

Ver„dinglichte“ Technikkritik

Zum Recycling-Design der 1970er Jahre

VON MARTINA HESSLER

Überblick

Ein Sofa aus alten Autoreifen, Schränke aus gebrauchten Teekisten, Lampen aus Offset-Platten vom Schrottplatz – diese Dinge sind exponierte Beispiele des Recycling-Designs der 1970er Jahre, das mit diesen neu konzipierten Produkten die Wegwerfgesellschaft, die wachstumsorientierte Industriegesellschaft und umweltgefährdende Technisierungsprozesse anprangerte und versuchte, Wege in eine neue, umweltgerechte Produktkultur aufzuzeigen. Politisch engagierte Designer übten damit *dingliche* Technikkritik. Der vorliegende Aufsatz verwendet dieses Fallbeispiel, um neu über die Rolle von Artefakten in der Technikgeschichte nachzudenken. Dinge sind hier nicht nur Gebrauchsgegenstände sondern zugleich eine formulierte Kritik an Technisierungsprozessen und Wegwerfmentalität. Der Beitrag fragt, wie Artefakte diese Aussage, diese Bedeutung erzeugen und wie sie sich als Ausdruck des Verhältnisses einer Gesellschaft zur Technik lesen lassen. Angeknüpft wird dabei an Lorraine Dastons Plädoyer, „meaning“ und „matter“ zusammen zu denken. Die Produkte des Recycling-Designs materialisieren zum einen ein bestimmtes Verhältnis zur Technik; sie verkörpern es dadurch, dass sie sind, wie sie sind, also mit ihren Eigenschaften, ihrer Materialität, ihrer Haptik, ihrem Geruch, ihrer Gestalt und in ihrer Weise des Hergestellenseins; zum anderen, indem sie eine bestimmte Haltung, hier ganz im Sinne klassischer Repräsentationstheorien gesprochen, *symbolisieren*, indem sie für bestimmte zeitgenössische Vorstellungen stehen, sich bestimmter Konventionen bedienen. Damit wird versucht, Materialität als eigenständige Kategorie in diskursgeschichtlichen Ansätzen zu etablieren.

Abstract

A sofa made from old car tires, cupboards made from old tea boxes, lamps made from offset plates from the dump – these things are examples from the Recycling Design movement of the 1970s, which employed newly-conceived products of this kind to denounce the throwaway society, the growth-oriented industrial society, and the environmentally-harmful trend toward mechanizing and technologizing and endeavored to point the way toward a new and ecologically-sound product culture. In so doing, politically-committed designers engaged in an *artifactual* critique of technology. This article takes the example

of Recycling Design as a point of departure for a re-evaluation of the role of artifacts in the history of technology. Things, here, are not simply objects of daily utility, but are instead a formulated criticism of technologizing processes and the throwaway mentality. This article considers how artifacts produce this statement or meaning, and how they can be read as an expression of a society's relationship toward technology. In so doing, we touch on Lorraine Daston's call to think of „meaning“ and „matter“ conjointly. The products of Recycling Design materialize a certain relationship towards technology; they embody the relationship by being as they are, i.e. with their properties, their materiality, their feel, their smell, their shape, and the way they are manufactured. On the other hand, the products also *symbolize* a certain attitude – in the sense of classical representation theories – insofar as they represent certain contemporary notions and avail themselves of certain conventions. By this means we attempt to establish materiality as a discrete category in critical discourse.

Zurück zu den Dingen

„Zurück zu den Dingen selbst“ könnte man der Technikgeschichte heute in Abwandlung eines berühmten Satzes Edmund Husserls zurufen. Dieser Ruf mag überraschen, scheinen Artefakte doch gleichsam natürlicher Gegenstand der Technikgeschichte zu sein. Gleichwohl waren ihre Bedeutung für die Forschung sowie die Art und Weise ihrer angemessenen Analyse gelegentlich umstritten. Die im Selbstverständnis einer früheren Technikgeschichte notwendigerweise dominierende Beschäftigung mit technischen Artefakten, deren Entstehung, Funktionsweisen und Produktion trat zunehmend in den Hintergrund, was Akos Paulinyi auf der Jahrestagung der Gesellschaft für Technikgeschichte 1995¹ zur scharfen Kritik veranlasste, dass die Technikgeschichte ihren Gegenstand verwässere, wenn sie die Analyse technischer Artefakte und Sachsysteme in den Hintergrund dränge.² Paulinyi stand mit diesem Unbehagen nicht allein. Auch Carroll Pursell hatte, wenn auch mit anderer Stoßrichtung, 1985 gefordert: „The historian of technology must deal with the real article“. „Objects“ seien die „primary sources“ der Technikgeschichte.³

Die Gegenständlichkeit, die Dinglichkeit spielt üblicherweise auch für die Bestimmung des Technikbegriffs eine zentrale Rolle. Vor allem der Technikphilosoph Günter Ropohl, dessen Überlegungen vielfach in der Technik-

- 1 Die Jahrestagung der Gesellschaft für Technikgeschichte in Stadtschlaining widmete sich, vier Jahre nach ihrer Gründung 1991, unterschiedlichen Ansätzen technikgeschichtlicher Forschung, vgl. dazu die Beiträge in *Blätter für Technikgeschichte* 57/58, 1996. Paulinyis Beitrag thematisierte die Rolle der technischen Artefakte selbst und argumentierte gegen deren – modern gesprochen – „blackboxing“ in sozialgeschichtlichen Ansätzen.
- 2 Akos Paulinyi, Wi(e)der eine neue Technikgeschichte (?), in: *Blätter für Technikgeschichte* 57/58, 1996, S. 39-47, hier S. 43.
- 3 Carroll W. Pursell, The History of Technology and the Study of Material Culture, in: Thomas J. Schlereth (Hg.), *Material Culture: A Research Guide*, Kansas 1985, S. 113-126, hier S. 120.

geschichte aufgenommen wurden, hatte auf die Gegenständlichkeit der Technik insistiert und vorgeschlagen, den Technikbegriff „auf die nutzenorientierten, künstlichen, gegenständlichen Gebilde (Artefakte oder Sachsysteme)“ anzuwenden.⁴ Gleichzeitig verwies er selbst darauf, dass diese Begriffsbestimmung „unscharfe Ränder“ aufweise⁵ und vor allem im Kontext neuer Technologien wie der Biotechnologie kritisch diskutiert werde.⁶ Die Debatte um einen materiellen oder immateriellen Technikbegriff soll hier allerdings nicht geführt werden. Vielmehr geht es darum, zu fragen, welche Rolle Artefakte und vor allem Materialität in der technikhistorischen Forschung in den letzten Dekaden spielten – und darum, einen Vorschlag zu machen, welche Rolle sie heute spielen könnten.

Joseph Corn hatte Mitte der 1990er Jahre bei der systematischen Durchsicht der Zeitschriften *Technology and Culture* und *History and Technology* festgestellt, dass sich die Technikgeschichte kaum mit Artefakten befasst. Vielmehr sei sie mit dem beschäftigt, was über Objekte *gesagt* und *geschrieben* werde.⁷ In der Tat hatte die Fokussierung auf wirtschaftliche, soziale und schließlich vor allem kulturelle Aspekte und diskursgeschichtliche Perspektiven die Artefakte *als Artefakte* spätestens seit den 1980er Jahren zum Verschwinden gebracht. Wegweisend für diese Entwicklung waren sozialkonstruktivistische und insbesondere diskursgeschichtliche Ansätze, in denen technische Artefakte das Objekt von Aushandlungsprozessen bzw. des Diskurses und symbolischer Zuschreibung wurden. Vor allem eine diskursgeschichtliche Technikgeschichte, die semiotische oder semantische Dimensionen von Technik betonte, sowie die in der Tradition der *material studies* stehenden Forschungen der späten 1980er und 1990er Jahre haben die Dinge zwar als Bedeutungsträger neu in den Blick gebracht, sie gleichzeitig jedoch im Diskurs aufgelöst. So wurden seit etwa drei Dekaden Dinge insbesondere in ihrer Symbolhaftigkeit als Gegenstände kultureller Bedeutungen interpretiert, während ihre Materialität, ihre Dinghaftigkeit aber auch ihre Technizität erst in jüngster Zeit erneut zum Thema wurden.

Gleiches gilt für die seit den 1980er Jahren verfassten Objektgeschichten, in denen Artefakte als Schnittstelle von Kultur und Technik, als kulturelles Ding in den Fokus gerieten. Wolfgang Ruppert hatte beispielsweise explizit

4 Günter Ropohl, Gegenstand der Technikwissenschaften – die Technik, in: Gerhard Banse, Armin Grunwald, Wolfgang König u. Günter Ropohl (Hg.), Erkennen und Gestalten. Eine Theorie der Technikwissenschaften, Berlin 2006, S. 44-57, hier S. 48; vgl. a. Günter Ropohl, Allgemeine Technologie. Eine Systemtheorie der Technik, 2. Aufl. München 1999.

5 Vgl. Ropohl 2006 (wie Anm. 4), S. 46.

6 Vgl. etwa Nicole Karafyllis, Biofakte. Versuch über den Menschen zwischen Artefakt und Lebewesen, Paderborn 2003.

7 Joseph J. Corn, Object Lessons/Object Myths? What Historians of Technology Learn from Things, in: David Kingery (Hg.), Learning from Things: Method and Theory of Material Culture Studies, Washington u. London 1996, S. 35-54.

eine „Wiedereinbindung der materiellen Kultur“ in die Geschichtsschreibung gefordert.⁸ Gleichwohl war dieser neue Blick vor allem ein kulturgeschichtlicher. Wie Ruppert schrieb, müsse eine „Kulturgeschichte der Alltagsdinge [...] daher sowohl deren Entstehung wie die Handlungszusammenhänge der Nutzung und des Gebrauchs, die Bilder, die die Aneignungen begleiten, die spezifischen Formen und Rituale des Umgangs, ihre Wahrnehmungen und die Besetzungen mit Bedeutungen, aber auch die Ästhetisierung der Form erkunden“.⁹ Ohne die Relevanz dieser Forschungen in Frage zu stellen, lässt sich auch hier auf eine Leerstelle hinweisen, nämlich wiederum das Objekt in seiner dinglichen Beschaffenheit, seiner Materialität, seiner Haptik, seinen sinnlichen Dimensionen selbst. Das Artefakt als Artefakt ist in einer Vielzahl von Kontexten, Diskursen, Assoziationen, Zuschreibungen und Bedeutungen gleichsam verschwunden.

Daher ist man versucht, wieder an die Dinge selbst und ihre Materialität zu erinnern, wenngleich in anderer Weise als dies in der frühen Technikgeschichtsschreibung geschah. Nach dem Durchgang durch konstruktivistische Theorien und der steten Fokussierung auf Bedeutung und Diskurs, lässt sich vielmehr neu ansetzen. Möchte man im Sinne des „Zurück zu den Dingen“ eine neue Perspektive in die Technikgeschichte bringen, so kann keineswegs die häufig dominierende Polarisierung von Funktion und Symbolik die Grundlage des Denkens sein.¹⁰ Vielmehr gilt es, Artefakte als bedeutungserzeugende Dinge zu betrachten, und dabei gerade darauf zu insistieren, dass die Bedeutung eines Dings nicht allein in den kulturellen Zuschreibungen, der Symbolik aufgeht, sondern dass die *Materialität* des Dings selbst Bedeutung transportiert und dass Materialität vor allem auch Grenzen des Zuschreibbaren setzt. Mit dieser Perspektive,¹¹ die an philosophische Ansätze anknüpft, die gegen radikal-konstruktivistische Argumentationen die Unhintergebarkeit von Materialität betonen, so beispielsweise vor allem im Körper- oder Genderdiskurs,¹² wäre

8 Wolfgang Ruppert, Zur Kulturgeschichte der Alltagsdinge, in: ders (Hg.), Fahrrad, Auto, Fernsehschrank. Zur Kulturgeschichte der Alltagsdinge, Frankfurt a.M. 1993, S. 14-36, hier S. 22.

9 Ders., Einführung, in: ders. (Hg.) (wie Anm. 8), S. 7-13, hier S. 9.

10 Jules Prown hat Forschungsansätze in der Technikgeschichte polar beschrieben, als solche, die einerseits mit der Funktion beschäftigt seien, und solche, die sich andererseits Bedeutungen, Kontexten und Symbolisierung widmeten. Prown benutzte die Metaphern des „farmers“, der einerseits (technische) Fakten über ein Ding sammelt, und des „cowman“, der andererseits in erster Linie an breiten historischen Zusammenhängen und Bedeutungszuschreibungen interessiert sei; s. Jules D. Prown, Material/Culture: Can the Farmer and the Cowman Still Be Friends?, in: Kingery (wie Anm. 7), S. 19-30.

11 Materialität der Dinge spielt auch noch in anderer Hinsicht eine Rolle, nämlich in der Interaktion zwischen Mensch und technischem Artefakt. Vgl. hierzu die Einleitung dieses Themenhefts sowie die Beiträge von Anne-Katrin Ebert und Heike Weber.

12 Der Vorwurf lautet, dass der Konstruktivismus die materielle Dimension vernachlässigt hat. Dagegen soll auch das Außer-Diskursive thematisiert werden. Vgl. den kurzen Überblick bei Corinna Bath, Yvonne Bauer, Bettina Bock von Wülfigen, Angelika Saupe u.

innerhalb der Technikgeschichte neu anzusetzen, indem technische Artefakte eben jenseits der Dichotomie von Funktion und Symbolik in den Blick geraten, wie beispielsweise auch Lorraine Daston in ihrem Sammelband *Things that Talk* gefordert hat.¹³ Daston kritisierte in ihrer Einleitung sowohl die Auflösung der Dinge in Zeichen- und Symbolhaftigkeit als auch ihre faktisch-positivistische Betrachtung. Vielmehr zeichne es Dinge gerade aus, dass sie „meaning“ und „matter“ verknüpfen: „Things knit together matter and meaning.“¹⁴ Entsprechend argumentiert ihr Essay gegen „the opposition between matter and meaning (sometimes tricked out as that between nature and culture)“.¹⁵ Dinge sprechen demnach nicht nur aufgrund der ihnen zugeschriebenen Bedeutungen, sie sprechen auch als *materielle* Dinge selbst. Diese beiden Ebenen sind eng verwoben und allenfalls analytisch zu trennen. Damit wird einerseits an kultur- und diskursivgeschichtliche Ansätze angeknüpft, die nach der Bedeutung, den kulturellen Zuschreibungen von technischen Artefakten fragen, andererseits soll gerade der Materialität der Dinge darin eine Sprache gegeben werden, und zwar jenseits der radikalkonstruktivistischen Vorstellungen von reiner Diskursivität und Symbolisierung.

Dieser Beitrag möchte in diesem Sinn Artefakte in den Blick bringen, indem sowohl ihre Materialität als auch ihre Symbolisierung in ihrer bedeutungstiftenden Funktion betrachtet werden. Dabei soll eine spezifische Fragestellung leitend für die Analyse sein, nämlich die Frage, was Artefakte über das Verhältnis einer Gesellschaft zur Technik aussagen. Es gilt, Artefakte als Ausdruck eines Weltverhältnisses zu betrachten,¹⁶ insofern Dinge eine Haltung zur Technik *verkörpern*, und zwar als „matter“ und „meaning“, sei es der in der Einleitung zu diesem Themenheft erwähnte Stuhl von Marcel Breuer, der Rationalität, Sachlichkeit und Funktionalität geradezu materialisierte, seien es hoch technisierte Dinge, die von einer Technikfaszination zeugen, oder sei es die Rückkehr zur Einfachheit und Low-tech-Produkten, die gerade versucht, Dinge möglichst reduziert zu gestalten und häufig eine gewisse Distanz zur Technik ausdrückt. *Oder* seien es Dinge, die – wie in diesem Beitrag am Beispiel des Recycling-Designs der 1970er Jahre zu sehen sein wird – in ihrer *Materialität* Technikkritik sowie gleichzeitig eine Kritik an der Wegwerfgesellschaft verkörpern.

Dies tun Dinge, und das ist der Kern des Arguments, in zweifacher Weise: Zum einen *materialisieren* sie ein bestimmtes Verhältnis zur Technik, sie

Jutta Weber, Materialität denken. Positionen und Werkzeuge, in: dies. (Hg.), Materialität denken. Studien zur technologischen Verkörperung – Hybride Artefakte, posthumane Körper, Bielefeld 2005, S. 9-29. Zu nennen sind hier beispielsweise Gernot Böhme, Barbara Duden, Hilge Landweer oder für den Bereich der Kunst Monika Wagner.

13 Lorraine Daston (Hg.), *Things that Talk: Object Lessons from Art and Science*, New York 2004.

14 Ebd., S. 10.

15 Ebd., S. 15.

16 Vgl. dazu die Einleitung dieses Themenhefts.

verkörpern es dadurch, dass sie sind, wie sie sind, also mit ihren Eigenschaften, ihrer Materialität, ihrer Haptik, ihrem Geruch, ihrer Gestalt und in ihrer Weise des Hergestellenseins; zum anderen, indem sie eine bestimmte Haltung, hier ganz im Sinne klassischer Repräsentationstheorien, *symbolisieren*, indem sie für bestimmte zeitgenössische Vorstellungen stehen, sich bestimmter Konventionen bedienen, seien es kulturelle Zuschreibungen zu Farben oder zu Formen wie beispielsweise rund und kurvig als weiblich, wie es im Kontext diskursgeschichtlicher Ansätze häufig beschrieben wurde. Es geht also darum, dass mit Dingen gesprochen wird, dass dies jedoch anders als mit Worten geschieht. Dinge produzieren Bedeutung; das Spezifische der dinglichen Bedeutungserzeugung kann nur erfasst werden, wenn die Artefakte in ihren *dinglichen* Eigenschaften betrachtet werden, ohne dabei ausschließlich auf Konventionen, kulturelle Zuschreibungen und Assoziationen zu fokussieren. Dinge sind nicht nur Text.

Das Fallbeispiel Recycling-Design

Dies wird im Folgenden exemplarisch an Produkten analysiert, die im Kontext des Recycling-Designs der 1970er Jahre entstanden. Diese Dinge eignen sich als Fallbeispiel besonders, da sie sehr plakativ und demonstrativ arbeiteten und, wie zu sehen sein wird, gerade die Materialität der Dinge nutzten, um damit eine Aussage zu machen. Sie waren also in besonderer Weise „things that talk“.

Das Recycling-Design war eine Antwort von politisch engagierten Designern auf die Diskussion um eine Umweltkrise in den 1970er Jahren und insbesondere auf den Bericht des Club of Rome *Die Grenzen des Wachstums* aus dem Jahr 1972. Dieser Bericht ließ innerhalb des Designs die Forderung nach einer neuen Produktkultur laut werden. Designer setzten mithin – anders als der langsam beginnende politische Umweltschutz – an den Dingen selbst an. Dabei lässt sich genau die gerade beschriebene doppelte Verkörperung im Sinne von „matter“ und „meaning“ erkennen: Das Konzept war zum einen, die Dinge selbst zu verändern, ihre Eigenschaften, ihre Gestalt, ihre Materialität und ihre Herstellung. Sie *verkörpern* als Dinge die Kritik an der umweltschädigenden, technisierten und verschwenderischen, wegwerfenden Industriegesellschaft. Zum anderen sollten sie dies, und das ist nicht von ihrer Materialität zu trennen, auch *symbolisieren*; die Wahl der Materialien knüpfte an kulturelle Vorstellungen und Assoziationen an, indem bewusst Dinge vom Schrott, aus dem Müll, Weggeworfenes verwandt wurden, um Assoziationen an die Müllberge und die damit verbundenen Umweltprobleme auszulösen. Dabei sollten die Artefakte eine andere Haltung, nämlich eine technikkritische, repräsentieren. Diese beiden Seiten der Verkörperung, die materielle und die symbolische, sollen im Folgenden aufgezeigt werden.

Dazu wird *erstens* die Ausgangslage, nämlich die Umweltdebatte der 1970er Jahre und die Reaktion von Designern hierauf, kurz skizziert; *zweitens*

wird das frühe Recycling-Design mit seinem Ansatz, an den Dingen selbst anzusetzen, exemplarisch an einem Wettbewerb und einem der Preisträger, nämlich der Design-Initiative *Des-In* analysiert; *drittens* soll diese dingliche Argumentation in den zeitgenössischen Diskurs eingebettet werden, um schließlich *viertens* und abschließend einen Ausblick auf die Wirkmächtigkeit, bzw. die fehlende Wirkmächtigkeit des frühen Recycling-Designs zu geben und die Entwicklung zum Öko-Design bzw. zum nachhaltigen Design aufzuweisen. Gerade in letzterem wird sich erneut zeigen, wie die Materialität, die Gestalt und die Ästhetik der Dinge selbst das Verhältnis einer Kultur zur Technik verkörpern.

Recycling-Design: Die Suche nach einer alternativen Produktkultur

Die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg wurde aus umwelthistorischer Sicht als scharfe Zäsur bezeichnet.¹⁷ Als Indikatoren gelten der weltweite Aufstieg einer Umweltbewegung sowie Veränderungen des Konsumverhaltens, vor allem des Energieverbrauchs, die Christian Pfister mit dem Begriff des „1950er Syndroms“ zusammenfasste.¹⁸ Nicht nur die billige Massenproduktion, sondern auch die Materialität der Dinge, vor allem der Kunststoffboom,¹⁹ sowie eine sich durchsetzende Mentalität des Wegwerfens und des hemmungslosen und positiv, mit Wohlstand konnotierten Verbrauchens kennzeichnen die Nachkriegsjahrzehnte. Vance Packard hatte dies 1960 in seinem Buch *The Waste Maker* angeprangert,²⁰ und auch für das im Folgenden beschriebene Recycling-Design galt die Wegwerfmentalität als entscheidender Ansatzpunkt zur Bewältigung der in den 1970er Jahren diagnostizierten Umweltkrise, die gleichzeitig als Technikkrise und als Krise der Industriegesellschaft gelesen wurde.

Wie Frank Uekötter in seinem Überblick zur Umweltgeschichte zusammenfasste, lassen sich bereits in den 1950er Jahren „Anzeichen für ein sich änderndes politisches Klima“²¹ und seit den 1970er Jahren international ein Aufschwung der Umweltpolitik beobachten, wobei nicht von einer „umfassenden Ökologisierung der Gesellschaft“ gesprochen werden könne.²² Gleichwohl findet sich zweifellos eine neue Beschäftigung mit ökologischen Problemen, die Diskussion des Mensch-Natur-Verhältnisses und die grundsätz-

17 Frank Uekötter fasst die Positionen, die diese Zäsur definieren, in seiner Einführung zur Umweltgeschichte zusammen und spricht daran anknüpfend für die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg von einer „umwelthistorischen Wasserscheide“, vgl. Frank Uekötter, *Umweltgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert* (Enzyklopädie Deutscher Geschichte, Bd. 81), München 2007, S. 28.

18 Christian Pfister (hg. unter Mitarbeit von Peter Bär), *Das 1950er Syndrom. Der Weg in die Konsumgesellschaft*, Bern, Stuttgart u. Wien 1995.

19 Vgl. Andrea Westermann, *Plastik und politische Kultur in Westdeutschland*, Zürich 2007.

20 Vance Packard, *The Waste Maker*, New York 1960.

21 Uekötter (wie Anm. 17), S. 31.

22 Ebd., S. 32.

liche Frage nach der Erhaltung des Planeten Erde. Gerade das Konsumverhalten geriet hier neu und in Teilen der Gesellschaft außerordentlich kritisch in den Blick. Konsumverweigerung und das Entstehen alternativer Läden und Konsumformen zeigten dies an. Kann man genauso wenig wie für die gesamte Gesellschaft auch für das Design nicht von einer Ökologisierung sprechen, so entwickelte sich in den 1970er Jahren allerdings ein intensiver Diskurs innerhalb des (vor allem akademischen) Designs über eine umweltgerechte Produktkultur. „Umweltgestaltung“ sei, so Petra Eisele, „ein Leitthema des Designs“ der 1970er Jahre gewesen.²³ Prominent waren vor allem die sehr provokativen Interventionen Victor Papaneks, der gar forderte, Designer sollten ihre Arbeit einstellen, da sie an jeder Umweltverschmutzung beteiligt seien.²⁴ Aber auch jenseits solch radikaler Positionen stellten die drohende Ressourcenknappheit und die in den 1970er Jahren immer wieder zitierte „Müll-“ oder „Abfalllawine“ die existierende materielle Kultur und den für die Wegwerfgesellschaft typischen Umgang mit Dingen aus Sicht einiger, politisch engagierter und umweltbewusster Designer in Frage. Es entstand, wie Gert Selle formulierte, „ein Bewusstsein gegenüber der Verschleißgestaltung“.²⁵

Anders als in der Umweltpolitik, die beispielsweise auf Emissionsschutz setzte, dominierte unter Produktgestaltern die Überzeugung, dass die materielle Kultur eine andere werden müsse, da die Dinge selbst, zunehmend als massenproduzierte, modische und kurzlebige Wegwerfartikel konzipiert, erheblichen Anteil an der Umweltkrise hätten. Immer wiederkehrende Kritikpunkte in dieser Debatte waren die „nie gekannte Produktdifferenzierung“, die in den westlichen Industriegesellschaften zu finden sei,²⁶ der „Trend zu immer schnellerem Konsum und Verschleiß, zu immer rascherem, modisch gesteuertem Wechsel, zu einem pluralistischen Nebeneinander von Formen und Stilen und einer verstärkten werblichen Produktdarstellung“.²⁷ Weiter wurden in der Auseinandersetzung „die Nicht-Reparaturfähigkeit“, die Materialverschwendung, die „Überfütterung mit neuen Objektmodellen“, aber auch die „gefühlsmäßige Loslösung“ von Objekten und dabei grundsätzlich auch

23 Petra Eisele, BRDesign. Deutsches Design als Experiment seit den 1960er Jahren, Köln 2005, S. 75ff. Beispielsweise wurde in Darmstadt über ein Institut für Umweltgestaltung, Bauen und Wohnen nachgedacht; die HfG Ulm machte Umweltgestaltung an ihrer Hochschule zu einem wichtigen Thema; 1970 wurde schließlich, nach Zerschlagung der HfG 1968, das Institut für Umweltplanung in Ulm gegründet. Und auch das Internationale Design-Zentrum Berlin (IDZ) widmete sich schwerpunktmäßig dem Thema Umwelt. Vgl. ausführlich ebd., S. 81ff.

24 Victor Papanek, Das Papanek-Prinzip. Design für eine Umwelt des Überlebens, München 1972, S. 13.

25 Gert Selle, Geschichte des Design in Deutschland, überarb. Neuaufl., Frankfurt a.M. 2007, S. 263.

26 Michael Andritzky, Francois Burkhardt u. Herbert Lindinger, Aufgaben der Design-Politik in der Bundesrepublik Deutschland, Rat für Formgebung, Frankfurt a.M. 1975, S. 5.

27 Ebd.

das Styling kritisiert.²⁸ Im Designbereich sei eine „Ex und hopp“-Ideologie zu beobachten, die im Begriff des Wegwerfdesigns ihren Ausdruck fand. Gefordert wurde statt dessen Langlebigkeit, Objektbindung, die Wiederbelebung des Handwerklichen sowie „Dauerhaftigkeit und Wiederverwertbarkeit“.²⁹

Zusammengefasst suchten Designer im Kontext der Umweltkrise nach einer alternativen Produktkultur und setzten – naheliegender Weise – bei den Dingen selbst an.³⁰ Dabei sollte es allerdings nicht darum gehen, neue *technische* Dinge zu entwerfen. Vielmehr dominierte die Überzeugung, dass eine weitere Technisierung der materiellen Kultur nicht weiterführen würde.³¹ Wissenschaft und Technik wurden vielmehr als zentrale Ursachen der konstatierten Krisen angesehen. Mit ihren Mitteln sei die Krise gerade nicht zu lösen.

Exemplarisch zeigt sich diese „Umweltbewegung“ im Design der 1970er Jahre an einem breit wahrgenommenen Wettbewerb des Internationalen Design-Zentrums Berlin im Jahr 1974 zum Thema „Produkt und Umwelt“.

Der Wettbewerb „Produkt und Umwelt“

Ausgeschrieben hatte den Wettbewerb „Produkt und Umwelt“ das 1970 eröffnete Internationale Design-Zentrum Berlin, das Ende der 1960er Jahre aus Kreisen der Berliner Wirtschaft angeregt worden war, um ein Forum für die Förderung guten Designs zu etablieren. Eine der beiden Eröffnungsausstellungen widmeten sich den Themen Umwelt und Design, ihr Titel lautete „Design – Umwelt wird in Frage gestellt“.³²

Die Ausschreibung des Wettbewerbs verwies auf die Diagnose des Club of Rome, die Ölkrise und die Sonntagsfahrverbote und konstatierte eine „Krise des menschlichen Wirtschaftens und Konsumierens“.³³ Energieverknappung und Umweltverschmutzung wurden als zentrale Herausforderungen für Design betrachtet und entsprechend lautete die Forderung an die Teilnehmer des Wettbewerbs, umweltfreundliche Produkte zu entwickeln, wobei auf eine umweltfreundliche Herstellung, Wiederverwendbarkeit und Dauerhaftigkeit

28 Gillo Dorfles, Die Krise der Affektivität. Über die gefühlsmäßige Loslösung des Menschen von seiner Umwelt, in: Produkt und Umwelt. Ergebnisse einer Ausschreibung (hg. vom Internationalen Design-Zentrum Berlin in Zusammenarbeit mit dem Bundesverband der Deutschen Industrie), Köln, Berlin 1979, S. 48.

29 Julius Posener, Kritische Stellungnahme zu den fünf Punkten der Ausschreibung, in: Produkt und Umwelt (wie Anm. 28), S. 135.

30 Ähnliche Ziele lassen sich in der Konstruktionslehre und -forschung seit den 1970er Jahren beobachten. Ansätze einer ressourcensparenden Technikgestaltung beschreibt z.B. Hans Dieter Hellige, Wirtschafts-, Energie- und Stoffkreisläufe in säkularer Perspektive. Von der thermodynamischen Entzauberung der Welt zur recyclingorientierten Wachstumsgesellschaft, in: Gangolf Hübinger, Jürgen Osterhammel u. Erich Pelzer (Hg.), Universalgeschichte und Nationalgeschichten, Freiburg 1994, S. 291-315.

31 Dorfles (wie Anm. 28).

32 Ausführlich zur Gründung des IDZ s. Eisele (wie Anm. 23), S. 95ff.

33 Jens Priewe, Einleitung, in: Produkt und Umwelt (wie Anm. 28), S. 7-12, hier S. 7.

zu achten sei. Der Wettbewerb stellte explizit die Frage, wie Produktgestaltung in die „Verschwendungswirtschaft“ eingreifen könne und wie die Gesellschaft „verändert werden müsste, damit umweltökonomische Produkte zur Anwendung kommen“.³⁴

Ein Kernanliegen war es, wie oben bereits angedeutet, keine technischen Lösungen zu finden. Die Industriegesellschaft mit ihren Technisierungsprozessen wurde als Ursache des Problems betrachtet. Man war auf der Suche nach alternativen Konzepten, nicht nach technisch-wissenschaftlichen Lösungen: „Unbestritten ist, dass die Industrialisierung einen Punkt erreicht hat, an dem sie beginnt, ihre eigenen Grundlagen zu unterhöhlen“,³⁵ hieß es in der Ausschreibung. Weiter wurde das „Vorherrschen wirtschaftlichen (Wachstums) und technische[r] Kategorien (Naturbeherrschung)“ kritisiert. Auch Initiativen des politischen Umweltschutzes wie Immissionsschutz seien genauso wenig wie beispielsweise energiesparende Lampen ein ausreichender Ansatz; es gelte vielmehr, Produkte selbst neu zu konzeptionieren. „Eine Bewältigung der Krise“ dürfe daher „nicht nur an der technisch-produktiven Seite ansetzen“. Denn vor allem die alltäglichen Gewohnheiten, Konsum und Lebensweise seien zu verändern: „Straßen, Autos, Häuser und Wohnungen und viele andere Produkte des täglichen Lebens bestimmen unsere Gewohnheiten, legen fest, wie viel Energie wir benötigen, wie viel Abfall wir produzieren, wie viel Material wir verschwenden.“³⁶

Von den 42 eingesandten Arbeiten wurden 14 prämiert, darunter beispielsweise ein Frischebehälter für Milch, in dem die Milch 90 Tage halten sollte, ein Entwurf für ein neues Nahverkehrssystem oder ein Entwurf für Recycling-Papier, auf dem der begleitende Katalog, der die Ausschreibung und die Ergebnisse dokumentierte, gedruckt war. Eine hohe Zahl der Entwürfe beschäftigte sich mit Recycling.

Recycling, das wurde vielfach betont, hatte in den 1970er Jahre eine Hochphase, war von euphorischen Erwartungen sowie der Überzeugung, Abfall- und Ressourcenprobleme zu lösen, begleitet.³⁷ Recycling galt als Alternative zur Wegwerfgesellschaft. Der Spiegel-Verlag brachte beispielsweise 1975 einen Band zu *Recycling in der Materialwirtschaft* auf den Markt. Darin wurde Recycling als einzige Alternative der zukünftig nicht mehr tragbaren Wegwerfgesellschaft bezeichnet.³⁸ Wie Reinhold Reith schreibt, war der Be-

34 Ebd. S. 5.

35 Ebd. S. 4.

36 Alle Zitate ebd.

37 Reinhold Reith, Recycling. Stoffströme in der Geschichte, in: Sylvia Hahn u. Reinhold Reith (Hg.), Umweltgeschichte. Arbeitsfelder, Forschungsansätze, Perspektiven, München 2001, S. 99-121, hier S. 99ff.

38 Ebd., S. 99. Ulrich Jetter, Recycling in der Materialwirtschaft. Stoffkreisläufe, Rückgewinnung, Abfallnutzung, Hamburg 1975.

griff dann vor allem in den 1980er Jahren „ in aller Munde und erhielt damit auch eine gewisse Vagheit“.³⁹

Auch das Design hatte die Idee des Recyclings aufgenommen. 1976 veranstaltete beispielsweise das IDZ einen Kongress zu Recycling-Design. Verschiedene Ansätze wurden diskutiert; im Kern ging es immer um die Frage, wie bei der Gestaltung von Produkten die Wiederverwertung mitgedacht werden könne, also welche Materialien zu verwenden seien, wie die Reparaturfähigkeit garantiert oder wie ihre Langlebigkeit sichergestellt werden könne.⁴⁰

Recycling-Design der 1970er Jahre: Das Beispiel *Des-In*

Einer der Preisträger des Wettbewerbs „Produkt und Umwelt“ war die an der Offenbacher Hochschule für Gestaltung (HfG) gegründete Gruppe *Des-In*. Sie erhielt zudem die Gelegenheit 1977 am IDZ eine Ausstellung zu konzipieren, um die eigenen Vorstellungen zu präsentieren.⁴¹

Die Gruppe war als studentische Initiative aus Lehrveranstaltungen, die sich mit der Umweltproblematik beschäftigt hatten, um den HfG-Professor Jochen Gros entstanden. Sie existierte bis 1980, wenngleich die Mitglieder wechselten. Die Konzepte von *Des-In* gehören zweifellos zu den exponiertesten und am breitesten wahrgenommenen Versuchen, eine alternative Produktkultur zu entwickeln. Das bekannteste Objekt stellt das Reifensofa dar, ein Sofa, das aus alten Autoreifen und Jute gefertigt wurde (s. Abbildung 1).

Expliziter Ausgangspunkt der Überlegungen der Gruppe war der Bericht des Club of Rome.⁴² Die Sorge um den Zustand der Erde war begleitet von

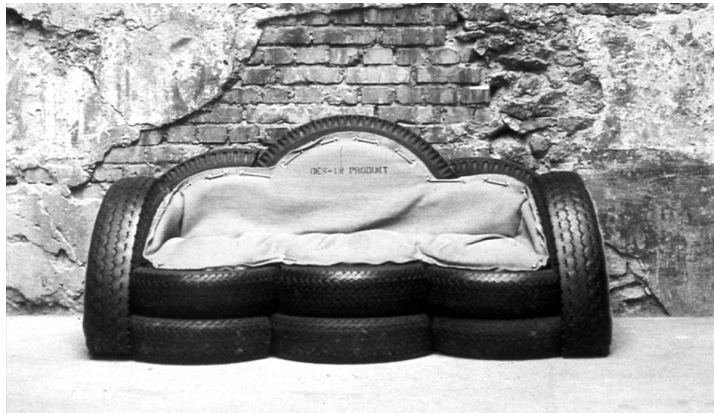


Abb. 1: Sofa aus alten Autoreifen und Jute. Quelle: Hochschule für Gestaltung, Offenbach am Main.

39 Reith (wie Anm. 37), S. 100.

40 Vgl. z.B. in: Internationales Design-Zentrum Berlin e.V., Recycling Design. Design: Materialien und Dokumente, IDZ Forum-Kongress Berlin 1976.

41 Zur Ausstellung s. Eisele (wie Anm. 23), S. 105ff.

42 Hochschule für Gestaltung Offenbach, Arbeitsgruppe, Philine Bracht, Bernd Brockhausen, Jochen Gros u.a., *Des-in – ein neues Ornament?*, in: *Produkt und Umwelt* (wie Anm. 28), S. 58-75, hier S. 58.

einer fundamentalen Ablehnung von Konsum, wie sie beispielsweise von Wolfgang Fritz Haug formuliert wurde, dessen Buch *Kritik der Warenästhetik* aus dem Jahr 1971 eine zentrale Referenzlektüre darstellte.⁴³ Kritisiert wurde die „Verschwendungswirtschaft“ und Wegwerfmentalität:

„Wir haben festgestellt, dass die heutige westliche Zivilisation dazu neigt, ihre Produkte so herzustellen, dass sie nach möglichst kurzer Zeit durch gleichwertige ersetzt werden müssen. Die Gegenstände sind schnell aus der Mode, nicht reparaturfreundlich, schwer individuell veränderbar, in der Herstellungsweise nicht nachvollziehbar etc. und werden weggeworfen. In Anbetracht der begrenzten Rohstoffvorräte wird dies in absehbarer Zeit zu deren Erschöpfung führen.“⁴⁴

Ziel war es, auf den Punkt gebracht, aus (Industrie-)Abfällen schöne Dinge zu machen. So entstanden das bereits erwähnte Sofa aus alten Autoreifen, aber auch Teekisten-Möbel, etwa ein Schrank, oder Lampen aus Offsetplatten vom Schrottplatz (s. Abbildung 2). Es handelte sich um einen Versuch, eine alternative Produktkultur zu entwerfen, die sich von einer Wegwerfkultur absetzte und dies mit den Dingen selbst *sichtbar* machte, indem diese ihr wieder verwendetes Material, ihre simplen Formen und eine Ästhetik des Gebrauchten und Einfachen geradezu plakativ ausstellten. Im Sinne des „things that talk“ verstand *Des-In* die Dinge als „Stellungnahme“, als „Aussage“.⁴⁵ Dabei waren „matter“ und „meaning“ untrennbar verbunden. Denn die Produkte selbst verkörperten in ihrer Dinglichkeit des Gebrauchten, in



Abb. 2: Lampe aus Offsetplatten. Quelle: Hochschule für Gestaltung, Offenbach am Main.

43 Wolfgang Fritz Haug, *Kritik der Warenästhetik*, Frankfurt a.M. 1971. Das Buch wurde kürzlich interessanterweise überarbeitet, ergänzt und neu aufgelegt.

44 Lothar Müller, *Des-In & Entwurfsbeispiele für eine alternative Produktionsform*, Diplomarbeit HfG Offenbach 1977, Anhang.

45 Ebd., S. 5.

ihrer Rohheit, ihrem zum Großteil handwerklich Hergestelltsein, ihrem Material einen demonstrativ *gezeigten* Alternativentwurf zu massenproduzierten Wegwerfartikeln. Ihr Geruch, beispielsweise der alten Autoreifen oder der Offsetplatten vom Schrottplatz, ihre eher grobe Haptik – wie bei den Teekisten oder den für ein Regalsystem benutzten Spanplatten – waren in den Dingen selbst liegende Eigenschaften, die Teil ihrer Aussage waren. Die Produkte sollten rohstoffsparend sein und dies in ihrer Materialität, ihrer Haptik, Form und Ästhetik zeigen und damit eine Kritik am Wegwerfen formulieren. Rohstoffsparend meinte dabei in erster Linie das Wiederverwerten von bereits weggeworfenen Dingen und deren Zusammenfügen zu neuen Produkten. Damit *verdinglichte* die Gruppe eine fundamentale Kritik an der Wegwerfgesellschaft. Die Materialien und die Ästhetik weckten dabei gleichzeitig Assoziationen an Weggeworfenes und an Müll – und nutzten damit bewusst kulturelle Zuschreibungen. Genau in dieser Dopplung, nämlich ihrer letztlich unangenehmen Dinglichkeit aufgrund ihres rohen Materials, ihrer Haptik und ihres Geruch einerseits, sowie in den kulturellen Konnotationen, die sie auslösten andererseits, lag das Problem ihrer Akzeptanz. Die plakative Betonung des Wiederverwertens, das mit der Materialität und Ästhetik der Dinge selbst initiiert wurde, positionierte die Dinge zugleich in einen Bedeutungshof von Abfall, Müll und Weggeworfenem, der vermutlich für die meisten Nutzer im Widerspruch stand zu ihren Vorstellungen einer Wohnungseinrichtung. Selbst für die Gruppe schien der Gedanke gewöhnungsbedürftig: „Während wir uns die Lampe am Anfang bestenfalls im Keller oder in der Küche vorstellen konnten, scheint sie mit Farbe und Schrift auch am Schreibtisch oder im Wohnraum denkbar.“⁴⁶

War es mithin zweifellos auch die symbolische Ebene der Dinge, ihre Wertung als Müll und ihre negative Konnotation von Weggeworfenem und Gebrauchten, die ihre Akzeptanz für die meisten Menschen erschwerte, so zeigt sich hier zum einen zugleich die kulturelle Umdeutbarkeit, insofern sich heute eine Ästhetik des Gebrauchten großer Beliebtheit erfreut und beispielsweise Zeichen für Coolness wurde.⁴⁷ Gleichwohl wird zum anderen die Grenze der Symbolisierungen deutlich; mag sich das Image von Gebrauchtem ändern, so haften den Objekten des Recycling-Designs der 1970er Jahre dingliche (und sinnliche) Eigenschaften an, die im verwendeten Material lagen und sie unangenehm im Alltagsgebrauch machten: harte Autoreifen, der unangenehme Geruch von Altreifen oder Offsetplatten, von Blech, kratzige Jute, rohe Spanplatten.

Was heute eher als politisches und plakatives Statement oder eine künstlerische Intervention erscheinen mag, war gleichwohl eine ernsthafte und engagierte Auseinandersetzung mit der Material und Ressourcen verschwen-

46 Hochschule für Gestaltung (wie Anm. 42), S. 71.

47 Vgl. S. 274 dieses Beitrags.

denden materiellen Kultur. Es ging um den Entwurf einer neuen Lebensweise, um eine alternative Lebensform und Produktkultur, die sich von der Mentalität des Wegwerfens, von der Kurzlebigkeit der Produkte, dem Folgen modischer Trends absetzte und dabei, und das ist vor allem technikhistorisch interessant, gegen die Industriegesellschaft, gegen die technisierte Massenproduktion und die Technisierung von Produkten wandte. Dies zeigt sich nicht nur, wenn man die Dinge betrachtet, sondern wurde von der Gruppe auch in drei zentralen Grundsätzen, die ihren Entwürfen zugrunde lagen, formuliert.

„*Billig ist schön*“, lautete der erste. Dies war recht provokativ, da es mit dem Konzept des billigen Massenkonsums spielte, aber sich genau von diesem, von Ramsch, Straßenverkauf und Wegwerfartikeln abzusetzen trachtete. Vor dem Hintergrund der ökologischen Krise „dient der Ausdruck billig vielmehr als Verrechnungseinheit für die gesamtgesellschaftlichen Kosten von Rohstoffen, Produkten und deren Beseitigung“.⁴⁸ *Des-In* reformulierte mithin den Begriff „billig“, indem billig nicht auf den Konsum und den Preis eines Produkts bezogen war, sondern auf ein ökologisch zu rechtfertigendes Produkt, das möglichst wenige Rohstoffe verbraucht. Ziel war es, ökologisch korrekte Produkte anzubieten und hier die Kategorie „billig“ im Sinne des Rohstoffverbrauchs akzeptabel zu machen und dies in den Produkten nicht zu verstecken, sondern es zu zeigen.

Dieses „billig“, das spürte man wohl, entsprach im Kontext der bundesdeutschen Produktkultur der 1970er Jahre, die vornehmlich durch expressive Farben und Kunststoff geprägt war, keineswegs den Gewohnheiten der Konsumenten. Nun wollte man allerdings gerade nicht an den Konsumgewohnheiten der industriellen Massengesellschaft ansetzen, sondern mit den Produkten das Bewusstsein der Konsumenten verändern. Dinge waren und zwar durch ihre Gestalt, ihre Dinglichkeit, zugleich Erziehungsmittel. Sie nahmen Stellung zur dominierenden Konsumkultur, formulierten gewissermaßen einen Vorwurf und *zeigten* eine Alternative zur bestehenden Produktkultur. Dabei sollten diese Produkte auch emotional ansprechen, denn, so die Überzeugung, „sie müssen auch durch Spaß und ästhetische Sinnlichkeit akzeptabel sein“.⁴⁹ Ein „niedriges Konsumniveau [sollte] durch sinnlichen Reiz“ ausgeglichen werden.⁵⁰ „Sinnlichkeit“ war eine der weiteren zentralen Kategorien, die leitend für die Entwurfsarbeit waren. Mit theoretisch-rhetorischen Referenzen auf Sigmund Freud und im Einklang mit der in den 1970er Jahren im links-alternativen Milieu häufig konstatierten Unterdrückung der Sinnlichkeit, der Libido und von Emotionen, sollten Dinge Gefühle ausdrücken. Mittel dazu war das so genannte „neue Ornament“,⁵¹ das den zweiten

48 Ebd., S. 65.

49 Ebd., S. 74.

50 Ebd., S. 69.

51 Ebd.

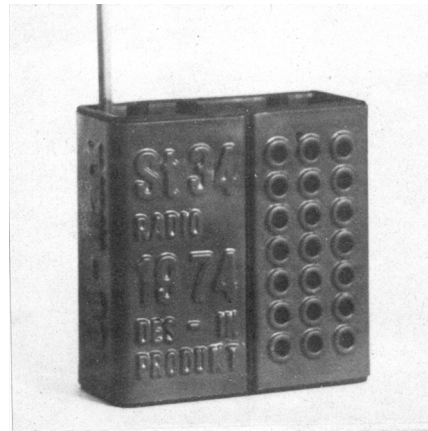
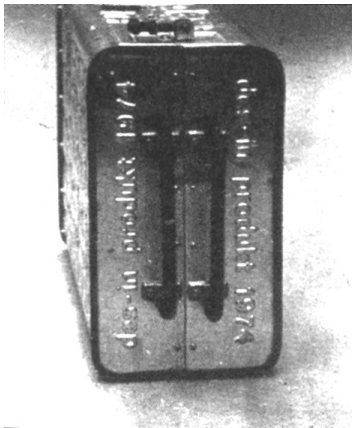


Abb. 3 (links): Metallkoffer mit Ornament.

Abb. 4 (rechts): Radio, aus billigem Blech hergestellt.

Quelle: Hochschule für Gestaltung, Offenbach am Main.

Grundsatz darstellte. *Des-In* knüpfte hier an eine Debatte um das Ornament an, die spätestens seit den 1960er Jahren als „Ornamentfrage“ im Kontext der zunehmenden Funktionalismuskritik diskutiert wurde und in der Ornament, zumindest von Teilen des Designs, rehabilitiert wurde.⁵²

Des-in wollte nun also einerseits die neue Sparsamkeit und Einfachheit, das „billig“ im Rohstoffverbrauch mit den Produkten selbst betonen, sie sollten dies geradezu *ausstellen*. Andererseits wollte die Gruppe jedoch eine sinnliche Komponente garantieren und glaubte, dies könne mittels Ornament gelingen. Der entworfene Koffer (s. Abbildung 3) vereinte wie das Radio (s. Abbildung 4) ihrer Meinung nach die Prinzipien des „Billigen“ und des „Sinnlichen“. Der Koffer galt *Des-In* nicht nur als Beispiel für den Einsatz wiederverwendbaren Metalls; er war gleichzeitig reparaturfreundlich und auf Langlebigkeit ausgelegt und das „plastische Buchstabenornament“ erzeuge Stabilität und Spaß.⁵³ Das Radio wiederum war, so wurde betont, nicht aus Kunststoff, sondern aus billigem Blech hergestellt und gleichfalls mit Zahlen und Buchstaben als Ornament versehen,⁵⁴ um das Gerät sinnlich attraktiv zu machen.

Wollte man eine alternative Produktkultur etablieren und sich von der konsumistischen und technisierten Wegwerfkultur absetzen, so galt es, so die Überzeugung der Gruppe, nicht nur die Seite des Verbrauchs zu verändern sondern vor allem auch die Produktionsweisen, denn, so die Erkenntnis, Konsum und Produktion stünden in enger Wechselwirkung.⁵⁵

⁵² Vgl. hierzu die Zusammenfassung der Positionen bei Eisele (wie Anm. 23), S. 23ff.

⁵³ Hochschule für Gestaltung (wie Anm. 42), S. 69.

⁵⁴ Ebd., S. 70.

⁵⁵ Müller (wie Anm. 44).

Die Offenbacher suchten in historischen Reformmodellen wie beispielsweise bei den Shakern Anregungen für eine alternative Produktionsform. Entsprechend entwickelte die Gruppe Konzepte, die stark am Handwerk orientiert waren und einen Gegenentwurf zur zentralisierten und technisierten Massenproduktion darstellen sollten. Dies war der dritte Grundsatz. Man war auf der Suche nach einer, so formulierte man, „nachindustriellen“ Produktionsform, die den Begriff allerdings anders fasste, als er im Kontext von Daniel Bells nachindustrieller Gesellschaft gebraucht wurde. Ziel war eine handwerkliche, dezentrale Produktion. Gleichwohl war man sich bewusst, dass das Rad der Industrialisierung nicht zurückzudrehen sei und wehrte sich gegen die Vorstellung, per se technikfeindlich zu sein und zurück ins Mittelalter zu fallen. Vielmehr wurde ein Kompromiss formuliert, indem man bestrebt war, einen Weg zwischen industrieller und handwerklicher Produktion aufzuzeigen: „Aus der Nabsicht des Designers zeigt sich jedoch schon am simplen Lampenbeispiel, daß wir uns eine ‚nachindustrielle‘ Produktion ernsthaft nur als Kompromiss zwischen weiter bestehenden industriellen und neuen handwerklichen Produktionsformen vorstellen können.“⁵⁶ So sollte eine nachindustrielle Produktion nicht auf bestimmte Möglichkeiten der Großserienfertigung verzichten und standardisierte, genormte Materialien wie Kabel, Stecker etc. aus der Massenproduktion verwenden, während zum Beispiel die Lampe selbst in handwerklicher Produktion gefertigt werden sollte. Damit einhergehend zielte man auf die Etablierung vieler kleiner dezentraler Produktionsstätten, die Kleinserien fertigen sollten.⁵⁷ Auf der oben erwähnten Ausstellung der Gruppe 1977 wurden die Gegenstände zudem – im Sinne einer Do-it-yourself-Aufforderung – mit Anleitungen zum Nachbauen ausgestellt; es waren gar Arbeitsplätze für die Besucher der Ausstellung eingerichtet worden.⁵⁸ Dinge waren hier konzipiert als Kritik an industrieller Massenproduktion, an technisierten Produktionsprozessen und sollten in ihrer Art des Hergestellenseins, als handwerkliches Objekt – was ihnen auch anzusehen war – einen Gegenentwurf formulieren.

Dingliche Technikkritik im Diskurs der 1970er Jahre

Ist es kennzeichnend für die alternativen und kritischen Ansätze des Designs der 1970er Jahre, dass sie über eine Neukonzeptionalisierung der Dinge selbst einen Beitrag zum Umweltschutz leisten wollten und zugleich eine Kritik am industrialisierten und technisierten Massenkonsum verkörperten, so fügt sich diese dingliche Kritik nahtlos in die Debatte der 1970er Jahre um Umweltkrise, Technik- und Industriekritik. Die 1970er Jahre waren gesellschaftsgeschichtlich durch Protestformen, Alternativbewegungen und Subkultur geprägt, durch die Entstehung einer Umweltbewegung sowie einer Industrie-

⁵⁶ Ebd., S. 39.

⁵⁷ Ebd., S. 40.

⁵⁸ Eisele (wie Anm. 23), S. 106.

kritik und Kritik an Technisierungsprozessen, wie sie bereits von Philosophen und Politikern unterschiedlichster Provenienz in den 1950er, 1960er und vor allem aber in den 1970er Jahren geäußert worden war. Technik- und Wissenschaftskritik verbanden sich mit ökologischem Bewusstsein sowie mit einem grundsätzlichen Unbehagen an der Industriegesellschaft, deren Grundlagen als gefährdet galten und der, wie auch im Wettbewerb des IDZ „Produkt und Umwelt“, vorgeworfen wurde, dass sie ihre eigenen Grundlagen unterhöhle. Die Schriften von Carl Jaspers, Hans Jonas, Herbert Marcuse, Carl Friedrich von Weizsäcker und Herbert Gruhl – um nur wenige zu nennen – bildeten ein Geflecht von Interventionen, die die bislang nicht grundsätzlich hinterfragten Entwicklungen ausgesprochen kritisch reflektierten.

Die fundamentale Kritik der *Designer* an der Industriegesellschaft, an Technisierungsprozessen, an technischen Lösungen ökologischer Probleme sowie an der technisierten Massenproduktion und der sie begleitenden Wegwerfmentalität wurde dagegen *mit den Dingen selbst* formuliert. Die Recycling-Designer kritisierten die Industriegesellschaft vor allem mit ihren Produkten, die weder in industrieller Massenproduktion hergestellt werden noch sich technischer Lösungen bedienen sollten. Die scharfe Kritik an technischen Lösungsansätzen von Umweltproblemen, an einer nur „technischen Reparatur“ wurde immer wieder betont, gegen technische Problemlösungen wie beispielsweise energiesparende Technologien polemisiert.⁵⁹ Die Zuversicht in technische Lösungen war in Teilen des Designs grundsätzlich erschüttert, und das, was Robert Friedel kürzlich als „culture of improvement“ beschrieb,⁶⁰ der stete Wunsch, Dinge besser zu machen, wurde als Ursache der Verschwendung kritisiert. Dies bildete die Grundlage, von der aus eine neue Produktkultur entwickelt werden sollte. Design und die Produkte selbst wurden aufgrund ihrer Materialität, ihrer Beschaffenheit, ihrer Form und ihrer handwerklich orientierten Herstellungsweise explizit gegen Massenproduktion gesetzt; sie waren Ausdruck einer Technikkritik, einer Gegenbewegung zur Industriegesellschaft. Dinge selbst wurden als *Verkörperung* einer neuen, umweltgerechten Produktkultur zu Argumenten: in ihrer Materialität, ihrer Gestalt, ihrem Geruch und ihrer Haptik. Die Dinge als Dinge zeigten sich dem Betrachter als gebraucht, als billig, roh und einfach, dabei mit Ornament verziert, und stellten dabei aus, was sie waren, nämlich neue Dinge aus alten, weggeworfenen Materialien und Gegenständen, die nicht in hochtechnisierter Massenproduktion herzustellen waren.

Gleichzeitig setzte man darauf, mittels Produkten das Verhalten der Konsumenten zu verändern: „Bewusstseinsbildung“ war das Ziel. Die Produkte in ihrer Einfachheit und ihrer Ästhetik, indem sie sichtbar aus alten Dingen hergestellt waren, machten die Rohstoffkrise *begreifbar* und *sichtbar*. Wie

59 Hochschule für Gestaltung (wie Anm. 42), S. 58.

60 Robert Friedel, *A Culture of Improvement: Technology and the Western Millenium*, Cambridge, MA 2007.

Jochen Gros zusammenfasste: Die *Des-In* Gruppe „versucht seit dem IDZ-Wettbewerb 74 langfristige Prognosen zum Thema Grenzen des Wachstums durch einen entsprechenden Design-Stil sinnlich erfahrbar zu machen“. ⁶¹ In dem unmittelbar mit der Wahl der Materialien das Anliegen sichtbar gemacht, es gezeigt wurde, hoffte man, mit den Produkten ein Verhalten, „das weder Wachstum noch Verschwendung akzeptiert“, ⁶² ein Verhalten also, das die Wegwerfgesellschaft untergräbt, zu etablieren.

Der Krise der technischen Moderne galt es in dieser Logik mit dem Zurückdrängen ihrer Auswüchse zu begegnen, anstatt auf „technischen Fortschritt“ und weitere Technisierung zu setzen. Zweifellos verfielen Teile des Designs dabei in eine antimoderne Haltung, wie sie kürzlich Wolfgang Kraushaar für die 1968er Bewegung im Kontext der Ökobewegung beschrieb. Kraushaar diagnostizierte eine Radikalität und eine zur Apokalyptik neigende Ökologie- und Technikkritik, ⁶³ die er – wie die gesamte 1968er Bewegung – als „romantisch“ interpretierte.

Recycling-Design: „Keine Alternative fürs Ganze“

Ungeachtet davon, ob man mit Kraushaar das Recycling-Design der 1970er Jahre, wie es beispielsweise die Offenbacher Gruppe *Des-In* vertrat, als romantisch bezeichnet oder nicht, war die Wirkung auf die bundesdeutsche Produktkultur faktisch gering. Dieses plakative Recycling-Design blieb eine kurze Phase. Zweifellos war die verdinglichte Technik- und Konsumkritik zu radikal als dass sie die materielle Kultur hätte nachhaltig beeinflussen können; sie blieb Subkultur und war, wie Gert Selle formulierte, „keine Alternative fürs Ganze“, ⁶⁴ vielmehr „eine Szene, die sich abspaltet“, und darüber hinaus „kein erfolgreicher ökologischer Aufbruch [...] im westdeutschen Design“. ⁶⁵ Ähnlich resümiert Thomas Hauffe: „Die verschiedenen gesellschaftskritischen Ansätze blieben Theorie und änderten am ‚offiziellen‘ Industriedesign wenig, führten aber dazu, dass einzelne Designer alternative Konzepte entwickelten, die Anfang der 1970er Jahre das wachsende Bewusstsein für die Grenzen der Industriegesellschaft spiegelten.“ Gleichwohl gesteht Hauffe zu, dass Gruppen wie *Des-In* zwar kein „Umdenken oder Veränderung im Industriedesign von großen Unternehmen“ bewirkten, aber doch „einem neuen Verständnis auch auf Benutzerseite den Weg“ bahnten. ⁶⁶ Petra Eisele wiederum kommt zu der Überzeugung, es habe sich um eine „bewusste designtheoretische Stellungnahme [gehandelt], die als Ausdruck einer progressiven funktionalismuskritischen Designhaltung zu gelten hat“. ⁶⁷

61 Jochen Gros, [o.T.], in: Form 75, 1976, III, S. 15.

62 Hochschule für Gestaltung (wie Anm. 42), S. 64.

63 Wolfgang Kraushaar, Achtundsechzig. Eine Bilanz, Berlin 2008, S. 232.

64 Selle (wie Anm. 25), S. 264.

65 Ebd., S. 267

66 Thomas Hauffe, Design, Köln 2002, S. 143.

67 Eisele (wie Anm. 23), S. 128.

Zwar kann tatsächlich nicht die Rede davon sein, dass das *Industrie*-design der 1970er Jahre von solchen gesellschaftskritischen und ökologiebewussten Gruppen beeinflusst war. Gleichwohl ging von diesen Produkten eine „zeichenhafte Wirkung“⁶⁸ aus. Es war eine Alternativbewegung, links, politisch und zumeist akademisch; eine in Zeitschriften, an Hochschulen, an Institutionen wie dem IDZ, in Wettbewerben geführte Debatte über die Position des Designs in Zeiten der Umweltkrise. So ist anzunehmen, dass nicht nur, wie Hauffe schreibt, Konsumenten der Horizont eines ökologischen Verbrauchs eröffnet, sondern vermutlich vor allem die in den 1970er Jahren sozialisierte Generation der Designer beeinflusst wurde.

Die frühen Anfänge eines ökologisch orientierten Designs wurden schließlich vom Öko-Design der 1980er Jahre abgelöst. Öko-Design meint gerade keine Fokussierung auf Recycling, sondern versuchte den gesamten Prozess von der Herstellung bis zum Wegwerfen des Produkts, also die Umweltbelastungen während der Herstellung, Lebensdauer und Entsorgung, in den Blick zu nehmen. Kennzeichnend für das Öko-Design der 1980er Jahre war vor allem, dass es die scharfe gesellschafts- und konsumkritische Komponente verlor und es sich zum Ziel setzte, Öko-Produkte wettbewerbsfähig mit herkömmlichen Produkten zu machen, was meinte, dass sie im Preis, in der Bedienbarkeit, im Komfort und ihrer Ästhetik möglichst nicht von herkömmlichen Produkten zu unterscheiden sein sollten.⁶⁹ Wie Ezio Manzini zusammenfasste, kam es in den 1980er Jahren zu einer „Normalisierung des Umweltthemas“. Damit einher ging eine technische Orientierung; Umweltschutz galt nun häufig als eine Frage technischer Lösungen, was genau dem Ansatz der alternativen Gruppierungen der 1970er Jahre widersprach. FCKW verschwand aus Spraydosen und Kühlschränken, auf den Markt kamen Autos mit Katalysator, Energiesparlampen, phosphatfreie Waschmittel und wasser- und energiesparende Waschmaschinen.⁷⁰

Heute sind umweltgerechte, bzw. in der heutigen Sprache, nachhaltige Produkte keine Provokation sondern akzeptiert. Doch, wie Selle betont, „müssen [sie] sich rechnen“.⁷¹ Selles Bemerkung verweist auf den Wandel, den ökologisch orientiertes Design in den letzten 40 Jahren erfuhr. Während die Ansätze der 1970er Jahre auf der Suche nach einer alternativen Produktkultur und dabei gesellschafts- und konsumkritisch waren und eine fundamentale Technikkritik verkörperten, die sie mit den Produkten selbst ausstellten und zeigten, so wirken heute High-Tech, Wirtschaftlichkeit und Öko-

68 Selle (wie Anm. 25), S. 264.

69 Vgl. Daniela Triebel, *Ökologisches Industriedesign. Rahmenfaktoren, Möglichkeiten, Grenzen*, Wiesbaden 1997.

70 Ezio Manzini, *Design, Umwelt und soziale Qualität. Vom „Existenzminimum“ zum „Qualitätsmaximum“*, in: Dagmar Steffen (Hg.), *Welche Dinge braucht der Mensch?*, Gießen 1995, S. 169-175, hier S. 169; Dagmar Steffen, *Umsteuern. Neue Rahmenbedingungen für die Entwicklung und Nutzung von Produkten*, in: ebd., S. 192-198.

71 Selle (wie Anm. 25), S. 267.

logie eng zusammen. High-Tech, Massenproduktion und Nachhaltigkeit sind kein Widerspruch, ganz im Gegenteil. Offensichtlich ist, dass die fundamentale Technikkritik, die Kraushaar romantisch nennt, verschwunden ist. Das Verhältnis zur Technik hat sich verändert.

Zu dieser Einschätzung gelangt auch Michael Bess, der den Einfluss der Umweltbewegung auf Gesellschaft, Politik, Wirtschaftsordnung und Konsum in Frankreich seit den 1960er Jahren untersuchte und zu dem Schluss kam, dass aufgrund der Umweltbewegung zwar eine „new social order“ entstanden sei, jedoch keineswegs eine, die den radikalen Vorstellungen der frühen Umweltbewegung entsprochen hätte, sondern eine Gesellschaft, die Technik, Fortschritt, Wachstum und Überfluss verbunden habe mit Einschränkungen und Nachhaltigkeit. Er beschreibt das „mainstreaming“ der Umweltbewegung, das, so sein Begriff, zu einer „light-green society“ geführt habe. Bess zeichnet damit für Frankreich genau den Prozess von radikalen ökologischen Positionen nach, die tendenziell technikablehnend waren, hin zu einer Massenbewegung. Der Erfolg der Umweltbewegung verwässerte die Ziele einerseits, indem sie einer ökonomischen und technischen Logik unterworfen und zum mainstream wurden, andererseits führte dies zu einer weiten Akzeptanz ökologischer Werte, wenn auch in einer „light version“.⁷²

Bess widmet sich zwar auch den „green products“, jedoch ohne zu fragen, was deren Design, ihre Gestalt, ihre Materialität über das Verhältnis zur Technik zeigen. Doch materialisiert sich diese Haltung des „mainstreaming“ gleichermaßen in den Dingen selbst wie es das Recycling-Design der 1970er Jahre getan hatte. Nachhaltige Produkte nutzen neue Materialien, sind das Ergebnis neuer Technologien – große Hoffnungen richten sich auf die Nanotechnologie – und dies ist ihnen so selbstverständlich, dass ein plakatives Ausstellen ihrer Technizität entfällt. Sie verbinden High-Tech und ökologische Ziele, *ohne* es zu betonen. An die Stelle gebrauchter Teekisten, von Jute und Autoreifen sind Produkte getreten, denen Nachhaltigkeit und High-Tech in der Regel nicht anzusehen sind. Wurde das (vermeintlich) Ökologische der Dinge in den 1970er Jahren ausgestellt, so ist Nachhaltigkeit heute nicht zu fühlen, nicht zu riechen, nicht zu sehen.

Zuweilen sind die nachhaltigen Dinge gar Produkt derjenigen, die stolz auf ihr ökologisches Bewusstsein sind oder dies in einem Kontext von Coolness in ihrer Szene ausstellen wie die bekannten Freitag-Taschen, die aus einer alten LKW-Plane hergestellt werden. Im Unterschied zur plakativen Sichtbarmachung in den 1970er Jahren verraten sie die Herkunft der Materialien nicht und zudem sind sie sinnlich unserer üblichen Produktwelt angepasst: ihnen haftet kein unangenehmer Geruch an, sie haben keine grobe oder rohe Haptik.

72 Michael Bess, *The Light-Green Society: Ecology and Technological Modernity in France, 1960-2000*, Chicago u. London 2003.

Dinge verkörpern hier nicht mehr eine Kritik an der Industriegesellschaft, sondern High-Tech und Nachhaltigkeit bedingen sich, und die Dinge verkörpern nun ein anderes Verhältnis zur Technik, nämlich die selbstverständliche Akzeptanz technischer Lösungen, die dabei keineswegs thematisch werden. Nachhaltige Ansätze in der Produktentwicklung sind vielgestaltig und uneinheitlich. Sie reichen von traditionelleren Recycling-Ansätzen über Versuche, langlebige und „zeitlose“ Produkte zu entwerfen, den gesamten Produktzyklus bei der Konzeption eines Produkts zu beachten über die Konzeption von „Leihsystemen“ im Sinne von „sharing products“ bis hin zum Cradle-to-cradle-Prinzip (Michael Braungart).⁷³ Doch eines haben sie gemeinsam: Diese Generation von Artefakten argumentiert nicht plakativ. Sie macht einen tieferen Blick auf Material, Haptik, Geruch, Form und Ästhetik erforderlich, um Artefakte als Verkörperung des Verhältnisses einer Gesellschaft zur Technik zu analysieren, einer Gesellschaft, deren Produkte zunehmend High-Tech-Produkte werden, die sich neuer Technologien wie der (unsichtbaren) Nanotechnologie bedienen – ohne dies zu zeigen. Diese Dinge „zeigen“ allenfalls gerade in ihrem Nichtzeigen die Selbstverständlichkeit von nachhaltigen High-Tech-Artefakten in einer hoch technisierten Gesellschaft.

Adresse der Verfasserin: Prof. Dr. Martina Heßler, Hochschule für Gestaltung, Offenbach am Main, Schloßstr. 31, 63065 Offenbach am Main, E-Mail: hessler@em-uni-frankfurt.de

73 Michael Braungart u. William McDonough, Einfach intelligent produzieren. Cradle to cradle: die Natur zeigt, wie wir die Dinge besser machen können, Berlin 2003.



Umschlagbild

Das Umschlagbild zeigt einen Ausschnitt aus einer amerikanischen Werbeanzeige für einen Waschautomaten der 1960er Jahre. Die Waschmaschine wird darin visuell auf die Bedienleiste – nebeneinander gereihte Druckknöpfe für die jeweiligen Waschprogramme und -funktionen – reduziert; die Wascharbeit scheint mithin, wie es der Slogan „Push One Button!“ und die feminisierte Hand mit ihrem Schmuck und den langen Fingernägeln zusätzlich unterstreichen, mit nur einem Knopfdruck zu erledigen zu sein. Im Laufe der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde die Drucktaste zur omnipräsenten Kontaktstelle zwischen Mensch und Technik, wie überhaupt die Mensch-Technik-Interaktion zunehmend über Schnittstellen vermittelt abließ. Schnittstellen wurden zu einem zentralen Aspekt des Technikdesigns und sie prägten die Körper Routinen der Techniknutzer und deren Bedeutungen. Der ausgestreckte Zeigefinger symbolisierte nun nicht mehr ein Dozieren und Zeigen, sondern die Verfügbarkeit von Technik auf Knopfdruck hin.

Heike Weber

Quelle: Werbeanzeige von Huffman & Boyle / Maytag, in: 100 Selected Advertisements from Readers Digest, New York 1967, S. 77.