

Quite natural

Autor(en): **Martin, Paola de**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am
Departement Architektur der ETH Zürich**

Band (Jahr): - **(2019)**

Heft 35

PDF erstellt am: **21.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-919410>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

«When she thought it over afterwards, it occurred to her, that she ought to have wondered at this, but at the time it all seemed quite natural.»⁽¹⁾

QUITE NATURAL

Paola de Martin

Paola de Martin

Geboren 1965, studierte Textilgestaltung an der SFG Zürich. Sie gründete 1996 mit Studienkolleginnen das Label Beige. 2011 schloß sie an der Universität Zürich das Lizentiat in Allgemeiner Geschichte, Kunstgeschichte und Wirtschaftsgeschichte ab und war von 2012-2016 wissenschaftliche Assistentin am Lehrstuhl von Prof. Dr. Philip Ursprung, wo ihre laufende Dissertation «Give us a break!» Lebenslauf, Lebensstil und Werkbiografie von Gestaltern mit bildungsferner Herkunft in Zürich (1970–2010) angesiedelt ist. Paola De Martin lehrt Designgeschichte im Dept. Design und Interkulturalität im Dept. Art Education der ZHdK.

1965 geboren, erinnere ich mich gut, dass Zürich bis Ende der 1970er Jahre noch eine Stadt mit einer grossen Arbeiterpräsenz, mit öffentlichen, halböffentlichen und privaten Räumen der vielfältig gelebten Arbeiterkultur war. In diesem Milieu bin ich als Arbeiterkind sozialisiert worden. Doch heute ist Zürich ein Zentrum der Hochfinanz, der Hochschulbildung, der Versicherungsgesellschaften, des globalen Handels, der IT- und der Kreativindustrie. Die ehemaligen Arbeiterquartiere sind nach und nach von der Oberfläche verschwunden oder, wie man sagt, verlagert worden. Die früheren Industrieräume der materiellen Produktion sind «verloftet», in ihnen findet nun das statt, was man immaterielle Arbeit nennt. Auch ich produziere, wie die überwiegende Mehrheit der Zürcherinnen und Zürcher, in meiner Arbeit als Textildesignerin, Grundschullehrerin und Historikerin nichts Materielles im engeren Sinne.

Was bedeutet es, wenn man biographisch einen Bezug sowohl zu Arbeitermilieus als auch zur Designszene Zürichs hat wie in meinem Fall und wie im Fall der Designer und Designerinnen, die mir ihre Lebensgeschichten für meine Forschungsarbeit zur Verfügung stellen? Was bedeutet es, die Stufenleitern unserer ungleichen Gesellschaftsstruktur weit hinaufzusteigen? Eine ungleiche Gesellschaftsstruktur, die sich in den letzten Jahrzehnten auf der Oberfläche sehr verändert und an die man sich dennoch so schnell gewöhnt hat, dass man sie im Alltag für «quite natural» hält. Genau so, wie es das Eingangszitat aus Alice in Wonderland treffend formuliert, brauchte ich Distanz, um mich über diese scheinbare Naturgewalt zu wundern. Erst mit einer Verzögerung von mehreren Jahrzehnten habe ich mich über den zunehmenden Spalt zwischen diesen zwei Welten gewundert, ein Spalt, der sich auch im Inneren meines Selbst manifestiert. Und dann ging es mir wie Alice in dieser Illustration^[Fig. 1]. Ich fiel aus dem Rahmen der Selbstverständlichkeit und fühlte physisch eine soziale Unangemessenheit, deren Ursache ich sprachlich nicht mit den mir zur Verfügung stehenden Begriffen fassen konnte.

Was ich erlebt habe, ist eine Erfahrung, die ich faktisch mit vielen anderen teile. In soziologischen Termini ausgedrückt, nennt man diese Interferenz einen «gespaltenen Habitus», oder auch einen «Habitusbruch» (Barlösius 2006, S. 87–89; passim Bourdieu 2002). Um diese Brüche soll es hier gehen. Verinnerlichte Dispositionen von ehemaligen Arbeiterkindern, die zu reflexartigen, sinnvollen, praktischen und systematischen Urteilen und Handlungen führen, verlieren bei Habitusbrüchen ihre Natürlichkeit und Spontaneität—etwas, das beim sozialen Aufstieg in Zeiten massiven gesellschaftlichen Wandels regelmässig der Fall ist. Um im Designfeld bestehen zu können, müssen Aufsteiger sich deshalb rasch einen neuen Sekundärhabitus aneignen, der aber niemals ganz natürlich wirkt, denn die eigene Herkunft hinterlässt immer Spuren. Das macht diese Akteure doppelt fremd. Zu brav und angestrengt wirken sie in der neuen Umgebung, zu grosspurig und locker im alten Milieu ihrer Herkunft. Die Spannung, welche sie aushalten müssen, führt dazu, dass sie zu mehr oder weniger unfreiwilligen sozialen Hybriden, Klassenbastarden,

Milieu-Spionen oder janusköpfigen Mischwesen auf den unterschiedlichen sozialen Bühnen werden. Sie agieren wie permanente ästhetische Ausgleichsbecken, Übersetzer der visuellen Sprachen jener milieuspezifischen Lebensstile, mit denen sie im Laufe ihres Aufstiegs in Berührung gekommen sind. Vom Gesichtspunkt der Marktlogik her betrachtet, stellen sie daher die ideale Verkörperung eines «Mediums» dar, das seine Funktion beim Umschlag von Waren und Zeichen bestens erfüllt. Mich interessiert: Was geschieht, wenn man das Medium einmal nach seiner eigenen sozialen «Message» befragt?

Die meisten Betroffenen empfinden solch einen Bruch entweder als Elend und Zumutung oder verdrängen ihn vollständig, denn eine gemeinsame Sprache, die notwendig wäre, um ihn zu reflektieren, wird im gegenwärtigen Designdiskurs nicht kultiviert. Schaut man auf die kanonisierte Designgeschichte, so zeigt sich, dass sie immer noch und vor allem die Geschichte trostspendender Mythen und Legenden ist, wie etwa der Mythos der universellen Gültigkeit von Schönheitsbegriffen oder die Legende vom angeborenen Talent (manchmal ist sogar vom künstlerischen «Blut» die Rede), welches sich bereits in der Kindheit der erfolgreichen Designer manifestiert. Wenn dies so wäre, dann wären Kinder aus Arbeiterfamilien statistisch belegbar weniger talentiert und die Arbeiterklasse als Ganzes eine unbegabte geschmackslose Klasse oder gar—wenn man an den biologischen Topos des «angeborenen Talents» oder an das «Künstlerblut» denkt—Rasse.

Die Habitusbrüche der Aufsteiger sind wie eine Art Riss, Spalt oder Fenster in diesem verklärten und seltsam klassen-rassistischen Bild der Designszene. Wie in der Illustration von Alice in Wonderland kann man durch diese Risse, Spalten oder Fenster hindurchlangen. Man begreift dann, dass es vergessene Bedeutungshorizonte und vergangene Geschichten geben muss, die sich um handfeste, bisweilen brutale, niemals abgeschossene Kämpfe um Deutungsmacht, Privilegien und Status drehen. Es ist wichtig, sich zu vergegenwärtigen, wie alt diese Kämpfe sind. Das Designfeld entstand durch Reformer des Kunstgewerbes von der Mitte des 19. Jahrhunderts an (die Zeit des Freihandels- oder Hochimperialismus) und verfestigte seine professionelle und relativ autonome Position im künstlerischen Feld durch modernistische Avantgarden der Zwischenkriegszeit (die Zeit der Liberalismuskrisen und Revolutionen). Es scheint also, dass während dieser beiden Epochen die ungleiche Beziehung zwischen Arbeitermilieu und Designszene auf eine Art geprägt wurde, die heute noch weiterwirkt. Wir können die Geschichte dieser Beziehung zwar noch nicht erzählen, aber die Brüche in den Biographien liefern sehr deutlich die Indizien, wie man anfangen könnte, danach zu forschen. Habitusbrüche von sozialen Aufsteigern sind somit nicht so sehr ein neues Thema der Designgeschichte, sondern in erster Linie eine neue Perspektive derselben—die Perspektive der subalternen Peripherie aufs Zentrum der kulturellen Macht.

Wenn man Biographien eines bestimmten sozialen Typs nicht als Einzelschicksale versteht, sondern als Teile einer kollektiven Biographie, dann fällt auf, dass soziale Aufsteiger systematisch ähnliche Begriffe und Metaphern nutzen, um den Verlust ihrer habituellen Selbstverständlichkeit zu umschreiben. Kondensiert man diese so weit wie möglich, entsteht folgende Hierarchie und Polarisierung: Der legitime Lebensstil des Designfeldes erscheint den Aufsteigern als ein auf natürliche Art dem Lebensstil der Arbeitermilieus überlegener. Die Überlegenheit wird anhand der Begriffskette fortschrittlich-sauber-zivilisiert-richtig, die Unterlegenheit mit rückständig-unsauber-primitiv-falsch umschrieben.

Das Kernkonzept, um das sich alles dreht, ist dabei die symbolische Sauberkeit, das «Cleans», die latente Spitalatmosphäre oder die Sterilität des Designfeldes gegenüber einem diffus als dreckig, roh, unübersichtlich oder als Abfall (Trash) bezeichneten Geschmack der Arbeiterfamilien. Der Habitusbruch—das ist der springende Punkt—kann darauf zurückgeführt werden, dass Aufsteiger ihre Familienmitglieder und ihre ehemaligen Milieus offensichtlich nicht für unsauber oder schmutzig halten. Ganz im Gegenteil, fast alle haben Mütter, die als Putzfrauen in Haushalten reinemachten, welche die Nachkommen mit der Verzögerung von Jahrzehnten als Designer betreten, beleben und mitunter gestalten.

Die degradierende Wertung der Arbeitermilieus und ihrer Lebensstile als «schmutzig», «falsch», geschmacklich «schlecht» scheint durch die «saubere» Ästhetik der Designszene getriggert zu werden. Sie ist es, die ein Echo mit schmerzhaften realen Erfahrungen der Interviewten erzeugt. Es sind dies Erfahrungen von strukturellem Rassismus und Alltagsrassismus aufgrund der Sprache, der äusserlichen Körpermerkmale und der Herkunft, sei es «vom Land» oder «vom Ausland», Erfahrungen, sodann, der schulischen Diskriminierung aufgrund der wenig prestigeträchtigen und «schmutzigen» Arbeit der Eltern, dann auch Erfahrungen, aufgrund der offensichtlichen Armut und der Wertvorstellungen und Lebenspraktiken, die aus dieser Armut heraus entstanden sind, verlacht zu werden, Erfahrungen, des weiteren, von der realen Verdrängung der Arbeiterfamilien durch die Gentrifizierung ehemaliger Arbeiterquartiere oder schliesslich Erfahrungen der Verletzung der Menschenrechte aufgrund der sozialen Herkunft: der Zwangssterilisierung der Mutter aus eugenischen Gründen etwa oder der Illegalisierung und gewaltsamen Trennung der Familie oder der Verdingung eines Elternteils.

Gespenster der Geschichte scheinen ihr Unwesen auf dem sauberen Parkett des Designfeldes zu treiben. Sie zeitigen den Effekt einer symbolischen, klassenspezifischen Diskriminierung, und sie lenken unseren Blick auf die Geschichte der sozialen Säuberung oder Rassenhygiene im Inneren unserer Gesellschaft. Diese Diskriminierung zielt bis auf den heutigen Tag zunächst auf die Säuberung bestimmter oberflächlicher formaler Merkmale im Lebensstil der Arbeitermilieus ab (Farbpalette, Muster, Strukturen, Objekte

der Begierde), die als primitiv und falsch gelten. Sie zielt dann aber auch—und vor allem in Zeiten des postmodernen «Anything goes», welches Insignien der Arbeiterkulturen sublimiert, transformiert und als High Trash schlussendlich salonfähig macht—auf die tiefen Dispositionen des Habitus ab. Das zwingt ehemalige Arbeiterkinder im Designfeld dazu, sich nicht bloss neue, «saubere» Formen anzueignen, sondern eine neue, «saubere» Attitüde anzutrainieren und sich ihre sogenannten schmutzigen, niedrigen Reflexe über Wertvorstellungen von Schönheit und ökonomischem Wert abzugewöhnen—oder zumindest unter Kontrolle des legitimen Sekundärhabitus zu bringen. Das Problematische daran ist nicht die Aneignung eines Sekundärhabitus an sich, ein offenkundiges Ziel aller Lernprozesse. Problematisch ist vielmehr, dass der legitime Sekundärhabitus zutiefst herablassend gegenüber dem Primärhabitus der Aufsteiger ist und sich in einer distanziert-ironischen und zugleich ausbeuterischen Haltung gegenüber den ästhetischen Ressourcen und Codes der unterprivilegierten Milieus äussert.

Damit nicht genug, zielt die symbolische Gewalt dieser spukhaften Säuberung zuletzt auf die sogenannte wertlose, weil peinliche Erinnerung an das Herkunftsmilieu, die weissgewaschen werden muss, weil sie den «sauberen» Designdiskurs «stört» wie eine unanständige Geste. Annie Ernaux beschreibt diese Erfahrung in Bezug auf das literarische Feld wie folgt: «Ich habe mich dem Willen der Welt, in der ich lebe, gefügt, einer Welt, die einen die Herkunft aus einfachen Verhältnissen vergessen machen will, als wäre sie ein Ausdruck schlechten Geschmacks.» (Ernaux 2019, S. 61.) «Vergessen machen» ist eine treffende Beschreibung dieser Art der diskursiven Säuberung, die auch für das Feld der Gestaltung geltend gemacht werden kann. Das Löschen der «niedrigen» Erinnerung ist eine Aktivität wie das Wischen eines Whiteboards voller biographischer Details, die beschämen. Davon zu erzählen, wie man einmal gewohnt und gedacht, geshoppt und gespart, geschenkt und geklaut hat, ohne sich darüber lustig zu machen oder es zu verurteilen, wird durch die soziale Scham blockiert; die Perspektive «von unten» auf das Designfeld wird verdunkelt. Unmöglich, offen zu sagen, dass man etwa Ludwig Mies van der Rohe's Diktum «weniger ist mehr» als extravagant und zudem herablassend empfinden muss gegenüber jenen, die nicht gewohnt sind, zu viel des Guten zu besitzen. Unmöglich, offen darüber zu klagen, wie zynisch es für ein ehemaliges Arbeiterkind sein muss, wenn Kollegen und Kolleginnen aus der Szene den Geschmack der Eltern aus dem Arbeitermilieu zuerst «schräg» finden—und dann umgehend gewinnbringend nachahmen.

Wer als Aufsteiger die Anerkennung der Szene auf der höchsten Ebene sucht, sollte sich nicht ausserhalb der Grenzen des diskursiv Möglichen bewegen. Erst wer es schafft, den unmöglichen «rauen» Blick aus der subalternen Perspektive zu vergessen und die Identifikation mit seiner «glanzlosen» proletarischen Existenz aus dem Gedächtnis zu bannen, dem gelingt der Sprung in den gegenwärtigen postmodernen «glatten» Designdiskurs. Wer dies nicht schafft, bleibt mit einem Bein in der Vergangenheit verankert, reibt sich unaufhörlich an sozialen Fragen innerhalb des Design-



(Fig. 1) Illustration von John Tenniel aus:
Lewis Carroll, Alice in Wonderland, London 1998 (1865), S. 33.

nfeldes auf und verliert dadurch an Tempo und Schmiss. Er oder sie muss sich schliesslich mit bescheidenen Positionen im Feld abfinden—oder fällt ganz aus der Leaky Pipeline. Diesen Losern haftet das Stigma des Unreinen an. Sie, die den «ultimativen Test» nicht bestehen, wie es der Soziologe Zygmunt Bauman formuliert: «[...] sie sind der «Schmutz» der postmodernen Reinheit.» (Bauman 1999, S. 30).

Die ganze symbolische Gewalt einer mehrfachen Säuberung im Designfeld—formal, habituell, diskursiv—scheint aber nicht einfach auf die Exklusion, sondern direkt auf die inklusive Hebung der ehemaligen Arbeiterkinder auf einen höheren Stand der Entwicklung mit den Mitteln der legitimen Ästhetik abzielen. Dieses Gesicht der Gewalt kennt man aus der Kolonialgeschichte: Es ist das Gesicht der paternalistischen, didaktischen, epistemischen Zivilisierungsmission—ein weiteres altes Gespenst der Schweizer Designgeschichte, das nicht gebannt ist. Das Versprechen, zur zivilisatorischen Elite dazuzugehören, lockt seit mehr als hundert Jahren die ambitionierten Nachkommen der Arbeiter und Arbeiterinnen mit einem Gewinn an kulturellem und symbolischem Kapital und macht sie erpressbar. Sie passen sich an, identifizieren sich nach und nach mit den Reinheitsdogmen des Feldes, die ihr früheres Selbst gleichzeitig abspalten, entwürdigen und verletzen. Und sie schweigen darüber gewöhnlich, dankbar, manchmal auch zynisch und verbittert. Aber es braucht wenig, eine einzige Frage, und Gespenster erscheinen umgehend hinter dem Spalt oder Bruch ihres Habitus. Denn trotz dem augenscheinlichen Gewinn ihres sozialen Aufstiegs wird von allen Befragten, mich eingeschlossen, der subtile, feine Akt dieser symbolischen Säuberung als Gewalt empfunden. Der Grund dafür liegt in der weniger subtilen als vielmehr gnadenlosen Abhängigkeit dieser unterprivilegierten Akteure von der in Aussicht gestellten Belohnung für ihre risikoreiche Investition in ein besseres Leben.

III Ghosthunters gesucht

Schaut man also durch das Fenster hindurch, welches dank der Biographien von sozialen Aufsteigern aus Arbeitermilieus ins Zürcher Designfeld aufgeht, entfaltet sich vor unserem Blick ein ungemütliches Panorama. Soziale Kämpfe, die während der Entstehung des neuen Designfeldes in den Jahrzehnten vor und nach 1900 auf der symbolischen Ebene gekämpft wurden, haben sich im legitimen Habitus desselben abgelagert—and wir wissen nichts mehr davon. Die euphorisch heraufbeschworene kreative Klasse ist in Wahrheit die ästhetische Avantgarde einer neuen Klassengesellschaft, in welcher das Echo einer alten, diffus kolonialen, rassistischen und eugenischen Zivilisierungsmission nachhallt. Die Fragen mit historischem Interesse lauten deshalb: Inwiefern sind Kolonialität, Rassismus und Sozialhygiene konstitutive Bestandteile der modernistischen Mission, wie etwa Maschinenästhetik, Funktionalismus, Reduktionismus, Rationalismus und Scientific Management? Was bedeutet es, dass diese Frage gerade heute—unter postmodernen Vorzeichen—im Inneren der Schweizer Gesellschaft und aus dem Inneren der Zürcher Designszene gestellt wird? Können wir in der wissenschaftlichen Literatur Hinweise finden, wo man mit einer vertieften Forschung zu diesen komplexen Zusammenhängen in den Designarchiven der Schweiz ansetzen soll? Die Habitusbrüche in den Biographien von sozialen Aufsteigern haben eine Bresche in ein unerforschtes, unheimliches Kapitel der Schweizer Designgeschichte geschlagen. Eine unerschrockene, zukünftige Generation von Designhistorikern und Designhistorikerinnen ist gefordert, hier ganze Recherche- und Vermittlungsarbeit zu leisten, um die Macht dieser Gespenster zu bannen.