

Give Us a Break!

Paola De Martin

Give Us a Break!

Arbeitsmilieu und Designszene im Aufbruch

DIAPHANES

Diese Publikation erscheint mit freundlicher Unterstützung des



SCHWEIZERISCHER NATIONALFONDS
ZUR FÖRDERUNG DER WISSENSCHAFTLICHEN FORSCHUNG

ISBN 978-3-0358-0533-8

DOI 10.4472/9783035805338

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons
Namensnennung 3.0 Schweiz Lizenz.

www.diaphanes.net

Inhalt

- 11 **Vorwort von Jovita dos Santos Pinto**
- 17 **Einleitung**
Zunehmender Grenzwert – Forschungsgegenstand 17 | Zürich 1970–2020 – Ein Fall für sich mit globaler Ausstrahlung 20 | Soziale Mobilität und das Subfeld Design – Forschungsüberblick 27 | Oral History – Habitusbrüche als quellenkritische Methode 30 | Weiterführende Fragen – Strukturierung und Form des Buches 37
- 43 **Teil 1: P. (*1965)**
Mode überleben – Über coolen Rassismus des guten Geschmacks
- 43 Ein Pausenknopf, der mit sich reden lässt
- 47 Erben und nicht erben, erwerben und nicht erwerben
Erben: Nicht nichts 47 | Keine Putzfrauen und keine Touristen 55 | Erwerben und nicht erwerben: Vom Begehren der Möchtegern I 74 | Verbannung aus der Familiensprache I 86 | Obdachlose Solidarität 90 | Reine und schmutzige Punks 95 | Wände oder Bilder malen? 103 | Experten und Expertinnen – eine Umfrage 106 | Fortsetzung: Wände oder Bilder malen? 117 | Ideale Illusion 122 | Unnatürliche Handschrift – Die feinen Unterschiede der feinen Unterschiede I 128 | Missverständene Angst 141 | «Zureich» oder nicht zu reich 150 | Es werde Style! 160
- 171 Besitzen und nicht besitzen. Neue Wegweiser auf versäumten Strecken
- 186 Kurzportrait 1: NP. (*1966) – Ein grosser Bogen
- 190 Kurzportrait 2: AV. (*1965) – Maskenball
- 195 **Teil 2: GvA. (*1952)**
**Von der Fotografie leben –
Über soziale Reportage und die andere, die zynische**
- 195 Ein Treffpunkt, wo vorher nichts war
- 212 Zeitgeschichte, die zufällig seine ist
Konformität, Sterilität, Zwang 212 | Im Provisorium zwischen Recht und Episteme 215 | Verinnerlichte Grenzen I – Zum Lebensstil der Entsagung 219 | Verbannung aus der Familiensprache II 226 | Sekten – Zum sozialen Sinn der Exklusion nach unten 229 | Intergenerationeller Stafettenlauf 233 | Aussteigen – Seitensprung in die Alternative 241 | Partnerwahl und Lebensstil 245 | Hunger nach dem richtigen Zufall 247 | Zum Kick der Anerkennung von aussen I 252 | Über die Kunst, kein Künstler zu sein 256 | Ökonomische Grenzen der Ethik 261 | Von der Pflicht zur Pflicht, selbstkritisch zu sein 265 | Wenn man doch versteht, worum es geht 273 | Postmodernismus und Neoliberalismus 285
- 288 Blick durch die Oberfläche. Unterwegs mit der historischen Spiegelreflexkamera
- 304 Kurzportrait 3: RS. (*1992) – Hello, Class Fluidity!

309	Teil 3: LSch. (*1993)
	Industrial Design studieren –
	Über «Postmodern form follows postcolonial function»
309	Ein fixes Seil inmitten lauter Variablen <i>Übungen im Kollektiv – Auf der Grenze zwischen Wir und Wir 310 Chancen nutzen, Risiken eingehen 328</i>
340	Eigensinn, der zu seinem Recht kommt <i>Versiegelte Geschichte: Der Schlüssel dreht leer 343 Curriculum Sine Vita 350 Einmal anders richtig 355 Dranbleiben: Kreislauf der Empathie 359 Kolonialität und Zeitgeschmack 367 Die Bürde des weissen Gestalters 372 Modern sein oder nicht sein – Vom Begehren der Möchtegern II 380 Verinnerlichte Grenzen II – Das Private ist mega-politisch 387 Zum Lebensstil der Entsagung II – Das Politische ist sehr, sehr, sehr ästhetisch 396 Diversity, Othering, Ungleichheit – Die feinen Unterschiede der feinen Unterschiede II 407 Zum Kick der Anerkennung von aussen II – Double Unconsciousness</i>
425	Fantastische Umleitung. Spielend den Kreislauf durchbrechen <i>Provozieren 426 Erinnerungsarbeit 445</i>
455	Schluss <i>Weiter finden – Indizien und Beziehungen 456 Weiter suchen – Radebrechender Horizont im Rahmen der Macht 463 Weiter zuhören – Forschungsdesiderat als lebendiger Wunsch 472</i>
477	Nachwort von Simon Dickel
	Anhang
479	Quellenverzeichnis
481	Bibliografie
499	Abbildungsnachweise
501	Danksagung

Für Erik

Non ti fidar di me
Se il cuor ti manca

Vorwort

Haunting is one way in which abusive systems of power make themselves known and their impact felt in everyday life, especially when they are supposedly over and done with. (Gordon, Ghostly Matters, xvi)

Chewing the scenery of post_colonial Switzerland means turning spaces of post_colonial amnesia into places of narration. It means encountering post_colonial aversion with a politics of insistence. It means working through the emotional economy of post_colonial nostalgia. It means thinking against post_colonial temporalities. Chewing the scenery of post_colonial Switzerland means redigesting what has not yet been swallowed. (Purtschert, Chewing the Scenery, 202)

Berkeley (auf Xučyun, nie abgetretenes Land
der Chochenyo-Ohlone), September 2021

Liebe Paola,

Vielen Dank für diese bahnbrechende Dissertation! Was ich beim Lesen deiner Dissertation erlebt habe, hatte ich nicht erwartet – wie auch?

Als Erste interviewst du Personen, die in *bildungsfernen* Arbeiter*innenfamilien sozialisiert wurden und Designer*innen wurden in einer Kreativindustrie, die seit den 1970er Jahren boomt. Und als Erste untersuchst du ihren *sozialen Aufstieg*. Dich interessieren insbesondere die *Habitusbrüche*, wie sie sich in den Empfindungen, Erfahrungen und Lebensläufen deiner Protagonist*innen ausdrücken und wie sie sozial und historisch geformt wurden. Habitusbruch ist ein Konzept, das du, wie vieler deiner Analysebegriffe, von Pierre Bourdieu übernimmst. Gemäss diesem Konzept werden wir in einem bestimmten Milieu sozialisiert das wiederum die Art und Weise (mit-)formt, wie wir der Welt Sinn geben, wie wir aus unseren (sozialen) Positionen Sinn machen, und wie wir uns zu anderen und anderem in Beziehung setzen. Diese Sinngebungen speichern sich in unseren Körpern ab, und wir leiten davon vermeintlich naturgegebene (aber tatsächlich kontingente) Alltagspraktiken ab. Wenn also diese Praktiken und Sinngebungen nicht mehr selbstverständlich greifen, weil wir in ein anderes Milieu *aufgestiegen* sind, erleben wir einen *Habitusbruch*. Du schreibst an einer Stelle, es ist, als ob der *innere Kompass brüchig* wird.

Diese Brüche verweisen auf ästhetische, soziale und historische Strukturen und diese arbeitest du heraus. Der rote Faden, der sich durch deine Arbeit zieht, ist die Auseinandersetzung mit sozialer Mobilität im Design. Dafür musst du Design als soziales Feld erst einmal abstecken. Ein Feld, das du von den 1970er Jahren bis 2010 in Zürich untersuchst – wohlwissend und berücksichtigend, dass historische Dis-/Kontinuitäten sich nicht an unsere konstruierte Periodisierung halten und unsere geografischen Grenzziehungen in Abhängigkeit zum Darüber-Hinausreichenden stehen.

Diese Dekaden in Zürich sind geprägt von strukturellem Wandel, oder vielmehr von ineinandergreifenden Prozessen des Wandels von sozialen, wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Strukturen: Post_Kolonialität, die Eugenik und ihre Reinheitsvorstellungen, der Postfordismus, der Globale Süden, der zunehmend alle Konsumgüter herstellt, während die (Mehr-)Wert(ab-)schöpfung in den globalen Metropolen geschieht, die 68er, Punk, die Neue Frauenbewegung, der Neoliberalismus, Schwarzenbach und das Frauenstimmrecht, die Ausweitung des Mittelstands, die Postmoderne und ihre verschiedenen kapitalistischen Ausformungen (reflexiver Kapitalismus, Wissenskapitalismus, Finanzkapitalismus, Kulturkapitalismus und nicht zuletzt der Designerkapitalismus). Mit den Habitusbrüchen, die du beschreibst, zeigst du wie alle diese und weitere Entwicklungen, die Errichtung, die Bedingungen und Ausformungen von Nicht-/Zugehörigkeit im Milieu des Designs prägen. Du rekonstruierst jeweils, wie und welche sozialen und historischen Strukturen der Makroebene dafür bedeutsam wurden. Du erzählst, was geschah und mit welchen Empfindungen, so zum Beispiel Schuld, Scham oder Dankbarkeit, die Brüche einhergingen. Anhand der Leben deiner Protagonist*innen erzählst du eine mehrstimmige Zeitgeschichte. Oder in deinen Worten, *du erzählst Zeitgeschichte als Geschichte, die zufälligerweise, die deiner Protagonist*innen ist*. Damit werden zum ersten Mal Designgeschichte und soziale Mobilität in der Schweiz in einem gemeinsamen Rahmen untersucht.

Deine Arbeit hat mich bewegt, und bewegt mich noch immer, persönlich, wissenschaftlich, politisch und kulturell. Insbesondere deine eigene Biografie und deine Analysen darum herum, haben ein Echoraum eröffnet, der Wellen an Erinnerungen, Gedanken, Einsichten und neuen Fragen auslöste, die mich Abschnitt um Abschnitt mitrissen. Die sozial heterogene Zusammenstellung meiner Herkunftsfamilie; der Wechsel von der Sekundarschule in Altstetten ans Gymnasium im edlen Stadtquartier Enge; die vielen Irrwege an der Universität, weil ich mein bisheriges Verständnis von Geschichte lange nicht mit dem vereinbaren konnte, was an der Universität von mir verlangt wurde; Scham weil, ich die ungeschriebenen Regeln nicht kannte und nicht wusste, wen oder wie danach fragen, oder Dankbarkeit und Erstaunen, weil ich trotz allem «aufgenommen» schien; Paranoia, weil ich nicht wusste, ob ich dazugehörte, einfach geduldet war, oder ob ich es war, die nicht dazugehören wollte; Dankbarkeit denen gegenüber, die dazugehörten und mich dabeihaben wollten.

Dass meine persönlichen Empfindungen und Erfahrungen bezüglich Zugehörigkeit und Nichtzugehörigkeit, die mich insbesondere seit dem Gymnasium immer wieder beschäftigten und heimsuchten, wohl viel damit zu tun hat, dass ich ein nichtweisses Mädchen mit einer *weissen* Mutter und einem Schwarzen Vater war, das zwar nicht in Armut, aber in einer Genossenschaft in Altstetten aufwuchs – und somit viel mit Aushandlungen von Race, Geschlecht und Klasse zu tun haben, wusste ich schon. Und Erinnerungen, Gedanken und Einsichten sind bei anregender Lektüre an sich nichts Spektakuläres. Ungewohnt war die Wucht und Dichte mit der sie bei mir ausgelöst wurden. Deine Arbeit nahm mich auch in meinem Alltag ein. Sie liess mich kaum mehr los – oder ich wollte nicht loslassen.

Deine Dissertation gab mir, so gross die Wellen waren, die sie lostrat, auch eine neue Grundlage, diese Ereignisse und Empfindung mit der (sozialen) Geschichte von Zürich zu verbinden, zu *verstehen*, zu verorten oder sie zumindest anders zu befragen. Sie bot dafür eine sicherheitsstiftende Rahmung, einen Flickenteppich aus sozialen und historischen Fäden, auf dem ich nach dem Wellenschlag immer wieder landen konnte. Trotz oder gerade wegen der Pandemie, mehrfachem Umzug, neuen Arbeitsorten und meinem eigenen Dissertationsprojekt konnte und wollte ich mich diesem Sog nicht entziehen. *I took a break!* Und ich trat ins Gespräch mit so vielen Personen, die wie du und ich von den Rändern irgendwann einmal *aufgestiegen* sind – und mit ihrer Position haderten und nicht nachvollziehen konnten, warum das so viel Raum einnahm.

Du hast ein neues Forschungsfeld aufgebaut: soziale Designgeschichte mit einem Fokus auf die Schweiz. Bemerkenswert, bahnbrechend und mutig finde ich insbesondere die Art und Weise, *wie* du das getan hast. Du hast deinen eigenen Widerstreit zwischen *Anziehung und Abstossung* zum Designmilieu und die widersprüchlichen Erfahrungen von Nicht-/Zugehörigkeit, die du dort gemacht hast, nicht nur zum Ausgangspunkt gemacht, sondern zum zentralen Untersuchungsmaterial. Du analysierst die Empfindungen, Erfahrungen und Sinngebungsprozesse im Verlauf deines eigenen Lebens soziologisch und historisch. Mittels eines biografischen Interviews, das eine Kollegin mit dir führte, und solchen, die du mit anderen *sozialen Aufsteiger*innen im Design* führst, rufst du Körperarchive ab, in denen Erinnerungen an Ereignisse, Gedanken und Empfindungen verflochten und manchmal untrennbar abgespeichert sind, und erarbeitest aus deren (sprudelnden) Quellen wissenschaftliches Wissen. Du brichst dadurch mit einem dominanten Apriori der Sozialwissenschaften, das, obwohl es seit Beginn kritisiert und überwunden wird, uns immer noch als mächtige Formation heimsucht, und eine Hierarchie zwischen der Forscher*in und den Erforschten und deren Positionen als vermeintlich abgetrennte Entitäten einführt. Dieses Verständnis kommt über die Wissenschaften hinaus zur Anwendung und bringt in seiner hierarchisierenden Trennung Objektivität, die ihr zugrunde liegen soll, erst hervor: Als Opposition des unsichtbaren, sehenden Subjekts und dem sichtbaren, zum Gegenstand erklärten Objekt. Das ist immer auch eine Geschichte des Otherings von *Unterprivilegierten* und eine Technik, die heute noch herangezogen wird, um das Erfahrungswissen dieser «Anderen» als Ausgangspunkt für wissenschaftliches Wissen zu verwerfen, zu diskreditieren und zu bagatellisieren (Kilomba 2008; Haraway 1997, siehe auch die neuere «Entdeckung» des Subjekts in der Schweizer Migrationsgeschichte in Skenderovic 2015).

Dir, Paola, gelingt es diese Positionen zu vereinen, ohne dass sie ineinander aufgehen: gerade auch indem du diese doppelte Positionierung aufrechterhältst, kenntlich machst und reflektierst, als eine Unterscheidung vom «Ich», der Person, die die wissenschaftliche Arbeit verfasst, und von P., die für die Arbeit interviewt wurde. Dadurch, dass deine eigenen Erfahrungen ein zentraler Teil der Untersuchung sind, wird die Hierarchie zwischen Forscherin und Erforschten auch im Verhältnis zu den anderen Protagonist*innen deiner Arbeit durchlässig. Du bringst die unterschiedlichen Biografien miteinander in einen Resonanzraum, auch um damit besser zu verstehen, auf

welche sozialen, kulturellen, ästhetischen und historischen Strukturen sie verweisen, und wie diese sich in den erzählten Leben zeigen. Das Ins-Verhältnis-Setzen deiner Biografie mit denen der anderen erlaubt es dir, sowohl mehr über die Formierung deines eigenen Lebens zu verstehen als auch über diejenige der anderen. Das heisst, du kommst nicht umhin, auch bei den Analysen der Erfahrungen deiner interviewten Protagonist*innen immer wieder auf dein eigenes Körperarchiv zurückzugreifen. Dein Zugang zu deiner eigenen Biografie erlaubt dir eine ganz spezifische, materialgegebene, dichte Beschreibung deines *sozialen Aufstiegs*, die mich wohl auch deswegen so berührt hat. Das entwertet die darauffolgenden Analysen des sozialen Aufstiegs von GvA und LSch ebenso wie die Kurzportraits allerdings nicht, vielmehr legt sie den Boden, für diese kommenden Analysen, die wiederum auf aufeinander und auf deine Biografie verweisen. Das *Verstehen* entsteht somit entscheidend auch in der Beziehung der drei Hauptkapitel zueinander.

Für Menschen mit Ungleichheitserfahrung, die *sozial aufgestiegen* sind, Forschende an Universitäten und ausserhalb, die diese Ungleichheit nicht einfach hinter sich lassen wollen oder können, sondern an diesen Erinnerungen und Erfahrungen eigensinnig festhalten (Ahmed 2014), mit ihnen ringen, sie *verstehen* wollen, um die darunterliegenden Prozesse und Strukturen zu überwinden (bell hooks 1989), ist eine solche Vorgehensweise geradezu zur Bedingung von Analyse und Forschung geworden. Das ist auch ein wesentlicher Bestandteil der Geschichte feministischer, antirassistischer und dekolonialer ebenso wie antiklassistischer Forschung. So ist es nicht erstaunlich, dass du das Gespräch mit Intellektuellen aufnimmst, die ebenfalls mit diesem doppelten wissenschaftlichen «Ich» (als Subjekt und Objekt) *verstehen* wollen und Wissen aufbereiten, wie zum Beispiel Annie Ernaux, Ruth Klüger, Toni Morrison, Édouard Louis, Didier Eribon, James Baldwin, Stuart Hall und nicht zuletzt Pierre Bourdieu. Die Bereitschaft zu diesem Einsatz ist nicht eine heroische Geste, sondern eine notwendige Bedingung, weil es nicht viel anderes gibt als unsere Körper-als-Archive, wenn wir die epistemische, materielle und subjektive Gewalt, gegen die wir uns wenden, aufzeigen wollen, ohne sie zu reproduzieren. Viele hatten die Bedingungen oder den Mut nicht, den persönlichen Ausgangspunkt und die damit zusammenhängende Perspektivierung explizit zu machen – gerade auch in der Schweiz. Nun können wir uns auf dich beziehen.

Das führt mich zur (wissenschafts-)politischen Dimension deiner Arbeit. Die Forschungslücke, die du als solche erstmals sichtbar machst, um sie dann zu bearbeiten, ist natürlich keine rein wissenschaftliche Angelegenheit. Sie ist Ausdruck einer weitreichenden *kollektiven Verschwiegenheit* über die Erfahrungen mit Zugehörigkeit und Nichtzugehörigkeit in Bezug auf Klasse. Dadurch mangelt es auch an einer *adäquaten Sprache*, um diese Erfahrungen in Worte zu fassen und zu *verstehen*. Ich begreife diese Situation auch als sedimentierte Stille, die dazu führt, dass verwobene Genealogien der Ungleichheit in der Schweiz sozial und historisch zum Spuken verdammt und entsprechend wirksam bleiben. Zu diesen gehören beispielsweise die Genealogien von Illegalisierung, Verdingung, administrativer Versorgung, wirtschaftlicher, rassistischer und vergeschlechtlicher Diskriminierung, Marginalisierung und Ausbeutung, politischer,

kultureller und sozialer Entmündigung und Entrechtung, öffentlicher Demütigung, der kolonialen Unterwerfung, der Versklavung und der Nekropolitik (vgl. Mbembe 2003, siehe auch Wilopo 2021). Über die Dissertation hinaus ist deine Arbeit eine wichtige Intervention in dieses Schweigen. Unter anderem im Projekt Schwarzenbach-Komplex, das du gemeinsam mit anderen lanciert hast. Ihr habt eine Plattform geschaffen mit der ihr «Körperarchive und ihre Quellen zum Sprechen bringt» (Circuit 2021; Schwarzenbach-Komplex 2020). Mit Eigensinn, Mut und vielen Gefährt*innen schafft ihr an einem vielstimmigen Erinnerungsarchiv und überführt dadurch diese post_kolonialen und post_migrantischen Räume der Amnesie und des Schweigens in Orte der Erzählung. Deine Dissertation tut dasselbe, im «Wissenschaftsmilieu». Du erleichterst es uns hadernnden Wissenschaftler*innen ebenfalls mit den *Geistern* zu verweilen und mit dir und anderen über un/mögliche Zukünfte ins Gespräch zu kommen.

Herzlich,
Jovita dos Santos Pinto

Zitierte Gefährt*innen

Ahmed, Sara: *Willful Subjects*, Durham 2014.

Circuit no. 2: <https://circ8.net/> (aufgerufen am 01.10.2021).

Gordon, Avery: *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*, Minneapolis 2008.

Haraway, Donna: *Modest_Witness@Second_Millennium.FemaleMan@_Meets_OncoMouse™*, New York 1997.

hooks, bell: «Choosing the margin as a space of radical openness», *Framework: The Journal of Cinema and Media*, No. 36 (1989), S. 15–23.

hooks, bell & Stuart Hall: *Uncut Funk. A Contemplative Dialogue*, London 2017.

Kilomba, Grada: *Plantation Memories. Episodes of Everyday Racism*, Münster 2008.

Mbembe, Achille: «Necropolitics», *Public Culture* 15(1) (2003), S. 11–40.

Purtschert, Patricia: «Chewing on Post_colonial Switzerland. Redigesting what has not yet been swallowed», Part I, in: Andrea Thal (Hg. im Auftrag des Bundesamtes für Kultur als Teil des offiziellen Beitrags der Schweiz an der 54. Kunstbiennale Venedig): *Chewing the Scenery*, Zürich 2011, S. 173–176/199–202.

Schwarzenbach Komplex – eine andere Zukunft erinnern: https://schwarzenbach-komplex.ch/cms/images/Inhalte/pdf/Schwarzenbach_Komplex_presseinformationen_PR7.pdf (aufgerufen am 01.10.2021).

Skenderovic, Damir: «Vom Gegenstand zum Akteur: Perspektivenwechsel in der Migrationsgeschichte der Schweiz», in: *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte* 65(1) (2015), S. 1–14.

Wilopo, Claudia: *Challenging Illegalization, Borders and Citizenship: An Ethnography of Rejected Asylum Seekers in Switzerland*, unveröffentlichte Dissertation, Fachbereich Kulturwissenschaft und Europäische Ethnologie, Basel 2021.

Die kursiv gesetzten Zitate oder Formulierungen stammen aus dem hier vorliegenden Buch.



Einleitung

Zunehmender Grenzwert – Forschungsgegenstand

Als Arbeiterkind mit bildungsferner Herkunft wurde ich in den frühen 1990er Jahren von der Designszene Zürichs angezogen, ganz «natürlich», wie von einem Magneten. Ich studierte von 1992 bis 1996 Textildesign an der Schule für Gestaltung Zürich SfGZ (heute: Zürcher Hochschule der Künste ZHdK), wurde Textil- und Modemacherin und blieb es bis 2001. Dann war es vorbei. Ab den späten 1990er Jahren wuchs eine innere Überzeugung in mir, die mir suggerierte, dass ich nicht in diese Szene passte, und ich fühlte mich, wiederum ganz «natürlich», aus der Szene herausgedrängt. Dazwischen standen zehn Jahre des Widerstreits zwischen diesen beiden extrem unterschiedlichen «Naturen». Was dem Ganzen zusätzlich Spannung verlieh: Es war unmöglich darüber zu sprechen. Ich stiess auf innere und äussere Widerstände, bei mir selbst, im Milieu meiner sozialen Herkunft und in der Szene. Mein Forschungsgegenstand entspringt diesen gegensätzlichen Erfahrungen der Zugehörigkeit und Nicht-Zugehörigkeit zum Designfeld aufgrund meiner sozialen Herkunft aus einem bildungsfernen Arbeitermilieu – und der kollektiven Verschwiegenheit, die das Sprechen über diese Erfahrungen mit einem Bann belegt. Ich hatte nie den Eindruck, dass der Ursprung dieser Sprachblockade intellektueller Art war, weder bei mir noch bei den anderen. Ich hatte vielmehr den Eindruck, dass es machtvolle, unverstandene, vielleicht sogar tabuisierte Strukturen und historische Prozesse gibt, die die Beziehung zwischen meinem früheren Selbst aus dem Arbeitermilieu und meinem neuen Selbst im Designfeld prägen. Kollektive Strukturen und Prozesse, die – gerade dann und genau da – aus mir nicht ersichtlichen Gründen diesen Effekt der Anziehung und Abstossung und des *silencings* erzeugten. Damit rang ich wie mit unsichtbaren Geistern. Die vorliegende Arbeit ist der Bericht meines wissenschaftlichen Abenteurers, das darin bestand, im Dialog mit anderen Gestalterinnen und Gestaltern aus Arbeitermilieus, diese Geister zu benennen – zu verstehen, was *uns*, nicht nur *mich*, aus der Tiefe der Geschichte an dieser Szene anzieht und abstösst.

Diese Arbeit dokumentiert eine Suche nach etwas Unbekanntem. Es ist auch die Suche nach einer adäquaten Sprache, die Dinge beschreibt, über die zuvor ein kollektives Schweigen herrschte. Historikerinnen und Historiker bringen unbekannte Geschichten zur Sprache und rücken verborgene Wissensbestände ins Bild, das ist ihre Profession – sie basiert auf der methodisch-kritischen Arbeit mit Quellen aus bestehenden Archiven. Das Eigentümliche an meinem Gegenstand war, dass ich selbst einen Teil eines kollektiven Archivs darstellte, das noch verschlossen war, und dass ich die Quellen einer Oral History erst produzieren musste, um sie dann kritisch zu reflektieren. Die Form der Geschichtsschreibung mit einer involvierten Forscherperspektive ist auch

als «performativ» bezeichnet worden, weil sie die Sprechenden sozial lokalisiert und mit der Vorstellung bricht, es gäbe einen neutralen Ort ausserhalb der Machtstrukturen, an welchem der wissenschaftliche Blick auf die beobachtete Welt verortet werden kann (Ursprung, 2003, 17–18). Dieses Involviert-Sein als Forschende mit einer verschwiegenen Geschichte ist eine wissenschaftliche Gratwanderung. Sie berührt die eigenen Grenzen der Macht und Ohnmacht, deren wissenschaftliche Objektivierung Selbstdisziplin erfordert. Dass es sich lohnen würde, mich auf ein Forschungsabenteuer einzulassen, bei dem ich mein eigenes Leben zum Teil eines objektivierenden Gegenstandes machen würde, lag an zwei Vermutungen: Erstens, dass das Schweigen über gewisse Strukturen der Macht nicht gebrochen werden kann, wenn ich meine eigenen Grenzen der Sprache nicht verstehen würde. Zweitens, dass mein Anteil am kollektiven Schweigen mit einer langen Anpassung während meines Bildungswegs vom Arbeitermilieu ins Designfeld zu tun haben musste. Einem Weg, auf dem ich gelernt hatte, mit dem legitimen Blick und der legitimen Sprache der Bildungsnahen auf mich und die Welt zu schauen, die dem Arbeitermilieu fernsteht. Ohne zu meinem Blick und zu meiner Stimme zurückzukehren und sie gedanklich bis zum Punkt, an dem ich heute stehe, hervorzuholen, hätte ich dieses Projekt nicht durchführen können. Es war ein notwendiger Schritt, auf dem ich behutsam entdeckte, welcher Eigensinn selbst in der grössten Anpassung verborgen ist. Wenn ich also oft von mir spreche, dann nicht, um die Aufmerksamkeit auf mich zu lenken, sondern – im Gegenteil – um meine Stimme als eine Art Plattform für andere in dieser Forschung zur Verfügung zu stellen. Yoko Tawada nennt dieses Angebot einen «Stimmentepich», den man anderen Stimmen anbietet, die darauf mitschwingen. Was dann beim Erzählen geschieht, umschreibt sie mit den Worten: «Ich fing an, beim Sprechen auf Nebenstimmen zu achten. Das Erzählen trat nicht mehr an die Stelle des Zuhörens, vielmehr entstand eine Erzählung durch das Zuhören.» (Tawada, 1998, 26). Ein stimmiges Bild auch für die Rolle meiner Perspektive, deren Subjektivität notwendig aufgebrochen werden muss.

Auf das Thema der Selbstobjektivierung möchte ich hier nicht weiter eingehen, sie erfolgt an Ort und Stelle anhand des empirischen Materials und sie wird in der gesamten Arbeit laufend weiter ausdifferenziert. Das Involviert-Sein ist eine methodische Herausforderung, aber es ermöglicht Einsicht in historische Wirklichkeiten, die sonst wohl für immer vergessen gingen. Mich selbst definiere ich aus diesem Grund als «Designhistorikerin» ohne den Schutz einer akademischen Disziplin, die offiziell diesen Namen trägt. Unterstützt haben mich in diesem Prozess mein Doktorvater, der Kunst- und Architekturhistoriker Philip Ursprung, und meine Korreferenten, die Soziologen Ueli Mäder und Franz Schultheis. Diese Konstellation – das Involviert-Sein an den Disziplinengrenzen mit der Unterstützung aus den Disziplinen der Kunstgeschichte und der Soziologie – gab mir die Freiheit, den historisch interessierten Blick von

innen und von aussen auf unsere ungleichen Beziehungen im Designfeld zu richten. Mich interessiert es, von dieser Grenze aus blickend, das Sagbare und das Unsagbare, genauer noch, da wir es mit Ästhetik zu tun haben, das Darstellbare und das Nicht-Darstellbare historisch zu erforschen.

Wenn Zugehörigkeit und Nicht-Zugehörigkeit zum Designfeld kollektive Erfahrungen sind, dann stehen diese im Zusammenhang mit struktureller Diskriminierung und struktureller Privilegierung, die – wie ich im Laufe dieses Projekts entdecken konnte – eine lange Geschichte haben. Wird diese nicht erzählt, entfaltet sie eine symbolische Gewalt, die uns glauben lässt, dass gemachte Ungleichheit eine «natürliche» Ungleichheit sei. Eine weitere Grenzerfahrung dieses Unternehmens: Ohne emanzipatorischen Impuls kann der Verstand die Auseinandersetzung mit symbolischer Gewalt auf Dauer nicht ertragen. Aber der emanzipatorische Impuls birgt die Gefahr, Opfer als Helden und Täter als Anti-Helden zu stilisieren: die Gefahr der Mythenbildung, der ich widerstehen musste. Ich hielt es daher für meine wissenschaftliche Verantwortung, dass Mikro- und Makroperspektiven sich gerade dann gegenseitig ergänzen, wenn sie sich in die Quere kommen. Die Freiheit auf der Grenze enthielt das Gebot, auf zulässige Art zu vereinfachen, Dinge auf den Punkt zu bringen und gleichzeitig zu differenzieren und Fronten aufzuweichen. Zur Dimension der Klasse als Analysedimension kamen – das mag kaum verwundern – deshalb bald auch andere Dimensionen hinzu: jene von Race und Gender. Race, eine der drei zentralen soziologischen Differenzkategorien steht hier in Anlehnung an die aktuelle queer- und gendertheoretische Literatur als Anglizismus. Ich verwende bewusst nicht den deutschen Begriff Rasse, nicht einmal in Anführungs- und Schlusszeichen, um Distanz zum nationalsozialistischen Rassenbegriff zu markieren. Race meint den *problematisierten* und historisierten Rassenbegriff, Race ist immer gekoppelt an das Bewusstsein der rassistischen Ausbeutung, erstens, einer pseudo-biologistischen und zweitens, einer pseudo-kulturalistischen Differenzkonstruktion. Diese beiden Aspekte des Rassismusbegriffs, die sowohl auf historische Brüche wie auch auf Kontinuitäten hinweisen, werde ich in Teil 3 genauer unter die Lupe nehmen.

Auch das aktuelle Alter der Akteure spielte vor dem Hintergrund der ökonomischen Konjunkturschwankungen eine wichtige Rolle bei der Differenzierung. Die Relevanz des Themas ergibt sich schliesslich nicht allein aus meiner biografischen Lebensspanne, sondern auch aus der heutigen sozialwirtschaftlichen Aktualität. Die Kreativindustrie boomt in Zürich, scheinbar inklusiv, eine grosse schöpferische Umarmung – aber, wie ich hatte erfahren müssen, ist gerade diese Branche äusserst effektiv in ihren ausschliessenden Mechanismen. Ein weiteres Paradox. Um das zu verstehen, habe ich zahlreiche Interviews geführt – dazu gleich mehr. Zunächst folgt eine kurze Übersicht zur Periodisierung meiner Untersuchung.

Zürich 1970–2020 – Ein Fall für sich mit globaler Ausstrahlung

Zur Periodisierung und Lokalisierung meiner Studie gibt es selbstredend einen biografischen Zugang, den ich hier – der Übersicht halber – in den *grösstmöglichen* Rahmen schlagwortartiger Zeitdiagnosen stelle. Die Differenzierung dieses Rahmens und die Problematisierung der Oberbegriffe erfolgt in den einzelnen Teilen dieser Arbeit anhand des empirischen Materials. Die ebenso knappe statistische Untermauerung der Oberbegriffe gewichtet das Bild vom sozialen Wandel der Stadt seit 1970 quantitativ anhand von langfristigen Reihen und Trends. Ein Überblick über den politischen Wandel dieser Epoche hebt zuletzt die gesellschaftliche Brisanz des Themas dieser Arbeit noch einmal hervor.

Jeder dieser Zugänge weist auf eine Trendwende um ca. 1970 hin, die mit kollektiven Krisen und Grenzerfahrungen auf mehreren Ebenen einherging. Die Krisen waren sozial, kulturell, ökonomisch, politisch, ökologisch – und ästhetisch (Ursprung, 2003, 30–42). Ihre Ursachen sind komplex und sollen uns hier nicht weiter beschäftigen. Entscheidend für den zeitlichen Rahmen, den ich abstecke, ist die Gleichzeitigkeit von Umbrüchen, die ab den späten 1960er Jahren langsam, dann ab Mitte der 1970er Jahre rasch unser Leben, Arbeiten und Denken veränderten. In der Schweiz vollzog sich dieser Wandel mit Verzögerung. Das lag nicht zuletzt an der menschlichen Ressource italienischer und anderer Fremdarbeiter aus dem armen Süden Europas. Eine halbe Million billiger Arbeitskräfte, die es der Schweiz ermöglichten, den Strukturwandel zuerst hinauszuschieben und schliesslich auch abzufedern, indem man sie als Konjunkturpuffer einsetzte – und in die Arbeitslosigkeit entliess. 1965 geboren, erinnere ich mich gut daran, dass Zürich bis Ende der 1970er Jahre eine Stadt mit einer unüberschbaren Arbeiterpräsenz, mit öffentlichen, halböffentlichen und privaten Räumen der vielfältig gelebten Arbeiterkultur war. In diesem Milieu bin ich als italienisches Arbeiterkind sozialisiert worden. Erich Gruner hat die Arbeitermilieus der Schweiz in *Die Arbeiter der Schweiz im 19. Jahrhundert* auf über tausend Seiten präzise beschrieben, ein gewichtiges Zeugnis des proletarischen Lebens eines anderen Jahrhunderts in der Schweiz (Gruner, 1968). Trotz der rechtlichen und kulturellen Unterschiede zwischen Menschen, die in Italien oder in der Schweiz sozialisiert wurden, und trotz der zeitlichen Distanz von über hundert Jahren fallen mir aus heutiger Sicht bei Gruner vor allem die vielen Ähnlichkeiten mit meinem Milieu auf, vielleicht auch deswegen, weil es die Welt, die er untersucht hat, heute nicht mehr gibt. Der Ölpreisschock war der Tropfen, der das Fass der Krisen in den 1970er Jahren zum Überlaufen brachte. Er war für die Arbeiterfamilien heftig, kam unerwartet, er teilte die Zeit in ein Vorher und ein Nachher ein. Die stolze Arbeiterkultur, wie Gruner sie beschreibt und wie ich sie noch gekannt habe, ist verschwunden. Die ehemaligen Arbeiterquartiere wurden nach und nach gentrifiziert. Die materielle Produktion wurde in Schwellen- und Drittweltländer verlagert. Die früheren Industrieräume der materiellen Produktion sind nicht zuletzt durch die Kreativen – zu

denen auch ich bald gehören sollte – in Beschlag genommen worden. In den ehemaligen Fabriken und Lagerhallen findet nun das statt, was man immaterielle Arbeit nennt. Damit ist das erste Schlagwort dieser Epoche gefallen. «Immaterial Labor» ist ein Titel, der zum Begriff wurde, vom marxistischen Ökonomen Maurizio Lazzarato in seinem gleichnamigen Artikel geprägt (Lazzarato, 2014). Er meint damit nicht in erster Linie die steigende Produktion von Statussymbolen. Der Begriff zielt vielmehr auf die kritische Analyse der kapitalistischen Reproduktion der Ungleichheit unter dem Vorzeichen einer veränderten Produktionsweise. Mit den Mitteln der Kommunikation, die unterschiedlich verteilt sind wie früher die Produktionsmittel der schweren Industrie, wurde in der Epoche, die ich untersuche, eine neue Wirklichkeit erzeugt. Diese wird auch mit dem Begriff *Postfordismus* in Verbindung gebracht, in Abgrenzung zum *Fordismus* alter Schule. Die fordistische Fliessbandproduktion, der ganze Stolz des Zürcher Industriequartiers etwa, verschwand hier praktisch komplett, und mit ihr die riesigen, mit Turbinen, Maschinen, Textilien und Waschmitteln gefüllten Lagerhallen. Ein Trend, der für die ganze Schweiz beobachtet werden kann, jedoch nicht überall in diesem Mass (Bärtschi, 2004; Bärtschi, 2011). Die rasante *Globalisierung* ist ein weiterer Aspekt dieser Epoche, denn die materielle Arbeit findet weiterhin statt, und wir werden beliefert mit handfesten Waren aus Wirtschaftszonen, die nicht mehr vor unseren Augen liegen. Auch diese Produktion ist nicht mehr fordistisch im engeren Sinn, sondern gekoppelt an digitalisierte Feedbackprozesse, die zwischen Angebot und Nachfrage in Sekundenschnelle vermitteln und die von den globalen Zentren aus gesteuert werden. Just-in-time-Produktion wurde durch Just-in-Case-Produktion ersetzt. Was früher vor allem für den Import von billigen Rohstoffen aus den Kolonien für die Industrie im Mutterland und ihre Komplizen galt, gilt mittlerweile für alle Konsumgüter: sie sind der neue billige Rohstoff aus Schwellen- und Drittweltländern für die eigentliche Mehrwertschöpfung der immateriellen *Produktion von Lebensstilen* des Westens (Osterhammel, 2007; Klein, 2001).

Globalisierte Zentren und ihre Peripherien sind, auch was die Schweiz betrifft, eng und synchron getaktet. Der Begriff *Metropolitanregion* wurde vom ETH Studio Basel für das wachsende und verdichtete Einzugsgebiet Zürichs geprägt (ETH Studio Basel, 2010). Politische Gemeinde- und Kantonsgrenzen, auch Landesgrenzen – sie sind von relativ geringer Bedeutung gegenüber der wirtschaftlichen Aktivität und Dynamik einer vernetzten Region mit einem städtischen Ballungszentrum, das mit anderen Städtenetzen im internationalen Standortwettbewerb um das beste Rankingresultat wetteifert. In Zentren wie in Zürichs Metropolitanregion boomen die Finanz, die IT, die Hochschulbildung, die Versicherungen, der Rohstoffhandel – und die Kreativbranche. Wo früher Konsumgüter produziert und gelagert wurden, sind jetzt Galerien, Museen, Hochschulen, Filmstudios, Restaurants und Läden eingezogen. *Reflexiver Kapitalismus* oder *Wissenskapitalismus* sind Begriffe, die für Zürichs Realität

zutreffen. Dazu gehören auch der Gastro-, der Party-, der Event- und der Finanzkapitalismus. Und nicht zuletzt auch der «Designerkapitalismus» (Jagodzinski, 2010), der mich in dieser Arbeit auf Schritt und Tritt begleiten und beschäftigen wird. Markttaugliche Kommunikation, Emotionalität, Individualität, Subjektivität, Diskurswissen, Kreativität und Authentizität sind die entscheidenden neuen Ressourcen der immateriellen Produktion. Sie prägen heute das allgemeine Verständnis von Arbeit, das sich stark verändert hat. Die neue immaterielle Arbeit im Postfordismus ist flexibilisiert, dynamisch, hochgradig individualisiert und meist «prekär auf hohem Niveau» (Schultheis/Schulz, 2005, 375–378; Schultheis, 2013, 225). Der Konsens eines würdigen Arbeitslebens nach fordistischem Muster (feste Anstellung, hohes Pensum, soziale Absicherung, sozialer Frieden, klare Trennung von Arbeit und Freizeit) ist erodiert. Der ideologische Überbau dieser Erosion war der Neoliberalismus – Kampfbegriff und Schreckgespenst für die einen, fundamentaler Segen für die anderen (Harvey, 2007; Willke, 2003). Margaret Thatcher, britische Premierministerin während der Anfangsphase der Periode, die ich untersuche, war eine der politischen Taktgeberinnen dieser Umwälzungen – auch sie wird mich in den präsentierten Biografien noch beschäftigen. Thatcher hat immer betont, dass der grösste Erfolg ihrer Politik darin bestanden habe, dass auch ihre vermeintlichen Gegner der New Labour Partei heute nicht anders können, als neoliberale Politik zu machen (Wuhrer, 2013). In *THE TRAP*, einer BBC-Dokumentarserie von Adam Curtis (Grossbritannien, 2007), wird der neoliberale Konsens der Rechten und Linken bild- und wortgewaltig dokumentiert. Es war ein Sieg über den bisherigen Konsens der Trente Glorieuses, der das Ende der keynesianischen Wohlfahrt einläutete. Deregulierung der Arbeitswelt, Privatisierung grosser Teile des Service Public, das Wachstum des Managements, die Kürzungen der Budgets der öffentlichen Hand – sie boten neue Chancen der Selbstoptimierung und setzten Akteure den existentiellen Risiken der Selbstausbeutung aus (Widmer, 2017). Die globale Umlagerung der geistigen und der körperlichen Arbeitswelt und ihre gesamte relationale Organisation änderten sich dadurch zwar radikal, aber die grundlegenden kapitalistischen Muster einer Reproduktion der Ungleichheit sind im Wissenskapitalismus nicht neu.

Begriffe, die diese Ära auf den Punkt bringen, enthalten deshalb oft ein Präfix, das sowohl auf den Bruch wie auch auf die Fortsetzung der Zeit vor diesem «Erdrutsch» (Hobsbawm, 2010, 503–721) zielt: *Neoliberalismus*, *Spätkapitalismus*, *Postmoderne*. Schliesslich auch der Begriff *Post-* oder *Neokolonialismus*, der ebenso einen neuralgischen Nerv dieses Zeitabschnitts trifft. Die globalisierte Migration der Armutsbetroffenen von der Peripherie in die Zentren der Ersten Welt hat die alte Migration nach den krisenhaften 1970er Jahren nicht abgelöst, sondern ergänzt und pluralisiert, das spiegelt sich auch in den Biografien meiner Interviewpartner. Viele von ihnen weisen Migrationsbezüge auf, die im Kontext der Globalisierung interessieren. «We are here, because you

were there», lautet das Motto aus der wachsenden globalen Diaspora, die durch Flucht und Migration aus den ehemaligen Kolonien in die globalen Gewinnerzonen drängt (Falk, 2012, 201; Kurjaković, 2016). Verdrängte, kolonialrassistische Konflikte zwischen der Schweiz, einer ehemaligen «Komplizin der Kolonialmächte» (Purtschert/Fischer-Tiné, 2015) und den ehemaligen Kolonisierten zeigen sich verstärkt an der Oberfläche. Es muss daher interessieren, inwiefern unter kapitalistischen Vorzeichen die Herrschenden selbst vorher schon *dort waren*, wo diejenigen sind, die von ihnen ausgebeutet wurden – diejenigen, die schliesslich auswandern mussten und deshalb *hier sind*. *Post-* ist das Präfix jeder migrantischen Realität, so auch der *postmigrantischen* Gegenwart Zürichs. Rund jede dritte Ehe, die in der Schweiz geschlossen wird, ist bi-national. Rund die Hälfte aller jungen Menschen in der Schweiz haben eine Migrationsgeschichte.

In meinem Sample ist diese Vielfalt präsent: Terzos und Terzas, Secondos und Secondas, Kinder von Geflüchteten, Migranten der ersten Generation, Eingebürgerte mit Doppelbürger-Status und solche, die durch Heirat mit einem Schweizer, einer Schweizerin einen Schweizer Pass bekommen haben. Diese faktische Normalität der Migration wird durch eine politische und kulturelle Repräsentationskrise kontrastiert. 25% der Bevölkerung in der Schweiz besitzt heute kein Bürgerrecht, sie sind auch an den Schaltstellen der Macht unterrepräsentiert – oder unsichtbar, *divers* ist die Schweiz an der Oberfläche allemal, doch *Deep Diversity* ist ein Begriff für die Zukunft (Espahangizi, 2021). Eine eigentümliche Amnesie ist das Wesensmerkmal der öffentlichen Geschichtswahrnehmung, die hier im Kontext des *silencings* bezüglich Klassenfragen im Designkontext Zürichs deshalb auffallen muss. Gibt es historische Parallelen zwischen den beiden Formen der Verdrängung und des Verschweigens? Die kritischen Auseinandersetzungen mit diesem vielfältigen Erbe sind heute virulent, wie zuletzt die diversen Demonstrationen der Black-Lives-Matter-Bewegung in der Schweiz, insbesondere nach dem Mord an George Floyd in den USA durch einen Polizisten bezeugen. Es ist einfacher gesagt als getan, dass es nur gemeinsam vorwärts und nicht rückwärts geht, wie etwa Ugur Gültekin in der *WOZ* schreibt (Gültekin, 2020).

Meine Analyse von Zürichs Designszene in der Zeit von ca. 1970 bis 2020 ist in diesem Sinn eine Fallstudie, die vorderhand in die zeitgeschichtlichen und lokalen Eigenheiten einer überschaubaren Szene eintaucht. Dabei wird der grössere globale, intersektionale und historische Rahmen immer mitbedacht und in die Untersuchung miteinbezogen. In Zahlen ausgedrückt ergibt sich folgendes Bild der Jahrzehnte zwischen 1970 und 2018. Der erste Sektor (Land- und Forstwirtschaft) beschäftigte 1960 14,5% der Arbeitnehmer, heute sind es noch 3,3%, und dies nur dank der hohen Subventionen für die Unternehmer des Bauernstandes und dank ausländischen Kurzarbeitern mit extrem tiefen Löhnen. Im Gegenzug verdoppelten sich die Beschäftigten des Tertiärsektors

(Dienstleistung), zu dem auch die Kreativindustrie zählt, in der gleichen Zeit von 39% auf 75,5%. Der zweite Sektor (Industrie, Bau und Handwerk) schrumpfte landesweit von 46,5% auf 21,1% (BFS, 2018, 106, 624). Die Ausländeranteil in diesem Sektor schwankt zwischen 20% und 40%, je nach Region, Branche und Konjunkturlage (Ricciardi, 2018, 122–123). Ein neues Phänomen dieser Epoche ist die starke Zunahme der Sans Papiers, ihre Anzahl ist aufgrund der Illegalisierung nicht genau bekannt, es handelt sich heute schätzungsweise um eine sechsstellige Zahl. Sie sind Teil eines weiteren Phänomens, das seit den 1980er Jahren in der Schweiz existiert: Working Poor und neue Armut, von der heute etwa 145 000 Beschäftigte betroffen sind. Auch hier ist jedoch die Dunkelziffer hoch, nicht zuletzt wegen des Nichtbezugs von Sozialleistungen. Zusammen mit ihren Familienangehörigen summiert sich die statistisch erfasste Gruppe der Armutsbevölkerung in der Schweiz 2018 insgesamt auf 571 000 Personen, was 14% der 8,2 Millionen Einwohner ausmacht. 7% aller Kinder und Jugendlichen in diesem Land leiden aktuell unter dieser Form von relativer Armut. Das heisst, sie überleben zwar mittelfristig, aber sie können sich keine langfristigen Perspektiven leisten – zum Beispiel Bildungswege der Sekundarstufe II und der höheren Tertiärstufe. (BFS, 2018, 528; Kehrl/Knöpfel, 2006, 78–79; Schuwy/Knöpfel, 2014, 68). Diese Akteure werden durch das Schicksal bedingt früh in Branchen gedrängt, die schlechte Löhne zahlen, harte körperliche Belastungen und eine hohe Flexibilität verlangen, dabei wenig soziale Sicherheiten bieten: zum Beispiel Care-Arbeit, Verkauf, Reinigung, Pflege, Sexarbeit, Bauarbeit und Gastgewerbe. Arbeiter und Arbeiterinnen sind also alles andere als verschwunden, wie oft behauptet wird. Die aktuelle Corona-Krise hat vielmehr gezeigt, wie systemrelevant sie eigentlich sind. Was sie im Neoliberalismus und im Designerkapitalismus darstellen, wird politisch, gesellschaftlich und medial seit einigen Jahren wieder vermehrt debattiert. Meine Arbeit verstehe ich als einen wissenschaftlichen Beitrag zu diesen Debatten. Eine eigene, kompakte Definition der Arbeitermilieus und des Designfeldes formuliere ich im Unterkapitel «Exkurs: Expertenfrage» in Teil 1.

Wie auch immer man ein Arbeitermilieu von aussen definiert: Väter und Mütter meiner Interviewpartner und meine Eltern kannten nur das proletarische Leben, ihre Kinder wollten etwas anderes und sie suchten es im boomenden Sektor der Kreativwirtschaft. Sie sind sozial mobil, sie steigen auf in die neuen Mittelschichten – ein weiteres statistisch relevantes Phänomen der Postmoderne. Dieses grosse diverse Milieu des Mittelstandes, dessen statistische Gesamtgrösse konstant 60–70% – je nach Definition der Reichtums- und Armutsgrenze – beträgt, hat sich *strukturell* markant verändert. Potentielle neue Gewinner und Verlierer der Digitalisierung und Globalisierung machen einander in harten symbolischen Abgrenzungskämpfen die letzten sicheren und begehrten Plätze gegenseitig streitig (Oesch, 2017). Es sind dies Kraftakte einer «regressiven Moderne» (Nachtwey, 2016), die auch bezüglich der Kreativ-

industrie nicht ohne besänftigende Mythen auskommen können. Und zuletzt sind da auch Hunderte neue Superreiche im obersten Spektrum der sozialen Hierarchie. Auf die exponentielle Zunahme ihrer Vermögen seit der Liberalisierung der Finanzwirtschaft in den späten 1980er Jahren ist es zurückzuführen, dass die Schweiz weltweit – gemessen am Gini-Koeffizienten – eine der höchsten Raten der Vermögensungleichheit aufweist (Mäder, 2010; Mäder, 2015). Diese superreichen Geldeliten verhalten sich eher diskret, sie leben am Rande der Zentren, aber auch sie begehren Designobjekte, die ihren Lebensstil legitimieren. Die weniger Vermögenden machen es ihnen nach. Das hat den Lebensstil der ganzen Stadt nach und nach verändert. Die neuen Gestalter und Gestalterinnen geben diesem Lebensstil die passenden Objekte. In Zürich ist die Zunahme der kulturellen Eliten, die diesen Wandel beschleunigen in den letzten Dekaden signifikant gestiegen. 1970 besaßen in Zürich nur 10% aller Erwachsenen einen Hochschulabschluss, 2010 waren es 47%. Das ist der höchste Anteil landesweit (Genf: 44%, Bern: 43%, Basel: 38%, St. Gallen: 31%, Schweizer Durchschnitt: 29%). In Zürich besitzen 80% aller neuen Migranten, die seit der Einführung der Personenfreizügigkeit mit der EU 2002 nach Zürich kamen, einen Hochschulabschluss, 10% haben gar eine Dissertation abgeschlossen. Der Prozentsatz jener Menschen, die in Zürich leben und die maximal einen Sekundarschulabschluss haben, betrug 1970 33%, 2010 waren es nur noch 19%, Tendenz sinkend (Fritzsche, 2017). Die neue Migration beschleunigt somit den Strukturwandel, den die alte Migration aufgehalten hatte. Der Prozess ist schleichend, aber sein Effekt auf die Lebensqualität ist spürbar; eine Qualität, die regelmässig zu den höchsten weltweit gezählt wird.

Doch jede Qualität hat ihren Preis. Wie wir sehen werden, sind die subjektiven Kosten der sozialen Mobilität in Zeiten des Umbruchs ein Leitmotiv in den erzählten Geschichten. Sie können auch zur politischen Entfremdung innerhalb der Familien führen. Zwei Kontrahenten der politischen Fraktionen bestimmen den polarisierten Diskurs, der Familien spaltet. Die eine Fraktion ist tendenziell eher einem nationalen *Kulturpopulismus* zugeneigt, die andere eher einem internationalen, smarten *Kulturelitismus*, dazwischen gibt es eine grösser werdende Fraktion der Wechsel- oder Nichtwähler. Die Wählerschaft Zürichs ist nicht mehr entweder bürgerlich, liberal und rechts (Vertreten durch die Freisinnige Demokratische Partei FDP) oder proletarisch, sozial und links (vertreten durch die Sozialdemokratische Partei SP), wie noch vor den grossen Umbrüchen der 1970er Jahre. Der langfristige Trend ist durch Zahlen gut belegt: Verwaltungs- und Bildungseliten wählen vor allem grün, grünliberal und links. Die Arbeiterschaft und Vertretende der kleinbürgerlichen Milieus wählen heute mehrheitlich die rechtspopulistische SVP, die von nationalkonservativen Geldeliten geführt und finanziert wird, die Webseite Social Change in Switzerland dokumentiert diesen Wandel übersichtlich und überdeutlich (Oesch u.a., 2016). Arbeiter und Arbeiterinnen mit Stimmrecht sind in Zürich untervertreten, was

sich in der politischen Repräsentation abbildet: Die reiche Stadt hat seit den frühen 1990er Jahren ununterbrochen eine rot-grün-liberale Regierung.

Die Förderung der profitgenerierenden Kreativindustrie mit öffentlichen Mitteln ist ein konsensfähiges politisches Ziel dieser Regierung. Debattiert werden die Details, nicht die Förderung an sich: Welche Branchen, Firmen und Projekte sollen gefördert werden (Filmförderung, Spin-Offs, Grossanlässe, Museumserweiterungen, Designstudiengänge) und in welcher Höhe und Form (Giesskannenprinzip, Exzellenzförderung, Steuerbegünstigung) soll diese Förderung erfolgen? Zur sozialen Strukturierung des Designfeldes gibt es keine Statistiken über langfristige Trends – ein grosses Manko der quantitativen Forschung. Was wir kennen, sind die Effekte einer subtilen Exklusion, die bereits vor der Berufswahl stattfindet und durch den Numerus Clausus bei der Zulassung zu den Designstudiengängen legitimiert wird. Das führt dazu, dass die schweizerischen gesamtgesellschaftlichen Verhältnisse gewissermassen von den Füßen auf den Kopf gestellt werden. Gemessen am höchsten Abschluss eines der beiden Elternteile zeigt sich 2016 an der Zürcher Hochschule der Künste (im Folgenden: ZHdK) folgendes Bild: Nur 6% der Studierenden haben Eltern mit weniger als einem Sekundarschulabschluss (Schweizer Gesamtbevölkerung: 14%), die meisten davon sind Secondos und Secondas, die hier geboren sind und aufgrund der restriktiven Einbürgerungsverfahren einen Ausländerstatus haben. Nur 28% der Studierenden haben Eltern, die einen Sekundarschulabschluss, ein Fachdiplom oder einen Lehrabschluss besitzen (Schweizer Gesamtbevölkerung: 42%). 60% der Studierenden hingegen haben mindestens einen Elternteil, der einen Hochschulabschluss besitzt (Schweizer Gesamtbevölkerung: 29%). Auch hier gibt es Parallelen zum Gesamtbild der neuen Migration. Die Mehrheit der internationalen Studierenden, die nach Zürich kommen, um Design zu studieren, sind die Erben der kulturellen Eliten, meist aus Deutschland und anderen Ländern der EU (Seefranz et al., 2012, 38–45; Saner et al. 2016, 150ff.). Das Wachstum der Branche ist indes markant und absorbiert temporär einen guten Teil der Absolventen des Studiengangs. Vor der Finanzkrise verzeichnete die Kreativindustrie (im Folgenden: CI) in der Metropolitanregion Zürich innerhalb nur dreier Jahre von 2005–2008 eine Zunahme der Beschäftigten um 8%. Das Wachstum ist dynamischer als in der restlichen Schweiz und die Dynamik setzte sich, laut den beiden von der ZHdK in Auftrag gegebenen Kreativwirtschaftsberichten der Jahre 2010 und 2016, nach der Krise auch fort. Allerdings sind diese Zahlen mit Vorsicht zu geniessen. 2010 genügten Teilzeitanstellungen von 6 Wochenstunden im Jahresdurchschnitt, 2016 dann bloss 1 Stunde, um als Beschäftigte in die Statistik einzugehen (Weckerle, 2010, 52; Weckerle, 2016, 83). Das wundersame Wachstum der CI ist Teil eines enthusiastischen Diskurses, der von der Prekarität der meisten Beschäftigten ablenkt. Ohne Querfinanzierung und ein ererbtes Finanzpolster schaffen es die wenigsten, auf Dauer von ihrem Beruf zu leben. Es ist deshalb nicht erstaun-

lich, wenn 40% der Studienabgänger und -abgängerinnen der Designstudien von Schweizer Hochschulen der Künste ein bzw. zwei Jahre nach ihrem Bachelor angeben, sie würden diese Ausbildung nicht noch einmal wählen (andere Hochschulen: 20%) (SDBB, 2009, 16–20; SDBB, 2011, 20–24; SDBB, 2013, 86–91). Wir wissen leider nichts über die Korrelation zwischen sozialer Herkunft und langfristigen Erfolgchancen der Kreativen, diese muss noch erforscht werden. Was ich in dieser Arbeit identifizieren konnte, ist eine soziologisch und qualitativ belegte hohe Relevanz dieser Forschungslücke. Über die Qualität einer dynamischen Beziehung zwischen bildungssystemfernen Arbeitermilieus und Designfeld, das durch die neuen Mittelschichten geradezu ideal besetzt wird, wissen soziale Aufsteiger und Aufsteigerinnen einiges zu berichten, das uns alle angeht.

Soziale Mobilität und das Subfeld Design – Forschungsüberblick

Design als Teil eines grösseren Feldes der CI wird in den Einleitungen zur Kunstsoziologie manchmal erwähnt, unter das Kunstfeld subsumiert, und schliesslich regelmässig wieder vergessen (Wuggenig, 2017). Von einem eigentlichen Forschungsstand zum Thema der sozialen Struktur der Designszene, diesem neuen Subfeld innerhalb des grösseren Feldes der kulturellen Produktion und seiner historischen Genese kann im Grunde nicht gesprochen werden. Weder Kunst- und Geschichtswissenschaft noch Soziologie haben sich mit der sozialen, formalen, habituellen und diskursiven Nähe und Distanz des Designfeldes zu anderen Feldern der Kulturproduktion – Architektur, Kunst, Marketing, Handwerk – vertieft auseinandergesetzt. Pierre Bourdieu, der grosse Soziologe der kulturellen Felder und des kulturellen Kapitals, auf dessen Forschung ich mich theoretisch und methodisch stark beziehe, hatte ein feines Sensorium für alle Subfelder des Designs, das er unter dem Vorzeichen der Postmoderne einem massiven Wandel ausgesetzt sah. Er hat sehr früh und hellsehtig in den späten 1960er Jahren begonnen, die Affinität des neuen postmodernen Kleinbürgertums für Mode, Innenarchitektur, Fotografie, Popmusik, Comics etc. zu identifizieren. Seine Forschung begann er empirisch in Frankreich und reflektierte seine Ergebnisse in der Folge anhand von Ländervergleichen im Austausch mit einer internationalen soziologischen Community. Ich werde diese Ergebnisse laufend in die Arbeit einflechten. Im ambitionierten, dynamischen, zeitgenössischen, anpassungswilligen und doch auch nach Autonomie strebenden neuen Mittelfeld bewegen sich typischerweise alle sozialen Aufsteiger und Aufsteigerinnen, mit denen ich Interviews geführt habe. Zumal wir im Wissenskapitalismus leben, einem Kapitalismus, in welchem der Künstlertypus der Vergangenheit, der gesellschaftlich «für das Tüpfelchen auf dem Φ gehalten wurde, sich heute in eine der wichtigsten Zutaten des Kuchens verwandelt hat», wie Angela McRobbie es formuliert (McRobbie, 2007, 1–2). Ich kann vom anderen Ende der Postmoderne her immer noch nahtlos an Pierre Bourdieus

Beschreibung des «neuen Kleinbürgertums» in seiner Studie *Die feinen Unterscheide* (Bourdieu, 2002a, 561–572) anknüpfen – und bei weitem nicht nur an diese, wie man noch sehen wird. Seine Analysen werden hier durch den Fokus auf Gegenwart und Geschichte von Zürichs Designszene aktualisiert und weiter differenziert. Bourdieu fokussierte nicht auf innere Strukturen des Designfeldes, wahrscheinlich war es zu seiner Zeit statistisch schlicht zu wenig mächtig. Ich hingegen – als ehemalige Textildesignerin, heute Historikerin – komme aus dem Inneren dieser expandierenden Szene und blicke aus einer informierten und empathischen Distanz darauf zurück. Ich blicke ebenso durch meine Erinnerung hindurch und aus diesem Inneren heraus auf eine wissenschaftliche Lücke, die diese Realität nicht repräsentiert.

Der historische Kontext der von Bourdieu beschriebenen Veränderungen war die Bildungsexpansion der westlichen Länder, die in der wissenschaftlichen Literatur als eine Reaktion auf den Wettbewerb mit dem Ostblock verstanden wird. Selten wird der Kontext zu einem anderen Wettbewerb hergestellt, der aber genauso prägend war: dem Nation-Building-Prozess in den ehemaligen Kolonien nach der letzten Welle der Dekolonisierung. Bourdieu bezeichnet die geisterhafte Selbstständigkeit von milieutypischem Verhalten und Urteilen, die sich dem Bewusstsein der Einzelnen entziehen, als die Selbstständigkeit «der abgehandelten und fortwirkenden Vergangenheit.» (Bourdieu, 1993b, 105). Ein beunruhigendes Charakteristikum der zeitgenössischen Wirklichkeit, die ich untersuche, ist die Tatsache, dass die von mir interviewten Designer und Designerinnen Hinweise auf eine abgehandelte und fortwirkende Vergangenheit geben, die viel weiter zurückreicht als bis zur Schwelle zwischen der keynesianischen und der neoliberalen Epoche wie in den Studien Bourdieus. Regelmässig werden wir es mit Brüchen zu tun haben, die in die Zwischenkriegszeit und gar ins 19. Jahrhundert verweisen. Diese Hinweise aus den zeitgenössischen Biografien auf die Tiefen der Geschichte als etwas *Zeittypisches* zu begreifen, hat bei meinem Forschungsprozess sehr viel Reflexionsarbeit erfordert. Es ist eine These, wie manche andere, die erst mit der Erforschung des Gegenstandes entstanden ist. Und sie wird, wie alle anderen, auch laufend am empirischen Material diskutiert.

Designgeschichten mit anderen Themenschwerpunkten gibt es zwar, seit einiger Zeit vermehrt auch in der Schweiz, wo sich eine Community von designhistorisch interessierten Praktikern und Praktikerinnen, Theoretikern und Theoretikerinnen unter dem Namen Schweizer Netzwerk Designgeschichte formiert. Soziale Ungleichheit innerhalb des Feldes und ihre Homologien mit der äusseren gesellschaftlichen Ungleichheit sind jedoch bisher mit ganz wenigen Ausnahmen kein Thema, das theoretisch reflektiert und methodisch analysiert wird. Ebenso wenig werden die Effekte dieser Hierarchien auf Geschmack- und Stilurteile hinterfragt. Oder umgekehrt: die Effekte der Geschmack- und Stilurteile auf die Reproduktion von Ungleichheit. Trotz – oder wegen – der Anstrengungen, die geleistet wurden, um die Schweizer Designgeschichte nach dem

Stand der aktuellen historischen Forschung zu «disziplinieren» (Schultheis, 2005, 65–83), bleibt der Mainstream der designgeschichtlichen Darstellungen einem veralteten «heroischen Ansatz» (Conway, 1987, 9–10) verpflichtet. Mit dem «heroischen Ansatz» ist die Repräsentationsform der Designgeschichtsschreibung gemeint, die sich mit der modernistischen und postmodernistischen Kanonisierung beschäftigt – im Geiste einer positiven Ereignisgeschichte. Ich positioniere mich bewusst neben diesem Ansatz, ohne ihn abzulehnen.

Für den Schweizer Kontext stellen die wichtigsten und aktuellsten Referenzen meiner Untersuchung die Vorstudie *Making Differences* und der Schlussbericht *Art.School.Differences* des gleichnamigen Forschungsprojektes vom Institute for Art Education IAE der ZHdK dar (Seefranz et al., 2012; Saner et al, 2016). Drei Schweizer Hochschulen für Gestaltung und Kunst wurden bezüglich ihrer Ein- und Ausschlussmechanismen untersucht, unter anderem auch das Departement Design der ZHdK. Dieser Forschung habe ich einen Grossteil der quantitativen Recherchen für mein Projekt zu verdanken. Sie war eine zusätzliche Bestätigung für die Relevanz meines Forschungsgegenstandes. Etwas früher noch fanden unter dem Titel *Widening Participation* in Grossbritannien systematische und kontinuierliche Langzeituntersuchungen des Kunst- und Designfeldes mit intersektionaler und klassenspezifischer Fragestellung statt, die ich ausführlich zitieren werde (Burke/McManus, 2009). Das Team des Instituts für Soziologie der Hochschule St. Gallen hat unter der Leitung von Franz Schultheis mit *Kreativität als Beruf* eine Publikation herausgegeben, welche der Designszene im Umfeld der Kunstszene ebenfalls aufschlussreiche soziologische Beobachtungen widmet (Henning/Schultheis, 2019), an die ich anknüpfen kann. Das sind jedoch Ausnahmen. Ansonsten sind die Forschungslücken auffällig. Die breite bildungssoziologische Forschung über soziale Mobilität – Arbeiterkinder an Fachhochschulen und Hochschulen sind beliebtes Objekt dieser Forschung – schaut mit einer fast schon verstörenden Beharrlichkeit am Designfeld vorbei. Die marxistisch-kritische Literatur über Warenästhetik sowie historische Überblicke der europäischen Konsumgesellschaften und schliesslich auch kritische Designtheorien – sie reflektieren zwar Konzepte und Diskurse des Designkonsums im Kontext der sozialen Ungleichheit, aber sie bleiben abstrakt bezüglich der symbolischen Produktion von Statusobjekten und berühren die Problematik der Ungleichheit im Subfeld der immateriellen Designarbeit nicht. Kurz: Das Designfeld als *Produktionsort* der Ungleichheit wird nicht thematisiert (Haug, 2009; Siegrist, 1997; Hirdina, 2008). Die Sprachlosigkeit der Praxis, die ich eingangs anhand meiner eigenen Erfahrung beschrieben habe, wird durch das wissenschaftliche Verstummen quasi gedoppelt. Was hingegen oft und gern wiederholt wird, sind Mythen des Feldes, die einen starken *illusio*-Effekt erzeugen. Was es damit auf sich hat, kann ich anhand meiner nachfolgend beschriebenen Methodenkombination erörtern, die ich zusammengestellt habe, um dieses Verstummen und seine Sprachbarrieren aufzubrechen.

Oral History – Habitusbrüche als quellenkritische Methode

Die wissenschaftliche Lücke und das Schweigen in der Praxis bargen die Gefahr, wie ich bald feststellte, dass – wenn man einmal über den Gegenstand zu sprechen beginnt – *zu viel* Informationen gleichzeitig zum Vorschein kommen. Ich priorisiere daher ein sehr weit gefasstes, historisches Erkenntnisinteresse bei der Erforschung des Gegenstandes, welches ich wie einen Köder in das tiefe, unbekannte Gewässer der Geschichte – auch Deep History genannt – werfe. Mich interessiert zuvorderst die Frage nach der historischen Genese der gegenwärtigen Situation. Diese Leitfrage zog meine Methodenwahl *nach sich* und ordnete sie. Auch wenn ich diese Frage letztlich mit meinen Oral-History-Quellen nicht direkt beantworten kann, so gibt sie meiner Forschung doch die Richtung vor, mit der ich den Antworten näherzukommen versuche. Dieses Erkenntnisinteresse, beziehungsweise diese Leitfrage kann ich auch als kompakte Hypothese formulieren: Die Art und Weise des Schweigens, der *Stil* des Nicht-Sagens ist zugleich der *Index* auf seinen Ursprung in einer Geschichte, die einer massiven und systematischen Enthistorisierung zum Opfer gefallen ist. Das Schweigen der Gegenwart ist, so meine Vermutung, auf eine ganz bestimmte Weise beredsam, man braucht «nur» die Art des Nicht-Sagens in eine allgemein verständliche Sprache zu übersetzen, um an das Nicht-Gesagte heranzukommen, und dieses Nicht-Gesagte betrifft im Kern einen historischen Komplex. Diese Übersetzungsarbeit war die Arbeit, die mir vorschwebte. Begriffe, Theorien und Methoden leitete ich daraus ab.

Ein zentraler analytischer Begriff, der die Ebenen der Gegenwart mit den Ebenen der Geschichte und ihren Manifestationen auf der sinnlichen Oberfläche bündelt und strukturiert, ist der Begriff des «Habitusbruchs» oder des «gespaltenen Habitus» nach Pierre Bourdieu (Bourdieu, 2002b; Barlösius 2011, 87–89). Der Begriff ist zugleich ein äusserst präzises methodisches Instrument, weil er folgende Verhaltensmuster bündelt: Wir gewöhnen uns an willkürliche Ungleichheiten durch die Sozialisation in einem Milieu und leiten daraus für die Praxis und den Alltag milieuspezifische, praktikable Einstellungen, auch Dispositionen genannt, ab. Dispositionen sind auch als Neigung oder Hang zu verstehen, die dann als kohärenter Lebensstil und als realistisch empfundene Perspektiven Gestalt annehmen. Kohärent meint, dass alle äusseren Merkmale, sich ganz «natürlich» zu geben und die anderen selbstverständlich so zu nehmen, wie sie sich geben, auf eine tiefsitzende innere Schablone zurückgeführt werden können, die einem suggeriert, wo jeder und jede seinen oder ihren richtigen Platz im Leben einzunehmen hat – wo man hingehört, ohne über- oder untertreiben zu wollen. Bourdieu nennt diesen Sinn den Praxissinn, oder auch Common Sense. Aus einer abgehandelten und fortwirkenden Sozialgeschichte macht der Habitus gewissermassen eine soziale Natur und eine natürliche Ästhetik des eigenen Lebensstils. Soziale Aufsteiger und Aufsteigerinnen verlieren beim Aufstieg dieses natürliche Gepräge, da sie aus

der Bahn des Gewohnten ausscheren, ihr Habitus – der innere Kompass – wird dadurch *brüchig*. In Zeiten der Kontinuität und des steigenden Wohlstandes für alle können diese Brüche innerhalb eines Lebens, wenn auch mit Verzögerung, zugekittet werden. Aber in Zeiten der gesellschaftlichen Umbrüche ist dies schwer zu leisten: der Bruch zwischen ehemaliger und neuer Lebenswelt verstetigt sich vielmehr und wird dadurch vertieft. Wer in der Postmoderne sozial aufsteigt, wird gewissermassen zum unfreiwilligen Experten, beziehungsweise zur Expertin der sozialen Geschichte hinter der sozialen Natur eines massiven Wandels. Diese Akteure spüren «bis ins Körperliche hinein» die Gewalt von Strukturen im Umbruch, die ihnen einen bestimmten Platz in der Gesellschaft zuweisen, ihr Körper «wird so zum Kampffeld der gesellschaftlichen Konflikte.» (Goertz, 2007, 710).

Wenn diese Erfahrungen keine Sprache haben, sind Strukturen und Prozesse, welche die Welt hierarchisieren, nicht mehr erkennbar. Das ist die Macht des Common Sense, die eine sich selbst verstärkende Enthistorisierung entfaltet, je länger sie andauert. Gerade der Verlust der Natürlichkeit, der Habitusbruch also, der im Alltag auch schmerzlich sein kann, wie man sehen wird, ist eine Chance für die neue Geschichtsschreibung, die mich methodisch inspiriert hat. *Give Us a Break!*, der Titel meiner Arbeit, bedeutet daher, dass ich im Namen der sozial Mobilen eine programmatische Denkpause fordere, und dass dabei Brüche nicht beiseitegeschoben, sondern als Erkenntnisinstrument genutzt werden. Wenn Habitusbrüche auf sozial konstruierte Strukturen zurückzuführen sind, deren Geschichte man zwar nicht kennt, aber deren Effekte man sinnlich und körperlich spürt, dann sind soziale Aufsteiger und Aufsteigerinnen wandelnde Archive. Als Historikerin versuche ich, ihre Aussagen als Quellen historisch-kritisch zu interpretieren (sogenannte Quellenkritik), um jener vergangenen Wirklichkeit habhaft zu werden, die zu diesen Brüchen geführt hat. Über den Umweg der Oberfläche von Lebensläufen, Lebensstilen und Werkbiografien kann man, so meine These, etwas über die geschichtliche Tiefe der Strukturen der Ungleichheit im Designfeld erfahren. Ich gehe mit Bourdieu also davon aus, dass die ausgewählten Interviewpassagen mit sozialen Aufsteigern und Aufsteigerinnen in meiner Darstellung eine Art «Stoffmuster» sind. In meiner Darstellung, ein literarisches Musterbuch sozusagen, untersuche ich ihre Bindungen, die exemplarisch für das ganze «Tuch» einer Sozialgeschichte sind, wie es Bourdieu in *Die Regeln der Kunst* so schön formuliert:

«Wie Stoffmuster für ein ganzes Tuch, so stehen diese repräsentativen und repräsentierenden Stichproben als ganz konkrete Beispiele für die Wirklichkeit, von der hier die Rede ist, und treten daher mit allen äusserlichen Merkmalen der Welt des Common Sense auf, Merkmalen, in denen ebenfalls Strukturen stecken, die sich jedoch in kontingente Abenteuer, anekdotische Zwischenfälle und sonderbare Ereignisse hüllen. Diese suggestive, anspielungsreiche, elliptische Form bewirkt, dass der

literarische Text ganz wie die Wirklichkeit seine Struktur liefert, sie aber zugleich verschleiert und unseren Blicken entzieht.» (Bourdieu, 2014, 518–519).

Ich changiere bewusst zwischen literarischer und wissenschaftlicher Sprache, damit möchte ich erreichen, dass sowohl Laien wie Forschende einen Zugang zum Inhalt haben. Sigmund Freud sagt über den wissenschaftlichen Gehalt von biografischen Episoden, dass sie selbst eine literarische Struktur aufweisen: «... es berührt mich selbst noch eigentümlich, dass die Krankengeschichten, die ich schreibe, wie Novellen zu lesen sind, und dass sie sozusagen des ernstesten Gepräges der Wissenschaftlichkeit entbehren.» (Freud, 1895, 227). Und doch sind sie seriös. Diese Durchlässigkeit des Wissens in der Sprache ist sehr wichtig. In den narrativen Interviews liess ich dem Gespräch somit freien Lauf, ich hatte weniger einen Leitfaden als eben diesen soziologischen Fokus, den ich da und dort auch den Gesprächspartnern und -partnerinnen anbot auf der Suche nach vergessen gemachten Geschichten. Geschichten, die wir nicht kennen *konnten*. Schon bald stellte sich die Gewissheit ein, dass das Schweigen zur systematischen Diskriminierung der einen und zur systematischen Privilegierung der anderen Akteure im Feld führte, das durch einen bestimmten *illusio*-Effekt des Feldes kultiviert wurde (Bourdieu, 2014, 515–519). Mit *illusio* bezeichnet Bourdieu den konstitutiven, kollektiven Glauben an ein Spiel, ohne das kein Feld auskommt. In der Designszene ist es die *illusio* der guten Gestaltung von funktionalen und schönen Dingen für die serielle Produktion, die von auserwählten, talentierten und ambitionierten Profis verantwortungsvoll in die Hände genommen und laufend an neue, auserwählte, potentiell talentierte und ambitionierte Profis weitergegeben wird. Der Effekt dieser *illusio*: er lenkt davon ab, was hinter dem Rücken der Spieler und Spielerinnen im entscheidenden Moment der «Auswahl der Auserwählten» (Bourdieu, 2017, 9–42) wirklich zählt. Das sind die feinen Unterschiede ihres Erbes. Talent und Ehrgeiz gehören zur Grundausrüstung, um überhaupt zum Spiel zugelassen zu werden. Zum Auftrumpfen müssen andere Register gezogen werden. Es zählt die Ausstattung mit ererbtem Kapital: der Besitz von legitimer, anerkannter Kultur, der Zugang zu wertvollen Beziehungen und Netzwerken, die mitgebrachte Ausstrahlung einer feldspezifischen, prestigeträchtigen Aura, die seit der Kindheit und Jugend erworbene Geschicklichkeit im Umgang mit Insiderwissen, das wertvolle überlieferte Wissen, mit welcher Attitüde man als Kreativer spielen soll, ohne den Eindruck einer vorauseilenden Anpassung an die ungeschriebenen Regeln des Spiels zu hinterlassen. Die sozialen und symbolischen Kämpfe bei der Genese des Subfeldes Design haben dem Feld diesen spezifischen Stempel der Legitimität aufgedrückt.

Legitim ist ein gängiger Begriff der Kulturosoziologie, dessen theoretischen Gebrauch Bourdieu ebenfalls stark geprägt hat: Gewisse Verhaltensweisen, mehr noch Reflexe, besitzen eine Legitimation, die nicht explizit genannt wer-

den muss. Sie scheint evident. Das Designfeld ist so gesehen ein stark vorstrukturiertes Feld, und das ist umso spannender, als dass es zugleich ein Feld ist, in welchem man von den Strukturen selbst zur permanenten Innovation, also zum legitimen Bruch mit ihnen mittels Kreativität aufgefordert wird. Das Feingefühl, das einem erlaubt, die immer wieder neu definierten Evidenzen und legitimen Spielräume zu erkennen und zu nutzen, erlaubt, die subtile Grenze zu spüren zwischen dem, was in einem bestimmten historischen Augenblick möglich und unmöglich ist. Dieses Feingefühl bringen nicht alle Spieler und Spielerinnen aus dem sozialen Raum gleichermassen mit. Die feinen Unterschiede ihrer sozialen Herkunft machen letztlich den grossen Unterschied der Streuung dieser Akteure innerhalb der Hierarchien aus. Es ist genau diese soziale Wirklichkeit, die der *illusio*-Effekt verhüllt, die mich explizit interessiert. Mit Bourdieu: «Die Wissenschaft hingegen versucht, die Dinge unverhüllt zu sagen, sie zu benennen, wie sie sind und beansprucht, ernst genommen zu werden...» (Ebd., 519). Aber auch meine Forscherinnenperspektive selbst bricht mit einer *illusio*, der *illusio* des Wissenschaftsfeldes, die besagt, dass Forschung interesselos und ihre Objektivität eine *über* der Praxis stehende sei – ich komme gleich darauf zu sprechen, vor welche Herausforderungen mich dieser Bruch gestellt hat.

Ich begann diese Forschung mit einem allgemeinen Forschungsinteresse, der Frage, welche Geschichte hinter Strukturen steckt, die schweigend das Gefühl der Zugehörigkeit und Nicht-Zugehörigkeit der Akteure zum Feld erzeugen. Ich wählte einen relativ eingängigen methodischen Zugang mit dem Analysebegriff des Habitusbruchs und machte mich auf die Suche nach seinen ästhetischen, sozialen und historischen Dimensionen. Wie waren diese in den Geschichten der Gestalter und Gestalterinnen verwoben? Ich startete also mit einem schlanken Koffer, der sich nach und nach füllte und zu präziseren Fragen und Begriffen führte. Bourdieus ganzer begrifflicher Kosmos erwies sich dabei als sehr nützlich. Aber ich stiess auch an die Grenzen seiner Denkinstrumente. Auch andere Theorien wurden von mir herangezogen und entwickelten sich zu Leitmotiven, ich möchte sie Refrains nennen, denn sie erinnern im Laufzeit – wie in einem Lied – regelmässig daran, worum es geht. Stuart Hall, James Baldwin, Annie Ernaux, Ruth Klüger, Zygmunt Bauman, Peter Weiss, Thomas Bernhard, Audre Lorde und andere steuern die Refrains mit ihren Texten bei. Weitere Gedanken und Metaphern werden laufend anhand meines Materials in den Strophen dazwischen eingeführt, auf die Probe gestellt, auch um neuartige Begriffskombinationen erweitert. Zwei Beispiele: Aus Gender Fluidity leite ich etwa *class fluidity* ab, aus Geschlechter- und Klassenhabitus den *kolonialen Habitus*. Der Prozess ist dialektisch und zirkulär, induktiv und deduktiv, der Impuls geht immer von den Biografien aus, die an Ort und Stelle die entscheidenden Stichworte für den praktischen Einbezug von Theorien einwerfen.

Forschen heisst entdecken, sagte mir einmal Ueli Mäder, als ich wieder einmal nicht wusste, was das war, was hier vor mir lag. Und wieder über die Bücher

und zurück ins Feld gehen musste. Während dem Forschungsprozess machte ich laufend Entdeckungen, die auf das Vorhaben selbst rückwirkten. So entdeckte ich erst mit dem fortschreitenden Verlauf meiner Forschung die Perspektiven meiner Studenten und Studentinnen, zwei davon habe ich als Interviewpartner angefragt, wie man gleich sehen wird. Andere Studierende kommen anonymisiert ebenfalls an thematisch passenden Stellen zu Wort. Studierende, die biografisch an jenem Punkt stehen, bei dem die Transformation des Habitus vom Primär- zum Sekundärhabitus stattfindet, was mich an meine eigene Erfahrung erinnerte. Sie sind – anders als ich – in der Postmoderne aufgewachsen und kennen keine reale Alternative zum Kapitalismus, wie ich sie während dem langen Ende des Kalten Kriegs noch gekannt hatte. Der Neoliberalismus ist ihnen zutiefst vertraut und seine Effekte auf ihren Generationenhabitus sind *doxisch* geworden – das heisst, sie werden nicht mehr orthodox vermittelt wie noch vor einigen Jahrzehnten, sie sind einfach da. Die Gegenüberstellung von Generationen innerhalb dieser Zeit des Wandels ist ein zusätzliches Regulativ in meiner Darstellung, sie bietet eine Chance der intersubjektiven Absicherung dessen, was typisch oder nicht typisch sein kann an Biografien des sozialen Aufstiegs in einer bestimmten Zeit.

Ich habe mich zusätzlich mit einem halben Dutzend Experten und Expertinnen der Szene ausgetauscht und viel gewonnen aus ungezählten informellen Gesprächen mit Informanten und Informantinnen, die ich hier nicht einzeln aufzählen kann. Die Expertise jener nationalen und internationalen Gäste, die am Symposium *Ästhetik der Anpassung* eingeladen waren, das ich mit Philip Ursprung im März 2019 im Cabaret Voltaire zum Thema meiner Forschungsarbeit veranstaltete, bereichert diese Perspektiven ebenfalls. Sie alle kommen zu Wort und werden an entscheidenden Stellen des Textes ausführlich zitiert.

Erst der kollektive Prozess ermöglichte es, einen heuristischen Mehrwert aus den Aussagen der Interviews zu schöpfen. Den Lead haben dabei die Interviewten. Ihnen wollte ich gebührenden Raum geben. Dabei spielen nicht nur die *Aussagen* der Interviewten eine Rolle, sondern auch die *Beziehung* zwischen mir, der Forschenden, und den Befragten. Beziehung unter relativ Gleichen, aber auch immer wieder Ungleichen. Diese Struktur habe ich nicht verflacht, sondern ich schöpfe aus ihr die Einsichten über den Raum der Möglichkeiten des Lebenswegs, des Lebensstils, der Werkbiografien von sozialen Aufsteigern und Aufsteigerinnen. Ich wollte keine neuen Mythen schreiben über den heldenhaften Aufstieg von unten nach oben, damit hätte ich den beliebten heroischen Ansatz bedient, den Hazel Conway so treffend beschrieben hat. Ich wollte ganz bewusst nicht den typischen Diskurs des Neoliberalismus bedienen, der vom Widerspruch zwischen meritokratischem Versprechen und einer neuen, ständisch geprägten Realität ablenkt. Mich interessierte die nüchterne Bilanz von Einsatz und Gewinn dieser Karrieren.

An manchen Stellen bestimmt dennoch – und sogar oft – ein ungewohnter, ja, gewagter Ton die Betrachtung, der etwas quer zur Nüchternheit des wissenschaftlichen Stils steht. In diesen ungewöhnlichen Passagen öffnet sich die Analyse einer visionären, ja, optimistischen Dimension, die sich mir unerwartet hartnäckig immer wieder aufdrängte, so dass ich mich entschied, nicht gegen diesen Impuls, sondern mit ihm weiterzugehen. Im Nachhinein kann ich sogar sagen, dass die Auffassung, dass Nüchternheit und Optimismus Gegensätze sind, nicht stimmen kann. Auch Forschende sind Lebewesen, keine Maschinen, gerade wenn das zu Erforschende an die eigene Substanz geht, ist diese simple Wahrheit abgründig. James Baldwin sagte einmal, er sei Optimist, weil er lebendig sei – und er war mit Sicherheit niemand, der die Augen vor den nüchternen Fakten verschloss. Die Grenze zwischen Optimismus und Mythos ist allerdings fließend. Ich habe versucht, ernsthaft über das Leben zu schreiben, aber nicht *zu nüchtern*, niemals pessimistisch, trotz der offensichtlichen Zumutungen, die das Leben in Armut für die Armutsbetroffenen bereithält, die aufsteigen wollen. In diesem Sinne kann man wohl sagen, dass diese ernsthaft-optimistische Arbeit eine kollektive Emanzipation darstellt und dass sie – wenn man die soziale Scham und das Schweigen bedenkt, die durch die Normativität des Feldes ausgelöst werden können – eine Art soziales Coming-out ihrer Teilnehmer und Teilnehmerinnen darstellt.

Emanzipation durch Forschung bedeutet dies: Theoretische Reflexionen folgen dem Nutzen, Antworten auf die Leitfrage zu finden, und frönen nicht einer *L'art pour l'art* der Theorie, keiner *théorie pour la théorie*. Das Vorgehen ist durchaus im Sinne einer Grounded Theory zu verstehen, die laufend am empirischen Material Theorien anwendet und überprüft, und weitere Theorien auf dieser Basis gründet. Theoriebezüge übten auch laufend einen grossen Einfluss auf die Auswahl der Interviewpassagen aus. Ich war trotz schlankem Werkzeugkoffer somit nicht naiv unterwegs, und gewiss nicht interesselos. Der Prozess dieser Aktionsforschung ist dabei auch nur scheinbar *improvisiert*, denn ich hatte – wie ich bald feststellte – nicht nur eine Leitfrage, sondern auch eine *Leitvision*, ein Leitbild also. Das zeigt sich am deutlichsten bei meinem Umgang mit Fotografien. Das eben beschriebene Vorgehen half nicht zuletzt auch, eine methodisch motivierte Auswahl aus dem Überangebot an visuellen Quellen zu treffen. Hierbei standen mir neben den bereits erwähnten Theorien auch jene von Roland Barthes in *Die helle Kammer* und jene der Essays von Teju Coles in *Blinder Fleck* und *Vertraute Dinge, fremde Dinge* Pate (Barthes, 2014; Cole, 2016; Cole, 2018).

Roland Barthes Begriffe *punctum* und *studium* erwiesen sich als sehr hilfreich. Mit *punctum* bezeichnet Barthes das, was an einem Foto besticht, ein sagenhaftes vergangenes Detail, das in den Augen der Betrachtenden darauf besteht zu sagen, so *ist* es gewesen. Wenn die Sprache versagt, kann ein Bild weiterhelfen:

«Nichts Geschriebenes kann mir diese Gewissheit geben. Sie [die Fotografie, Anm.d.V.] ist eine umgekehrte Prophezeiung: wie Cassandra, den Blick jedoch auf die Vergangenheit gerichtet, lügt sie niemals: oder vielmehr kann sie lügen, was die Bedeutung der Sachen anlangt, da sie von Natur aus tendenziös ist, niemals jedoch kann sie über deren Existenz hinwegtäuschen.» (Barthes, 2014, 96).

Es ist ein Unterschied, ob man von einer proletarischen Existenz nur spricht oder ob man zudem ein Foto zeigen kann, das belegt, dass Entbehrungen im Detail mit diesem Leben verbunden sind. Das ist der Grund, weshalb ich in den Bildunterschriften der *Fotografien* die Namen der Interviewpartner ausschreibe, anders als im *Lauftext*, wo ich mit Kürzeln operiere. Nicht alle Fotografien verströmen diese bestechende Emanation des Gewesenen, ich habe jene ausgewählt, bei denen dies der Fall ist und die ich in den Kontext der Interviewpassagen integrieren konnte. In manchen Fällen ist es sogar umgekehrt gewesen: Erst ein bestechendes Detail einer Fotografie gab mir den Impuls für die historische Untersuchung dieses Details. Was seine Bedeutung betrifft, konnte mir dann die Kunst- und Designtheorie, die Geschichtswissenschaft und die Soziologie wieder behilflich sein. Mit *studium* meint Barthes den interessierten Vergleich zwischen Bildern und selbst Erinnerungsbildern, die ohne materielles Foto auskommen. Bourdieus Habituskonzept und Barthes Phänomenologie ergänzen sich gegenseitig. Das Vergleichen kannte ich zudem aus den Vorlesungen in Kunstgeschichte. Seit Heinrich Wölfflin diese Methode Anfangs des 20. Jahrhunderts eingeführt hat, wird das Vergleichen anhand von doppelten Einblendungen der Diapositive an die Leinwand eingeübt (Wölfflin, 2004). Wölfflins Stilgeschichte «ohne Namen» konnte ich mit einer Geschichte des kollektiven Lebensstils «ohne Namen» im Sinne Bourdieus verbinden. Während es Wölfflin jedoch darum gegangen war, stilistische Unterschiede in der Kunstgeschichte wahrnehmungspsychologisch (und auch essentialistisch und nationalistisch) zu ergründen, geht es mir darum, stilistische Unterschiede der Designs soziologisch und historisch zu verstehen. Dabei fallen auf den Fotos auch die Ähnlichkeiten auf, die Akteure über Klassen hinweg verbinden, weil sie sich auf einen gemeinsamen Subtext beziehen.

Es hat eine gewisse Ironie, dass Bourdieu seinen Habitusbegriff ausgerechnet aus der Kunstgeschichte, nämlich bei Erwin Panofsky, entlehnt und für seine Soziologie adaptiert hat. Panofsky bezeichnete mit Habitus das, was wir heute einen grossen Trend nennen würden, er untersuchte, auf welche gemeinsamen Nenner (bei ihm sind es immer Textreferenzen) ein Habitus einer Zeit (bei ihm war es die Renaissance) zurückzuführen ist, der eine gemeinsame, unbewusste Ästhetik sowohl der Architektur, der Kunst und der handwerklichen Ausgestaltung von Objekten des alltäglichen Gebrauchs verbindet. Bourdieu interessiert am Habitus, wie die unbewusste soziologische Herkunft sich nach aussen manifestiert, um Ähnlichkeiten der Lebensstile innerhalb von

Klassenfraktionen und Milieus auf gemeinsame innere Schablonen zu beziehen. Wölfflin wiederum fokussierte auf die kollektiven Verbindungen auf der Oberfläche, Panofsky auf die kollektiven Textreferenzen. Die beiden waren zeitlebens Kontrahenten, und doch ergänzen und berühren sie sich in Bezug auf das Kollektive. Diese Berührungspunkte interessieren mich. Ich vergleiche beim *studium* – ausgehend von diesen Überlegungen – auf den Fotos sowohl die verbindenden und trennenden stilistischen Oberflächenphänomene wie auch ihre tiefliegenden gemeinsamen und diversen Milieureferenzen. Erkennbar werden dadurch feine soziale Risse auf den Bildern, die im Leben kumuliert zu markanten Habitusbrüchen führen können.

Von Teju Cole habe ich schliesslich den wichtigen Impuls erhalten, dass Lücken in Wissensbeständen mittels eines *poetischen* Gebrauchs der Fotografie möglicherweise doch erschlossen werden können. Was er damit meint: Fotografien sind semantische Flüssigkeiten, welche die verhärteten Grenzen des Sagbaren aufweichen, auch die eigenen. Das hat mir immer dann weitergeholfen, wenn ich die Gewalt einer normativen Macht in den Interviewpassagen spürte. Wenn es für die Befragten und für mich zu schmerzhaft wurde, mit analytischen Begriffen an Dingen zu rühren, die mit Demütigung, Scham oder Schuld belastet waren, dann halfen uns Bilder, Fotografien und poetische Metaphern weiter. Ich kenne den poetischen oder lyrischen Umgang aus der eigenen Familiengeschichte sehr gut. Was meine Eltern mir nicht sagen konnten, weil es unsäglich war, darüber haben sie oft gesungen: Lieder, die andeuteten, worum es ging, ohne es explizit aussprechen zu müssen, ihre schöne Stimme lenkte von der unerträglichen nackten Wahrheit ab und doch wurde etwas Wahrhaftiges mit den Liedern vermittelt. Fotografien sind in meiner Arbeit Lieder des Sehens. «Singing line» oder «Schwingungen» nennt sie Cole (Cole, 2018, 342). Die Stimme der Bilder und die Resonanz, die sie in uns auslösen, überbrückt die Leerstelle der blinden Flecken der Geschichte. In Bilderschwingungen hineinzuhorchen, ermöglichte mir an schwierigen Stellen tatsächlich, wie Cole anregt, eine Antwort zu finden auf die Frage: «Was fehlt?» (Ebd.).

Weiterführende Fragen – Strukturierung und Form des Buches

Mit diesem Instrumentarium ausgerüstet, ging ich mit dem Audiogerät in die Gespräche hinein und hörte zu. Zuhören, was die Akteure sagen, geniessen, wie sie es sagen, gespannt sein, wie sie beginnen, ihnen folgen, wie sie weiter erzählen, und neugierig darauf warten, wie sie abschliessen, zuhören – immer und immer wieder –, das war der wichtigste Zugang zu ihren intellektuellen und emotionalen Archiven.

Erst danach untersuchte ich die Oral-History-Quellen anhand folgender Leitfragen. Erstens: Was sind überhaupt die Themen, die aus diesen Habitusbrüchen in den Interviews hervortreten? Auf welche abgehandelte Geschichte von sozialen Kämpfen verweisen die Habitusbrüche? Auf welche Zukunft?

Zweitens: Wie lässt sich auf der Basis dieser Quellen ein Sinn stiften, der über das Individuelle und Zufällige der Zeit, in der wir leben, hinausweist? Welche Hinweise enthalten die Gespräche darüber, wo man in den Designarchiven nach einer Geschichte der Beziehung zwischen Arbeitermilieu und Designfeld forschen könnte, vielleicht sogar nach einer allgemeinen, kollektiven Geschichte der Ästhetik der Ungleichheit? Drittens: Wie kann man die paradoxe Zugehörigkeit und Nicht-Zugehörigkeit sinnvoll zueinander in Beziehung setzen? Ist das Designfeld von Grund auf paradox, ein «gespaltenes Feld»? Gibt es einen funktionalen Zusammenhang zwischen diesem Paradox und dem einvernehmlichen Stillschweigen über die Erfahrung von Zugehörigkeit und Nicht-Zugehörigkeit?

Mein Ziel war es, ein Forum zu eröffnen, oder eine Bresche in das allgemeine Schweigen zu schlagen. Brechen, schlagen, ja, aber so martialisch wie das klingt, ist es nicht gemeint. Es ist eher so, dass die Scherben schon daliegen, denen der Bruch voranging. Scherben bringen Glück, einerseits. An Scherben kann man sich die Finger blutig schneiden, andererseits. Ich wollte mein Ziel erreichen, ohne den Schweigenden Gewalt anzutun, die das Wissen gespeichert hatten, das mich interessierte. Die Frage, welche Sprache sich dazu eignen würde beschäftigte mich lange Zeit. Ich habe sie gefunden durch *trial and error*. Die Sprache der Wissenschaft schien mir, wie gesagt, nicht immer die richtige Wahl, aber oft eben doch, wann und wann nicht, war letzten Endes auch eine Frage des sozialen Geschmacks, wie könnte es auch anders sein. Ich wollte den Stoffmustern, von denen Bourdieu oben spricht, die Struktur und Materialität nicht nehmen, sondern mit meinen Werkzeugen aufgreifen und bearbeiten, denn ich vermutete, dass jene «suggestive, anspielungsreiche, elliptische Form» ebenso wertvolle Informationen enthielt wie ihr latenter Inhalt. Aus diesen Ellipsen kommt man reicher heraus, auch als Wissenschaftlerin. Hineingehen ist ein Wagnis. Und doch muss das getan werden, will man zum Kern der Sache vorstossen. Ich wählte schliesslich die Collage oder Montage von literarischer und wissenschaftlicher Sprache. Kunst und Wissenschaft werden oft als Gegensätze innerhalb der Geschichtswissenschaft debattiert (Noiriel, 2006, 355–370). Ich habe die Erfahrung gemacht, dass die eine nicht ohne die andere Sprache auskommt.

Insgesamt habe ich mit drei Gestaltern und mit zwei Gestalterinnen extensive Interviews geführt, ein Interview wurde auch von einer Soziologin mit mir geführt. Ich habe die Akteure und Akteurinnen befragt, weil sie mir von Insidern des Feldes empfohlen wurden oder weil ich sie aus der Praxis kannte – oder weil ich sie im Verlauf meiner Forschung kennenlernte, wie zum Beispiel die Studierenden aus meinem Seminar an der ZHdK. Ich habe die Gespräche transkribiert und Teile davon innerhalb einer wissenschaftlichen Community präsentiert und analysiert.

Für die Sondierung der historischen Tiefendimension wähle ich folgende Form der Darstellung: Drei Biografien werden in den Teilen 1, 2 und 3 ausführlich präsentiert und drei weitere Biografien werden punktuell an thematisch

passenden Stellen in diese Teile eingeflochten. Das Vorgehen erlaubt mir, die lange Aufschichtung von sozialem Sinn im Leben und die damit verbundenen Habitusbrüche beim sozialen Aufstieg an drei exemplarisch ausgewählten Beispielen, den Teilen 1, 2 und 3 darzustellen, welche die *Schwere* der Geschichte (manchmal ist es sogar eine Bürde) spürbar machen. Teil 1 behandelt meine eigene soziologische Analyse (*1965), Teil 2 jene Giorgio von Arbs (*1952), wir vertreten eine mittlere und eine ältere Generation. Teil 3 schliesslich ist Linda Schnorf (*1993) gewidmet, der jüngsten Vertreterin meines Samples. Mit diesen drei Biografien sind die Subfelder Textil- und Modedesign, Fotografie und Industrial Design präsent. Die Biografien der anderen drei Interviewten bleiben somit im Hintergrund, auch wenn sie ebenfalls ein grosses Wissenspotential speichern, das in einem späteren Projekt ausgeschöpft werden könnte: die Textildesignerin Natalie Pedetti (*1966) und der Grafiker Alberto Vieceli (*1965), die meiner Generation angehören, und schliesslich der Student der Visuellen Kommunikation Ricardo Santos (*1992). Natalie Pedettis Biografie hat einen Bezug zur sozialen Schichtung in der DDR, Alberto Vieceli und Ricardo Santos haben in zahlreichen Aussagen die relativ hohe Konsekration des Subfeldes Grafikdesign innerhalb des Schweizer Designfeldes bezeugt. Diese Aspekte hier in derselben Ausführlichkeit zu behandeln wie die Aussagen der anderen drei Biografien hätte den Rahmen der Arbeit gesprengt. Auch wenn die Biografien von Natalie Pedetti, Alberto Vieceli und Ricardo Santos letztlich nicht im gleichen Umfang präsentiert werden können wie die anderen, so sind sie doch als Leitplanken und Eminenzen im Hintergrund immer präsent. Zusätzlich zu ihrer punktuellen Einflechtung innerhalb der Teile 1, 2 und 3 werden sie auch in drei Kurzportraits zwischen den Teilen gewürdigt und platziert. Schmetterlinge des Eigensinns, der *Leichtigkeit* des Seins, die in den Beziehungen spürbar ist, die wir während des Forschungsprojekts zueinander aufbauen. Die sprachliche Form des Telegrammstils betont diesen Aspekt durch Tempo, Dichte und Stakkato: ein Kontrast zum spürbaren Gewicht unserer Geschichte, der sonst meine Darstellung bestimmt.

In der Regel werden Oral-History-Interviews anonymisiert wiedergegeben (Wierling, 2003, 114), so auch soziologische Interviews. Das war in meiner Studie jedoch nicht realisierbar und zudem schien es mir unangemessen. Die Szene ist zu überschaubar. Anhand des Bildmaterials lassen sich die Befragten, erstens, problemlos identifizieren. Die Anonymisierung widerspricht, zweitens, auch dem grundlegenden Impuls dieses Forschungsprojektes: die Anerkennung von subalternen Perspektiven. Laut der Erfahrung und Expertise von Ueli Mäder wird die vertiefte wissenschaftliche Analyse durch die Identifizierung von Persönlichkeiten nicht beeinträchtigt – im Gegenteil: Die Identifikation und Sichtbarkeit der Dargestellten erhöhen die Wirkung und die Plausibilität der Aussagen. Die Absicht, die Befragten identifizierbar darzustellen, wurde ihnen von Anfang an kommuniziert. Die Texte wurden ihnen zur Ansicht unterbreitet,

ihre Kritik und ihre Änderungsvorschläge wurden bei der Überarbeitung für die Publikation aufgenommen. Privatpersonen, die in brisanten Interviewpassagen mit Namen genannt wurden, wurden durch Anonymisierung vor den möglichen Folgen ihrer Identifikation geschützt. Es kam vor, dass nachträglich von den Befragten die Anonymisierung gewisser Passagen gewünscht wurde. Das bedeutete jedoch nicht, dass das Quellenmaterial plötzlich wertlos war. Solche Fälle schärfen vielmehr das Problembewusstsein für das Thema und können die Analyse anderer Fälle sogar stützen. Widerstände und Misserfolge erweisen sich zuletzt sogar als die fruchtbarsten Ausgangspunkte für den Einstieg ins Verstehen (Wierling, 2003, 123–124, 134).

Zur Struktur der Arbeit noch ein paar Bemerkungen zum Schluss: In den Teilen 1, 2 und 3 zoomte ich zunächst – jeweils in einer Einführung – in die Beziehung zwischen mir, der Forschenden, und den Interviewpartnern, die zu Objekten meiner Forschung werden, heran. Wobei ich im Teil 1 selbst das Subjekt bin, das objektiviert wird. Am Ende jeder Einführung steht jeweils ein Kürzel für die zu objektivierende Form: P. steht für Paola De Martin, GvA. für Giorgio von Arb, LSch. für Linda Schnorf. Diese Form verweist auch auf die kurz Portraitierten: NP. steht für Natalie Pedetti, AV. für Alberto Vieceli, RS. für Ricardo Santos. Das Kürzel hat nicht nur praktische Gründe, es erfüllt die Funktion, kenntlich zu machen, dass die lebendigen Menschen nicht dieselben und nicht dasselbe sind, wie ihre Nachkonstruktion in meinem Text. Meine Auswahl ihrer Aussagen stellt eine kompakte Linse dar, die diese Kürzel repräsentieren. Eine Linse, die das Licht, das ich auf die Geschichte werfen möchte, dank ihren Habitusbrüchen eben: bricht. Erst diese Konstruktion ermöglicht die Erforschung meines Gegenstandes. Es geht – um es in aller Deutlichkeit hier noch einmal zu sagen – nicht darum, *ihre* Geschichten zu schreiben, sondern *anhand* ihrer Geschichten etwas zu sagen, was bisher nicht gesagt werden konnte. Etwas, das uns alle angeht: eine *geteilte* Geschichte. Die Erzählungen sind das Medium, ein Mittel, mit dem ich arbeite, um etwas aus einer vergessenen Zeit wiederzufinden und in unsere Gegenwart und Zukunft zu überliefern.

In den Teilen 1, 2 und 3 folgt nach der Einleitung jeweils ein Kapitel, das auf die Zeitgeschichte der Biografien fokussiert, in welcher sich die Habitusbrüche ereignen. Im jeweiligen letzten Kapitel versuche ich, dem Unbekannten, das in den Habitusbrüchen aufblitzt, so prägnant wie möglich Konturen zu verleihen, ohne ihm den spekulativen oder visionären Charakter abzuspochen. In diesem Unterkapitel geht es nicht zuletzt darum, aus den Antworten, die die untersuchten Brüche auf die weiterführenden Fragen gegeben haben, konkrete neue Fragen an die Geschichte zu formulieren. Wenn möglich so konkret, dass sich daraus Hinweise ableiten lassen, wo man in den Designarchiven der Schweiz mit der Erforschung einer allgemeinen Geschichte der Ästhetik der Ungleichheit beginnen könnte. Eine umfassende Zwischenbilanz dieses Vorgehens ziehe ich am Ende meines Teils 1, die den weiteren Teilen Halt und Orientierung bietet.

Zum Schluss blicke ich auf die Ausgangssituation zurück, gewichte die Antworten auf die zentralen Fragen in einem Gesamtbild und stelle sie summarisch dar – und schliesslich skizziere ich prospektiv eine mögliche Fortsetzung der hier begonnenen Erforschung des Gegenstandes. Ich fasse zugleich die mit meiner Methodenkombination gewonnenen Reflexionen über die Grenzen und Chancen einer involvierten Geschichtsschreibung zusammen.

Mit zwei Bemerkungen über formale Eigentümlichkeiten schliesse ich diese Einleitung ab. Erstens setzte ich Erinnerungen, die nicht auf schriftlichen Quellen basieren jeweils kursiv, so wie auch besonders dichte Stellen, in denen sich kollektive Erinnerungen abgelagert haben, die wie ein mehrstimmiger Chor klingen. Zweitens habe ich mich entschieden, einen wissenschaftlichen Text ohne Fussnoten vorzulegen, und möchte das kurz kommentieren. Auch wenn das heute mittlerweile der Stil vieler wissenschaftlicher Texte geworden ist, und ich mich nicht erklären *muss*, möchte ich damit möglichen Missverständnissen vorbeugen. Bisher habe ich nur Texte mit Fussnotenapparat publiziert, dessen Funktion für den Fluss des Arguments im Haupttext ich sehr zu schätzen weiss. Dieser Text verzichtet bewusst auf Fussnoten. Der Grund dafür liegt wiederum im Gegenstand, den ich untersuche. Einige zentrale Anregungen meiner Reflexionen stammen nämlich aus den Fussnoten anderer Texte – und dort nicht selten aus Klammerbemerkungen. Diese Hierarchie stelle ich gewissermassen inhaltlich auf den Kopf, ohne sie formal zu wiederholen. Man kann das auch als sozialen Aufstieg – oder als Migration – eines subalternen Themas vom Fussnotenapparat anderer Texte in den hier vorliegenden Haupttext verstehen. Eine Migration, die ihre volle Legitimität beansprucht, indem sie alle anderen Themen *neben* sich gelten lässt.

Teil 1: P. (*1965)

Mode überleben – Über coolen Rassismus des guten Geschmacks

Ein Pausenknopf, der mit sich reden lässt

Im folgenden Teil 1 untersuche ich meinen eigenen Werdegang. Ich muss ihn an den Anfang stellen, und das geschieht nicht aus einem narzisstischen Impuls heraus. Im Gegenteil. Ich möchte bei der Analyse meiner Interviewpartner nicht meinen unreflektierten Projektionen aufzusitzen, sondern verstehen, was genau unsere Pfade Typisches und Allgemeingültiges enthalten, das sich voneinander unterscheidet, aber auch miteinander vergleichen lässt. Zwei Strategien, durch Franz Schultheis angeregt, halfen mir bei dieser trickreichen Aufgabe der Selbstobjektivierung, bei der man stets Gefahr läuft, sich selbst zu idealisieren, und sei es durch die List der übermässigen, adelnden Selbstkritik, die dem Projekt dann eine Art Selbstabsolution durch Selbstdemütigung erteilen soll.

All dem wollte ich mit einer doppelten Strategie entgegensteuern. Erstens liess ich mich selbst von einer jungen Soziologin, der Kollegin Tina Bopp, interviewen (im Folgenden belegt durch das Kürzel: PDM., Protokoll). Tina habe ich im Zusammenhang mit dem Forschungsprojekt *Art.School.Differences* kennengelernt, an dem sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin arbeitete. Ich konnte von den laufenden Analysen und den persönlichen Kontakten zum Forschungsteam profitieren, zu dem auch Sophie Vögele gehört, die mehrmals zu Wort kommen wird. Sie bestärkten mich in meinem Vorhaben. Ich wusste, dass Tina Erfahrung im Umgang mit offenen, narrativen Interviews hatte. Im etwa zweistündigen Interview, das Tina im November 2014 in meinem Studio mit mir führte, ging es uns darum, zu verstehen, auf welchen Gleisen ich ohne mein Zutun per Schicksal der Geburt an einem ganz bestimmten sozialen Ort zu einer ganz bestimmten sozialen Zeit aufgesetzt worden war und weshalb an entscheidenden biografischen Stellen die Weichen gerade so gestellt worden waren und nicht anders. Es war ein denkwürdiger Anlass, der mich produktiv irritierte.

Nachdem ich mir die Interviewaufnahme mehrmals angehört hatte, wurde mir klar, dass ich mich oft *gegen* ein soziologisches Verständnis meines Lebens gesperrt hatte. Das geschah immer dann, wenn ich mich durch Umstände und Personen gedemütigt gefühlt hatte und keine Strategie gehabt hatte, um mich zur Wehr zu setzen, mit anderen Worten: wenn ich mich während des Gesprächs an strukturelle Ohnmachtserfahrungen erinnerte. Die Folge der Demütigung und Ohnmacht war, dass Ressentiments sowohl die Erinnerung wie auch das Gespräch über die Erinnerung bestimmten. Ausgerechnet diese sogenannten

emotionalen Stellen waren aber jene, die das Gedächtnis am besten gespeichert hatte. Annie Ernaux umschreibt dieses Paradox wie folgt:

«Diese Details aufzulisten ist mir jetzt ein besonderes Bedürfnis, ja um so dringender, weil ich sie, überzeugt von ihrer Bedeutungslosigkeit, verdrängt hatte. Nur ein gedemütigtes Gedächtnis hatte mir geholfen, sie zu speichern. Ich hatte mich dem Verlangen der Welt gebeugt, in der ich lebe und die alles daransetzt, einen die Erinnerung an eine niedrige Welt vergessen zu machen, als sei es eine Frage des schlechten Geschmacks.» (Ernaux, 1988, 56).

Tina Bopp schien gewusst zu haben, welche Widerstände ich zu überwinden hatte, denn sie schrieb mir vor dem Interview in einer Mail, dass sie biografisch gesehen sehr gut nachvollziehen könne, was es bedeutet, sich in der Designszene als ehemaliges Arbeiterkind einen Platz zu erkämpfen und gehört zu werden.

Meine Aufgabe bei der Analyse meines eigenen Materials bestand somit darin, eine teilnehmende Objektivierung meiner Biografie zu erarbeiten. Eine Reflexionsarbeit, bei der ich im Interview geneigt gewesen war, gut oder schlecht über mich oder andere zu *urteilen*, geneigt, entweder zu viel oder zu wenig Verantwortung für gewisse Episoden meines Lebens zu übernehmen, geneigt, gerade die bedeutendsten Details zu verschweigen und die unbedeutenden ins Rampenlicht zu rücken. Pierre Bourdieu bezeichnet diese soziologische Arbeit als die trickreichste und «schwierigste Übung überhaupt», eine Gratwanderung zwischen «Über- und Unterinvestition» der Forschenden in den Forschungsgegenstand (Bourdieu, 1996, 286–287). Eine Arbeit zudem, so Bourdieu, die ausgeprägte Kühnheit und ausserordentliche Bescheidenheit erfordert, in einer einzigen Person vereint. Ich kann mich diesem Kunststück nur annähern. Ich bin dabei – das sei vorausgeschickt – niemals unparteiisch, kann es nicht sein, niemand ist in diesem Sinne freischwebend, niemand ist ohne Standort im Raum der Macht, der einen immer zwingt, Partei zu ergreifen. Ich möchte im Folgenden lediglich aus dem Überangebot an Anekdoten aus meiner Biografie jene auswählen, die exemplarisch zeigen, wie man von den sozialen Standorten aus betrachtet, die nach und nach zu meinen *wurden*, die sichtbare Welt beurteilt und handelnd in sie eingreift. Tina gab mir ebenfalls zu bedenken, dass meine Forschung niemals die Verletzlichkeiten aufdecken dürfe, ohne sie auch durch die Reflexion ihres situativen Kontexts, sprich den Zumutungen und Zwängen desselben, zu schützen. Alles andere wäre Blossstellung gewesen.

Die zweite Strategie, die ich anwende, damit meine teilnehmende Selbstobjektivierung möglichst gut gelingen kann, besteht darin, das Objekt dieser Objektivierungsarbeit, nämlich mein Leben, nicht in die Ich-Form zu giessen, sondern zwischen meinem jetzigen Ich, das wissenschaftliche Subjekt-Ich, und meinem früheren Objekt-Ich eine Differenz aufzubauen. Diese formale Unterscheidung hilft, Praxis- und Theorieperspektive zu trennen, ohne diese

Perspektiven – das ist zentral – zu hierarchisieren. Teilnehmend sich selbst zu objektivieren heisst, sowohl Distanz wie Nähe zum Objekt für den Erkenntnisprozess zu nutzen. Mit *historischem* Interesse die eigene Biografie den Habitusbrüchen entlang zu objektivieren, heisst darüber hinaus, das Wissen über eine abgehandelte Geschichte, welche das gedemütigte Gedächtnis in Körper gespeichert hatte, zu suchen und zu beschreiben.

Das bedeutet wiederum eine Gratwanderung. Schreiben gegen das Schweigen ist ein emanzipatorischer Akt: schreiben, ohne die Demütigung beim Schreiben ständig zu wiederholen und sie damit zu verstetigen. Das heisst aber auch zu schreiben, ohne die Demütigung dauerhaft aus dem Gedächtnis zu löschen, denn dann würde man, je länger man schreibt, desto weniger glauben, worüber man schreibt – was tatsächlich oft meine Erfahrung war. Wenn das geschah, ging ich zurück in mein ehemaliges Arbeitermilieu, real oder in der Erinnerung, um dann regelmässig und erstaunt festzustellen, dass ich beim Schreiben vielmehr unter- als übertrieben hatte. Und ganz oft ist Unglaube nicht nur mein Unglaube gewesen, denn mir wurde wiederholt von anderen gesagt, das könne doch nicht sein, was ich hier erzähle. Nicht selten setzte jemand noch hinzu, dass wenn das tatsächlich stimme, dann würde ich bestimmt nicht auf diese Art schreiben können. Was war damit gemeint? Woraus nährt sich dieser Unglaube? Wenn man ganz genau heranzoomt an diese Situationen, die das Gedächtnis besonders gut gespeichert hat, ist es, als ob man mit dem Mikroskop etwas sehen kann, das für das nackte Auge unsichtbar ist, «all diese Details», nennt sie Ernaux.

Was für Entdeckungen der Naturwissenschaft gilt, sollte auch für die qualitative Forschung gelten. Qualität besitzt ihre Logik, ist strukturiert und nachvollziehbar. Details bei Entdeckungen im Innersten eines sozialen Gegenstandes glaubhaft zu vermitteln, erfordert einen überzeugenden Transfer zwischen dem mikroskopischen Blick und dem Alltagsblick. Für diese «drängende Übersetzung», wie Sophie Vögele meine Arbeit am Symposium Ästhetik der Anpassung nannte, braucht es immer wieder Denkpausen der Entzauberung. In Alice im Wunderland heisst es an einer Stelle, die uns in Teil 2 noch einmal beschäftigen wird:

«... 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...» (Carroll, 1998 (1865), 10).

«Afterwards» also, *danach*. Das *nach* im Begriff *nachdenken* ist auch im *break* des Titels meiner Arbeit enthalten, ich habe das in der Einleitung schon anklingen lassen, den Bruch als reflexive Pause – mit Steve McQueens Worten gesagt: «What I'm looking for is to hold for half an hour a moment in time. To press a pause button, in order to see and reflect, to illuminate the past and make it present.» (Friedli/McQueen, 2013).

Mit P., dieser knappen Form und dem distanzierteren Pronomen in der dritten Person Singular, fand ich meinen Pausenknopf. Es fiel mir leichter, mich selbst in dieser Form zu objektivieren und die mustergültigen Erlebnisse zu vermitteln, mehr noch: Dadurch wurde beides überhaupt erst ermöglicht. Ich wurde oft gefragt, wie ich überhaupt auf das Thema dieser Arbeit gekommen und wie ich auf meine Interviewpartner gestossen sei. Nun, sie sind überall, es gibt viele von ihnen und das Thema der sozialen Hierarchien war auch schon immer da: ein Rahmen, der alle unsere Handlungen rahmt, aber nicht genug in Beziehung zu diesen Handlungen gesetzt wird. Ich selbst war *ein* Exemplar, meine Themen exemplarisch, nur hatte ich Jahrzehnte gebraucht, um es zu merken. Nur der Bruch mit dem Common Sense, mit allem, was «quite natural» erscheint, ermöglicht, sich über diese seltsame gesellschaftliche Natur zu wundern. Was mich motiviert, ist nicht der Bildersturz oder, noch schlimmer, die Blamage der Gläubigen, zu denen ich selbst gehöre, sondern das Bedürfnis, Perspektiven zu teilen, die unter dem Radar einer mächtigen, gesellschaftlichen Norm verschwinden müssen. Der Mangel an Repräsentation ist eine Zumutung für jene, die letztendlich verdrängt und zurückgewiesen werden, und es ist vermutlich auch für jene eine Zumutung, die im Namen dieser Norm andere verdrängen und zurückweisen müssen.

Was zählt denn wirklich bei diesem Spiel, welche Karten sind wann Trumpf? Wer bestimmt die Regeln des Spiels? Bei Spielen, in denen ökonomisches Kapital zählt, ist es relativ einfach, sich vorzustellen, dass 100 Einheiten mehr wert sind für jemanden, der nur gerade 100 besitzt, als für jemanden, der 1000 oder 10000 Einheiten besitzt. Wie sieht dieser relative Wert aus, wenn man nach Farben, Formen, Oberflächen, Gegenständen, Styles, Attitüden und Diskursen – kurz nach all dem fragt, womit es Designer und Gestalterinnen tagtäglich zu tun haben? Womit hatte es P. zu tun, in diesem Sinne? Im folgenden Kapitel geht es zunächst darum, das kulturelle, soziale und symbolische Kapital zu beschreiben, das P. im sozialen Raum auf dem Weg vom Arbeiterkind zur Mode- und Textildesignerin erworben und nicht erworben hat, beziehungsweise in Besitz genommen und nicht in Besitz genommen hat. Inwiefern ist ihre weibliche Sozialisation in einer migrantischen Arbeiterfamilie Zürichs hinderlich gewesen bei diesem Aneignungsprozess, wann war sie förderlich, wann kommt es zu Passungen zwischen erworbenen und ererbten Dispositionen des Habitus, wann zu markanten Brüchen?

Im abschliessenden Kapitel werde ich die Indexe aus P.s Habitusbrüchen auf eine unsichtbar gemachte, zum Schweigen gebrachte Designgeschichte zusammenfassen. In welche historischen Epochen reichen P.s Brüche hinein, auf welche spezifischen gesellschaftlichen Felder und Akteure weisen sie hin? Ein komplexes Gebilde der kultivierten, mehrfachen Diskriminierung und Privilegierung wird dabei, erst undeutlich zwar, aber doch sichtbar und spürbar. Daraus ergeben sich neue Fragen und Hypothesen, die eine weitere Differenzierung der

feinen historischen Konturen dieses Komplexes anhand zweier weiterer Interviews schärfen sollen. Bevor die abgehandelte Geschichte thematisiert werden kann, folgt nun die Zeitgeschichte – gebrochen durch die Linse von P.s Leben.

Erben und nicht erben, erwerben und nicht erwerben

Erben: Nicht nichts

Was sehe ich, wenn ich in meiner Position als Designhistorikerin und ETH-Doktorandin vom heutigen Standort im sozialen Raum auf die Flugbahn von P. zurückschaue? Kann ich aus dem, was ich sehe und wie ich es sehe, ein gesellschaftliches Interesse ableiten? Diese beiden Fotos – einmal ist mein Vater mit seinem Freund Anfang der 1950er Jahre im Alter von etwa fünfzehn Jahren auf einer Baustelle abgebildet (Abb. 1), einmal ist es ein aktuelles Bild meiner eigenen Arbeit (Abb. 2), die meine Eltern und ihr gesamtes Umfeld nur mit deutlich spürbaren, performativen Anführungs- und Schlusszeichen «Arbeit» nennen – diese Fotos mögen aufzeigen, mehr als Worte, welche Spannung die beiden Eingangsfragen auslösen.



Abb. 1: Vater d.V. beim Arbeiten auf einer Baustelle in Italien, Anfang der 1950er Jahre.

Abb. 2: d.V. beim Arbeiten am Rednerpult, Konferenz *Beyond Change* des Swiss Design Network SDN, Hochschule für Gestaltung und Kunst HGK Basel, März 2018.

Wie ist es möglich, dass Familienmitglieder – hier P. und P.s Vater – ihr Leben, ihre Räume, ihren natürlichsten Umgang mit Dingen und ihre alltäglichen Praktiken, kurz: ihre soziale Einbettung in die Welt, lange Zeit wie selbstverständlich miteinander teilen, Menschen, die heute in komplett getrennten

Welten leben? Wie ist es möglich, dass sie einmal Zeit miteinander teilen – Zeit im Sinne von Zukunftsperspektiven, aber auch im Sinne von Vorannahmen aufgrund der überlieferten Erfahrung ihrer sozialen Lage. Wie ererbt man denn diese zeitlichen Perspektiven von den Eltern, den Verwandten und ihrem Freundes- und Bekanntenkreis? Und wie jene anderen Perspektiven im Sinne vom urteilenden Blick auf die Welt, im Sinne von wertender, sinnlicher Wahrnehmung der Welt? Was geschieht beim sozialen Aufstieg mit diesem Erbe, wenn Arbeiterkinder Gestalter oder Designerinnen werden? Wie beeinflusst es P.s Praxis und ihren Lebensstil? Wann und wie gehen die Perspektiven dieser Menschen auseinander, wie bleiben sie auf Distanz verbunden oder wann brechen die Gemeinsamkeiten ganz ab – und ist es denkbar, dass sie sich auch wieder stärker überlappen?

Wie alle weiteren Lebenserzählungen, die ich hier anhand dieser Leitfragen untersuche und darstelle, hat auch jene von P. einen Anfang, der *alles sagt*. An diesem Anfang steht die in heutigen Begriffen für die meisten Menschen, die in der Schweiz geboren und aufgewachsen sind, kaum fassbare Armut von P.s Vater und sein Ehrgeiz, es weit zu bringen, es ein für alle Mal aus der Armut herauszuschaffen. Die Wirtschaftswunderjahre der Nachkriegszeit boten für seine Ambitionen die von ihm richtig erkannte Gunst der Stunde. P.s Lebenspfad war über weite Strecken sein Projekt und P. sein Projektil. Die Worte, die P. am meisten von ihm in Erinnerung behalten wird, sind: *Vai, vai, Paola! – Geh, geh!* Es fühlte sich immer an wie eine Aufforderung zur Flucht: *Renn, los, jetzt oder nie!* Von P.s Mutter kam die Relativierung: *Vai piano, per l'amor di Dio! – Nicht so schnell, um Gottes willen!* Sie, Rodolfo und Rosetta, wollten beide ein besseres Leben für P., aber das, was heute aus P. geworden ist, das Ich, das hier in der ersten Person auch über sie spricht, das konnten sie sich, als P. auf die Welt kam, mit absoluter Sicherheit nicht vorstellen.

P. wurde 1965 in Zürich geboren. Zu diesem Zeitpunkt besaßen ihre Eltern eine sehr überschaubare Menge an Dingen. Kleider und Dokumente, die in einen einzigen Koffer passten, als sie aus einer italienischen Provinz nach Zürich kamen, das, was sie *brauchten*, im alltäglichsten Sinn. Ein Outfit für werktags und eines, so viel musste mit Verzicht auf anderen Luxus noch möglich sein, für sonntags. Die bescheidene Mitgift, Weissstickerei für Bett und Tisch, die die Mutter P.s selbst hergestellt hatte (sie hatte die Technik als Kind bei der Grossgrundbesitzerin erlernt, bei der ihre Eltern das Land gepachtet hatten), war in einer Truhe in Italien eingemottet worden. Das wurde aufbewahrt für die Zukunft, wenn man ein präsentables Leben führen würde. Der Vater von P. war durch Vertreter einer kleinen Schweizer Baufirma als Maurer angeworben worden, er emigrierte im Februar 1962 in die Deutschschweiz, gab dort, wie alle Saisoniers, seinen Pass dem Arbeitgeber ab und arbeitete im boomenden Bausektor jener Jahre des Wirtschaftswunders. Zum ersten Mal in seinem Leben bekam er für seine Arbeitsleistung direkt bares Geld in die Hand.

P.s Vater musste per Gesetz das Land jedes Jahr nach neun Monaten Arbeitsaufenthalt im Winter wieder für drei Monate verlassen. Das Saisonierstatut war eine anti-integrative Massnahme, die offizielle Schweiz wollte nicht, dass sich die Fremdarbeiter integrieren.

Im härtesten Winter seit Generationengedenken (in Zürich froh der See) heirateten die Eltern von P. in Italien während dem dreimonatigen Unterbruch. 1963 migrierten sie gemeinsam nach Zürich. P.s Mutter erhielt eine Arbeit in der Waffenfabrik der Oerlikon Bührle und konnte nur bleiben, weil sie einen begehrten Jahresvertrag in der Fabrik besass. P.s Vater hätte in der Schweiz kein Recht auf ein Zusammenleben mit seiner Ehefrau gehabt, wenn diese keinen Arbeitsvertrag besessen hätte und grundsätzlich hatte er kein Recht auf ein Zusammenleben mit eigenen Kindern. Das war die grausame Kälte des Gesetzes, die er noch zu spüren bekommen würde, als P. zweieinhalb Jahre später auf die Welt kam.

P.s Eltern lebten also glücklicherweise zusammen und gemeinsam mit anderen italienischen Saisoniers in wechselnden Gemeinschaftswohnungen des Arbeitgebers des Vaters, zuletzt im Zürcher Seefeld, damals noch nicht gentrifiziert wie heute. Es waren, für ihre bisherigen Verhältnisse und verglichen mit den Barackensiedlungen der meisten damaligen Fremdarbeiter, gute Wohnverhältnisse, hell, sauber, ruhig, heizbar, grosszügig. Die Unterkünfte gehörten, so betonten sie später gegenüber ihren Kindern, dem evangelikalen und sozial eingestellten Arbeitgeber des Vaters und waren von ihm mit dem Allernötigsten eingerichtet worden. Sie leisteten sich zusätzlich, was in ihrem Freundeskreis ebenso aussergewöhnlich war und kommentiert wurde, Wohnaccessoires wie Zimmerpflanzen, vielleicht die ersten sichtbaren Zeichen ihrer Ambitionen. Die frühesten Erinnerungen von P. sind diese hohen Räume, das eine Zimmer mit Stuckatur an der Decke, das sie mit ihrer Schwester und ihren Eltern teilte, das Zimmer, in dem zwei weitere Saisoniers schliefen und die gemeinsame Wohnküche. Auf den wenigen Fotografien jener Zeit sind die Fensterläden immer verschlossen, die Kinder durften nicht auffallen, da P. sich bis zur Erteilung des definitiven Status des Vaters als Jahresaufenthalter illegal in der Schweiz aufhielt. Für ihre neugeborene Schwester gab es bereits Sonderregelungen, die diese vor der Illegalisierung schützten. Aber auch sie, ein Neugeborenes, musste still sein, durfte nicht auffallen, denn als Konsequenz hätte die Ausweisung der Familie gedroht, wenn die Fremdenpolizei sie wieder einmal kontrolliert hätte, was oft geschah, und dabei entdeckt hätte, dass da noch ein älteres Kind existierte. Diese Geschichten, die tiefe Traumata in der italienischen Community und Störungen in der Beziehung zwischen Schweizern und Ausländern hinterlassen haben, werden erst heute vehement debattiert. Mit einer Verzögerung von einem halben Jahrhundert beanspruchen die Betroffenen selbstbewusst, dass diese Geschichten als integraler Teil der Schweizer Geschichte behandelt werden (Frigerio, 2014; Ricciardi, 2018, 195–206; De

Martin, 2021a; De Martin, 2021b; De Martin, 2021c). Damals war Schweigen die häufigste Bewältigungsstrategie. Und sie war überlebensnotwendig.

Das materielle Erbe der Eltern, das sie in Italien zurückgelassen hatten, beschränkte sich auf Gegenstände, die man an einer Hand abzählen konnte. P.s Vater hatte einen Bauernschrank und eine Kommode von seinem Vater geerbt, die vom Dorfschreiner hergestellt worden waren. Und es gibt noch ein Teeservice, das das junge Paar zur Hochzeit vom Onkel von P.s Mutter geschenkt bekommen hatte und das sie als vollkommen sinnlos erachteten. Der Onkel besass ein kleines Bauunternehmen und konnte sich solcherlei Extravaganzen ausdenken und auch erlauben. Die Tassen, Kannen und Kännchen waren aus Porzellan, die Henkel in barocker Zierde ausgestaltet, golden umrandet, sie schillerten perlmuttfarben. Das Ganze kam mit der Originalverpackung aus Styropor und Plastik in die Truhe der Mitgift. Sie tranken keinen Tee, aber sie konnten sich von einem derart unerwarteten und aussergewöhnlichen Besitz auch nicht trennen. Heute ist es im Studio von P. in Gebrauch, einer jener Gegenstände, die ihre Kollegen und Kolleginnen, Akademiker und Designerinnen, als *schräg* bezeichnen. *Schräg* finden sie allerdings auch das erste Geschirr der Familie, das P. heute ebenfalls im Studio und als Essgeschirr für ihre Katze benutzt. Es stammte aus der EPA, dem Zürcher Warenhaus für die weniger kaufkräftigen, unteren Milieus und war aus Hartplastik, ursprünglich wohl zum Picknick oder Campen gedacht, oder für die «Ferien auf Balkonien», wie man sagte. P.s Mutter betonte immer, wenn man sie verwundert fragte, weshalb denn Plastik und nicht Keramik, es sei eine sehr gute Plastikqualität.

1938, respektive 1940 geboren, waren die Eltern P.s während des Zweiten Weltkriegs als Kinder von Bergbauern in einer fast reinen Subsistenzwirtschaft aufgewachsen, im südlichen Teil des Veneto, zwischen Venedig und Cortina d'Ampezzo gelegen. Die Generation der Grosseltern und alle vorherigen Generationen seit der überlieferten Familienerinnerung, waren *mezzadri*, Halbpächter, gewesen. Der Ertrag der Ernte musste zur Hälfte (daher der Begriff, der sich vom italienischen *metà*, die Hälfte, ableitet) dem Grossgrundbesitzer abgegeben werden. Die Patrizierfamilien, welche im Hinterland der Serenissima Land besaßen, gehörten dem venezianischen Kleinadel an, die *Manin, Corte, Deon, Barcelloni*. Das Ritual der Ernteübergabe vollzog sich am 11. November, am Martinitag, und in einer bemerkenswerten Umkehrung der Heiligenlegende waren es die Armen, die den Reichen die Hälfte der Früchte ihrer Arbeit abgaben – die 50% Pachtzins – korrekter wäre Wucher. Das System der *mezzadria* wurde erst 1964 in ganz Italien aufgehoben. Das neue Gesetz schrieb eine monetäre Entlohnung der Bauern durch den Grossgrundbesitzer vor und trat nach einer langen Übergangsphase 1974 definitiv in Kraft. In vielen Regionen verstärkte es paradoxerweise den Migrationsdruck, da Ressourcen für öffentliche Subventionen in die Landwirtschaft, wie man sie in der Schweiz kennt, nicht vorhanden waren.

P.s Mutter erzählte später ihren Kindern in Zürich Geschichten aus ihrer Kindheit, die die Qualität von Parabeln hatten. Die implizite Botschaft: Du sollst würdigen, was wir trotz allem für dich tun konnten: *nicht Nichts*. Die Geschichte etwa, dass es Bauern gab, die den Herren die schönere Hälfte der Ernte zur Seite legten. Zu diesen gehörten, so betonte die Mutter, weder ihre Eltern noch die Grosseltern väterlicherseits. Die ersten waren aus religiösen Gründen egalitär eingestellt, *vor Gott sind wir alle gleich*. Die zweiten waren aus politischen Gründen erklärte Atheisten und Kommunisten, *Pfarrer und Nonnen stecken mit den Kapitalisten unter einer Decke*. Die Geschichte der Cousine vom Vater: Sie hatte ihre schönen langen Haare zum Zopf geflochten, abgeschnitten und den Zopf verkauft. Mit dem Erlös leistete sie sich eine Fahrkarte in die Poebene, wo sie in den Reisfeldern hart arbeitete. Das Geld, das sie verdiente, brachte sie nach Hause. Sie trug ihren Teil dazu bei, dass sich die Familie von P.s Vater rare Luxusgüter wie Glühbirnen, Stricknadeln und Wolle, Zucker oder Malzkaffee leisten konnte, *und sie war trotzdem eine schöne Frau*. Die Geschichte, dass die Mutter P.s als Kind Zeitungsfetzen von der Strasse aufhob, um das Gedruckte tagelang leise vor sich hinzumurmeln, die Worte im Mund wie eine kostbare Süssigkeit, *man kann aus wenig sehr viel machen*. Alles, was sie nicht verstand, nährte nur noch mehr ihre Neugierde auf die Welt. Dieser Wissenshunger, die Neigung, wissen zu wollen, war für P. das grösste Kapital, das sie von ihr ererbt hatte. Das Latein der Kirchenliturgie war die erste Fremdsprache ihrer Mutter gewesen, sie blieb auf eine Art fremd und dem bewussten Verständnis verschlossen, aber körperlich vertraut durch Melodien, Handlungen und Gerüche des liturgischen Ritus. Ihre Mutter sagte oft zu P.: *Der Heilige Geist, das war das einzig wirklich Aufregende im ganzen Alltag*. Die Geschichte, dass man sich am Geburtstag verstecken musste, weil es an diesem Tag Brauch war, an den Ohren gezogen zu werden, man sollte ja schliesslich grösser werden, und auf P.s Fragen nach dem Geburtstagskuchen kam die Antwort: *Das mit dem Kuchen und den Kerzen, das kam erst mit dem amerikanischen Lebensstil*. Die Geschichte: Als die Mutter P.s auf die Welt kam, war sie das achte Kind, das erste Mädchen nach sieben Brüdern. Die Leute liefen aufgeregt durchs Dorf und schrien: *É nata la serva, é nata la serva! – Die Dienerin ist geboren!* Der zweitälteste Bruder der Mutter habe dem Treiben ein Ende gesetzt, indem er den Leuten sanft entgegenhielt: Das ist nicht unsere Dienerin, es ist unsere *Madonnina*. Die Mutter Gottes als Kleinkind, *Madonnina*, ein gängiger Kosenamen für die Hl. Maria – mit einer reichen Ikonografie, an die sie anknüpfen konnten, obwohl sie arme Bergbauern waren. Es hat P.s Mutter nichts genützt, sie wurde trotzdem die Dienerin, Dienerin ihrer älteren Brüder, dann Bedienstete in reichen Bürgerhaushalten. Später, in Zürich, würde sie ihrer Tochter P. nahelegen, falls sie zu schüchtern sei, zu Gott zu beten, solle sie ihre Gebete an die *Madonnina* richten, diese würde sie besser verstehen als der männliche Gott und sie würde ihre Anliegen zu ihm nach oben schon weiterleiten. P. war nicht zu schüchtern.

Der Vater von P. sprach nicht in Form von exemplarischen Parabeln über seine Kindheit und Jugend, das waren *tempi passati*. Sein Modus: Er fluchte über die erlittene Armut und den erlittenen Hunger während des Kriegs, als ob Armut eine Anmassung, ein dreistes Danaergeschenk gewesen wäre, das er wütend und lautstark ablehnte und sich so wortwörtlich vom Leibe hielt. Er hat das – solange er die Kraft hatte, erst im Alter holte es ihn ein – nicht als sein Schicksal angenommen und wollte mit Bestimmtheit nicht, dass P. es als ihr Schicksal betrachtete, seine Worte: *Das hat nichts mit dir zu tun!* Seine Flüche waren für P. jedoch in erster Linie lyrische Kostbarkeiten, die sie bewunderte – abgesehen vom transgressiven und gotteslästerlichen Inhalten waren sie in einem konventionelleren Sinn schön, formal gesättigt durch die rhythmische Ausgestaltung, durch variantenreiche Wiederholungen und sprachliche Einfälle. Sie waren in den Ohren P.s, die von Religion noch kaum etwas verstand, faszinierend, originell, frisch, inspirierend, lebendig – und hoben den Vater von anderen Männern ihres Umfeldes ab, die normal fluchten, genauso wütend, aber ohne ein Mehr an Kreativität.

Die grosse Familie der Mutter von P. war weniger von Elend und Armut betroffen, sie besass, was für die Dorfgemeinschaft aussergewöhnlich war, sogar ein Radio. P.s Urgrossmutter stellte den Regler so ein, dass sie einen arabischen Sender empfangen konnte, sie liebte den Gesang der Muezzins, er berührte sie zutiefst. Die Mutter von P. erzählte diese Geschichte oft, sie erinnerte sich an den Blick ihrer Grossmutter, der in eine unbestimmte Weite und zugleich nach innen gerichtet war: *Die Ferne inspirierte sie, sie hatte das Dorf noch nie verlassen.* Die Jungen im Haushalt ärgerte das, sie stellten dann wieder auf einen italienischen Empfänger um, wo sie die aktuellen Schlager hörten. Das Festival di Sanremo war das Ereignis des Jahres. Der Wettlauf entbrannte, wer die Lieder der Gewinner und Gewinnerinnen des Festivals zuerst auswendig singen konnte. Es war ihnen wichtig, sich als Teil einer Massenkultur zu verstehen, das demonstrierten sie auch, indem sie, sobald sie die Möglichkeit dazu hatten, lieber Kleider von der Stange kauften, als selbst welche herzustellen. Ein vorschneller Diskurs würde dieses Phänomen als Popkultur bezeichnen, aber die sogenannte Popkultur der 1950er und 1960er Jahre war für sie vielmehr Luxus als Pop. Thomas Hines Begriff des *populuxe* trifft es akkurater, der Luxus des Volkes. Hine sagt in seinem gleichnamigen Essay über das Konsumverhalten der Unterschichten jener Epoche: «The working class, they have had it with simple, and now they wanted more.» (Hine, 1987, 4). Die Geringschätzung der Popkultur aus der Warte der herrschenden Kultur zeigt exemplarisch, was der Begriff Perspektive im soziologischen Sinn bedeutet: der beschränkte Blickradius aus einer bestimmten sozialen Position. Welches ist die Genese der *legitimen* Verachtung des Materialismus der kleinen Leute? Welches ist die Geschichte der Klassenblindheit dieser Verachtung? Was genau wird hier eigentlich verachtet, wenn man aus der Kultur der Unterprivilegierten eine nicht ganz ernst zu nehmende

Popkultur macht? Im Grunde tun sich hier schon die ersten markanten Brüche zwischen diversen Selbstverständnissen auf, die P. ererben würde.

Die Lieder der Sieger von Sanremo auswendig singen zu können, bedeutete für die von Armut und Krieg gebeutelte italienische Arbeiterjugend, dazuzugehören, zur grossen Welt. Die Mutter von P. war nicht nur die Schnellste beim Memorieren in ihrem Freundeskreis, sie war auch auffällig gut im Stimmenimitieren, und sie wusste das. Dieses Wissen war eine Ressource, die ihr ein Leben lang half, Schwierigkeiten zu überwinden. Als sie in Zürich als Putzfrau arbeitete, ahmte sie für ihre Kinder zuhause die Frauen nach, für die sie putzte. Sie stellte sich in Pose und machte durch ihr subtil ironisches Schauspiel die erlittene Demütigung, von ihren Arbeitgebern und Arbeitgeberinnen, die sie doch eigentlich mochte, aufgrund ihrer mangelnden Schulbildung für dumm gehalten zu werden, wieder gut. Diese mütterliche Performance, beinahe eine soziale Travestie, ein Mix aus Sozialneid und Sozialkritik, faszinierte P. ganz ausserordentlich.

Der Vater von P. hatte die Begabung seiner Frau, andere liebevoll-ironisch nachzuahmen, immer gemocht. Er schenkte ihr zur Hochzeit einen kleinen Plattenspieler und eine Single der Muppet Topo Gigio, sie hiess *Topo Gigio v'è in soffitta – Topo Gigio geht in den Estrich*. Sie spielten sie zusammen nach, auch später für ihre beiden Kinder, sie identifizierten sich mit Topo Gigio, der berühmten italienischen Fernseh-Maus (seine Angebetete war blond und hiess Rosi, wie die Mutter P.s). Er verkörperte eine italienische Variante des American Dream, halb Tramp à la Charlie Chaplin, halb biedere Mickey Mouse. Topo Gigio war ein harmloses Schlitzohr, das es trotz widrigen Umständen schafft, es sich gut einzurichten, dort oben, im Estrich des Hauses. In zahlreichen Liedern, die die Eltern von P. sangen, ging es um die Chancen und Tücken des sozialen Aufstiegs. Lieder untermauerten jene alltäglichen kleinen Kämpfe für ein besseres Leben der Arbeiter und Arbeiterinnen, die viel weniger gewalttätig waren «...als die, die in ihrem Namen geführt wurden», wie Harun Farocki in seinem Filmessay *ARBEITER VERLASSEN DIE FABRIK* (1995) sagt. Zum Beispiel *Papaveri e papere*. Der Refrain lautet im italienischen Original und in der deutschen Coverversion:

Lo sai che i papaveri
 Son' alti alti alti
 E tu sei piccolina
 Che cosa ci vuoi far!
 (Nilla Pizzi, 1952)

Die süssesten Früchte
 Fressen nur die grossen Tiere
 Und weil wir alle klein sind
 Erreichen wir sie nie!
 (Peter Alexander, 1952)

P. wurde durch den häufigen Gesang dieser Lieder vermittelt, dass man wohl Ambitionen pflegen konnte, aber gemessen an den Massstäben der Realität auch bescheiden bleiben müsse. *Bisogna fare il passo diertro la gamba*, sagte ihr Vater oft. Der Aufstieg passt sich der Beinlänge an, sie lebten nicht auf grossem Fuss. Das war der Sound, der die Kindheit P.s in der späten Phase der Trente Glorieuses begleitete. Die Chancen schienen während dem Wirtschaftsboom der Nachkriegszeit intakt, dass man als Arbeiterfamilie gemeinsam den Aufstieg in die expandierende Mittelschicht schaffen konnte. Es war P.s Eltern nach Trällern zumute. P. lernte als Vierjährige auf ihrer ersten Wanderung in den heimischen Dolomiten das Pfeifen, hoch oben, getragen auf den Schultern des Cousins ihres Vaters, dem er vor ein paar Jahren in die Migration nach Zürich gefolgt war.

Neben dem grossen Repertoire an Schlagern, neben unzähligen Bauern- und Volksliedern, die die Eltern aus dem Stegreif zweistimmig sangen, neben unzähligen Sinnsprüchen und Lebensweisheiten (*Morto un Papa, ne fan' un altro!*, heisst: stirbt ein Papst, macht man einen neuen, oder: das Leben geht auch nach grossen Einbrüchen weiter. *Le disgrazie non cercarle, vengono da sole*, heisst: das Leben selbst wird dich schon noch genug aufregen, also mach einen Bogen um aufregende Sachen) gehörten auch Kochrezepte zum wertvollsten immateriellen Erbe – die einfachen, alltäglichen und die üppigeren, für Hochzeiten und Taufen reservierten. P.s Mutter hatte ihre Kochkenntnisse im Haushalt des Bürgermeisters erweitert, wo sie bis zu ihrer Hochzeit diente, und sie kochte das eine oder andere streng gehütete Familienrezept der Herrschaften später in Zürich nach, obwohl sie die Erlaubnis dazu nicht bekommen hatte. Die *crème caramel* etwa, deren Rezept sie von der greisen Mutter des Bürgermeisters mehrmals vergeblich erbeten hatte. Laut dem Bürgermeister selbst, dem P.s Mutter mit der allergrössten Verehrung begegnete, konnte niemand die Nachspeise so gut wie das junge Dienstmädchen zubereiten, und trotzdem konnte er, Erbe einer altherwürdigen Dynastie, Ingenieur und Politiker ersten Ranges, sich nicht gegen den Widerwillen seiner Mutter durchsetzen. P.s Mutter fand das schwach und muss darüber sehr enttäuscht gewesen sein. Sie konnte die köstliche Nachspeise mit der Zeit, natürlich, auch ohne Abschrift auswendig nachkochen. Unübertreffbar gut, wurde die besondere Leckerei, immer kommentiert durch die besondere Geschichte ihrer Überlieferung, nur an ganz besonderen Anlässen in Zürich aufgetischt: an den runden Geburtstagen des Vaters (nicht der Mutter), an den beiden Kommunionen und Firmungen der Kinder, an den raren Besuchen von Verwandten aus Italien – und an Ostern. Wie dieses Rezept hat P.s Mutter sich auch Wissen heimlich angeeignet im Hause des Bürgermeisters, nachts in ihrer Kammer hat sie sich durch Laufmeter Weltliteratur hindurchgelesen, die sie sich vom Büchergestell heimlich auslieh.

Ein Dutzend Fotografien existieren noch aus der Kindheit und Jugend von P.s Eltern: von der Familie der Mutter beim Heuen, von der einen mageren Kuh der Grosseltern väterlicherseits, von den Baustellen der Wanderarbeiter

und Migranten in ganz Italien, in Belgien, in Frankreich und in der Schweiz. Der Onkel von P., dem sie später aufgrund der Illegalisierung in Obhut gegeben wurde, am Staudamm von Mauvoisin, der Grossvater väterlicherseits beim Tunnelbau der Cinque Terre in Ligurien, am Walensee und am Gotthard. In den allermeisten Fällen wurde nur die männliche Migration fotografisch festgehalten. Wenn die Tanten und Cousins, die Schwestern und Mütter im Ausland überhaupt abgebildet wurden, dann nicht bei der Arbeit, sondern zusammen mit den Familien der Arbeitgeber, und zwar so, dass sie mir heute auf den Fotos wie die Schutzbefohlenen der Arbeitgeber erscheinen, denen gegenüber sie die einstudierte körperliche Haltung der Dankbarkeit einnahmen. In den fotografischen Archiven der Kolonialgeschichte findet man ein Pendant dieser Haltung, die Kolonisierten nehmen sie gegenüber den Kolonialverwaltern und ihren Gattinnen ein – dieselbe euphemistische Verniedlichung der sozialen Machtverhältnisse. *Coloni* – Kolonisten, Siedler, so hiessen auch die Halbpächter der *mezzadria*, die Etymologie weist sanft auf Gemeinsamkeiten der inneren Kolonisierung des Hinterlandes und der äusseren Kolonisierung in Übersee hin, die in Italien durch die koloniale Amnesie gerne verdrängt werden.

Keine Putzfrauen und keine Touristen

Später hat P. die dominante männliche Linie der Repräsentation unbewusst weitergepflegt und ihren Vater bei der Arbeit auf den Baustellen fotografiert, aber niemals die Mutter bei ihren Putz-Jobs, es wäre P. nicht eingefallen, dies festzuhalten. Womöglich konnte sie zu wenig symbolisches Kapital daraus schlagen. Die Mutter war beim Putzen unmöglich jene bemitleidenswerte oder heldenhafte Arbeiterin im Sinne des sozialen oder sozialistischen Realismus. Der sogenannte Realismus entpuppte sich in dieser Beziehung zwischen darstellendem Subjekt und dargestelltem Objekt sehr deutlich als Idealismus, wie der Kunsthistoriker Philip Ursprung in seiner Vorlesung an der Uni Zürich über die Darstellung von körperlicher Arbeit betonte, die P. später besuchen würde. Wie wahr. Die Mutter als Putzfrau konnte P. nicht fotografieren, weil ihr überhaupt kein adäquater Modus der Darstellung zur Verfügung stand, wie ich aus heutiger Sicht sagen würde. Nicht die idealistische, erstarrte Heldenpose eines utopischen Optimismus (wie etwa die Skulptur *Arbeiter und Kolchosbäuerin* einer Wera Muchina), dafür war das Putzen als Dienstleistung, welche Dinge, Schmutz, Staub, Unordnung zum Verschwinden bringt, zu unproduktiv. Nicht als Ikone für das soziale Mitgefühl der Bessergestellten (wie etwa *Die Steinklopfer* eines Gustave Courbet), dafür war die Beziehung zwischen der Arbeiterin und ihrer Tochter zu gleich, wenn P. die Mutter wegen ihrer quälenden Rückenschmerzen unterstützte, und zu nahe am Profanen, beide schufteten unter einer gemeinsamen Dunstglocke von Schmutz, Schweiß und Putzmittel. Auch nicht erotisiert durch den pornografisch-distanzierten Blick auf die körperliche Arbeit (wie etwa *Die Parkettschleifer* eines Gustave Caillebotte),

unmöglicher Blick in einer Mutter-Tochter-Beziehung in diesem Milieu. Schon gar nicht als exotisierte Närrin, was immerhin noch eine, wenngleich ebenfalls verzerrte Möglichkeit der Sichtbarkeit gewesen wäre.

Die Version der Närrin geisterte als Comedy-Figur Frau Schruppatelli (Abb. 3) Jahrzehnte später, von 1998 bis 2015, durch das Deutschschweizer TV-Abendprogramm des öffentlich-rechtlichen Schweizer Radio und Fernsehens SRF, *Total Birgit*. Zuerst erinnerte sie P. vage an Gardi Hutters fantastische Figur aus seinem gleichnamigem Programm *Die tapferen Hanna*. Auf der italienischen Tour, die auch in Belluno Halt machte (Schmid, 2021, 215), hiess sie Giovanna d'ArpPo. P.s Mutter hatte diese dicke freche Waschfrau auf der Bühne des Zürcher Hechttheaters so unglaublich gut gefallen, dass sie mit P. Gardi Hutters Show zweimal besuchte, womöglich weil Hannas Anarchie tief in der italienischen Kultur des Strassentheaters verwurzelt war, wie Dario Fo und Franca Rame, die P.s Mutter ebenfalls bewunderte. Aber hierbei eine Ähnlichkeit mit Frau Schruppatelli sehen zu wollen, musste einer Wunschprojektion P.s geschuldet gewesen sein, sie verblasste auch rasch. Für P. konnte ihre Mutter (Abb. 4) niemals diese skurrile Wiedergängerin sein, für die ich Frau Schruppatelli halte – Phantasma der verdrängten Geschichte einer ungleichen Beziehung zwischen Italienerinnen und Schweizerinnen der Nachkriegszeit. Die anfängliche Inspiration für diese Figur kam für die Comedy-Schauspielerin Birgit Steinegger von ihrer eigenen Mutter, wie Steinegger und ihr Partner und Regisseur von *Total Birgit*, Markus Köbeli, mir erzählten (Protokoll, Telefongespräch d.V. mit Markus Köbeli, 16. Dezember 2017, und Telefongespräch d.V. mit Birgit Steinegger, 25. Februar 2018).

Ich fasse die Gespräche im Folgenden kurz zusammen und kommentiere sie. Steineggers Mutter ist schwedischer Herkunft und wurde als Jugendliche in Italien vor dem Zweiten Weltkrieg in Diplomatenkreisen sozialisiert, bevor sie dort einen Schweizer kennen lernte, heiratete und sich mit ihm hierzulande niederliess. Steineggers Mutter war eine lebensfrohe, emanzipierte Frau. Sie eckte mit ihrer Art, die sie in der Schweiz auffällig machte, oft an. Die Tochter Birgit, 1948 in der Schweiz geboren, nahm dieses Anecken sehr bald als subtile Zurückweisung ihrer Mutter innerhalb der Mittelschichtsmilieus wahr, in denen sie sich bewegte, auch wenn ihre Mutter, wie Birgit Steinegger heute betont, nicht denselben Anfeindungen ausgesetzt war wie migrantische Arbeiterinnen. Die Auffälligkeit der Mutter betraf nicht nur ihre gehobene deutsche Sprache, die niemals akzentfrei war, sondern auch ihr weibliches Selbstbewusstsein, das offenbar als anmassend zurückgespiegelt wurde. Michelle Hunziker, in der Schweiz als Fernsehmoderatorin bekannt, in Italien auch als Star des Comedy-Genres, ist wenig später auch in der Schweiz aufgewachsen, sie erzählt in ihrer Autobiografie ebenfalls über erlebte Ausgrenzung aufgrund des weiblichen Selbstbewusstseins und der italienischen Herkunft ihrer Mutter (Hunziker, 2017). Das sind auffällige Kontinuitäten. Bemerkenswert ist für meine Untersuchung auch, dass die Figur der Frau Schruppatelli, zu der Stein-

egger von ihrer Mutter inspiriert wurde, eine Putzfrau ist, was ihre Mutter nie war, und dass diese Putzfrau wiederum, aufgrund der vorgenommenen Anpassung durch ihre Maskenbildnerin beim SRF, in die Nähe der Figuren aus den Blackface Minstrel Shows rückt.

Die Metamorphose ist erschreckend, was ihren schwelenden Rassismus angeht. In einer der ersten Shows der späten 1990er Jahre, noch melancholisch, mit kurzen braunen Haaren, dunkler, bescheidener Kleidung, hielt Frau Schruppatelli als Friedensnobelpreisträgerin vor einem imaginären Komitee in Stockholm eine berührende Rede für aktives soziales Engagement. Aus dieser Rede hörte man die italienische Arbeiterinnenperspektive heraus, im typischen schweizerdeutschen Italo-Slang. «Putzfrauen statt Worte», so könnte man das Motto ihrer Rede – in Abwandlung des feministischen Slogans «Frauen statt Worte» – zusammenfassen. Aber dann kamen nach und nach andere Requisiten und Merkmale ins Spiel: die Kraushaarperücke, die bunte Kleidung, das grotesk Lustige, das Dummliche, das Dreiste, das Manische. Immer im Kontrast zur zentralen Figur, um die sich bei *Total Birgit* alles dreht, Frau Elvira Iseli. Frau Iseli darf im Zentrum stehen, sie darf – wichtiges Detail – im Gegensatz zu Frau Schruppatelli auch deprimiert sein und jammern, das ist normal, das scheint ihr unmarkiertes, natürliches Privileg zu sein. Ich gehe auf dieses Privileg, die Krise repräsentieren zu dürfen, weiter unten näher ein. Auf dem Filmstill (Abb. 3) sind beide Figuren in ihren manischen, respektive deprimierten sozialen Rollen abgebildet.



Abb. 3: Frau Schruppatelli und Frau Iseli, Comedy-Figuren einer ungleichen Freundschaft, SRF TV-Abendprogramm *Total Birgit*, Folge: «Total Birgit: Jobsuche», Ausstrahlung 29.12.2000, min. 19:50.
Abb. 4: Mutter d.V. während einer Arbeitspause zwischen zwei Putz-Jobs, Zürich, um 1990.

Was geschieht hier mit Steineggers Figur? Ich würde es so formulieren: Die anfänglich kritisch reflektierte und krisenhafte Fremdheitserfahrung ihrer schwedisch-italienisch-schweizerischen Mutter verwandelte sich in eine unreflektiert weisse, subtil rassistische Parodie italienischer Arbeiterinnen. Das ist bemerkenswert, wenn man an die Geschichte der Blackface Minstrel Shows anknüpft. In den Shows drückte sich der herabsetzende Blick der weissen Arbeiterschicht auf die aufstrebenden Schwarzen in den USA der Zwischenkriegszeit aus, befreite Sklaven und Sklavinnen aus dem Süden, die in den Norden als Industriearbeiter und -arbeiterinnen einen bescheidenen Aufstieg erleben konnten. Eine andere sehr bekannte Michelle, erste First Lady of Color der USA, Michelle Obama, erzählt von diesen erlebten Deklassierungen ihrer Eltern, Onkel und Tanten in Chicago in ihrer Autobiografie *Becoming Michelle Obama* (Obama, 2018). Die Blackface Minstrel Shows hatten den Zweck, durch Belustigung auf Kosten der Schwarzen die Angst der weissen Arbeiter vor der neuen Konkurrenz zu bannen (Lott, 1993). Spannend ist nun die zeitgenössische, weibliche Emanzipation dieser rassistischen Performance in der Schweiz. Wie mir Birgit Steinegger gegenüber versicherte, regte nämlich das Team des SRF diesen Wandel an, als sie und ihr Partner begannen, sich intensiver mit der Figur zu beschäftigen. All das geschah ohne Reflexion, man war einzig fokussiert auf die Oberfläche. Den rassistischen Subtext scheinen weder Frau Steinegger noch Markus Köbeli wahrzunehmen, sie sprechen das von sich aus nicht an, diese Bezüge bleiben im Gespräch mit ihnen gänzlich verborgen. Aber sie müssen sie kennen, denn andere Figuren aus *Total Birgit*, die Wetterfee Frau Mudimbe etwa, sind eindeutig von den Blackface Minstrel Shows inspiriert.

Frau Schruppatelli ist indessen zweideutig rassistisch. Über den Putzfrauenkasper heute zu lachen, kann, so gesehen, als ein subtiles Angebot für die Kultivierung eines latenten Zwiespalts verstanden werden, der im Bewusstsein der breiten Mittelschichten in der Schweiz abgelagert ist. Der Zwiespalt bestünde darin, zu behaupten, dass Schweizerinnen heute *nicht mehr* und gleichzeitig *noch nie* rassistisch gegenüber Italienerinnen gewesen seien. Der Sozialanthropologe und schweizerisch-indische Secondo Rohit Jain hat in seinem Beitrag im Band *Postkoloniale Schweiz* die Comedy-Figur Rajiv Prasad aus der Late-Night-Show *Viktors Spätprogramm* auf ihre Bezüge zur vergessenen Geschichte der kolonialen Schweiz hin analysiert (Jain, 2012, 175–197). Für Jain ist Rajiv Prasad sowohl Symptom wie Bewältigung einer Krise der Mittelschichten in der Schweiz, die unter Druck der Globalisierung nur mit grosser Mühe ihre implizite nationalistische und rassistische Abwehr gegenüber Fremden unter Kontrolle halten können. Ich schliesse mich Jains Argumentation an, wenn ich hier die Frage in den Raum stelle, ob nicht auch Frau Schruppatelli als Symptom und Bewältigung derselben Krise verstanden werden könnte.

Mit anderen Worten – über Frau Schruppatelli zu lachen hiesse, ganz kurz rassistisch zu sein, damit man danach behaupten kann, man sei es gewöhnlich gegenüber Menschen italienischer Herkunft natürlich nicht. Und da es um eine Arbeiterin geht, kann man hinzufügen, dass Frau Schruppatelli nicht nur ein Beispiel für subtiles Blackfacing ist, sondern auch eine Art geschlechtsspezifisches *Classfacing*. Wie hängen diese Dinge zusammen? Wie zirkulieren diese Blickregimes in der Geschichte der Schweiz? Die Frage, die in diesen Zusammenhängen latent mitschwingt, lautet schliesslich, wie denn genau die verdrängte Geschichte der kolonialen Schweiz mit der verdrängten Geschichte des sexualisierten Klassenhasses und der Xenophobie gegenüber all jenen als Fremde wahrgenommenen «anderen» Weissen, insbesondere weissen Frauen, verbunden ist. Möglicherweise zeigen die kontinuierlichen Brüche in P.s Biografie, welchen Themenkomplexen entlang man vorläufig eine Antwort auf diese Frage skizzieren könnte.

P.s Mutter war beim Arbeiten kein Phantasma – im Gegenteil – sie war zu real, um überhaupt abgebildet zu werden. Ihre Arbeit war schlicht nicht repräsentierbar, aber was bedeutet diese Unmöglichkeit? Roland Barthes sagt über die Fotografie: «... es sind Zeichen, die nicht richtig abbilden, sie *gerinnen* wie Milch.» (Barthes, 2014, 14). Weshalb konnte das Bild, das sich P. von ihr machte, nicht einmal das: gerinnen – nicht in Ansätzen, etwa als Schnappschuss? Hier zeigt sich womöglich die Macht eines totalen Diskurses im Sinne Foucaults. Diskurse spalten immer etwas Sagbares vom Unsagbaren ab, sie schaffen eine Differenz zwischen dem, was man zu einer bestimmten Zeit repräsentieren kann und was nicht. Wenn dem so ist, dann hat P. diesen Diskurs als Jugendliche nicht hinterfragt, sondern vollkommen verinnerlicht. Was die Arbeit ihres Vaters anbelangt, war sie sehr früh sehr kritisch gegenüber Darstellungen der körperlich Arbeitenden, was die Arbeit ihrer Mutter anbelangt, nicht. Erst heute frage ich mich, weshalb.

Die weitere Frage, die hier aus den Brüchen aufblitzt, ist somit die nach dem Zusammenhang zwischen verschiedenen Ebenen der Säuberung, der realen, der symbolischen und der diskursiven. Schweizer Geschichten, die das saubere Bild einer Schweiz ohne Rassismus und ohne soziale Spannungen stören, sind wie Abfall in einer schönen Landschaft. Man spricht in Zusammenhang mit nationaler Selbstkritik auch von Nestbeschmutzung. Welche Rolle spielt die Designgeschichte in diesem Prozess der mehrfachen Säuberung? Als P. gerade dabei war, in den frühen 1970er Jahren die Schullaufbahn in der Schweiz einzuschlagen, bezeichneten die Architekten von Superstudio, einem italienischen Büro mit internationalem Renomé, in ihrer Lithografie *Vita (Super-superficie) – Pulizie di primavera* aus der Serie *Gli atti fondamentali* (Superstudio, 2016) Reinigung als einen fundamentalen Akt. Ein kleines Mädchen räumt Kriegstrümmer weg und schaut in eine Vergangenheit oder in eine Zukunft, in

der eine rationale Superstruktur die Welt überzieht (Abb. 5). Wie ist diese Kriegsreferenz gemeint, wessen Perspektiven werden hier aus der Vogelperspektive der Architektur dargestellt? Wie ist es gemeint, wenn fast zur gleichen Zeit der Industriedesigner Victor Papanek in seinem polemischen Pamphlet *Design für die reale Welt* sagt, Gestaltung hiesse auch «... dass man eine Schublade reinigt und die Dinge darin neu ordnet...»? (Papanek, 2008, 20). Wieso sind diese Akte des Reinemachens aus der männlichen Perspektive legitim – und die Darstellung der realen Arbeit von Putzfrauen unmöglich?



Abb. 5: *Gli atti fondamentali, Vita (Supersuperficie)*, Detail: *Pulizie di primavera*, Lithografie, 1971–1973, Superstudio.

Heute frage ich mich, kann Putzarbeit vielleicht auch deshalb kaum angemessen dargestellt werden, weil sie an Säuberungen erinnert, an die wir uns nicht gerne erinnern? Ich denke, dass diese Frage mit der zentralen These dieser Arbeit zu tun hat. Mit P.s Erfahrung der Nicht-Zugehörigkeit zum «sauberen» Designfeld, weil sie aus der «dreckigen» Arbeiterschicht kam. Diesen Zusammenhang stellen die Regisseure von *Clean City* latent her, einer Theaterproduktion, die ich 2016 am Zürcher Theaterspektakel sah (Abb. 6). Sie hat mich nachhaltig geprägt, sie hat mir geholfen, eine Erbschaft von P.s Mutter zu artikulieren, die P. schwierig fand und deshalb fast vergessen hätte.



Abb. 6: *Clean City*, Darstellerinnen, von links nach rechts: Fredalyn Resurreccion, Drita Shehi, Mabel Matchidiso Mosana, Valentina Ursache, Rositsa Pandalieva, Regie: Anestis Azas und Prodromos Tsinikoris, Zürcher Theaterspektakel, 2016.

Der Einleitungstext auf der Homepage lautete:

«Die rechtsextreme Partei Goldene Morgenröte will Griechenland von den Migrantinnen «säubern». Im Gegenzug zu dieser Rhetorik fragen die beiden griechischen Regisseure Anestis Azas und Prodromos Tsinikoris: «Wer putzt eigentlich in diesem Land?» In ihrem Dokumentartheaterstück kommen fünf Frauen unterschiedlichen Alters zu Wort, die es als Migrantinnen aus Südafrika, Bulgarien, Russland, den Philippinen und Albanien nach Griechenland verschlagen hat und die dort als Putzfrau ihr Glück versuchen. Mit Witz und Chuzpe berichten die fünf, was es heisst, in Griechenland sauber zu machen.» (Zürcher Theaterspektakel, *Clean City*, 2016).

Die Laienschauspielerinnen hatten das Stück zusammen mit den Regisseuren entwickelt, einer von ihnen, Prodromos Tsinikoris, ist Sohn und Enkel von griechischen Putzfrauen in Deutschland. Die Darstellerinnen und das, was sie zu sagen hatten, übertraf an Schärfe und Gehalt alle kritischen Diskurse zum Thema des Rechtspopulismus und Neofaschismus, die ich bisher kannte. Die Dimension der Säuberung, die mich als Designhistorikerin speziell interessiert, wurde in einem Text explizit, der auf der Leinwand im Bühnenbild projiziert wurde. Den Text hatten die Regisseure zusammen mit den Dramaturgen und den fünf Laiendarstellerinnen verfasst:

«Dem Begriff des ›Reinen‹ und ›Sauberen‹ haftet eine normative Dimension an, mit der zwischen ›richtig‹ und ›falsch‹, ›gut‹ und ›böse‹ unterschieden wird. Dem Streben nach ›Reinheit‹ entspricht eine Sehnsucht nach Ordnung, Eindeutigkeit und Einheitlichkeit. In der politischen Sphäre fand der Begriff im Rahmen der Rassenideologie der Nazis mit dem Ziel der ›Reinhaltung des Volkes‹ prominente Anwendung. Entlang von Kategorien wie ›reines‹ Blut, Herkunft oder Erbmaterial, wurde die Herstellung von ›Reinrassigkeit‹ innerhalb der Grenzen eines Nationalstaates angestrebt. Die gewaltsame Vernichtung der ›Unreinen‹ ist eine Art politische Purifikation im Dienste dieses Strebens nach ›nationaler Reinheit‹ – nicht umsonst spricht man auch von ›ethnischer Säuberung‹. Auch wenn diese Logik für die Praxis totalitärer Regime charakteristisch ist, wohnt sie der Idee des Nationalstaats noch heute inne. Das Imaginäre eines homogenen nationalen ›Wir‹ dient als implizite Rechtfertigung für das Zurückdrängen von Migrationsbewegungen und ›Eindringlingen‹. [...] Mit der ökonomischen Krise in Europa hat diese Angst neue Ausmaße angenommen. Während unsere Gesellschaften in den letzten Jahrzehnten im Begriff waren, sich zu transkulturellen Gemeinschaften zu entwickeln, kehrt in der Krise das Begehren nach einer ›reinen Nation‹ als Säule der Identifikation zurück. Und dies findet seinen Ausdruck sowohl in der Explosion von Fremdenfeindlichkeit der europäischen BürgerInnen als auch in den Abschottungspolitiken unserer Staaten.» (Auszug aus *Clean City*, 2016, mit freundlicher Genehmigung der Regie).

Die normative Dimension der Säuberung, von der hier die Rede ist, gemahnte mich an das Designfeld, wie P. es erlebt und erfahren hatte, wie wir noch sehen werden. Und das, obschon das Feld sich habituell gegen die hier beschriebenen Tendenzen abgrenzt. Ich wollte diesen Widerspruch verstehen. Prodrimos Tsinikoris hat mir geschrieben, dass er die Erforschung der verschiedenen Dimensionen der Säuberung sehr wichtig findet, gerade bezüglich der Rolle der Kulturschaffenden, die noch nicht historisch aufgearbeitet wurde (Prodrimos Tsinikoris, Email an d.V., 5. September 2016). Die Frage lautet in der Tat nicht, ob in der Schweiz die Ideologie der Rassenhygiene zirkulierte oder nicht. Natürlich weiss man, dass die Antwort ja ist, aber wir können unmöglich wissen, wie nahe sich die diversen Akteure eigentlich standen – Modernisten und Eugeniker etwa? Mich interessiert zudem: Wie ist es möglich, dass eine Frage gleichzeitig dringend und ungelöst ist? Vielleicht wissen Designer und Designerinnen die Antwort?

Mit Archivrecherchen wäre das zu beantworten, doch wo sollte man damit beginnen? Vielleicht mit einem der einflussreichsten Akteure, Le Corbusier, der sich offen als Sympathisant von eugenischen Praktiken bekannte und seine puristische Ästhetik auch explizit daraus ableitete (Jarcy, 2015; Lòpez-Duràn, 2018, 144–188). War er ein Einzelfall oder vertrat er vielmehr eine typische Haltung? Aus Erfahrung kann ich heute sagen: Allein diese Frage reicht aus, um eine Krise der Repräsentation in der Design- und Architekturszene auszulösen. Die Vermutung liegt nahe, dass der Grund dafür die historische Verstrickung

der Kunst-, Design- und Architekturszene in die Gräueltaten der sogenannten Säuberung von rassifizierten Menschen unter dem Nationalsozialismus und dem Kolonialismus ist, an die wir uns – Designerinnen, Architekten, Künstler und Künstlerinnen, Fotografen – nicht gerne erinnern.

Wie weit gehen diese Geschichten zurück in die Vergangenheit? Gibt es einen Zusammenhang zwischen den beiden Repräsentationskrisen? Anne McClintock geht der Frage nach der Repräsentationskrise der schmutzigen Arbeit nach und formuliert eine These. Für sie verweist diese Krise auf die tiefe Gespaltenheit des kapitalistischen Fortschrittsglaubens, die ihren Höhepunkt während der kolonialen Ära des Freihandelsimperialismus erreichte. Diese Epoche war auch, wie hinlänglich bekannt, die Epoche der europäischen Gründungswelle von öffentlich finanzierten Designschulen und -museen, auf die ich noch zurückkommen werde. Die ursprünglichen Zusammenhänge zwischen Modernismus und Kolonialrassismus liegen auf der Hand und sind bisher doch undenkbar.

Anne McClintock sagt mit Verweis auf Marx Fetischtheorie, dass in allen liberalen Theorien der Epoche der Aspekt des sauberen Markttausches überbewertet, ja übertheoretisiert wurde, andererseits der Aspekt der schmutzigen Körperlichkeit der Arbeit *abgewertet* wurde, dies hat ein Ungleichgewicht der Darstellung erzeugt, das hier interessieren muss:

«Smear'd on trousers, faces, hands and aprons, dirt was the memory trace of working class and female labor, unseemly evidence that the fundamental production of industrial and imperial wealth lay in the hands and bodies of the working class, women and the colonized. Dirt, like all fetishes, thus expresses a crisis in value, for it contradicts the liberal dictum that social wealth is created by abstract, rational principles of the market, and not by labor. For this reason, Victorian dirt entered the symbolic realm of fetishism with great force.» (McClintock, 1995, 152–155).

Sichtbarer Schmutz ist, so McClintock, die offensichtliche Spur der Erinnerung, wie wertvoll der Beitrag der körperlich Arbeitenden ist, und die darf genau deshalb nicht dargestellt werden. Sichtbarer Schmutz ist wegen dieses paradoxen Verbots ein Fixpunkt, irrationaler Trigger einer kapitalistischen Wahrnehmung in der Schiefelage, Index für eine grundlegende Krise unserer Vorstellungen bezüglich des Werts der Arbeit. Schmutz ist ein machtvoll symbolisiert. McClintock nennt es deshalb einen Fetisch. Das ist eingängig und problematisch zugleich. Ich bin einverstanden mit ihrer Diagnose, möchte aber ein Fragezeichen hinter dem Fetischbegriff setzen, den sie ohne kritische Distanz nutzt. Der Fetischbegriff ist heimtückisch, wie viele Begriffe unserer Sprache. Über den schweren kolonialen Subtext im meist pejorativen Gebrauch des Fetischbegriffs, gerade bei Marx, wie Jan Dunzendorfer in *(K)erben des Kolonialismus im Wissensarchiv der deutschen Sprache* herleitet (Dunzendorfer, 2015,

634–638), werde ich weiter unten in Teil 3 im Kontext des Primitivismus in der Kunst- und Designgeschichte näher eingehen.

Worauf ich hier hinauswill, ist, dass diese mächtigen Symbole der Krise unserer Wertvorstellungen offenkundig sowohl global wie auch langfristig zirkulieren. Das zeigen auch P.s habituelle Irritationen bezüglich der Normativität der Reinheits- und Hygienen Diskurse, die in der frühen Kindheit einsetzen – und im Designfeld nicht enden wollen. Es sind Muster der Spaltung zwischen sauberer und dreckiger Arbeit, sauberer und dreckiger Libido, sauberen und dreckigen Stadtquartieren, sauberem und dreckigem Geld, sauberen und dreckigen Geschichten – sauberen und dreckigen Zeichen, die immer gleichzeitig, aber nie gleichwertig zirkulieren. Sie bedingen einander und schliessen sich gegenseitig aus.

P. kannte dieses Paradox als illegalisiertes Kind von Arbeitsmigranten von klein auf. Sie selbst wurde zum Fetisch der rechten Rassismusdebatte. Der Migrationshistoriker Gianni D'Amato bezeichnet Italiener und Italienerinnen in der Schweiz der Nachkriegszeit als «durchleuchtete» und gleichzeitig «unsichtbare» Arbeitskraft (D'Amato, 2012, 237–260). Die weibliche Putzarbeit, so meine Einschätzung, die ich aus P.s Geschichte ableite, wurde auch in diesem Sinne, jedoch viel radikaler als die männliche Bauarbeit, durchleuchtet und überblendet, so dass man, einmal geblendet, gar nichts mehr wahrnimmt – nicht einmal mehr, dass es etwas gäbe, das sich lohnen würde, *angemessen* repräsentiert zu werden. Es ist daher logisch, dass keine adäquate Darstellung ihrer Mutter als Putzarbeiterin für P. zur Verfügung stand, auch wenn die fixe Idee der Schweiz als ein Mutterland der Sauberkeit so dominant ist. P. konnte aus diesem Erfahrungsschatz nichts erben ausser der fernen Spur einer mit Schuld und Scham behafteten Erinnerung, gebunden an eine arbeitende Frau, ihre Mutter, Putzfrau ohne Bild – und mit dieser Erinnerung konnte sie auch die begriffslose Empfindung von grossem Unrecht nicht erben, die von einer schweren dunklen Masse ausserhalb jeglichen Diskurses angezogen, festgehalten und fast – zum Glück nur fast – ganz gelöscht wurde. «Schissedregge», sagt Frau Schruppatelli sehr oft in jener unsäglich demütigenden Imitation des schweizerdeutschen Italo-Slangs. Sie überschreitet die Grenze des Anstands mit diesem Fäkalienfluch und betreibt damit grobschlächtiges und zugleich subtiles Othering. So furchtbar ich ihre rassifizierte Figur finde, so wertvoll bleibt mir bis auf Weiteres ihre sprachliche Transgression, als Verweis auf eine kollektive Erinnerung an nicht gezählte und nicht erzählte Diskriminierungen, die fast – nur fast – nicht aufhören wollen, gehört zu werden.

Hing dieses symbolische Nicht-Erbe auch mit der nächsten Episode zusammen, die um ein reales Erbe kreist, welches Frauen unsichtbar macht? Die dominante männliche Linie wird vererbt, als der Vater P.s von seinen beiden älteren Schwestern das kleine Grundstück mit Baurecht, das sein Vater im Alter mit seinem ganzen Ersparten erworben hatte, einforderte und ihnen schliesslich, ohne geringsten Widerstand der beiden Frauen, zu einem sehr günstigen Preis abkaufte. Auf diesem Grundstück steht heute das Haus, in dem P.s Eltern

nach vierunddreissig Jahren Leben in der Schweiz lebten. *Per piccina che tu sia, benedetta casa mia – Klein, aber mein.* Der Vater hatte es mit Hilfe der männlichen Verwandten und Freunden gebaut, und sie wurden dabei fotografiert. Schutt und Staub hatte hingegen die Mutter alleine aufgeräumt und niemals ist sie dabei abgebildet worden. Die Rollenteilung wurde nicht hinterfragt. Die Besitzverhältnisse auch nicht. P.s Vater blieb bis zu seinem Tod der alleinige Hausbesitzer. P.s Vater muss sich sehr gewünscht haben, das Haus einem Sohn, den er nie bekommen sollte, weiterzugeben. Im Alter wurde dieser Wunsch wieder stärker und mit ihm seine Enttäuschung, dass er nur zwei Mädchen als Nachfolgen gezeugt hatte. Es war anders gekommen als geplant. Als sie in der Schweizer Migration 1965 das erste Kind erwarteten, waren die zukünftigen Eltern derart überzeugt gewesen, dass es ein Junge sein würde, dass sie gar keinen Mädchennamen bereithielten. P. hiess nach der Geburt mehrere Tage lang einfach *la bambina*, das Mädchen. Für die Eltern löste diese Überraschung im fernen Zürich allerdings, weit weg von der sozialen Kontrolle der Dorfgemeinschaft und der Verwandtschaft, ein befreiendes Gefühl aus. Die Distanz beflügelte sie, und sie fassten den bewussten Entschluss, mit der Erziehung ihrer Mädchen etwas zu wagen, das die Grenzen der Gebote und Verbote ihrer eigenen patriarchalen Erfahrung sprengen würde. Die patriarchalen Schranken, die es in der Schweiz ja auch gab, waren für sie nicht sichtbar, weil sie anders waren als in Italien. Oder sie waren irrelevant, wie das fehlende Stimm- und Wahlrecht für Frauen. Sie hatten als ausländische Staatsangehörige ohnehin keine Stimme an der Urne, wie alle Schweizerinnen bis 1971.

Für die Entwicklung ihrer Kinder war die Unkenntnis der impliziten, feinen Barrieren ein emanzipatorischer Segen, denn sie konnten diese, als sie im Zuge der neuen Frauenbewegung nach und nach fielen, ohne Scheu und ohne Mühe überwinden. Die Unkenntnis von Barrieren war aber ein umso grösserer Fluch, wenn sie geschlossen blieben, denn das traf sie, verglichen mit ihren Zürcher Freundinnen, die hier sozialisiert worden waren, ganz unerwartet. Dieses Muster galt erst recht für die sozialen Schranken der Klasse und des guten Geschmacks, zumal diese in der Deutschschweiz stark tabuisiert werden. Bei P. trifft es zu, dass Migration sozialen Auftrieb gab. Im *Handbuch Armut in der Schweiz* ist durch Statistiken belegt, dass doppelt so viele Kinder von Ausländern den Aufstieg von der untersten Schicht in die Mittelschicht schaffen, verglichen mit den Kindern aus Schweizer Arbeiterfamilien (Kehli/Knöpfel 2006, 117). Aber es trifft ebenso zu, dass sie – mehr als Schweizer Aufsteiger und Aufsteigerinnen – einmal oben, letztlich an der unsichtbaren, gläsernen Decke abprallte, für die sie keinen Sinn ererbt hatte. Für P.s Werdegang als Designerin würde der Segen und der Fluch der Unkenntnis von Barrieren noch zu massiven Erschütterungen führen. Wie ich zeigen werde, markieren diese Erschütterungen P.s sehr genau, wo im Designfeld Zürichs der 1990er Jahre die Gender-, Race- und Klassenschranken auf- und zugenommen.

Ein merkwürdig vertrackter, weiss-weisser – oder weiss-brauner – Rassismus und Sexismus gehörte sowohl strukturell wie symbolisch zu den frühesten Erfahrungen P.s. 1965, das Jahr in dem P. geboren wurde, war ihr Aufenthalt als Kind eines Saisonniers automatisch illegal, der Status von P.s Mutter als Jahresaufenthalterin war dem minderwertigen Status des sogenannten juristischen Familienoberhauptes, d.h. dem des Vaters, unterstellt, das Recht auf ein Zusammenleben der Eltern mit ihrem ersten Kind somit verwirkt. *Geköpfte Familien*, so formuliert es P. heute. P.s Eltern standen vor der unmöglichen Wahl zwischen bescheidenem Wohlstand und Familiengründung. Eine unmögliche Wahl kann nur tragisch enden, denn egal, wie man sich entscheidet, es ist falsch. Sie gaben P. nach einer unerhört belastenden und erfolglosen Suche nach einem Krippenplatz schliesslich beim ältesten Bruder von P.s Mutter, P.s Onkel, in Obhut. P.s Mutter war von der erzwungenen Trennung traumatisiert, sie geriet in einen bis heute andauernden, unlösbaren Widerspruch mit sich selbst. Ging es ihrem Kind P. schlecht, hatte sie ein schlechtes Gewissen, ging es P. aber gut, war sie als Mutter gekränkt, und dafür hat sie sich zusätzlich geschämt. Sie war gefangen in diesen Widersprüchen und emotional blockiert. P.s Vater war überfordert und reagierte mit sinnlosen Machtworten, es musste ihr einfach gut gehen, denn er war schon arm genug dran auf dem Bau. Sie haben sich von diesem komplizierten und tragischen Dilemma, das die Beziehung zu ihren beiden Kindern geprägt hat, und das durch die Verletzung ihrer Menschenrechte entstanden war, nie wieder erholt. Es nagte an ihnen, aber solange sie die innere Kraft hatten und äusserlich das Gefühl, *es geht aufwärts*, konnten sie es verdrängen.

Die ersten Anzeichen ihrer Sucht und Depression, die ihr Alter überschatten würden, wurden in den späten 1970er Jahren sichtbar. Mit den Worten von P.s Mutter, wie P. sie in bleibender Erinnerung behalten hat: *Die guten Zeiten waren vorbei, alle kümmerten sich nur noch um ihre Arbeit, die Angst vor der Arbeitslosigkeit hat Menschen, die vorher Freunde waren, voneinander entfernt, es ging uns nicht gut, es ging uns nie mehr wieder gut.* Helmut Bremer und Andrea Lange-Vester beschreiben in ihrem Band *Soziale Milieus und Wandel der Sozialstruktur* Erfahrungen wie diese von P.s Mutter als «Bruch». Sie beziehen sich dabei auf die Studien des Soziologenteams um Franz Schultheis und Kristina Schulz, welche die Folgen des neoliberalen Strukturwandels in *Gesellschaft mit begrenzter Haftung* (Schultheis/Schulz, 2005) untersucht haben. Bremer und Lange-Vester umschreiben diesen sozialen «Bruch» wie folgt als ein «Auseinanderfallen» einer Passung zwischen ererbten, inneren Dispositionen und neuartigen, äusseren Strukturen:

«Das Auseinanderfallen von Habitusmustern und Gesellschaftsstrukturen erfahren die Akteure als biografische und lebensweltliche Brüche – mit Bourdieu [...] auch zu beschrieben als Missverhältnis von Disposition und Position. Die Gesellschaft verliert für die Akteure ihre Verlässlichkeit und Berechenbarkeit [...].» (Bremer/Lange-Vester, 2006, 29).

Die habituellen Dispositionen von P.s Mutter waren vor diesem Bruch bescheiden optimistisch. Sie waren trotz allem funktional. Gewiss, der Rassismus der 1960er Jahre war gegenüber den italienischen und anderen Fremdarbeitern nicht nur strukturell, sondern auch symbolisch spürbar, P.s Eltern waren Opfer eines Diskurses, der sie reflexartig als Menschen zweiter Klasse degradierte. Sie erlebten wohl Herabsetzungen und Demütigungen im Alltag, die sie jedoch mit ihrem demonstrativen Optimismus, mit ihrer körperlichen und mentalen Kraft zu überstrahlen wussten. Die Schweiz war für P.s Eltern vor allem und konkret eine blühende internationale Stadt, Zürich, welche ihnen und ihren Kindern weitaus mehr Möglichkeiten anzubieten schien als die durch soziale Kontrolle und ökonomischen Mangel geprägte italienischen Provinz. Und es gab Solidarität auch von Schweizer Seite, was für sie sehr wichtig war. 1964 erschien Alexander Seilers und June Kovachs Dokumentarfilm *SIAMO ITALIANI – DIE ITALIENER* (Schweiz, 1964). An diesem Film hatte auch der begnadete Fotograf Rob Gnant mitgearbeitet, selbst Arbeitersohn. Der Untertitel des gleichnamigen Buchs zum Film lautet *Gespräche mit italienischen Arbeitern in der Schweiz* (Seiler, 1965).

Das Filmemacherpaar setzte damit einen sowohl politisch wie ästhetisch eindrücklichen Kontrapunkt zum allgemeinen Diskurs in der Schweiz, in dem man grundsätzlich abwertend über Italiener sprach, und vor allem: nicht mit ihnen sprach. Max Frisch hatte sein berühmtes Vorwort zu *Siamo Italiani* mit den Sätzen begonnen: «Ein kleines Herrenvolk sieht sich in Gefahr: man hat Arbeitskräfte gerufen, und es kommen Menschen. Sie fressen den Wohlstand nicht auf, im Gegenteil, sie sind für den Wohlstand unerlässlich. Aber sie sind da.» (Frisch, 1965, 7). Sie sind da: P.s Mutter lag im gleichen Jahr im Kinderspital in den Wehen. P., ihr erstes Kind kam einen Tag vor ihrem eigenen Geburtstag zu Welt. P.s Vater kaufte zum ersten Mal in seinem Leben einen Blumenstrauß für seine Frau. Wo er das gelernt hatte, konnte sie ihn nicht fragen. Die Demütigung wäre zu gross gewesen. Er wurde von den Krankenschwestern verärgert abgewimmelt. P.s Mutter ahmte später auch die Krankenschwestern für ihre Kinder nach, in ihrer Stimme schwang stets die Wut über erlittenes Unrecht mit: *Kann er denn nicht lesen? Hier steht es, man muss die Besucherzeiten einhalten!* P.s Mutter kann seither Schnittblumen nicht ausstehen.

Max Frisch schrieb im Vorwort auch, die halbe Million Italiener in der Schweiz, «... das ist ein Brocken, so gross wie der N-Brocken in den Vereinigten Staaten.» (Ebd., 8). P. hielt das lange für einen ungeheuren Vergleich. Ist etwas dran, frage ich mich heute? Und wenn ja, was genau? Der Arzt im Kinderspital, der die Niederkunft von P.s Mutter betreute, war ein Schwarzer gewesen, was damals in Zürich aussergewöhnlich war. P.s Mutter hat ihrer Tochter gegenüber immer betont, dieser Arzt habe ihr im Moment ihrer Geburt die grösste Geborgenheit vermittelt. *Grazie a lui, medico di colore, mi sentivo meno sola tra tutti quegli Svizzeri*, so drückte sie sich aus. Weil er kompetent und schwarz war, hatte sie das Gefühl, *weniger alleine zu sein unter all den Schweizern*. Rohit

Jain erzählte mir etwas sehr Ähnliches. Als kleines Schwarzes Kind habe er das Schullied *I bin en Italiano*, das in der Art der Blackface Minstrel Shows den schweizerdeutschen Italo-Slang nachäfft, trotz der offensichtlichen Herabsetzung gemocht, weil es ihn aus dem einfachen Grund froh machte, dass es, wie er sagt, noch andere «Andere» gab.

P.s Eltern entwickelten ihren eigenen Umgang mit Rassismus, auf der Makro- und der Mikroebene. Als P. an der Uni Geschichte studierte war sie oft gleichzeitig angeregt und irritiert, wenn sie Muster ihrer Eltern in der postkolonialen Literatur und der Shoah-Literatur wiedererkannte. Ihre Eltern waren in sehr ähnlichen Widersprüchen gefangen wie Schwarze oder Juden und Jüdinnen, die ihre Erfahrungen mit Rassismus und Antisemitismus in diesen Texten reflektierten. Aufgrund ihres unverschuldeten Defizits an Rechten, an Bildung, an Status oder schlicht an ökonomischem Kapital, waren auch italienische Fremdarbeiter und -arbeiterinnen gezwungen, ihren Peinigern, von denen sie abhängig waren, mit Dankbarkeit zu begegnen.

P.s Eltern leisteten sich inneren und äusseren Widerstand nur dann, wenn es ihre prekäre Stellung nicht zusätzlich bedrohte. Mit allergrösster Dringlichkeit spielten sie ihren Kindern diese Haltung vor und gaben eine Art soziales Stockholm-Syndrom performativ an sie weiter: eine von Armut und Aufstiegsambitionen geprägte, pragmatische Zurschaustellung ihrer Identifikation mit dem Aggressor. Sie bezogen ihre Kinder von klein auf in ihre Metaebene der Reflexion mit ein, sie kommentierten diese Haltung P. und ihrer Schwester gegenüber als momentan hart, aber langfristig sinnvoll und klug. Homi Bhabhas Begriff der *sly civility* (Bhabha, 2000) wäre ein treffender Begriff hierfür, wenn nicht der wichtige Unterschied zu Bhabhas Konzept darin bestünde, dass P.s Eltern und ihr ganzes Umfeld zu wenig Verhandlungsmasse besaßen, um diese Haltung auch nur einen Augenblick lang freiwillig einzunehmen. Es galt vielmehr: Vogel friss – oder verschwinde. Oder vielmehr: Vogel friss und sing – oder verschwinde. Man musste immer lustig sein, als Italiener und Italienerin in der Schweiz war man dazu verpflichtet. James Baldwin beschreibt diesen verletzenden strukturellen Zwang zum Frohsinn in seinem Essay «On the Sorrow Songs: The Cross of Redemption» wie folgt:

«Thus, you begin to see; so, you begin to sing and dance, for those responsible for your captivity require of you a song. You begin the unimaginable horror of contempt and hatred; then, the horror of self-contempt and self-hatred.» (Baldwin, 2010, 124).

Der italienische Liedermacher Enzo Jannacci konnte ebenfalls ein Lied davon singen, das P.s Vater sehr gerne sang. Es besingt die Pflicht des kleinen Mannes, fröhlich zu sein, weil die Mächtigen es nicht mögen, wenn er klagt. In diesem Popsong, *Ho visto un re*, heisst es: *E sempre allegri bisogna stare, che il nostro piangere fa male al re, fa male al ricco e al cardinale, diventan tristi se noi piangiam*

– *Immer schön lustig bleiben, die Obrigkeit nimmt es uns übel, wenn wir weinen.* So gesehen ist die Metamorphose der Frau Schruppatelli von der melancholischen Friedensnobelpreisträgerin zum bunten, närrischen Blackface-Kasper strukturell gut nachvollziehbar. Sie muss lustig sein, damit Frau Iseli als Stellvertreterin der Schweizerinnen jammern kann, wie schlecht es ihnen geht – und die Welt wieder in Ordnung ist.

Singen oder nicht singen. Hat man eine Wahl? Im Extremfall nein. Imre Kertész, der als Jugendlicher Auschwitz überlebte, beschreibt die Kollaboration der Opfer unter Bedingungen der existentiellen Ausbeutung und drohenden Auslöschung wie folgt:

«Wenn man in eine solche Maschinerie hineingeworfen wird, muss man dieser Logik folgen. Man muss irgendwie kollaborieren, sonst ist Überleben nicht möglich. [...] Schritt für Schritt wird man zum Kollaborateur der eigenen Peinigung. Das hört man nicht gerne, ist aber die Wahrheit.» (Kertézs, 2005, 294–295).

Hass und Selbsthass gehen in solchen Erfahrungen eine toxische Verbindung ein, die man – falls man überlebt – ein Leben lang nur mit der grössten Anstrengung wieder auflöst. Wie extrem waren die Bedingungen von P.s Familie? Ist das eine heikle Frage? Ja, das ist sie. Und ich will hier klarstellen, dass ich etwas gerade nicht damit sagen will: dass die heutigen Nachfahren der Schwarzen Sklaven und Kolonisierten oder die Überlebenden der Shoah mit den Italienern in der Schweiz gleichzusetzen wären, das wäre eine horrende Verzerrung. Ich will hingegen sagen, dass es existentielle menschliche Erfahrungen gibt, die grundsätzlich mitteilbar und verstehbar sind, jenseits der Differenz. Wozu müsste man sich sonst die Mühe machen, diese zu beschreiben, wenn mit ihnen nicht eine Erfahrung einherginge, die alle verstehen können, wenn sie wollen. Die hier präsentierten Zitate weisen auf den kleinsten gemeinsamen Nenner eines Leids hin, welches unterschiedlich stark ist und das eine sehr unterschiedliche Qualität hat. Denn aus den spezifischen historischen Kontexten ergeben sich ganz andere existentielle Spielräume, je nachdem, ob man Baldwin oder Kertézs oder P. heisst. Ruth Klüger, die auch als Kind die Konzentrationslager der Nazis überlebt hat, sagt in ihrer Autobiografie, wenn man keine Vergleiche wagt, dann «... kommt man auf gar keine Gedanken und es bleibt beim Leerlauf der hohlen Phrasen, wie in den meisten Gedenkreden.» (Klüger, 2013, 111). Das Vergleichen von Diskriminierungen, so Klüger, sei jedoch nicht dasselbe, wie ein einfaches Gleichheitszeichen zwischen ihnen zu setzen. Die Rechnung, wenn man so wolle, sei eine, die nach guten Rechnerinnen ruft, sonst stimmt das Ergebnis am Ende nicht. Ich glaube, es braucht für diese Rechnung auch unabdingbar gute analytische Rahmungen, die es uns ermöglichen, die vielfältige strukturelle Verschränkung von relativer Privilegierung und relativer Diskriminierung gegeneinander abzuwägen, Rahmungen, wie die

intersektionale und die soziologische etwa. Ich glaube, es braucht auch einen Sinn für zwischenmenschliche Fairness und Gleichheit. Wie ich immer wieder zeigen werde, muss für historisch ausgerichtete Fragestellungen deshalb auch das ganze Spektrum von Rassismus immer mitgedacht werden, gerade auch für Erfahrungen wie die, die P. machte. Michael Rothberg spricht in seiner Studie *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization* (Rothberg, 2009) denn auch von einer Erinnerungskultur, die von der mitteilbaren und teilbaren Diskriminierungserfahrung der Juden im Nationalsozialismus aus in viele räumliche und zeitliche Richtungen weitergedacht werden könne. Für Rothberg ist es kein Zufall, dass die Literatur über die Shoah von Akteuren zahlreicher anderer reflexiver Widerstandsbewegungen rezipiert wurde, unter anderem von Vertretern des Civil Rights Movement. Erinnerungen an diverse existentielle Diskriminierungen und fantastischen Widerstand zirkulieren weiter. Und so gesehen ist es auch kein Zufall, dass P. sowohl die postkoloniale Literatur wie auch die Shoah-Literatur später für sich als einen Resonanzraum entdecken konnte. Wie wenig überrascht war sie, als ihre Mutter sie im Alter einmal fragte, ob sie eigentlich Primo Levi kenne, ein tolles Buch habe Levi geschrieben, es heiße *Se questo è un uomo*. Die Mutter hatte den Klassiker am Kioskstand in Italien entdeckt, der Titel sprach sie an, und sie las und las und las Levis Buch gleich mehrmals hintereinander, wie die Zeitungsfetzen, die sie als Kind aufgehoben hatte. Wie wenig überrascht bin ich heute, nach jahrelanger Beschäftigung mit dieser vielschichtigen Zirkulation der Diskriminierung, wenn ich an die Episode vom Schwarzen Arzt bei P.s Geburt denke, es scheint mir völlig evident, dass gerade er der Mutter von P. Vertrauen einflösste. Erst jetzt frage ich mich jedoch, ob die Diskriminierung nicht auch gespiegelt wiedererkannt werden kann. Auf was ich damit hinauswill, ist die beunruhigende Gewissheit, die mich heute umtreibt, dass P.s Mutter auch deshalb an die Rassismus- und Widerstandserfahrungen von anderen sozialen Gruppen anknüpfen konnte, weil sie im postkolonialen und postfaschistischen Italien mit der latenten kolonialrassistischen und antisemitischen Popkultur aus der Perspektive der Täterin vertraut gewesen war. Eine Gewissheit, die ohne handfesten Beweis in mir keimt: P.s Mutter musste den Blick der strukturellen Täter und Täterinnen aus der eigenen Sozialisation gekannt haben, und sie erkannte ihn wieder im Blick, den man in der Schweiz auf sie warf. Ich vermute, dass diese Gewissheit ohne Beweis einer der stärksten intrinsischen Antriebe meiner Forschung darstellt.

P. sang in einer Zürcher Volksschulklasse Anfang der 1970er Jahre brav *I bin en Italiano*, obwohl sie in dem Moment lieber vor Scham unter dem Boden verschwunden wäre. Sie empfand die strategische Verinnerlichung der Aggression, so wie ihre Eltern sie ihr vorlebten, als vertrackt und kompliziert, mit ungewissem Ausgang. Ihrem kindlichen Entwicklungsstadium war das Strategische wohl auch schlicht nicht angemessen. Deshalb ahmte sie die elterliche Körper-

sprache der Kollaboration, ihre aufgeräumten Gewohnheiten, ihre überdeterminierte Harmlosigkeit und ihren pragmatischen Lebensstil im Umgang mit Demütigung eher unbewusst nach. Ihre Nachahmung war deshalb nicht einfach oberflächlich, sondern ging unter die Haut. Durch die existentielle Statusangst, verursacht durch ihre prekäre Stellung in der Gesellschaft, fand ein intergenerationeller Wissenstransfer statt, der an die Substanz ging – das, was Bourdieu den Habitus nennt, wurde hier stark geprägt, es handelt sich in der Tat um «Leib und leibhaft gewordene Geschichte» (Bourdieu, 1985, 69).

Die Mutter fragte P. nach dem ersten Treffen mit der Primarlehrerin: *Stimmt es, was die Lehrerin sagt, du schreibst mit der linken Hand?* Der drohende Unterton der Frage war erfüllt von der übergrossen Sorge, das Kind könne negativ auffallen. P. schwieg und von einem Tag auf den anderen schrieb und zeichnete sie nicht mehr mit der linken Hand. Der Habitus, der von P. inkorporiert wurde, war grundsätzlich defensiv, angepasst und bescheiden optimistisch. Nur selten erlaubte sie sich kleine Rebellionen. Der Rahmen dieser Rebellionen wurde einerseits durch die alerte Haltung der Überangepassten, andererseits durch die günstigen äusseren Rahmenbedingungen abgesteckt. Vogel friss oder verschwinde, ja, aber was es damals für italienische Arbeiterkinder zu fressen gab, war doch allerhand, wenn sie sich vorsichtig aus dem Käfig trauten. Anders gesagt: Die habituelle Selbstverachtung als minderwertiges italienisches Arbeiterkind lohnte sich in den 1960er und frühen 1970er Jahren, denn sie konnte durchaus durch die reale Akkumulation von kulturellem und sozialem Kapital ein Stück weit wettgemacht werden.

Assimilation bis zur Unsichtbarkeit oder Sichtbarkeit in der für Schweizer absolut harmlosen Abwandlung als singende und lachende Narren, das war der symbolische Preis für den Aufstieg, den P.s Eltern bezahlten. Anders als ihre Kinder, taten sie das ganz bewusst. In den Briefen, die P.s Vater an P.s Mutter aus dem ersten Jahr der Migration schrieb, als er noch alleine in Zürich war, kommt das an einer Stelle schmerzlich zum Ausdruck: *Vordergründig lache ich, die Genugtuung gebe ich den Schweizern nicht, mich leiden zu sehen, wenn sie mich demütigen, aber abends weine ich allein im Bett, wenn mich niemand sieht.* So schrieb er seiner künftigen Frau, und bat sie, ihn fortan in die Migration zu begleiten. Allein wollte er das nicht mehr aushalten müssen. Von vielen Freunden und Freundinnen aus demselben Milieu wurden P.s Eltern wegen ihrem bewussten Kalkül als Verräter ihrer sozialen und nationalen Herkunft angeprangert. Es waren die weniger Erfolgreichen, die sie als Überläufer beschimpften, deren Kinder in der Sonderschule waren oder später im Drogenmilieu und in der Psychiatrie landeten. Diesen Freunden begegneten P.s Vater und P.s Mutter mit einer unerschöpflich scheinenden Geduld, dessen Ursache sie nicht nachvollziehen konnte, das überstieg ihren Horizont. Womöglich, so denkt sie heute, hatten sie ein schlechtes Gewissen und waren nicht gewappnet gegen den sozialen Neid aus den eigenen Reihen. Sowohl P.s Vater wie P.s Mutter engagierten sich bis Mitte der 1970er Jahre stark, in P.s Augen bisweilen zu stark, in Gewerkschaften,

Ausländervereinen, Arbeiterorganisationen und in Elternvereinen gegen die Diskriminierung der ausländischen Arbeiterkinder im Zürcher Schulsystem.

Der Vater unterstrich dabei stets, dass es auch arme Schweizer gäbe – und reiche Italiener. Arm oder reich: Die Extreme schienen ihm vertraut, die Mittelschicht war ihm offenbar ein Rätsel, womöglich weil er in seiner Kindheit und Jugend in Italien nie mit ihr in Berührung gekommen war, er kannte sie einfach nicht. In seinem Verhalten orientierte er sich an den Eliten. Er wollte Tennis spielen, er machte jeden Samstag Maniküre mit Lupe und Zitronensaft, bis die Haut seiner Hände weich wurde und die Nägel glänzten, er begeisterte sich fürs Skifahren und Bergsteigen. Er kaufte die Guides Michelin und plante damit minutiös die Mittagspausen auf den Reisen zwischen Zürich und dem Herkunftsort in Italien, er hörte im Auto Kassetten des grossen Intellektuellen und *cantautore* aus Milano, Giorgio Gaber. P.s Vater holte den italienischen Abschluss der Sekundarschule, die *Terza Media*, bei Waldenserschulen in der Schweiz nach. *Wie schön es ist, nicht ignorant zu sein*, sagte er oft. In den Augen P.s waren die lauten Treffen zum gemeinsamen Lernen, die er mit seinen Kommilitonen, Arbeiter (und keine einzige Arbeiterin) wie er, bei sich zuhause am Küchentisch abhielt, jedes Mal ein Fest – genauso glamourös wie die regelmässig eintreffenden Geschenke, die er seiner Frau kaufte, wenn er etwas extra Geld hatte: ein Doubleface-Deuxpièce aus edelstem Kaschmirmgewebe in den Farben Grau-Beige, einen Angora-Pullover mit feinstem Lochmuster in der Farbe Eierschalenweiss – und dergleichen mehr.

Sowohl dieses Extra-Wissen wie auch diese Extravaganzen des Konsums gehörten für P. bald in die lustvolle Kategorie des Geniessens von Besitz. P.s Mutter, die das knappe Haushaltsgeld auf den ausdrücklichen Wunsch ihres Mannes hin verwaltete (er konnte mit Geld nicht haushalten und war immer äusserst grosszügig mit anderen), traf jedes Mal der Schlag, wenn sie erfuhr, was das gekostet hatte. Er kaufte selten etwas für sich, wenn aber, dann scheute er keinen Aufwand, sie hingegen machte auch aus dem Wenigen, dem Billigen viel. Er liebte den Teufel im Detail, sie fand, der Teufel solle auch mal ab und zu eine Pause machen. Ihren Kindern gegenüber kommentierte sie die luftigen Vorlieben ihres Mannes sehr oft und liebevoll: *Das ist nicht typisch für einen Arbeiter, er will den Herren spielen*. Das Spielerische an sich muss ihm sehr am Herzen gelegen haben. Einmal, auf der jährlich wiederkehrenden Sommerferienreise mit dem kleinen Fiat Cinquecento über die Bündner Pässe bis zum Dorf ihrer Herkunft, da bog er vor dem Ofenpass von Zernez ab und fuhr mit der ganzen Familie nach St. Moritz. Grosses Erstaunen der Frau und Kinder, wo will er hin? *Er wolle seinen Kindern zeigen*, so moderierte er die Überraschung an, *wie die Italiener, und die Italienerinnen erst!, da herumstolzieren, wie sie geschwollen reden!* P. konnte das Theater in St. Moritz, das sich vor ihren Augen abspielte, nicht fassen: *Sind das Emigranten?* P.s Vater lachte herzlich (so lachte er selten). *Ma che! Sono turisti! – Ach was! Es sind Touristen*, sagte er. *Sie geben ihr Geld hier in der Schweiz aus, nicht wie wir, wir müssen es hier verdienen.*

Er wies auch auf die Baustellen hin, auf denen Schweizer arbeiteten. Seine Lektion in internationaler Solidarität. Wurde sie erwidert? Er hatte sehr herzliche Freundschaften mit Schweizern geschlossen, *sein* Bauleiter, *sein* Polier, *sein* Magaziner – und er war ihr *Italiener*, die Hierarchien waren immer deutlich. Für P. waren diese Kollegen des Vaters klar bessergestellt als die Fremdarbeiter, sie konnten sich früher ein grösseres Auto leisten, einen Farbfernseher dazu, gingen mit ihrem Hund in den Hundesalon, ein unerhörter Luxus. P. würde diese Kleinbürger viel später in den Liedern der *Kleinen Niederdorfoper* wiedererkennen, etwa wenn Margrit Rainer sang, unsereins könne das auch: *Eusereine chönt das au – Z'Abig is Theater walle und vo döt id Chronehalle, Gspröchli über Juvelier und Modeschau, und dänn bimene Schlückli Wisse, s'Stück vom Dürre'matt ver-risse, ja, Sie, eusereine chönt das au.*

P.s Vater hatte auch Freundschaften mit Südtalienern geschlossen, die mit ihm auf dem Bau arbeiteten und er nannte sie niemals abschätzig *terroni*, wie die meisten Norditaliener in P.s Umfeld. P.s Mutter war diesbezüglich ambivalenter. Sie kam sich überlegener vor als die Frauen aus den südlichen Regionen Italiens, die sie ein bisschen primitiv fand, gröber, rückständiger und unwissender als sie. Dieselben Vorurteile, welche die Mehrheit der Schweizer gegen sie hegte, pflegte sie ihrerseits gegenüber Südtalienerinnen. Ein rassistisches Muster, das sie eigentlich kennen musste, wandte sie mit der grössten Selbstverständlichkeit selbst gegenüber ihren engen, südtalientischen Freunden und Freundinnen an: Diese waren die sprichwörtlichen positiven Ausnahmen, die die negative Regel bestätigten, wohingegen Verfehlungen von Norditalienern von ihr mit psychologischen Kategorien objektiviert wurden, die das einzelne Individuum respektierten. *Deve arere avuto un'infanzia difficile, forse gli hanno dato botte, non è tipico per uno des nostri del nord – Er muss eine schwierige Kindheit gehabt haben, vielleicht wurde er geschlagen, das Verhalten ist jedenfalls nicht typisch für jemanden aus dem Norden.* Sätze wie diese sind P. in lebhafter Erinnerung geblieben. Das erste Mal, als sie nach Neapel und Sizilien reiste, war sie erstaunt darüber, wie gebildet, zuvorkommend, wie nett die Leute waren: ein rassistischer Reflex, gewiss. Sie konnte ihn langsam abschütteln, je länger sie von zuhause weg war und je mehr Freundschaften sie mit Menschen einging, die aus der Sicht der Mutter die «Anderen» waren. Das führte auch zu Konflikten zuhause. Einmal, da war P. schon ausgezogen, erzählte ihr die Mutter, sie habe eine Südtalienerin im Bus nach Oerlikon, einem Quartier Zürichs, sagen hören, sie ginge nach *O-ärli-gonne. Lächerliche Aussprache!*, so die Mutter, *Südtalienerinnen können einfach kein richtiges Schweizerdeutsch.* P. hakte nach, leistete der Mutter Widerstand: *Du sagst es doch genauso.* Und sie wiederum, entsetzt: *Nein, ich sage nicht O-ärli-gonne, ich sage es richtig, O-ärli-konne! Gonne oder konne – ein feiner Unterschied, für sie ein grosser Unterschied, sie grenzte sich gegen unten ab.*

Erwerben und nicht erwerben: Vom Begehren der Möchtegern I

Sie grenzten sich im Lebensstil – aus tiefster innerer Überzeugung – gegen links ab, auch wenn sie links wählten. Während die Zürcher Jugend vor dem Globus Krawall schlug, und der Stil der 68er sich gegen Konformität und gegen die Statussymbole des Kalten Krieges richtete, war die Eleganz von P.s Eltern im Arbeitsmilieu Zürichs ein bewusstes Statement für höhere Ambitionen. Es gibt hier Parallelen zum ganz eigenen Harlem-Style der 1930er Jahre oder zu den Sapeurs im Kongo: Die sinnliche Würde wird zelebriert, die den Armen beim sozialen Sprung aus dem Elend durch den neu gewonnenen Materialismus ermöglicht wird. Der ausserordentliche Sinn der kleinen Leute für Eleganz ist auch auffällig in den Arbeiten des Grafikers AV., der die schönsten Plakate für das Zürcher Kunstgewerbemuseum Bellerive entworfen hat, auch er ein Kind italienischer Arbeitsmigranten derselben Generation wie P.

Die Eleganz der Fremdarbeiter als Gegengift zum «Stigma des Fremden» wird in *Grazie a Voi. Ricordi e stima – Fotografien zur italienischen Migration in der Schweiz* durch ein eigenes Kapitel mit zahlreichen sprechenden Fotografien aus den privaten Archiven der Fremdarbeiterfamilien gewürdigt (Widmer, 2016, 96–105). Die modische Lässigkeit war bis zu einem gewissen Grad ein Spiel, das P.s Eltern sich trotz magerer Löhne erlaubten, sie haben darüber gelacht, sie war nicht ganz ernst gemeint. Vielleicht war es gerade deshalb so verführerisch, weil sie eine soziale Travestie darstellte. P. fragte später, als sie im Gymnasium in Haushalten von Freunden Kontakt mit der alternativen Szene gemacht hatte, ihre Mutter, was sie von der 68er-Bewegung mitbekommen habe, sie antwortete, fast etwas beschämt über ihr Unwissen: *Eigentlich gar nichts, wir mussten arbeiten, weisst Du*. Erst später, als die Vertreter der Gewerkschaften und anderer linker Organisationen sich explizit an die Fremdarbeiter wandten, da entdeckte P.s Mutter den anti-bürgerlichen Stil, der sie halb faszinierte, halb abschreckte. Faszinierte, weil er so unvorstellbar ikonoklastisch für sie daherkam. Abschreckte, weil zu viel Aufwand für etwas Nebensächliches darin steckte, das sie empörte: *Wer kann sich den ganzen Aufwand denn leisten!*

Lautstarke Abgrenzung gegen den herrschenden Konformismus war nicht das, was P.s Eltern umtrieb, sie wollten, im Gegenteil, vielmehr ein Mass an Konformität erreichen, welches sie nicht mehr zwang, wie bisher, durch ihre soziale Lage als Aussenseiter aufzufallen. Bei befreundeten Gewerkschaftern, italienischen Intellektuellen und Literaten zuhause durften P. und ihre Schwester mit anderen Kindern einmal auf dem Ehebett herumphüpfen. P. war das Verhalten der anderen Kinder nicht ganz geheuer, aber sie eiferte ihnen doch nach. Im Auto auf der Heimfahrt fragte sie ihre Eltern, etwas keck und überdreht noch vom Ereignis, ob sie das bei sich zuhause auch dürfen? Durften sie nicht. *È il loro stile anti-autoritario – Das ist ihr antiautoritärer Stil*, der Vater grenzte sich nach links ab, mit einer für P. unvergesslichen Künstlichkeit vorgetragen, mit der er seine intellektuellen Freunde als Wichtigtuer darzustellen trachtete. Der Vater legte mit

einer in ihren Augen genialen Legitimation ihres strengen Erziehungsstils nach: *Das bringt dich gar nirgends hin, du hüpfst und hüpfst und am Ende bist du immer noch auf dem alten Bett.* Seine Umschreibung dessen, was der Architekturtheoretiker Paul Virilio den *rasenden Stillstand* des Event-Kapitalismus nennen würde (Virilio, 1992). P. war zunächst enttäuscht, dann aber überzeugt – und erleichtert.



Abb. 7 und Abb. 8: «Moderner» Lebensstil einer migrantischen Arbeiterfamilie: d.V. bei den Hausaufgaben am Schreibtisch, vom Vater gebaut aus Backsteinen und Styropor, im Vordergrund italo-amerikanische Puppen (Abb. 7); Mutter d.V. auf dem Sessel der Polstergarnitur vor der psychedelischen Tapete, beides von Möbel Pfister, dem Möbelhaus für die breite Mittelschicht. Details: Spannteppich, Herbststraus aus Kunststoffzweigen und Plastikmais, selbstgehäkelte Tischdecke auf dem Salontisch und selbstgestrickte Baby-Finken (Abb. 8), Zürich, um 1978.

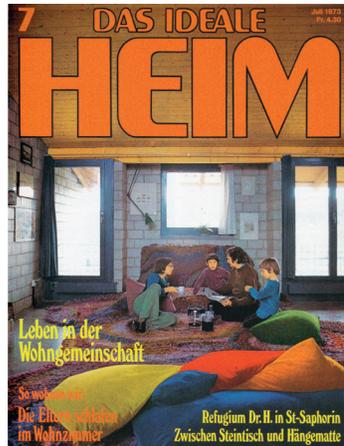


Abb. 9: d.V. auf der Dachterrasse eines Industriegebäudes, vom Vater «modern» eingerichtet mit pflegeleichtem Rasenteppich, selbstgezimmerten Hockern aus Baumstrünken und Hollywood-Schaukel, Zürich, um 1975.

Abb. 10: «Postmoderner» Lebensstil einer alternativen Familie: Cover von *Das ideale Heim*, Rosmarie Vogt (Künstlerin) und Klaus Vogt (Architekt, Designer) mit ihren Kindern, 1973.

Der alternative Lebensstil und seine Nachahmer aus dem Arbeitermilieu ist ein Themenkomplex, auf den ich in Teil 2 noch theoretisch eingehen werde. Hier möchte ich vorläufig anhand von Familienfotos P.s (Abb. 7–9) und dem Cover von *Das ideale Heim* (Abb. 10) auf den unterschiedlichen Klassenhabitus aufmerksam machen, der mit den gleichen Elementen (Backsteine, warme Farbpalette, demonstrative Haptik, Textilhandwerk) unterschiedliche Lebensstile erzeugt. Die Manifestation des alternativen, bildungsnahen Habitus der Vorzeigefamilie Vogt auf dem Cover von *Das ideale Heim* zeigt die gepflegten Aussteiger, die es richtig machen. Kinder und Eltern befinden sich auf Augenhöhe. Sie genießen einen demonstrativ nonkonformistischen, ungezwungenen, anti-autoritären Luxus. Das Ganze ist anti-bürgerlich und zugleich exklusiv codiert. Das ist ein Ausdruck der legitimen Bohème-Attitüde der Aussteiger aus dem oberen, kultivierten bildungsbürgerlichen Milieu. Das Wohnen am Boden ist ambivalent. Es hat latent koloniale Referenzen. Einen orientalistischen Luxus auf hohem Niveau pflegte man in den privaten Räumen des Hochadels des 17. und 18. Jahrhunderts. Die grosszügige, zugleich intime Offenheit, die ungreifbare Lichtflut im Wechselspiel mit der sinnlichen Haptik, die würzige, aber erlesene Farbpalette. Nichts ist hier dem Zufall überlassen und wirkt doch wie hingeworfen. Alles atmet die prächtige Lässigkeit des alternativen Wohlstandes.

P.s Eltern im Vergleich: Sie haben sich dem Geschmack der Zeit mit Verzögerung angepasst. Der Habitus von P.s Familie manifestierte sich in ihrem Lebensstil, der – trotz eindeutigen Anleihen an die gängigen alternativen Moden – angepasst, ordentlich, nachahmend und ambitioniert blieb. Sie wollten *mit* der Mode *gehen*, nicht gegen sie schwimmen, wenn sie sich so einrichteten, sie wollten ganz sicher nicht alternativ sein. Sie waren für, nicht gegen etwas, sie wollten *auch* dazugehören. Man sass nicht für ein Foto auf dem Boden, Kinder und Eltern wurden nie auf derselben Stufe abgebildet. Die konformistische Geschlechterrolle der 1950er Jahre ist in der Beinstellung der Mutter sichtbar, sie ahmt – auch auf anderen Familienfotos – dezent die Körperhaltung von Marilyn Monroe und anderer Hollywood-Divas nach. Sie hatten auf dem Balkon auch eine Hollywood-Schaukel. Der latente Antiamerikanismus der 68er war bei ihnen vollkommen inexistent. Die italo-amerikanischen Puppen auf dem Schreibtisch der Kinder waren nicht ironisch gemeint. So wenig wie der pflegeleichte Rasenteppich auf der Dachterrasse. Die sichtbaren, wilden Muster – horizontale Streifen, Diagonalen und Wellen – wurden immer sehr kontrolliert eingesetzt von den Autoritätspersonen der Familie – dem Vater und der Mutter, den unwidersprochenen Stylisten der Familie. Die Einrichtung im Stil der 1970er wird einem praktischen Sinn für Anstand und Respektabilität untergeordnet, der aus einer anderen Ära stammt. Da wird nichts losgelassen, sondern so gut es geht: gefasst. Die Familie lebte im Dachgeschoss eines leeren Industriegebäudes des Arbeitgebers des Vaters, welches dieser zu kleinen Wohnungen umgebaut hatte. P.s Familie war weit davon entfernt, das cool zu finden, sie wollten diese Location vielmehr,

wenn immer möglich, vor den Verwandten in Italien verbergen, nicht demonstrativ hervorheben, wo sie lebten. Auf dem Cover von *Das ideale Heim* steht die Schlagzeile «Leben in der Wohngemeinschaft», der neueste Schrei der Aussteigergeneration wurde in den frühen 1970er Jahren dem Zeitgeist entsprechend salonfähig gemacht. Für P.s Eltern war das Wohnen in Wohngemeinschaften schon in den frühen 1960er Jahren Realität und Zwang gewesen, als sie noch eine Saisonierfamilie waren. Von dieser Wohnform wollten sie sich aus Gründen des sozialen Prestiges so rasch wie möglich distanzieren – und sie mussten das sogar, aus ausländerrechtlichen Gründen, denn ohne eigene Wohnung für die Kleinfamilie nach schweizerischem Standard hätte der Vater gar keine Jahresaufenthaltsbewilligung bekommen. Assimilation und ein sicherer Ausländerstatus bedingten einander. Und mehr Sicherheit, das wollten sie mit Bestimmtheit. *Wannabes*, würde man ihre Disposition im Englischen bezeichnen, auf Deutsch *Möchtegern*. Wie kommen solche abschätzigen Urteile zustande? In Teil 3 werde ich zeigen, dass diese Urteile in einer bestimmten, kolonial gerahmten Idee des Fortschritts ihren Ursprung haben, von der wir nichts ahnend ausgehen, wenn wir sie reflexartig fällen.

In dieser sozialen Einbettung lernte P. von ihren Eltern, dass das Springen auf einem alten Bett nichts bringt. Und was bringt etwas? Sehr früh nutzte P. ihre eigene interkulturelle Kompetenz, so würde ich heute sagen, obwohl es diesen Begriff noch gar nicht geben konnte, weil man immer noch stark die Assimilation der Kinder von Fremdarbeitern in eine normativ verstandene Schweizer Kultur anstrebte. In der Unterstufe begann P. bereits im Alter von sieben, acht Jahren für ihre Eltern zu übersetzen. Sie war ihnen diesbezüglich weit voraus, lernte aber auch von ihrer Mutter zum Beispiel stricken, bevor sie eingeschult wurde, und dann lernte sie es ein zweites Mal in der Schule. Die Stricktechnik der Handarbeitslehrerin war anders als die ihrer Mutter. Die italienische Art führt den Faden mit den Fingern der rechten Hand um die Nadel, die Schweizer Strickart mit den Fingern der linken Hand. P. konnte nicht gleich umstellen, versteckte ihre Strickarbeit unter dem Tisch, bis die Lehrerin es merkte. P. musste sich anpassen, die Lehrerin bestand darauf, weil sie, so ihre Begründung, ihr nicht helfen könne, falls P. *einen italienischen Fehler* machen würde.

Zuhause kombinierte P. beide Techniken, und sie konnte bald ihre Fehler auf beide Arten selbst korrigieren. Später entwickelte sie diese neue Technik bis zur Virtuosität weiter, was ihr noch später in der Textilklassen sehr zugute kommen würde. Zunächst aber war das Kombinieren ein motorischer Segen, der die Wunde der unterdrückten Linkshändigkeit heilte. Beide Hände waren gleichermaßen stark gefordert. Es heilte aber auch eine andere Wunde. Die Mutter zitierte während der Abstimmungskampagnen gegen die Überfremdung, die sogenannten Schwarzenbach-Initiativen, das von Max Frisch geprägte Diktum der Arbeitskräfte, die man gerufen hatte und der Menschen, die gekommen waren. Für P. war das zu abstrakt, was sind Arbeitskräfte? P.s Mutter

erklärte es ihrem Kind, indem sie die Hände vor ihr schwenkte: *Man hatte Hände, die arbeiten, gerufen, und es kamen nicht einfach Hände, es kamen ganze Menschen: Wir kamen.* Das verbale Zerstückeln der Identität in Max Frischs Zitat war eine zu starke Metapher für P. Oft träumte sie in angstbesetzten Bildern davon, Träume, in denen sie mit blutenden Armstümpfen oder Schaufensterpuppenhänden etwas gut machen wollte, das aber nie gelang. Die politische Stossrichtung des Zitats, die Max Frischs Solidarität mit den Fremdarbeitern auf sarkastische Art demonstrieren sollte, konnte sie noch nicht erfassen. Was für sie übrig blieb, war eine beängstigende Irritation ihrer eh schon bedrohten Integrität. Mit ihren aufwendigen Strickarbeiten verband P. jedoch den konstruktiven, logischen Verstand mit den tätigen Händen, die etwas Schönes hervorbrachten. Hier erfand sie für sich eine tiefe habituelle Strategie des Widerstands gegen verletzendes Politik mittels einer heilenden, ganz eigenen Gestaltung. Die einfachen Kämpfe der Arbeiter sind zutiefst auch die einfachen Kämpfe der Arbeiterkinder, auf der alltäglichsten Ebene, mit dem alltäglichsten Material, Stricknadeln, Garn. Wie P.s Mutter mit den Zeitungsfetzen, so genoss auch P. das Wenige in ihren Händen, indem sie ihre Agency durch aktive Wiederholung steigerte.

Denselben Heilungsprozess setzten auch die Puzzles in Gang, nach denen P. fast süchtig zu sein schien. Die Altersangaben auf den Schachteln brachten die Eltern zum Lachen, als Fünfjährige löste P. bereits alleine schwierigste Puzzles für Erwachsene. Ihr konstruktiver Impuls, Zerrüttetes und Zerstoßenes zu einem nachvollziehbaren Ganzen zusammenzufügen, war sehr stark. Später würde sie sich damit im Designfeld, als es Mode wurde zu dekonstruieren, zu dezentralisieren, zu ironisieren und zu relativieren einige Missverständnisse einhandeln, weil sie diesen Moden aus tiefster innerer Abneigung einfach nichts abgewinnen konnte – einerseits. Andererseits, weil sie die ererbten habituellen Ursachen ihrer Ablehnung nicht in Verbindung mit der Oberfläche der Zeit, in der sie lebte, bringen und diesen politisch-ästhetischen Konnex daher nicht artikulieren konnte. Es wurde in den 1990er Jahren auch nicht danach gefragt – im Gegenteil. Wie ich zeigen werde, galt es sogar als peinlich, die Verbindung von Ästhetik und Politik auch nur anzusprechen. Der Knigge verbietet diese sprachliche Berührung, als wäre sie unanständig, ja fast schon obszön:

«Die Formel: Keine Politik & keine Religion sollte genauso gelten wie Geringschätzung von nicht anwesenden Personen. Übertriebene Heiterkeit ist ebenso unangebracht wie Prahlerei und sexuelle Themen. Verzichten Sie darauf, Privates zu thematisieren, Ihr Gegenüber wird es schätzen. Sollte Ihr Gegenüber von sich aus über seine Familie sprechen, ist das eine vertrauensvolle Geste. Gehen Sie damit entsprechend um, dazu gehört es auch, Vertrauliches auf jeden Fall für sich zu behalten.» (Knigge.de).

Das Private ist im Sinne des gehobenen Anstandes immer privat und als solches tabu – und so soll es auch bleiben. Wer hält sich heute noch daran in Zeiten

des Anything Goes und der öffentlichen Selbstoptimierung, könnte man fragen. Das Erstaunliche ist ja, dass P. diese förmliche, etwas steife Regel, die mit dem Bann des distinguierten Schweigens belegt, was sie so brennend interessierte, und die aus der konformistischen Ära des Kalten Kriegs stammte, im Feld des Designs der 1990er Jahre kennen lernte. Was war in der Szene nach den 1980ern noch vom Krawall der brennenden Stadt, was von der nicht-konformistischen Absicht der Ästhetik der 68er geblieben? Nicht viel, so schien es.

Konstruktiver Widerstand bedeutete für P. damals, um zu den späten 1960ern und frühen 1970er zurückzukehren, in der komplementären Logik des Sprichwortes «Mehr Glück als Verstand», mit mehr Begabung das strukturelle Pech aufwiegen. P. entdeckte in den mittleren 1970er Jahren diese Strategie für sich, als sie der kindlichen Leichtathletin und mehrfachen Olympiasiegerin aus Rumänien, Nadja Comaneci, im Fernsehen zuschaute. Die Aggressivität, mit der dieses rumänische Kind der Diktatur durch ein Übermass an Begabung ein Schnäppchen schlug, inspirierte sie enorm, es löste einen starken inneren Widerhall aus. Der Vater war ebenso begeistert, da herrschte ein stilles Einvernehmen, wenn ihre Blicke einander begegneten. P. wusste, dass er in Italien seine Stimme den Kommunisten gab, und wenn er den Telefonhörer abnahm, sagte er manchmal lachend: *Pronto, qui parla la classe operaia – Hallo, hier spricht die Arbeiterklasse*. Damals vor dem Fernseher horchte sie deshalb auf, als er sagte, in Rumänien würde er *gegen* die Kommunistische Partei agitieren. P. verstand sofort, was er meinte, sie brauchte nur dieser Turnerin zuzuschauen.

In der Schule, kurz vor dem Übertritt ins Gymnasium, musste P. von der Wandtafel den Bundesbrief abschreiben, der Titel des Arbeitsblattes hiess *Unser Bundesbrief*. Das Bild der *farfallina d'acciaio* vor dem inneren Auge – dem stählernen Schmetterling, wie man Nadja Comaneci im Tessiner Fernsehen genannt hatte –, entschied sich P., den Titel nicht einfach von der Wandtafel ins Heft zu kopieren, sondern schrieb: *Der schweizer Bundesbrief*. P. flüsterte ihrem Banknachbarn, einem rebellischen italienischen Jungen zu, den sie sehr mochte, er solle das auch tun, dieses «Unser», das sei nämlich nicht korrekt, sie seien keine Schweizer. P.s Rebellion ging wie ein Lauffeuer durch die grosse Klasse. Als der strenge Lehrer ihre Abschrift korrigierte, hielten achtunddreissig Kinder die Luft an. Der Lehrer bemerkte bloss lapidar, dass man «Schweizer» gross schreibe, obwohl ein *Wie-Wort* (so nannte man damals in der Deutschschweiz Adjektive). Er unterstrich sanft den fehlerhaften Kleinbuchstaben mit seinem roten Kugelschreiber und setzte sein grosses rotes «S» daneben. P. dachte still an die armen Helvetier, von denen der Lehrer in Heimatkunde vor wenigen Wochen erzählt hatte, Helvetier, die vor zweitausend Jahren auf ihrem Weg vom Mittelland zum Mittelmeer von römischen Truppen, die P. diffus zu den Italienern rechnete, in Bibrakte aufgehalten worden waren – und interpretierte das grosse rote «S» des Lehrers unter ihrem kleinen tintenblauen «s» als Vergeltung für die erlittene Schmach. Sie war keck und sanft zugleich, ein richtiges Gleichgewicht zur richtigen Zeit, denn sie

stand vor dem Übertritt in die Oberstufe. Als eine der wenigen aus dem ganzen Arbeiterquartier würde sie die Prüfung ins Gymnasium bestehen.

P. hatte aus dem Stand ihr inneres Talent gegen das strukturelle Pech aktiviert, aber sie hatte auch rein äusserlich Glück gehabt. Der strenge Lehrer hatte sie bei der Vorbereitung auf die Prüfung tatkräftig unterstützt, nicht wie andere Lehrpersonen, die sie kannte, die intelligente Kinder aus Migrantenfamilien ohne geringstes Zögern aufgrund des Arbeiterberufs und der sozialen Herkunft der Eltern in die tiefsten Sekundarniveaus, die Realschule und die Oberschule, einteilten. Solche Schicksale hatten die Mutter P.s eingeschüchtert, und sie hatte es für nötig befunden beim Elterngespräch, das vor der Prüfung stattfand, nochmals nachzufragen, ob dem Lehrer das Gymnasium im Falle P.s wirklich angemessen erscheine. Sie und ihr Mann würden fortan wenig für P. tun können, ausser sie gehen zu lassen, wohin auch immer. Der Lehrer antwortete ihr: *P. schafft es auch alleine*. Die ausserordentliche Selbstständigkeit ihrer Tochter hatte bei P.s Mutter sowohl Stolz ausgelöst, als auch ihre Kränkung getriggert – hatte das Kind, als es noch ein Baby gewesen war, in der Obhut ihres Bruders nicht auch die Anmassung gehabt, *alleine*, ohne ihre Mutter, glücklich zu sein?

Die Mutter P.s berichtete in einem defensiven Ton, scheinbar nebenbei, dem Vater vom Gespräch mit dem Lehrer. P. sass ihm gegenüber am Tisch in der Küche, er war am Rand seiner Kräfte gewesen an diesem Abend und schaute sie nicht einmal kurz an. *Dann soll sie doch aufs Gymnasium*, so seine erste schroffe Reaktion, die er an die Mutter richtete. Aber die Eltern mussten sich danach insgeheim doch intensiv damit auseinandergesetzt haben. Ein paar Tage später die Überraschung: P.s Vater wollte seiner Tochter vor der Prüfung eine Uhr schenken, so teilten sie ihr feierlich mit, als Zeichen der Wertschätzung ihrer Lernbegierde und ihrer Fähigkeiten. Sie wollten mit dieser förmlichen Geste auch sagen, dass ihr Talent immer ein Wesenszug von ihr sein würde, unabhängig davon, ob sie die Prüfung bestehen werde oder nicht. Der Kauf wurde vom Vater P.s ebenso förmlich an Mutter und Tochter delegiert.

Danach sagte P.s Mutter zu ihr: *Wenn du etwas nicht verstehst im Gymnasium, suche passende Beispiele aus deinem Leben, wenn es etwas mit dir zu tun hat, dann kannst du es auch nachvollziehen, selbst wenn es sehr abstrakt ist*. Im ganzen Freundeskreis der Eltern P.s wurde kolportiert, dass der *dumme* Vater seiner Tochter eine Uhr geschenkt hatte, *bevor er überhaupt wissen konnte, ob sie die Prüfung besteht!* Eine enge Freundin sagte ihnen aufgebracht: *Was meint ihr eigentlich, wer ihr seid, Arbeiterkinder gehen nicht aufs Gymnasium!* P. bestand die Prüfung und ging, aber diese Ereignisse hatten sie verletzt, das Vertrauen in ihre Leute bröckelte. Einige Jahre später würde dann der piekfeine Deutschlehrer an der Kantonsschule Oerlikon dasselbe zur Mutter von P. sagen. Es gibt, das entdeckte P. nach jenem Elterngespräch, eine starke, klassenübergreifende Identifikation mit gesellschaftlichen Schranken. P. spürte jedoch, die neue Uhr am Handgelenk, dass die Eltern hinter ihr standen, auch wenn sie

dies manchmal nicht explizit emotional und sprachlich ausdrückten, sondern still und handfest. Diese Kommunikation durch ein materielles, vorsprachliches Medium würde sich als eine wichtige gestalterische Ressource entpuppen, als P. Textildesignerin wurde. Man muss als Designerin die Fähigkeit haben, tiefgreifende Botschaften anders mitzuteilen als mit expliziter Sprache. Aber diese Ressource war ein zweiseitiges Erbe, denn das überbordende Marketing und die Dominanz der Theorie im Designfeld würden in den späten 1990er Jahren dem Textildesign etwas ganz Neues überstülpen, und dieser neue Überbau enthielt, wie ich noch zeigen werde, politische Implikationen, mit denen P. aufgrund ihrer Sozialisation unmöglich einverstanden sein konnte. Die Folge davon würde ein weiterer lebensweltlicher und biografischer Bruch sein, der letzte Höhepunkt einer nun einsetzenden, langen Reihe von Brüchen in den 1980er und 1990er Jahren, in denen P.s innere Dispositionen und die Gesellschaftsstrukturen Zürichs weit auseinanderfallen würden.

Noch aber teilte sie die Perspektiven mit ihrem Herkunftsmilieu, wie diese Fotos offenbaren, auf denen sie mit ihrem Vater fotografiert ist. In den späten 1960er Jahren waren die gemeinsamen Perspektiven vorsichtig, aufgeräumt, optimistisch und langfristig (Abb. 11), und in den späten 1970er Jahren waren sie ernüchert, gerüstet, sprungbereit und kurzfristig (Abb. 12). Kaum zehn Jahre liegen zwischen diesen beiden Fotografien, eine scheinbar kleine Zeitspanne, aber für Arbeiterfamilien, zumal für ausländische, lag ein grosser Bruch dazwischen. Die Ölkrisen, die neoliberale Konterrevolution, die Globalisierung, der Strukturwandel – danach erschien die Welt in einem komplett anderen Licht.



Abb. 11: d.V. mit ihrem Vater am Zürichsee, um 1967. In diesem Zeitabschnitt konnte d.V. mit Touristenvisum für ein paar Monate legal bei den Eltern bleiben. Danach musste sie entweder das Land verlassen oder die Eltern waren gezwungen, sie zum Schutz vor der Fremdenpolizei in einem Heim unterzubringen oder in der Wohnung einzuschliessen und ihre Anwesenheit vor der Öffentlichkeit geheim zu halten.

Abb. 12: d.V. mit ihrem Vater an einem Waldfest in der Zürcher Agglomeration, ein Anlass des Migranten-Vereins der Provinz ihrer Herkunft, Bellunesi nel Mondo, um 1977.

Alexander Seiler und June Kovach haben nicht nur *SIAMO ITALIANI – DIE ITALIENER*, sondern auch *DIE FRÜCHTE DER ARBEIT* (Schweiz, 1977), einen essayistischen Dokumentarfilm über die Arbeitergeschichte der Schweiz gedreht. Darin outet Alexander Seiler sich als Sohn eines Architekten. Er positioniert sich damit sozial in Bezug zu seinen Objekten vor der Kamera. Seiler sagte nach Abschluss der Dreharbeiten in einem Interview:

«Als wir den Film gedreht haben herrschte noch Hochkonjunktur. Zwei Monate später war schon Krise. [...] Heute bin ich froh, dass der Film erst jetzt herausgekommen ist, weil nun die Gegenwart von 1974 bereits wieder Geschichte ist, weil man bereits Abstand dazu hat und das Ganze perspektivisch sehen kann.» (Seiler, 1977, 23).

Diese Distanz, die für ihn aus der Sicht eines Kulturproduzenten interessant und ergiebig war, war für P. aus der Sicht eines migrantischen Arbeiterkindes allerdings der Beginn einer gewaltigen Abspaltung ihrer ererbten Lebenswelt und Weltsicht, die sich fortan durch ihr ganzes Leben ziehen würde. Als erste Gymnasiastin ihrer Familie seit Generationengedenken brauchte sie ein irdisches Echo zuhause. Ihr zunehmendes Mitteilungsbedürfnis war das Symptom einer innerfamiliären Spaltung, die ihr – damals unbewusst noch – unnatürlich und ungerecht schien. Am Familientisch wurde freimütig darüber nachgedacht, welchen Stoff man im Gymnasium zu lernen bekam und was das womöglich mit *höherer* Bildung zu tun haben könnte. Grösstes Befremden hatte bei P. schon die erste Pflichtlektüre im Fach Deutsch ausgelöst, die *Griechischen Sagen des Klassischen Altertums* von Gustav Schwab. Die von ihr als peinlich empfundenen sexuellen Perversionen, Metamorphosen und Gewaltdarstellungen eines uralten heidnischen Polytheismus, wozu war dieses Wissen gut? Und warum betrieben sowohl der Geografielehrer wie auch der Chemielehrer inständig Kommunisten-Bashing während des Unterrichts, als ob sie der Klasse den wahren Sinn und Zweck ihrer naturwissenschaftlichen Erkenntnisse mit auf den Weg geben würden? Was bedeutete das mit Pathos vorgetragene Gerede des Rektors, wenn die Klasse kleine Dummheiten angestellt hatte, dass sie hier *die zukünftige Elite* seien und sich deshalb ihrer zukünftigen Rolle entsprechend verhalten sollen? In den ersten beiden Jahren zitierte er – der Gipfel der Verwirrung für P. – ausgerechnet sie als gutes Beispiel. Zuhause durfte all das diskutiert werden: In klaren Worten erklärten die Eltern P., was ein Klassiker der Literatur sei. Die Mutter kannte sie vom Büchergestell des Bürgermeisters, der Vater hatte die griechischen Klassiker memoriert und lieben gelernt während seines Sekundärschulabschlusses, diese mythischen Verse und tragischen Figuren würden einen ein Leben lang begleiten, so versicherte er ihr, und im richtigen Moment zitiert, auch ihr einmal Sinn und Trost spenden. Sie erklärten, dass Eliten jene Gruppen sind, die viel Verantwortung in Wirtschaft, Bildung, Politik und Kultur tragen und weitreichende Entscheide treffen. P. war

beeindruckt, das würde sie also in Zukunft tun können, Verantwortung im grossen Stil tragen?

In diesen Gesprächen entwickelte P. das, was Diane Reay in ihrer Studie über Arbeiterkinder in Eliteuniversitäten Grossbritanniens den *reflexiven Habitus* nennt. Das Reflektieren, so Reay, ist eine von Arbeiterkindern angewandte Strategie beim sozialen Aufstieg, mit welcher sie die Spannungen zwischen Primär- und Sekundärhabitus seit ihrer Kindheit ausgleichen, und es wird ihnen irgendwann zur zweiten Natur (Reay, 2009). Nicht alle würden diese zweite Natur P.s goutieren, später, viele Jahre später etwa die Leiterin der Textilkasse an der Schule für Gestaltung nicht und eine Professorin an der Universität nicht, an der P. studieren würde. Beide sagten ihr, sie sei *zu reflektiert*, im selben ungeduldigen und vorwurfsvollen Ton wie ihre Mutter jetzt plötzlich sagte, nachdem P.s Schwester es nicht aufs Gymnasium geschafft hatte: *Du denkst zu viel nach*. Das eigene Nachdenken als Belästigung der anderen – allesamt Frauen? Was hätte sie sonst tun sollen? Auf Fragen häuften sich im Stillen noch mehr Fragen, die sie ratlos machten und auf sich selbst zurückwarfen. P. wollte nicht zurückgeworfen werden. Dieser wachsende Berg von Fragen war schlicht nicht aus dem Alltag im Gymnasium wegzudenken, Fragen, die sie jahrelang begleiten und die dann im Designfeld an Schärfe sogar zunehmen würden.

Ganz selten gab es auch Passungen, die sie überraschten. Goethes *Faust* etwa, ebenfalls Pflichtlektüre am Gymnasium, ein Drama in welchem der Autor, von dem P. noch nie etwas gehört hatte, seiner Figur Mephisto in den Mund legt: *Was du ererbt von deinen Vätern hast, erwirb es, um es zu besitzen!* Genauso war es, das passte nun wirklich haargenau zur Wahrnehmung P.s. Genauso, dachte sie, könnte man den Kreislauf der Bildungsaneignung beschreiben, der hier am Gymnasium wirksam war. Die meisten Jugendlichen erwarben das Wissen, das sie ohnehin ererbt hatten, um es schliesslich besitzen zu können. Und sie? Hatte sie denn nichts ererbt, da sie es hier scheinbar nirgends erwerben konnte? Ihr Erbe schien auf diesem Bildungsweg dazu verdammt, als stilles Defizit in ihr zu schweigen, als ob es keinen Sinn ergeben würde, es besitzen zu wollen. Ihre zweite Natur, der reflexive Habitus war über weite Strecken eine einsame Sache. Ich begegnete dieser reflektierten Isolation in allen Interviews, die ich für dieses Buch geführt habe. Sie kann manchmal so schwer wiegen, dass sie in die Depression, in die Sucht oder in die Kriminalität führt. Man müsste, um den Knigge von oben hier noch einmal aufzunehmen, einen ernsthaften Versuch wagen, einen Anti-Knigge zu schreiben. Es sollte als unanständig gelten, *nicht* über soziale Fragen am Familientisch und in der Schule zu sprechen. Das *Schweigen* darüber sollte als obszön, geschmack- und stillos gelten.

Stilbewusstsein im gesellschaftlichen Sinne begann für P. erst da eine Rolle zu spielen, als es zum Problem wurde und Jahrzehnte lang auch eines blieb. 1975, kurz vor dem Übertritt P.s aufs Gymnasium, kaufte die Mutter für P. hübsche weisse Turnschuhe in der Migros, sie hatten zwei blaue Streifen. Die beste

Freundin P.s in der Primarschule hatte dieselben – fast. P. trug die Schuhe stolz zur Schau, die Freundin schaute auf sie herunter und lachte sie aus: *Möchtegern!* Die Schuhe der besten Freundin hatten, das war P. vorher nie aufgefallen, drei Streifen und waren die richtigen, weil von Adidas. Sie kosteten das Dreifache der Schuhe aus der Migros. Es herrschte der schwerste Konjunkturreinbruch seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges, verursacht durch die weltweite Ölkrise. Über eine Viertelmillion italienische Arbeiter wurden innerhalb eines Jahres in der Schweiz arbeitslos, die allermeisten von ihnen kehrten aufgrund mangelnder Arbeitsperspektiven nach Italien zurück. Ihre Aufenthaltsbewilligung war an eine Anstellung gebunden. Die obligatorische Arbeitslosenversicherung trat provisorisch erst nach 1976 und definitiv erst 1982 in Kraft. Am schnellsten traf es die Frauen und die Jungen, die gerade in den Arbeitsmarkt integriert worden waren. Dann die Männer. Es waren nicht Saisonniers, die «nachhause gingen» und nicht mehr kamen, sondern Familien mit hart erworbenem B- und C-Aufenthaltsrecht, darunter auch viele gleichaltrige Freunde und Freundinnen von P., ihr Patenonkel und seine Frau und Kinder etwa, die sich assimiliert hatten, wie man damals sagte. Ein Satz, den P. oft hören würde: *Was der Schwarzenbach mit seinen Überfremdungsinitiativen nicht geschafft hat, das erledigt jetzt die Krise.* Der Arbeitgeber von P.s Vater bot ihm einen Deal an: Er könne, als einer der ganz wenigen Italiener im Betrieb, seine Stelle behalten, aber der Lohn würde halbiert werden und er müsse als Polier mehr Verantwortung für die Bauleitung übernehmen, anstatt – wie bisher – seinen Traumberuf auszuüben, und das war Maurer. P.s Vater willigte nach langem Hin und Her ein, sichtlich gebrochen, seine Kinder wollten nicht nach Italien zurück. P.s Eltern hatten sie immer und immer wieder gefragt, ob ihnen denn bewusst sei, was das bedeute? Ob ihnen lieber sei, das Sparschwein zu knacken und die kleinen Sparkonten auf der Bank (für ihre spätere Ausbildung angelegt) aufzulösen? Aus der kindlichen Perspektive musste ihnen das allemal lieber sein, sie konnten sich einen Wegzug nicht vorstellen. P. dachte, lieber zwei Streifen auf den falschen Schuhen in Kauf nehmen, als das – lieber Möchtegern genannt werden und später ohne Geld eine Ausbildung machen (war das bisher nicht auch gegangen?). Aber gerade diese neu gewonnene Einschätzung entfernte sie von ihrer besten Schulfreundin, sie konnte das alles nicht mit ihr teilen. P.s Bewusstsein vom verbindenden und trennenden Potential der feinen Unterschiede begann hier. Und P.s verschämter Wunsch, den sie in der Designszene der 1990er Jahre nie würde verwirklichen können, weil er verschämt blieb, wurzelte hier, in dieser Erfahrung: der Wunsch nach begehrten Massenprodukten, die sich alle leisten können, auch im Sinne von Existenz sichernden Löhnen der Arbeiterinnen und Arbeiter, die sie herstellen – und die ihre Familien ernähren müssen.

Die feinen Unterschiede wurden später immer feiner und sie verlagerten sich vom richtigen Gegenstand zur richtigen Attitüde. Es ging nicht mehr darum, wie das bisher der Fall gewesen war, ob man etwas besass oder nicht, sondern ob

man das Richtige besass, zum richtigen Zeitpunkt mit der richtigen Haltung. Ich würde dieses Phänomen heute als strukturelle Design-Neurose bezeichnen, sie hat einen eindeutig zwanghaften, aber gesellschaftlich legitimierten Zug. Angelsächsische Medizinsoziologen, etwa Sidney Garfield oder Alan Petersen, sprechen seit den 1970er Jahren denn auch von der rapiden Zunahme der Hypochonder, das trifft im Kern auch einen zunehmend individualisierten und pathologischen Umgang mit Konsum. Stilhypochonder, so könnte man sagen, wurden ein normales, ja, legitimes Phänomen. P. war habituell gegen diese Neurosen zum Teil gewappnet – und zum Teil auch nicht. Ihre Aufstiegsambitionen beförderten den Gleichschritt mit der neurotischen Struktur, aber ihr praktischer Zug liess ihr die neuen Zwänge als jenen Teufel im Detail erscheinen, von dem ihre Mutter sagte, ab und zu müsse er eine Pause machen. Mit diesem differenzierten, relativierenden und doch auch bodenständigen Habitus würde sie im Designfeld später grosse Schwierigkeiten haben. Denn sie verhielt sich wie ein verkehrt gepoltes Stück Metallspan in einem gesellschaftlichen Kräftefeld, welches alle anderen Metallspäte in eine andere Richtung wegzog. Zunächst einmal löste ihre innere Disposition – kurz vor ihrem sogenannten Übertritt in die Oberstufe, ein Übertritt, der Kinder in Zürich schon mit elf, zwölf Jahren einer starken sozialen Selektion unterwirft – einen lebensweltlichen Bruch aus.

Die neu gewonnene Einschätzung entfernte P. nicht nur von der besten Freundin aus dem aufstrebenden modernen Arbeitnehmersmilieu, sondern auch von gleichaltrigen Arbeiterkindern, die viel (in P.s Augen zu viel) dafür taten, um nicht als Möchtegern vor anderen dazustehen. Die vorausseilende Anpassung an einen aufwendigen Konsumstil ihrer Kollegen und Kolleginnen aus dem Arbeitersmilieu fiel P. auf, sie fand das schwach. Sie wollte keinen Konsum, sie wollte ins Gymnasium. Sie wollte lernen, sie half am Abend ihrem Vater, die Arbeitsrapporte seiner Baustellen auf Deutsch zu schreiben, sie wollte, dass ihre Mutter den Sekundarschulabschluss nachholte. Der Neid der Kinder und Jugendlichen ihres Milieus traf P., sie grenzten P. aus, gaben ihr das Gefühl, langweilig, ängstlich und prüde zu sein, eine unattraktive Streberin. Es war der Rest jener zweiten Generation Italiener und Italienerinnen: die Hiergebliebenen, die knapp Tolerierten, die Dankbaren und Bedrohten. Sie traten ihr, der vermeintlichen Streberin, mit einer zur Schau gestellten, coolen Verachtung entgegen. Sie lachten hinter ihrem Rücken und sie grenzten P. in ihren jugendlichen, auch erotischen Spielen aus. Die meisten von ihnen hatten, wie P., als Kind traumatische Erfahrungen von Trennung und Illegalität gemacht. Erneut unter Druck entschieden sie sich, zum Teil durchaus selbstbewusst, nicht in Bildung zu investieren (so fühlte sich das Gymnasium für P. an, wie eine Investition in eine bessere Zukunft, die ihre Flügel verlies), sondern in einen Stil, der zeigen sollte: Wir haben es schon geschafft. Die Trennlinie zwischen Insider und Outsider verlief in P.s Milieu zwischen jenen seltenen Ausnahmen, die es – um bei dem Bild zu bleiben – mit den falschen Sneakers im Gymnasium aushielten (und wo man

damit, knapp, als Nerd durchgehen konnte, immerhin, einen kleinen Freiraum hatte P. sich erobert, auch wenn eher als blinder Passagier) und jenen, die mit ihrem ersten Lehrlingslohn Adidas-Schuhe und Mopeds der Marke Ciao kauften. Ganz schwierig wurde es dann für P., als auch die Gymnasiasten Anfang der 1980er Jahre anfangen, sich die richtig coolen Sachen zu kaufen, die hatten dann sowohl symbolisches als auch kulturelles Kapital. Sie hingegen war weder cool noch von Haus aus mit dem feinen Sinn für Kultur ausgestattet.

P. hielt es als Aussenseiterin aus, aber nicht gut. Sie ging im jungen Alter von vierzehn Jahren manchmal stehlen, wenn der innere Zwiespalt zu gross wurde, während andere shoppen gingen – seltener Kosmetika, häufiger Papeterieartikel. Sie fühlte sich schlecht dabei. P. wurde psychosomatisch krank, die Angst erbrechen zu müssen, wie damals, so suggerierte es ihre Mutter, als sie noch in Obhut ihrer Tante und ihres Onkels in Italien gewesen war, diese Angst schnürte ihr chronisch die Kehle ab. Das war alles zu viel. Sie bekam sprichwörtlich *keine Luft*. Der Kinderarzt der Familie sagte, das lege sich schon wieder und gab P. kleine harmlose Medikamente, *sie solle es damit einmal probieren, es gehe sicher schnell vorbei* – wahrscheinlich waren es Placebos, denkt P. heute. P. vertraute ihm, denn er hatte auf eine attraktive, warme Art Autorität, und er erinnerte sie an jene Ausnahmelehrer am Gymnasium, die sie mochte. Zum ersten Mal dachte sie, angeregt durch diese Erscheinung, dass vielleicht das richtige Wissen ebenso begehrenswert sein kann, wie der richtige Konsumstil.

Verbannung aus der Familiensprache I

Die Grenze zwischen Insider und Outsider verlief auch exakt zwischen P. und ihrer Schwester, die nach einem erfolglosen Versuch, ebenfalls ins Gymnasium zu kommen, eine Lehre als Detailhandelsverkäuferin in der Pharmabranche begann. In P.s Augen wurde sie immer schöner, während sie sich immer hässlicher fand. Ein gängiger Topos, hatte sie doch schon als Kind das Lied *De Sidi Abd-El-Assar vo ElHamma* von Mani Matter gesungen, wo es über den Antihelden Sidi heisst, er müsse sich bescheiden mit der zweitbesten Braut, *wo nöd so schön isch gsi, defür e gschidi*, die zwar klug, aber weniger schön sei. Die Geschlechterrollen des Kalten Krieges hatte sie tief verinnerlicht: *Zerbrich dir mal nicht dein hübsches Köpfchen, Baby*. P.s Schwester, die «Schöne», brauchte ihren Lehrlingslohn für Disco-Outfits, Dauerwelle, Schminke, ein Moped – dafür hatte P., die «Gescheite», die sich den Kopf zerbrach und deshalb per Definition gar nicht hübsch sein konnte, einfach keine finanziellen Mittel, ihr Taschengeld reichte kaum für Bücher, Schulhefte und Mittagessen. Und die Anforderungen stiegen sogar mit der neuen Coolheit, mit der nun Wissen über Pophänomene gedealt wurde auf den beliebten Umschlagsplätzen der Peer Groups. P. musste nicht nur für die Prüfungen lernen, sondern auch die neueste Ausgabe der Zeitschriften *Mad*, *Spex* oder *Titanic* kennen, um dazuzugehören. Wer das zur Sprache bringen konnte mit dem richtigen Witz, war dabei!

Den Wert dieses Wissens und dieser Sprache hat P. lange nicht richtig eingeschätzt, beziehungsweise, sie hat versucht, ihn mit alten Denkkategorien zu begreifen, die einfach nicht mehr, nun ja, griffen. Und daher die nachhaltige Irritation, als P. in den späten 1970er Jahren im Kino SATURDAY NIGHT FEVER (USA, 1977) mit John Travolta in der Hauptrolle sah, in welchem die simple Dichotomie weiblich-schön-dumm und männlich-schön-geistreich komplett auf den Kopf gestellt wurde. P. brauchte Jahrzehnte, um diese neue, angesagte, ja gewinnbringende Kultur der Reflexivität innerlich nachzuvollziehen. Vielleicht auch deshalb, weil sie damit in der Familie auf Widerstand stiess. Ihre Mutter fand, sie dürfe zuhause nicht mehr über das Gymnasium reden, das verletze ihre Schwester, die es nicht geschafft hatte – und das war das Gegenteil von dem, was sie ihr noch vor wenigen Jahren ans Herz gelegt hatte, nämlich ihr abstraktes Wissen fortwährend am Alltäglichen zu verifizieren. P. *konnte* es zwar allein schaffen, wie der Lehrer prophezeit hatte, aber sie *wollte* nicht allein sein mit ihrem Gewinn, und so hatte sie die ersten zwei Jahre zuhause minutiös die Inhalte der Lektionen referiert, hatte mit den Eltern und der Schwester Anknüpfungspunkte an ihr Leben gesucht.

Ganz selten traute sich P., sich ihren Mitschülern auf ihre Art natürlich, reflexartig zu öffnen, das heisst ihnen jene Fragen zu stellen, welche die Spannung zwischen ihrem ererbten Habitus und dem legitimen Habitus im Feld der Bildung auslösten. Das Herz klopfte rasend, wenn sie es wagte, und auch das verstand sie lange Zeit nicht. In der Regel wurde sie ausgelacht und im Regen stehengelassen, die wenigen, die beschämt ihren Blick erwiderten, waren, so stellte sich später heraus, Kinder von sozialen Aufsteigern aus dem untersten kleinbürgerlichen Milieu oder Arbeiterkinder der zweiten Ausländergeneration wie sie. Die Kantonsschule Oerlikon, am Stadtrand in Zürich-Nord, war ihr Auffangbecken, ein letzter Pfeiler jener Bildungsexpansion, die der Sputnik-Schock in den späten 1950er Jahren im Westen ausgelöst hatte. Man wollte auch in der Schweiz in der Konkurrenz mit der Sowjetunion aufholen und öffnete den höheren Bildungsweg für Kinder von Bildungsfernen und für den Nachwuchs aus der provinziellen Agglomeration der Zentren. Der Ruf der Schule war entsprechend schlecht, aber das würde P. erst bewusst werden, als sie die Matura schon hatte und nicht mehr da war. P. hörte in ihrer rebellischen Phase der 1980er Jahre oft ihre Lehrer am Gymnasium sagen: *Geht doch nach Russland, wenn es euch nicht passt!* Das klang dann immer so, als ob es dort, in Russland, pauschal, noch viel schlimmer sei als hier, in der Schweiz. Das klang auch so, als müsse man sich schämen, wenn man das eigene System infrage stellte, und so, als ob man nicht genauer hinschauen sollte, was da und dort wirklich im Leben der Menschen geschah, die sich wehrten und die sich anpassten. Eine andere Frage, die sich hier anschliesst, ist, ob es in der Sowjetunion und der DDR jemals anders gewesen war, theoretisch hätten diese realen sozialistischen Räume Alternativen zur sozialen Scham bieten müssen. Aber waren sie lebendige Alternativen oder

übertünchten und reproduzierten sie vielmehr bestehende soziale Ungleichheiten unter dem Mantel der sozialistischen Brüderlichkeit? Wenn ich heute etwa Portraitfotografien des Fotografen Christian Borchert von Professorinnen und Metzgern aus der DDR miteinander vergleiche, scheint sich der Klassenhabitus doch sehr ähnlich zu manifestieren wie im Westen. (Borchert, 2013, 66–76).

Im Rückblick verstand P. die habituellen Gemeinsamkeiten und die Unterschiede zwischen den Blöcken im Kalten Krieg genauer. Und sie verstand erst mit viel Abstand das abschätzigste Verhalten vieler Lehrer gegenüber ihren Klassen, das sich bisweilen auch in sexuellen Übergriffen manifestierte, die jahrelang von oberster Stelle geschützt stattfinden konnten, als unterschwellige, reaktionäre Sehnsucht nach weniger sozialer Mobilität und mehr Standesdenken. Die untalentiertesten und unmotiviertesten Pädagogen liessen ihren Frust an den Unterprivilegierten aus, die es in ihren Augen eh nie so weit bringen würden wie die Kinder, die die besseren Gymnasien im Zentrum der Stadt besuchten, etwa die Hohe Promenade oder das Rämibühl. Manche sagten das auch, und das – in den Augen P.s das Verachtenswerteste überhaupt – ohne geringste Achtung vor sich selbst. Die guten Ausnahmen in der Lehrerschaft gab es auch, doch sie wurden vor der allgemeinen Negativfolie im Hintergrund von der Schülerschaft zu sehr als strahlende Helden verehrt, die sie objektiv gesehen niemals waren.

Genutzt hat diese Struktur den besser situierten Jugendlichen, den Pfarrersöhnen und Professorentöchtern, den Kindern von Fabrikanten und Ingenieuren, Musikern und Managern, die aufgrund ihres kulturellen Erbes einen relativ einfachen Stand und eine gute Zeit an der Kantonsschule Oerlikon hatten. Ihr Sport war sogar, mit möglichst wenig Aufwand und möglichst knapp die Matura zu bestehen. P. konnte dieser süffisanten Verachtung von kulturellem Kapital innerlich nichts abgewinnen und doch spielte sie nach aussen mit, denn auch dieser Sport des lässigen Understatements galt als cool. Vielleicht war das schon immer der Fall gewesen? Wenn man etwa der Argumentation in William Makepeace Thackerays *Das Buch der Snobs* folgt, das er Mitte des 19. Jahrhunderts geschrieben hat, könnte man folgern, dass Snobismus ein *kapitalistischer Habitus* ist, den wir alle verinnerlicht haben. Thackerays Fazit lautet denn auch, dass nur der Adel frei davon sei, weil er sich dem neuen, meritokratischen Imperativ entziehe (Thackeray, 1846). Alle anderen müssen sich wohl oder übel anstrengen, sollten dabei aber die Anstrengung besser nicht hervorheben, sie gilt nicht als fein. Grosse Anstrengung wirkt verkrampft und adelt nicht, sie ist nicht nobel, sie ist sozial verräterisch. Deshalb gibt es feine Unterschiede in der Lässigkeit und Souveränität, mit der man sich anstrengt. Für P. wurde das Gymnasium aus diesem Grund, trotz ihrer offensichtlich herausragenden Fähigkeiten, je länger sie sich darin aufhielt zu einer *tour de force* – und eine soziale Tortur.

Die ersten Jahre konnte sie immerhin zuhause einen Resonanzraum finden. Aber nachdem es die Schwester nicht ins Gymnasium geschafft hatte, sollte Schluss damit sein. P.s Eltern fanden, sie solle der Mutter beim Putzen helfen

und die Schwester müsse das nicht, denn *sie arbeitet ja schon*. Wenn P. sagte, sie arbeite auch, kam das nicht an, da gab es nichts zu diskutieren, nichts mehr zu sagen. Annie Ernaux sagt in einem Interview mit Iris Radisch, «... sie habe zu schreiben begonnen, weil die Familie sich nichts zu sagen gehabt habe.» (Ernaux, 2018). Arbeiterfamilien hätten sich wohl einiges zu sagen, aber wie spricht man über soziale Kategorien der Wahrnehmung, wenn sie die eigene Familie spalten? P. hat die Gewalt der Klassengrenzen am eigenen Leib zu spüren begonnen, als ihre Eltern, ihre Mutter vor allem – wobei sie den Eindruck hatte, die Mutter sei das Sprachrohr des Vaters, seine Botschafterin oder die Vollstreckerin seines Gesetzes –, als ihre Mutter also, nachdem ihre Schwester die Zulassungsprüfung zum Gymnasium nicht bestanden hatte, ihr explizit verbot am Küchentisch vom Gymnasium zu erzählen, mit einem einfachen *Smettila! – Hör auf!* Der Schmerz über dieses Schweigediktat war nicht so sehr der Schmerz der verhinderten Kommunikation, die P.s Schwester im Übrigen ebenso vollzog, sondern der Schmerz der sozialen Isolation in der eigenen Familie, der Schmerz darüber also, dass P.s Eltern und Schwester die Gewalt einer Gesellschaft im Wandel verinnerlicht hatten, welche die Klassen mehr und mehr auseinandertrieb und ihnen suggerierte, dass ihre eigene Tochter und Schwester, die den ersehnten sozialen Aufstieg mittels Bildung vollzog, der Klassenfeind innerhalb der eigenen vier Wände sei. Die deutsche Autorin Ulla Hahn, selbst aus einer süddeutschen Arbeiterfamilie stammend, beschreibt ein ähnliches Dilemma in ihrem autobiografischen Roman *Das verborgene Wort* wie folgt:

«Wissen zu zeigen konnte abträglicher sein, als mit Geld zu prahlen. Der Zwiespalt war unlösbar: Ohne das kam ich nicht weiter und hatte doch das Gefühl, mich für jede Leistung entschuldigen zu müssen, bei den Klassenkameraden, den Eltern, Verwandten, den Leuten im Dorf. Das, wovon ich hoffte, es würde mir ihre Anerkennung, womöglich gar ihre Liebe eintragen, die Leistung, entfernte mich von ihnen; was mich ihnen näherbringen sollte, brachte mich immer weiter von ihnen weg.» (Hahn, 2003, 355).

Eine sich selbst erfüllende Prophezeiung ist die Folge dieses Dilemmas. P. sollte schweigen, scheinbar um ihre Schwester zu schonen, die es nicht geschafft hatte, aber sie empfand das Schweigen als Gewalt gegen sie selbst und sie wehrte sich dagegen. Weil sie aber das Tabu der sozialen Scham nicht berühren konnte, musste sie Vater, Mutter und Schwester von der falschen Seite her attackieren. Sie griff die scheinbar falsche Haltung des Vaters gegenüber Frauen an, den scheinbar falschen Lebensstil der Schwester, die scheinbare Unterordnung der Mutter unter die scheinbaren Launen des Vaters – alles halb wahr und deshalb im wahrsten Sinne des Wortes *neben den Schuhen*. Weil diese sich nicht gegen ihre sinnlosen Attacken wehrten, sondern aggressiv schwiegen, musste

P. sie irgendwann verachten und verlassen. P.s distanzierte Verachtung war schliesslich in ihren Augen der ultimative Beweis, dass sie zum Klassenfeind geworden war. Der Teufelskreis war vollkommen. P. war darin gefangen. Man bricht erst aus diesem Gefängnis aus, wenn man mit Distanz auf sich selbst zurückblickt und aus der zeitlichen Distanz die Strukturen entdeckt, die einen gefangen gehalten hatten – aber auch Distanznahme ist schliesslich ein Luxus, den nur P. sich leisten konnte, und der sie noch weiter von ihrer Familie entfernen würde. Der Kulturtheoretiker Mark Fisher kommt in seinem Essayband *Kapitalistischer Realismus ohne Alternative?* zum Schluss, dass es im reflexiven Kapitalismus ein besonderes Schicksal im Zusammenhang mit der Klassenzugehörigkeit gibt, das P. hier traf. Fisher sagt, es sei wohl immer noch möglich, für Einzelne, «aus der Arbeiterklasse aufzusteigen, aber nicht mit ihr.» (Fisher, 2013, 103). Die Zeiten, als das möglich gewesen war, waren Ende der 1970er Jahre endgültig vorbei. Man musste seine Einstellung zum Wandel schnell anpassen, wenn man nicht zu den Verlierern des Wandels gehören wollte, aber noch schneller musste man sein, wenn man aufsteigen wollte. Das bedeutete für ambitionierte Kinder aus Arbeitermilieus, doppelt allein zu sein. P. galt als die privilegierte «Andere» in der eigenen Familie und war Blitzableiter für die durch ihren Aufstieg hervorgerufene kalte Wut. P. sah sich nicht als «Andere» und empfand die Grenzziehung in der eigenen Familie als Verletzung. Sie war – auch das war beunruhigend und neu – hin- und hergerissen in *diesem* Spalt, nicht in jenem oft bemühten Topos der Zerrissenheit zwischen zwei Kulturen.

Obdachlose Solidarität

Während nämlich die sichtbare, kulturelle Differenz immer mehr erwünscht war, musste die soziale «entschwinden», wie es der Soziologe Siegfried Kracauer ausdrückte, obwohl sie existierte:

«Proletarierkinder müssen schon sehr begabt sein, um über die acht Volksschulclassen hinauszudringen, und sind sie erst einmal hinreichend hochgeklettert, so entschwinden sie oft wie indische Fakire den Blicken.» (Kracauer, 1929, 218).

Was Kracauer damit ausdrückt, ist eine Wahrnehmung von Arbeiterkindern als Freaks, denn «indische Fakire» waren beliebte Vorzeigeobjekte in den Völkerschauen, wie etwa in jener von Hagenbeck, die überall in Europa tourte (Brändle, 2013, 48–65). Proletarierkinder, die sehr begabten, erleben gewissermassen beim gelungenen Aufstieg den äusserst ambivalenten Verlust ihrer Identität als Exoten, von der sie wünschen und doch nicht wünschen können, sie zu besitzen. «Stolz, anders zu sein» und «Erkenntnis des Rassismus» aufgrund des Andersseins führen zu sehr unsicheren, hybriden Identitäten, wie Rohit Jain es ausdrückt (Rohit Jain, Email an d.V, 20. Juni 2020). Als Kracauer, der grosse Soziologe der Weimarer Republik, dies in seiner Studie *Die Ange-*

stellten schrieb, sagte er im Grunde das, was P. in den späten 1980er Jahren in Zürich erlebte. Ihr Anteil Arbeiterkind verflüchtigte sich ganz einfach in den neuen Diskursen, und das war halb bedrohlich und halb angenehm. Das war eine ambivalente Erfahrung, denn einerseits wollte sie ja als Gleiche anerkannt werden, andererseits wollte sie aber ihre Geschichte auch nicht verleugnet wissen. Der Klassenhabitus scheint ein Maskenbildner zu sein, der Masken produziert, die einerseits sehr locker *auf* dem Gesicht sitzen, während sie gleichzeitig subkutan *tief* eingeschrieben sind – anders als der koloniale Habitus und der Geschlechterhabitus, die Masken produzieren, welche immer das Konstrukt der Norm und der Abweichung mitgestalten – und damit ein Hinweis auf eine eigene Geschichte beinhalten. PoC, Frauen, nicht-binäre Geschlechter besitzen immer einen sichtbaren, körperlichen Hinweis auf ihre Geschichte, diese kann verfälscht und verzerrt sein, aber sie kann nicht komplett ausgelöscht werden, ohne den ganzen Menschen auszulöschen. Die Angriffe auf diese von der Norm abweichenden Menschen sind existentieller, brutaler – und diese haben nicht die Wahl, unsichtbar zu werden. «Proletarierkinder» hingegen haben diese Wahl der Assimilation, egal welcher Hautfarbe und Geschlechts. Was dabei im Innersten mit der eigenen Geschichte geschieht, ist eine andere Frage. Ein grandioser Versuch, diesen schwierigen Ausgleich zwischen Aussen und Innen zu erörtern, stellt *A Rap on Race* dar, ein Gespräch zwischen der Anthropologin Margaret Mead und James Baldwin, das 1970 stattgefunden hat. Mead äussert sich an einer Stelle selbstkritisch über die sogenannte Integration der Schwarzen, für die sie lange gekämpft hatte, in eine unsichtbar weisse Zivilisation, die alles auslöscht, was nicht ihrem Bild der Zivilisiertheit entspricht:

«We deny you when we accept you; we deny the ways in which you are not exactly like us, by ignoring them.» (Mead/Baldwin, 1970, 12).

Dieses Leugnen trifft ehemalige Arbeiterkinder in bildungsnahen Milieus beim Aufstieg auf eine besonders subtile Art, denn sie können die gelegnete Differenz an keinem einfachen Marker wie Hautfarbe oder primäre Geschlechtsmerkmale festmachen. Die Unterschiede der Klassenherkunft sind auf der Oberfläche feiner, es geht um Sprachneigungen, um Geschmacksfinessen und minimale Abweichungen der Attitüden, um kaum spürbare und doch tiefgreifende Differenzen im Muskeltonus. Unterschiede in der Art, wie man weniger selbstverständlich Raum für sich selbst beansprucht und weniger die Aufmerksamkeit und Zeit der anderen in Anspruch nimmt. Subtile Unterschiede der Mimik, des Winkels des eigenen Blicks auf die Welt, der Grosszügigkeit, mit der man ein Lächeln verschenkt, des permanenten feinen Drucks vom Ober- auf den Unterkiefer, weil man auf die Zähne beisst und zu wenig Spannung abbauen kann.

Der Ausgleich zwischen milieubedingten Lebensstilen wird auch nicht öffentlich als Wert anerkannt, wie das für kulturelle Hybridisierungen der Fall ist. Was die Unterschiede zwischen Italien und der Schweiz als Kulturräume betraf, da hatte P. schon lange vor der Secondo-Bewegung für sich entdeckt, dass Hybridisierung, also die kreative Anverwandlung des Sowohl-als-auch, die bessere Strategie war, um weiterzukommen, als das Lamento des Entweder-oder, das die Generation ihrer Eltern noch stark kultivierte. Das ging bei P. irgendwann ganz spielerisch. Fragte sie jemand, wo es ihr besser gefalle, in Zürich oder in Italien, antwortete sie keck: *In Norwegen!* Oder sie antwortete mit einer rhetorischen Gegenfrage, indem sie die Stimmlage der Fragenden imitierte: *Wen magst du lieber, deinen Vater oder deine Mutter?* Das Sowohl-als-auch konnte sie aber unmöglich auf Klassenunterschiede anwenden. Ich finde, das ist ein sehr bedeutender Unterschied zwischen sozialer Ungleichheit und kultureller Differenz und sogar von Geschlechterdifferenz. Letztere sind offener für Hybridisierung. Man spricht heute im Zusammenhang mit Geschlechterrollen etwa von fließenden Grenzen oder Gender Fluidity. Eine neue Freiheit der Geschlechteridentität wurde in den letzten Jahren durch die LGBTIQ-Bewegung erobert, man muss sich nicht auf binäre Codes festlegen, man kann sogar stolz sein darauf, es nicht zu tun, sondern eben *flüssig* bleiben. Mit Klassenunterschieden ist es so viel schwieriger geworden, Stolz zu artikulieren. Mir scheint, hier hat sich das Diskriminierungspotential, und mit ihm das Potential, sich zu schämen, eher noch verschärft. Didier Eribon spricht diesen Punkt an in *Rückkehr nach Reims*, der soziologischen Selbstreflexion über seinen Werdegang vom schwulen Arbeitersohn zum bedeutenden Intellektuellen Frankreichs:

«Es war mir leichter gefallen, über sexuelle Scham zu sprechen, als über soziale. Als sei die Untersuchung der Konstitution inferiorisierter Subjektivität mit ihren komplexen Mechanismen des Sich-Verschweigens und Sich-Bekennens heute geachtet und achtbar, ja politisch gewollt, wenn es dabei um Sexualität geht, als sei sie aber höchst problematisch und in den Kategorien des öffentlichen Diskurses so gut wie gar nicht vertreten, wenn sie die Herkunft aus einer niedrigen sozialen Schicht zum Thema hat.» (Eribon, 2016, 19–20).

Über den unmöglich gewordenen Stolz der Arbeiterklasse äusserte er sich noch einmal dezidiert in einem kürzlich erschienen Interview in der *Republik*:

«Es ist in der Tat ein Problem. Nehmen Sie die Schwarzenbewegung in den USA, die sich hinter dem Slogan *Black is beautiful* scharte. Da ging es genau darum, die Schande in Stolz umzudeuten. Oder natürlich die Schwulenbewegung mit der Gay Pride. Was die Arbeiterklasse anbelangt, ist der Stolz tatsächlich verschwunden, ganz einfach, weil es die Arbeiterklasse, wie sie in den 50er- und 60er-Jahren existiert hat, nicht mehr gibt.» (Eribon, 2018).

Diese Spaltung der diversen Emanzipationsbewegungen und ihre Konkurrenz untereinander – man denke etwa an marxistische Begriffe wie Haupt- und Nebenwiderspruch – hat eine lange Geschichte. Deshalb wirken die Effekte weiter. P. entdeckte im Gymnasium, dass sie als italienische Seconda jedenfalls nicht so anders war als Schweizer Arbeiterkinder, diese Erkenntnis hatte ihr Vater in St. Moritz schon vorgespürt. In den 1980er Jahren hörte P. zum ersten Mal sogar den leisen Vorwurf: *Du siehst ja gar nicht wie eine Italienerin aus.* Es wurde nun, angestossen vom neuen Diskurs des Multikulturalismus und der Integration, eher mehr als weniger sichtbare kulturelle Differenz von ihr erwartet. Zur Schau getragene, in eine Schweizer Dominanzkultur gut integrierbare Differenz galt als chic. P. war skeptisch gegenüber diesem Hype, der auch als positiver Rassismus bezeichnet wird. Rassismus ist nie positiv. Konnten diese scheinbar so nett gemeinten Aufforderungen, anders zu sein, nicht unter anderen politischen Vorzeichen wieder in Hass umschlagen? Und wer hatte die Macht zu definieren, welche Aspekte der Italianità als integrierbar galten und welche nicht? Sicher nicht die sozial schwachen, traumatisierten, depressiven, kranken Menschen der italienischen Community in der Schweiz. Ob P. diesen neuen Stereotypen, die sich in den allermeisten Fällen ohnehin auf die Konsumsphäre beschränkten (Essen, Mode, Musik, Literatur), nun begrüßte oder nicht, sie stellte fest, dass die kulturelle Diversität sowohl auf dem Bau, wo ihr Vater zusammen mit Polen, Jugoslawen, Deutschen, Spaniern und Portugiesen arbeitete, wie auch im Gymnasium zur Normalität geworden war. Wenn von Zerrissenheit gesprochen werden kann, dann war es das Auseinanderdriften der sozialen Milieus, die für P. spürbar zunahm. Sie wollte das aufhalten, zumindest den Graben in der Familie. P. motivierte ihre Mutter, den Sekundarschulabschluss nachzuholen, was diese in den frühen 1980er Jahren auch tatsächlich bei den Abendkursen der Erwachsenenbildung ECAP tat. P. holte sie da oft und gern ab, stolz und glücklich über diesen Schritt ihrer Mutter.

Aber es war nicht mehr dasselbe, wie noch in den 1970er Jahren, als der Vater den Sekundarschulabschluss gemacht hatte. Die Mutter beklagte sich darüber, dass das Niveau tiefer sei, dass sie zu wenig lerne: *Dein Vater hat gelernt wie du im Gymnasium, nicht wie ich hier.* Das fand sie unter ihrer Würde. Ihren Ärger darüber, dass sie definitiv etwas verpasst hatte im Leben, hat P. das erste Mal gespürt, als ihre Mutter bereits über vierzig Jahre alt war. Wie gross das Potential gewesen war, das sie nie hatte ausschöpfen können, realisierte P. erst viel später. Im Alter von fünfundsiebzig Jahren unterzog sich die Mutter mehreren neurologischen Tests, auch einem IQ-Test. Der Neurologe war verblüfft über das Ergebnis: *Mit diesem IQ könnte ihre Mutter heute noch locker einen Universitätsabschluss machen!* P. konnte sich nicht erinnern, dass sich die Mutter jemals explizit beklagt hätte, aber sie hatte ihren Frust passiv-aggressiv sehr wohl ausgedrückt, und das begann in den letzten Jahren von P.s Gymnasialzeit. Womöglich empfand die Mutter auch das Unglück ihrer Tochter als Zumutung.

Sie und ihr Mann mühten sich ab, damit P. später studieren konnte, und P. war *unglücklich*?

Ein weiterer Bruch der Perspektiven vollzog sich: der Bruch zwischen der aufsteigenden Arbeitertochter und ihrer Mutter. Dieses neue Unglück der Tochter machte aus der Sicht ihrer Mutter einfach keinen Sinn, sie konnte das nicht einordnen. Wenige Zeit später würde P. einer Freundin anvertrauen, dass sie das Gefühl habe, das nicht gelebte Leben vieler Generationen Frauen zu leben. Ihre angestaute und ungestillte Wissbegierde stellte sie sich wie ein grosses System von Stauseen vor, an das sie durch die Mutter angebunden war und aus dem sie zwar Kraft schöpfte, aber nicht ihren eigenen Impulsen folgte. Dann kam erschwerend noch hinzu, dass der Vater zum ersten Mal, seit er in der Schweiz arbeitete, einen Arbeitsunfall hatte, er schnitt sich die Spitze des linken Daumens an einer Fräse weg und wurde kurz darauf arbeitslos. An einem Fest der Kumpel ihres Vaters und den Frauen dieser Männer, im Sommer 1982, sagte eine dieser Frauen zu ihr: *Du machst das Gymnasium, das ist aussergewöhnlich für unsereins! Vergiss niemals, woher du kommst!* P. schaute sich um und dachte zum ersten Mal in ihrem Leben ganz bewusst, dass sie einen Bildungsweg eingeschlagen hatte, der sie dazu prädestiniert hatte, das Leben dieser vertrauten Menschen nicht zu leben (Abb. 13).



Abb. 13: Vater d.V. nach einem Unfall mit einem Arbeitskollegen, d.V. im weissen T-Shirt mit ihrer Mutter (im Hintergrund), privates Waldfest im Freundeskreis der Familie, in der Zürcher Agglomeration, 1982.

Dieser Gedanke in seiner schockierend klaren, existentiellen Dimension formte sich im Innern und er begleitete sie auf ihrem nächsten Lebensabschnitt fortan wie eine unsichtbare Sprechblase, halb Fluch, halb Segen: *Ich werde – sehr wahrscheinlich – nicht als Putzfrau – arbeiten – wie meine Mutter – mein Mann wird – sehr wahrscheinlich – kein Bauarbeiter sein – wie diese Männer.* Welches Leben genau auf sie zukommen würde, davon hatte sie nicht die leiseste Ahnung.

In dieser Zeit war P. sehr angetan von Obdachlosen. Homeless People: Ihre Lebensweise zog sie magisch an, sie sehnte sich danach, es ihnen gleich zu tun. Sie freundete sich mit ihnen an und wurde mehr und mehr in dieses Leben hineingezogen, mehr als sie wollte. Die Beziehungen wurden fordernd, radikal, es ging um harte Drogen, einen radikalen Lebenswandel und um penetrante Geldforderungen, die Situation geriet für P. ausser Kontrolle. Bis ihr Vater eines Tages einschritt. P. sagte nicht ja zu seiner Intervention, aber auch nicht nein. Er fragte sie, wo ihre Freunde sind. Sie führte ihn dorthin, wo sie wusste, dass sie sich im Zürcher Niederdorf eingeknistet hatten. Er folgte ihr langsam und still, müde und in voller Arbeitsmontur – schmutzige Arbeiterhose, grobe Arbeitsschuhe voller Gips, Käppi schräg auf dem Kopf, Maurermeter im Sack. Die meisten obdachlosen Jugendlichen konnten Italienisch, es war ihre Muttersprache oder sie hatten sie schnell in der Drogenszene gelernt, eine grosse Mehrheit der Szene waren italienische Secondos. Als ob er das gewusst hätte, fing er einfach so an, auf Italienisch: *Siete voi gli amici di P., si? Sono suo papà.* – *Seid ihr P.s Freunde, ja? Ich bin ihr Vater. Ich bin gekommen, um euch zu sagen, was sie nicht sagen kann. Lasst sie in Ruhe. Vuole imparare – sie will lernen. Sie kann nicht lernen, wenn ihr sie nicht sein lasst. È da rispettare – respektiert das. Avete capito – habt ihr verstanden?*

P. sah, und dies erfüllte sie mit Stolz und Genugtuung, dass der Vater eine Autorität für diese Jugendlichen ausstrahlte, *weil* er müde und schmutzig war, und *weil* er höflich und direkt war. Es schien ihr, als ob er mit ihnen wie mit seinen eigenen Kindern sprechen würde. P. senkte den Blick, die Freunde senkten die Blicke, Stille trat ein, dann gingen P. und ihr Vater weg. In wenigen Sekunden waren die Weichen umgestellt worden. Zuhause legte er sich aufs Sofa, stellte den Fernseher ein und schlief sofort ein, wie jeden Abend. P. hat sich Jahrzehnte später beim Vater bedankt, dass er im richtigen Moment Verantwortung übernommen hatte, als sie seine Hilfe bitter nötig gehabt, sich aber nicht getraut hatte, ihn danach zu fragen. Etwas schüchtern nahm er den Dank von der Tochter entgegen: *Ich dachte immer, du hättest nicht gemocht, was ich da getan habe.*

Reine und schmutzige Punks

Für P. waren die 1980er Jahre eine schwierige Zeit. Keine Strategie, die sie kannte, schien mehr tauglich zu sein, um Herausforderungen zu bewältigen. Nicht die Identifikation mit den Peinigern, die sie gar nicht mehr so genau hätte identifizieren können, denn gehörte sie nicht schon fast selbst zu ihnen? Nicht der reflexive Habitus, dessen Resonanzraum ihr von der Familie verwehrt wurde und der ausserhalb der Familie nicht existierte. Die Zürcher 80er-Bewegung und der Punk als Sound und Lebensstil schienen eine kurze Atempause von den habituellen Spannungen und Brüchen zu bieten, indem sie durch Provokationen einfach übertönt wurden. Mit Punkanleihen und Stilexperimenten konnte

P. als Jugendliche eine alltägliche Praxis des Widerstands erproben, die für sie in Reichweite lag, nicht unendlich weit weg und langfristig ausgerichtet, wie die Praxis der Politik. Aber Punkattitüden machten sie auch schnell müde wie das Hüpfen auf dem Bett der antiautoritären Freunde ihrer Eltern damals in den 1970er Jahren. P. hatte das Gefühl, dass sich diese Ressource des Widerstands bald von selbst erschöpfen würde. Sie fand es wohl witzig, wenn auf Demonstrationen der 80er-Bewegung freche Sprüche skandiert wurden: «Macht aus dem Staat Gurkensalat!», oder: «Wir wollen alles, aber subito!» Tina, Sängerin der Zürcher Punkband Sperma sang in *Züripunx*: «Zyt vom Flowerpower isch verbi, Woodstock isch Scheisse gsi!»

Das war erstmal frech und befreiend, aber nicht lange. Die kurzsichtige Ironie des Ganzen, der resignierte Subtext des *No Future!*, wie das Album der Punkband Sex Pistols von 1977 hiess, das konnte P. nicht für sich annehmen. Sie fühlte sich in der sie umgebenden Welt zu wenig verankert, um sich die Ablehnung der Hoffnung auf ein besseres Leben in diesem Masse leisten zu können. Sie hatte auch Freunde und Freundinnen, die ganz und gar und viel zu schnell daran zugrunde gingen. «No Future» als Lebensmotto hatte bei diesen den frühen, scheinbar selbst herbeigeführten Tod durch harte Drogen bedeutet. Für P. waren reine Punkattitüden ohne politische Arbeit an Kämpfen, die sich langfristig lohnten, schlicht die falsche, weil letztlich deprimierende Radikalität, von der sie sich distanzierte. Lebendigkeit konnte P. nicht mit kompromisslosen Positionen verbinden, sie wollte Kraft aus den eigenen Widersprüchen schöpfen.

Ich assoziiere diese spontane Kritik von P. heute mit Gesellschaftsanalysen, etwa der von Richard Sennet in *Der flexible Mensch* (Sennet, 1998) oder Alain Ehrenberg in *Das erschöpfte Selbst* (Ehrenberg, 2004), die den Übermüdungszustand einer ganzen Generation von Kreativen, Innovativen und Flexibilisierten im Wissenskapitalismus diagnostizieren. Gerade die prekäre Lage von P. und ihr vorsichtiger, ambitionierter Habitus einer zweifach sozial isolierten Aufsteigerin aus den untersten, migrantischen Milieus ermöglichte diesen kritischen Blick auf den Schwachpunkt der Punkbewegung, sich nämlich von konservativen, ja sogar von reaktionären Kräften vereinnahmen zu lassen. Wenige haben das drohende Szenario einer konservativen Landnahme des Punks so früh erkannt, eine von ihnen ist die Punk-affine Vivienne Westwood. In ihrer berühmten Travestie als Margaret Thatcher von 1989 bricht sie die unsolidarische, wettbewerbsverschärfende, konservative Konterrevolution noch ironisch, «this woman was once a Punk», steht unter der berühmt-berüchtigten Fotografie von Michael Roberts (Abb. 14). Aber der ironische Sarkasmus im Widerstand des Punks ist schnell verpufft, und er ist auf lange Dauer illusorisch wie der Humor der Familie Biedermann in Max Frischs Drama *Biedermann und die Brandstifter*. P. war skeptisch gegenüber diesen Spielen. Ihre Punkphase dauerte wenige Wochen (Abb. 15).



Abb. 14: Vivienne Westwood, Doppelseite des gleichnamigen Ausstellungskatalogs, linke Seite als Margaret Thatcher, London, 1989, rechte Seite im Destroy T-Shirt aus Eigenproduktion, London, Datum unbekannt.



Abb. 15: d.V. während der kurzen Punkphase, mit Irokesenschnitt, Zürich, 1981.

Diese provokative Ironie hat langfristig niemandem so sehr genutzt wie den Konservativen selbst. In *Sex Revolts. Gender, Rock und Rebellion* bekennen die prominenten Musiktheoretiker Joy Press und Simon Reynolds Jahre später ihre tiefe Ambivalenz gegenüber diesen kraftvoll geäußerten, aber letztlich destruktiven Provokationen (Press/Reynolds, 1995/2020). Dieses Fazit zieht auch der grosse britische Sozialhistoriker Tony Judt: «Musikalische Subversion beschränkte sich auf zornige Songs, in denen die ‚Hegemonie‘ beklagt wurde, wobei die verlogenen politischen Inhalte den stetigen Schwund der musikalischen Form verschleiern sollten. Mochte die Politik und Musik der Punkgeneration auch hohl

und falsch sein, ihr Zynismus jedenfalls war echt.» (Judt, 2011, 546). Ein hartes Urteil über den neuen Sound. Trifft es auch auf die neue Designwelt zu?

Margaret Thatcher, die rigorose Kämpferin gegen den Wohlfahrtsstaat und gegen gesellschaftliche Solidarität, die grosse Sparerin beim Public Service, die Zerstörerin der Gewerkschaften, die diskursive Meisterin der neoliberalen Individualisierung – Thatcher ist auf der anderen Seite auch die grosse Promoterin der neuen Designförderung durch die öffentliche Hand (Walker, 1992, 5; Mareis, 2011, 55; Chiapello 1993, Hall/Martin 1987). Einer Designförderung im Geiste des Strukturwandels und des neuen Kapitalismus, welche auch die Ära des Vorsitzenden der Labour-Partei, Tony Blair, von 1997 bis 2007 alternativlos dominierte und auch ausserhalb Grossbritanniens Schule machte – in allen ehemaligen Industrieländern, nicht zuletzt in Zürich. «There is no alternative», das war das erzliberale Motto von Thatchers Politik. Aber diese Alternativlosigkeit begann in den 1980er Jahren, dank des aufkommenden Designbooms, sehr attraktiv zu werden. Punk hatte die Kraft, die Tür zu dieser Entwicklung weit zu öffnen. Die ehemaligen Punks wurden zu Geiseln einer neoliberalen Entwicklung, die sie selbst kräftig angeschoben hatten.

Jahrzehnte später, kurz vor der Jahrtausendwende, P. war schon voll in der Praxis als Textildesignerin in ihrem eigenen kleinen Zürcher Label Beige aufgegangen, da wurde sie mit dieser Spaltung in reine und schmutzige Punks von zwei unterschiedlichen Seiten her konfrontiert. Von der einen Seite in der Person des rechtspopulistischen Stand-up-Comedian Andreas Thiel (Abb. 17), der die politische Opposition der SVP mitsamt Irokesenschnitt auf die Kleinhühnen der Stadt trug. Das Oppositionelle hatte sich auch hier politisch als sehr anpassungsfähig gezeigt, wie oben schon bemerkt. Es ist erstaunlich, wie oft wir uns von der rebellischen Energie täuschen lassen, und meinen, das Neue sei das Gute, und uns erst viele Jahrzehnte später die Augen reiben und wundern, dass das Neue eine reaktionäre soziale Zumutung darstellen kann. Woher kommt diese Leichtgläubigkeit gegenüber der Rebellion? Wie weit kann sie gehen? Ist es denkbar, dass sogar eine neue Diktatur salonfähig wäre, wenn sie nur im neuen Design daherkäme? Und sind diese Dinge nicht vielmehr schon geschehen – wenn man etwa an die Designgeschichte der Zwischenkriegszeit denkt, die ästhetisch sehr revolutionär war. War sie nicht auch sehr unmenschlich, faschistisch, doktrinär, unsolidarisch? Darauf werde ich in Teil 2 und Teil 3 noch näher eingehen.

Die Konfrontation von der anderen Seite kam aus dem Nebenzimmer von P.s Atelier an der Giesshübelstrasse, einer durch die junge Kreativindustrie umgenutzten ehemaligen Lampenfabrik, die bald abgerissen werden sollte (INURA, 2015). An der Abrissparty trat Dani Freitag – einer der beiden Brüder, Inhaber der hippen Firma FREITAG – als Punk verkleidet auf, pöbelte herum und schwenkte seine Bierflasche drohend in der Luft, was P. damals nicht verstand. Wie war das gemeint? Alle lachten, aber auf wessen Kosten machte sich

Dani lustig? Ich traf die Brüder Freitag 2017 in der Kantine Nord der FREITAG-Produktionsstätte in Zürich-Oerlikon, um mich mit ihnen darüber zu unterhalten.

Sie erzählten mir, dass sie selbst in wohlhabenden Verhältnissen an der Goldküste aufgewachsen waren. Sie hatten sozial engagierte Eltern. Dani Freitag hatte während der Lehre als Grafiker Freunde aus der Hausbesetzerszene kennengelernt und war mit Punks in Kontakt gekommen. Das Spiel mit Medien, mit anderen Identitäten, auch hinter einer Fassade der Anonymität, das Spiel mit Verkleidung und *posing* interessierte sie, bevor soziale Medien diese Spiele popularisierten. Es war ihnen wichtig diese Vorreiterrolle zu betonen. Sie traten unter anderem auf als: *Bling-Bling-Reporter*, Terminator, Fernsehjournalisten oder eben als Punk an einer illegalen Abrissparty, die so illegal nun auch nicht war, denn die neue Partyökonomie der mittleren 1990er Jahre wurde von den verantwortlichen städtischen Behörden geduldet, wenn nicht gar gefördert. Die jungen Avantgarden kultivierten in einer halb-legalen Schattenwirtschaft in harter Vorarbeit ein rohes Feld, das später professionell und mit Gewinn von den etablierten Betrieben der kulturellen Produktion bewirtschaftet wurde. Ein Muster der Gentrifizierung, die ihre Opfer nicht selten bei den Gentrifizierenden selbst forderte, denn die ehemaligen prekären Avantgarden gehörten nicht immer zu den Gewinnern dieses Wandels. Aber manchmal schon. Dani trat an der Party, die *Kill, Kill!* getauft wurde, vor diesen Kreativen offenbar, wie er betont, sehr überzeugend als wahrer Punk auf. Er hatte auch keinen Aufwand bei der Vorbereitung gescheut. Eine Lederjacke aus dem Brockenhaus wurde sorgfältig zerstört und auf Punk gestylt, der Irokesenschnitt mit viel Geduld und viel Haargel aufgerichtet, die passenden Stiefel mussten her, die übergrossen Stecknadeln, die Spraydose in den viel zu engen Hosen. Den Act zog Dani Freitag ein paar Minuten durch, bis er merkte, dass seine Identität erkannt worden war. Woran lag es? Alles passte, wie die Anwesenden anerkennend fanden, alles – ausser dem *Spetzli* in seiner Hand, wie in der Schweiz die edlen Sonderproduktionen in kleinen Bierfläschchen der Brauereien genannt werden. «Das Spetzli hat mich verraten», so brachte es Dani Freitag auf den Punkt (Protokoll, Gespräch d.V. mit Dani und Markus Freitag, 6. November 2017; Protokoll Telefongespräch Markus Freitag mit d.V., 12. Dezember 2017).

Interessant ist der Grund, den Dani für den Auftritt angibt, eine Art Treue zum Innendekor. Er fand einfach, wenn es schon eine Abrissparty gibt, dann gehört dazu auch konsequent das sauber durchgezogene Styling. Ein richtiger Punk wäre unter diesen Vorzeichen gewiss ein störender, ein echter, «drecki-ger» Punk gewesen, der im Übrigen niemals auch nur auf die Idee gekommen wäre, sich an einem solchen Anlass zu zeigen. Das Beispiel zeigt den Zeitgeist: Opposition wird Zitat, Zitat wird Spiel, Spiel wird Attitüde, Attitüde wird Distinktion. Lex Trüb, der Grafiker, der den Flyer (Abb. 16) für die Abrissparty gestaltet hat, teilte mir auf Anfrage mit, es sei totale Nachahmung im Spiel gewesen,

ausgehend von einer Videokassette mit dem Film des B-Movie Regisseurs Russ Meyer. Er kommentierte diesen Bezug sehr lakonisch und mit selbstironischem Beigeschmack, der auch eine für die Szene sehr typische, widersprüchliche, belustigte Bitterkeit, so scheint es mir, zum Ausdruck bringt:

«Mimikry total! Alumag kill kill war eine Anlehnung an den Russ Meyer Film FASTER PUSSYCAT KILL KILL – den Zusammenhang kann ich allerdings nicht mehr rekonstruieren. Es sollte wohl einfach (pseudo-)»aktionistisch« tönen... und der Film lag da grad irgendwo rum.» (Lex Trüb, Email an d.V., 30. Januar 2018).

In diesem Plakat manifestiert sich ein typischer Trend der 1990er Jahre zum anspielungsreichen Subtext, den nur Insider verstehen, und es hat es zu Recht in die Sammlung des Museums für Gestaltung geschafft. Man könnte sagen, es hat einen sublimen Ort gefunden, komplementär zum anderen Pseudo-Punk, Andreas Thiel, der es durch die Hammer-Methode ins Kabarett geschafft hat. Was die Extreme verbindet ist dies: Anders als die «schmutzigen» Punks der Strasse sind diese beiden Manifestationen der provokativen Opposition symbolisch vom Mainstream, einmal links, einmal rechts, absorbiert worden.

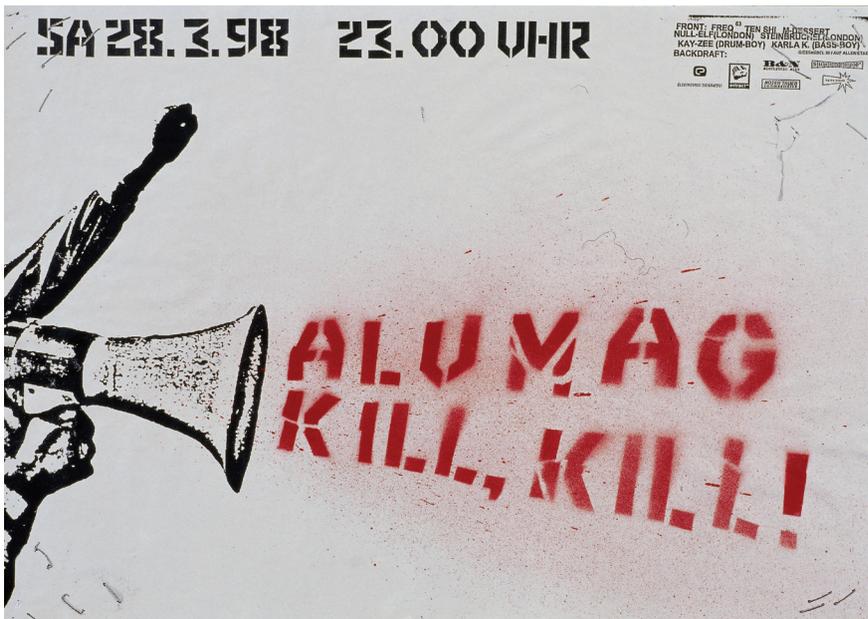


Abb. 16: Plakat «Alumag Kill, Kill!», Siebdruck besprayed, Grafikdesign: Lex Trüb, Zürich, 1998.



Abb. 17: Satiriker und Kabarettist Andreas Thiel mit Irokesenschnitt, 2014.

Trotz ihrem habituellen Vorbehalt: P. entwickelte dank Punk immerhin einen Sinn für den Lebensstil als formale Waffe, die man dosiert im Kampf um Macht und Einfluss einsetzen kann – im Gegensatz zum Lebensstil als selbstreferentielle Größe, was er soziologisch gesehen niemals ist. Man positioniert sich, auch wenn man es nicht beabsichtigt, mit jedem Lebensstil im sozialen Raum. Die politische Punk-Lehre war also diese. Erstens: Es gibt keinen Stil ausserhalb der sozialen Welt, und die ist hierarchisch. Zweites: Jeder Stil kann von jeder möglichen politischen Bewegung vereinnahmt werden. Drittens: Es gibt einen inneren Punk und einen äusseren, die mussten bezüglich der sozialen Haltung nicht deckungsgleich sein. War das schockierend? Für P. ja, denn die Hierarchiestufen innerhalb der gesellschaftlichen Strukturen veränderten sich unter ihren Augen. Und somit auch die Frage nach dem richtigen Stil, des Lebensstils und des Stils des Aufstiegs. Habituelle Kreativität und Anpassung waren gefragt. Die Punk-Attitüde bot anfänglich die Freiheit der Selbstbestimmung innerhalb dieser Anpassungsprozesse, sie kippte später in einen Zwang der Selbstvermarktung und Selbstkonkurrenz.

Derselbe habituelle Vorbehalt tat seine Wirkung auch bei einem kurzen *Flirt* mit der Revolution, wie P. ihre Zeit bei der Revolutionären Sozialistischen Jugendorganisation RSJ bezeichnet. Die RSJ war eine Jugendorganisation der Revolutionären Marxistischen Liga, die auf ihren Flyern von der «Arbeiterklasse» sprach. Damit konnte P. etwas anfangen, innere Bilder wurden wachgerufen, wenn sie den Begriff las. Der Flirt dauerte nicht lange, P. musste bald

einsehen, dass sie die inneren Bilder hier nicht real wiederbelebt und weiterentwickelt fand. Die Visionen der RSJ sahen in ihren Augen eher nach künstlichem Aufruhr, nach manieriertem Chaos und eitlen Schlachten aus, als nach handfester Arbeit an menschlich gelebter Solidarität und an politischer Anerkennung der Würde aller Unterprivilegierten. Wozu sollte eine so gewalttätig geartete Revolution jetzt gut sein?

Die Verhältnisse waren instabil, wozu hätte P. für noch weniger festen Boden unter den Füßen kämpfen sollen? P. verstand nicht, was die marxistischen Konzepte aus einem anderen Jahrhundert mit den Umwälzungen in ihrem Leben und Lebensstil zu tun hatten, und erklären konnte ihr das niemand in der RSJ. P. fand es merkwürdig (es erinnerte sie an die katholische Liturgie), dass man hier mittels einer reglementierten und vorgefassten Sprache im Namen der «Arbeiter», des abstrakten «Proletariats», und niemals im Namen der Arbeiterinnen oder Arbeiterkinder sprach. Merkwürdig, dass sich niemand dafür zu interessieren schien, was sie als *Arbeitertochter* zu sagen hatte, die gerade dabei war, sich von ihrem Milieu zu entfernen. Ihr Leben hatte als wirres Puzzlespiel begonnen, bis zu einem gewissen Grad hatte sie es zusammensetzen können, nun fiel alles wieder auseinander. Das kümmerte die Genossen nicht. Die Genossinnen schon eher. Viele von ihnen sprangen später, wie P. auch, zu den Feministinnen der Neuen Frauenbewegung hinüber, ihr Treffpunkt war das Frauenhaus an der Mattengasse. Die meisten aktiven, mutigen Frauen, die P. hier kennen lernte, waren lesbisch. Diese wussten, dass Homosexuelle und Heteros nicht die gleichen politischen Agenden hatten. P. zeigte sich solidarisch, aber sie vermisste hier den Klassenbezug, er war völlig unsichtbar. Einmal ging sie mit ihrer Mutter an eine Veranstaltung ins Frauenhaus, die danach schwieg und mit den Schultern zuckte, es hatte ihr nicht gefallen, sie wollte aber nicht genauer sagen, weshalb. Später kamen nur Sprüche: *Was haben die gegen Mütter? Und: Wenn ich einen Besen in die Hand nehme, hört die Solidarität unter Frauen auf.*

Wieder zeitigte dieser habituelle Spalt zwischen der doppelt belasteten Arbeiterin und Mutter und der Welt der Intellektuellen und Kulturschaffenden, in die ihre Tochter hineinwuchs, ihre Wirkung. P. schenkte ihr daraufhin eine Küchenschürze, die sie selbst gestaltet hatte mit dem Spruch *Tremate, tremate son arrivate le mamme emancipate!*, eine Abwandlung der Kampfparole aus der italienischen Frauenbewegung, wo es nicht *mamme*, sondern *streghe*, Hexen, hiess: «Zittert, zittert, die Hexen sind wieder da.» Hatte sich P.s Mutter emanzipiert, dann Schritt für Schritt und sowohl gegen den Widerstand wie auch mit der Unterstützung ihres Mannes. Die Dinge waren nicht einfach schwarz-weiss. P. erinnerte sich an das *Manifesto delle donne emigrate – Das Manifest der Migrantinnen*, das sie Mitte der 1970er Jahre zuhause auf dem Stubentisch liegen gesehen hatte. In der Präambel heisst es, auf Italienisch und auf Deutsch:

«Noi donne, svizzere e italiane, abbiamo molti problemi in comune. In modo particolare noi donne che apparteniamo alla classe lavoratrice risentiamo in modo più acuto le ingiustizie che esistono nei confronti di tutte le donne. – Wir Frauen, ob Schweizerinnen oder Ausländerinnen haben viele gemeinsame Probleme. Vor allem aber erleben wir Frauen aus der Arbeiterschicht die bestehenden Ungerechtigkeiten am stärksten.» (Manifest der Migrantinnen, zit. in: Baumann, 2014, 182).

Arbeiterinnen reiten nicht wie Hexen auf ihren Besen, niemand zittert vor ihnen, sie kehren in gebückter Haltung die Häuser anderer, auch anderer Frauen. Diese Frauen, die ihre sexuellen Nöte und Neurosen mit schöner Regelmässigkeit P.s Mutter anvertrauten, weil sie wahrscheinlich davon ausgingen, dass ihre schmutzigen Geständnisse die Grenzen des anderen sozialen Milieus niemals verlassen würden, diese Frauen konnten im selben Atemzug der Putzfrau sagen, dass sie von ihrem italienischen Macho unterdrückt werde. P. fand, ihre Mutter ginge zu grosszügig mit ihrer Zeit um, wenn sie sich die Geständnisse anhörte, die nicht während der Arbeitszeit stattfanden, sondern danach, und manchmal auch Stunden dauern konnten. P. fand auch, ihre Mutter hätte einen zusätzlichen Lohn als Psychologin oder Pfarrerin verdient, denn sie erleichterte diese Frauen eindeutig um mehr belastendes Material als nur das auf den Oberflächen ihrer Wohnungen. P.s Mutter war diesbezüglich ambivalenter. Sie lerne immerhin sehr gut Deutsch dabei, sagte sie oft. P. stellte fest, dass die Mutter auch eine gewisse Art, sich zu kleiden und gewisse sublimierte, bildungsbürgerliche Konsumvorlieben ihrer Arbeitgeberinnen nachahmte, so, wie sie auch schon den vergeistigten, asketischen Lebensstil des wohlhabenden Bürgermeisterhepaars nachgeahmt hatte, bei dem sie in Italien vor ihrer Migration als Dienstmädchen gearbeitet hatte. Das löste bei P. Irritation aus. Es gab, so schien ihr, eine geheime innere Verbindung zwischen dem handfesten, realen Reinemachen durch ihre Mutter in wohlhabenden Haushalten und dem bereinigten, sauberen Lebensstil ihrer Arbeitgeberinnen, zu dem ja auch der soziale Ausschluss ihrer Mutter gehörte, kaum dass ihre Arbeit beendet war. P. Irritation hatte damit zu tun, dass sie selbst dabei war, sozial in eine Welt integriert zu werden, die ihre Mutter immer nur als Beherrschte betreten hatte. Heute erst frage ich mich, ob es einen historischen Zusammenhang gibt zwischen diesen Arten der Säuberung, der handfesten Segregation in sozialen Räumen und der formalen, ästhetischen im sozialen Lebensstil.

Wände oder Bilder malen?

Nach der Matura wollte P. auf sich alleine gestellt sein, sie wollte ihren Eltern nicht mehr auf der Tasche liegen. Die Ausbildung zur Primarlehrerin war deshalb attraktiv, weil sie nur zwei Jahre dauerte und weil P. sich unter dem Lehrerberuf konkret etwas vorstellen konnte, hatte die Sozialisation über den Weg der Primarschule doch ein starker Eindruck auf sie, das *Ausländerkind*, gemacht.

Der moderate soziale Aufstieg via Lehrerberuf ist ein typisches Schicksal von bildungssystemfernen Kindern, wenn sie gut in der Schule sind. Das Lehrerdiplom wird auch als «Matur der kleinen Leute» etikettiert. Für P.s Eltern ging ein unfassbarer Traum in Erfüllung, sie waren stolz auf P., während P. sich bald unterfordert fühlte.

Eine Studienkollegin, Arzttochter, sprach P. auf ihre «herausragenden Fähigkeiten» im Zeichnen an. P.s Lehrerinnen für Gestaltung und Modellieren am Seminar unterstützten sie ebenfalls auf dem Gebiet. Ansonsten war das Pädagogikfeld für P. voller Tücken. Ihre gestalterische Begabung wurde in der Regel nicht goutiert, sondern vielmehr beargwöhnt. Sie selbst wäre nicht auf die Idee gekommen, in diesen Kategorien zu denken und spürte nur die merkwürdigen Zurückweisungen der Lehrer und Lehrerinnen am Seminar, wenn sie aus Versehen wieder etwas ausserordentlich Schönes und Eigenständiges geleistet hatte. P. reagierte darauf, wie viele Hochbegabte aus unterprivilegierten Familien, mit auffälligem Verhalten, sie störte den Unterricht und litt selbst unter selbsterzöckerischen Fantasien. Sie stand sich selbst im Weg, oder vielmehr: sie war dabei, Klassenschranken zu verinnerlichen, ein schmerzhafter Prozess. «Minderleister» nennt sie die Bildungsforschung aus diesem Grund (Stamm, 2007a; Keller-Koller, 2009).

Die Dominanz psychologischer Erklärungsmuster für die kindliche Entwicklung, welche P. im Lehrerseminar kennen lernte, verstärkte den Graben zum Herkunftsmilieu noch, was sich in furchtbaren Streitereien zwischen P. und ihrem Vater äusserte, seltener auch mit ihrer Mutter. Frauen galten im Klima der Neuen Frauenbewegung als essentiell gut und gerieten deshalb weniger ins Schussfeld der psychologisch motivierten Kritik, auch jener aus dem pädagogischen Umfeld. P.s Vater sagte einmal, P. solle ihn in Ruhe lassen mit ihren Theorien, er habe schon genug Probleme bei der Arbeit. *Io, non sono psicologo* – er sei nicht psychologisch. Womit er zu einem grossen Teil Recht hatte, denn die Spannungen zwischen ihm und seiner Tochter waren politischer und soziologischer Natur.

Die gleiche Studienkollegin machte P. mit dem Vorkurs der Kunstgewerbeschule Zürich bekannt, von dem P. noch nie etwas gehört hatte. Für P. ging eine unbekannte neue Welt auf. P. bestand mit einer hohen Punktzahl die Zulassungsprüfung zum Vorkurs, was ihr erlaubte, den Eintritt um ein Jahr zu verschieben, bis nach Beendigung der Primarlehrerausbildung. Sie entdeckte erst in diesem Vorkursjahr mit einundzwanzig Jahren bewusst ihr gestalterisches und handwerkliches Potential, es fühlte sich an wie eine Offenbarung. Sie erfand sich sogar einen neuen Namen, den sie auch nach aussen kommunizierte, *Fatima*. Sie dachte, nun könne sie alles, alles hinter sich lassen, wie eine Schlange, die sich häutet. Da war etwas in ihr drin gewesen, wovon sie nicht gewusst hatte, dass sich das zeigen lassen konnte. Im Alter von etwa zehn Jahren hatte ihr Vater sie einmal gefragt, was sie später werden wolle, sie antwortete damals spontan, Malerin. Malerin wovon, von Wänden oder von Bildern,

wollte er dann wissen. Und P.: *Von beidem!* Der Vater antwortete, es gäbe keine Frauen, die malen, weder Wände noch Bilder. Aber das hatte keine grosse Wirkung auf P. Sie war damals, verglichen mit ihren Eltern, schon so viel besser vertraut mit den Schweizer Bildungsstrukturen, dass eine Aussage wie diese sie nicht beeindrucken konnte.

Den starken kreativen Faden hatte sie nicht wegen ihres Vaters, sondern wegen dem miserablen Zeichenunterricht am Gymnasium komplett verloren und jetzt, per Zufall, durch diese Studienkollegin wiedergefunden. Nun war sie also im Vorkurs und malte *Bilder*, aber die *Wände* fehlten ihr. Wände zu malen, das hiess Malerin im Sinne von Arbeiterin zu werden, nicht Malerin im Sinne von Künstlerin. P. wurde auf eine diffuse Art rasch unruhig während den ersten Wochen im Vorkurs und war unbewusst enttäuscht vom Umfeld. Erst heute, im Abstand von drei Jahrzehnten kann sie sagen, dass es die einseitige Auseinandersetzung mit rein formalen Fragen war, gekoppelt an einen kunstsinnigen, bildungsbürgerlichen Klassenhabitus, den sie wie eine körperliche Fremdsprache erst erlernen musste, die sie frustrierten. P. empfand 1987–88 im Vorkurs die Gestaltungsaufgaben als abgehobenen Wettbewerb um des Wettbewerbes Willen – als Glätte oder Vakuum zumal, die ihr den letzten Halt in der Welt nahmen. Ihr fehlte die Reibung der Gestaltung mit gesellschaftlich Relevantem, aber sie konnte dieses Fehlen nicht artikulieren. Ihr innerer Kompass, der ihr die Richtung für ein besseres Leben vorgegeben hatte, und der am Gymnasium schon erste Störungen zeigte, hörte in diesem Umfeld komplett auf zu funktionieren, die Nadel schlug wie wild aus, als ob sich das bisher vertraute Magnetfeld in Feinstaub aufgelöst hatte.

Dass sie ihre Orientierungslosigkeit zur Diskussion hätte stellen können, wäre ihr im Traum nicht eingefallen. Wahrscheinlich, weil sie zu dankbar gewesen war, überhaupt den Zugang zu einer neuen, zauberhaften Welt erhalten zu haben. Sicherlich auch, weil sie intuitiv merkte, wie komplex und schwierig das Verhältnis zwischen Politik, Gesellschaft und Design ist. Und an diese Schwierigkeit wurde sie im Vorkurs Ende der 1980er Jahre nicht herangeführt. Vielmehr war es so, dass sie ganz selbstverständlich davon ausging, sie selbst und ihre Herkunft verkörperten diese Schwierigkeit. Albert Camus sagt in seiner Autobiografie *Der erste Mensch* etwas sehr Ähnliches:

«... und die vom Schicksal schlecht Bedachten können irgendwo in ihrem Innern nicht umhin, sich selbst dafür verantwortlich zu machen, und meinen, sie sollten diese allgemeine Schuld nicht noch durch kleine Verfehlungen verschlimmern.» (Camus, 1995, 213).

Denkmuster der Selbstbescheidung, die Camus im Kontext Algeriens der Vorkriegszeit beschreibt, sind durch historische Tiefenstrukturen mit dem Schicksal von P. an der Zürcher Kunstgewerbeschule der späten 1980er Jahre

verbunden. Wie ist das möglich? Welche ungeschriebene Tradition verbindet sehr disparate Schicksale und Erfahrungshorizonte über so grosse zeitliche, räumliche und soziale Distanzen? Gibt es eine gemeinsame, lange Geschichte der Inferiorisierung und der habituellen Dankbarkeit von Arbeiterkindern, die ins Feld der kulturellen Produktion aufsteigen? Was genau ist die Genese dieser Dankbarkeit bezogen auf das Subfeld des Designs innerhalb der Kulturproduktion? Wie müsste eine Geschichte der Beziehung zwischen Arbeitermilieus und Designfeld aussehen, damit man diese Frage objektiv beantworten könnte – und nicht mit tautologischen Zirkelschlüssen beiseiteschieben, die diese Dankbarkeit damit erklären, dass sie doch selbsterklärend sei. Was haben Experten der Schweizer Designgeschichte zur Beziehung zwischen Arbeitermilieus und Designfeld zu sagen? Ich machte dazu eine Umfrage.

Experten und Expertinnen – eine Umfrage

Der Fragebogen, den ich im Dezember 2017 an verschiedene Exponenten der Designszene geschickt habe, die ich zum Teil persönlich gut kenne, enthielt – neben einer knappen Beschreibung meines Forschungsprojekts – eine simple Matrix. Zuoberst standen zwei Fragen:

1.

Wie beurteilen Sie als Expertin bzw. als Experte in Designgeschichte das Verhältnis zwischen dem Designfeld und den Arbeitermilieus in der Schweiz bzw. in Zürich während der folgenden Perioden?

2.

Welche Namen, Zahlen, Daten, Fakten und Zusammenhänge beurteilen Sie als typisch oder exemplarisch für dieses Verhältnis, welche hingegen als untypisch, bzw. als nicht exemplarisch?

In der Seitenspalte hatte ich stichwortartig eine Periodisierung anhand der folgenden Literatur zusammengefasst: *Objects of Desire. Design and Society Since 1750*, der Klassiker der sozial orientierten Designgeschichte von Adrian Forty (Forty, 1987); *The Design History Reader* von Grace Lees-Maffei (Lees-Maffei, 2010); der Lexikonartikel «Soziale Mobilität» von Patrick Kury im Historischen Lexikon der Schweiz (Kury, 2012); der zur Eröffnung der ZHdK und des Museums für Gestaltung MfG am neuen Standort im Toni-Areal konzipierte Ausstellungskatalog *100 Jahre Schweizer Design* (Brändle/Museum für Gestaltung Zürich, 2014); Jürgen Osterhammels schlanker Klassiker *Geschichte der Globalisierung. Dimensionen Prozesse Epochen* (Osterhammel, 2007); und schliesslich Rebekka Wylers Artikel «Das ‹Proletariat› und die ‹Anderen›. Sozialgeschichte der ArbeiterInnen und Unterschichten» in der Zeitschrift *Traverse* (Wyler, 2011, 137–172). Die Periodisierung fasste ich inhaltlich mit folgenden Stichworten zusammen:

1700–1789: Neue Gestalterberufe

Vor dem Untergang der Alten Eidgenossenschaft, de facto Aufhebung der ständischen Luxusordnungen, de facto Auflösung des Zunftzwanges. Kolonialwarenhandel. Protoindustrie: Verlagssystem, Manufakturen. Kapitalistische Arbeitsteilung: erste Designer im heutigen Sinne am Anfang der Wertschöpfungskette, Rekrutierung aus zwei sozialen Milieus: Handwerker (Human-kapital, Knowhow des Produktionsprozesses) und Künstler (soziales Kapital, Insiderkenntnisse über Geschmacksvorlieben der kaufkräftigen, aufstiegsambitionierten Schichten).

1800–1880: Designreform (I)

De jure Aufhebung der ständischen Schranken, Beginn Industrialisierung. Bundesverfassung 1848, Einführung Niederlassungsfreiheit und 1874 Gewerbefreiheit, zentrale Voraussetzung für soziale Mobilität breiter Schichten. Historismus und Freihandelsimperialismus. 1851 Great Exhibition London, Kick-off für Gründung von Kunstgewerbemuseen und -schulen. Professionalisierung und Verbürgerlichung des Gestalterberufes. Industrialisierung und Binnenmigration, 1864 erstes Fabrikgesetz Kanton Glarus, 1877 erstes Fabrikgesetz auf Bundesebene mit internationaler Ausstrahlung.

1880–1915: Designreform (II)

Wirtschaftliche und politische Etablierung des Bildungsbürgertums, Massenarmut in den Städten, Auswanderungswellen nach Übersee, internationale Einwanderung, erhöhte Fremdenfeindlichkeit, erhöhte soziale Mobilität. Liberalismuskrise, Ende der ersten Globalisierung, Ende der «Open-doors»-Politik, Rückkehr zahlreicher Schweizer Agenten aus den Kolonien.

1915–1945: Modernismen / Kriege

Erster Weltkrieg: Urkatastrophe der Moderne. Ausgeprägte Klassengegensätze, geringere soziale Mobilität, verhärtete Fronten, Landesstreik 1918. Gründung Schweizerischer Werkbund 1915. Russische Revolution, Weltwirtschaftskrise 1930er, Faschismus und Nationalsozialismus. Geistige Landesverteidigung, Integration Sozialdemokratische Partei in Regierungsverantwortung: moderate Aufweichung der sozialen Schranken, Zweiter Weltkrieg.

1945–1975: Post-War / Kalter Krieg

Trente Glorieuses, Ausbau der Wohlfahrt nach keynesianischen Interventionen, Einführung der Arbeitslosen- und Hinterlassenenversicherung AHV 1949, Bildungsexpansionen nach Sputnik-Schock, Ausbau grosser Infrastrukturprojekte, beschleunigte soziale Mobilität aller Schichten: sogenannter Fahrstuhleffekt. Design als «dritte Front» im Kalten Krieg. Kluft zwischen Berg- und Talbauern nimmt zu. 1971 Gleichstellung von Mann und Frau auf Bundesebene.

Unqualifizierte Arbeitsmigration ermöglicht Schweizern besseren sozialen Aufstieg als Ausländern. Chiffre 1968. Ölkrise.

1975–heute: Bitte eigenes Stichwort nennen.

Bitte mit eigenen Stichworten umreissen.

Für die Begriffe «Designfeld» und «Arbeitermilieus» gab ich ebenfalls meine Definition mit:

«Designfeld»

Design kann hier auch durch andere historische Begriffe ersetzt werden, wie etwa Angewandte Kunst, Kunsthandwerk, Dekorative Kunst, Industriekunst, Gestaltung oder Formgebung. Feld ist ein soziologischer Begriff, der im Kontext dieser Umfrage auch durch den umgangssprachlichen Begriff der Szene ersetzt werden kann. Mit Designfeld bzw. Designszene ist hier das berufliche Umfeld von Lehre, Praxis, Theorie, Medien, Markt, Konservierung, Ausstellung und Förderung gemeint, das sich mit der Gestaltung von Konsumgütern von der Kleinstserie bis zum Massenprodukt befasst. Das Designfeld ist relativ autonom formiert, d.h. dass es sich an andere Felder der kulturellen Produktion sowohl anlehnt als auch ihnen gegenüber abgrenzt, etwa den Feldern des Marketings, der Kunst oder der Architektur.

«Arbeitermilieus»

Arbeiter und Arbeiterinnen verfügen laut dem europäischen ISCO- und dem ISEI-Index über wenig ökonomisches Kapital, sie haben relativ wenig Zugang zu gewinnbringenden Netzwerken (Vitamin B), haben höchstens einen sekundären und keinen über die obligatorische Bildung hinausreichenden Schulabschluss erlangt und üben Berufe in der industriellen Produktion, im Verkauf und im Dienstleistungssektor mit wenig sozialem Prestige aus. Milieu ist ein aktueller soziologischer Begriff, der den alten Klassenbegriff horizontal ausdifferenziert. Horizontale Ausdifferenzierung bedeutet, dass in jeder Schicht einer hierarchisch strukturierten Klassengesellschaft weitere typologische Unterscheidungen auf der Vertikalen von in sich stimmigen Gruppen gemacht werden können. Die wichtigste horizontale Differenzierung der Sozialwissenschaften fokussiert seit den 1970er Jahren auf das Mass an beruflicher Selbstbestimmung, das innerhalb aller Schichten stark variiert. Arbeitermilieus sind somit alle Milieus knapp oberhalb, auf und unterhalb der Linie der Respektabilität, welche in den Sozialwissenschaften die Grenze zwischen den unteren sozialen Milieus und der grossen Gruppe der Mittelschichtmilieus darstellt. Untere Milieus machen in der Schweiz heute etwa 20% der Bevölkerung aus, wobei der Anteil an Menschen ohne Schweizer Bürgerrecht in den Arbeiter-

milieus der Schweiz seit Beginn des 20. Jahrhunderts konstant relativ hoch ist (sogenannte «Unterschichtung» der Migrationsbevölkerung).

So weit mein Input. Ich bedankte mich im Voraus, dass die Angeschriebenen sich die Zeit nahmen und ihre Expertise für den Zweck meines Dissertationsprojektes zur Verfügung stellten. Zuletzt bat ich sie um die persönlichen Angaben des Alters, der Berufs und der sozialen Herkunft gemessen am höchsten schulischen Abschluss ihres Vaters oder ihrer Mutter.

Der Rücklauf gestaltete sich wie folgt: Fünf von zehn Personen reagierten nicht. Bei der anderen Hälfte war das Echo unterschiedlich gross. Ein Fragebogen kam stichwortartig ausgefüllt zurück mit einer Begleitmail und dem Angebot für ein Treffen zu einem vertiefenden Gespräch. Drei Personen haben per Mail geantwortet, dass sie lieber mit mir über die Themen sprechen würden, als mir zu schreiben, im Gespräch würde ihnen sicher mehr einfallen, da ich nachfragen könne. Eine Person beantwortete die Fragen per Mail ausführlich, eine weitere eher summarisch. Ein Experte schickte mir den Fragebogen zurück – immerhin –, jedoch leer und mit einem Post-it versehen, auf dem in schwungvoller Handschrift «Tut mir leid – keine Ahnung!» stand, mit Gruss, Autogramm und Datum – es sah eher aus wie: Wen interessiert das schon? Andere drückten ihre Wissenslücken mit Bedauern aus und auch mit einer gewissen Neugierde: «erst durch deine Arbeit habe ich überhaupt begonnen, über soziale Schichtung im Design nachzudenken», so eine Expertenstimme, oder: «ich kenne mich da leider nicht aus», und «man weiss so wenig darüber».

Ein weiteres Mail enthielt eine Absage wegen Überlastung und die kurze Bestätigung, dass es sich um ein wichtiges Thema handle, das kaum erforscht sei. Das war eigentlich immer auch dann der Grundtenor, wenn ich schliesslich mit jemandem in den Dialog per Email gekommen war, der ein Treffen in Aussicht stellte: «wichtige Frage!», «sehr spannender Fragebogen», «wo bleiben die berufssoziologischen Studien zum Designfeld?», «wäre cool, das zu erforschen» und «eine unerforschte Frage, der Stafettenlauf zwischen Bürgertum und Arbeiter im Design».

Spannend fand ich hier die Korrelation zur sozialen Herkunft: Je bescheidener das Elternhaus, aus dem die Experten und Expertinnen kamen (Metzger, Hausfrau ohne formelle Ausbildung, Bauern), desto schneller wurde die Relevanz der Erforschung der ihnen gestellten Fragen bestätigt. Andererseits: Je mehr kulturelles Kapital die Befragten ererbt hatten (Elektroingenieur, KV-Lehre, Jurist, Turnlehrerin, Technikum), desto länger dauerte dies.

Mit folgenden Experten und Expertinnen habe ich mich schliesslich persönlich ausgetauscht, ich darf sie namentlich aufzählen: Claude Lichtenstein (Publizist, Designtheoretiker), Meret Ernst (Publizistin, Dozentin für Designgeschichte an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel), Robert Lzicar (Studiengang-

leiter MA Design der Hochschule für Gestaltung und Kunst Bern, Co-Koordinator SINERGIA-Projekt Swiss Graphic Design and Typography Revisited), Claudia Mareis (Institutsleiterin Experimentelle Design- und Medienkulturen IXDM der Fachhochschule Nordwestschweiz) und Renate Menzi (Kuratorin der Designsammlung vom Museum für Gestaltung Zürich). Sie alle gaben grosszügig Auskunft. Ein Jahr später traf ich für die Vorbereitungen des Symposiums Ästhetik der Anpassung auch Christian Marazzi (Ökonom, Professor an der Scuola Universitaria Professionale della Svizzera Italiana SUPSI in Locarno), den ich nachträglich zu den Experten zählen möchte. Seine Expertise, die er viel grundsätzlicher und differenzierter auf die Geschichte P.s im Kontext von Postfordismus und Spätkapitalismus bezog, als ich erwartet hatte, flechte ich weiter unten an gegebener Stelle ein.

Die Aussagen der Befragten werde ich im Folgenden summarisch wiedergeben, um ein Bild des Wissens zu skizzieren, das eine – sagen wir – wunderschöne Forschungslücke umreisst, die mit diesem Startkapital auch erschlossen werden könnte. Es waren äusserst anregende Gespräche, die, je länger sie dauerten, desto mehr an Fahrt aufnahmen. Am Ende war die Zeit immer zu knapp. Der Periodisierungsrahmen half den Befragten und mir bei der groben Orientierung. Inhaltlich waren die Informationen äusserst fragmentarisch: präzise im kleinsten Detail, aber unscharf bezüglich der Makroebene. Es fielen zahlreiche Namen, Zahlen, Daten, Fakten, aus denen man die Substanz mit Händen greifen konnte, die das Thema bietet, aber diese verflüchtigte sich, wenn ich versuchte, ein sinnvolles Ganzes daraus abzuleiten. Das Brainstorming, das in Einzelgesprächen stattfand, versuche ich hier protokollarisch in einem kollektiven Fliesstext zu verdichten. In diesem Verdichtungsprozess fügen sich die Aussagen aller so eng zusammen, dass es keinen Sinn ergibt, sie den einzelnen Experten und Expertinnen zuzuordnen zu wollen, ich hätte hinter jedem Halbsatz einen anderen Expertennamen in Klammern schreiben müssen, was den Text unleserlich gemacht hätte. Die folgenden sechs Seiten Kursivtext versammeln Stichworte und stehen hier exemplarisch für einen extensiveren Katalog weiterführender Anknüpfungspunkte, die in den Gesprächen thematisiert wurden.

1700–1789: Neue Gestalterberufe

Die Vorbilder der späteren Kunstgewerbeschulen waren möglicherweise die Ausbildungsstätten der Seidensticker in Lyon. Es gab zudem Zeichenschulen in Genf und Luzern, die eine andere Klientel hatten als die klassischen Akademien, von denen es in der Schweiz allerdings nur in Genf eine gab. Die Hugenotten, aus Frankreich vor Pogromen in die Schweiz geflohen, spielten womöglich eine wichtige Rolle in der Designgestaltung für die Seidenindustrie. Arbeiter führten das aus, was Entwerfer ihnen vorgaben, und diese waren sicher keine Arbeiter. Das Gefälle zwischen oben und unten war gross.

1800–1880: Designreform (I)

Erste Ausbildungsstätten in der Schweiz entstanden mit gewerblicher Orientierung, die nach dem Muster der Zünfte (Meister, Gesellen) strukturiert waren, auch wenn de facto die Zünfte ihre marktregulierende Macht verloren hatten. Der liberale Wettbewerb wurde in Landes-, Gewerbe- und Weltausstellungen breiten Schichten als kollektives Leitbild vermittelt. Die Gründungen der Kunstgewerbeschulen wurden als nationale Aufgabe betrachtet, auch wenn sie von den Kantonen umgesetzt wurden. Das Berufsfeld der Musterzeichner und Konstrukteure wurde formalisiert, ein Prozess, der auf die Verbürgerlichung der Gestaltungsausbildungen hinweist. Das heisst, dass mit der offiziellen Diplomweihe auch eine soziale Schliessung einherging. Die Geschichte der Gestalterberufe als klare Alternative zu anderen, niedrigen und höheren Berufen der Kulturindustrien zieht sich wie ein roter Faden durch die ganze Geschichte. Die Stuhlfirma Horgen Glarus, 1880 gegründet, gäbe Material für eine spannende Case Study. Emil Baumann war aus heutiger Sicht ein Pionier des Designunternehmertums, der mit der von Michael Thonet erfundenen Holzbearbeitung experimentierte, aber wer waren die Arbeiter und wer lieferte vor den bekannten Entwürfen von Moser und Haefeli die Vorlagen? Wo wurden die Entwurfszeichner ausgebildet, wer waren die Kunden? Das alles müsste recherchiert werden. In diese Zeit fielen die Gründungen der technischen Schulen für Maschinenbau im Zusammenhang mit dem Ausbau des Eisenbahnnetzes. Für die aufstrebende Arbeiterelite waren diese Berufe attraktiv. Dank ihnen stiegen ehemalige Kesselschmiede, Ofenbauer, Zimmerleute auf – wenn sie Mechaniker, Konstrukteur und Erfinder werden konnten.

1880–1915: Designreform (II)

Das war die eigentliche Zeit der Gründungen von Museen und Schulen für das Kunstgewerbe. Arbeiter kamen selten in Berührung mit diesem neuen Feld. Gute Handwerker, etwa Brienzer Schnitzer, waren da wohl näher dran, man beachte etwa ihre Musterbücher. Im Prinzip waren diese Schulen eine frühe Möglichkeit für die Begegnung sehr unterschiedlicher Milieus, anders als die Hochschulen und Universitäten, die viel exklusiver waren. Möglicherweise könnten die Quellen der Gründungsgeschichte Auskunft geben, wen man bei diesen Initiativen als Schüler und Schülerin im Auge hatte und rekrutieren wollte.

1915 wurde der Schweizerische Werkbund SWB gegründet. Der soziale Status der Gründungsmitglieder müsste gesondert erfasst werden, er war wohl eher bürgerlich, mit dem Architekten Alfred Altherr als erstem Präsidenten. Die Mitgliederliste zeigte bald auch die Attraktivität des SWB für Schreiner, Sanitäre, Fotografen, Lehrer, Künstler, Grossindustrielle – aber wurden die sozialen Unterschiede auch in Diskurs und Auftreten gelebt? Wer bestimmte, was als «gut» und «schön» gelten konnte? Die Architekten waren immer in der Mehrzahl, und ihre symbolische Macht war so gross, dass sie wohl den Diskurs auch bestimmt hätten, wenn sie in der Minderheit gewesen wären. Sie kamen aus einer gehobenen Schicht,

die Abgrenzung des SWB nach unten war stark spürbar. Der ästhetische Diskurs begann da wohl sich selbst zu füttern, sich automatisch zu reproduzieren mittels Überanpassung der unteren Milieus an die oberen. Die Urbanisierung und die Entstehung des städtischen Proletariats und ganzer Arbeiterquartiere ging einher mit der Elektrifizierung der Quartiere und später der Haushalte. Elektrischer Strom wurde dezidiert vom modernistischen Hygienediskurs geprägt, die neue Energiegewinnung mit Strom galt als sauber, die alte mit Kohle als schmutzig. Das hatte auch soziale Konnotationen.

1915–1945: Modernismen und Kriege

In der Zwischenkriegszeit formierte sich eine ausgeprägte Designer-Community. Ihre Mitglieder kamen hauptsächlich aus der Mittelschicht. Im Prinzip waren die Avantgarden aber offen für das Arbeitermilieu, denn die Modernisierung war damals noch ein verbindendes Element, sozial und ideologisch. Viele Kleinbetriebe erkannten den ökonomischen Mehrwert der Gestaltung, die damals nicht losgekoppelt vom Handwerk war: Schreinereien, Webereien, Buchbinderwerkstätten orientierten sich an neuen Stilvorgaben der tonangebenden Bildungsbürger. Kurt Thut und Alfred Hablützel sind dafür Beispiele. Das höhere Studium wurde auch für Frauen attraktiv, denn diese wurden nun gefördert. Die Architektin Lux Guyer zum Beispiel konnte dank des Einflusses von Alfred Altherr als Fachhörerin in Karl Mosers Vorlesungen an der ETH teilnehmen.

Der Einfluss der deutschen Typografen, die in die Schweiz emigrierten, war spürbar, auch was ihre Gewerkschaftsaktivitäten betraf. Max Dalang, Jan Tschichold, Anton Stankowski waren die ersten aufstrebenden Unternehmer – alle waren Grafiker. Die Schweizer am Bauhaus: Ihre soziale Herkunft wäre sicher eine Untersuchung wert. Max Bill war Sohn eines Eisenbahnvorstehers und hatte die Sekundarschule in der Schweiz abgeschlossen, das genügte nicht für ein Hochschulstudium in der Schweiz. Er konnte via Bauhaus aufsteigen und bezeichnete sich selbst fortan als Architekt. In der Schweiz hätte er diesen Karrieresprung nie machen können. Er konnte in der Schweiz sein eigenes Haus dennoch nicht bauen, er musste den diplomierten Architekten Robert Winkler dafür anstellen. Hannes Meyer, der spätere Direktor des Bauhauses hingegen, hatte einen gehobeneren Background, war er deshalb so radikal links?

Die Mehrheit in der Schweiz war nicht wie Max Bill, der erst später zur Ikone stilisiert wurde, die Mehrheit war eher konventionell orientiert. Der Heimatstil war klassenübergreifend beliebt, was auch regelmässig zu heftigen Debatten im SWB geführt hat. Für Radikalität und soziale Experimente begeisterten sich die Eliten, vor allem in Basel unter dem Einfluss von Hans und Georg Schmidt. Kein Vergleich mit Zürich. Andere wichtige Exponenten, etwa der ETH-Professor und Förderer des internationalen Modernismus Sigfried Giedion, dessen Vater Textilfabrikant gewesen war, kamen ebenfalls aus dem gehobenen, bildungsbürgerlichen Milieu. Auch Hans Bernoulli, der aus dem Basler «Daigg» kam (Basler Dialekt für Teig, gemeint ist

die personelle Verflechtung der obersten, ehemaligen Patrizierfamilien), kann dazu gezählt werden. Die Haltung dieser Eliten war eine distanziert-anwaltschaftliche gegenüber dem Proletariat im eigenen Land. Man engagierte sich für eine kulturelle Revolution, sicher nicht für eine politische. Man distanzierte sich auch vom aufkommenden Zuckerbäckerstil der Sowjetunion und begeisterte sich für den revolutionären Konstruktivismus. Die «Neue Sachlichkeit», der «Neue Mensch», das «Neue Wohnen» waren ihre Maximen, die mächtige, politisch eher konservative Gegner kannte, etwa Alexander von Senger, William Dunkel, Friedrich Hess. Die Arbeiterschaft selbst war viel zu sehr mit existentiellen Fragen beschäftigt, als dass sie eigenständige Konzepte zwischen diesen Fronten entwickeln konnte, von einem Aufstieg in die Kreise der künstlerischen Avantgarden ganz zu schweigen. Aber Ausnahmen gab es, der Arbeitersohn Richard Paul Lohse etwa, der von der geistigen Öffnung des Feldes nach unten profitierte, aber nur dank grosser Identifikation mit den modernistischen Dogmen den Sprung nach oben schaffte. Es war auch in der Schweiz eine Zeit voller Widersprüche, geprägt durch den zunehmenden Militarismus nach aussen und durch Sozialdemokratisierung und sozialen Frieden nach innen.

Die Frage, ob ein Stil national oder international sein müsse, trieb die Avantgarden in dieser Zeit um. Mit der Geistigen Landesverteidigung machte sich eine neue nationale Heimeligkeit und Gemütlichkeit breit, die in diesem Klima über Klassengrenzen hinweg konsensfähig war. Das manifestierte sich zum Beispiel an der Schweizerischen Landesausstellung 1939, der «Landi». Aber wie war das Verhältnis der Landi zu den Arbeitermilieus? Wer gestaltete die Inhalte, wer die Auftritte? Hier gab es sicher interessante soziale Unterschiede. Hans Coray, der den berühmten «Landistuhl» entwarf, war Romanist und Gymnasiallehrer, er wurde nur durch Zufall Designer. Welchen sozialen Hintergrund hatten Hans Erni und andere prominente Gestalter der Landi?

1945–1975: Post-War / Kalter Krieg

Eine neue Ära des ungeahnten Wachstums begann nach dem Krieg. Sie erlaubte den Designern aus einfachen Verhältnissen, sich durch geschicktes Selbst-Marketing nach amerikanischem Vorbild innerhalb der Community und auf dem Markt für Konsumgüter zu etablieren. Willy Guhl, Sohn eines Schreinermeisters, ist ein Beispiel dafür. Benjamin Thut, Enkel und Erbe eines Schreinereibetriebs, der mit modernem Design einen ökonomischen Mehrwert zu schöpfen verstand, ein weiteres. Wobei zu beachten ist, dass Handwerkermeister damals noch zur Mittelschicht zählten, anders als heute. Die Konformität der Nachkriegszeit erleichterte es Ausenseitern aus bescheidenen Milieus, sich an den guten Geschmack der gehobenen Schichten anzupassen und sich dadurch ihren Platz im oberen Segment zu sichern. Die Karrierechancen für Frauen waren aber immer noch gering, das Modell mit dem Mann als juristisches Familienoberhaupt, der allein für den finanziellen Unterhalt der Familie sorgt, blockierte viele Frauen aus weniger begüterten Verhältnissen stark, so dass diese meist nur als Hausfrauen tätig sein konnten.

Der neue Konsum vor dem Hintergrund der Hochkonjunktur und der sozialen Zuversicht eröffnete vielen Designern neue Chancen, zum Beispiel in der Automobilindustrie und allgemein in der Industrie für langfristige Konsumgüter. Der allgemeine Geschmack des Kleinbürgertums als Norm war die Folge der Demokratisierung dieser Zeit. Der Drang, sich zu schmücken beförderte gegen Ende dieser Ära ein neues Verständnis von Design, das bis heute nachwirkt: Design im Sinne eines kommunikativen Looks zum Zweck einer übersteigerten, demonstrativen Subjektivität. Aber auch erste Kritik am Massenkonsum wurde in der Szene laut. Das Motto der Gegenkulturen lautete: weniger Quantität und Konformität und mehr Qualität und Individualität. Politisch war die alternative Gegenkultur in der Schweiz weniger stark ausgeprägt als in anderen Ländern. Bis heute inspirieren uns noch immer André Gorz, Victor Papanek, Bernard Rudofsky, Joseph Frank und Ivan Illich. Auch der Schweizer Lucius Burckhardt stand diesen Österreichern bzw. Exil-Österreichern näher als der Schweizer Szene. Die Schweizer Designlandschaft zeichnete sich durch die Kontinuität von klassisch-modernistischen Diskursen aus, die anderswo wegen des Zweiten Weltkrieges nicht gegeben war. Die Auseinandersetzung mit Gegenkultur und Postmoderne im Designfeld ging hierzulande verglichen mit dem internationalen Parkett sehr viel zögerlicher vonstatten. Ausnahmen sind Erwin Mühlestein und vor allem Leonhard Fünfschilling, SP-Präsident und Vorstand beim SWB während des Umbruchs des Vereins nach 1968. Fünfschilling stand der Demokratisierung des klassischen Designs für breite Massen offener gegenüber als viele andere, er hatte zum Beispiel keine Berührungsgänge der IKEA-Stiftung vorzustehen, die eine andere Klientel bediente als etwa der exklusive, klassisch-modernistische Stil der Firma Wohnbedarf.

Konservativer als anderswo war in der Schweiz während dem Kalten Krieg auch das Geschlechterverhältnis der Szene, ablesbar an der Gründung des Verbands der Schweizerischen Industriedesigner SID 1966 (heute: Swiss Design Association SDA), bei der nur Männer anwesend waren. Was diese ungleiche Geschlechterkonstellation aber auch hervorgebracht hat, sind ungleiche Paare: Frauen aus der Oberschicht, die Architektin Trix Högel etwa, deren Vater und Mutter aus Akademikerfamilien stammten, und Robert Haussmann, Sohn eines Polsterers mit einem kleinen Unternehmen, der durch den Designerberuf sozial aufstieg. Sie treffen sich durch ihren klassen- und geschlechterspezifischen Auf- bzw. Abstieg im gleichen Mittelfeld. Die Begegnung von Frauen aus der Oberschicht, die als erste seit Generationen in die Berufswelt einstiegen, und Männern aus dem Kleinbürgertum oder der Arbeitereliten, die als erste seit Generationen aufstiegen: Das wäre ein spannendes Genderthema der Kulturgeschichte. Robert Haussmann wäre selbst gern Architekt geworden, konnte den Traum nie verwirklichen. Das spätere Team Trix und Robert Haussmann etablierte sich erfolgreich im oberen Sektor, ähnlich wie Charles und Ray Eames in den USA. Das Eames-Universum bot keine Massenproduktion im engeren Sinne, sondern war Experiment und Spiel mit der Serie, wie auch die Möbel des Schweizer Haussmann-Paares.

1975–heute

Die Geschlechterparität nimmt in diesem letzten Zeitabschnitt im Designfeld zu. Ab den 2000er Jahren wird das Feld auch vom ökonomischen Standpunkt aus besser erforscht. Faktisch ist das Arbeiterbewusstsein in dieser Epoche aber verschwunden. Das Streben nach einem hohen Status brachte eine Demokratisierung mit paradoxen Effekten hervor. Grassierende Statusangst war ein Aspekt davon, ein anderer der Massentourismus, welcher die Designvorlieben auf breiter gesellschaftlicher Basis grundsätzlich globalisierte.

Es gibt heute ein neues Kreativproletariat, das sich allerdings noch nicht politisch formiert hat. Sprach- und Auftrittskompetenzen trennen heute mehr denn je die Spreu vom Weizen. Die Designstudierenden aus dem Kleinbürgertum, die keine Matura haben, sind gegenüber der Autorität von Diskursen und analytischen Texten viel zu schüchtern eingestellt. Klassenunterschiede werden lediglich unter dem Gesichtspunkt ihrer Marktausschöpfung problematisiert, die Sinus-Milieu-Forschung etwa wird stark rezipiert, aber die soziale Realität, die diese Forschung repräsentiert, wird nicht kritisch hinterfragt. In den letzten Jahren ist aber eine spürbare Zunahme der Kollektivierung und der Beitritte zu Vereinen (etwa der SDA) von jungen Leuten spürbar, welche die Interessen der Arbeitnehmer in der Kreativindustrie durchaus auch kämpferisch vertreten. Der Aufstieg via Designausbildung, die einen BA-Abschluss garantiert, eröffnet vielen jungen Menschen aus bescheidenen Verhältnissen theoretisch auch neue Perspektiven auf akademische Berufe. Die Akademisierung der Studiengänge fordert die neue Generation heraus, auch was die soziale Durchmischung anbelangt. Talentierte mit wenig kulturellem Kapital sollten besser gefördert werden.

Alfredo Häberli, der gerne zitiert wird, um zu zeigen, dass auch in der Schweiz Erfolg im grossen Stil möglich sei, hat vom relativ wohlhabenden Background seiner Familie profitiert, was jedoch selten thematisiert wird. Was den jungen Leuten heute Schwierigkeiten bereitet, ist zudem die Volatilität von angesagten Styles, die alles andere als nachhaltig sind. Wehe, man checkt die Finessen nicht. Die Motivation für den sozialen Aufstieg sollte typologisiert werden, es gibt unterschiedliche Motive, die die Einzelnen antreiben: finanzielle, unternehmerische, an Prestige und Status gebundene oder auch einfach technische, das heisst der Impuls, mehr wissen zu wollen, insbesondere seit die Digitalisierung das Aufkommen neuer Branchen im Designbereich befördert, zum Beispiel das gehobene Game Design. Die Verdrängung der allgemeinen Aufmerksamkeit gegenüber der Designpraxis durch andere Felder der kulturellen Produktion, insbesondere der Architektur, ist im Verlagswesen stark spürbar. Design muss dafür kämpfen, wissenschaftlich besser repräsentiert zu werden.

So weit die kurze, inhaltliche Zusammenfassung meines Austausches mit Expertinnen und Experten, der durch den Fragebogen angeregt worden war. Wie sieht es nun mit der eigentlichen, der zentralen Frage nach der langen

Geschichte der Beziehung zwischen Designfeld und Arbeitermilieu aus, auch bezüglich ästhetischer Werturteile? Wie differenziert sich das Beziehungsbild weiter, wenn man zudem die Aspekte Geschlecht und Migration berücksichtigt? Welche Rolle spielte der frühe Kolonialwarenhandel und der je nach Konjunkturlage mehr oder weniger «freie» Freihandel? Es schien als würden diese grossen Strukturen immer mehr an Bedeutung verlieren, je stärker wir auf die Details fokussierten. Unsichtbar blieb dabei auch die Beziehung zwischen den Blöcken, der Designdiskurs der Sowjetunion und der DDR sowie die Effekte des Kolonialismus und der Dekolonisation auf das Design der Schweiz. Die jüdische Perspektive wurde nicht thematisiert, der Einfluss der grossen italienischen Community ebenso wenig. Diese Dimensionen der sozialen Ungleichheit konnten die meisten, so schien mir, nicht – oder erst mit Verzögerung – erfassen. Ich musste darauf beharren, dass jedes Designphänomen diesen Kontext aufweist, nicht nur dann, wenn man sogenannte Problemgruppen thematisiert. Diese Kontexte werden offenbar zutiefst und reflexartig verschwiegen. Im Zentrum und vor dem inneren Auge lebten immer Schweizer Einzelpersonen und ihre Einzelobjekte auf. Eine besondere Form des Schweizer Design-Eurozentrismus, der auch ein Schweizer Design-Klassenzentrismus ist, macht sich hier bemerkbar.

Es ist tatsächlich nicht einfach und muss deshalb geübt werden, die Ebene der ideellen Zuschreibungen und der Diskurse (Manifestos, Programme, die sich damit beschäftigen, wie etwa «ein Arbeiterhaus» gestaltet werden müsse, wie man «für die Arbeiterin» Möbel etc. zu gestalten habe, wie man für «prekäre Milieus» bauen solle, was man gegen die «Gentrifizierung» tun könne) von der Ebene der sozialen Realität der Ungleichheit zu unterscheiden (wie leben Akteure aus dem diversen Arbeitermilieu unter sich, wie sehen sie andere soziale Welten, wie sprechen sie darüber, wie urteilen sie).

Die Aussagen der Experten und Expertinnen gingen, was meine Frage nach der Beziehung zwischen Arbeitermilieu und Designszene betrifft, zum Teil auch weit auseinander. Eine Expertin bestätigte meinen Eindruck, dass die soziale Sprache – der sogenannte Soziolekt – entscheidend für den Erfolg geworden sei, eine andere hingegen sagte, der soziale Hintergrund spiele heute im Design keine Rolle mehr. Einen Experten, Architekturhistoriker, der zu vielen Designphänomenen mit Esprit und Witz publiziert hat, lernte ich, bevor ich ihm den Fragebogen schickte, persönlich an der ETH kennen. Er meinte, das sei doch ein sehr gut erforschtes Thema, was ich *denn genau* suche, das Marketing arbeite doch *genau mit diesen Zielgruppen*. Ich antwortete ihm, dass mich *genau die Perspektiven der Zielgruppen selbst* interessieren und nicht nur die zweifellos ebenfalls interessanten Perspektiven vom Marketing auf sie, und zudem, dass das Feld der kulturellen Produktion selbst auch eine Zielgruppe darstelle, die interessant sei bezüglich ihrer inneren Sozialstruktur, zum Beispiel den sozialen Unterschieden zwischen Architektur- und Designszene. *So genau* habe

er das noch nie angeschaut, erwiderte er darauf. Einer der Experten aus dem Designfeld zeigte sich vielleicht deshalb *genau darüber* sehr erfreut, dass ich Architektur-, Design- und Kunstfeld nicht automatisch gleichsetze. Zur Genese der ungleichen Struktur des Feldes der kulturellen Produktion machten mehrere Befragte auch pointierte Aussagen: *Design studieren die, die nicht Architektur studieren können*, zum Beispiel. Die spürbaren Hierarchien, die subtilen Grenzziehungen und die *koloniale Haltung* der Kunst und Architektur gegenüber dem Design seien, so der Kollege, wohl auch historisch bedeutend, das müsse man erforschen und zurückverfolgen.

Alles in allem beförderte dieser Austausch mit den Experten und Expertinnen Aufzählungen und Additionen des vorhandenen Wissens, und ich hatte den Eindruck, dass uns ein gemeinsamer Bezugsrahmen für soziale Relationen fehlte, in welchen wir die vielen Bruchstücke hätten sinnvoll einfügen können. Uns fehlte die soziale Grammatik, um aus all diesen Phänomenen eine zusammenhängende sozialhistorische Aussage machen zu können. Wir hatten viel Substanz zusammengetragen, einen grossen Wortschatz, aber uns fehlte das logische Gesamtgerüst – die logische Struktur –, eine Syntax dieses Beziehungsgeflechts, um eine Geschichte zu erzählen, die kohärent und sinnvoll alle Teile zueinander in Beziehung setzt. Keine Struktur: Das entbehrt nicht einer gewissen Ironie, wie man gleich sehen wird. Ich knüpfe hiermit wieder an P. an.

Fortsetzung: Wände oder Bilder malen?

Aus heutiger Perspektive erst kann P. sagen, was sie während dem Vorkurs umtrieb. Es waren diese Fragen: Warum konnten sich ihre Eltern nicht mit ihr freuen, dass sie den Vorkurs besuchte? Warum gab es hier, wie schon im Gymnasium, fast keine Absolventen, deren Eltern Arbeiter und Arbeiterinnen waren? Weshalb begann sie den sogenannten Geschmack, die Umgangsformen, ja den gesamten Lebensstil ihres Arbeitermilieus – den ihrer Eltern, ihrer Schwester, ihrer ehemaligen Spielgefährten, der Kinder der Freunde ihrer Eltern – im besten Fall als *schräg*, im schlimmsten Fall als *schlecht*, meistens aber schlicht als *keinen Geschmack* zu verurteilen? Weshalb fühlte sie sich – anders als ihre Kollegen aus der Mittel- und Oberschicht, die sich ja auch vom Lebensstil ihrer Eltern abgrenzten, dies aber in einem scheinbar legitimierten und in den Augen von P. auch ganz lockeren, ritualisierten Modus taten –, wenn sie sich gegen den Lebensstil ihres Herkunftsmilieus abgrenzte, immer als ungelenke, heimliche Verräterin? Und Verräterin von wem, von was? P. konnte die Fragen in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre an niemanden adressieren, aber das bedeutet nicht, dass es grundsätzlich nicht möglich gewesen wäre, wie einige Interviewpartner zeigen. Bei P. schien der angepasste Habitus in den späten 1980er Jahren in Widerstreit mit ihrer stolzen Selbstbehauptung als Arbeitertochter zu geraten. Was sie blockierte.

Es blieb bei einer diffusen Auflehnungshaltung gegen alles und nichts. P. hörte einmal, wie der Klassenlehrer im Vorkurs zu einem anderen Dozenten sagte: *P. ist sehr talentiert, aber sie hat einfach keine Struktur*. P. war verzweifelt, dass diese Vorbilder ihr die Orientierungslosigkeit als individuelles Versagen anlasteten, aber sie hat ihr Urteil bis zu einem gewissen Grad doch verinnerlicht. Ihr Comic-Strip *Aber sie hat einfach keine Struktur*, in welchem sie den Klassenlehrer zitiert, symbolisiert dieses prekäre Gleichgewicht (Abb. 18).

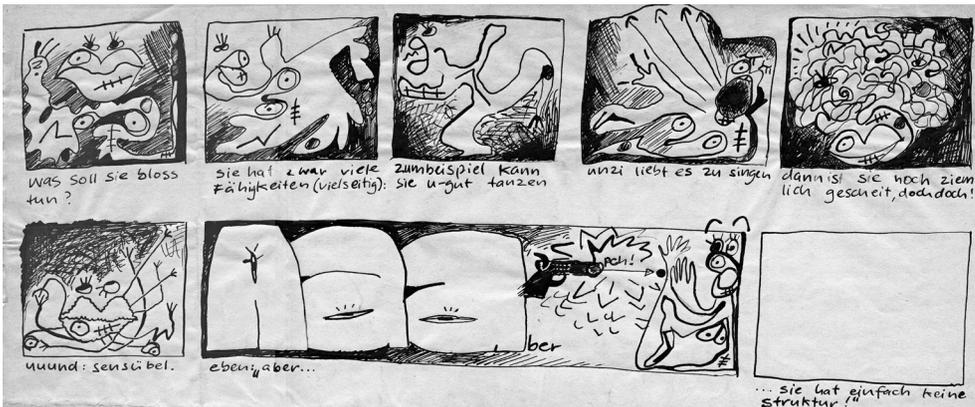


Abb. 18: *Aber sie hat einfach keine Struktur*, Comic-Strip, Vorkursarbeit d.V., Zürich, 1988.

Der Text lautet, in der typischen Punk-Schreibweise der Zeit:

Was soll sie bloss tun?
 Sie hat zwar viele Fähigkeiten (vielseitig):
 zum Beispiel kann sie u-gut tanzen
 Unzi [sic] liebt es zu singen
 Dann ist sie noch ziemlich gescheit, doch doch
 uuund: sensübel. [sic]
 eben: «aber... – ... sie hat einfach keine Struktur.»

Selbstironie an der heiklen Grenze zur Verinnerlichung der Minderwertigkeit also. Die angelsächsische Kulturtheoretikerin Angela McRobbie, die die Mikroökonomien der Kreativen in Grossbritannien untersucht hat, beschreibt in ihrem Aufsatz «Die Los-Angelesisierung Londons», was geschieht, «... wenn der Raum, das Forum und die Zeit für die öffentliche Darlegung von gesellschaftlichen Fragen nicht existieren.». Die Folgen dieses Mangels sind «... Selbstbezüglichung und Privatisierung von Wut und Enttäuschung.» (McRobbie, 2007). Im Falle von P. sieht man zudem, dass der Modus der Selbstbezüglichung von

Kunstpädagogen an sie herangetragen wurde, was dem Modus zusätzliches Gewicht verlieh. Immerhin, P. verlieh ihrerseits dieser Privatisierung von Wut im Comic-Strip einen eigenen Ausdruck. Von diesem wollten viele ihrer Kollegen und Kolleginnen eine Kopie, um ihn bei sich zuhause aufzuhängen. Das zeigt, dass er einen Nerv traf, der über das rein Individuelle hinausging. Der Comic-Strip ist das einzige kreative Zeugnis in dieser Zeit, welches etwas auf den Punkt bringt, was P. wirklich anging, wenn auch die Sinnebenen verschoben waren wie in einem Traum: Er stellt die verhüllte Erfüllung eines verdrängten Wunsches dar, so die Freud'sche Formel der Traumarbeit. Träume, so Freud, wandeln die schmerzhaften, die verstörenden Wünsche so in Bilder um, dass man weiterschlafen kann. Es wäre für P. in der Tat ein Albtraum gewesen, bewusst wahrzunehmen, dass sie sich wünschte, auf der Seite der Gewinner in der Gesellschaft im Wandel zu stehen, die eine feine symbolische Gewalt gegen ihre Herkunftsmilieus ausübten. Die neoliberale Hyperindividualisierung hatte in den späten 1980er Jahren auch in Zürichs Kunstgewerbeschule begonnen, ihre Wirkung zu zeitigen. Sie ging Hand in Hand mit einer neuen sozialen Marginalisierung der unterprivilegierten Milieus in der Region. Sie ging aber ebenso Hand in Hand mit der symbolischen Erotisierung, Dämonisierung und der psychologischen Fixierung auf sie. Diese wird etwa in der Beliebtheit des Begriffes *schräg* für alle kulturellen Phänomene fassbar, die nicht in den Zentren der Wissensproduktion entstanden und nach denen die jungen Kreativen geradezu gierig waren. Sie verbrachten ganze Nachmittage in den Quartieren, in denen P. sozialisiert worden war und kamen mit sogenannten *schrägen* Trophäen zurück in die Schule oder in die Szenetreffe. Wer die *schrägste* ergattert hatte, stieg im Ansehen der anderen. P. kam aus diesen Milieus und fand sie nicht schräg, sondern normal. Doch mitteilen konnte sie das niemandem.

Diese Trophäen, die dann im Kunstunterricht sublimiert wurden oder die Funktion erfüllten, ein bisschen transgressive Aura zu verströmen, stehen in der Tradition einer alten Praxis, einer Art Klassensafari im Inneren der postkolonialen Metropolen. Sie waren eine Neuauflage des *Slumming*, wie man es aus dem imperialen Kontext kennt (Wise, 2008; Ross, 2007). Das war alles legitim im Vorkurs und auch später an der Textilklass, da sogar noch mehr, aber für P. eine grosse Quelle der Irritation, die sie beschämte. Auch hier drängt sich wieder, wie schon bei Camus, die Frage auf, welche lange Geschichte und insbesondere Designgeschichte Phänomene wie Exotismus, Kolonialismus, Sozialgeschichte miteinander verbindet. Andererseits zeigt sich hier auch ein Kreislauf der symbolischen Ausbeutung durch Integration gewisser Anteile und Abspaltung anderer Anteile der Exoten, Kolonisierten, Arbeiter. Peter Stallybrass und Allon White, Kulturhistoriker der Neuzeit, beschreiben in *The Politics and Poetics of Transgression* ein allgemeines Muster dieser Kreisläufe, das erhellend ist. Das folgende Zitat wurde zu einem veritablen Leitmotiv meiner Arbeit, zu einer Art Refrain, welchen ich immer wieder einblenden werde:

«Ein immer wiederkehrendes Muster taucht auf: Das ›Obere‹ versucht, aus Gründen von Prestige und Status das ›Untere‹ zurückzuweisen und zu eliminieren, nur um festzustellen [...], dass es oft von diesem ›unteren Anderen‹ abhängt [...] und [...] dass das Obere das Untere symbolisch beinhaltet als primärer, erotisierter Bestandteil seines eigenen Fantasielebens. Das Ergebnis ist eine bewegliche, konfliktreiche Verschmelzung von Macht, Angst und Begehren bei der Konstruktion von Subjektivität: eine psychologische Abhängigkeit von genau jenen Anderen, die im sozialen Bereich rigoros unterdrückt und ausgeschlossen werden. Aus diesem Grund ist das, was gesellschaftlich peripher ist, so oft symbolisch zentral.» (Stallybrass/White, zit. in: Hall, 2000, 111).

Dieses Muster ist für die Geschichtsschreibung bedeutend, weil es «immer wiederkehrt». Stallybrass und White untersuchen dieses Muster in Bezug auf den weissen Rassismus gegenüber der Schwarzen Kultur Nordamerikas, sie stellen die Verbindung zwischen der bürgerlichen Konsumkultur und der Kulturgeschichte der US-amerikanischen Sklaverei her. Ihre wichtigsten Bezüge sind das Blackfacing und die Blackface Minstrel Shows der weissen Arbeiter in Chicago um 1920. Dass der Kreislauf der sozialen Exklusion und der symbolischen Inklusion, den Stallybrass und White beschreiben, hier so präzise auf die Erfahrung P.s und anderer Interviewter in Zürich der 1980er Jahre zutrifft, weist darauf hin, dass es einen weiteren Zusammenhang gibt, der diese Geschichten rahmt: den unsichtbaren grösseren Rahmen des Kolonialismus im Design – in der Schweiz, ja: in Zürich, den die Sozialgeschichte des Designs immer mitdenken sollte. Die Frage ist, welche Quellen und Archive hierbei zur Klärung beitragen würden. Im Schlussteil meiner Arbeit gehe ich auf diese Frage ein und skizziere eine mögliche Fortsetzung der gesammelten Ergebnisse meiner Erkundung.

Nach dem Vorkurs befand sich P. in einer Sackgasse, sie hatte keine finanziellen Ressourcen mehr, auf die sie zurückgreifen konnte (den Vorkurs hatte sie durch ein kleines Stipendium knapp finanzieren können), sie wollte von ihren Eltern unabhängig sein und sie hatte kein Ziel vor Augen. In dieser Situation musste sie zunächst einmal Geld verdienen und sie tat es, indem sie Verantwortung für andere übernahm, deren Schicksal ihr vertraut war – konkret war das 1988 die Übernahme einer Stelle als Primarlehrerin in einer Klasse von sozial stark benachteiligten Kindern in Zürich Schwamendingen. Diese Arbeit hat sie zunächst geerdet und dann lebendig begraben. Ich höre oft das Argument, dass Kreativität ein Luxus sei, dem Repräsentanten aus Arbeitermilieus gar nicht frönen wollen. Ich möchte dem widersprechen. P.s Erfahrung spricht für eine andere Beurteilung, so wie auch die Erfahrung ihres Vaters. Beide konnten nicht anders, als sich künstlerisch auszudrücken. P. besitzt Dutzende von Postkarten, auf welchen ihr Vater eine Art Kunstsprache entwickelt hat. Er hat auch Inszenierungen gemocht, er hat gerne gespielt. P.s Mutter hat gerne andere Menschen und Stimmen imitiert. Sie konnten das viel zu wenig pflegen und

haben sicherlich darunter gelitten. Auch P. spürte die zerstörerische Kraft von brachliegenden schöpferischen Impulsen, die sie als Teil ihrer Vitalität empfand. Ein sehr eindrückliches Beispiel für meine These, dass Kreativität kein Luxus ist, sondern ein zutiefst menschliches Bedürfnis, wird durch die soziologisch orientierte Forschungsliteratur von Fritz Schütze belegt. In «Verlaufskurven des Erleidens als Forschungsgegenstand der interpretativen Soziologie» (Schütze, 2016, 117–150) geht Schütze den Spuren einer unter Zwang abgebrochenen Künstlerkarriere von H. während dem Nationalsozialismus nach, was schwere Depression und Suchterkrankung zur Folge hatte. Gestalterisches Potential nicht ausschöpfen zu können, ist keine harmlose Sache, es fühlt sich vielmehr an, wie vom eigenen Lebensnerv abgeschnitten zu werden.

Der kreative Impuls, dem P. im Vorkurs einen Ausdruck verliehen hatte, erwies sich für den Arbeitsalltag mit diesen Kindern als inadäquat. Im Grunde war diese Klasse ein Spiegel ihres eigenen Habitusbruchs im Vorkurs. Zum ersten Mal konkretisierte sich für P. eine Gewissheit, die sie lange alleine mit sich herumtragen würde: In der Welt der Kunst und des Designs spricht man eine andere Sprache als in der Welt der Unterprivilegierten. In diesem Setting keimte der Gedanke, dass es Übersetzerinnen braucht, die nicht nur auf *einer* Augenhöhe den Sprachtransfer machen können, sondern sich auf *mehreren* Niveaus, diagonal zur sozialen und ästhetischen Matrix bewegen können, und die das, was sie sehen auch in andere Sprachen übertragen können. Heute kann ich sagen: Geschmack ist wie Sprache, es gibt viele, und man kann sie lernen. Aber P. hatte damals keinen Mut, diesen Gedanken gegen den vorherrschenden Diskurs auszusprechen. Ich hole das heute, mit der vorliegenden Arbeit nach. P. beugte sich resigniert dem normativen und universalistischen Geschmacksdiskurs, weil sie den Eindruck gehabt hatte, dass niemand über die Grenzen des eigenen sozialen Milieus hinweg anderen Milieus ästhetisch mit offenen Augen und neugierigem Verstand begegnen wollte. Sie wollte aber – mit den Worten Spinozas gesagt, auf den Pierre Bourdieu in *Das Elend der Welt* so treffend rekurriert – die ästhetischen Vorlieben anderer Milieus «nicht bemitleiden, nicht auslachen, nicht verabscheuen, sondern verstehen.» (Zit. in: Bourdieu, 1997, 13).

Lucius Burckhardt, der lange vernachlässigte Soziologe des Designs, der erst seit kurzem die gebührende Anerkennung bekommt, goss diesen intellektuellen Akt der Nächstenliebe in ein biblisch anmutendes Gebot für Designer des Schweizerischer Werkbunds SWB, als er sagte, dass man lernen müsse, «... dass derjenige, der für die einfachen Leute bauen will, deren Wünsche ebenso ernst nehmen muss, wie er seine eigenen nimmt.» (Burckhardt, 1977, 19). Von Burckhardt, Bourdieu und Spinoza hatte P. damals jedoch noch nie etwas gehört.

Ideale Illusion

P. ging es nach einem Jahr Praxis als Primarlehrerin nicht besser als nach dem Vorkurs, aber sie hatte zum ersten Mal im Leben genügend Geld für eine Reflexionspause. Sie verbrachte mit ihrem Lebensmenschen einen Winter auf der Insel Stromboli (sie konnten für wenig Geld ein ganzes Haus mieten) und entdeckte beim Malen ihre Affinität für Muster und Wiederholungen. Lebensmensch, ein Begriff, den sich P. von Thomas Bernhard auslieh, traf es genau. Der geliebte Freund, der nie fand, dass sie zu viel nachdachte oder zu kompliziert sei, der vielmehr ihren Fragen seine weiteren Fragen hinzufügte, der ihr die Augen für gesellschaftliche Strukturen öffnete, was ihr half, ihre Konflikte in der Familie in einen grösseren Kontext zu stellen. Er konnte diese Strukturen sehen, weil er mehr Distanz dazu hatte aufgrund seiner Herkunft aus dem mittelständischen, selbstständigen Milieu und gleichzeitig aus Liebe zu ihr wollte, dass es ihr gut ging, genauso wie sie war – und nicht anders. Der erste Mensch, der sie im Innersten überzeugte, dass Schönheit und legitimer Konsum wirklich gar nichts miteinander zu tun haben, denn er fand sie, egal in welcher Aufmachung, die Schönste. Diese Liebe entwaffnete P. und öffnete ihr den Zugang zu ihren vitalsten Ressourcen, sie machte sie aber gerade deswegen auch verwundbar. Zum ersten Mal wurde P. konfrontiert mit ihren gesellschaftlichen und politischen Verletzungen und dem Mangel an Selbstvertrauen, den diese hinterlassen hatten. Dieselbe Wirkung wie die Liebe zeitigte auch die schöpferische Tätigkeit, mit dem entscheidenden Unterschied, dass der Lebensmensch ihr die nötige Zeit liess, um die Wunden zu heilen – nichts Harmonisches, ein oft schmerzhafter Prozess der Katharsis, für beide –, wo hingegen im Feld der Kreativen ein komplexes Kräftespiel wirksam war, das ihr Selbstvertrauen auf der Oberfläche kurzfristig aufbaute, langfristig jedoch mehr und mehr den Boden unter ihren Füßen aushöhlte, wie ich weiter unten gleich zeigen werde.

Neben der Liebe gesellten sich wenig später auch vertrauensvolle Freundschaften, die aufbauend waren, Belastungen ertrugen und bis heute andauern. Es gab aber auch Zumutungen in Freundschaften, die P. vielleicht zu lange aushielt – ihre übergrosse Treue speiste sich aus der Erfahrung, dass Solidarität gerade dann wichtig ist, wenn sie auf eine Belastungsprobe gestellt wird. Aber da war wohl auch eine toxische Portion Angst gemischt mit Dankbarkeit im Spiel – typische habituelle Angst vor einer abgründigen Ablehnung aufgrund ihrer Herkunft und typische habituelle Dankbarkeit, trotz ihrer Herkunft von Schweizern und Schweizerinnen eine Chance für eine Freundschaft erhalten zu haben. P. fand, wenn auch immer spät, so doch den Mut, Menschen gehen zu lassen, die mit ihren übergrossen Besitzansprüchen und ihrem Bedürfnis nach Exotismus an ihr zehrten, der kleinen Seconda. Ich finde es wichtig, die Zusammenhänge zwischen sozialer Ungleichheit und Sexualität, Liebe und Freundschaft zu beleuchten, denn Menschen in prekären Lagen sind fragiler, was Beziehungen angeht, schneller getroffen und härter gebodigt, aber ebenso sind

sie einfacher zu beflügeln als Menschen, die über ein gutes soziales Auffangnetz verfügen. Gute und schlechte Beziehungen sind von grösserer Bedeutung bei Ersteren, weil sie aufgrund ihrer prekären Lage exponierter sind. Mit anderen Worten: auch Beziehungen sind bis zu einem gewissen Grad gesellschaftlich determiniert, nicht nur privat. Annie Ernaux beschreibt ihr Befremden in der Komfortzone des Überflusses an sozialem Kapital wie folgt:

«Ich habe Jahre gebraucht, um die ungeheure Freundlichkeit zu «verstehen», die wohl-erzogene Leute in ein einfaches «Guten Tag» legen. Ich empfand Scham, soviel Freundlichkeit verdiente ich nicht, es ging bei mir soweit, dass ich mir eine besondere Sympathie für meine Person einbildete. Bis ich dann erkannte, dass diese mit so interessierter Miene vorgetragenen Fragen, dieses Lächeln nicht mehr bedeuten, als mit geschlossenem Mund zu essen oder sich diskret die Nase zu putzen.» (Ernaux, 1988, 56).

Und weiter unten ergänzt sie diese Episode mit dem lapidaren Satz: «Ich bin in diese Welt hineingerutscht, in der der Nächste nur Zierrat ist.» (Ebd., 75). Den Nächsten nur als Zierrat zu betrachten, das war für P. ein ästhetischer Genuss gekoppelt an eine soziale Leichtsinnigkeit, die sie von zuhause nicht kannte. Gegen den Trend, den eigenen Freundeskreis mit coolen Leuten zu bestücken, als ob man eine Privatsammlung mit angesagter Kunst ausstaffieren würde, lief sie oft vergeblich Sturm wie gegen eine unsichtbare Wand. Dabei waren da nicht nur die Kinder der gesellschaftlichen Eliten tonangebend, vielmehr noch tummelte sich in der Zürcher Szene der 1990er Jahre der aufstrebende Nachwuchs des Mittelstandes im oberen linken Milieu der Gesellschaft. Wie man über Frauen auf der Karriereleiter sagt, sie prallen oben an der gläsernen Decke ab, so kann man anhand von P.s Geschichte sagen, dass Arbeiterkinder an der coolen Fassade abprallen, wenn sie in die oberen Kulturmilieus aufsteigen.

Immer noch stark am Bild der Künstlerin haftend, machte P. dann doch die Prüfung für die Kunstklasse der Schule für Gestaltung in Zürich (heute: ZHdK) mit diesen Mustern und Ornamenten aus Stromboli in der Mappe und nahm nicht einmal die erste Hürde. Als sie die Mappe nach dem negativen Entscheid abholte, traf sie eine alte Bekannte der Revolutionären Sozialistischen Jugendorganisation auf der Strasse. Diese teilte ihr mit, sie sei gerade dabei, die Fachklasse für Textilgestaltung mit dem Diplom abzuschliessen. Aus einer ehemaligen Parteigenossin war eine Textildesignerin geworden, was für eine Überraschung für P.. Dies gab ihr den entscheidenden Impuls für den eigenen Wandel, erst da öffneten sich, wie zufällig, bei P. neue Perspektiven. Sie informierte sich über alle Fachrichtungen der damaligen Schule für Gestaltung Zürich und wusste bald sehr genau, dass sie Textildesign studieren wollte. Rapporte, Motive, Wiederholungen, Ornamente, Strukturen und Oberflächen – da war sie *in ihrem Element*. Es war für sie zusätzlich von grosser Bedeutung, dass sie Textildesign weniger zeichenhaft fand als Mode. Es ging um die Basis, um

den Rohstoff der Mode gewissermassen, um ein sogenanntes Halbfabrikat, wie man Textilien fachmännisch bezeichnet. Mit Halbfabrikaten konnte sie sich auf eine merkwürdige Art sogar identifizieren.

P. trieb ab diesem Moment die innere Motivation an, Textildesignerin zu werden, *koste es, was es wolle*. Die Angst, ein weiteres Mal lebendig begraben zu werden, lockte sie aus der Reserve. Das war vielleicht der Grund, weshalb sie es scheinbar so ohne Weiteres ins Feld hineinschaffte, trotz der damals hohen Selektion bei der Zulassungsprüfung (Verhältnis 70:7). Sicher ist, dass ihr Risikoverhalten der Grund dafür war, weshalb P. sich dieses Wollen schliesslich *zu viel* hat kosten lassen. Wie eine sich selbst erfüllende Prophezeiung hat die Angst, ein zweites Mal lebendig begraben zu werden, P. blind gemacht für ein günstiges Preis-Leistungs-Verhältnis ihres sozialen Aufstiegs. Die Ressourcen an Freundschaften, Liebe und Gesundheit haben erhalten müssen für den äusseren Erfolg, der schnell eintrat. Schon während der Ausbildung erhielt sie einen ersten, den namhaften Willy-Guhl-Preis für eine Strickarbeit. Ihre Leistungen im Studium waren immer auf dem höchsten Niveau, sie war *im Saft*, wie sie selbst sagte, sie wurde geachtet und gefördert – und doch war die Angst nagend. Im Grunde wollte sie beweisen, mit dem ganzen übertriebenen Aufwand, dass sie in der Designwelt nicht fehl am Platz sei. Wie die Tochter des Müllers im Märchen vom Rumpelstilzchen signalisierte sie ihrem Umfeld, dass sie aus Stroh Gold zu spinnen fähig war, und wie selbstverständlich stellten sich bei P. Könige und Königinnen an, die das dann auch einforderten. Die Ursachen für dieses Missverhältnis zwischen Selbstvertrauen und Talent sind unter anderem auch im sozialen Bezug zu ihrer Arbeiterkultur zu suchen. Anfang der 1990er Jahre begann P. während der Ausbildung zur Textildesignerin, sich sehr dafür zu schämen und ihn zu verheimlichen. Dass ihre Eltern zu jenen gehörten, die *keinen* Geschmack haben, wurde ihr hier überdeutlich bewusst, das hiess für sie manchmal auch, keine Eltern zu haben, die sie vorzeigen konnte. Das kam ganz unerwartet und war brutal. Gut oder schlecht zu sein, war ihr bekannt, aber nicht einmal existieren zu dürfen? *Kein* Geschmack war ein hartes Verdikt, das an ältere, existentielle Ausgrenzungen und an strukturellen Rassismus erinnerte, aber das Bewusstsein für diesen schwelenden Zusammenhang schob sie schnell weg.

Uncool war das Wort, mit dem sie sich selbst damals etwas harmloser charakterisiert hätte. P. kann das heute so diagnostizieren, aber damals hätte sie das noch nicht gekonnt. Dazu hatte ein überwältigender Präsenzzustand angesichts der scheinbar unerschöpflichen Möglichkeiten der Gestaltung zu sehr von ihr Besitz ergriffen. Die Distanz, die es erlaubt, diesem Zauber zu widerstehen, hatte sie nicht. Die Entzauberung kam erst viel später. Vorerst war sie gespalten, sie spürte, dass die Möglichkeiten eben doch nicht unerschöpflich waren, und sie spürte die Grenzen der legitimen Möglichkeiten entlang der sozialen Hierarchie, aber sie wollte doch dem Versprechen dieser Ausbildung gerne glauben, dass es einzig und allein um Gestaltung und Handwerk ging,

nicht um soziale Ausgrenzung mittels ganz bestimmter Codes, die sie im Innersten bedrohten. Wie in der Einleitung dieser Arbeit erwähnt, nennt Pierre Bourdieu diesen Glauben *illusio* (Bourdieu, 2014, 515–519).

Jedes Feld erzeugt seine eigene *illusio* – den Glauben an den Wert der Einsätze dessen, was im Feld auf dem Spiel steht. Bildungsinstitutionen etwa glauben in diesem soziologischen Sinn an die Meritokratie, die Wissenschaft glaubt an ihre Objektivität, Kunst an ihr Primat der Ästhetik – und Design? Man muss als ambitionierte Designerin daran glauben, dass es wirklich um angewandte Kunst geht, um Gestaltung von funktionalen, ansprechenden, massentauglichen Produkten. Ohne dieses Interesse kann man sich nicht in diesem Feld betätigen, man fällt unmittelbar aus dem Spiel. Die Kunstsoziologie legt den Finger auf den folgenden Komplex: Vordergründig geht es um die feldspezifische *illusio*, hinter dem Rücken der Akteure vollzieht sich jedoch die soziale Strukturierung innerhalb des Designfeldes, die von dieser Wirklichkeitsillusion übertüncht wird. Und bei dieser unterschwelligeren Strukturierung sind, was das Designfeld anbelangt, nicht einfach Talent, Motivation und Produktivität die entscheidenden Trümpfe. Das sind die Voraussetzungen, um überhaupt mitspielen zu können. Die entscheidenden Trümpfe sind die impliziten Kenntnisse dessen, worauf es, aufgrund von historischen Kämpfen, die längst vergessen sind, beim *legitimen* Designerhabitus wirklich ankommt, wenn man sich erfolgreich und dauerhaft positionieren will. Es kommt letztendlich also darauf an, auch im Feld des Designs, «... wie einer spricht, tanzt, lacht, liest, was er liest, was er mag, welche Bekannte und Freunde er hat usw.» (Bourdieu 2002, 31–32).

Und ganz überraschend war für P., wie versnobt es hier zuging. Man musste, um wirklich aufzutumpfen, ständig auf andere herunterschauen, das gehörte zum guten Ton. P. hat das intuitiv gemerkt und sich angepasst, nach und nach. Anpassung war ihr seit der Kindheit bekannt, das war nicht das grösste Problem. Das grösste Problem war, dass sie bei der Anpassung auch Werturteile verinnerlichte, die einen Teil ihres früheren Selbst zutiefst herabsetzten. Damit hatte sie überhaupt nicht gerechnet: sich plötzlich wegen ihres biografischen Bezugs zum Arbeitermilieu *uncool* zu finden. Instinktiv hatte sie einen Bogen um die Universität und die Welt der Akademia gemacht, weil sie sich da deplatziert vorgekommen wäre. Aber hier, in dieses Feld, war sie völlig unbewusst mit der Annahme eingetreten, am richtigen Platz zu sein. Sie hat sich gegen die Erkenntnis, dass sie sich massiv getäuscht hatte, und die unbewusst schon nach ein, zwei Semester in ihr aufkeimte, jahrelang gewehrt. In diesem Habitusbruch sieht man die unerforschte Geschichte eines interessanten Paradoxes aufblitzen, das uns noch beschäftigen wird: der Attraktivität des Designfeldes für Bildungssystemferne aufgrund der feldspezifischen *illusio* und ihre feldspezifische Herabsetzung und Verdrängung hinter dem Zauber der *illusio*. Welche Funktion erfüllen solche Muster, ausser einer Spaltung der Akteure in gute integrierbare und schlechte, nicht integrierbare Anteile?

Die Sogwirkung, welche diese paradoxe *illusio* des Designfeldes spezifisch auf P. ausübte, war das Versprechen einer mystischen Erlösung von einem Konflikt. Das Versprechen, innerhalb der Gemeinschaft der angewandten Kunst und des Designs aufgehoben zu sein, erlöst vom immer grösser werdenden Spagat zwischen ihren ererbten Dispositionen des Habitus und der Gesellschaftsstruktur im Umbruch. Es mag deshalb zunächst paradox klingen, ist aber bei genauerem Betrachten nur logisch, wenn P. sagt, dass es sie auch in die Arme der rechtspopulistischen Schweizerischen Volkspartei SVP hätte treiben können, die den bedrohten und unter Druck geratenen Arbeiterfamilien ebenfalls das offene Angebot des Aufgehoben-Seins in einem sicheren, mystischen *Wir* macht. Der Rassismus der Partei stiess P. zwar ab und traumatisierte sie immer wieder aufs Neue – auf der manifesten Ebene. Aber latent, so kann sie heute sagen, fand sie den anti-intellektuellen Reflex und die populistischen Ressentiments, welche die Partei so erfolgreich in ihrem diskursiven Widerstand gegen die kulturelle, «linke» Elite kultivierte, eben doch sehr attraktiv. P. war zutiefst gespalten, oder man muss es präziser sagen: Sie war hin- und hergerissen zwischen den inneren Widersprüchen zweier Felder, einem kulturellen und einem politischen. Die nationalkonservative SVP nahm P. sehr bewusst als *gespaltene Partei* wahr, und das Designfeld erfuhr P. eher unbewusst als *gespaltenes Feld*. Was ist mit dieser Begriffsbildung gemeint?

Ich meine damit, dass es Felder gibt – und das Designfeld scheint eines davon zu sein, wie die Interpretationsarbeit anhand des empirischen Materials und der Theoriebezüge bisher nahelegen – die bei sozialen Aufsteigern weniger einen gespaltenen Habitus *hervorbringen*, als dass sie wegen ihrer internen, feldspezifischen Widersprüche und Mythen für soziale Aufsteiger in Zeiten sozialer Umbrüche geradezu die ideale Passform bieten. Das Designfeld, so meine Hypothese, ist ein ideales Feld für Aufsteiger, *weil* es gespalten ist und diese Spaltung produktiv kultiviert. Im gegenwärtigen politischen Diskurs nennt man das: Abstiegs- oder Statusängste *bewirtschaften*. Dabei hat dieser Diskurs meist die Nationalkonservativen und Rechtspopulisten im Fokus. Gespalten sind diese ohne Zweifel, denn sie politisieren gegen die ökonomischen Interessen der Unterprivilegierten und kultivieren gleichzeitig einen unterprivilegierten Habitus der Notwendigkeit: hart, tüchtig, bewährt, verlässlich, handfest, unzimperlich, direkt, praktisch, einfach, ernst. Das Designfeld gerät hingegen sehr selten in den Fokus der Kritik, obwohl es Abstiegs- und Statusängste bewirtschaftet, aber geradezu spiegelbildlich verkehrt zum Rechtspopulismus: Es ist auf eine unreflektierte Art «sozial», befördert aber den neoliberalen, legitimen Habitus der Privilegierten: smart, schillernd, klassenblind, sophisticated, raffiniert, ironisch, ästhetisch, formalistisch, geistreich, spielerisch, süffisant, arrogant – und cool. Man könnte es Linkselitismus nennen. Angela McRobbie wiederum formuliert diese seltsame Annäherung von ausbeuterischen Prakti-

ken im Feld der Kultur sowie im Feld der Sozialpolitik unter dem Signum des Neoliberalismus des Dritten Wegs von New Labour wie folgt:

«Early in the 1990s this gave me reason to argue that youth cultures marked a strong investment in the social, they were deeply engaged, they were spaces of critique. But now less than ten years later so heavily capitalised are they and so disconnected are the under 30s from political debate that this social investment which was at the heart of youth culture goes into suspended animation. Too uncool. There is meantime a kind of taken for granted anti-racism, a 'gay is also cool' assumption. Combine this with a love of money and love of consumer culture and we have another flattening out process, youth culture capitalism emerges. You can make it if you really want. About those outside the loop, no questions are asked. Over the hill in age terms? Too unconfident to manage the presentation of self? [...] Too miserable to party? Only OK once established and then able to behave badly. In London this is the 'Shoreditch effect' where artists effect a working class style while retaining the services of public school educated agents who are from the deeply conservative middle classes and who have great connections for both publicity and sales (the 'Notting Hill effect'). This then is a New Labour classless dream, a high energy band of young people driving the cultural economy ahead but in a totally privatised and non subsidy oriented direction. Using their knowledge of culture to expand into related areas, employing their friends and others in an informal capacity, and then by the late 1990s moving into the dot com world and showing themselves to be willing risk takers who will put in very long hours, entertain all kinds of venture capitalists to drive this new sector forward. In London the Cultural Entrepreneur Club marks the convergence of art, business, new media, new jobs and the presence of the venture capitalists. Exclusive, by invite only, but organised in a club setting with DJs, free Vodka all night thanks to Smirnoff and hosted by C4, accountants Cap Gemini, ICA Goldsmiths and the Arts Council, and overseen by Leadbeater himself... » (McRobbie, 2003).

Eine Entwicklung, die nach London auch Berlin, Barcelona, Wien und Zürich total erfasst hat, wie ich in Teil 3 anhand von LSch. noch zeigen werde. Man ersetzte Shoreditch aus McRobbies Zitat durch das Zürcher Industriequartier und Notting Hill durch den Zürcher Kreis 6. Hier in Teil 1 stehen wir mit P. Mitte der 1990er Jahre noch am Anfang dieses Dominoeffektes.

Wie bereits in der Einleitung erwähnt, hat Margaret Thatcher, die diesen Wandel in den frühen 1980er Jahren in Grossbritannien angestossen hat, immer betont, ihr grösster Sieg sei, dass selbst die Linken sich heute keine Alternative zum Neoliberalismus denken können. Es gibt in dieser Alternativlosigkeit einen gemeinsamen Nenner der Extreme, die sich in der Mitte treffen, der Extreme der rechtskonservativen, populistischen Partei und der linksliberalen Avantgarden. Ihre Gemeinsamkeit ist ihre neoliberale Ausrichtung, einmal

politisch, einmal habituell. Aber ob nun rechter Kulturpopulismus oder linker Kulturelitismus: Ein gut kaschierter Verrat an den Perspektiven – den sozio-ökonomischen wie auch an jenen des Lebensstils – für ein besseres Leben der Unterprivilegierten ist beides. Gibt es gar einen gemeinsamen Ursprung der unsozialen und der ästhetischen Avantgarden, die heute gespalten und konträr erscheinen, in der Tat jedoch einfach nur – kalte Schulter an kalter Schulter angelehnt – gleichzeitig gegen unten treten? Ist es undenkbar, dass sie sich einander zuwenden und miteinander sympathisieren werden? Oder vielmehr denkbar, dass die nationalkonservativen Kräfte irgendwann eine Landnahme im Feld des Designs durchführen – und dass sich avantgardistische Distinktion in der Zukunft gar offen mit der politischen Rechten verbindet?

Unnatürliche Handschrift –

Die feinen Unterschiede der feinen Unterschiede I

Uncool also. P.s Arbeiten wurden von den auserkorenen Lieblingen im Studiengang oft belächelt, sie verstand nicht, wie diese Auswahl überhaupt stattgefunden hatte, und weshalb. Was war das für ein seltsame Günstlingskultur? Erst mit dem Abstand der Zeit und dank dem heutigen Reflexionsraum, kann P. sagen, es waren alles junge Frauen aus den gebildeten Milieus, die voller Selbstbewusstsein über top oder flop urteilten, als wären sie Hofdamen am Hof einer Königin. Designs von P., die regelmässig als naiv abqualifiziert wurden, waren bei einer Kollegin, die in einer designaffinen Familie aufgewachsen war, das Resultat der «eigenen Handschrift» und wurden entsprechend positiv honoriert. Auf den ersten Blick sahen sich die Entwürfe P.s und jene der Kollegin bisweilen zum Verwechseln ähnlich, aber ihre Haltung war natürlich eine ganz und gar verschiedene. P. hätte keine andere Möglichkeit gehabt, als scheinbar naiv zu wirken, denn ihre Authentizität war der Ausdruck eines sozialen Reflexes, während die besagte Kollegin ihre Authentizität als rein gestalterische Entscheidung vermittelte, was sie ja auch war. Sie konnte Entwürfe formal austarieren, bis sie den Punkt erreicht hatten, der exakt zwischen dem gerade noch als legitim erachteten Eingeständnis zur Kommerzialisierung und maximaler Sichtbarmachung der eigenen Handschrift lag. Insofern wurde oberflächlich tatsächlich kein Stil an der Schule für Gestaltung in Zürich gepflegt, wie der etwas provozierende Titel der Publikation *Kein Stil* über den Grafiker Ernst Keller lautet, der Begründer des Swiss Style der Nachkriegszeit (Vetter et al., 2017). Aber irreführend ist der Titel dennoch. Alles schien möglich, auch in der Textilklassse, aber man musste die richtigen Dispositionen einer ganz bestimmten Swissness ererbt haben. Was gefragt und gepflegt wurde, war der Stil eines *sozialen Reflexes*, der auf der Oberfläche die legitimen Manifestationen von distinktiven Designs *à la Suisse* hervorbrachte: unschuldiger, einfacher, natürlicher Reichtum.

Ein Reflex, den P. nicht kennen konnte. Die tieferliegenden Ursprünge solchen Reichtums konnte P. nicht erfassen. Ihre Reflexe waren begrenzt. P. hat Jahre gebraucht, um dahinterzukommen. Annie Ernaux beschreibt eine ähnliche zwingende Begrenztheit der Handlungsoptionen in Bezug auf ihren literarischen Sprachstil, wie sie P. gegenüber ihren Entwürfen empfand. Ernaux lehnt Doppeldeutigkeiten ab, sowie sie das Vergnügen der Komplizenschaft zwischen ihr und der Leserschaft nicht anbietet, sie braucht auch Nostalgie, Pathos oder Spott als Mittel nicht. Schreiben heisst für Ernaux, die Grenzen der Welt mitzuteilen, in der sie gelebt hat: «Und dort konnte kein Wort durch ein anderes ersetzt werden.» (Ernaux, 1988, 36). Sogar das Selbstgebastelte und Rotzige aus der Punkzeit, dem P. eine Zeitlang tatsächlich Raum gegeben hatte, die soziale Transgression ihres Aufstiegs zu artikulieren, galt in den 1990er Jahren ohne zusätzliche ironische Sublimierung nicht mehr als legitim. Für P. wurde es je länger, desto schwieriger diese endlosen Spiele der Zeichen ohne soziale Verbindlichkeit mitzuspielen. Diese flachen Spiele ohne Bezug zur soziologischen Tiefe sind kennzeichnend für die Postmoderne. Und in diesem Sinne sind sie die ideale Passform für die neoliberale Politik. Der Soziologe Zygmunt Bauman hat diesen Zusammenhang im Auge, wenn er die Bedingungen reflektiert, unter denen wir in der Postmoderne leben. Das folgende Zitat aus *Unbehagen in der Postmoderne* ist ein weiteres Leitmotiv oder Refrain meiner Arbeit geworden, weil Bauman hier an die Reinheitsdiskurse anknüpft, die ich weiter oben erläutert habe. Oberflächlich gesehen, könnte man nämlich sagen, dass postmodernes Pastiche oder Anything Goes nichts damit zu tun hat, ja, dass diese Phänomene auf der Oberfläche geradezu das Gegenteil von Reinheit darstellen. Aber Bauman bringt ihren tieferen Zusammenhang mit einer ganz bestimmten, sozialen Reinheit eben doch auf den einen, schmerzenden Punkt:

«In der postmodernen Welt frei konkurrierender Stile und Lebensmuster gibt es noch immer einen strengen Reinheitstest, den jeder, der sich um Zulassung bewirbt, bestehen muss: Man muss in der Lage sein, sich von den grenzenlosen Möglichkeiten des Verbrauchermarktes und der von ihm propagierten ständigen Erneuerung verführen zu lassen; man muss sich freuen können über die Chance, Identitäten anzunehmen und wieder abzulegen und sein Leben auf der endlosen Jagd nach immer intensiveren Gefühlserlebnissen und immer aufregenderen Erfahrungen zu verbringen. Nicht jeder besteht diesen Test. Die dies nicht schaffen, sind der <Schmutz> der postmodernen Reinheit.» (Bauman, 1999, 30).

Reinheit heisst hier, sich den Schmutz der sozialen Erinnerung und Aufschichtung von Erfahrung, die sich physisch in bestimmten Dispositionen des Habitus abgelagert hat, vom Leibe zu halten. Das Gegenteil also von *Vergiss niemals, woher du kommst!*, wie die Frau eines Arbeitskollegen von P.s Vater ihr einmal gesagt hatte. P.s Reflex, beim Gestalten verbunden zu bleiben mit ihrer Klassen-

herkunft, musste im Designfeld kontrolliert, ausgesondert, sublimiert und ihr gesamter Habitus letztlich von der Schwere der kollektiven Geschichte gesäubert werden. P. hat sich Mühe gegeben, sich diesem postmodernen Diktat der historischen Leichtfertigkeit unterzuordnen, das kann sie heute so sagen.

Andere waren da sperriger, unabhängiger, auch wenn sie äusserlich vielleicht braver oder konservativer daherkamen und weniger mit den Moden mitgingen. NP. etwa, ihre Studienkollegin, die ich ebenfalls für diese Arbeit zwei Mal intensiv interviewen konnte. Als sie und P. zusammen studierten, schienen sie, oberflächlich gesehen, Welten voneinander entfernt zu sein. NP. hatte die Realschule in der Provinz besucht, P. das Gymnasium in der Metropole. NP. machte eine strenge Lehre als Damenschneiderin unter einer autoritären Lehrmeisterin, P. wurde Lehrerin. Erst im Kontext dieser Arbeit entdeckte ich, wie ähnlich P. und NP. sich im Grunde gewesen waren. NP. wurde von der Leiterin der Textilklassse beargwöhnt und aus der Schule gedrängt, weil NP. der mittelpreisige Sektor immer mehr interessiert hatte, als die exklusiven Designs. In diesem Bereich entwickelte sie eine enorme Produktivität, die vom Feld nicht goutiert wurde. NP. erinnerte sich während dem Interview, dass nicht so sehr die Entwürfe selbst, sondern vielmehr die Präsentationen der eigenen Entwürfe der ultimative Test gewesen waren, bei dem entschieden wurde, ob man zu den «künstlerischen» oder zu den «banalen» Studentinnen gezählt wurde. Die Bedeutung der Präsentationen für die Beurteilung von gestalterischen Studienarbeiten wird auch im Teil 3 zentral sein.

Die «Künstlerischen», so erinnert sich NP., wurden gefördert, die «Banalen» fallengelassen und verachtet. NP. gingen Präsentationen habituell gegen den Strich, sie hatte von klein auf gelernt, zu schweigen und zu arbeiten:

«Auch meine Eltern sind jetzt keine grossen Redner. Man hat nie gross über etwas geredet. Warum man dies oder das will... Also, das hat auch niemanden interessiert. Also, das [Präsentieren, Anm. d.V.] ist für mich sicher eine grosse Kraftanstrengung gewesen.» (NP., I, 55).

NP.s Präsentationen waren von einer typischen sozialen Bescheidenheit der «einfachen Leute» gekennzeichnet, die nicht zur feldspezifischen, edlen Bescheidenheit passte, die jederzeit im richtigen Moment durch eine gediegene Sprachvirtuosität begleitet werden sollte. Dass sie gerne schrieb und eine ihr ganz eigene *écriture automatique* entwickelte, um diesen Zumutungen zu begegnen, ist bemerkenswert kreativ und widerständig. NP. besass mehr Resilienz als P., aber sie wurde auch direkter angegriffen und offen von einigen Dozenten und Dozentinnen als «unpassend» bezeichnet, was P. nie so direkt erlebte. NP. entschied sich bald ganz bewusst, sich nicht verdrängen zu lassen, weder durch die symbolische Gewalt eines allgemein herrschenden Distinktionsregimes noch von der Studiengangsleiterin: «Also, und ich habe auch gedacht, nein, die-

sen Gefallen mache ich ihr [...] nicht, weisst du!» (NP. I, 58). Nicht freiwillig in die Defensive, das war ihr Motto. Solidarität unter den Klassenkameradinnen, die auf Initiative von P. gepflegt wurde, habe ihr dabei geholfen, widerständig zu sein, und das war ausserordentlich. Ich hatte das vergessen, NP. erinnerte mich daran: In den oberen und unteren Klassen habe, so schien es ihr, eine uns unbekannte Instanz systematisch Zwist unter den Studentinnen gesät. Die Zuschreibung, «banal» zu sein, wurde für NP., die nur dank ihrer Produktivität und Kreativität aus vorgespurten Bahnen ihres Milieus ausgesichert war, deshalb als eine massive Zurückweisung empfunden, als ob man ihr damit sagen würde, sie solle zurückgehen, woher sie gekommen war. Die Erinnerung daran liess ihren Atem während des Interviews stocken:

«Und... und... und das sind natürlich für mich dann so... Rückschläge, wo du genau ins Innerste getroffen wirst, weisst Du... (lacht verlegen). Wo man ja dann quasi wie auch daran verzweifelt.» (NP., II, 46).

P., so erinnert sich NP., habe als Lehrerin eine andere Sprachgewalt und Autorität ausgestrahlt als andere, die nicht aufs Gymnasium gegangen seien. P. habe auch die Initiative ergriffen, sich vor den Präsentationen jeweils unter Studienkolleginnen gegenseitig zu coachen. Dabei sei P. jeweils hart, aber wohlwollend mit den anderen ins Gericht gegangen. NP. habe gespürt, dass P. eine Art Verantwortung in der Vermittlerrolle übernahm.

Was war P.s Motivation gewesen, diese Verantwortung zu tragen? Wollte sie den Schock vorwegnehmen, dass ihre Kolleginnen regelmässig an diesen Präsentationen wegen eines nicht näher bekannten Mangels an richtigen Dispositionen beschämt wurden? Dass sie auf unerträgliche Art aufgrund ihres Klassengeschmacks blossgestellt wurden durch die Erben des kulturellen Grosskapitals, welche an den Schalthebeln sassen. Diese Demütigungen blieben im Moment ihres Geschehens von jenen Dozentinnen, die es gut mit ihnen meinten, meist unwidersprochen, denn das Machtgefälle war auch unter den Lehrenden enorm. Hinterher konnte man sich kollektiv zwar ärgern, aber was änderte das? P. wollte wohl diese Logik durchbrechen, vermute ich heute – durch eine gemeinsame, vorausseilende Abhärtung, die die Klasse als Kollektiv dann während der Präsentation vor den Attacken wappnen würde, die in der Tat «das Innerste» trafen. Denn sie kamen aus einem nicht näher bekannten Hinterhalt der Eingeweihten, zu denen NP., P. und andere nicht gehörten. An einer Stelle im Interview formulierte NP. den verzweifelten Wunsch, die Anforderungen hätten doch auch direkter, klarer von der Schule kommuniziert werden können, wie sie das von der Lehre her gut kannte, anstatt subtil und fies:

»Man hätte doch jemandem auch mal sagen können, hey, du bist total auf dem falschen Weg. [...] Man hat immer alles so lang aufrechterhalten, und wir hätten selber

herausfinden sollen, was man machen soll. Natürlich ist das der Anspruch von dieser Schule. Aber ich bin natürlich aus einer ganz anderen Richtung gekommen. [...] Ja, und der Hammer ist sowieso gekommen. Hätte man nicht vorher klarer nein sagen können?» (NP., I, 60).

Diese Klarheit, die NP. sich gewünscht hätte, ist natürlich nicht im Sinne von subtilen *illusio*-Mechanismen, die hinter dem Rücken der Akteure die soziale Schichtung reproduzieren, die auch ausserhalb des Feldes herrscht. Im Ausstellungskatalog zur Präsentation der Fachklasse für Textilgestaltung, die im Foyer des Museums zu sehen war, als P. und NP. zusammen studierten, kann man die soziale Arroganz hinter der Euphemisierung spüren:

»Im Gegensatz zum weitverbreiteten Bild, das von der Textilgestaltung existiert, will die Textilklassik nicht einfach Dessins hervorbringen. [...] Die Vorstellung, dass man nach der Ausbildung mit einer Mappe voller Papierentwürfe von Tür zu Tür geht, scheint vielleicht überzeichnet. Diese Praxis ist aber keineswegs überwunden.« (Museum für Gestaltung, 1993, 35).

Nun, diese Praxis würde NP. später erfolgreich betreiben. Was hatte man dagegen einzuwenden? Der Katalogtext lautet weiter:

«Verglichen mit anderen gestalterischen Sphären ist der Textilentwurf aber autonom. Das heisst: Textilentwurf hat sich an eigenen Gesetzen zu messen, und diese Gesetze verweisen nicht auf Instanzen ausserhalb des Entwurfs (Funktionalität, Erfüllung des Programms), sondern liegen im Entwurf selber. Die Gestaltung von Textilien muss sich ihre referentiellen Bindungen selber schaffen. Die Gestalterinnen und Gestalter sind jene, die dies in jedem Fall leisten müssen.» (Ebd.)

Hier wurde also dem singulären Künstlermythos gefrönt, in einer postmodernen Variante, die Coolheit und Esoterik innerhalb der Strukturen der Schule für Gestaltung beförderte, welche später dann in der Zürcher Szene kultiviert wurden. Die Gesetze, von denen im Zitat die Rede ist, wurden nämlich durchaus von «Instanzen ausserhalb des Entwurfs» einer Studentin geschaffen, sie wurden von Kultpersonen erlassen, die die Macht dazu hatten und nach Gutdünken über Zugehörigkeit und Nicht-Zugehörigkeit der Beurteilten bestimmten. NP. hatte das sehr klar und viel früher als P. erkannt:

»Ich weiss auch nicht, ist es Zürich? Es ist für mich immer ein bisschen kalt gewesen. Schon mit einem gewissen Druck oder so. Nie hat dir ehrlich, herzlich, ehrlich jemand etwas gesagt, weisst du. Aber ich finde... heute, man kann diese... man kann auch ein bisschen nett sein mit den Leuten (lacht). Dann muss man nicht immer alles mit so einer Coolness... oder?« (NP., I, 61).

«Nett» ist natürlich ebenso sozial entlarvend, wie «banal». P. gab sich Mühe, nicht zu nett zu sein, besonders wenn sie ihre Arbeiten präsentierte. In gewisser Weise hat also gerade die Anpassungsfähigkeit P.s an implizite Regeln des Spiels sie nicht vor den Zumutungen des Spiels geschützt. P.s Präsentationen ihrer Entwürfe waren stets demonstrativ ernst. Zu ernst und verbindlich in der Absicht. Man sollte sich auf ihre Aussagen verlassen können, das war ihr wichtig. Genau das war im postmodernen Sinn nicht verführerisch genug, es war gerade nicht cool und machte ihre niedrige Herkunft umso sichtbarer, je angestrebter sie sich bemühte, ihre nette Seite nicht zu zeigen.

Ihre Reflexionen waren umfangreich, weil sie meinte, sich und anderen Transparenz schuldig zu sein – *noblesse oblige!* Dabei ging es doch genau um die Verschiebung und Verschleierung, um sozial codiertes Sagen und Dochnicht-Sagen. P.s Präsentationen waren komplex und daher weitläufig, weil sie die Welt so sah, aber sie waren trotz Umfang haushälterisch im Anspruch und wurden regelmässig als *zu glanzlos* beurteilt. P. verstand nicht, dass ihr dies als Mangel angelastet wurde. Sie hatte doch eben erst versucht, sich Mies van der Rohes Dogma *weniger ist mehr* anzueignen, obwohl es ihr gegen den Strich ging – und nun dies: *zu glanzlos*? Die widersprüchlichen Anforderungen des Feldes lösten eine nachhaltige Irritation bei P. aus, wie diese längere Passage aus ihrem Interview zeigt:

«Autorendesign und die eigene Handschrift, das war das grosse Ding damals in der Textilklassse, aber dann... ja, also es war nur eine ganz bestimmte Handschrift, die als cool galt. Meine war irgendwie immer *zu* irgendwas, *zu* naiv oder *zu* wörtlich, meine Displays fanden die Dozentinnen *zu* kompliziert, meine Arbeiten *zu* wenig spielerisch und meine Präsentationen *zu* reflektiert. Man stelle sich das mal vor, in Zeiten der Akademisierung und all das. Ich verstand einfach nicht, welche Art von Naturalismus angesagt war, was verstand man denn unter einer eigenen Handschrift, einer eigenen theoretischen Reflexion? Das waren doch meine Hände und mein Gedanken, oder? Ein Theoriedozent sagte mir ganz am Schluss an der Diplomfeier, ich hätte ein Problem, meine Gefühle mit meinem Verstand zu verbinden, da sei eine Blockade. Als ob das allein mein persönliches Problem gewesen sei. Man durfte doch über gewisse Dinge gar nicht reden, soziale Gerechtigkeit in der Mode zum Beispiel, oder über Produktionsbedingungen in der Textilbranche, da galt man einfach nur als peinlich, wenn man das gemacht hat. Heute denke ich, in den 90er Jahren war dieser Autorenhype und der ganze semiotische Überbau damals ... eine Art, ja, wie soll ich sagen... Ablenkung vor den wirklichen Herausforderungen... eine verwöhnte Gesellschaftsschicht, Junge und Alte, suchte die verlorene Unschuld in der kleinen Schweizer Modenische, den kleinen selbstgebastelten Labels, wie unseres ja auch eins wurde, zu einem Zeitpunkt, als Fast Fashion begann, richtig Fahrt aufzunehmen, und die Textilbranche weltweit den Bach runterging und ganz schrecklich primitiv und ausbeuterisch wurde.» (PDM., Protokoll).

Hier blitzt ein historischer Verweis in die Geschichte des demonstrativen Naturalismus und der damit verbundenen, demonstrativen Unschuld als Distinktionsmerkmal im Design auf. Was hat es damit auf sich? Liegen die Ursprünge dieser Phänomene in der Verbürgerlichung der Designberufe im 19. Jahrhundert, die ihre neue bürgerliche Leitkultur als quasi-natürliches Gleichgewicht legitimierten (König, 2011, 104–136). Je mächtiger diese neuen Milieus, so könnte man es vorläufig als These festhalten, desto unschuldiger musste ihre Macht gestaltet werden, was der doppelten Idealisierung des Mittelstandes – dem goldenen, harmonischen, ausgleichenden – geschuldet wäre. Die bürgerliche Mitte, die sich zwischen ehemaliger dekadenter, schuldiger Macht des Adels und aktueller, gefährlicher, schuldiger Macht der *classes dangereuses* positionierte. Diese Überzeugung drückt auch Friedrich Schiller in seiner programmatischen Schrift *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* von 1795 aus. Die Französische Revolution war eine bürgerliche, auch was ihren Kunstsinn und Lebensstil betrifft. Das neue Schönheitsideal, so will es Schiller, soll didaktisch zu einem gesellschaftlichen Gleichgewicht zwischen der «Verwilderung» in den «niedereren Klassen» und der «Erschlaffung» in den «zivilisierten» Klassen anregen (Schiller, zit. in: Düsing 1981, 130–131). Sozialer Aufstieg von ganz unten sowie sozialer Abstieg vom hohen Ross des alten Adels herunter ist in diesem Sinne schon seit Beginn des 19. Jahrhunderts an einen Zuwachs an gemässigter Schönheit gekoppelt. Es leuchtet in diesem Sinne ein, dass sowohl das «Wilde» wie das «Dekadente» lukrative Inspirationsquellen im Design gewesen sind, weil sie ausserhalb, an den unzivilisierten oder überzivilisierten Rändern der zivilisierten Mitte als Ressourcen für ihre marktaugliche Sublimierung brachlagen. Wild, dekadent, zivilisiert, unzivilisiert – worauf deuten diese Begriffe eigentlich? Wie sind die unmarkierten, kolonialen Implikationen dieser Schiller'schen Begrifflichkeit in Bezug zur Klassengesellschaft zu verstehen, als ästhetische «Kolonialität» der sozialen Frage etwa? Ich belasse es hier mit der Formulierung dieser Fragen. In Teil 3 werde ich diesen Gedanken wieder aufnehmen und weiterführen.

Ein sublimierter, aufgeklärt-höfischer Habitus war der legitime Habitus, der in der Textilkasse mühelos über Generationen hinweg Menschen mit demselben gehobenen sozialen Background verband, die es sich in der Nische der Exklusivität gemütlich einrichteten. Eine der mächtigsten Figuren der Fachklassenleitung trug – so sah ihr Gang für P. aus – immer eine Art imaginäre Krone und einen imaginären Mantel mit Schleppe, den sie hinter sich herzog. Sie konnte Raum und Zeit mit ihrer Sprachgewalt endlos füllen. Der höfische Habitus hatte sich scheinbar in der Mode über mehrere Jahrhunderte mühelos bis zum heutigen Tag weitervererbt. Mich interessiert es, wie es möglich ist, dass Standesdenken und Meritokratie sich so gut vertragen?

Der Sozialhistoriker der Neuzeit, Martin Dinges, hat dazu geforscht. Die neue soziale Funktion der Kleidung in höfischen Gesellschaften beschreibt

er in seinem Buch *Von der «Lesbarkeit der Welt» zum universalisierten Wandel durch individuelle Strategien* (Dinges, 1993), die ich hier kurz zusammenfassen möchte. Dinges umreißt die Etappen der Verbreitung eines Wettbewerbsmusters, das zunächst nur innerhalb von adligen Hofgesellschaften Anwendung fand. Es gab zunächst, was vor der Neuzeit noch undenkbar gewesen war, einen doppelten Massstab bei der Repräsentation. Nach aussen zeigte sich der Adel bei Zeremonien in seiner überlieferten formellen Kleidung, die gegenüber den anderen Ständen die Ewigkeit seiner göttlich legitimierten Macht symbolisierte. Die ständische Ordnung drückte sich in der Kleidung aus wie Requisiten eines ewigen Welttheaters, und das wiederum ging mit einer Lesbarkeit der Welt einher. Gegen innen jedoch, bei weniger offiziellen Anlässen, herrschte auf den Höfen eine neue, spielerische Lockerheit der Sitten und des Lebensstils, gepaart mit einer dynamischen Günstlingskultur der neuen bürgerlichen Funktionsebenen: Beamte, Ärzte, Künstler – und immer häufiger auch Künstlerinnen. Diese Akteure befanden sich in einem ständigen Wettbewerb, zu dem genaues Beobachten und modische Nachahmung des Hochadels gehörten. Sie kämpften mit ästhetischen Mitteln gegeneinander für einen besseren Platz in der High Society, die – ein strategischer Schachzug für den Erhalt ihrer Macht – den Wettbewerb befeuerte und immer wieder von oben herab definierte, was gerade angesagt war. Der schnelle Kleiderwandel innerhalb der Höfe im 16. und 17. Jahrhundert ist eine Manifestation der Leistungsdenkens in der Phase des Protokapitalismus. Die inneren und äusseren Aspekte übertrugen sich beim Durchbruch des eigentlichen Kapitalismus im 18. und 19. Jahrhundert auf die öffentliche Bühne, als die bürgerlichen Eliten politisch und gesellschaftlich den Ton angaben. Das Distinktionspotential der Mode, welches diese innerhalb der Höfe kennengelernt hatten, wandten sie nun auf untere Gesellschaftsschichten an, mit denen sie tagtäglich in Berührung kamen: Dienstboten, Kutscher, Köchinnen, Kindermädchen, Arbeiterinnen und Arbeiter. Es fand somit eine Universalisierung des höfischen Wettbewerbs statt – ein Wettbewerb um Anerkennung und Prestige. Sein Medium war Kleidung und Konsum, und das blieb es ganz offensichtlich bis heute, in Zürich, wo P. Textildesign studierte.

P. bewunderte diese Manieren. Sie begann, sich immer zuerst schuldig zu fühlen, bevor sie das Wort an die Dozentinnen der Textilklassen richtete. P. sah sich plötzlich wirklich als plump, ungelenkt, ungeschliffen, roh. Wie ein Bauernkind kam sie sich plötzlich vor, was ihre Eltern ursprünglich gewesen waren, nicht sie. Ihren impulsiven Esprit hatte sie sich seit der Kindheit abgewöhnt. P. sprach nicht einfach, um witzig zu sein, aber Witz hatte sie doch. Mehr als einmal beklagte sich eine der langjährigen und prägenden Lehrpersonen bei ihr, dass P.s Klassenkameradinnen (junge Frauen aus dem Kleinbürgertum) ihr so geistlos vorkämen. In ihrem Studium, während der Nachkriegszeit in Deutschland, sei das noch ganz anders gewesen. Sie habe früher stundenlang die sprachlichen Klänge mit ihren Kolleginnen gewetzt, habe als Zeitvertreib

den Wettbewerb angetrieben darüber, wer mehr Witz besass und schlagfertiger war.

Ich frage mich, wie man diese Klage von oben und die Wahl der Adressatin P. soziologisch einordnen kann. Richard Hoggart und Annie Ernaux schreiben beide ausführlich über ähnliche Klassengrenzen des Sprachgebrauchs. Hoggarts sensible Studie über den Umgang mit Sprache, *The Uses of Literacy*, aus dem Jahr 1968 ist ein Klassiker, der viel zitiert und kürzlich neu aufgelegt wurde. Beim Lesen stelle ich fest, dass Hoggart einen leichten Hang hat, den kruden Witz und das beredete Schweigen der Arbeiterklasse auf eine essentialistische Art zu verklären, was ich hier sicherlich nicht beabsichtige. Schweigen ist nicht immer Gold und die habituelle Intellektuellenfeindlichkeit der Unterschicht ist Teil des Herrschaftsverhältnisses wie die Sprachgewalt derer, die ihre Hegemonieansprüche durchsetzen können (Hoggart, 1998). Ernaux hat einen nüchterneren Blick, weil sie die ungleiche Beziehung immer im Auge behält, nicht die scheinbar moralische Überlegenheit ihrer einfachen Klasse, die – so meine Erfahrung – niemals auch nur annähernd einfach ist. Ernaux Fokus auf ungleiche Beziehungen und ungleichen Witz wird an einer Stelle verdeutlicht, in welcher sie ihren gelangweilten Gatten bei den Unterhaltungen mit ihren Eltern aus dem Arbeitermilieu beobachtet:

«Wie hätte ein Mann, der in eine titelfreudige Bourgeoisie hineingeboren worden war und alles ironisierte, sich in der Gesellschaft von *biederen Leuten* wohl fühlen können, deren unbestrittene Freundlichkeit in seinen Augen nie jenen wesentlichen Mangel ausgleichen könnte: eine geistreiche Unterhaltung zu führen.» (Ernaux, 1988, 75, Hervorhebung im Original).

P. hatte von klein auf auch gelernt, dass es sich für ihresgleichen nicht anschiebt, geistreich zu sein. Wenn sie sozial Bessergestellten im Bekanntenkreis der Eltern manchmal scharfsinnig widersprach, und sei es aus purer Freude am Debattieren, dann wies die Mutter sie zurecht: *Non fare la spiritosa! Non rispondere! Come sei prepotente, vergognati!* – *Benimm dich nicht so geistreich! Antworte nicht, schweig! Wie anmassend du bist, schäme dich!* Daran musste sie denken, als die Dozentin der Textilfachklasse sich ihr anvertraute. Manchmal fügte diese dem Lamento über den mangelnden Geist der heutigen Studierenden hinzu, sie wäre damals eigentlich lieber Architektin geworden, aber ihr Vater habe das zu verhindern gewusst, denn er hatte ihren Berufswunsch nicht passend für ein Mädchen gefunden – so sei sie halt *nur* Textildesignerin geworden. Was für P. ein eindeutiger sozialer Aufstieg war, bedeutete für ihre Dozentin, auch wenn sie innerhalb des Feldes eine der höchsten Positionen innehatte, eine erzwungene und erlittene Ausbremsung ihrer Ambitionen aufgrund ihres Geschlechts. Erst da fragte sich P., weshalb die Studierenden der Textilfachklasse fast ausschliesslich Frauen waren und ob *sie* diesen Studiengang gewählt hatte, weil sie *nur* eine Frau war?

Es wäre soziologisch spannend zu erforschen, wann und wie die Differenzierung der einzelnen Studienrichtungen nach Geschlecht stattfand. Wie und wann entstand diese Struktur, die in dieser anekdotisch anmutenden Szene ihre Wirkungsmacht entfaltet? Auch diese Geschichte ist noch nicht geschrieben worden. Sie enthält, wie schon mehrmals festgestellt, auch koloniale Implikationen. Was ich damit anspreche, ist dies. Auf der einen Seite sind da die etwas Zurückgebliebenen, man könnte fast sagen: unterentwickelten, geistlosen, anonymen Textildesignerinnen aus kleinbürgerlichen oder Arbeitermilieus, die Massenartikel und Halbfabrikate produzieren. Auf der anderen Seite sind da die gestreichten, singulären Architekten, die hoch entwickelten Erben der kulturellen Eliten an der Spitze des Fortschritts.

Seit wann ist das so? Gottfried Semper konnte der textilen Technik noch ein ganzes Kapitel seines Standardwerks *Der Stil in den tektonischen Künsten* widmen. Er nannte Häuserfassaden ohne symbolischen Gesichtsverlust *Gewänder* und konnte die Expertise würdigen, die vorausgesetzt wird, um Stricktechnik und Maschen zu verstehen:

«Die Masche ist ein *nœud coulant*, ein Knoten, dessen Lösung die Auflösung des ganzen Systems, dem er angehört, nach sich zieht. [...] Ich bekenne meine Nichtbefähigung tiefer in das Innere dieser Kunst einzudringen und bemerke nur, dass sie eine äusserst raffinierte ist und Produkte erzeugt, deren Eigenschaften sonst auf keine Weise erreichbar sind und die ausserdem *in sich* in ihrer *Construction* die Elemente ihrer reichsten Zierde tragen.» (Semper, 2008 (1860–1863), 182, Hervorhebung im Original).

Anfang des 19. Jahrhunderts waren noch viele Männer bzw. Arbeiter im Sektor beschäftigt, die nach und nach von den Textilindustriellen durch billigere Arbeiterinnen ersetzt wurden, Geschlechterrollen, die bis heute gelten. Diese geschlechtsspezifische Geringschätzung von Arbeiterinnen durch das Kapital manifestiert sich auch auf der diskursiven Ebene: Textildesign fällt in der Designgeschichte der Schweiz regelmässig unter den Radar und ist in Schweizer Designmuseen viel weniger stark repräsentiert als etwa Grafikdesign.

Welche Effekte diese Geringschätzung innerhalb der Textilklassse – also unter Frauen ungleicher sozialer Herkunft – zeitigte, mag die Episode über die gestreichte Nicht-Architektin und Nur-Textildesignerin demonstrieren. P. war deshalb verunsichert über ihre Avancen. Vertraute sich diese P. an, weil sie den verborgenen Witz aus ihr herauskitzeln wollte, den man ihr als Arbeitermädchen ausgetrieben hatte? War ihr Vertrauen ein solidarischer, feministischer Brückenschlag, der Klassengrenzen überwand? P. denkt heute, eher nicht. Bei P. berührten die Vertraulichkeiten, wie sie betont, vielmehr eine andere Grenze als die, welche ihre Mutter errichtet hatte. Damals hätte sie noch nicht sagen können, was sie beschämte, denn es fehlten ihr die Begriffe hierfür. Heute sagt

sie: Es war das Angebot, durch Witz und Esprit aus ihrer sozialen Klasse zu flüchten, und im Gastland durch Verrat an ihrer scheinbar niedrigen Herkunft aufgenommen zu werden.

Der Soziologe Didier Eribon nennt das Schicksal vieler sozialer Aufsteiger in *Gesellschaft als Urteil* denn auch *Klassenflucht* (Eribon, 2017, 32; 59; 73–97). Als ob man gezwungen werde, sich für die Abspaltung eines Teils des Selbst zu entscheiden, um in eine Struktur integriert zu werden, von der man abhängt. Wie schon beim Zitat von James Baldwin weiter oben im rassistischen Kontext des Singens äffischer Lieder, die einen zum Narren machen, kippt auch hier wieder die Erniedrigung *innerhalb* der Inklusion schliesslich um in Selbsterniedrigung – genauer noch: in den Horror des Selbsthasses, mit Baldwins Worten: «... the horror of self-contempt and self-hatred». Und nur bei wenigen Klassenflüchtigen folgt später eine Rückkehr zu diesem abgespaltenen Teil ihrer Biografie und ihres Milieus, weil die Rückkehr eine regelrechte Odyssee ist. Für P. fühlte es sich an, als ob sie ein Angebot zur Klassenkonversion auf höchstem Niveau bekommen habe, vielleicht gar der ultimative Test, der eindeutig esoterische Züge trug. Als ob es sich um die entscheidende Gewissensprüfung vor der definitiven Aufnahme in den inneren Zirkel der Auserwählten gehandelt habe. Auch P. war gespalten. Denn obwohl sie geadelt werden wollte, schreckte sie zurück – und zögerte, damit hatte sie diese eine Chance für immer vertan.

Es gab aber auch andere Dozenten und Dozentinnen, die weniger hierarchisch disponiert waren und die P. solche Loyalitätskonflikte nicht zumuten. Ganz im Gegenteil. Insbesondere ein Theoriedozent, der grosszügig und emphatisch war, half ihr über viele irritierende Krisen hinweg, welche der gesplante Habitus im gespaltenen Feld in ihr hervorrief. Da war ein soziales Einvernehmen zwischen ihnen, das auch habituelles Befremden überbrückte, denn er war durch und durch bildungsbürgerlich, auch er süffisant, ironisch, herablassend in der Art – aber nicht in den Taten. Das zeigt, dass strukturelle Barrieren für soziale Aufsteiger, wenn sie von Personen auf einer höheren Hierarchiestufe bewusst überwunden werden, wie Brücken sind, die den Aufsteigern helfen, diese Grenzen selbst zu überwinden. P. lachte ihn manchmal aus wegen seinem näselnden Snobismus, er lachte sie aus wegen ihrem handfesten Rum-Tam-Tam, wenn das gegenseitig ist, lernt man, tolerant zu sein. Niemand kann etwas dafür, wie er oder sie sozialisiert wurde. P. wandte diese Art von solidarischer Toleranz später gegenüber vielen ihrer ehemaligen Freunde und Verwandten aus weniger privilegierten Milieus an, und gegenüber sich selbst auch, als sie entdeckte, wie sehr sich ihr ererbter Habitus durch den Erwerb und das Training neuer Reflexe doch verändert hatte.

Wenn P. die Transformation ihres Habitus aber in der Regel nicht als Agency, sondern als Konversion empfand und die Anerkennung nicht als Emanzipation, sondern als Weihe, dann drängt sich die Frage auf, inwiefern die Genese des Designfeldes mit den missionarischen Milieus und Praxen zusammenhängt.

Und wieder hätten wir eine koloniale Implikation des legitimen Geschmacks identifiziert, diesmal sogar eine, die endlich auch das Paradox der Gleichzeitigkeit von Erwünscht-Sein und Nicht-erwünscht-Sein erklären kann: Konvertiten sind erwünschte Neumitglieder der Mission, sie werden als Personen in die Zirkel der Mächtigen und Auserwählten inkludiert, unter der Bedingung allerdings, dass sie den alten symbolischen Praktiken abschwören. Im Gegenzug erhalten sie Zugang zu sozialen, symbolischen und ökonomischen Ressourcen: Reis und Perlen, Bildung und Arbeit – Prestige und Coolheit? Wie eng die Mobilität zwischen dem Feld der protestantischen Mission – neben Arbeiter- und Frauenbewegung eine der bedeutendsten sozialen Bewegungen des 19. Jahrhunderts – und dem Feld der professionellen Gestaltung war, kann man aufgrund der oben beschriebenen biografischen Episode, die einen wichtigen Habitusbruch in P.s Werdegang darstellt, nur ahnen. Konversion fand nicht ausserhalb der Macht-hierarchien der Kolonialverwaltung statt. Kolonisierte standen bei der Konversion unter Druck, je ärmer diese waren, desto eher fügten sie sich den Diktaten der Missionare und Missionarinnen. Missionsgesellschaften, von denen es auch in der Schweiz mehrere gab, waren nicht harmlos, sie schreckten auch vor roher Gewalt nicht zurück. Eine subtile Form von Gewalt bestand darin, Kinder von ihren Familien sowie Konvertierungswillige von ihren Gemeinschaften zu trennen (De Martin, 2011). Designreformen und protestantische Mission erlebten ihre Höhepunkte zur selben Zeit: die krisenhaften Jahrzehnte vor und nach dem Ersten Weltkrieg. Die ästhetischen Vorlieben gleichen sich auf frappante Weise. Der didaktische Impuls, durch erlesene Askese den sogenannten Unterentwickelten sowohl in Übersee als auch im Inneren der Nation das Angebot der Teilhabe am Wohlstand im Tausch mit ihren Seelen – oder Dispositionen – zu machen, ist beiden Feldern eigen.

Das Designfeld war in der Summe für P. höchst zwiespältig. Tag für Tag wuchsen ihr die Flügel, die Tag für Tag gestutzt wurden. Alle Interviewpartner kennen dieses Dilemma und sagen es mir auf ihre Art: In der Ausbildung zum Designer, zur Designerin fühlen sie sich wie ausgetrocknete Schwämme, die alles aufsaugen, aber der Saft, den sie so durstig in sich aufnehmen, enthält sozial abwertende Urteile und Praktiken, die auf lange Dauer Schaden an ihrem Selbstbild anrichten können. P. formuliert das mit folgenden Worten:

«Es gibt dieses schöne Zitat in Shakespeares Kaufmann von Venedig, ich weiss nicht mehr, wer das da sagt: *Ornament is but a guiled shore to a much dangerous sea.* Das ist ein sehr gutes Bild, genauso so war es für mich. Das Ornament, das textile Entwerfen als Praxis, das war einfach umwerfend, grossartig als Tätigkeit. Selber Muster zu produzieren, die man an anderen Leuten oder in Räumen hängen sah, anstatt immer nur ... sich in vorgefertigten Mustern zurechtzufinden, das hatte bei mir eine viel grössere Dimension, als nur gerade Stoffe zu entwerfen und basta. Das war Empowerment. Das hat mich gewissermassen gerettet vor dem Versinken

in eine Depression. Aber eine Insel der Glückseligkeit war das nicht, vielmehr eine Art... ja, goldener Rand... der Exklusivität am Rande eines gefährlichen Meeres. Und exklusiv wollte ich ja eigentlich nie sein, das habe ich dann später irgendwann mal eingesehen.» (PDM., Protokoll).

P. konnte das Angebot des Klassenverrats unmöglich annehmen, auch wenn sie spürte, dass die Ablehnung ihr möglicherweise wichtige Chancen versperren würde. Als sie nach Abschluss ihrer Diplomarbeit feststellte, dass der Arbeitsmarkt für Textildesignerinnen komplett ausgetrocknet war, bat sie die Dozentin um Hilfe bei der Stellensuche. Diese antwortete nicht direkt, sondern zählte ihr auf, welche ehemaligen Studentinnen sie bisher dank ihrer hervorragenden Beziehungen in welchen hervorragenden Unternehmen platziert hatte, dann hörte sie mitten im Satz abrupt auf zu sprechen und schaute P. schweigend und lächelnd an. P. stand offenbar nicht auf ihrer Liste der Vernetzbaren – nicht mehr, muss man soziologisch präzisieren.

Das war nur der Höhepunkt einer langen Kette von ausgrenzenden Erfahrungen, die P. mit immer höherem Einsatz an Produktivität, Virtuosität und Expertise zu kompensieren versuchte. Bei der Präsentation ihrer Abschlussarbeit, die allgemeine Begeisterung hervorgerufen hatte, sass der Repräsentant eines exklusiven Ostschweizer Textilunternehmens in der Jury. Sein Kommentar klang zunächst wie ein grosses Kompliment: *Das sieht aus wie in unserem Atelier!* P. empfand das als Anerkennung – sie hatte, ohne es zu wissen, spontan und schöpferisch den Nerv der Zeit getroffen! – und erwartete dementsprechend, dass er sie auffordern würde, sich bei ihm vorzustellen. Aber weit getäuscht, nach einer Sekunde Pause folgte sein vernichtendes Verdikt: *Nein, Nein. Ich verstehe das nicht.*

P. hat Jahre gebraucht, um sich von dieser für sie absurden Wendung zu erholen. Heute denkt sie, dass sie nichts ahnend den einfachen, schwerwiegenden Fehler gemacht hatte, sich vor der Präsentation nicht um die Weihe durch den Insider bemüht zu haben, wie das andere getan hatten. Nur kannte sie diese ungeschriebene Regel damals nicht, was zur Folge hatte, dass ihre Arbeit in den Augen des Experten eine Aura der Anmassung verströmen musste. Die Arbeit wurde dennoch in beinahe allen Punkten als herausragend bewertet, so dass sie am Ende fast die Bestnote bekam, aber eben nur fast. Es fehlte der letzte Schliff, den nur die Eingeweihten kannten. Die Autorin Elena Ferrante schreibt über diese niemals ganz überwundenen, feinen Unterschiede zwischen ererbtem und erworbenem kulturellem Kapital in ihrer Tetralogie *Meine geniale Freundin*. Die Titelheldin Elena Greco reflektiert über ihren sozialen Aufstieg von einer Arbeiterfamilie aus der prekären, neapolitanischen Agglomeration in die norditalienischen Zentren der Wissensproduktion an einer Stelle wie folgt:

«Fort war das Vergnügen, meine Stimme zu verbessern, meine Gesten, meine Art, mich zu kleiden und zu gehen, als wetteiferte ich um den Preis für die beste Verkleidung, für eine so gut getragene Maske, dass sie fast wie ein Gesicht war. Plötzlich wurde mir dieses Fast bewusst. Hatte ich es geschafft? Fast. Hatte ich mich aus Neapel, aus dem Rione herausgearbeitet? Fast. Hatte ich neue Freundinnen und Freunde, die aus gebildeten Kreisen stammten [...]? Fast. War ich mit jedem weiteren Examen zu einer Studentin geworden, die von den mich prüfenden, nachdenklichen Professoren gern gesehen war? Fast. Hinter diesem *Fast*, so schien mir, sah ich, wie die Dinge wirklich lagen. Ich hatte Angst. Hatte Angst wie am ersten Tag, als ich in Pisa angekommen war. Ich fürchtete mich vor denen, die ohne dieses Fast, mit Unbefangenheit, gebildet sein konnten.» (Ferrante, 2017, 531–532, Hervorhebung im Original).

Missverständene Angst

Und die Schweiz? Die Erziehungswissenschaftlerin Margrit Stamm hat über Aufstiegsängste von Arbeiterkindern in der Schweiz geforscht, Ängste wie sie Elena Ferrante für den italienischen Kontext literarisch gestaltet. Stamm stellt fest:

«Alles, was nützlich ist, hat in der Familie ein gutes Image. Das bildungsbürgerliche, akademische Ideal bleibt suspekt. Wenn der Wissenserwerb nur in seiner unmittelbaren lebenspraktischen Bedeutung wichtig ist und sonst als unnütz oder sogar als «elitär» gilt, dann fällt wahrscheinlich die Motivation früh schon weg, andere Dinge gut können zu wollen – beispielsweise die Freude an den Feinheiten der Sprache, an der Kunst oder der Musik. Etwas zu lernen, das nicht direkt verwertbar ist, macht deshalb wenig Sinn. Dazu kommen sehr oft ein geringes Selbstvertrauen, eine misserfolgsorientierte Fähigkeitszuschreibung und – damit verbunden – erhöhte Prüfungsangst. Gerade im Zusammenhang mit Schulleistungen spielen solche Zuschreibungen (Attributionen) eine grosse Rolle. Viele Kinder aus Arbeiterfamilien erklären ihre schlechten Leistungen mit mangelnder Begabung («Ich bin eben nicht gescheit genug») und die guten Leistungen mit Glück oder leichten Aufgaben («Es war Zufall, dass die Prüfung leicht war»). Ein solcher Attributionsstil führt dazu, dass solche Schüler ein geringes Selbstwertgefühl haben und auch glauben, ihre Noten nicht beeinflussen zu können. Gerade wenn Eltern – und vor allem auch Lehrkräfte – das Potenzial des Kindes zwar sehen, aber immer wieder die hohen Anforderungen für den Besuch des Gymnasiums betonen, ist dies ein fruchtbarer Boden für noch mehr Selbstzweifel. [...] Ein weiterer Aspekt der Aufstiegsangst ist der Peergruppen-Effekt. [...] Der Wunsch, zu einer Peergruppe zu gehören ist im Jugendalter sehr ausgeprägt. Der Peergruppeneffekt besagt Folgendes: Gerade, weil Gleichaltrige einen so hohen Stellenwert haben, möchten viele Jugendliche beim Übertritt in die Sekundarstufe I mit den Freunden zusammenbleiben. Für die Klassenzuteilung sind jedoch meist die Wohnquartiere ausschlaggebend. Da Arbeiterkinder oft

in «Arbeiterquartieren» wohnen, kann für die intellektuell Begabten unter ihnen ein Dilemma entstehen: entweder bei den Kameraden und damit in der Peergruppe zu bleiben oder sich für das Gymnasium zu entscheiden und damit die Peergruppe zu verlassen. Damit ist jedoch eine erhöhte Chance verbunden, fortan als Streber zu gelten. Dies zu ertragen, ist für viele Jugendliche nicht einfach.» (Stamm, 2006, 27).

Diese Muster hat Paul Willis bereits in den späten 1970er Jahren für Grossbritannien in *Learning to Labour. How Working Class Kids Get Working Class Jobs* (Willis, 1983) anhand von vielen narrativen Interviews beschrieben, ein grossartiges Buch, das 2013 mit einem sensiblen Vorwort von Frigga Haug unter dem Titel *Spass am Widerstand* auf Deutsch wiederaufgelegt wurde (Willis, 2013). P. kannte diesen Spass von ihren Schülern, als sie in Arbeiterquartieren unterrichtete, der Spass am Widerstand wurde vom Lehrerteam regelmässig als *blöd tun* verurteilt. Wir werden noch anhand des Kurzportraits von RS. sehen, wie diese Muster mit sozialer Kreativität, mehr noch als mit ästhetischer, durchbrochen werden können. Die Macht der Peergruppe kann auch emanzipatorisch genutzt werden, wie die Initiative von ArbeiterKind.de sehr gut zeigt. Ehemalige Arbeiterkinder, die eine akademische Karriere erfolgreich eingeschlagen oder abgeschlossen haben, helfen dabei anderen Arbeiterkindern, ihre Ängste zu überwinden, die diesen Schritt noch vor sich haben. Ich fand es interessant, dass die Schweiz noch keine Ableger der Gruppe hatte, die in Deutschland und Österreich sehr zahlreich und aktiv sind. Was die Expertin wohl dazu sagen würde? Ich nahm mit der Erziehungswissenschaftlerin Margrit Stamm, die sich mit dieser Thematik befasst, Kontakt auf.

Als ich sie in Bern zu einem informellen Gespräch traf, waren wir uns schnell einig, dass die Klassenfrage in der Forschung völlig unterrepräsentiert ist. Aber dann trat auch rasch die Grenze unserer Einigkeit zutage. Ich vermute, diese Grenze ist der Grund, weshalb es in der Schweiz keine Arbeiterkind-Ableger gibt. Worum ging es?

Stamm berichtete, dass das Echo, wenn sie über Schweizer Arbeiterkinder schreibe, jeweils riesig sei. Sie sagte dies in einem einvernehmlichen Ton, als ob ich auch fände, dass den *Schweizern* Unrecht getan würde und nicht Arbeiterkindern im Allgemeinen. Ich fragte nach ihrer Einschätzung von ausländischen Arbeiterkindern und ob sie den Klassenbezug dieser Gruppe als Gemeinsamkeit mit den Schweizer Arbeiterkindern sehe, die Differenzen zwischen den beiden Gruppen überbrücken könne. Sie verneinte strikt. Diskriminierung aufgrund der Migration und Diskriminierung aufgrund der Klasse waren für Stamm zwei komplett unterschiedliche Formen der Diskriminierung. Ich warf das Stichwort der kumulativen Diskriminierung ein – sie sagte, dass Klasse immer der ausschlaggebende Faktor sei, nicht Geschlecht oder Ethnie. Ausländerkinder aus gehobenen und bildungsambitionierten Familien überwinden «müheles» die Diskriminierungen, die sie «persönliche» nannte. Müheles würde ich das nicht

nennen, erwiderte ich, und persönlich seien diese Barrieren auch nicht, sondern vielmehr strukturell. Ausserdem gab ich zu bedenken, wenn Klasse der ausschlaggebende Faktor sei, dann sicher auch für ausländische Arbeiterkinder, weshalb sollte man Klasse in einem Fall konzeptionell mitdenken und im anderen Fall kategorisch ausblenden? Stamm zeigte sich jedoch verschlossen gegenüber meinen Versuchen, Aufstiegsängste intersektional zu differenzieren. Sie schien mir zudem meine Rassismuserfahrung, die ich ebenfalls thematisierte, schlicht nicht abzunehmen. Sie hielt rassistische Traumata im Kindesalter statistisch für «nicht signifikant», ich sei doch ein Beispiel dafür, dass die frühe Einschulung die beste Integrationsmassnahme darstelle. Ich kannte dieses perfide Muster des Common Sense: Erfolg von Ausländerkindern aus Arbeiterfamilien gilt als Beweis für die guten Schweizer Schulen und Misserfolg als Beweis für die schlechten ausländischen Elternhäuser – selten umgekehrt oder differenziert. «Sie sind doch keine Ausländerin, Sie sind ja hier geboren», sagte sie zu mir – und immer wieder auch: «Schweizer Arbeiterkinder, wie Sie». (Protokoll Gespräch d.V. mit Margrit Stamm, 14. November 2017). Mich hat diese Sichtweise bei ihr erstaunt, denn die Forschung Stamms habe ich bezüglich der Komplexität von mehrfacher Diskriminierung zu schätzen gelernt (Stamm, 2007b). Stamm gab mir auch den Literaturhinweis zu Aladin El-Mafaalanis Studien, der die intersektionale Perspektive für deutsche Bildungsverhältnisse durchexerziert hat (El-Mafaalani, 2012). Aber mir gegenüber konnte sie diese Perspektive nicht einnehmen. Ich war nach Bern gereist, um eine Verbündete zu finden, und nun spürte ich vor allem, was uns trennte. Lag es immer noch am alten Graben zwischen der einheimischen und der migrantischen Arbeiterschaft, den die Gewerkschaften während der 1960er und 1970er Jahre gepflegt und vertieft hatten? (Boillat et al., 2006, 257–275; Wyler, 2011).

Es sind nicht zuletzt reflexartige Abwehrhaltungen wie diese von Stamm, die Kinder aus migrantischen Arbeiterfamilien – Mädchen wie P. – tatsächlich Angst machen und blockieren, denn ihnen wird die Differenz abgesprochen, die sie doch in ihrem Körperwissen für immer gespeichert haben. «Speaking out of the pain to have to live with a difference that has no name», wie Audre Lorde diese schmerzvolle Erfahrung in Bezug auf afro-deutsche Frauen in der Filmdoku AUDRE LORDE – DIE BERLINER JAHRE umschreibt (Deutschland, 2012). In gewisser Weise, und doch auch anders gelagert, trifft dies auch auf Italo-Schweizerinnen zu. Die Analogien zum Gespräch mit Birgit Steinegger bezüglich eines differentiellen Otherings fallen hier auf.

P. lernte in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre in der Textilklassse der Schule für Gestaltung ihre überwunden geglaubten Aufstiegsängste aus der Gymnasialzeit wieder neu und zugleich anders kennen, denn sie entdeckte eine innere Verbindung zwischen legitimierten ästhetischen Werturteilen über schön und gut und ihren frühesten Erfahrungen mit Legalität und Illegalität, die sie bedrohte – und deshalb verdrängte sie ihre Bewusstwerdung, so gut sie konnte.

Die Arbeiterquartiere, die sie verlassen hatte, wurden vor ihren Augen gentrifiziert – das Wort kannte sie damals noch nicht – und von den Kreativen in Beschlag genommen, zu denen sie nun auch gehörte. Die verachtete, verdunkelte Italianità der 1960er Jahre wich der neuen, glatten der 1990er Jahre. Die früheren Streber waren nun die Coolen, oder vielmehr die Smarten, wie man nun sagte. Die Schweizer Studienkolleginnen in der Textilklassse aus den mittleren Milieus hatten sich ganz selbstverständlich an diese neue Realität angepasst, das merkte P. zuletzt auch an ihren komplizierten Reaktionen auf den Experten der Diplompräsentation. Sie kannten ungeschriebene Spielregeln, von denen P. nie gehört hatte.

Und das waren andere Dimensionen der Unkenntnis als der Mangel an implizitem Sachwissen. Implizites Sachwissen war einfacher zu erkennen als implizite Verhaltenscodices und Anerkennungsrituale. Sachwissen war auch einfacher anzueignen, man musste nur hellhörig und fleissig sein. Das erste Mal zum Beispiel, als P. vom Bauhaus reden hörte, dachte sie reflexartig an den Baumarkt, an die Hobby- und Handwerksbedarfketten Jumbo oder Migros-Do-it. Aber nachdem der Begriff ein paar Mal in einem für sie seltsamen Kontext von den Dozierenden fallen gelassen worden war, ging sie in die Bibliothek der Schule und schaute nach. Tatsächlich entdeckte sie, zu ihrer Überraschung, mehrere Zettel mit dem Stichwort Bauhaus im Bibliothekskatalog. Und welche Welt hier aufging, welche ungeahnten Parallelen zwischen der Architektur des Bauhauses und dem ihrer Kunstgewerbeschule in Zürich! Es war berausend, plötzlich eine historische Struktur und ihre Strukturbrüche hinter einem einzigen Begriff zu entdecken: ein broschiertes und auf der Schreibmaschine getipptes Dokument des Designtheoretikers Claude Lichtenstein, das die Bedeutung der Schule in der Weimarer Republik beleuchtet, ein Buch über das Bauhaus und den Nationalsozialismus von Winfried Nerdinger, eines über die paradoxe Erfindung der modernen Klassiker von Gerda Breuer, Bücher über den Schweizer Bauhäusler Hannes Meyer im sowjetischen Russland, die sogenannte Wiederaufnahme der Bauhausideen an der Hochschule für Gestaltung Ulm (HfG Ulm) und die zentrale Rolle dieses anderen Schweizers, Max Bill. Bücher über die Gute Form! Toll, endlich sagt doch jemand klipp und klar, was gut ist! Und dann schnell die Irritation, wenn P. die Abbildungen sah. Das war also die sogenannte Gute Form? Aha, der Wohnbedarf, ein Fixstern also, dieses karge Mobiliar, dieses Fast-Nichts für so viel Geld?

Die Irritationen wurden mit der Zeit grösser, nicht kleiner. Mit Christa de Carouge etwa, eine Schülerin des Bauhäuslers und späteren Direktors des Museums und der Kunstgewerbeschule Zürich, Johannes Itten, dessen Farbenlehre P. im Vorkurs kennengelernt hatte. Christa de Carouge, die aus der Reduktion eine Art Religion machte: alles in Schwarz, ausgerechnet der Hassfarbe ihres Vaters, der damit die *camice nere*, die Schwarzhemden der Faschisten verband? Wo war die Farbenlehre des Bauhauses bei Christa de Carouge bloss geblieben?

Und weshalb dieser Baustellenlook, weshalb der Künstlername Carouge – um Himmels willen, dachte P., ausgerechnet Carouge, jener Vorort von Genf, wo die grössten Barackensiedlungen der italienischen Saisoniers gestanden hatten.

Die tiefe habituelle Verunsicherung, die schon der Begriff der Reduktion auslöste, eine Kaskade der nicht enden wollenden Irritationen. *Weniger ist mehr*, sagte einmal ihre Dozentin für Gewebe. Es klang wie ein Zitat, so, wie sie es sagte, was es auch war, nur kannte P. den Zusammenhang nicht. P. musste unwillkürlich lachen, als sie das hörte, das konnte unmöglich ernst gemeint sein, sie entwarfen hier schliesslich für die Massenproduktion, oder nicht? P. fand es *eine lustige Idee*, durchaus extravagant und nicht uninteressant, aber doch recht skurril und deshalb nicht der Rede wert – und lernte schnell anhand der pikierten Reaktionen auf ihre Einschätzung, dass es alles andere als das war. Jemand muss sie aufgeklärt haben, wie man ein ungezogenes Kind zurechtweist, P. erinnert sich nicht mehr, wer das gewesen war. Mies van der Rohe also. *Less is more*, aha. Sie begriff schnell, dass Reduktion ein zentrales modernistisches Dogma ist, das man nur mit gepflegter, taktvoller Ironie da und dort dekonstruiert, nachdem man es grundsätzlich anerkannt hat.

Dieses Wissen war da und doch nicht da, das heisst, es wurde nicht explizit rezipiert und doch wurde es permanent bezogen auf die Praxis. Man musste es einfach aufsaugen, dann verinnerlichen und danach handeln, oder man wurde nicht verstanden, so wie ihre Fehleinschätzung über Mies' Diktum, die soziologisch im Grunde sehr nachvollziehbar ist, nicht verstanden wurde. Von welchem Stand des Überflusses aus, den P. nicht kannte, hätte sie schon reduzieren können? P.s gestalterische Strategie war, wenn schon, das Potenzieren, so wie sie es von ihrer Mutter gelernt hatte, die Zeitungsfetzen vom Boden aufgelesen und dann wieder und wieder gelesen hatte, bis sie die Fetzen auswendig kannte. Dieses Weniger, das die Mutter als Quelle der Sehnsucht nach Mehr erfahren hatte, war jedoch ganz bestimmt nicht jenes Weniger, das hier als legitimes Mehr anerkannt wurde. P. musste – um überhaupt verstanden zu werden – vielmehr immer so tun, als ob sie bisher im schwindelerregenden Überfluss gelebt hätte, und von diesem hohen Niveau aus musste sie den Verzicht so raffiniert inszenieren, dass es nach bewusstem, nach distinguiertem Verzicht aussah.

Ein anstrengendes Spiel für eine angehende Designerin aus bildungssystemfernen Milieus, der *antimaterialistische Materialismus*. Im Grunde war es eine Zumutung für P., dieses Dogma, eine Art epistemische und ästhetische Perversion ihrer bescheidenen Herkunftsverhältnisse. Peter Weiss beschreibt diese Zumutung sehr genau in seinem Bildungsroman der Zwischenkriegszeit, *Die Ästhetik des Widerstands*. Über das Paradox, dass legitime Repräsentationen von Arbeitern in bildungsbürgerlichen Kreisen zirkulierten, die Arbeiter aber lange von diesen Kreisen ausgeschlossen blieben, sagt er etwas, das den Kreislauf von Stallybrass und White kongenial ergänzt. Auch dieses Zitat wurde deshalb zu einem Refrain meiner Analyse:

«Als ihre Abbilder sich längst in der Kunstsphäre ausbreiteten, waren sie, die Inspiratoren, noch von ihr ausgeschlossen, [...] so schlugen sich [...] die Gedanken und Hoffnungen derer, die aufsteigen wollten, im Sammelbecken der Bildung nieder, um dort sublimiert zu werden. Es wurde, oft voller Mitgefühl, dem Volk etwas gegeben, das ihm doch ohnehin gehörte. Diesen Kreislauf, der eine ständige Beleidigung, eine Massregelung war, einmal zu durchbrechen, darum musste es uns gehen.» (Weiss, 1988, 63–64).

Genau so war es P. vorgekommen. Im Grunde fühlte sich die Forderung nach einem gepflegten Reduktionismus sehr paternalistisch an, und vom sozialen Standpunkt P.s aus gesehen war sie schlicht respektlos gegenüber der Armut, aus der ihre Eltern geflüchtet waren. Diese Interferenz vertiefte ihren Bruch zwischen Herkunfts- und Feldhabitus. Die Frage an die Geschichte, die von diesem Bruch aus gestellt werden kann, lautet, ob der Reduktionismus der Designreform und der modernistischen Avantgarden tatsächlich inspiriert war von der realen Armut? Wenn das so wäre, dann ist Inspiration ein Euphemismus für symbolische Ausbeutung. Arme wären dann in diesen Kreisläufen jene «Anderen» der Designer, so wie Natur das «Andere» der Kultur, die man zugleich real ausbeuten und symbolisch sublimieren kann. Das proletarische «Andere», so auch Ben Gidley, war während der viktorianischen Ära, die die Designreformbewegung der Arts and Crafts rahmte, zugleich Quelle und Qual der Designer (Gidley, 2000), die ihren «Anderen» mit einer Mischung aus Paternalismus und Abscheu begegneten. Legendär ist etwa die Haltung William Morris den Arbeitern seiner Werkstätten gegenüber, die er immer schlecht bezahlt hat und der dies mit dem Argument rechtfertigte, diese wüssten ohnehin nicht, wofür man Geld (nicht) ausgeben sollte. Wie kamen diese Haltungen vom viktorianischen London ins postmoderne Zürich? Wir wissen es noch nicht, aber wir erkennen die Effekte hier wieder.

P. suchte zunächst voller Optimismus ihren kreativen Weg aus diesem beleidigenden Kreislauf. Ihre Diplomarbeit über das grobe Image von Wolle, das sie ästhetisch gegen den Strich bürstete, war ein Versuch, die Lose-Lose Situation – Erfolg zum Preis des Klassenverrats oder Klassensolidarität zum Preis der Erfolglosigkeit – virtuos umzuwerten. Sie versuchte, die Lose-Lose-Situation mit Leichtigkeit, spielerisch, schwerelos in eine Win-Win-Situation umzupolen, und in diesem künstlerischen Schwebezustand hatte sie auch die Abschlussarbeit gehalten, ohne dass sie das damals so hätte sagen können. Klassenunterschiede wurden schliesslich nicht thematisiert. Ihre Anpassung ans Spiel mit einer unterschwelligem Verweigerung, sich *ganz* unterzuordnen, das war ihre Strategie des Widerstands. In Teil 3 werde ich sie als doppeltes Unterbewusstsein bezeichnen und genauer darstellen, wie das gemeint ist.

Noch fühlte P. sich stark genug, zu denken, dass sie damit die Spielregeln würde ändern können. In ihrem Übermut dachte sie einfach, die Regeln des

modernistischen Spiels seien total veraltet – und *sie* war schliesslich jung, ja: die Zukunft. Diese Regeln zu überlisten, war nicht unmöglich, auch wenn sie implizit und daher nicht sofort zu durchschauen waren. Aber sie wurden mit Autorität von den Gate Keepern durchgesetzt. Gerade diese Autorität exponierte die Autoritätspersonen aber auch und machte es immerhin möglich, sich in Gegenposition zu ihnen aufzustellen, hatte man sich erst einmal dazu entschlossen. Alles Weitere, das heisst die transgressive Umsetzung im konkreten Entwurfsprozess, ergab sich dann aus dieser Gegenposition wie von selbst.

Ein Beispiel hierfür ist P.s Affinität für textile Strukturen, die sie immer und immer wieder zu neuen Entwürfen anregten. Es erfüllte sie mit einer lustvollen Befriedigung, das Thema der Spannung und Entspannung in Textilien umzusetzen, indem sie Fehler (Löcher, Brüche, Schnitte), die Falten warfen, so oft und regelmässig wiederholte, bis sich daraus ein Muster ergab (Abb. 19, Abb. 20). Das war pure soziale Magie, sie verwandelte, ohne eine Sekunde darüber nachzudenken, was sie dazu antrieb, ihre inneren Spannungen in einen ästhetischen und monetären Wert, die Stoffe wurden nachgefragt, sie fanden einen beachtlichen Absatz.



Abb. 19 und Abb. 20: Textilentwürfe d.V. aus der Diplomarbeit *Wolle – Material und Image*, Fachklasse für Textildesign, Schule für Gestaltung Zürich (heute: ZHdK), 1996.

Spannung und Entspannung, Anpassung und Widerstand in einem – das war wohl die unbewusste Manifestation ihres gespaltenen Habitus im gespaltenen Feld, die den Spalt nicht als Defizit, sondern als Potential definierte. Das war im Augenblick der Anwendung auch heilsam ohne bewusste Reflexion. Das Ornament als *signifié flottant*, wie Claude Lévi-Strauss das nennt, kam ihr als mittlere Artikulation zwischen dem explizit Darstellbaren in der textilen Fläche und dem implizit Unsagbaren der sozialen Spannung, in der sie lebte, sehr entgegen. Sie war mit *ihren* Mitteln in der Gegenwart angekommen. Aber das wurde wieder und wieder missverstanden, und weil sie es selbst nicht reflektieren konnte, konnte sie sich schlecht gegen Missverständnisse wehren.

Und auch die Missverständnisse waren doppelte. Ihr Vater hatte das zum Beispiel nicht verstanden, oder zumindest so getan, wie wenn er es nicht verstehen könne. Einmal besuchten P.s Eltern sie in Holland, wo sie gerade ein Praktikum machte und ganz aufging in dieser Entwurfssprache. Der Vater sah ihre Arbeiten, schwieg ihr gegenüber und schrieb dann allen seinen Freunden und Verwandten in Italien Postkarten. P. sah diese per Zufall herumliegen, oder war ein inszenierter Zufall gewesen? Da stand also: *Wir besuchen hier P. in Holland, die gratis Stoffe näht, dann trennt sie sie und macht Löcher und setzt das dann anders wieder zusammen. So weiss ich am Ende gar nicht mehr, wozu das gut sein soll, alles in allem: eine seltsame Familie, liebe Grüsse, R.*

P. war verletzt, dass er sie öffentlich blossstellte, ohne sie ein einziges Mal gefragt zu haben, was diese Arbeit überhaupt für sie bedeutete. Als sie ihm das vorwarf, schien sie ihn wiederum zu verletzen, sie sah Neid in seinen Augen. Vielleicht war es der Neid, dass sie mit etwas Eigensinnigem Geld verdienen konnte, und dass sie einen Weg einschlug, der ihm verwehrt geblieben war und den er womöglich gerne gegangen wäre, das Talent dazu besass er ohne Zweifel. P. hielt dem Blick des Vaters traurig stand. Der Neid wich allmählich der darin aufkeimenden Anerkennung. Er sagte ihr beim Abschied, völlig unerwartet für P.: *Anche tu fai proprio quello che vuoi, come me – Du machst genau das, was zu dir passt, das habe ich auch immer gemacht.* P. hakte nach: *Ja, du wolltest nie etwas anderes, als Häuser bauen, è vero – stimmt's?* Und er: *Und ich bin dorthin gegangen, wo es gut bezahlte Arbeit gab. Aber irgendwann baue ich mein eigenes Haus fertig, so wie ich es will.* Das Irgendwann kam dann schon zwei Jahre später, die abrupte Rückkehr nach Italien, wie die Eltern ihre zweite Migration nannten. Die Eltern hatten zwar ein Leben lang davon gesprochen, das war immer das langfristige Ziel gewesen. Der plötzliche Auslöser aber war tragisch, ein tödlicher Unfall eines Arbeitskollegen des Vaters auf einer anderen Baustelle der Firma, für die P.s Vater zuletzt als Polier gearbeitet hatte, und auf der er zum Glück nicht die Bauleitung innegehabt hatte. Aber es muss ihn sehr erschreckt und deprimiert haben, denn er war ausser sich nach diesem Verlust. Das alles geschah, während P. den Abschluss als Textildesignerin machte, sie war vollkommen mit etwas anderem beschäftigt.

In ihrer Abschlussarbeit vertiefte sie den Weg, den sie im Praktikum eingeschlagen hatte. Ihr Vater hatte ihre textilen Manifestationen zuerst missverstanden, aber dann hatten P. und er die Differenzen doch überbrückt, und diese Wendung bestärkte sie unterschwellig in ihrer spielerischen Haltung während der Diplomarbeit. Aber sie vermisste ihre Eltern nach dem brutal empfundenen Wegzug, es schmerzte sie zusätzlich, dass sie, ohne von ihr und ihrer Schwester Abschied zu nehmen, eines Tages im Mai 1996, wenige Wochen vor ihrem Diplomabschluss, einfach gingen. Vielleicht, so denkt P. heute, wäre sie mutiger und bewusster für ihre Sichtweise als Designerin mit bildungssystemferner Herkunft eingestanden, wenn dieser Abschied ohne Ritual sie nicht blockiert und diese Blockade nicht an ihrer Wachsamkeit gezehrt hätte.

Was nun nämlich folgte, waren unzählige Missverständnisse, ein erstes davon war der Kommentar des Experten an der Abschlussprüfung. P. war ohne Zweifel fleissig, begabt, motiviert und – ästhetisch wie sozial – kreativ, aber das war eben nicht mehr genug, es fehlte das entscheidende Wissen über die Spielregeln eines neuen Spiels, das sie lange nicht verstand. Die neuen Spielregeln waren viel schwieriger, denn es waren solche, die nicht dogmatisch per Autorität durchgesetzt wurden, sondern per Charisma und Weihe. Spielregeln, von denen P. nicht einmal wusste, dass man sie wissen konnte. Die Soziologin der Künste Nathalie Heinich beschreibt dieses Problem in Bezug auf die neue Exklusivität des Zeitgenössischen in den Künsten, ein Problem, dass alle Interviewten auf ihre Weise artikulieren. Auch dieses Zitat ist daher ein Leitmotiv: «Many people remain outside, because they sometimes do not even understand what is to be understood.» (Heinich, zit. in Danko, 2017, 1050–1051). Die neuen, die postmodernen Regeln hatten mehr mit Magie zu tun, als mit Dogmen, wie die modernistischen.

Dazu gehörte offensichtlich auch die ihr unbekannte Spielregel, die sie an der Abschlussprüfung zu spüren bekommen hatte: Man kann Kreativität nur innerhalb der Grenzen ausdrücken, die die Gate Keeper ausserhalb der Bildungsinstitute ziehen, und bevor man schöpferisch das Wagnis einer Grenzüberschreitung eingeht, sollte man sich um ihre Weihe bemüht haben. Hatte man die esoterische Weihe einmal erhalten, wurden sogar die alten modernistischen Dogmen obsolet, wie P. manchmal mit Erstaunen konstatierte, wenn sie die Entwürfe der anerkannten Lieblinge sah. Exaltiertheit, schillernde, üppige Travestie, überbordende, florale textile Orgien waren plötzlich doch legitim, sofern man zu den Eingeweihten gehörte – das ging sogar mühelos Hand in Hand mit Reduktionismus und Funktionalismus! P. erlebte zum ersten Mal an dieser Abschlussprüfung das Aufkommen eines postmodernen Starsystems, das womöglich die Wiederkehr eines vormodernen Starsystems darstellte. Im Grunde war der Geniekult ja nie ganz verschwunden, Industrieästhetik hin oder her, solange man beim Design von angewandter *Kunst* sprach, lauerte der Kult irgendwo in den Köpfen.

Nun wurde daraus der sogenannte *Hype* um sogenannte *It-Sneakers*, *It-Taschen*, ja sogar *It-Girls*. P. stiess das ab, Religion fand doch in der Kirche statt, und schon das war für sie seit längerem nicht wirklich innerlich überzeugend, ein überlieferter Kult und seine liturgischen Handlungen, die man halt nachspielt, um kein Spielverderber zu sein, aber wovon man sich mit etwas Verstand auch weitestgehend lossagt. Vielleicht gab es einen Gott, so ihre Disposition, aber man sollte da *keine Religion daraus machen*. An der Abschlussprüfung hatte P. auf peinigende Weise das Gegenteil gelernt: Distinktion und Networking war die neue säkulare Religion. Egal wie reduziert oder opulent, funktional oder sperrig ihre Manifestationen auch waren, alle möglichen Formen folgten der sozialen Funktion, sich gegen unten abzugrenzen. Und falls weniger jetzt

überhaupt noch mehr war, dann war sie selbst der Teil, der überflüssig war – nicht, weil sie gestalterisch nicht gut war, sie war sogar ausserordentlich gut, sondern weil sie aufgrund ihrer tiefsitzenden Agnostik das Spiel der symbolischen Unterordnung unter die neuen Modepäpste nicht mit der erforderlichen inneren Überzeugung spielen konnte. P.s Angst war nicht die Angst vor dem Aufstieg, wie ihn Margrit Stamm diagnostiziert hat, sondern die Angst, in den oberen Milieus für symbolische Spiele missbraucht zu werden, die sie nicht mochte.

«Zureich» oder nicht zu reich

Das war bedrohend für ihre Zukunft. Da es keine Jobs gab, für die sie sich auf eigene Faust hätte bewerben können, und da sie spürte, dass sie es auf *ihre* Art niemals schaffen würde, in dieser Zeit *in* zu sein, klammerte sie sich dankbar an die, die es in ihren Augen waren, die Coolen. Sie gründete mit zwei von ihnen ihr Label. Beige sollte es heissen, so cool, und sogleich ritten sie auf einer Welle des äusseren Erfolgs, von dem ihr Innerstes ausgeschlossen blieb. Je mehr sie diese Tatsache verdrängte, desto mehr befeuerte sie selbst den Hype. *Get out!*, sagte ihr die innere Stimme. Aber P. wurde von ihrer naiven Liebe zu mächtigen Spielern – oder war es *amor fati*, die Liebe zum Schicksal, wie Bourdieu den strukturellen Masochismus vieler Frauen im Patriarchat nennt (Bourdieu, 2012, 187) – gefangen gehalten. Anders als der Held in Peeles Film war sie vielleicht auch deshalb lange nicht willens, auszubrechen, weil sie einfach nicht glauben konnte, dass ihre Rechnung nicht aufging. Sie war so beschäftigt damit, endlich dazuzugehören, sie hatte schliesslich einen hohen Preis für den Aufstieg bezahlt: die nur äusserst knapp zum Leben reichenden Stipendien, die persönlich belastende Wohnsituation, an der Substanz zehrende Nebenjobs. Sie wollte wenigstens das Gefühl geniessen, Zürich mit selbst gestalteten Accessoires den Stempel aufzudrücken, dieser symbolische Lohn war für P. absolut einzigartig.

Das erste gemeinsame Produkt war ein Remake der sogenannten Roger-Staub-Mütze – in der Schweiz so benannt, seit der Namensgeber aus Arosa, Olympiasieger 1960 im Riesenslalom, die Mütze populär gemacht hatte. Es war die Zeit, als Skifahren, einstmals mondän und elitär, zum popkulturellen Phänomen und Nationalsport gemacht wurde, wie es im Schlager *Alles fährt Ski* eines anderen Bündners, Vico Torriani aus St. Moritz, hiess. Die neu aufgelegte Beige-Mütze in Dutzenden von Farbvarianten, nach der die Szene geradezu hungrig und gierig zu sein schien, war in den 1990er Jahren rasch wieder ein *It*-Artikel. Es war schön für P., begehrenswert zu sein. Aber die Euphorie kippte bald in Ernüchterung um. In der Kombination von massentauglicher Ästhetik ohne wirtschaftliche Nachhaltigkeit für die Produzentinnen erkannte P. die ganze Widersprüchlichkeit dieses Hypes. Die Produkte waren sehr teuer, weil sie handgemacht waren, auch wenn der Arbeitsaufwand nur minimal hono-

riert wurde. Das Resultat: trendige Exklusivität, die sie sich selbst niemals hätte leisten können. Ihr Start-up war im Grunde auch nur eine Notlösung gewesen. Ende der 1990er Jahre wütete die letzte vernichtende Krise der Schweizer Textilindustrie, keine Woche verging ohne eine Pressemeldung über die Schliessung eines weiteren traditionsträchtigen Unternehmens. Die Produktionsbasis, auf die P. ihre Hoffnung für die Zukunft gerichtet hatte, brach in der Schweiz gerade jetzt unter ihren Füssen weg.

Eine der beiden Kolleginnen im Team machte nach vielen zermürbenden Diskussionen darüber, wie sie einen Weg aus der finanziellen Misere finden könnten, den Vorschlag, man müsse *einen Mythos* aus ihrem Label Beige machen, den Leuten das Gefühl geben, dass sie auch zu den Coolen gehören, wenn sie ihre Sachen kaufen. P. befremdete diese Art zu denken. Das hiess doch schlicht und einfach, mehr ins Marketing zu investieren. P. fragte sich insgeheim, bei den hohen Preisen ihrer Produkte, was der Unterschied zwischen reich und cool sein mochte. In der Wohlgroth, der besetzten ehemaligen Fabrik nahe der Schule für Gestaltung, stand auf einem riesengrossen Transparent «Zureich», die Kollegin fand das toll. Und trotzdem, wenn es um das eigene Geschäft ging, schien das Bewusstsein für soziale Ausgrenzung via Preis und Stil plötzlich irrelevant. Man musste wohl *zu reich* sein, um sich eine Mütze als kurzlebige modisches Accessoire im Wert von 120.- CHF leisten zu können. P. rechtfertigte vor sich selbst die exklusiven Preise ihrer Produkte mit deren Langlebigkeit, was gut klang, aber ein paar Saisons später niemanden mehr interessierte; mit dem arbeitsintensiven Handwerk, was aus Mangel an Investitionskapital für eine industrielle Massenproduktion geschah; mit der Qualität der verwendeten Rohstoffe, was sich als eine Wunschvorstellung herausstellte; mit dem Produktionsort in der Schweiz, der einzig aus Unkenntnis über mögliche Alternativen, die sozial verantwortbar waren, motiviert war. Cool wollte sie zwar auch sein, aber niemals *zu reich*, sprich: exklusiv. P. konnte es nicht fassen, wie schnell sich die Wertvorstellungen geändert hatten. Als sie in den frühen 1980er Jahren der Punkszene nahegestanden war, in der sich Zürichs Kulturschaffende tummelten, galt Reichtum noch als völlig uncool. Reichtum wurde damals gleichgesetzt mit der konformistischen Dominanz des Freisinns und seiner Freisinnigen Demokratischen Partei FDP, mit den bewilligten Opernhauskrediten und den nicht bewilligten Krediten für ein autonomes Jugendzentrum. P. erinnerte sich an die Demos, daran wie Zürich in ihrer Jugend gebrannt hatte – im übertragenen und im realen Sinn. Sie erinnerte sich auch gut an die Zeitschrift *Eisbrecher* der 1980er Bewegung und an ein Transparent, das sie sehr beeindruckt hatte, auf dem in grossen Lettern gestanden hatte: *Kulturleichen auf in die Rote Fabrik*. Reichtum war das kulturelle *Packeis*, wie die Bewegten oft sagten – das Packeis der älteren Generation der Kalten Krieger im Kampf gegen die leidenschaftlichen, lebenshungrigen Jungen, die vom Establishment eiskalt abgeblockt wurden. Und nun dies, eine Designer-Mütze für 120.- CHF, um zu

den Coolen zu gehören. Es war, als ob die Erben der ehemaligen Kulturleichen selbst Eiscocktails in rauen Mengen geschluckt hätten.

Für P. stand diese erste Beige-Mütze für die handfeste, langlebige Wertschätzung eines guten Produktes und einer guten Produktion. Das Vorbild war eine Mütze ihres Vaters aus den 1970er Jahren gewesen (Abb. 21), die sie revitalisiert haben wollte. P.s Vater war sehr stolz auf dieses Teil gewesen. Er bewunderte den Olympiasieger auf der anderen Seite der Grenze, aus Südtirol, Gustavo Thöni, er wollte so sein wie Heini Hemmi, der ehemalige Maurer und spätere Skirennfahrer und Weltmeister aus dem Kanton Graubünden, der dieselbe Mütze trug. Die Bündner und die Südtiroler lagen für P. gefühlt – wohl auch deswegen – symbolisch zwischen Italien und Zürich, auch das ist wahrscheinlich bedeutend im Kontext von P.s Klassenwechsel. P.s Vater legte grossen Wert darauf, dass seine beiden Kinder Skifahren lernten. Sie verbrachten in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre die Sportferien in Samnaun, weil der abgelegene Ort steuerbegünstigt war und die Ferien wenig aufs Budget drückten. Später wurden sie aktive Mitglieder des Gruppo Alpinistico Italiano di Winterthur GAIW. Für P. war der GAIW einer der wenigen Orte, an denen sie sich in den späten 1980er und 1990er Jahren *zusammen* mit den Eltern entspannen konnte. P. trug die Mütze ihres Vaters in den 1980er Jahren in einem Skilager, da das Geld der Familie zu knapp geworden war, um ihr eine eigene zu kaufen (Abb. 22).

Was geschah nun mit diesem symbolischen Erbe innerhalb von Beige? Die Mütze würde, so die Idee der Grafiker, R. Dust Cap heissen – eine witzige wörtliche Übertragung von R. Staub ins Englische, ausgesprochen wie Star Dust ohne st – was die Retro-Optik augenzwinkernd in die globalisierte Gegenwart holte. Das passte gut zu ihrem spielerischen Zugang, dieses «Globish», fanden die drei Jungdesignerinnen. Das machte auch P. Spass, denn es setzte einen positiven Kontrapunkt zur oft schmerzlich empfundenen patriarchalen Ablehnung ihres Vaters, die er in den Jahren vor seiner Pensionierung ihr gegenüber zum Ausdruck gebracht hatte. Aber dann die Irritation: Neben Beige stand da im Logo auch Swiss Styling. So brandeten die Grafiker das Label: Beige Swiss Styling (Abb. 23), ohne dass sie die verantwortlichen Designerinnen jemals danach gefragt hätten. Die jungen Gestalterinnen von Beige akzeptierten es doch, wenn auch mit Stirnrunzeln. P. verstand überhaupt nicht, was da vor sich ging. Wenn schon, so dachte sie im Stillen, hätte man das doch *seconda styling* nennen sollen. Die jungen Profis der visuellen Kommunikation von Beige – vier Männer, spielte nicht auch Gender eine Rolle? – waren gute Freunde einer der beiden Kolleginnen, ihr herablassender Habitus – spielte nicht auch Klasse eine Rolle? – passte haargenau zu P.s gedemütigtem Ausländerinnenhabitus, wie bei einer extrem ungleichen und extrem engen Beziehung. Aber sie wollte das nicht wahrhaben. P. beugte sich schliesslich dem neuen Trend des coolen Reichtums – sie konnte sich gegen die Überzahl nicht zur Wehr setzen.



Abb. 21 (links): Vater d.V. mit Kollegen auf der Baustelle, auf der Leiter gebückt stehend bei einer Aufrichte mit roter Roger-Staub-Mütze, Zürich, 1987.

Abb. 22 (Mitte): d.V. als Jugendliche im Skilager mit der Roger-Staub-Mütze ihres Vaters, Vorbild für die R. Dust Cap von Beige, Gemmipass, Kanton Bern, 1982.

Abb. 23 (rechts): R.-Dust-Cap-Etikette, Grafikdesign: HinderSchlatterFeutz Grafik, Zürich, 1996.

Zumindest klang so etwas an, wenn sie vergeblich versuchte, mit den Grafikern zu kommunizieren. Als P. sich aus vielen anderen Gründen, die noch thematisiert werden wollen, von ihrem Label trennte, entwarf sie im Namen aller Beige-Unternehmerinnen ein Rundschreiben für ihre Kunden. Die Unmöglichkeit über diese Dinge zu sprechen, zeigte sich auch hier. Sie schrieb: «Liebe Freunde und Freundinnen, Fans und Bekannte! Alles fing damit an, dass [eine der beiden Kolleginnen, Anm. d.V.] eines schönen Winters immer P.s alte Roger-Staub-Mütze tragen wollte. P. kam damals auf die Idee, man müsse die geniale Mütze, die es im Handel nicht mehr gab, neu auflegen. Mit dieser Idee begeisterte sie [beide Kolleginnen, Anm. d.V.]: Die R. Dust Cap wurde gemeinsam gestylt, gestrickt, geboren. Die Mütter waren beige...» (Privatarchiv d.V.). Die beiden Kolleginnen berieten sich untereinander, gaben P. die Direktive durch: Einen Brief mit diesem Inhalt würden sie niemals mit ihren Namen unterzeichnen. P. konnte nur mutmassen, was es gewesen sein mochte, an diesen harmlosen Zeilen, das ihre Kolleginnen derart vor den Kopf gestossen hatte. Ihr Nachdenken darüber führte zu keiner schlüssigen Antwort, sondern rief Schuld und Scham hervor, sie konnte diese Zurückweisung nicht verstehen, und je länger sie nicht verstand, desto grösser wuchs die Angst davor, was dieser Bruch für ihr ganzes Leben bedeuten könnte.

Ich möchte versuchen, zu verstehen, was P. nicht konnte. Ich habe deshalb meinen ganzen Mut zusammengenommen und dem Ökonomen Christian Marazzi, der die immaterielle Produktion des Postfordismus erforscht, diese

Geschichte erzählt. Er hörte mir lange zu, erklärte mir sanft, indem er meinen Faden aufnahm, was ich damals einfach nicht hatte begreifen *können*. Er rief zunächst seine Erinnerungen an das New York der 1960er Jahre wach, wo er eine Weile gelebt hatte, als die alten Industrien verlagert wurden und die Lofts leer standen, in welchen Künstlerinnen und Designer einzogen. Dann aber, so Marazzi, habe er in den 1970er Jahren erlebt, wie die Broker und Anwaltsbüros, die chicen Restaurants und Galerien das Feld übernahmen. Aus den alten Industrien, Low Tech, wenn man so wollte, destillierten die Designer nach und nach High Tech. Etwas Ähnliches geschah in Chicago mit der Technoszene, fiel mir ein, eine Musik, die ich mochte. Die Adaptionen gefielen ihm auch, so Marazzi, aber er stellte gleichzeitig mit Bedauern fest, dass mit der Ausstattung der Lofts für die «neue Bourgeoisie», wie er sie nennt, die fordistische Geschichte der sozialen Kämpfe gelöscht wurde:

«Io una cosa del genere l'ho vissuta come osservatore a New York, tramite amici che conoscevo, avevano lavorato, appunto sul High Tech, alla fine degli anni settanta, [...] un fenomeno che mi aveva intrigato. Era la fine di un'epoca della società dell'economia industriale, fordista. Era il passaggio a quella che poi a partire degli anni ottanta sarebbe diventata la società postfordista dell'informazione, del capitalismo riflessivo, insomma postindustriale. Io ho sempre vissuto quel passaggio proprio in termini di design – e questo mi ritorna in mente grazie alla tua testimonianza, alla tua riflessione – perché mi sembrava evidente che ci fosse un'operazione anche inconsapevole, non so, comunque tipicamente di mercato, come dire... di capitalizzazione del simbolico, no? L'High Tech era l'arredo dell'industria diventato l'arredo dei loft, di una classe neo-borghese, legata alla finanza e all'arte, che a sua volta era molto complementare a questo cerchio di avvocati, brokers eccetera. Cioè quelli che avevano preso il posto degli artisti che vivevano nei loft negli anni sessanta, settanta. Mi piaceva l'High Tech, però ho visto anche la cancellazione in questo passaggio di quello che era stata la storia della classe fordista. La cancellazione della storia sociale, di classe, politica, dietro l'High Tech. [...] Ho vissuto, come dire, la ripresa nel consumo di quello che erano stati i conflitti di classe, la storia della classe operaia fordista.» (Protokoll Gespräch d.V. mit Christian Marazzi, 12. Februar 2019).

Ich paraphrasiere diese längere, für mich sehr wichtige Analyse. Was Marazzi hier mit «capitalizzazione del simbolico» meint, ist die symbolische Verwertung der Geschichten der Arbeiterkämpfe in der Sphäre des Konsums, der Ausstattung, des Stylings. Geschichten, die hinter der neuen Fassade verschwinden müssen. Wie diese Passage aus Arthur Millers Autobiografie *Timebends – Zeitkurven* (Miller, 2005) zeigt, setzte diese Entwicklung schon Ende der 1950er Jahre in New York ein. Miller, der grosse amerikanische Dramatiker, Sohn eines jüdischen Einwanderers und zeitlebens Analphabeten, der in den krisenhaften

1930er Jahren alles verloren hatte, was er aufgebaut hatte, sagt spürbar irritiert über den neuen Zeitgeist:

«Man behandelte praktisch alles – Stücke, Kaufhäuser, Restaurants, Schuhe, Autos, Friseursalons – als sei daraus eine bewusste Kunstform geworden, und wie in der Kunst drehte sich alles um Stil, nicht um den Inhalt. Schliesslich entschied man sich nicht für ein Restaurant, um seinen Hunger zu stillen, sondern wegen der Aufmachung und der Bedienung; man wählte die Schuhe nicht wegen ihrer Haltbarkeit oder gar Bequemlichkeit, sondern weil sie Mode waren. Die Tradition, dass ein Theaterstück – gleich welcher Bedeutung – sich mit dem menschlichen Schicksal auseinandersetzen musste, erschien lächerlich anmassend und ging den Wert aller Werte.» (Miller, 2005, 670).

Marazzi legte mir aufgrund seiner Zeitdiagnose nahe, dass P. mit ihrem Briefentwurf das falsche, weil veraltete, stolze Sprachregister der fordistischen Arbeiterklasse gezogen hatte. Anstatt die neue Sprache des Marktes zu sprechen, die soziale Unterschiede einebnet, glättet und von der Oberfläche tilgt, hatte P. das Register der sozialen Beziehungen gewählt, die Relationen und Strukturen nicht glättet, sondern liebt und dialektisch nutzt – Geschichten, die jedoch in der Logik der symbolischen Kapitalproduktion einfach nicht produktiv sind, weil diese Logik nur eines kennt, besitzen oder nicht besitzen: «Il linguaggio postfordista azzera le differenze sociali e la storia politica e confonde tutto. Confonde tutto e la sua unica finalità è il possesso...», so Marazzi weiter. P.s Sprache, die sich für Sozialgeschichte interessiert zeigte, und sei es auch nur implizit bezogen auf menschliche Schicksale, wie Miller sagt, störte somit die postfordistische Logik, der sich auch die Kolleginnen bei Beige Swiss Styling unterwarfen, um zu überleben. P.s Formulierungen im Brief, sie waren nicht markttauglich. Deshalb musste P. zum Schweigen gebracht werden.

Soziale Beziehungen benennen und beschreiben zu wollen ist ein Begehren, das Marazzi, wie er mir gegenüber versicherte, ohne die feministische Theorie der späten 1970er Jahre wohl nicht so früh und klar erkannt hätte. Er hat Zeit benötigt, um den Unterschied zwischen einer kapitalisierten, glatten und einer widerständischen, relationalen Sprache zu verstehen. Es sei von grosser Bedeutung, diese Arbeit heute weiterzuführen, und *nicht zu vergessen* – wie ähnlich das jetzt aus Marazzis Mund klang, wie die Aussage der Bekannten am Waldfest! –, *woher unser Sprachvermögen kommt*. Nicht zu vergessen, dass man überhaupt nur in Beziehung zu anderen gelernt hat, zu sprechen und sich sprechend von anderen zu unterscheiden, mit denen man doch verbunden sei. Es sei wichtig, nach den mannigfachen Möglichkeiten und Details des Widerstandes gegen die markttaugliche Beziehungslosigkeit in der Sprache zu suchen, er sagt: sondieren. Kämpferische Frauen, die sich gegen patriarchale Machtstrukturen in Theorie und Praxis engagierten, hätten früher und deutlicher dafür plädiert,

vielleicht weil sie traditionell als Mütter und Care-Arbeiterinnen zwangsläufig mehr davon wüssten. Er, Marazzi, habe ihnen zugehört und viel gelernt.

P. war das feministische, machtkritische Widerstandspotential gegen die Logik des neuen immateriellen Kapitalismus in ihrem Briefentwurf überhaupt nicht bewusst gewesen. Es schien ihr so selbstverständlich, die Sprache so zu gebrauchen, dass sie gar nicht merkte, wie sehr sie sich damit isoliert hatte. Erst später – als aus P. das hier sprechende Ich geworden war – lernte ich Mitkämpferinnen im Designfeld kennen, die das Schicksal P.s teilten. Jackie McManus aus London etwa, nachdem sie ihren viel beachteten Report *Art for a Few* über soziale Exklusion und Tabuisierung sozialer Fragen in Kunst- und Designhochschulen Grossbritanniens veröffentlicht hatte (Burke/McManus, 2009). Ihr Vorgesetzter geriet in Panik, so erzählte sie mir, und verweigerte die Lektüre des Reports. «Colleagues ostracised me», schrieb Jacqueline während ihrer Vorbereitungen für das Symposium *Ästhetik der Anpassung* (Email Jacqueline McManus an d.V., 10. März 2019). Oder das Forschungsteam von Sophie Vögele, die ebenfalls Gast des Symposiums war. Sie berichtete uns von ähnlichen Erfahrungen der strukturellen Ablehnung, nachdem der von ihr mitverantwortete *Schlussbericht Art.School.Differences* veröffentlicht wurde (Saner et al., 2016).

Die grafische Sprache der visuellen Gestalter, die den Auftritt von Beige Swiss Styling prägten, hatte somit im Handumdrehen P.s handfesten, inklusiven, interkulturellen und intergenerationellen Impuls in ein exklusives, nationales und einen Generationenbruch provozierendes Statussymbol umgemünzt. Letzteres fanden die Kolleginnen bei Beige genial, sie wollten das. Sie hatten zwar auch nicht den gehobenen kulturellen Habitus ererbt, der den Diskurs bestimmte, aber sie hatten doch einen Hang zu dem Spiel mit Charisma und Mythenbildung. Es fiel ihren Kolleginnen nicht schwer, so schien es P. jedenfalls, sich mit der angepassten Rolle in den neuen Strukturen zufriedenzugeben. Es schien ihnen Spass zu machen, sich innerhalb des abgesteckten Möglichkeitsraumes zu bewegen. Ihre Entwürfe passten immer gut zwischen dogmatischen Modernismus und hippen, kultivierten und sanktionierten Bruch mit demselben. Sie schienen sich nicht aufzureiben im «doppelten Kontinuitätsbruch». Olaf Groth-Samberg bringt mit dieser Formulierung den Strukturwandel aus der Sicht ehemaliger Arbeitermilieus auf den Begriff (Groth-Samberg, 2006, 241–265). Er bezeichnet damit einen zweifachen Verlust an Boden, einmal durch die reale De-Industrialisierung und einmal durch die symbolische Ent-Proletarisierung des politischen Diskurses. P.s innere Antriebskraft wurde sinnlos vergeudet in diesem zweifachen Spalt, ihre schöpferische Fantasie war zweifach dysfunktional. Die Kolleginnen aus kleinbürgerlichen Familien gingen mit ihren Entwürfen voll auf in den neuen, selbstständigen Milieus der Mittelschicht, ganz *easy*, wie man damals gerne sagte, und arbeiteten sich auf der Welle reitend hoch bis an die Grenze der Distinktion, welche die hart umkämpfte, unsichtbare Linie zwischen den Eliten und der Mitte markiert.

Ihre Ästhetik bediente die Bedürfnisse von kaufkräftigen und statusbewussten, smarten neuen Kunden auf dieser Linie – oder solche, die diese Position via Konsum zu behaupten versuchten.

Eine gewaltige Umschichtung *innerhalb* des Mittelstands, wie Daniel Oesch später feststellen sollte, war in vollem Gange, es wurde mit subtilen Bandagen, aber hart gekämpft (Oesch, 2018). P.s Kolleginnen waren vertraut mit den Dispositionen der «diagonalen Aufsteiger». Ihr gelassener Aufstieg machte sie zu Expertinnen ihrer Begierden. Sie waren tatsächlich cooler als P., die ein anderes Körperwissen gespeichert hatte und wusste, ohne es sagen zu dürfen, was es bedeutet, sich hochzuarbeiten durch die brutale Grenze zwischen den untersten, armutsbetroffenen Milieus, die zudem vom symbolischen Mangel jeglicher Respektabilität betroffen waren, und den respektablen Milieus des aufstrebenden Kleinbürgertums. Jene brutale Grenze, unter die ihre Eltern in den letzten zwei Jahrzehnten mit allen Mitteln versucht hatten, nicht wieder zurückzufallen. P. schämte sich für ihren soliden, tüchtigen Reflex beim Arbeiten, den sie einfach nicht loswerden konnte (Abb. 24).



Abb. 24: Obsolet gewordener, fordistischer Arbeitsethos, oder Arbeit als Pflicht: d.V. feiert nicht wie alle anderen, sie verkauft ihre Mützen an der Vernissage der R. Dust Cap von Beige Swiss Styling, Zürich, 1996.

Tüchtigkeit war ja auch gefragt, um das Business aufzubauen, sollte aber nicht sichtbar sein. Gegen aussen sollte man stundenlang demonstrativ rumhängen und erst dann, wenn alle schon müde waren, musste man stundenlang in den Abend und ins Wochenende hineinarbeiten, nachholen, was man vorher verpasst hatte zu tun. Vielleicht sollte das nach künstlerischer Bohème aussehen? P. war vom Easy Going der Kolleginnen irritiert und fasziniert zugleich. Sie war beunruhigt, aber dankbar, sich in ihrem Dunstkreis bewegen zu dürfen. An

einer der Partys, an denen sich ihr Label Beige im Saus und Braus, dem kleinen Kaufhaus für Design im traditionellen Zürcher Arbeiterquartier, dem Kreis 3, beteiligte, sagte eine unbekannte junge Frau mit glänzenden Augen zu P.: *Ich glaube an euch*. P. dachte, dass es verrückt ist, so etwas zu sagen. Sie fragte die junge Frau, was sie damit meine. Diese antwortete, etwas perplex über die Nachfrage: *Ich glaube an euren Erfolg, was denn sonst, es ist herauschend, das mit-zuerleben*.

Wie Angela McRobbie das für London und Los Angeles diagnostiziert, durchlebten auch P. und ihre Kolleginnen von Beige in Zürich exakt jene drei Wellen der Mikrounternehmen und Kleinstlabels, die, angetrieben vom neoliberalen Mythos, der besagt, dass die Verbindung von Kreativität und Meritokratie ausnahmslos zu einem guten Ende führen würde. Sie gaben alles, wirklich alles, um im Spiel zu bleiben. Zuerst befeuerte sie das Post-Punk-Ethos – *Keine Stellen in Sicht, so what, dann machen wir es halt selber* –, dann die Party-Ökonomie der Verführung anderer zum Konsum der eigenen Coolheit, und zuletzt der ultimative Einsatz auf die eine Karte, sich selbst ohne Grenzen hingeben für das Business. P. war bei der ersten Welle noch optimistisch, *Punk is not dead*, sagte sie sich, aber bereits bei der zweiten war es ihr nicht mehr geheuer. Die «Erlebnisgesellschaft» lag ihr habituell nicht. Das war kein moralischer Vorbehalt, wie er etwa im Subtext von Gerhard Schulzes Klassiker *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart* spürbar ist (Schulze, 2000). Sie sah an den rauschenden Vernissagen ihrer Produkte wohl ein, dass ihr Begriff von Arbeit inadäquat war und dass der Spass ihrer beiden Kolleginnen mehr Geld in die Kassen trieb als ihre brave Tüchtigkeit. Aber mehr war nicht das Gleiche wie genug Geld zum Leben. Was P. zutiefst beunruhigte, war handfeste Zukunftsangst, die roten Zahlen zeigten das in aller Deutlichkeit. Der Return on Investment des Unternehmens hatte, das wurde P. schon bald klar, mit dem totalen Einsatz der Unternehmerinnen offensichtlich nichts zu tun.

Wo sollte das hinführen? Und was war mit dem Verlust der Privatsphäre, was war mit der heiklen Abhängigkeit von Freunden, die tatkräftig am Aufbau mithalfen ohne honoriert werden zu können, was mit dem unterdrückten Bedürfnis nach Erholung und Reflexion? Bei der dritten Welle war es dann genug mit der zermürbenden Fragerei, sie stieg aus dem Kleinunternehmen aus, das sie mit so viel Herzblut mit aufgebaut hatte. Sie war nicht mehr bereit, für den Erfolg eines Modelabels in dem Mass ihr ganzes Selbst, ihre Gesundheit, ihre Beziehungen, ja, das Auslöschen ihrer Geschichte als Spieleinsatz herzugeben. Es war ein bewusster, ja: selbstbewusster, Entscheid gewesen. Aber unterschwellig nagte die Resignation an ihr. Was wäre gewesen, wenn sie ökonomisch Erfolg gehabt hätten?

Die Branche war komplett aus dem Lot geraten. Dieser Einsicht P.s folgte die resignierte Enttäuschung und der Enttäuschung folgte die Erkenntnis, dass Meritokratie die relativ grosse Lüge war, als die sie etwa Jo Littler später in

Against Meritocracy entlarvt (Littler, 2018). Relativ, denn Erfolg anderer Labels gab es ja durchaus, aber er fusste mehr auf dem Zugang zu Venture Capital aufgrund der bereits bestehenden Reputation und Konsekration der Labels als auf die Kreativität der Designer und Designerinnen. Kreativität war sicherlich nicht das, was letztlich zählte, um finanziell auf der sicheren Seite zu stehen und weiterzukommen. Kleine Labels wie ihres waren in diesem globalen Spiel eine Art fruchtbarer Bodensatz der *illusio*. Der Dünger der Credibility für das ganz grosse Wachstum der Big Names, welche die Kaufkraft neuer Konsumenten und Konsumentinnen abschöpfen. Die Mikroökonomien der Kreativen hielten die neuen Kunden und Kundinnen, die sich selbst ungern als solche bezeichnet hätten, mit aktionistischem Konsum bei Laune, auch wenn die immer kürzer werdende Halbwertszeit dieser kleinen Unternehmen den kreativen, ach so konsumkritischen, alternativen Hype, der um sie gemacht wurde, immer und immer wieder Lügen strafte. Eine kreative Blase, wie die Finanzblase? Aber sicher.

Bei P. läuteten früher als gewöhnlich die kritischen Glocken, wahrscheinlich, weil sie rund ein Jahrzehnt älter war als alle anderen der Szene – und früher erschöpft. Sowohl der Gender-Alarm läutete bei ihr, als auch der Class-Alarm, wie ich ihn nenne. Es war offensichtlich, dass hier vor allem junge Frauen aus eher unterprivilegierten Milieus enorme Risiken eingingen, was ich als Dozentin für Nachhaltigkeit im Studiengang Textildesign an der Hochschule Luzern noch und noch erlebte. Berufliches Risiko ist zur Normalität der Aufsteiger ins Designfeld geworden. Jackie McManus hatte P. erzählt, dass sie aus diesem Grund mittlerweile strikt dagegen sei, dass junge Menschen aus prekären sozialen Milieus Design studieren, sie sieht in diesen Studierenden die gutgläubigen Bauernopfer einer verantwortungslosen Bildungspolitik der New Labour, welche Studiengänge durch die öffentliche Hand finanziert und am Leben hält, die schliesslich nur ganz wenigen Erfolg verheissen.

Was sagen die Kenner des Feldes in Zürich? In einem E-Mail-Austausch mit dem Leiter der renommierten F&F Schule für Gestaltung, Christoph Lang, bedauert Lang eine diesbezügliche Forschungslücke. Die F&F ist eine Privatschule, sie wird von einer nicht gewinnorientierten Stiftung getragen und erhält über Leistungsvereinbarungen auch Subventionen von der Stadt und von verschiedenen Schweizer Kantonen. Lang schrieb mir über die soziale Herkunft der F&F-Studierenden:

«In den Achtziger- und Neunzigerjahren war zum Beispiel der Kanton Zürich viel grosszügiger mit Stipendien, so dass wohl für einige die hohen Schulgelder gar kein Problem (mehr) darstellten. Ich nehme aber nicht an, dass dir das Stipendienamt hierzu mehr Datenmaterial zur Verfügung stellen darf: obwohl es ein interessanter Weg wäre, denn hohe Stipendienzusprachen korrelieren mit einem ökonomisch geringen Herkunftsmilieu. Wie du weisst, ist die F+F eine klassische 68er-Gründung

und es wurde mit der Abendschule auch versucht, die Arbeiterklasse in Abend- und Wochenendkursen zur Kunst und Gestaltung hinzuzuführen. Ob hier die Arbeiter-schicht auch wirklich erreicht wurde, kann ich nicht beurteilen, die Zeitzeugen sterben langsam weg. Aber auch hier gibt es keine Zahlen und Erhebungen, auf die ich zurückgreifen könnte. Ein Aspekt, den du ansprichst, ist auch die Frage, wer eine Kunst- oder Gestaltungsausbildung bis zum höchsten Abschluss absolviert und wer früher aufgeben muss oder die Ressourcen und den Rückhalt des Milieus nicht hat, um auch Krisensituationen zu überstehen. Es wäre beispielsweise interessant zu erheben, ob und wie sich der Anteil von Unterschichtstudierenden zwischen BA und MA unterscheidet.» (Email Christoph Lang an d.V., 20. Februar 2018).

Auch in der Expertenumfrage wurde dieses Forschungsdesiderat umschrieben. Die Forschungsliteratur ist sich im Allgemeinen einig darüber, dass man diese Lücke untersuchen sollte. Ökonomischer Erfolg und Zugehörigkeit bedingen sich mehr, als man denkt. Wie der Bildungssoziologe Francesco Laganà in seinem Aufsatz «Inequalities in return to education in Switzerland» abschliessend festhält, müsste man daher endlich auch über die institutionellen Zugänge hinausdenken und langfristige Mechanismen des Ein- und Ausschlusses in den Blick nehmen: »... the mechanisms through which social class continues to have a sizeable effect beyond education.» (Laganà, 2016, 211).

Es werde Style!

P. spürte wohl, dass sie ein Bauernopfer zu werden drohte, aber gleichzeitig nahm sie wahr, wie die marginalisierten neuen Working Poor und Bildungssystemfernen zu eigentlichen Inspirationsquellen für immer neue Styles innerhalb der Szene wurden. *Prolos*, wie man in der Schweiz *Prolls* bezeichnet, wurden im Zuge des Geistes des neuen Kapitalismus somit nicht nur dämonisiert und ausgeschlossen, wie Owen Jones für Grossbritannien diagnostiziert (Jones, 2012). Sie wurden auch, man erinnere sich an *Stallybrass* und *White* im Kapitel «Fortsetzung: Wände oder Bilder malen?», exotisiert und erotisiert. Nicht nur die Grafiker von *Beige Swiss Styling* trieben dieses Spiel bis aufs Äusserste. Plötzlich spielten die jungen Erwachsenen aus der Ober- und Mittelschicht in der Designszene Zürichs mit viel ironischer Distanz und betont lockerer Attitüde mit Attributen, die noch bis vor wenigen Jahren als primitiv gegolten hatten: Fussball spielen und Fussballspiele schauen etwa und dazu Bier trinken, oder Tattoos und trashige, harte Musik. Selbst im Fussball begannen die feinen Unterschiede wirksam zu werden, das betrifft alle meine Interviewpartner mehr oder weniger direkt. Ich nehme den Faden des Fussballs öfters einmal auf und verbinde ihn mit den Biografien meiner Forschungsarbeit.

Die neue Bourgeoisie, wie Marazzi sie in New York kennengelernt hatte, gab auch hier den Takt an. All das war ironisch gebrochen, es war nicht so gemeint und doch real. Die feinen Unterschiede wurden noch feiner, da sie ganz auf

die Sphäre der Codes in den Händen der ton- und taktgebenden Produzenten abzielten. Kitsch im Sinne eines billigen Ersatzfetischs für die Armen war nicht ok, etwa der Jahreskalender mit Fotos von Papst Johannes Paul II, aber pseudo-religiöser Camp à la Pierre et Gilles schon. Die Goldketten und die glänzenden Trainingshosen der *Jugos*, so die latent rassistische Bezeichnung für Menschen aus dem ehemaligen Jugoslawien in der Schweiz, nannte man abschätzig *bling-bling*, während der High Trash des schwulen Kollegen, der für Gautier arbeitete, absehbares, exaltiertes Entzücken auslöste – was den schwulen Arbeitersohn, der mit P. Textildesign studierte, ebenso berechenbar, aber von anderen unverstanden, insgeheim in Rage versetzte. Massenprodukte galten reflexartig als schlecht, aber der massenhafte Erfolg etwa der Freitag-Brüder mit ihren Taschen war cool. Und dann waren gerade jene Massenprodukte plötzlich doch cool, weil sie soeben noch als uncool galten, wie etwa die günstige Linie der Ladenkette Migros, die M-Budget-Produkte. Die knalligen Neonfarben aus den 1980er Jahren, die P. für die Gestaltung ihrer Produkte einsetzte, wurden von den Grafikern ihres eigenen Labels reflexartig beargwöhnt, aber die erlesene Retro-Optik der 1980er aus den Vintage- oder Second-Season-Läden, die das Beste aus den Second-Hand-Läden nebenan ergatterten, mit einigem Aufwand neu arrangierten und teuer wiederverkauften, das war *geil*. Die kargen Mittel der Unterprivilegierten waren im allgemeinen Sprachgebrauch *sad* oder *bad*, die Inszenierung von Verzicht mit buddhistischem Flair hingegen spirituell und langlebig. Das Restaurant Rosso in einer ehemaligen Lagerhalle mit sorgsam gepflegter dreckiger Industrieaura war hip, aber die wirklichen Arbeiter am Rande der Gesellschaft waren das natürlich keineswegs. Nur schon darüber zu reden, war es nicht, wie die Zensur von P.s Rundschreiben zeigt. Hier fand eine konsequente Verteilung von Wert entlang der neuen Klassengrenzen statt, die niemals hinterfragt wurde. Und Sprache – wie bereits gezeigt – wurde zum neuen Zaubermittel, überschäumende Semiotik, allerhand theoretische Diskurse verklärten und verflachten den Blick auf die Machtverhältnisse, anstatt ihn zu beleuchten. Sprache wurde zur produktiven Definitionsmacht in den Händen derer, die die Wahl hatten zwischen dem gerade richtigen und dem gerade falschen Lebensstil im gerade richtigen Moment. Wehe, man verpasste ihn, es war ein ständiger Stress, und keine Atempause in Sicht. Christian Marazzi beschreibt in *Aktion der Sprache* sehr treffend die soziale Konnotation der Lifestyles:

«Es geht nicht um diese oder jene Sprache oder Kultur, sondern um [...] die Fähigkeit, jedwedes Moment in Lebensstil zu verwandeln, der von der Verwendung oder vom Konsum dieser oder jener Ware bestimmt wird. Waren sind nicht länger Ausdruck eines Lebensstils, sondern der Lebensstil stellt gesellschaftlich selbst eine Ware dar.» (Marazzi, 2012, 70).

Verwandeln durch Benennen: So wie Gott in der Genesis sprach, es werde Licht, so sprachen diejenigen mit viel Selbstbewusstsein ausgestatteten Kreativen nun: es werde Style! Wo Licht ist, ist auch Dunkelheit, und wo Style war, war auch sein Gegenteil – manchmal konnte das, was im Lichte dieser Symbolisierung Bestand hatte oder eben nicht hatte, innerhalb eines Partyabends auf den Kopf gestellt werden. Die spätere Abschaffung der Textilkasse im alten Sinne von angewandter Kunst oder Kunst für die Industrie an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich 2004 und die im gleichen Jahr erfolgende Gründung der neuen Studienrichtung Style & Design holte in diesem Sinne in der ersten Hälfte der Nullerjahre des 21. Jahrhunderts eine Entwicklung nach, die in den Jahrzehnten zuvor längst zum Mainstream geworden war. Eine Art post-modernes Slumming nach brüchiger Diversität, die umgehend von der Szene geglättet wird, wurde professionalisiert, ohne seine kolonialen Implikationen zu problematisieren. Im Themenheft *Das Zürcher Modell* der Zeitschrift *Hochparterre* wird die Praxis im Unterkapitel «Der ethnografische Blick» (*Hochparterre*, 2014, 16–17) mit folgenden Worten beschrieben:

«... in der Studienvertiefung «Style & Design», in der Analysen der Alltagswelt und der Konsumkultur die Grundlage für Design bilden, wird dieser ethnologische Blick geschärft. Seit der Gründung des Bachelorstudiengangs vor zehn Jahren findet das Modul «ethnografische Feldforschung» statt, in dem die Studierenden kleine soziale Lebenswelten untersuchen: etwa Bodybuilder, Taxifahrer, Game-Communities, Jüdinnen im Kreis 3, Kaninchenzüchter, Models, das soziale Geschehen in einem Café, einem Sexshop oder einem buddhistischen Tempel. In diesen meist urbanen Mikroulturen wird mit Verhalten, Sprache, Symbolen und Zeichen eine Differenz nach aussen markiert, womit eine gemeinsame Identität hergestellt wird.» (Ebd.).

Die «gemeinsame Identität» eines Sexshops und eines buddhistischen Tempels, eines Vereins für Kaninchenzüchter und der Jüdinnen im Kreis 3 wird durch diese Aufzählung zu einer ganz anderen gemeinsamen Identität, einer auf der Metaebene. Was auffällt ist die Gemeinsamkeit des exotisierenden Blicks auf diese «Anderen» und ihren diversen Milieus und Szenen. Auffällig ist der Zweck der Exotisierung: eine marktaugliche Verwertung der Differenz. Auffällig das Mittel: die Sprache. Auffällig ist nicht zuletzt die politisch korrekte Auslassung der Schwarzen Community. Als ob man genau wüsste, wo die Grenzen des expliziten Rassismus liegen. Implizit schwingt er jedoch in dieser Aufzählung kräftig mit, die dem ethnologischen Blick der Styling-Expertinnen die ganze *schräge* Welt darbietet zur *bündigen* Appropriation und Inwertsetzung.

Solche Formulierungen muten an, als ob Marketingstrategen Bourdieu gegen den Strich gelesen hätten. Man könnte mithilfe seiner soziologischen Begriffe von einer regelrechten *Marktkontrolle des Habitus* oder *Industrialisierung der Dispositionen* sprechen. Der Habitus, diese sehr persönliche und sehr

politische innere Schablone, die uns im Leben zu geregelten Improvisationen befähigt – der Habitus selbst also, er wird den Gesetzen der Profitmaximierung unterworfen, Reflexe werden als Ware angeboten und ihre Kreativität im Umgang mit Anpassung und Widerstand ausgeschöpft. Das ist etwas ganz anderes, als Bourdieu mit seinem wissenschaftlichen Programm vorhatte, mit dem er den *Habitus unter Kontrolle* bringen wollte. Was er meinte: sich der unbewussten, von der Geschichte geteilter Erfahrungen in einer bestimmten sozialen Lage von Generation zu Generation überlieferten Dispositionen des Habitus durch bewusste Aufarbeitung der kollektiven Geschichte zu *ermächtigen* – und diese Dispositionen eventuell zu verändern. Das war sein emanzipatorisches Projekt, das er mit vertiefter Analysearbeit verband, die das Selbst nicht schont, aber immerhin: Man ist dem Determinismus der Geschichte nicht total ausgeliefert. Was aber, wenn der Markt an unserer Stelle diese Kontrolle übernimmt? Uns sozusagen Schablonen für Urteile und Praktiken anbietet, die ganz ohne den Bezug zur Geschichte unserer sozialen Kämpfe auskommen, uns vollkommen vom historischen Bezug unserer unbewussten Reflexe loskoppelt? Bietet das *Zürcher Modell*, wie es oben genannt wird, nicht etwa Geschichten zum Konsum der Differenz, welche uns der historischen Bezüge in unserem Habitus berauben? Laut Stuart Hall ist genau das die politische Implikation des Postmodernismus als Konsumhaltung – und deshalb interessiert ihn der Lifestyle im heutigen Sinne auch als ein Phänomen des Konsumrassismus, weil er die Geschichte des Rassismus im Design ausblendet. Stuart Hall hat unermüdlich auf diesen blinden Fleck der postmodernen Diversität hingewiesen:

«Gerade der Begriff ‹Postmoderne› entlässt einen aus der Notwendigkeit zu erkennen, was neu ist und zu versuchen historisch zu begreifen, wie es produziert wurde. Die Postmoderne versucht, die Vergangenheit zu versiegeln, indem sie sagt, die Geschichte ist zu Ende, deshalb müssen wir nicht mehr zu ihr zurück.» (Hall, 2000, 60).

Dieses Sigel wird in Teil 3 ein grosses Thema sein. Hier in Teil 1 wird es bereits angetönt. Es ist kein Zufall, dass P. später, als sie sich dieser Kontrolle des Lebensstils durch das Marketing bewusst entzog, Geschichte studierte und in den grossen Reflexionsraum der Postcolonial Studies und der Shoah-Literatur eintrat, um ihre kleine Geschichte wiederzufinden, die unter postfordistischen Vorzeichen gelöscht zu werden drohte. Die versiegelte Lifestyle-Konserve wollte geöffnet werden. Zu ihrer Überraschung war gerade die Schwerkraft der Geschichte ihres Habitus das Nadelöhr auf dem Weg einer Emanzipation. Der Faden des Widerstands gegen die neuen Zumutungen musste also da durch, durch dieses Nadelöhr.

Ein äusserst produktiver und gleichzeitig diffuser, passiv-aggressiver Kreislauf prägte die Zürcher Designszene der späten 1990er Jahre, auf perfide Art

versiegelt durch die ständige Ironisierung, so dass die Verantwortlichen unangreifbar waren. Passiv-aggressiv, aber mit einer klaren Ausrichtung. Ein neuer Klassenkampf der neuen «Klassenkämpfer von oben», wie Owen Jones die Akteure umschreibt (Jones, 2002, 70–105). Dieser Klassenkampf wurde gerade von den eben erst Arrivierten, die wissen mussten, wo der Schuh am meisten drückte, mit der grössten Unerbittlichkeit geführt. Er wurde kühl geführt, ohne jene Spur jenes heissen, altmodischen, paternalistisch-missionarischen Eifers der klassischen Moderne. Umso verwirrender für P. durch den Fakt, dass hier scheinbar offene, tolerante Menschen sich süffisant gegen die sogenannte Uncoolen und Abgehängten abgrenzten, die einfach nicht mitkamen mit ihren ständigen Abgrenzungsspielchen. Je mehr auf der Oberfläche das postmodernistische Anything Goes zelebriert wurde, desto wichtiger wurden dabei Kultfiguren, die die Szene beherrschten und das Feld permanent wieder sozial schlossen. Die feinen Unterschiede wurden flüssig wie Quecksilber, es schien so, als ob es sie nicht gäbe, aber sie waren keineswegs verschwunden.

Die fluiden Machtstrukturen, die P. latent wahrnahm, hat Grace Jones ein Jahrzehnt später kongenial und drastisch-plastisch im Musikvideo *Corporate Cannibal* dargestellt (Abb. 25, Abb. 26).

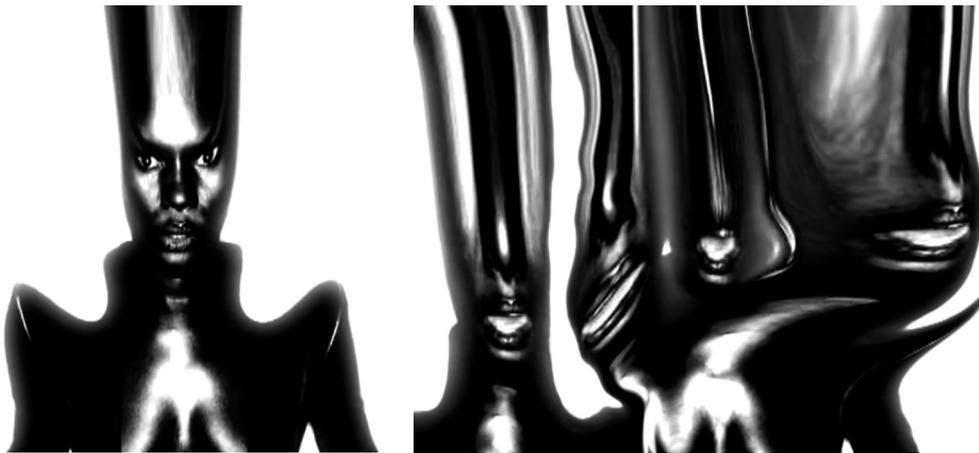


Abb. 25 und Abb. 26: Videostills, *Corporate Cannibal*, aus dem Album *Hurricane*, Grace Jones, 2008.

Grace Jones ist eine Künstlerin, die virtuos mit rassistischen Projektionen auf Schwarze Menschen spielt. Was sind das für Projektionen, wessen Projektionen sind es? Der postkoloniale Theoretiker Achille Mbembe sagt in seinem Essay *Kritik der schwarzen Vernunft*, dass es sich bei rassistischen Projektionen im Allgemeinen um extrem herablassende Fantasien über Schwarz gemachte Menschen handelt, die seit der Katastrophe der transatlantischen Sklaverei auf

der globalisierten Welt zirkulieren. Und dass diese Fantasien eine kollektive irrationale Wahnvorstellung darstellen, die Menschen haben, die sich nicht als Schwarz imaginieren, sondern als überlegen und weiss. Die Irrationalität dieser kollektiven Wahnvorstellungen ist überwältigend für das individuelle Bewusstsein und deshalb ist sie nicht ohne kollektiven Aufwand als irrational zu erkennen. Die Trugschlüsse, die sie produziert, wirken evident und passend: Schwarze Haut wird reflexartig angeschwärzt, *denigrated*, sagt man auf Englisch. Obwohl es sich «nur» um Projektionen einer herabsetzenden Schwärze handelt, gehen diese distanziert-bezogenen Blickwürfe unter die Haut der Getroffenen, denn es bleibt ja nicht beim Blick, im Blick ist das ganze Spektrum des rassistischen Gewaltpotentials gebündelt. Der Blick, der Menschen in diesem diskriminierenden Sinne *Schwarz macht*, dringt wie Gift in ihre Physis und ihre Psyche ein. Die Wahnvorstellungen sind unfassbar stechend, sozial toxisch, sie sind die Verherrlichung des Gewaltpotentials im blinden Fleck der Unterwerfenden, sie sind das was sie sehen, «... wenn man nichts sieht, wenn man nichts versteht und, vor allem, wenn man nichts verstehen will.» (Mbembe, 2017, 12–13). Verstehen wollen als erster, humanitärer Akt. Grace Jones scheint da anzuknüpfen und mit ihrer Kunst zu sagen, genauer, den Sound zu spielen, der beständig sagt, ohne es explizit zu machen: *Ich weiss, ich verstehe*.

Kann dieser anschwärzende Blick auch Menschen treffen wie P.? Grace Jones Schwarzer Geist und ihre Lyrics, *you won't hear me laughing, as I terminate your day, you can't trace my footsteps, as I walk the other way*, scheinen mir wie die Verkörperung all dessen, was P. zu spüren begann. Obschon ihr physischer Körper weiss war, spürte sie, wie ihr dieser flüssige, rassifizierende, wahnhaft, stechende Blick der coolen Gewinner unter die Haut ging. Alles Stehende, alles Ständische verdampfe, so umschrieben Marx und Engels 1848 im Kommunistischen Manifest die Sprengkraft der kapitalistischen Dynamik. Ich würde diese Aussage anhand von P.s biografischer Linse jedoch zuspitzen. In den postmodernen Splintern dieser Explosion war das Ständische keineswegs verdampft im Sinne von *obsolet* geworden und daher wirkte der alte ständische Zauber der sozialen Ungleichheit immer noch weiter und mit ihm alle anderen Ungleichheiten, die zirkulierten, auch Rassismus, auch Sexismus. In jedem neuen Molekül dieses Dampfes, in jedem Pixel, befördert durch die rasante Digitalisierung, in jeder neuen Fragmentierung und weiteren Hyperindividualisierung der Gesellschaft verflüssigten sich die ständischen Grenzen – und wurden allgegenwärtig. Ironie macht es schwierig, die Aggression zu erkennen. Arbeiterkinder wie P., zumal weiblich und migrantisch sozialisierte, sind habituell den Zumutungen dieses neuen Geistes gegenüber weniger gut ausgerüstet als privilegierte Akteure im sozialen Raum. Das hat damit zu tun, dass die Witze der neuen postmodernen Ironie, wie P. sie in der Zürcher Designszene der 1990er Jahre kennen lernte, mit atemberaubendem Tempo auf Kosten der Unterprivilegierten gingen. Das ist an sich nichts Neues, im Gegenteil. Schon Freud wies

in seiner Abhandlung über die Funktion des Witzes, in einer der wenigen, ausgesprochen sozialkritischen Stellen seines Werks, auf den Luxus der Privilegierten hin, «... welche jederzeit und ohne Aufschub ihre Wünsche befriedigen können.» Wenn diese dann über die aufgeschobene Befriedigung der Wünsche der weniger Privilegierten selbst noch Witze machen können, dann ist das, laut Freud «zynisch, [...] ein Zynismus.» (Freud, 2009, 124). Diesem Zynismus werden wir in Teil 2 in seiner vollen Entfaltung wiederbegegnen.

Es wäre interessant, die historischen Konjunktoren dieser zynischen Disposition zu untersuchen, wann konnte sie sich mehr und wann weniger entfalten, wann war sie legitim, wann nicht, wann manifestierte sie sich im Designfeld kalt, wann umhüllte sie sich mit einer warmen Aura des Wohlwollens? Galt es nicht auch einmal als edel, diesem Zynismus gerade nicht zu frönen? In Jane Austens Roman *Emma* lässt die Autorin den galanten Mr. Knightley die Titelheldin Emma schelten, die sich mit spitzer Zunge über eine Verwandte aus einem niedrigeren Stand lustig gemacht hatte: «Wie konnten Sie gegen eine Frau [...] ihrer Lage in ihrem Witz so unverschämt sein? [...] Sie ist arm. [...] Schon ihre Lage müsste Ihr Mitgefühl sichern. Das war wirklich schlecht von Ihnen gehandelt! [...] sie aus Gedankenlosigkeit und Überheblichkeit des Augenblicks heraus auszulachen, zu demütigen.» (Austen, 1980, 427; 478). Vielleicht ist es aber auch die Stimme des Überlegenen, der es nicht nötig hat, gegen unten zu treten, die aus Mr. Knightley spricht. Das würde einmal mehr bestätigen, dass im Designfeld Zürichs der Wettbewerb sich wieder verschärft hatte, der einen Zynismus der Mitte, unter Konkurrenten, stark beförderte. So könnte man diesen Zwang der Szene, alles zu ironisieren, in den 1990er Jahren verstehen – gerade dann, wenn sich die tragische Geschichte der Ausbeutung und Unterdrückung zu wiederholen scheint – und die Tragödie eben: zur Farce wird, wie Hegel es darstellt.

Das neue Kräftespiel war also komplex, fragmentiert, glatt und zynisch. Die Gentrifizierung, die die städtischen Räume erfasste, in denen P. und ihr Herkunftsmilieu sozialisiert worden waren, zeitigte ihren Effekt auch in den Köpfen. Ehemalige Lagerhallen, Industriebrachen und Fabriken, aber eben auch ehemalige Arbeiterinsignien, ehemalige modische, musikalische, sportliche etc. Geschmackspräferenzen der Arbeitermilieus wurden zuerst von den jungen Kreativen besetzt und übernommen – oder appropriiert, um diesen geläufigen, halb-kritischen Fachbegriff der Kultur- und Kunstgeschichte zu bemühen. Danach standen die symbolischen Ressourcen aus den Arbeitermilieus auch für die Nachhut zur Verfügung. Da sie stets mit einer gewissen spielerischen Nonchalance angenommen und wieder verworfen wurden, wurden sie zu einer Art billigen ästhetischen Rohstoff, aus dem die Kultivierten einen Mehrwert schöpfen konnten, der den Rohstofflieferanten niemals zugutekam. Rohstofffluch nennen die Wirtschaftswissenschaften diese Negativspirale. Das geschah auch mit ehemaligen Gay Styles, oder ehemaligen Black Styles und ehemaligen

als typisch weiblich konnotierten Styles – wobei noch ungeklärt ist, ob sich in diesen Fällen die Inspiratoren und Inspiratorinnen doch auch Zugang zu der Gewinnzone verschafften. Mit anderen Worten, ob es sich unter dem Strich nicht um einen Fluch, sondern um einen Segen handelte. Diese Rechnung ist noch nicht zu Ende gerechnet, es ist gegenwärtig noch offen, wie nachhaltig dieser Segen für PoC, für Migranten und Migrantinnen, für Frauen und die LGBTIQ-Community wirklich ist. Greg Tate moniert etwa in seinem Essay *Everything but the Burden*, dass Schwarze Styles vom weissen Mainstreamgeschmack gedankenlos vermarktet werden und deren kritisches Potential verpufft (Tate, 2003). Greg Tate ist in Teil 3 eine wichtige Bezugsgrösse, wie wir sehen werden, und der in mannigfache historische Kontexte weisende Schlüsselbegriff der *Bürde* ebenfalls.

Ich möchte hier noch einmal an den Kreislauf anknüpfen, den Stallybrass und White beschrieben haben. Wenn diese Muster der sozialen Verdrängung bestimmter sozialer Gruppen, etwa durch Gentrifizierung, zusammenfallen mit der psychologischen und ästhetischen Fixierung auf sie, dann ist das für diese Gruppen selbst höchst irritierend. Das war es auch für P. Zwei Extreme der Appropriation von Arbeiterkultur der 1990er Jahre, die sie besonders verletzend fand, weil sie sich mühelos – im hohen Preissegment der Textilbranche – berührten, waren Andi Stutz, Inhaber von Fabric Frontline (Abb. 27), und Christa de Carouge (Abb. 28).



Abb. 27: Andi Stutz mit Riesengartenzwerg, Textilunternehmer, Inhaber Fabric Frontline, am ehemaligen Standort des Ladens im gentrifizierten Arbeiterquartier Kreis 4, Zürich, 1993.

Abb. 28: Christa de Carouge, Modedesignerin, Inhaberin Christa de Carouge, Zürich, 2002.

Diese Akteure empfand P. als *taker*, die mit ihrem Leben spielten und von ihrer Bürde nichts wissen wollten. «Die Welt als Baustelle», so heisst es im Feuilleton der NZZ über eine Show 2017 zu Ehren der Modepöpstin (Zbinden, 2017). Im Online-Magazin *Swiss-Architects* doppelt Carouge nach: «Der rote Faden ist die Baustelle» (Keller, 2017). Man glaubt schliesslich, was doch kaum zu

glauben ist. Denn das ist reines *poseing*, wer Baustellen kennt, der weiss das. P. hatte oft genug ihren Vater auf seinen Baustellen besucht, ihm das Mittagessen gebracht, ihn fotografiert, den Geruch von Staub und Zement gerochen, wenn er erschöpft nachhause kam. Das hier waren Kleider *wie* Häuser im Rohbau, und verschwunden war die Arbeitergeschichte hinter diesem High Rough wie die rohe industrielle Technik hinter dem High Tech. Ich habe weiter oben schon darauf hingewiesen und dopple ebenfalls nach, damit man mir glaubt, was wirklich war: Carouge ist ein Vorort nahe Genf, Namensgeber des Labels, und dort stand die grösste Barackensiedlung der Schweiz, eine riesige *baraccopoli*, wie man auf Italienisch sagte, in welcher Saisonniers getrennt von ihren Ehefrauen und ihren Kindern unter menschenunwürdigen Verhältnissen lebten.

Das andere Extrem: Andi Stutz, berühmt-berüchtigt für den symbolischen Überbau seines Seidenunternehmens, das wie aus dem Nichts während dem Niedergang der Seidenindustrie aufpoppte (Brauchbar, Abraham, Schwarzenbach – alle traditionellen Firmen verschwanden). Der mediale Diskurs interessierte sich wenig, wie die Dinge produziert werden. Ich meine damit nicht in erster Linie die Seide, auch die, sondern den medial oft bemühten Topos seiner Herkunft aus der Arbeiterschicht. Ob das je verifiziert wurde weiss ich bis heute nicht, meine Nachfragen verliefen im Sand und wurden ausweichend beantwortet. Seine überdeterminierten, grotesken, prolligen Attitüden waren legendär und trugen zur Popularität seines Unternehmens bei, er war betont obszön, grell, laut, übertrieben. Seine performativen Karikaturen der Arbeiter waren provokativ im Stil des Blackfacings. Wie ich schon weiter oben im Zusammenhang mit Frau Schruppatelli sagte: Man könnte Andi Stutzs Performance als *Classfacing* bezeichnen.

Die Macht dieser Kreisläufe der sozialen Ausgrenzung und symbolischen Ausbeutung war überwältigend. In der Schule für Gestaltung hatte P. noch voller jugendlichem Optimismus geglaubt, sie könne – kraft ihrer schöpferischen Energie – eine neue Ästhetik des Widerstands definieren, welche die Balance zwischen Anpassung an die Normen des Feldes und ihrem Eigensinn hielt. Naiv? Heute fragt sie sich, ob sie nicht vielmehr der Verführungskraft einer feldspezifischen, strukturellen Selbstüberschätzung erlegen war, welche Designer und Designerinnen glauben macht, sie können durch die Veränderung einer einzelnen Welle tatsächlich Einfluss nehmen auf die Tiefenströmungen der Politik und der Ökonomie, die eigentliche Ursache der Verwerfungen auf der Oberfläche. Die strukturelle Selbstüberschätzung des Feldes ist fatal. Soziales Engagement im Design, das von der politischen Gestaltung der Gesellschaft losgekoppelt ist, hat denselben Effekt wie der Gebrauch eines zu feinen Schleifpapiers, mit dem man sich anschickt, eine grobe Holzstruktur zu glätten. Man poliert die Oberfläche der kapitalistischen Funktionsweise punktuell, verstärkt gleichzeitig aber die groben Dellen, die Räder des Mechanismus werden viel-

mehr geglättet statt gebremst. Man bleibt dabei selbst tatkräftig konzentriert auf die perfekte Nische, welche die Illusion nährt, eine wirksame Alternative des bestehenden Systems gestaltet zu haben. Wie alt sind diese Muster? Sie scheinen jedenfalls alt genug, um konstitutiv zu sein. In Teil 3 näherte ich mich über den Umweg über die Genese der «reinen Kunst» im 19. Jahrhundert, wie Bourdieu sie bezeichnet, diesen Fragen noch einmal an.

Eine Nische ist keine Alternative, sondern eine Blase. P. hielt es in dieser Blase nach vier Jahren Praxis nicht mehr aus, sie wollte als Designerin die *reale Welt* gestalten, wie es Victor Papanek anhand dieser eingängigen Grafik darstellt (Abb. 29). Ob und wie sie das würde tun können, war ihr dabei alles andere als klar.

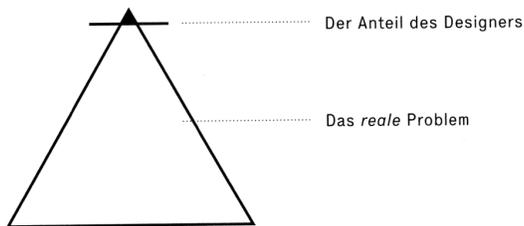


Abb. 1: Das Designproblem

Abb. 29: Victor Papanek, «Das Designproblem: Der Anteil des Designers – Das reale Problem».

Das Schönheitsideal, das P. vorschwebte, war jedenfalls bodenständiger und kämpferischer als das ihrer Kolleginnen und zugleich gebrochener, experimenteller, sozial provokativer – womöglich gar aktivistischer. P. hatte Lust, das neue exklusive, bürgerliche Distinktions- und Diskriminierungspotential der Mode und der Lifestyles gegen den Strich zu bürsten, wenn sie das nur hätte mitteilen können. Aber da wurde die Luft dünn, sowohl in ihrem kleinen Unternehmen als auch in der Szene allgemein. Es fehlten ihnen die gemeinsamen Begriffe, es fehlten ihnen die Reflexionsräume, um über die tiefere soziale Dimension von Ästhetik zu debattieren. Es fehlte schlicht auch das Geld. Statt Kritik an den Verhältnissen zu äussern, wurden aus den unterschiedlichen Perspektiven bald unfruchtbare Vorwürfe und gegenseitiges Misstrauen auf der persönlichen Ebene. P. besass zwar mehr Sprachgewalt als manche Kollegin, aber es nützte nichts, denn was sie sagte, zahlte sich nicht aus, es prallte an der Oberfläche der Kommunikation ab. Selbst temporäre Selbsterniedrigung als strategische Ressource, die sich in den 1960er und 1970er Jahren im Sinne des sozialen Aufstiegs noch gelohnt hatte, erschöpfte sich unter diesen neuen gesellschaftlichen Vorzeichen. Strategische Selbsterniedrigung fordert ihren reflexiven Tribut, irgendwann, sonst wird sie einfache Selbsterniedrigung. Die notwendige nachgeholt Kritik, die sie für eine erneute Selbstermächtigung

äußerte, isolierte P. nun noch mehr vom Rest der Szene. Im Gleichschritt mit der Abwertung ihres Geschmacks innerhalb des Unternehmens geschah die Abwertung ihrer kritischen Gedanken, beides wurde als uncool zurückgespiegelt.

Die Künstlerin und Kritikerin der Kunstinstitutionen, Andrea Fraser, beschäftigte sich kürzlich in ihrem bemerkenswert selbstkritischen Artikel «Toward a Reflexive Resistance» mit dieser Form der Abwertung, die den diffusen Rassismus, den P. erlebte, an dieser Stelle theoretisch abschliessend rahmen mag. Fraser bezeichnet interessanterweise klassenbezogenen Hass – in Anlehnung an Bourdieu – tatsächlich als Rassismus, präziser noch als «Rassismus der Intelligenz». Die Frage, ob Klassendiskriminierung tatsächlich Züge einer Rassifizierung der einen durch die anderen gesellschaftlichen Akteure trägt, wird uns noch beschäftigen. Ich schlage hier zunächst eine letzte Abduktion von Frasers Gedanken für das Designfeld vor, wenn ich von einem *coolen Rassismus des guten Geschmacks* spreche. Bei Fraser heisst es:

«Inkorporierte Formen des kulturellen Kapitals, mehr als der wirtschaftliche Status, dienen als Grundlage für essentialisierte und naturalisierte Formen der sozialen Klassifizierung, auch Klassismus genannt. Bourdieu identifiziert eine der verbreitetsten und heimtückischsten zeitgenössischen Formen eines solchen Klassismus in dem, was er «Rassismus der Intelligenz» nennt. Wie alle Rassismen ist aus Bourdieus Sicht der Rassismus der Intelligenz ein Essentialismus, der dem Bedürfnis einer Gruppe dient, das Bestehende in seiner jetzigen Form zu rechtfertigen. Im Gegensatz zum kleinbürgerlichen Rassismus, der traditionell mit Unterschieden in Hautfarbe und ethnischer Zugehörigkeit verbunden ist, ist der Rassismus der Intelligenz ein Rassismus einer «dominanten Klasse, die ihre Legitimität aus Bildungsklassifizierungen und ihrem Kulturkapital ableitet. Er ist das Mittel, mit dem ihre Mitglieder, «eine Theodizee ihres eigenen Privilegs hervorbringen wollen», um ihre Herrschaft und die von ihnen dominierte Gesellschaftsordnung zu rechtfertigen, vor allem, indem er ihnen erlaubt, sich «als wesentlich überlegen zu fühlen», weil sie Kompetenzen und Dispositionen verkörpern, die angeboren erscheinen. Klassenunterschiede werden so in «Unterschiede der Intelligenz», des «Talents» und damit in «Naturunterschiede» umgewandelt, die somit «legitimiert und mit der Sanktion der Wissenschaft belegt werden.» (Fraser, 2018; Zitate nach Bourdieu, 1993a, Übersetzung d.V.).

Dass Rassismus gegenüber Bildungssystemfernen und Rassismus gegenüber Schwarzen eine gemeinsame Geschichte haben, ist nicht mein persönliches Gedankenspiel, wie ich noch anhand weiterer Literaturbezüge und Designerbiografien zeigen werde. Geschmack und Coolheit schienen P., je länger sie sich im Designfeld aufhielt, als essentielle Wesensmerkmale einer gewissen Klasse, ja angeborene höhere Reflexe, ein körperlich vererbter Hang zum Reinsein, der eine reine Ästhetik auf ganz natürliche Art hervorbrachte. Sie hatte diesen

Reflex nicht und fühlte sich aufgrund dieses scheinbar angeborenen Mangels fehl am Platz. Aber es quälte sie auch. Etwas stimmte einfach nicht. Sah nur sie das so? Die epistemische Gewalt – eine Gewalt auf der Mikroebene der alltäglichen und selbstverständlichsten Reflexe der Wahrnehmung – dieses coolen Rassismus des guten Geschmacks ist auf Dauer zermürbend, wenn man nicht in der Lage ist, sich bewusst und im Kollektiv dagegen zu wehren. P. war nicht in der Lage – weder Bewusstsein noch Kollektiv waren in der Szene vorhanden – und sie war irgendwann erschöpft. Das war P. aber auch in einem anderen, einem handfesten Sinn, denn ihre finanziellen Ressourcen waren verbraucht, und dies erlaubte ihr gar nicht, weiterhin als Textildesignerin zu arbeiten, es sei denn, sie hätte sich verschuldet.

Man könnte P.s Geschichte wie folgt zusammenfassen: P. hatte, so gut sie konnte, die Illusion aufrechterhalten, das Designfeld sei eine Alternative zum Raum der gesellschaftlichen Spannungen. Diese Illusion war der grosse Sog gewesen, der sie beflügelte und weiterbeförderte hatte. Strukturelle Gewalt – und Armut ist eine Form davon – zwingt Akteure, kurzfristig Zumutungen zu ertragen, von denen sie hoffen, dass sie sich langfristig doch günstig für sie auswirken. Das macht sie anfällig für illusorische Versprechungen. Aber das Versprechen, oder die Rechnung, ging nicht auf. P. sah nach vier Jahren Ausbildung und weiteren vier Jahren Praxis schliesslich ein, dass die gestalterische Arbeitswelt des Designs, von der sie sich eine ökonomische und symbolische Existenzbasis versprochen hatte – mit anderen Worten: ein sicheres Einkommen und Selbstvertrauen –, in Wahrheit von verschwiegenen gesellschaftlichen Spannungen durchzogen war, die sie aufgrund ihrer inneren Disposition und aufgrund ihrer ökonomischen Lage aus dem Spiel herausdrängten. Es war kein heldenhafter Ausstieg, das möchte ich betonen, er geschah nicht aus Überzeugung, vielmehr war es eine Art *Unterzeugung*, ein Mangel an Antworten innerhalb eines Zustandes der überwältigenden Desorientierung.

Besitzen und nicht besitzen. Neue Wegweiser auf versäumten Strecken

Off the Pipeline: Nach dem definitiven Entscheid, aus der Praxis auszusteigen, begann für P. eine intensive Auseinandersetzung mit der sozialen Dimension des Designs – und gleichzeitig liess sie die Frage nicht los, was genau sie eigentlich aus der Szene herausgedrängt hatte, weshalb diese Kraft so stark auf sie eingewirkt hatte, weshalb sie sich darin so deplatziert vorgekommen war. Beide Auseinandersetzungen liefen lange parallel und erst mit der Zeit flossen die Analysen und Gedanken zusammen. P. beschäftigte sich auf der Oberfläche mit der sogenannten Verlagerung von Arbeitsplätzen in die Dritte Welt und der

fehlenden sozialen Nachhaltigkeit der globalisierten Textil- und Modebranche. Dann auch mit Geschichte, Kunstgeschichte und Wirtschaftsgeschichte an der Universität Zürich – im Grunde studierte sie, wie sie heute sagt, *inkognito* Designgeschichte ohne das Dach einer akademischen Disziplin, die diesen Namen trägt. Aber latent führte ein weiterer Strang sie zurück in die pädagogische Praxis, vielleicht der Ort, der *alles verband*. Als Lehrbeauftragte entdeckte P. zu Beginn der 2000er Jahre, anders als nach dem Vorkurs, das emanzipatorische Potential der Gestaltung für Kinder und Jugendliche aus Familien, die wenig formale Bildung hatten, und die vom pädagogischen und politischen Diskurs als defizitär wahrgenommen wurden.

P. übertrug Techniken des Textildesigns auf die Produktion von Wissen mit diesen Kindern – etwa sinnliche Wiederholung und Rhythmus, Skizze und Auswahl als *trial and error*, Abstraktion und Naturalismus, die Bedeutung von visuellen Elementen des Displays, der Inszenierung und didaktischen Vermittlung. Sie pflegte diesen Stil der Wissensproduktion so sorgfältig, dass nach und nach aus den sogenannten Defiziten das erwuchs, was sie, in Anlehnung an das Bruchrechnen in Mathematik, die *Kultur des grössten gemeinsamen Verteilers* nannte.

Was die Kinder in P.s Klassen zusammenhielt, war eben nicht der *kleinste gemeinsame Nenner* der Bescheidenheit oder gar Resignation, sondern eine Art von friedlicher Solidarität durch Produktivität. Sogar sogenannte Fehler entpuppten sich, wenn sie spielerisch wiederholt und sorgfältig ausgestaltet wurden, als neue kulturelle Früchte, von denen alle profitierten. Oft wurde der Unterricht durch den Ruf des einen oder anderen Jugendlichen unterbrochen: *Frau Lehrerin, schauen Sie mal, was der XY gemacht hat!* Kollegen und Kolleginnen im Schulhaus, in welchem P. arbeitete, waren bisweilen erstaunt über die Qualität der Denkarbeit ihrer Schüler und Schülerinnen, und um so mehr über die Qualität ihrer gestalterischen Arbeiten. Für die Schulpflege, das offizielle Kontrollgremium, war ebenso offensichtlich, dass sich hierbei das Niveau der ganzen Klasse hob. Ein Kollege fragte P. einmal, wie sie es schaffe, einen solchen Haufen von eigensinnigen Aussenseitern zusammenzuhalten, und mehr noch, diese zu solchen Leistungen anzuspornen. P. verstand die Frage gar nicht, das ging doch *wie von selbst*. Sie dachte, und erst da merkte sie es, *ich bin doch eine von ihnen*.

Sie fühlte sich plötzlich befreit von jenem perfiden Paradox eines coolen, nonkonformistischen Statusdenkens, das die Szene beherrscht hatte. Inspiriert wurde sie durch Künstlerinnen wie etwa Louise Bourgeois oder Emma Kunz. Kunz, deren Werk sie im Kunsthaus Zürich 1999 erstmals gesehen hatte, hatte es ihr insbesondere angetan. Kunz' Bildtafeln bildeten die Schnittstelle zweier unterschiedlicher Manifestationen: der einer statischen, ornamentalen Oberfläche und der eines dynamischen, sozialen Engagements für die Menschen, die sich in schweren Krisen befanden und ihren Rat suchten. Kunz hatte ihre

Tafeln als «Bildwerk für das 21. Jahrhundert» bezeichnet (Kunsthhaus Zürich, 1999, 77 und 84). P. inspirierte im Jahr 1999, auf der Schwelle zum 21. Jahrhundert, die soziale Gestaltungskraft dieser Aussenseiterin, Kind von verarmten Handwebern, Bauernmagd aus einfachsten Verhältnissen, später Heilerin.

Welche Muster wurden hier auf diesen Tafeln sichtbar? P. liess diese Frage nie mehr los, später während des Studiums musste sie bei Foucaults Diskursanalyse unwillkürlich wieder daran denken und an die Machtkritik, die er damit verband. Diskurse sind laut Foucault generative epistemische Strukturen, die unser kollektives Ringen nach Aufmerksamkeit und Aufhorchen gleichzeitig begrenzen und ermöglichen, sie folgen bestimmten Mustern, nach denen in einer Epoche das Sagbare vom nicht Sagbaren willkürlich getrennt wird. Ist es diese Willkür, welche die Patienten von Kunz krank gemacht hatte? Es schien P., als ob Kunz die Fähigkeiten habe, sinnlich in dieses Archiv der Diskurse zu greifen und die darin enthaltenen Muster durch ihre Art der Gestaltung zu ändern. Kunz artikuliert, wie sie selbst betonte, die Schnittstelle zwischen einer überindividuellen Struktur und der subjektiven Psychologie zugunsten ihrer kranken Patienten auf diesen Tafeln neu, ihre Patienten sassen ihr dabei gegenüber, ein sozialer Akt also. Das hiess bei Kunz: *Das Wunder schöpfender Offenbarung* oder auch *Neuartige Zeichnungsmethode: Gestaltung und Form als Mass, Rhythmus, Symbol und Wandlung von Zahl und Prinzip* (Kunz, 1953). Das traf P. im Innersten. Also ob man die Rechnung noch einmal von vorne, von der positiven Bilanz aus starten müsse. Die zentrale Frage bei der Heilung gesellschaftlicher Wunden lautet: Was fehlt – oberhalb des Striches? Kann man kumulierte Verluste, die im Leben niemals wiedergutzumachen sind, eben dennoch – und wie? – kompensieren? Die Formulierung von Kunz erinnerte P. an Thomas Bernhards Beschreibung der «ganz einfachen» und «ungeheuerlichen» Rechnung:

«Es ist alles eine ungeheuerliche, haben wir sie von Anfang an unterbrechungslos aufgestellt, *ganz einfache Rechnung*. Nicht immer sind wir aber in der Lage, was wir errechnet haben, als Ganzes im Kopf zu haben, und wir brechen ab, was wir denken und sind zufrieden mit dem, was wir sehen, und wundern uns lange Zeit nicht, dass wir uns mit dem, was wir sehen, zufriedengeben, mit Millionen und Abermillionen aufeinander- und untereinanderliegenden, sich fortwährend ineinanderschiebenden und verschiebenden Bildern.» (Bernhard, 1971, 45, Hervorhebung im Original).

Wo Bernhard sprachgewaltig die Existenz der Rechnung beschreibt und die Ablenkung durch Bilder von dieser Rechnung kritisch hinterfragt, da gestaltet Kunz mit ihrer Kraft der Affirmation die Summe der ganz einfachen und ungeheuerlichen Rechnung neu – unter dem Strich, so schien Kunz zu sagen, sollte die Rechnung für den einzelnen Patienten besser aussehen als vor der Behandlung, die Rechnung sollte, wie man sagt, *aufgehen*. Und so sehen ihre Tafeln

auch aus, wie *aufblühende, ungeheuerliche* Rechnungen. P. war ganz und gar einverstanden. Soziale Zumutungen haben ihren Preis und können auf Dauer krank machen, diese Tatsache spiegelt sich in vielen Statistiken zur Gesundheitsprävention. Psychische Krankheiten wie etwa Depression sind sozial determiniert, sie treffen Frauen mit einer Migrationsgeschichte, vor allem jene aus Arbeitermilieus ohne Rechte besonders hart (Trevisan, 2019). Diese Zumutungen zurückzuweisen, ihnen eine eigene Gestalt entgegenzusetzen, das machte dagegen gesund.

P. entdeckte später, dass Bourdieu den Habitus ganz ähnlich beschreibt wie Kunz ihre Tafeln, als praktische Schablone auf der Schnittstelle zwischen einer gesellschaftlichen Struktur und der subjektiven Wahl in tausend unbewussten Entscheidungen, die unseren Lebensstil kohärent machen. Und auch der Soziologe sieht wie die Heilpraktikerin seine Arbeit als heilsam an, weil er den Menschen eine Sprache anbietet, die ihnen hilft, sozialen Determinismus als willkürlich zu begreifen und ihnen somit die Möglichkeit gibt, seine Allmacht aufzubrechen. Aufgehen, aufblühen, aufbrechen, sonnige Tätigkeiten.

Im Dokumentarfilm *SOZIOLOGIE ALS KAMPFSPORT: PIERRE BOURDIEU IM PORTRAIT* (Frankreich, 2008) antwortet Bourdieu auf die ganz und gar unsoziologische Frage, was seiner persönlichen Ansicht nach glücklich macht, mit einer ganz und gar soziologischen Antwort: «Man muss das bisschen tun, das man tun kann, um die Dinge zu verändern. Ich denke, darum geht es. Jeder von uns hat ein wenig Spielraum, also sollte jeder von uns das wenige, was in seiner Macht steht tun, um den Gesetzen, den Notwendigkeiten, dem Determinismus zu entkommen. Ich könnte das ausführen, aber... » (Ebd.) An dieser Stelle hört Bourdieu mitten im Satz auf. Was dann folgt ist ein Strahlen über das ganze Gesicht (Abb. 30, Abb. 31).



Abb. 30 und Abb. 31: Pierre Bourdieu: «Ich könnte das ausführen, aber...» – und der Soziologe lächelt.

Didier Eribon, sein ehemaliger Soziologiestudent, strahlt in *Gesellschaft als Urteil* auf seine Art ebenso an einem ganz intensiven Punkt seiner Analyse, in welchem der Text in ein anderes Genre kippt, das Genre der Vision, die bekanntlich auch Emma Kunz Metier war. Eribon drückt seine Vision wie folgt aus:

«Wenn man die Urteile hinterfragt, hat man ihnen schon ein wenig von ihrer Selbstverständlichkeit genommen. Man legt Einspruch ein gegen das Verdikt. Weil es aber keine Instanz gibt, die diesen Einspruch entgegennimmt, muss man in sich selbst und in der sozialen Welt an der Erfindung neuer Möglichkeiten arbeiten, man muss den Widerstand formen, der sich einer Schwere widersetzt, die sich in der Vergangenheit gebildet hat und die bis in die Gegenwart fortwirkt. Das wäre ein wundervolles politisches Programm: revolutionäre Bedeutungen schaffen, die nicht bloss reaktiv sind, sondern absolut positiv und erfinderisch.» (Eribon, 2017, 263).

Revolutionäre Bedeutungen, die absolut positiv und erfinderisch sind, danach hat P. gesucht, als sie sich aus dem Designfeld verabschiedete. P.s erster Treffer war Emma Kunz, im Studium erweiterten dann vor allem die Denkwerkzeuge von Pierre Bourdieu, Thomas Bernhard, Ulla Hahn, James Baldwin, Toni Morrison, Alber Camus, Arthur Miller den Horizont, und auch der Tanz und das Theater, die performativen Künste, die direkt an ihr Körperwissen appellierten. Christoph Marthaler, Alain Platel, Meg Stuart, später René Pollesch und die Volksbühne. Andreas Kriegenburgs *White Trash, Wir waren schon als Kinder Scheisse*, eine Bühnenadaptation von Franz Schultheis und Kristina Schulz GmbH (Schultheis/Schulz, 2005) mit Schauspielstudierenden am Thalia Theater Hamburg. Seminare, die Flügel verliehen, jene Ueli Mädgers über Reichtum in der Schweiz, jene Philip Ursprungs über die Darstellung der körperlichen Arbeit in der Kunst.

In ihren Flecken-Tagebüchern, wie P. ihre täglichen Skizzen nannte, suchte sie ihren eigenen Ausdruck einer widerständischen Schönheit, indem sie begann, sich selbst Fragen zu stellen, auf die sie malend eigene Antworten formulierte. Das Designfeld steckt voller Mythen, der wissenschaftliche Blick sucht die Ernüchterung, die Designerin will sie in eine geniessbare Form giessen. Woher kam sie, bevor sie das wurde, was sie war: eine erfolgreiche Designerin, die nicht erfolgreich bleiben konnte? 2011 beantwortete sie die Frage für sich: *Ich komme vom Fleck*. Damit meinte sie sowohl die Anerkennung der niedrigen Herkunft als auch die Anerkennung des Fortkommens aus dieser.

Sowohl-als-auch, ihr Stil des Aufstiegs. Sowohl Sprache als auch Muster, sowohl Denken als auch Handeln, sowohl Anpassung als auch Widerstand. Das ging hin und her wie das Weberschiffchen oder die Fäden auf dem Strickbett der Strickmaschine. Viele soziale Aufsteiger benennen das praktische Sowohl-als-auch auf ihre Art. Der Fussballstar Zlatan Ibrahimović, der in Malmö in prekären Verhältnissen aufgewachsen ist, umschreibt diesen strategischen Stil der

sozialen Mobilität mit den schlichten Worten: «... ich habe zugehört, ich habe nicht zugehört...» (Ibrahimović/Lagercrantz, 2011, 155). P. gefiel die spröde Schönheit dieser Logik, heilsame Reibung gegen die Glätte der Zeit, wie Kunz' Tafeln. Ibrahimovićs Leitmotiv ist ein Refrain meiner Arbeit geworden, das während der Erforschung meines Gegenstandes immer wieder vom sehenden Ohr gehört und aufgesagt, ja, fast gesungen wurde – und dessen strukturelle Zusammenhänge vor dem inneren Auge aufgingen wie Blüten. (Abb. 32).

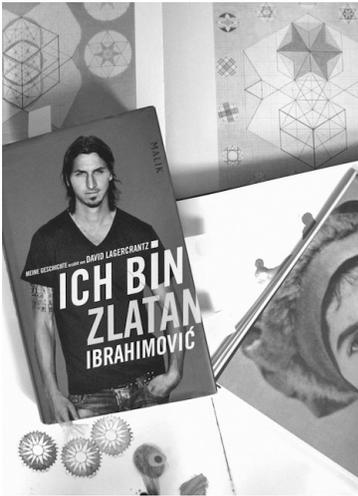


Abb. 32: Zusammenhänge zwischen persönlichen und gesellschaftlichen Mustern erforschen, Schreibtisch d.V.: Skizzenbücher, Bildtafeln und Portrait von Emma Kunz, Cover von und Post-its in *Ich bin Zlatan Ibrahimović*.

Die rumänische Literaturnobelpreisträgerin Herta Müller, die ebenfalls von Armut stark betroffen gewesen war, sagt etwas Ähnliches über die Schönheit beim scheinbar sinnlosen Akt des Auftragens von Lippenstift, die sie im Widerstand gegen den Männlichkeitskult der Diktatur Ceaușescus entwickelt hat: «Die Schönheit muss hin- und herspringen zwischen dem, was man hat und dem, was man nicht hat.» (Müller, 2014, 296). Bourdieu selbst sieht dieses Spiel in der Kunst des Kampfsportes am Werk, wenn er Soziologie als einen *Kampfsport* bezeichnet. Man nimmt die Waffen der Herrschenden, allen voran die Macht der Sprache, und wendet sie gegen Machtstrukturen an, ohne falsche Radikalität, die für alle Beteiligten in eine Katastrophe mündet. Das Sowohl-als-auch ist ein emanzipatorischer Kreislauf, der dem Teufelskreis der symbolischen Selbsterniedrigung diametral entgegengesetzt ist. P. gestaltete ihr Leben fortan anhand genau dieser Technik, die sie als sozial schön und heilsam empfand, das war ihre Form der Gegenmacht. Sie entdeckte ihre Kreativität, die soziale Gerechtigkeit im Blickfeld hat, eine Art ästhetische *Gegenschere* gegen

die *Schere* der sozialen Ungleichheit, die in den letzten Jahrzehnten seit der neoliberalen Konterrevolution immer weiter aufging – und vor allem gegen die coole Variante derselben, die sie im Designfeld zu gebrauchen und zu fürchten gelernt hatte.

Ihre schwierige Suche nach Verbündeten würde P. zu Beginn ihres Geschichtsstudiums und kurz nachdem sie definitiv vom Primarlehrerberuf Abschied genommen hatte, wie folgt beschreiben: *Es sind viele, aber sie erkennen einander nicht – sie verstecken sich hinter ihren Masken. Es würde auch nichts nützen, wenn sie die Masken abzulegen versuchten. Darunter kämen nur die gleichen Gesichter zum Vorschein. Schlimmer noch, ohne Maske sähen sie aus wie alle anderen, die Identischen, ohne es zu sein. Die Maske abzulegen würde bedeuten, den einzigen Beleg ihrer eigenen Geschichte zu verlieren.* (Privatarchiv d.V., 2006).

Verbündete konnte sie nur über die Affirmation ihrer sozialen Differenz finden, das wurde ihr damals bewusst. Da gab es zunächst die berühmten Leuchtfiguren, Alexander McQueen etwa. *Savage Beauty* nannte der soziale Aufsteiger und erfolgreiche Modedesigner seine Ästhetik. P. fühlte sich stark verbunden mit seinen – hochpräzisen, kultivierten, alles andere als wilden – Modeschöpfungen. Ihre Schönheit artikulierte die Grenze der Normativität und weichte sie auf, nur in diesem Sinne waren sie wild. Als er sich 2010 das Leben nahm war P. geschockt und wütend. Ich verstehe diese Wut als soziales Gefühl, wenn ich den Begriff der «Bildungsmortalität» heranziehe. Bourdieu und Passeron brauchen den starken Begriff in *Die Erben*, um das scheinbar ganz natürliche Verdrängen von Arbeiterkindern aus den Bildungsinstitutionen zu benennen, je länger die Karriere, desto effektiver schlägt die symbolische Herrschaft in diesem Sinne zu (Bourdieu/Passeron, 2017, 19).

Bildungsmortalität ist aber – so möchte ich betonen – nicht nur der auf die Karriere bezogene, langfristig auftretende Effekt der Leaky Pipeline. Mehr auch als das Nicht-mehr-Existieren im Sinne eines *Going Native* hinter der Habitusmaske einer anderen Klasse, auf das Kracauers Zitat abzielt, wenn er sagt, Arbeiterkinder *verschwinden* beim sozialen Aufstieg wie indische Fakire vor unseren Augen. Bildungsmortalität ist, wenn die eigene Produktivität aus der vitalsten Quelle des Selbst schöpft, vielmehr an eine existentielle Dimension geknüpft.

Verdrängt werden und erst recht die Exklusion selbst in die Hand zu nehmen, heisst in dieser Dimension, sich das Leben zu nehmen. McQueen war extrem erfolgreich, als Designer aus den britischen Arbeitermilieus trug er im Feld der Mode unter neoliberalen Vorzeichen stets die Maske des Todes. Und das wusste er auch. Wie mir scheint, deuten sowohl Bild wie Motto der Frühlings- und Sommerkollektion von 2009 darauf hin: *NATURAL DIS-TINCTION UN-NATURAL SELECTION* (Abb. 33). Nachdem seine Mutter starb, die für ihn, der sich meisterhaft auf der Oberfläche des Modebusiness bewegte, immer der soziale Ankerpunkt im Leben gewesen war, nahm er sich das Leben.



Abb. 33: Palimpsest und Hologramm von Alexander McQueen mit Totenkopf, Cover von *Alexander McQueen: Savage Beauty*, Einladungskarte der Show Spring/Summer 2009 *NATURAL DIS-TINCTION UN-NATURAL SELECTION*.

Das Stichwort *Maske* öffnet die Thematik des Klassismus im Designfeld im Hinblick auf den kolonialen Kontext noch einmal. Frantz Fanon benutzt in *Black Skin, White Masks* ebenfalls die Masken-Metapher (Fanon, 1986). Fanon betreibt damit eine präzise Kritik an die geforderte Anpassung von Schwarzen an eine von weissen Kolonialherren definierte Normativität – eine Anpassung, die aufgrund des grassierenden Rassismus niemals gelingen kann, weil sie eine Anpassung durch permanente Spaltung und Herabsetzung des früheren Selbst evoziert. Unter der Maske der Anpassung, so Fanon, richtet die rassistische Verweigerung der Anerkennung dieses Teils tiefe Verletzungen an. Ich würde P.s Tagebucheintrag anhand der Metapher Fanons auf den coolen Rassismus des guten Geschmacks übertragen und vom Sekundärhabitus der Aufsteiger als Klassenmaske der Anpassung sprechen. Sexismus, Rassismus, Heteronormativität erzeugen normative Spannungen, und die Bildungsnormativität einer gehobenen Klasse tut dies auch, das zeigen P.s Erfahrungen der sozialen Fremdheit im Designfeld aufgrund ihrer Klassenzugehörigkeit. Weissen fällt ihr Weiss-Sein nicht auf. Heterosexuellen fällt ihre Heterosexualität nicht als auffällige besondere Orientierung auf. Bildungsnahen fällt ihr bildungsnaher Habitus im Designfeld nicht auf. In diesem Sinne hat P. das Feld des Designs als hochnormativ, die Normen als unsichtbar und sich selbst darin als abweichend und minderwertig erfahren. Aber sie hatte – in diesem Sinn – das Feld der Mode durch Austritt doch immerhin: überlebt.

Sobald P. begriffen hatte, dass dem so war, konnte sie sich dagegen zur Wehr setzen. Das Studium bot ein scharfes Argumentarium, das sie dankend

aufnahm. Wenn Weisse etwas tun gegen ihr mangelndes Bewusstsein für ihre Privilegien aufgrund der Hautfarbe, nennt man das *Critical Whiteness*. P. fragte sich: und was ist mit *Critical Classness* im Design? Die Antwort: ein Forschungsdesiderat. Gut ausgerüstet mit scharfen Analysebegriffen, erwachte ihre Neugier nach anderen Designern und Designerinnen, die möglicherweise ähnliche Erfahrungen gemacht hatten. Konnte man dieses Wissen nicht für alle fruchtbar machen? P.s Bewusstsein für die soziale Maske wurde dabei zum affirmativen sozialen Ausgangspunkt, wie das *beautiful* in *Black is beautiful* oder der Stolz des Gay Pride. Da gab es nichts mehr, was sie nicht sein wollte, sie wollte ein sozialer Transvestit sein, ein stolzer Klassenbastard, eine von vielen Manifestationen mit dem *, denen sie später begegnen würde – je uncooler, desto besser. Und als solche wollte sie gegen die soziale Diskriminierung im Designfeld etwas tun. P. traf zufällig einen ehemaligen Dozenten der Textilklassse, der sie im Studium unterstützt hatte. Er verschaffte ihr einen Lehrauftrag an der ZHdK, wo sie ihr neu erworbenes Wissen und ihre Reflexionen mit jungen Studierenden teilen konnte. Es war das grosse Echo einer neuen Generation, das sie zum ersten Mal erahnen liess, dass diese Themen ein grosses Potential zur Veränderung haben, und dass es sich möglicherweise lohnen würde, die soziale Dimension der Designszenen Zürichs oder auch Berlins, Amsterdams oder Londons, wo viele ihrer Studienkollegen und Kolleginnen gerne Praktika absolviert hatten, ausführlicher zu untersuchen.

Nathalie Heinich, die oben bereits erwähnte Kultursoziologin, welche Bourdieus Instrumentarium für die Postmoderne weiterentwickelt hat, betont in ihren Studien, wie wichtig Bourdieus Konzept für die Gegenwart ist, weil anhand dieses Konzepts Kultur *als* Klassengesellschaft verstanden werden kann. Er entwickelte frühere Konzepte weiter, wie etwa jene der klassischen Kunsttheorien von Kultur *und* Gesellschaft oder jene der Neuen Kunstgeschichte, die von Kultur *in der* Gesellschaft ausgehen. Letztere interessiert sich für die ökonomischen und sozialen Kontexte von Kulturproduktion und ihrer äusseren Rezeption, aber kaum für die soziale Ungleichheit der Felder selbst. Kultur *als* Gesellschaft hingegen stellt die Felder der kulturellen Produktion – vor allem jene der Kunst und Architektur, weniger jedoch jenes des Designs – als sozial strukturierte in den Fokus der Analyse. (Heinich, 2001, 1043–1046).

P. fragte sich, ob es nicht möglich wäre, die Verbindung zwischen dieser inneren Struktur der Felder und der grösseren, gesamtgesellschaftlichen herzustellen. Die positiven Erfahrungen ihrer Lehre und das grosse Echo ihre Studierenden an der ZHdK und der HSLU motivierten P. schliesslich, diese Frage ernst zu nehmen. Wie war das Designfeld in sich strukturiert? Welchen Platz in der Hierarchie der Künste nahm es gegenüber der Architektur, der Kunst ein, welchen insgesamt im Feld der Macht? Wie autonom war es gegenüber dem ökonomischen Feld, etwa des Marketings? Welche Wertvorstellungen wurden gepflegt, die das Feld gegen andere abgrenzen, mit welchen Argumenten

wurde seine relative Autonomie verteidigt – oder seine partielle Heteronomie legitimiert? Aus welchen gesellschaftlichen Milieus kamen die Akteure, welche die mächtigen Positionen innehatten, aus welchen Milieus rekrutierte sich der Mittelbau? Wie korrelierte die Erfolgsrate von ehemaligen Studierenden der Kunstgewerbeschule bzw. ZHdK, mit ihrem ererbten ökonomischen, kulturellen und sozialen Kapital, wie mit ihrem Geschlecht, ihrer Race und ihrem Ausländer- bzw. Inländerstatus? Welchen Effekt zeitigte die Bologna-Reform auf die Strukturierung des Designfeldes? Und vor allem, wie wirkte sich seine neue gesellschaftliche Struktur auf die ästhetischen Ideale aus, die als legitime oder nicht legitime ihre Geltungsmacht entfalteten?

Auch wenn sie am Anfang ihrer Recherchen das nicht in diesen analytischen Begriffen hätte sagen können, denn sie fand sie ja erst nach und nach, so waren es diese Fragen, die sie antrieben. Antworten in der Literatur über Designgeschichte fand sie nicht, weshalb sollte sie also nicht selbst suchen? Das Umfeld an der ETH, wo sie am Institut gta als Assistentin arbeitete, fand diese Fragen auch relevant, das war motivierend. Im Austausch mit diesem Umfeld merkte P. aber auch, dass sie noch viele Ressentiments hatte, die sie daran hinderten, die Antworten objektiv zu beschreiben, das grösste Hindernis war ihr eigener unreflektierter Kulturpopulismus und überraschender vielleicht noch: ihr latenter Anti-Intellectualismus. Beides waren Reflexe, die sie lange nicht kontrollieren konnte. Erst innerhalb der ETH waren sie so deutlich hervorgetreten, vielleicht wurden sie nicht zuletzt auch von der strukturellen Herablassung des Wissenschaftsfeldes gegenüber Formen des undisziplinierten, subalternen und Körperwissens provoziert. Die ererbten Dispositionen des Habitus im Widerstreit mit dem legitimen Habitus des wissenschaftlichen Forschungsfeldes spielten ihr da einen üblen Streich. So konnte sie nicht nüchtern urteilen, das war ihr klar. Selbstreflexion tat Not und was dabei herauszuschauen begann, sah nach einem grösseren strukturellen Problem aus. Keine objektive Analyse, so wurde P. klar, kam – mit Bourdieus Terminologie gesagt – an einer Selbstanalyse ihrer eigenen Stellung innerhalb dieses Problemfeldes und ihren damit verbundenen Stellungnahmen vorbei. An P. wurde die Möglichkeit herangetragen, eine Dissertation zu schreiben, eine *sogenannte* Dissertation, wie P. sagt. Sogenannt, ja, denn unter diesem Begriff hatte sie sich bis dahin gar nichts vorstellen können. Aber nun, welch ein Privileg: mehrere Jahre Zeit zum Forschen, die Unterstützung von Referenten, die ihr Anliegen mit ihrer Fachkompetenz vorantrieben und die sie sich selbst aussuchen konnte, Kollegen, die sich wohlwollend kritisch mit ihren Forschungsergebnissen und ihrer Vermittlung auseinandersetzten – *Wahnsinn*. Die Möglichkeit, im Rahmen einer Dissertation eine Denkpause zu machen, bedeutete für P., einen lang ersehnten Reflexionsraum zu erobern, begrifflich neu abzustecken und für andere zugänglich zu machen. *Give Us a Break!*, wie der Titel der vorliegenden Arbeit fordert: ausatmen, endlich, so kam es ihr vor.

In Lars von Triers Spielfilm *DANCER IN THE DARK* (Dänemark u.a., 2000) spielt Björk die tragische Figur einer erblindenden Arbeiterin, die – für Zuschauer fast unerträglich ohnmächtig – nicht sehen will, dass sie ausgebeutet wird. Ihre Ausbeutung geht so weit, dass sie für einen Mord (welcher ein perfider Suizid ist, für den der Suizidale die Verantwortung nicht tragen will) verantwortlich gemacht wird, den sie nicht begehen wollte. Björk dichtet der tragischen Figur, die sie verkörpert, im Nachspann ein Lied an. Im Refrain des gleichnamigen Songs heisst es: *If Living is Seeing I'm Holding my Breath*. Beim Sehen nehmen wir Bedeutungen zunächst als Bilder wahr. Wenn wir dabei, metaphorisch gesprochen, *die Luft anhalten*, können wir die Bedeutungen nicht verstehen, wir sind blinde Sehende, Geblendete. Wollen wir aber die Bilder verstehen – *die Rechnung anstellen*, wie Bernhard sagt –, dann müssen wir uns von den Bildern lösen, die wir eingeatmet haben, wir müssen das, was wir gesehen haben – ausatmen.

P. wollte dem Schicksal definitiv entkommen, auf ewig intellektuell die Luft anzuhalten, wie sie das in der Szene erlebt hatte. Sie wollte ihre Maske, *den einzigen Beleg ihrer eigenen Geschichte*, spüren, verstehen, vielleicht verändern. Dazu braucht es Distanz, aber auch ein geeignetes Instrumentarium, das einfühlsame Nähe aus der Distanz zulässt. Das ist der Punkt, an dem P. beginnt, sich in das wissenschaftliche Ich zu wandeln, das diese Arbeit schliesslich in Angriff nimmt. *Ich* also, ich nehme jene emphatische wissenschaftliche Distanz zu P. ein, die mir erlaubt, was P. über die soziale Struktur des Designfeldes erfahren hat, zu erkennen und – auszuatmen, mit Björk gesprochen. Ich verwandle, mit anderen Worten, meinen soziologischen Bruch mit dem Designfeld in einen sozialen Break, in eine kollektive Denkpause, die der Wissenschaft der Designgeschichte und den Praktikern des Designs zugutekommen soll, jenen in der beherrschten Position aber auch jenen in den dominanten Positionen, allen, die sich zwischen diesen Extremen freier bewegen, die dieser Polarisierung etwas Neues entgegensetzen wollen. P. war aus der Pipeline gefallen, meine These: weil sie keinen Plan hatte. Es war nicht ihr Verschulden. In seinem Aufsatz «Die biographische Illusion» sagt Bourdieu denn auch:

«Den Versuch zu unternehmen, ein Leben als eine einzigartige und für sich selbst ausreichende Abfolge aufeinander folgender Ereignisse zu begreifen, ..., ist beinahe so absurd, wie zu versuchen, eine Metro-Strecke zu erklären, ohne das Streckennetz in Rechnung zu stellen, also die Matrix der objektiven Beziehungen zwischen den verschiedenen Stationen. ... Die Notwendigkeit dieses Umwegs durch die Konstruktion des Raums erscheint, erst einmal aufgezählt, so evident – wer würde davon träumen, sich eine Reise vorzustellen, ohne eine Idee von dem Land zu haben, in dem sie sich ereignet?» (Bourdieu, 1990, 80–81).

Mit Bourdieus Raummeterapher ausgedrückt: Das Metronetz soll mit dieser Arbeit nicht nur neue Linien bekommen, es bekommt auch einen verloren geglaubten Plan. Werden seine Konturen schon deutlich? Ich nehme zum Schluss dieses Teils 1 die Fragen, die in der Einleitung dieser Arbeit formuliert wurden, hier wieder auf und halte die vorläufigen Antworten fest.

Die Fragen lauteten wie folgt. Erstens: Wie wurde das Schweigen über Zugehörigkeit und Nicht-Zugehörigkeit zum Designfeld gebrochen und was sind die Themen in P.s Biografie, die aus ihren Habitusbrüchen mit dem Common Sense hervortreten? Zweitens: Wie kann man P.s Zugehörigkeit und Nicht-Zugehörigkeit zum Feld sinnvoll zueinander in Beziehung setzen? Drittens: Wie lässt sich ein allgemeiner Sinn, der über das Individuelle und Zufällige der Zeit, in der wir leben, hinausgeht, auf der Basis dieser einen Oral-History-Quelle stiften? In welche abgehandelte Geschichte von sozialen und symbolischen Kämpfen, in welche historischen Epochen, spezifischen gesellschaftlichen Felder und Akteure lassen uns diese Brüche zurückblicken? In welche Zukunft?

Die vorläufigen Antworten, in knapper Form, sind diese: Das Schweigen wurde gebrochen, indem P.s soziale Herkunft und das Erleben im Designfeld Schicht für Schicht zueinander in Beziehung gesetzt wurden, schliesslich ist es auch ein- und derselbe Mensch, der diese Stationen körperlich, intellektuell, sinnlich und emotional durchlebt. Wenn wir das tun, stellen wir ganz einfach in Rechnung, dass Ganz-Sein ein fundamentales menschliches Bedürfnis ist. Dieses Bedürfnis wurde in P.s Leben befriedigt und zugleich verletzt. Die Ebenen dieses Wechselspiels sind die formal-ästhetische, die habituelle und die diskursive. In P.s Pfad durch den sozialen Raum werden Oberflächenphänomene, Dispositionen und Erinnerungen gepflegt und nicht gepflegt, sie werden vernachlässigt, bisweilen gar zerstört. Die Techniken der Pflege und der Vernachlässigung kreisen um die Themen der Säuberung und Illegalisierung.

Die theoretischen Konzepte, die zum Verständnis klärend herbeigezogen wurden, kreisen um einen inklusiven und exklusiven Rassismus der Klasse und des Geschlechts, in Verbindung mit Säuberung und Illegalisierung kann man sogar von symbolischer Rassenhygiene sprechen. Zeitlich rahmen Postfordismus, Neoliberalismus, Globalisierung, Postmoderne einen weiblichen Aufstieg mit knappen ökonomischen Ressourcen zu Beginn, die mit Talent und Ambitionen wettgemacht werden, genauer noch: wettgemacht werden müssen. Innerhalb des Zeitrahmens lässt sich sodann eine Verschärfung der Dynamik ab den 1980er Jahren erkennen. Diese Dynamik ist eine von Kreisläufen und Relationen, die sozialen Aufstieg aus unteren Milieus in die Gewinnerzone sowohl ausbremst, wie auch Insignien der unteren Milieus sublimiert und stereotypisch in den oberen Milieus fixiert. Dieselben Ressourcen sind in den Händen der einen ein Segen, in den Händen der anderen ein Fluch. Den Talentierten in einer unglücklichen Position stehen im Extremfall die Glücklichen ohne Begabung in einer höheren Position gegenüber. Dazwischen wird mit harten Bandagen

gekämpft. In diesen Kämpfen erweist sich zuletzt der Verrat an der niedrigen, ja: schmutzigen Herkunft als zwiespältiger Trumpf in den Händen der Aufsteigerin. Analog zur anerkannten Religion könnte man sagen, dass das Designfeld eine anerkannte, säkulare symbolische Produktion darstellt zum Zweck des *divide et impera*.

Ein «gespaltenes Feld» in der Tat, wie ich vermutet hatte, das selbst spaltet und herrscht. «Gespalten» ist es, weil es gleichzeitig besonders attraktiv und besonders abstossend ist für soziale Aufsteiger. Besonders attraktiv, weil der starke *illusio*-Effekt des Feldes als mystisches Versprechen wirkt, soziale Spannungen der neoliberalen Postmoderne zwischen Herkunftsmilieu und Designfeld zu entschärfen, denen diese Akteure in hohem Masse ausgesetzt sind. Besonders abstossend, weil das Versprechen nicht eingelöst wird, sondern soziale Spannungen vielmehr symbolisch durch den legitimen Geschmack des Feldes verstärkt werden. Besonders attraktiv wiederum, weil gerade diese Spannungen für die Gestaltung von Statusobjekten fruchtbar gemacht werden kann. Dann ist es wieder besonders abstossend, weil diese Statusobjekte – implizit rassistische, sexistische und klassistische – abwertende Urteile über die eigene soziale Herkunft und Geschichte enthalten, und damit die vitalste Quelle, aus der man schöpft, entwerten. Wie auch immer sich Aufsteiger darin bewegen, es ist grundsätzlich ein einsamer Seiltanz. Und dies ist wiederum paradox, denn die Bedeutung der Reflexivität und der Sprache nimmt im Postfordismus, auch reflexiver Kapitalismus genannt, zu. Gleichzeitig wird mehr historisches Körperwissen über Diskriminierung und Privilegierung von der Oberfläche verdrängt als je zuvor. Der *illusio*-Effekt verschleiert die symbolische Gewalt, die immer da ist, so gesehen gibt es tatsächlich eine Passung zwischen Zugehörigkeit (Attraktivität des Spiels für soziale Aufsteiger, weil bescheidener Aufstieg in die postfordistische Produktionsweise in Aussicht gestellt wird) und Nicht-Zugehörigkeit (soziale Aufsteiger sind als Menschen nicht attraktiv für das Spiel, nur als symbolische Arbeitskräfte).

Cooler Rassismus des guten Geschmacks wurde als Begriff geprägt: In einem technischen Sinn ist er – wenn man P.s Erfahrungen typologisiert – korrekt. Wenn man den Lebenslauf von P. und ihre Brüche im Habitus ernst nimmt, dann weist ein cooler, zeitgenössischer, symbolischer Stilrassismus auf die Genese des Feldes im 19. und frühen 20. Jahrhundert zurück. In eine Zeit, in welcher Rassenlehre, Sozialdarwinismus, Rassenhygiene, Kolonialismus oder Imperialismus mit den ersten Museums- und Schulgründungen für Gestaltung zusammenfallen. Was hat es damit auf sich? Hier kann die Frage nicht beantwortet werden, aber in den Raum gestellt werden, den die nächsten Biografien eröffnen.

In P.s Habitusbrüchen taucht zudem der Hinweis auf die Mission auf. Protestantische Missionen waren ein wichtiges Standbein der Kolonialmächte in der späteren Kolonialzeit des 19. Jahrhunderts. Techniken und Praxen der

Mission lassen sich ebenso mühelos an die paradoxe Exklusion und Inklusion von P.s Erfahrungen anknüpfen. So gesehen wäre die ästhetische Konversion die logische Klammer um gegensätzliche Phänomene wie Herablassung, Abspaltung auf der einen, und Aufnahme in den esoterischen Weihezirkel auf der anderen Seite. Der Übertritt zum richtigen Geschmack wäre wie der Eintritt in die mächtige Ausstattungswerkstatt einer normativen, hierarchischen symbolischen Ordnung.

In Bezug zu Zürichs Arbeiterschaft und Zürichs Designszene jener Epochen muss man hier vorläufig fragen: Gibt es Verbindungen zwischen Eugenikern, Gewerkschaften, Parteien, Missionsgesellschaften, Lebensreformbewegungen auf der einen Seite und den Avantgarden des modernistischen Designs auf der anderen? Wie eng waren die Congrès Internationaux d'Architecture Moderne CIAM, der Schweizerische Werkbund SWB, die Kunstgewerbeschule KGS in Zürich und ihre Folgeinstitutionen, die Schule für Gestaltung Zürich SfGZ, die Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich HGKZ und die Zürcher Hochschule der Künste Zürich ZHdK ideologisch und personell mit Ersteren verbunden? Und wie konnten diese komplexen Verbindungen, die hier erst fein zum Vorschein kommen, bis heute lebendig überliefert werden, bis zum dem Grad, dass sie markante Habitusbrüche, dass sie Ausschluss und Selbstausschluss hervorrufen konnten? Welche Akteure sorgten für die Kontinuität dieser langen Geschichte der Diskriminierung und Privilegierung auf der Oberfläche, welche Akteure sorgten für das Verdrängen dieser Geschichte unter die Oberfläche? Vielleicht sind Erinnerung und Verschweigen gar in ein und derselben Person vereint, in Johannes Itten etwa, dessen Namen schon gefallen ist. Das wäre somit ein Hinweis, wo man mit der Archivrecherche beginnen könnte: in der Johannes-Itten-Stiftung im Kunstmuseum Bern.

Die Zukunft wurde angesprochen, wie steht es mit dieser Dimension? Sind diese Zusammenhänge real, wie P.s Habitusbrüche vermuten lassen? Ist dann ihr Potential in unseren Institutionen und Reflexen angelegt für den nächsten grossen Auftritt? Gibt es Widerstand dagegen? Fragen, Antworten und neue Fragen. Lassen wir es vorläufig dabei bewenden.

Ich möchte an dieser Stelle den Blick nun auf die anderen Biografien richten. Wie stimmig ist der Begriff des coolen Rassismus des guten Geschmacks aus historischer Sicht, wenn man weiteres empirisches Material hinzuzieht? Können die nächsten Biografien diesem Kontext mehr Substanz verleihen? Ist es historisch angemessen von symbolischem Rassismus zu sprechen oder sollte man eher auf den Begriff Klassendünkel – neu kursiert auch der noch nicht sehr geläufige Begriff Klassismus – bestehen, der eng an die Diskriminierung aufgrund der sozialen Herkunft gekoppelt ist? Sexismus, so könnte man argumentieren, wird auch nicht als Geschlechterrassismus bezeichnet. Aber es gibt historisch und empirisch vielleicht tatsächlich gute Gründe, warum man das tun sollte. Antisemitismus wird zum Beispiel als Rassismus gegenüber Juden

bezeichnet. Wenn nun all diesen Formen der Diskriminierung eine gemeinsame Logik zugrunde liegt, wie ich vermute, dann interessiert ihre Streuung auf der Oberfläche ebenfalls. Wie manifestiert sie sich im Designfeld und in der Geschichte dieses Feldes aus der Sicht der nächsten Lebensläufe, Lebensstile und Werkbiografien?

Geben die nächsten Gespräche im Aufbruch weitere konkrete Hinweise darüber, wo man mit der Recherche über diese Themen in den Schweizer Designarchiven beginnen könnte? Die feinen historischen Konturen eines sozialen und ästhetischen Komplexes, der Akteure aus unterprivilegierten Milieus – habituell, still, unsichtbar – im Subfeld Design sowohl ein- wie ausschliesst, sollen anhand weiterer Interviews geschärft werden. Es wird zu klären sein, wie und ob sie um die gleichen Themen und Logiken wie jene kreisen, die aus P.s Habitusbrüchen aufbrechen – oder ob sie gänzlich neue eröffnen. Die Konvergenzen und Divergenzen zu P. sollen identifiziert und analysiert werden. Es interessiert auch, wie Themen, Prozesse, Akteure und Akteurinnen der nächsten Biografien, die andere Generationen repräsentieren, im Verhältnis zu jenen in P.s Biografie stehen – etwa wie gross zu klein, laut zu leise, nah zu fern, scharf zu unscharf, weich zu hart? Welcher kollektive Raum entsteht schlussendlich, wenn man diese Relationen gemeinsam in den Blick nimmt, welche geteilte Zeit? Und nicht zuletzt die Frage: Wie sieht die Oberfläche dieser beiden Dimensionen, der räumlichen und der zeitlichen aus, wenn neue Biografien hinzukommen? Bisher hatten wir es mit sozio-historisch aufgeladenen Textilien und Zeitungsfetzen, mit Wänden und Bildern, mit Baustellen und Mützen, mit Putzfrauen, Ängsten und Fussballern, mit Heilpraktikerinnen und Punks – und mit vielen Liedern zu tun. Mit welchen Objekten der Begierde sind die nächsten Biografien ausgestattet? Wie klingen sie für sehende Ohren?

Kurzportrait 1: NP. (*1966) – Ein grosser Bogen



Abb. 34: Natalie Pedetti im Wiener Textilentwurf-Atelier AFFABRE, Wien, 2016.

NP. aus Neukirch Egnach (TG), Erstgeborene, zwei jüngere Brüder. Mutter gelernte Tierpflegerin aus der DDR, setzt sich Ende der 1950er Jahre in den Westen ab und migriert auf der Suche nach Arbeit in die Schweiz. Grossvater mütterlicherseits ein strammer Nazi, für die Mutter war die Kindheit die schlimmste Zeit ihres Lebens. NP.s Vater aus Arbon, Grossvater väterlicherseits aus Italien, daher der Name: Pedetti. Grossvater und Grossmutter väterlicherseits Verdingkinder, verwahrlost. Proletarierfamilien seit Generationen. Vater wird Plättchenleger. Er stirbt, als NP. siebzehn Jahre alt ist, an einem Hirnschlag bei der Arbeit. Mit NP.s Worten: *Diese Generation halt. Haben alle viel zu viel gesoffen, zu viel geraucht und gekrampft.*

Die Verbindungen zur DDR werden von der Schweiz aus gepflegt, die getrennten Familien kultivieren den gleichen Lebensstil. Pragmatisch, materialistisch im Sinn des historischen Materialismus: Man träumt – wenn schon – auf der Basis dessen, was man in den Händen hat. NP. sagt *Maler*, wenn sie von jemandem spricht, der Bilder malt – nicht *Künstler*. Sie wollte mit der Textilklassse einen *Beruf* lernen, sie wollte kein *Künstlerleben* führen, diese Erwartungshaltung der Schule passte ihr nicht. NP. ist die Bescheidenheit in Person, aber sie lässt sich nicht unterkriegen.

Die Mutter ist sehr diszipliniert. Streng mit den Kindern bis nach dem Lehrabschluss, danach sind sie für sich selbst verantwortlich. NP. lernt früh zu arbeiten. Während der rigiden Lehre in einem feinen Damenschneideratelier kommt sie in Berührung mit den Feinessen der Wohlhabenden. Die herrlichen

Stoffe darf sie nie selbst zuschneiden, zu wertvoll. Ihre Arbeit ist die Fleissarbeit, die Ausführung, das Detail, perfekte Knopflöcher, unsichtbare Säume, schmeichelnde Falten. Was die Kundschaft verlangt, das muss sitzen.

Die Eltern bauen aus Passion eine Zucht für Rassenhunde auf. Auch das erfordert Disziplin. Viel hat das nicht *eingeschenkt*, sagt NP., *etwas Abwechslung vom Alltag*. Die Kundschaft ist sehr exklusiv. Manchmal geben die Damen der Mutter ihre kaum getragenen Kleider weiter. NP.s Mutter geht gerne in die kleinen Kunstgalerien der Provinz, da hat sie keine Berührungängste. Sie kocht ausgezeichnet, beim Essen wird nicht gespart. Sie brauchen für die besonderen Anlässe das Meissner Porzellan, das die Mutter aus der DDR mitnehmen konnte. NP.s Mutter liest gern. NP. hat es nicht so mit der Sprache, da ist in der Schule eine enorme soziale Barriere spürbar, trotz der deutschen Muttersprache. Sie sagt, sie habe eben nie nachgefragt, wenn sie etwas nicht verstanden habe, das Fragen habe sie beschämt. Heute will NP., dass ihre Kinder Fragen stellen in der Schule und dass sie diese Scham nicht spüren müssen.

NP. wiederholt ein Jahr der Grundschule, bricht nach der zweiten Sekundarschulklasse (nach neun obligatorischen Schuljahren) die Schule ab, ohne Abschluss. Später bereut sie es. Ins Gymnasium, erzählt sie, gehen nur ein, zwei Kinder pro Klasse. Wer das ist, steht eh von Anfang an fest: die Kinder der *Mehrbesseren*. Bei ihr heisst es: ein Jahr mehr in die Schule, wozu? Lieber gleich auf Lehrstellensuche. Damenschneiderin, der Lehrlingslohn beträgt 70 Franken im Monat. NP.s bescheidenes Umfeld ist für sie völlig normal, erst später in Zürich beginnt sie, die Distanz zwischen den oberen und den unteren Klassen selbst zu spüren. Es ist auch eine Distanz zwischen der Provinz und der Metropole.

Wo zieht es NP. hin? Sie lässt kein Open-Air-Festival aus, ein Ausgleich zur strengen Lehre. Ihre Kollegen aus der Sekundarschule machen Weltreisen, NP. interessiert das weniger. Sie beschliesst, sich kreativ weiterzubilden, zunächst mit ihrer Freundin, einer jungen Mutter, deren Kinder NP. neben der Lehre betreut, um etwas dazuzuverdienen. Nach der Lehre will NP. nicht weiter im Beruf der Damenschneiderin bleiben, genug mit Unterordnung unter eine sehr autoritäre Chefin in einer sehr hierarchischen Branche, der Massschneiderei, da geht das Feuer der Begeisterung ganz aus, sie bringt es mit der typischen, schweizerdeutschen Redewendung auf den Punkt: *Es hät mer ablöscht*. Der Druck auf die Branche ist enorm und wird nach unten geleitet. Die Schneiderlehrlinge werden als Trottel behandelt. Das traditionelle Handwerk zählt auf dem Markt bald nichts mehr, die globale Konkurrenz in der Modebranche ist vernichtend.

Der Besuch des Vorkurses für Gestaltung in der Provinz in Romanshorn gibt NP. wieder Selbstvertrauen. Bald will sie mehr, einen Berufswechsel, den kaum jemand nachvollziehen kann. Die Mutter lässt sie machen, ihr einziger Einwand: *Mäuschen, woher willst du das Geld nehmen?* NP. kann sehr gut mit sehr wenig Geld auskommen. Was gefragt wird an den Prüfungen für die

Fachklassen, wird im Vorkurs explizit gesagt, geübt, diesen Lehrern hat sie viel zu verdanken. Der Vorkurs verlinkt sie mit einer grösseren und einer kleineren Metropole: Zürich und Luzern. Die Prüfung zur Werklehrerin macht sie mehrmals, die zur Textildesignerin nur einmal, sie schafft diese Hürde in Zürich, sie wäre lieber in die Werklehrerklasse nach Luzern gegangen. NP. pendelt während vier Jahren zwischen Weinfelden und Zürich hin und her. Die Mieten in Zürich sind unbezahlbar. Von den Zürchern wird sie wegen ihrem Akzent oft belächelt. Sie kommt niemals zu spät in den Unterricht.

Die soziale Distanz zwischen ihrem Herkunftsmilieu und der Schule für Gestaltung Zürich ist enorm. Schon im ersten Studienjahr erfährt sie eine permanente latente Ablehnung, die sie im Innersten trifft. Charisma und Autorität der Studiengangleiterin, die exklusive Aufgabenstellung der Stricklehrerin, die erforderte distinguierte Sprachkompetenz, das künstlerische Verständnis von gutem Textildesign – das passt nicht zu NP.s Disposition. NP.s Einfachheit ist anders als die legitime. Sie entwickelt trotz Ablehnung eine ausserordentlich virtuose Produktivität bei der Herstellung von Entwurfskollektionen.

Ihr Praktikum macht sie in Wien, im kleinen, jungen Atelier AFFABRE. Agenten gehen auf Firmentour mit Entwürfen für Jacquardgewebe und Stoffdruck der Freelancer, Entwürfe, die geeignet sind für zeitgemässe Innenausstattungen. Die Firmen sind meist in Italien tätig, aber auch in Österreich, Deutschland, in den USA. Die Zielgruppen sind die neuen globalen Mittelschichten. Am Ende des Praktikums übergibt sie ihre Mietwohnung dem Folgemieter – es wird ihre grosse Liebe sein. Nach dem Abschluss des Textildesignstudiums zieht sie gleich nach Wien, heiratet, bekommt zwei Kinder und wird freie Mitarbeiterin bei AFABRE und in verschiedenen Firmen der Kreativbranche. Das ist sie bis heute, sie hat eine unglaubliche Erfahrung mit Kundenwünschen auf der ganzen Welt. NP. weiss Dinge, von denen man sonst nie hört. Sie erzählt mir bei meinem Atelierbesuch: *Kunden in der Türkei wollen eindeutige Dessins, sehr symmetrisch, starr und klar, und Kunden in den USA wollen Dessins mit vielen Details, von denen sie dann nur eines auswählen und bei der industriellen Umsetzung in Rapport setzen, alles andere wird bis auf Weiteres nicht beachtet.*

NP.s Stärke sind Entwürfe aus Stoff und Papier auf grossen Bögen, Collagen, die sie mit der Nähmaschine bearbeitet, ein ganz eigener Stil. Grosse Bögen, wie der grosse Bogen, den sie um Zürich gemacht hat. Nie wieder diese Unterordnung unter eine Autorität wie in der Textilkasse, nie wieder diese kalte Coolheit, die sie in Zürich erleben musste. Sie sagt mir, es falle ihr immer wieder auf, wie ehrgeizig die Leute in Zürich sind, in Wien sei man da weniger streng, die Leute machen viel mehr, worauf sie einfach Lust hätten. Als ich sie frage, ob ich sie für mein Projekt interviewen kann, sagt sie sofort zu. Das Thema beschäftigt sie, vor allem auch als Mutter: Was gibt sie ihren Mädchen unbewusst weiter?

Um das Museum für angewandte Kunst in Wien macht sie ebenfalls einen Bogen. Wie um alles andere, was mit dem neuen Hype um Design zu tun hat,

sie ist nicht in einer avantgardistischen Szene daheim. Manchmal arbeitet sie für kleine Theaterproduktionen. An Weihnachten schickt sie mir immer eine Karte, dekoriert mit einem Ausschnitt eines ihrer Entwürfe. Wenn ich sie in den Händen halte, scheint mir, als ob der eklektische Historismus des Österreichischen Werkbunds nie aufgehört habe zu existieren, sondern im Gegenteil – dass er unter dem Radar der Geschmackseliten globalisiert wurde, und NP. hat ein feines Gespür dafür. Das unerschöpfliche Mittelmaß, das goldene: die unterschätzte Banalität des Guten. Keine falsche Radikalität. NP.s Stil, ihre ganze Haltung – sie erinnern mich an Hans Ernis Handschrift. Sie erinnern mich auch an meine Mutter, die fand, der Teufel im Detail brauche ab und zu eine Pause.



Abb. 35: Natalie Pedetti rittlings zuhinterst auf einer Dogge der Hundezucht ihrer Eltern, mit Freunden und Freundinnen, Neukirch Egnach, um 1971.

Kurzportrait 2: AV. (*1965) – Maskenball

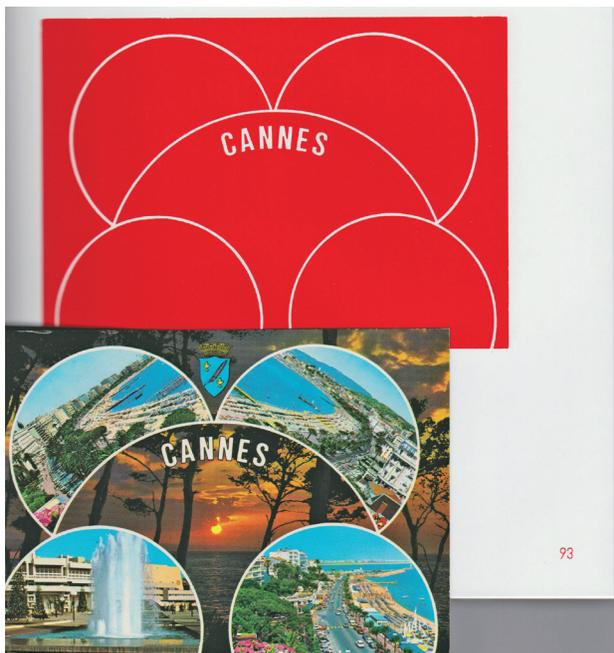


Abb. 36: Alberto Veceli, Original und Bearbeitung einer Postkarte, *SALUTI dal MARE*.
212 Postcards.

AV. aus Zürich, jüngstes von drei Kindern, eine ältere Schwester und ein älterer Bruder. Eltern italienische Arbeitsmigranten aus dem armen Norden südlich der Schweizer Grenze. Vater Schreiner, künstlerisch begabt. Der Lehrer des Vaters versucht, AV.s Grosseltern zu überzeugen, dem Jungen eine künstlerische Laufbahn zu ermöglichen, ihn vielleicht nach Venedig auf eine Akademie zu schicken? Völlig sinnlos. Der Vater lernt Schreiner im Dorf, findet keine Arbeit. Er migriert in den frühen 1950er Jahren nach Zürich, arbeitet in einer Schreinerei, dann als Präzisionsmodellbauer in der Escher-Wyss-Fabrik, zimmert riesige Turbinenmodelle im Massstab 1:1 aus Holz, die nach Gebrauch wieder zerstört werden. Gewaltige Dimensionen, grosse Industrie, kleiner Mann. Er malt und zeichnet. Er bringt Holzabfälle aus der Fabrik nach Hause, bastelt viel mit den Kindern, wunderschöne Burgen, Engel für die Krippe.

Die Mutter von AV. arbeitet gelegentlich als Putzfrau, oft nimmt sie AV. mit auf die Arbeit, später ist sie Wäscherin, Jahrzehnte lang *schuftet* sie in der Städtischen Zentralwäscherei. AV. verdient dort sein Taschengeld während der Ausbildung an der Schule für Gestaltung (heute: ZHdK) zum Grafiker, er bekommt eine Ahnung dessen, was das für seine Mutter bedeutet, dieses Arbeitsleben,

tagein, tagaus. So wie er das erzählt, entsteht der Eindruck von sehr greifbaren und doch auch sehr abstrakten Dimensionen, auch hier: kleine Frau, riesige Zwänge, Dampf, Lärm, keine *andere* Perspektive. Immerhin besser als in Italien, wo sie *gar keine* Perspektive hatte.

AV. wächst im Industriequartier auf. Jahrelang schläft die Schwester auf einem Bettsofa in der Stube, das allabendlich aufgedeckt und jeden Morgen wieder mit einem Überwurf, den die Mutter genäht hat, wieder zugedeckt wird. Geduscht wird im Estrich mit Münzeinwurf, geheizt wird mit Holz. Die Einbürgerung der ganzen Familie nach dem Scheitern der Schwarzenbach-Initiative gegen die sogenannte Überfremdung der Schweiz bleibt AV. als äusserst angespanntes Ereignis in Erinnerung. Der Vater verweigerte in der Schreinerei seine Mitarbeit am Innenausbau von James Schwarzenbachs Villa. Panik der Mutter, etwas könnte *falsch an ihnen sein*. Die Hürde wird geschafft, es folgt ein spürbarer Aufstieg. Die Wohnungssuche wird einfacher, die Verhältnisse bleiben dennoch bescheiden.

AV. besucht den katholischen Kindergarten der Kirche St. Joseph, von einer liebenswürdigen Nonne geführt – drei anstatt zwei Jahre, mit der deutschen Sprache ist es *harzig*. In der Primarschule strenge Lehrerin und strenger Lehrer, manchmal gibt es Schläge mit dem Holzstock, manchmal Ohrfeigen – er muss öfters bei Elterngesprächen übersetzen, auch für andere italienischsprachige Familien, die Lehrpersonen fordern das von ihm. Die Einbürgerungsbeamten schauen auch in der Schule vorbei. Erinnerungen an das Industriequartier, als es noch eines war, viele Kinder: Italiener und wenige Spanier, die Schweizer zogen weg, sobald sie konnten. Abends immer draussen am Spielen – viel Fussball. AV. zeichnet gut – gerne Comic-Helden. Er sagt mir einmal mit einem schelmischen Lächeln im Gesicht: *Das macht man doch so, die alten Meister kopieren*. Der Sekundarschullehrer drängt ihn in die Lehre als Hochbauzeichner, AV. hätte lieber *etwas mit Gestaltung* gemacht. AV. besucht parallel zur Lehre zahlreiche Abendkurse der Kunstgewerbeschule, er entdeckt sein Können und auch seinen Fleiss im direkten Vergleich mit den anderen Teilnehmern. Schnuppern an einer anderen Welt. Wichtig: Es sind dieselben Räume, in denen später der Vorkurs stattfindet. Das hilft, sich selbst konkret darin vorzustellen, das hilft, sich vorzustellen, man mache auch die Prüfung für den Vorkurs. Sie gelingt ihm problemlos.

In dieser Vorkursklasse lernten P. und AV. sich kennen und entdeckten bald, dass sie als Kinder an den gleichen Anlässen der Missione Cattolica im Kreis 5 gewesen waren. Austausch von Kinderfotos: *Schau, das bist doch du!* Tatsächlich. Nach dem Vorkurs verlieren sie sich aus den Augen, weil P. einen anderen Weg einschlägt als AV.

Er schafft sofort den Übertritt in die Grafikklassse, auch problemlos. Das Studium gefällt ihm, er findet sich gut zurecht, mehr und mehr erkennt er die soziale Distanz zwischen ihm und den anderen wie einen Fakt, der aber kein

Thema unter den Studierenden ist. Er *lernt* über etwas zu schweigen, von dem sowieso niemand spricht. AV. weiss, dass seine Eltern nie mit ihm in eine Ausstellung oder Vernissage gegangen sind, weil das ausserhalb des Denkbaren war, und nicht, weil sie kein Geld hatten. Seinen Werdegang zum Grafiker haben sie immer dann mit Anerkennung quittiert, wenn er wieder etwas Handfestes vorweisen konnte: ein Diplom in den Händen, ein eigenes Studio (bald auch zusammen mit einer anerkannten Grafikerin und schliesslich einem jüngeren Kollegen), eine offizielle Ehrung (er kann eine lange Liste vorweisen). Die Fragen, die seine Eltern ihm stellen, sind bange Fragen: Ob er genug verdient, ob er genug Arbeit hat. Schulden würde er niemals machen. Die Trennung von Arbeit und Freizeit ist für ihn eine Selbstverständlichkeit.

Was AV. befremdet an seiner Berufswelt, sind nicht der Look, die Styles, die Praktiken – die kann er locker bedienen. Es sind eine gewisse Eitelkeit, als gäbe es nichts ausserhalb der Welt der kleinen Szene, und eine gewisse Missgunst, die ihn ermüden. Er sagt: *Das merkt man aber nur, wenn man gleichzeitig drin und draussen ist.* Er sagt über die Szene: *Die meinen das aber nicht böse.* Die Diskurslastigkeit der jüngeren Designentwicklung ist nichts für ihn, ein Horror. Spracharbeit macht die Kollegin aus Deutschland, die kann das.

Die Beziehungen zum *Draussen* pflegt er. Zu seinen Cousins, die *irgendwelche Berufe* ausüben, wie er sagt, oder *richtige Jobs* haben (Grafiker ist etwas anderes), oder die arbeitslos sind. Zu seinen Eltern, die mit dem Alter auch Anzeichen psychischer Erschöpfung zeigen. Zu seinen Geschwistern, die einen ganz anderen Lebensstil haben als er. Diese Kontakte scheinen ihn zu erden und zu entspannen. Ich habe nicht den Eindruck, dass die zwei Welten – Drinnen und Draussen – sich berühren.

Er redet locker an unserem Treffen, er sprudelt vor Witz. Und dann, am Ende ein etwas überraschtes Stocken. AV. schaut mich von der Seite an und sagt: *Es ist irgendwie schon toll, dass du dieses Projekt machst.* Mich hat das Gespräch berührt, weil da jemand Dinge sehr präzise mit der Sprache skizziert, der sich eigentlich nicht als sprachmächtig erlebt. AV. hat viel zu sagen. Er ist vorsichtig, wägt ab, er ist fair und nicht unkritisch sich selbst gegenüber. Die typische Süffisanz der Szene fordert ihn, weil er sie selbst kennt. Es geht nicht anders, auf der einen Seite. Und doch geht es auch ganz anders, auf der ganz anderen Seite. Nichts dazwischen. Janus, aber sehr locker, keine Ressentiments. Er nennt Dinge *lustig*, die bemerkenswert sind: das Duschen in der ersten Wohnung der Familie im Estrich mit dem Münzeinwurf, die Orte, wo seine Mutter putzte, an die er sich genau erinnert, sein Praktikum in einem AKW: *lustig*.

Wenige Monate nach dem Interview kommt er auf mich zu, aufgeregt, wie mir scheint. Er zeigt mir die Ideenskizze zu seinem ersten eigenen Buchprojekt, will immer wieder wissen, was ich davon halte, stellt Fragen zum Layout und zur Farbgestaltung. Er hat 212 Postkarten seiner eigenen Sammlung gescannt, auf welchen Bilder der Ferienorte in einer Collage zusammengesetzt sind, und

dann hat er alle Fotos wegretuschiert, so dass man nur die feinen Linien und die *lustig* aufpoppenden Werbebotschaften auf unifarbigen Grund sieht, einmal: *SALUTI dal MARE*. Das wird der Titel des Buchs. Er sagt im selben Ton, wie er sagte, dass er mein Projekt toll findet: *Das kommt von weit unten, von ganz weit unten, weisst Du. Und es ist mir egal, was die anderen sagen, es ist meins*. Ich antworte: *Ja, ich weiss*. Ich bin begeistert, aber ich kann nicht helfen mit konkreten Tipps zur Gestaltung des Buchs. Später verdankt er mich im Impressum der Publikation, dabei habe ich doch gar nichts getan, das zu verdanken wäre. Aber vielleicht doch genug. Ich kaufe ein paar Exemplare, um sie zu verschenken. Auf dem Heimweg mit einem Rucksack voller Bücher denke ich plötzlich: Masken! So nennt man Vorlagen beim Layout – auch jene dieser Postkarten. Es kommt mir vor, als ob AV. den Ball meiner Arbeit aufnimmt, *von ganz weit unten* holt er *den einzigen Beleg unserer eigenen Geschichte* hervor. Was wir sind, ist sehr real und sehr abstrakt, die Ebenen liegen – wie in der Zentralwäscherei, wie in der Turbinenhalle – dicht nebeneinander. Der Habitus als Maskenbildner: Grüsse vom Meer. *Lustig*, wie sich unsere Blicke durch Zeit und Raum kreuzen.



Abb. 37: Alberto Vieceli auf dem Arm seiner Mutter, o.O., um 1968.

Abb. 38: d.V., Portrait aus dem Kindergarten, Zürich, 1970.

Teil 2: GvA. (*1952)

Von der Fotografie leben – Über soziale Reportage und die andere, die zynische

Ein Treffpunkt, wo vorher nichts war

Im folgenden Abschnitt führe ich in die biografische Herkunft des nächsten Forschungsobjektes ein. Ich werde die Beziehung zwischen einer involvierten Forschenden, mir, und einem involvierten Forschungsobjekt, dir, Giorgio von Arb, zunächst in der Ich-Du-Form verfassen. Diese Beziehung wandelt sich am Schluss dieses Abschnitts und wird in die Ich-Er-Form gegossen, die ich in allen weiteren Abschnitten gebrauche.

In gewisser Weise tut man seinen Untersuchungsobjekten immer eine epistemische Gewalt an, wenn man sie mit der erforderlichen wissenschaftlichen Distanz beschreibt, egal in welcher Form man über sie schreibt. Die Lesenden sollen mir bei der Konstruktion meines Untersuchungsgegenstandes über die Schulter schauen können. Ich bezwecke mit dem Wechsel der Pronomen, meine teilnehmende Objektivierung transparent zu machen. Gewalt mag in diesem Kontext als ein allzu aufgeladener Begriff erscheinen, aber er ist korrekt, ein *terminus technicus*, denn die soziale Erfahrung von Aufsteigern, und noch viel mehr von Unterprivilegierten, ist, dass der Gebrauch einer wissenschaftlichen, vermeintlich objektiven Sprache für die Beschriebenen, die zum Schweigen verurteilt sind, als Gewalt erfahren werden kann, oder sie kann auch als Verrat an ihrem Vertrauen mir gegenüber empfunden werden. Weder das eine noch das andere ist meine Absicht. Ich will als Forschende mit dem Common Sense in den Interviews brechen, ich muss das sogar wollen – für die Erzählenden selbst ist das meist nicht möglich. Ich stehe dabei hinter oder neben ihnen, gewiss, aber ich möchte durch den Wechsel der Perspektive und der Pronomen bezwecken, dass meine privilegierte Position nicht verschleiert wird.

Ich breche durch die transparente Exposition meines Standortes auch mit der Illusion, ich sei als Forschende objektiv. Ich bin gebunden durch die Interessen meiner Position und dies schränkt ein und ermöglicht gleichzeitig einen neuen Blick. Vor allem Letzteres gilt es hoch zu schätzen. «Mein Projekt entspringt dem Entzücken, nicht der Enttäuschung», so würde ich auch meine Motivation beschreiben, hier mit Toni Morrisons Worten, die ihre Freiheit als Autorin mit einer eigenen, in ihrem Fall einer Schwarzen Stimme im US-amerikanischen Kontext zu schätzen wusste (Morrison, 1994, 24). Die Ich-Du-Form, mit der ich beginne, ist auch von einem entzückenden akademischen Ritual inspiriert. Wenn Gastredner im Hochschulkontext eingeladen werden, ist es oft Usus, dass ein Vertreter der gastgebenden Institution diesem in der Du-Form

kurz Reverenz erweisen. Dabei werden die wichtigsten Stationen der Karriere, die einschlägigen oder aktuellsten Publikationen und Ehrungen des Gastes vorgetragen. Am Ende wechselt der Gastgeber dann oft in die dritte Person Singular und wendet sich dabei ganz dem Publikum zu. Indem er – oder sie – dies tut, wird sozusagen der akademische Raum, in welchem die kollegiale Beziehung zwischen Gast und Gastgeber gepflegt wird, für die intellektuelle Teilnahme der Anwesenden im Hörsaal geöffnet. In diesem Sinne ist hier meine Wahl der Pronomen als Versuch zu verstehen, mir dieses Ritual spielerisch zunutze zu machen. Ich honoriere dabei auch, was gewöhnlich in diesem Ritual ausgeblendet wird, nämlich die objektiven Tatsachen, welche Karrieren dieser Art mehr oder weniger wahrscheinlich machen. Meist fangen offizielle Biografien von erfolgreichen Designern mitten im Studium oder im Berufsleben an. Nie wird nüchternen Blicks gewürdigt, wie jemand überhaupt bis dorthin kommen konnte und welchen Preis dieser Weg kostete. Gerade dies habe ich im Sinn.

Du, Giorgio von Arb, Fotograf, bist das Zentrum meiner Aufmerksamkeit, der nächste Gast in einem Forum, das ich mit meiner Arbeit eröffnen möchte. Meine Perspektive auf dich ist eine andere als die auf P. Die Nacherzählung von P.s Werdegang nährte sich aus meiner eigenen, durch gelebte Erfahrung lebendig gebliebenen Erinnerung, die aus dem Körpergedächtnis filterte, was für die vorliegende Untersuchung relevant ist. Ich arbeitete mich durch die Dichte der biografischen Erfahrungen P.s hindurch bis hin zur Textoberfläche des ersten Teils. Hier nun, in diesem zweiten Teil, ist es gerade umgekehrt. Ich besitze nur die Oberfläche: einige Gespräche, einige Fotografien, wenige Augenblicke, das von dir gefilterte Destillat deines ganzen Lebens. Davon ausgehend suche ich in der Tiefe *Verbindungen* zu P. und anderen Designern, die über das Persönliche, Momentane, Zufällige hinausgehen. Was bietet deine Erzählung, was bieten deine Fotografien, das für die gesellschaftlich relevante Beschreibung einer kollektiven Biografie anschlussfähig ist? Ich drehe dabei die Perspektive auf P. bei dir, Giorgio von Arb, um 180 Grad, wenn ich durch die Oberfläche deiner Biografie blicke, um sie in diesem Sinn für die Analyse fruchtbar zu machen. Wo verdichten sich die Punkte auf dieser Oberfläche, die auf eine existentielle Schichtung hinweisen, wo lohnt es sich, zu sondieren? Wie sind diese Punkte miteinander verbunden? Wie kann man diese Verbindungen mit den Mitteln der Geisteswissenschaften beschreiben, wann helfen andere, visuelle Mittel etwa, weiter? Wie komme ich überhaupt auf dich?

Es beginnt mit einem bedeutenden Umweg, wie so oft. Den Tipp zu dir hatte ich im Frühjahr 2013 vom Fotografen Roland Gretler erhalten, der das Panoptikum zur Sozialgeschichte, ein bedeutendes Fotoarchiv der Arbeitergeschichte und der Geschichte der sozialen Bewegungen der Schweiz, erschaffen und aufgebaut hat. Ich traf ihn im Frühjahr 2013 in St. Gallen anlässlich der Ausstellung *Gretlers Panoptikum. Fotografie und Grafik zur Sozialgeschichte* im Kulturraum am Klosterplatz. Seine Führung begann er mit den Worten: *Ich weiss,*

das ist den meisten Menschen heute nicht bewusst, aber wir leben nach wie vor in einer Klassengesellschaft. Das Wort Klassengesellschaft hatte ich mehrere Jahrzehnte lang nicht mehr in dieser pointierten Klarheit gehört. Ich hatte um seine Hilfe gebeten, um an Gestalter und Gestalterinnen heranzukommen, die zu meinem Profil passten. Wir tranken nach der Ausstellung aus Plastikbechern den Weisswein, den Annelis Gretler, seine Frau und enge Mitarbeiterin beim Panoptikum, mitgebracht hatte und assen edle Luxemburgerli der Confiserie Sprüngli, die ich als Dankeschön aus Zürich mitgebracht hatte – und die Gretlers scharfe Sprüche über das bürgerliche Zürich provozierten. Ich merkte erst dann, etwas ernüchert, dass ich mit mehr Toleranz und Lebensfreude gerechnet hatte. In seinen Sprüchen gegen ein einfaches Luxemburgerli steckte schon das Potential einer Kampfansage. Wir wechselten trotz des Altersunterschieds schnell zum Du. Annelis war mir näher als Roland, oft packte sie meine Argumente, die ihn aus mir unerklärlichen Gründen vor den Kopf stiessen, in eine Formulierung, die Roland akzeptierte. Annelis bildete eine Brücke zwischen ihm und mir, die gut funktionierte.

Wir waren uns, so würde ich sagen, trotz allem (aber trotz *was*, wusste ich nicht) sympathisch. Wahrscheinlich genoss ich einfach einen Bonus als Tochter eines Fremdarbeiters. Ich führte sie in meine Gedankenwelt ein und zeigte ihnen Fotos meiner Familie. Roland war offen und jovial, aber er sagte auch Dinge, deren Subtext ich nicht gleich verstand: *Deine Mutter hatte aber schöne Beine!*, zum Beispiel. (Protokoll, Gespräch d.V. mit Roland und Annelis Gretler, 28. April 2013). Was hiess hier *aber*? Das klang merkwürdig beleidigt und beleidigend, so, als ob die Beine meiner Mutter, die er auf dem Foto taxiert hatte, zur abgewerteten Kategorie der bürgerlichen Luxemburgerli gehörten, die ihm doch schmeckten. Ich hatte dein Eindruck, meine Fotos passen nicht in sein Bild einer Arbeiterfamilie. Ein paar Wochen später kamen sie zusammen aus dem sankt-gallischen Herisau extra angereist – in seinem Gesundheitszustand muss es ihn viel Kraft gekostet haben – an die ETH Zürich auf den Höggerberg, auf meinen ausdrücklichen Wunsch hin, um sich die Ausstellung *Doppelte Ökonomien* über den DDR-Fotografen Reinhard Mende (Mende/Poppel, 2013) anzuschauen, in dessen Ausstellungskatalog ich meinen allerersten Text publiziert hatte (De Martin, 2013, 175–185). Feindesland für Gretler, *dort oben* hatte er nie einen Fuss hineingesetzt. Auch hier wieder, mehrfache Irritationen. Gretler sagte zu mir, *du bist noch so unverdorben, pass auf dich auf!* Er sagte, *Das soll die DDR sein? Das sind doch keine passenden DDR-Bilder hier! Sieht aus wie Marketing!* (Protokoll, Gespräch d.V. mit Roland und Annelis Gretler, 23. Mai 2013). Was meinte er damit, fragte ich mich. Sein Blick auf meine Position und auf mein Arbeitsumfeld schien etwas Naives, Kindliches an mir zu erkennen, das mir nicht bewusst war, und das beschämte mich. Ich fühlte mich auf seltsame Art und Weise der Situation *nicht gewachsen* – *nachdem* er das gesagt hatte. Im Moment war es mir nicht möglich, ihm etwas Gescheites zu entgegnen. Erst

später würde ich diese Äusserungen als eine Artikulation seiner Irritation verstehen, denn Du, Giorgio, würdest mir erzählen, dass Gretler nach dem Mauerfall und dem Niedergang der Sowjetunion in den frühen 1990er Jahren fünfundzwanzig Kilo Körpergewicht verloren hatte, so physisch hatte er die Ideologie verinnerlicht, so schwer wog der Verlust dieser Referenz für ihn.

Roland Gretler *verkörperte* den realen Sozialismus im wahrsten Sinne des Wortes. Für mich war er ein kumpelhafter Weggefährte, der mir nicht nur altersmässig um Jahrzehnte voraus war und doch wohlgesinnt, und ich zollte ihm den gebührenden Respekt. Wir verabschiedeten uns höflich voneinander und ich stellte in Aussicht, dass ich mir gerne sein Archiv im Kanzleischulhaus anschauen wolle, aber er schien nicht mehr sehr erpicht darauf, mir die Tür dazu zu öffnen, er war ausweichend, als ich ihn nach einem verbindlichen Termin fragte. Ich liess es dabei bewenden in der Hoffnung, später mehr Erfolg zu haben. Es kam dann nicht mehr dazu. Roland Gretler starb im Januar 2018, noch ehe ich mich erneut gemeldet hatte. Sein materielles Archiv – eigentlich ein organisch gewachsenes Lebens- und Gesamtkunstwerk mitsamt seinem Archivar, der zugleich auch das lebende Findmittel zum umfangreichen Quellenkorpus war – wurde kürzlich gesichtet, die Bestände wurden aus dem ursprünglichen Zusammenhang genommen, und nur ein kleiner Teil davon wird nun im Sozialarchiv aufbewahrt, immerhin sind es mehrere Laufmeter (Howald, 2018; Schweizerisches Sozialarchiv, 2020). Mein Projekt hat er entscheidend unterstützt mit seinen Texten und konkreten Hinweisen auf Fotografien des Arbeiter-Fotobundes Zürich, unter anderem auf dich, Giorgio von Arb (Gretler, 2013, 57–71).

Als ich mir endlich *deine* Fotobücher in der Bibliothek anschaute, merkte ich, dass ich deine Arbeiten schon kannte, ohne dass ich sie mit dem einen Namen in Verbindung hätte bringen können. Ich kannte den Ausstellungskatalog *Zürich. Ein Fotoportrait* (Magnaguagno/von Arb 1997), das ich von einem Freund geschenkt bekommen hatte. Ich hatte das Fotobuch *Fabrikzeit* über das stillgelegte Fabrikgelände des Sulzer-Areals in Winterthur bei Freunden meiner Eltern angeschaut, Mitglieder jenes Gruppo Alpino Italiano di Winterthur GAIW, von dem ich bereits erzählt habe. Sie hatten ein Leben lang in der Maschinenfabrik gearbeitet und kannten den einen oder anderen Portraitierten (von Arb/Pfrunder, 1992). Ich hatte *Kinderreich Au* aufgeregt in den Händen gehabt, ein Buch über das Zürcher Quartier Auzelg, in welchem die Stadt kinderreichen Familien sehr günstige Wohnungen und Häuser vermietet (von Arb et al., 2004) und wo ich Ende der 1980er Jahre als Primarlehrerin meine erste Stelle angetreten hatte. Ich kannte natürlich auch das Portrait, das du von Philip Ursprung in seinem Büro, dem Sitz seines Lehrstuhls am Institut für die Geschichte der ETH Zürich gemacht hattest. Auch deine Fotografien der Emma-Kunz-Grotte in Würenlos und jenes Foto vom ehemaligen Standort des Schweizerischen Instituts für Kunstgeschichte SIK waren mir aus meiner Studienzeit an der Uni

Zürich in Erinnerung geblieben, da war mir kurz dein italo-schweizerischer Name aufgefallen.

Eine starke Affinität spürte ich sofort zu jenen Fotos von dir, die Menschen portraituren. Sie waren in meinen Augen wohltuend unpräzise und doch nicht einfach nüchtern. Ich mochte den feinen, melancholischen Witz, der aus ihnen strahlte, und der auf eine Art, die ich zunächst nicht einordnen konnte, eigensinnig war. Zum Beispiel das Foto in *Fabrikzeit* eines italienischen Arbeiters aus dem stillgelegten Sulzer-Areal, der liebevoll seinen Kranhaken umfasst (Abb. 39).



Abb. 39: Giorgio von Arb, *Kranführer*, Winterthur, 1992.

In *Fabrikzeit* geht es um die Dokumentation eines Kippmoments des Neoliberalismus, um die – ich würde fast sagen, pietätvolle – Annäherung an einen sterbenden Dinosaurier der Schweizer Maschinenindustriegeschichte, und es geht um den postfordistischen Strukturwandel, um die Bedrohung durch grassierende Arbeitslosigkeit unter den ehemaligen Arbeitern, um Globalisierungssopfer, um den Niedergang der einst so stolzen Sulzer-Fabrik. Warum reizte mich das Foto zum Schmunzeln – ohne schlechtes Gewissen zumal? Warum empfand ich dieses Bild auf fast schon lustvolle Art als vital? Meine Heiterkeit wurde – wie mir schien – ausgelöst durch deinen frischen Blick auf die De-Industrialisierung und erinnerte mich an mein Vergnügen bei Betrachten von Szenen aus Woody Allens Filmen, etwa, wenn Liebende sich nach dem erotischen Höhepunkt noch im Bett demonstrativ und genussvoll eine Zigarette anzünden, wie man das so macht, und prompt einen Hustenanfall bekommen, wie man es eben nicht machen sollte. Der Coolheit wird gehuldigt und zugleich ein Bein

gestellt. Meine Heiterkeit erinnerte mich auch an das Gefühl, das ich als Kind gegenüber Charlie Chaplins Kunstfigur, dem Tramp, empfunden hatte: Galgenhumor und Selbstironie des ewigen Stehaufmännchens. In deinen Fotografien war eine melancholische und zugleich freche Kunstfertigkeit am Werk, die mich neugierig machte, dich, den Macher und deine Machart kennenzulernen.

Unser erstes informelles Treffen fand im November 2013 im Zürcher Kaffee Nordbrüggli statt, schnell stellte sich Einvernehmen ein. Ich erzählte von der unreflektierten Beziehung zwischen Arbeitermilieus und Designszene, die mich beschäftigte, und du antwortetest, ich solle den Film *DO IT* anschauen (Schweiz, 2000) – obwohl da vielmehr dein Bruder portraitiert wird, der zu Beginn der 1970er Jahre in der linksradikalen Schweizer Terrorszene aktiv war, und du nur ganz am Rande vorkommst –, da würde ich bezüglich meines Interesses aus deinem Werdegang viel herausholen können. Später, noch vor dem ersten Interview, traf ich dich zufällig in der Nähe unserer Wohnungen, wir leben im selben Quartier, praktisch einmal um den Block. Du sagtest: *Ich freue mich, dein Untersuchungsobjekt zu sein*. Jemand will sehen, ich, und jemand will gesehen werden, du. Sehen im Sinne von erhellen, verstehen. Uns verband, wie mir schien, sofort eine *libido sciendi*, wie Bourdieu das widersprüchliche «Vergnügen der Desillusionierung» nennt (Bourdieu, 2002b, 55; Bourdieu 2013, 186–187).

Ein ganz bestimmter Hang, eine ganz bestimmte Neigung verband uns, nüchternes Wissen mit Sprachbildern und fotografischen Bildern zu erforschen. Man könnte sie als eine Lust zu symbolisieren bezeichnen, ohne sich einer symbolischen Macht unterzuordnen. Wie wir noch anhand der soziologischen Forschungsliteratur sehen werden, ist es eine Disposition, die dank des Typs des *diagonalen* Aufstiegs unter postmodernen Vorzeichen entsteht. Unsere offiziellen Gespräche, drei in der Zahl, umfassen insgesamt mehr als zwanzig Stunden Audioaufnahmen. Die ersten zwei habe ich Wort für Wort transkribiert. Dabei fand der akustische Duktus deiner Gedanken Eingang in mein Denken und meine Sprache. Die inoffiziellen Gespräche und langen Emails habe ich aufgehört zu zählen, aus der freundschaftlichen Arbeitsbeziehung wurde das Knüpfen an einem Freundschaftswerk. Resonanz, in der Tat. Oft gab es Überschneidungen unserer Reflexionen, der Klang der Resonanz war dann ein Einklang. Das hat mir konstruktive Impulse gegeben für diese Arbeit und Mut gemacht, meinen Augen zu trauen, auch jenem inneren Auge, wie ich noch zeigen werde, mit seinem introspektiven, historisch interessierten, spekulativen Blick. Oft waren die Gedanken aber auch kontrastierend und ich konnte daraus viel Konkretes über die intersektionalen Grenzen und Möglichkeiten des sozialen Aufstiegs für die vorliegende Analyse gewinnen.

Was hat das alles mit Ästhetik zu tun? Viel, vielleicht sogar «extrem» viel, wie du von Anfang an, beim ersten Gespräch schon nach einer Viertelstunde, und dann immer wieder in den Interviews betonst:

«... in meinem eigenen Werk, je länger, also immer wieder, wenn ich dorthin gehe, wer bin ich eigentlich und was habe ich gemacht in meinem Leben, merke ich, ich bin extrem nahe geblieben, wo ich herkomme, weit zurück.» (GvA., I, 6).

In dieser Betonung steckt vielleicht auch der Wunsch nach Anerkennung der eigenen sozialen Herkunft als Bezugsrahmen deiner fotografischen Arbeit, gerade weil diese Rahmung im allgemeinen Designdiskurs unsichtbar gemacht wird. Dieser Wunsch, als das gewürdigt zu werden, was man – trotz widrigsten Umständen – aus sich machen konnte, prägt auch den Anfang des ersten Gesprächs. Deine Erzählung beginnt mit einer für dich weit zurückliegenden, zentralen Geschichte aus der Verwandtschaftslinie deines Vaters, deren faktische Glaubwürdigkeit du, noch bevor du sie erzählst, zunächst relativierst:

«Ja, dann würde ich zuerst einmal ganz, ganz weit zurückgehen. Nicht mit meinem Leben anfangen, sondern zuerst mit der Linie von meinem Vater. Ich weiss nicht sehr viel darüber und nicht alles sehr genau. Und Geschichte wirft ja auch Sachen zum Fenster raus und verwischt und so. Von daher ist auch nicht alles ganz, ganz sicher. Oder einiges davon jedenfalls nicht ganz sicher.» (GvA., I, 1).

Diese Linie beginnt bei der Geschichte deines Urgrossvaters väterlicherseits, einem Findelkind aus Napoli, das in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in schönen Kleidchen gehüllt auf der Schwelle eines Nonnenklosters aufgefunden wurde. Es gibt «den Verdacht», dass das Neugeborene «zumindest von der Vaterseite her» aus gutem Hause kam. Ich nehme dir diese Interpretation während der Aufnahme ohne weiteres Nachhaken ab und erst nach der wiederholten Lektüre des Transkripts denke ich, es hätte ja auch die Mutterseite sein können, oder beide Seiten gar. Deine Fantasie ist aber, obwohl du «keine Ahnung» hast, eine andere. Es war vielleicht «das Personal», also ein Dienstmädchen, das, vom Herrn aus gutem Hause geschwängert, ihr Neugeborenes nicht bei sich behalten konnte und es aussetzte und dem Schicksal preisgab. Es wäre durchaus auch der umgekehrte Fall denkbar, eine Adlige, eine Noble, die ihr Kind weggibt. Was hier von dir erinnert und als «Verdacht» geäussert wird, ist eine Nobilitierung und Vorwegnahme, was später deiner Grossmutter tatsächlich geschehen würde, eine Art kriminalistisches Schlaglicht in Form einer Rückwärtsprojektion. Deine Geschichte, so könnte man sagen, wirft nicht nur zum Fenster raus, sie holt also auch zum Fenster wieder hinein, was dir bedeutsam erscheint.

Du adelst damit nicht so sehr eine imaginäre Handlung, die so vielleicht nie stattgefunden hat, sondern die Bedeutung der Erinnerung an die Geschichte deines Familiennamens, ein «Fall» für sich. Der Arzt, der das Neugeborene im Nonnenkloster untersuchte, hiess Fernando, und dieser Vorname, das war Usus, wurde auch der Vorname des Findelkinds. Weil das ein Kind «von

schrecklichen Menschen» sein müsse, so die Nonnen im Kloster (GvA., I, 2), erhält es – in Erinnerung an seine Herkunft – den erfundenen Familiennamen *Orribile*. *Fernando Orribile* heisst dein Urgrossvater also, wörtlich übersetzt: *Fernando Schrecklich*. Das festzuhalten, es nicht aus dem Fenster zu werfen, ist dir wichtiger als die normative Schande, von einem Findelkind von schrecklichen Leuten abzustammen. Damit distanzierst du dich vom Verdikt, das im Grunde den eigentlichen Schrecken darstellt. Denn ein Mensch kann gar nichts dafür, unter solchen Umständen auf die Welt zu kommen und die Strafe einer Gesellschaft, die das missbilligt, in seinem Familiennamen verewigt, sein ganzes Leben lang zu tragen. Es könnte ja auch eine erzwungene Trennung gewesen sein, so wie die Geschichte Moses, die dir wohl vertraut sein muss von den Sekten und Bibelgruppen und dem religiösen Ferienlager deiner Kindheit. Der schreckliche Name ist, so gesehen, ein allzu erbarmungsloses Omen, eine zusätzliche, sinnlose Mehrbelastung, neben der Belastung, ohne liebevolle Elternpflege den Weg ins Leben anzutreten.

Deine Erzählung ist in einem selbstbewussten, fast stolzen Ton vorgetragen. Der Ton kontrastiert den Inhalt. Man merkt, dass du das nicht zum ersten Mal jemandem anvertraust. Und dennoch, die vielen Relativierungen an dieser Stelle fallen auf. Familiengeschichte und Genealogie sind ein Besitz, ein Gewicht im positiven Sinne von Gewichtung, und wenn dies fehlt, empfindet man das möglicherweise als Defizit. Alle Menschen haben Ahnenlinien, die «ganz, ganz weit» zurückgehen, aber je tiefer diese auf der sozialen Hierarchie verortet sind, desto weniger werden sie dokumentiert und intergenerationell überliefert. Didier Eribon erzählt eine ähnliche Anekdote, die diese Ungleichheit versinnbildlicht. Als ihm an einer Party in Paris mit zahlreichen illustren Gästen jemand ins Ohr flüstert, dass die eine anwesende Dame dort aus einer Familie stammt, die bis ins 12. Jahrhundert zurückreicht, da antwortet er, dass das seine Familie auch tut. Er kommentiert seine Antwort mit einer selbstkritischen Analyse: «Meine Replik war kaum zu widerlegen. Falsch war sie trotzdem.» (Eribon, 2017, 165). Ohne ritualisierte und gesellschaftlich anerkannte Erinnerungskultur besitzen Familien keinen vorzeigbaren Stammbaum, das heisst, dass sie kein symbolisches Kapital aus der zweifellos existierenden, aber sozusagen «nackten» und «rohen» Tatsache schlagen können, dass ihre Existenz auf früheren Existenzen beruht, die Geschlechtsverkehr miteinander hatten. Erst eine vorzeigbare Geschichte adelt.

Das gilt auch für Institutionen. Jene mit Alumni-Organisation sind auf dem oberen Spektrum und jene ohne Alumni-Organisation am unteren Rand des sozialen Raums zu verorten. Die ZHdK betreibt eine solche Politik des *power of since* mittels einer Alumni-Organisation seit 2007, ein Hinweis für ihre Ambitionen auf einen höheren Platz im Feld der kulturellen Macht. Weshalb erst seit 2007? Auf diese Frage werde ich im dritten Teil dieser Arbeit noch genauer eingehen, wenn ich eine Biografie mit Jahrgang 1993 in den Blick nehme, die ein

historisches Schlaglicht auf die Genealogie des Subfeldes Design im grösseren Feld der kulturellen Produktion wirft. Vorerst halte ich fest: Legitime Geschichte ist ein kultureller Besitz, der die Fortsetzung einer bestimmten Geschichtsschreibung legitimiert, die – je länger sie fortgeschrieben wird – subalternes Wissen mehr und mehr unsichtbar macht. Auch die Soziologie ist nicht frei von diesem historischen Zirkelschluss, denn sowohl die Ärmsten der Armen werden von der Disziplin, die es meist gut mit ihnen meint, durch die Begriffe subtil herabgesetzt: Begriffe wie das *Lumpenproletariat*, das in der aktuellen Fachliteratur als *traditionslos* bezeichnet wird, so wie auch *Aufsteiger*, deren Pfade man *nicht-traditionelle* Pfade nennt. Mich interessiert es, gerade für diese Traditionslosen den Anfang einer eigenen Tradition und Geschichte zu schreiben. Denn natürlich gibt es hierbei mehr oder weniger typische Muster.

Namen können *bedeutungsschwanger* sein, seien es Namen von Familien oder Institutionen, voll eines machtgesättigten Subtexts und aufgeladener, latenter Bilder, die auf ihren potentiellen grossen Auftritt im sozialen Theater des Namedroppings warten. Die Metapher der Schwangerschaft ist hier mit Bedacht gewählt, denn Zeugen, Nachkommen, Vermehrung sind deine realen und deine symbolischen Leitmotive. Das Gewicht der Ahnen kann ein einzelnes Individuum lähmen, wenn es zu gross wird, wenn etwa Nachkommen das Erbe als Verpflichtung empfinden, einer allzu langen, allzu bedeutenden Tradition gerecht zu werden, wenn sie gefangen gehalten werden wie ein Neugeborenes an einer Nabelschnur, die niemals abgetrennt wird. Es gibt ein gewisses Mass an zu viel Tradition, bei dem die eigene Lebensspanne verblasst gegenüber Jahrhunderten der Überlieferung. Wie viel ist zu viel, und wie viel ist zu wenig Geschichte? Auch auf diese Frage gibt es eine Antwort, die sowohl subjektiv-individuell wie objektiv-strukturell beding ist. Bei dir haben wir es mit dem nachvollziehbaren Wunsch nach mehr Anerkennung der Ahnen zu tun. Du betonst das mit diesem Anfang, du stehst nicht nackt und roh da, ohne Familiengeschichte, sondern deine Geschichte wird, wenn ihre Ursprünge auch verwaist sein mögen, sprachlich in schöne Kleider gehüllt. «Ganz, ganz weit zurück» geht deine Geschichte, das reicht bei dir nicht bis ins 12. Jahrhundert wie bei besagter Dame, aber immerhin eine Generation weiter zurück als bei P., die vom Leben ihren Grosseltern, geschweige denn Urgrosseltern, kaum etwas weiss. P. besitzt immerhin ein paar vergilbte Fotos von ihren Grosseltern. Das hast du nicht, was du besitzt, sind nicht ganz glaubhafte, wahrscheinliche Familienmythen, die etwas für dich Wesentliches auf den Punkt bringen, etwas Wahres suchen, finden, «es» treffen.

«Je n’invente pas, je trouve», in diesem Sinne zitiert Annie Ernaux Gaston Bachelard, um die eigene Erinnerungsarbeit ihres proletarischen Lebens zu beschreiben, die dem Narrativ der Traditionslosigkeit Widerstand leistet (Ernaux, 2019). *Se non è vero è ben trovato*, lautet ein italienisches Sprichwort. Wenn das, was nun folgt, nicht «ganz, ganz» wahr ist, so ist es doch gut

getroffen. Die grosse Familie dieses Urgrossvaters Fernando Orribile emigriert um die Jahrhundertwende nach Zürich und betreibt dort ein Restaurant und eine Schneiderei. Es gibt heute noch in Zürich ein paar vereinzelte Nachkommen, die diesen «schrecklichen» Namen tragen, das hast du recherchiert. Dein Familienname ist allerdings nicht mehr Orribile, weil deine Grossmutter väterlicherseits die Traditionslinie durchbrechen wird. Aber der Vorname Fernando vererbt sich, vom Urgrossvater zum Grossvater väterlicherseits, von da aus wird er weitergegeben an Onkel und von da an Cousin und an ihre Kinder. Du entdeckst diese Linie Jahrzehnte später, erst nachdem du deinem Sohn, ohne damals irgendetwas von der Geschichte zu wissen, «quasi in der Tradition der Familie» (GvA., I, 1) den Vornamen Nando gibst. Die Art wie du diesen Zufall als unsichtbare Macht der Ahnen darstellst, zeigt, wie wichtig es dir ist, dich und dein Kind in die männliche Traditionslinie einzuschreiben. Deine Umwandlung von Zufall in Tradition betont die männliche Linie, die mit dem Vornamen eines Arztes beginnt, mit der Namensgebung für deinen «erstgeborenen» Sohn, eigentlich ist es dein zweites Kind. Das erste war ein Mädchen gewesen. Diese Namensgebung nach einem männlichen Stammbaum ist die erste Nobilitierung. Die zweite folgt im Nachnamen.

Dein Familienname ist nicht Orribile, du heisst von Arb. Das *von* – wie bei P. das *De* im Nachnamen De Martin – gebärdet sich als adlige Täuschung, denn im Grunde war es seit dem Mittelalter gängige Praxis, den Leibeigenen als Besitz *von* Grundherren einen entsprechenden Namen zu verleihen. Dass wir das heute meist nicht mehr wissen, führt dazu, dass sich unsere proletarische Herkunft hinter dem *De* oder *von* verkriecht und wir mit diesem Namen als unfreiwillige Bluffer dastehen. Die Mutter deines Vaters stammt, trotz *von* im Familiennamen, aus prekärsten Verhältnissen. Im Haushalt der Orribiles arbeitet sie nach ihrer Binnenmigration aus dem Solothurnischen Hinterland in Zürich als Dienstmädchen. Emma von Arb, die ärmste Schweizerin *unter* den armen Italienern, wird dort zuerst von einem Grossonkel und dann von seinem jüngeren Bruder, deinem Grossvater Armando Orribile, schwanger. Beide neugeborenen Kinder, zuerst Ernst, dein Onkel, und dann 1924 auch Julius, dein Vater, werden Emma sofort nach der Geburt von den Behörden unter Zwang weggenommen und in ein Heim ihrer Gemeinde versorgt. Dieses ist verpflichtet, ihre Kinder aufzunehmen. Kinder von unverheirateten Frauen nannte man uneheliche Kinder, ein Stigma zu der Zeit, so schwerwiegend wie Sucht oder Behinderung. Später wird Emma den Strassenwischer Schüppbach heiraten und noch drei weitere Kinder bekommen, die sie nicht fremdplatziert, sondern mit ihrem Mann in respektablen Verhältnissen in Zürich aufzieht, ein kleiner sozialer Aufstieg von aussen betrachtet, der für sie womöglich ein sehr grosser Sprung gewesen ist.

Dein Vater Julius wird vom Heim weg als Kind bei Bauern verdingt, er verliert für lange Zeit den Kontakt zu seinem Bruder. Seine Kindheit während der Zeit des Zweiten Weltkriegs, von dem man gerne sagt, dass die Schweiz von ihm

verschont geblieben sei, ist schonungslos und geprägt durch bitterste Armut und physische wie strukturelle Gewalt. Die psycho-sozialen Schäden, die diese erlittene Erfahrung bei deinem Vater hinterlassen haben, zeigen sich später in aller Deutlichkeit durch Alpträume, rasende Wut und Gewaltausbrüche, die sich auch gegen die Kinder richten. Vom Leben als Verdingkind ausgehend ist es als Emanzipation zu bezeichnen, dass dein Vater Julius es trotzdem schafft, später in der Hotellerie in Luzern als Tellerwäscher eine Arbeit zu bekommen und schliesslich als Hilfsarbeiter im Druckereigewerbe in Zürich sein Geld zu verdienen. Sein Lohn reicht knapp zum Leben.

Die Kindheit und Jugend deiner Mutter, Gina Dal Bosco, ist nicht weniger prekär gewesen: als ältestes von vier Kindern 1924 im norditalienischen Dörfchen Giazza geboren, in einem entlegenen Tal, wie das Tal von P.s Eltern in den Dolomiten. Ihr Vater war oft abwesend, er arbeitete im Bergbau in der Migration, bis Ginas Mutter die Trennung von ihm nicht mehr aushielt und er sich, trotz massiver Entbehrungen, die dies zur Folge hatte, dauerhaft bei der Familie niederliess. Ginas Eltern wohnten in einem einfachen Haus, das ihnen gehörte, es war in guter Verfassung. Sie hatten einen kleinen Stall. Die Familien im Dorf hatten wenig fruchtbares eigenes Land, kein Ackerland, nur ein paar Ziegen, ein paar Hühner. Deine Grosseltern waren *mezzadri*, Halbpächter, begabte Handwerker, wie P.s Eltern und Grosseltern, und betrieben Gras- und Waldwirtschaft. Deine Mutter hat vor und während dem Krieg Hunger gelitten, die Armut war durchdringend, wie die Angst vor den Soldaten. Jahrelang darbt die Familie, es gab oft zu wenig zu essen, jahrelang plagte wohl auch die Angst deine junge Mutter, überfallen zu werden. Im Alter würden diese Ängste, von Unbekannten überfallen zu werden, sie wieder einholen, sie nannte sie Wege-lagerer. In ihrer Not und Scham nahm deine Grossmutter sie manchmal nachts im Schutz der Dunkelheit mit über den Berg in ein Paralleltal – zum Betteln, da, wo niemand sie kannte. Dort blieben sie ein, zwei Tage, schliefen in fremden Ställen und kehrten nachts wieder mit wenig Essbarem zurück, ein paar Kartoffeln, ein wenig Polenta. Eine Taktik, die auch P.s Vater anwenden musste. Als kleiner Junge wurde ihm zugemutet, alleine loszuziehen. Auf diese Weise konnten Bettelnde sichergehen, in den engen Dorfstrukturen, wo jeder jeden kannte, wenigstens «das Gesicht nicht [zu] verlieren.» (GvA., I, 8).

Deine Mutter kannte, solange sie in diesem Bergdorf lebte, keine Perspektiven auf ein besseres Leben, keinen Schutz vor struktureller Willkür und männlicher Gewalt, nur absolute Randständigkeit. Nichts muss sie mehr ange-trieben haben als der Druck, kurzfristig, von der Hand in den Mund, zu über-leben, und langfristig, dieses Leben zum Besseren zu ändern, nötigenfalls auch durch Migration. Sie *wanderte* – wie passend ist der Begriff, wenn man an die Bergwelt denkt, aus der sie stammte – zuerst mit fünfzehn Jahren nach Verona und schliesslich, als gut Zwanzigjährige, kurz nach dem Zweiten Weltkrieg, zusammen mit ihrer jüngeren Schwester Maria nach Zürich aus. Deine Mutter

arbeitete als Hausangestellte bei der namhaften Familie Wille, später dann bei der Familie Nünlist im stattlichen Grossbürgerhaus nahe dem Rietbergpark – ausserordentlich wohlhabende Familien, die sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts noch Bedienstete im Stil des 19. Jahrhunderts leisten konnten.

Eine dieser späteren Hausherrinnen legte deiner Mutter eines Tages nahe, sich doch allmählich um die Verheiratung zu kümmern. Du spielst den bevormundenden Ton der Dame nach, wenn du erzählst, wie sie deiner Mutter gesagt haben mag: «Sie sind jetzt schon auch in einem gewissen Alter, oder so. Sie sollten schon mal auch ans Heiraten denken, oder so. Sie wollen doch nicht ewig ledig bleiben. Und so.» (GvA., I, 9). Dann imaginierst du weiter: «Und ich weiss auch nicht, ob das quasi wie ein Freibrief war, auf jeden Fall hat meine Mutter an dem Abend meinen Vater kennengelernt.» (Ebd.). Wenig später, im Mai 1951 heiratet das Paar – ohne Traugäste, und ohne selbst Zeugen aufzubieten. Eines der beiden Fotos des Hochzeitspaares – mehr gibt es nicht – zeigt sie in einer leeren Kirche vor dem Altar kniend, vor dem Pfarrer, der sie traut. Sie haben nur das Ersparte von Gina, das wollen sie nicht für ein Fest aufbrauchen, sondern für die Hochzeitsreise nach Neapel, wo sie Julius Vater kennen lernen werden. Auf der Überfahrt nach Capri merken sie, dass Gina schwanger ist. Das passt ihr nicht, Julius hat kein bisschen Vermögen zur Seite legen können, und sie wollten sich mit Ginas wenigem Geld, das nach der Reise übrig bleiben würde, zuerst langsam «mit Occasionsmöbel» einrichten. Ihr Plan war, ein paar Jahre zu arbeiten und zu sparen vor der Gründung der Familie. Der Versuch abzutreiben, misslingt. Am 24. Januar 1952 kommt Ginas und Julius von Arbs erstes Kind, kommst du, Giorgio von Arb in Zürich auf die Welt. Du stellst deine Zeugung am Tag der Arbeit als Ursprung deiner proletarischen Identität dar:

«Da kann man jetzt rechnen, wie man will, wenn ich meinen Geburtstag zurückrechne, bin ich wahrscheinlich am 1. Mai gezeugt worden. Weil der Vater am Nachmittag frei hatte, und dann ist er bei der Mutter aufs Zimmer. Das muss, das kann fast nicht anders sein, weil: sie haben dann zweite Hälfte Mai geheiratet, da haben sie noch nicht gewusst, dass sie schwanger sind [sic], aber dann ist diese Mens [umgangssprachlich für Menstruation, Anm. d.V.] nicht gekommen. Und eben, auf der Überfahrt nach Capri realisiert meine Mutter, weil es ihr schlecht wird, dass irgendetwas nicht mehr stimmt, also... auch da wäre ich dann ein totaler Proletarier (lacht laut). [...] Da lernen sich also die quasi... mein Vater, der ein halber Südtaliener ist, und meine Mutter, die eher eine prude trockene Norditalienerin ist, sehr kontrolliert, sehr eifersüchtig, prude... meine, also... prude ist eigentlich auch nicht das richtige Wort, weil sie hat wirklich Sachen gemacht, die man eigentlich nicht macht. Aber vermutlich auch keine sexuellen Vorerfahrungen, mein Vater also doch schon wacker unterwegs... und so... Aber auf jeden Fall haben die also geheiratet, in der... oben am Kreuzplatz in der Kirche haben sie sich dann kirchlich vermählt und haben keine Trauzeugen gehabt, haben den Sakristan und eine Nonne, die da

gerade rumsass in der Kirche, das waren dann ihre Trauzeugen. Ja, sie haben niemanden aufgeboten für ihre Hochzeit.» (GvA., I, 10).

Weshalb die leere Kirche, musste es schnell gehen, frage ich dich. Die Antwort:

«Ich glaube nicht, dass sie heiraten mussten, sondern... er... es hat ihnen nicht gepasst, dass sie schwanger sind, weil meine Mutter hat eigentlich sparen wollen noch ein paar Jahre und... meine Mutter hat dann ja auch versucht, mich abzutreiben, so auf die grobe Tour, so wie man das früher so gemacht hat mit Stricknadeln und mit scharfen *Teeli* und so.. Jaja, und ich bin halt geblieben (*traurig*), so (*lacht*).» (Ebd.).

Ich meine zu verstehen, dass dieses traurige und belustigte «ich bin halt geblieben» etwas mit dem «totalen Proletarier» von vorhin zu tun hat. Du bestätigst dies: «Ja, ja. Ich habe mich dann irgendwie durchgesetzt.» (GvA., I, 10). Diese Stellen beinhalten eine implizite Sinngebung, die ich als schmerzhaft entmenschlicht empfand, als ob du über deine Familie wie über eine Tierrasse berichten würdest. Eine «Zeugung» am 1. Mai, die dich zum «totalen» Proletarier macht, als könne man Proletarier züchten, indem man sie am 1. Mai zeugt. Eltern, die in deinen Augen jene Mängelwesen zu sein scheinen, die man in rassistischen Diskursen gegen die «Vermischung» verschiedener Race «Halbblut» nannte, «nur ein halber» Italiener dein Vater, und keine «richtige» Vollblut-Italienerin die Mutter aus dem Norden, so das Klischee im Subtext, die «prüde», «trocken», «kontrolliert» ist, falsch geartet, sozusagen. Schmerzhaft die Beschreibung der Hochzeit mit Zeugen, «die man nimmt», weil sie «einfach da rumsassen» und schmerzhaft, wie du darstellst, du hättest «dich durchgesetzt», wenn es doch darum geht, dass du – kann man bei einem Embryo schon von einem du reden? – den Abtreibungsversuch deiner Eltern aus bitterster Not und Armut überlebt hast.

Was hier aus dir spricht, so meine These, ist das verinnerlichte Urteil einer konformistischen und unterschwellig rassistischen Klassengesellschaft der Nachkriegszeit. Didier Eribon erzählt eine sehr ähnliche Episode aus seiner Familiengeschichte, die diese These erörtert. Eribons Urgrossvater verjagte seine Tochter, Eribons spätere Grossmutter, als die Siebzehnjährige unverheiratet schwanger wird, mit den Worten: «Hau ab mit deinem Bastard! Verflucht seid ihr alle beide!» (Eribon, 2017, 146–147). Ein Fluch, den selbst noch Eribons Mutter, das Kind dieses «Bastards», ein Leben lang verfolgen würde. Eribons Kommentar hierzu:

«Dieser Fluch war aber nicht von einem einzelnen Menschen ausgesprochen worden, so dumm und borniert er auch sein mochte. Die Unerbittlichkeit dieses Vaters war nur das Echo von Haltungen und Aussagen, die schon lange vor ihm bestehen.

Im Grunde war sein Ausruf ein Zitat. Was seine Stimme da aussprach, war so etwas wie das unsichtbare, ungreifbare Gericht, von dem Kafka spricht, das Gericht, dessen Urteilssprüche man niemals verstehen kann und doch auf sich nehmen muss. Man weiss nicht, warum und woher diese Urteile gesprochen werden. Aber man entdeckt eines Tages, dass sie uns vorangehen, uns umgeben, uns begleiten, bewerten und ohne irgendeine weitere Erklärung verurteilen. Gesellschaft als Urteil.» (Ebd.).

Proletarier – so das gesellschaftliche Urteil, das du in diesem Sinne «zitierst» – kann man züchten wie eine Tierrasse und sie leben nicht, nein, sie kämpfen von der Zeugung bis zum Tod ums nackte Überleben. Einmal Proletarier, immer Proletarier, setzen sie sich durch oder sie sterben eben. Aber du lachst traurig und schaffst dadurch eine sarkastische und zugleich melancholische Distanz zu diesem Verdikt.

Härte und Sarkasmus als Überlebensstil in der Leaky Pipeline, ein Stil, der mich faszinierte und den P. nur ganz selten anwenden konnte, vermutlich weil er ein *starkes* Zeichen ist, das ihr als Mädchen nicht zustand. Ich bin dir gefolgt in diesem Stil, neugierig und gleichsam mit angezogener Handbremse. Ich habe bei der Lektüre der Transkription irgendwann begonnen, mich zu wundern darüber, wie du dich, im Schutz dieses Sarkasmus, nie beklagen musst, dass das deine Herkunft ist, im Gegenteil, du erzählst darüber, als wäre sie ein wahrer Schatz. Du bist grosszügig mit mir, ich darf dabei sein in der Schatzkammer deiner Erinnerung. Vielleicht deshalb, weil dir mein Stil, nämlich meine strategische Vertrauensseligkeit – das, was Roland Gretler als Naivität bezeichnete, und was mir erst jetzt wie blanker Optimismus im Umgang mit strukturellen Barrieren vorkommt – dabei half. Aber ich musste deine Schatzkammer auch immer wieder verlassen, um meine analytische Distanz nicht zu verlieren. Geschichte wirft zum Fenster raus, in der Tat, und nicht alles, was du erzählst ist «ganz, ganz» gesichert. Aber dennoch ist es wahrhaftig. Das zu unterscheiden, ohne es zu werten, ist meine Aufgabe. *Ben trovato*, gut gefunden, man kann es auch mit *Sinn gestiftet* übersetzen. Als objektiv Teilnehmende bei der Sinnstiftung anderer Zeuge zu sein, fordert von mir, dem verführerischen Zauber von Gewalterfahrungen, wie deiner, zu verfallen, um zu spüren, wie sie wirken, und anzuerkennen, dass es ihre Macht tatsächlich gibt, aber ihrem Effekt nicht dauerhaft zu erliegen. Ich darf den gesellschaftlichen Strukturen des Common Sense nicht auf den Leim kriechen. Entzaubern kommt nach dem Zauber, um dem Fluch der Verinnerlichung von Gewalterfahrungen zu entkommen, der den Glaubenssatz und die Wahrnehmung prägt, dass es keine logischen oder natürlichen Alternativen zur Gewalt gibt.

Es gibt sie doch. Ich trete ein und trete aus als Zeuge deiner existentiellen Sinnfindung und Sinnstiftung. Fotobücher, die du verloren geglaubt hattest, tauchen bei deiner Mutter zuhause wieder auf und ich darf sie als Erste erneut mit dir anschauen. Du kommst ins Erzählen. Ich hatte danach beim Ordnen

meiner Notizen den Eindruck, als sei uns die Zeit rückwärts durch die Finger geronnen, als würde ich reicher, weil ich zum ersten Mal deutlich eine Beziehung zwischen der chronologischen Oberfläche und der historischen Tiefe der Zeit vor Augen hatte, ich sah förmlich, was ich dir schrieb:

«... dass die *äussere*, chronologische Struktur des Lebens nicht dieselbe ist wie die innere, die bildhafte Überlagerung von Motiven, ein Palimpsest, bei dem Muster sichtbar werden. [...] Plötzlich sehe ich diese chronologische Oberfläche und die bildhafte Tiefe zusammen – auch in anderen Portraits, die ich verfasste, auch in meinem Lebenslauf...» (Email d.V. an GvA., 21. Juni 2016).

Einige dieser bildhaften, dichten Muster habe ich dir später geschildert, worauf du dann geantwortet hast:

«Wenn Du schreibst, addierst Du nicht nur, was da während unseren gemeinsamen Stunden am Tisch geschah, diese von Dir als Rückwärtsbewegung beschriebene Zeit. Sondern es füllt sich mehr und mehr dieser Raum mit auch Unfassbarem, wie wenn Glühwürmchen einen Wald vermessen würden in seiner Länge, Breite und Tiefe. Ich erinnere Augenblicke in Therapiestunden, da hörte ich mich etwas sagen und konnte mich plötzlich verstehen, als hätten diese abgerückten Worte mir die Distanz geschenkt, etwas von mir bisher Unerkanntes zu erkennen. Ich lese und es erfüllt mich, es löst Dankbarkeit aus, nicht weil Du Dich mit mir befasst, sondern mit dem Leben, das zufälligerweise meines ist. [...], es *verbindlicht* mich mit Dir, Du brauchst nicht wirklich zu verstehen, was das meint.» (Email GvA. an d.V., 6. September 2016).

«Verbindlicht», das Licht aus den Bildern, das Menschen verbindet, die gemeinsam Sinn aus ihrer sozialen Mobilität finden und stiften, ich brauche «nicht wirklich zu verstehen, was das meint». Unfassbares, Inkohärentes, Brüchiges bleibt Teil dieses verbindenden Prozesses. Und nur dadurch kann das Du gebrochen werden, und durch den Bruch kann das objektiviert werden, was uns so natürlich erscheint, verinnerlichte soziale Urteile etwa. Diese Art, über ein Leben nachzudenken, als ob es nicht um einen selbst ginge, sondern um dieses Leben, das zufällig unseres ist, ist eine gute Übung, die einen ernüchert und dagegen immunisiert, zum «Ideologen seines eigenen Lebens zu werden» und gewiss auch zum Ideologen des Lebens anderer (Bourdieu, 1990, 76). Hier kommen sich Fotografie und Soziologie sehr nahe.

Die Kunsttheoretikerin Beatrice von Bismarck beschreibt die Parallelen zwischen Interviewtechnik und Fotografie in einem Essay über den Einsatz der Kamera bei Pierre Bourdieu:

«Zunächst stärkt sie nochmals nachdrücklich die Bedeutung teilnehmender Objektivierung und unterstreicht – wie die Interviewtechnik – eine Form des ‚Verstehens‘, die eine affektive und gedankliche Nähe zu einem Gegenüber mit dem Bewusstsein für die unüberbrückbare gesellschaftliche Distanz paart.» (von Bismarck, 2008, 81).

Fotografisches Denken gibt meiner Arbeit einen ästhetischen Impuls, damit ich dem dynamischen Gleichgewicht gerecht werde, das ich anstrebe. Den Impuls nehme ich dankbar auf, und er mir hilft, dein Interview auch mit dem Mittel der Fotografie zu verstehen, das heisst: das Metaphorische der Sprache als Historikerin ernst zu nehmen. Ich verlasse dabei die Ebene präziser Semantik, es wird schwammig, assoziativ und metaphorisch auf der Ebene der Bedeutung, aber nur dank diesem Schwamm gewinne ich als historisch Interessierte schliesslich die Sicherheit, dass es etwas Grösseres ausserhalb von dir gibt, das faktisch genau so war, wie es nun aussieht, und das zu erforschen sich lohnt, auch wenn dieses «es» bisher noch nicht an die Begriffsoberfläche gekommen ist. Die historische Belichtung der Semantik sozusagen, sie belegt die Existenz von etwas, wie Roland Barthes es an einer Stelle formuliert, die ich in der Einleitung zitiert habe: «... wie Cassandra, den Blick jedoch auf die Vergangenheit gerichtet, lügt sie niemals: oder vielmehr kann sie lügen, was die Bedeutung der Sachen anlangt, da sie von Natur aus *tendenziös* ist, niemals jedoch kann sie über deren Existenz hinwegtäuschen.» (Barthes, 2014, 96).

Ein Leitmotiv, denn das ist ein wichtiger Pluspunkt des bildhaften Denkens, wenn man noch keine existierende Tradition, keine Geschichte besitzt. Man weiss zumindest, wie man damit beginnen könnte, die Lücke zu schliessen. Heilende Distanz, abgerückte Worte, geteilte Zeit zum Denken, zusammen den zeitlichen und gesellschaftlichen Raum erkunden wie Glühwürmchen: ein situativ eingebetteter Erkenntnisprozess, wie in der «Therapie», sagst du. Darf Soziologie und Geschichte als Wissenschaft eine heilende Wirkung entfalten, frage ich mich. Und weshalb nicht? *Therapie*, das sagen auch andere, zwei der Experten, mit denen ich Interviews führe, Meret Ernst und Robert Lzicar. *Das wirkt wie eine Therapie, dein Kurs*, das sagt auch ein ZHdK-Student in meinem Seminar über Design im sozialen Kontext. Die Aktivistin und Designtheoretikerin Bianca Elzenbaumer betont am Symposium *Ästhetik der Anpassung*, wie wichtig es gerade heute sei, heilende Geschichten für und über Design zu schreiben, da es so offensichtlich ist, dass Gestalter und Gestalterinnen in einer sozialen und ökologischen Sackgasse globalen Ausmasses feststecken, die sie mitverantworten.

Konstruktive Geschichten heilen, so gesehen, denn Heilung hat immer etwas von Ganz-Werden. Dem «sinnlosen und destruktiven Zirkus» etwas «Ganzes, Gereimtes entgegensetzen», so auch Ruth Klüger, sei «eigentlich das älteste ästhetische Anliegen» (Klüger, 2013, 127). In der zeitgenössischen Kunstwelt ist diese Thematik angekommen, *Healing with paintings*, so heisst eine Installation

von Elia und Ilya Kabakov aus dem Jahr 1996. *Healing with social design history* könnte mein Ansatz lauten. Aber *Heilen* scheint mir dennoch falsch gewählt, zu nahe an *heilig*. Ich müsste einen Begriff dafür finden, der sich an therapeutische Methoden anlehnt, aber diese nicht eins zu eins kopiert.

Viele soziale Bewegungen haben etwa den Claim «History Matters». Es ist die Anerkennung der eigenen Geschichte, welche heilt. Deshalb ist es bedeutend, vielleicht nicht für die Heilung, aber doch für die gesellschaftliche Emanzipation von Subalternen, wenn diese wissen, dass ihre kollektiven Geschichten faktisch wahr oder zumindest wahrhaftig gewesen sind. Ohne dieses Wissen gehen sie in den Strukturen, die sie nicht verstehen können, und die eine ausschliessende Gewalt gegen sie entfalten, verloren. Ihr subalternes Wissen selbst geht dabei verloren. Nicht nur für sie, wir alle büssen Wissenswertes dabei ein. Ein Schnappschuss von diesem Wissen vermag rascher als Sprache etwas zu ergreifen und festzuhalten, was sonst für immer verschwinden würde. Dann setzt die Spracharbeit ein, die die Dinge beim Namen nennt.

Fotografisches Denken ist deshalb zentral im Erinnerungsprozess, es ermöglicht, wie Annie Ernaux in *Die Jahre* betont, ein «früheres Licht» einzufangen, welches das kollektive Erinnern vor dem Vergessen «rettet». Von allen möglichen Fotografien, die während des Erinnerungsprozesses zur Auswahl stehen, sind jene treffend, so schreibt Ernaux, die eine bestimmte Kombination von Allgemeinem und Individuellem auf den Punkt bringen. Diese Fotografien sind, so Ernaux, eine Art flüssige Fixpunkte. Bemerkenswert, dass auch Ernaux über sich selbst in der dritten Person Singular schreibt, wenn sie über Fotografien in ihren Büchern sagt:

«... sie sind Standbilder der Erinnerung, und zeigen gleichzeitig den Verlauf ihres Lebens, das, was sie einzigartig macht, nicht durch die äusseren (gesellschaftlicher Weg, Beruf), oder inneren (Gedanken und Sehnsüchte, das Bedürfnis zu schreiben) Elemente ihres Lebens, sondern durch deren individuelle Kombination.» (Ernaux, 2017, 253).

Die dritte Person Singular für die Beschreibung von subjektiv Erlebtem unter objektiven Bedingungen scheint mir aus diesem Grund auch in meinem Unterfangen die passende Form. Deshalb bist du, Giorgio von Arb, im Folgenden nicht mehr ein Du. So wie P. und alle anderen Interviewten, die im Zentrum dieser Arbeit stehen, wirst auch du nun ein exemplarisch verdichteter Gegenstand unserer kollektiven Biografie. Ich nenne dich deshalb in dieser Funktion prägnant und kurz: *er*, *GvA*. Einzigartig ist diese Biografie, trotz meines Fokus auf das Kollektiv, einzigartig durch eben jene individuelle Kombination von inneren und äusseren Elementen eines Lebens, das – wie es in deiner oben zitierten Mail so treffend heisst – «zufällig deines ist». Von nun an ist es zufällig – seines.

Zeitgeschichte, die zufällig seine ist

Im Folgenden werde ich versuchen, von der Biografie GvA.s ausgehend, die begonnene kollektive Biografie weiter zu skizzieren. Nun fokussiere ich auf GvA.s Flugbahn, seinen Umgang mit den ererbten Dispositionen seiner frühen Kindheit, vom schulischen Werdegang bis zu seiner gestalterischen Praxis. Ich werde die biografischen Etappen mit der neoliberalen Zeitgeschichte Zürichs und insbesondere mit der Entwicklung der Fotografie von einer halb-legitimen zu einer legitimen postmodernen Kunstform verbinden. GvA. ist 1952, dreizehn Jahre vor P. in Zürich geboren, als Arbeiterkind mit Schweizer Pass und einer grossen, italienischen und schweizerischen Verwandtschaft. Als er 16 Jahre alt wird, schreiben wir das Epochenjahr 1968, ein Jahr des gesellschaftlichen Aufbruchs. Inwiefern ist ein Aufsteiger aus dem Arbeitermilieu der 1950er und 1960er Jahre als Jugendlicher und junger Erwachsener von der Öffnung des Feldes der Kultur nach 1968 betroffen, kann er davon profitieren? Über die sehr durchmischte Bilanz der 68er-Generation ist viel geschrieben worden. Ein ambivalentes Merkmal dieser Bilanz ist die ästhetische Öffnung der postmodernen «hohen» Kultur für die «niedrige» Popkultur, bei gleichzeitiger sozialer Schliessung der kulturellen Felder auf einem neuen Niveau. Wie ist GvA. von dieser Ambivalenz betroffen? Gibt es Konvergenzen und Divergenzen, was seine Zugehörigkeit und Nicht-Zugehörigkeit angeht, verglichen mit P., die eine spätere Generation vertritt und mit Textildesign bzw. Mode ein härteres Pflaster der Designszene betritt, das gegen aussen feiner wirkt? Wie manifestiert sich der kleine Gender-Unterschied und seine grossen Folgen, wie Alice Schwarzers Buch über Geschlechterdifferenz und Sexismus heisst (Schwarzer, 1985)? Und wie alle anderen, kleinen und feinen Unterschiede und ihre grossen Folgen – wie Bürgerrecht, Race, biografisches und gesellschaftliches Alter – und Klassenherkunft?

Konformität, Sterilität, Zwang

Die Episode über die versuchte Abtreibung zeigt, dass von Armut Betroffene im Kontext des Kalten Krieges und des damals herrschenden Konformitätsdrucks stark stigmatisiert waren. Ehen wurden auch von der Heimatgemeinde aus Armutgründen schlicht verboten:

«Falls Bürger und Bürgerinnen armengenössig wurden, waren in der Schweiz bis 1976 die Herkunftsgemeinden für ihre finanzielle Unterstützung zuständig. Eine Frau und deren künftige oder bereits vorhandene Kinder erhielten das Bürgerrecht in der Heimatgemeinde ihres Ehemannes. Bestand potentiell Unterstützungsbedarf, versuchten Gemeinden die Eheschliessung zu verhindern. Man hoffte, damit auch die Beziehung zu beenden. Ein legales Zusammenleben unverheirateter Personen war nicht erlaubt.» (Wecker, 2012, 19).

Wenig untersucht sind zudem die zahlreichen Fälle von bi-nationalen Ehen, bei denen die Behörden einschritten, wenn ihnen schien, dass die Wohnverhältnisse nicht den gesellschaftlichen Normen entsprachen und die Eltern ihre Kinder unter behördlichen Zwang in Heime einweisen mussten. Zieht man diesen Konformitätsdruck in Betracht, dann würde das bedeuten, dass die Eltern GvA.s gesellschaftlich als Armutsbetroffene unter Generalverdacht standen, «unnötige» Kinder zu bekommen. Das ist eine brutale Zumutung. Vielleicht zu brutal, um bewusst wahrgenommen zu werden. Es mag daher sein, dass sie ihre Respektabilität, die man am materiellen Wohlstand ablesen konnte, reflexartig höher gewichteten als ihren Kinderwunsch. Eine Hochzeitsreise nach Capri oder ein Fest, eine anständige Wohnung oder Nachkommen, beides ging nicht, ohne sich dafür rechtfertigen zu müssen, sie wollten lieber keine als halbe Sachen.

GvA. erzählt, dass er als Kind träumte, «aus dem Küchenfenster zu fliegen» in der ersten Wohnung der Familie im Zürcher Seefeld, ein Traumbild, das an seine Formulierung erinnert, dass «die Geschichte Ereignisse aus dem Fenster wirft», also aus dem Gedächtnis löscht, vernichtet:

«... es war eigentlich eine grosse Wohnung unter dem Dach, abgeschrägt, wenn man reingekommen ist, grad links gab es ein WC, wo mein Vater auch zwei Haken reingeschraubt hat, da hatten wird dort eine Schaukel. Hat er eine Schaukel reinmontiert. Und wir haben dann zwischen *Schüsi-Tron* [umgangssprachlich für Toilette, Anm. d.V.] und dem Flur, dem Gang, geschaukelt. Dann ist gegenüber, oder links dann von der Schaukel und vom WC, da war die Küche. In der Küche ist aber auch die Badewanne gestanden oder, ja, eingebaut gewesen. Und wenn wir die nicht gebraucht haben zum Baden, da war sie mit einem Brett zugedeckt und das wurde als Ablage verwendet. Mit einem Fenster, das mein Vater, als wir klein waren, vergittert hatte, weil ich... also in Träumen bin ich dort wahnsinnig oft rausgefallen, aus dem Küchenfenster (*lacht leise*). Aber er hat das wirklich vergittert, dass wir einfach sicher sind. Er ist wirklich einfach ein lieber Papa gewesen...» (GvA., I, 14).

Um die «grosse» Wohnung bezahlen zu können, wird eines der drei Zimmer temporär untervermietet, an sogenannte Zimmerherren. Die Mutter benötigt ein wenig Platz, sie ist Heimarbeiterin. GvA. war da, als Erster, und zwei Jahre später kommt sein Bruder und noch einmal zwei Jahre später seine Schwester auf die Welt. Danach wird die Mutter ein letztes Mal schwanger, aber dann verliert sie das Kind während der Schwangerschaft, ein ohnehin schon traumatischer Verlust für sie, der durch die danach erfolgte Zwangssterilisation im Spital noch schmerzlicher wird. Diese Stelle wird sich für die Analyse als Schlüsselstelle entpuppen, weshalb ich sie hier so detailliert wiedergebe. GvA. beschreibt sie mit folgenden Worten:

«... und dort haben sie dann im Spital... haben sie dann einerseits diesen Abort gerichtet, aber dann die Mutter auch gerade sterilisiert. Gegen ihren, gegen ihren Willen...» (GvA., I, 11).

Ich verliere kurz die Fassung und erwidere sichtlich betroffen nur: «Nein, nein...», worauf GvA. in strengem Ton den Arzt nachspielt:

«Ja, das ist... «Fertig! Drei genügen!» ... so!» (Ebd.)

Er fügt nach einer langen Pause und wieder mit seiner unverstellten Stimme an:

«Das ist unglaublich! Das ist unglaublich! Aber das war so.» (Ebd.).

Ende der 1950er Jahre wurden Zwangssterilisationen aus sozialhygienischen Gründen in einigen Kantonen der Schweiz durchgeführt. Dies geschah bei GvA.s Mutter im Rahmen eines Abortes im Spital, was auf eine lange Geschichte der Zwangssterilisation von marginalisierten Frauen zurückgeht. Zwangssterilisationen galten im ärztlichen Diskurs als «Prophylaxe» gegen erneute Schwangerschaften dieser Frauen. Selbst Abtreibungen wurden in Spitälern im Kt. Zürich seit den 1930er Jahren aus eugenischen Gründen durchgeführt, meist ohne rechtliche Grundlage (Meier et al., 2007, 166–173). Ein mächtiges «eugenisches Paradigma» (Wecker, 2013, 185) zeitigte den generellen Konsens, dass «Degeneration» im ökonomischen Wettbewerb zum Nachteil einer Nation gegenüber anderen gereichen konnte. Regina Wecker, die die Geschichte der Eugenik in der Schweiz eingehend erforscht hat, schreibt über Degenerations- und Entartungsängste insbesondere mit Bezug auf die soziale Lage der Opfer von eugenischen Massnahmen:

«Degeneration wurde zum Schlüsselbegriff der Eugenik. Ohne eine bewusste Lenkung der Fortpflanzung galt sie als unausweichliches Ergebnis der Menschheitsentwicklung, da gesellschaftliche und ethische Rücksichten die «natürliche» Auslese verhinderten. Damit hätten nicht die «Stärksten» die besseren Chancen, ihr Erbgut an die Nachwelt weiterzugeben, sondern die «erblich Minderwertigen» und mit ihnen würden die degenerativen Merkmale überhandnehmen – und zwar bis zum Kollaps. Als Anzeichen von Degeneration wurden so vage und unterschiedliche Erscheinungen wie Geisteskrankheit oder Schwachsinn, Selbstmord, Kurzsichtigkeit, Militäruntauglichkeit oder «Abnahme der leichten Gebärfähigkeit und des Stillvermögens der Frauen» genannt.» (Ebd., 10).

Ein erhöhtes Risiko, Opfer von Zwangssterilisationen zu werden, bestand auch für Dienstmädchen (Meier, 2004). Die Gestaltung der Sterilisationspraxis im Sinne des eugenischen Rassenideals – will heissen der Ausmerzungen von so-

nannt minderwertigen Menschen nach sozialdarwinistischen, rassenideologischen oder nationalistischen Konzepten – war nach dem Zweiten Weltkrieg in der Schweiz weitestgehend den Ärzten und Psychiatern überlassen, wie Nadja Ramsauer und Thomas Meyer festhalten: «Lieber nahmen Ärzte in aller Verschwiegenheit Sterilisationen vor, als mit der Forderung nach einer gesetzlichen Regelung die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf sich zu lenken.» (Ramsauer/Meyer, 1995, 118). Erst mit der Psychiatrie-Reform nach 68 änderte sich diese Praxis grundlegend.

Über diese Episode, die sich als zentral erweisen wird, um GvA.s Habitusbruch mit der Szene in den späten 1980er Jahren zu verstehen, geht er selbst schnell hinweg. «Das ist unglaublich! Das ist unglaublich!», betont GvA. durch die Wiederholung, und er schliesst ab mit einem lapidaren Satz: «Aber das war so.» Damit ich die tiefe Bedeutung dieser Schlüsselstelle für das Verständnis der strukturellen Gewalt im Designfeld sinnvoll einbetten kann, braucht es den Bezug zu weiteren Sinnschichten, die ich im Folgenden erschliessen werde.

Im Provisorium zwischen Recht und Episteme

Die erste Wohnung der Familie von Arb befand sich, wie später jene von P.s Eltern, im Zürcher Seefeldquartier, damals noch nicht gentrifiziert wie heute. GvA. kann sich erinnern, dass die Mutter, als er sehr klein war, «noch zu katholischen Zeiten» sehr gut gekocht hat (GvA., I, 15). Was er mit «noch» meint, wird erst später schlüssig erklärt. Er erinnert sich an fröhliche Geselligkeit und an die Geschwister, die nach ihm kamen, mit denen er sein Zimmer teilt. Die Wohnverhältnisse waren eng, aber, verglichen mit jenen der italienischen Fremdarbeiter in Zürich, doch gediegener. Die von Arbs waren eine Familie, die in einer eigenen Wohnung legal zusammenleben konnte. In gewisser Weise war sie aber doch eine Italienerfamilie. GvA.s Eltern waren zwar Schweizer auf dem Papier, aber seine Mutter war aus Italien eingewandert und einer der Grossväter väterlicherseits ebenso, dazu kam die ökonomische Lage, die sie auf der sozialen Skala in die Nähe von italienischen Arbeitern rückte, die in der Nachkriegszeit bis Mitte der 1970er Jahre aus den ärmsten Provinzen Italiens in die Schweiz migrierten. GvA. sagt mit demselben Sarkasmus wie im Zusammenhang mit dem «totalen Proletarier», damals, solange sie in diesem Quartier in relativer Armut lebten und solange sie Italienisch sprachen, waren sie eben doch die *Tschinggen* bzw. *Tschingge* gewesen, Schweizer Pass hin oder her.

Das eben genannte *T-Wort*, so möchte ich es in Anlehnung an das N-Wort ausdrücken, war eine gängige Beschimpfung für Italiener und Italienerinnen in der Schweiz, mit der rassistischer Hass spürbar auf die gehassten Objekte projiziert wurde. Dadurch konnten Deutschschweizer und Deutschschweizerinnen sich als höherwertige Subjekte ihrer selbst versichern. Im Klang – mehr als in der Begriffssemantik, die sich auf ein beliebtes italienisches Spiel bezieht, in dem die Zahl fünf Trumpf ist, *cinque* auf Italienisch – schwangen abwertende

Bedeutungen mit: *ginggen* (mit den Füßen treten) und *Tschumpel* (Dummkopf, Nichtsnutz, Tölpel) etwa, noch deutlicher abwertend in der oft gehörten Zusammensetzung *Sau-T-* (Schwein, Dreck, Unmensch, Gestank). Mit der gleichen hasserfüllten Mine – heruntergezogene Mundwinkel, zusammengezogene Augenbrauen, hoch gehobenes Kinn – wurde ein anderes hasserfülltes Wort, das sich auf das *T-Wort* reimt, das Wort für die politische Linke ausgesprochen, *di Ligge*. Was darauf hindeutet, dass die politischen Vertreter der Arbeiterschaft, die Linken, in den Augen der Rassisten und Rassistinnen ebenso unerwünscht waren wie Migranten und Migrantinnen, oder dass die anti-rassistische politische Aktivität derselben massiv beargwöhnt wurde. Man hörte das *T-Wort* oft auch in der Form eines degradierenden Diminutivs mit dem typisch schweizerdeutschen *li* am Ende, *T-li*, in dieser Variante sehr oft mit latenten Bezügen zum Rassismus gegen Schwarze in der Zusammensetzung mit dem *M-Wort*: *T-li-M-* oder *T-li-M-re*. Eine Kombination, die mit dem folgenden beleidigenden Reim den Gedemütigten nachgerufen wurde: *T-li-M-re, Dräck i de Schnure* (brauner Dreck im Mund, Fäkalien, anrühlig, ungewaschen, Mundgeruch, zum Kotzen). In dieser Kombination, *T-li-M-re*, oder auch *T-la-M-re* gesprochen, konnte das Konstrukt auch als *T-l'amore*, *T-Liebe*, ausgelegt werden, was aber wegen der beleidigenden Intonation nicht nach Liebe, sondern nach einer angedrohten Vergewaltigung klang. Gerade die migrantischen Mädchen hörten diese Variante des Schimpfworts oft, darin überblendeten sich widersprüchliche Lüste: patriarchale, sexualisierte und rassistische Begehren der Hassenden nach dem verhassten Objekt der Begierde. Der Zusammenhang des *T-Worts* mit dem *M-Wort* weist auf einen weiteren Zusammenhang, jenen mit dem Begriff *Jim Crow* – dieser Zusammenhang ist fast komplett gelöscht worden aus der kollektiven Erinnerung, aber gerade deshalb ist er umso wirkmächtiger. Jim Crow, wörtlich übersetzt etwa *schwarzer Rabe*, war eine rassistische Denkfigur und Namensgeber für die Segregationsgesetze der USA nach der Abschaffung der Sklaverei, die *Jim Crow laws* eben. Würde man Jim Crow phonetisch auf Deutsch ausschreiben, sähe das etwa so aus: *Tschimgg-ro*, das weist eine frappante Ähnlichkeit zum *T-Wort* auf. Segregation mittels Gesetzen gehörte zu den strukturellen Erfahrungen von Rassismus, die alle Arbeitsmigranten und -migrantinnen in der Schweiz machten, man denke an die anti-integrativen Aufenthalts- und Arbeitsregelungen (Statuten A, B, C), an das Leben der Saisoniers in den Baracken fern vom Alltagsgeschehen, an den verhinderten Ehepartner- und Familiennachzug, an die systematische Diskriminierung der Kinder im Bildungssystem. *T-li-M-re* oder *T-la-M-re, Dräck i de Schnure* gerufen zu werden, oft von Weitem, verschweisste gewissermassen die weite Distanz zwischen der strukturellen, der alltäglichen und der affektiven Demütigung in einem Reim. Sehr oft wurden diese Reime von den Hassenden im Chor den Gedemütigten nachgerufen, kleine Chöre, oft Kinderchöre, die lachten, sobald der Reim ausgesprochen war, als ob sich eine sehr mächtige, durchtriebene, verfluchte Pro-

phezeiung gegen die Getroffenen dabei erfüllt habe. In der Art, wie das beleidigende Schimpfwort herausgeschmettert oder gezischt wurde, mehr als dass es einfach gesagt wurde, klang es wie eine Mischung aus *Tschüss* und *Hau ab!*, es fühlte sich für die Getroffenen an, wie von oben herab und mit Lust bespuckt oder geohrfeigt zu werden. Deutschschweizer Rassisten nahmen das italienische Wort für Trumpf aus einem harmlosen Spiel in den Mund und leiteten es in böser Absicht auf ihre Hassobjekte um. Diese waren somit gezwungen, sich selbst mit der Stimme der Hassenden als verhasste «Anderer» zu hören, eine Form des akustischen Otherings. Wie durch den subtileren Begriff *Gastarbeiter* wurden Italiener und Italienerinnen durch das weniger subtile *T-Wort* diskursiv sowohl gefangen gehalten, als auch ausgegrenzt, ausgebeutet und ausgestellt.

Was bedeutet es aber, dass Schweizer und Schweizerinnen in die Rolle dieser lustvoll gehassten Objekte geraten? GvA.s Erzählung gibt eine konkrete Antwort auf diese Frage, und diese ist ein Beispiel für das verbreitete Interpretationsmuster von inferiorisierten Menschen: das *Othering*. Othering heisst, durch einen Schattenwurf im Blick von jenen, die sich als normal definieren, zum seltsamen, bedrohlichen «Anderen» gemacht zu werden. Othering ist eine Form von epistemischer Gewalt: die Wahrnehmung der Mächtigen, die im Namen einer naturalisierten, hierarchischen Ordnung die Unterlegenen durch den Blick erniedrigen und verletzen – mögen die Mächtigen auch nur einen Tick mehr Macht besitzen als die Ohnmächtigen, auf die sie schauen. Das Wenige genügt, damit das Selbstbild derjenigen, die der Norm entsprechen, als höherwertig, vertraut, hell erscheint, weil das verdunkelte Bild der «Anderen» am Rande ihrer erleuchteten Subjektivität diese eben: rahmt, stützt, überhaupt erst konstituiert.

Auch inferiorisierte Schweizer und Schweizerinnen können dabei epistemisch in die Nähe der dunklen «Anderen» rücken. Andererseits: Der Logik des Othering entsprechend, verlieren die «Anderen» ihre Andersartigkeit, je mehr sie sozial aufsteigen und an Macht innerhalb der legitimierten Strukturen dazugewinnen. In der Nachkriegszeit waren in Zürich die italienischen Arbeiter und Arbeiterinnen und ihre Kinder zuerst die «Anderen», die diesen Status nach und nach durch den sozialen Aufstieg verloren, selbst dann, wenn sie sich nicht einbürgerten, andere «Anderer» kamen von unten nach. So ähnlich erging es auch GvA.s Familie. Sobald diese aus den bedrückenden Verhältnissen im Seefeld wegziehen konnte, und auch das Italienische zum Schweigen gebracht wurde, waren sie quasi vom Ruch des Otherings weissgewaschen. Als ich GvA. frage, wie er das meint, dass sie nach dem Umzug nach Altstetten keine *T* mehr gewesen seien, nennt er – das ist bemerkenswert – nicht zuerst den Wechsel des Wohnortes, sondern den der Sprache, die bei ihm auch im wörtlichen Sinn die Muttersprache ist, das Italienische:

«Im Kindergarten hiess es dann, jetzt wird sofort aufgehört mit italienisch reden. Und dann habe ich eigentlich das Italienische fast ein bisschen verloren. [...] Also ich... wir haben nicht richtig gut italienisch sprechen danach [sic]. Weil, wir mussten unser Deutsch retten. Und ich habe dann nachher auch in der Schule extrem gute Noten gemacht im Deutsch. Ich habe super Aufsätze geschrieben und so. Also, mich... ich... ich habe ganz eindeutig herüberwechseln müssen ins Deutsche.» (GvA., I, 13).

Die Mutter sprach aber, ein Glück für die Familie, nicht nur weiter italienisch, sondern auch die Sprache des Widerstands. Sie hatte nämlich den Wechsel des Wohnortes, an dem sie die *T-* gewesen waren, damit ausgelöst, dass sie einem Nachbarn, ein Polizist zumal, der sie im Treppenhaus als *Sau-T-* beschimpft hatte, ein Holzseil über den Schädel geschlagen hatte. Das wäre damals eine undenkbar Handlung des Widerstands für eine italienische Fremdarbeiterin gewesen. GvA. und ich sind uns aber nicht einig, wie sehr seine Mutter sich gehen liess, weil sie wusste, dass sie das konnte, und wie sehr P.s Familie diese Reflexe des Widerstands knallhart unter Kontrolle halten musste. Es ist undenkbar, dass eine Familie mit italienischen Pässen und bedrohtem Aufenthaltsrecht, irgendwann keine *T-* mehr sein würden, zu einer Zeit, als alle «Italiener noch Tschingen waren» – wie es im Titel von Angelo Maiolinos historischer Analyse des Widerstands gegen Fremdenhass in der Schweiz heisst (Maiolino, 2011). Der freche Akt der Mutter konnte, so meine Interpretation, bei GvA.s Familie nur deshalb gut enden, nachdem sie die Wohnung verlassen mussten, weil seine Eltern formell doch Schweizer und Schweizerin waren. Und das genügte zu der Zeit.

Das Bürgerrecht, das muss mitbedacht werden, bedeutet jedoch keineswegs immer und für alle die absolute Garantie für dauerhaften Schutz vor rassistischer Diskriminierung, wie man von der Geschichte des Antisemitismus weiss, der so auf das Jüdische fixiert ist, dass selbst die assimilierten Juden mit dem jeweiligen Bürgerrecht zu Opfern von katastrophalen Vertreibungen, Vernichtungen und ethnischen Säuberungen wurden. Die richtige Dosierung des Widerstands hängt vom Spielraum ab, den die diversen Unterprivilegierten im spezifischen Moment ihrer Intervention haben.

Als ich Christian Marazzi für das Experteninterview traf, erzählte er mir eine aufschlussreiche Anekdote. Er war aufgrund seiner Italienischkenntnisse im Auftrag einer operaistischen Bewegung Anfang der 1970er Jahre im Kanton Zürich aktivistisch unterwegs und gut in der italienischen Community vernetzt. Er versuchte die ausländischen Arbeiter und Arbeiterinnen zu Sabotageakten in den Fabriken zu motivieren. Die Idee dahinter war, dass die Fabrikarbeit die Arbeiterschaft abstumpft und einzig am Profit der Besitzer ausgerichtet sei. Ich fragte Christian Marazzi, ob er denn Erfolg gehabt habe, er verneinte ohne Umschweife. Mich verwunderte das nicht, erwiderte ich. Er sah mich fragend an. Dann erzählte ich ihm von P.s Illegalisierung, vom Verbot für Ausländer, sich politisch zu engagieren und der Angst der italienischen Arbeiterfamilien vor der

Ausschaffung durch die Fremdenpolizei. Ob ihm denn nicht bewusst gewesen sei, in welcher Lage sich diese Arbeiter und Arbeiterinnen, Väter und Mütter, befanden? Christian war sichtlich getroffen, denn nein, davon hatte – auch er – nie etwas gehört. P.s Mutter hatte, so konnte ich ihm aber versichern, dennoch sabotiert, aber aus anderen Motiven als die, die er sich vielleicht gewünscht hatte. Es war schlicht Langeweile, die sie und ihre Freundin am Fließband dazu bewog, ab und zu und insgeheim die Schraube anzuziehen und das Tempo zu *steigern*. Damit verursachten sie Stau beim nächsten Arbeitsposten der Kette. Etwas Chaos. Das brachte etwas Abwechslung in die fordistische Monotonie der Fabrikarbeit. Nicht die Produktion der Industriellen wollten sie drosseln, denn das war ihre Arbeit, ihr Lohn, ihre Existenzbasis und die ihrer Familien, sondern einfach die gnadenlose Eingebundenheit im Rhythmus des Scientific Management kurz sistieren. Einfach kurz denen, die am längeren Hebel sitzen, zeigen, dass sie besser wussten, wo die Schrauben locker sitzen. Das waren die Spielräume ihres Widerstands.

Was GvA.s Mutter betrifft, so konnte es mit grosser Wahrscheinlichkeit gut ausgehen für die Familie von Arb nach dem befreienden Schlag – und es ging gut aus. Schnell nach dem Ereignis im Treppenhaus wurde der Umzug an die Rautstrasse nach Altstetten, einem Zürcher Industrie- und Gewerbequartier, das GvA. seinen «Heimatgrund» bezeichnet, mit Hilfe der Liegenschaftsverwaltung der Stadt Zürich vollzogen. Und da waren sie eben eindeutig «keine Tschinggen mehr.» (GvA., I, 14). Weder P. noch ihre Eltern, die kein Schweizer Bürgerrecht besaßen, hätten irgendeinen Grund in dieser Stadt jemals als ihren Heimatgrund bezeichnen können. Zwischen Ausländerstatus, der ausschliesst, und politischem Bürgerrecht, das einschliesst, liegt der Bereich, wo das Othering mittels Blickregime in seinen feinen Ein- und Ausschlussmechanismen wirksam wird. Die Grenze zwischen handfestem und symbolischem Ein- und Ausschluss ist in diesem Bereich fließend. GvA. fand seinen «Heimatgrund», wenn auch auf der Schwelle zwischen hell und dunkel, zwischen absoluter und relativer Armut, zwischen Zugehörigkeit und Ausgrenzung am neuen Wohnort.

Verinnerlichte Grenzen I – Zum Lebensstil der Entsagung

Trotz Aufstieg und trotz des relativen Privilegs, sich an eine deutschschweizerische Normativität anpassen zu können, blieb es für die Familie von Arb eine Existenz nur ganz knapp über der Armutsgrenze, wie die folgenden Episoden demonstrieren, die detaillierte Schlaglichter auf die urbane Armutsbevölkerung im Zürich der späten 1950er bis frühen 1960er Jahre werfen:

«Meine Mutter hat, was zum Beispiel die Ernährung betrifft, Randen immer selbst gekocht, und dann hat's im Winter jeden Tag Randen gegeben, und es hat in der Wohnung auch immer nach Randen gerochen oder gestunken, es hat den ganzen Winter lang Karottensalat gegeben. Und beim Obst war es eher so, dass sie Fallobst

gekauft hat und dann Apfelschnitze gemacht hat oder *Wähe* [Schweizerdeutsch für Obsttorte, Anm. d.V.], die besten *Wähen* überhaupt. [...] Wir waren arm. Das hat sich auch dadurch ausgezeichnet, dass meine Eltern einfach probiert haben, überall Geld zu sparen. Zum Beispiel auch in der Migros oder im Coop oder so hat sich die Mutter... das habe ich kürzlich übrigens beim Türken wieder gesehen, bei einer Frau, die gekommen ist, die hat nämlich genau das Gleiche gemacht, die hat... die... meine Mutter hat dann gesagt, sie hätte dann einfach gerne Beeren am Schluss des Kistchens, von den Trauben alle, die die abgefallen sind. Die haben sie ihr natürlich dann fast geschenkt. [...] Und mein Vater hat jedes Jahr einen Leseschein gelöst auf der Gemeinde für Lindenblüten. Und dann durfte er auf Gemeindeboden auf die Lindenbäume raufklettern mit der Leiter und Linden pflücken für Tee. Dann haben wir quasi von Altstetten... Altstetter Lindenblütentee gehabt. Natürlich das ganze Jahr! Also mein Vater hat die Bäume geleert. Also so viel, wie wir gebraucht haben. [...] Dann hat mein Vater ebenfalls jedes Jahr, solange wir in den alten Häuschen gewohnt haben, also an der Rautistrasse 286 – dort haben wir mit Holz geheizt –, da hat mein Vater jedes Jahr einen Holzleseschein gelöst, hat bei der Post einen ausrangierten Postwagen gekauft für einen *Batzen* [Schweizerdeutsch für Münze, gemeint ist: für wenig Geld, Anm. d.V.]. Das sind die einachsigen riesigen... mit diesen ganz grossen Rädern, wo du vorne dann von Hand... also Päckchenverträger (Postbeamter, der Pakete liefert, Anm. d.V) hatten die wahrscheinlich früher gehabt. Wir haben ihn dann... doch, wir haben ihn auch raufgestossen in den Wald, und dann sind wir in den Wald. Und zwar also das war unser... das war unser Leben, jahrelang. Jahrelang sind wir in den Wald, da hat der Vater gewusst, wo Gemeindegrund und wo pri... ist eigentlich alles dort oben der Wald in Altstetten, ist alles eigentlich zugänglich gewesen. Dann haben wir das Recht gehabt wegen diesem Schein, dass wir alle Bäume, die liegen, zusammenlesen und nachhause nehmen dürfen. Und alle Bäume, die tot sind und die stehen, und die man nicht mit der Säge umhauen muss, sondern einfach mit Mannskraft umwerfen kann, die durften wir auch nachhause nehmen. [...] Was mein Vater auch gemacht hat, das ist, dass er in regelmässigen Abständen am Samstagmorgen aufs Velo gestiegen ist und dann ist er verschwunden. Ist dann so zwei – oder ich weiss nicht wann, wie viele Stunden später – wieder gekommen mit einem frisch geschlachteten Huhn, mit einem Suppenhuhn. Und dann hat das meine Mutter gefedert und dann über dem Gas noch gekehrt, weisst du, um den letzten Flaum wegzu... und das hat ja auch wahnsinnig gestunken. Und dann hat es eine Woche lang Suppenhuhn gegeben. Und ich habe... also Poulet, das ist bei mir heute noch schwierig, das ist wirklich (*winkt ab, lacht*) ...» (GvA., I, 22–25).

Harter Alltag. Immerhin, so kann man vorläufig festhalten, spendet der harte Alltag der Familie warmen Tee, nährende Suppe, sogar unschlagbar guten Kuchen und knisternde Wärme vom heissen Holzofen, weil man mit dem Wenigen etwas anzufangen wusste. Die Art, wie GvA. ins Erzählen kommt, zeigt, dass viel Arbeit auch viele herzerwärmende Geschichten spendet hat. GvA.

bezeichnet die frühe Kindheit und Adoleszenz als «bitter» und «deprimierend», aber aus einem anderen Grund als der materiellen Armut. Diese Bitterkeit und Depression taucht GvA. immer und immer wieder in ein abgelöschtes, merkwürdig verblissenes Licht, wie diese Stelle am Schluss des zweiten langen Interviews zeigt, bei dem GvA. trotz seiner heftigen Erkältung nicht aufhören konnte, die richtigen Worte zu suchen und zu reden:

«Es läuft gerade ein Film, wo ich das Gefühl habe, der hat mich wirklich halb krank gemacht. Weil er wahrscheinlich eben doch unglaublich nahe ist an meiner Kindheit oder an der Aura meiner... meiner Kindheit... Das ist «Die Taube, die von einem Ast sitzt und über das Leben nachdenkt». Der ist so deprimierend, das ist so ein wahnsinnig einsamer Film. So irrsinnig schöne... im Film und, und... alles... langsam, ganz lang... alles ist langsam, also... so. Es gibt... es gibt überhaupt keine... es gibt überhaupt kein Temperament, nicht im kleinsten Augenblick, oder so. Aber es ist so... es ist eben auch ästhetisch dann... so braun, grün, oliv... so gehalten, es macht teilweise auch so Zeitsprünge, also es gibt dann plötzlich einen Krieg mit einer Kavallerie. Und die kommen dann in die eine... in die eine Bar rein und, und, und... schicken dann alle Frauen raus, Frauen dürfen nicht in der Bar sein und... Ja, aber also, es ist ein Film, der mich wirklich, wirklich... eigentlich wirklich deprimiert hat. Und... ich glaub, es ist wirklich so... der 50er Jahre... einfach so... also halt auch so die, die... Sektenleute, welche dann meine Eltern angeschleppt haben... die waren ja alle tot. Alle, alle.» (GvA., II, 37–38).

Das Licht der Resignation, so möchte ich es nennen, die Kälte des inneren Todes vor der Zeit des Sterbens. Diese assoziativ sehr dichte Stelle stellte mich blitzartig vor die Frage, was ihre tiefe Verbindung zwischen GvA.s Biografie und allgemeiner Geschichte ist, die ich diffus erahnte, aber nicht recht fassen konnte. Das versuche ich weiter unten im spekulativen Kapitel »Blick durch die Oberfläche« nachzuholen. Hier möchte ich lediglich ein paar scheinbar oberflächliche Details festhalten, die dann von entscheidender Bedeutung sein werden. Vor dieser Episode über einen Film, der ihn «halb krank» gemacht hat, beschreibt GvA., wie Tante und Onkel in Milano im Alter sozial massiv abstürzen, weil sie ihr gesamtes Ersparnis verloren, das sie einem Freund anvertraut hatten, der es hätte *vermehrten* sollen. Das wiederum ist gekoppelt an die Erinnerung an die Polstergruppe in der Wohnung, die immer in Plastik eingeschweisst gewesen war, damit sie nicht dreckig wird, was in Italien in kleinbürgerlichen Haushalten nicht unüblich ist. GvA. kommentiert dies jedoch mit den Worten: «Das ist unglaublich!», die wie ein Echo aus der Episode der Zwangssterilisation klingen. Es folgt eine lange Pause, Schweigen und dann: «Ja, da kommt mir dann schon noch Zeug in den Sinn.» (GvA., II, 37).

Was dann folgt, sind eben keine weiteren Erinnerungen an den Lebensstil der Familie, sondern Stille. Die obere Episode folgt dann auf diese Stille, eine

Beschwörung des Kinofilms *EINE TAUBE SITZT AUF EINEM AST UND DENKT ÜBER DAS LEBEN NACH* (Norwegen, 2015). Ein Film, der ihn deshalb «halb krank» gemacht hat, weil er «einfach deprimierend» war, wie die Erinnerung an die Sekten, in die seine Eltern beitreten und die dieser von Härte und Armut geprägten Lebensphase einen gnadenlosen, asketischen Stempel aufdrücken. Beim Zuhören hatte ich den Eindruck, dass GvA. hier im Wachzustand assoziativ in Bildern etwas Wissenswertes, aber Undenkbares verdichtet, mit Überlagerungen und Ablenkungen verschleiert und verdrängt, wie es sonst nur die Traumarbeit kann. GvA. arbeitet, so schien mir, nicht nur nachts, sondern auch tagsüber hart als Bildarbeiter. Er ist vielmehr in diesem Sinne vielleicht doch «ein totaler Proletarier» geblieben.

«Einfach deprimierend», das waren nicht so sehr die Entbehrungen, sondern dass die Kargheit, die zum Verzicht und zu einem harten Alltagsleben zwang, von der Mutter weiter verschärft wurde, indem sie sie zum asketischen Dogma stilisierte. Entbehrung wird unter ihrem Diktat mehr und mehr zum dominanten Lebensstil, der alle Reflexe umfasst und Dispositionen des Habitus formt. Die Mutter lässt sich etwa während der Winterzeit im Supermarkt die Käserinde, die sonst im Abfall gelandet wäre, von den Angestellten aushändigen. Abfälle, die die Kinder zuhause in kleine feine Stücklein schneiden und dann den Vögeln im Wald bringen müssen, anstatt mit den anderen Kindern schlitteln zu gehen. Die Mutter setzt mit solchen und anderen Schindereien durch, dass ihre Kinder ununterbrochen arbeiten, schufteten, sich abrackern, anstatt mit ihresgleichen zu spielen. Zuerst die Arbeit, und dann noch einmal die Arbeit. Das Bedürfnis, sich zu vergnügen, wird aus den formbaren, jungen Menschen herausgeknetet. Einfachste Wünsche sollen nicht spontan befriedigt werden, sondern deren Befriedigung aufgeschoben oder gar aufgehoben werden, scheinbar für einen besseren Zweck, nämlich anderen zu geben, denen es noch schlechter geht. Für GvA. ist das ein Terror, aus dem er sich nur herausstellen kann:

«Ich habe ja, ich bin ja wirklich zu einem absolut professionellen Lügner herangewachsen, weil wir... mit der Ehrlichkeit sind wir nicht durchgekommen. Wir sind zu kurz gekommen mit der Ehrlichkeit. Dann haben wir... Mineralwasser stand im Kühlschrank, aber das war nicht für uns. Das hat nur meine... nur meine Eltern haben Mineralwasser getrunken. Also haben wir daraus getrunken und dann mit normalem Wasser aufgefüllt, bis zu dem Stand wie es vorher war. Das haben sie dann nicht gemerkt. So. Einfach lauter solche Geschichten. Und eben auch mit dem Ruf, die gellende Stimme [der Mutter, Anm. d. V.], sie schreit, aber wir sind dann extra zwei Blöcke weiter weg zum Spielen, damit wir sagen können, wir hätten es nicht gehört.» (GvA., I, 25).

Ich frage ihn, was seiner Meinung die Motivation oder der Gewinn dieses «Terrors» gewesen sein mag. Seine Einschätzung lautet, dass die Kontrolle über ihre Kinder und ihren Mann die Mutter sehr befriedigt habe. Die Macht auf der

Beziehungsebene ist eine individuelle Motivation für die Kontrolle der Mutter über ihre Familie und für ihr asketisches Regime, die plausibel ist. Was, wenn es auch gesellschaftliche Gründe waren, die sie zu dieser scheinbar selbst auferlegten Kasteiung disponierten? Sie, die selbst wenig hatte, strebt nach noch weniger. Ist das nicht auch nobilitierend? Streben nach mehr gilt gemeinhin als grob oder triebhaft, man denke etwa an den pejorativen Ausdruck des Strebers. Wessen Perspektive manifestiert sich in diesen Werturteilen? Offen gezeigte Ambitionen und Begierden der wenig Privilegierten nach mehr Wohlstand werden von den Erben der kulturellen Eliten reflexartig verachtet, und selbst von der Kapitalismuskritik und den Solidaritätsbewegungen werden sie in der Regel nicht als legitim anerkannt, sondern als kleinkrämerisch belächelt oder gar als billiger, politischer Verrat verurteilt. In Marx und Engels kommunistischem Manifest heisst es etwa über die Neigungen der Allerärmsten:

«Das Lumpenproletariat, diese passive Verfaulung der untersten Schichten der alten Gesellschaft, wird durch eine proletarische Revolution stellenweise in die Bewegung hineingeschleudert, seiner ganzen Lebenslage nach wird es bereitwilliger sein, sich zu reaktionären Umtrieben erkaufen zu lassen.» (Marx/Engels, 1999, 57).

Ein Echo dieser herablassenden Sichtweise kann man immer wieder hören, neulich in der Rezension von Florian Keller in der *WOZ* über den anarchischen Film zur Lage der Working Poor, *PARASITE* (Südkorea, 2019):

«Klassenkämpferische Energie ist hier nur bedingt am Werk. Die ›Parasiten‹ legen zwar einiges an hochstaplerischer Erfindungsgabe an den Tag, aber zuletzt bleiben sie doch in ihren kleinbürgerlichen Aufstiegsträumen gefangen – und reiben sich vor allem unter ihresgleichen auf.» (Keller, 2019).

Insofern hat GvA.s Mutter durch die bewusste Askese möglicherweise den ambitionierten, strebenden Habitus der mittleren Milieus übersprungen. Sie diktierte den Kindern und dem Vater die distinguierten Regeln der oberen Klassen, ohne deren Mittel zu besitzen. Ihre Askese war ein Luxus, den sie sich im Grunde gar nicht leisten konnte. Verzicht, dieses hehre Ideal, er wird stark mystifiziert. Mag er vor dem Hintergrund einer satten Reserve an Ressourcen in wohlhabenden Haushalten durchaus einen sinnvollen Gewinn darstellen, so ist er vor dem Hintergrund der Armut schlicht destruktiv und nagt an der vitalen Substanz. Wie schon bei P. wird auch hier wieder sichtbar, dass das symbolische «Weniger» nur innerhalb enger Grenzen im Spiel um einen Platz in der Gesellschaft wirklich mehr wert ist.

Das Thema des asketischen Lebensstils der Eltern aus dem Arbeitermilieu und des sozialen Aufstiegs der Kinder aus diesem Milieu ist mit innerfamiliärem Konfliktpotential aufgeladen. Viele spannende Geschichten von Aufsteigern

berichten von der Konkurrenz zwischen Kindern, die es nach oben schaffen wollen, und ihren Eltern, die unten bleiben müssen. Ein fikionalisiertes Beispiel dafür ist der Film *PADRE PADRONE* der Taviani-Brüder (Italien, 1977). Der Film basiert auf dem gleichnamigen autobiografischen Roman von Gavino Ledda, der 1938 in Sardinien geboren wurde. Leddas Vater versucht mit massiver psychischer und physischer Gewalt zu verhindern, dass der begabte Sohn seine Intelligenz und seine virtuose Sprachfähigkeit für den sozialen Aufstieg nutzt. Die Handlung spielt zwar in der Nachkriegszeit, aber gedreht wurde der Film in den späten 70er Jahren des 20. Jahrhunderts. Der Zeitpunkt scheint mir kein Zufall, denn das ist genau der historische Moment, in welchem der neoliberale Wandel beginnt, Arbeiterfamilien auseinander zu reißen, wie wir schon bei P. gesehen haben. Diese gesplante Chance läutet innerhalb der Arbeiterfamilien das Ende des «Fahrstuhleffekts» und der Trente Glorieuses ein (Nachtwey, 2016, 28–34). Das Thema hat eine globale Dimension. In Aravind Adigas *WHITE TIGER* (USA, Indien, 2021), der ebenfalls autobiografische Züge aufweist, ist es die gesamte abgehangene indische Grossfamilie, die dem Protagonisten in den Jahren des Wirtschaftsbooms der asiatischen Tigerstaaten – auf ähnliche Weise wie in Tavianis Film der Vater als abgehangener Patriarch seinem ambitionierten Sohn – im Weg stehen muss (Adiga, 2009).

Schnell ist man hier mit abwertenden Urteilen gegenüber den gewalttätigen Eltern zur Hand. Urteile, welche die elterliche Gewalt diskursiv versiegeln, indem sie die Eltern als Bösewichte konzeptualisieren, anstatt Verständnis zu haben für ihre verpassten Chancen in Zeiten der Hochkonjunktur. In der Erzählung von GvA. aus den 1950er und 1960er Jahren ist der Wirtschaftsboom noch absolut spürbar, er trägt, auch wenn nicht im selben Mass für alle, so doch zum spürbaren Wachstum des Wohlstands aller bei. Es sind die ererbten Dispositionen der Eltern, beide Jahrgang 1924, die ihrer Erziehung zur Zeit des Faschismus, des Weltkrieges, der Armut, der Verdingung den Stempel aufdrücken. Es teilen sich daher die aktive, kontrollsüchtige Mutter und der passive, resignierte Vater kongenial die Arbeit bei der Vererbung ihres Habitus an ihren Nachwuchs:

«Ja wir *sind* [stark betont, Anm. d.V.] geschlagen worden. Permanent geschlagen worden, permanent. [...] Wir haben permanent auf den *Grind bekommen* [Schweizerdeutsch für Schläge auf den Kopf, Ohrfeigen und dergleichen, Anm. d.V.]. Und zwar nicht von der Mutter. Die Mutter hat immer gepetzt. Wenn der Vater nachhause kam, hat er uns bestrafen müssen. Und wenn er uns nicht bestraft hat, hat er wahrscheinlich ein Problem mit der Mutter bekommen. So.» (GvA., I, 16–17).

Beide Eltern trugen die Last ihrer traumatisierenden Kindheit, waren labil und psychisch angeschlagen, wie GvA. immer wieder betont. Schon im ersten Interview heisst es etwa über den Vater:

«... mein Vater hat auch von seiner Kindheit her gesponnen! Also er hat es so bezeichnet: spinnen. Das sind absolut grauenhafte Albträume gewesen, wo er geschrien hat und, und einmal sogar versucht hat, meine Mutter zu erwürgen. Und ein anderes Mal hat er alle Vorhänge heruntergerissen im Schlafzimmer. Und das hat er alles gemacht... in... in Abwesenheit. Also er, er ist wirklich, wirklich gequält gewesen von diesen Albträumen.» (GvA., I, 15).

Und über die psychische Beschädigung der Mutter sagt er:

«Da gab es aber auch Ehekrache, an die ich mich... wo zwei, drei davon auch massiv geblieben sind. Da hat es auch mal geklingelt. Darum, es gibt so den Verdacht, wenn wir ganz weit zurückgehen, dass vermutlich unsere Mutter schon immer schizophoren war oder psychotisch oder... Ja, weil da kommt Tante Kathi, die hat dann das *gäle Wägeli* [umgangssprachlich für Transportwagen aus der Psychiatrischen Klinik, die gelb waren, Anm. d.V.] bestellt und dann sind wirklich so zwei Psychiatriemenschen vor unserer Haustüre gestanden und haben unsere Mutter mitnehmen wollen.» (GvA., I, 16).

Statistische und qualitative Studien belegen, dass Menschen mit einem tiefen sozio-ökonomischen Status massiven Belastungen ausgesetzt sind und deshalb ein signifikant höheres Risiko haben, psychisch und physisch zu erkranken. Selbst vererbte psychische Krankheiten wie etwa Schizophrenie sind psychosozial determiniert. Dauerhafte Armut und existentielle Not kann ein Auslöser sein für genetische Prädispositionen, die sonst nicht aktiv wären, wie quantitative Gesundheitsstatistik und klinische Soziologieforschung belegen (BAG, 2018; Hildenbrand, 2000). GvA.s Eltern genossen keine Pflege und wurden nie psychologisch darin unterstützt, ihre Kindheitstraumata, Beschädigungen und Krankheiten zu heilen.

Sie hielten einfach durch und rissen sich zusammen, so gut es eben ging. Episoden wie die, die GvA. hier beschreibt, können bei Betroffenen massive Ängste auslösen, weil sie Schlimmes befürchten müssen, Zwangssterilisation etwa, wie bereits erwähnt. Sich zusammenreißen, oder für immer weggesperrt und von Ärzten missbraucht zu werden, wie etwa der Fall von Elisabeth Ravasio aus Bergamo belegt, italienisches Arbeiterkind, die anderthalb Jahre lang eingesperrt in der Psychiatrieklinik in Münsterlingen Opfer von gross angelegten Medikamentenversuchen wurde. In der SRF-DOK AUF DER SEESEITE. DIE MEDIKAMENTENVERSUCHE VON MÜNSTERLINGEN (Schweiz, 2018) sagt der Bruder von Elisabetta Ravasio, dass die Ursache für die Einweisung seiner Schwester in die berühmte Klinik durch ihre Schweizer Gastfamilie, bei der sie ein Haushalts-Lehrjahr absolvierte, einfaches Heimweh und Einsamkeit gewesen sei. Ganz normale Gefühlsmanifestationen für ein junges Mädchen in einer neuen

Umgebung, auf die sie jedoch aufgrund ihres Status, in den Augen der Lehrmeisterin und Gastgeberin, grundsätzlich kein Anrecht hatte.

Verbannung aus der Familiensprache II

Die soziale Ablösung der Kinder von den eigenen Eltern im Jugendalter verursacht, insbesondere, wenn die Eltern psychisch labil sind und unter existentiellen Ängsten leiden, enormen Stress. Die an sich normale Trennung der Pubertierenden von der Familie wird als Verlust des Zusammenhalts empfunden. Selbst für starke, psychisch gesunde, resiliente Eltern stellt der Umgang mit ihren Kindern, die das soziale Milieu verlassen, eine grosse Herausforderung dar, für psychisch geschwächte Menschen ist es eine zusätzliche Bedrohung, wenn man bedenkt, dass ein Klassen- oder Milieuwechsel bedeutet, dass die Kinder via Sozialisation lernen, auf die Eltern herabzuschauen, um sich erfolgreich in einem gesellschaftlich höheren Milieu zu integrieren. Von Armut betroffene Eltern fürchten womöglich den vernichtenden Blick, mit dem sie gewohnt sind von oben herab betrachtet zu werden und haben eine begründete Angst davor, von diesem Blick aus den Augen ihrer eigenen Kinder getroffen zu werden.

Ich erinnere mich, dass auch P.s Vater an diesem Blick schwer getragen hat, zumal eine in den patriarchalen, sexistischen und rassistischen Grundstrukturen der Schweiz gut integrierte, intellektuelle Tochter, die ihren marginalisierten Vater unbewusst von oben herab betrachtet, seinen traditionell höheren Status symbolisch mühelos aushebelt. Weder P. noch ihr Vater konnten etwas dafür, dass P.s Bildungsweg diesen Tribut von ihnen forderte. Man lernt auf dem Bildungsweg virtuos mit Sprache umzugehen, aber nicht über Klassengrenzen zu sprechen und schon gar nicht über Klassengrenzen hinweg ehrlich miteinander über die Erfahrung der Entfremdung zu reden. Konflikte entstehen nur, weil es keine Sprache gibt, die den Betroffenen hilft, sich von den sie bedrängenden Strukturen zu distanzieren. Deshalb entsteht eine misstrauische Distanz zwischen den Akteuren, die bald in zwei Welten leben. Der Spalt und die Sprachbarriere, die sich hier bei GvA. abzeichnen, hören im Designfeld nicht auf zu existieren. AV. kommentiert die Sprachgrenze ebenfalls bezüglich des studentischen Lebensstils, der ein legitimer Lebensstil der Bohème ist, den man sich als Grafiker antrainiert, aber zuhause besser nichts davon erzählt:

«Das waren zwei Welten. Sie [die Eltern, Anm. d.V.] haben zwar schon gesehen, dass ich die Aufnahmeprüfungen bestehe. Das haben sie immer toll gefunden. Das ist etwas, das konnten sie erfassen. Also, ein Diplom, zum Beispiel, oder du schaffst eine Prüfung oder du kriegst einen Job. So Sachen sind so wichtig, da merken sie, da wird etwas fassbar. [...] Da läuft etwas, der kommt da rein, tatsächlich. Oder das kommt zu einem Ziel. Dann, ja dann merken sie es in diesem Moment. Was alles

zwischen durch passiert ist, das haben sie sich nicht vorstellen können. Es war auch besser, dass sie nicht alles erfahren haben, weil, oft war es auch ein Leerlauf. Es gab auch Phasen, wo du dachtest, was machst du da die ganze Zeit so. Man hat vielmal auch nichts gemacht an so Tagen. Das war einfach normal an der Kunstgewerbeschule, man hat auch rumgeblödel, oder man ist nicht in die Schule, weil man keine Lust hatte, das haben ja alle so gemacht. [...] So einen Theorieunterricht, da habe ich meistens... geschwänzt. Da ging ich, glaube ich, immer... da ging ich ins Brockenhaus dort, irgendwas machen.» (AV., 16–17).

RS. kommentiert die Sprachbarriere bezüglich der Ästhetik, die sich in zwei Welten aufteilt, schliesslich sogar in seiner BA-Arbeit. Da heisst es:

«Wenn ich meinem Vater Arbeiten von mir oder meinen Kommilitonen zeige, versteht er in der Regel nicht, was das Konzept war, manchmal sogar nicht einmal, um was es geht. Jedoch die Anzeige des Metzgers versteht er ohne zweimal hinzuschauen. Aber es ist nicht nur mein Vater, der so reagiert, sondern auch andere Personen, die sich nicht im Umfeld des Designs oder der Kunst bewegen. Das, was ich an der visuellen Kommunikation spannend finde, sagt meinem sozialen Umfeld überhaupt nicht zu. Ich persönlich bin im Zwiespalt zwischen meiner visuellen Kultur, mit der ich aufgewachsen bin und mit meiner jetzigen Lehre als professioneller Grafiker.» (RS., BA-Arbeit, 2018).

RS. erzählte mir, dass sich eigentlich genau dieser Spalt, von dem er berichtet, an der Vernissage der BA-Arbeit wiederholte, und obwohl er ihn thematisierte, war er machtlos – wie perfide. Man kann gewöhnlich nicht *darüber* reden, wie schmerzhaft für alle Familienmitglieder die Sprachbarriere zwischen den Klassen ist, welche sie auseinanderreisst. Die Odyssee der Wiederannäherung, von der ich in Teil 1 bei P. sprach, ist denn auch kein einfacher Spaziergang, sondern eine echte, wohl lebenslange Herausforderung auf allen Ebenen: Sie betrifft den Lebensstil, die visuellen Vorlieben, die Reflexe, die Sprache, die Affekte. An solchen raren Anlässen wie einer Vernissage oder einer Abschlusszeremonie spüren die Eltern, dass ihre Kinder in eine ganz andere Welt eingetreten sind, sie reagieren mit einer Mischung aus habituellem Stolz und habitueller Demut. Eine Demut, die – von der sozialen Hierarchie der kulturellen Felder befördert – auch in einen Missbrauch dieser Disposition im Interesse Herrschenden kippen kann. P.s Vater hat die Tochter einmal wütend gefragt, ob sie sich eigentlich lustig über ihn mache mit ihren Stiltzitäten. Aus elterlichem Stolz kann in diesen aufgeladenen Situationen zwischen Eltern und Nachkommen in Sekundenbruchteilen verletzter Stolz und aus Demut kann stumme Demütigung werden. Wenn sich diese Situationen häufen, entstehen mit der Zeit gegenseitige Beschämung und Ressentiments. Oft wird Ursache und Wirkung von den Betroffenen genau umgekehrt dargestellt, zuerst die Scham und die Wut, dann

die Sprachlosigkeit – aber das ist ein weiterer, verinnerlichter Zirkelschluss des Common Sense, der die Ursache für die symbolische Gewalt bei den Betroffenen verortet.

Kann man aus dieser zirkulären Logik ausbrechen? P. hatte sich nach dem Abitur einmal ihrer Mutter mit ihrem Leiden an der sozialen Sprachbarriere anvertraut, doch die Mutter konnte nicht darauf eingehen und wandte sich weinend von ihr ab, peinliche Stille trat zwischen den beiden ein. GvA. erlebt diese symbolische Sprachblockade ebenfalls, wie diese Episode demonstriert:

«Und dann bin ich nachhause und habe den Eltern... eines Tages sagt mir Mutter, als Vater nicht da war, bitte, würdest du einfach aufhören, dem Vater zu sagen, wie viel du verdienst, du verdienst jetzt schon das doppelte wie dein Vater. Und dein Vater hat das ganze Leben lang gearbeitet. Und ich Schnösel komme mit zwanzig Jahren und höhöhö! [bläht sich auf, Anm. d.V].» (GvA., I, 29–30).

Der letzte Satz zeigt, dass GvA. die Wertung der Mutter übernimmt, er stellt sich selbst als jenen unsensiblen, respektlosen «Schnösel» dar, den er in den Augen der Mutter geworden ist. Aber woher hat die Mutter gelernt, so zu urteilen? GvA. nimmt die Schuld an der sozialen Beschämung des Vaters, welche die Mutter ihm zuweist, unwidersprochen auf sich. Im zweiten Interview nimmt er diesen Faden noch einmal auf, da heisst es dann noch kompakter: «Und der Vater, der durchdreht, weil ich doppelt so viel verdiene.» (GvA., II, 3). In diesem kurzen Satz gehen sprachliche Form und inhaltliche Elemente eine dichte Verbindung ein, welche die erstaunliche Machtentfaltung der Doxa demonstrieren. Doxa – in Abgrenzung zu Orthodoxie, die Dogmen benennt und auch mit dem Mittel der Sprache gegen Ungläubige durchsetzt – bedeutet, dass willkürliche soziale Dogmen derart verinnerlicht werden, dass sie «stillschweigend hingenommen» werden, so dass wir «die soziale Welt, so wie wir sie erfahren, weitgehend unhinterfragt hinnehmen.» (Barlösius, 2011, 187).

Erst mit der aufwändigen Zerlegung des Satzes «Und der Vater, der durchdreht, weil ich doppelt so viel verdiene» in seine semantischen und grammatikalischen Einzelteile, wird erkennbar, was von GvA. nicht hinterfragt werden kann. Erstens, die gesellschaftlich sanktionierte Pathologisierung des Vaters, die mittels der grammatikalischen Form des Indikativs zu einem quasi-natürlichen Fakt wird (Vater dreht durch). Zweitens, ein ebenso gesellschaftlich sanktionierter Kausalzusammenhang, der die Ursache des Verhaltens des Vaters beim Sohn verortet (weil ich). Drittens, ein objektiver Fakt, der dem Ganzen einen objektiven Anschein verleiht (doppelt so viel verdiene). Der Common Sense verschweisst in einem Satz, was überhaupt nicht selbstverständlich ist, aber als selbstverständlich erscheinen soll. Nichts bleibt im Common Sense mehr übrig von der historisch aufgeladenen Situation der Klassentrennung und der sozialen Scham und Wut, in welcher der Sohn gehandelt hat, wie er unter

unsichtbaren Zwängen «natürlich» handeln musste (Stolz über den sozialen Aufstieg), und in der die Mutter in Abwesenheit des Vaters ebenso handelte, wie sie eben musste (Sprachverbot).

Das Urteil der legitimen Kultur kann so primitiv sein: arroganter Sohn, aggressive Mutter, schnoddrige Arbeiterkinder, intolerante Arbeitereltern. Was wäre, wenn man stattdessen fragte, was es uns, GvA., P., RS., AV. und unseren Familien verunmöglicht, über symbolische Demütigung und soziale Scham zu reden, die die Klassengrenzen so scharf absichert und durch kollektives Schweigen so dauerhaft versiegelt, wenn man fragte, was unsere Familien auseinandergerissen und ihre einzelnen Mitglieder gegeneinander in Stellung gebracht hat?

Sekten – Zum sozialen Sinn der Exklusion nach unten

Unter dem mütterlichen Diktat des Verzichts, das in der letzten Episode von GvA.s Erzählung zum Diktat des Sprachverzichts erweitert wird, entsteht eine Fassade der normativen Bescheidenheit am unteren Rand der Gesellschaft, die Solidarität und gemeinsames Fortkommen aus dieser Lage verhindert. Zurückhaltung als Falle. Zu diesem Zeitpunkt waren GvA.s Eltern schon in die Fänge der Bibelgruppen, Sekten und Freikirchen geraten, von denen er sagt, dass sie den Tod nachhause brachten. Das Ende der Sorglosigkeit, der einfachen Lebensfreude, der Geselligkeit, wie sie bisher gepflegt worden waren (Abb. 40, Abb. 41), als die Mutter – locker und nicht fundamentalistisch – in der katholischen und der Vater in der reformierten Gemeinde angebunden waren. Der Verlust der Lebensqualität ist spürbar, wenn man sich das Leben vor dem Sekteneintritt mit Fotos vergegenwärtigt.



Abb. 40: Eine lebensfrohe Arbeiterfamilie: Giorgio von Arb (2. von links) mit Geschwister und Mutter Gina in der Küche im Zürcher Seefeld, Mutter Gina macht Gnocchi, Zürich, um 1960.

Abb. 41: Proletarische Geselligkeit: Giorgio von Arbs Vater (3. von links), o.O., um 1950.

Wenn weniger auf Dauer immer noch weniger wird, erreicht es von einem bestimmten Niveau abwärts schlicht die Grenze der Existenz, der Tod wird spürbar. Für diese sektiererischen Gruppen hat GvA. nur Verachtung übrig. Sie erzeugen bei ihm einen tiefsitzenden Widerwillen, wie diese Äusserungen belegen, die in allen Interviews, in allen Gesprächen, den offiziellen und den inoffiziellen, fallen. Sie sind sein Leitmotiv, sie gehören zu seinem festen narrativen Repertoire. Wie wir noch sehen werden, sind sie auch die Bezugsgrösse für seine Einschätzung des Designfeldes ab den späten 1980er Jahren:

«Meine Mutter hat wahnsinnig gut kochen können, die hat *zuppa inglese* gemacht [Bisquitdessert aus der Emilia-Romagna, Anm. d.V.], das ist, ja das ist unerreich! [...] Die hat also auch Risotto und... Pasta und so! Und der Wechsel, der Absturz ist eigentlich in der Kultur erst gekommen, als sie gewechselt haben in die Sekten. Dann ist auch das Essen, dann ist einfach alles an den Arsch. Alles, alles (*lacht sarkastisch*). Dann gab es natürlich auch keine Feste mehr, dann sind die blöden Bibelgruppen zu uns gekommen am Samstagabend und wir haben noch Gute Nacht sagen können und dann mussten wir verschwinden und sie haben sich irgendwie den Himmel erobert.» (GvA., I, 15).

Und wenig später der explizite erste Verweis von vielen anderen auf den Tod, den ich weiter oben bereits erwähnt habe:

«... die sind... also, ich sage dem heute noch so, das ist... da haben wir... da ist immer der Tod zu Besuch gekommen. Das waren einfach alles Leichen! Also auch wenn sie erst fünfzig Jahre alt waren. Das sind alles lebensfeindliche, tote Menschen gewesen. Die haben gescht... die rochen nach... äh! [...] Das war alles, alles so Grufti-Ware.» (GvA., I, 26).

Ich frage GvA., was der Gewinn dieses dramatischen und auf Dauer angelegten Wechsels für sie gewesen sein mag. Er antwortet:

«Mir fällt nicht wahnsinnig viel Positives ein... also mein Vater ist natürlich von meiner eifersüchtigen Mutter wirklich auch, da hat es eigentlich... das Leben war kein Genuss mehr. Das ist also, inklusive seine ganze Verwandtschaft, das hat's eigentlich nicht mehr geben dürfen. Also, *seine* Seite [betont, Anm. d.V.] der Verwandtschaft, die hat es nicht mehr geben dürfen. Das ist... die waren wie draussen. Die habe ich dann praktisch alle erst an seiner Beerdigung wiedergesehen. Und, also ein grosser Vorteil, den es für meinen *Vater* [betont, Anm. d.V.] hatte, das war, dass mein Vater auf die Frauen, die in diesen Sekten waren, nicht mehr eifersüchtig sein musste, und mein Vater also sozial Kontakte leben konnte, ohne dass das zu Stress führte.» (GvA., I, 26).

Aufgrund von anderen, ähnlichen Äusserungen kann ich davon ausgehen, dass das, was GvA. eigentlich sagen wollte, ist: dass der Vorteil für seinen Vater gewesen sei, dass die Mutter nicht eifersüchtig war auf die Frauen in den Sekten und er somit soziale Kontakte haben konnte, ohne Stress mit seiner Frau zu bekommen. Zum Preis allerdings, dass *kein Stress* gleichbedeutend ist mit *kein Leben*. Hier in diesem Zitat ist es aber auf merkwürdige Art der Vater, der nicht eifersüchtig sein muss. Bei diesem Versprecher zu verweilen, scheint mir wesentlich, weil der Versprecher die Perspektive der Mutter sozusagen zum Verschwinden bringt. Um die Logik zu verstehen, die dieses Verschwinden hervorbringt, muss man mehr wissen, als hier möglich ist. Ich komme auf die Gründe dafür im spekulativen nächsten Kapitel zu sprechen.

Vielleicht ist der Sektenbeitritt der verzweifelte Versuch der Mutter, Rechtfertigung durch Verzicht und somit eine Art vorausseilende Unterwerfung unter eine gesellschaftlich sanktionierte Norm zu erlangen, wie sie sie in den wohlhabenden protestantischen Familien kennengelernt hat, bei denen sie, die selbstverständlich katholisch sozialisiert war, was einen anderen Hang zum Dekor erzeugt, als Hausangestellte gearbeitet hatte. Dieser Versuch drückt sich etwa in ihren, von den Sekten angeregten, Bussgängen bei den früheren Arbeitsgeberinnen aus:

«Also neben dem Rietbergpark dort, eine riesige (*betont*) Wohnung haben die. Und meine Mutter hatte dort als Bedienstete gearbeitet und wir mussten als Kinder mit, weil meine Mutter ist dann konvertiert vom katholischen Glauben in irgendwelche Sekten, und hat dann denen alles zurückgebracht, was sie da gestohlen hatte, bevor sie geheiratet hatte. So Schöpfkellen, einen Rührlöffel, zwei Gabelchen. Einfach so bitterster Schmach, bitterster Schmach! [...] Auf jeden Fall hat die ihr dann alles überlassen und hat ihr verziehen und ist überhaupt kein Problem gewesen und völlig unnötig. Also ja, zehn Jahre danach noch irgendwie kommen mit so Löffel und so.» (GvA., I, 8).

Unterwerfung unter eine asketische Norm manifestiert sich auch in einer Abgabe des knappen Lohns des Vaters an die noch Ärmeren, wie es die Sekte will:

«Und dann, als sie gewechselt haben in die Sekte, da haben sie dann aber auch angefangen, den Zehnten abzugeben. Den sogenannten, also das ist dann auch so Zeugs, das in der Bibel steht. Dass man quasi zehn Prozent von seinem eigenen Besitz oder von seinem eigenen Gewinn, von seinem eigenen Lohn... gibt man dann weiter an die Armen. Und das ist dann bei meinen Eltern auch so, die haben wirklich... Ich weiss nicht, was mein Vater dann verdient hat. Als er dann gestorben ist, wird er etwa zwei, zweieinhalb gehabt haben oder irgendetwas wie das. Und von dem sind

dann immer 250 Franken zu diesen Sekten oder ich weiss doch auch nicht... (*pustet angewidert*), Mitternachtsruf oder so?» (GvA., I, 26).

Mit dem Leben verschwindet noch etwas anderes, das GvA. als «die Kultur» bezeichnet. Es ist die Pflege dessen, was ohne grossen finanziellen Aufwand wächst und einen Menschen grundlegend nährt – liebevolle Beziehungen, ad-hoc Dekorationen, Geselligkeit, herzhaftes Essen, Eros, Lieder, Neugierde, Sorglosigkeit und Witz – all das «geht an den Arsch», weil die Mutter das so will. Schuld und Scham werden nicht mehr als sinnliche Passion erlebt, wie im Katholizismus üblich, sondern von ihr gnadenlos verwaltet. Was mag sie soziologisch gesehen zu diesem Wandel bewogen haben?

Max Weber hat in seinen soziologischen Studien *Protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus* (Weber, 1922a) und *Die protestantischen Sekten und der Geist des Kapitalismus* die Wechselwirkung zwischen mentalen Dispositionen, sozialem Handeln und ökonomischer Kreditwürdigkeit der protestantischen Denominationen untersucht, die er als «Sekten» bezeichnet (Weber, 1922b). Protestantische Sekten, so hat er festgestellt, verorten ihr soziales Misstrauen und damit auch die Kredit-Unwürdigkeit in jenen Menschen, die nicht in der Sekte sind, und umgekehrt verorten sie ihr Vertrauen und damit verbunden die Kreditwürdigkeit einzig und allein in den Sektenmitgliedern. Es ist diese Teilung, auf die man sich als Sektenmitglied verlassen kann, nachdem man, als echten Beweis, dass man es verdient, dazuzugehören, einen Tribut zollt, der schmerzhaft genug sein muss, um die eigene Glaub- und somit Kreditwürdigkeit zu beweisen. Aus diesem Grund gelten protestantische Sektenmitglieder allgemein als gute Geschäftspartner, auch ausserhalb der Sekte.

Der kalte Verzicht der Vitalität ist der Marker der Glaubwürdigkeit und der Garant für eine bevorzugte Geschäftsbeziehung. Es muss also selbst für eine von Armut betroffene Familie, wie diese, vom Wenigen, was sie besitzt oder verdient, noch etwas abgeschnitten werden, das wirklich an die Substanz geht. Wenn die Familie das nicht schafft, wird sie ausgestossen aus der Sekte und verliert die letzte Absicherung für den Notfall, sozial und ökonomisch, dann droht der gnadenlose Fall ins Abseits. Die Zinsabgabe hat nichts mit Nächstenliebe zu tun, sondern mit einer religiös verklärten Arroganz. Protestantische Sekten glauben auf mehr oder weniger radikale Art, dass man Gottes gegebenen Plan für ein gelungenes Leben nicht beeinflussen kann, weder durch gute Taten (Nächstenliebe, Spenden) noch durch den Einsatz von magischen Mitteln (Rituale, Objekte, Bilder). Ohne sich der Gnade Gottes versichern zu können, sehen sie es als ihre Pflicht an, sich für auserwählt zu halten. Wer daran zweifelt, gilt bereits als eine verlorene Seele, und um die Zweifel zu verscheuchen, hilft nur rastloses Arbeiten und Sparen und erbarmungslose zwischenmenschliche Kälte.

Die mütterliche Hinwendung zu den Sekten, deren Glaubenssätze und Lebensstil sie der ganzen Kernfamilie aufzwingt, ist in diesem Licht betrachtet die Flucht unter das schützende Dach einer symbolisch verklärten, hierarchischen, vielversprechenden Wirtschafts- und Sozialstruktur. Insofern ergibt am Sektenbeitritt aus der soziologischen Perspektive alles Sinn – alles, ausser vielleicht der Zeitpunkt. Als ich GvA. frage, weshalb der markante Wechsel gegen Ende der 1950er Jahre einsetzt, antwortet er, das sei eben Zufall gewesen. Seine Mutter sei auf einer ihrer Eskapaden nach einem heftigen Ehekrach aus Eifersucht nach Italien abgereist, was sie öfters tat, um ihren von Trennung und Verlust traumatisierten Mann mit ihrem Verlust zu drohen. Wenn sie ihren Willen mit anderen Mitteln nicht gegen ihn durchsetzen konnte, war das ein letztes Druckmittel. Auf einer dieser Reisen ist die Mutter zufällig von einer Schweizerin auf der Zugfahrt missioniert worden. Aber warum war sie gerade dann so empfänglich für die Konversion, und weshalb wurde die Konversion so tief empfunden und weshalb war sie so dauerhaft? Dazu gibt GvA.s Erzählung keine explizite Auskunft. Am Ende des zweiten Interviews aber, da wird er ganz unvermittelt auf die «Sekte Kunst» zu sprechen kommen. Seine Aussagen zu den Sektenerfahrungen seiner Kindheit und jene zum Sektencharakter des künstlerischen Feldes werden sich dann gegenseitig erhellen und dies wiederum wird, spekulativ begründet, einen expliziten Hinweis für den Zeitpunkt des Wechsels in die Sekten hervorbringen – einen Hinweis, der von grossem historischen Interesse für die symbolischen und sozialen Spannungen innerhalb des Designfeldes ist.

Intergenerationeller Stafettenlauf

Zurück zu den biografischen Etappen der späten 1960er und frühen 1970er Jahre, als GvA. sich auf der Überholspur gegenüber seinen Eltern befindet. Auch diese bleiben nicht stehen, sondern erleben mit dem allgemeinen Wohlstand jener Jahre durch den Fahrstuhleffekt einen bescheidenen sozialen Aufstieg. Die vermeintliche Demütigung des Vaters durch den Sohn, der so schnell so viel mehr verdient als dieser – sie wird gemildert durch gute Zeiten, denn der Vater befindet sich auch auf einem Aufstiegsfeld vom traditionslosen «Lumpenproletarier» zum kleinbürgerlichen Arbeitnehmer. Vom Arbeitgeber der namhaften Firma, der Druckerei Conzett + Huber, erhält er die Chance, innerbetrieblich die Lehre nachzuholen, die er erfolgreich als gelernter Drucker abschliesst.

Das wird gefeiert mit einem alten, zünftigen Lehrabschlussritual für Gesellen nach bestandener Abschlussprüfung, der *Gautsch* (Abb. 42, Abb. 43). Die ganze Familie von Arb ist dabei, wie auch alle anderen Familien jener etwa ein Dutzend aufgestiegenen Kollegen die an der Gautsch, eine Art Taufe, teilnehmen (GvA., I, 17).



Abb. 42: Giorgio von Arbs Vater wird durch Kollegen getragen und vom Ausbilder der Firma Conzett + Huber in der Badewanne voller Wasser getaucht bzw. «gegautscht», Zürich, um 1961.

Abb. 43: Giorgio von Arbs Mutter (1. Reihe Mitte) an der «Gautsch» des Vaters (vorne links), rechts hinter ihm Giorgio von Arbs Schwester Gabriella. Die «Gautsch» ist ein zünftiges Ritual des Lehrabschlusses. Zürich, um 1961.

Das Ereignis wurde fotografisch ausgiebig festgehaltenen, was die gesellschaftliche Funktion der Fotografie in diesem Milieu belegt, dessen Vertreter geneigt sind, zurückhaltend nur jene Objekte und Situationen auszuwählen, welche «würdig» genug sind, fotografisch festgehalten zu werden – eine typische Disposition des Habitus von städtischen Arbeitern, die aus dem Bauernstand aufgestiegen sind. (Bourdieu/ Boltanski, 2014, 89–105). GvA.s Vater verdankt diese Chance aufzusteigen seiner Loyalität gegenüber der Firma. Er wechselt später die Stelle aus gesundheitlichen Gründen, arbeitet sich bei der Firma H. Gössler AG hoch, die Kuverts produziert, wird Offset-Drucker, zuletzt ist er bei der ETH Hochschul-Druckerei angestellt. Er beginnt gegen Ende seiner Karriere auch selbst Lehrlingen zuhause Nachhilfeunterricht zu erteilen. Es kommen andere, noch ärmere Arbeiter in der Fabrik nach, Italiener, Spanier, Jugoslawen, die mit derselben Arbeit, die er früher machte, weniger verdienen.

Eine andere Kultur, als die, die durch die Sekten verloren ging, kommt zur Hintertür wieder rein. Die Mutter kultiviert «das Vitale» in ihrem Schrebergarten, der Vater bringt Druckereierzeugnisse nachhause und kultiviert die Neugierde der Jungen:

«... und dann hat er angefangen Lehrlinge auszubilden und ist nachhause gekommen mit der neusten DU-Nummer, ist nachhause gekommen mit der Manessebibliothek. Und wir, wir haben irrsinnige Bücher (*lacht*) zuhause gehabt, die mein Vater dann alle nachhause gebracht hat. [...] Er hat auch, glaube ich, ein Ölbild gemalt, das hat aber eher sein fehlendes Talent belegt. Und ich glaube, wir haben auch nicht mehr als das eine Bild in Öl dann (*lacht*). Aber er ist nachhause gekommen auch mit kubanischen Revolutionsplakaten. Und er hat eine Affinität für Typografie und hat das auch... ja, so, also er ist überhaupt ein... Er war ein sehr stolzer

Berufsmann gewesen. Er war stolz auf seinen Beruf. Er war in der Typografia auch organisiert gewesen, also in der Gewerkschaft. Wir gingen immer an die Weihnachtsmärchen und... (*überlegt*)... ist er an den Ersten-Mai-Umzug? Das weiss ich nicht, so.» (GvA., I, 18).

Der Aufstieg verbindet positive soziale Emotionen wie Stolz mit sozialen Praktiken und gesellschaftlichen Anlässen der gelebten Arbeiterkultur. Die Beteiligung an der Produktion von kulturellen Konsumgütern, die der stolze Berufsmann seinen Kindern nachhause bringt, ist der erste Schritt in Richtung eines symbolischen Aufbruchs. Wie die folgende Stelle zeigt, ist sich GvA. bewusst, dass der Vater hier ein Register zieht, das ihm im Grunde nicht zusteht. Man beachte die häufige Wiederholung des Begriffs «aber»:

«Ja, also mein Vater hat, das ist ja schon fast ein Mythos und auch irgendwo auch ein bisschen schwierig zu glauben, *aber* das ist wahr und ich denke es ist nicht unwesentlich für mich. Oder vielleicht auch für meinen Bruder, *aber* ganz sicher jetzt ist es sehr wesentlich für mich. Wir sind mit meinem Vater im Verlauf meiner Kindheit mehrmals im Kunsthaus gewesen. Und wir sind... wir haben sowohl Picasso angeschaut als auch Giacometti als auch Gotthardpost und, und... vor allem vom Koller hatte er auch ein Buch gehabt, der Koller mit den Kühen und Bergseen. Und Segantini und so ein bisschen die Sachen. Er hatte auch Dostojewski gehabt und ich weiss nicht, welche er davon gelesen hat und welche davon nur gedruckt, das weiss ich nicht. *Aber* wir sind mit dem Vater mehrmals im Kunsthaus gewesen und ich kann mich erinnern, das ist ein Bild, wo ich heute noch immer stehenbleibe und immer schaue, das ist der... der Birkenwald vom... wo Du wirklich das Gefühl hast, das ist eine Fotografie, das ist nur so ein grosses Bild (*macht eine kleine Handbewegung, die das Rahmenmass zeigt*). Also eine fotorealistische Zeichnung aus dem 18. Jahrhundert, oder ich weiss nicht aus welcher Zeit, dass das ist. *Aber* eben auch, wir haben, er hatte Degas wahnsinnig gern, er hatte den Gauguin wahnsinnig gern und er hat uns das auch... (*Pause*) erklärt! Er hat uns auch gezeigt, wie die Pinselstriche gehen da, oder beim van Gogh dann. So, das habe ich dann schon bei meinem Vater kennen gelernt. Hat er uns vermittelt. Und er ist Verdingbub und ist im Waisenhaus... [aufgewachsen, Anm. d.V.]» (GvA, I, 17–18).

Eine Kulturvermittlung, «nicht unwesentlich für mich», sagt GvA. und korrigiert mit einem deutlichen Nachtrag, der zeigt, wie wichtig ihm das gewesen sein muss: «ganz sicher wesentlich für mich.» Der Vater schafft eine Brücke zwischen der materiellen Arbeit an seinen Druckereierzeugnissen und der immateriellen Arbeit des Kunstsektors. Ausgehend von der Herkunftssachse der materiellen Produktion von Printmedien, in dessen Richtung GvA. später, wie er sagt, «nicht *dazu* bleiben wollte» (GvA., II, 2), weil er sich vom Vater abnabelt, gibt der Vater dennoch eine mögliche Fortsetzungslinie im intergenerationellen Stafettenlauf

nach oben vor. Der Vater tut das durch die Transgression der symbolischen Klassengrenze zwischen Arbeitermilieu und Kunstmuseum – fast ein «Mythos», aber doch wahr. GvA. will nicht Drucker oder Schriftsetzer werden wie der Vater, aber in die symbolische Verlängerung seiner Fussstapfen will er gewissermassen schon gehen, und der Vater spurt das mit den Kunsthautbesuchen vor. Sie sind die Erweiterung der Möglichkeiten dessen, was er kennt, die Streckung seines eigenen Radius für die Zukunft seiner Kinder.

Die meisten Interviewten beschrieben solche Schlüsselmomente, in denen sie dank einer Vertrauensperson die Lunte riechen oder die Fährte aufnehmen, auch wenn die Wege lang sind, bis sie zum Ziel kommen. Auch AV.s Vater hat zuhause gemalt, P.s Vater hat kunstvolle Arrangements mit Baumaterialien fotografiert, RS.s Vater hat irrsinnig viel fotografiert, NP.s Mutter konnte gut nähen und ging in die lokalen Galerien der Provinzstadt, und wie wir sehen werden, kommen auch die Impulse in der Biografie von LSch. in Teil 3 ganz stark aus der Elterngeneration.

Solche kleinen und unscheinbaren Ereignisse sind sehr bedeutend, denn die Akteure brechen als Kinder physisch aus der Bahn der sozialen Gewohnheit. Hier stellt der Vater bei GvA. die Weiche für GvA.s Pipeline, die aus dem Milieu ausscheren wird. Aber als Erklärung für den Weg in die professionelle Fotografie kann das allein nicht reichen. GvA. wäre als Jugendlicher gern Grafiker geworden wie die Kollegin aus der Sekundarschule, die ihn einmal mit an die Kunstgewerbeschule nimmt und ihn an der Atmosphäre der Schule schnuppern lässt. Bei der obligatorischen Berufsberatungsstelle schmettert man ihn aber nach einem Eignungstest ab, aus dem offensichtlichsten und einfachsten Grund seiner diagnostizierten starken blau-violetten Farbenblindheit. Die Ursache für die Ablehnung war sicher vielfältiger, wie GvA. heute betont, denn schon damals wollten viele junge Menschen Grafiker werden. Lehrstellen und Studienplätze waren entsprechend begehrt.

Viele Jahre später sollte ihm Ueli Müller, der legendäre Leiter des Zürcher Vorkurses der Kunstgewerbeschule von 1976–2001, an welchem GvA. als Fotograf unterrichten würde, bestätigen, wie ungerecht und unnötig dieses schnelle Urteil gewesen sei, wenn man seinen offensichtlichen gestalterischen Spürsinn bedenkt. Die Fachklassen der Kunstgewerbeschule, wie man sie damals bezeichnete, oder Studienrichtungen, wie man heute sagt, haben nicht alle den gleichen Status innerhalb der Schule, es gibt auch hier eine unausgesprochene Hierarchie. Die Subfelder der Designszene geniessen, wie bereits anhand der feinen Unterschiede zwischen Textildesign und Grafikdesign mehrmals ange-tönt, nicht denselben Status. Die Subfelder der Künste insgesamt strukturieren sich in derselben Logik, wie sie in der gesamten sozialen Struktur vorherrscht. Das Designfeld als Ganzes steht innerhalb des grösseren Feldes der kulturellen Produktion relativ weit unten, unter dem Feld des klassischen Theaters und der Architektur etwa, aber immer noch oberhalb von weniger prestigeträchtigen

Subfeldern wie etwa dem Fernsehen, dem Volkstheater und der Hobbykultur von Amateuren und Bastlerinnen. Das Subfeld der Architektur wiederum steht innerhalb eines größeren Machtfeldes relativ weit oben, aber innerhalb des gesamten Machtfeldes auch nicht ganz oben, wo das ökonomische Grosskapital herrscht, von dem alle Subfelder der Kulturproduktion abhängen, aber nicht alle im gleichen Mass. Wie diese Positionen zustande kamen, ist nicht erforscht. Die doxischen Effekte sind aber immer noch massiv spürbar, die historisch entstandenen unterschiedlichen Positionen wirken natürlich. Die Grafikklasse der Kunstgewerbeschule muss im Laufe des 20. Jahrhunderts einen hohen Konsekrationsgrad erreicht haben, der die Anwarter und Anwarterinnen einem starken normativen Selektionsdruck aussetzte, den GvA. beim Berufsberater auch zu spüren bekam. Gut möglich, dass im Grafikgeschäft etablierte und einflussreiche Eltern oder Bekannte hier die Weichen für ihn früh anders hätten stellen können. Der hohe Konsekrationsgrad der Grafik zeitigt den nicht zu unterschätzenden sekundären Effekt der hohen Repräsentation in der Designgeschichtsschreibung. Zwei aktuelle Beispiele: Gleichzeitig mit der Publikation *100 Jahre Schweizer Design* erschien einzig noch *100 Jahre Schweizer Grafik* (Brändle/Museum für Gestaltung, 2014a, Brändle/Museum für Gestaltung, 2014b). Das laufende, vom Schweizerischen Nationalfond finanzierte SINERGIA-Forschungsprojekt, das sich dezidiert mit dem Designfeld auseinandersetzt, fokussiert wiederum – *revisited*, wie es im Projekttitel sehr präzise heisst – auf Praxis und Theorie der Schweizer Grafik und Typografie. Es schaukeln sich somit Attraktivität eines Studiengangs, historiografische Repräsentation, wirtschafts- und bildungspolitische Investitionen gegenseitig hoch, während in anderen Subfeldern, wie bereits anhand von P.s Geschichte für das Subfeld Textildesign gezeigt, die Spirale nach unten geht. Es wäre ein eigenes Forschungsprojekt wert, diese Dynamiken der Konsekration und Kanonisierung innerhalb der Schweizer Designlandschaft historisch zu untersuchen.

Ein *illusio*-Effekt auf jene sozialen Aufsteiger aus Arbeitermilieus, die es tatsächlich schaffen, in die prestigeträchtigen Grafikklassen (heute: Visual Communication) hereinzukommen, ist die übergrosse und gleichzeitig unsichtbare Anpassung der Lehrenden an die distinktiven Dogmen des Feldes, die meist nicht einmal als solche wahrgenommen werden, so total ist ihr doxischer Einfluss. Die beiden Interviews, die ich mit den Grafikern AV. und RS. führen konnte, verliefen denn auch ununterbrochen entlang der scharfen Grenze zwischen Sagbarem und Unsagbarem, was die soziale Schliessung via ästhetische Distinktion betrifft. AV., 1965 geboren, der als Grafiker sehr gut etabliert ist, konnte und wollte – gefasst, aufrecht – dem *illusio*-Effekt widerstehen und die Entzauberung vom *illusio*-Effekt in eigene Worte fassen. Er tat es punktuell, er tastete sich heran, er schien die Grenze zwischen *illusio* und Entzauberung im Interview ausloten zu wollen, aber er konnte und wollte – gefasst, aufrecht – sich nicht dauerhaft wie P. in der Entzauberung einrichten. RS., der mit Jahr-

gang 1992 viel jünger als AV. ist, bewegte sich innerhalb der vier Jahre, in denen ich ihn begleiten konnte, bisweilen weit entfernt von dieser Grenze. Zu Beginn vollkommen vom *illusio*-Effekt eingenommen, war er am Ende vollkommen entzaubert, ohne diese Positionen im Interview zu reflektieren und in Relation zueinander zu bringen. Nach Abschluss der BA-Arbeit verliess er das Feld scheinbar freiwillig und begann Jura an der Uni Zürich zu studieren, mit dem Ziel, sich auf Internationale Menschenrechte zu spezialisieren.

GvA. wurden in den frühen 1970er Jahren an der Berufsberatungsstelle und in der Schule jene weniger prestigeträchtigen Berufe aufgedrängt, die im Druckereigewerbe ein «Seitenflügel» zum Beruf seines Vaters waren, dann Berufe, die es heute wegen der Digitalisierung gar nicht mehr gibt, Schriftsetzer oder Plakatmaler etwa, und schliesslich ein Beruf, der etwas Visuelles im technisch engen Sinn war, nämlich Optiker – was GvA. bis heute empört. Es war der typische Versuch von Gate Keepern, einen Arbeitersohn aus der Sphäre der Kultur zu verdrängen. Alle Interviewpartner erzählen Geschichten dieser Art. Das Misstrauen, Arbeiterkindern den Zugang zur symbolischen Arbeit zu gewähren, ist gross. AV. wurde geraten, besser in die Richtung wie sein Bruder zu gehen, der Ingenieurwissenschaften am Technikum, einer Fachhochschule, studierte. NP.s Kolleginnen konnten nicht verstehen, weshalb sie ihr Geld für eine weitere Ausbildung ausgab, anstatt nach dem Lehrabschluss etwas Handfestes zu machen.

GvA. musste sich von diesen Vorurteilen ebenfalls erst mühsam befreien. Nach einer schrecklichen Schnupperlehre bei einem Optiker bricht GvA. das Experiment ab: «Das war's dann.» (GvA., I, 28). Man schwatzte ihm danach mit platten Argumenten eine Lehre als kaufmännischer Angestellter in einem Umzugsunternehmen auf, einfach weil irgendein Verwandter gehört hatte, dass die Firma einen Lehrling suchte. GvA. beschied sich mit dieser für ihn ganz und gar unpassenden KV-Lehre, «zum Glück und fatalerweise, es war eigentlich beides gleichzeitig gewesen» (Ebd.). «Fatal», weil er «so absolut fremd» bei sich war in der Rolle (GvA., II, 3). Seine bewährte Überlebensstrategie war, sich aus dem Alltag im Betrieb herauszulügen, er entzog sich dem Betrieb mit harmlosen trügerischen Tricks wie schon in der Kindheit der unsinnigen Mutterkontrolle, um sich dem falschen Leben, das diese Lehre für ihn darstellte, zu verweigern. Ein «Glück» war diese erduldeten Erfahrung nur deshalb, weil er nach der Lehre das Schicksal in die Hände genommen und das Leben eines Aussteigers kultiviert hat, wo er «zufällig» einem Amateurfotografen begegnete.

Zusammen mit seiner jungen Frau aus Dänemark – das Dänische ist ihm wichtig, deshalb sei es kurz erwähnt, weiter unten ergründe ich noch weshalb – wohnt er in einer WG zusammen mit zwei unverheirateten Pärchen. GvA. und seine Frau lassen sich als Verheiratete den Vorwurf der Spiessigkeit von den anderen ruhig gefallen. Obschon man, wie ich im Interview bemerke, vielmehr den Vorwurf spiessig nennen müsste, denn ohne legalisierte Ehe hätte

die Geliebte in der Schweiz keine Aufenthaltsbewilligung gehabt. Die Art, wie GvA. darüber hinweggeht zeigt, dass ihn das nicht aufbrachte, denn es ging ihm und seiner Frau einfach gut. Insgesamt strahlt diese Episode aus den frühen 1970er Jahren viel Gelassenheit, Toleranz, Lebensfreude und Hedonismus aus. GvA. trägt die «Haare bis zum Füdli», das Paar macht eine ausgiebige Europareise mit dem kleinen Auto, das Leben in der Aussteiger-WG ist freizügig und lebensfroh, und nebenher fängt GvA. an, «verstärkt kreativ zu schaffen»:

«... noch in Zürich das erste Jahr, da habe ich Kurzgeschichten geschrieben, und sie hat genäht und Schmuck gebastelt und so. Wir sind totale Hippies gewesen... also absolut. Und dann auch im Thurgau, also weisst Du, ich hab Bäume im Gegenlicht fotografiert und Aktfot... Fotos gemacht von meiner Partnerin und, und, und... *Holzrugeli* [Schweizerdeutsch für Holzsscheit, Anm. d.V.]. Es ist so in einer Art Widerstand gestanden zu... naja, also: Was der Künstler für sich in Anspruch nimmt, das sei Kunst, das kann man mit Fotografie mit einem Bild – bum – machen, einfach so! Ist also auch sehr, sehr kindisch gewesen, wirklich...» (GvA., II, 6).

Den alternativen Lebensstil zu pflegen, das hiess für GvA. somit, nach dem Lehrabschluss sofort auszusteigen aus den Zwängereien eines unpassenden Berufs, auszusteigen aus dem Familienleben im Dunstkreis der väterlichen Resignation und des mütterlichen Kontrollwahns, hiess wegzuziehen auch von der geschmacklosen Stadt, die falsche Konsumwünsche mit hohem Distinktionspotential hervorrief. GvA. konnte sich Anfang der 1970er Jahre den Ausstieg zum Glück leisten, in Zeiten der Hochkonjunktur hat er in der Schweizer Provinz Wohnraum und Arbeit gefunden. Er konnte endlich, ohne sich innerlich und äusserlich zu verbiegen, als Inserate-Akquisiteur für einen Gratisanzeiger eine für seine Verhältnisse unerhörte Menge Geld verdienen. Den Vater mag das gequält haben, er hat der Trias Auto/Frau/Beruf doch seinen ganzen Respekt gezollt, so sehr, dass er kurze Zeit später, als GvA. weder Frau noch Auto noch einen bürgerlichen Beruf mehr hatte, sehr vor den Kopf gestossen war.

Der bescheidene soziale *Auf*-stieg während des Wirtschaftsbooms ermöglicht GvA. somit zunächst einen markanten lebensweltlichen *Aus*-stieg jenseits von Klassen und Milieus. Mich hat die Permanenz dieses Musters verwundert. Viele Jahrzehnte später geht ein anderer junger Aufsteiger, RS., diesen Umweg über das alternative Milieu ebenfalls und erlebt es als wohltuend. Er verlässt vorläufig seinen engen Freundeskreis der Fussballspieler in den späten 1990ern, die er nicht zusammenbringt mit seinen neuen Freunden aus dem alternativen Milieu. Im Interview erzählt er ausgiebig davon. Seine neuen Freunde findet er «gemütlich», «lässig», «cool», die alternative Szene hat «etwas Beruhigendes». Es gefällt ihm, dass er mit den neuen Kumpels in seinen Alltagskleidern ausgehen kann, anstatt sich wie die Fussballer extra umzukleiden für den Aufriss in der Disco – und deren Aufmachung er aus der Retrospektive betrachtet «komisch»

und «geschmacklos» findet. RS. war ein hervorragender Fussballer, eine Karriere war nicht ausgeschlossen. Aber dann kam es anders. Angezogen war er nicht zuletzt von den Gesprächen und dem Ausdruck der Alternativen:

«Und auch wie sie geredet haben natürlich. Es ist ein grosser Unterschied. Sie haben nicht die ganze Zeit von Frauen geredet. Nicht die ganze Zeit von Autos. Und haben halt... sich für andere Sachen interessiert. Weil ich bin ja selbst ein wenig anderes unterwegs gewesen mit meinen Animés. Weil fast niemand von meinen Kollegen hat Animés geschaut, vor allem von der Seite der *Tschutter* [Schweizerdeutsch für Fussballer, Anm. d.V.].» (RS., II, 44).

Ich habe einmal den bekannten, vielseitigen Gestalter aus Bern getroffen, Beat Frank, der auch (aber weniger bekannt) Arbeitersohn ist. Frank gehört der Grossvatergeneration von RS. an. In seiner Biografie gibt es ebenfalls einen Bruch zwischen einer Fussballerkarriere in der Jugend, die abrupt beendet wird, als er die Lehre als Grafiker beginnt. Das sei einfach nicht zusammen gegangen, sagt er im Gespräch. Zuerst klingt das vernünftig, man kann nicht alles gleichzeitig machen, gewiss. Aber bezeichnenderweise – das interessiert hier deswegen – wird Fussballspielen für Beat Frank, den Grafiker, dann wieder legitim, als es eine *alternative* Liga gibt. Für RS., Jahrzehnte nach Beat Frank, ist diese Distanz zwischen dem alten und dem neuen Freundeskreis, auch wenn er immer wieder gerne Fussball spielt mit den alten Kollegen, eine die nur er überwinden kann, weil er beide Milieus kennt. Die vielen Fussballbars, die auch P. in den 1990er Jahren in Zürich spriessen sah, zogen jene Fussballer aus den nicht-alternativen, bildungsfernen Milieus überhaupt nicht an, sie waren dort so fehl am Platz wie die echten Punks bei der Abriss-Party der Kreativen. Wie P., so hörte auch RS. auf, Punk und Metal zu hören, für ihn der Sound seiner Kindheit, und absorbierte gewissermassen die informellen Klassiker der Alternativszene, die angesagten Bars und Filme und Verlage, die er alle aufzählen könne, was er stolz betonte. Aufzählen konnte er auch wortwörtliche Zitate aus Kultfilmen wie etwa Quentin Tarantinos PULP FICTION (USA, 1994), der in die Kinos kam, als er noch ein Kleinkind war. P. lernte schon als Textildesignerin, dass dieses Wissen ein neues starkes Distinktionsmerkmal ist. Diese Attitüden und Marker saugt RS. auf, wie ein Schwamm, «natürlich», wie er betont:

«Die Musikrichtung hat mir natürlich gefallen, Indi. Aber natürlich habe ich dann halt auch andere Sachen kennengelernt wie halt Classic Rock. Halt die alten Bands, The Cure, Joy Division, The Who, The Doors. Ja, ich kann alle aufzählen. Aber auf jeden Fall dieses ganze Spektrum habe ich für mich wieder... also wieder, naja... entdeckt. Es stimmt, das habe ich nicht beschrieben. Dort zu Skater-Zeit ist ja... ja, Punkszene mehr gewesen. Und ähm, lange Haare. Und so Rockmusik, Death Metal und so.» (RS., II, 46).

RS. genoss sichtlich in den 2010er Jahren, wie GvA. Jahrzehnte vor ihm, dass die Alternativen sexuell und kulturell weniger engstirnig sind, experimentierfreudiger, offener und gelassener. Gleichzeitig beschrieb er diese neuen Freunde und Freundinnen, die sich gegen aussen so viel gelassener geben als seine Fussballerkollegen, als zutiefst ehrgeizig, was ihn wiederum habituell zuerst irritiert hat – und schliesslich mitgerissen ins Feld der Kreativwirtschaft, von dem er sich bessere Perspektiven für die Zukunft versprach. Die Parallelen zu GvA. springen ins Auge. Da hat sich ganz offensichtlich der Einfluss der 68er auf die neoliberale Postmoderne, das, was Eve Chiapello und Luc Boltanski den «neuen Geist des Kapitalismus» nennen, im Lebensstil und Lebenswandel von Aufsteigern verstetigt (Chiapello/Boltanski, 2003). Der «Geist» ist, so könnte man sagen, eine kreative Überformung der betriebswirtschaftlichen Verwaltung, eine Art Scientific Management des Postfordismus mit den Mitteln der Kreativität. In den hier vorgestellten Biografien wird deutlich, dass der neue Geist den neuen Kanon und die neuen Muster der Mobilität und des Lebensstils vieler Lebenswege prägt, die nur scheinbar individuell sind.

Aussteigen – Seitensprung in die Alternative

Aussteiger und Aussteigerinnen wie GvA. und seine junge Frau aus Dänemark stammen nachweislich aus allen sozialen Milieus, waren deshalb aber untereinander nicht einfach gleichgestellt. Die feinen und weniger feinen Unterschiede der Herkunft disponieren die vorwiegend jungen Vertreter und Vertreterinnen des alternativen Lebensstils später zu sehr unterschiedlichen Berufswegen und Lebensstilen. Die Binnendifferenzierung des alternativen Milieus möchte ich genauer anschauen, denn sie ist wichtig, um GvA.s Distanz zur Szene in den späteren Lebensabschnitten zu verstehen. Als Stütze dient mir hierbei die folgende Landkarte der gesellschaftlichen Sozialstruktur Deutschlands, die den neoliberalen, postmodernen Wandel nach 68 in Westdeutschland modellhaft abbildet (Abb. 44).

Sie ist auf das Wesentliche dieses auf dem ganzen Globus spürbaren Wandels reduziert, so dass sie sich in der Soziologieforschung als äusserst brauchbare Referenz erwiesen hat und auch für internationale Analysen herbeigezogen werden kann, wie die Verfasser selbst betonen (Vester, 2010, 44). Dieses Modell habe ich selbst als aktive Teilnehmerin der Forschungswerkstatt an der PHZH, an der *Werkstatt Habitushermeneutik* in Essen, am Symposium *Ästhetik der Anpassung* im Cabaret Voltaire mit den internationalen Gästen und in meinen Seminaren an den Kunsthochschulen erprobt. In Teil 3 werde ich meinen Umgang damit in Seminaren und öffentlichen Veranstaltungen noch näher beschreiben. Es handelt sich um *Die neuen sozialen Milieus (1–4) im Raum der sozialen Milieus und Submilieus in Westdeutschland 1991* (Abb. 44).

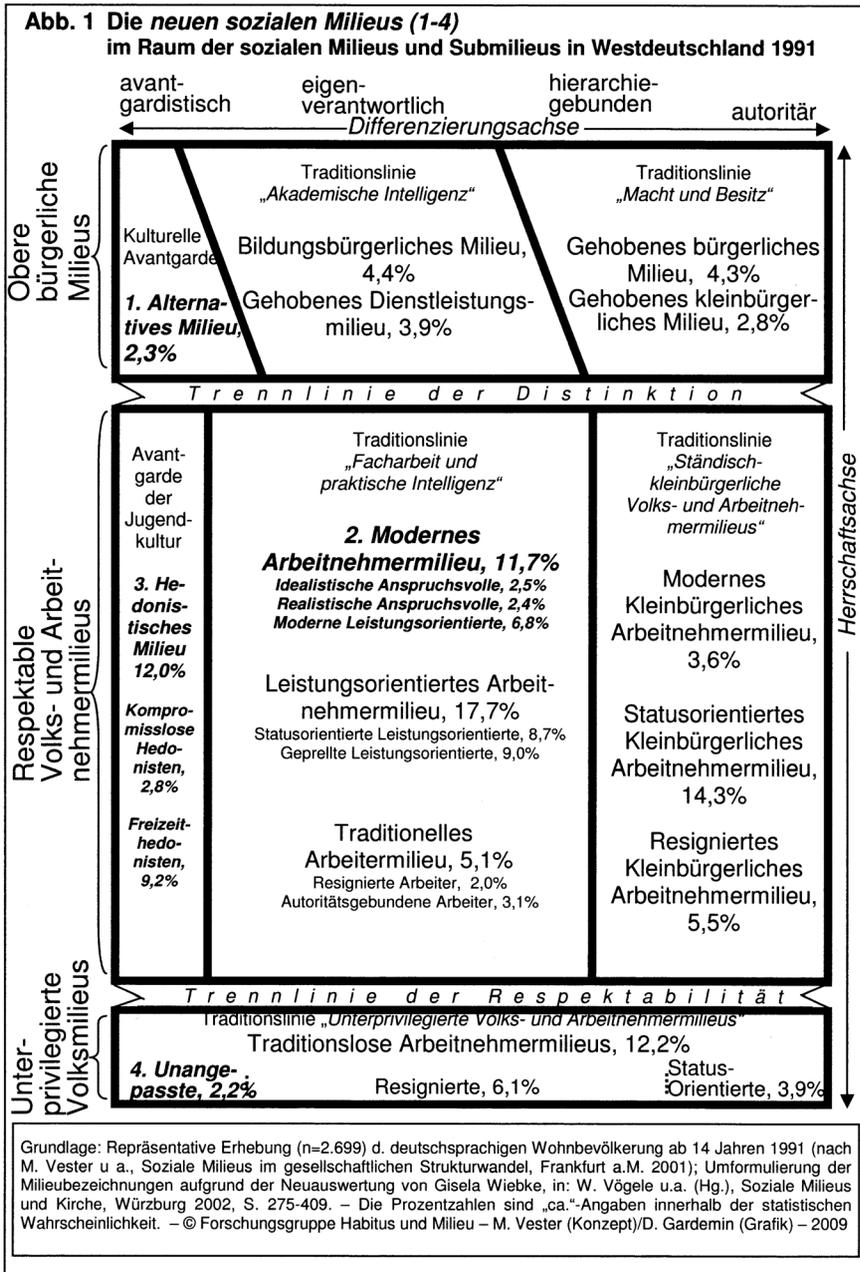


Abb. 44: Die neuen sozialen Milieus (1–4) im Raum der sozialen Milieus und Submilieus in Westdeutschland 1991 (Vester, 2010, 44). Die vier neuen Milieus auf der Landkarte der gesellschaftlichen Schichtung sind: 1. Alternatives Milieu (oben links), 2. Modernes Arbeitnehmermilieu (Mitte), 3. Hedonistisches Milieu (Mitte links), 4. Unangepasste (unten links).

Die Karte ist eine nützliche, modellhafte Repräsentation von langfristigen empirischen Beobachtungen über die Entstehung neuer Milieus, die unter dem Einfluss der alternativen 68er-Bewegung aus älteren Milieus hervorgegangen sind (Vester, 2010, 27–60). Aufschlussreich bezüglich der sozialen Schichtung im internationalen Vergleich sind auch die etwas älteren Karten in *Soziale Milieus und gesellschaftlicher Strukturwandel. Zwischen Integration und Ausgrenzung*, die in aufwändiger empirischer und theoretischer Arbeit hergestellt wurden (Vester, 2002), sowie die Fortsetzung dieser Arbeit in Helmut Bremers und Andrea Lange-Vesters Darstellung *Soziale Milieus und Wandel der Sozialstruktur: Die gesellschaftlichen Herausforderungen und die Strategien der Sozialen Gruppen*, die in Teil 1 bereits zitiert wurde (Bremer/Lange-Vester, 2006).

Auf dieser Karte interessieren uns die folgenden, mit den Ziffern 1. bis 4. gekennzeichneten, kursiv und fett hervorgehobenen, alternativen Milieus, die sozial sehr unterschiedlich positioniert sind. Welche Alternative erweist sich nun, Schritt für Schritt, als die passende für GvA.? In seiner Jugend in den frühen 1970ern herrscht noch Hochkonjunktur. Diese löst einen gesamtgesellschaftlichen emanzipatorischen Schub aus. Unterprivilegierte Milieus, so zeigt die neuere Sozialforschung, experimentieren mit der Überwindung ihren engen habituellen Grenzen weniger aus der und in der Not, als wenn der soziale Raum sich für sie öffnet. Dann, wenn die Elterngeneration Zugang zu ökonomischem Kapital erhält (gute Löhne und soziale Sicherheit etwa), und wenn die jüngere Generation den Zugang zu den höheren Institutionen der Bildung bekommt. Dann also, wenn es sich für die Eltern gelohnt hat, für ihre Kinder hart zu arbeiten, wie das in GvA.s Familie der Fall war: «Eine solche Öffnung des sozialen Raums war, zunächst in den Lebensstandards, dann in den Lebensstilen, die Erfahrung derer, die in den fünfziger Jahren aufwuchsen.» (Vester, 2010, 32). Die neuen Jugendkulturen koppeln sich dabei nicht einfach vom Klassenhabitus ihrer Eltern ab, sondern folgen immer noch «der symbolischen und moralischen Ordnung der elterlichen Klassenkultur, wenn auch auf eine modernisierte, autonome Weise», wie auch die zahlreichen Untersuchungen aus der Birminghamer Forschungsrichtung der Cultural Studies sehr deutlich belegen (Ebd., 33).

GvA.s soziale Herkunft lässt sich auf der Karte im untersten Teil verorten, wobei sein Vater zu den gelegentlich orientierten, unangepassten, lebensfreudigen Unterprivilegierten gezählt werden kann, denen immerhin – dank grossen, vielleicht allzu grossen persönlichen Anstrengungen und dank der sozialen Wohlfahrt – ein Sprung über die – wie es auf der Karte heisst – Grenze der Respektabilität gelingt. Ein Sprung, der ihn aber auch bald erschöpft. Diese Traditionslinie wird deshalb – etwas paradox – als «traditionslos» bezeichnet, weil sie aus unterständischen Schichten vorindustrieller Gesellschaften entspringt, die «nicht an der traditionellen ständischen Sicherheit und Ehre teilhatten» (Vester, 2002, 32). In der Fraktion der «Traditionellen Arbeitermilieus» knapp

darüber befinden sich dagegen, als Folge dieser enormen Anstrengung beim Erlangen der «Ehre» der Teilhabe an einer ständischen Tradition, die «resignierten» Arbeiter, wie GvA. seinen Vater später beschreibt. Am gleichen sozialen Ort sind die «autoritätsgebundenen» Arbeiter, wie GvA. seine Mutter als Sektmitglied charakterisiert. Sie wäre somit eine extreme Verkörperung jener Generation von Arbeitern und Arbeiterinnen, die in der soziologischen Literatur wie folgt beschrieben werden:

«... der Grundzug des Klassenhabitus, das asketische Autonomiebestreben, (hatte) noch seine klassische Ausdrucksform der bescheidenen Lebensführung und disziplinierten Solidarität, abgestimmt auf die historischen Bedingungen des Mangels und der Klassengesellschaft.» (Vester, 2010, 50).

GvA. hat 1970 als Achtzehnjähriger nach der Lehre andere Möglichkeiten, als sie seine Eltern in seinem Alter hatten. Ihm steht nun, in soziologischen Termini ausgedrückt, mehr Modernisierung und Autonomie zu, mehr Freiraum, den er gerne mit ihnen teilen möchte, insbesondere mit dem Vater. GvA.s Ausstieg ins alternative Milieu kann als eine Wiederbelebung der Disposition des Vaters verstanden werden, wie er vor dem Sekteneintritt gewesen war, als die Lebensfreude in der Familie noch kultiviert wurde. Das kann an Aussagen festgemacht werden, in denen GvA. immer wieder betont, wie gerne er den Vater in dieser Lebensphase zu sich geholt hätte. Leider war ihm dies jedoch nicht vergönnt:

«Und mein Vater hat ja wirklich dann auch resigniert. Mein Vater, dadurch, dass er keine Familie... in keiner Familie aufgewachsen ist, hat er extrem darauf bestanden, dass, er, das, nicht, macht (*jedes Wort betont*). Also, sich trennen von der Mutter. Ich habe ihn tausendmal bekniert, er soll doch bei mir einziehen oder er könne zu mir kommen und sein Leben wäre sofort besser! Das ginge einfach nicht! Und dann: Er ist immer nachhause und... (*den Tränen nahe*). Und ich hab ja... ich hätte es ihm so, so wahnsinnig gewünscht, dass er das Leben lebt. Da (*betont*), weisst du, das (*betont*) ... lebt. Und sein... ja, er war auch ein sehr humorvoller Mensch, ein lustiger Mensch, wirklich. Er war nicht... Aber du hast dann so gesehen, wie er müde wird. Und er hat ja dann auch zu meiner Schwester gesagt, meine Eltern waren glaub' ich bei meiner Schwester in Frankreich in den Ferien oder auf Besuch ein paar Tage, da hat er zu meiner Schwester gesagt, ihn erwarte in diesem Leben nichts mehr, er könne gerade so gut sterben, fünfundfünfzig war er. Und zwei Wochen später war er tot. An einer Lungenembolie.» (GvA., I, 27).

Ein tragischer Schlussstrich unter eine Vater-Sohn-Beziehung, im scharfen Kontrast zur hellen gesellschaftlichen Emanzipation des Sohnes. Vom unteren Rand der Karte hatte es GvA. nach dem Lehraabschluss in die untere Mitte gezogen,

und von da, dank den neuen Möglichkeiten, welche ihm das dazu gewonnene kulturelle und ökonomische Kapital eröffneten, an den linken Rand derselben, hin zu den Freizeithedonisten. Er genoss den alten, genussvollen Lebensstil seines Vaters in einer modernisierten, individualisierten Form gleichsam auf einem höheren Niveau der sozialen Absicherung. Er lebte das Leben, von dem sein Vater nicht einmal träumen konnte, und er wünschte ihm, diesen Traum zu träumen, und mehr noch, er bot ihm Unterstützung an, damit er Wirklichkeit werden konnte, «da» auf Erden das Leben zu leben, nicht erst im Himmel, sozusagen. GvA. hätte seinem Vater gerne gegönnt, an seinem neuen Lebensstil teilzuhaben, ihm etwas zurückzugeben für die Opfer, die der Vater für seinen Aufstieg erbracht hatte, damit er wieder so sein konnte, wie er als junger Mann gewesen war. Aber hätte sein Vater jemals diesen Lebensstil mit ihm teilen können: in einer Hippie-WG leben, kreativ sein, lange Haare tragen und Jazzmusik hören? GvA.s Habitus mag noch der eines Arbeiters gewesen sein, das zeigt der Wunsch der sozialen Inklusion des Vaters, aber er hatte doch eine Metamorphose durchlaufen, die einen anderen Lebensstil als den der Eltern hervorgebracht hatte. Sie waren auf eine merkwürdige Art gleich und ungleich.

Partnerwahl und Lebensstil

Der Lebensstil ist eine kreative Emanation einer ererbten, klassenspezifischen inneren Schablone, die allem, was man ohne viel Nachdenken habituell tut und denkt eine zeitgemässe Kohärenz verleiht. Der Lebensstil umfasst alle spontanen Praktiken und Lüste nach begehrten Objekten, er schliesst daher wohl auch das sexuelle Begehren mit ein. «Meine Dänin» nennt GvA. seine erste Partnerin in dieser Lebensphase, und ich habe mich schon im ersten Interview gefragt, weshalb ihm das so wichtig ist und weshalb das für mich so stimmig herüberkommt, dass er das gerade in dieser Lebensphase so betont, «meine Dänin». Seine Hervorhebung der nationalen Herkunft erinnert mich daran, dass es auch für P. in gewissen Momenten stimmig war, gegenüber jenen Verwandten in Italien, die ihre Frauenemanzipation beargwöhnten, zu sagen, dass die Mutter ihres Freundes «aus Schweden» kam, ein Land, von dem sie selbst nur eine diffuse Vorstellung von «weit weg», «im hohen Norden», «sozialer Wohlfahrt» und «sexueller Freizügigkeit» hatte. Es fühlte sich seltsam trotzig an, das zu sagen, «aus Schweden», als ob P. damit kommunizieren wollte: Mich kriegt ihr nicht, mich fangt ihr nicht wieder ein. Es waren allgemeine, platte skandinavische Phantasmen, Projektionen, die P. unbewusst motiviert hatten, so viel trotzigem Widerstand in ein simples «aus Schweden» zu legen. Dazu gehörte irgendwie auch die popkulturelle Einbettung von IKEA und ABBA in eine ansonsten unberührte nordische Wildnis, was die vermeintlichen Gegensätze von Kultur und Natur harmonisch vereinte. Schweden, Dänemark und allgemein die skandinavischen Länder sind diffuse Sehnsuchtsorte für viele Mitteleuropäer, und gerade das Diffuse macht sie als Projektionsflächen so attraktiv.

«Individuelle Wünsche und Ansprüche werden in Form und Inhalt durch objektive Bedingungen bestimmt, die die Möglichkeit ausschliessen, sich das Unmögliche zu wünschen», so Bourdieu (Bourdieu, 2010, Bd.12.3, 27). Seine «Dänin» war für GvA. kein unmöglicher Wunsch, so meine These, aber wie genau passte sie zu GvA.s neuen Lage als Freizeithedonist, die ihm nach dem bescheidenen Auf- und Ausstieg objektiv zustand? Die Dänemarkrezeption zu der Zeit, als GvA. ein junger Mann war, fokussierte insbesondere auf den alltäglichen alternativen Lebensstil der 68er. Eine Lebenspartnerin aus Dänemark war insofern das zum Habitus passende Objekt für ein mögliches Begehren, denn sie stand für «die Verwirklichung von Pluralität und Toleranz im Alltag bei Ablehnung radikaler Ausformungen», für den «hedonistischen Ästhetizismus» jener 68er «mit mittleren Interesselagen – Familien in den Ferien, Aussteiger, Pragmatiker der Gegenkultur, deren Interesse sich in erster Linie auf das eigene Leben und sein unmittelbares Umfeld richtete und erst in zweiter Linie – wenn überhaupt – auf die Gesellschaft als Ganzes», wie Detlef Siegfried in seinem Aufsatz «Das gute Leben im falschen» über die Wahrnehmung Dänemarks im damaligen alternativen Milieu schreibt (Siegfried, 2010, 112; 113). «Meine Dänin», wie GvA. sie immer wieder nennt, passte zu seinem Seitensprung nach links in dieses spezifische alternative Milieu, sie passte zu *seinem* guten Leben im falschen, das aber auch ein junges Leben war. Oder anders noch, ein Leben vielleicht, das eine in der Depression der 1950er Jahre verlorene Kindheit nachholte und deshalb ebenso praktisch und sinnvoll auf die richtige Art «sehr, sehr kindisch» war, wie seine damaligen gestalterischen Arbeiten.

Im Spektrum des Möglichen lagen ebenso die Selbstverwirklichungen seiner Geschwister. Sein Bruder wählte anfänglich den Weg des militanten, linken Terrors, und orientierte sich dabei nach Deutschland und Italien, womit er den Hang zur Radikalisierung der Mutter auf einem höheren gesellschaftlichen Niveau modernisierte. Er hat einen sehr hohen Preis dafür bezahlt, wie der bereits erwähnte Film *Do It* darlegt (Schweiz, 2000). Später wählte er den esoterischen Weg. Ähnlich wie seine Schwester Gabriella den esoterisch angehauchten Ausstieg via Migration nach Südfrankreich wählte, indem sie in spirituellen Zirkeln ausserhalb der Landeskirchen ein symbolisches Vermächtnis der Mutter weiterführte, jedoch autonomer und individueller als diese. Alle diese Wahlmöglichkeiten sind, so gesehen, ein Ausdruck jener «geregelten Improvisation», zu der der Habitus uns disponiert (Barlösius, 2011, 52). Kurz bevor der breite politische Konsens einer sozialen Wohlfahrt durch den neoliberalen Abbau zu erodieren begann, flackerte der linke Terror auch in der Schweiz kurz auf und verschwand schnell. Er machte dem Esoterikmarkt Platz, in welchem Selbstverwirklichung und Ich-AG nebeneinander um die Deutungshoheit konkurrieren. Entscheide, wie ein Leben zu gestalten sei, sagen nämlich genauso viel über den dominanten Diskurs der Zeit, der die objektiven Möglichkeiten in eine bestimmte Richtung lenkt und einschränkt, wie über die subjektive Wahl

der Akteure. Die Aufstiegswege von Geschwistern aus Arbeiterfamilien halten dabei gesellschaftlichen Zerreihsproben weniger stand als jene von Geschwistern aus wohlhabenden Familien und können unter Umständen sehr viel weiter auseinandergehen, wie der Fall der Geschwister von GvA. aufzeigt. Ein gewisser Sockel an kulturellem und ökonomischem Kapital glättet eben nicht nur Falten im Gesicht, sondern auch gesellschaftliche Furchen und Schneisen zwischen Brüdern und Schwestern. Äusserlich so verschieden, zeigen ihre Positionen im Grunde, welche Sprengkraft die kapitalistische Dynamik in Zeiten des Wandels entfalten kann.

Was geschieht mit der Wahl GvA.s im weiteren Verlauf dieses Wandels? Der linke Rand der Mitte, das Leben als Freizeithedonist, ist – so wird sich bald zeigen – nicht der Ort, an welchem GvA. sich dauerhaft niederlassen kann. Dieses Leben führt irgendwann zu einem Treten an Ort und Stelle, und erschöpft sich von selbst. In seinen Worten:

«Und ich habe dann irgendwann mal so eine Art Erschöpfung gehabt, weil, ich war so unbegleitet.» (GvA., II, 4).

Um das zu spüren, brauchte es zunächst seinen ganzen Einsatz für die Amateurfotografie. Der «Zufall» wollte es, so seine Formulierung, dass er im Büro des Gratisanzeigers, bei dem er angestellt war, einem ambitionierten Amateurfotografen gegenüber sass, der ihn mitgerissen hat mit seiner Leidenschaft. Und aus diesem «Zufall» schöpft er die letzte innere Kraft zum nächsten Sprung. Diese als schicksalhaft empfundene Begegnung war die Schleuse, welche seine vererbte starke Neigung nach Rechtschaffenheit kanalisiert hat und ihn, weit über den ursprünglichen Inspirator hinaus, schliesslich zur professionellen Fotografie geführt hat:

«Ja und dann habe ich aber so eine Art Hunger bekommen. Ich wollte Auseinandersetzung und hab also die Prüfung gemacht...» (Ebd.).

Hunger nach dem richtigen Zufall

Aber um welchen «Zufall» handelt es sich eigentlich bei diesem Zusammentreffen zwischen einem ambitionierten und lebensfreudigen Arbeitersohn im jungen Erwachsenenalter und einem älteren Amateurfotografen? Fotografie war schon damals eine weit verbreitete, populäre Praxis. Die erste Kamera hat GvA. von seinem Vater im Jugendalter geschenkt bekommen, sein Vater hat fotografiert. Das erste öffentlich publizierte Foto von GvA. erscheint im Zürcher Gratisanzeiger *Züri Leu* und wird von der Redaktion desselben mit 50 Franken prämiert. GvA. hat schnell den Weg in den Schweizer Arbeiter-Fotobund unter der Leitung von Roland Gretler gefunden, der sich explizit aus Vertretern seines

Herkunftsmilieus zusammensetzt. Und dennoch überzeugte mich GvA.s Sinngebung. Auch P. hatte es dem «Zufall» zugeschrieben, immer wieder, wenn sie Menschen kennen lernte, die ihre künstlerische Begabung erkannten, bevor sie es konnte, weil ihr das Konzept der Begabung gar nicht zur Verfügung stand. Dem «Zufall» schreibt GvA., so meine ich, vielmehr die ausserordentlich starke Neigung zu, Fotografie an der Fotoklasse der Kunstgewerbeschule studieren zu wollen, sich selbst *diesen* Schritt zuzutrauen, und nicht das Fotografieren an sich. Sich einen Zufall «zutrauen» also. Man sagt ja gemeinhin, man könne «dem Zufall auf die Sprünge» helfen. Seine Eltern konnten das nicht, dazu waren sie zu weit weg von den höheren Bildungsinstitutionen der Kunst, und andere einflussreiche Beziehungen gab es nicht. Er hat sich selbst dazu verholfen, sein Sprung in die Alternativszene ist, wie ich meine, der Seitensprung aus der Traditionslinie in der Mitte der Milieukarte, der ein Zwischensprung zu diesem Riesensprung in das eigentliche, höhere alternative Milieu der kulturellen Avantgarde gewesen ist. Alle Aufsteiger und Aufsteigerinnen, mit denen ich ins Gespräch kam, entwickeln diesen speziellen Aufsteigerhabitus, zu dem die Neigung gehört, aus dem stufenweisen Ausscheren ein Prinzip zu machen. Sie legen sich selbst jene Basis, auf die privilegierte Akteure von ihren Eltern gestellt werden, und erben gewissermassen aus einem eben erst erkämpften Selbstvertrauen das weitere Vertrauen für den nächsten Schritt. Bei NP. ist diese Metapher besonders einleuchtend, denn sie sagt, sie habe studiert, *anstatt*, wie viele andere in ihrem Alter, eine Weltreise zu machen (NP., I, 8). Das sind lange, kräfteaubende Wege und der existentielle Druck, sich irgendwann erschöpft mit einem bescheidenen Platz zufriedenzustellen, ist immer auch da. GvA.s folgenreiches Zusammentreffen mit einem Amateurfotografen ist somit so wenig «zufällig» wie P.s folgenreiches Zusammentreffen mit der ehemaligen Kollegin aus der RSJ, welche P. schliesslich dazu veranlasste, «nur» Textildesign und nicht etwa Kunst zu studieren. Auch GvA. studiert, in diesem engen soziologischen Sinne, nicht – was sein ursprünglicher Wunsch gewesen war – Grafik, sondern «nur» Fotografie.

Mit anderen Worten, es fand auch bei ihm jene existentielle Passung zwischen im Habitus abgelagerten, historisch aufgeschichteten, unbewussten und im Körper gespeicherten praktischen «Vorannahmen und Vorwegnahmen» (Bourdieu, 2014, 511) statt, die ihn dann auch zum passenden Feld geführt hat. Er hat aus einer Palette der Aufstiegsmöglichkeiten jene ausgewählt, die im Rahmen des Denkbaren, Machbaren, Wünschenswerten und Möglichen lag. Immerhin nimmt er den Anlauf mehrmals, bis der Sprung gelingt. Seinen Sprung gedanklich dem reinen «Zufall» zu verdanken, reproduziert die unhinterfragte Logik des Common Sense, dass professionelle Fotografie etwas sei, was Arbeitersöhnen völlig fremd ist und zu der sie nur durch eine grosse Portion «Glück» und durch puren «Zufall» finden, und die damit unterschwellig aussagt, ohne es direkt zu sagen, dass Arbeiterkinder, wenn auch ein willkommener, so doch ein Fremdkörper im Feld der professionellen Fotografie

darstellen. Das muss vor der gesellschaftlichen Öffnung der 68er-Revolte die dominante Logik gewesen sein, die auch die empirische Forschung von Pierre Bourdieu über den sozialen Gebrauch der Fotografie belegt. Vor 68 war die Logik als Doxa – also unbewusst – wirksam, danach zeigte diese Logik der Befremdung gegenüber Vertretern aus den Arbeitermilieus im Feld der professionellen Fotografie jedoch dank dem Widerstand der 68er immerhin offen das Gesicht der modernistischen Orthodoxie. Als solche konnte sie auch angegriffen und bekämpft werden. Eine mir bekannte italo-schweizerische Fotografin, Jahrgang 1950, Arbeiterkind, wurde von ihren Sekundarschullehrern beraten, Friseurin oder Floristin zu werden, aber sie weigerte sich, machte 1968 die Prüfung für die Fotografielasse der Kunstgewerbeschule und bestand sofort. Die 68er haben viele geschlossene Türen nach unten geöffnet und aufgebrochen.

Analoge Entwicklungen der Zeit sind zu nennen, wie die Entstehung der Kunstschule F&F aus Konflikten mit der KGS Zürich etwa, oder die Schliessung der HfG Ulm aufgrund der Proteste der ausserparlamentarischen Opposition in Deutschland. Die, welche die 68er-Revolten miterlebt haben, berichten von einer grossen Ehrlichkeit und einem enormen Emanzipationsschub, ausgehend von mannigfaltigen marginalisierten und inferiorisierten Gruppen: Frauen, Homosexuelle, Arbeiter und Arbeiterinnen, Jugendliche, Schüler und Schülerinnen, Umweltaktivisten und -aktivistinnen, Psychiater und Psychiaterinnen, Kulturschaffende, Migranten und Migrantinnen – sie sprechen miteinander und sie sprechen für sich, sie reklamieren eine bessere Gesellschaft und einen besseren Ort in der Gesellschaft für sich, fordern neue, fairere Spielregeln in ihrer Sprache – so auch in der Schweiz (Mäder, 2018).

Das Feld der Kultur öffnete sich sozial und symbolisch nach 68. Erst in den 1980er Jahren gewinnt die Logik des habituellen Ausschlusses wieder die Oberhand, wie ich anhand von Aussagen GvA.s noch darlegen werde. Während einer kurzen historischen Phase in den Jahren nach 68, die, bezogen auf eine menschliche Existenz eine lange Phase darstellt, gerade wenn sie mit dem entscheidenden biografischen Moment des Erwachsenwerdens zusammenfällt wie bei GvA., war die Logik eine andere. Das bedeutet, dass auch eine Ästhetik, die nicht der bisherigen, legitimen Ästhetik entsprach, sich Geltung verschaffen konnte. Eine reale Chance, Dinge anders richtig darzustellen als bisher, gab es in der Geschichte der Fotografie womöglich immer wieder. Urs Stahel, der langjährige Leiter des Fotomuseums Winterthur bestätigte dies in einem Gespräch, das ich mit ihm führen konnte. Ich traf ihn, weil Roland Gretler mir geraten hatte, auf ihn zuzugehen, als Informant mit Feldkenntnis. Urs Stahel hörte meinen Ausführungen sehr aufmerksam zu. Und dann, ganz plötzlich, begann er über sich zu sprechen, zunächst in der Ich-Form. Er zeichnete Stationen seines Werdegangs nach, und zoomte langsam hin zu jenen Orten, an denen es ihm, wie er sagte, *nicht wohl gewesen* war. Ich verstand nicht gleich, wohin das führen sollte, bis ich begriff, dass auch er aus einer Arbeiterfamilie kommen musste.

Der Habitusbruch war bei ihm tief und manifestierte sich auf der Oberfläche, denn er wechselte unvermittelt vom Ich zur dritten Person Singular, wenn er über sich selbst in diesen unangenehmen Situationen seines Aufstiegs sprach. Er, so sprach Stahel über sich selbst, *der Arbeitersohn vom Land*, erlebte den Eintritt ins Gymnasium Hohe Promenade unter all den wohlhabenden urbanen Sprösslingen als derart befremdend, dass er sofort wieder weg wollte, so sehr fühlte er eine klassenspezifische Beklemmung und sich selbst als provinziell und daher fehl am Platz. Er schaffte die Maturität dann doch, nachdem er ins überschaubare, kleine katholische Gymnasium der Stadt wechseln konnte, welches seine Schüler und Schülerinnen eng begleitete und in die Feinheiten der akademischen Laufbahn einführte. Stahel konnte danach studieren und schloss das Lizentiat in Germanistik, Geschichte und Philosophie an der Uni Zürich ab. Die Fotografie als berufliches Feld, in welchem er sich profilieren konnte, sei ihm von Anfang an als idealer Mittelweg zwischen der Welt der Kulturwissenschaften und seiner Herkunft erschienen. Er habe als Arbeitersohn sogar einen gewissen Wahrnehmungsvorsprung gegenüber anderen gehabt, der ihm ermöglichte, in der frühen Phase der Postmoderne das Potential der Fotografie für die Kunstwelt – und nicht zuletzt auch für den Kunstmarkt – zu erkennen. Sein Vater habe allerdings nie verstanden, was er *eigentlich* mache, bis er ihm *wenigstens* sagen konnte, er sei *Direktor* eines Museums. Seine Mutter habe wiederum nicht verstanden, dass er aus gesundheitlichen Gründen damit aufgehört habe. *Nein!*, habe sie nur gesagt, obwohl er sichtlich angeschlagen war, als er ihr seine Kündigung mitteilte. Einen solchen *Posten* so *einfach* aufzugeben, das muss ihr, so Stahel, verrückt erschienen sein.

Viele kaum bekannte Industriefotografen der frühen Phase seien aus der Arbeiterklasse aufgestiegen, vielleicht sei das sogar die Regel gewesen, aber selten seien diese von der Kunstwelt anerkannt worden, so Stahel. Er werde sich in den kommenden Jahren in seiner Funktion als Kurator der Industriefotografie an der Fondazione MAST di manifattura, arti, sperimentazione e tecnologia in Bologna diesen Vertretern widmen können. Die Fotografie als Medium der Emanzipation, da gäbe es, neben den Fotografen des Arbeiter-Fotobundes, auf den ich ihn anspreche, auch andere marginalisierte Gruppen, die interessieren könnten, etwa Jüdinnen im Berlin der 1920er Jahre. Urs Stahel gab mir zu bedenken, dass meine spannende Frage nach Gestaltern mit einer Herkunft aus der Arbeiterklasse die noch spannendere Frage nach ihrer adäquaten Darstellung nach sich ziehe. Ich solle eine eigene Methode entwickeln, nahe am Einzelschicksal und an Einzelstrategien dieser singulären Figuren. Einen konkreten Namen gab er mir noch mit, ich solle unbedingt mit Giorgio von Arb Kontakt aufnehmen. Beim Abschied sagte Stahel noch etwas in der Art wie: *Notiere dir unbedingt, wie die Leute auf dein Projekt reagieren, wie reden sie zum Beispiel über Arbeiter? Das allein sagt schon so viel über Diskriminierung!* (Protokoll, Gespräch d.V. mit Urs Stahel, 14. Oktober 2013).

Wenige Tage später telefonierte ich mit der HR-Abteilung der ZHdK und begab mich auch ins ZHdK-Medienarchiv und ins Design-Archiv der ZHdK, um an andere Namen von Designern und Designerinnen heranzukommen, die aus Arbeitermilieus stammen. Ich erklärte den Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen mein Vorhaben und fragte nach, ob es anonymisierte, quantitative Daten gäbe über die soziale – nicht die ethnische oder nationale – Herkunft der Studierenden und Dozierenden, oder ob es Nachlässe gäbe von Designern, die zu meinem Sample passten. Ich erhielt grosse Unterstützung bei der Recherche, auch wenn sich die Suche schliesslich als unergiebig erwies. Man hatte sich weder für quantitative Daten noch für Nachlässe von Designern, die erkennbar aus Arbeitermilieus kamen, interessiert. Aber erfolglos war die Recherche dennoch nicht. Ich sammelte nebenbei Aussagen über Arbeiter, wie Urs Stahel mir aufgetragen hatte. Aussagen wie diese: *Was machen Sie, etwas über Ausländer? Nein? Was denn? Oder: Das machen wir doch nicht, wir fragen die Leute nicht, was ihre Eltern für Berufe haben, da könnte man ja denken, wir würden die Leute aufgrund ihrer niedrigen Herkunft diskriminieren. Oder: Also, das ist schon etwas sehr Spezielles, was Sie da machen. Das interessiert doch niemanden, irgendein Designer, der kein Erfolg hat. Wir sammeln keine Daten über Versager.*

Deutlich abwertend waren auch die Aussagen eines sehr erfolgreichen Industriedesigners und ehemaligen Arbeitersohns, den ich mehrmals traf und für mein Projekt zu gewinnen suchte, der aber schliesslich absagte. Seine Argumente spiegelten in aller Schärfe die unreflektierte klassistische Normativität des Feldes. Arbeiterkinder und Kinder des designaffinen Bürgertums stellte er dar als *kleiner Bruder, der vom grossen Bruder lernt*, weil dieser ihm *ganz natürlich in der Entwicklung voraus* ist. Arbeitersöhne (nie Töchter) hätten *halt* keinen Plan und gäben Geld *halt lieber* für schnelle Autos als für lange Bildungswege aus. Klassenfragen spielen in der Designforschung keine Rolle, weil *das eben niemanden interessiere* (Protokoll Gespräche d.V. mit NN, anonymisiert, Name d.V. bekannt). Auch diese Aussagen sind vom sozialen Stand des Sprechenden her gesehen so wenig zufällig wie GvA.s Wunsch nach Anerkennung seiner Professionalität. Eine anvisierte, bessere Position wird beim Aufstieg nur erreichbar, indem man die Strukturen der Ungleichheit erst einmal akzeptiert, die Spielregeln kennt und gut mitspielt, und hat man erst einmal gut zu spielen gelernt, wird die gewonnene Position gegen die neue Konkurrenz von unten abgesichert, indem man die Verinnerlichung der Strukturen mehr oder weniger bewusst habituell nachvollzieht. Treten nach unten gehört zum strategischen Repertoire vieler Aufsteiger und Aufsteigerinnen, und sie treten umso penetranter, je mehr die erkämpfte Zugehörigkeit den Arrivierten prekär erscheint. So war das auch in diesem Fall, es war schmerzhaft für mich, das zu hören, aber das Verhalten dieses Spielers mit seinen Trümpfen in diesem Spiel schien mir zugleich vollkommen einleuchtend. Kein Zufall auch hier, dass dieser Akteur so spricht. Zufällig im Leben ist eigentlich nur der Ort, auf dem man beim Spielstart steht.

Zum Kick der Anerkennung von aussen I

GvA. ist alles andere als ein Versager, er ist ein hoch intelligenter, scharfblickender Fotograf, auch wenn das Stigma der niedrigen sozialen Herkunft irgendwo immer haften bleibt, wie wir oben mit Albert Camus bereits sehen konnten, und wie auch diese Stelle im Interview mit GvA. demonstriert:

«Und ich habe Freundschaften mit Leuten, ich muss sagen, ich... manchmal denke ich, wie geht das, dass ich so unglaublich gute Freundschaften habe mit so unglaublich gescheiterten Leuten. Also wirklich, also jetzt ganz ohne Eitelkeit! Aber so: Wie geht das? Und ich überlege mir, ich kann's mir nur erklären, ich gehe einfach an einen Ort, wo ich ganz wahrhaftig bin. Ich selber.» (GvA., I, 35).

Ich kann das gut nachvollziehen, gebe aber zu bedenken, dass ein weiterer Grund doch schlicht und einfach sein könnte, dass er auch gescheit sei. Er antwortet:

«Das weiss... das weiss ich nicht! Wenn ich dem Hennric [Hennric Jokeit, Physio-Neurologe, Bildtheoretiker, Fotokünstler, Anm. d.V.] zuhöre, wenn er seine Bilder vorstellt oder so, dann ah (*bewundernd*)!» (Ebd.).

Aus dieser Stelle spricht das verinnerlichte Defizit an Selbstvertrauen, das man als Arbeiterkind gegenüber Bildungserben – wie im Übrigen auch als Frau gegenüber Männern in sogenannten Männerdomänen – wohl nie ganz loswird. In Anlehnung an den Begriff *mansplaining*, wenn Männer aufgrund ihrer höherwertigen, gesellschaftlichen Selbst- und Fremdzuschreibung die Welt erklären, könnte man im Zusammenhang mit Klassismus deshalb auch von *classplain-ing* sprechen. Alle Interviewten erzählen von der abschreckenden Wirkung der Sprach- und Bildgewalt der Wort- und Bildmächtigen, die sie einschüchtert, und von der Angst, die sie in mehreren Anläufen *überwinden* müssen, um sich Zutritt zum Designfeld zu verschaffen. Viele erzählen, wie GvA., dass sie dafür ununterbrochen tief in ihrem Innern nach Ressourcen der Rechtfertigung für diesen Schritt schürfen müssen.

GvA. kennt das, aber auch die gesunde Wut und den Widerstand gegen diese Ungleichheit. Den Sprung von der Mitte links nach oben links auf der Milieukarte, ins eigentliche alternative Milieu schafft er im ersten Anlauf nicht, aber er sieht die Verantwortung dafür nicht bei sich selbst, sondern bei dem damaligen Leiter der Fachklasse für Fotografie der KGS Zürich, und als der ausgewechselt wird, da klappt beim zweiten Anlauf auch GvA.s Sprung nach oben:

«Und dann habe ich, glaube ich, nach drei Jahren Amateur habe ich die Fotoklassenprüfung gemacht und bin dann aber um einen Platz nicht hingekommen. Der Walter Binder war damals noch Lehrer, und der hat mich nicht genommen, und

dann habe ich dieselben zwei Arbeiten, die ich bei ihm eingereicht habe – ich habe ja die Prüfung dann gemacht, aber einfach die Prüfung um einen Platz nicht bestanden –, aber ich habe zwei Arbeiten mitgebracht, freie Arbeiten, und habe die dem Eidgenössischen Kunststipendium eingereicht, ein paar Wochen später, und habe das Eidgenössische Kunststipendium gekriegt. Und da habe ich gefunden, Walter Binder ist ein Dummkopf, also, nimmt mich nicht und dann krieg ich eine Eidgenössische Anerkennung, nicht jetzt vom Zürcher Lehrer. [...] Und dann, zwei Jahre später, nicht ein Jahr später, fand ich, jetzt gehe ich nochmals an diese Fotoklasse, ich probier's nochmals. Und die hatten aber dann den Binder schon rausgemobbt gehabt. Also, den Lehrer haben sie entfernt, die Schüler, und es ist ein neuer Lehrer gekommen und der ist... Also dem Rudolf verdanke ich für mein Leben, vor allem für mein Berufsleben, der hat... mein Leben wahnsinnig viel, der ist einfach...» (GvA., II, 4, 5).

«Wahnsinnig viel» und «einfach» nicht in Worte zu fassen, was Door Opener für Aufsteiger bedeuten können, wie hier für GvA. Rudolf Lichtsteiner, von 1976 bis 1986 Lehrer und von 1983 bis 1986 Leiter der Fachklasse für Fotografie der Kunstgewerbeschule Zürich. Die Fotoklasse unter der damaligen Leitung von Georg Staehlin lässt ihm die symbolische Anerkennung der kulturellen Avantgarde zuteilwerden – in der Kunstsoziologie spricht man auch von Konsekration, also von einer säkularen Weihe – und damit auch den Halt, den er als «unbegleiteter» Liebhaber der Fotografie bis zur «Erschöpfung» vermisst hatte. Das Verhältnis von Amateurfotografie und Profifotografie ist dasselbe wie das Verhältnis zwischen Flirt und fester Beziehung, oder vielmehr noch Dialekt und Standardsprache. Hier «oben» stillt GvA. den Hunger nach legitimer Zugehörigkeit, nach Professionalisierung und einem sicheren Platz im Inneren der Szene und schüttelt vorerst das Gefühl der schöpferischen Isolation ab, die er als Freizeithedonist und Amateurfotograf hatte. Er war schon Fotograf, bevor er die Ausbildung begonnen hatte, wie er betont. Durch den Kontakt mit dem Amateur hatte er schon alle «grossen Fotografen» kennen gelernt. Er kannte bereits die einschlägigen Magazine, etwa das *Camera*, von dem er sagt, dass das Niveau «extrem [hoch, Anm. d.V.] in der Fotogeschichte angesiedelt gewesen» sei (GvA., II, 4). Was dem fertigen Fotografen GvA. fehlte, waren zum einen die feinen Codes des engeren Kreises der Eingeweihten, sogenanntes *hot knowledge*, wie es in der Studie *Art For a Few* bezeichnet wird (Burke/McManus, 2009) – und zum anderen die offizielle Weihe:

«Ja, das ist dann wie so... Also, wenn ich an die Kunstgewerbeschule zurückdenke, das ist irgendwie gewesen wie an die Mutterbrust zu kommen. Das ist einfach absolute Nahrung. Absolut. Ich konnte einfach sein, was ich bin, ich hab' niemandem in den Arsch kriechen müssen, ich musste nicht höflich sein, wir haben wahnsinnige Diskussionen gehabt. Wir haben super Themen gehabt. [...] Und dann hat der Christian Känzig, der in der Fotoklasse ein Jahr weiter war als ich, der hat die [erste freie

Portratarbeiten von GvA., Anm. d.V.] da liegen sehen und sagt dann zu mir – und ich habe ihn verehrt, weil er konnte irrsinnig gute Reportagen machen –, dann sagt der, he!, du machst total gute Portraits, du solltest mehr Portraits machen. Und das ist wie ein Bazillus gewesen, ich bin einfach... Da habe ich, einer, der mich... einer, den ich verehere, sagt mir, du kannst das total gut, mach! So. Mehr als letztlich meine... wobei eben, der Rudolf, der hat natürlich schon sehr stark an mich geglaubt, so. Und dann ist eigentlich erst die wirklich ernsthafte, seriöse Fotografie aufgebrochen, also die Reportage und... und ja, auch das konzeptionelle Schaffen.» (GvA., II, 5, 6).

Der Enthusiasmus, der hier spürbare Funken sprüht, hat seine Gründe. Wenn auch die symbolische Öffnung nach 68, wie ich sie oben beschrieben habe, ihre inklusiven Effekte für soziale Aufsteiger in den 1970er Jahren gezeitigt hatte, so stammte doch die Mehrheit dieses engeren alternativen Milieus der künstlerischen Avantgarde, wie empirische und quantitative Untersuchungen belegen, «... aus den anderen oberen Milieus, d.h. aus elterlichen Herkunftskulturen mit ausgeprägten Ansprüchen auf geistige Führung und institutionelle Macht. Die eigenen Avantgardeansprüche können dann auch als Ansprüche auf Rollen der geistigen oder auch politischen Führung – oder eben ‚Hegemonie‘ – verstanden werden.» (Vester, 2010, 48). «Progressive Bildungselite» wird diese Fraktion des alternativen Milieus treffend bezeichnet. Sie «... entstammt überdurchschnittlich der gebildeten Oberschicht von Freiberuflern, Selbstständigen und höheren Beamten. Sie umfasst den grössten Teil der wissenschaftlichen Intelligenz in Berufen der Natur-, Ingenieur-, Sozial- und Geisteswissenschaften, des Buchhandels und Verlagswesens, der Werbung und der Medien sowie der pädagogischen, psychologischen und therapeutischen Dienstleistungen. Sie pflegt einen elitären Progressismus. Ihr ehrgeiziges Arbeitsethos ist mit dem Sinn für die höhere Kultur, für individuelle und ungewöhnliche Wege verbunden, aber auch mit einem kritischen Engagement für politische Gleichstellung und soziale Gerechtigkeit.» (Ebd., 38).

In diesem, dem eigentlichen «Alternativen Milieu» auf der Landkarte begegnet GvA. den kulturellen Erben einer elitären kulturellen Traditionslinie, für die gewisse Haltungen ganz selbstverständlich sind, die *ihm* ausserordentlich erscheinen müssen. Entsprechend stellt sein ererbter Habitus, der ein «Habitus der Notwendigkeit» ist – sozialtypisch für Aufsteiger aus den untersten Milieus (Vester, 2002, 48–54) – ihn vor die Aufgabe, sich anzupassen. Sein Sekundärhabitus wird hier nach den ungeschriebenen Gesetzen des Feldes umgeformt. Im folgenden Teil seines Interviews wird die distinktive Disposition des Sekundärhabitus immer wieder durch den ererbten, bescheidenen Habitus hindurch die Oberhand gewinnen, etwa in seinen wertenden Aussagen über Freundschaften, die er in «tiefsinnige», «intelligente», «feine», «ganz, ganz nahe» und in «enttäuschende», «schwache», «nette», «gesellige», «liebe» einteilt. Aussagen, die mich eingeschüchtert haben, da ich sie im Feld der Textilgestaltung zu fürchten gelernt

hatte, und weil mir nicht klar war, ob GvA. mich zu den enttäuschenden oder zu den befriedigenden intellektuellen Beziehungen zählte. Aber ich spürte die hohen Ansprüche, einen souveränen, geistreichen Esprit an den Tag zu legen, der sich gegen gewöhnliche und bescheidene Genüsse abgrenzt, selten bei ihm. GvA. hat weitere Dispositionen, die er mitgebracht hat, solidarische etwa, nicht abgelegt. Diese prägen, wie mir scheint, seine gestalterische Arbeit zutiefst, wie diese Stelle zeigt, exemplarisch für viele andere, in denen er seine Wertvorstellungen zur Sprache bringt:

«Ja, ich mache eigentlich einfach alles, was irgendwie wirklich unmittelbar mit Menschen zu tun hat. [...] Aber ich habe auch immer ein bisschen unterschieden zwischen Pflicht und Kür. Bei mir sind halt Bücher... Bücher, das ist mein Medium. Das ist ganz und gar mein Medium. Also ich habe auch Anfragen für Ausstellungen zurückgewiesen. Ich habe auch ausgestellt, aber das Ausstellen hat mich eigentlich auch nicht... In Gruppenausstellungen ist das ok, das ist ok. Aber so Einzelausstellung, das ist... das ist... (*überlegt*)... Da passiert eigentlich etwas. Ein ganz schlagendes Beispiel ist die Einzelausstellung, die ich hatte [...] in der Nikon-Galerie an der Schoffelgasse. Beide Etagen bespielt. Und ich habe drei Portratarbeiten gezeigt, nämlich die vom Grabserberg, die erste, die aus Lichtenstein gegenüber und aus der Psychiatrie aus Wil St. Gallen, das ist eine Arbeit, die dann später entstanden ist [...].

Und dann bist du in einer Fotogalerie, du hast Vernissage und dann kommen die Fotografenfreunde. Und die stehen dann vor einem psychiatrischen Patienten mit ihrem Glas Prosecco und fragen dich dann, was du für eine Kamera hast oder was du für einen Film brauchst. Und das habe ich... ich hab absolut kein Interesse an solchen Fragen. Da hat niemand (*heftig betont*) jetzt in dieser Ausstellung gefragt, ja, was haben denn die für Krankheiten und wie werden denn die therapiert und... wie leben die dort und... gibt es da eine Erfolgsquote? Oder was auch immer! Der sieht so gewalttätig aus, hatten Sie denn keine Angst gehabt? Ist egal, aber sicher nicht fragen, was ich für ein Objektiv habe oder welchen Entwickler ich brauche! Oder was für einen Film, das ist einfach... (*schüttelt sich*). Und das passiert dir nie, also mir ist das nie, nie, nie passiert mit den Büchern. [...] Also, auch wenn ich Bilder aufhänge, bin ich Fotograf, ich hänge Fotografien an die Wand und nicht Kunst!» (GvA., II, 12, 13).

Das Bild des Patienten ist für ihn «der Patient», und zwar in erster Linie als Mensch, zu dem er eine Beziehung aufnimmt, und in zweiter Linie als Mensch, der krank ist, und zuletzt ist sein Bild desselben eine dokumentarische Fotografie eines befragbaren Gegenstandes, und ganz sicher nicht Kunst an sich. Die Pietät verbittet es, so seine ursprüngliche Disposition, sich vor einem solchen Gegenstand über ästhetische oder technisch-handwerkliche Fragen zu unterhalten.

Über die Kunst, kein Künstler zu sein

Der ästhetisierte, künstlerische Gebrauch der Fotografie (mit Sektglas in der Hand über technische und ästhetische Spitzfindigkeiten reden) ist eine typische Manifestation des distinktiven Habitus der kulturellen Erben der oberen Milieus. Die Fotografie, in den späten 1970er Jahren auf dem besten Weg jene legitime Kunstform, die sie noch nicht war, erst zu werden, strebte damals um so unerbittlicher nach der Anerkennung ihrer Praxis «als wahre Kunst» (Boltanski/Chamboredon, 2014, 108–109). Mit anderen Worten, der legitime Habitus des Feldes war noch nicht fest definiert, er schwankte. Er neigte sich zum Teil in dieselbe Richtung wie die Dispositionen des Primärhabitus von GvA. (Bescheidenheit, Dienstleistungsorientierung, Primat der Ethik) und zum Teil in dieselbe Richtung wie der legitime Habitus des Kunstfeldes, an den sich GvA.s teilweise angepasst hatte (Anspruch auf künstlerische Qualität, Distinktion, Primat der Ästhetik). Das Feld war zu der Zeit noch offen genug – man könnte auch sagen: gespalten genug –, aber der offene Spalt war kein Abgrund, sondern eine fruchtbare Furche, die beide Dispositionen einander näherzubringen vermochte.

Den Spalt in diesem Feld hat GvA., so meine These, produktiv zu nutzen gewusst, etwa im kreativen Umgang mit dem Erbe der sozialdokumentarischen Fotografie. Dieser Stil, ein ästhetisches Vermächtnis aus der Weltwirtschaftskrise der Zwischenkriegszeit und in den 1970ern noch unhinterfragte gute Norm und Form, war eine gangbare Brücke für einen Arbeitersohn wie ihn, das Feld der Avantgarde zu betreten, ohne sich allzu sehr zu verbiegen, und einmal darin aufgenommen, es auch weiterzubringen. Hans Finsler, der elegante und engagierte, klassisch-modernistische Leiter der Fotografieklasse vor Werner Binder, war zum Beispiel ein grosser Förderer der Arbeiterfotografen gewesen. GvA. springt ästhetisch auf diesen Zug und fährt damit in eine eigene Landschaft. Das fängt schon bei seinem Engagement beim Arbeiter-Fotobund unter Roland Gretler an, wie diese Anekdote zeigt:

«Gertrud Vogler, ja... das muss Gertrud Vogler gewesen sein, weil ich der *WOZ* ab und zu mal ein Bild gegeben habe, also immer noch als Amateur, aber so habe ich Gertrud Vogler gekannt und dann hat sie mich angequatscht auf den Bund der Arbeiter-Fotografen. Da bin ich dort eingetreten, Roland Gretler war der Häuptling. Und der Roland Gretler hat uns eine Doppelarbeit in Auftrag gegeben: Sechseläuten/1. Mai, und ich habe dann am 1. Mai fotografiert. Und als wir dann die Bildbesprechung gemacht haben, da hat er mich total angegriffen, weil ich lauter einsame Leute fotografiert habe, ganz und gar. Und dann habe ich ihm dann schon gesagt, ich habe die Leute fotografiert, weil beim Sechseläuten siehst du die nicht, aber am 1. Mai kommen die aus ihren Verliesen und aus ihren Gefäng... aus ihren engen, kleinen Wohnungen. Und sind halt dann am Rand und nehmen Teil am Rand, aber sie sind angelockt von dieser... von dem und so...» (GvA., II, 30).

Gretler, «der Häuptling», hatte als strammer Genosse aus einem eher kleinbürgerlichen Milieu andere Bilder von Arbeitern am Erster-Mai-Umzug im Kopf als GvA.s einsame Gestalten. In Gretlers Ausstellung in St. Gallen war mir aufgefallen, dass die sozialdokumentarische Fotografie der Grundtenor gewesen war, die Klammer, die alles rahmte, was Gretler in seinem Panoptikum vereinte, auch wenn er expressive Collagen von John Heartfield und anderen Gestaltern gesammelt hatte, die nicht im engen Sinne zu diesem Stil passen. Kunsthistorisch wird der Stil der sozialen Fotodokumentation auch dem Realismus oder Fotorealismus zugeordnet. Wir sind diesem Bias schon in Teil 1 begegnet: Bei genauer Betrachtung hat man es weniger mit Realismus als mit Idealismus zu tun, der die Unterprivilegierten in eine überdeterminierte Aura der Würde, der Aufrichtigkeit und Integrität taucht. GvA. knüpft hier schon auch an, wie er immer wieder betont. Der Respekt vor dem abgebildeten Objekt steht bei ihm immer an erster Stelle. Seine Vorbilder, die er verehrt ohne Vorbehalt, das sind Robert Frank, Paul Strand, Anders Petersen, Christina García Rodero, August Sander, weil sie in seinen Augen das ethisch-moralische Primat der Würde des Menschen verfolgen.

Aber GvA.s Bildsprache scheint mir weniger pathetisch – und weniger idealisierend, das vor allem. Der sogenannte Realismus der sozialdokumentarischen Fotografie zeigt den aufgeräumten Blick von oben auf die Bemitleidenswerten. Claude Lichtenstein nannte diesen Blick im Interview, das ich mit ihm geführt habe, den *anwaltschaftlichen Blick*. Aber die Grenze zum demütigenden Miserabilismus in diesem Blick ist fein. Was nicht in das Bild passt, dass sich die selbsternannten Anwälte ungefragt von ihren Mandanten machen, die sie mit ihrer Kunst zu verteidigen vorgeben, das wird nicht wahrgenommen. Gretler muss es so ergangen sein, als er GvA.s Fotos sah. GvA.s Fotos schienen sich den realen Zumutungen, denen Menschen in prekären Situationen ausgesetzt sind, anzunähern, ohne den abgebildeten Objekten ihren Eigensinn zu nehmen.

Das ist eine andere historische und autobiografische Perspektive als die der kulturellen Erben, eine, die weder positiv beschönigt, noch negativ dämonisiert. GvA.s Nonnen sind Frauen, die als Menschen geboren wurden und zur Nonne gemacht wurden (Abb. 45). Seine Arbeiter sind müde, während sie schlafen (Abb. 46), schmutzig, während sie sich waschen, und vertraulich im Umgang mit der Materie, während sie an ihren Maschinen am Werk sind. Seine geistig Behinderten sind Menschen mit einem Sinn für die Inszenierung ihres ganzen Selbst, die zufällig eine Behinderung haben. Seine Jugendlichen in den Heimen sind im Heim, nun ja, daheim, und nicht ausser sich. Seine Leute vom Grabserberg sind einfach da, wo sie sind, am Grabserberg, allesamt in ihrer Differenz, der gemeinsame Bezug zum Ort macht sie erst zu einer Gemeinschaft. Und seine Marokkaner im Zirkus Knie werden von ihm ebenso als das portraitiert, was sie eben sind: Arbeiter ohne Rechte, die massiv ausgebeutet werden. GvA. stellt sie ohne jene exotische, nordafrikanische Aura dar, welche die häss-

liche Ausbeutung in schönen Bildern sublimiert und sie somit schnell konsumierbar macht für die mehrheitlich reiche, weisse, gebildete Leserschaft des *Tages Anzeiger Magazins*.



Abb. 45: «Ich wollte ihnen die Aura nehmen, zeigen, dass sie Frauen sind.» Prämonstratenserinnen beim Holzschnitzeln, Fotografie: Giorgio von Arb, Ostschweiz, 1993.

Abb. 46: Arbeiter während der Mittagspause in der Kantine der Elektrotechnikfabrik ABB, Fotografie: Giorgio von Arb, Baden, 1995.

GvA.s Perspektive löst im Grunde – sozusagen von unten kommend, aber nicht dort stehenbleibend – den angestrebten Realismus der sozialdokumentarischen Fotografie erst ein durch eine respektvolle Distanz und eine ebenso respektvolle Nähe, die zu sagen scheinen: *Ich weiss, ich weiss, aus eigener Erfahrung, überlasse mir dein Bild und ich mache dich sichtbar, indem ich es zirkulieren lasse*. Da ist das Erbe aus der Fotografie der Grossen Depression deutlich spürbar, ein Echo von Dorothea Lange, der Fotografin eines der ikonischsten Bilder der sozialen Reportagefotografie, *Migrant Mother* aus dem Jahr 1936 (Abb. 47), von der man das Close-up kennt, wie es im MoMa archiviert ist (Abb. 48).

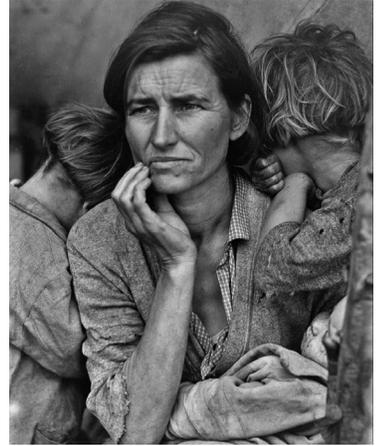


Abb. 47 (links): Dorothea Lange, *Migrant Mother*, Gesamtansicht, USA, 1936.

Abb. 48 (rechts): Dorothea Lange, *Migrant Mother*, Close-up, USA, 1936.

Dazu schrieb Lange:

«I saw and approached the hungry and desperate mother, as if drawn by a magnet. I do not remember how I explained my presence or my camera to her, but I do remember she asked me no questions. I made five exposures, working closer and closer from the same direction. I did not ask her name or her history. She told me her age, that she was thirty-two. She said that they had been living on frozen vegetables from the surrounding fields, and birds that the children killed. She had just sold the tires from her car to buy food. There she sat in that lean-to tent with her children huddled around her, and seemed to know that my pictures might help her, and so she helped me. There was a sort of equality about it.» (Lange, 1960).

GvA. kennt die Namen seiner Portraitierten auch nicht immer, aber er kennt ihre Lage, das macht einen bedeutsamen Unterschied aus, wie er schon ganz zu Beginn unseres ersten Treffens betont:

«Die zwei Grabserberg-Bücher, das sind Bücher über Streusiedlungen, über Bauern, über Bergbauern, mein Vater war Verdingbub, meine Mutter war wirklich Bergbauern... aber allerärmste Bergbauerntochter gewesen, die haben eine Weile lang gerade noch eine Kuh gehabt und dann gar keine mehr und ein paar Ziegen und ein paar Hühner und so. Ich habe ein Buch gemacht über Kinder, die in Heimen aufwachsen, mein Vater ist im Heim aufgewachsen, ganz und gar. Ich habe ein Buch, ich habe mehrere Bücher gemacht über Klöster, mein Urgrossvater ist im Kloster aufgewachsen worden, meine Eltern waren katholisch, haben dann gewechselt. Religion kommt

sowieso von meiner Kindheit, weil meine Eltern dann gewechselt haben in den ganzen Bazar von Sekten, und so.» (GvA., I, 6).

So beharrlich ungeschminkt sind seine Darstellungen wie Annie Ernauxs Sprache. Édouard Louis, eine Generation jünger als Ernaux, der sich von Ernaux inspirieren liess beim Verfassen seiner eigenen sozio-autobiografischen Romane *Das Ende von Eddy*, *Im Herzen der Gewalt*, *Wer hat meinen Vater umgebracht* und *Die Freiheit einer Frau* (Louis, 2015; Louis, 2017; Louis, 2019; Louis, 2021), sagt in der SRF-Sendung *Sternstunde Philosophie* EDOUARD LOUIS: WAS IST GEWALT (Schweiz, 2019) etwas sehr Ähnliches über seine Darstellung des prekären Herkunftsmilieus, aus dem er kommt. Auf die Frage, wie er es schaffe, seine Arbeiterklasse so schonungslos zu portraituren, ohne sie blosszustellen, antwortet er nicht mit stilistischen, sondern politischen Motivationen:

«Es ist mir wichtig für diese Menschen zu sprechen, sie zu verteidigen. Was aber nicht heisst, dass ich sie auf einen Sockel stelle. [...] Ich hatte immer den Eindruck, die Philosophie und die Literatur mystifizieren die Arbeiterklasse [...]. Doch diese mythische Überhöhung bewirkt, dass viele Menschen aus der Arbeiterklasse vergessen gehen. [...] Zudem, und das ist auch sehr wichtig, zeugt diese Mystifizierung von der Erstarkung einer Ideologie der Rechten, die besagt, wer für Menschen kämpft, muss beweisen, dass diese es verdienen, dass sie gut und authentisch sind. Ich sage hingegen, wer für leidende Menschen kämpft, soll das unabhängig davon tun, ob sie es verdienen, ob sie gut sind oder nicht. Ich kämpfe gegen objektive Bedingungen.» (Louis, 2019a, min. 02:40–04:50).

Bedingungslose und ungeschminkte Darstellung muss daher nicht hässlich sein, sie behauptet nur mit allen Mitteln der Kunst eine andere Schönheit. «Keine Spur von Romantik», so fasst der Journalist diese anregende neue Insider-Perspektive des sozialen Aufsteigers Louis zusammen. GvA.s Fotografie nimmt gegenüber Marginalisierten, seien dies Arbeiter oder andere soziale Gruppen, eine ähnliche Perspektive ein. Er stellt die Menschen, mit denen er sich solidarisiert, in einem weniger grellen Licht dar als Louis. Sein Licht ist melancholisch, aber ebenso wenig mystisch oder romantisch wie das von Louis oder Ernaux. Was er bietet, ist nicht eine Aufforderung zu kämpfen, aber durchaus eine, nachzudenken:

«Ja, ja, wenn ich als... ich bin natürlich schon ein Prediger. Wenn ich Reportage mache über die Situation der Marokkaner beim Knie, dann will ich, dass wer das nachher liest und anschaut, dass der... sensibilisiert wird auf dieses Thema.» (GvA., II, 22).

In erster Linie will er mit seinen Bildreportagen etwas sozial Relevantes sagen, und Bilder sind lediglich der visuelle Anker der Aussage. Die Texte der Reportagen stammen auch nicht von ihm, sondern von Autoren, denen er den Vortritt

lässt. Mir scheint auch hier wieder bezeichnend für seine innere Disposition, dass er zuerst «liest» und dann «anschaut» sagt, in dieser Reihenfolge. Er bleibt realistisch, selbst was die Wirkung seiner Bilder angeht, und es ist für ihn fraglich, ob das Nachdenken, angeregt durch seine Fotografien, überhaupt gelingt:

«Ja, was ist eigentlich die Wirkung oder was ist die Wirkung auch bei mir, wenn ich ein Buch mache über geschlossene Frauenklöster? Und ich schaue das an und es wird euphorisch besprochen, aber ändere ich dann meine Haltung? Kann ich mir vorstellen, dass eine Nonne einfach ganz ein normaler Mensch ist, so wie du und ich?» (GvA., II, 20).

Ökonomische Grenzen der Ethik

GvA. sagt öfters, er sei kein politischer Mensch, im Gegensatz etwa zu seiner Tochter, seiner moralischen Instanz, die im engeren Sinne politisch sehr aktiv ist. Ich widerspreche ihm sanft, denn seine vermeintlich unpolitische Perspektive denkt die Gesellschaft doch stets mit, als Dimension, in die wir alle relational verflochten sind. Sein implizites politisches Credo lautet dementsprechend nicht, dass Geldakkumulation und Profitdenken moralische Grenzen haben sollten, sondern – im Gegenteil – dass die persönliche Moral erst dann wirklich gefordert ist, wenn das Geld knapp wird. Die folgenden Stellen zeigen, welche Kompromisse er im Konkreten eingeht und welche allgemeinen Schlüsse er daraus ableitet:

«Ja ich muss einfach, ich muss es haben. Ich muss einfach das Geld haben. [...] Ich hätte im 2011, im 2012 und im 2013, da hätte ich Pornografie gemacht, Hochzeiten hätte ich gemacht, also wirklich, das ist... Ich habe so nicht mehr... ich habe ja dann wirklich, sogar, also ... meine [Ex-Partnerin GvA.s, Anm. d.V.] hat dann dort etwa drei Mal keine Alimente bekommen.» (GvA., II, 18–19).

In diesen Zeiten, in denen er nur dank der Kreditkarte überlebt, hätte GvA. ästhetisch alles gemacht, ausser vielleicht Food zu fotografieren, wie er an anderer Stelle sagt, das schien damals das unterste Register gewesen zu sein, ganz anders als heute. Aber abgesehen vom Sujet ist es doch vielmehr die Haltung, die zählt, wie er sie seinen Kindern immer einimpfte:

«Du musst an deinem Ort, an dem du bist, richtige, Arbeit, leisten (*sehr bestimmt, jedes Wort betont*). Du musst mit deinem Gewissen unterwegs sein. [...] Nicht wahr? Ich hab von meinem Verleger ein Angebot bekommen, der wollte, dass ich ein Buch mache über die SVP. Da habe ich gesagt, ich kann kein Buch machen gegen jemanden. Ich kann nicht gegen jemanden ein Buch machen. Ich kann nicht ein Buch machen über das Kloster Disentis gegen das Kloster Disentis. Das kann ich nicht.» (GvA., I, 32).

Und obwohl er Geld gebraucht hätte und Bücher sein liebstes Medium darstellen, sagt er dieses Buch über eine Partei, mit der er nicht sympathisiert, ab: «... es gibt ja dann Zyniker und... aber das ist einfach bei mir grad sofort einfach weggewesen.» (GvA., II, 18). Erstes Kredo GvA.s lautet: Man ist konstruktiv und niemals zynisch, nicht einmal gegenüber seinen Feinden, denn, wie er an anderer Stelle präzisiert, auch ihre Motive sind in erster Linie als menschliche zu verstehen. Mit den fast exakt gleichen Worten formuliert auch Albert Camus sein Kredo in seinen autobiografischen Erinnerungen, *Zwischen Ja und Nein*: «So war zum Beispiel mein Verhältnis zur Kunst zuerst von Bewunderung bestimmt, was gewissermassen das Paradies auf Erden bedeutet [...] Gleichermassen waren auch meine Leidenschaften als Mann nie ‚gegen‘ etwas. Die Menschen, die ich geliebt habe, waren immer besser und grösser als ich. Die Armut, so wie ich sie erfahren habe, hat mich demnach nicht den Groll gelehrt, sondern im Gegenteil eine gewisse Treue und eine wortlose Beharrlichkeit.» (Camus, 1986, 11). An anderer Stelle benennt Camus die Quelle dieser Lebensfreude wie folgt: «Jeder Künstler besitzt nämlich in seinem tiefsten Inneren eine einzige Quelle, die sein Leben lang speist, was er ist und was er sagt. [...] Ich weiss, dass diese Quelle meines Schaffens sich in ‚Licht und Schatten‘ befindet, in jener Welt der Armut und des Lichts, in der ich Jahre gelebt habe und die mich dank der Erinnerung heute noch vor zwei gegensätzlichen, jeden Künstler bedrohenden Gefahren bewahrt, nämlich dem Ressentiment und der Sатtheit.» (Ebd. 7). Und sehr ähnlich empfindet das auch GvA.:

«... das Thema, das hat mich einfach interessieren müssen, und das hat immer mit einem... gesunden Ausgangspunkt zu tun. Immer. Also wenn ich zum Beispiel das Sulzer-Buch gemacht habe, dann hat das mit meinem Vater zu tun, ganz radikal.» (GvA., I, 32).

Kunst speist sich jedoch ab den 1980er Jahren, anders als noch zu Lebzeiten Camus in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, ganz offensichtlich nicht mehr aus der inneren existentiellen Quelle. Woraus sie sich speist, muss uns noch beschäftigen, denn darunter leidet GvA. nun, wie wir gleich sehen werden, wie unter den Sekten seiner Kindheit, was er im Anschluss an das obere Zitat mit dem folgenden Ausruf schon andeutet: «Wenn ich im Kloster Klosterbücher gemacht habe, dann wollte ich, dass man die heiliggesprochenen Nonnen wieder zu Frauen und Menschen macht, also ich habe die eigentlich wieder humanisieren wollen, ich wollte ihnen wieder die Aura *wegnehmen* (*stark betont*), so wie... ich ertrage auch das Wort Kunst nicht! Was soll das! [...] Da... ich kri... da kriege ich auch Gänsehaut, das ertrage ich nicht.» (Ebd.)

Zweites Kredo GvA.s: Man geht an den hellen Punkt zurück, bei dem alles begann, den «Ausgangspunkt», den «gesunden» Referenzpunkt der sozialen Herkunft aus der sinnlich erfahrenen Armut, auch bei ihm, und bleibt sich

selbst treu. Das erinnert an P.s Begegnung mit der Bekannten ihrer Eltern am Waldfest, die ihr auftrag, niemals zu vergessen, woher sie kommt. «Ganz radikal» fordert GvA. das ein, diesen Standpunkt einzunehmen, von dem aus betrachtet alle Menschen als Mitmenschen wahrgenommen werden, auch jene, mit denen man nicht einig ist, wie er immer wieder betont. Diese Stelle ist voller verzweifelter Enttäuschung über einen Wandel in der Fotografie seiner Zeit, den er innerlich nicht vollziehen kann – und wieder denke ich, so sehr muss er unter einer diffusen Verschleierung und Euphemisierung gelitten haben, obwohl mir noch unschlussig scheint, was genau verschleiert und euphemisiert wurde, das ihn so sehr aufwühlt. Das wird uns später noch beschäftigen.

Zunächst kann man festgehalten, dass seine Arbeiten Absatz finden und er gut leben kann von der Fotografie, so wie er sich ästhetisch innerhalb der Szene positioniert, nämlich am Rande derselben und konstruktiv bezogen auf andere. Die Position am Rand ist die nüchterne, unabhängige. Das sagt er nicht nur einmal, sondern gleich mehrmals, immer wieder etwas anders, wie hier, wo er seine Unabhängigkeit gegenüber den instinkthaft Getriebenen der Kunstszene hervorhebt:

«... ich kann nicht in einer Gruppe Platz nehmen, auch nicht bei den Fotografen. Wir haben jetzt einen Tempel gehabt da, die Photobastei [Ausstellungsraum für Fotografie in Zürichs Zentrum, Anm. d.V.]. Da, da... ja da sind sie ja da... da teilweise... sind sie da mit der Kamera gekommen und, und... jeder hat gefunden, er sei selbst ein Künstler, und hat dort ausgestellt und hat bezahlt, damit er ausstellen darf. Und [...] ich gehöre einfach... ich gehöre auch nicht zur Sekte der Fotografen! Ich bin einfach... ich bin eigentlich immer auf eine Art auch draussen. [...] Aber ich mach eben, ich kann nicht in einem Rudel für etwas einstehen, ich kann das nicht.» (GvA., I, 31, 33).

Wie nüchtern nimmt er selbst diesen Rand ausserhalb des Rudels wahr, frage ich mich? Die selbst auferlegte Isolation ist eine verbreitete Haltung, die im künstlerischen Feld kultiviert wird, wo der Sinn für das Kollektiv gewöhnlich nicht gepflegt wird. GvA. hält seine einzigartige Position am Rande der Szene besetzt, innerhalb ihrer relativ offenen Grenzen noch bis Mitte der 1980er Jahre. Er ist somit einzigartig – wie alle anderen auch. Es mag von aussen betrachtet paradox erscheinen, ist aber üblich, dass Designer und Gestalter sich als solitäre Randfiguren von der Kunstszene abgrenzen, die ihnen oft abgehoben erscheint, deren Rituale sie dennoch imitieren (Boltanski, 2014). Der typische Widerspruch passt zum mittleren Distinktionshabitus der bescheidenen Aufstiegsstufe jener, die auf halber Strecke zwischen purem Kommerz und reiner Kunst ihren Platz zugewiesen bekommen und für die nicht vorgesehen ist, dass sie es bis an die symbolische Spitze des Kunstfeldes schaffen.

Wichtiger als GvA.s Rekurs auf die eigene gestalterische Singularität in Abgrenzung zur Kunstwelt scheint mir daher zu sein, dass ihm diese Position

zum einen habituell entgegenkommt, weil er hier seinen diagonalen Blick auf die Dinge werfen kann von ganz unten nach oben links auf der Landkarte der sozialen Milieus, ein Blick, der die ästhetischen Möglichkeiten des Feldes erweitert. Zum anderen, dass er damit auch leben kann – leben im Sinne von genug Geld zum Leben verdienen, genug, um sogar ab und zu ein Angebot auszuschlagen, weil es nicht seinem Kredo entspricht. Das ging bisher gut, wie ich erstaunt feststelle, bei P. wurde es sehr viel schneller unmöglich, mit ihrer ererbten Disposition und ihrer Loyalität gegenüber ihrer Herkunft, Geld zu verdienen.

Sein passender Ort auf der Landkarte ist somit jener aller Gestalter, welche die enge, kulturelle Spitze der höheren Kunstgewerbeschulen mit einem Diplom wieder verlassen müssen, nämlich in der oberen Mitte, in dem Teil des alternativen Milieus unterhalb der Distinktionslinie, wo sich die mittlerweile erwachsen gewordenen, urbanen Vertreter der Avantgarde wiederfinden. Diese Fraktion der oberen Mitte wird nach 68 durch den Generationenwechsel in ein «Modernes Arbeitsmilieu» (Vester, 2010, 51–52) umgewandelt. Der ganz gewöhnliche Abstieg nach einer Ausbildung im obersten Kulturmilieu, das nur den allerwenigsten Platz gewährt, ist ein geteilter Abstieg der grossen Mehrheit der Studierenden während der Bildungsexpansion, und er wird deshalb ohne grosses Aufsehen hingegenommen. Hier ist GvA. zwar auch nicht, wie schon im Milieu der kulturellen Avantgarden oberhalb der Linie der Distinktion, mit seiner Herkunft traditionell seit Generationen verankert. Aber der Umweg über den Kontakt mit der Elite und die Weihe, die das Diplom der Kunstgewerbeschule ihm zuteilwerden lässt, gibt ihm ein gewisses Mehr an kulturellem Kapital, das ihm ermöglicht, sich hier am richtigen Ort *wieder*zufinden. *Wieder*, ja, denn dieses Milieu ist eine Fraktion innerhalb der grossen und langen Traditionslinie der «Facharbeit und der praktischen Intelligenz» (Ebd.), die er schon früher, aber weiter unten mit dem KV-Lehrabschluss betreten hatte. Hier gehört er mit seinem ethischen Kredo – bis auf weiteres – wahrscheinlich am ehesten zu den «Idealistischen Anspruchsvollen» (Ebd.). Diese Suchbewegung nach dem richtigen Platz ist bezeichnend für Aufsteiger aus dem Arbeitermilieu. Sie erfolgt – im besten Fall – nach dem Muster zwei Schritte vor, ein Schritt zurück, sei dies ein Zurückfallen auf einen niedrigeren Platz in der Gesellschaft insgesamt oder auf eine bescheidene Position innerhalb des erreichten hohen Milieus.

Sein gesamter Habitus ist in dieser Lebensphase, in welcher GvA. seinen Platz als professioneller Fotograf in der Schweizer Gesellschaft des ausgehenden Kalten Kriegs findet und verteidigt, deshalb weniger gespalten als aufgefächert. GvA. distanziert sich selbstbewusst vom allzu idealisierten, paternalistisch-wohlwollenden Darstellungsmodus der sozialdokumentarischen Fotografie, die von oben auf die Marginalisierten schaut, er distanziert sich explizit und empört von den einstudierten Ritualen der legitimen Kunst, aber er tut dies mit dem typischen Selbstverständnis eines Snobs, der sich von der gewöhnlichen Masse jener absetzt, die in seinen Augen nur glauben, Künstler zu sein. Denn

auch das wahre Künstlertum, so diese Haltung, hat man im Blut. Im dritten Interview wird dieselbe Haltung gegenüber seinem Sohn spürbar, der ihm sagt, er wolle Künstler werden, und GvA. antwortet, das könne man doch nicht werden, das sei man oder sei man nicht. Was ist ein legitimer Insider, was nicht? Die Perspektive ändert sich ständig. Die empörte Art und Weise, wie GvA. die Kunstwelt immer wieder als Sekte bezeichnet, ist dabei seltsam nahe an seiner Ablehnung der Sekten, die er seit der Kindheit zutiefst verabscheut. Aber man weiss noch nicht recht, wer in seiner Wahrnehmung der «Sekte Kunst» eigentlich wen ausschliesst. Schliesst GvA., aus der nobilitierten Warte, die neuen hochtrabenden Parvenüs aus? Oder schliesst die neue *Fotografie als Kunst* ihn aus, was seine Kritik nun plötzlich als ewiggestrig aussehen lässt?

Das ist im Moment noch nicht klar. GvA. hinterfragt die soziale Welt der professionellen Fotografie, wie sie sich ihm Ende der 1980er Jahre in Zürich darstellt, aber tut dies nicht fundamental, und umgekehrt: Diese Welt nimmt ihn auf, aber nicht ganz. Mal schauen, so scheint die halbe Sicherheit in dieser Position ihm zu suggerieren, mal abwarten, ab und zu auch die Faust im Sack machen, ab und zu wütend werden, dass die legitimen Quellen des künstlerischen Ausdrucks heute andere geworden sind, aber dann handelt man doch und macht weiter und schaut, dass es weitergeht. Eine positiv-alerte Haltung dies, ein sozialer Seiltanz, den ich bei allen interviewten Designern mit Zugehörigkeit aus dem Arbeitermilieu festgestellt habe, solange sie sich in der Praxis erfolgreich behaupten, P. eingeschlossen. Die nicht radikale Haltung gegenüber gesellschaftlichen Chancen und Zumutungen, die diese Akteure, jeder und jede auf unterschiedliche Weise einnehmen, macht sie so unglaublich komplex und fordert ständig von mir, sie in ihrem jeweiligen Eigensinn zu verstehen und sie nicht von der Warte der *reinen* Theorie herab als inkonsequent zu verurteilen. Radikalität oder Konsequenz als kritische Haltung würde letztlich bedeuten, dass auch GvA., wie es P. erging, seinen Platz hätte aufgeben müssen. Einfach, weil es den Ort und die Sprache in der Szene noch gar nicht gibt, die wir bräuchten, um die tiefsten Verstrickungen der zeitgenössischen Gestaltung mit den schlimmsten asozialen Praktiken und Denkmustern der Geschichte zu ergründen.

Von der Pflicht zur Pflicht, selbstkritisch zu sein

Ich habe mir selbst immer wieder – P.s Geschichte im Hinterkopf, mit ihrer Erfahrung einer schnell erlangten Zugehörigkeit zum Feld in den 1990er Jahren, die ebenso schnell um die Jahrtausendwende verpufft – fasziniert beim Zuhören von GvA. die Frage gestellt, wie lange diese halbsichere Position am Rand von ihm gehalten werden kann. Bisher ging es ihm mit dieser Haltung gut. Die Fotografie war ein Subfeld innerhalb der kulturellen Produktion, das sich nach 68 für andere soziale Traditionslinien als die der kulturellen Avantgarden weit geöffnet hatte. Der folgende Lebensabschnitt zeigt nun, was passiert, wenn das Feld seine Grenzen gegen unten schliesst. Was das konkret für GvA. bedeutet,

möchte ich zunächst anhand seiner Beschreibungen zu folgenden thematischen Brennpunkten demonstrieren.

Erstens, ein neuer, trashiger legitimer Habitus des Feldes verdrängt den bisherigen des sozialen Realismus. Zweitens, die Krise des Buchmarktes aufgrund der Digitalisierung führt zur beruflichen Sinnkrise der Buchgestalter. Drittens, die Finanzkrise 2008 trifft die Symbolwirtschaft der Kreativen hart, sie führt zur dauerhaft drohenden Prekarisierung. Diese Themen sind bei GvA. ineinander verschränkt und können nicht gänzlich voneinander isoliert werden, wie diese Zitate zeigen.

Zum neuen legitimen Habitus und seinen Manifestationen äussert sich GvA. wie folgt:

«... also so, wie ich eigentlich in eine Zeit falle als Fotograf von Robert Frank und von ein paar anderen, gibt es die Zeit von Nan Goldin. Nan Goldin, das ist eine Trash-Fotografin, die hat keinen Halt gemacht, auch nicht vor sich selber. Sie hat ihre eigenen Schlägereien dokumentiert, die sie hatte mit ihrem Lover. Und eine Zeit lang war das in der Fotoklasse *das (betont)* Thema! Man hat sich exhibitioniert, man hat... es ist total trashig geworden, man hat auch überbelichtet, man hat farbig fotografiert plötzlich. Ich glaube, es war eine Attitude! Quasi: In dem Stil! Eben. Es hat ja dann beim *Tagi Magi* [umgangssprachlich für *Tages-Anzeiger Magazin*, Anm. d.V.], wo ich dabei war, da sind dann ja alle Fotografen geflogen, es hat ja mehr oder weniger... auf einmal, die sind alle weg gewesen. Und dann kam die nächste Generation, eben Nan Goldin. Tiberio Cardù [damals Bildredaktor beim *Tages-Anzeiger Magazin*, Anm. d.V.] hat die mehr oder weniger alle geholt. Heute gehen die zwei melancholischen Italiener miteinander auf den Heimweg, wenn sie einander sehen, im gleichen Kino. Aber da hat er mich, da hat er mir einfach keine Arbeit mehr gegeben und alle meinen... links und rechts auch nicht. So. Und dann sind die gekommen, die einfach fadengerade rüberblitzen, sind die gekommen, die, die... einfach unscharf fotografieren, die, wo, wo, wo... einfach Trash!» (GvA., II, 26).

Zur Digitalisierung und ihren Effekten auf den Buchmarkt, der zusammenbricht, was zur beruflichen Sinnkrise führt, sagt GvA.:

«... also mir fehlt das jetzt, das Buchprojekt, das fehlt mir. Ich habe keines mehr seit dem *Zähni* [gemeint ist 2010, Anm. d.V.]. Wir mussten eines stornieren, weil es einfach kein Geld mehr gegeben hat – und das fehlt mir. Das ist so... einfach irgendwo hingehen, jetzt eben das, das wir storniert haben, wäre über den Napf gewesen. Und dann hörst du irgendwie von Leuten, die du dann kennen lernst dort oben, die Wirtin, wo ich jeweils ins Hotel bin oder so, ja, da und da ist Frauen-Schwinget und dort und dort ist *Chilbi* [Kirmes, Anm. d.V.] in Willisau oder das und das und das (*gestikuliert wild*). Oder, ja das Jazzfestival Willisau wäre natürlich auch im Programm gewesen. Dann ist einfach ... (*Pause*) nichts. Aber ja, einfach so ein Tag lang für ein Buch an

einer Frauen-Schwinget fotografieren. Niemand, der mir sagt, was er haben muss. Ja, weisst du, das ist eine ehemalige Miss Schweiz und die müsstest du jetzt also auf den Titel, oder so, nein. Niemand, der mir sagt, wo, was ich machen soll, sondern das... Und beim Ding ist es natürlich, eben, im Spital, wenn ich dann dort PR mache, wenn sie mir dann sagt, ja, könntest du da noch dieses Fläschchen abfotografieren (*seufzt*). Ja, also, dann fotografieren wir halt das Fläschchen noch, so.» (GvA., II, 15).

Zur Finanzkrise 2008 und ihrer verzögerten Wirkung, der Prekarisierung der Kreativen, äussert er sich wie folgt:

«Dann ist bei mir im 2012, ich weiss irgendwie... so in den Februar rein habe ich plötzlich realisiert, ich habe vorne raus praktisch nichts mehr. Grün Stadt Zürich ist da, ein Jahresauftrag und vielleicht noch ein Jahresbericht, der jetzt noch nicht gesprochen ist, aber den ich dann wahrscheinlich schon bekomme. Und zwölf und dreizehn, das ist einfach eine Katastrophe gewesen... [...] Und dann lernst du halt auch vermehrt wieder zu kämpfen. [...] Also, ich habe schon mit der Kreditkarte gelebt! Weil ich einfach nichts, mehr, gehabt, habe (*jedes Wort betont*), und mit der EC-Karte nichts mehr gekriegt habe und dann habe ich halt mit der Kreditkarte...» (GvA., II, 15, 16).

Vor diesem Panorama des Wandels und der Krisen ändert sich nun ganz grundsätzlich die Bedeutung der Fotografie als ehemalige halb-legitime Kunstform, wie das auch bei anderen noch nicht legitimierten Kunstformen der Fall war. GvA. weiss das:

«Jaja klar, das Medium Fotografie ist wie andere Medien auch, wie Installationen oder wie Performance. Sie haben natürlich quasi die klassische Auffassung, was ist Kunst, Kunst als Malerei, Radierung und Bildhauerei, natürlich abgelöst. Und der Prozess von einer Fotografie, wo du quasi *könntest* (*betont*) ... auch der Gursky *könnte* von seinem Negativ tausend Abzüge machen, er macht jetzt halt nur drei, einfach um den Preis raufzujagen. Aber das ist wirklich so wie ein Medium... das auch... hat auch in die Kunst herübergewechselt. Man kann auch sagen, man hat die Sekte Kunst einfach um... hat sie vergrössert... man hat, nun ja, man nimmt jetzt auch die Kopten, man nimmt jetzt nicht nur die Katholiken oder so... aber (*Pause*) ... Ja, ja manchmal... ich hab so... manchmal von mir selber das Gefühl, ich sei halt auch schon relativ einfach gestrickt, also bei mir funktioniert die Begeisterung nicht über eine Deklaration: Das ist jetzt Kunst und das ist jetzt nicht Kunst, oder so. Sondern, sie berührt mich oder berührt mich nicht.» (GvA., II, 13).

Gerade das ist wohl nicht das Problem GvA.s, dass die «Sekte Kunst» um eine Denomination erweitert wird, denn das allein müsste seine Zugehörigkeit nicht infrage stellen, ganz im Gegenteil. Er wird vielmehr verdrängt von einem inklusiven und zugleich exklusiven «neuen Paradigma», das ich erörtern möchte. Es

scheint mir wichtig, das zu verstehen, weil es die Ästhetik radikal verändert hat, niemand kann sich dem entziehen, und allen fehlen zunächst die Begriffe. Dieses Neue ist so spitzfindig, so paradox und so schwer nachvollziehbar, und es ist – so meine ich – gerade diese prinzipielle Schwierigkeit, worum es eigentlich geht. Denn schwierige Dinge brauchen Ressourcen, die sozial Spreu vom Weizen trennen. Wer kann sich die Mühe machen, mitzukommen? GvA. offenbar nicht. Er bezeichnet sich selbst quasi durch den verinnerlichten Blick des neuen Blickregimes als «relativ einfach gestrickt», was objektiv nicht zutrifft, sondern ein soziales Urteil ist, so wie man von Unterprivilegierten vom «einfachen Mann von der Strasse» spricht, der alles andere als einfach ist. Was geschieht hier? Um welche Spitzfindigkeit geht es?

Mit Bezug zu Bourdieus eigenem Gebrauch der Fotografie in Algerien, den er selbst erst viel später soziologisch reflektiert, beschreibt Beatrice von Bismarck eine dynamische Veränderung des Kunstfeldes, eine «Aufwertung des Visuellen im Rahmen von wissenschaftlicher Analyse und Theoriebildung einerseits und die selbstkritische Auseinandersetzung mit deren Voraussetzungen und Bedingungen durch die künstlerische Institutionskritik» (von Bismarck, 2008, 80-81), die damals im Gang kommt. Das Medium Fotografie ist eine Impulsgeberin dieser Entwicklung. Diese «Aufwertung des Visuellen» und diese «Institutionskritik», so könnte man meinen, müssten GvA. doch eigentlich entgegenkommen – gerade das aber tun sie nicht. Weshalb?

Der Kunstsoziologe Christoph Behnke beschreibt mit Bezug zur Kunsttheoretikerin Rosalind Krauss den «kunsttheoretischen Paradigmenwechsel» als eine höchst paradoxe Angelegenheit, gegen aussen kritisch, gegen innen exklusiv: ein distinktive «Infragestellung der Originalität» der klassischen Kunst, oder eine differenzierte «Implosion ästhetischer Differenz», oder ein Geniestreich der Besitzer von kulturellem Kapital in der Form der «Dekonstruktion des Genies» (Behnke, 2008, 140). Dieser Paradigmenwandel ist erst durch die Bedrohung der klassischen Kunst (als eine Kunst des Singulären) durch die populäre Fotografie (als eine Kunst der Serie) entstanden. Das postmoderne Kunstfeld hat es aber verstanden, diese Bedrohung produktiv anzunehmen. Mehrfache soziale Paradoxien bestimmen diesen postmodernen Umschlag der Zeichen.

Das erste Paradox ist, dass diese Entwicklungen der Fotografie zum künstlerischen Durchbruch in die Sphäre der legitimen Kunst verhalfen; den Vertretern der «musealisierten Dokumentar-Fotografie» wie jenen «Künstlern und Künstlerinnen, die das Medium Fotografie verwenden, um damit eine neue künstlerische Position aufzuzeigen» (Behnke, 2008, 140). Es ist nicht wenig, was allein im Kt. Zürich unter diesen Vorzeichen revolutioniert wurde, einige Fakten mögen dies demonstrieren. Zwischen den 1990er Jahren und heute entstanden das Fotomuseum Winterthur (seit 1993), die Lehr- und Forschungsstelle für Theorie und Geschichte der Fotografie am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich (seit 2006), an der ETH Zürich obligatorische Seminare in

Architektur-Fotografie (seit 2011), der Zürcher Ausstellungsraum Photobastei (seit 2014, vorher: Photogarage, seit 2010). Es handelt sich um ein ästhetisches Passing, einen regelrechten *Klassenwechsel* des Mediums. Dieser Klassenwechsel wurde auch in der Schule, beziehungsweise bald Hochschule für Gestaltung vollzogen, was kongenial vom Grafikdesigner Cornel Windlin mit dem Plakat zur Ausstellung des Studienganges umgesetzt wurde. Die Fotoklasse heisst hier schlicht «Die Klasse» (Abb. 49), die Attitüde ist Punk auf hohem Niveau, inspiriert von der Ästhetik des angesagten, high-trashigen Londoner Szenemagazins *The Face*.

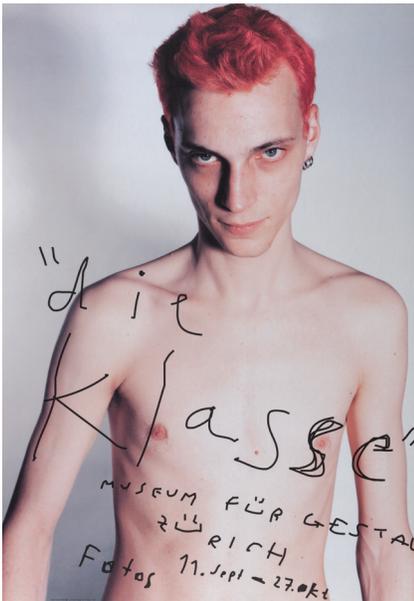


Abb. 49: Plakat «Die Klasse», Grafikdesign: Cornel Windlin, Zürich, 1996.

Das zweite Paradox ist, dass die Inklusion des neuen Mediums in der legitimen Kunstwelt nur zum Preis der sozialen Exklusion jener Akteure zu haben war, die zwar die Erfahrung der Marginalisierung aus biografischen Motiven sehr gut kannten, das Distinktionspotential derselben aber aus sozialen Gründen nicht ausschöpfen konnten. Es ist gerade die Aufnahme der Fotografie in das Feld der legitimen Kunst unter diesen ganz besonderen Bedingungen, die GvA. als eine Aufnahme in die «Sekte Kunst» bezeichnet, denn wer, wie er, sich erst mühsam eine Subjektivität erkämpft hat, muss ihre Dekonstruktion wohl als Bedrohung empfinden. Aus seinen biografisch gebundenen Zeichen der Differenz werden Zeichen der Distinktion für jene Milieus gemacht, die daraus Profit schlagen können, weil kein biografischer Konnex sie daran hindert, Distinktion spontan zu artikulieren.

Es erging GvA. ähnlich wie P., die nicht oder erst mit einer Verzögerung von Jahrzehnten begreifen konnte, dass *Partys* und *Spaß haben* im Neoliberalismus schlicht eine neue Form der Arbeit sind. Unmöglich für sie das spontan zu verstehen, weil das nicht dem Bild von Arbeit entsprach, mit dem sie sozialisiert worden war. Pflicht war Arbeit und Arbeit kein Spiel. Das war für sie nicht vereinbar mit der neuen «Pflicht zum Genuss», wie Bourdieu die immaterielle Produktion soziologisch sehr präzise umschreibt (Bourdieu, 2002a, 573ff.). Um auf die Fotografie zurückzukommen: Auch der selbstkritisch-unkritische, exklusiv-dekonstruktive Smalltalk ist, wie die Party, im Neoliberalismus schlicht Diskursarbeit: von der Pflicht zur «Pflicht selbstkritisch zu sein» also.

Diese neue performative, flache Kritik im Dienst der postfordistischen Produktion ist zum alltäglichsten, gängigen Topos geronnen. Keine Publikation, kein Cluster, kein Curriculum, das ohne das Stichwort Kritik auskäme. Es ist fraglich, worauf diese Kritik inhaltlich zielt. Aber es ein wichtiger Marker geworden. Bei der Inflation des Gebrauchs entsteht der Eindruck, dass man es bei dieser Art der Kritik mit einer Neuauflage des *Salon-Sozialismus* (in der Deutschschweiz ist auch der Begriff *Cüpli-Sozialisten* geläufig) zu tun hat, man könnte sie – postmodern überformt und nach dem Niedergang des realen Sozialismus – deshalb als *Lounge-Kritik* bezeichnen. Es genügt, wie beim Name-dropping, den Begriff Kritik da und dort in einem offiziellen Text, einer offiziellen Website fallen zu lassen, da hört im Grunde das (kritische) Nachfragen schon auf. Auch ein Paradox, und ein sehr wirkmächtiges. Selten bezieht sich die oft bemühte Kritik nämlich auf das Feld selbst. Eine Ausnahme, die diese Regel bestätigt, liegt aber immerhin mit dem Sammelband *Kritik der Kreativität* vor, herausgegeben von Gerald Raunig und Ulf Wuggenig, die in Zürich den Diskurs mitbestimmen, und der in einer erweiterten Neuauflage, zehn Jahre nach der Ersterscheinung, noch einmal aufgelegt werden konnte (Raunig/Wuggenig, 2016).

Die Diskursarbeit der gehobenen Kritik passt sicherlich nicht in das Konzept von Arbeit, mit dem GvA. sozialisiert wurde. Der kritische Smalltalk macht aus einem Menschen einen Künstler. Es ist ein Beispiel für das, was Bourdieu in seinem Aufsatz «Aber wer hat denn die ›Schöpfer‹ geschaffen?» als eine «distinguierte [...] Vulgata» (Bourdieu, 2010, Bd. 12.2, 165) bezeichnet. An dieser Sprache, die dem einfachen Reflex der Insider, sich von den Outsidern unterscheiden zu wollen, entspringt, erkennen und anerkennen sich, in der Logik des «Doppeltreffers», die Insider gegenseitig (Ebd., 162). Die habituelle Anpassung an diesen gehobenen Dialekt oder Soziolekt kann für die Abgehängten nur mit Verzögerung stattfinden. Und Verzögerung, auch dies ein Doppeltreffer, ist zum Merkmal ihrer Aussen- und Unterseitenposition geworden.

Es sind heute vielmehr soziale Sprach- und Diskursgrenzen als landessprachliche Barrieren, die Felder wie das Designfeld immerfort gegen untere Milieus sowohl öffnen wie verschliessen. Die Kunstsoziologin Nathalie Heinich

spricht in diesem Zusammenhang von einem neuen Paradigma des diskursiven Überbaus und seinem sehr dynamischen «paradox permissiv» (Heinich, Zit in: Danko, 2017, 1050–1051). Der Kunstbetrieb, so Heinich, ist immer schon da, wo die Transgression stattfindet, auch wenn es sich um eine kritische Infragestellung desselben handelt. Solche Spiele der exklusiven Einverleibung verschärfen den Wettbewerb. Der Umschlag der Zeichen und der erforderte Einsatz des kulturellen Kapitals in diesem Spiel ist permanent hoch, so dass Zugehörigkeit irgendwann zum Luxus wird. Mit den Worten NP.s, die notabene Standarddeutsch als Muttersprache von ihrer deutschen Mutter erlernte und die dennoch grosse Mühe hatte mit dieser Art sozialer Fremdsprache:

«Und, und irgendwie ist es mir eigentlich oft so gegangen, dass ich es einfach anders ver..., also ich habe es einfach nicht so gesehen, wie es gemeint gewesen ist. So ist es mir einfach oft gegangen!» (NP., I, 19–20).

NP.s Aussage steht hier exemplarisch für alle Designer und Designerinnen aus der Praxis, mit denen ich mich ausgetauscht habe. Sie bestimmen diese spitzfindigen normativen Diskurse nicht, sie rezipieren sie nur mit Mühe, sie gehen ihnen gegen den Strich. Das zeigt ausserdem exemplarisch, was ich weiter oben auf abstrakte Weise dargelegt habe, dass das Designfeld innerhalb des Feldes der Kultur eine eher relativ niedrige Position besetzt, in welcher weniger Privilegierte sich im Prinzip habituell wohlfühlen könnten. Eine Position, die jedoch auch von relativ höheren Feldern der kulturellen und ökonomischen Produktion abhängt, die diese Akteure bedrängt. «Es drückt von oben runter», sagte einmal ein Student zu mir, er zeigte mit dem Finger auf die Kunstklassen im Toni-Areal, in den Stockwerken über der Designabteilung. Designer müssten, so entgegnete ich ihm, von unten nach oben mitmischen, sie müssten selbst Diskursmacht erlangen. Aber das geht den meisten habituell gegen den Strich. Wenn Studierende in meinen Seminaren, wie soziologisch zu erwarten ist, Vorbehalte gegen die aktive Auseinandersetzung mit sogenannten schwierigen Diskursen äussern, wenn sie lieber gestalten und handeln, als zu lesen und zu debattieren, dann sage ich ihnen, dass sie sich bis zu einem gewissen Grad damit abfinden, beherrscht zu werden. Wenn sie Designdiskurse nicht mitbestimmen wollen, dann bestimmen andere über sie: Architektur, Kunst, Wirtschaft. Dann regt sich Widerstand unter den Studierenden, dann beginnen die ernsthaften Auseinandersetzungen. Diese Zusammenhänge empfinden, so meine Erfahrung aus der Lehre, die sozial weniger Privilegierten als besonders schmerzhaft. Ich möchte mich deshalb der Frage widmen, weshalb.

Der Mangel an postmodernem Diskursinsiderwissen, das von den legitimen Erben der hochstehenden Kultur festgelegt wird, ist das eine Ausschlussmittel. Aber es ist nicht das Entscheidende, so meine These. Es ist eine Frage der Zeit, bis hier die neuen Ambitionierten aus den unteren Milieus den Anschluss

finden, den sie kurzweilig einbüßen müssen. AV. sagt beispielsweise, die neue Theorielastigkeit und die Sprache der Szene seien ein «Horror» für ihn, an den er sich, wenn er heute noch einmal von vorne beginnen müsste, aber auch einfach gewöhnen würde: «... vielleicht, das mit der Theorie, wenn du das von Anfang an ein Bisschen lernst, vielleicht [...] mit Ach und Krach hätte ich es vielleicht besser hingekriegt als heute, aber ich glaube nicht, dass ich gross anders geworden wäre, als ich jetzt bin.» (AV., 27). Das Problem liegt vielmehr daran, dass die tiefen Dispositionen bestehen bleiben und die kurzfristige Anpassung auf der Oberfläche den Akteuren langfristige Integration vortäuscht.

Wer nicht aus der herrschenden Klasse stammt, fällt regelmässig auf die Oberfläche des angesagten diskursiven Sprach- und Zeichenstils rein, d.h. er oder sie erkennt die prestigeträchtigen und tiefen Aspekte nicht gleich, welche aus dem ererbten Habitus der Herrschenden geschöpft werden. «Allodoxia» nennt Bourdieu diesen Effekt des übereifrigen Glaubens an die oberflächliche Anpassung (Bourdieu, 2002a, 572). Der richtige Glaube hingegen, der manifestiert sich durch die lockere Beherrschung eines angesagten neuen Talks. *Sophistication*, wie Nadja Geer den neuen Sprachstil nennt (Geer, 2012), und der ist alt wie altes Geld.

Sophistication ist eine Pose der kulturellen Erben, die sich oberhalb der Distinktionslinie auszahlt, wo man lieber unter sich bleiben möchte. Sie ist selbstreferentiell, selbstgerecht und von echtem süffisantem Pathos getragen. Aufsteiger sind rasch die leichtgläubigen Opfer dieser elitären Authentizität, sie sitzen der behaupteten Verallgemeinerung und universellen Geltung der neuen theoretischen Kompetenzen auf, die aber im Grunde Manifestationen der klassenspezifischen, habituellen Reflexe der oberen Klassen sind. Nur die Kompetenzen zu erlernen wie eine Sprache, genügt niemals, um wirklich dazuzugehören, weil «die Universalisierung der Definition von Kompetenz» ohne die Universalisierung ihrer «Erwerbsbedingungen» stattfindet (Bourdieu, 2002a, 578.). Man kann Diskurse schnell erlernen, aber nicht die Attitüden, dieses Wissen auf die richtige Art zur Schau zu stellen. Im richtigen Moment auf die richtige Art im richtigen Ton einen geistreichen Insiderwitz zu machen, subtil mit Anspielungen gegen diese oder jene andere Position zu sticheln, das Augenmass bei der angesagten kritischen Transgression zu behalten – das beweist echte Klasse. Meist ohne es zu wissen, werden die Nachkommen aus unteren Milieus so durch die feinen Unterschiede zu Narren gemacht, wie die Narren der Performance *Quizoola!* (Abb. 50) des britischen Theaterensembles Forced Entertainment, in welchem die Figuren einander mit semi-sontanen Fragen aus einem nicht endenden Fragenkatalog einer dauernden, semi-ironischen Prüfung und Selbstprüfung aussetzen. Fragen wie: «Where did you learn to laugh like that?»



Abb. 50: *Quizoola!* von Tim Etchells, Forced Entertainment, auf dem Foto: John Rowley (links) und Cathy Naden (rechts), Künstlerhaus Mousonturm, Frankfurt, 2003.

Das begriffslose Hinterherhinken – der soziologische *terminus technicus* hierfür ist «Hysteresis» – ist eine Falle, in die man als Aufsteiger dauernd tappt, man kann gar nicht anders. Aber das allein kann sogar abhärten und ist nicht die grösste Schwierigkeit beim Halten einer Position in Zeiten massiven Wandels. Viele Aufsteiger wissen darum und spiegeln das Nürrische sogar frech zurück, wie P.s Vater etwa.

Wenn man doch versteht, worum es geht

Etwas anderes ist die Frage, worüber eigentlich sonst noch gelacht wird, ausser der verzögerten Anpassung. Ich würde Nathalie Heinichs These zum Teil widersprechen und behaupten, Outsider verstehen womöglich sehr wohl, worum es bei diesen Witzen geht, weil ihre berufliche Existenz und, daran gekoppelt, ihre gesamte Existenz auf dem Spiel steht. Ich möchte deshalb im Folgenden einen sozialen und ästhetischen Zug in der Ironie der gegenwärtigen Designszene erörtern, der mir sowohl aus der zeitgeschichtlichen wie auch aus der retrospektiven, historischen Perspektive bedeutend scheint, ausgehend von einer zentralen, sehr emotionalen Episode in GvA.s Interview:

«Wenn ich Portraits mache von Zünftlern finde ich, das berührt mich jetzt nicht wirklich. Aber also lieber... ich mach lieber anständige Portraits von Zünftlern als zum Beispiel die Marianne Mueller von den ganz, ganz einfachen Arbeitern bei der Migros und verheizt die einfach nach Str... Also das ist einfach eine so absolut deprimierende Arbeit gewesen! Und man hat dann auch applaudiert, im Kunstsektor hat man dann applaudiert, aber das ist... Das ist wirklich, sich auf Kosten von einfachen Menschen...

einfach Menschen lächerlich machen. Und das mache ich nicht, nicht! Nicht beim Migros-Arbeiter und das mache ich auch beim Zünftler nicht. » (GvA., II, 19).

GvA.s Vorbilder, man erinnere sich etwa an Paul Strand, hatten einen anderen Zugang, gewiss:

«Sie lassen dem Menschen Würde. Einfach ganz und gar. Sogar dem Toten lassen sie Würde. Also einfach in der Art, wie sie fotografieren. So. Und ja, Marianne Mueller hat meiner Meinung nach jedenfalls, *das (betont)* – ja! – einfach nicht gemacht! Die hat also wirklich die sehr marginalen Hilfsarbeiterinnen und Hilfsarbeiter, die Lagerarbeiterinnen, die Camioneure oder die Aus- und Einlader oder so... die hat sie auch ziemlich vulgär fotografiert, also mit wahnsinnig heftigen Farben, und auch mit einem sehr trashigen Licht. Also, sie hat glaub' ich die Leute einfach so angeblitzt!» (GvA., II, 24).

Aus Ironie wird Entwürdigung, so GvA.s Subtext. Und das ist kein historischer Einzelfall, sondern hat plötzlich System. Marianne Mueller ist nicht irgendeine Fotografin, sondern in den 1990er Jahren eine sehr erfolgreiche Newcomerin und seit 2007 die Leiterin der Fotoklasse an der Hochschule für Gestaltung und Kunst in Zürich, heute ZHdK – mit anderen Worten, ein Role Model.



Abb. 51–54: Marianne Mueller, *Untitled (M-Portraits)*, Migros Annual Report 1998, Zürich, 1998.

Gegen diese fotografische Darstellung der jungen Arbeiter und Arbeiterinnen (Abb. 51–54) wehrt GvA. sich, als ob er direkt betroffen wäre. Oft hört man in solchen Situationen, dass die, welche sich gegen epistemische Zumutungen dieser Art wehren, *humorlos* seien. Das ist GvA. nicht, das möchte ich betonen, immer wieder blitzt sein Humor und seine Lust zu witzeln in den Interviews auf, durchaus auch mit Selbstironie. Aber hier kann er sich mit den Abgebildeten, die im

doppelten Sinn die Abgeblitzten sind, identifizieren. GvA. kennt dieses Milieu, er ist damit aufgewachsen. Wer hier so vulgär dem Blick jener ausgesetzt wird, die Deutungsmacht besitzen, das könnten seine Eltern, seine Geschwister, seine ehemaligen Freunde und Freundinnen aus dem Arbeitermilieu sein. Das macht den Unterschied, wie die Fortsetzung der vorigen Passage demonstriert:

«Ja, ich fand einfach (*pustet*), das macht man nicht, das macht man, das macht man... Es gibt einen ganz berühmten Fotografen, der das auch macht, Martin Parr. Der wurde ausgestellt im Museum, und den habe ich persönlich auch kennen gelernt, aber ich habe... Martin Parr, das ist auch jemand, das ist eigentlich... der kommt aus dem Bildungsbürgertum und der macht einfach das Proletariat total lächerlich mit seinen Bildern, einfach... Ketchup-verschmierte Kindermäuler und so. Und es gibt einen Konkurrenten zu ihm, auch ein Engländer, der heisst Nick Waplington, und der macht im gleichen Milieu, zu dem er aber gehört, er kommt aus dem Milieu, macht er Fotos von diesen desolaten, verwahrlosten Familien, auch Ketchup-verschmierte Mäuler (*lacht*), aber es ist *immer* (*betont, gedehnt*) mit einer grossen Liebe fotografiert. Also nicht gegenüber dem Bild, sondern gegenüber dem Menschen. Und das ist meiner Meinung nach in der Arbeit von Marianne, einfach: *nicht* (*betont*)!» (GvA., II, 25).

Aus der Erfahrung der Diskriminierung gegenüber Unterprivilegierten leitet GvA. einen kategorischen Imperativ ab, der auch ein ästhetischer ist: Behandle/fotografiere alle Menschen so, wie du möchtest, dass man dich behandelt/fotografiert, selbst wenn sie aus einem anderen Milieu kommen als du. Der kategorische Imperativ wird jedoch nicht erwidert, der neue angesagte und von der Kunstwelt anerkannte Stil ist vielmehr eine ästhetische Abwertung jener Menschen auf einer tieferen sozialen Skala durch Fotografen, die weit oberhalb von ihnen einen Platz besetzen.

Man muss Menschen nicht «lieben», um ihnen die Menschenwürde zu lassen, dieser Begriff in der letzten Passage ist nicht wörtlich zu nehmen. Was GvA. hier mit «lieben» meint, ist vielmehr jene Menschenliebe, die uns erlaubt, einander trotz Unterschieden der Klasse mit Achtung zu begegnen, auf Augenhöhe, denn Menschen sind sie wohl, die Arbeiter und Arbeiterinnen der Migros. Der neue Diskurs setzt Unterprivilegierte nicht nur ästhetisch, sondern auch politisch dem Spott, dem Misstrauen und der Verachtung von oben aus. Owen Jones, ich habe in Teil 1 schon auf seine bedeutende, journalistische Arbeit hingewiesen, hat diesen doppelten Klassenkampf von oben, bezogen auf London, in mancher Hinsicht die grosse ästhetische Inspiration Zürichs, in *Prolls: die Dämonisierung der Arbeiterklasse* wie folgt beschrieben:

«An Universitäten wie Oxford feiern Mittelschicht-Studenten ›Proll-Partys›, für die sie sich entsprechend anziehen. [...] Hier sind Privilegierte unter sich, die kaum mit

Arbeitern in Berührung kamen. Sich über Leute lustig zu machen, die man nicht kennt, ist leicht. [...] Gern tut man so, als sei man aufgrund der eigenen Begabung hier und als seien die am unteren Ende eben beschränkt, nutzlos und noch Schlimmeres. Diese Art Hohn ist neu, denn noch vor nicht allzu langer Zeit waren vielen Studenten ihre Privilegien peinlich.» (Jones, 2012, 149, 150).

Ist das auf die Zürcher Designszene übertragbar? Sie ist vielleicht weniger offensichtlich exklusiv und doch: Diese Spiele finden auch hier statt und setzen soziale Aufsteiger aus den Arbeiterfamilien unter Druck, mitzuspielen, oder den Teil ihres Selbst, der beleidigt wird, zu verdrängen. RS. berichtet zum Beispiel im Interview davon, dass er seine ehemaligen Fussballerkollegen nicht mit den neuen Freundschaften zusammenbringen kann. Er hat es einmal an seiner Geburtstagsparty versucht, vergeblich:

«Ich habe es einmal probiert, so zwei verschiedene Kollegenkreise verbinden. [...] Klappt nicht. [...] Die andern machen sich witzig [sic] über die anderen. Und... also so vor allem die Tschutter, weil ihr Horizont ist halt so. Und ähm, die anderen denken halt: ja, das sind einfach Proleten. Und so ist das. Hat bis jetzt noch nie funktioniert. Nein.» (RS., 46–47).

Er selbst war ein Fussballer, wie bereits erwähnt, durch und durch in der Arbeiterklasse sozialisiert, mit demselben Horizont wie seine Fussballfreunde von früher, man sieht hier, wie er beginnt, den distinktierten Blick zu internalisieren, wie P. auch. Der erfolgreiche und in Zürich bestens etablierte Grafiker AV. äussert sich im Interview ebenfalls zu diesem verinnerlichten Blick der Szene, der alles lächerlich findet, was ihrem legitimen Habitus nicht entspricht, der für ehemalige Arbeiterkinder eine echte Zerreisprobe darstellt:

«Ich kaufe einfach immer wieder so Sachen, die mir so auffallen oder kitschig sind. Also wirklich dann so... wie sagt man... un-... also wirklich mit Ab... (*stockt*) ... unbewusst schlecht gestaltet sind. Also mit einem eigenen Charme dann haben [sic] und wo... Es gibt ja auch Leute, die das ja auch versuchen nachzumachen, eine Art von Unbeholfenheit, aber es ist total gesteuert eigentlich! [...] Schwierig (*seufzt*), also es gibt Fälle, wo es, naja (*gedehnt*). Es ist ok, also ich will... ich kann da jetzt nicht... ich nehme es dann nicht so richtig ernst. Also, wenn du es merkst, dann denkst du: ja, es sieht noch gut aus, aber... [...]. Jemand der es jetzt da macht, mit einem wahnsinnigen Know-how das rekonstruiert, also das vielleicht sogar gesehen hat und das nachmacht, das ist ganz anders, als wenn da einer aus dem... aus einem naiven Umfeld... dasselbe macht.» (AV., 36).

Als ich AV. nach konkreten Beispielen für die Nachahmung auf hohem Niveau frage, ist er zunächst sehr ausweichend und bringt dann überraschende Bei-

spiele, die sein eigenes Grafikstudio gestaltet hat. Er ist selbst gezwungen, mitzuspielen oder aus dem Spielfeld zu fallen. Keine einfache Gratwanderung zwischen Exotismus und Selbstexotisierung, das ist in dieser Passage auch spürbar, wie er die Worte sucht und abwägt, über wen er sein Urteil fällen soll. Ich zeige ihm spontan das Cover des Katalogs *The Present Issue. Die schönsten Schweizer Bücher 2008*, und er sagt, das sei ein sehr gut gewähltes Beispiel, mit dem man beginnen könnte, über das Phänomen zu diskutieren, das er beschrieben hat (Abb. 55).



Abb. 55: «Total gesteuert eigentlich!», Cover des Katalogs *The Present Issue. Die schönsten Schweizer Bücher 2008*, Grafikdesign: Laurenz Brunner und Tan Wälchli, Bern, 2009.

Auf diesem Cover des jährlich erscheinenden Ausstellungskatalogs findet man unter dem Titel *The Present Issue* (Abb. 55) die Fotografie des Künstlers Georg Baselitz mit seiner Monografie in der Hand, in typischem Baselitz-Stil auf den Kopf gestellt. Das Foto ist in der Mitte platziert und wird umringt von anderen Beispielen, die niemals auch nur in Betracht gezogen würden, einen Designpreis zu bekommen. Sie sind in den vier Ecken des Covers um die Mitte herum platziert. Alle Personen sind in der typischen Pose portraitiert worden, aber natürlich nicht auf den Kopf gestellt: die Schlagersängerin Nella Martinetti, das Topmodel Heidi Klum, der Rapper 50 Cent und einer der reichsten Immobilienbesitzer der Welt, Donald Trump, damals noch nicht amtierender US-Präsident. Sie halten ebenfalls ihre Monografien, beziehungsweise Biografien in der Hand. Es sind Bücher, die die Designszene nur in Anführungs- und Schlusszeichen als «Bücher» bezeichnet. Die feine Ironie, sie hier um ein prämiertes Künstlerbuch zu drapieren ist deshalb nicht allen zugänglich. P.s Eltern liebten zum Beispiel Nella Martinetti, sie hatten dieses Buch ohne Ironie zuhause. Das Cover in seiner trashigen Ästhetik lustig zu finden, will gelernt sein.

Mich beschäftigt die Frage, worüber hier eigentlich gelacht wird. AV. beschreibt im Interview an einer besonders dichten Stelle des Gesprächs ein System, das sich einer Antwort auf diese Frage annähert. Es geht um eine Dynamik, in welcher die kulturellen «Eliten», wie er sie nennt, ein hoch ritualisiertes «System» der Objektivierung von Qualität befeuern, das zwischen gegenseitiger persönlicher Anerkennung und struktureller Legitimierung der eigenen Wertvorstellungen changiert. In meiner Vorstellung entstand beim Zuhören eine Art Spirale, in der man sich gegenseitig hochschraubt. Wie? Via Teilnahme an öffentlichen Wettbewerben, bei denen man früher oder später selbst in der Jury über andere urteilt, via Präsenz an privaten Partys und Buchvernissagen von Kollegen, die dann an die eigenen Partys und Buchvernissagen eingeladen werden, via Stipendienanträgen bei denselben Institutionen, bei denen man irgendwann selbst in der Position ist, Stipendien zu vergeben, via aktiver Gestaltung der Curricula der Hochschulen für Gestaltung, die man selbst besucht oder an denen man sporadisch lehrt. Eine strukturelle Schraube, die angezogen wird, eine Schraube des zunehmenden Ausschlusses der nicht Auserwählten via Einschluss von immer weniger Auserwählten auf einer von allen Beteiligten anerkannten Karriereleiter, deren Zug nach oben sich auch AV. nicht entziehen kann. Ich war sehr fasziniert von AV.s Beschreibung, seiner Suche nach der richtigen Haltung diesen Zwängen gegenüber und fragte ihn, ob er mir ein eigenes Beispiel für seine Komplizenschaft zeigen mag. Das Beispiel, das er für diese Arbeit ausgewählt hat, ist Folgendes:



Abb. 56 (links): Buchcover der Publikation *Hot Love – Swiss Punk & Wave 1976–1980*, Grafikdesign: Prill & Vieceli, Zürich, 2007.

Abb. 57 (rechts): Original des Veranstaltungsplakats, Vorlage für das Cover der Publikation *Hot Love – Swiss Punk & Wave 1976–1980*, o.O., 1979.

Für uns beide war der Witz sofort klar, wenn wir das Original vom Veranstaltungsplakat aus der Punk-Zeit von 1979 (Abb. 57) und AV.s Adaptation von 2007 (Abb. 58) für sein Buchcover vor uns liegen sahen. Wir lachten, ganz spontan. Da sprangen uns die feinen Unterschiede zwischen Amateur- und Profigrafik ins Auge und das belustigte uns – feine Ironie, sie funktionierte gut für uns, die Insider. Wir konnten aber nicht einfach in Worten fassen, worüber wir eigentlich lachten. Das irritierte uns. Die Suche nach den richtigen Worten für diese Irritation war anstrengend und seltsam bitter. Das erinnerte mich an P.s Irritation über den Punk-Auftritt von Dani Freitag in den späten 1990er Jahren, wie im Teil 1 beschrieben. Damals war die Irritation spontan entstanden. AV. und ich konnten uns Mitte der 2010er Jahre jedoch nur dank einem grossen intellektuellen Willensakt eingestehen, dass wir über die professionelle Adaptation irritiert waren – weshalb? War das der Effekt einer unbewussten Anpassung, einer emotionalen Komplizenschaft, die über Jahrzehnte gewirkt hatte? Die Auseinandersetzung mit diesen Fragen war ein erhellender Moment, weil das Urteilen über diese Praxen plötzlich in den Modus des Verstehens kippte. Wir selbst fanden uns wieder in den Zwängen einer neuen ästhetischen Norm, wir waren involviert – wir wollten verstehen, wie, ohne uns als Opfer oder Täter des Systems zu stilisieren. Das wäre nicht stimmig gewesen. Im Nachhinein konnte ich unsere Auseinandersetzung auch mit P.s Bitterkeit aus den 1990er Jahren verbinden, da war sie plötzlich wieder. Was hatte es damit auf sich?

Im Austausch mit AV. über unsere eigene Faszination für diesen professionellen, ironischen Hyperrealismus habe ich verstanden, dass auch etwas zutiefst Verzweifelter der Ironie jener Epoche zugrunde lag. Ironie ist von Søren Kierkegaard als König ohne Land bezeichnet worden. Ohne Land: Das lenkt die Aufmerksamkeit auf die Landnahme der Gestaltung während der neoliberalen Wende. Ironie wäre in diesem Sinne als Grinsen des sozialen Nihilismus zu verstehen, der sich an der Vitalität seiner Opfer nährt. Design war in den 1990er Jahren ein beliebter Umschlagplatz, wo ästhetische Coolheit in soziale Kälte verwandelt wurde. Über die Tragik einer in die Jahre gekommenen Solidarität, aus der kein symbolisches Kapital mehr geschlagen werden konnte, konnte und wollte man in der Szene letztlich nur ironisch schön und hart hinweglachen. Womöglich diente dieses Lachen als Ausgleich für den Verlust an Selbstbestimmung des Designfeldes. Der beliebte Hyperrealismus der Gestaltung jener Zeit kann als nostalgische Übersprunghandlung verstanden werden, oder mit Walter Benjamins Worten als modischer und mörderischer «Tigersprung ins Vergangene» (Benjamin, 1974, 701). Je weniger Gestalter in ihren Repräsentationen etwas Wahrhaftiges aus der sozialen Realität der Klassenspaltung und der Ungleichheit um sie herum schöpften, desto fixierter waren sie auf hyperrealistische Verweise auf Repräsentationen aus anderen Zeiten. Niemand konnte sich offenbar *in der Zeit*, in der das Spiel selbst stattfand, den Luxus leisten, auf andere zuzugehen und diese Praktiken mit anderen zusammen zu reflektieren.

Sie geschahen offensichtlich ganz einfach aus einem kollektiven Impuls der Anpassung an die neuen ökonomischen Diskurse heraus und wurden ebenso reflexartig rezipiert.

Gegen aussen machte AV. mit, musste er mitmachen, um am Ball zu bleiben. In seinem Inneren jedoch konnte er nur auf Distanz gehen oder sich verleugnen. Logisch, dass er trotz seinem herausragenden Talent nie einen Spitzenplatz des Feldes besetzt hat, er ist verbunden geblieben mit der Realität ausserhalb der Szene, die diese Realität nur mit Ironie repräsentieren kann. Er konnte auch anders, aber das nur für sich. Das klingt bei AV. so:

«Ich weiss nicht einmal, bin ich nur der Einzige, der so denkt oder sieht? Oder denken andere Leute auch so, irgendwie? Und dann hast du immer so deinen Background von deiner Familie halt, oder deine Geschichte im Hintergrund. Also, ich weiss ja noch alles von früher, weisst Du. Ich weiss, was meine Cousins jetzt im Moment noch machen, arbeitslos irgendwo... oder nur diese Berufe gelernt haben. Also ich habe immer so einen Hintergrund irgendwo, so einen Blick für etwas anderes, das ist immer so ständig dabei, so ein Bisschen.» (AV., 19).

Er kultiviert den doppelten Blick – er wird uns in seiner tiefgreifenden sozialen Logik noch beschäftigen müssen –, und dieser Blick hat, wie er betont, seine soziale Genese im Habitusbruch von sozialen Aufsteigern aus den untersten Milieus:

«Das kannst du aber nur, wenn du... wenn du aus einem anderen Kontext kommst, dorthin.» (AV., 20).

Er schafft es, sich letztlich nicht über seinesgleichen lustig zu machen, und sagt schliesslich, fast wortwörtlich ausgedrückt wie GvA.: «Das darf man ja nicht!» Der Grund, weshalb er findet, dass man das nicht darf, umschreibt er mit den Worten:

«Also wenn man das macht, dann tut man sich vermutlich in seinen eigenen Wurzeln [sic] leugnen. Also, da musst du immer aufpassen bei so Sachen. Also, da beginnt die Arroganz. Und all die anderen Sachen, die gibt es eben auch noch. Also Arroganz, das spürt man ab und zu bei gewissen Leuten.» (AV., 35).

Menschen, die mit wenig kulturellem Kapital ausgestattet sind, sind durch die feine und unfeine Art, wie sie auf dem Cover von *Die schönsten Schweizer Bücher 2008* als Subjekte nicht mitgedacht werden und in Marianne Muellers Arbeit als Objekte ausgestellt werden, weniger Mensch, sie werden zum Narren gemacht, ihnen wird eine abschreckende Maske der Schwindler ins Gesicht geblitzt, wie es der aggressive Begriff «Simulant» im neuen rechten Diskurs gegen Sozialhilfe-

bezüger und gegen Migranten tut. *Ihnen* ist nicht zu trauen, sagen diese Darstellungen – und das macht *uns* Spass, denn wir haben sie unter Kontrolle. Man könnte dieses Beispiel als eine postmoderne Form der Völkerschauen bezeichnen. GvA. muss das, so meine Interpretation, als deprimierend empfinden, weil der Subtext dieser Darstellungen in der realen Sozialpolitik gegen Armutsbetroffene in der Schweiz widerhallt. Nun könnte man einwenden, dass das Spiel mit der Degradierung zum allgemeinen Modus wurde. Alle taten das und alles wurde vulgär und trashig, wie etwa auch die opulente Ausstellung *The Vulgar. Fashion Redefined* in der Londoner Barbican Art Gallery zu behaupten versucht (Alison/Barbican Art Gallery, 2016). Aber macht das die Attacken weniger scharf und sozial weniger zynisch? Möglicherweise wird sich der soziale Preis für diese Spiele, falls sich die Konjunktur weiter abschwächen sollte, für alle einmal als zu hoch erweisen. Sicher ist, dass er für Unterprivilegierte, die um ihre Würde kämpfen müssen, schon jetzt eine Zumutung darstellt.

Anhand GvA.s Biografie kann man einen Wandel konstatieren, der sowohl in die Zukunft als auch in die Geschichte weist. Es herrscht ab den 1990er Jahren ein neues Blickregime, das sich deutlich von der dokumentarischen Fotografie unterscheidet. Man könnte sagen, dass der soziale Fotorealismus zur langen Epoche der keynesianisch geprägten Wohlfahrt passte wie der asoziale High-Trash zum Neoliberalismus. Aber ist ästhetischer Witz auf Kosten der Armen nicht ein viel älteres Vergnügen einer bestimmten Klasse? Was heisst zusammengehören? So einfach, wie ich es hier vorläufig formuliere, ist das sicherlich nicht. Um das Verhältnis präziser zu erfassen, schauen wir einmal genauer hin, wie GvA. diese Zusammenhänge darstellt:

«Und ich habe halt auch das Gefühl, ja dann so Arbeiten wie die der Marianne Mueller, das ist halt dann so ein selbstverliebter Zynismus. Es hat sich dann etwas abgelöst von einer Wirklichkeit auch! Das ist das, was mir passieren würde, wenn ich ein Buch über die SVP machen würde. Ich würde mich ablösen von der politischen Wirklichkeit von der SVP und darum will ich ihnen das nicht schenken. Ich habe keine Lust (*lacht leise*), aber nur, weil ich weiss, dass ich dort eine Art Schwäche habe, ich sehe halt einfach zuerst den Menschen, ganz lange vor irgendetwas anderem, so.» (GvA., II, 32).

Eine präzise Diagnose, «selbstverliebter Zynismus», der sich von der «Wirklichkeit abgelöst hat». Eine ästhetisierte Form der kalten Beziehung, die die kulturell Herrschenden gegenüber den Unterprivilegierten einnehmen, eine Beziehung der Herrschenden zu sich selbst, die liebevoll im Interesse der Besitzstandswahrung gepflegt wird. Abgelöst von der politischen Wirklichkeit ist das im Grunde nur deshalb, weil die Kunstwelt ihre eigenen sozialen Prämissen und ihre politische Verantwortung nicht reflektiert. Das ist nicht weit weg von jenem impliziten Rassismus des coolen Geschmacks, der bereits im ersten Teil

anhand von P. thematisiert wurde. Diese neue Ästhetik der sozialen Kälte und der Witze auf Kosten der weniger Privilegierten und Abgehängten ist politisch durchaus anschlussfähig. Und womöglich ist es eine Frage der Zeit, bis asoziale politische Kälte und asoziale ästhetische Witze auch zueinander finden, denn auch der Rechtspopulismus ist dabei, sich postmodern zu transformieren. Aber statt dass die Szene diese potentielle Annäherung reflektieren würde, hat sich – im Gleichschritt mit dem neuen ironischen, kalten Zynismus – ein Stil etabliert, der nachhaltige Unschuld kultiviert, der die Seele wärmt, der *cosy* ist, so würde man auf Englisch sagen. Ein idealer Gegenmodus zur zynischen Kälte. Er ist auf eine unreflektierte Art ebenso selbstverliebt wie die Beispiele, die GvA. selbstverliebt nennt. Das Cover von *The Sustainable Fashion Handbook* kann das exemplarisch zeigen (Abb. 58).

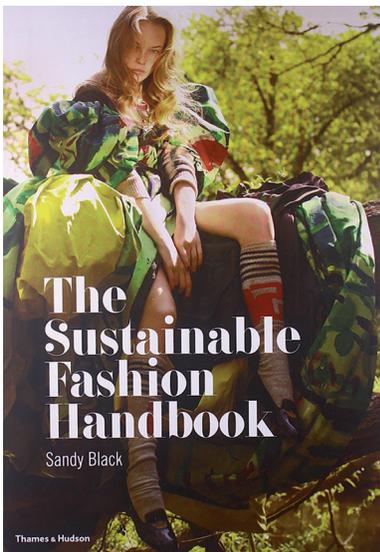


Abb. 58: Sublime Unschuld und Nachhaltigkeit als Distinktion in Zeiten von Fast Fashion: Cover von *The Sustainable Fashion Handbook*, London, 2012.

Die feine Distinktion ist ein weiteres gemeinsames Merkmal des nachhaltigen und des zynischen Stils. Auch der Stil der Nachhaltigkeit dient dazu, auf eine raffinierte Weise die Herrschenden symbolisch zu nobilitieren, die einen weit-aus grösseren ökologischen Fussabdruck hinterlassen als die von Armut Betroffenen, die ökonomisch gar nicht in der Lage wären, auf diese überdeterminiert sentimentale Art ihren bescheidenen Fussabdruck gegen aussen zur Schau zu stellen.

Strukturelle Selbstverliebtheiten jeglicher Art haben zur Folge, dass man als Designer gar nicht realisiert, wie sehr man Teil eines dominanten Diskurses ist,

man wähnt sich habituell in der Rolle der Avantgarde. Wiederum sind es die brüchigen Karrieren, die einen alternativen Blick auf unsichtbare Strukturen haben, der sie erhellt. Auf die Frage, wie GvA. diese neue Avantgarde-als-Mainstream versteht, antwortet er:

«Ich glaube, es war eine Attitüde! [...] Also du übernimmst eine Form im Glauben... Das ist ja die grosse Krankheit der meisten Amateure, dass sie eigentlich immer nur Bilder machen, die sie schon kennen. Sie reproduzieren quasi aus dem Fundus, der Erfolg verspricht. Wenn ich einen Sonnenuntergang fotografiere, jetzt wenn ich das ganz runterfahre und ich zeige das meinen Verwandten, dann finden die das ein schönes Foto. Das ist einfach so. Und auf einem höheren Niveau... (*Pause, pustet ganz leise*), ich weiss auch nicht, das ist eben die... ich sag zu dem Ganzen halt wirklich Sekte, das ist die Sekte Kunst: hat ganz viele Leute aufgenommen, lässt diese auch wieder fallen.» (GvA., II, 26; 27).

Dass hier der Begriff der Sekte fällt, die für GvA., wie wir gesehen haben, eine ganz bestimmte, situative Semantik seiner Kindheit und Jugend transportiert, scheint mir äusserst wichtig. Sekten, das sind die Bibelgruppen und Zirkel, die «den Tod» nachhause brachten, als die ganze vitale Kultur in seiner Familie verloren ging. Sekten, von diesen Gruppen wollte er als junger Erwachsener nur weg, weit weg. Sektenähnliche Gruppierungen, so belegt die Beratungsstelle Infosekta, treten überall seit den 1990er Jahren vermehrt auf. Inwiefern kann man sie mit beruflichen Szenen und Avantgarden der Gestaltung vergleichen? Ist das nicht zu weit hergeholt? Es ist – bleiben wir bei den Aussagen der hier untersuchten Biografie – zunächst einmal nicht von der Hand zu weisen, dass Szenen der Kreativen einige Merkmale tatsächlich mit Sekten teilen, beispielsweise «Elitebewusstsein», «Milieukontrolle» und «Absolutheitsanspruch» (Infosekta). Mich hat bei GvA. eine noch unklare, aber tiefe und weit zurückliegende Verwandtschaft zwischen Sekte und Szene interessiert, auf die ich im nächsten Kapitel eingehen möchte, denn als Historikerin vermutete ich, dass sie von grossem, allgemeinem Interesse sein könnte.

Die Umwege und Stationen in GvA.s Pfad durch den sozialen Raum können zunächst mit Blick auf die Zeitgeschichte wie folgt zusammengefasst werden. GvA., als Arbeitersohn in prekären Verhältnissen aufgewachsen, hat in seiner Karriere nach und nach seinen Platz erobert und am Rande der Szene, gewissermassen in seiner Bucht, einen sicheren Hafen gefunden. Da hat er seinen Anker gelassen, der ihn im tiefen, «gesunden Ausgangspunkt» seiner Herkunft verankert. Von diesem sozialen Ort aus portraitiert er alle Menschen unabhängig von ihrer sozialen Herkunft mit Respekt. In soziologischen Begriffen ist seine späte Verankerung ein gutes Beispiel für die Hysteresis des Habitus beim sozialen Aufstieg, jene oben abstrakt beschriebene, verzögerte Anpassung von Auf- und Absteigern unter gleichbleibenden historischen Bedingungen. Hier

handelt es sich um die stabilen Bedingungen der ökonomischen Wohlfahrt der Trente Glorieuses und, so meine These, der «symbolischen Wohlfahrt» eines Stils: dem Stil des dokumentarischen, sozialen Fotorealismus. GvA. kommt am Rande der oberen Mitte an, und diese marginale Position in der Mitte bedroht ihn zunächst keineswegs, im Gegenteil, es ist die ideale Position für ihn.

Ein Beispiel mag die Kraft der Hysteresis in stabilen Zeiten demonstrieren. GvA. betritt mehrmals, Jahrzehnte nach seiner Kindheit, als Fotograf jene Häuser, zu welchen er, als er noch klein war, seine Mutter begleitet hatte, als sie als Putzfrau in diesen Räumen arbeitete. Nun ist er erwachsen – und nun leben seine neuen Freunde hier. Er drückt freimütig seine Missbilligung über die Raumverschwendung aus, seine Freunde bekommen das ohne Umschweife zu hören. Aber er kann sich schliesslich mit Verzögerung daran gewöhnen, wenn es Leute sind, die ihm gegenüber wohlgesinnt sind. Und das sind sie: Freunde aus einem anderen Milieu, zufällig in einer anderen sozialen Welt geboren. Was diese Freundschaften trotz unterschiedlicher Herkunft tragfähig macht, ist die Tatsache, dass die Welt der Gestaltung in Zürich bis Ende der 1970er Jahre als Ganzes immer noch die Welt ist, die er kennt, seit er denken kann. Und zu jener Welt gehörte, dass man Menschen jeglicher Herkunft mit Respekt begegnet. GvA. sieht schon auch ein, dass dieser Respekt bisweilen etwas oberflächlich ist, wie er es einmal mit viel Sarkasmus darstellt: «... und dann schon wieder irgendeine Sozialreportage, also inklusive von Leuten, die eigentlich das Gefühl haben, sie hätten etwas zu sagen.» (GvA., II, 27). Ab Mitte der 1980er Jahre erodiert der soziale Konsens auch auf der Oberfläche und GvA. muss feststellen, dass er durch eine neue Bildsprache und durch neue Inhalte massiv bedrängt wird, auf eine Art, die den Tod evozieren muss, wie der Bezug zu den «Sekten» nahelegt. Dem kategorialen Unterschied zwischen alt und neu gesellt sich nun jener zwischen sozialem und zynischem Realismus. Das mag einmal den symbolischen Tod der «Kultur» im Sinne von Vitalität und Lebensfreude innerhalb der Szene meinen, die er «halt wirklich» als «Sekte» bezeichnen muss. Und einmal seinen eigenen beruflichen Tod durch den Ausschluss aus der Szene, dessen neuen Werte er habituell nicht teilen kann. GvA. ist fassungslos gegenüber der Arbeit von Marianne Mueller, die stellvertretend für den allgemeinen neuen Stil erhalten muss, und er ist fassungslos über die Kunstszene die auch noch «applaudiert». Es gibt, mit anderen Worten, einen Rand, in dem es sich gut leben lässt und einen, der symbolisch und sozial «tödlich» sein kann. «Ich bin eigentlich immer auf eine Art auch draussen» (Ebd.). Das sagt GvA. zwar. Wenn aber alle Fotografen das von sich selbst sagen, wie Boltanski diagnostiziert hat, so kann man jetzt anhand von GvA.s Aussagen die Bedrohung und die Chancen dieses Ortes für Aufsteiger am Rande der gesellschaftlichen Mitte doch etwas genauer konturieren.

Postmodernismus und Neoliberalismus

Es gibt ein fruchtbares, gutes, freiwillig gewähltes Aussen in guten Zeiten, von welchem aus der Arbeitersohn GvA. seinen eigenen Blick gewinnbringend im Spiel um kulturelle Anerkennung und ökonomisches Kapital einsetzen kann. Unter diesen Umständen ist er, wie er präzise sagt, nicht einfach «draussen», sondern «auch draussen», also einer, der ein- und ausgeht, ein Grenzgänger zwischen Rand und Mitte, der sich vom Anfang seiner Karriere in den späten 1970er bis Ende der 1980er Jahre auf anerkannte Weise für die neue Perspektive stark macht, die verbunden ist mit seiner Herkunft im untersten Milieu, eine Perspektive, die seine Stellung wiederum stärkt. Eine Win-win-Situation also.

Nun ändert sich das. GvA war ein Vertreter der befreiten, «neuen Generation», und diese Freiheit wird ihm geraubt. Ab den späten 1980er Jahren wandelt sich sein fruchtbares Aussen in ein unfruchtbares Aussen, das neue Innenleben der Szene schliesst sich gegen seine Dispositionen ab: Die Kunstwelt absorbiert die Fotografie unter sozial ungünstigen Vorzeichen, die «Sekte Kunst» lässt ihn «fallen». Seine Fotografien sind immer noch das, was man von einem künstlerischen Standpunkt verlangt, sie sind einzigartig. Aber sie sind es nicht auf die neue, legitime Art, einzigartig zu sein. Die Schliessung des Feldes gegenüber GvA.s Art, «divers» zu sein – um es mit einem heutigen Terminus zu sagen –, vollzieht sich. Dieser Begriff und seine politischen Implikationen für Designer werden uns in Teil 3 noch beschäftigen. Hier möchte ich festhalten: Bisherige Standards der Verlässlichkeit, Loyalität und Solidarität müssen einem standardmässigen, schillernden sozialen Zynismus weichen. Wer diese Entwicklung verpasst, bleibt mit einem Bein in der Vergangenheit verankert, reibt sich unaufhörlich an sozialen Fragen innerhalb des Designfeldes 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 der Postmoderne haftet das Stigma des Unreinen an, wie Zygmunt Bauman es formuliert. Die Kontinuität eines modernistischen Reinheitsdiskurses unter der postmodernen Oberfläche der Diversität scheint mir für das Designfeld besonders wichtig, weil sich in diesem Feld die fixe Idee einer Hygiene auf der symbolischen sowie auf der sozialen Ebene manifestiert. Auch bei GvA. wieder – wie schon bei P. Deshalb wiederhole ich, wie einen Refrain, dieses Zitat noch einmal:

«In der postmodernen Welt frei konkurrierender Stile und Lebensmuster gibt es noch immer einen strengen Reinheitstest, den jeder, der sich um Zulassung bewirbt, bestehen muss: Man muss in der Lage sein, sich von den grenzenlosen Möglichkeiten des Verbrauchermarktes und der von ihm propagierten ständigen Erneuerung verführen zu lassen; man muss sich freuen können über die Chance, Identitäten anzunehmen und wieder abzulegen und sein Leben auf der endlosen Jagd nach immer

intensiveren Gefühlserlebnissen und immer aufregenderen Erfahrungen zu verbringen. Nicht jeder besteht diesen Test. Die dies nicht schaffen, sind der ‹Schmutz› der postmodernen Reinheit.» (Bauman, 1999, 30).

GvA. hat den postmodernen Test in diesem Sinne nicht bestanden. Zum ‹Schmutz› zu gehören triggert bei ihm die Sektenerfahrung seiner Kindheit, er wird zum Grufti, zum lebenden Toten gemacht. Der Postmodernismus ist also mitunter auch dies: die Transformation des Wohlfahrts-Modernismus unter politisch zynischen Vorzeichen. Stellt man einen Bezug zur Milieukarte her, so kann man nun zwei Dinge verstehen. Erstens, der Abstieg GvA.s ist kein individuelles Schicksal, sondern ein kollektives, wie schon P.s Beispiel gezeigt hat. Viele Vertreter der obersten Fraktion – auf der Karte sind das die ‹Idealistischen Anspruchsvollen› im ‹Modernen Arbeitnehmersmilieu› – rutschen während der Nullerjahre definitiv in die Fraktion der ‹Geprellten Leistungsorientierten› ab, bisweilen in noch tiefere Milieus der ‹Gelegenheits-Unangepassten›. (Vester, 2010, 51–52).

Dieser Abstieg GvA.s ist somit nicht – wie der neoliberale Diskurs regelmässig suggeriert – seinem Mangel an Ehrgeiz und Talent zuzuschreiben, sondern seinem Mangel an sozial zynischen Dispositionen. Die Art, wie GvA., der 1952 geboren ist, innerlich disponiert ist, seiner Kreativität Ausdruck zu verleihen, passt in der zweiten Hälfte seiner Karriere nicht mehr zu seiner sozialen Lage. Das erzeugt einen heftigen Habitusbruch. Heftiger noch als bei P., die schon seit ihrer frühen Jugend durch die Punkbewegung mit dem zynischen Spiel in Berührung gekommen war, bricht bei GvA. regelrecht die Orientierung am inneren Kompass ab. Hier, in diesem Bruch, fällt sinnigerweise der Begriff ‹Sekte›. Die historischen Schichten, auf die er in diesem bestimmten Kontext des Habitusbruchs verweist, sind das Thema des letzten grossen Kapitels ‹Blick durch die Oberfläche› dieses 2. Teils.

Der heftige Habitusbruch ist nicht nur durch den Strukturwandel bedingt, sondern auch durch die Metamorphose der Avantgarde zu Beginn der Nullerjahre, die diesen Strukturwandel begleitet, wenn nicht gar anregt. Dass GvA. hier so auf die Person Marianne Mueller und ihre Arbeit reagiert, ist somit weniger als Zeichen seines Ressentiments gegen diese Person zu verstehen, als vielmehr ein Zeichen dafür, dass wir keine Sprache besitzen, um uns innerhalb des Feldes konstruktiv mit diesen Brüchen zu befassen. Was fehlt, ist das geteilte historische Wissen, dass hier die sozialen Klassenkulturen spaltet. Weil Herrscher und Beherrschte das nicht wissen, kommt es zum Konflikt auf der persönlichen Ebene, anstatt dass man über die objektiven Bedingungen spricht, wie das schon in Teil 1 bei P. aufgezeigt werden konnte. Das Schweigen macht uns deshalb alle zu unfreiwilligen Komplizen einer Bedrohung des sozialen Friedens, zu Komplizen jener andauernden, neoliberalen Landnahme innerhalb des gehobenen alternativen Milieus, wie sie die soziologische Forschung

bereits Ende der 1990er Jahre diagnostizieren konnte, als GvA. diesen Bruch zum ersten Mal erlebt:

«Die strategische Position der Avantgarde ist vorerst an das in den 90er Jahren neu aufgestiegene Postmoderne Milieu (POMO) übergegangen, das mit etwa 5% ebenso gross ist, wie früher das Alternative Milieu. Das Milieu ist relativ jung und gut gebildet. In ihm mischen sich eine ästhetische Avantgarde und neue Aufsteigermilieus der «innovativen» Kultur- und Medienberufe und der kleineren Unternehmen der neuen Technologien und symbolischen Dienstleistungen. Seine Angehörigen inszenieren ihr Selbstverständnis als kulturelle Avantgarde und ihr Bedürfnis nach Erlebnis, Konsum und Abwechslung als ich-bezogenes Privileg ohne einschränkende Verpflichtungen. Die Dynamik dieses Milieus wird gegenwärtig überlagert von einer noch wenig untersuchten neuen Tendenz zur Herausbildung einer neoliberal orientierten Koalition. In ihr finden sich verschiedene Gruppen zusammen, die an einem steilen sozialen Aufstieg interessiert sind: neue berufliche und politische Aufsteiger, postmoderne Technokraten der «new economy», die neue Managergeneration in etablierten Firmen und die neuen Technokraten des Blairismus unter den Politikern und Spitzenbeamten, die die Sparpolitik und die sozialen Einschnitte mit der Einführung eines autoritären Chefprinzips verbinden möchten. Nach den Berufspositionen liesse sich dieses neu entstandene kleine Milieu als «neue Manager», nach dem empordrängenden Habitus, nach dem übrigens in Italien eines der Milieus benannt ist (Rampanti), als «neue Macher» bezeichnen.» (Vester 2002, 39; 49).

Was sich in den späten 1990er Jahren «abzeichnet», das ist heute, 2020, längst Realität, ganz selbstverständlich im Sinne des Common Sense, wie der dritte Teil meiner Arbeit zeigen wird, in welchem wir die Stimmen der jüngsten Jahrgänge hören werden, die nach 1990 Geborenen. Ausgehend von der neuen postmodernen Avantgarde wich sozusagen der soziale Realismus der dokumentarischen Fotografie in den letzten Jahrzehnten einem zynischen Realismus. Diese Entwicklung ist nicht losgekoppelt von der politischen Realität, sie verlief vielmehr parallel zum politischen Diskurs des White-Trash-Bashings, als ob es sich um zwei Seiten derselben, zynischen Medaille handelte. Wenn man nun den Bezug zum paradoxen, exklusiven, «kritischen» Diskurs, wie ich ihn oben beschrieben habe, mitdenkt, wirkt die Zumutung dieses Wandels noch perfider.

Hand in Hand, ohne dass eine Hand zu wissen scheint, was die andere tut, verdrängen ein latenter sozialer Zynismus und ein manifester kritischer Überbau Akteure wie P. und GvA. aus dem Feld. GvA. kann sich knapp über Wasser halten, und er muss es auch, er hat keine Alternative wie P. sie mit dem Lehrenberuf hatte. GvA. ist, anders als P., immerhin bis hierher gut gefahren und schon am Ende seines Berufslebens angelangt. GvA. muss erst spät, aber doch schmerzhaft erfahren, dass er in den Augen des neuen erfolgreichen Typs

vorgestrig, stur, humorlos wirkt mit seinem Beharren auf dem eigenen Standpunkt, der ein solidarischer ist. Er nimmt das Verdikt auf sich wie ein Kreuz. Zu «einfach», zu «schwach», «immer zuerst den Menschen» sehend, so lautet seine herabsetzende Selbstzuschreibung. Es klang in meinen Ohren wie ein unfreiwilliges Echo jenes menschenverachtenden Diskurses gegen «Gutmenschen», der ihn doch selbst verletzen musste. Mir tat das beim Zuhören leid, aber im Moment des Interviews kam ich nicht dagegen an, weil es mich, aus der Retrospektive betrachtet, zu sehr an P.s verinnerlichte Inferiorisierung gemahnte.

Nicht cool zu sein hatte tatsächlich etwas von jener typischen Humorlosigkeit, die allen Spielverderbern anhaftet, wenn sie am Verlieren sind. In solchen Momenten fand ich mich mit GvA. im Labyrinth der sozialen Scham wieder, aus dem man nur mit grosser, kollektiver Anstrengung wieder herausfindet. Diese Arbeit ist mitunter auch dies: ein wissenschaftlicher Versuch, diesen Ausweg über die kollektive, reflektierte, heilsame Distanz der Sprache aufzuzeigen. Nein, so würde ich es heute aus der Distanz dezidiert ausdrücken, es ist nicht schwach, zuerst den Menschen zu sehen, im Gegenteil. Der Blick in die Geschichte zeigt vielmehr, dass das bisweilen sogar extremen Mut erfordert. Diesem Aspekt ist der nächste, letzte Abschnitt dieses zweiten Teils gewidmet, bevor ich mich im dritten Teil der Untersuchung der jüngsten Generation zuwende.

Blick durch die Oberfläche. Unterwegs mit der historischen Spiegelreflexkamera

Zeit aus der Perspektive der Handelnden unterscheidet sich von theoretischen Zeitvorstellungen. Dieser Unterschied ist für die Geschichtsschreibung von grosser Bedeutung, die ich im Folgenden ausloten möchte. Praktische Zeit, alltägliche Zeit nehmen wir meistens nicht wahr. Sie ist eine soziale, innere Perspektive, die sich als Impuls manifestiert, das eine zu tun und das andere zu lassen. Der begrenzte Rohstoff unserer Vitalität wird dabei «im praktischen Antizipieren einer Zukunft, die gleichzeitig praktische Aktualisierung des Vergangenen ist» laufend in einen kohärenten Lebensstil transformiert (Bourdieu, 2014, 510–511). Zeit ist sozusagen das lebendige Produkt einer reibungslosen Mechanik der herrschenden Verhältnisse, das Produkt eines «mit anderen übereinstimmenden Habitus» (Ebd.). Zeit wird unter Bedingungen der alltäglichen Knappheit an Reflexionsräumen produziert, die meisten Menschen können sich auf Dauer nicht zurückziehen und nachdenken, und selbst dann ist es nicht einfach gegeben, Dinge infrage zu stellen, die scheinbar *immer schon* so waren, wie sie sich darstellen. Mittels eines mit anderen übereinstimmen-

den Habitus werden in friedlicher Übereinstimmung mit den herrschenden Verhältnissen jedoch auch «längst erledigte soziale Konflikte weiter transportiert...». (Barlösius, 2011, 68). Die Macht des Common Sense drückt sich eben dadurch aus, dass sozial relative Werturteile als absolute Werturteile und dass historisch willkürliche Verhaltensweisen als natürliche Verhaltensweisen aufgefasst werden, «weil die darin enthaltenen sozialen Auseinandersetzungen nicht als solche erkannt werden» (Ibd.). Diese «einverleibte, zur Natur gewordene und damit vergessene Geschichte» (Bourdieu, 1993b, 105) macht die Passung eines bestimmten legitimen Habitus in einem bestimmten Berufsfeld so dauerhaft. Der Habitus bietet praktische, dauerhafte Schablonen, die je nach Zeitgeist zur Gestaltung von unterschiedlichen Oberflächenphänomenen führen. Diese Schablonen sind, solange sie nicht reflektiert und infrage gestellt werden, «unabhängig von den äusseren Determiniertheiten der unmittelbaren Gegenwart. Diese Selbständigkeit ist die der abgehandelten und fortwirkenden Vergangenheit.» (Bourdieu, 1993b, 105).

Mein Argument ist, dass man sich als historisch Interessierte gerade diese Dauerhaftigkeit für die Erforschung der Geschichte eines Feldes zunutze machen kann, wenn man Habitusbrüche genauer untersucht. Genau dann, wenn die Passung zwischen Habitus und Feld nämlich brüchig wird, verblasst die Macht des Common Sense. Der «Uncommon Sense», sozusagen, macht sich genau dann bemerkbar und der inkorporierte Sinn für die abgehandelte soziale Geschichte von Kämpfen drängt ins Bewusstsein. Für Aufsteiger ist dieser gebrochene, unnatürliche Sinn bisweilen eine Zumutung, die sich oft in Ressentiments entlädt oder die zu Resignation und Schweigen führt. Der wissenschaftliche Zugang jedoch, das ist nicht die laute Kampfansage und auch nicht die stille Unterwerfung, es ist ein neugieriger Zugang, der die nüchterne, verstehende Beschreibung dessen versucht, was dieser Sinn offenbart.

Welche abgehandelte Geschichte von sozialen und symbolischen Kämpfen zwischen Designfeld und Arbeitermilieus blitz jeweils auf, wenn wir diesen Brüchen in die Vergangenheit folgen? Und konkret nun die Suche nach einer Antwort bei GvA.: Welche abgehandelte Geschichte von Kämpfen offenbart sich in seinem grössten Habitusbruch, in diesem ganz bestimmten zeitgeschichtlichen und biografischen Moment, in welchem der legitime Habitus des postmodern überlagerten Feldes der professionellen Fotografie und der von GvA. ererbte Habitus der ethischen Priorität der Menschenwürde nicht mehr zusammenpassen – so sehr, dass er den Bruch wie einen unfreiwilligen Sektenausschluss empfinden muss? Auf eine mir noch unerklärliche Weise waren alte soziale Kämpfe und dieser zeitgenössische biografische Bruch miteinander verbunden, aber wie genau, das verschwand sozusagen im blinden Fleck der Geschichte. Wie mir scheint, hilft hier nur ein assoziativer, metaphorisch inspirierter Zugang wirklich weiter. Fotografie und Geisteswissenschaft, so vermute ich, können einander Impulse geben für die Gewinnung von Erkenntnis, besonders für das

Verständnis jener Passagen, in denen etwas «aufblitzt», das aber schwer zu fassen ist, kaum dass der Blitz vorüber ist.

Getroffen wie ein Blitz haben mich als historisch Interessierte nicht nur die bereits genannten Passagen über die Sekten der Kindheit und die «Sekte Kunst», sondern auch die Passung zwischen einer Fotografie aus GvA.s spätem Schaffen und folgender Passage im Interview, die meine Suche nach tieferen historischen Zusammenhängen mit dem aktuellen Habitusbruch ganz entscheidend anregten. Die Passage zuerst:

«Ich habe so ne... Schwelle in mir drin, das ist irgendwie so: Es gibt eine Zeit ohne Faschismus und es gibt eine Zeit vom Faschismus. Und die Frage, die steht schon im Raum: Was würdest du tun, um deine Haut zu retten? Wo würdest du ja sagen, einfach, damit du nicht untergehst oder damit man dein Kind nicht ermordet, oder irgendetwas, und wo nicht? Wo würdest du, wo... integer bleiben, oder so. Das... die Frage habe ich.» (GvA., II, 19).

Wie aus dem Nichts taucht im Interview ein Hinweis auf Faschismus, Integrität und Kindermord auf, und verschwindet ebenso schnell, wie er gekommen ist. Das Zitat ist der überraschende Schlusspunkt jener Episode, die sich um die Arbeit von Marianne Mueller dreht, um die neue Attitüde des trashigen Styles, um die Verletzung der Menschenwürde durch zynische Fotos, jene Stelle, die GvA. entsetzt mit den Worten kommentiert hatte: «... das macht man nicht, das macht man, das macht man...». Dass die Kunstszene das gut findet, ja, «applaudiert», empfindet er als «absolut deprimierend», deshalb nennt er die Kunstszene «wirklich» die «Sekte Kunst», die «aufnimmt und fallen lässt». So «absolut deprimierend» ist das, wie seine Kindheit in den späten 1950er Jahren, als die «Kultur» aus der Familie verschwand, als zuhause mit den Sekten Leute auftauchten, die er mit den Worten «alles tote Ware» bezeichnet. Aufblitzen, also. Mit Blitzen kennt sich GvA. als Fotograf aus. Seine Gedanken bei der Umschreibung des Habitusbruchs scheinen mir diesbezüglich von der Fotografie inspiriert. Als GvA. mir einmal *SANS SOLEIL* (Frankreich, 1983) des Filmessayisten Chris Marker ausleiht, sagt er mir, das sei so ein intelligenter Film, weil der Regisseur *mit* Bildern denken würde. Ich verstand das nicht sofort, aber nachdem ich den Film gesehen hatte, fand ich Markers Art, Bilder und Sprache einander zum Zweck der Erkenntnis näherzubringen, auch in anderen Fotografie-Essays wieder, allen voran jene von Roland Barthes in *Die helle Kammer* und von Teju Cole in *Vertraute Dinge, fremde Dinge* (Barthes, 2014; Cole, 2016). Und noch viel mehr in Coles *Blinder Fleck*. Hier wechseln sich Bild und Essay auf jeder Doppelseite ab (Cole, 2018). Ich nehme den Ball aus *Blinder Fleck* auf, beginnend mit der Doppelseite des Essays «Palm Beach», auf der sich auch die gleichnamige Fotografie von Teju Cole befindet, in der sich Fassaden und Strände ineinander spiegeln. Cole schreibt:

«Palm Beach. Aristoteles hat gesagt, die Seele denke nie ohne Bilder. Und Giordano Bruno sprach im Rückgriff auf ihn vom Denken als spekulativem Umgang mit von der Seele entworfenen Bildern. Eine Ansicht entpuppt sich als Ansicht einer Ansicht, als wäre die Realität halb entblösst überrascht worden. «Spekulieren». Zum ersten Mal wird mir bewusst, dass in dem Wort ein Spiegel steckt.» (Cole, 2018, 114).

Teju Cole spekuliert an anderer Stelle mit Blick auf die tiefe Geschichte eines Ortes, ausgehend von seiner Fotografie der Berglandschaft, die durch eine Scheibe gebrochen wird. Der Titel dieser Doppelseite lautet «Muottas Muragl», wie die gleichnamige Touristendestination im Oberengadin:

«Muottas Muragl. Hier hat man früher Frauen verbrannt. In diesen so friedlich scheinenden Kantonen wurden Frauen, die man der Teufelsbuhlschaft bezichtigte, in unvorstellbar grausamer Weise hingerichtet, um Gottes Ehre zu vermehren. Heute ist die Landschaft besiegelte Sache, wie der Ruf eines Menschen. Das Auge liest und ordnet die gefalteten Berge. Über allen Gipfeln ist Ruh. Und doch meint der verborgene Codeschreiber in meinem Kopf, jede Zeile eines Gedichts müsse die verwaiste Bildunterschrift eines verlorenen Fotos sein. Und analog jedes Foto im Vorzimmer der Sprache warten. Unbestimmte Splitter der Vergangenheit bleiben unter der Haut einer Fotografie sichtbar. Die tektonischen Platten arbeiten noch im Felswerk, und es spukt eine dunkle Erinnerung an Glut. Der Unterschied zwischen Ruhe und Aufruhr ist Tempo.» (Cole, 2018, 28).

Tempo, Blitze, Licht. Die oben zitierte Stelle im Interview über den blitzartigen Verweis auf Faschismus, so schien mir, verband sich ebenso blitzschnell in meiner Wahrnehmung mit einer Fotografie GvA.s, die wie die Zeile eines Gedichts in der Vorkammer dieses Fotos darauf gewartet hatte, mit diesem Foto zusammen etwas über eine vergessene Geschichte zu sagen. Das Foto, von dem hier erst einmal die Rede sein soll, ohne dass es gezeigt wird, hatte GvA. als Auftragsfotograf bei einer Operation an der Hand einer Patientin in einem Spital gemacht. Dieses Foto wiederum dünkte mich wie ein Waisenkind in der Tiefe der Geschichte auf das Zitat über die innere Schwelle zwischen den Zeiten des Faschismus und den Zeiten ohne Faschismus als Bildunterschrift gewartet zu haben. «Unbestimmte Splitter der Vergangenheit bleiben unter der Haut einer Fotografie sichtbar», sagt Cole, und eine «... Ansicht entpuppt sich als Ansicht einer Ansicht, als wäre die Realität halb entblösst überrascht worden.» Mich interessiert: Wenn wir dieses eine Foto von der operierten Hand und dieses eine Zitat zusammenbringen, als gehörten sie zusammen, welche vergangene Realität entblösst sich dann halb – und wie können wir sie zu einem Ganzen werden lassen?

Historische *Tiefe* ist dabei ein Begriff, den ich bisher ohne nähere Definition benutzt habe, und den ich etwas zu unscharf finde und deshalb an dieser

Stelle problematisieren möchte. Welche *tiefe* Vorstellung von Zeit impliziert er? Und wie stehe ich dazu? Das lässt sich am besten über den theoretischen Umweg anhand des Gegenteils von Tiefe beantworten. Im Essayband *Der Wert der Oberfläche* sagt der Kunst- und Architekturhistoriker Philip Ursprung, dass er die historischen Beispiele, die er wählt, um den Zusammenhang zwischen Ökonomie und Kultur zu verstehen, nicht als «Illustrationen» für seine Theorien «braucht», man könnte auch zugespitzt sagen, dem Anspruch von abstrahierenden Theorien *nicht unterordnet*. Er stellt also Empirie und Theorie, Induktion und Deduktion, bildhafte Repräsentation und sprachliche Analyse auf die gleiche Hierarchiestufe. Was dadurch endlich möglich, sichtbar, bedeutsam wird und was vorher unmöglich, unsichtbar, unwichtig schien, ist eben der Wert der Oberfläche:

«Das Geschichtsmodell, das ich mit den Essays entwerfen will, ist denn auch ein diskontinuierliches, skeptisches und eklektisches. Ich nehme die Frage nach dem Wert – und damit der Qualität, also eine Kernfrage jeder Kritik – ernst. Zugleich löse ich mich von umfassenden Erklärungsmodellen wie der Hermeneutik, der Freud'schen Psychologie oder der Marx'schen Theorie, die auf Vorstellungen von räumlicher Tiefe beruhen und auf der Idee, dass unsichtbare Ursachen sich in sichtbaren Veränderungen niederschlagen, und fokussiere bewusst auf die Oberfläche.» (Ursprung, 2017, 8).

Als Designerin habe ich den Wert der Oberfläche sehr zu schätzen gelernt. Ich möchte an dieses Geschichtsmodell anknüpfen. Als Designhistorikerin interessiert mich nun, wie es zu dieser Oberfläche kommt, mich interessiert, wie das Hintergründige an das Vordergründige, die Tiefenströmungen der Meere mit der Schaumkrone auf dem Ozean zusammenhängen. Wie migrieren Zeichen? Den Impuls, diese Frage hier auf diese Art zu stellen, gab mir der gegenwärtige emanzipatorische Migrationsdiskurs, der bewusst vom *Migrations-Vordergrund* spricht und nicht mehr auf den Begriff *Migrations-Hintergrund* für die mannigfachen biografischen Bezüge von Menschen mit Migrationserfahrung rekurriert. Dies nicht, um zu sagen, dass Migrationserfahrungen ein für alle Mal *ad acta* gelegt werden können, sondern im Gegenteil, dass einschneidende, kollektive Erfahrungen der migrantischen Bevölkerung in unsere Gegenwart hineinwirken. Es ist kein Zufall, dass Migranten und Migrantinnen diesen neuen Begriff geprägt haben, denn sie beziehen sich auf vielschichtige Erfahrungen der rassistisch erlittenen Gewalt, die eine lange Geschichte und wohl auch noch eine lange Zukunft vor sich haben – und über die man gewöhnlich hinwegsieht. Vordergrund und Hintergrund sind somit verbunden – Oberfläche und Tiefe auch, so mein Argument. Aber wie steht es mit der Sichtbarkeit und der Unsichtbarkeit dieser Dimensionen? Können wir uns vorstellen, dass das, was wir auf der Oberfläche sehen, nicht die Gegenwart ist, sondern die Vergangenheit – in einer anderen Form?

Die Oberfläche der Gegenwart – Willam Morris beschreibt sie liebevoll als jene Oberfläche seiner Zeit und seiner Welt, wie die Haut seiner Geliebten – ist verflochten, verdichtet, vermengt mit der Geschichte, die Dinge aus dem Fenster wirft, wie GvA. es formuliert, und andere zum Fenster wieder reinholt. Dieser Konnex ist überkomplex, gewiss. Komplexität bedeutet jedoch nicht Willkür. Mit anderen Worten: Man kann versuchen, ihre Regelmäßigkeit zu verstehen. Was ich also vorhin mit *Tiefe* meinte, ist nicht so sehr die Vorstellung von unsichtbaren Ursachen, die sichtbare Veränderungen hervorrufen, sondern vielmehr die Vorstellung, dass gewisse Ketten der Überlieferungen vom theoretischen Designdiskurs sichtbar gemacht werden und andere nicht. Mich interessiert es, ein nützliches Konzept zu entwerfen, welches der Kontinuität, Verkettung oder Erbfolge, aber ebenso der Diskontinuität, dem Bruch und dem Erbverzicht Rechnung trägt.

Mir geht es um den Wert des Vergessens. Was wird tagtäglich habituell erinnert, was wird tagtäglich habituell gelöscht? Was wird auf der Oberfläche unserer Handlungen und Aussagen Tag für Tag reaktiviert, wann wird der Blick Tag für Tag geblendet? Ich misstrauere, wie Ursprung, den grossen, den totalen theoretischen Erklärungsansprüchen, wenn sie mir den Eindruck vermitteln, man habe damit ein für alle Mal «alles gesagt» über diese Komplexität. Mich interessiert die Oberfläche, aber umgehend auch die Frage nach ihrer ganz konkreten, körperlichen Überlieferung, die immer zugleich von Bewahrung und Verlust spricht.

Ich gehe also von zwei verschiedenen Zeitkonzepten aus und versuche diese auf fruchtbare Art zu kombinieren. Einerseits gibt es «praktische Zeit», die Gleichzeitigkeit von Vergangenem und Zukünftigem in unserem Blick auf die Welt, die wir ständig im Alltag produzieren vermittels eines mit anderen übereinstimmenden Habitus, «im praktischen Antizipieren einer Zukunft, die gleichzeitig praktische Aktualisierung des Vergangenen ist», wie es bei Bourdieu so treffend heisst (Bourdieu, 2014, 510–511). Ich gehe andererseits davon aus, dass es eine «gedachte Zeit» gibt, ein Geschichtsmodell, das man sich als etwas Tiefes, Räumliches vorstellen kann, weil das eine hilfreiche Reduktion der Komplexität ist. Wenn man also noch nicht weiss, welche Vergangenheit sich in oberflächlichen Habitusbrüchen permanent aktualisiert, dann hilft die Vorstellung eines dreidimensionalen Raumes, aus dem sich wie auf mehreren Fliessbändern kollektive Übereinkünfte, Erfahrungen, Agreements habituell, ohne grosses Nachdenken, bis zum heutigen Tag überliefert haben.

Wie kommt man an die Quelle dieser Überlieferung heran, wenn man sie nicht kennt? Konkrete Poesie, eine Art geführte Spekulation, so meine ich, hilft hier weiter. Meine Spekulation über die Verbindung dieser Fotos und Zitate zu historisch viel tieferen zeitlichen Schichten, die in der situativ spezifischen, biografischen Begriffssemantik gebunden sind, ist eine Methode, die durch transgressive Assoziationen die Grenzen sowohl des Mediums der Sprache als auch

jene des Bildes überschreitet und versucht, einen kollektiven Sinn aus dieser Situation und Semantik herauszulösen.

Dazu hat mich wiederum Teju Coles kurzes Essay «Treasure Beach» über sein gleichnamiges Foto einer verlassenen Nische, eine heterotopische Lücke sozusagen, angestossen. Er nimmt die gefüllte Leerstelle als Motiv auf, die er durch eine Methode mit Sinn füllen kann, die er «Poesie» nennen will:

«Treasure Beach. In den 1920er Jahren wurden an der russischen Filmschule Drehbücher verfasst, Sets gebaut, wurde inszeniert und gespielt. Weil aber Rohfilm Mangelware war, filmte man ohne Film. Vielleicht entstanden so einige der besten Filme aller Zeiten. Mehr als das Werk selbst, als Machart, Genre, bleibende Gestalt interessiert mich der geheime Nexus, der es mit anderen Werken verbindet. «Poesie» nannte Tarkowski diesen Zugang. Vermutlich ist es der beste Begriff, den wir dafür haben, auch wenn das Wort «Poesie» abgegriffen erscheint und mitunter als blosser Ausdruck von Gefühl aufgefasst wird. Nichts, was die Grenzen des Genres wahrt, gelingt als Poesie. An meinen Arbeiten, egal wie bescheiden, egal wie schnell vergessen, interessieren mich allein die poetischen Möglichkeiten, die Momente, da das Geschaffene in ein neues Dasein entkommt. Wenn alles andere gelingt, die Poesie aber fehlt, ist das Ganze verfehlt. Poesie ist eben das, was sich auf eine höhere (oder vielleicht unaussprechliche) Ebene übersetzen lässt. Wenn wir Poesie gleich welcher Art begegnen, erkennen wir augenblicklich mystische Verbindungen. Es ist alles da, alles – alles, bis auf den Beweis, wie bei den ohne Film gedrehten russischen Filmen aus den 1920ern.» (Cole, 2018, 126).

Das «Ganze», von dem Cole hier spricht, wäre wiederum in Roland Barthes Worten jener anrührende, seltene «leuchtende Schatten» eines fotografischen Objektes. Ohne diesen Schatten ist ein fotografiertes Gegenstand «steril», sein Wesen «nicht getroffen». Ohne diesen hellen Schatten, so könnte man folgern, ist auch Designgeschichte steril, ihr wahres Bild nicht getroffen. Wenn der Fotograf es schafft, so Barthes, durch diese «feine Nabelschnur» den «Schatten» zu belichten, und sei dies nur blitzartig, dann stiftet er seinen Objekten «Leben». (Barthes, 2014, 121). Was, wenn ich diese Methode hier anwende, um den blinden Fleck, den Schatten der Designgeschichte zu verstehen, der durch GvA.s Habitusbruch kurz erhellt wird?

Blitze sind heftig, selten, schnell, hell, entladend, treffend, bestechend – und kurz. Emanationen der Überwindung von enormen Distanzen. Was mich als Historikerin «besticht» in den Interviews, sind blitzartige Erkenntnisse, die mühelos enorme zeitliche Distanzen überwinden. Die faktisch weit auseinanderliegenden Zeitpunkte, die auf diese Art verbunden werden, scheinen «geladen» mit gegenteiligen Bedeutungen – harmlos, unbedeutend, nebensächlich in ihrer alltäglichen Emanation versus bedrohlich, bedeutend, zentral in ihrer historischen Bedeutung –, zwei zeitliche Pole, die sich gegenseitig zum Aus-

gleich suchen. Um das zu verstehen, was ihre Anziehung blitzschnell offenbart, braucht es kein sorgfältiges Studium des Gewebes, wie Bourdieu es lehrt.

Es ist vielmehr so, wie Roland Barthes es umschreibt: Die erschütternde Erkenntnis schlägt zu schnell ein und ist genauso schnell auch wieder weg. «Dieses neue *punctum*, nicht mehr eines der Form, sondern der Dichte, ist die ZEIT, ist die erschütternde Emphase des Noemas («*Es-ist-so-gewesen*»), seine reine Abbildung.» (Barthes, 2014, 105). Diese Erschütterung über etwas, das als Bild schnell aufblitzt und nur die Erinnerung ohne Beweis von etwas hinterlässt, das so gewesen sein muss, erfordert den Mut, mit dem analytischen Verstand das nachzuholen, was der visuelle Verstand sofort sieht. Mut, wie man sagt, dem eigenen inneren Auge zu trauen und auf der Grenze zwischen einem Medium (Bild) und einem andern (Wort) aufs Ganze zu gehen.

In GvA.s Biografie sind es das bereits erwähnte Foto und die Interviewpassage, die mich in diesem Sinne «bestochen» haben und meinen Mut, das Bestechende zu verstehen, herausgefordert haben. Zum Entstehungskontext dieses Fotos aus dem Operationssaal hat mir GvA. erst spät die folgenden Einzelheiten erzählt. Mit seinen Auftragsfotografien hat GvA. sich ein Leben lang im Umfeld des Spital- und Gesundheitswesens bewegt. Anders als bei den freien Buchprojekten und Fotoreportagen, die er explizit auf seine biografische Herkunft bezieht, scheint es hier nicht der Fall zu sein. Jedoch, wie per Zufall, sagt er erst in einem Nebensatz ganz am Ende des dritten, sehr langen Interviews – acht Stunden insgesamt auf Band, dazu noch drei Stunden informelle Vorbereitung –, dass seine wichtigste Arbeit die Serie *Fragile* ist. Der Titel wurde mit Bedacht in Anlehnung an die normierte Beschriftung von Postpaketen gesetzt.

An *Fragile* kann er jetzt weiterarbeiten, er destilliert die Fotos wie Perlen aus dem Fundus seines Archivs. *Fragile* heisst in vielen Sprachen – Englisch, Französisch, Italienisch – zerbrechlich, fragil, brüchig. Die Serie besteht aus Nebenbeobachtungen seiner Kundenaufträge für Spitäler. GvA. hatte sich ausbedungen, während dieser Auftragsarbeiten privat Fotos aufzunehmen. Er hat sich den Abgebildeten gegenüber nicht als privater Fotograf geoutet und er wollte nie wissen, wer die Menschen sind, die sich hinter diesen Fotos verbergen. Die Serie begann er zusammenzustellen, als er nicht mehr für die Spitäler arbeitete. Es wäre für ihn, wenn ein Buch zustande käme, innerlich sein letztes Buch, das er jetzt auch selbst produzieren und finanzieren könnte, wenn nötig. GvA. hatte Teile der laufenden Arbeit an *Fragile* bereits der Öffentlichkeit im Rahmen des Wettbewerbs *The Selection vfg 2001* im Haus Konstruktiv gezeigt. Sein Begleittext zu den Fotos lautete:

«In der isolierten Realität eines Spitalaufenthalts spitzt sich die Fragilität unseres Daseins dramatisch zu. Mit dieser aus dem professionellen Auftragsschaffen befreiten Serie ‚Fragile‘ möchte ich unsere Existenz als Gratwanderung zwischen Leben und Tod thematisieren und Erfahrungen von Grenzsituationen aufnehmen, in

denen bewusst wird, dass jeder Teil unseres Körpers, wie selbstverständlich auch immer wir ihn brauchen oder aufs Spiel setzten, kostbar und unersetzbar ist. Diese Arbeit erweitere ich seit zwei Jahren laufend.» (Von Arb, 2001).

Die Abzüge, die er mir zeigt, sind schmerzhaft schön. Sie halten mit der Kamera Patienten im Spital fest, oft sind nur Körperteile sichtbar, sowie chirurgische Eingriffe in die körperliche Unversehrtheit, aber der Blick scheint nicht *auf* diese gerichtet, sondern vielmehr schauen sie mich auf eine seltsame Art an. Körperteile in Spitalsituationen, mit hygienischen Überwürfen verdeckte Wölbungen, aus denen Hände, Bäuche, andere menschliche Organe hervorlugen. Geschichte wird manchmal als Theater oder Bühne der Zeit bezeichnet. Auf diesen Fotos scheinen mir die Akteure wie freche Schauspieler, die hinter einem Theatervorhang der Geschichte stehen und einen ihrer Körperteile in den Zuschauerraum der Gegenwart stecken. Das Bild einer Hand, säuberlich isoliert mit OP-Stoff, hat mich ganz besonders bestochen im Barthes'schen Sinn (Abb. 59). Sie schien mir wie das passende Gegenstück zur Illustration aus Lewis Carrolls *Alice in Wonderland* von John Tenniel (Abb. 60).



Abb. 59 (links): Giorgio von Arb, aus der Serie *Fragile*, Zürich ab 1998, Work in Progress.
Abb. 60 (rechts): Alice im Wunderland, Illustration von John Tenniel, 1865.

Alice befindet sich hierbei im Vorraum zum Wunderland, nachdem sie in der Hecke durch das Kaninchenloch heruntergefallen ist. Sie erlebt vor dem Eintritt mehrere Metamorphosen, wird einmal ganz klein, dann ist sie wieder, wie hier, viel zu gross für den Vorraum. Diese körperliche Situation von Alice stellt für mich das dar, was bei einem Habitusbruch empfunden wird, man fällt aus dem Rahmen des Natürlichen, die Welt, so wie sie vorgefunden wird, ja, man selbst, wird plötzlich als masslos, inadäquat empfunden. Aber um diesen unnatürlichen Rahmen, den man plötzlich zu spüren bekommt, wenn man die vorgespurten Pfade verlässt – ich nannte dieses Gespür den »Uncommon Sense« der Geschichtsschreibung –, zu sehen, braucht es zeitliche Distanz. In Lewis Carrolls Worten:

»... 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...» (Carroll, 1998 (1865), 10).

Alices Hand, die aus dem Fenster greift, dünkt mich dabei wie die bildhafte Übertragung dessen, was ich als Chance für Historiker verstehe, Brüche als Fenster zu den Tiefen der Geschichte zu begreifen und zu nutzen. GvA.s Fotografie der Hand danebengestellt, evoziert sodann meine Vorstellung, dass von der anderen Seite des Fensters her jemand oder etwas in die Ordnung der sozialen Welt unserer Gegenwart greift und auf schmerzhaft, aber auch gelassene, sichere Art darauf hinweist: Da ist etwas einmal wirklich so brutal gewesen, ich bin der Beweis dafür.

Was ist es aber, was durch diese Gegenüberstellung einer Illustration aus einem Kinderbuch und einer Fotografie aus GvA.s Oeuvre, auf diese schmerzhaft und gelassene Art an meinen historischen Sinn appelliert? Um welches anständige Aufbegehren handelt es sich hier bei GvA., am Ende einer Karriere, zu zeigen, dass etwas wirklich so brutal *war*? Ich blieb auch hängen an den von GvA. zwar nicht italienisch gesprochenen Titel dieser Serie, *Fragile*, der aber auch italienisch gesprochen werden könnte. Das schien mir auf die Mutter und ihren Sprachbann, auf die Muttersprache, die ab dem Schuleintritt zuhause nicht mehr gesprochen wurde, hinzuweisen. GvA.s Mutter hatte möglicherweise mit dem «Drama der Isolation» eines Spitalaufenthalts, in welchem um «Leben und Tod» gespielt wird, mehr gemeinsam, als GvA. sich selbst eingestehen durfte. Bezieht sich GvA. nicht auf seine Mutter, ohne sie als Subjekt zu nennen, wenn er schreibt, er wolle «Erfahrungen von Grenzsituationen aufnehmen, in denen bewusst wird, dass jeder Teil unseres Körpers, wie selbstverständlich auch immer wir ihn brauchen oder aufs Spiel setzten, kostbar und unersetzbar ist»? Ein seltsames verwahrlostes Bewusstsein offenbart diese Formulierung, dissoziiert von der Mutter, so meine plötzliche Vermutung, das sich an der «Situation an der Grenze» manifestiert. Hier geht es um Leben und Tod, aber wessen, das ist nicht explizit gesagt.

Am Anfang meiner poetischen, transgressiven Überlegungen stand die «Sekte Kunst» und das Aufblitzen von Faschismus und Kindermord, und nun verbindet sich dieser Anfang mit einer «Gratwanderungen zwischen Leben und Tod», mit der Mutter GvA.s und ihrem Spitalaufenthalt, in welchem sie, so fiel mir jetzt wieder ein, eine Zwangssterilisation gegen ihren Willen erduldet und erlitten hatte. Dieses Ereignis wiederum erinnerte mich an das Konzept des Mordes und der Vermehrung in *Advice to a Young Tradesman* von Benjamin Franklin, welches der Soziologe Max Weber in seiner Studie über die protestantischen Sekten der USA zitiert (Weber, 1922a). Franklin, einer der Gründerväter der USA, dessen Konterfei bis heute auf der Ein-Dollar-Note prangt, ist, so Weber, die ideale Verkörperung des asketischen Kapitalisten, ein Vorbild, dem GvA.s Mutter – wie ich weiter oben vermutet habe – in den Sekten nacheiferte.

Dieser Typus ist nicht gierig nach Geld, um es an sich zu reißen und es zu genießen, sondern um es in das Wachstum seiner Firma zu investieren und sich auf diese Weise vor Gott des Status des Auserwählten zu versichern. Der Beweis der schicksalhaften Prädestination, zu den Auserwählten zu gehören, nicht die Akkumulation, ist sein Lebenselixier. Entgegen der mittelalterlichen Ethik, dass ein guter Christ keine Zinsgeschäfte tätigen soll, da er damit die Schande begeht, aus toter Materie etwas Lebendiges zu machen, das wächst, stellt nun die neue protestantische Ethik jenen als Mörder dar, der sein Geld gerade nicht in Zinsgeschäfte einbringt:

»Bedenke, dass Geld von einer *zeugungskräftigen und fruchtbaren Natur* ist. Geld kann Geld erzeugen und die Sprösslinge können noch mehr erzeugen und so fort. Fünf Schillinge umgeschlagen sind sechs, wieder umgetrieben sieben Schilling drei Pence und so fort bis es hundert Pfund Sterling sind. Je mehr davon vorhanden ist, desto mehr erzeugt das Geld beim Umschlag, so dass der Nutzen schneller und immer schneller steigt. Wer ein Mutterschwein tötet, vernichtet dessen ganze Nachkommenschaft bis ins tausendste Glied. Wer ein Fünfschillingstück umbringt, *mordet* (!) alles, was damit hätte produziert werden können: ganze Kolonnen von Pfunden Sterling.» (Franklin, zit. in: Weber, 1922a, 31, Hervorhebung im Original).

Auch wenn GvA. mir gegenüber immer betont hat, dass es für ihn, wenn es um Sekten geht keinen Unterschied macht, ob katholisch oder protestantisch, dachte ich an dieser Stelle doch an den protestantischen Habituszug vieler Reicher mit denen ich Bekanntschaft geschlossen hatte, die mit kalter und verschwiegener Abscheu auf die vom Schicksal weniger Beglückten blickten – auch auf mich und meine Eltern. Für diese Exponenten, die ich vor meinem inneren Auge hatte, bedeutet «arm sein» wohl tatsächlich so viel wie «krank sein wollen», wie es schon Max Weber vor hundert Jahren konstatiert hatte (Weber 1922a, 177). Das evozierte einen Zusammenhang mit den Fotografien der *Fragile*-Serie, der Kreis schloss sich. Leben, Tod, Spital, Mord, Armut, Krankheit, Kinder, Karriere, Fotografie, Kunst, Sekte, Sterilisation, Zwang, Eugenik, Wachstum. Wie auffällig, dass in GvA.s Geschichte all dies zu seinen Leitmotiven gehörte. Ich errechnete, dass die Zwangssterilisation der Mutter aus eugenischen Gründen zeitlich wenige Jahre vor ihrer religiösen Kehrtwende und Orientierung an den Sekten liegen musste, und dann ergab auch der Zeitpunkt dieser Kehrtwende, dieser Konversion, einen mit allen anderen Aspekten dieser Arbeit zusammenhängenden Sinn, den ich bisher nicht hatte fassen können.

Plötzlich waren nun auch andere Elemente von GvA.s Erzählung, die ich bisher nicht verstehen konnte, weil mir «etwas fehlte», mit diesem Sinn aufgeladen. Etwa, dass die Perspektive der Mutter auch da unsichtbar gemacht wird, als GvA. sagt, der Vater musste in den Sekten nicht mehr eifersüchtig sein auf die Frauen. Etwa die grosse Empörung, die GvA. zum Ausdruck bringt, wenn er

über die Aura des Heiligen spricht, die für ihn immer eine scheinheilige Euphemisierung und symbolische Verklärung von etwas sehr Profanem ist. Etwa die von GvA. stark empfundene Bedrohung durch die Kavallerie im schwedischen Film, der plötzlich Zeitsprünge macht, wo ein Krieg einbricht, der Frauen zeigt, die unter einer diffusen Bedrohung «die Bar verlassen müssen», den Ort der Geselligkeit; ein Film, der GvA. «halb krank» machte, vielleicht weil er an einen verborgenen inneren Punkt der strukturellen Gewalt gegen seine Mutter durch Ärzte im Spital nach dem Abort rührte, in welchem die Gesellschaftsnormen der 1950er Jahre aus dem Verbrechen der Zwangssterilisation ein tolerierbares *Kavaliersdelikt* machten. Diese extreme Verdinglichung seiner armen Mutter, als man sie ohne ihren Willen unfruchtbar gemacht hatte, weil es sich aus rasenhygienischem Denken nicht lohnt, mehr proletarische Nachkommen zu zeugen, als der Schweizer Arbeitsmarkt braucht. Wie der imaginierte Arzt sagt, den GvA. zitierten konnte, ohne ihn je gekannt zu haben: «Ja, das ist: ‹Fertig! Drei genügen!› So.»

Was, so frage ich mich schliesslich, wenn GvA.s Mutter auf körperliche Art spürte und «verstand», was die Gesellschaft mit der Tolerierung dieser Zwangssterilisation ihr zu verstehen gegeben hatte: dass die Vermehrung von Proletariern ein Wettbewerbsnachteil des Volkskörpers darstellt, dem man durch den medizinischen Eingriff Einhalt gebieten soll. Was, wenn sie sich damit identifizierte, weil sie vom Herkunftsmilieu her disponiert war, sich der gesellschaftlichen Norm unterzuordnen, um zu überleben, und sie darunter aber – als Mutter und Mensch – litt und in ein Dilemma geriet? War ihr Sektenbeitritt ein Versuch, dieses Dilemma aufzulösen, im Sinne eines vorsorglichen Gehorsams unter das ungeschriebene gesellschaftliche Gesetz?

Dann wären die Sekten ihre Art gewesen, den Tod zu bannen, indem sie sich mit ihm auf Lebzeiten auf Du und Du stellte, ihn zu sich einlud, um ihn zu kontrollieren. Der Sektenbeitritt wäre ihre Art, der Gesellschaft, in der sie leben musste, zu beweisen, dass sie nicht «krank sein wollte»? Sie hätte das Verbrechen, das gegen sie begangen wurde, somit verinnerlicht und damit sanktioniert, um mit einem Trauma zu überleben, das sie mit niemandem teilen konnte. Und doch hat es jemand auf ganz unbewusste Weise mit ihr geteilt, ihr Sohn. Er wird Jahre später auf andeutungsreichen Umwegen darauf bestehen, dass hier ein Verbrechen begangen wurde, weil er in ein paar scheinbar harmlosen, wahrscheinlich unbeabsichtigt und unreflektiert zynischen Fotografien von Migros-Mitarbeitern in einem Interview mit einer Doktorandin dem Gespenst dieser Geschichte wiederbegegnet.

Wenn wir diesen ganzen Verweischarakter von Oberflächenphänomenen auf die Tiefe der Geschichte in Rechnung stellen, drängt sich der Vergleich der Fotografien Marianne Muellers aus der Serie *Untitled (M-Portraits)* (Abb. 51–54) mit der frühen Verbrecherfotografie auf. Ein frappierendes Beispiel ist etwa das Fotoarchiv von Cesare Lombroso mit den karikaturesken Darstellungen von



Abb. 61 (links): Fotografien der Kriminalgeschichte. Karikierte Gesichter und Typologie der *Delinquenti Napoletani* nach äusseren Merkmalen von Dr. De Blasio, die Cesare Lombroso 1907 zitiert.

Abb. 62 (rechts): System Bertillon, Frontal- und Seitenansicht der fotografischen Erfassung von Kriminellen bzw. Kriminalisierten.

Verbrechern aus Napoli (Abb. 61). Oder die Bertillon-Methode mit der systematischen Seiten- und Frontalansicht (Abb. 62). Sowohl die Fotografien von Lombrosos *Neue Verbrecherstudien* wie jene der Bertillonage sind Ikonen der Fotografiegeschichte. Sie wurden durch unzählige popkulturelle Adaptionen einem breiten Publikum bekannt. Diese Bildgebungen sind vermutlich, wenn auch den meisten von uns eher unbewusst, ein fixer Bestandteil des kollektiven globalisierten Bildgedächtnisses (Regener, 1999).

Die farbigen Darstellungen der Serie *Untitled (M-Portraits)* können ihre Referenz auf die diskriminierende Darstellung von Kriminalisierten aus der frühen Ära der Schwarz-Weiss-Fotografie nur schlecht verschleiern. GvA. scheint den Zusammenhang auch ohne direkte Gegenüberstellung intuitiv zu erahnen. Selbst wenn die Referenz von Mueller ebenfalls intuitiv hergestellt wurde, was ich vermute, so können die lustigen Farben GvA.s Unruhe nicht stillen, die ihm suggeriert, dass es um einen sehr ernsten Gegenstand geht. Was GvA. in Unruhe versetzt, kann somit – aufgrund seiner Aussage – als schwelender, menschenverachtender «Faschismus» geltend gemacht werden, der non-verbal manifest wird. Ich würde an dieser Stelle anknüpfen wollen und sagen, hier werden mittels Farbgebung und visueller Gestaltung nicht-akademische People of Color aus Arbeitermilieus epistemisch mit einer latenten Bedrohung konfrontiert, nämlich mit der Frage ihrer existentiellen Zukunft: Wenn man Menschen

so fotografieren darf, was kann, ja, was wird man sonst noch alles mit ihnen anstellen können? Das ist die beunruhigende gesellschaftliche Frage, die aus dem Habitusbruch GvA.s hervorblitzt.

Abstrahiere ich nun dieses in GvA.s Bruch inkorporierte Wissen in eine allgemeingültige Aussage über die Designszene der Gegenwart, so hiesse das: Erstens, Fotografien aus der loyalen, nicht zynischen Arbeiterperspektive, wie der von GvA., können als eine Art symbolische Kinder verstanden werden, die einen symbolischen Schmutz der postmodernen, sozial kalten, unsolidarischen Reinheit des Feldes darstellen, analog der wirklichen Kinder der Unterprivilegierten, die eine Bedrohung der rassifizierten Reinheit darstellen. Zweitens, dass Aufsteiger aus den Arbeitermilieus wie GvA. diese symbolische Reinheit, die einer Sterilisierung der schöpferischen Vitalitätsquelle ihrer Kindheit entspräche, entweder selbst herstellen müssen, indem sie der postmodernen Sekte Kunst beitreten und den früheren Praxen abschwören, oder ihnen droht die soziale Zwangssterilisierung – der Fall aus der Sekte Kunst. Postmodernismus, wenn er sozial kalt und zynisch daherkommt wie in diesem Fall, so die letzte Verallgemeinerung, bietet sich zu Beginn des einundzwanzigsten Jahrhunderts auf symbolischer Ebene für die politische Instrumentalisierung durch einen neuen Faschismus an.

Was hier nach langer, assoziativer Suche endlich in wenigen Sätzen gesagt werden kann, evoziert umgehend die nächste Frage. Warum sind diese Umwege über transgressive Disziplinüberschreitung mittels einer spekulativen Poesie nötig, weshalb muss man mystische Verbindungen bemühen, wozu dieses Versteckspiel hinter Spiegelungen von «Ansichten einer Ansicht», weshalb nur wird die «Realität halb entblösst überrascht» und weshalb muss danach die nackte Wahrheit hinter einem möglichen Horizont der Geschichte erahnt werden, der unscharf vor uns liegt, bis wir ihn in aller Schärfe zu erkennen bereit sind? Warum bloss so viel Verschleierung und Entschleierung, um an diesen klaren einfachen Punkt zu gelangen? Wiederum mit Cole geantwortet: Was hier GvA. sagt, auf anspielungsreiche Art, ohne es konkret sagen zu können, muss er so sagen, weil wir die Überlieferung der historischen Zusammenhänge zwischen Design, Faschismus und Rassenhygiene von der Zwischenkriegszeit bis heute nicht kennen. Was meine Art der soziologisch geführten, spekulativen historischen Forschung ermöglicht – ausgehend von einem Habitusbruch –, sind daher lediglich einige gut begründete Fragen für neue historische Designforschung zu formulieren. Sind Sozialhygiene und Rassenhygiene konstitutive Bestandteile des Modernismus, wie etwa Maschinenästhetik, Funktionalismus, Reduktionismus, Rationalismus und Scientific Management, nur dass Sozialhygiene und Rassenhygiene von der Schweizer Designgeschichte nie beachtet wurden und die – vielleicht gerade deshalb, so die zweite Frage – heute in der Praxis ungehindert wieder ihre Macht entfalten?

Es ist mir bewusst, welches verstörende historische Potential in diesen Fragen steckt, ich selbst musste mich überwinden, zuerst meinen Augen zu

trauen und dann den nachholenden Verstand nicht voreilig zu zensurieren. Am Symposium *Ästhetik der Anpassung* erhielten die Thesen allerdings grosse Unterstützung von Seiten der Designhistorikerin Christina Cogdell. Sie hat sich intensiv mit der *longue durée* der Eugenik im Designdiskurs beschäftigt. Auf die Frage, welche Anregung sie uns am Ende des Symposiums mitgeben möchte, antwortete sie: mehr Mut zur spekulativen Geschichte.

Ihre Studie *Eugenic Design. Streamlining America in the 1930s* belegt, wie grundlegend und unhinterfragt die modernistischen Avantgarden der vereinigten Staaten Amerikas von rassenhygienischen Idealen inspiriert waren und wie sie die Umsetzung dieser Ideale mit ihren Designs wiederum zu einer radikalen, sozialen und ästhetischen Umgestaltung der Welt befeuerten. Die Studie ist beeindruckend, weil die Quellenbasis im Grunde sehr dünn ist, aber die Beweislage dennoch sehr deutlich. Wie geht das zusammen? Cogdell schreibt dazu:

«This anomaly – to write a historical book based upon an idea that cannot be *literally* documented in the archives – presented a challenge. As a cultural historian, I am aware that broad cultural patterns are not easily identifiable in often fragmentary archives. On the other hand, by training and bent, I carve documentation. My argument, therefore, is based upon the building up of layers of evidence drawn from extensive research in the primary and secondary literature on eugenics, early industrial design, modern architecture, anthropology, psychology, and developments in American social, political, and cultural history during the first four decades of the twentieth century. [...] By showing some of the almost limitless ways that evolutionary and eugenic thought infiltrated American culture during this period [...] I hope to convince you that the proposed relation between streamlining and eugenics is not farfetched, but rather stands as yet one more highly logical manifestation of an ongoing trend.» (Cogdell, 2004, 4–5, Hervorhebung im Original).

«An ongoing trend» also. Hier berühren sich meine und Cogdells Recherche. Sie startet in den 1930er Jahren, arbeitet sich durch Schichten von archivarischem Material, um dem Phänomen, dass Eugenik und Design einander gegenseitig zentrale Impulse geben, auf die Spur zu kommen, und kommt am Ende auf die Gegenwart zu sprechen. Ich komme von der anderen Seite her, ausgehend von der zeitgeschichtlichen Verortung der Biografie GvA.s, arbeite mich durch Schichten von Bedeutung seiner Lebenserzählung und gelange durch den Spalt seines markanten Habitusbruchs unter postmodernen Vorzeichen in die rassenhygienischen Tiefen der Schweizer Designgeschichte.

Was fehlt, ist das, was dazwischen geschieht, zwischen der Geschichte des eugenischen Designs in Amerika und in der Schweiz etwa, zwischen den Anfängen des Cleanen und Sauberen in der Ära der Designreformen und der klassischen, modernistischen Avantgarde und heutigen Emanationen der postmodernen neoliberalen Reinheit, wie Zygmunt Bauman sie umschreibt. In diesen

Zwischenzeiten und in diesen Zwischenräumen muss es Kontinuitäten geben und bestimmt auch Brüche, wie Cogdells und meine Arbeit aufzeigen, aber wir kennen sie noch nicht. Als GvA. die Episode über die Zwangssterilisation abschloss, sagt er: «Das ist unglaublich! Das ist unglaublich! Aber das war so.» Ja, das So-ist-es-gewesen springt ins Auge, mit Roland Barthes formuliert, aus diesem Foto einer isolierten Hand im OP-Saal. Und mit Coles Worten können wir immerhin beginnen, nach dieser unglaublichen Geschichte zu forschen, denn: «Es ist alles da, alles – alles, bis auf den Beweis».

Geschichte, als konkrete Poesie verstanden, kann uns – das wollte ich damit zeigen – bis zu dem Punkt helfen, die Spekulationen als Index und Aufforderung zu verstehen, in die Archive zu steigen. Nach der transgressiven Arbeit, ausgehend von schmerzhaften Habitusbrüchen, wäre jetzt die Geschichtswissenschaft innerhalb ihrer Disziplinargrenzen gefordert, um Stück für Stück den Scherbenhaufen zusammzusetzen, den Aufsteiger wie GvA. gezwungen sind, auf ihrem Pfad ohne Sinn und ohne Kohärenz hinaufzusteigen. Eine Geschichte, die zufällig seine ist, lässt sich diesbezüglich nahtlos an den coolen Rassismus des guten Geschmacks aus dem vorangehenden Teil 1 anknüpfen. Sie verleiht den Konturen eines historischen Komplexes und den Prozessen seiner Überlieferung eine schon fast schmerzhafte Klarheit und Relevanz. Vieles konnte an konkreten Gegenständen und Akteuren lebendig verdeutlicht werden, an Dienstmädchen, Trauzeugen und Lindenblütentee, an Lügen, Löhnen, Sekten und Hippies, Nonnen, Fabriken und Marokkanern, an Zirkus, Spitälern, Supermärkten und ihren Mitarbeitern, an schmutzigen eugenischen Zwängen und sauberen Zinsen und Zinseszinsen. Aber es bleibt noch einiges an den Strukturen und Prozessen zu klären, etwa die Frage, wie Rassenhygiene im Inneren gegen die eigenen Arbeiter und Arbeiterinnen mit jener nach aussen in den Kolonien zusammengedacht werden kann, wenn überhaupt. Wie manifestiert sich etwa diese äussere symbolische Gewalt und ihr Gegenpart – symbolische Privilegierung – im Feld des Designs, wenn der historische und der geografische Rahmen weiter gespannt werden? Können wir noch nicht oder wollen wir bereits *nicht mehr* miteinander über *Race* reden, wie Reni Eddo-Lodge es formuliert (Eddo-Lodge, 2019)? Verlassen wir den Vektor nach innen und schauen wir einmal hinaus in Welt. Welche Rolle spielt die Geschichte des Kolonialismus und die postkoloniale Schweiz in der Schweizer Designgeschichte in Bezug auf Zugehörigkeit und Nicht-Zugehörigkeit ehemaliger Arbeiterkinder zum Designfeld? Wie manifest ist sie in den heutigen Biografien der jungen Designer und Designerinnen, heute, da wir uns an eine neue Globalisierung gewöhnt haben, die auf eine lange Geschichte zurückblicken kann?

Kurzportrait 3: RS. (*1992) – Hello, Class Fluidity!



Abb. 63: Feierabend, nach einem Tag Arbeit auf der Baustelle: Ricardo Santos (links) mit Bruder Kevin (rechts), Zürich, ca. 2018.

RS. aus Vaduz im Fürstentum Liechtenstein, erstes Kind von zwei Jungen. Eltern Migranten aus Portugal, geboren vor der Nelkenrevolution 1974, dem Ende der Diktatur und der Kolonialherrschaft. Grossvater väterlicherseits Kolonialbeamter, Kurier in Guinea-Bissau, später Busfahrer, Grossmutter Analphabetin. Vater bricht Lehre wegen bipolarer Störung ab, arbeitet bis zur Migration als Aushilfe in der Tourismusbranche. Grosseltern mütterlicherseits Bauern aus armen Verhältnissen, Grossvater *Stromer*, bescheidener Aufstieg. Mutter schliesst Grundschulbildung ab.

RS.s Eltern migrieren als junges Paar zuerst in die Ostschweiz, dann ins Fürstentum Liechtenstein. Vater: Lebensmitteleinpacker, Schlosser, Koch. Mutter: Putzfrau, dann im Gastgewerbe und schliesslich als Angestellte in einem Souvenirladen. RS. ist die Erfüllung ihres Kinderwunsches. Er bezeichnet sich als *Einzelkind*, bis sein Bruder Kevin auf die Welt kommt. Die Eltern hätten sich nach RS., dem Jungen, ein Mädchen gewünscht. Den Namen für den Bruder wählt RS., die Idee kommt von seinem Lieblingsfilm KEVIN – ALLEIN ZU HAUS (USA, 1990). RS. als Kleinkind in wechselnder ausserfamiliärer Betreuung, zuerst bei der geliebten Tagesmutter, dann in die Kita, weil das weniger kostet. Schlüsselkind, ab dem Kindergartenalter, um Geld zu sparen, tatsächlich *allein zu Haus*. Die Eltern schufteten zu niedrigen Löhnen, viele Stunden. Sie haben kaum Zeit

für die Familie, sie sind herzlich, verwöhnen den kleinen RS. Zur Grundausstattung des Kinderzimmers gehören Games und Fernseher. Die Mutter nimmt Lieblingssendungen auf, die RS. anschaut, wenn er allein ist. Er passt auf sich selbst auf. Immer willkommen: seine Freunde – Jungen, die noch einsamer sind, sie werden temporär in die Familie aufgenommen an den Abenden und Wochenenden. Russen, Kolumbianer, die ganze Welt am Tisch.

RS. sagt, er sei ein *Satansbraten* gewesen. Die Liste an kleinen und grösseren Scherereien, die er mir während des Gesprächs präsentiert, ist beachtlich. In meinem Seminar an der ZHdK fällt RS. mit Aussagen auf, die mich neugierig machen. Sie hätten sicher provozieren sollen. Er sagt, die Merchandise-Figur Hello Kitty sei ein Beispiel für Reduktion, die Farbpalette beschränke sich auf die Farben Schwarz und Rosa, keine unnötigen Details im Gesicht wie Mund und Ohren, simple Storyboards von ehrlichen Freundschaften, nach dem Vorspann kommt gleich der Nachspann, *less is more*. Das ist seine Welt. Die Klasse kichert, beobachtet mich verstohlen. Wie reagiert die Dozentin? Ich möchte ihn sofort interviewen. Er sagt sofort zu.

Ein sensibler junger Mann sitzt mir im Interview gegenüber, ein Rebell ohne Grund – scheinbar. Aber Anlass zu rebellieren gibt es mehr als genug. Der Druck, dem die Eltern ausgesetzt sind, der Druck, dem er ausgesetzt ist, die Einsamkeit, die häufigen Schläge, die Erkrankung des Vaters an bipolarer Störung, später die Erkrankung der Mutter an Krebs und ihr viel zu früher Tod. RS. ist 21 Jahre alt, als er diesen Verlust verkraften muss. Wie ein junger Mensch so viel Orientierungslosigkeit überhaupt aushält? RS. ist als Junge prädestiniert, die Haltung der Minderleister aus unterprivilegierten Milieus zu *performen*, die Paul Willis in *Learning to Labour* beschrieben hat, der deutsche Titel passt, wie gesagt: *Spass am Widerstand* (Willis, 1983, Willis, 2013). Die Verinnerlichung der sozialen Grenzen, die man den mächtigen Institutionen der Bildung als Störung heimzahlt. Saublöd tun, weil man eh für saublöd gehalten wird. Aber nicht weiterkommen. Man nennt das neuerdings *toxische Männlichkeit*. Irgendwann spürt er das Gift.

Er ist unglaublich intelligent. Das ist sein Glück. Er sagt, in der Lehre als Zimmermann habe er die Weiche im Leben zwischen *schaffen* und *ausgeschafft werden* gecheckt. Er verliebt sich in eine junge Frau aus einer alteingesessenen, reichen Familie, die Liebe wird erwidert, das ist das andere Glück, das andauert. Neben den Fussballern im Freundeskreis gibt es Skater, die gehen das Leben weniger hart an, *easy going*. RS. probiert aus, wechselt die Szenen, er probiert gern, auch das ein Glück. Seine Mutter am Kiosktresen spricht mit asiatischen Kunden in deren Sprache, eine Auffassungsgabe, die er von ihr geerbt hat. Nach der Lehre Berufsmittelschule und Berufsmatur 2012, Vorkurs der Kunstschule Liechtenstein 2013, Prüfung für das Hochschulstudium der Visuellen Kommunikation ZHdK 2014. Bestanden. Aufgenommen.

Er lernt soziale Sprachen wie andere Englisch oder Französisch. Er spielt mit seinen Identitäten wie Cindy Sherman, aber in echt. Aus dem Working-Class-Rebellen im Fussballer-Look wird ein alternativer Student mit Birkenstocksandalen, der im Interview locker alle Codes der Szene durchdekliniert. Sein Ziel: ein Buchprojekt beim Verlag Edition Patrick Frey. Ich sage, da wollen doch alle hin. Er sagt: *Ich gehe jetzt mal nach Paris in ein Austauschsemester*. Beim Abschied aus dem heruntergekurbelten Fenster seines Autos: *Vielleicht werde ich kriminell?* Es klingt, als ob er mich fragen würde, ob er das darf. Nein, sage ich streng. Ich erschrecke über mich selbst, er nickt.

Nach Paris ein zufälliges Treffen im Toni-Areal, er arbeitet an seiner BA-Abschlussarbeit. Thema: die grosse Distanz, die der Vater seinen Entwürfen entgegenbringt. RS. honoriert mit seiner originellen Recherche die von der Szene verachtete Laiengrafik als echte Übersetzung, die die Bedürfnisse der Kunden versteht. Die Bedürfnisse aller Kunden, nicht nur der Kundschaft aus dem oberen kulturellen Milieu. Mein Seminar habe ihm geholfen, sagt er – so wie die Auseinandersetzung mit Rassismus in Portugal und mit einer Arbeit aus dem Studienbereich Style & Design über kurdische Transkulturalität. «Eine Stimme – ein Recht», der Claim habe ihm eingeleuchtet. Ich staune.

Überhaupt: Die Abschlussarbeiten dieses Jahrgangs! Hat er wieder Glück gehabt, alles quere Geister. Die alljährliche Begleitbroschüre, welche die BA-Absolventen seiner Klasse mitgestalten, ist dieses Jahr eine Persiflage auf Hochglanzbroschüren des Art Bankings, äusserlich so perfekt imitiert, dass die Dozenten erst merken, was hier Freches abgebildet und geschrieben steht, als sie aus dem Druck kommt. Herr und Frau Müller aus der Zürcher Jugendbewegung lassen grüssen. RS. lässt sich als Sektenmitglied abbilden, auch diese Travestie gelingt ihm. Er erzählt mir, dass es Spass gemacht habe, aber ironisch sei die Broschüre eigentlich nicht gemeint. Zu deprimierend: die ökonomischen Zwänge der Gestaltung. Keine toxische Männlichkeit jetzt. Vielmehr *Gender Fluidity* und ein fließender Übergang zur Klassenzugehörigkeit, vielmehr *un/learning to labour* jetzt. Wenn er nach Vaduz geht, spielt er Fussball mit den alten Kumpels, auch das macht Spass, man muss nicht ständig deren Style beurteilen. Er ist voll dabei trotz Birkenstocksandalen, gute Fussballer finden schnell Anschluss. Sein Bruder macht derweil die Matura auf dem ersten Weg. Dem Vater geht es besser.

Nach dem BA-Abschluss findet er keine Stelle als Grafiker, nur temporäre, schlecht bezahlte Jobs. Er sucht Arbeit, er braucht Geld, andere können länger suchen – er geht vorläufig zurück auf die Baustelle. Einmal kommt er auf seinem Heimweg nach Feierabend in meinem Studio vorbei, ein Zimmermann steht vor mir. Er gibt mir ein Exemplar seiner BA-Arbeit, auch hier bin ich im Impressum verdankt, ich fühle mich geehrt. Dann erzählt er mir, dass er etwas mit Menschenrechten machen möchte. Er hat ein Jus-Studium begonnen. Kriminell ist er nicht geworden.

Treffen vor einem knappen Jahr, er will sich unbedingt bei mir entschuldigen, er konnte nicht an unser Symposium *Ästhetik der Anpassung* ins Cabaret Voltaire gekommen, weil er krank war. Ich sage ihm, er soll sich keinen Kopf machen. RS. erzählt, wie er Studium und Nebenjobs unter einen Hut bringt, schwierig, aber er sei erstaunlich glücklich. Das sieht man ihm an. Etwas verschämt dann: Politisch sei er halt nicht so radikal unterwegs wie die Kollegen. Ich beschwichtige: Die können es sich vielleicht auch eher leisten? Er strahlt und schweigt.

Mir geht es damals nicht besonders gut, ich gehe nach einem dummen Unfall auf Krücken, doppelter Zehenbruch, das ist nur das kleinste Übel, mehrere Schicksalsschläge setzen mir zu, mir fallen die Haare aus vor Kummer. Ich kann das schlecht verheimlichen. RS. ist voll da, nimmt das auf, menschlich, er macht mir Mut auf eine feine Art. Er sagt, die grossen Zehen habe er mehrmals im Leben gebrochen, das werde schon wieder gut, jetzt einfach eine Weile kein Fussball spielen! Ich lache, dankbar über das Geschenk der Leichtigkeit, die ich ihm voll abnehme. Hart vom Leben auf die Probe gestellt, hadert er nicht mit dem Schicksal, er dribbelt, er zimmert weiter am Leben, und schießt ab und zu ein Tor. Ein leichtfüssiger Spieler – Hello, Class Fluidity!



Abb. 64: Ricardo Santos im Fussballeerlook, Passfoto auf seiner Legi am Vorkurs der Kunstschule Liechtenstein, Nendeln, 2013.

Abb. 65: Das ist seine Welt, seine Reduktion: Hello Kitty.

Abb. 66: Ricardo Santos, Travestie als Sektenmitglied, portraitiert für die BA-Abschlussbroschüre im Stil des Art Bankings, Zürich, 2018.

Teil 3: LSch. (*1993) Industrial Design studieren – Über ‹Postmodern form follows postcolonial function›

Ein fixes Seil inmitten lauter Variablen

Im Folgenden führe ich, analog zur Einleitung im Teil 2, in die Beziehung ein, die mich mit der jüngsten Interviewpartnerin meines Samples verbindet – und von ihr trennt. Wie haben wir uns kennen gelernt, wie prägt dies unser Gespräch – und wie den Erkenntnisprozess über den Gegenstand meiner Untersuchung? Was läge dabei näher, als diese Relation zwischen Forscherinnenperspektive und Forschungsobjekt ebenfalls zunächst in die Ich-Du-Form zu giessen wie zu Beginn bei GvA.? Es sperrt sich jedoch der Eigensinn des Materials dagegen.

Das nächste erzählte Leben, anhand dem ich hier meine Sondierung fortsetze und schliesslich abrunde, ist das von Linda Schnorf, zur Zeit des Interviews Studentin der Studienrichtung Industrial Design der ZHdK. Ich war im Frühlingssemester 2016 ihre Dozentin im Seminar *Design im sozialen und wirtschaftlichen Kontext*. Sie hatte auch, wie die anderen Designstudierenden des 3. Semesters, meine ZHdK-Hauptvorlesung *Design, Politik und Gesellschaft* besucht, die für alle Pflicht war. Wir waren einander weniger ein Gegenüber, sondern vielmehr Teil eines Wir innerhalb der relativ flachen Hierarchien zwischen Lehrenden und Lernenden der Zürcher Hochschule der Künste. Natürlich duzten auch wir uns beim Austausch, aber das rein Technische der Sprache bildet das Entscheidende dieser Verbindung nicht ab. Es war das Wir, das vielmehr unseren Austausch prägte, und Wir ist deshalb das Pronomen, das am besten zur Einführung in den nächsten Aspekt meines Gegenstandes passt.

Wir: Die verbindende Kraft, die im Pronomen steckt, hat auch ihre Tücken. Sie lässt Spannungen, Differenzen, soziale Ungleichheiten und unterschiedliche Interessen unter einem einsilbigen, gemeinsamen Stellvertreter verschwinden. Dennoch ist das Kollektive im Wir nicht bloss eine Behauptung oder ein Mythos, sondern zu einem gewissen Grad auch tatsächlich gegeben. Mir geht es gerade darum, die Grenze zwischen Mythen und Tatsachen auszuloten, weil die Grenze der Ort ist, an dem man erkennt, unter welchen geteilten und ungeteilten Bedingungen soziale Mobilität erfolgt, und an dem diese Bedingungen heute – hier anhand der Erzählung einer jungen Studentin – sozial und historisch verallgemeinert werden können. Auch in dieser Einleitung, wie bereits bei der Einleitung in Teil 2, wandelt sich deshalb – durch meine erklärte Absicht, die Perspektive einer teilnehmenden Objektivierung einzunehmen – die Beziehung

zum dargebotenen biografischen Material. Aus dem anfänglichen Wir schäle ich deshalb – über Umwege – am Schluss der folgenden Einleitung die für den Rest der Darstellung passende Ich-Sie-Form.

Übungen im Kollektiv – Auf der Grenze zwischen Wir und Wir

Mit Umwegen meine ich bestimmte Übungen, die wir in den Seminaren zusammen durchführten, die zu beschreiben hier viel Raum einnimmt, ohne die ich aber nicht zur Sache kommen kann. Das ist nötig, damit man später nachvollziehen kann, wie im Designfeld gewisse historische Prozesse und Strukturen ständig von der kollektiven Erinnerung gelöscht werden, auch wenn – das ist das Entscheidende – genügend Indizien vorhanden wären, um eine Kanonisierung dieses Wissens voranzutreiben. Zu Beginn der Übungen erzähle ich jeweils, wie unmöglich es während meiner Studienzeit in den 1990ern gewesen ist, über das zu reden, worüber wir uns anschickten zu reden: über das Innere der Designszene und die dort herrschende soziale Ungleichheit, über ererbtes und erworbenes kulturelles Kapital, über die Art und Weise, wie der Neoliberalismus unsere Praxis und unser Denken formt, über den globalen Strukturwandel und seine Effekte auf das Feld. *Ex post* befriedigten die Studierenden das Bedürfnis P.s nach einem reflektierten Kollektiv. Ich lege diese Diagnose immer offen auf den Tisch. Ich war jedes Mal von neuem und wohl am meisten von allen Beteiligten erstaunt darüber, wie einfach es plötzlich war, mit diesen jungen Studenten und Studentinnen über all das zu reden, was P. Jahrzehnte zuvor beschäftigt hatte, erstaunt, wie gross der Zulauf zu meinen Seminaren war. Damit hatte ich, aufgrund der Erfahrungen P.s, überhaupt nicht gerechnet.

Diese neue Offenheit lag zum Teil wohl an der Zeit. Nach der Finanzwirtschaftskrise 2008 schien sich etwas gänzlich Neues anzubahnen, wofür ich noch keinen Begriff hatte, etwas, das mich trotz der Krisenhaftigkeit der Zeit mit Zuversicht erfüllte. Die spürbaren Folgen der Krise auf die sogenannte Realwirtschaft lösten bei den Studierenden eine allgemeine Verunsicherung und mehr oder weniger explizit geäusserte Zukunftsängste, Orientierungslosigkeit oder zumindest grosse Fragen nach dem Sinn von Design in der heutigen Welt aus. Spannend war, dass gleichzeitig das Interesse für historische Fragen bei ihnen wie aus dem Nichts auftauchte. Ich konnte mühelos auf einer diesbezüglichen allgemeinen Wissbegierde aufbauen, wie sie P. während ihrer Studienzeit niemals mit Studienkolleginnen und mit den wenigsten Dozenten und Dozentinnen hatte teilen können. Mir schien, der konstante Zulauf zu meinen Seminaren lag auch daran, dass ich mir im Geschichtsstudium an der Uni Zürich das nötige begriffliche Instrumentarium angeeignet hatte, und damit auch das nötige Selbstvertrauen, um Antworten zumindest skizzenhaft zu formulieren. Einerseits. Andererseits hatte ich nicht vergessen, und das wollte ich auch nicht, wie ohnmächtig P. die Begriffslosigkeit ihrer Studienzeit gemacht hatte. Ich wollte diesen Studierenden etwas aus meinem Geschichtsstudium weitergeben, was

mir geholfen hatte, die Zeit besser zu verstehen, aus der P. gefallen war. Wir also, eine Dozentin und ihre Klassen, junge Menschen, in deren Nöten und Hoffnungen ich P. wiederkannte, wir kamen einander während dieser Kurse aus verschiedenen Richtungen, Zeiten – und Räumen entgegen.

Nach dem Umzug der ZHdK 2014 ins Toni-Areal kam mir dieses Entgegenkommen noch viel mehr wie ein Wunder vor. Linda Schnorf und ich lernten uns an diesem neuen Standort der ZHdK kennen. Die zeitgeistige, sublimierte «Verloftung» einer ehemaligen Yoghurt-Fabrik, in welcher ein Freundespaar meiner Mutter (sie am Fließband und er als Lastwagenfahrer) gearbeitet hatten, war vom Architekturbüro EM2N umgesetzt worden. Der Ort provozierte zunächst einen nicht definierbaren inneren Widerspruch in mir. Geschah dies durch den Kontrast der Architektur zwischen vergangener, unaufgeregter, materieller Produktion und gegenwärtiger, nervöser, immaterieller? Die Wertschöpfung der Ersten für Letztere sollte eine Aura erzeugen (die alte Decke im Foyer bei den Holztischen! Die Lastwagen-Rampe!), was ich recht durchschaubar und plump fand. Das hatte etwas Manipulatives, etwas, das mit den Mitteln der Gestaltung gegen die Autonomie der Gestalter gerichtet war, aber dieses Paradox war bezüglich seiner Absicht nicht einfach zu beschreiben. Es rahmte und beeinflusste mein Denken jedenfalls anders als der alte Standort, das war spürbar. Meine Unruhe übertrug sich auf die Studierenden, oder war es umgekehrt? Wir schienen alle zerstreut und getrieben.

Der Standort der alten Kunstgewerbeschule an der Ausstellungstrasse hatte hingegen einen nostalgischen, aber wohlwollenden Widerhall meiner Sozialisation hervorgerufen, der sich wie eine Rückkoppelung oder Rückversicherung meiner sozialen Herkunft anfühlte. Das hatte eine gewisse Logik. Dieser Standort wurde in der Zwischenkriegszeit mitten im Industriequartier während der Ära des Roten Zürich absichtlich wie eine Fabrik der materiellen Produktion von den Architekten Steger und Egender konzipiert, um die Nachkommen der proletarischen Familien symbolisch abzuholen. Die Schule «paraphrasiert und transzendiert» (Lichtenstein, 2005) zugleich die Industriebauten, wie man das vom Bauhaus kennt, das hier Pate stand. Im Volksrecht, dem Printmedium der damaligen Arbeiterschaft hiess es nach einer hitzig geführten Abstimmung über den hohen Baukredit von sechseinhalb Millionen Franken, die schliesslich mit einem satten Ja angenommen wurde: «Wir Arbeiter sind glücklich, dass wir unsere Knaben in eine solche Gewerbeschule schicken dürfen [...]» (Balsiger/Volksrecht, 1930). Die zweite Generation der Eliten des Schweizerischen Werkbundes – Sigfried Giedion etwa – und die international vernetzten Genossen aus gutem Hause hatten dafür plädiert. Sie wetterten gegen den Zuckerbäckerstil und die Vorliebe der aufstrebenden Mittelschichten und der nationalkonservativen Wirtschaftseliten für Palastarchitektur jeglicher Provenienz, der «italienischen, französischen, englischen, türkischen, indischen [...]» (Ebd.). Sie grenzten sich von oben herab und linksliberal gegen den Historismus früherer

Epochen ab und lobten den revolutionären Sinn für die nüchterne Ästhetik der ambitionierten, organisierten Arbeiterschaft. Die sachliche Architektur der neuen Kunstgewerbeschule hatte zugleich etwas Transgressives und zutiefst Elitäres an sich – ein spannender Gegensatz des Modernismus, der ab der zweiten Hälfte der Zwischenkriegszeit wirklich konstitutiv für das Feld wurde – und es bis heute ist. Es ist auch aufschlussreich und typisch für die Dynamik des Feldes, dass die Arbeiterschaft in eine tüchtige, leistungsfähige, moderne und in eine hoffnungslose, randständige und rückständige eingeteilt wurde. Der klassenübergreifende Schulterschluss zwischen den klassischen Avantgarden und der Arbeiterelite war auch zutiefst kolonial vorgeprägt, wie wir noch sehen werden. Die Arbeiter waren also «glücklich», dass sie ihre «Knaben» in eine solche Gewerbeschule schicken konnten. Gottfried Honegger war einer von diesen glücklichen Knaben, er schrieb in seiner lyrischen Autobiografie ein Gedicht mit dem Titel *Johannes Itten*, sein Lehrer an der Kunstgewerbeschule. Es beginnt damit, dass Itten, der ehemalige Bauhüusler, ihn, Kind eines tüchtigen Maurers und Analphabeten aus dem Oberengadin, als Jugendlichen an die Kunstgewerbeschule holt und endet damit:

heute ist die kgs zürich
 eine hochschule
 es braucht die matura
 eine abgeschlossene lehre
 ich konnte seinerzeit
 von der volksschule
 direkt in die kgs
 heute hat die hochschule
 den sozialen auftrag
 der kunst verloren
 l'art pour l'art
 bestimmt das klima
 (Honegger, 2012, 56).

Arbeitersöhne (kaum je Arbeitertöchter) wie Honegger waren dankbar dafür, dass die Schule ihnen in der Vor- und unmittelbaren Nachkriegszeit Chancen bot, aber auch diese Dankbarkeit hat ihre Tücken, wie ich im Zusammenhang mit den feldspezifischen Dynamiken des sozialen Aufstiegs noch zeigen werde.

2016 im Toni-Areal war es geradezu der umgekehrte Fall: eine alte, echte Fabrik, die sublimiert wurde und man spürte förmlich, wie die Schrauben angezogen wurden, wie die Dynamik der Umkehrung einen widersprüchlichen Erwartungsdruck auf die Studierenden erzeugte, gleichzeitig radikal *auszuscheren*, dies aber *innerhalb* des dominanten neoliberalen Diskurses. Immer noch

transgressiv, immer noch elitär, und doch ganz anders als zuvor an der Ausstellungsstrasse. Mir kam es vor, als würden wir, in diesen viel zu engen Seminarräumen, mit den lose aus Löchern in der Decke herunterhängenden Kabeln, ohne fließendes Wasser, ohne Fenster nach draussen, aber mit den besten technischen Lichanlagen und Beamern ausgestattet, in einem Setting arbeiten, das gewissermassen das, was sonst *hinter* den Kulissen eines Warenhauses geschieht, performativ nach *aussen* stülpt.

«Toni-Style», so nannten das die Studierenden lakonisch, Studenten und Studentinnen, zu denen auch Linda Schnorf gehörte, die hier als nächstes prominent die Beziehung zwischen den prekären unteren Milieus und der Szene ausleuchtet. RS., von dem ich schon berichtet habe, sass ebenfalls in diesem Seminar – in einer Gruppe, die eine der wachsten und frechsten war, mit der ich je arbeiten durfte. Ich frage die Studenten und Studentinnen zu Beginn jeweils immer nach dem Motiv ihrer Seminarwahl. Die häufigste Antwort ist, dass sie in mein Seminar kommen, weil sie meinen Ausschreibungstext als Einzigen unter allen anderen überhaupt verstanden haben. Aber auch, weil sie mit meiner Art, Fragen an die Designgeschichte zu stellen und meinen Versuchen, diese zu beantworten, als Praktiker und Praktikerinnen etwas anfangen konnten. Der typische, latent theoriefeindliche Habitus des Designfeldes schlug zwar in solchen Bekundungen durch, aber meine Versuche, ihn mit intellektuellen Positionen aus der Kunstsoziologie und der Design- und Sozialgeschichte zu durchbrechen, waren willkommen. Die Herkunft der Studierenden meiner Klassen, so stellte ich fest, unterschied sich vom Gros der Studierenden, es meldeten sich mehr «Internationals at home» an, wie man an der ZHdK Secondos und Secondas seit wenigen Jahren bezeichnet, und es kamen mehr junge Menschen aus Arbeiterfamilien oder aus kleinbürgerlichen Verhältnissen verglichen mit der Vertretung dieser Milieus in der Gesamtstatistik der Hochschule. Die Feedbacks waren diesbezüglich auch interessant, eine Studentin schrieb mir: «Ich glaube, dass man komplizierte Dinge nur einfach erklären kann, wenn man es durch und durch verstanden hat. Und bei dir war das definitiv der Fall. Du konntest komplexe Themen auf den Punkt bringen und Zusammenhänge so nachvollziehbar beschreiben, dass ich nicht nur viel gelernt habe, sondern mir auch sicher bin, dass es mir bleibt. Wahrscheinlich hast Du mit deinem «Arbeiterhabitus» erkannt, dass auch Designer lieber Klartext reden als sich mit akademischen Floskeln zufriedenzugeben.» (Email einer Studentin an d.V., Name d.V. bekannt, 24. September 2019). Diese Homologie zwischen Arbeiter- und Designerhabitus ist spannend, wenn man den gesamten Raum der Macht vor Augen hat, wie in Teil 2 anhand der Milieukarte beschrieben (Vester, 2010, 44), und die Zwischenposition am oberen linken Rand unterhalb der kulturellen Eliten der Künste, in welcher sich das Subfeld Design befindet.

Eine der beliebtesten Übungen war die kollektive Herstellung eines Zeitstrahls, auf dem im oberen Teil die Ereignisse der Designgeschichte und im

unteren Teil die Ereignisse der Wirtschafts- und Sozialgeschichte notiert werden sollten (Abb. 67). Das hatte letztendlich den Zweck, die Verbindungen zwischen den beiden Ebenen zu erörtern. In einem ersten Schritt wurde ohne Hilfsmittel, dann in einem zweiten Schritt mithilfe von Internet, Sekundärliteratur und dem Gebrauch des historischen Zollstocks, die Basis dafür gelegt. Jede Gruppe hatte einen leeren Zeitabschnitt von 50 Jahren vor sich, der sich nach und nach mit ihren Einträgen füllte. Danach setzten wir die Teile zusammen. Es entstand so ein Panorama, das die Zeit von 1750–2050 in den Blick nahm, wobei also auch unsere Zukunft immer ein Teil des Ganzen war. Regelmässig gaben gewisse Begriffe Anlass für Diskussionen, wie etwa «Industrialisierung» oder «Liberalismus»: Waren das nun «Ereignisse» oder «Strukturen»? War die Französische Revolution nun eine «Zäsur» oder gab es da nicht auch tiefere «Kontinuitäten», wenn man zum Beispiel an die Sklaverei oder die Frauenemanzipation dachte?

Die sozialen Brennpunkte und ihre spezifische Designoberfläche fielen in dieser Übersicht auf, Leitkulturen etwa. Die adlige Leitkultur des Ancien Régime mit ihrem Habitus, der den barockisierten Lebensstil aller Stände prägte. Die bildungsbürgerliche Leitkultur mit ihrer überdeterminierten männlichen Rationalität und der überdeterminierten, weiblichen Irrationalität, die mit Stilizitäten aus dem Ancien Régime den männlich-hegemonialen Blick auf das unterentwickelte, «kindliche» weibliche Geschlecht befriedigte. Es war eindrücklich, zu sehen, wie der legitime Habitus der Frauen einen Sinn für Mode manifestieren musste, die dem Fortschritt hinterherhinkte, wie die «Primitiven» den «Entwickelten». Dann fielen uns die klassenspezifischen, über Jahrhunderte wirkenden Nachahmungseffekte auf: die feinen Unterschiede, die immer feiner wurden. Und die auffälligen Analogien zwischen der ästhetischen Herabsetzung der Kolonisierten und der Armutbevölkerung gleichermassen. Ich fragte immer wieder, welche Rolle Gestalter bei diesem Making-of spielen? Und zurück kamen postwendend Fragen, wie «gemacht» die Lebensstile jener sozialen Akteure waren, die ihre Natur unter dem Zwang einer willkürlichen, aber mächtigen Norm verbergen mussten, Homosexuelle etwa? Wer schlug wann Kapital aus seinem kulturellen Erbe und seinen Neigungen, wer und wann nicht? Wer hatte historische Agency bei der Gestaltung eines widerständischen, kollektiven Lebensstils erlangt, wem, wann und wie blieb diese Möglichkeit verwehrt?

Oft fotografierten die Studierenden die so entstandenen Bastelgeschichten. In dieser Übung entfalteten sich nachhaltig in der Erinnerung der Studierenden verankerte Zusammenhänge zwischen der konkreten, gestalteten Oberfläche und der abstrakten, kapitalistischen Dynamik. Worin diese bestand, konnte nicht nur diskutiert, sondern auch visualisiert und in Beziehung zur eigenen Person gesetzt werden. Niemand konnte sich letztlich der Frage entziehen: Wo stehen wir im Ganzen?



Abb. 67: Bricolage der Geschichte, Studierende fotografieren ihren Zeitstrahl, aus einem ZHdK-Seminar d.V. im Departement Kulturanalysen und Vermittlung, 2015.

«Kapitalismen» in der Mehrzahl schrieb ich manchmal über einer ganz langen Klammer auf dem gesamten Bogen. Mikro- und Makroperspektive ergänzten sich da und dort, niemals abschliessend, immer offen genug, um in Frage gestellt zu werden. Dank dieser Lücken entstanden erst die Fragen nach Ursache und Wirkung, nicht nur im sozialen Raum, sondern gewissermassen in der sozialen Zeit: Woher kommen Inspirationen? Wer bestimmt, was sie wert sind? Die einfache Frage «seit wann?» löste Kaskaden von Folgefragen aus. Der Grundtenor war die Überraschung: Wie denn, es gab schon immer Widerstand und früher war man nicht «einfach» rassistischer, und heute wissen wir es «eben» besser? Und weshalb war der Widerstand unsichtbar? Wie denn, gesellschaftliche Strukturen der Ungleichheit sind keine anthropologischen Konstanten, sondern historische Erscheinungen? Ja, dann kann der Kapitalismus auch wieder verschwinden, wenn wir es vielleicht am wenigsten erwarten, und möglicherweise gar nicht wirklich wünschen? Weiss denn die Kapitalismuskritik, was auf dem Spiel steht? Was kann denn Kritik erreichen, wenn sie systemimmanent ist, und was, wenn sie fundamental ist? Können wir uns denn als Designer Kritik leisten, oder sägen wir damit am eigenen Ast? Ein Student notierte auf einem Zettel, den er mir übergab: «Sind wir als Designer denn dazu verdammt, dieses System zu perpetuieren?» Fragen wie diese, die förmlich explodierten gab es häufig, aber klare Antworten von Seiten der jungen Studierenden waren seltsam rar. Hannah Arendts Worte aus dem Filminterview *HANNAH ARENDT IN NEW YORK (USA, 1973)* fielen mir bei diesem Ungleichgewicht zwischen der Menge an Fragen und der an Antworten ein:

«Handeln ist ein Wir und nicht ein Ich. Nur wenn ich die Alleinige wäre, könnte ich voraussagen, was aus dem, was ich tue, herauskommen mag. Es sieht vielmehr so aus, als ob alles, was geschieht, völlig zufällig wäre. Der Zufall ist in der Tat einer der grössten Faktoren der Geschichte. Keiner weiss, was geschehen wird, weil so viel von einer ungeheuren Anzahl von Variablen abhängt, und das heisst: vom schlichten Zufall. Wenn Sie andererseits auf die Geschichte zurückschauen, dann können Sie, trotz all dieser Zufälle, eine Geschichte erzählen, die Sinn macht. Wie ist das möglich? Das ist ein echtes Problem jeder Geschichtsphilosophie. Wie ist es möglich, dass man im Nachhinein immer meint, es hätte nicht anders passieren können? Alle Variablen sind verschwunden und die Wirklichkeit hat einen derart überwältigenden Einfluss auf uns, dass wir völlig unberührt bleiben, von dieser unendlichen Vielfalt alternativer Möglichkeiten.» (HANNAH ARENDT IN NEW YORK (USA, 1973), Abschrift der deutschen Untertitel).

Nun, diesen Studierenden fiel es eben gerade nicht leicht, Geschichten zu erzählen, die Sinn ergeben, im Gegenteil. Mit Arendts Worten: sie sahen *vor allem* Variablen. Und das Wir, von dem hier Arendt spricht, das gab es kaum – wie mir schien –, es gab kein handelndes kollektives Subjekt, das die Zukunft der Designerzunft in die eigenen Hände nehmen wollte und den variantenreichen, für die globalisierte Wertschöpfungskette so fruchtbaren Zufällen einen anderen Sinn abtrotzte, als den, diese zu perpetuieren. Linda Schnorf habe ich in Erinnerung als beredte Schweigende, die darauf wartete, ihrerseits gefragt zu werden, als ob sie Antworten hätte, die sie selbst noch nicht kannte.

Man hat die Formel vom *Ende der Geschichte* (Francis Fukuyama) nach dem Zusammenbruch der kommunistischen Sowjetunion kritisiert, aber meine Erfahrung mit diesen jungen Studierenden war tatsächlich die einer diesbezüglichen Sackgasse. Diese Sackgasse war unterhaltsam und schillernd, da war ständig etwas los in diesem Ende. Getrieben waren wir alle von der spannenden *suspense*, etwas zu verpassen, *the fear of missing out*, aber es gab kein Narrativ, das uns alle überzeugt und motiviert hätte, nach etwas anderem zu suchen. Auch die Nachhaltige Entwicklung schaffte das nicht, eine Marginalie, die mehr nach Greenwashing aussah als nach einer wirklichen Alternative, und das beklagten die Studierenden mit mehr oder weniger deutlichen Worten auch. Wenn überhaupt ein handelndes, forderndes Wir manifest wurde, dann war es das für dieses Studentenmilieu heute typische Wir der leicht gekränkten Egos. Davon zeugt etwa die von vielen Studierenden und ihrer Vertretung im neuen Studierendenverein VERSO geäusserte Klage, dass die Studienanfängerinnen und -anfänger nicht mit einer angemessenen Party von der Hochschule willkommen geheissen würden, sondern bereits vom ersten Tag an *arbeiten müssen*. In den Augen P.s wäre das eine Anmassung gegenüber einer altherwürdigen Institution gewesen, aber P. war definitiv Teil einer anderen Generation. Seit dem Nachhaltigkeitsdiskurs, der die intergenerationelle Solidarität sozu-

sagen in eine Zukunft ausgerichtet, die nicht stattfinden kann, weil der Kapitalismus – egal in welchem Outfit – immer das Gegenteil von nachhaltig ist, scheint die Jugend eine geworden zu sein, die um ihren Wert und ihre Macht weiss in einer alten Welt am Ende ihrer Reproduzierbarkeit.

Oft hörte ich das leicht gekränkte Wir auch in zahlreichen Variationen der latenten Klage, Designer würden vom nicht näher definierten, aber als dominant bezeichneten «Diskurs» belächelt und unterschätzt. Ein Beispiel dieser Variante ist die Einladung zur zweiten Designbiennale Zürich 2017. Der Flyer zum Anlass, in dem rhetorisch gefragt wird, wozu noch ein Designgrossanlass dieser Art, nimmt die latente Kritik der Kommerzialisierung vorweg. Und liefert explizit gleich die richtige Antwort nach: weil bereits «bestehende Designanlässe» zu Phänomenen geworden seien, die auf «Promotion und Verkauf» abzielten, wo es doch den wahren Professionellen um hehre Ziele gehen müsse. Design sei nämlich eine «Denkdisziplin», so wird man aufgeklärt, und die Biennale wünsche sich eine «aktive und kritische Beteiligung der Besuchenden», sie fördere das «Interesse am Experiment» und widerstehe somit der Gefahr der ökonomischen Instrumentalisierung. Dieser Diskurs ist Teil der neuen Wissensökonomie, die mittels Sprache ihre distinktiven Grenzen gegen unten zieht. Latent wird hier die Linie zwischen den niedrigen Instinkten einer massenhaften Designnachfrage und dem edlen Designangebot der legitimen Vertreter der Gilde, den Hochschulabsolventen, aufgezeigt. Das drückt das Begehren des Subfeldes nach einem Platz im elitären Milieu der kulturellen Erben aus. Da oben herrschen jedoch Regeln, die Designer niemals ganz einhalten können, auch wenn sie das wollen müssen, um zum Feld der Künste dazuzugehören. Der Soziologe Franz Schultheis umschreibt das Phänomen mit folgenden Worten:

«Wir sprechen über Kunst im Anschluss an Bourdieu als symbolisches Kapital. Und die herrschenden Klassen brauchen es in fast allen Gesellschaften. Das ist eine sozianthropologische Konstante, sie müssen sich anders als nur durch pure Gewalt oder auch das Geld legitimieren. Sie brauchen Verweise auf eine wirklich distinktive, sie von den restlichen Menschen heraushebende Qualität. Die Kunst als symbolisches Gut ist das Distinktivste, was man in unseren Gesellschaften finden kann. Dadurch nämlich, dass jedes Kunstwerk von sich beansprucht, ein singuläres Gut zu sein, kann der, welcher das Werk kauft, sich damit auch dessen Singularität an den Hut heften. Schon durch den Umstand, dass der Sammler bereit ist, großzügig materielle Güter für so ein symbolisches Gut auszugeben, beweist er seine Noblesse. Doch die herrschenden Klassen sind nie stabil, sie verändern sich ständig. Das Industriekapital löste den Adel ab, das Finanzkapital wiederum das Industriekapital. Es gibt andauernde Stellungskämpfe in den herrschenden Schichten, die global ausgetragen werden.» (Schultheis, 2015).

Das Begehren des Designfeldes, in diesem Sinne distinktiv zu sein, ist ein strukturell bedingtes Paradox. Was damit gemeint ist, kann anhand der Kapitalsorten erklärt werden, die in bestimmten Feldern und Positionen Trumpf sind. Das Designfeld nimmt eine relativ ohnmächtige Position innerhalb des Kulturfeldes ein, das wiederum selbst eine relativ mächtige Position innerhalb des gesamten Feldes der Macht einnimmt, aber nicht die mächtigste. Nach der Logik des Kulturfeldes ist Erfolg nur dann wirklich legitim, wenn er scheinbar ohne ökonomisches Interesse erreicht wird; nur dann ist ein Artefakt «rein». Die wahre Architektur erzeugt die *illusio* der Reinheit trotz der offensichtlichen Liaison mit dem ökonomischen Kapital: Sie ist «rein» auf hohem Niveau, weil sie mit der grossen Kelle schöpft, die immer schon vorausgesetzt wird. Die wahre Kunst erzeugt die *illusio* der Reinheit ebenfalls, aber unter anderen Bedingungen: Sie ist dann «rein», wenn ihr das nötige Geld zufließt, ohne dass sie danach strebt. Design steht vor enormen Herausforderungen, will es in diesem Spiel mithalten. Verglichen mit Architektur und Kunst ist Design in einem konventionelleren Sinn Arbeit, die am ökonomischen Profit orientiert ist. Es ist Arbeit für die Serie, Designprodukte sind niemals singulär, die materielle Orientierung an den kumulativen Profitmargen ist omnipräsent. Design erarbeitet das symbolische Kleingeld, das prägt das Verhältnis der Designszene zum ökonomischen Feld grundlegend anders als dies für Kunst und Architektur der Fall ist. Der niedrige Preis eines Designproduktes – niedrig im doppelten Sinn von «schmutzig» und «klein» verglichen mit Kunst- und Architekturpreisen – ist immer sichtbar neben dem Designprodukt platziert, ein eindeutigeres Zeichen der Nicht-Distinktion gibt es kaum. Design wird niemals die Illusion erzeugen, es ginge nicht um Geld. Und doch müssen Designer so tun, *als ob* sie das wollten, wenn sie Ambitionen auf einen legitimen Platz im diesem Feld hegen. Designer sind permanent hin- und hergerissen, sie müssen es der Wirtschaft recht machen und verraten dabei die Regeln des kulturellen Feldes – oder umgekehrt.

Das erzeugt einen ambivalenten Habitus der interessierten Missgunst, der so typisch ist für diese Szene. AV. bringt das Dilemma zum Ausdruck, wenn er seufzend sagt:

«Und ich merke, wie viele Leute in meinem Umfeld immer so schlecht reden, über andere auch. Also, nicht böse, aber immer so das Runtermachen auch von anderen Sachen ... [...] Vielleicht sage ich auch mal einen Spruch, weil es dann irgendwann nervt aus irgendeinem Grund. Aber, da merkst du, dass... ja, ich weiss nicht, woher das kommt. Das ist gleichzeitig eine selbstbewusste Haltung. Du kannst genau beurteilen, die Qualität. Die Qualität ist wie eine Art Qualitätseinstellung. Und damit kannst du genau einteilen, weisst Du. Dadurch werden halt gewisse Sprüche gemacht über gewisse Sachen, oder etwas wird als schlecht empfunden, nur weil

es halt eine andere Ästhetik hat. [...] Wenn jemand jetzt da landen würde auf diesem Planeten, der noch nie etwas gesehen hat, dann plötzlich mal alles anschauen würde, der würde das komplett neu... [Pause, Einwurf d.V.: «Ordnen?». Genau! Also, alles was wir hier so ständig das Gefühl haben, das sei so richtig oder falsch oder gut und böses, das kannst du eigentlich auf den Kopf stellen, eigentlich (*lacht leise*).» (AV., 33).

Die Planetenmetapher wird uns später noch beschäftigen. Hier geht es darum, dass die strukturelle Missgunst ein Korsett und «gleichzeitig eine selbstbewusste Haltung» ist, wie AV. es auf den Punkt bringt. Designer sind insofern die beherrschte Bohème innerhalb der Bohème, die selbst zu den beherrschten Herrschenden gehört. Designer gehören zum «diplomierten Proletariat» und teilen mit dem Kunstfeld seit den Bildungsexpansionen des 19. Jahrhunderts die Erfahrung «... der Exklusion von den erhofften gesellschaftlichen Positionen und der Prekarität ihrer Lebensbedingungen» (Schultheis, 2019, 24). Sie kehren der bürgerlichen Welt, von der sie doch abhängig sind, demonstrativ den Rücken – um sich ihr via Marktanteil sogleich wieder anzuschließen. Designer können mit dem Kunstfeld niemals ganz die Illusion der ökonomischen Unschuld, der «Reinheit» von wirtschaftlichen Interessen teilen. Designer müssen ökonomisch denken in «an economic world reversed», wie Bourdieu das Feld der kulturellen Produktion bezeichnet (Bourdieu, 1983; Wuggenig, 2017, 750–752). Auf die Genese dieses für Designer so trickreichen und typischen halb-künstlerischen und halb-ökonomischen Habitus in einem Feld, das an sich schon Kopf steht, werde ich weiter unten im Kapitel »Fantastische Umleitung« eingehen, denn es ist Linda Schnorfs Geschichte und ihren Brüchen zu verdanken, die Indizien dafür enthalten, in welchem historischen Kontext er entstanden sein muss.

Neben diesem doppelt prekären, sozio-strukturell und historisch bedingten Wir war in den Seminaren aber auch ein anderes Wir spürbar, dass zu grosser Empathie fähig war. Es kam während einer zweiten beliebten Übung zum Ausdruck. Diese bestand zunächst darin, nach Familienfotos zu recherchieren, die eine Manifestation des eigenen Klassenhabitus zeigten, und die dann auf verschiedenen historischen Darstellungen der sozialen Ungleichheitsstruktur an die betreffenden Stellen gelegt wurden. Darstellungen wie etwa die Klassenpyramide des Industriekapitalismus (Abb. 68), die nach ihrem Erfinder benannte Bolte-Zwiebel als Repräsentation der Wohlfahrtjahre (Abb. 69) sowie die oben bereits eingeführte Tropfenform der gesellschaftlichen Sozialstruktur im Neoliberalismus (Abb. 44).

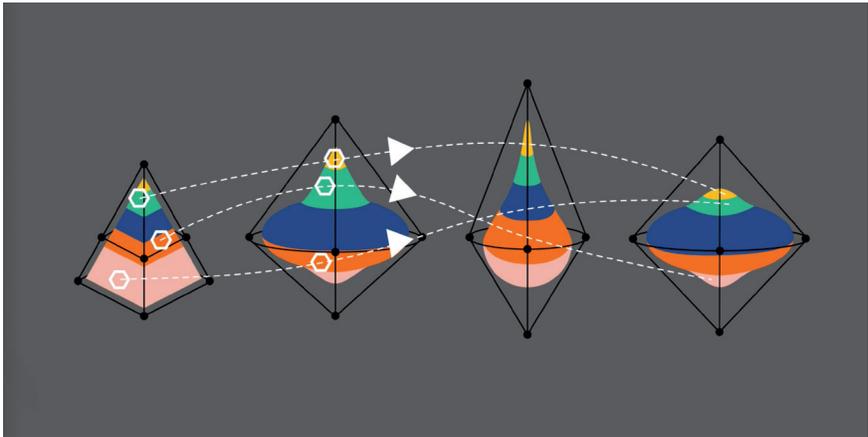
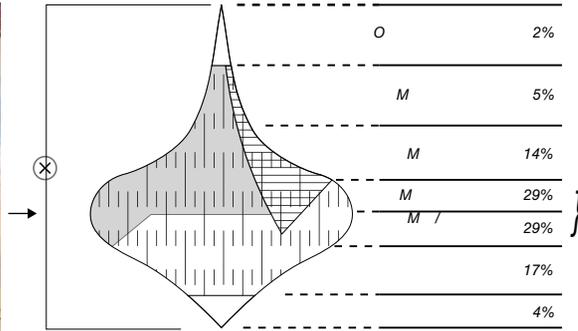
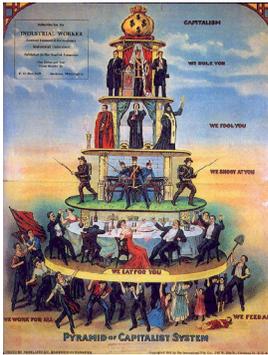


Abb. 68 (links oben): Klassenpyramide und Klassenkampf vor dem Zeitalter der sozialen Wohlfahrtsysteme.

Abb. 69 (rechts oben): Bolte-Zwiebel, Expansion der Mittelschichten, Umverteilung von oben nach unten im Zeitalter der sozialen Wohlfahrt.

Abb. 70 (unten): Studentenarbeit auf der Grundlage von Modellen der sozialen Schichtung. Die Pfeile zeigen mehrgenerationelle Pfade des sozialen Aufstiegs, des sozialen Abstiegs und der sozialen Reproduktion von links nach rechts: Klassenpyramide (links aussen), Bolte-Zwiebel (links Mitte), Tropfenform der Gegenwart, basierend auf der Landkarte der Milieus von Vester (vgl. Abb. 44), jedoch mit prozentualer Repräsentation der Milieugrösse im Verhältnis zur Gesamtbevölkerung (rechts Mitte), Zukunftsvision Green New Deal des Studenten (rechts aussen). ZHdK-Blockseminar d.V. im Departement Design, Class matters – Das Design der sozialen Ungleichheit, 2019.

Die Übung bestand sodann darin, gemeinsam über mehrgenerationelle Metamorphosen des Habitus und des Lebensstils der eigenen und der Familie anderer Seminarteilnehmender nachzudenken. Die beiden Schwerpunkte waren die individuelle Transformation des Habitus beim eigenen Aufstieg und die gemeinsame Transformation des Habitus verschiedener Akteure über mehrere Generationen hinweg (Abb. 71, Abb. 72).



Abb. 71 und Abb. 72: Platzierung von Familienfotos auf Modelle der sozialen Schichtung und gemeinsame Reflexion über individuelle und mehrgenerationelle Transformationen des Habitus, div. Theorie-seminare an der ZHdK d.V. im Departement Design und im Departement Kulturanalysen und Vermittlung, 2017–2019.

Linda Schnorf und RS. vertieften diese Diskussionen, nachdem sie mir ihre Teilnahme an meiner Forschungsarbeit zugesichert hatten. Andere vertieften Aspekte im Seminar selbst. HM. (Name d.V. bekannt), Studentin des Game Designs im 3. BA-Jahr, zum Beispiel. Ihre Auseinandersetzung mit den Grafiken und Theorien Bourdieus anhand ihrer Familienfotos waren aussergewöhnlich intensiv, sie sagte mir, dass ihr das geholfen habe, viele Fragen zu verarbeiten, die lange Zeit «in ihr geschlummert» hätten.

1

Auf diesem Bild ist meine Grossmutter zu sehen. Sie arbeitete in den 50er Jahren in einer Fabrik im Zürcher Oberland.

Ich habe dieses Bild gewählt, weil man daran gut den sozialen Status ablesen kann. Sie stammt aus einer Arbeiterfamilie und litt oft unter Hunger. Sie durfte keine Ausbildung machen, arbeitete aber bis zur Heirat in einer Fabrik, in der sie bis zur Vorarbeiterin aufstieg.



2

Auf dem zweiten Bild bin ich selbst zu sehen, wie ich mein Maturitätszeugnis entgegennehme. (2013)

Ich bin die erste in der Familie, die eine Matura machen und somit studieren durfte / konnte. Zwar gibt es viele kluge Köpfe in meiner Verwandtschaft, die auch gerne eine Universität besucht hätten, jedoch war ein Studium ein finanzieller Luxus, den sich niemand erlaubte.



Abb. 73: Leistungsnachweis einer Studentin (Auszug), der die vertiefte Auseinandersetzung mit sozialem Auf- und Abstieg über mehrere Generationen und Transformationen des Habitus aufzeigt. ZHdK Theorie-Seminar d.V., Zürich, 2017.

HM.s Eltern haben nach der Finanzwirtschaftskrise einen markanten Abstieg verkraften müssen, nachdem das Kleinunternehmen, ein florierender Handwerksbetrieb des Vaters, wegen der ausbleibenden Aufträge bankrott ging. Die Familie verlor dabei auch fast den gesamten Freundeskreis aus den oberen Mittelschichtsmilieus, in welche sie es dank der guten Konjunkturlage, dank persönlichem Fleiss und Ausdauer vor der Krise geschafft hatten. Plötzlich wollte niemand mehr mit ihnen, den Verlierern der Krise, zu tun haben. Sie schreibt über ihren Lebensstil:

«In der Unterschicht zu leben nagt sehr an der Psyche, da Zukunftsängste, Schulden, Sorgen um den Rest der Familie und ein schlechtes Selbstwertgefühl einen ständig begleiten. Jetzt, wo wir [von ganz unten, Anm. d.V.] wieder in die untere Mittelschicht gerutscht sind, haben wir kein Geld für grosse Sprünge, jedoch sind wir die ärgsten Sorgen um unsere Zukunft losgeworden. Spaziergänge, Familienfeiern, die wöchentlichen Familienessen am Sonntagabend, gemeinsames Kochen und Schnäppchenjagen haben die teuren Geschäftsessen und Ferien ersetzt. Die letzten

zehn Jahre haben meinen Eltern stark zugesetzt. Jetzt wo es uns finanziell besser geht, sind wir sehr glücklich. Wir wissen, dass wir uns auch in schweren Zeiten aufeinander verlassen können und geniessen jetzt zusammen die besseren Zeiten.» (HM., Auszug aus dem Leistungsnachweis).

Andere Seminarteilnehmerinnen kamen von ausserhalb Europas, aus Russland, Algerien oder Vietnam etwa. Ihre Auseinandersetzung mit dem Land ihrer Herkunft bzw. der Herkunft ihrer Eltern brachte denn auch bald den latenten Eurozentrismus der oben genannten Darstellungen zum Vorschein. Trotzdem konnten sie dem Prinzip der Kapitalsorten und dem Konzept des Habitus einen starken Stimulus abgewinnen, wie etwa dieses Statement eines weiteren Game-Design-Studenten zeigt – MB. (Name d.V. bekannt), dessen Eltern aus Algerien in die Schweiz migriert waren. In Algerien hätten sie als Lumpensammler mit einem eigenen kleinen Recycling-Unternehmen, ganz anders als das in der Schweiz der Fall wäre, eindeutig zur Mittelschicht gehört – und er folgert:

«Ich könnte vermutlich zehn Seiten darüberschreiben, warum diese Aufgabe für mich schwierig ist. Stattdessen versuche ich, einige Vergleiche zu ziehen, weshalb man die drei Tabellen nicht eins zu eins auf meine Familie übertragen kann.» (MB., Auszug aus dem Leistungsnachweis).

Folgende Punkte seines Vergleichs sollen hier kurz erwähnt werden, weil sie sich später für die Interpretation von Linda Schnorfs Habitusbrüchen als relevant erweisen. Erstens, so MB., reiche die arabische Kultur im Mittelmeerraum «viel weiter zurück als die Schweizerische», weswegen «das ererbte Kulturgut» den Lebensstil aller Algerier und Algerierinnen viel tiefer präge als das kulturelle Erbe der Schweiz die Schweizerinnen und Schweizer. Des Weiteren verliessen «hochgebildete Studenten» das nordafrikanische Land nach dem Studium, um zu arbeiten, während die kulturellen Machtpositionen in den Händen von «Bürokraten und Politikern» lägen und familienintern weitergegeben würden. Dies verzerre das Bild der sozialen Lage nach ökonomischem und kulturellem Kapital innerhalb des sozialen Raumes, wie ihn Bourdieu in *Die feinen Unterschiede* darstellt (Bourdieu, 2002a, 212). Die Altersvorsorge werde in Algerien allgemein über die Anzahl an Nachkommen geregelt, was «sicherlich einen Einfluss auf die Armutsgrenze» ausübe. Die Ausrichtung von Lebensläufen am ökonomischen Erfolg sei in Algerien viel weniger stark ausgeprägt als in der Schweiz, wichtiger sei das symbolische Kapital, «eine grosse Familie und spiritueller Reichtum». Er betont zudem, dass «nach der Dekolonisation» die offizielle Version des Marxismus und des moderaten Islam einen positiven Einfluss auf das Gemeinschaftsgefühl ausgeübt hätten, was den ehemaligen kolonialen Habitus aller Schichten und Milieus postkolonial überformt habe. Im Prinzip und offiziell seien alle Menschen untereinander gleichgestellt und nur Gott

sei dieser Gleichheit gegenüber höhergestellt, aber grosse soziale Ungleichheit gäbe es «natürlich» dennoch. In Algerien falle – im krassen Unterschied zur Schweiz – eine demonstrative Grosszügigkeit auf. Almosengeben und -nehmen sei eine gesellschaftlich anerkannte, eingespielte Praxis. Das islamische Bankenwesen kenne im Unterschied zum Westen im Prinzip keine Zinsen. Geld werde ausgeliehen, dafür bezahle man mehr oder weniger hohe Gebühren. Das sei etwas anderes als das in der Schweiz tief verinnerlichte relationale Zinssystem, welches auch andere Formen des Tausches hierzulande präge, emotionale etwa. Das soziale Kapital stelle in Algerien die wichtigste Kapitalsorte dar, die aber auf den grafischen Darstellungen von Bourdieu und Vester nirgends repräsentiert werde. Dieses «Vitamin B» oder «Networking», so MB., sei in der Designszene von eminenter Wichtigkeit, und er sehe da mehr Parallelen zwischen der gegenwärtigen, jungen Schweizer Designszene und Algerien als etwa zwischen der aktuellen Schweizer Designszene und älteren Generationen von Menschen, die in der Schweiz sozialisiert worden seien. Auch wenn er es aus all diesen Gründen schwierig findet, mit dem Begriff des Klassenhabitus für die Analyse der Lebensstile in Algerien zu operieren, so kann er doch wie folgt seine Überlegungen zusammenfassen:

«In Algerien merkt man den «Klassenunterschied», wenn man so will, anhand der Anzahl Familienfeiern und der Art und Weise, wie eine Hochzeit gefeiert wird. Je reicher eine Familie, umso häufiger werden Familienfeiern gehalten und umso opulenter eine Hochzeit. Als meine Eltern in der Schweiz waren, merkten sie ihren Aufstieg anhand der Möbel und Kleidung, die sie sich leisten konnten. Da meine Mutter Kundenkontakt hatte, bekam sie schneller ein Gefühl für die Wertvorstellungen in der Schweiz und konnte sich so anpassen. Meine Mutter bekam ein Gefühl für den sozialen Aufstieg jedoch nicht durch ein höheres Einkommen, sondern durch die Connections und Freundschaften, die sie mit ihren Kunden knüpfen konnte. Mein Vater erlebte den Aufstieg hingegen mittels materieller Güter, die er sich leisten konnte: Autos, Möbel, Kleidung. Aber um doch noch einen Habitus nennen zu können: meine Mutter erachtete alle Leute mit unnötigen materiellen Gütern als Snobs, Gütern wie Sportautos, überteuerten Schmuck, Pelzmäntel.» (MB., hier und passim oben, Auszug aus dem Leistungsnachweis).

Die Aussage über die anpassungswillige und -fähige Mutter und ihren Habitus, der negative Urteile gegenüber Snobs hervorbringt, löste angeregte Diskussionen im Seminar aus. War diese Herablassung gegenüber ostentativem Konsum eine Manifestation des primären, bescheidenen algerischen Arbeiterinnenhabitus der Mutter oder vielmehr des sekundären, typischen Ausländerinnenhabitus der Bescheidenheit? Weshalb «tickten» Mutter und Vater diesbezüglich so anders? War der ostentative Konsum des Vaters ein typisch männlicher Habitus des Widerstands gegenüber den asketischen, nüchternen Schweizer Konsum-

vorlieben? War freigiebiges Schenken und opulentes Feiern ein Zeichen für die privilegierte Stellung der Schenkenden, meist Männer, oder ein paternalistisches sinnliches Ritual der Umverteilung? So oder so. Was hierbei überdeutlich wurde, war, dass es neben dem Klassen- auch einen Gender- und einen postkolonialen Habitus geben musste, deren Effekte man nicht gesondert voneinander untersuchen sollte. Das wiederum fordert auch von einer Analyse der Brüche im Habitus, wie ich sie hier beabsichtige, dass mehrere Achsen der Privilegierung und Diskriminierung in ihrem Verhältnis zueinander genauer untersucht werden.

Diese Auseinandersetzungen in den Seminaren waren geprägt von grosser Ehrlichkeit und gegenseitigen Toleranz, sie entfalteten eine gewisse Magie. Oft wurde ich von Kolleginnen gefragt, ob sie uns dabei zuschauen können. Ich winkte stets mit der Begründung ab, dies sei keine Laborsituation. Ich bot stattdessen an, aktiv mitzumachen oder die Übung im Dozententeam mit ihnen durchzuführen. Was wiederum reflexartig abgelehnt wurde, manchmal sichtlich pikiert, das sei zu persönlich oder sehr heikel. Was bedeutet diese Reserviertheit? Am Symposium *Ästhetik der Anpassung* habe ich mit den Gästen diese Übung ebenfalls durchgeführt, mit Gewinn für alle Beteiligten. Ich finde es erhellend, gemeinsam über Fragen von Lebensstil und Geschmack nachzudenken, denn es bringt uns weiter. Heikel ist vielmehr, aus der Distanz zuschauen zu wollen, wie andere die Manifestationen ihres Habitus präsentieren, ohne sich selbst ebenfalls damit zu exponieren.

Etwas anderes waren die seltenen Fälle von Studierenden, die sich lieber nicht an dieser Übung beteiligen wollten, was überhaupt kein Problem darstellte – weder für mich, noch für jene, die üben wollten. Ich fragte auch nie nach, weshalb, denn das wäre eine Unverschämtheit meinerseits gewesen, die die Grenzen des Sagbaren nicht respektiert. Zwang, auch subtiler, hätte den Zauber zunichte gemacht. Denn es hatte immer für alle etwas von Zauberei, im geschützten Rahmen des Seminars, ohne soziale Vorurteile über intergenerationale Auf- und Abstiege, über die soziale Herkunft und über den Wandel des Lebensstils der eigenen Familie zu sprechen. Hinter dem Wunder steckte auch harte Arbeit an meiner Haltung gegen die Verführung durch Ressentiments. Wenn immer ich diese spürte, musste ich intervenieren und für eine reflektierte Offenheit und für eine produktive Verletzlichkeit plädieren – was ansteckend wirkte. Meine Absicht war nicht Exhibitionismus und Voyeurismus, sondern ein Perspektivenwechsel und die Beförderung eines gegenseitigen ästhetischen Verständnisses. Wie kommt es, dass wir so und nicht anders leben, lieben, geben und nehmen, schenken, stehlen, sehen und gesehen werden. Wenn Englisch sprechende Seminarteilnehmer Mühe hatten, meinen Erklärungen auf Deutsch zu folgen, sagte ich manchmal: «Where did you learn to *dis/like* like this?»

Alle Pfade des Auf- und Abstiegs und jene der sozialen Reproduktion, die während dieser Übung präsentiert werden konnten, waren in diesem Sinne ausserordentlich und doch folgten alle derselben gesellschaftlichen Logik. Es gab keine sichtbaren Exoten und die Wirkung der unsichtbaren Norm verpuffte. Die ach so «normalen» Karrieren und erst recht die der Repräsentanten der sogenannten «Diversität» erschienen im relationalen Kontext als durch und durch nachvollziehbare Möglichkeiten im Spektrum einer kollektiven, verflochtenen, gemeinsamen Geschichte und Gegenwart. Über enorme soziale, historische und geografische Räume hinweg sprangen uns die typischen Neigungen des jeweiligen Klassenhabitus förmlich ins Auge. Die *longue durée* (immer noch!), so stellten wir immer wieder fest, war auch ein *grande espace* (auch da!), und diese Historizität und Globalität erstaunte uns bisweilen sehr. Das spürte man an der beredten Stille, die diese Übungen auslösten und aus der wir weitere Erkenntnisse über die Zusammenhänge zwischen Mikro- und Makroebene gewannen. Das Sehen konnte in aller Ruhe einatmen und das Denken in aller Unruhe ausatmen.

Wir befanden uns in diesen Seminaren zwar am gleichen Ort zur gleichen Zeit und waren uns daher auf eine feldspezifische Art ähnlich *geworden* – die gleichen legitimen Vorlieben, die gleichen legitimen Abneigungen verbanden uns –, aber nach und nach schälten sich die unterschiedlichen ererbten – möglichen und unmöglichen – Hoffnungen und Perspektiven heraus. Der Sprössling einer Luxusuhrendynastie konnte sagen, er wolle als Designer «selbstverständlich» ein erfolgreicher Geschäftsmann werden, keine Frage. Die Tochter einer alleinerziehenden Mutter aus sehr bescheidenen Verhältnissen konnte sagen, dass ihr der Zugang zur Hochschule schon alles bedeute, was «danach» kommen würde, das könne sie «doch» nicht wissen, aber das sei «doch» nicht so wichtig. Beide, so unterschiedlich sie disponiert waren, wussten, was sich im Feld gehört. Freitag-Taschen waren ein unhinterfragtes Kultobjekt, weil die Freitag-Brüder das Kredo des Feldes glaubhaft vermittelten, ja, verkörperten: Sie hatten massenhaften Erfolg dank einer exklusiven Story, sicher nicht dank ihrem Willen zur Massenproduktion. In *Das Magazin*, der wöchentlichen Beilage des *Tages-Anzeigers*, aus dem Jahr 2005 mit dem Thementitel «Die Freitag-Saga. Teil 2 – Der Erfolg als Falle» präsentieren die Brothers sich halb-ironisch dem Chefredaktor Finn Canonica in einem Interview als wirtschaftlich erfolgreiche Unternehmer, ja, aber sie beschrieben die soziale Breite ihres Erfolgs als etwas, das sich ohne ihr Zutun entfaltete. Die Fotografin Isabel Truniger und der Fotograf Tobias Madörin portraitierten sie, als sei die Reportage eine Fortsetzung ihrer Freitag-Marketingstrategien, jedoch ohne sichtbares Marketing. Ökonomischer Erfolg ist nur dann legitim, so die Werbebotschaft dieser Bilder und dieses Textes, wenn er sich einstellt, ohne erfolgreich sein zu *wollen*. Wenn ich dieses Magazin den Studierenden zeige, ist es heute noch so, als ob ihnen die Übeväter des Feldes leibhaftig vor Augen erscheinen würden.

Es lagen auch Fotos der Nachkommen von Kolonisierten neben jenen der Nachkommen aus einer ehemaligen Kolonialmacht (Portugal, Spanien, Grossbritannien, Deutschland, Italien, Frankreich) und ihrer Komplizen (der Schweiz, Lichtenstein, Österreich, Norwegen oder Schweden). Die einen kannten ehemalige Kolonien aus den Ferien, die anderen aus der Sicht ihrer Väter und Mütter, Lumpensammler eben, Sweatshop-Arbeiterinnen, kleine Beamte, manchmal waren es Geflüchtete, manchmal Minderheiten, sephardische Juden oder Aramäer. Die einen kannten ehemalige Kolonien, weil ihre Grosseltern in der Armee einer Imperialmacht gedient hatten oder als Missionare tätig gewesen waren, andere hatten Verwandte auf der Seite der Kolonisierten, denen eine bescheidener Aufstieg innerhalb kolonialer Strukturen, unter anderem jene der christlichen Mission, vergönnt war. Dann gab es wieder Nachkommen von Menschen, die im Widerstand gegen die Kolonialmächte dieser Länder das Leben verloren hatten – oder just in jenem Schweizer Zirkus Knie gearbeitet hatten, den GvA. in seiner Reportage als krassen Ausbeuter entlarvt hatte. Die einen hatten dank guter Beziehungen ihrer Eltern ein Praktikum in einem seit Jahrzehnten konsekrierten, prestigeträchtigen Designbüro einer ehemaligen Kolonialmacht absolviert, andere hatten Verwandte, die aus den ärmsten Ländern der Welt kamen, die als Putzpersonal oder als Hilfsarbeiter bei demselben Designbüro angestellt waren.

Zum ersten Mal dachte ich an meinen blinden Fleck, daran, dass ich mir noch nie überlegt hatte, wie die italienische Kolonialgeschichte, die sich parallel zum italienischen Faschismus entfaltet hatte, aber noch weniger öffentlich aufgearbeitet wurde als dieser, möglicherweise meine Grosseltern, Verwandten, meine Eltern – und mich – geprägt hatte, mehr, als mir lieb gewesen war. Hatte ich mir jemals überlegt, weshalb mein Vater, der in der Endphase der langen Ära des italienischen Faschismus 1938 geboren wurde, Rodolfo getauft wurde – vielleicht wie Rodolfo Valentino, der beliebte Schauspieler der Zwischenkriegszeit, vielleicht aber auch wie Rodolfo Graziano, der populäre Feldherr Mussolinis in Abessinien?

Wenig später las ich von Francesca Melandri *Alle, ausser mir*, welches die Schrecken des italienischen Kolonialrassismus in einem atemberaubenden, hochaktuellen Roman verarbeitet. Das Original trägt den treffenderen Titel *Sangue giusto* – das richtige Blut (Melandri, 2018; Melandri, 2017). Das Buch ist bisweilen doch recht krude rassistisch in den Beschreibungen der Kolonisierten, der Sans Papiers und Geflüchteten. Aber dennoch hat es mich wachgerüttelt. Ich fragte mich nach der Lektüre, und erst spät im Leben, ob der explizite Antifaschismus meines Grossvaters in der Nachkriegszeit bis zu einem gewissen Grad ein Mythos gewesen war, und ich war mir jetzt ganz sicher, dass seine Haltung weniger antikolonial gewesen war, als ich mir gewünscht hätte. Die Sprüche meines Vaters über Schwarze Frauen und ihre angeborene sexuelle Andersartigkeit, die er von ihm übernommen haben musste, bezeugten dies. Über italienischen Kolonialismus habe ich noch nie mit meinen Verwandten

und Freunden in Italien gesprochen, es ist kein Thema. Wir sangen als Kinder unschuldig koloniale Kinderlieder, die – wie Melandri aufzeigt – Giftgaseinsätze in Äthiopien verharmlosen, ohne dass uns jemals jemand gerügt hätte. Was hatte P. verinnerlicht, was hatte ich, ganz selbstverständlich bis zum heutigen Tag davon mit mir herumgetragen, ohne es zu wissen? P. war ein ausländisches Arbeiterkind gewesen, das in der Schweiz schwarz *gemacht* wurde, das wurde mir irgendwann schmerzhaft klar, aber P. war auch *weiss* gemacht worden durch dieses koloniale Erbe, und das war schwerer zu durchschauen. Weshalb? Weil symbolischer Machtbesitz und die damit einhergehenden Privilegien den Besitzenden nicht weh tun? Wie ging ich denn mit diesem doppelten Werden um, wie beeinflusste es meine reflexartige Wahrnehmung, mein Handeln? Postkoloniale Habitusbrüche taten sich da auf, ganz unerwartet. Auch mein Denken wurde in diesem Sinne dynamisiert und *unruhig*.

Chancen nutzen, Risiken eingehen

Der soziale Raum als Ganzes und die soziale Geschichte als unsere gemeinsame Geschichte schlossen uns während dieser Übungen auf eine Art ein, in der sich die gewohnte Dichotomie zwischen einem normativem, aber letztlich unsichtbaren Wir und den «Anderen» bis zu einem gewissen Grad erschütterte, aber nie ganz. Auch wenn nicht einfach versprachlicht werden konnte, wie genau, so waren wir offensichtlich mit gleichem Recht da, gleichermassen exponiert *und* aufgehoben innerhalb der ungleichen Strukturen der Gegenwart und der historischen Prozesse, die diese hervorgebracht hatten. Aber konnten wir auch darüber reden? Was machte das mit uns? Wie konnten wir diese ungleiche Gleichzeitigkeit beschreiben? Welche Auswirkungen würde sie auf unser Schaffen haben? James Baldwin beschreibt das Nebeneinander von sehr unterschiedlichen Lebenswelten in einer von Diskriminierung geprägten Gesellschaft als «different levels of experience», mir schien, dass diese Ebenen der Erfahrung vor unseren Augen – zumindest für einen kurzen Augenblick – sichtbar wurden. Die Forderung, die Baldwin daraus ableitet, ist die einer gründlichen gesellschaftlichen Initiation, welche habituelle Diskriminierung zuerst anerkennt und dann erst in echte Gleichberechtigung transformiert, er nennt diese Arbeit «a genuine confrontation between the [...] levels», eine ehrliche Begegnung dieser Ebenen beziehungsweise zwischen diesen. In Ansätzen wurde seine Forderung während der Übung eingelöst, allein schon dadurch, dass wir während des Seminars anderen gegenüber zu lebendigen Zeugen unserer Existenzen wurden (Baldwin/Peck, 2017, 99, 101).

Niemand kann etwas dafür, wie das Schicksal beim Zeitpunkt seiner oder ihrer Geburt zuschlägt, niemand sollte für die unterschiedlichen Dispositionen und Perspektiven auf die Welt, welche dieser Zufall für immer in ihm oder ihr hinterlässt, verurteilt werden. Ein ephemeres Glück war es, diese Auseinandersetzung im Bewusstsein des Zufalls führen zu können, der uns hier zusam-

menführte wie ein Flashmob. Studierende fanden sich solidarisch in diesen Klassen zusammen, die sehr bald zu gegenseitigen Konkurrenten in einem erbarmungslosen Verdrängungskampf werden würden. Viele sprachen diesbezügliche Ängste offen an, sie wollte am liebsten die Schule, die Werkstätten, dieses Modul «nie verlassen», so *cosy* war der Praxis- und der Reflexionsraum, der ihnen hier angeboten worden war.

Fredric Jameson spricht in seiner Analyse des postmodernen Spätkapitalismus darüber, welche Zumutung die Fragmentierung der Gesellschaft sei, in der es keine alternative Grossideologie zum Kapitalismus gibt. Er betont, wie entscheidend die kreative Rolle der Pädagogik ist, um die Krise der Repräsentation eines verwirrenden Zustands, der von so unterschiedlichen existentiellen Erfahrungen und Perspektiven in der globalisierten Wirtschaft ausgelöst wird, zu überwinden. Diversität ist im Spätkapitalismus eine ökonomische Ressource geworden, aber womit bezahlen wir dieses diverse Ausschöpfen, wenn wir nur lauter Variablen sehen und kein Sinn zu uns zurückkommt, wenn wir keine kollektive Geschichte erzählen können – mit Erschöpfung irgendwann? Welches überzeugende Wir kann man dieser Form der Implosion von Sinn entgegenhalten, ohne soziale, gender- und postkoloniale Unterschiede einzuebneten? Jameson Antwort ist zunächst schockierend. Er fordert Mut zu einer «lebendigen Ideologie», welche die schmerzhaft symbolische Lücke zwischen zwei Dimensionen schlägt, einem explodierenden Erfahrungshorizont und einer scheinbar unmöglichen wissenschaftlichen Repräsentation desselben: «Ideology has then the function of somehow inventing a way of articulating those two distinct dimension with each other.» (Jameson, 1991, 54).

Wann ist eine Ideologie «lebendig»? Laut Jameson ist sie das, wenn sie die Frage, wie man diese Explosion von Erfahrung verstehen kann, eben nicht mit der flachen ökonomischen Formel beantwortet: Diese neue Vielfalt ist ein buntes, kapitalistisches *Nebeneinander* ohne Alternative. Diese Antwort ist die «tote» Ideologie der «permanenten», «ausgedehnten», «ewigen» Gegenwart, wie Philip Ursprung sie mit Rekurs auf Michael Hardt und Antonio Negri beschreibt. Ursprung anerkennt zwar, dass uns diese Gegenwart vor stilistischen und Disziplinargrenzen befreit habe: «Viele Künstler bewegen sich virtuos etwa zwischen Skulptur, Video, Fotografie, Performance, Text, Malerei und Internetkunst, so dass die Identifizierung über ein spezifisches Medium hinfällig wird.» (Ursprung, 2010, 10). Andererseits beherrsche in unserer Gegenwart aber auch eine neue, zwanghafte Amnesie das Denken und Fühlen, der Zeithorizont sei «geschrumpft», das historische Gedächtnis sei «kürzer geworden, und gleichzeitig wagt niemand, langfristige Prognosen zu machen. Die Zukunft ist gleichsam von der sich ausbreitenden Gegenwart absorbiert.» (Ebd., 101–102).

Dieser doppelte Zeitverlust macht Akteure politisch handlungsunfähig und beraubt sie ihrer Agency. Ursprung geht in seiner Beschreibung einen Schritt weiter und identifiziert in den Freiräumen zwischen den ehemaligen autonomen

Gattungen gewissermassen eine Ressource des neuen Kapitalismus. Und an dieser Stelle drängt sich die Frage auf: «Absorbiert das Design die Kunst?» (Ebd., 118). Design wäre somit, in meiner Interpretation von Ursprungs These, die Technologie der reibungslosen kapitalistischen Ausschöpfung, Destillation, Zerlegung und marktkonformen Konfektionierung dieser neuen Quelle des Profits. Dabei werden symbolische Unterschiede im Mikrobereich millionenfach identifiziert und umgehend für den Makrobereich in Form von symbolischen Waren wieder eingeebnet. Jameson schwebte eine Ideologie vor, die Widerstand leistet gegen diese Ausbeutung, eine Ideologie, die Diversitäten sozial und relational zueinander in Beziehung setzt und diese Beziehungen in ihrer Totalität repräsentierbar macht. Er hatte die Vision einer Ideologie des Ganzen, ohne dass dieses Ganze die Individuen durch eine allzu hermetische, begriffliche Brillanz total erschlägt, was wiederum Ohnmacht auslösen würde. Jameson nennt diesen alternativen Ansatz, nach dem er sucht, «an aesthetic of cognitive mapping»:

«An aesthetic of cognitive mapping – a pedagogical political culture which seeks to endow the individual subject with some new heightened sense of its place in the global system – will necessarily have to respect this now enormously complex representational dialectic and invent radically new forms in order to do it justice. This is not then, clearly, a call for a return to some older kind of machinery, some older and more transparent national space, or some more traditional and reassuring perspectival or mimetic enclave: the new political art (if it is possible at all) will have to hold truth of postmodernism, that is, to its fundamental object – the world space of multinational capital – at the same time at which it achieves a breakthrough to some as yet unimaginable new mode of representing this last, in which we may again begin to grasp our positioning as individual and collective subjects and regain a capacity to act and struggle which is at present neutralized by our spatial as well as our social confusion. The political form of postmodernism, if there ever is any, will have as its vocation the invention and projection of a global cognitive mapping, on a social as well as a spatial scale.» (Jameson, 1991, 54).

Das gilt auch für eine alternative Designgeschichte, wie sie mir vorschwebt: kein beruhigender Rückzug in den nationalen Rahmen, kein formalistischer Naturalismus der Jahrzehnte des Stils (wie jene subtil-humoristischen Erzählungen über die 10er, 20er, 30er Jahre und so weiter bis zu den 70ies, 80ies, 90ies, als ob mit der mathematischen Regelmässigkeit des Zehnersystems alle Jahrzehnte der Stil sich ändern würde), aber auch kein marxistischer oder liberaler Fundamentalismus. Ich hatte Jameson damals nicht gelesen. Mein pädagogischer Impuls war kein intellektueller, er war ein fürsorglicher, er entsprang meinem Gefühl für Verantwortung, von der P.s Eltern gesprochen hatten, als sie ihr erklärten, was «Eliten» sind. Heute denke ich, dass in diesen Seminaren vielleicht tatsächlich in Ansätzen das gelang, was Jameson hier fordert.

Das war wohl die ganze Magie des Augenblicks, der kollektive und hochkonzentrierte Wille, ein bewusstes Wir herzustellen, um die Variablen der Geschichte und der Zukunft in die eigenen Hände zu nehmen. Aber die Magie verpuffte schnell. Wenn ich etwa Studierende mit der legitimen Art des postmodernen Neo-Slummings oder den Parallelen zwischen ihrem Bashing der «uncoolen Styles» von Armutsbetroffenen und politisch fragwürdigen Diskursen über «Sozialschmarotzer und IV-Betrüger» konfrontierte, dann war die Entrüstung zuerst immer da, sehr klar. Aber der Effekt auf das Denken und Handeln dieser jungen Menschen schien mir nicht nachhaltig. Kaum aus dem Raum, waren sie wieder die alten.

War das wirklich so, frage ich mich heute? War es nicht vielmehr so, dass sie zwar *konform* waren, aber auch *komfortabler* im Umgang mit kritischen Impulsen umgingen? Sie waren toleranter als P. es je gewesen war beziehungsweise gewesen sein *konnte*. Nichts brachte diese Generation wirklich aus der Fassung, was mich wiederum an die Grenzen meines Generationenhabitus brachte. Linda Schnorf etwa, sie irritierte und beeindruckte mich durch ihre Würde, auch wenn sie sich über die soziale Reproduktion von Ungerechtigkeit und Ungleichheit ärgerte. Was hatte ich von meiner Fassungslosigkeit? Konnte die Gelassenheit der neuen Generation nicht auch eine gute Basis für einen gefassten, neuartigen Widerstand sein? Konnte nicht ich von ihnen lernen, wie alternative Aufstiege ins Feld heute am besten gestaltet werden? Schliesslich hatte P. zum Teil auch *resigniert* das Feld verlassen, diese schicksalhaft empfundene Position in der Defensive wollte ich ihnen gerne ersparen.

Das neuartige Widerstandspotential – war es am Ende gar nur dank des neoliberalen Wandels und seiner Krise möglich, weil erst diese Entwicklungen die unterschiedlichen Perspektiven innerhalb des Designfeldes auf eine Art zusammenbrachten, die vorher nie so zusammengekommen wären? Gab es da tatsächlich auch in diesem Moment eine Chance, diesen massiven Wandel erkenntnisbringend zu nutzen, mochte sie auch noch so bescheiden sein? Oder war die Chance gar nicht bescheiden, sondern einfach ganz anderes gelagert als noch vor der neoliberalen, postmodernen Ära? War sie nun viel eher fließend, scheinbar unfassbar und deshalb eigentlich permanent vorhanden, in jeder *Zelle* des Spätkapitalismus – und daher schlicht nicht mehr kompatibel mit überlieferten *vertebralen* Handlungs- und Denkstrukturen des Kalten Krieges, wie sie Arjun Appadurai diagnostiziert hat (Appadurai, 2009).

Diese jungen Menschen rebellierten und begehrten auf, sie empörten sich fast andauernd und doch nur sehr punktuell. Die eigentliche Herausforderung des alternativlosen Zustands besteht im mangelnden Sinn für kumulative Effekte von Mikrohandlungen, nicht im Mangel an Kritik und Handlungsoptionen an sich. Geradezu so, als ob eine unbekannte Instanz uns beständig davon abhalten würde, ja ablenken würde, die «ungeheuerliche Rechnung» anzustellen, von der Thomas Bernhard in seiner Erzählung *Gehen* spricht. Diese Passage

ist hier wieder mit Sinn aufgeladen, wie bereits in Teil 1, als sie so sprachgewaltig auf den Punkt brachte, was P. betraf – ein Refrain meiner Arbeit:

«Es ist alles eine ungeheuerliche, haben wir sie von Anfang an unterbrechungslos aufgestellt, *ganz einfache* Rechnung. Nicht immer sind wir aber in der Lage, was wir errechnet haben, als Ganzes im Kopf zu haben, und wir brechen ab, was wir denken und sind zufrieden mit dem, was wir sehen, und wundern uns lange Zeit nicht, dass wir uns mit dem, was wir sehen, zufriedengeben, mit Millionen und Abermillionen aufeinander- und untereinanderliegenden [...] Bildern.» (Bernhard, 1971, 45, Hervorhebung im Original).

Thomas Bernhard schrieb dies 1971, also zu Beginn unserer spätkapitalistischen «ewigen Gegenwart», als ob er die bildgewaltige Digitalisierung vorwegnehmen würde. Im gleichen Jahr erscheint auch Simone de Beauvoirs Erzählung *Die Welt der schönen Bilder*, auch sie beschäftigt sich mit demselben Phänomen (Beauvoir, 2016). Der Kulturtheoretiker Jan Jagodzinski, am anderen Ende der neoliberalen Epoche, nennt unsere Zeit schlicht «Designerkapitalismus» in seiner kritischen Darstellung *Visual Art and Education in an Era of Designer Capitalism. Deconstructing the Oral Eye* (Jagodzinski, 2010). Er sieht bezeichnenderweise *innerhalb* der Bildungsinstitutionen der Kreativberufe eine ökonomisierte Didaktik am Werk, die darauf abzielt, den Kontrollverlust des Feldes durch eine hyperindividualisierte, digitale Selbstkontrolle-durch-Selbstvermarktung zu kompensieren. Jagodzinski beklagt hierbei das Schrumpfen des kollektiven Gedächtnisses als Folge dieser Entwicklung. So, wie Stuart Hall ab den späten 1980er Jahren – als Promotor der sozialpolitisch und postkolonial informierten Cultural Studies. Hall hat die süsse Betäubung des historischen Sinns durch die postmoderne Kultur der fragmentierten Überrepräsentation, wie Bernhard, Beauvoir und Jagodzinski sie beschreiben, ebenfalls diagnostiziert – ein weiterer Refrain, der sich in diesem Teil 3 bald als eigentlichen Schlüssel der Interpretation herausstellen wird:

«Gerade der Begriff ›Postmoderne‹ entlässt einen aus der Notwendigkeit zu erkennen, was neu ist und zu versuchen historisch zu begreifen, wie es produziert wurde. Die Postmoderne versucht, die Vergangenheit zu versiegeln, indem sie sagt, die Geschichte ist zu Ende, deshalb müssen wir nicht mehr zu ihr zurück.» (Hall, 2000, 60).

Zu verstehen, «wie etwas produziert wurde» bedeutet, so meine These, dasselbe wie «die ungeheuerliche Rechnung» anzustellen. Diesbezüglich leben wir nicht nur ökonomisch und ökologisch, sondern auch habituell auf Pump bei der Geschichte. Das Paradox dabei ist, dass das Designfeld im Spätkapitalismus sich beständig aus dem Fundus der Geschichte nährt, ohne die Quelle zu speisen – man könnte sagen: ohne die Kredite bei der Geschichtsbank mit neuen Sinnzu-

sammenhängen der historischen Designforschung zurückzuzahlen. Designer machen permanent den «Tigersprung ins Vergangene» (Benjamin, 1974, 701). Die Postmoderne ist eine gefräßige Tigermaschine, die das Gefressene als sublimiertes Bild wieder ausspuckt, das Ausgespuckte wieder frisst, alles kommt wieder und wieder in aufregenden neuen Kombinationen auf den Retro-, Vintage- und Second-Season-Teller. Das Tempo des Umschlags ist enorm. Ich fragte 2017 in meiner Hauptvorlesung, die Linda Schnorf auch besucht hatte, was denn der heutige Begriff unter jungen Erwachsenen sei für «vorgestrig» oder «retro» oder «old school» – wie nennen sie das heute? Ein Student antwortete sofort: «Wir sagen: das ist so was von 2016!», und alle lachten im Saal.

Dieser gierige Umschlag der Zeichen macht viele sehr disparate Phänomene der Gegenwart verständlich: die Affinität der Gamedesigner für Reptilien-Erweckung, Neo-Gotik und Dschungel-Kolonialismus, die Affinität der Grafikszenen für Brockenhäuser, Italo Disco und Max-Bill-Plakate, die Liebe der Innenarchitektur für die Klassiker der Avantgarde, für Popart und die nachhaltige Entwicklung, die Lust der Modewelt auf Bärte wie sie im 19. Jahrhundert Mode waren sowie für der Sexappeal des Kalten Kriegs. Man kann heute ohne Probleme Adolf Loos cool finden und gleichzeitig Tattoos tragen, obwohl er das verabscheut hätte. Als «omnivore taste», Allesfresser-Geschmack, haben Richard Peterson und Roger Kern diesen umtriebigen Umschlag der symbolischen Produktion bezeichnet (Peterson/Kern, 1996, 900–907). Ich teile ihre Diagnose bezüglich der Entgrenzung, aber ich bezweifle, dass dies die gleichberechtigte Inklusion aller Zeichen impliziert. Eine Diagnose, die der Designhistoriker Clive Dilnot auf das gesamte postmoderne Designfeld, also auch auf die Designtheorie und -vermittlung bezieht:

«The reduction of history to trade and to versions of antiquarianism and collectorship – which come together in the museum show, now planned carefully in terms of the audiences «take away», but which is by no means the same thing as offering depth understanding of either history or design – works to decry the necessity of historical understanding and reflection. What is worse is that – in the same moment – it gives research the perfect alibi to dispense with comprehending design in its historical and constitutive context. What replaces historical understanding is a triumphant mixture of myth and banality.» (Dilnot, 2015, 151).

Ich lege im Sinne Dilnots genau deshalb Wert darauf, in die tiefe Vergangenheit zurückzukehren, um zu verstehen, wie das Neue unter Bedingungen einer alten, sich ständig transformierenden, nun neuen globalen Ungleichheit produziert wurde. Wie alt ist das Alte eigentlich, wie werden alt und neu miteinander verbunden, wie kommen sie im Designfeld gemeinsam an die Oberfläche? Je länger ich diese Studierenden und mich beobachtete, desto mehr hatte ich den Eindruck einer Polarisierung: Je flacher die Erinnerung, je alternativloser

die Gegenwart und je versiegelter die Geschichte, desto älter waren die historischen Geister, die auf die realen Produktionsbedingungen hinwiesen.

Hatte das nicht auch eine reale Logik? Zur Postmoderne und zum Neoliberalismus gehört auch die Tertiärisierung der ehemaligen Industriestaaten, ihr Strukturwandel und die Verlagerung der materiellen Produktion von diesen in die Dritten Welt oder in Schwellenländer, praktisch alles ehemalige Kolonien oder Mandatsgebiete. Andererseits hatte der Migrationsdruck viele Akteure aus ebendiesen Ländern nach Europa, nach Zürich, getrieben. Welche Zeichen kamen durch die Migration von diesem Strukturwandel hierher zurück? Was wussten wir von diesen Kreisläufen? Metropolen, wie Zürich eine ist, sind die Zentren des Designerkapitalismus. Alles fließende Zeichen und lauter Tigersprünge, gewiss, aber die materielle Basis für unsere Spiele legen nach wie vor die Arbeiter und Arbeiterinnen im globalen Süden, nicht jene vor unseren Augen. Ich wollte verstehen, wie diese postkoloniale Spannung den Lauf einer Karriere innerhalb des Designfeldes beeinflusst. Ich wollte verstehen, was genau am postkolonialen «post» auf die Kontinuität («post» im Sinne von *immer noch*), was auf den Bruch («post» im Sinne von *nicht mehr*) mit der Ära der Kolonialzeit innerhalb der Designszene hinweist, zumal in der Schweiz, einem Land, das formal nie eine Kolonialmacht war.

Mir schienen deshalb jene Biografien besonders ergiebig, um die Chancen und Risiken des Postmodernismus besser zu verstehen, die sowohl Bezüge zur Ersten wie zur Dritten Welt haben. Biografien wie die von Linda Schnorf, die in einer globalen Metropole – Zürich – während der Ära der De-Industrialisierung ausgerechnet Industrial Design studierte, und deren Mutter seit dem 12. Altersjahr, als Kind, in Marokko als Näherin gearbeitet hatte. Ich vermutete, dass Linda Schnorf die erwartbaren Habitusbrüche beim Aufstieg fundamentaler erlebte als P., NP., AV., GvA. und RS., und dass dies ermöglichen würde, nicht nur die relativen Zumutungen, sondern auch die relativen Privilegien dieser Akteure zu identifizieren.

Die Lebensrealität ihrer Mutter kennt Linda nicht so genau, wie sie mir im informellen Vortreffen sagte. Vielleicht war die Arbeit in der marokkanischen Textilfabrik mit Lehre und Schulung verbunden und bot ihrer Mutter insofern eine minimale soziale Sicherheit und eine kleine Chance für den sozialen Aufstieg – wie diese Schneiderwerkstatt sie bietet (Abb. 74), ein Lehrlingsbetrieb in Tanger, Nordmarokko. Der Betrieb gewährt unverheirateten, schwangeren Frauen, die von ihren Familien verstossen werden Schutz und eine Integrationschance. Die Arbeiterinnen erhalten während der Arbeitszeit von ehemaligen verstossenen Müttern Unterricht in Sexualkunde. Ich blende das hier ein, weil es ein wichtiges Kontextwissen ist, das die Problematik von Lindas Habitusbrüchen rahmt.



Abb. 74: Schneiderwerkstatt in Tanger, Nordmarokko. Sexualekundeunterricht der Hilfsorganisation 100% Mamas für Frauen, die von ihren Familien verstossen wurden, weil sie unverheiratet schwanger wurden. Filmstill aus: UNSICHTBARE FRAUENSCHICKSALE IN MAROKKO (Schweiz, 2016).

Marokko ist eines der ärmsten Länder der Welt, das BIP pro Kopf liegt 2018 laut dem Internationalen Währungsfonds IWF bei 3 300 US-Dollar, verglichen mit dem Schweizer BIP pro Kopf von über 80 000 US-Dollar. Die Analphabetenrate ist mit geschätzten 35-40% der Bevölkerung eine der höchsten der Welt, die Kindersterblichkeit fast zehnmal so hoch wie in der Schweiz. Betriebe wie der genannte bilden die glanzvolle Ausnahme. Die Regel sind aber die ausbeuterischen Sweatshops der Fast Fashion, von denen es auch in Marokko zahlreiche gibt: Zara, Desigual, Mango lassen hier produzieren (Erklärung von Bern/Clean Clothes Campaign, 2014). Diese Realität erlangt immer erst dann traurige Bekanntheit nach humanitären Katastrophen – die bekannteste ist 2013 der Brand in der Textilfabrik Rana Plaza, Bangladesch.

P. hatte als Textildesignerin ohnmächtig zuschauen müssen, wie die industrielle Produktionsbasis der Schweiz in den späten 1990er Jahren verschwand und mit dieser ihre Chancen auf einen sicheren Arbeitsplatz als Textildesignerin. Mich hatte es später wütend gemacht mitanzusehen, wie die hart erkämpften Arbeitsrechte der Textilbranche in der Schweiz zur Makulatur wurden, weil sie nun Textilarbeiterinnen schützten, die es hierzulande nicht mehr gab, während auf der anderen Seite der Welt Arbeiterinnen gezwungen wurden unter Bedingungen zu arbeiten, die von Menschenrechtsorganisationen als moderne Sklaverei bezeichnet werden. Nun begegnete ich der Tochter einer marokkanischen Textilarbeiterin in meinem Seminar. Wie wirkte die Sozialisierung von Lindas Mutter aus prekären, marokkanischen Verhältnissen auf sie? Wie kam sie mit diesem Erbe in Zürichs Designszene zurecht? Wie wirkte die Prägung ihres Vaters auf sie, ein Schweizer aus kleinbürgerlichen Verhältnissen, der – wie wir alle – mit der Überzeugung aufgewachsen ist, «die Schweiz habe mit dem Kolonialismus nichts zu tun», wie offizielle politische

Stimmen immer wieder verlauten lassen (David/Etemad/Schaufelbuehl, 2005, 9). Ein Vater, dessen Mutter – Lindas Grossmutter – aus Paris kommt, der chilenen Metropole der Mode und des Kolonialismus gleichermassen. Der französische Kolonialismus, der gegenwärtig auf dreiste Art und Weise restauriert wird (Henni, 2017, 7). Was würde über die Beziehung zwischen Arbeitermilieus und Designszene sichtbar, wenn man all diese Geschichten miteinander in den Blick nehmen könnte?

Neben der offensichtlichen Verbindung über die Textilindustrie und die De-Industrialisierung gab es, wie mir schien, noch andere sprechende Rohre in unseren körperlich gespeicherten, ererbten Dispositionen. Wir, diese Studentin und ich, so schien mir, kannten uns auf eine seltsame Art und Weise *schon lange*. Ich hatte den Eindruck, einer Bekannten wiederzubegegnen, ohne sie vorher jemals gesehen zu haben – wie ist das möglich? Ich erinnere mich sehr gut, wie Linda das Foto, das sie von zuhause mitgebracht hatte (Abb. 76), zuunterst auf die Landkarte der Milieus legte und mich anschaute, als ob sie sagen wollte: *Weisst du noch?*

Für meine Arbeit hat sie mir später ein aktuelles Portraitfoto geschickt (Abb. 75), so sah sie aus, als wir uns kennen lernten. Es lag eine stille Provokation in ihrem Blick, die mich sofort in den Bann zog und ich wusste augenblicklich, dass das, was zwischen den beiden Wirklichkeiten dieser Fotos und das, was zwischen ihrer und meiner Sozialisation lag – der primären in der Familie und der sekundären im Feld –, von grosser Bedeutung für den Forschungsgegenstand meiner Arbeit war.



Abb. 75 (links): Linda Schnorf, portraitiert für die BA-Abschlussbroschüre, Zürich, 2017.

Abb. 76 (Mitte): Grossmutter und Mutter von Linda Schnorf im Fotostudio, Casablanca (Marokko), ca. 1968. Lindas Grossmutter ist hier ca. 17 Jahre alt, Lindas Mutter ca. 1-jährig, das dritte Kind von elf Geschwistern.

Abb. 77 (rechts): Grossmutter von Alberto Veceli vor ihrem Haus mit Enkelkindern, Fonzaso (Italien), um 1970.

Grossmutter, Mutter, Tochter – dazwischen lagen Welten *und* feine Fäden, die eindeutig auch zu mir führten, die aber offensichtlich auch gerissen waren. Ich wollte verstehen, wie diese gegensätzlichen sozialen Realitäten zusammenhängen sowie ich den Gegensatz zwischen der Stille und der Provokation ihres Blicks verstehen wollte. Sie hatte etwas in mir wiedererkannt, bevor ich sie wiedererkannt hatte, sie war mir voraus und sie schien das zu geniessen. Es wäre einfach gewesen, ihren Vorsprung wieder wettzumachen, in die Falle eines bequemen Exotismus zu tappen und mich mit einer Geste der Überlegenheit abzugrenzen – ich war älter, ich war ihre Dozentin, ich hatte unreflektierte weisse Privilegien und meine Eltern kamen beide nicht aus einem Drittweltland. Aber was ich zuallererst und sofort sah, war nicht die objektive Differenz, das kam erst später, ich sah die habituelle Ähnlichkeit zwischen ihrer und meiner Grossmutter mütterlicherseits, von der ich nur Erinnerungen habe, kein einziges Foto. Diese erlernte Genügsamkeit, so blickte auch meine Grossmutter in die Welt, so hatte sie mich angeschaut (jene Grossmutter, die im Radio den Sender auf den Gesang der Muezzins absuchte). Ein Foto von AV.s Grossmutter (Abb. 77), die aus derselben Gegend kommt wie meine, kann als Ersatz dienen. Ganz ähnlich habe ich meine Grossmutter in Erinnerung behalten.

Ich erkannte in Lindas Grossmutter das im Körper gestaute geistige Potential wieder, wie es auch im Foto von AV.s Grossmutter manifest wird. Kinder und Ornament sind der äussere Reichtum dieser Menschen. Nach aussen gekehrt werden auf diesen Fotos die schönsten Muster und nur die vorzeigbaren, die besten Körperhüllen. Das ist nicht Alltagskleidung, sondern die Sonntagstracht, und gerade im Bewusstsein dieser Darbietung wird überdeutlich, was es heisst, als Mensch geboren zu werden und sich dann eine gesellschaftliche Struktur einzuverleiben, ganz eins zu werden mit dem weiblichen Armutskorsett, welches nach und nach das Innerste des Selbst ausstattet. Der leicht gesenkte Winkel zwischen Kinn und Brust, der weiche Blick, der irgendwann zum gesenkten, gestauchten Ganzen führt. Die Hände, die am Körper kleben müssen. Die flüchtige Anwesenheit, die sie dem Bild übergeben müssen, sagt: Sie sind da und doch nicht da – demonstrative Bescheidenheit. Man stelle sich vor, dass hätten – unter anderen Umständen – Designhistorikerinnen oder Industriedesignerinnen werden können. Wie anders sässen sie dann da. Kein als Mann sozialisierter, erwachsener Mensch, schon gar kein bürgerlicher Mann würde sich so verlegen dem Fotografen für ein Portrait darbieten.

Das weibliche Armutskorsett war im Fall der Grossmutter von Linda Schnorf zusätzlich ein postkoloniales Korsett. Wieder wurde ich mir, in diesem Seminar und dieser Studentin gegenüber, meines Privilegs des Weisseins bewusst. Was machte das mit dem Anspruch meines Forschungsprojektes? Ein weiterer Spalt tat sich auf. Aus dem grossen Wir im Seminar destillierte sich in Augenblicken wie diesem ein brüchiges Ich-Du heraus. Bei den meisten Studierenden

geschah das früher oder später und blieb flüchtig, die Seminare waren schlicht zu kurz für die Erforschung von historischen Tiefenbezügen. Linda Schnorf – wie auch RS. – und ich tasteten uns auch nach dem Verlassen des sicheren Rahmens des Seminars entlang der Brüche, die uns verbanden, weiter. Die Neugierde war gegenseitig. Man muss als Forschende einfach glücklich sein, wenn Menschen aus bildungssystemfernen Milieus einem dieses Vertrauen schenken, und förmlich darauf warten, nach ihren Erfahrungen gefragt zu werden – denn meistens bleiben ihre Wissensarchive unter der sozialen Scham verborgen. Als Forschende, die selbst aus einem prekären Milieu kommt, beglückte mich das erst recht.

Die beiden hatten es mir angetan. Lindas Provokation war zunächst still an mich gerichtet und wurde mit der Zeit klar und offen gegenüber allen, die hören wollten. Die Provokation von RS. hingegen, sie war zunächst laut und verlangte nach Publikum, sie löste sich aber in Nichts auf, als ich ihm meine ganze Aufmerksamkeit während des Interviews schenkte. Wenn er aber, RS., als Junge sozialisiert und mit toxischer Männlichkeitsdispositiven ausgestattet die Strategie des *un/learning to labour* beim erfolgreichen Aufstieg ins Designfeld für sich adaptieren konnte, was geschah dann mit Linda Schnorf und mir, die wir beide zu Mädchen von Migrantinnen gemacht worden waren, einerseits, aber doch mit sehr unterschiedlichen kolonialen Bezügen andererseits? Was war mit unserer toxischen Weiblichkeit? Hätten wir den Mut, gemeinsam das Schweigen zu brechen und beredt zu sein? RS. hatte – so schien mir – dank Postmodernismus am Ende seines Studiums an der ZHdK eine kreative Metamorphose seines Klassenhabitus vollbracht, die ich weiter oben *Class Fluidity* genannt habe.

Würde es uns, Linda Schnorf und mir, gelingen, etwas Analoges in Bezug auf einen noch nicht näher definierten, aber spürbaren, «kolonialen Habitus» zu vollbringen? Die Chance, die uns die postkoloniale Gegenwart bot, durch den feinen habituellen Spalt zwischen «immer noch kolonial» und «dekolonisiert» die Augen zu öffnen und zu sehen, was es zu sehen gab, und uns ehrlich darüber auszutauschen, war also gegeben. Aber dieser Chance standen die postmodernen Risiken gegenüber: das Versiegeln der Geschichte und der immer schnellere Kreislauf der symbolischen Verwertung von historischen Referenzen, die zu einem Denken ohne historische Tiefe führten.

Unsere «gedemütigten Gedächtnisse» – so die Worte Annie Ernaux – hatten alle sinnlichen ästhetischen Details gespeichert, deren gesellschaftliche Dimension ich bei Linda Schnorf wiederzuerkennen meinte, die aber in der Geschichte weiter zurücklagen und in andere Achsen der Diskriminierung hineinreichten. Würden wir es schaffen, diesen Schatz zu bergen, ohne uns in der Demütigung zu verlieren? Ich hatte im Seminar Begriffe eingeführt, die unseren Austausch in diesem Sinne dynamisierten, aus dieser Dynamik wollten wir schöpfen. Der Ausgang war offen. Die Begriffe selbst, Abkürzungen, die auch

Verkürzungen sein können – symbolisches Kapital etwa, oder soziale Reproduktion, Homologie, Habitus, cooler Rassismus des guten Geschmacks –, hatten sich ihr nicht nachhaltig eingepägt. Zum Glück, denn wenn Linda sprach, sprach sie in ihrer eigenen Sprache. Sie war in ihren Reflexionen auch nicht einfach auf meiner Seite, sondern ich spürte eine gewisse Dringlichkeit. Sie wollte die Dinge endlich einmal so darstellen, wie sie sie sah. Wenn sie etwas nicht verstand, sagte sie es. Wieder und wieder geschehen, zuletzt nach dem Symposium Ästhetik der Anpassung im Cabaret Voltaire, das sie *schon interessant* gefunden hatte, *aber eben...* Und dann mitten im Satz ihr Schweigen und Schulterzucken. Sie liess mich manchmal auf solchen leisen Vorwürfen sitzen. Das traf mich manchmal, aber ich war Abgrenzungsgesten dieser Art mittlerweile gewohnt. Ich erkannte darin meine Verlorenheit in Situationen wieder, in denen ich Diskurse und Begriffe nicht verstanden hatte, von mir vertrauten und wohlgesinnten Menschen genutzt, die sie *einfach so* nutzten, und ich erinnerte mich, auch ich fühlte mich in diesen Situationen wie im Regen stehen gelassen. Ich kannte dieses elende Ohnmachtsgefühl, am herrschenden Diskurs vorbei klug zu sein.

Es war Linda vielleicht auch deshalb immer wieder wichtig, mir zu sagen und zu schreiben, dass sie mir gerne *half*. Auch das kenne ich, den verletzten Stolz der Minderprivilegierten, der sich selbst damit heilt, indem er jenen etwas zurückgibt, die das Privileg haben, einen grosszügig zu beschenken. Vielleicht liegt in solchen Gesten sogar ein residualer Klassenstolz in neoliberalen Zeiten verborgen, vielleicht war es auch ein residualer Stolz, dessen älteren Ursprung ich noch nicht kannte. Ein Rest der Würde verband uns jedenfalls, wenn wir Geschichten auf den Erzählfaden einfädelten wie winzige Perlen einer Kette. Der generelle Mangel an Würde und das Übermass an Demütigung trennte uns, sobald wir nicht mehr dranbleiben konnten. Feinstarbeit und Knochenarbeit. Ich selbst war ihr gegenüber weniger passiv auf Empfang als bei GvA., dem älteren, männlich sozialisierten, etablierten Fotografen mit dem «von» im Namen. Linda und ich begegneten uns auf Augenhöhe. Ich war zwar älter als sie, aber sie besass durch die politischen Traumata der Kolonialherrschaft, die sie im Körpergedächtnis gespeichert hat, einen Wissensvorsprung über Aspekte einer kollektiven Designgeschichte, an die ich ohne ihre Zusammenarbeit nie herangekommen wäre. Sie half mir in diesem Sinne ja tatsächlich bei der Erforschung des Gegenstandes dieser Arbeit. Wenn ich ihr etwas Hilfreiches mitgegeben hatte, gab sie mir das zu verstehen, es kam nicht oft vor. Aber wenn, dann wusste ich mit Sicherheit, ich hatte, ohne meine Privilegien des Alters, der Whiteness und der Akademie zu leugnen, einen weiteren gemeinsamen Anknüpfungspunkt zwischen Aufsteigerbiografien gefunden, der das ganze Netz und die ganze Geschichte desselben zusammenhielt.

Die Konvergenz und die Divergenz unserer Diskriminierung aufgrund von Race, Class und Gender im Designfeld bekam langsam Festigkeit, brüchig zwar, aber doch konkret. Der Rest musste soziale Differenz bleiben, die zähe Masse

des ganzen Raumes der Macht, den ich mich entschlossen hatte, durch unsere Biografien betrachtet, mit allgemeinen Begriffen zu durchleuchten. So wurde aus dem anfänglichen Wir im Schutz des Seminars während des Interviews und während einer Handvoll Treffen danach, ergänzt durch mehrere Emails ein gegenseitiges *Ich-nicht-auch-Du*. Eine neue bewusste Erfahrung, auch für mich, nach so langer Zeit der verschwiegenen Entbehrung: den Anfang eines fixen Seils in der Hand zu halten, das immer auch ein Ende hat. Ueli Mäder betont den schönen Widerspruch in seinem Buch über die 68er – dass neue Generationen von Widerständischen Differenzen und Widersprüche besser integrieren können, als frühere:

«Vielleicht ist es heute möglich, mehr an das Verbindende anzuknüpfen, ohne die vordergründige Harmonie anzustreben, die solidarische Bande schwächt. Wenn Menschen sich kollektiv engagieren, weiten sich Vertrauensbereiche aus. Dabei zeigen sich aber auch Differenzen und feine Unterschiede, die Kooperationen beleben können. Und dazu gehört auch das Anerkennen einer Fremdheit, die verbindet, indem sie bestehen bleibt.» (Mäder, 2018, 322.)

Eine ideale Basis, für die nun folgende, teilnehmende Objektivierung, wie mir scheint – und an dieser Stelle der Zeitpunkt für die Transformation von Linda Schnorf in eine dazu passende objektivierte Form: *sie, LSch*.

Eigensinn, der zu seinem Recht kommt

Im Folgenden werde ich anhand der Geschichte, die mir LSch. über ihre Familie und ihren eigenen Werdegang erzählt, die Chancen der Vielfalt und die Risiken der versiegelten Geschichte in der Postmoderne soziologisch gegeneinander abwägen. Was sagt dieser Pfad über die intersektionale Diskriminierung und Privilegierung von Klasse, Race und Gender im Designfeld, was bisher nicht gesagt werden konnte? Was kann schliesslich über den ererbten Habitus aller Aufsteiger und Aufsteigerinnen aus Arbeitermilieus und ihrem erworbenen, legitimem Sekundärhabitus gesagt werden, wenn man ihre diesbezüglichen Habitusbrüche in einen kolonialen und postkolonialen Kontext stellt? Da und dort ist das bisher bereits der Fall gewesen, aber eher zufällig. P.s Habitusbrüche führten zum symbolischen coolen Rassismus des guten Geschmacks, aber der Begriff «Rassismus» ist einer, der in Anführungs- und Schlusszeichen gedacht wurde – was geschieht, wenn man die historischen Implikationen dieses Begriffes an die reale Kolonialgeschichte der Schweiz koppelt? Für GvA.s Habitusbrüche gilt dies ebenso: Diese führten zur symbolischen Rassenhygiene im Inneren des Schweizer Designfeldes – was geschieht, wenn man diese Pers-

pektive auf das Innere eines Subfeldes durch diejenige nach aussen, in die ehemaligen Kolonien der europäischen Imperien, erweitert?

An diese Fragen führe ich heran, indem ich hier im ersten Unterkapitel, «Versiegelte Geschichte: Der Schlüssel dreht leer», zunächst LSch.s Interviewanfang untersuche, der, wie alle anderen Anfänge, *in nuce* alles beinhaltet, was danach kommt – allerdings so dicht, dass es mir während des Gesprächs fast den Atem verschlug. Was bereits am Anfang auffällt ist das Nebeneinander ohne Berührungspunkte von emotional und biografisch sehr unterschiedlichen Ebenen der Erfahrung, deren offensichtlicher Zusammenhang zunächst – so meine These – unter dem postmodernen «Siegel der Geschichte», wie Stuart Hall ihn oben nennt, verschlossen bleibt. Auf der einen Ebene liegt gewissermassen der offizielle CV, betont harmlos. Die andere Ebene, alles andere als harmlos, ist die Ebene der sozialen Erfahrung mit rassistischer Gewalt – in handfester und symbolischer Form. Erst in der zweiten Hälfte des Interviews verbinden sich diese Ebenen an einem ganz bestimmten Punkt, den ich den «Schlüssel», der das Siegel öffnet, bezeichnen möchte. Doch dazu komme ich erst später. Bis zu diesem Punkt sind die Eckdaten des CVs überhaupt nicht chronologisch und sehr lückenhaft. Deshalb fasse ich, um den Lesern und Leserinnen eine Orientierung im konventionellen Sinn zu ermöglichen, im nächsten Unterkapitel «Curriculum Sine Vita» den harmlosen CV anhand der Zahlen, Namen, Daten und Fakten zusammen, dessen Splitter im ganzen Interview (und in den Informationen per Mail, die LSch. mit danach zukommen lässt) verstreut liegen – so verstreut, dass man Mühe hat, sich diesen Pfad überhaupt vorzustellen, wenn man einzig dem Lauf der Erzählung folgt, wie ich es im Fall von P.s und GvA.s Erzählung tun konnte. Der Analyse der ersten Hälfte des Interviews, in der die beiden Ebenen nebeneinander liegen, unverbunden und verschlossen, folgt als nächstes das Unterkapitel «Einmal anders richtig». Diese anders-richtige Struktur hat mich vor grosse Herausforderungen bezüglich der Objektivierung gestellt, denn sie löste bei mir reflexartig Unverständnis und Verurteilung aus. Deshalb soll erst einmal verstehend nachvollzogen werden können, von welchem Standpunkt aus meine Reflexe entstehen, um sodann den Common Sense meiner eigenen Perspektive aufzubrechen. Konkret geht es hier, einerseits, um meine Irritation darüber, wie LSch. den Lebensstil ihrer Mutter scharf verurteilt, und andererseits um meine Irritation über mich selbst beziehungsweise über meine negativen Urteile über LSch.s Umgang mit der «unlogischen» Chronologie der Ereignisse, die ihre Erzählung prägt.

Im Modus des Urteilens gefangen, führte das Gespräch in eine Sackgasse: Das Siegel blieb verschlossen. Hätten wir es nicht doch geschafft, das Siegel schliesslich zu öffnen, so hätte das Gespräch sich bereits nach einer Dreiviertelstunde von selbst erschöpft, und wir hätten es nicht geschafft, aus unseren Perspektiven einen anderen Sinn zu erzeugen als den des Common Sense. Wir schafften es aber, und zwar dauerhaft bis zum heutigen Tag, deshalb ist

dieses Interview so interessant, weil es zeigt, wie die Grenzen der «natürlichen» Wahrnehmung, die Strukturen der Wahrnehmung und der sozialen Ordnung reproduziert, überwunden werden können. Was deshalb nach der Beschreibung der doppelten Irritation folgt, ist im Unterkapitel «Dranbleiben: Kreislauf der Empathie» die Beschreibung eines in uns beiden wirksamen, übereinstimmenden Eigensinns – man könnte ihn tatsächlich *Uncommon Sense* nennen –, der schliesslich Schicht für Schicht dazu führt, dass «das Siegel» endlich auch gemeinsam geöffnet werden kann. Dank diesem Eigensinn kann die postmoderne Logik aufgedeckt werden, die hinter meiner anfänglichen doppelten Irritation steckt: die Logik der Kolonialität des im allgemeinen Common Sense herrschenden Zeithabitus. Ihm widme ich im Unterkapitel «Kolonialität und Zeitgeschmack» einen kurzen historischen Exkurs, der auch die historische Genese des Designfelds miteinbezieht. Es geht in den beiden folgenden Unterkapiteln «Die Bürde des weissen Gestalters» und «Modern sein oder nicht sein – Vom Begehren der Mächtigen II» um die Frage, wann die inneren Schablonen des legitimen Designerhabitus kolonial und geschlechtsspezifisch gerahmt wurden, die nach simplen Kriterien die sichtbare und materielle Welt auf sinnliche Art in eine zivilisierte und eine nicht zivilisierte Welt einteilen.

Die Problematik des Begehrens nach legitimer Zugehörigkeit, die schon bei P. ein Thema war, wird hier noch einmal vertieft durch die Impulse, die LSch.s Erzählung für die Designgeschichte einer kolonialen Schweiz gibt. Nach diesen Exkursen zum historischen Rahmen kann ich, wie schon bei GvA., das Thema der Introjektion symbolischer Gewalt in «Verinnerlichte Grenzen II – Das Private wäre mega-politisch» wieder aufgreifen und ihr mit einem Leitmotiv aus LSch.s Biografie eine bedeutende, postkoloniale Facette hinzufügen. Im nächsten Unterkapitel «Zum Lebensstil der Entsagung II – Das Politische ist sehr, sehr, sehr ästhetisch» differenziere ich ebenfalls einen Aspekt, den ich schon bei GvA. beschrieben habe, den der Selbstbescheidung. Diesmal aber fokussiere ich auf ihre Effekte im Feld, wie sie LSch. beschreibt. Es geht hierbei um die kolonialen Habitusbrüche, die in der Familie LSch.s vorgeprägt wurden, die sich innerhalb des Designfelds regelmässig wiederholen.

Dabei wird ein zentraler Trigger der Szene identifiziert, welcher den Primärhabitus aller sozialer Aufsteiger und Aufsteigerinnen in der untersuchten Epoche aufbricht: die Wasserscheide zwischen legitimer und nicht legitimer Präsentation und Reflexion der eigenen gestalterischen Arbeit unter postmodernen Vorzeichen. Dieser Trigger führt wiederum bei LSch. zu vielfach ineinander verschachtelten Interferenzen *ihrer* legitimen und nicht legitimen Andersartigkeit, die sie zum scheinbar freiwilligen Rückzug in eine innere Migration motivieren, die im Unterkapitel «Diversity, Othering, Ungleichheit – Die feinen Unterschiede der feinen Unterschiede II» erörtert werden. Nun kann das Thema der Zugehörigkeit und Nicht-Zugehörigkeit aller Biografien noch einmal aus einer anderen Perspektive betrachtet werden und in Bezug zu ihrem gemeinsamen

kolonialen Ursprung klarer gerahmt werden. Der neue feine Unterschied zwischen einer anerkannten und einer nicht anerkannten Art «anders» zu sein, wurde von der Designforschung und in der Designpraxis bisher kaum beachtet. Akteure wie LSch. schaffen es zwar, das zeigt ihre Geschichte sehr deutlich, sich trotz der trickreichen Fallen dieser feinen Linie erfolgreich zu behaupten – aber nur zum Preis einer doppelten Amnesie: Sie dürfen ihr koloniales Wissensarchiv nicht mit anderen teilen, obwohl sie täglich die Erfahrung machen, dass das Feld durchdrungen ist von der Macht einer postkolonialen Normativität.

Eine produktive, doppelte Unbewusstheit – ein Begriff, den ich von W. E. B. Du Bois' Begriff der *double consciousness* ableite – ist die logische Folge dieser doppelten Amnesie im Designfeld. Diesem Ansatz ist schliesslich das letzte Unterkapitel «Zum Kick der Anerkennung von aussen II – Double Unconsciousness» gewidmet, der sich für die Analyse der BA-Abschlussarbeit von LSch. als fruchtbar erweist. Wie bereits bei GvA. gesehen, zeigt sich hier, nun unter postkolonialen Vorzeichen, dass die mangelnde Resonanz in der Szene von entscheidender Bedeutung beim Zusammenspiel von Erinnern und Vergessen ist. Die BA-Abschlussarbeit LSch.s zeichnet sich, so meine These, aufgrund dieses Mangels durch einen manifesten postmodernen Technokolonialismus auf der Oberfläche aus, hinter dem LSch.s Wissen über die gewaltsame symbolische Kolonialität des Designfeldes scheinbar gänzlich verschwindet, fast so, als ob sie nie unter Beweis gestellt hätte, dass sie dieses Wissen besitzt.

Mit einem Ausblick auf das Kapitel «Fantastische Umleitung» runde ich die Einführung dieses Kapitels nun ab: Das Siegel der Geschichte über verdrängte symbolische Kämpfe kann unter bestimmten Bedingungen geöffnet werden, aber es geht auch wieder ganz zu, wenn diese Bedingungen nicht im Alltag der Designpraxis durch gemeinsame Reflexionsarbeit gerahmt und verankert werden – so könnte das etwas entmutigende Fazit am Ende dieses Kapitels lauten. Aber ganz so düster ist es nicht, denn die BA-Arbeit enthält einen Code des Widerstands gegen die gewaltsame symbolische Kolonialität des Designfeldes, auch wenn die Oberfläche sich an die Norm anpasst. Im Folgenden versuche ich, diesen Code spielerisch zu decodieren, indem ich – ausgehend von der eigensinnigen Quelle des Glücks, das LSch. während der BA- Abschlussarbeit verströmt – den Kreislauf der Ohnmacht und Demütigung durchbreche, um vergangene und zukünftige, alternative Horizonte einer kollektiven Designgeschichte aufleben zu lassen.

Versiegelte Geschichte: Der Schlüssel dreht leer

Wie alle anderen Interviewpartner lud ich auch LSch. zu einem informellen Treffen ein, das in der Eingangshalle des Toni-Areals stattfand. Ich sagte ihr, dass mich die Erfahrung der Zugehörigkeit und Nicht-Zugehörigkeit von sozialen Aufsteigern aus bildungsfernen Milieus zum Designfeld interessiert, von der ich nicht wisse, wie diese aussehe, ich wolle sie mit ihr, mit anderen,

entdecken, beschreiben, verstehen. Wie sind wir vor dem Hintergrund unserer Herkunft betrachtet das geworden, was wir jetzt sind? Schon wollte sie loslegen. Ich musste sie bremsen. Ich hatte kein Aufnahmegerät dabei, das war Absicht. Mir ist es wichtig, dass sich die Interviewten sicher sind, dass sie mitwirken wollen. Sie geben viel von sich preis, sie exponieren sich, treten aus der Anonymität heraus. Dazu sollten sie stehen können und dazu war die Zeitspanne zwischen informellem Treffen und der Audioaufnahme gedacht. Wenige Wochen später in meinem Studio – sie hatte sich für diesen Standort entschieden – antwortete LSch. auf die ihr bereits bekannte Einstiegsfrage des knapp zweistündigen Interviews wie folgt:

«Ok. Also es fängt sicher an, als ich mich früher mehr so interessiert habe auch... also für das Basteln vor allem. Und das Zeichnen. Ich habe halt mit wenig Sachen versucht, etwas daraus zu machen. Auch in unserem Garten, Beeren und so zusammenzusammeln, und dann eigene Marmelade zu machen. Und ich denke, ich habe das sicher auch von meiner Mutter. Weil, sie ist halt oft bescheiden aufgewachsen, daheim. Und sie hat sich halt auch so ein bisschen helfen müssen mit, eben, mit... was spielt sie jetzt. Oder ja, halt auch so... im Kopf geht das auch weiter, weil man sich dann so wie seine eigene Welt macht. Weil man halt nicht viel hat.» (LSch., 1).

Die Spannung zwischen normativer Erzählung, die mit einem klassischen Motiv von bekannten Designerbiografien beginnt, als Kind schon viel gezeichnet und gern gebastelt zu haben, und der Wendung zur Dimension des Sozialen, diese Spannung zieht sich wie ein roter Faden durch dieses Interview. Hier sind es nur minime zusätzliche Entbehrungen, die den Kontrast zum legitimen Reduktionismus des Feldes bilden, aber sehr rasch geht es um existentielle Einschränkungen, wie man gleich sehen wird. LSch. knüpft an diese erste Passage dann den Hinweis auf ihren Vater an, der nicht oft zuhause gewesen ist, was in diesem Zusammenhang ebenfalls als Entbehrung verstanden werden kann. Der Vater «musste» sehr viel ausser Haus arbeiten und auch wenn er zuhause war, verkroch er sich in seinem «Kämmerlein» im Keller, «soweit ich denken kann», sagt LSch. (Ebd.).

LSch. weiss «auch nicht so genau» (Ebd.), was die Arbeit ihres Vaters gewesen ist, bevor sie zur Welt kam. «Auch nicht» – mit diesem Mangel an Wissen musste sie ebenfalls auskommen. Die Mutter brachte LSch. nun also bei, «wie es so geht, ein bisschen». Diese materielle Einweisung im Umgang mit dem Wenigen geht «im Kopf weiter», wie LSch. sagt, weil Mangel die innovative Fantasie anregt, auch dies ein beliebter Topos der Kreativen. Zum Einstieg gehört anschliessend noch ein Genderaspekt, die konstruierte Dichotomie zwischen feminin-fein und männlich-hart:

«Also, wenn mir jemand etwas zum Geburtstag hat schenken können, dann ist es so Klebband gewesen, und irgendwie eine Schere. Und ein wenig Papier. Das ist echt... mit dem hat man mich schon glücklich gemacht. Und ich bin... ich weiss, dass ich nicht so feminin gewesen bin. Ich bin mehr so ein bisschen die Harte gewesen. Also ich bin nicht so eine Feine und so, das bin ich nicht gewesen. Ich bin mehr so ein bisschen die Harte gewesen. Und ja, also zu dem, was ich jetzt geworden bin: es ist halt so, dass ich schnell gewusst gehabe, was ich machen will. Also ich habe auch in der Schule schnell gewusst, in welchen Beruf ich gehen möchte. Ich habe eigentlich am Anfang immer gesagt, ich möchte Künstlerin werden. Also so Skulpturen machen, oder irgendwie Bilder zeichnen.» (LSch., 1–2.)

Glücklich war LSch., wenn man ihr zum Geburtstag Klebband und Papier schenkte – wie manches andere Kind auch, könnte man ergänzen. So, wie LSch. dies sagt, liegt die Betonung zwar auf der semantischen Oberfläche in ihrer Genügsamkeit – dann könnte man sie als Manifestation des demonstrativen, bescheidenen Habitus der Unterprivilegierten verbuchen –, latent hört man eher eine demonstrativ herzliche, harmlose Dankbarkeit heraus, die mir bekannt ist. «Echt» meint: nicht berechnend. «Schon» glücklich heisst: nicht schwierig tun. Und so gesehen wäre dieser Passus eine typische Artikulation jenes Habituszugs von Menschen mit Migrations- und Armutserfahrung. Sie wissen intuitiv, dass sie mit Dankbarkeitsbekundungen symbolisch bei den Privilegierten trumpfen können. Schweizer und Schweizerinnen mögen es habituell, wenn sie von der bedürftigen Migrationsbevölkerung als grosszügig gespiegelt werden. In diesen eingespielten Beziehungen manifestiert sich möglicherweise ein Relikt aus der Ständegesellschaft, in welcher der Status quo der Ungleichheit durch performative Rituale des Gebens und Nehmens verstetigt wurde. Das mag auf den ersten Blick weit hergeholt scheinen, ist aber sicher nicht ganz von der Hand zu weisen, denn schon der Begriff «Dritte Welt» ist vom «Dritten Stand» der alten ständischen Ordnung abgeleitet. Ständisch geprägte Dispositionen haben ihre Spuren in der Ersten Welt und gewiss auch in der Dritten Welt hinterlassen, wie der obere Passus über das Almosengeben des algerischen Studenten bezeugt.

LSch. hat allerdings einen Schweizer Vater, der zwar selbst eine mildere Variante der Migration als ihre Mutter kennt, nämlich die Binnenmigration der Familie zwischen den Agglomerationen der Romandie und der Deutschschweiz. Er hat die Zumutungen der absoluten Armut, wie LSch.s Mutter sie erlitten hat, nie erfahren. Erzeugen zwei in der gesellschaftlichen Struktur so unterschiedlich positionierte Bezugspersonen Interferenzen im Habitus ihrer Kinder, oder gar fundamentale Brüche, mit denen sie selbstverständlich aufwachsen? Es scheint ganz der Fall zu sein.

«Und ich bin... ich weiss, dass ich nicht so feminin gewesen bin», so formuliert es LSch. Da liegt ein auffälliger Sprung vor, von der Selbstzuschreibung (ich

bin) in die defizitorientierte Metaebene der Selbstvergewisserung (ich weiss, dass ich nicht bin). LSch. wechselt später oft zwischen diesen beiden Ebenen. Der Rekurs auf die Metaebene erfolgt jeweils mit Nachdruck und macht den Eindruck, als ob sie nach einer langen, erzwungenen Amnesie die Erinnerung an gewisse Gegebenheiten wiedererlangt hätte, die von einer unsichtbaren Instanz in Zweifel gezogen würde. Auch bei LSch.s Beispiel, wie schon bei GvA., bin ich somit nicht einfach Zeuge der Erinnerungsarbeit, die auch bei LSch. bereits vor dem Interview stattgefunden haben muss. Das zeigt der Redefluss deutlich, LSch. sucht nie lange nach Erklärungen. Ich bin vielmehr Zeuge der Selbst-Beglaubigung. «Eigentlich» hat sie «am Anfang immer gesagt», dass sie Künstlerin werden will, das Ziel hatte LSch. mit etwa acht Jahren schon klar vor Augen, nur, dass sie nicht sagen kann, «woher sie das hatte», vielleicht auch ein Grund, weshalb sie schliesslich nicht Künstlerin wurde:

«Ich wüsste es nicht. Also, wir haben daheim keine Kunstbilder gehabt oder so. Wenn Bilder herum... also aufgehängt worden sind, dann sind sie von mir oder von der Schwester gewesen. Aber es ist nicht... Meine Mutter hat nicht irgendwie gezeichnet oder gemalt und ich habe nachher gefunden, wow, das mache ich auch. Mein Vater ebenso nicht.» (LSch, 2).

Wenn der Wille «eigentlich» so deutlich war, und «eigentlich» auch deutlich ausgesprochen wurde, was geschah dann, so könnte man fragen? Da hängt ein unausgesprochenes «aber» in der Luft, etwa: «aber» man hat ihr nicht zugehört, «aber» man hat ihren Wunsch nicht erhört. LSch. wollte «in den Beruf der Künstlerin gehen», so beschreibt sie ihren erwünschten Werdegang. Trotz der Härte und dem vermeintlich nicht-femininen Wesen – so scheint diese Passage nahezulegen – musste sie klein begeben und sich in ein weibliches und milieubedingtes Schicksal einfügen: Nicht-Künstlerin zu werden.

Etwas Weiteres ist auffällig. Sie betont zwar, dass sich *beide* Elternteile nicht selbst künstlerisch betätigt hätten. Und dennoch, das Schicksal, ein grosses künstlerisches Talent zu besitzen, das zurechtgestutzt wird, verbindet LSch. mit dem Schicksal ihrer Mutter, von der sie plötzlich sagt – eine auffällige Umkehrung zum Schluss des letzten Satzes über den Vater, der «auch nicht» zeichnet oder malt:

«Also meine Mutter ist schon mehr die Künstlerische. Aber sie hat es nie wirklich gezeigt. Also, ich habe es erst mit fünfzehn gemerkt, dass meine Mutter ein Talent hat in dem.» (LSch., 2).

Die Mutter, ehemalige Arbeiterin in einer Textilfabrik, malt und zeichnet zwar nie, ebenso wenig wie der Vater – und ist doch auf einmal «mehr die Künstlerische». Sie hat es «aber» nie «wirklich» gezeigt – und doch hat es LSch. «erst

mit fünfzehn gemerkt». Wie viele zeitliche Ebenen werden hier wie in einem Palimpsest übereinandergelegt? Schon in der oberen Eingangspassage fiel mir diese Überlagerung in der Formulierung «die Mutter ist halt oft bescheiden aufgewachsen» auf, weil sich verschiedene Tempi übereinander- und ineinanderschieben: die Dauer eines Zustandes (bescheiden aufgewachsen) und die Wiederholung eines Ereignisses (oft). Im letzten Passus überlagern sich verschiedene Plausibilitäten in der Zeit: die faktische Zuschreibung in der Gegenwart (Mutter ist mehr die Künstlerische) und ein Fakt, der diese Zuschreibung eigentlich verunmöglicht, weil er vor dieser Gegenwart stattgefunden haben muss (Mutter hat es nie gezeigt) und dazwischen der Moment der Erkenntnis (LSch. hat es mit fünfzehn gemerkt). Solche Sprünge scheinen mir symptomatisch für die nicht chronologische Wahrnehmung der Zeit, in welcher Ereignisse wie nebeneinander-, über- und untereinander- und durcheinanderliegen, in welcher aber auch Ursache und Wirkung nicht klar identifizierbar sind. Mit Stuart Halls Worten ausgedrückt, kann LSch. nicht sagen, wie die Kunstaffinität der Mutter historisch «produziert » wurde. Auf der Sprachoberfläche wird manifest, was LSch. erzählen will, nämlich, dass sie nicht identifizieren kann, woher der Wunsch kam, Künstlerin zu werden, denn zuhause und in ihrem familiären Umfeld war man nicht kunstaffin. Und doch ist da eine Mutter, die es eindeutig war, aber diese «Ader» hat für LSch. einen nicht identifizierbaren Ursprung.

Was geschieht an dieser Stelle, ganz am Anfang des Interviews? Etwas ganz Ausserordentliches, auf das ich später zurückgreifen werde. Zunächst greife ich vor, denn wenig später, nachdem das Ausserordentliche vorbei ist, sagt sie, indem sie wieder an die Mutter anknüpft und das Thema Kunstaffinität abschliesst:

«Aber sie hat auf jeden Fall schon so eine künstlerische Ader. Aber woher, weiss ich nicht. Das weiss ich nicht. Also ich weiss nicht, wer ihr so gezeigt hat, wie man malt oder so. Ich glaube, das hat sie so wie selber. Und das ist bei mir auch so. Ich bin dann von mir aus selber auf die Idee gekommen, ich möchte Künstlerin werden. Ich weiss nicht, von wo ich es habe. Ich könnte es jetzt wirklich nicht sagen.» (LSch., 2–3).

Und nun zum Ausserordentlichen. Zwischen diesem irgendwie belanglosen und scheinbar ganz natürlichen Schluss – die Adern spriessen halt, wo sie natürlich vorkommen – und der oberen, ebenfalls etwas belanglosen Passage über den Vater, der nichts Künstlerisches hat, die Mutter jedoch schon, taucht LSch. ab in einen abgründigen sozio-biografischen Raum, und aus diesem taucht sie dann genauso schnell wieder auf, als wäre nichts geschehen. Das scheint mir beispielhaft für die Struktur einer postmodernen *und* postkolonialen Reflexion, die ich gleich noch genauer erörtere. Hier folgt zunächst die Passage. Ausgelöst wurde sie durch den Einwurf meiner Zwischenfrage, wie LSch. denn mit Fünfzehn festgestellt habe, dass die Mutter Talent hat? Sie antwortet:

«Ja, es ist einmal... es ist noch eine strube Geschichte. Sie ist eben einmal in Italien gewesen, weil ihr Bruder von Marokko nach Italien mit dem Boot ist. Also diese Geschichte halt von heute mit diesen Flüchtlingen, da ist er halt auch mit diesem Boot dort hinüber. Und dort ist es ja noch nicht so präsent gewesen. Also man hat nicht gewusst gehabt, dass es gefährlich ist. Und dort hat er es einfach gemacht, und sie ist ihn besuchen gegangen. Und dort hat es eben schon... mit meinen Eltern ist es noch nicht so... also dort hat es schon angefangen, viel Streit und so. Und dann ist sie ihn eben besuchen gegangen. Und ich glaube, dort hat es auch so ein bisschen Streit gegeben. Vielleicht der Bruder: «Ja, du bist nie da gewesen. Du bist ja in die Schweiz. Und du hast uns quasi allein gelassen.» Und sie: «Ich habe von Marokko wegmüssen, um ein besseres Leben zu führen.» Vielleicht haben sie irgendwie so Gespräche gehabt. Und das haben sie eigentlich noch oft. Und sie ist dann heimgekommen von Italien. Und dann hat sie mich verbal... einfach so irgendwas gesagt, das mir nicht gepasst hat, und ich habe sie dann angeschrien. Und sie ist von dem dann wie so – weil sie zu lange gefahren ist, weil sie lange nichts gegessen hat – vom Stuhl heruntergefallen, und sie ist auf den Kopf gefallen. Und sie hat dann auch fast keine Luft mehr bekommen und der Krankenwagen ist gekommen und alles. Und wir haben auch gedacht, es ist der... es sind die letzten paar Minuten von ihr. Auf jeden Fall, sie hat dann eine Woche das Gedächtnis verloren. Also einfach das, was man macht, wenn man so sagen möchte, wenn man traumatisiert ist, oder einfach so die schlechte Linie irgendwie nicht durchlassen möchte. Also man macht es anscheinend automatisch. Und sie hat dann angefangen zu zeichnen. Von... (Pause).» (LSch., 2).

Ich nehme ihr letztes Wort auf und frage nach: «Von sich aus?», und sie fährt fort:

«Ja, von sich aus, ja. Wir haben ihr... also ich habe gesehen, dass sie Blätter nimmt und Farbstifte, und sie hat ein Gesicht gezeichnet mit ganz viel verschiedenen Farben im Gesicht. Und so geometrische Formen, also wirklich mega schön! Weil in der Schule, wo ich gewesen bin, dort haben wir Farbenlehre gehabt. Und die Lehrerin hat uns gesagt, zeichnet euer Gesicht mit den verschiedenen Gefühlen. Und dort habe ich überhaupt nicht gewusst, was sie meint mit diesen verschiedenen Gefühlen. Und wenn man sich so richtig darin hineinversetzt, dann macht man es auch. Dann weiss man, was sie meint. Aber zum Beispiel meine Mutter, sie hat das nie gelernt! Es hat ihr nie jemand gesagt, mach das! Und sie hat es von sich aus selber gemacht. Es ist so ein A3-Blatt. Und ich weiss nicht, wo es ist. Ich würde es mega gern wiederfinden. Aber ich habe das angeguckt und gedacht, wow! Also wirklich mega, mega schön. Und dort habe ich so richtig gemerkt, dass sie also auch... Weiss nicht, vielleicht habe ich schon selber gedacht, ich habe ein bisschen ein Talent in diesem Bereich.» (LSch., 2).

Daran schliesst der obere Passus an, ich wiederhole ihn, um den Bogen zu schliessen:

«Aber sie hat auf jeden Fall schon so eine künstlerische Ader... [...] Und das ist bei mir auch so. Ich bin dann von mir aus selber auf die Idee gekommen, ich möchte Künstlerin werden. Ich weiss nicht, von wo ich es habe. Ich könnte es jetzt wirklich nicht sagen.» (LSch., 2-3).

So weit die ersten paar Minuten des Interviews. Diese turbulente und traumatische Geschichte brach schnell auf und verschwand wieder, als ob nichts geschehen wäre. Das war aber nicht wenig, das war eine ganze Menge an Informationen, die jedoch so erzählt wurden – eingepackt, oder eben versiegelt –, als ob sie belanglos seien. Sie wurden in einem Ton hingeworfen, als ob ich das alles schon wüsste und sich Nachfragen deshalb erübrigen würden.

Der Schlüssel steckte wohl im Schloss, so könnte man es formulieren, aber er drehte leer. Auf diese Art erzählte LSch. weiter: mehr oder weniger an einem normativen CV entlang, wie man Designerin wird, und doch auffällig widerwillig bei der Bekanntgabe von faktischen Details, als würden sie solche Kleinigkeiten nur vom Wesentlichen ablenken. Dennoch, so schien mir, wollte sie unbedingt mit mir das Wesentliche teilen, aber ohne abzutauchen. Verständlich, wenn man bedenkt, wie viel Schmerz ihre Biografie beinhaltet. Etwas gab es, wie wir später sehen werden, was da ausserhalb des normativen CVs und ausserhalb der kanonisierten Designgesichte einen Sog entwickelte, der sie bedrohlich nach unten zog, und sie wollte zunächst partout nicht nach jenen Perlen der Designgeschichte tauchen, die ich dort unten vermutete. Irgendwann habe ich begonnen, sie zu gemeinsamen Tauchgängen ein Stück weit zu begleiten, aber es war nicht ohne Risiko, nicht für dieses Projekt einer kollektiven Geschichte und auch nicht für mich, denn es rührte zum einen auch an meinen Schmerz, zum anderen legte es unsere unterschiedlichen «levels of experience», wie oben mit Baldwins Worten beschrieben, gnadenlos offen dar. An bestimmten Stellen konnte ich LSch. nicht mehr absichern, sie musste dem Impuls der Neugierde alleine nachgeben – und mir die Perlen bringen, die ich einer interessierten Öffentlichkeit zeigen wollte – oder eben nicht.

Schon in diesen ersten Minuten kann man sehen, wie sich die ganz grossen Fragen auf die Bühne eines einzigen Lebens drängen und ihr dramatisches Potential entfalten. Auf den Brettern dieses Lebens – dicht an dicht nebeneinandergestellt treten auf: der – wohl interessante, aber auch als «Kuriosum» etwas heruntergespielte – intrinsische Wunsch LSch.s, Künstlerin zu werden, und die Realität, Industriedesignerin geworden zu sein. Es treten neben Vater, Mutter und anderen Verwandten auch Trennung und Flucht, Todesangst und Schuld, Wissen und Nicht-Wissen, Schreien und Schweigen, die Schweiz, Italien und Marokko auf.

LSch.s Verständnis für dieses kategoriale Nebeneinander ist flach, und das ist zeittypisch. Der historische und soziale Kontext für die künstlerische Disposition der Mutter aus Marokko und für ihre eigene, aufkeimende Begabung ist für LSch. inexistent, die plötzliche Emanation von «Talent» nach dem Unfall der Mutter scheint wie aus der Luft gegriffen. Später würde LSch. mir zu verstehen geben, dass sie sehr wohl wusste, dass Marokko Schätze einer Hochkultur des Ornaments und der Abstraktion beherbergt. Hier weiss sie es nicht, sie selbst ist wie von einer seltsamen kulturellen Amnesie befallen. Auch der mütterliche Rekurs auf die heilsame Aktivität des Zeichnens als Rettung in der politischen und familiären Not wird nicht als Verankerung auf bestehende und im Alltag der Familie existierende ästhetische Strukturen verstanden, sondern als plötzliches Wunder, welches bewirkt, dass die Mutter scheinbar intuitiv natürliche Fähigkeiten einsetzt, die LSch. erst in der Schweiz und in der Schule als erlernte – oder vielmehr: als *zu erlernende* – Fähigkeiten erfahren hat.

Curriculum Sine Vita

Die Perlen der postkolonialen Designgeschichte konnten wir nur im Tauchgang finden – durch die Brüche unseres Habitus hindurch. Aber präzise Fakten und eine konventionelle Chronologie der Ereignisse hätten mir vorläufig Sicherheit gegeben, das Oberwasser zu behalten. Zur besseren Orientierung wird hier der Lauf des Lebens deshalb auch für die Leser und Leserinnen auf konventionelle Art der weiteren Analyse vorangestellt, bevor ich die impliziten Wertungen dieser Art von CVs aufdecken werde. Erst später wurde mir nämlich bewusst, dass das unbewusste Festhalten an bestehenden Konventionen nichts anderes bedeutet hätte, als jene Machtstrukturen zu perpetuieren, die uns gerade daran hinderten, nach Vergessenem und Verdrängtem zu suchen.

Väterlicherseits kommt die Grossmutter LSch.s, MC. *1937, aus Paris. Keine näheren Angaben kann die Enkeltochter zu ihrem sozialen Background und zum Bildungsweg machen. Ihre Grossmutter war Journalistin, später präzisiert sie, sie war «Hausfrau und Journalistin» (Email LSch. an d.V., 2. September 2018). Meine spontane Frage, für welches Medium ihre Grossmutter gearbeitet habe, kann LSch. nicht beantworten, und es irritiert sie sichtlich, dass ich ihr diese Frage stelle. *Wie* ihre Grossmutter den Beruf ausgeübt hat und *wo* sie publizistisch tätig war, ist für LSch. nicht der Rede wert. Es ist schon bedeutend genug, dass sie eine wichtige Bezugsperson mit symbolischem und kulturellem Kapitalbesitz ist, die «noch recht intellektuell ist» und LSch. «so ein bisschen die Weisheit beibringt» (LSch., 15).

Mein Reflex, überhaupt wissen zu *wollen*, in welcher – hohen, höheren, höchsten? – Position jemand einen Beruf ausübt, ist – wie man vielleicht denken könnte – nicht einfach auf das Forschungsinteresse dieser Arbeit zurückzuführen, denn wenn dies so wäre, hätte ich nicht in einem bestimmten Ton des Misstrauens gefragt, wo die Grossmutter tätig gewesen war. Ein Ton, der unter-

schwellig sagte, *soso, Journalistin also*. Mein Reflex war ein typischer Reflex aus der Position der Besitzerstandes des legitimen kulturellen Kapitals. Vertreter der unteren Milieus fragen nicht nach dem genauen Rang jener weit über ihnen Stehenden in den obersten Segmenten der gesellschaftlichen Hierarchie. Wenn diese dort ein- und ausgehen, ist das schon Beweis genug für die unüberbrückbare Besserstellung. Was will man da noch genau fragen. Man verhält sich besser ruhig und demonstriert mit ritualisierten, bewundernden Gesten, die nicht selten einen ebenso ritualisierten Neid verbergen sollen, *soso, wie toll*. Erst als ich LSch.s Irritation bemerkte, fiel mir der Zusammenhang zwischen meiner jetzigen Lage und meinem Reflex auf.

Ich kenne dabei LSch.s irritierte Reaktion auf meine Frage selbst gut. Wie oft war ich erschrocken und hatte mich beschämt gefühlt, weil ich im akademischen Umfeld etwa von einer anregenden Lektüre erzählt hatte und das Gegenüber mich gefragt hatte, wer die Autorin oder der Autor denn überhaupt sei, welcher Institution er oder sie überhaupt *affiliated* sei, also angehört? Der lateinische Begriff *filius* oder *filia*, Sohn oder Tochter, steckt in diesem englischen Begriff. Institutionen mit einer gewissen Autorität sind ja in der Tat eine sekundäre Familie, vielleicht sogar eine Art Vaterersatz (selten Mutterersatz). Streng, aber gerecht reihen sie ihre Kinder – immer noch öfter Söhne als Töchter, um genau zu sein – nach Rang und Namen ein. Ranking ist ein ständiges Thema in diesen Familienverbänden der Wissenschaft, an das ich mich erst gewöhnen musste. Nun sassen offensichtlich die neuen Reflexe fest in meinem Körper. Mir war nicht bewusst, wie sehr ich mir schon einen Sekundärhabitus antrainiert hatte. Im verschämten Blick, den LSch. auf mich warf, erkannte ich meinen eigenen Blick wieder, von dem ich mich – es muss noch nicht lange her gewesen sein – bereits distanziert hatte. Im Gespräch mit LSch. war es ein heikler Moment, denn ich gab ihr unbewusst zu verstehen, dass «Journalistin» allein noch nicht viel bedeutet in meinem neuen Milieu, dem legitimen Feld der Wissensproduktion, wo ich gerade angekommen war. Und sie hätte mit gutem Recht aufgrund dieser Herablassung unsere gemeinsame Erinnerungsarbeit abblocken können. Aber offenbar wog der beidseitige Wunsch, trotz solchen habituellen Interferenzen weiterzumachen, höher. Dank der nachträglichen Reflexion kann ich heute auch strategisch entscheiden, wann ich Informationen über Positionen und Status einer Person verlange und wann besser nicht.

Der Grossvater väterlicherseits, A.Sch., *1929 in Zürich, war gelernter Bäcker und wechselte aus gesundheitlichen Gründen über zum Beruf des Buchhalters bei Nestlé, bis zur Rente. Kleinbürgerliche Verhältnisse prägten den Lebensstil der Familie von LSch.s Vater, mit einem Hang zum vertikalen sozialen Aufstieg auf der Hierarchieachse (Grossvater) und der Wahrung des Besitzstandes durch den Einsatz von kulturellem Kapital (Grossmutter). Der Vater, M.Sch., *1965 in Vevey (Sitz von Nestlé), ist eines von vier Geschwistern, in welcher Reihen-

folge, das scheint für die Tochter nicht nennenswert zu sein. Nach der Sekundarschule besucht er die *École Technique des Métiers* (Technische Fachschule) in Lausanne. Ob er die Ausbildung abgeschlossen hat, ist LSch. nicht bekannt. Er arbeitet in den 1980er Jahren als Informatiker in einer Firma seines Grossonkels väterlicherseits in Zürich, die Radarsysteme entwickelt. Danach macht er sich selbstständig als Informatiker und ist nebenberuflich Taxifahrer, Versicherungsagent, Verkäufer «von Haustüre zu Haustüre» und «vieles anderes mehr» (LSch., Mail an d.V., 2. September 2018). LSch. sagt, ihr Vater habe neun verschiedene Berufe gehabt. Soziologisch ausgedrückt, zeigt er einen starken Hang, über technisches Know-how und Managementfähigkeiten steil diagonal aufzusteigen, ausgehend vom hierarchiegebundenen, unteren Kleinbürgertum zielt er die Fraktion der selbstständigen Kleinunternehmer an. Er führt somit die väterliche Linie fort, aber in einer postmodernen Form, die mehr Autonomie anstrebt.

Mütterlicherseits kommen LSch.s Grossmutter, K.B. 1951–1984, und LSch.s Grossvater, J.B.S.H. 1920–1990, aus Casablanca, beziehungsweise der Grossvater aus Oulad Hriz, einem Vorort der Stadt. Beide starten ihren Weg in sehr bescheidenen, ärmlichen Verhältnissen. Die Grosseltern mütterlicherseits sind vor der Dekolonisierung Marokkos geboren und haben als Erwachsener (Grossvater) und als Kleinkind (Grossmutter) unter der französischen Kolonialherrschaft, formal gesprochen ein Protektorat, gelebt. Der Grossvater erfuhr die brutale Dekolonisation bewusst als junger Erwachsener. Die Grossmutter ist nie zur Schule gegangen und war, so vermutet die Enkeltochter, wahrscheinlich Analphabetin. Sie bekam das erste Kind mit dreizehn Jahren. Vier Mal war sie insgesamt verheiratet, die ersten drei Kindsväter haben sich jeweils kurz nach der Heirat von ihr getrennt. Jeder neue Mann hat die früheren Kinder problemlos in die neue Ehe aufgenommen – ein Beziehungsmuster, das in den 1950er und späten 1960er Jahren noch sehr üblich war, und dass seit der Dekolonisation und der Einflussnahme von religiösen Fundamentalisten stark rückgängig ist. LSch.s Mutter ist das dritte von elf Kindern, das einzige Kind dieses einen, des zweiten, Ehemanns der Grossmutter. Er war Arbeiter in einer Bäckerei, nicht gelernter Bäcker wie der andere Grossvater in der Schweiz, auch das ein subtiler Unterschied. LSch. hat ihre leiblichen Grosseltern mütterlicherseits nie kennen gelernt. Sie hat den vierten Ehemann der Grossmutter noch getroffen, und sie pflegt den Kontakt zu ihren Tanten, Onkeln, Cousins und Cousinen, die sich heute zwischen Casablanca und der marokkanischen Diaspora bewegen. LSch.s Familienverband lebt in den USA, in Italien und Spanien, in Basel und Zürich. LSch.s Mutter, M.W.H. ist 1967 in Kenitra im Nordwesten Marokkos geboren, sie wuchs in Casablanca auf. Sie besuchte sieben Jahre die Grundschule und arbeitete ab dem zwölften Lebensjahr zehn Jahre lang bis zur Heirat als Näherin in einer globalen Textilfabrik. Nach dem frühen Tod ihrer Mutter, LSch.s Grossmutter, übernahm sie als 18-Jährige die

Rolle der Erzieherin, sie hat mit ihrem Lohn ihren und den Lebensunterhalt ihrer Geschwister bezahlt. Ab und an lebte auch ein Onkel, ein Bruder der Mutter, bei ihnen.

LSch.s Eltern lernten sich über einen gemeinsamen marokkanischen Bekannten kennen, der in der Schweiz lebte. Sie waren zur Zeit ihrer Hochzeit, die 1989 in Vevey stattfand, 22 Jahre (Mutter) und 24 Jahre (Vater) alt und lebten in Zürich. Der Vater arbeitete zur Zeit der Geburt seiner beiden Töchter, LSch.s Schwester *1990 und LSch. *1993, als Verkäufer für Aggregate, dann war er in diesem Bereich selbstständig tätig. 2008 hat er seine Firma gegründet. Die New Economy bietet ihm eine Chance, die er klug anpackt, sein Aufstieg, den die Familie als Wohlstandssteigerung zu spüren bekommt, ist markant. Die Mutter LSch.s war in der Schweiz hauptsächlich als Hausfrau und Erzieherin ihrer Kinder tätig, im unbezahlten Care-Bereich also. Sie arbeitete einmal im Lohnverhältnis, solange die Mädchen klein waren, als Maskottchen im McDonald's. Sie betrieb danach knapp zwei Jahre lang selbstständig ein Massagestudio zusammen «mit anderen Ausländerinnen» aus ihrem Bekanntenkreis (LSch., Mail an d.V., 2. September 2018). Die Familie lebte zuerst in der Stadt Zürich, dann in einer kleinen Gemeinde im Kt. Aargau in der Nähe von Bremgarten, dem Heimatort des Grossvaters, und später in der Agglomeration der Stadt Zürich. Nach der Trennung der Eltern 2006 hatte LSch.s Vater eine neue Partnerin, 2014 wurde er in dieser Beziehung Vater seines dritten Kindes. Kurz vor der Scheidung 2018 begann die Mutter LSch.s sich wieder vermehrt in Marokko aufzuhalten. Vermutlich, so LSch., wird sie sich dort dauerhaft niederlassen.

LSch. wuchs als Kind in bescheidenen und als Jugendliche in gediegenen materiellen Verhältnissen auf. Sie besuchte nach der obligatorischen Schule, der Primar- und Sekundarstufe I, 2008 den Vorkurs an der neu gegründeten Gestaltungsschule Punkt G in Zürich. Wie es dazu kam, ist typisch für ihre Generation. An einem Designer's Day der Credit Suisse, der Bank, bei der ihr Vater ein Konto hatte, entdeckte LSch. als Dreizehnjährige ein Designstudio, das von einer jungen Frau geführt wurde, eine Produktdesignerin. LSch. beschloss, dass sie auch, wie dieses Vorbild, Produktdesignerin werden wollte. Der Vater, der eigentlich vorgesehen hatte, sie in sein Geschäft einzuführen und sie als seine zukünftige Mitarbeiterin zu verpflichten, unterstützte sie – dennoch, muss man anfügen. Das Setting der Credit Suisse am Designer's Day überzeugte ihn, trotz Vorbehalten gegen die Annahme, dass mit Gestaltung Geld zu verdienen sei. Symbolisch von grosser Bedeutung ist deshalb ein Geldbeutel (Abb. 78) des besagten Designstudios, bei dem LSch. später schnuppern konnte – ein veritables Schlüsselobjekt für LSch.s Werdegang, wie sie selbst immer wieder betont.



Abb. 78: Geldbeutel des Designstudios PROGNOSE am Designer's Day der Credit Suisse, Zürich, 2006.

Auf diesem Weg lernte LSch. die Sommerkurse für Jugendliche der ZHdK kennen, die sie besuchte. Nach dem Vorkurs an der Punkt G schloss sie, auch hier übt der Vater seinen Einfluss aus, zuerst die Handelsschule MINERVA mit dem Bürofachdiplom ab. Sie absolvierte danach ein Praktikum, ein kluger Karriereschritt, in einer namhaften Firma für Eventdesign. Sie meldete sich dann zügig für die Prüfung in die ZHdK in der Studienrichtung Industrial Design an und bestand diese «sur dossier», also ohne Matura, was eine hohe Hürde ist. Auch den Abschluss des Studiums bewältigte sie mit Bravour. Mehr noch: LSch. wird die einzige Absolventin ihrer Klasse dieses Jahrganges sein, die nach dem BA-Abschluss an der ZHdK eine feste Anstellung als Industriedesignerin bekommt.

LSch. schaffte – von aussen betrachtet – mühelos die Integration in die neue expandierende kreative Klasse (Richard Florida, 2014), bei deren Etablierung ehemalige einflussreiche Player der Zürcher Designszene zusammen mit Start-ups, Banken, Museen, Wettbewerbskommissionen, Eventmanager und einschlägigen Medien kräftig zusammenspannten. Sie besass Talent, technologisches Know-how und Toleranz, die drei einschlägigen T's der Branche. Sozial war LSch. – ebenfalls von aussen betrachtet – gut mit der legitimen Prise Diversität ausgestattet, die ihr zum neoliberalen USP, der Unique Selling Proposition, verhalf. Sie war in der Verwandtschaft der Mutter und Tante, die ebenfalls mit einem Schweizer verheiratet ist, gut aufgehoben, die Ferien verbrachte die Familie fast ausschliesslich bei Verwandten der Mutter in Marokko. Französisch war die Familiensprache und Schweizerdeutsch die Sprache, die LSch. von Schulkollegen nebenbei gelernt hat, und die sie manchmal auch mit ihrem Vater spricht. Arabisch wurde zwar nicht sonderlich gepflegt, LSch. kann sich in Marokko dennoch in alltäglichen Situationen damit durchschlagen. Auffällig im Zusammenhang mit Sprache ist, dass LSch., wenn sie von der «Schweizer Sprache» spricht, Deutsch oder Schweizerdeutsch, niemals Französisch meint. Religiosität – christliche und muslimische – wurde zwar nicht sonderlich gepflegt, doch gab sie dem praktischen Alltag Struktur und bestimmte Umgangsformen.

Das kulturelle Kapital der Familie, also jene Kultur im Sinn von Hot Knowledge oder Fähigkeiten und Skills, mit denen man in der Schweizer Kulturlandschaft auftrumpfen kann, war zwar eher bescheiden, aber unkultiviert war die Familie deshalb nicht. Gepflegt wurden sportliche Tätigkeiten (Tennis, Wandern, Tanz), und gepflegt wurde die Lebenskunst, das *Savoir-vivre*, vor allem die hohe Kochkunst Marokkos. Designgegenstände als distinktive Luxusgüter im engeren Sinn kannte LSch. bis zum Eintritt in die ZHdK nicht, aber sie hatte gestalterisches Talent und Ambitionen. Sie hatte von klein auf eine Affinität für dreidimensionale Gegenstände an den Tag gelegt, hatte fasziniert ihre Funktionalität studiert, sie war in Mathematik sehr stark und selbstbewusst und machte in der Schule die kleinen Defizite in der Sprache damit wett. Ihre Schwester entwickelte ausgeprägte Fähigkeiten des körperlichen Ausdrucks, sie wurde später professionelle moderne Tänzerin. LSch.s Familie kann somit als eine typische, gut integrierte, diverse Schweizer Familie aus dem mittleren Kleinbürgertum bezeichnet werden.

Und doch trägt das geglättete Bild dieses Lebenslaufs, den ich deshalb «Curriculum Sine Vita» nennen möchte. Was macht aus einem CV – Curriculum Vitae – einen Lauf des Lebens? Welche Anstrengung, welchen Muskelkater, welchen Hunger ertragen die Akteure beim sozialen Aufstieg bis zum Ziel, zum erworbenen Zugang zu den Institutionen, der dann noch lange nicht Integration bedeuten muss und der sie auch nicht automatisch mit einem Gefühl der Zugehörigkeit beschenkt? Um zu verstehen, was LSch. im Designfeld typischerweise umtreibt, was sie beglückt und was sie bedrückt, muss man mittels Analyse sowohl näher heranzoomen an ihre Träume und Wünsche, als auch von ihnen weiter wegzoomen und die Machtstrukturen erkennen. Man muss – mit anderen Worten, Substanz und Stil des Lebens miteinander verbinden. Jene Substanz (im Schweizerdeutschen nennt man es: *was as Läbige gaht*), die in einem offiziellen Lebenslauf dieser Art nicht repräsentiert werden kann, muss man verbinden mit jenen gesellschaftlichen Bindungen und ihren langen historischen Prozessen, die, abgelagert im Habitus einer Person, bei ihrem spezifischen zeitgeschichtlichen Eintritt in ein vorstrukturiertes Feld einen ganz bestimmten Lebensstil hervorbringen. Wie manifestiert sich das nun bei LSch.?

Einmal anders richtig

Nachdem ich diese harmlose Oberfläche des Lebenslaufs dargestellt habe, nehme ich den Faden von oben wieder auf. Wie manifestiert sich das Nebeneinander dieser Ebene und der anderen, der weniger harmlosen im weiteren Verlauf des Interviews? Es ging, nach den ersten Minuten des Gesprächs, die ich oben kommentiert habe, zunächst weiter mit der einfachen Anschlussfrage, wie die Eltern sich kennen gelernt haben. LSch. stellte das wie folgt dar:

«Und dann hat der Vater mal so Kickboxen gemacht. Er hat dann auch an einer Schweizer Meisterschaft mitgemacht. Und dann hat er beide Bänder gerissen am Knie. Er ist dann in das Spital gekommen und dort ist sein Nachbar... ist ein Marokkaner gewesen. Und sie haben sich – weil er einen Monat eben dort gewesen ist oder weiss auch nicht, wie lange, dass sie dort gewesen sind – aber sie haben sich dann angefreundet und der hat gesagt: «He, komm nach Marokko!» Und er: «Ja, sicher, auf jeden Fall.» Und nachher sind sie nach Marokko und dann haben sie eben mal meine Mutter getroffen in Casablanca. Ja. Und so haben sie sich eigentlich kennen gelernt. Und sie haben dann viele Briefe geschrieben. Und dann ist mein Vater mal wirklich zu ihr. Hat ihr, glaube ich, einen Antrag gemacht oder so. Dann ist er heimgekommen (*lacht*) und hat sie, glaube ich, so ein bisschen so durchgeschmuggelt. Und... meine Grossmutter, als mein Vater sie... hat sie gedacht, er bringe einen Teppich mit nachhause. Mein Vater hatte ihr gesagt: «Ja, ich bringe etwas mit nachhause aus Marokko.» Und sie hat gedacht, es sei ein Teppich oder so. Und dann ist plötzlich eine Frau dort gestanden. Ja. Und dann haben sie geheiratet. Sie haben eigentlich nur im Standesamt geheiratet. Nichts Spezielles.» (LSch., 8).

Diese Geschichte wurde von LSch. in einem Ton erzählt, als ob es sich um ein Ammenmärchen handelte, das sie auswendig gelernt und dessen Mechanismus sie bereits durchschaut hatte. Sie sprach insbesondere über die Teppichepisode wie über etwas Magisches, was alle kennen, einen kollektiven, sanktionierten Schwindel, dem sie aber keinen Glauben mehr schenken mochte. Kinder, die nicht mehr an den Weihnachtsmann glauben und die jemandem erklären, was der Weihnachtsmann ist, reden in diesem Ton. Ich registrierte, dass LSch. die demütigenden Implikationen der Gleichung «marokkanische Frau, statt marokkanischer Teppich» nicht explizit reflektierte. Ich ging davon aus, dass sie das noch tun würde (was nie geschah) und fragte bloss nach, wann das gewesen sei, nach einer nüchternen Jahreszahl also.

Eine Entzauberung, vielleicht eine nüchterne Frage zu viel und zum falschen Zeitpunkt. Aus LSch. sprudelten wirre Zahlen, Daten, Namen, Fakten. Ein Hokusokus wurde veranstaltet, so schien mir, als ob sie das Gespräch vergeblich wieder in den magischen Zustand zurückzulenken suchte. Oder vielleicht so, als ob der Schlüssel im Schloss stecken geblieben sei und weder richtig rein- noch rauskam. Unter anderem fielen Stichworte über die ihr unbekannt formelle Bildung des Vaters, er sei «eben ein mega geheimnisvoller Mensch» (LSch., 10), dann erwähnte sie das Geburtsjahr ihrer Grossmutter und ihrer Mutter, die sie durcheinanderbrachte. Dann folgte das Todesjahr der Grossmutter und das Alter der Mutter beim Eintritt in die Arbeitswelt, wiederum gefolgt vom Geburtsjahr ihrer selbst, das sich zunächst nicht von dem ihrer Schwester unterschied, denn zuerst sagte sie, sie sei Jahrgang «90, 93», und dann «auch meine Schwester ist 90, ich 93.» (LSch, 9). Was hiess «auch» in diesem Zusammenhang?, dachte ich. Zur Verwirrung gehörte ebenso, dass sie sagte, die Gross-

mutter väterlicherseits habe «keine Vaterseite» (LSch, 8) und dies in Zusammenhang mit ihrer eigenen Mutter brachte, die sie als «Einzelkind» bezeichnete und damit meinte, wie sich erst nach meiner wiederholten Nachfrage herausstellte, sie sei das *einzigste Kind* dieses einen, des zweiten Ehemannes ihrer Grossmutter gewesen. Was hatte ich mit meiner Frage für eine unnötige Verwirrung ausgelöst, aber es liess sich nicht mehr ungeschehen machen.

Nachfragen meinerseits machen LSch. während dieser Passage ungeduldig, nervös, als ob ich sie damit bei der anstrengenden Konstruktion von Eigensinn stören würde, aber mir wurde nicht klar, worin dieser Sinn bestand. Später stellten sich die Fakten zum Teil als sehr anders heraus, wie bereits in der Einleitung erwähnt. Zwischen diese zersprengten Informationen, streute LSch. immer wieder abwertende Bemerkungen über ihre Mutter, die mich zusätzlich irritierten. Sie beschrieb sie als eine Frau, die «keine Ahnung», hat «was sie mit ihrem Leben anfangen könnte» (LSch, 14). Das klang bisweilen sehr verbittert oder verärgert, in meinen Ohren auch etwas respektlos. Offenbar war die Beziehung konfliktreich. Das Konfliktpotential lag für LSch. darin, dass ihre Mutter bei Verwandten in Marokko unter Erfolgsdruck stand, einem Druck, den sie an ihre Kinder weitergab, ohne ihnen jedoch – so LSch.s Sichtweise – auch bei der Suche nach Erfolg behilflich zu sein. Die Mädchen sollten etwa Anwältin oder Ärztin werden, so die mütterlichen Ambitionen. LSch.s Ärger darüber, dass sie ihren Weg oft alleine suchen und gehen müssen, wurde nicht direkt, sondern durch die häufigen Formulierungen *ex negativo* in diesem Passus manifest: Sie hatte oft *kein* Geld, *kein* Vitamin B, *keine* Hilfe bei den Hausaufgaben, *keine* Anregung im familiären Umfeld bezüglich ihrer Zukunft. Ich hatte dabei den leisen Eindruck, als ihre Anwältin in einem unbewusst inszenierten Tribunal zu sitzen, als ob LSch. davon ausginge, dass ich selbstverständlich ihre Werturteile mit ihr teilen würde. Stattdessen entstand jedoch eine relative Distanz zwischen mir und LSch. Ich konnte ihr emotional nur bis zu einem bestimmten Punkt folgen. Als junge Tochter von armen Arbeitsmigranten kannte ich ihre Gefühlslage gegenüber den Eltern gut, aber ich wollte meine Beziehung zu ihnen nicht mehr mit einem Urteil abschliessen, ich wollte den Horizont öffnen und verstehen. Mich interessiert: Wie kommt es, dass unsere Eltern einen solchen Stress gegenüber unseren Bildungswegen entwickelten?

Auch die überaus positiven Urteile über ihren Vater hatten etwas Definitives, das uns nicht weiterbrachte. Der Vater konnte sie – selten allerdings – mit seiner Haltung anstecken, wenn sie wieder einmal nicht mehr weiter wusste. Seine Ratschläge schildert LSch. wie folgt:

«Wenn dir etwas nicht klappt [sic], dann machst du es grad nochmals. Und dann machst du es nochmal. Und irgendwann kommt es.» (LSch., 14).

Seine Devise stand ganz im Geiste der späten, neoliberalen Stimmung des permanenten Aufbruchs, die Angela McRobbie ganz zu Recht als «Post-punk»-Attitüde umschreibt (McRobbie, 2007, 5). LSch. folgerte daraus:

«Und er ist dann schon mehr die Person gewesen, wo ich dann gemerkt habe, ich mag nicht mehr, da habe ich kurz mit ihm geredet, und dann ist es grad wieder gegangen. Also er ist dann schon.... obwohl er früher nicht oft daheim gewesen ist, ist er dann schon mehr der gewesen, den ich so als Vorbild angeschaut habe. Weil ich weiss... also, weil er halt so immer wieder etwas macht, und immer! Also jetzt ist er wieder selbständig, von einer anderen Firma. Hat bei einer anderen Firma dort gekündigt. Und eben, bei ihm geht es immer weiter und weiter und (*lacht*) weiter.» (LSch., 14).

Diese Kicks scheinen für LSch. jeweils ein Segen im richtigen Moment gewesen zu sein, aber man spürte an anderen Stellen auch ihre leise Wut auf den abwesenden Vater, eine Wut, die nicht ausbrach, sondern – anders als jene gegenüber der Mutter – die sie kontrollierte. Die Tochter idealisiert ihren Schweizer Vater, sein umtriebiger Geist wirkt auf sie «intellektuell» (Ebd.), was eine typische weibliche *und* koloniale Projektion auf westliche Männer ist, die aufgrund ihrer historisch tradierten patriarchalen und *weisen* Autorität eine Aura der geistigen Überlegenheit besitzen. Dazu später mehr, denn innerhalb des Designfeldes zirkulieren diese Muster ebenfalls.

Was zunächst gesagt werden kann, ist dies: Die hier angetönten, impliziten historischen Tiefenstrukturen ihres Habitus und die Oberfläche der expliziten Erzählung lagen wie getrennt übereinander da. Die Verbindungen waren, wenn überhaupt, verurteilend, es gab keinerlei Verständnis, ausser der gedanklichen Rechtfertigung ihrer Ressentiments, die wiederum die Haltung der Verurteilung verstärkte. Anders als bei P. und GvA. hatte ich es hier nicht mit einer Aufschichtung von Sinn entlang von biografischen Transgressionen im sozialen Raum, die zu Brüchen im Habitus führen, zu tun. Bei LSch. schien es mir vielmehr so, als ob wir uns in einem postmodernen, völlig legitimen Habituszug in ewig wiederkehrenden Kehrtunnels befanden. Anstatt den Durchbruch zum Verständnis der im Habitus abgelagerten Geschichte zu ermöglichen, kehrten die Bruchlinien an den emotionalen, körperlichen Ursprung zurück, der aber wiederum einen Habitusbruch erzeugte. Wir waren gefangen auf der Oberfläche in diesen Zirkelschlüssen.

Ich hangelte mich bis hierher in der Hoffnung durch, dass sich die tieferen Bezüge schon noch ergeben würden und versuchte etwas verlegen mit belanglosen Einwüfen über gewisse Ereignisse, die ich noch nicht ganz chronologisch einordnen konnte, das Verständnis dafür zu beleben, aber erfolglos. LSch.s Widerstand gegen meine Fragen nahm zu. Meine Orientierungsfragen nach mehr Faktentreue im Sinne von Vorher und Nachher oder Ursache und Wirkung oder Mikro- und Makroperspektive brachten uns nicht weiter. Das

Gespräch drohte ganz zu versanden, als LSch. wie aus dem Nichts einen letzten zusammenhangslosen Informationssplitter zufällig hinwarf: das Leben ihrer Grossmutter, die ab dem dreizehnten Lebensjahr elf Kinder im Abstand von ein bis zwei Jahren zur Welt gebracht hatte, bis sie jung, mit erst dreiunddreissig Jahren, starb. Die Grossmutter, die ihr viel bedeutete, die immer wieder mit «ihren» Kindern von einem Mann nach dem anderen unter das sanktionierte Dach der Ehe hineingenommen und aus ihr wieder herausgelassen wurde, wenn der Mann an ihrer Seite sie stehen liess und zu einer anderen weiterzog. Diese Informationen wurden – im Gegensatz zu den «heissen» Gefühlen, die zuvor den Ton beherrscht hatten – bemerkenswert unterkühlt geäussert. Ohne die geringste spürbare Wertung in ihrer Stimme sagte LSch., dass es «früher normal» gewesen sei für junge Frauen in Marokko, sich immer wieder scheiden zu lassen und sich neu zu verheiraten, wenn ein Mann und Kindsvater sie verlassen hatte. Der Tonfall war vertraulich, wie *unter uns* gesagt. Stille machte sich breit. Vor meinem inneren Auge entstand in Sekundenschnelle eine Überblendung des Bildes der Teppichepisode mit der Mutter und des Bildes dieses Grossmutterlebens: zwei Formen der weiblichen Diskriminierung, in der Tiefe verbunden durch das postkoloniale Marokko und die postkoloniale Schweiz, zwei Länder, die gegen aussen unterschiedlicher nicht sein könnten.

Und so beiläufig, wie LSch. diese Geschichte geäussert hatte, so beiläufig fragte ich sie, wie es denn für ihre Mutter gewesen sei, in die Schweiz zu kommen. Die Erzählung LSch.s kam daraufhin komplett ins Stocken. Eine schwierige Stelle und eine schwierige Stille mussten ausgehalten werden. Ich hatte den Eindruck, dass der Schlüssel vermurkt war oder der Schlüssel schlicht nicht ins Schloss passte. Dabei war das die entscheidende Frage für den Dreh, der alles öffnete, wie sich im Nachhinein herausstellen würde. Ich hätte nur die Stille aushalten müssen.

Dranbleiben: Kreislauf der Empathie

Ich hielt die Stille nicht aus, sie machte mich nervös, ich lenkte rasch davon ab mit etwas vermeintlich Unproblematischem: das Französische als gemeinsame Sprache der Eltern, die auch die Sprache ist, mit der sich LSch.s Mutter und ihre Schwiegermutter aus Paris hätten unterhalten können, theoretisch. Praktisch hatte ich etwas Problematisches, die soziale Sprache, im Kern getroffen, denn die Erfahrungswelten, welche die beiden Frauen trennten, konnten kaum grösser sein. Gerade die gemeinsame französische Sprache machte *diese* Unterschiede sichtbar.

LSch. nahm den Ball der Sprache auf und steuerte direkt auf die tieferliegende Problematik der Geschlechterbeziehungen zu. Die Mutter habe Französisch «aus Marokko» gekonnt, aber sie habe keinen Marokkaner heiraten wollen. LSch. «weiss nicht, woher sie das hat» (LSch, 19), was erstaunen mag, wenn man sich etwa die Biografie der Grossmutter vor Augen hält. LSch. stellt diesen

Kontext nicht her. Interessant, dass auch LSch. wie bereits GvA. Sprachblockaden mit sozialen Räumen verbindet, man könnte von einer inneren Sprachsegregation sprechen. Interessant ist, dass LSch. von den Sprachkenntnissen zum Willen der Mutter kommt, keinen marokkanischen Mann in Marokko zu heiraten. Sie kennt die Gewalt der kolonialen Landessprache, scheint sie damit sagen zu wollen, die auch die Sprache der gewaltsamen Geschlechterbeziehungen ist. Wie logisch dieser Zusammenhang ist, der auf die Rassifizierung des Geschlechts hindeutet, den sie hier nur sehr knapp und verdichtet mitteilt, werden wir noch erfahren. Als dann «halt ein Europäer kommt», sagte LSch., sei die Mutter nicht gerade draufgesprungen. «Sie hat schon...», fing sie an, aber dann kam eine Pause und Auslassung. Man spürte LSch.s Zögern förmlich, wie sie sich das gut überlegte und abwog, wie sie mir das zögerliche Verhalten der Mutter plausibel erklären sollte, das so merkwürdig nahe an ihrem eigenen Zögern war. Schliesslich wagte sie es. Aber da dieser Europäer doch so «ein Netter» gewesen sei, das habe die Mutter dann doch überzeugt (LSch., 19). Und jetzt konnte LSch.s ehrlich auf die Frage antworten, wie es für die Mutter gewesen war, in die Schweiz zu kommen:

«Und wo sie in Marokko... äh, in der Schweiz angekommen ist, ist es für sie sehr schwierig gewesen. Also sie hat das ganz positiv angeschaut. Du kennst halt nichts anderes. Du bist in Marokko und alle haben die gleiche Hautfarbe wie du. Es ist halt nicht, wenn... (Pause). Also sie ist sehr... (Pause). Sie hat ganz, ganz viele rassistische Sachen erlebt. Und auch die Jobsuche ist sehr, sehr schwierig gewesen. [...] Sie hat sich mega Mühe gegeben, und es hat immer irgendwie dumme Leute gegeben, die ihr einen Stein in den Weg haben legen wollen. Und die ihr einfach keine Chance haben geben wollen. Weil sie einfach eine andere Hautfarbe hat. Und sie einfach das Gefühl gehabt haben, die da (*betont herablassend*) haben eh keine Ahnung. Die da haben keine Schule gemacht, und die wissen nichts.» (LSch., 20).

Die junge Marokkanerin kam somit positiv eingestellt in die Schweiz mit grossen Hoffnungen nach sozialem Aufstieg, Respektabilität, Würde, gelebter Bescheidenheit und vielleicht nach einer Ehe mit einem Mann auf Augenhöhe – und erlebte postwendend Enttäuschungen. Diese «ganz, ganz» vielen rassistischen Erfahrungen aufgrund ihrer Hautfarbe und dem Mangel an formaler Bildung, die LSch.s bezeugen kann, waren allerdings zunächst solche innerhalb der neuen Familie und der Beziehung zu ihrem Mann. Er «schmuggelte» sie irgendwie durch, wie eine illegale Ware. Wie demütigend muss das sein, wenn dieser vorübergehende Warencharakter der Frau unter Liebenden und in der Familie nicht besprochen werden kann – und wie prägt das Schweigen darüber eine Beziehung? Die Erfahrung sodann mit den Projektionen ihrer Schweigermutter, die einen Teppich erwartet – und es kommt eine Frau. Bemerkenswert für mich die Parallelen zu Max Frischs Diktum, man habe Arbeitskräfte geru-

fen und es kamen Menschen. Man könnte im Fall von LSch.s Schwiegermutter sagen: Sie hat einen Teppich gerufen, und es kam eine Schwiegertochter. Bei LSch.s Mutter ist die Verletzung gravierender, denn es handelt sich nicht nur um eine abstrakte Arbeitskraft, die von ihrer Menschlichkeit abgespalten wird, sondern es handelt sich um eine komplette Verdinglichung eines weiblichen Menschen. Die Frage, ob es sich dabei um einen Einzelfall handelt oder ob LSch.s Mutter vielmehr eine strukturelle Erfahrung macht, werde ich später noch anhand eines konkreten Beispiels aus der Designszene beleuchten, bei dem es um marokkanische Teppiche und ihre zeitgenössischen Gestalterinnen geht.

Die Hochzeit, die im kleinen Rahmen abgehalten wurde, war dann subtil rassistisch, denn diese Frau hat für die Hochzeitsgäste sogar selbst gekocht. Wenn man an die Bedeutung der Hochzeit im Maghreb denkt, wie sie der algerische Student weiter oben umschrieben hat, dann muss diese Schweizer Realität für die junge Marokkanerin befremdend gewesen sein, das Befremden wog aber, da sie sehr bescheiden aufgewachsen war, vielleicht anfänglich auch nicht schwer. Später allerdings, als sie erfahren würde, dass man in der Schweiz sehr wohl Hochzeiten zu feiern versteht und kaum eine Braut die Aufgabe übernimmt, die Hochzeitsgäste selbst zu bewirten, da war die Mutter, so LSch., sehr enttäuscht über ihre eigene Feier nach der Trauung, sie fühlte sich um ihre Würde und volle Anerkennung vom eigenen Mann betrogen. Sie machte somit die ernüchternde Erfahrung, die LSch. wie folgt formuliert: «Mit Bescheidenheit, da wirst du nichts bekommen!» (LSch., 20). Im starken Widerspruch steht diese Aussage hier zum Anfang des Interviews, als LSch. die Bescheidenheit als idealen Impuls für die Entfaltung der Kreativität darlegte. Ein feiner Unterscheid offenbart sich, der für die Designwelt sehr bedeutend ist: der zwischen demonstrativer, distinktiver Bescheidenheit des Designfeldes und realer, erzwungener Bescheidenheit im Leben dieser Hausfrau und Ehefrau. Ausserhalb der Familie erlebte sie zudem handfesten Rassismus wegen der Hautfarbe sowie strukturellen Rassismus bei der Stellensuche. Sie erhielt nie den Hauch einer Chance, man legte ihr nur Steine in den Weg.

Etwas pointiert könnte man sagen, dass LSch. auf die Frage, wie es denn gewesen sei für ihre Mutter, in die Schweiz zu kommen, antwortete, ohne dass sie es explizit ausdrückte, dass LSch.s Mutter aus einer *marokkanischen* Variante des postkolonialen Patriarchats entflohen und in einer *schweizerischen* Variante des postkolonialen Patriarchats gelandet war. Man wird nicht als Frau geboren, man wird dazu gemacht, im patriarchalen Frankreich der Nachkriegszeit, wo Simone de Beauvoir diesen Satz schrieb und in einem andersartigen, aber doch gleichfalls patriarchalen Marokko der Gegenwart. In der Schweiz aber, da machte LSch.s Mutter diese Erfahrung noch einmal ganz anders. Denn hier zur Frau gemacht zu werden, beinhaltete für sie eine weitere Erfahrung: auf vielfache, rassistische Art und Weise, mit der sie zum Zeitpunkt ihres

optimistischen Aufbruchs aus Marokko nicht hatte rechnen können, wo sie rein formal gesehen tatsächlich als Marokkanerin geboren wurde, noch einmal zur Marokkanerin gemacht – und dabei als Mensch degradiert – zu werden.

Ich hatte schliesslich den Eindruck, während ich LSch. zuhörte, wie sie diese Geschichten kolportierte, dass LSch.s Mutter sehr rasch und genau verstanden hatte, dass postkoloniale und patriarchale Strukturen es ihrem Mann, ihrer Schweigermutter, den Arbeitgebern, die ihr keine Chance gaben, vielleicht sogar ihrer eigenen Tochter ermöglicht hatten, sie für viel dümmer zu «verkaufen», als sie war – aufgrund ihres Geschlechts, ihrer existentiellen Not, ihrer Hautfarbe und ihrer Herkunft aus einem Land der Dritten Welt. Ich nahm an, dass sie darüber hinaus massiv enttäuscht darüber gewesen sein musste, dass selbst Menschen, die ihr zum Teil sehr nahestanden, genau diese strukturellen Möglichkeiten nutzten, um ihr die Effekte der Diskriminierung anzulasten. Mit anderen Worten, dass diese Mitmenschen sie Kraft ihrer Privilegien nicht nur schamlos ausbeuteten, sondern sie insgeheim dafür sogar verachteten. Mein entrüstetes Fazit an dieser Stelle war deshalb:

«Also, sie ist massiv unterschätzt worden!» (d.V., in: LSch., 20).

Dieses Fazit traf gleichsam ins Zentrum einer Problematik, die auch LSch. betraf, es löste eine Kaskade von gegenseitiger Empathie aus, die zuletzt die Weichen stellte für das spontan-soziologische Verstehen von Opfer-Täter-Strukturen innerhalb des Designfeldes, die wir zum Teil selbst verinnerlicht hatten. Erst danach konnten wir gemeinsam die konkreten Momente in LSch.s Studium an der ZHdK, in denen diese Verinnerlichung geschieht, genauestens Revue passieren lassen. Hier folgt deshalb die Passage des Gesprächs in ganzer Länge, die ich wegen ihres enormen Gehalts an Leben, jenem Leben, von dem ich im Unterkapitel «Curriculum Sine Vita» gesprochen habe, den Lesenden nicht vorenthalten möchte. Meine Stimme ist hier als die Verfasserin – d.V. abgekürzt:

d.V.: «Also sie ist massiv unterschätzt worden!»

LSch.: «Ja, sehr. Sehr. Also wirklich, ja. Und ich finde es eigentlich mega traurig. Weil das macht sie eigentlich zu dem, was sie jetzt heute ist. Ja.»

d.V.: «Ja. Das fährt mir ein. Geht mir mit meiner Mutter auch so.»

LSch.: «Aber... also, sie sind nachher wieder zurück nach Italien?»

d.V.: «Mhm (*Zustimmung*).»

LSch.: «Ja, dann verstehst du auch, wenn du irgendwann keine Kraft mehr hast.»

d.V.: «Ja. Weisst du, sie ist jetzt untersucht worden, weil es ihr nicht gut geht psychisch, und ich habe befürchtet, dass es auch Demenz sein könnte. Und dann haben sie sie in der Neurologie untersuchen lassen und dann, nachher, haben

sie ihr gesagt, sie habe einen so hohen IQ, sie könnte jetzt im Alter noch locker einen Universitätsabschluss machen.»

LSch.: «Wirklich?»

d.V.: «Mir hat das so gutgetan.»

LSch.: «So: das zu wissen?»

d.V.: «Ja, es zu wissen. Ich meine, ich habe es immer gedacht, nicht wahr! Aber dann doch schwarz auf weiss. Sie hat das Leben lang geputzt. Ich denke, das macht was mit einem.»

LSch.: «Ja, das glaube ich. (Pause) Ja, es ist auch für mich mega schwierig.»

d.V.: «Wie ist es für dich denn? Also was ist die Schwierigkeit für dich? Weil du sie leiden siehst? Hättest du ihr lieber gewünscht...»

LSch.: «Ja, dass man einfach allen die gleichen Chancen geben könnte. (Pause, LSch. weint und macht trotzdem gefasst weiter). Weil, das hinterlässt bei mir auch Spuren. Zum Beispiel, wenn ich in der Schule bin. (Pause) Sorry... (lacht leise).»

d.V.: «... (lacht leise) Linda, kannst auch sagen, wenn du stoppen möchtest, gell.»

LSch.: «Ja, ist schon gut. Ich bin selber nahe am Wasser gebaut (lacht leise).»

d.V.: «Ich auch (lacht leise). Und jederzeit, schau, das ist der Knopf (zeigt auf das Aufnahmegerät.). Kannst auch einfach darauf drücken.»

LSch.: «Nein. Es ist einfach aus dem heraus, dass man merkt, dass sie halt nicht so viele Chancen gehabt hat, fragt man sich dann auch... (Pause): Werde ich denn auch so herabgesetzt, weil ich halt eben nicht zwei Eltern habe, die aus der Schweiz sind? Und irgendwie akademisch oder, ich weiss auch nicht, irgendwie Therapeuten sind oder was? (Pause).»

d.V.: «Gibt es Anlässe in der Schule, die das auslösen? Augenblicke, während denen du denkst, das ist jetzt so etwas gewesen? Oder ist es mehr einfach für dich, eine innere Angst, das könnte passieren?»

LSch.: «Ich glaube, es ist so wie beides, aber vielleicht mehr so ein bisschen ich selber, die das macht. Also einfach, weil ich es eben bei der Mutter nie gesehen habe, dass sie etwas gemacht hat, das von Bedeutung ist.»

Was LSch. damit meint, wie sie später präzisiert, ist die verdiente Anerkennung durch Dritte, die der Mutter ein Leben lang verwehrt blieb. Sie bekam nie eine Chance, irgendwo *inzusteigen* und *intern* weiterzukommen, obwohl sie das wollte. Diese komplett verweigerte Anerkennung und Zulassung der Mutter im Inneren der Schweizer Strukturen nagte an LSch., mein Einwurf über meine Mutter traf genau diesen Nerv:

LSch.: «Also, ich glaube es hätte mir so wie... viel mehr gebracht, wenn ich gewusst hätte, meine Mutter hat mal in einem Büro gearbeitet, oder irgendwie in einem Geschäft [...], oder irgendwie mal eine Chance bekommen hätte, irgendwo eben einfach sich weiterbilden zu können [...] Ja, und ich denke, dass, wie du jetzt auch sagst, dass du *weisst*, dass deine Mutter so einen IQ hat, ich glaube, das hat mich jetzt auch

grad berührt, weil das würde bei mir sicher auch viel ändern. Ja (*Pause*). Und es ist halt früher auch oft so gewesen, dass man so gern darüber gelacht hat, wenn jemand etwas nicht richtig gesagt hat. Also wie man es sonst richtig sagt als Schweizer. Und das ist auch heute noch sehr... eine Barriere für mich, auch wenn ich präsentieren muss. Dann habe ich halt immer so diese Angst, dass ich als Ausländerin wahrgenommen werde, und Ausländerin meint gleichzeitig wie dumm. Ja.»

An dieser Stelle hat mich interessiert, wo der Vater in LSch.s Vorstellung ist. Mir schien er weit weg, was sie bejaht. Als ich sie schliesslich auffordere, ihn näher heranzuholen, ist es, als ob der Schlüssel, der in der ganzen Passage endlich zu greifen begonnen hatte, das Schloss zum Verständnis schliesslich öffnet. Auf meine Aufforderung antwortet LSch. mit dem folgenden, sehr knappen Passus, und das muss hier gewürdigt werden. Die Metapher des postmodernen verschlossenen Siegels der Geschichte von Stuart Hall ist sehr präzise, weil sie darauf hinweist, dass es sich um etwas Kleines, aber sehr bedeutendes handeln muss, ein Schlüsselmoment zum passenden Dreh, das innere Klicken von Sinn, der einen Ausbruch aus dem Common Sense und den Blick auf neue Sinnzusammenhänge ermöglicht. Dieses Klicken ereignet sich im Bewusstsein LSch.s für zwei gegensätzliche körperliche Dispositionen, LSch. nennt sie «Körperhaltungen». Nachdem ich sie aufgefordert hatte, den Vater näher heranzuholen, sagt sie:

«Ja. Sobald ich eben... es gibt eben mega... es ist noch recht absurd und auch krass für mich, aber ich habe so wie Körperhaltungen. Entweder nehme ich die Körperhaltung von der Mutter oder ich nehme die Körperhaltung vom Vater...» (LSch., 22).

Ich selbst kenne diese Existenz von konträren, inneren Dispositionen sehr gut. Auch wenn sie bei mir nicht auf die beiden Eltern bezogen auftreten, sondern bezogen auf den unterschiedlichen Klassenhabitus des Arbeitermilieus und des Designfeldes, so war mir das Prinzip doch bekannt, das LSch. hier beschrieb. Bei P. und auch bei GvA. manifestierte es sich als Primär- und Sekundärhabitus. LSch. schien allerdings, schon seit sie denken konnte, zwei sehr markante Sets an Dispositionen verinnerlicht zu haben, zwischen denen sie hin- und herspringen konnte – und musste. Ich reagierte an dieser Stelle reflexartig mit einem Einwurf: «Wie ein Schalter!» LSch. fuhr weiter:

«Ja, so ist es! Und sobald ich die Körperhaltung habe von der Mutter, oder die Ausdrucksweise, oder mit den Händen und.... also ich kenne meine Mutter. Ich schaue sie immer an. Ich übernehme das. Das macht, glaube ich, jedes Kind. Es übernimmt, äh, so Körperhaltungen [...] und so die Art und Weise zu reden! Und sobald ich das einnehme von meiner Mutter, dann werde ich so wie unsicher. Nicht selbstsicher. Und fange an, an mir zu zweifeln. Weil ich es ja sehe, wie sie es jetzt macht. Und

sobald ich die Körperhaltung einnehme vom Vater, dann werde ich selbstsicher und habe das Gefühl ich bin intellektuell (*lacht*), und ich kann was. Also ich mache das. Ich merke es eigentlich noch oft, dass ich das mache. Aber ich kann es manchmal nicht steuern.» (Ebd.).

LSch. befindet sich somit dauernd innerhalb ihres Habitusbruchs, aus dem sie versucht, das Beste zu machen, aber sie kann «es manchmal nicht steuern». Etwas manipuliert hier einen Teil ihres im Körper abgelagerten Wissensarchivs zu ihren Ungunsten. Was sie daran hindert, sich zu wehren, ist nicht einfach zu verstehen, wenn man nur auf den bewussten Willen fokussiert. Der Habitus ist in diesem Sinne das Siegel, das Schloss zu historischen Ablagerungen von subalternem Wissen, aber ob man die Brüche beim sozialen Aufstieg auch für sich nutzbar machen kann, ist eine andere Frage. Was man hier bald sehen wird, ist das andere, Mächtigere, ihre Brüche sehr wohl zu nutzen wissen.

Diese Stelle ist so bedeutsam, weil sie eine regelrechte Wasserscheide im Interview ist. Davor hatte es mich immer wieder irritiert, wie LSch. die Mutter abwertete, von der sie doch so viel ererbt hatte. Nach diesem Passus über die «Körperzustände» änderte sich das radikal. LSch. hatte ihre Mutter bis dahin spontan und reflexartig unterschätzt, sowie sie mit grosser Wahrscheinlichkeit das kulturelle Kapital Marokkos auch unterschätzt hatte, aber ihre Unterschätzung – so meine These – hat System. Ich wollte dieses System verstehen, und wie mir schien, wollte das LSch. auch. Ich wurde Zeugin eines entstehenden Selbstbewusstseins. Ich sah, wie LSch. ihre ererbten mütterlichen Dispositionen, zu resignieren und zu kapitulieren vor einer übermächtig empfundenen symbolischen Gewalt, und ihren inneren Reflex, sich im Designfeld aufgrund dieses Erbes ebenfalls abzuwerten, bewusst wahrnahm. Offenbar ging auch von diesem eine symbolische Gewalt aus. Auf diese Passung, die zentral ist für die Designgeschichte, komme ich noch zurück.

Ich hatte endlich die richtige Tonalität getroffen oder vielleicht einfach auch Glück gehabt. Der Schlüssel hatte gegriffen, das Schloss ging auf. Erst beim Lesen der Transkription fiel mir auf, was entscheidend gewesen war: Es war eine Art Identifikationsangebot – meine unterschätzte Mutter als Brücke zu ihrer unterschätzten Mutter – gewesen, ein letzter Versuch, bei dem ich «alles preisgab», um einen Ausweg aus der Sackgasse der emotional betonten Abwertung zu finden und eine andere, eine verstehende Perspektive einzubringen. Erst die Empathie ermöglichte die ehrliche Konfrontation mit diesem habituellen Erbe und erst Empathie öffnete im zweiten Teil des Interviews den historischen, den ästhetischen und den soziologischen Sinn. Neben der Empathie war es aber auch Penetranz und Wille, die uns weiterhalfen. Wir wollten dranbleiben und trotz inneren Widerständen verstehen, welche Horizonte durch unsere Brüche hindurch sichtbar wurden.

LSch. Modus des Urteilens darüber, wie gegensätzlich ihr Vater und ihre Mutter «sind», änderte sich nach diesem Dreh. Eine andere Perspektive kam ins Spiel, das «So-geworden-Sein», etwa in der Formulierung über die Erfahrung der Mutter mit Rassismus: «... das *macht* sie eigentlich zu dem, was sie jetzt heute ist.» (LSch., 20, Hervorhebung d.V.). Ab dieser Wende war LSch. offen für ein strukturelles Verständnis, das ihre Ressentiments gegenüber der «schwachen» Mutter und ihre Bewunderung gegenüber dem «starken» Vater relativierte, manchmal kehrte sich ihre Interpretation geradezu ins Gegenteil. Sie sah die Stärke der Mutter und die Schwachstellen des Vaters, sie konnte beide gegeneinander abwägen.

Wir wollten verstehen, aber es berührte uns bisweilen unangenehm, dieses Wollen. Denn das Unterschätzt-Werden betraf sie und mich selbst, wir reproduzierten unwillentlich immer wieder unsere eigene Minderwertigkeit und damit unseren Selbstausschluss. Wir taten das nicht auf die gleiche Art, und wir wehrten uns auch nicht auf die gleiche Art dagegen – und dieser weitere, feine Unterschied scheint mir, wie ich gleich zeigen werde, bedeutsam für die vorliegende Analyse. Zum Beispiel, was mein eigenes Urteil – jenes gegenüber einer als unlogisch empfundenen, wirren Zeitlichkeit ihrer Erzählung – betraf. Konnte ich diesbezüglich denn jemals in den Modus des Verstehens umschalten?

Ich konnte, aber es war kein einfacher Dreh, auch für mich nicht. Es war wieder eine ganz unscheinbare kleine Stelle, die klick machte, ein einziges Wort. «Ja, dann verstehst du auch, wenn du *irgendwann* keine Kraft mehr hast», sagte LSch., nachdem ich ihr von meiner Mutter erzählt hatte. In dieser Aussage lässt sich nicht genau bestimmen, von wem sie spricht – von meiner Mutter, ihrer Mutter, sich selbst oder mir? Und gerade, weil die Bedeutung des Subjekts in den Hintergrund tritt, kann ein anderer Begriff herausstechen: *irgendwann*, ein Begriff der Zeit, gekoppelt an das Konzept der verbrauchten Lebenskraft. Nicht nur die Schweiz als Ort der Zumutung, sondern der Zeitpunkt einer Sättigung mit Demütigungen, die für LSch.s Mutter schon in Marokko und für meine Mutter in Italien begonnen hatten, ihre Spuren im Habitus dieser Frauen zu hinterlassen, ist von Bedeutung. Mit anderen Worten: Es muss vorzeigbare und weniger vorzeigbare Zukunftsperspektiven geben, es muss anerkannte und nicht anerkannte Präsenzen geben, und es muss mehr oder weniger legitime Wertvorstellungen geben, welche Zeitgeschichten zählen.

So, wie die sozialen Positionen im geografischen, nationalen und globalen Raum zueinander verortet werden können, so sind auch jene in der Zeit relational aufeinander bezogen. Sie sind innerhalb einer geteilten Zeitdimension ungleich verteilt. Wie kann man diesen Sachverhalt repräsentieren? Sich die soziale Ungleichheit als einen strukturierten Raum vorzustellen, ist einfach. Kaum hat man den Begriff fallen gelassen, schon entsteht ein räumliches Modell vor dem inneren Auge, mit einem Oben, Unten, einer Mitte, mit rechts, links, allesamt räumliche Orientierungen. Das gelingt relativ gut, schliesslich

kann man diesbezüglich an bekannte Darstellungen anknüpfen wie der Klassenpyramide, der Bolte-Ziebel oder der Tropfenform, wie ich es weiter oben dargestellt habe. Aber wie repräsentiert man eine kollektive Zeit als eine hierarchisch strukturierte Dimension? Dieser Frage widmet sich das nächste Unterkapitel.

Kolonialität und Zeitgeschmack

Mein abwertendes Urteil soll also als nächstes untersucht werden. Woher kam dieser Reflex, weshalb war ich mir so sicher, dass ich die «richtige», die «natürliche» Zeitauffassung besass – und LSch. nicht? Obwohl nämlich die biografischen Zahlen, Namen, Daten, Fakten im Interview vage und punktuell von LSch. gestreut wurden, und obwohl die Erzählung nicht chronologisch aufgebaut wurde, hatte sie auf ihre Art doch einen Zug, einen spürbaren Drang, doch nicht nach vorne. Wohin dann? Was bedeuteten diese Sprünge, die ich nicht «logisch» einordnen konnte? Jedes Interview macht Sprünge in der Zeit, muss man ergänzen, aber «normalerweise» entsteht der grosse Sog von biografischen Selbstdarstellungen durch das Altern, das numerisch zu- und niemals abnimmt. Bei LSch. war dies nicht so. Was bei ihr stark nach vorwärts drängte und in ihrer Erzählung nach Schliessung und Sinn suchte, war nicht die lineare Chronologie der Ereignisse, wie sie bei P. und GvA. aufgeschichtet wurden, sondern eine Ansammlung von Mustern, die mir zeigen oder fast schon *beweisen* sollten, dass LSch. es trotz enormen ungelösten gesellschaftlichen Spannungen, die sich in den familiären Spannungen widerspiegeln, schaffte, dranzubleiben.

Mehr als ein Werden in Etappen, erzählte LSch. eine Geschichte ihres dauerhaften, symbolischen Ankommens im richtigen Lebensstil, ein Ankommen, das irgendwie – wie genau, das wollte ich herausfinden – zusammenhing mit einem symbolischen Überleben. Vielleicht war es existentielle Selbstbehauptung. Bei GvA. war das am Anfang seiner Geschichte mit der versuchten Abtreibung auch ein wichtiges Thema gewesen, bei P. klang die existentielle Dimension mit der Illegalisierung als Neugeborenes ebenfalls an, die dann im Designfeld wieder getriggert wurde. Diese Spiegelungen in unseren Biografien scheinen mir symptomatisch für unsere postmoderne, postkoloniale Gegenwart, denn wir erleben unter dem Vorzeichen einer neuen Globalität, wie sowohl die Frauenfrage, die soziale Frage wie auch die koloniale Frage an tagespolitischer Bedeutung zunehmen. Bei LSch. war allerdings das, was sich bei GvA. und P. in bestimmten Situationen manifestierte, permanent ein Thema. Es war ihr Lebensgefühl – oder vielmehr ihr Überlebensgefühl innerhalb von permanenten Konflikten, die aber keine Konfliktfelder oder -räume waren, sondern eher ästhetische Konfliktgrenzen, die – wie feine Linien – situativ in der lebendigen Interaktion mit und von anderen Akteuren im Feld immer wieder gezogen und wieder ausrasiert wurden. Und obwohl unsichtbar, hinterlassen sie mit der Zeit tiefe Spuren auf dem inneren Skript unserer sozialen Beziehungen.

Diese Konfliktlinien sind *symbolisch* womöglich von grosser gesellschaftlicher Bedeutung. Vielleicht schält sich die Ästhetik vor unseren Augen aus der Nische der Spezialisten und erweist sich bald als *das* neue Legitimationsprinzip für soziale Ungleichheit, so wie im Mittelalter der Gottesbezug und in der Neuzeit der Rekurs auf die Natur. Es ist deshalb nicht übertrieben, von einer neuen Dimension von Menschenrechten zu sprechen, wie etwa Franz Schultheis das macht. In der Einladung zum Workshop *Design im Kontext der neuen europäischen Armut* an der Internationalen Möbelmesse IMM in Köln schrieb er:

«Im Zeitalter des Designs, einer generalisierten Suche nach Selbstverwirklichung und Optimierung auf Wegen wie der Ästhetisierung und Inszenierung der eigenen Identität und deren sozialer Anerkennung, gehörte eigentlich auch eine Partizipation an den hierfür notwendigen kulturellen und sozialen Kompetenzen und Instrumenten zu den ›Bürgerrechten‹, um nicht zu sagen ›Menschenrechten‹.» (Schultheis, 2014).

Ein neues Zeitalter gar. Wie steht es mit der soziologischen Dimension der Zeit im «Zeitalter des Designs»? Darum soll es im Folgenden gehen. Nachdem ich den Impuls, der vom einfachen Begriff *irgendwann* ausging, wirklich aufnehmen konnte, fiel mir erst ein, dass LSch. einmal gesagt hatte, was der Grund für ihren Widerwillen gegenüber der chronologischen Faktentreue ihrer Erzählung war. Ich schaute im Transkript nach, tatsächlich. Sie hatte schon zu Beginn des Interviews erwähnt, wie nebenbei, dass sie «eben» allzu viele, nicht kohärente Geschichten von ihrer Mutter erzählt bekommen habe. Sie selbst hatte Mühe, eine Ordnung ihrer Familiengeschichte im Sinne eines rationalen, zeitlichen Kontinuums zu gestalten. Diese «mega verwirrten Zeiten» habe sie von ihrer Mutter übernommen, wie sie sagt: «... früher hat sie mir eine Geschichte erzählt und jetzt... (*Pause*) verändert sich diese Geschichte... irgendwie durch die Zeiten.» (LSch., 6–7). Die Unübersichtlichkeit ändere sich auch jetzt wieder, während des Interviews selbst. Auf eine alte Diskontinuität, so gab sie mir zu verstehen, schichtete sich im Interview eine neue, ohne Ausweg. Ich hatte das nicht hoch genug eingeschätzt oder den Gehalt dieser Aussage nicht hören können, sie fiel irgendwie durch die Maschen meiner vorstrukturierten Wahrnehmung. LSch. konnte offensichtlich nicht anders, wie es bereits ihre Mutter nicht anders gekonnt hatte, als es darauf anzulegen, Ereignisse ausserhalb eines Kontinuums, wie in einem stehenden Bild, brüchig nebeneinander «fallen zu lassen», wie Puzzleteile, die einmal aus einer Schachtel herausgefallen waren, mit dem Abbild des zu erzielenden Gesamtbildes auf dem Deckel, den man nicht mehr findet. Wie ein Scherbenhaufen einer archäologischen Ausgrabung lagen die Teile da, bei dem man nicht gleich sagen kann, was einmal daraus wird, weil man die Geschichte dahinter ja noch gar nicht kennt.

Auf meine schulmeisterliche, in bester Absicht als anregend oder belebend geäußerte Nachfrage nach Informationen über «konkrete Linien» konnte LSch. auch hier nicht anders, als abweisend zu reagieren. Es war schlicht die falsche Frage, ihre Antwort kam prompt: «Ja, ich könnte es auch nur konkret, weil, ich habe ihr Leben nicht gelebt.» (LSch., 5). Das hiess, sie empfand die Anmassung meiner Frage, denn konkret war ihre Erzählung schon, in der Tat. War es das für mich etwa nicht, schien ihre Replik zu sagen. Was wollte ich denn noch? Ich wollte in einem linearen Sinn mehr Ordnung, der Anspruch hatte etwas mir unbewusst Wertendes, das LSch. bewusst wahrnahm. Obwohl eine gute Rechnerin, wie sie mehrmals betont hatte, stiess mein Nachfragen nach genauen Datierungen und Jahreszahlen in ihrem biografischen Familienkontext auf ihren offen bekundeten Widerwillen: «Also, ich müsste so weit zurückrechnen!» (LSch., 7), erwiderte sie etwa auf meine Frage nach dem Geburtsjahr ihrer Mutter. «Das habe ich auch schon gesagt!» (LSch., 6), antwortete sie auf meine Rückfragen nach der Datierung wichtiger Ereignisse, etwa dem Alter der Grossmutter bei der Geburt ihres ersten Kindes, die ich einfach immer noch nicht richtig einordnen, vielleicht aber auch schlicht nicht wirklich glauben konnte.

Ich möchte deshalb die These aufstellen, dass die Macht eines bestimmten, aber noch nicht durchschauten Common Sense mein sehr verbreitetes Urteil hervorbringt, dass eine «hierarchische Chronologie» die natürliche Form der Zeitwahrnehmung ist. Mit «hierarchischer Chronologie» meine ich, dass unterschiedliche gesellschaftliche Entwicklungen auf der Zeitachse nicht neutral bewertet werden, sondern dass die Positionen von Akteuren auf einer imaginären Zeitachse in herrschende (vorne) und beherrschte (hinten) Positionen eingeteilt werden. Die herrschende Position ist die der legitimen Gegenwart. Sie ist das symbolische Kapital im Up-to-date-Sein und im State of the Art, das sich auf eine ganz bestimmte Ästhetik der Zukunft an der Spitze einer imaginären Dynamik bezieht, diese Spitze auch gleich besetzt und aus ihr hegemoniale Ansprüche auf alle anderen Positionen «hinter» ihr ableitet. Die beherrschte Position ist die einer illegitimen Gegenwart, die sich mit bescheidenen Zukunftsvisionen begnügen muss, denen immer der Ruch des illegitimen Vergangenen, will sagen: Unzeitgemässen, Unterentwickelten, Beschränkten, Hinterwäldlerischen, aus der Mode gekommenen anhaftet. *Démodé*, um es mit einem französischen Begriff treffend zu sagen, der illegitime Zeit und illegitime Ästhetik aneinanderkoppelt.

Wer es in der «hierarchischen Chronologie» nicht auf die Spitzenplätze der legitimen Gegenwart schafft, wird nicht nur auf die hinteren Plätze verwiesen, sondern diese Position wird ihnen auch als natürliches Defizit angedichtet. Hier schliesst sich der Zirkel des Common Sense. So, wie die Spitzenreiter natürlich spitze erscheinen, so sind die hinter ihnen eben einfach dumpf und defizitär. Wie manifestiert sich diese zeitliche soziale Logik im Lebensstil und im Habitus von Aufsteigern? Zunächst einmal vermute ich, dass sich diese Logik in der

Art und Weise manifestiert, wie LSch. den Lauf ihrer Geschichte *erzählt*, die ich innerlich nicht *aufnehmen* konnte. Zum Glück aber das Aufnahmegerät. Bei LSch. war eine Logik am Werk, die ich zunächst nicht erkennen konnte, weil ich sie nicht anerkannte. Erst im Nachhinein kann ich versuchen, sie zu rekonstruieren. Es war – bildhaft ausgedrückt – so, als ob LSch. am Rande einer legitimen Zeitordnung stünde und während des Interviews versuchte, in den Fluss der anerkannten Zeit hineinzukommen, gleichzeitig aber davor zurückweichen musste, in diesen Fluss zu springen, als ob ihr dieser Sprung eigentlich gar nicht zustünde oder als ob sie mit dem Sprung einen wichtigen Teil ihrer selbst einbüßen würde. Ich meinerseits verspürte den unbewussten Reflex, sie deshalb zu verurteilen und meinen inneren Impuls, sie mitzunehmen und in den Fluss zu drängen. Ich war aber ambivalent diesbezüglich, gleichzeitig spürte ich meinen Widerwillen gegen mein schnelles negatives Verdikt.

Um aus diesem Zirkelschluss herauszukommen, muss man den von Bourdieu entwickelten «doppelten Bruch» mit dem Common Sense methodisch anwenden. Das heisst, einerseits, mit der Vorstellung zu brechen, dass LSch.s «wirre» Form ein *persönliches* Defizit darstellt und anstelle dieses Verdikts die gesellschaftlichen Strukturen zu erforschen, die dazu führen, dass sie scheinbar frei, aber tatsächlich reflexartig, zwanghaft diese von mir nicht anerkannte Zeitdarstellung wählt. Das heisst, andererseits, mit der Vorstellung zu brechen, dass mein Verdikt – das LSch. bis zu einem gewissen Grad verinnerlicht hat, sie selbst bezeichnet sich als «wirr» – aus einer *objektiven* Warte, quasi von ausserhalb der gesellschaftlichen Strukturen gefällt wird, und anstelle dieser vermeintlichen Objektivität zu verstehen, weshalb ich ebenso reflexartig, ebenso zwanghaft, aus meiner unreflektierten Stellung als legitime Wissensproduzentin, so urteilen musste, wie ich urteilte.

Da die «wirre» Zeitlichkeit von LSch. mit dem mütterlichen Erbe in Verbindung gebracht wird, wie wir gesehen haben, ist es deshalb naheliegend, zu fragen, wie ehemalige Kolonisierte innerhalb der kollektiv geteilten Zeitmodelle des Common Sense verortet bzw. *ver-zeitet* wurden und wie diese Ver-ortung/Ver-zeitung in postmodernen, postkolonialen Zeiten weiterwirkt. Man führe sich etwa das oben bereits präsentierte, sehr eingängige Zeitmodell des Zeitstrahls vor Augen, das in wissenschaftlichen Kontexten geläufig ist, auf das ich deshalb in meinen Seminaren gerne rekurriere. Auch LSch. kannte es. Dieses abstrakte Mapping der Zeit muss ich den Studierenden nie erklären, es scheint wie von selbst die «natürliche» Dimension der Zeit zu repräsentieren. Die Vorstellung der Zeit als ein sozial neutraler Fluss für alle steckt jedoch voller Implikationen, denn der Fluss ist breit und die Geschwindigkeit ist nicht überall gleich – und diese breite, fliessende Ungleichheit ist eine kolonial determinierte. Die einen Milieus und Akteure fliessen noch immer, wo der ehemalige koloniale Strom schneller ist, sie befinden sich heute an der postkolonialen Spitze des Flusses und diese ist, ohne dass wir das ständig so sagen müssen,

die beste Position, sie repräsentiert das herrschende Zeitmilieu der Distinktion. Andere Zeitmilieus und Akteure fließen, wo der Strom sich staut, sie werden abgewertet, sie «hinken hinterher», wie man gerne sagt, sie sind zwar (meistens) gegen vorne orientiert, kommen aber «nicht richtig mit» oder «nicht recht weiter». Ohne dass man auch dies ständig explizieren müsste, ist die allgemeine Vorstellung dieser «hinteren» Zeitmilieus, dass sie sozusagen den anerkannten Zeitgeschmack nicht besitzen, weil sie ihn permanent verpassen. Doch woher kommen solche Vorstellungen einer kolonialen und postkolonialen Ästhetik der Zeit?

Ihre Genese liegt zum einen in der modernen Geschichtsschreibung selbst, die im Zeitalter des Nation Building die legitime Wissenschaft der Geschichte etablierte: «Im Selbstverständnis der Moderne als historisches Projekt liegt auch der tiefe Grund für die Rolle, die die Geschichtswissenschaft in diesen Zusammenhang spielt.», so Marcus Sandl im *Kompass der Geschichtswissenschaften* (Sandl, 2006, 335). Dieses Projekt war das heldenhafte Projekt der jungen europäischen Nationen im Zeitalter des Imperialismus, die die Herrschaftshäuser des Ancien Régime von den Spitzenpositionen im Feld der Macht ablösten. Nationalgeschichten sind somit der eigentliche und bis heute meist unhinterfragte normative Rahmen aller mit modernen, will sagen wissenschaftlichen Herangehensweisen geführten Geschichtsanalysen (Quellenkritik, wissenschaftliche Methodenreflexion, Absage an philosophische Spekulationen, fortwährende empirische Forschung). Die europäische, allen voran die schottische, französische und die deutsche Geschichtsschreibung des 18. und 19. Jahrhunderts hat hierbei humanistische und aufgeklärte Vorstellungen über einen innerweltlichen, evolutionären, stufenweisen Prozess des universellen Fortschritts in der modernen Wissenschaftsdisziplin rezipiert. Die Politik wiederum hat die Legitimierung der Beherrschung – sprich Kolonisierung, Unterdrückung und Ausbeutung – all jener Völker, die nicht diesem Bild der Norm entsprachen, daraus abgeleitet.

Ein probates Mittel der Legitimierung also: die Geschichten dieser Völker zu abweichenden, unpassenden, defizitären Geschichten zu machen, während man seine eigene Historie als die eigentliche, unauffällige Norm begreift. Dirk Wiemann weist auf die lange Dauer dieser «temporalen Distanzierung» in seinem Lexikonbeitrag «Zeit» im kritischen Nachschlagewerk *(K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv der deutschen Sprache* (Wiemann, 2015, 564–571) hin. «Allochronie», was so viel heisst wie «Anderszeitlichkeit», nennt Johannes Fabian in *Time and the Other* dieses zeitliche Othering (Fabian, 1983). Es gibt, mit anderen Worten, neben der räumlichen auch zeitliche Provinzen und Zentren. Im modernen historischen Geschichtsmodell stehen einzelne europäische Nationen im Zentrum der legitimen Geschichte, Reihe an Reihe nebeneinandergestellt, und führen – obschon in immerwährender, oft kriegerischer, meist sportlicher Konkurrenz untereinander – an der Spitze der Ent-

wicklung die anderen, die sogenannten unterentwickelten Völker und Akteure. Diese Zuschreibungen haben eine Beharrungsmacht, die bis heute nachwirkt. Die Gesellschaft fällt ihr schnelles Urteil auch hier, wie Didier Eribon das umschreibt, ohne zu wissen, woher diese Urteile kommen. Ich vermute, dass LSch.s Mutter dieses Urteil, ihrer unfreiwillig zugewiesenen Anderszeitlichkeit erfahren hat, die Fatima El-Tayeb wie folgt beschreibt:

«Europeans possessing the (visual) markers of Otherness thus are eternal newcomers, forever suspended in time, forever ‚just arriving‘ defined by static foreignness overriding both individual experience and historical facts.» (El-Tayeb, zit. in: Purtschert 2019, 29).

Wie geht die Tochter, die Industriedesign studiert, mit diesem gesellschaftlichen Urteil über ihre Mutter um, eine ewig andere zu sein, einfach weil sie so ist, wie sie ist? Designer und Designerinnen sind die Techniker des zukünftigen Alltags und markieren die Spitze, die sich gegen die «Anderen» absetzt. Sie sind durch und durch verstrickt in diese Geschichten der «Allochronie». Es sind äusserst komplexe Geschichten der gegenseitigen Inspiration der Insider und Outsider, die, wie ich vermute, den widersprüchlichen Drang LSch.s erzeugen, in den Fluss der legitimen Zeit zu springen und doch nicht zu springen. Was ich damit anspreche ist der unsichtbare modernistische Marker der Exotik von ungleichen Beziehungen.

Die Bürde des weissen Gestalters

Man könne nämlich an dieser Stelle erst einmal argumentieren, dass die Distanz zwischen den Spitzenreitern des Fortschritts und denjenigen, die sie abhängen, keinerlei Beziehung zwischen ihnen zulässt, dass die Distanz immer grösser wird und sie einmal nichts mehr miteinander zu tun haben werden. Das ist aber nicht der Fall, denn nun kommt ein Aspekt ins Spiel, der diese Beziehung dauerhaft geprägt hat: die zugewandte Zivilisierung der Abgehängten durch die Spitzenreiterpositionen. Dieser Aspekt wiederum, gekoppelt an den aufklärerischen Impuls und an die europäischen Bildungsexpansionen im 19. Jahrhundert, machte aus dem Projekt der kolonialen Beherrschung auch ein gewaltiges Projekt der kolonialen Belehrung, eine monströse Pädagogik globalen Ausmasses:

«Während allein Europa zu Entwicklung und Fortschritt in der Lage zu sein schien, galten die aussereuropäischen Gesellschaften als ‚Völker ohne Geschichte‘ (Eric Wolf), als Kulturen der Stagnation und Rückständigkeit. Das moderne Konzept der Geschichte verwies die kolonisierte Welt in den ‚Warteraum der Geschichte‘, wie Dipesh Chakrabarty [...] formuliert hat. Der Kolonialismus konnte so als das *pädago-*

gische Projekt erscheinen, durch das die Welt historisiert, die Geschichte eingeholt wurde.» (Conrad/Randeria, 2002, 36, Hervorhebung durch d.V.).

Modernität als aufgeklärte Selbstzuschreibung geht seither mit handfester und symbolischer Gewalt gegen die «Anderen» und Philanthropie ihnen gegenüber einher. D. A. Washbrook bezeichnet in «The Two Faces Of Colonialism» in der *Oxford History of the British Empire* die Kolonialmächte während dem Zeitalter der Bildungsexpansion, auch Age of Improvement genannt, denn auch als zutiefst doppelgesichtig (Washbrook, 1999, 394–421). Rohe Gewalt *und* inklusive Erziehungsimpulse prägen somit das zeitliche Othering. Der Historiker Aníbal Quijano hat diese widersprüchliche Fassade historisch noch weiter auf die Expansion europäischer Mächte im Zeitalter des Humanismus in der frühen Neuzeit zurückgeführt. Er nennt die Struktur der Beherrschung mittels Umerziehung zum europäischen Lebensstil und die gleichzeitige Ausbeutung der Kolonisierten eine «Kolonialität der Macht» (Quijano, zit. in: Purtschert, 2019, 22). Das ist ein Begriff, den ich hier sehr passend finde, um die Spannungen im Designfeld zu verstehen, die bei LSch. einen Widerhall erzeugen.

Diese abstrakten pädagogischen Konzepte blieben nicht abstrakt und auch nicht innerhalb der Kreise der Pädagogen, sondern wurden mit gross angelegten didaktischen Völkerschauen, Weltausstellungen und Lehrmitteln populärisiert. Völkerschauen, die die Dichotomie zwischen «ihnen» dort unten/hinten, und «uns» hier vorne/oben mediatisierten, waren auch im Kanton Zürich sehr populär. Die letzte dieser Schauen, die Rea Brändle in ihrer Studie *Wildfremd, hautnah* tabellarisch auflistet, präsentierte dem Zürcher Publikum Marokkaner im Zirkus Knie, die Teppiche knüpften (Brändle, 2013, 244). Ein zentraler Begriff dieser didaktischen Interventionen war die Zivilisierungsmission und mit ihr die «Hebung» der Menschheit mittels «professioneller Besserwisser» (Lepenes, 2009, 33–59, Osterhammel, 2005, 363–425) in einen höheren Stand der Entwicklung. Noch heute benutzen wir diese Metaphern meist ohne uns zu erinnern, welche Kolonialgeschichte sie rahmt, so die Architekturhistorikerin Samia Henni:

«The invention of the «other» – racial, religious, or gender – corresponds to the commencement and the commandment of modern human exploitation and resource extraction, which long hid behind the mask of the «civilizing mission». It was a mission that European colonial regimes self-assigned themselves in order to intervene in the way that existing communities, kingdoms, tribes, and societies governed themselves, lived, and built. This dogmatic and authoritative «civilizing mission» consisted of destabilizing and discounting prevailing codes and spreading, instead, European beliefs, principles, and languages in compliance with a colonial ideology dubbed «assimilation». Consequently, a number of modern European and white North-American – as an outcome of European colonialization – histories and

theories of architecture are embedded in the histories of constructs, oppressions, suppressions, and subjugations.» (Henni, 2019).

Die Dynamik der Einbettung, wie Henni sie nennt, jener «Anderen» durch die Zivilisierungsmissionen kann nur mittels einer kolonialen Amnesie funktionieren, was ihre Brutalität angeht. Direkt ins Visier genommen, verliert diese Form der Gewalt nämlich ihre verführerische Wirkung. Und vermutlich hat uns, mich und LSch., während dem Interview genau diese Amnesie erfasst, denn LSch. und ich konnten nicht über die Effekte dieser widersprüchlichen Beherrschung/Zivilisierung sprechen. Das Vergessen darüber muss durch strukturelles Wegschauen und systematische intellektuelle Blockaden und Reflexe der Abwehr kultiviert worden sein. Enthistorisierung, in der Tat. Damit diese Amnesie aufrechterhalten werden kann, dürfen auf keinen Fall Diskurse darüber gepflegt werden, dass die «Unzivilisierten» erst zu solchen gemacht werden müssen, damit die eine Hand der «Zivilisierten» ihnen mittels Zivilisierungsmissionen dann aus jenem Sumpf helfen kann, in den sie die andere Hand der «Zivilisierten» zuvor gestossen hatte.

Man muss zudem ergänzen, dass die Zivilisierung der Kolonisierten auch Gegner innerhalb Europas hatte. Das machte sie überhaupt erst zu einem glanzvollen humanitären Projekt, das sie niemals war. Aber nicht einmal ihre Kritiker distanzierten sich grundsätzlich vom universalen historischen Modell der Entwicklung mit Europa an der Spitze. Unterschiede gab es wohl im Verständnis der Beziehung dieser Spitze zu den Abgehängten und Unterdrückten, deren unterschiedliches Echo man bis heute vernehmen kann. Die romantische Tradition etwa, die den edlen Wilden seit Rousseau vor der Verdorbenheit «unseres» Fortschritts zu schützen trachtet, indem sie ihn gleichzeitig davon ausschliesst, ohne die Betroffenen zu fragen, ob sie diese Rolle spielen wollen. Oder die ökonomische Tradition eines Brachialkapitalismus, die sich bis heute für die Rahmenbedingungen der Ausbeutung ohne Sozial- und Entwicklungshilfe stark macht.

Es existierten auch Vermittlerpositionen zwischen diesen beiden Polen. Im *Heidenboten*, einem Magazin der Basler Missionsgesellschaft kritisierte etwa ein Missionar die deutsche Kolonialpolitik, die vom kolonisierten Objekt nichts anderes erwartete, als dass es «in der Tierheit verharren (wird), die sein Land zum geeigneten Objekt einer verständigen Kolonisation macht.» (Hesse, 1910, 38). Die Basler Missionsgesellschaft kooperierte trotz ritueller Entrüstung darüber jedoch loyal mit den Kolonialmächten, und gab dabei gleichzeitig vor, die allerärmsten unter den Kolonisierten vor den verderblichen Verführungen der westlichen Zivilisation – zum Beispiel das Erlernen der englischen Sprache – zu bewahren. Zum europäischen Wunschbild der Anderen gehört nun einmal ihre natürliche Anderszeitlichkeit. Wie soll man sie sonst erkennen, wenn sie uns zu sehr ähneln, das scheint dieser Wunsch implizit und rhetorisch zu fragen.

Das Doppelspiel der Mission findet man mustergültig säkularisiert im Feld der zeitgenössischen Künste wieder. L.Sch. vertraute mir einmal an, dass Kollegen im Designfeld, die natürlich kein Wort Arabisch sprechen, es mit schöner Regelmässigkeit *schade* finden, dass *sie* nicht besser Arabisch sprechen gelernt habe. Alexandre Hmine, der 2019 mit seinem Debütroman *La chiave nel latte* (deutsch: *Milchstrasse*, 2021) den Schweizerischen Literaturpreis gewonnen hat, hält in einer Szene diese typische doppelbödige Erwartungshaltung fest:

«Ich nehme Platz und überreiche ihr mein Testatbuch. Die Professorin blättert darin herum, sucht die Seite mit meinem Namen. Auch sie will wissen, woher ich ursprünglich komme. «Marokkaner» antworte ich lächelnd. Mittlerweile kenne ich dieses Spielchen. Es hilft, die Stimmung zu lockern, auch wenn sie sich vermutlich denken, sieh mal einer an, wie schön, ein N-, der italienische Literatur studiert. «Ah, schön, schön», ruft sie wie erleuchtet aus. Und erzählt von ihren Reisen. Etliche Male war sie bereits in Marokko, das letzte Mal erst vor wenigen Monaten. Die imperialen Städte hat sie besucht, die Wüste und Casablanca, das ihr weniger gefallen hat. Weltberühmt der Charme von Marrakesch, die Kutubia und die Kasbah-Moschee. Ich frage mich, was zu Hölle die Kutubia ist. Keinen blassen Schimmer. Ich warte und hoffe, dass die Vorrede langsam vorbei ist. «Und die Saadier-Gräber, haben Sie die gesehen?» [...] Sie erwartet eine Antwort von mir, ich weiss nicht was ich sagen soll. Lüge: «Ja, ich bin mit meiner Mutter hingefahren.» Ich zögere ein paar Sekunden. Füge an, dass ich klein war, dass ich bloss eine vage Erinnerung daran hätte. [...] «Verstehe, verstehe. Da müssen Sie aber unbedingt wieder hin», mahnt sie und starrt ins Leere, um eine Einstiegsfrage für die Prüfung zu finden.» (Hmine, 2021, 163).

Diese Art von Reisen sowie die Befriedigung des gehobenen Interesses, wie sie die Professorin zum Ausdruck bringt, muss man sich leisten können. Daran denkt sie nicht, als sie mit dem Sohn einer Einheimischen und Ausgewanderten aus prekären Verhältnissen spricht. Etwas anderes sind nämlich die Reisen und die Interessen bei der Flucht und der Arbeitsmigration. Die Beziehungen zwischen Metropolen und Peripherie sind – wie der autobiografisch gefärbte Roman von Hmine deutlich macht – alt und immer noch eng, immer noch ungleich, besonders ungleich durch die lange Verflechtung des Handels und der globalen Ressourcen und Märkte für Konsumgüter der Metropolen, die schon am Vorabend des Ersten Weltkriegs ein Volumen erreichten, das mit unserem heutigen vergleichbar ist. Für Gestalter aus Europa, die reisen konnten, eröffneten sich schon im 19. Jahrhundert enorme Betätigungsfelder des symbolischen Umschlags. Sie «fanden» hier kostenlose Inspiration und gestalteten damit in Europa Kulturgüter höchsten Ranges für die globalen Märkte. Nach den Idealvorstellungen der Kolonialherrschaft, sollten nicht nur Europäer und Europäerinnen ihre Produkte begehren. Nach John Stuart Mill, utilitaristischer Philosoph und einer der einflussreichsten britischen Ökonomen des

19. Jahrhunderts, war die Erwartung an die Kolonisierten, europäische Konsumgüter zu begehren, eines der wichtigen Elemente, um die Entwicklung der «Unterentwickelten» in den Kolonien selbst anzuregen. Was es insgesamt dazu brauche, so Mill, sei Folgendes:

«... first, a better government: more complete security of property; moderate taxes; a more permanent [...] tenure of land. Secondly, improvement of the public intelligence: the decay of usages which interfere with the [...] implementation of industry; and the growth of mental activity, making the people alive to new objects of desire. Thirdly, the introduction of foreign arts [...] and the introduction of foreign capital, which renders the increase of production no longer exclusively dependent on the thrift or providence of the inhabitants themselves, while it places before them a stimulating example.» (Mill, zit. in: Sullivan, 1983, 614).

Der Stimulus einer säkularen Mission des Konsums und des Lebensstils, wie Mill ihn hier beschreibt, ergriff rasch auch die Designreformer des 19. Jahrhunderts und nach ihnen noch viel grundlegender die Modernisten der Zwischenkriegszeit. Ihre Mission war getrieben von einem Gestaltungsseifer, der als fortschrittlicher Segen für die ganze Welt stilisiert wurde, und der die Gestalter als Helden der ästhetischen Hebung der Menschheit auf den höheren Stand der Entwicklung verstand. Diese Aufgabe wurde als edles Opfer des weisen Mannes mystifiziert, der Mythos lenkte von ihrer Komplizenschaft mit der rohen kolonialen Gewalt ab. Henni nennt ihn oben folglich eine Maske. Mit Bourdieu gesprochen ist es die strukturelle Maske der *illusio*. Es geht vordergründig um modernistische Gestaltung, hintergründig um die Platzierung der Akteure und Akteurinnen im Feld nach kolonialrassistischen Kriterien.

Rudyard Kiplings Gedicht «The White Man's Burden» (Kipling, 1903), deutsch «Die Bürde des weisen Mannes» ist zum Topos dieser zwiespältigen Initiativen geronnen. Die erste Strophe lautet:

Take up the White Man's burden—
 Send forth the best ye breed—
 Go bind your sons to exile
 To serve your captives' need;
 To wait in heavy harness,
 On fluttered folk and wild—
 Your new-caught, sullen peoples,
 Half-devil and half-child.

Kipling ist uns allen bekannt durch die populäre Verfilmung seines *Dschungelbuchs* durch Walt Disney. Weniger bekannt ist seine imperiale Haltung. Sein Poem gilt als namenloser Prototyp für die zivilisatorische Rechtfertigung einer

kolonialen Invasion. Auch und nicht zuletzt betrifft dies jene symbolische Invasion des legitimen, weissen Geschmacks. Die «Anderen» werden der ersten Strophe von Kiplings Gedichts als «halb Teufel und halb Kind» bezeichnet, eine Legitimation für den Mix aus Erziehung und Gewalt der imperialen Abenteuer. Zur Bürde des weissen Mannes gehörte also auch die Vermittlung des europäischen Lebensstils, zum dem man die «Wilden», die nun auch als die «Geschmackslosen» verstanden wurden, umzuerziehen begann. Ihnen winkte als Belohnung eine «okzidentale Dividende», wie Gabriele Dietze das Versprechen der Zugehörigkeit an die Anpassungswilligen und -fähigen bezeichnet (Dietze, 2009).

Mit den modernistischen Avantgarden wurden diese kolonialen Politiken symbolisch in einen ganz eigenen, neuen Stil umgegossen. Die äusserlichen Parallelen zwischen den Eliten des Hygienismus und des modernistischen Designs sind frappant, etwa in der Selbstinszenierung der Designer mit weissem Kittel, wie Ärzte und Laboranten ihn trugen. Der Elitenaustausch zwischen diesen Feldern, der auf einen eugenisch-pädagogisch-ästhetischen Komplex hinweist, ist noch nicht erforscht, doch die populären Effekte beginnen die Forschung zu interessieren. Patricia Purtschert hat sie in *Kolonialität und Geschlecht im 20. Jahrhundert. Eine Geschichte der weissen Schweiz* erstmals ausführlich untersucht (Purtschert, 2019, 71–184). Sie hat insbesondere die Schweizer Warenästhetik der Zwischenkriegszeit auf ihre symbolische Farbpalette hin untersucht, die durch und durch kolonial gerahmt war. Weisse Leuchtkraft, helle, diskrete Farben, ein überdeterminierter, hygienischer, kontrollierter, rationaler, cleaner Look galt als zivilisiert – in Relation zur unzivilisierten, «verwirrenden» Ästhetik der sogenannten Ungebildeten, Unterentwickelten und Primitiven. *Weissen* Frauen aller Milieus wurde durch die Werbung manipulativ und psychologisch subtil die beneidenswerte Rolle zugeteilt, die *weisse* Avantgarde im Haushalt zu spielen. Es war die Zeit, in welcher auch Rassenhygiene und Eugenik eine Hochkonjunktur erlebten – im Inneren wie im Äusseren der Nationen und Metropolen der Macht. Eines ihrer internationalen Forschungszentren war Zürich (Germann, 2016a; Germann, 2016b, 134–137). Fortschritt wurde auch gemessen an der sogenannten «Reinrassigkeit», die sogenannte «Mischehen» diskursiv, juristisch und moralisch verbrämte, weil sie angeblich zur eugenischen Degeneration der eigenen, überlegenen «Rasse» beitrugen (Conrad, 2016, 95; Lavanchy, 2015, 278–295).

Innerhalb dieser rassifzierten Hierarchie gab es wiederum homolog strukturierte Differenzierungen. Auch bestimmte Gruppen von Menschen in der Schweiz wurden als primitiv und unterentwickelt betrachtet und entkamen nicht den interventionistischen Missionen der Hebung auf einen höheren und weiterentwickelten Stand. Der «Vektor nach Innen» der Zivilisierungsmission, wie Sebastian Conrad diesen nennt, war gegen «Wilde» und «Fremdkörper» der eigenen Nation gerichtet: verarmte Bauern, Wanderarbeiter, prekäre städtische soziale Milieus, Arbeitslose, unangepasste Frauen, widerständische Arbeiter,

Homosexuelle, Fahrende, Gehörlose (Conrad, 2016, 70, 94; Comaroff/Comaroff, 2002, 247–282). Ein Beispiel, das bis in unsere Gegenwart reicht, habe ich oben bei GvA. und seiner Mutter geben können.

Der Zeitpunkt des Aufstiegs der modernistischen Avantgarden im Designfeld während der Zwischenkriegszeit ist nicht zufällig, denn vor dem Grossen Krieg mussten viele koloniale Akteure in ihre «Heimat» zurückkehren. Es drängte sie förmlich, ihre Erfahrung mit der Zivilisierung der Kolonisierten im Inneren der Nation anzuwenden. Auch Basler Missionare entwickelten in diesem Sinne einen ausgeprägten bildungspolitischen Aktionismus in der Schweiz während der Zwischenkriegszeit (De Martin, 2011, 98–104). Wie nahe standen diese Akteure der ästhetischen Mission der Moderne? Wie *color blind* sind wir, im Designfeld, bezüglich dieser Zusammenhänge? Der Schweizer Johannes Itten, allen Studierenden bekannt aufgrund seiner populären Studienausgabe der Farbenlehre in *Kunst der Farbe* (2009), hat die mystisch überhöhte, edle Aufgabe des weissen Gestalters, die Menschheit zu säubern und zu heben in dieser Lithografie dargestellt, die das Bauhaus abbildet, sie trägt den Titel *Das Haus des weissen Mannes* (Abb. 79).

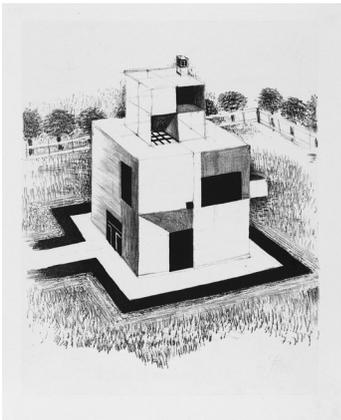


Abb. 79: Johannes Itten, *Das Haus des weissen Mannes*, Lithografie, ca. 1921.

Ein weisser Kubus umringt von einem schwarzen Quadrat. Meine Vermutung: Nicht so sehr Kasimir Malewitschs suprematistisches Schwarzes Quadrat, sondern Kiplings Gedicht, deutsch *Die Bürde des weissen Mannes*, stand hier Pate, ohne dass das explizit markiert wird. Ittens Lithografie, die um 1921 entstanden ist, sah ich als Original im Kölner Museum für angewandte Kunst MMAK, prominent und kommentarlos platziert in einem Dutzende Meter langen Geschichtsfries der kanonisierten Designgeschichte. Der deutsche Kolonialis-

mus und die Schweizer Komplizenschaft mit dem deutschen Kolonialismus kommt im ganzen Fries nicht ein einziges Mal vor.

Die Darstellung und der Titel der Lithografie sind eine Verkettung von Modernismus und Kolonialismus, die unsichtbar gemacht wird, weil das Subjekt dieser Ismen unsichtbar ist, dadurch, dass Itten *Bürde* durch *Haus* ersetzt und mit Haus das Bauhaus meint, dies aber nicht explizit sagt. Itten muss gewusst haben, was er tat. Er hat den Komplementärkontrast popularisiert, den man auch als ästhetisches Othering bezeichnen kann: je dunkler die Umgebung der «Anderen», desto heller der eigene Wesenskern. Der Primitivismus als Kunstrichtung war ihm ebenfalls bekannt. Itten wäre eine Schlüsselfigur der Schweizer Designszene, was diese Thematik betrifft. Er verkörperte, selbst Aufsteiger aus dem Kleinbürgertum, wie kein anderer die Dogmen der zivilisatorischen Überlegenheit der Moderne, weil er sie mit viel Selbstdisziplin verinnerlicht hatte. Er zielte mit seiner modernistischen Gestaltungspädagogik und seinen Atem- und Körperübungen stets auf die Modellierung habitueller körperlicher Reflexe mit dem Ziel, Dispositionen und Überzeugungen der Überlegenheit der *weissen* «Rasse» und des *weissen* Mannes zu festigen. Das ist noch kaum untersucht, geschweige denn anerkannt worden, wie selbst Experten der Designforschung betonen (Wedmeyer, 2004, 154 FN 113; Wagner, 2009; Linse, k. D.). Die Bewegung Mazdaznan, der er als ehrenvolles Mitglied angehörte, zuletzt dem Ableger von Mazdaznan in Herrliberg an Zürichs Goldküste, war von der Überlegenheit der *weissen* «Rasse» überzeugt, die Anhänger von Mazdaznan befürworteten selbstverständlich die Sterilisation nach eugenischen Prinzipien. Diese Zusammenhänge sollten endlich von der Verbannung in den Fussnoten unserer Designgeschichte hinauf in ihren Haupttext migrieren. Der deutsche Nationalsozialismus, der Itten zu den unerwünschten Künstlern und Gestaltern zählte, sollte nicht weiter instrumentalisiert werden, um ihn *ex post* und unreflektiert zum antikolonialen Antirassisten zu stilisieren, der er nie gewesen ist. Rassismus beinhaltet ein riesiges Spektrum an Positionen und Manifestationen.

Ittens Elitenmobilität ist zudem bemerkenswert, er bewegte sich zwischen den Feldern der Mission, der Pädagogik, der Anthropologie und der Gestaltung. Es würde sich lohnen, seinen langen, tiefgreifenden, doxischen Einfluss auf das Schweizer Designfeld genauer zu untersuchen, schliesslich war Itten von 1938–1954 nicht nur der Leiter der Kunstgewerbeschule Zürich, sondern von 1952–1956 auch der erste Museumsdirektor des Rietberg Museums für sogenannte «primitive Kunst». Diese wurde aus einer westlichen Perspektive zwar wahrgenommen, aber innerhalb eines unsichtbaren postkolonialen Zivilisationsgefälles an einen Ort ausserhalb der anerkannten Zeit verwiesen, auf einen Platz der sie von der «echten», der modernen Kunst ausschloss.

Die kolonialen Implikationen des normativen Zivilisationsnarrativs werden dabei nur äusserst marginal und auf eine Art reflektiert, die Konflikte

eher vermeidet, als auflöst (Burmeister, 2016). Koloniale Implikationen zeitigen Effekte bis heute im Inneren der Schweizer Designszene, gerade auch was die «Anderen» im Inneren der eigenen Nation betrifft, Arbeiterfamilien und ihre Einrichtung etwa. Im Unterkapitel «Das Thema des Arbeitermöbels» in der 2014 erschienenen repräsentativen Darstellung *100 Jahre Schweizer Design* hallt das Echo dieser zivilisatorischen Mission der Moderne – wie an vielen anderen Stellen – nach: «Die letzten hundert Jahre sind kosmologisch ein Nichts, erdgeschichtlich ein Stäubchen, zivilisationsgeschichtlich eine halbe Ewigkeit.» (Lichtenstein, 2014a, 49–50).

Eine «halbe Ewigkeit» also. Wie verhält sich diese Dimension gegenüber der Lebensspanne zweier Menschen derselben Familie, Mutter und Tochter, die nur eine Generation trennt? Eine «halbe Ewigkeit» liegt im Falle von LSch. zwischen der Arbeiterin und Mutter aus einer ehemaligen Kolonie und ihrer Tochter, die Industriedesign an der ZHdK studiert, in der postkolonialen Schweiz. Es ist ein gewaltiger und gewaltsamer Sprung, der von LSch. gefordert wird, damit sie zum richtigen Zeitmilieu dazugehören kann, ein unmöglicher Spagat, der den Bruch mit ihren ererbten inneren Dispositionen perpetuiert. Wie wir noch sehen werden, gibt es auch Strategien, wie man diesen permanenten Auf- und Abbruch überleben kann, aber sie fordern einen extrem hohen Einsatz von kreativen Ressourcen, die dann an anderer Stelle fehlen.

Modern sein oder nicht sein – Vom Begehren der Mächtigen II

Die beiden Gesichter der kolonialen Macht erzeugten auf der Makroebene einen Sog, der uns alle bis heute im Innersten erfasst. Die Habitusforschung wäre um den analytischen Begriff des «kolonialen Habitus» zu ergänzen. Um es mit Bourdieus Worten zu sagen: Der koloniale Habitus ist das *koloniale* Herrschaftsprinzip der «gesellschaftlichen Struktur der zeitlichen Existenz, aller Vorwegnahmen und Vorannahmen» mit denen Kolonisierte und Kolonisierende auf ihre Art «praktisch den Sinn der Welt konstruieren, das heisst ihre Bedeutung und damit untrennbar verbunden ihre Orientierung auf die *Zukunft*.» (Bourdieu, 2014, 511, Hervorhebung im Original). Es gibt – zusammengefasst – eine Homologie der Degradierung und symbolischen Ausbeutung, die dem Geschlechterhabitus, sowie dem Klassenhabitus zugrunde liegt, wie Pierre Bourdieu in *Die männliche Herrschaft* überdeutlich an Beispielen aus der Geschichte belegt. Und dieselbe Homologie liegt dem «kolonialen Habitus» zugrunde – ein Habitus, den Bourdieu bemerkenswerterweise ausblendet, während er seine Homologien zwischen Geschlechter- und Klassenhabitus mit Beispielen aus dem kolonialen Algerien belegt (Bourdieu, 2013). Darüber liesse sich, an anderer Stelle, ein eigenes Kapitel schreiben. Hier möchte ich auf etwas anderes hinaus.

Mich interessiert der Effekt dieses kolonialen Habitus, der den Modernismus als Lebensstil hervorgebracht hat, auf der Oberfläche. Alle Alltagsgegenstände, alle Architekturen, alle Attitüden wurden nach dem simplen dichotomen Muster

– zivilisiert (will heissen: modern, sauber, legitim, natürlich, zeitgemäss) versus unzivilisiert (will heissen: primitiv, schmutzig, illegitim, abartig, überholt) – neu geformt und hierarchisch sortiert, vom «Neuen Bauen» über die «Neue Grafik» bis zum «Neuen Menschen». Der Modernismus ist ein fantastisches Beispiel für die Kreativität des Habitus. Die angewandte Kunst war die Lebenskunst einer simplen angewandten kolonialen Schablone. Weil die habituellen Reflexe des Modernismus im Prinzip so einfach dichotom strukturiert sind wie weiblich-männlich, lösen sie sofort das Bedürfnis nach ihrer Konkretion aus. Die Konkretion eines Prinzips, das, sobald es eben konkretisiert wird, immer auch umstritten ist – und unterhaltsam. Wie viel Radikalität, wie viel Singularität, wie viel Esoterik, wie viel Globalität, wie viele Kompromisse, wie viel Transgression ist auf der Oberfläche gerade angesagt? Diese Fragen nähren die Dynamik der Branche. Latente modernistische Prinzipien des Habitus haben sich als erstaunlich beweglich erwiesen, sobald sie als Designphänomene manifest wurden, sie lassen sich beliebig und endlos anwenden bei der Ausgestaltung der neuen Lebensstile – innerhalb der alten Grenzen. Alter Wein in immer neuen Schläuchen.

Bei LSch. ist der koloniale Habitus besonders virulent, wie ich vermute, da er intersektional durch das Geschlecht noch vertieft wird: Die *Mutter* kommt aus einer ehemaligen Kolonie, der *Vater* aus einem Land, das eine ehemalige Komplizin der Kolonialmächte war. *Er* bringt *sie* nachhause wie eine Trophäe, die er ergattert hat, fast wie ein Schnäppchen auf dem Markt, nach denen man *jagt*. Es ist wichtig, sich immer wieder zu veranschaulichen, wie alt auch dieses eurozentrische Muster des Entdeckens ist. Schematisch ausgedrückt: In der Frühen Neuzeit (auf englisch: *early modern period*) wurden in Europa der Westen als gegebene Grösse und seine «Anderen» als nicht gegebene Grösse konfiguriert, letztere galt es zu «entdecken». Walter Mignolo nennt dieses Konzept deshalb machtkritisch «Okzidentalismus», eine intellektuelle und emotionale Voraussetzung für die Entdeckung der «Neuen Welt». Nach dem «Entdeckungszeitalter» wurde die europäische Moderne konzeptualisiert, welche ihre «Anderen» dem Westen hintanstellt, was wiederum die intellektuelle und emotionale Voraussetzung war für deren Zivilisierung durch die Eroberer. Edward Said hat dieses Konzept – ebenfalls machtkritisch – «Orientalismus» genannt (Mingolo, 2000, Said, 1978). Waren diese Konzepte einmal durch die Vormachtstellung der Kolonialmächte wissenschaftlich etabliert, entwickelten sie eine starke Sogwirkung. Niemand konnte sich ihren Effekten ganz entziehen – am wenigsten ihre Opfer. Das ist das Perfide an diesem grossen Sog. Kaum jemand ist in der Lage, fundamental aussteigen zu wollen, denn das hiesse automatisch, absteigen, hinterherhinken und schliesslich abgehängt werden *zu wollen*. Und ebenso ist kaum jemand fundamental in der Lage, *nicht modern sein zu wollen*. Wenn dies bisweilen doch geschieht, dann niemals fundamental, sondern im obersten und vordersten kulturellen Milieu, es ist der Kitzel des Abgrunds für kulturell Privilegierte an der Spitze der Zeit.

Ich verstehe diesen Sog als eine grundsätzliche, kapitalistische Neigung oder ein Begehren, in der *Zeit* sein zu wollen, in der man lebt. Dabei werden geistige Konzepte (Kolonialität, Androzentrismus, Klassendünkel), Institutionen (Politik, Pädagogik, Religion, Künste) und Alltagsphänomene (Lebenslauf, Lebensstil) unauflösbar miteinander verkoppelt. Verbunden sind diese Ebenen durch die Kapillaren der Macht, wie sie Foucault nennt. In Bourdieus grafischen Darstellungen des sozialen Raums wird dieses Begehren der Zugehörigkeit zur Struktur der Macht durch kleine, rote Pfeile repräsentiert, die sich wie Magnete in einem aufgeladenen Feld nach dem oberen Milieu ausrichten (Bourdieu, 2000a, 212–213). Um die koloniale Dimension dieses Sogs zu verstehen, braucht man nur diese räumliche Darstellung durch die ideologische Zeitachse der Zivilisierungsmissionen zu erweitern. «Modern» ist in diesem Sinne ein Synonym für «reich», reich an allen Kapitalsorten, die Trumpf sind, vor allem aber an kulturellem Kapital am richtigen Ort zur richtigen Zeit: oben und vorne. Professionelle Gestalter und Gestalterinnen bestimmen dabei, was Trumpf ist – sie machen ihre hegemonialen Ansprüche auf die legitime Ästhetik dieser Spitzenpositionen geltend.

Der Fluss dieses Soges ist zudem durch weitere, mächtige Diskurse strukturiert, die den Geschlechter- und den Klassenhabitus kolonial prägen. Die geschlechtsspezifische Weise, in der Welt als einer räumlichen zu sein, wie Simone de Beauvoir in *Das zweite Geschlecht* darlegt, ist auch eine zeitliche: «In seinem Beruf, seinem politischen Leben erfährt (der Mann) die Veränderung, den Fortschritt, er empfindet sein Aus-sich-Herausgehen in Zeit und Raum. Und wenn er des Umherschweifens müde ist, gründet er ein Heim, lässt sich nieder und verankert sich in der Welt. Abends sammelt er sich zu Hause, wo die Frau über Möbel und Kinder wacht, und die gespeicherte Vergangenheit hütet.» (Beauvoir, zit. in: Purtschert, 2019, 36).

Nimmt man nun den ganzen Raum und die ganze Zeit in den Blick, so könnte man sagen: *Weisse* Frauen standen – homolog zur hierarchischen Ordnung zwischen Kolonialmacht und Kolonie – in der idealen Vorstellung der Herrschenden auf dem Platz *hinter/unter* ihren *weissen* Männern und *vor/oberhalb* Schwarzer Männer und diese wiederum *vor/oberhalb* Schwarzer Frauen. Man könnte diese Hierarchie noch weiter ausdifferenzieren, etwa nach sexueller Orientierung oder Alter. Wie bereits angetönt, hat Purtschert in *Kolonialität und Geschlecht* darlegt, wie Schweizer Hausfrauen die privilegierte Rolle der säkularen Missionarin einer modernen Haushaltsführung innerhalb der Avantgarden zugeteilt wurde. Dieser Move war eine strategisch geplante, narzisstische Zufuhr für die weibliche Bevölkerung der Schweiz in Zeiten der grassierenden Arbeitslosigkeit und wirtschaftlichen Depression während einer grundlegenden Liberalismuskrise. Sie sollte den Frauen schmeicheln und sie davon ablenken und trösten, dass sie vom Arbeitsmarkt verdrängt werden. Das Scientific Management, von Frederick Winslow Taylor für die Effizienz der

Grossindustrie entwickelt, und von Christine Frederick, Irene Witte und Margarete Schütte-Lihotzky für die «moderne» Haushaltsführung und Küche adaptiert, ist ein weiteres, folgenreiches Beispiel von Designerinitiativen in diesem Geist. Dieser «reine» Look wurde den *weissen* Frauen mit enormen Budgets als Zivilisationsvorsprung schmackhaft gemacht, aber im Grunde handelte es sich um einen anti-sozialen, anti-feministischen und restaurativen «Backlash» (Hayden, 1981, 280–345). Die eurozentrischen, kolonialrassistischen Bezüge dieser Art von Konsumrassismus sind in der Designgeschichte – auch jener der Schweiz – allgegenwärtig und nicht explizit zugleich. Man beachte etwa den achtminütigen Propagandafilm *DIE FRANKFURTER KÜCHE* (Deutschland, 1927), jener Ikone der modernen Architekturgeschichte, entworfen von der eben genannten Margarete Schütte-Lihotzky. Oder den etwa drei Mal so langen Werbefilm für die Wohngenossenschaft Basel WOBA, *DIE NEUE WOHNUNG* (Deutschland 1930), beide in der Zwischenkriegszeit entstanden. Derselbe koloniale, zivilisatorische Subtext liegt auch Sigfried Giedions Broschüre *Befreites Wohnen* aus der Epoche mit seinem Motto «Licht-Luft-Öffnung» zugrunde (Giedion, 1929). Wie Toni Morrison für den US-Kontext der Sklaverei aufgezeigt hat, so wird auch in diesen Beispielen aus der Designgeschichte die Freiheit der reichen Zentren zunächst vor dem Hintergrund der Unfreien am armen Rand konstituiert, um letztere danach gleich wieder zu vergessen. Auf der Schwelle zwischen Moderne und Fortschritt, da können sich sowohl *weisse* Frauen, wie auch Schwarze Männer durch Anpassung an die Normen der Zivilisiertheit um einen besseren Platz bemühen. Sie gelten als erziehbar, als die Lernfähigen. Schwarze Frauen hingegen wurden regelmässig aussen vorgelassen. Diese Verschränkung von Kolonialität und Geschlecht wurde bald globalisiert. Während der Spätzeit der belgischen Kolonialherrschaft in Belgisch Kongo etwa, wurde von der männlichen Spitze der Schwarzen, kolonisierten Bevölkerung die Kategorie der kongolesischen *évolués* – der Entwickelten, wie sie sich nannten – geschaffen. Hierbei zeigt sich diese Homologie der Beherrschung in aller Deutlichkeit, wie David van Reybrouck in *Kongo. Eine Geschichte* darlegt (van Reybrouck, 2012). Die *évolués* strebten einen gehobenen westlichen Lebensstil und europäische, moderne Konsumvorlieben an. Musikgeschmack, Medizin und Häuslichkeit näherten sich diesem Ideal an, «aber», so Reybrouck, «die Kluft zwischen Mann und Frau war gross»:

«Ein *évolué* war ein Mann (nie eine Frau, es sei denn als Partnerin). [...] Der Mann hatte eine Ausbildung und eine feste Arbeitsstelle, die Frau war Analphabetin und verdiente kein Geld. [...] In ganz Stanleyville konnten in jener Zeit nur zwei von drei Frauen eine Unterhaltung in rudimentärem Französisch führen. Eines der *évolués*-Kinder erzählte mir: «Ach, ich habe meinen Vater sehr oft zu meiner Mutter sagen hören: Also du bist eine richtige N-! So leben die Weissen doch nicht!» (Ebd., 259, Hervorhebung im Original).

Es müsste im Grunde nicht heissen «aber» die Kluft sei gross gewesen, denn dieser Abstand entspricht der Homologie zwischen Kolonialität der Macht und männlicher Herrschaft. Strukturell bedingter Analphabetismus der Frauen wurde als Teilaspekt der weiblichen Natur verstanden, was Frauen gegenüber Männern auf eine natürliche, unterlegene und rückständige Position verwies. Das hat Parallelen zur westlichen Rezeption von schriftlosen Kulturen. Diese wurden regelmässig als geschichtslos disqualifiziert (Eibach, 2006, 213). Der in der feministischen Kritik oft etwas weit und vage gefasste Begriff der «Kolonisierung der Frau» (Haug, 1990, 49, 70, 73) kann an konkreten kolonialen Geschichten wie dieser festgemacht werden. Die «Kolonisierung der Frau» wäre dann keine intuitive Metapher mehr, weil durch Empirie gestützt. Konkretion und Abstraktion gehören zusammen gedacht.

Neben dem Geschlecht wurde auch die Klasse unter kolonialen Vorzeichen rassifiziert. Arbeitermilieus in den Metropolen, so wie arme *Weisse* in den Kolonien, wurden mit rassischen Stereotypen kategorisch degradiert (Comaroff/Comaroff, 2002, 247–282; Fischer-Tiné, 2009). Der heutige Begriff der «Bildungsfernen» für bestimmte «untere» Klassen zeugt noch von diesen nach innen gerichteten, exotisierenden Projektionen auf Menschen mit wenig kulturellem Kapital, auch im eigenen Land. Bildungsferne ist eine imaginierte Ferne der Ausgeschlossenen in einem Diskurs, der sie sowohl ausschliesst als auch paternalistisch vereinnahmt. Die Homologie zwischen den «Anderen» in den Kolonien und den «Anderen» im Inneren einer Nation findet man ebenfalls globalisiert in aussereuropäischen Nationen, die sich im Sinne einer Abwehr gegen die drohende Kolonisierung durch vorauseilende Anpassung selbst «zivilisierten». Thailand, ein Land, das formell nie eine Kolonie war, ist eines von vielen Beispielen hierfür:

«In many ways, what the Siamese elite did was similar to the colonial construction of the Others: that is, they traveled, wrote ethnography, and organized exhibitions and museums as means to construct the other. Unlike the colonial otherness, however – the Others of the Siamese elite included their own objects, hence the Others within.» (Winichakul, 2000, 543).

Es hat sich in Thailand für diese Praktiken des Otherings der Neologismus «siwilai» herausgebildet und etabliert, «siwilai» sind die Eliten, die reisen, Artefakte sammeln und ausstellen im Inneren der Nation. Der Wunsch, durch Anpassung die Integration zu den zivilisierten, modernen Milieus zu schaffen, indem man sich von anderen gegen unten und hinten abgrenzt, zeigt sich auch deutlich in den hier untersuchten Biografien. Als ich meiner Mutter das Familienfoto mit der psychedelischen Pop-Art-Tapete vom Möbel Pfister zeigte (Abb. 8), kommentierte sie das Foto spontan, sie sagte sinngemäss, *deinem Vater war es wichtig, modern zu sein*. Im ersten informellen Gespräch mit LSch., so erinnere ich

mich, sagte diese, *für meine Mutter ist es schwierig hier, sie will dazugehören, aber eben, Marokko ist nicht so modern.*

Hierarchische Zeit und hierarchischer Raum verschränken sich unauflöslich mit ästhetischen Konzepten der Modernität. Sozialer Aufstieg muss also ganz grundlegend nicht nur als eine relationale, abstrakt-räumliche Erfahrung modelliert werden, sondern ebenso als eine relationale, abstrakt-zeitliche. Wer sich nicht in der Ohnmacht einrichten will, hat keine Wahl, er oder sie muss in diesem dreifachen Sinn Macht haben *wollen*. Oben und vorne mitschwimmen wollen heisst nichts anderes, als modern sein wollen. Das ist ein kollektiver, dynamischer Habituszug, eine kollektive habituelle Neigung aller Akteure – ein konstanter, libidinöser Antrieb aller Variationen des Kapitalismus. Der Wunsch der Unterprivilegierten nach Teilhabe an einer globalen Modernität stösst oft auf Kritik von oben. Eine Dozentin der Hochschule für Gestaltung und Kunst HSLU in Luzern empörte sich einmal mir gegenüber, dass ihre Kolleginnen am National Institut of Design in Indien diese fixe Idee hätten, modern sein zu wollen, was das denn solle, das sei doch völlig nebensächlich. Habituelle Äusserungen der Herablassung aus privilegierter Warte übersehen regelmässig, dass der Wunsch der Ambitionierten im Kleinen oft Züge von Ertrinkenden aufweist, die nach einem Strohalm greifen. Kritik an ihren Ambitionen sollte deshalb nicht unterkomplex sein. Wenn man die Komplexität des Aufstiegs innerhalb von Strukturen anerkennt, die ein- und ausschliessen, kann man schliesslich sehr gut verstehen, dass auch LSch. in den Fluss der legitimen Zeit springen will, es aber doch nicht kann, ohne ihre *Integrität* selbst zu verletzen, die mit ihrer *ganzen* Geschichte zusammenhängt. Es genügt eben nicht, den Exkludierten den Wunsch nach Inklusion in die bestehenden Strukturen abzusprechen mit Verweis auf die exklusive Gewalt dieser Strukturen, die gegen sie gerichtet sind. Wer wüsste besser davon zu berichten als Aufsteiger aus den letzten Reihen der globalen Gesellschaft selbst. Inferiorisierte, die diese Position verlassen, sind in einer ambivalenten Position, dem Ganzen gegenüber immerzu ein «unmögliches ›Nein›» entgegenzuhalten, wie Gayatri Chakravorty Spivak es formuliert (Spivak, zit. in: Conrad/Randeria, 2002, 37). Denn der radikale Ausstieg wäre in ihrer Lage schlicht selbstmörderisch. Deshalb ist eine – aber bei weitem nicht jede – verständliche Folge dieses unmöglichen Neins die Faszination, um nicht zu sagen Identifikation der sozialen Aufsteiger und Aufsteigerinnen mit den Strukturen, die sie ausschliessen. In Zadie Smiths Worten ausgedrückt: «I was not the type to rock the boat, I was too amazed to be *on* the boat.» (Smith, 2014, 12).

Postmoderne Diskurse, die sich kritisch gegen die Autorität der Moderne richten wie jener, den Bruno Latour in *We have never been modern* (Latour, 1993) bedient oder Gert Selle in «Es gibt keinen Kitsch, es gibt nur Design» (Selle, 1984), werten Modern-sein-Wollen im klassischen Sinn der Vorkriegsavantgarden als vorgestrig ab, mit sehr ambivalenten Effekten für Aufsteiger und Aufsteigerinnen. Kritik am Begehren der Möchtegern nach Modernität verkennt

nicht nur die tiefliegenden, objektiven Ursachen dieses normativen Begehrens. Sie verstärkt die Minderwertigkeit der Degradierten und Inferiorisierten mit dem Verweis auf die Rückständigkeit solcher Begehren einmal mehr. Es macht die Sache noch verzwickter für diese Akteure, dass postmodernes Nicht-mehr-modern-sein-Wollen ein Privileg der Herrschenden ist, die eine bestimmte Manifestation der Modernität bereits «hinter sich» haben. Die Postmoderne ist, trotz des allgemeinen Diversitätshypes, für die von Armut betroffenen Aufsteiger und PoC eine äusserst trickreiche Angelegenheit.

Es mag nach diesem Exkurs in die Kolonialität der Designgeschichte kaum mehr erstaunen, wenn sich in LSch.s Habitus die Interferenzen der Dispositionen ihrer Mutter fortsetzen, die sie als Kind automatisch spiegelt, wie sie im oberen Passus beschreibt. Ihre Mutter ist, von aussen betrachtet, physisch wohl in der postmodernen Schweiz angekommen, aber ihre kolonialen Dispositionen, die sie auf ihren Platz ausserhalb der modernen Gegenwart verweisen, konnte sie unmöglich so rasch und ganz auf sich gestellt ablegen. Ihre Dispositionen als ehemalige Kolonisierte suggerieren ihr zudem, dass sie niemals modern und zeitgemäss *sein* konnte, nicht mit diesem marokkanischen Lebensstil, der von ihren Dispositionen spontan hervorgebracht wurde. Die sichtbare Welt der Schweiz sowie die Interaktionen mit Schweizern und Schweizerinnen vermitteln ihr permanent, dass die zeitgenössische Welt keinen Platz als Subjekt für sie bereithält.

LSch.s nicht-chronologische Darstellung ist in diesem kolonialen Common Sense logisch, so meine These, weil sie die mütterliche Position ausserhalb des legitimen Zeitkonzepts verinnerlicht hat. LSch.s Mutter kann deshalb für LSch. im Leben – und erst recht im Designfeld, wie ich noch zeigen werde – kein *Vorbild* sein, sie ist vielmehr eine Art *Hinter-Bild*. Die Mutter ist die Person, die LSch. in bestimmten Momenten wie aus einem ihr nicht näher bekannten Hinterhalt überfällt, so dass «diese Unsicherheit zurück(kommt)», wie sie es formuliert (LSch., 27). LSch. hätte somit prinzipiell zwei sehr unterschiedliche Möglichkeiten, mit den bestehenden Strukturen umzugehen. Entweder sie bricht die innere Beziehung mit dem mütterlichen Erbe komplett ab, oder sie wendet sich diesem Erbe zu und integriert die schmerzhaften rassistischen Prozesse des Ausschlusses bewusst in ihre Geschichte.

Diese Wahl hatte LSch. für sich, so meine Vermutung, zum Zeitpunkt des Interviews nicht getroffen, sondern in der Schwebelage gehalten. Die Schwebelage produziert eine paradoxe Erzähl- und Zuhörsituation: Die manifeste Erzählstruktur ihres Lebens ist *out-of-time*, ausserhalb des legitimen Zeitregimes. Gleichzeitig wird der Wunsch deutlich, sich dem legitimen Zeitregime anzuvertrauen, das, erstens, einen Teil von ihr ausgrenzt, und den ich als Forschende, zweitens, zum Teil verkörpere. Mein abwertendes Urteil über LSch.s Zeitgeschmack bestätigte während dem Interview ihre Nicht-Zugehörigkeit aus einer scheinbar objektiven und wissenschaftlichen Warte.

Ein typischer, perfider Zirkelschluss des kolonialen Common Sense war hier also am Werk. Perfider noch, da LSch. und ich diese Widersprüche theoretisch kannten. Ich hatte in meinen Vorlesungen und Seminaren immer wieder darauf hingewiesen, aber dieses Wissen war uns beim spontanen Gespräch entweder nicht zugänglich – oder wir hatten nicht genug Routine, um uns spontan zu alternativen Wegen anzuregen. Das Siegel der Geschichte ist ein über die Jahrhunderte entstandenes Siegelssystem. Es ist nicht damit getan, ein einzelnes Schloss zu öffnen, damit es seine Wirkung auf Dauer nicht mehr entfaltet. Dennoch muss man anerkennen, dass trotz dieser mehrfach versiegelten Geschichte der Kolonialität der Zeit sich LSch. hartnäckig dagegen wehrte, verurteilt zu werden – und ich wehrte mich hartnäckig dagegen, sie zu verurteilen.

Ich vermute, dass es die gegenseitige Empathie war, die uns schliesslich davor bewahrte, in einem (selbst-)zerstörerischen Urteilsmodus gefangen zu bleiben. LSch.s Widerstand weckte meine Erinnerung an P., die sich dagegen gewehrt hatte, wenn sie, das Arbeiterkind, als «primitiv» gespiegelt wurde, indem sie Spitzenleistungen anstrebte. Das nennt man in der Forschungsliteratur gewöhnlich Überanpassung, dabei ist es eine individuelle *Kompensation* für die erlittene strukturelle Diskriminierung. An diese Erfahrung P.s konnte ich spontan anknüpfen und mich wappnen dagegen, dass ich LSch. bezüglich ihres Zeitgeschmacks dieselbe epistemische Gewalt antun würde, die P. erlitten hatte. Auch LSch. konnte sich in meine Lage versetzen, wie wir gesehen haben, unsere Mütter bildeten die Brücke. Gegenseitige Empathie trug uns über die Durststrecken des historisch gewachsenen Misstrauens, die immer wieder vor uns lagen.

Verinnerlichte Grenzen II – Das Private ist mega-politisch

Nach diesem Exkurs in die Sozialgeschichte können wir informiert zurück in die Gegenwart kehren. LSch. hat neben der Mutter auch einen Vater, der anders disponiert ist als diese. Ich wende mich im Folgenden zunächst diesem Erbe zu, das ich nun soziologisch schärfer konturieren kann. Dazu sind auch wieder Rückblenden in die Interviewpassagen notwendig, in denen LSch. über ihre Eltern urteilt – und zwar sehr polarisiert positiv (Vater) oder negativ (Mutter). Ich muss die Analyse durch Wiederholungen dieser Passagen noch einmal kurz von vorne aufrollen, um sie mit neuem Sinn für die zweischneidigen und doch stark verflochtenen Effekte der elterlichen Dispositionen auf LSch.s Habitus zu füllen. Mich beschäftigt die Frage: Wie kann man, nach dem Exkurs in die Sozialgeschichte, die subjektiven Wertvorstellungen und ihre Sozialgeschichte entflechten? Kann man den Modus des Urteilens, der allzu oft ein unreflektierter Modus des scharfen Verurteilens ist, durch Verständnis für seine historische Tiefe entschärfen? Das Private ist politisch, sogar mega-politisch, mit LSch.s Worten ausgedrückt. Mich interessiert: wie genau? Und hat dieses Wie auch eine bestimmte Ästhetik? Im anschliessenden Unterkapitel nähere ich mich diesen Fragen an

und analysiere jene Stellen im Interview, in welchen sehr deutlich zum Ausdruck kommt, wann dieses zweiseidige und verflochtene Erbe im Studium des Industrial Design an der ZHdK eine Passung an den legitimen Habitus des Feldes ermöglicht beziehungsweise eben gerade verunmöglicht.

Während also der Körper von LSch.s Mutter – wie wir sehen konnten – Projektor und Projektionsfläche postkolonialer Fantasien ist, verkörpert ihr Vater sozusagen von innen heraus den postmodernen, neoliberalen Geist. Er schafft das Wunder des miraculösen rasanten Aufstiegs, und er macht Druck auf LSch., es ihm nachzumachen. Er will ganz dezidiert, dass diese Tochter, die Harte und nicht die andere, die Tänzerin, später in sein Geschäft einsteigt. LSch. beschreibt ihn wie folgt:

«Aber er ist wirklich... er hat sich unglaublich hinaufgeschafft. [...] Und von ihm habe ich wirklich das vom hinaufkommen wollen. Von irgendwo, irgendetwas zu erreichen. Von ihm habe ich das. Nicht von meiner Mutter, sondern mehr von meinem Vater.» (LSch. 11).

Ich frage sie, ob das an ein bestimmtes soziales Ziel gekoppelt sei, sie antwortet:

«Nein, ich spüre wirklich, wie so, dass es nie ein Ende gibt. [...] Ja. Also ich verbinde das mit dem Erfolg haben eben nicht nur mit dem Geschäftlichen oder mit dem Business, sondern auch im Leben. Also immer... (*denkt nach*) Risiken einzugehen und etwas zu versuchen. Und nicht aufzugeben.» (Ebd.).

LSch. nennt das eine innere Haltung, unabhängig von äusseren Umständen, mit anderen Worten: eine habituelle Disposition. Das Risikoverhalten wird von ihr mit einer Mischung aus Anerkennung und Ruch, der ihm anhaftet, sobald der Vater höhere Positionen innehat, beschrieben. Er wurde innert kürzester Zeit «Chef» global handelnder Firmen in einer für ihn fremden Branche. Er war «Poker» im «Casino», er verdiente eine ungeheure Menge Geld mit «irgendwelchen Aktien», aber sie sieht ihn kaum und wenn, dann nur beim «Gamen» in seinem Kellerlein. Der Druck, den ihr Vater auf sie ausübt, ihm zu folgen, ist für LSch. ebenfalls ambivalent. Einerseits ist er, wie bereits oben dargestellt, ihr Stimulans in Krisensituationen, andererseits führt er sie aber auch von ihrem intrinsischen Impuls, Künstlerin werden zu wollen, weg – und in Richtung «Geld verdienen», bemerkenswert: mittels eines Designberufs:

«Ich kann mir vorstellen, dass mein Vater vielleicht da auch noch ein bisschen die Finger im Spiel hat. Aber ja, weil er nichts mit Kunst und so... er ist halt wirklich so der Businessstyp, und er kann sich mega gut verkaufen. [...] Ich bin mega gut gewesen in Mathe. Also ich habe immer mit meinem Vater Matheübungen gemacht. Und Geometrieübungen und so. Und meine Schwester überhaupt nicht.» (LSch., 5).

Der sportliche Kampfgeist des Geschäftssinns wird LSch. auch körperlich vom Vater vermittelt:

«Ja, ich kenne es auch vom Tennis. Also zum Tennis ist er auch immer mitgekommen, zuschauen, bei Trainings. Dass ich nicht verliere, oder, keine Ahnung, mich immer so ein bisschen dort aufzupushen. Und dort habe ich auch in Erinnerung, dass er mich total genervt hat mit dem.» (Ebd.).

So oft, wie hier LSch. «ein bisschen» sagt, so sehr muss die Erwartungshaltung des Vaters latent immer spürbar gewesen sein. Aus dem anfänglichen Wunsch, Künstlerin zu werden, entsteht unter diesen Umständen ein neuer, ein dem Vater genehmer Wunsch. LSch. erinnert sich nicht gerne daran. Ich muss sie mehrmals fragen, wie es zustande gekommen sei, wie sie selbst erstaunt sagt, schon «mit Dreizehn» genau gewusst zu haben, dass sie Produktdesignerin werden wollte. Dann aber erinnert sie sich daran:

«Ah, genau. Mit 13 zum Beispiel, mein Vater ist bei Credit Suisse gewesen, einfach sein Konto hat er bei Credit Suisse gehabt, und dann hat es dort einmal so eine Designerwoche gehabt, wo du in Büros hinein hast schauen können. Genau, das erinnere ich jetzt noch. Und dann sind wir dort hin zusammen, und ich habe dort ein Portemonnaie bekommen von diesem Büro. Und dieses Portemonnaie hat mich (*lacht*) irgendwie, ich weiss auch nicht, ich habe nachher... also die Designerin ist, glaub' ich, Produktdesignerin gewesen, und das hat mich dann wirklich angemacht. Und sie hat mir, glaub' ich, einmal erzählt, dass sie eine Schreinerlehre gemacht hat. Und dann zwei... zehn Jahre später ist sie dann auf diesen Produktdesignerberuf gegangen. Und ich habe dann gewusst: Ok, das muss ich machen (*lacht*)!» (LSch., 27).

Wie die Tochter sich um den Berufswunsch des Vaters und wie der Vater sich um den Berufswunsch der Tochter herumdrapiert, bis es zum Kompromiss kommt, wird eindrücklich beschrieben:

«Ja, genau, ja, dort hat mein Vater mich trotzdem irgendwie mitgenommen. Ich weiss nicht wieso. Obwohl er einfach immer gefunden hat: Ja, du kannst mal mit mir arbeiten und so. Ich glaube, er hat schon gewusst gehabt, dass ich mehr so ins... (*Pause*). Ja, und er hat mich dann einfach mitgenommen dort. Und vielleicht habe ich auch selber gesagt: «He, gehen wir das machen». Ich weiss auch nicht. Er hat einfach so.... bei der Credit Suisse gibt es heute immer noch so Days, wo du mitmachen kannst. Und dann kannst du für irgendwie 100 Franken dort und dort an einen Apéro und so. Ja, und dort sind wir gewesen. Wir sind drei Büros anschauen gegangen, und dann hat es mich dort so richtig gepackt.» (Ebd.).

Die Pause in diesem Passus ist vielsagend. LSch. kann nicht einmal mehr aussprechen, dass sie mehr so ins *Künstlerische* gehen wollte, da entsteht eine Auslassung, die Stimme belegt den Wunsch mit einem Bann. Das symbolische Kapital einer Bank, der Credit Suisse, die Designer's Days durchführt, muss – so meine Vermutung – den Vater schliesslich doch überzeugen haben, dass es zwischen brotloser Kunst und sättigendem Kapital einen ökonomisch vertretbaren Weg gibt. An diesem Beispiel sieht man sehr gut, wie die Designwelt in der neo-liberalen Postmoderne überhaupt in den Radar von Familien wie jener LSch.s kommt, die noch wenige Jahre zuvor kaum etwas davon erfahren hätten. Man sieht auch, wie überzeugend die mittlere Position des Produktdesigns zwischen Handwerkerberuf und Hochschulabschluss typischerweise von einer ehrgeizigen jungen Designerin als Ziel ihrer Emanzipation vermittelt wird.

LSch.s Mutter ist in diesen Episoden der Wunschtransformation unsichtbar. Im direkten Vergleich zwischen Vater und Mutter kommt später zum Ausdruck, dass sie Mühe gehabt hat, überhaupt zu verstehen, was LSch. an der ZHdK studiert. Zu einem Beruf gehörte für die Mutter in erster Linie die soziale Absicherung. So interpretiert LSch. die Distanz oder Absenz der Mutter:

«Und es ist auch für sie... ich glaube, sie weiss ja gar nicht, was ich genau mache momentan. Also, sie hat auch sonst nie irgendwie gewusst gehabt, was ich am Machen bin. Und ich glaube, ich weiss auch nicht, entweder interessiert es sie nicht mehr. Weil sie eh denkt, ok, die haben nicht das gemacht, was ich gewollt habe (*lacht*). [...] Also ich habe viel ferngesehen früher, Comicsachen und so. Und auch sonst nach der Schule, wenn ich einfach keine Lust gehabt habe, habe ich ferngesehen. Und dann ist sie immer zu mir gekommen und dann hat sie gesagt: 'Linda, die Leute, die im Fernsehen da die Filme machen für dich, damit du die anschauen kannst, du weisst, die haben einen Job. Die bekommen Geld dafür (*lacht*). Und du bekommst noch kein Geld. Also gehe lernen!...' » (LSch., 14; 16).

Zum vorzeigbaren Beruf ihrer Mädchen gehört auch ein gewisses Prestige, die sichtbare Belohnung für die Opfer, die die Mutter durch die Migration erbracht hat:

«Also, für meine Mutter ist es glaube ich schon so gewesen, dass vielleicht einfach... Ich glaube, eine Lehre wäre nicht genug gewesen. Einfach eine Lehre zu machen, das wäre nicht genug gewesen. [...] Und für sie ist es immer so gewesen: 'Mach, geh in die Universität, gehe, Anwalt, Recht lernen, oder Medizin lernen.' [...] Ja, es ist für sie so, entweder du wirst Anwältin, oder du wirst Ärztin. Das sind die zwei Sachen gewesen. Entweder machst du das eine oder das andere. Weil sie möchte ihre Familie in Marokko überzeugen, dass sie es da in der Schweiz auch im Griff hat. Also weisst Du, dass auch eine andere Kultur... dass sie das auch im Griff hat, dass sie stolz sein kann auf uns. Das ist klar.» (LSch., 12–13).

Sicherheit und Status sind untrennbar miteinander verwoben. LSch. versucht deshalb ihrer Mutter zu verklickern, dass die ZHdK, wo sie studiert, einen hohen Status genießt, auch wenn der Lebensstil der Designer nicht dem entspricht, was sich ihre Mutter unter Status vorstellt. LSch. bezeichnet die ZHdK als «Universität von der Kunst», weil sie das beruhigt, denn «Kunsthochschule, das versteht sie nicht». Die Arbeit auf Projektbasis versteht sie ebenso wenig, LSch. Vater hingegen schon, «er würde das total unterstützen.» (LSch., 13).

Die Beschreibung der legitimen Prekarität ihrer «Generation Praktikum», die auch eine «Generation Projekt» ist, geht LSch. leicht von der Hand. LSch. grenzt sich – hier in der ersten Hälfte des Interviews – auf sehr typische Weise, nämlich von oben herab, von den Statusängsten ihrer Mutter ab. Das Risiko der Prekarität zu verarmen, spielt sie herunter. Ich werde noch auf die Fallen dieser symbolischen Euphemisierung zurückkommen. Ich bestätige an dieser Stelle die elterlichen Pole, wie LSch. sie wahrnimmt: Der Vater ist «ein Unabhängiger», und die Mutter mehr «auf Sicherheit» bedacht. LSch. fährt fort:

«Genau. Sie ist total auf der Sicherheit, sie wird grad aus der Bahn geschossen, wenn es dann mal eben nicht so ist. Und das ist jetzt auch so. Das sehe ich, nachdem mein Vater und meine Mutter nicht mehr zusammen sind. Also, sie hat keine Ahnung, was sie mit ihrem Leben anfangen würde. Und ja. Also, ich habe so wie diese gegensätzlichen Eltern gehabt.» (Ebd.).

Das ist nicht der einzige und sehr fundamentale Unterschied zwischen Vater und Mutter, der sich mit der Zeit verschärft. Ihre verinnerlichten Perspektiven könnten unterschiedlicher nicht sein, logisch, wenn man die grossen Niveauunterschiede bedenkt, auf denen die Eltern sozialisiert wurden. Autorinnen of color, Maya Angelou, Reni Eddo-Lodge, bell hooks etwa, haben in sehr prägnanten Worten die äusserst umkämpfte Linie zwischen *weisser* und Schwarzer Prekarität beschrieben (Angelou, 2018, 36–42; Reni Eddo-Lodge, 2019, 192–212; bell hooks, 2000, 111–120). Für den Vater LSch.s muss die Flucht aus der Zone des drohenden Abstiegs deshalb mit aller Kraft weitergehen. Für die Mutter muss das wiederum kaum nachvollziehbar gewesen sein, vor dem Hintergrund ihrer Armutserfahrung. Die Spannungen in ihrer Ehe drehen sich somit nicht so sehr um einen kulturellen, sondern einen Gender- und Klassenspalt, der immer grösser wird.

Erschwerend hinzu kamen die massiven Vorwürfe der marokkanischen Familie, die in prekären Verhältnissen lebte, an die Adresse der Mutter LSch.s. Möglicherweise belasteten sie auch Selbstvorwürfe, diese in Stich gelassen zu haben, wie der oben zitierte Passus über die Flucht ihres Bruders nach Italien über das Mittelmeer belegt. Der Migrationshistoriker Angelo Maiolino schreibt über die doppelt defizitäre Grundstimmung von Migranten, die «... eine soziale Schuld ertragen, die [ihnen, d.V.] von mehreren Seiten vorgeworfen wird.»

(Maiolino, 2011, 165). Im Herkunftsland fehlen sie, im Ankunftsland sind sie überzählig, das führt in die «doppelte Absenz», wie sie der algerische Soziologe Abdelmalek Sayad bezeichnet (zit. in: Ebd.).

Diese Doppelstruktur scheint LSch.s Innerstes zu prägen, immer wieder begegne ich einer doppelten Amnesie, die sowohl ihre Biografie als auch ihre Erzählung betrifft. Ohne sich scheinbar selbst daran zu erinnern, dass sie mir diese Geschichte der Flucht ihres Onkels und der Ohnmacht der Mutter bereits erzählt hat, greift LSch. diese Episode noch einmal auf. Diesmal nicht, um her-zuleiten, wie sie entdeckt hat, dass die Mutter künstlerisches Talent besitzt, sondern um zu erklären, dass die «Kulturunterschiede» zwischen Marokko und der Schweiz so gross seien, dass die Eltern diese «nicht mehr» ertragen hätten, was letzten Endes natürlich zur Trennung geführt habe:

«Habe mega viel Stress gehabt daheim, körperlich, physisch ist es überhaupt nicht gut gegangen. [...] ja daheim eben, die Mutter ist dann... dort hat es mal... also das ist... nein, das ist in der Schule gewesen, wo ich diese drei Jahre Ausbildung... dort hat sie mal... das Gedächtnis verloren.» (LSch. 34).

Dazwischen macht sie eine Bemerkung über ihre Einsamkeit nach Abschluss der Sekundarschule, die sie körperlich und seelisch belastet hat und fährt fort:

«Und daheim haben meine Eltern halt diese Kulturunterschiede einfach nicht mehr ertragen können. Meine Mutter auch nicht. Also meine Mutter einfach so ein bisschen vom Marokkanischen, dass du halt immer mit dem Mann zusammen bist, egal, was passiert. Und er hat noch mehr erreichen wollen, noch mehr ausprobieren wollen vom Leben. Und sie hat sich eigentlich beruhigen wollen, so: «He, schau, jetzt beruhigen wir uns. Wir sind wirklich ins Alter gekommen. Ja, tun wir es einfach langsam angehen.» Mein Vater hat noch mehr machen wollen und so. Und das hat halt überhaupt nicht funktioniert zusammen. Und es hat mega viel Streit gegeben daheim. Sie haben sich getrennt. Nicht geschieden, aber getrennt.» (Ebd.).

Aus der Perspektive der Mutter ist es mehr als verständlich, dass sie sich Ruhe wünscht. Nach dem traumatischen Erlebnis mit dem geflüchteten Bruder in Italien, ihrem Konflikt mit der Tochter der zum Gedächtnisverlust führt, ihrer erschöpften Solidarität mit einem geheimnisvollen, oft abwesenden Mann, nach der Erfahrung, dass sie mit Genügsamkeit in der Schweiz nicht weiterkommt, nach Rassismuserfahrungen in der Familie und permanentem Othering in einer Gesellschaft, die ihr keine Chance gibt, sich zu integrieren und zu entfalten – nach all dem entsteht das Bedürfnis nach Entspannung. Das schafft aber keine emotionale Nähe zwischen den ehemals Liebenden, sondern Differenzen, und das führt schliesslich zum Abbruch der Beziehung. LSch. führt diese typischerweise aber auf «Kulturunterschiede» zurück, ein populäres

Narrativ, das bei sozialen Konflikten oft bemüht wird. Auch hier wird wieder, wie bei GvA. im Zusammenhang mit seiner Verbannung aus der Familiensprache, Ursache und Wirkung von einer Betroffenen genau umgekehrt dargestellt, zuerst der Kulturunterschied, dann die Spaltung.

Auf diesen «Kampf der Kulturen» (Samuel Huntington) zu bestehen, als ob es ein monokausaler und fundamentaler wäre, bedeutet von einer seltsamen, aber sehr wirkmächtigen kolonialen Amnesie bemächtigt zu werden. Die neuere Migrationsforschung der Schweiz (Pinto, 2013) identifiziert hier einen regelrechten Vergessens-Komplex in einer langen Beziehung zwischen Schweizern, Schweizerinnen und fremd *gemachten* Staatsangehörigen, der aus Migrantinnen, insbesondere wenn es Schwarze Frauen sind, immer und immer wieder «ewig erst Angekommene» macht, wie Fatima El-Tayeb sie oben beschrieben hat.

Das bedeutet für LSch., unter dem Diktat dieser strukturellen Amnesie nicht wissen zu dürfen, wie lange und tief die historischen Bezüge der Schweiz zu Marokko tatsächlich sind, insbesondere jene zwischen Schweizer Kulturschaffenden und der marokkanischen Kultur. Ich erinnere hier exemplarisch für andere an die Reisen von Paul Klee oder Annemarie Schwarzenbach. Gerade die Beziehung Marokkos zur Schweiz zeigt, wie beschränkt das «Reihenhausmodell» von Nationalgeschichten (Schär, 2015, 15–17) ist, ein Modell, das der weltumspannenden Kolonialität der Macht nicht gerecht wird. Denn weder war Marokko eine Schweizer Kolonie noch die Schweiz je eine formale Kolonialmacht, und doch sind beide Nationen miteinander im doppelgesichtigen, kolonialen Abenteuer verstrickt. Die Schweiz stand als «Komplizin» der Kolonialmächte (Purtschert/Fischer-Tiné, 2015) nicht ausserhalb dieser Diskurse. Was wäre die Schweizer Kultur, was das Design ohne die «Inspiration» Marokkos? Die Studie des Bundesamtes für Migration *Die marokkanische, die tunesische und die algerische Bevölkerung in der Schweiz* (BFM/Fibbi, 2014) bestätigt diese lange Beziehung, die auch auf anderen Ebenen stattgefunden hat, mit Zahlen, Daten, Fakten noch einmal eindrücklich. LSch.s Mutter hat ein typisches marokkanisches Frauenschicksal in der Schweiz mit einer langen Geschichte. Zu dieser gehört, leider, auch die traurige Häufigkeit, mit der bi-nationale Ehen geschieden werden, weil sie nicht sein dürfen. So schreibt etwa Anne Lavanchy in ihrem Beitrag «Glimpses into the Hearts of Whiteness» über die von Alltagsrassismus und strukturellem Rassismus bedrohte Intimität dieser Paare in der Schweiz:

«As there is never the prove that a relationship was genuine, suspicion remains over mixed couples like a sword of Damocles, threatening, even after the celebration of the union, to jeopardize the legitimacy of the foreign spouse's presence in Swiss territory – a burden that white couples never have to bear.» (Lavanchy, 2015, 290).

Im nächsten Kapitel werde ich diesen Faden deshalb nochmals aufnehmen und versuchen mit den Mitteln der Geschichtsschreibung nachträglich zu würdigen,

was LSch. zum Zeitpunkt des Interviews verständlicherweise noch kaum würdigen konnte. Wenn ihre Mutter faktisch *out-of-time* und *out-of-place* ist, dann erklärt das LSch. anhand von eingängigen, populären und diskriminierenden Interpretationsmustern. Nämlich so, als ob es sich bei der Nicht-Zugehörigkeit ihrer Mutter um eine kulturelle und psychologische Ursache, nicht um eine sozio-historische Wirkung handelte: «Meine Mutter ist... psychisch ist sie total nicht dagewesen.» (LSch., 37). Hierbei werden soziale Grenzen als psychische Grenzen verinnerlicht und der Erkenntnisprozess, der äussere Strukturen erhellen könnte, wird dadurch verunmöglicht. Das Private wäre politisch, sogar «mega» politisch mit LSch.s Worten, aber es fehlt meist der Begriffsrahmen, um das auch so zu sehen.

Vom Vater erhält LSch. zwar grosszügige Finanzspritzen, aber den emotionalen Halt, den muss LSch. doch immer alleine finden. Diese Ambivalenz wird in der folgenden Passage deutlich:

«... er zahlt sehr, sehr viel. Ja. Aber für mich ist das überhaupt gar kein Zeichen, dass ich denke, ah, ich kann mich entspannen. Überhaupt nicht. Also ich habe es von meiner Mutter gesehen, ich möchte nicht abhängig sein von niemandem, finanziell. Jetzt kann ich es nicht anders. Und ich profitiere jetzt auch davon, weil, es ist mein Recht. Ich bin quasi so wie... in meiner ersten Ausbildung. Es würde so oder so nicht anders gehen. Er müsste es mir sowieso zahlen. Aber für mich ist klar, nach dieser Schule muss ich dann selber zu dem kommen, wo er jetzt ist. Ja. Weil ich es von meiner Mutter gesehen habe, dass wenn du es nicht machst, dann ist das eine Katastrophe.» (LSch, 39).

Die Formulierung «ich habe es *von* meiner Mutter *gesehen*», verlinkt die Aussagen «ich habe es von meiner Mutter *bekommen*» und «ich habe es *bei* meiner Mutter *gesehen*» und verschweisst semantisch das Innerste mit den äusseren Gegebenheiten, das ist die Wirkung des Habitus, das was Bourdieu seine «strukturierte Struktur und die strukturierte Struktur» nennt (zit. in: Barlösius, 2011, 60–67). Das koloniale Erbe der Mutter wird durch die Nachahmung der Tochter zum Sein. Ebenso überlagert die Formulierung über den ökonomischen Stand des Vaters, «ich muss dann selber zu dem kommen, *wo* er jetzt ist» semantisch einen sozialen Zeitpunkt und mit Kapitalbesitz.

Diese Formulierung erinnert mich an die Theaterproduktion *Ich weiss nicht, was ein Ort ist, ich kenne nur seinen Preis* von René Pollesch, 2018 in Zürich uraufgeführt, der den Sachverhalt ebenso auf den Punkt bringt. Dazu heisst es im Programmheft und auf der Website des Schauspielhauses Zürich:

«Am Anfang wird in René Polleschs neuem Stück gar nicht so sehr der Ort vermisst, eher scheint mit der Zeit etwas nicht zu stimmen. «Warum sind wir bereits am Ende des Stückes? Ich bin doch gerade erst aufgetreten.» Es scheint sich dabei, wird später

gesagt, sogar um DAS Phänomen unserer Zeit zu handeln.» (Schauspielhaus Zürich, 2018).

Das schien mir auch in meinen Seminaren der Grundtenor gegenüber der Krisenanfälligkeit des Neoliberalismus. Wo sind wir, und ist es schon vorbei? Etwas stimmt mit der Zeit nicht, auch auf LSch. trifft das zu. LSch. hat «diese gegensätzlichen Eltern», die ihr extrem unterschiedliche Zeitwertigkeiten mit auf den Weg gegeben haben, welche postkoloniale Interferenzen bei ihr erzeugen. Wann, und für wen, ist Fortschritt eine Sackgasse, wann nicht? Mit unterschiedlichen Dispositionen müssen alle jungen Menschen klarkommen, aber sie werden irgendwann erwachsen und können Verantwortung übernehmen. Damit stehen sie jeden Tag vor der Wahl, zu entscheiden, welches Erbe sie antreten und was sie lieber sein lassen. Eigensinn kommt ins Spiel, wir sind nicht zu hundert Prozent determiniert oder total frei. Was macht LSch. mit ihrem disparaten Erbe? LSch. hätte Geld, Ehrgeiz, Talent, sie hätte mehrfache kulturelle Alltagsbezüge und ein klares Ziel vor Augen, alles Voraussetzungen, um nicht nur erfolgreich, sondern auch glücklich zu werden. Sie kennt aber auch persönliche Verluste, Rassismus, räumliches und zeitliches Othing, Statusangst, Trennung, Dissonanzen. Ihr legitimes kulturelles Kapitalerbe ist bescheiden – und sie hat sich früh aus gesellschaftlicher Vernunft mit der Welt, wie sie ist, arrangiert und sich mit einem Beruf bescheiden müssen, der nicht derjenige war, den sie seit ihrem achten Lebensjahr ausüben wollte, sie wird nicht Künstlerin. Sie studiert – der patriarchalen, postkolonialen, postmodernen Logik entsprechend – etwas weniger Hochgegriffenes, sie studiert etwas Populäres, Handfestes, sie studiert *Design-statt-Kunst*. Sie wählt zwar, anders als P., eine männlich dominierte Richtung, die allerdings zum Zeitpunkt ihrer Wahl mehr ökonomisches Kapital verspricht, als sie tatsächlich bieten kann: Industrial Design an der Zürcher Hochschule der Künste. Das ist soziologisch gesprochen doch wieder eine typisch postmoderne, weibliche Wahl, insofern, als dass die beruflichen Aussichten bescheidener sind als noch zur Ära des Kalten Kriegs, als vor allem Männer Industriedesigner waren. Industriedesign in einer Zeit zu studieren, als die Schweizer Industrie sich im Sinkflug befindet und «ausverkauft» wird (Bärtschi, 2011), öffnet Chancen für die, welche sich mit den schwindenden Chancen begnügen. Im Ausstellungskatalog *100 Jahre Schweizer Design* hört dieses Subfeld des Schweizer Designs, dessen Sichtbarkeit schon während des Kalten Kriegs eher «verborgen» war, ab 1980 ganz auf zu existieren (Lichtenstein, 2014b, 240–245). Die Produktion im Postfordismus wird nicht mehr reflektiert. Im gleichen Katalog wird immerhin festgehalten, dass auch die neue Designgeschichte aus der Perspektive der neuen «Produktionsbedingungen [...] noch nicht geschrieben» worden sei (Ernst, 2014, 325).

Es ist schliesslich LSch.s Talent, Ehrgeiz und finanziellem Unabhängigkeitsdrang zu verdanken, dass sie trotz schwindender Chancen auf dem Arbeitsmarkt

nach Abschluss ihrer BA-Arbeit tatsächlich sofort eine Stelle als Industriedesignerin antreten wird, als einzige ihrer Klasse, eine ganz gewöhnliche Quote. Sie wird an diesem Arbeitsplatz, auch ganz gewöhnlich, weniger verdienen als alle ihre *männlichen* Arbeitskollegen mit gleicher oder mit geringerer Qualifikation. Aber ich greife hier vor und will damit nur sagen, dass sich die intersektionalen Logiken der Zugehörigkeit und Nicht-Zugehörigkeit, der mehrfachen Emanzipation und mehrfachen Diskriminierung, wie sich gleich erweisen wird, im Designfeld offensichtlich die Waage halten. Ich komme somit zum Aspekt der Passung zwischen LSch.s ererbtem postkolonialen Habitus und dem legitimen postmodernen Habitus des Feldes. Aufgrund welcher inneren Dispositionen gelingt die Übereinstimmung, wann und wie gelingt sie nicht? Was sagt das über die ungleiche Struktur des Feldes bezüglich Klasse, Race und Gender?

Zum Lebensstil der Entsagung II – Das Politische ist sehr, sehr, sehr ästhetisch

Bevor ich auf die Zumutungen eingehe, denen LSch. diesbezüglich ausgesetzt wird, möchte ich grundsätzlich den ersten positiven Eindruck betonen, den LSch., wie alle anderen Interviewpartner auch, vom Feld bekommen. Positiv zu werten ist auch die Tatsache, dass LSch. den Zugang zur Ausbildung schafft und die exklusiven Hürden des Numerus Clausus überwindet. Das belegt eine gewisse strukturelle Offenheit des Feldes. Grundsätzlich kann man auch sagen, dass die Ausbildung von allen sozialen Aufsteigern anfänglich als euphorisierend und beglückend erfahren wird. Sie fühlen sich wie der sprichwörtliche Schwamm, der alles aufsaugt, so auch LSch.:

«Ich habe oft so ein Glücksgefühl, wenn ich in der Schule bin. [...] Also ich genieße es mega. Ich genieße es mega. Und ich sauge wirklich alles auf.» (LSch., 44).

Aber trotz dem doppelten «mega»: Die Relativierung folgt umgehend, ein regelrechtes Hin- und Herspringen zwischen Förderung und Benachteiligung, wie diese Aufzählung zeigt. «Ich sauge wirklich alles auf» steht neben «also, ich sauge nicht irgendwie Texte auf oder so». «Manchmal sind es diese Lebens... diese Erfahrungen» der Dozenten, die sie beflügeln, aber dann korrigiert sie sich und sagt, es seien vielmehr «Sachen, wo man sich selber helfen kann», die ihr Schwung verleihen. «Also ich finde die Dozenten sind mega», kommt zuerst, dann aber sagt sie: «Es gibt auch gewisse Dozenten, wo ich denke, oh, ok ... Ich genieße es mega, von Leuten, die in diesem Beruf tätig sind oder das Wissen haben, denen zuzuhören und von denen etwas mitzunehmen», aber der Grund des Genusses ist ihr eigenes Defizit an kulturellem Kapital: «... weil ich es ja sonst nirgendwo habe.» (Ebd.).

Was von der anfänglichen Euphorie dieser sprunghaften Passage übrig bleibt, ist schliesslich ernüchternd wenig:

«Und von den Mitstudenten... (Pause) fühle ich mich manchmal... (Pause) so wie als Einzelperson. Ja. Weil... (Pause) ich weiss nicht, ob das auch manchmal so ein bisschen mit dem Opferzeug (*lacht*) zu tun hat. Kann schon gut sein. Aber ich sehe eben dann so meine Probleme, die ich so im Hintergrund habe mit der Mutter. Und dann eben noch mit der Schule. Dann fühle ich mich manchmal so wie... ein bisschen, ja, halt so ein bisschen wie allein. Also die anderen sind alle gescheiter wie ich zum Beispiel. Ja.» (LSch., 44).

Was sie mit «Opferzeug» meint, ist ein komplexer Vorgang, den ich noch genauer beschreiben werde. Im beglückenden Saft der Ausbildung muss es toxische Anteile geben, die wie schleichendes Gift unter dem Strich zu Abwärtsspiralen des Selbstwertgefühls führen und das Gefühl der Isolation hervorrufen, trotz Gewinn. Das lapidare Fazit hat mich am Ende irritiert. Ich widersprach LSch. an dieser Stelle, das sei bestimmt nicht so, dass alle anderen gescheiter seien als sie. Sie stimmte mir ohne Weiteres zu, weitere Irritation. Daraufhin drehte sich das Gespräch um jene Situationen, in denen sie – obschon sie mit mir einig ging – nicht anders konnte, als das zu denken. «Aber ich kann das manchmal nicht steuern», wie sie oben sagte. Und das kommt während der Ausbildung immer öfter vor. Was geschieht hier genau?

Der eigentliche Trigger dieser Dynamik scheint die «Präsentation» der eigenen Arbeit zu sein, die aus ganz bestimmten Gründen als Zumutung erfahren wird, dieser spezifische Trigger taucht in den Erzählungen der Akteure ab den frühen 1990er Jahren auf. Er wird von allen als eine Art unheimliche Begegnung mit einem vorher nicht gekannten inneren Sprachdefizit, mit einem plötzlich als unpassend erfahrenen Sprachhabitus, einem diffus wahrgenommenen, unangemessenen Modus der Selbstrepräsentation auf einer ebenso diffus wahrgenommenen Metaebene dargestellt. Das Diffuse ist sehr wichtig hervorzuheben, denn sowohl sprachliche Reflexivität *an sich* – die Lust miteinander über Gestaltung zu reden – und ein visueller und materieller Präsenzimpuls *an sich* – das Begehren, sich mittels der Produkte, die man skizziert und geformt hat, gestalterisch zu outen – sind bei allen Interviewpartnern sehr gut ausgebildet. Die Frage ist deshalb, erstens, in welchen Situationen *welche* spontane Art des Denkens, Darstellens und Sprechens sowie *welche* Gedanken, Bilder und Sprachen ab den 1990er Jahren im Feld des Designs als massiv sozial falsche und unpassende erfahren werden – und zweitens, wie diese kollektive Erfahrung mit unserer Zeitgeschichte zusammenhängt.

LSch. umschrieb ihre Unpässlichkeit zunächst in allgemeinen Begriffen:

«Ja, Gestalten fühle ich mich sehr sicher, weil meine Mutter das gut gekonnt hat, und dann habe ich so wie beides. Vom Vater [den Ehrgeiz, Anm. d.V.] und von der Mutter [das Künstlerische, Anm. d.V.]. Aber eben dann, wenn ich dann präsentie-

ren muss, dann zerfällt jeweils wieder alles. Und... (*Pause*) ich habe eben dann das Gefühl, ich kann nicht so viel. Eben ja.» (LSch., 24).

«Dann», genau dann, «eben dann», sprachlich formuliert LSch. hiermit erst einmal ein deutliches Indiz. Und wie oben bereits erwähnt, hatte dieses «alles zerfällt» mit dem *Lachen* der anderen während der Präsentation zu tun, wenn sie nicht korrekt Schweizerdeutsch oder Deutsch spricht, dann, genau dann, spürt sie den Blick der anderen, der sie als «Ausländerin» blossstellt, und ihr wird klar, dass der Blick auf sie kein inklusiver Blick ist, es ist ein Blick, der sie beschämt: «Dann habe ich halt immer so diese Angst, dass ich als Ausländerin wahrgenommen werde, und Ausländerin meint gleichzeitig wie dumm. Ja.» (LSch., 22). Was sie damit meinte, kommt nun präziser zur Sprache:

«... man fällt manchmal so ein wenig in diese Verhaltensregeln oder Verhaltensweisen von der Mutter. Ja. Also man fällt... ich merke, ich falle sehr schnell hinein. Sobald ein Tag nicht gut gelaufen ist oder ich unsicher geworden bin oder irgendwie jemand mich ausgelacht hat, oder... also nicht ausgelacht, aber gelacht hat, weil ich etwas falsch gesagt habe oder so. Oder ich irgendwie das Gefühl habe, ein Dozent merkt, dass ich nicht viel rede und denkt: «Ah, sie ist vielleicht nicht so gut (*lacht verlegen*), vielleicht weiss sie nichts über das Thema.» Dann falle ich sehr schnell wieder zurück... » (LSch., 39).

Ihre Spontaneität ist eine Falle, sie befindet sich auf Glatteis, und sie fällt und fällt. «Verhaltensregeln», sagt LSch., unbewusst nimmt sie also eine Regelmäßigkeit wahr, die Macht des Common Sense, die zu systematischen Abwertungen führt. Neben ihrem «falschen Reden» ist auch das «verräterische Schweigen» ein Indiz, das überdeutlich das Defizit an legitimen Umgangsformen und kulturellem Kapital sichtbar macht. Eine öffentliche Ausbildungsinstitution sollte Wissensdefizite wie die LSch.s doch eigentlich ausgleichen, das wäre ihr pädagogischer und gesellschaftlicher Auftrag. Stattdessen sehen wir hier, wie bestehende Unterschiede subtil die sozialen Rollen reproduzieren und gesellschaftliche Hierarchien der Herkunftsmilieus wiederherstellen.

LSch. lernte mehrere unsichtbare Barrieren beim Präsentieren kennen, die sie im Feld umgehend als Aussenseiterin markierten. Sie nannte etwa den offen gezeigten Bildungshunger, der als uncool gilt. Cool und auf eine legitime Weise tatsächlich «kalt» ist hingegen die demonstrative Süffisanz, ein Begriff, der vom Französischen *se suffire* abgeleitet ist, was so viel heisst wie *sich selbst genug sein* – auch als *intérêt du désintéressement* bezeichnet (Schultheis, 2019, 25). Das ist eine Haltung, die zu verstehen gibt, dass man im Besitz der Kultur ist und dass man das, was die Hochschule den Studierenden an Kultur anbietet, nicht wirklich braucht. LSch. versuchte diese Haltung zu imitieren:

«Sage ich mir manchmal: Mach das nicht, tue mehr ruhig, als würdest du dich manchmal nicht so interessieren, was sie sagen. Damit du auch so ähnlich wirkst (*lacht*) [...] Also da ist es wirklich... ich muss mich manchmal immer so ein bisschen runterfahren, von dem, was so die marokkanische Kultur ist.» (LSch., 46–47).

Was es genau ist, das ihr unangebrachtes, «warmes» Interesse jeweils verrät, sind tief verinnerlichte Reflexe wie «laut Reden», beim Reden häufig «in die Hände klatschen», «gleichzeitig mit anderen» und «ohne Pause» reden, beim Reden «viel Lachen», «laut Lachen» (ebd.). Es ist eine gewisse Marokkanität, analog zur Italianità, die als peinlich und daher als unangebracht empfunden wird. Es handelt sich um eine soziale, performative und intellektuelle Praxis des simultanen Zuhörens, Denkens und Sprechens, die im gesamten Mittelmeerraum kultiviert wird und die im Zürcher Designfeld offenbar nicht goutiert wird. Es muss sehr befremdend sein, wenn man auf diese Art sozialisiert wurde und dann die eigenen Worte bei Präsentationen gegen eine unsichtbare Mauer prallen oder sogar als Belustigung der anderen erhalten. Diese Andersartigkeit wurde LSch. durch den Blick und die Reaktionen der anderen als eine *minderwertige* Andersartigkeit zurückgespiegelt. Ich vermute, dass erst die Kombination von *zweitem* Geschlechterhabitus, *niedrigem* Klassenhabitus und habitueller, *kolonialer* Demütigung das starke Gefühl der Minderwertigkeit bei LSch. triggerte. Die folgende Stelle zeigt das exemplarisch. LSch. konnte sich nämlich aufgrund ihrer erlernten Genügsamkeit mit den unausgesprochenen Dogmen des Feldes gut arrangieren, das war nicht das Problem. Reduktion auf das Wesentliche, nüchterne Funktionalität, Sparsamkeit der Mittel – alles Manifestationen, die ihr spontan zugänglich waren. Der springende Punkt liegt woanders. Der diskursive Überbau der Dogmen, er erzeugt eine sehr spannende Interferenz mit der handfesten Praxis, die LSch. irritierte, sie nannte ihn «Schnickschnack»:

«Schnickschnack ist für mich mehr so wenn es... mega (*lacht*) so weit hergeholt wird. Wo ich einfach weiss, ich kenne das sowieso nicht. Und dann interessiert es mich auch nicht. Klar ist in Marokko, da sind diese Sachen auch weit hergeholt, von der Grossmutter, dass sie diese Dinge mal gemacht hat oder so. Aber wenn ich ein Produkt sehe, das irgendwie im Kunstmuseum liegt, und irgendwie schaue ich es an und denke: Was ist denn das? Und mir wird dann erzählt, dass der und der das gemacht hat und der hat von dort irgendwie so eine Inspiration geholt oder so. Das ist für mich Schnickschnack. Wo ich nicht verstehe, um was es da geht. Also für mich... mir ist es dann viel lieber, wenn ich einen Stuhl sehe, der einfach klar und deutlich seine Formen hat, und es ist für mich schön. Das reicht.» (LSch, 55).

Das, was sie nicht versteht, ist eine Emanation des geistigen Überbaus von modernistischen Dogmen, die das Einfache predigen, aber auf sehr komplexe

Art. Ein Widerspruch, in der Tat, insbesondere was die kolonialen Implikationen des Begriffs Inspiration betrifft, wie ich noch anhand der Ausstellung *Couleurs Désert. Teppichkunst aus Marokko* (im Folgenden: *Couleurs Désert*) zeigen werde. Auch P. hatte es sehr irritiert, als sie das erste Mal hörte, welche hegemonialen Ansprüche auf universelle geistige Führung männliche Modernisten wie Kasimir Malewitsch, Piet Mondrian oder Le Corbusier mit ein paar Quadraten und simplen Grundfarben verbanden. Dieses kulturelle Diskurswissen fehlt LSch. nicht nur, was vielleicht auch Sozialneid und Ressentiments auslösen könnte, sondern sie hat auch eine habituelle Abneigung dagegen, von der ich vermute, dass sie Ursachen in der kolonialen Designgeschichte der Schweiz hat, wie ich ebenfalls anhand der Ausstellung *Couleurs Désert* zeigen werde. LSch. distanziert sich zu Recht. Aber sie kann dieses Recht nirgends geltend machen. Die äussere Unstimmigkeit wird nach innen gelenkt. Die innere Stimme verbietet ihr dauernd zu sein, wie sie ist und suggeriert ihr: «Tue nicht wie eine Ausländerin!» Und «Ausländerin», wir erinnern uns, meint «gleichzeitig wie dumm.» Dumm ist nicht nur der französische Akzent, der sie innerhalb der Deutschschweiz – obschon eine Landessprache – bereits zur Ausländerin *macht*, sondern auch das klassenbezogene, schambehaftete Schweigen. Dieses ist nicht legitim wie das coole Schweigen des demonstrativen Desinteresses. Ihr Schweigen verrät ihre soziale Herkunft aus einem bildungssystemfernen Milieu, die sei eigentlich abstreifen sollte.

Migranten aus bildungsbürgerlichen Milieus sind nämlich durchaus in der Lage, sich rasch und schlagfertig gegen unangebrachte Lacher, fragwürdige Diskurse und inferiorisierende Zuschreibungen zu wehren. Migrantinnen aus noblen Verhältnissen sowieso. Ich stelle das bei meinem Engagement im Institut Neue Schweiz INES, dem postmigrantischen Think und Act Tank, immer wieder fest. Wenn zur Diskriminierung über Race und Gender aber auch noch die beherrschte Klasse hinzukommt, verstummen Akteurinnen gewöhnlich. Das bedeutet, dass sie ihre Reflexe still unter Kontrolle bringen müssen. So auch LSch., die sich nach und nach anders verhält – anders anzieht, anders redet, anders schweigt –, als sie es gewohnt war. Die Selbstkontrolle wird zum dauerhaften Sekundärhabitus, das «hört nicht auf, auch während ich rede, es hört nicht auf, das ist fast schon mühsam», so LSch. (LSch., 47).

Eine andere Studentin mit analogen Familienstrukturen wie LSch. – Vater Schweizer Kleinunternehmer, Mutter Tunesierin mit wenig anerkannter Schulbildung – beschreibt die Abwärtsspirale, in die sie gerät, weil ihre Gedanken keinen Reflexionsraum in der Szene haben, wie folgt:

«Oft habe ich das Gefühl, nicht mitsprechen zu können, weil ich nicht 100% von hier bin. Nicht zeigen zu können, wer ich bin, woher ich komme und was ich kann, verunsichert mich. Ich mache mich schlechter, als ich bin, und fühle es die ganze Zeit und das macht mich unsicher. Wirke ich wie meine Mutter? Ich bin manchmal so

fest in meinen Selbstzweifeln gefangen, dass ich nicht mehr sprechen und denken kann.» (Email an d.V., Name d.V. bekannt, 18. November 2018).

«Ich mache mich schlechter als ich bin», das ist ein bezeichnender Moment, in dem die abstrakte Formulierung der Verinnerlichung von Strukturen sehr konkret fassbar wird. Auch LSch. zweifelte während den mündlichen Präsentationen ihrer Arbeit vor Studienkollegen und Dozenten ganz grundsätzlich an sich. Sie grübelte und zog sich zurück, ein Verhalten, das sie auch von ihrer Mutter kannte und fürchtete. Das wiederum verstärkte die äussere Isolation noch mehr, denn LSch. ging in die «innere Migration», die sie jedoch als Sackgasse empfand. LSch. sagt, dass sie sich «wie einsam», als «Einzelperson» in Gruppen wahrnimmt. Aber bezeichnenderweise sagte sie auch, dass sie nicht weiss, weshalb sie «das macht»:

«Ja. Ich weiss nicht, wieso ich das mache. Ich denke... ja, ich bin eben eine, die mega viel überlegt. Und dieses Überlegte dreht sich dann irgendwann zu etwas Ungutem. Und das habe ich definitiv von meiner Mutter.» (LSch., 44, 45).

Sie konnte, objektiv gesehen, die kritischen Gedanken über das, was ihr da widerfuhr, nicht fruchtbar machen. Das muss uns beschäftigen. Woran liegt das? Denn ich selbst habe oft auf die eine oder andere Art von den Gate Keepern des Feldes gehört, dass soziale Aufsteiger *zu viel* überlegen, und deshalb *nicht spontan* beim Reden sind. Auch P., wie man sich vielleicht erinnert, kannte den Vorwurf, *zu reflektiert* zu sein. Ich möchte das anders darstellen. Es geht schlicht darum, dass die Gedanken, die man sich über soziale Grenzziehungen und symbolische Gewalt macht, mit niemandem geteilt werden können. Ausgerechnet Reflexivität wird diesen Akteuren also im reflexiven Kapitalismus als Defizit angelastet. Das ist entlarvend. Die neue Implementierung der Theorie-seminare und -vorlesungen nach der Bologna-Reform an den Hochschulen für Gestaltung ist deshalb, so mein Eindruck, weniger dem kritischen Nachdenken als der diskursiven Anpassung an den neuen, distinktiven Theorie-Slang geschuldet – ein Slang, der systematisch für die heissen Themen keine Begriffe bereithält, während er immerzu einen «sauberen» kritischen Auftritt pflegt, wie bereits bei GvA. gesehen. LSch. braucht, wie alle anderen Akteure, die ich interviewt habe, eine grosse Menge psychischer Energie, um sich gegen diese Form der Diskriminierung zu wehren. Dabei befindet sie sich in einer doppelten Isolation, denn auch zuhause kann ihr niemand wirklich folgen. Im Gegenteil, meistens leiden Familien wie die von LSch. schon selbst unter dem Druck der zunehmenden Ungleichheit und Unsicherheit, so dass die emotionalen Ressourcen, um Aufsteigerinnen wie LSch. zu stützen, schlicht fehlen, wie sie erzählt:

«Aber ich muss es einfach... ich muss halt einfach immer diese Energie holen, um das zu machen... (Pause) Und das geht... (Pause) das geht wirklich immer nur, wenn ich nicht die ganzen Hintergrundsachen habe von... von meiner Familie.» (LSch., 45).

Wenn LSch. also sagt, dass sie «in die Verhaltensweise von der Mutter zurückfällt» in Situationen, in denen sie sich schämt, weil sie beschämt wird, dann bedeutet das, dass sie in einen Teufelskreis gerät, der einen Sog nach unten erzeugt. Weshalb ist dieser Sog so stark? Weshalb kann sie gerade in diesen Situationen unmöglich auf die väterlichen Dispositionen zurückgreifen und Oberwasser behalten? In diesem Moment hatte ich den Eindruck, als ob LSch. die Strukturen der epistemischen Gewalt nicht nur verinnerlicht, sondern sich gar mit ihnen identifiziert. Identifikation mit den Strukturen der Macht ist ein sehr wichtiger Punkt bezüglich der Amnesie, dem Löschen von Erinnerung an koloniale Prozesse, die diese Strukturen hervorgebracht haben. Womöglich gar die Erinnerung an antikononialen Widerstand. Meine nächste Frage an LSch. knüpfte hier an die Identifikation mit dem Aggressor an: «Das heisst, du lässt dann *noch mehr* los?», frage ich sie. Diese Frage war der Drehpunkt für den darauf folgenden, aufschlussreichen Gesprächsabschnitt, den ich hier deshalb in ganzer Länge wiedergebe:

LSch.: «Ja, ich lasse noch mehr los und falle wieder so zurück und gehe ins Verhaltensmuster von meiner Mutter.»

d.V.: «Also, du musst sagen, ob das stimmt, aber das tönt für mich so quasi wie so in die Opferrolle.»

LSch.: «Genau!»

d.V.: «So würdest du es auch sagen?»

LSch.: «Ja, genau. Und das merke ich manchmal selber, und dann muss ich mich selber so ein wenig aufwecken, weil ich hasse diese Opferrolle. Das ist für mich so eine schlechte Entschuldigung und ich sage es meiner Mutter auch immer, mit dem kommst du nirgends hin! Aber es hat mich trotzdem mega geprägt, und es nimmt mich immer wieder rein.»

d.V.: «Ja. Jetzt verstehe ich auch. Also, was weh tut ist – und das kenne ich jetzt bei meinen Eltern im Alter vor allem –, wenn man so das Opfersein auch als Alibi braucht. Sozusagen sich selber im Weg steht?»

LSch.: «Total. Ist genau das. Und das passiert mir noch öfters. Aber solange ich es merke, ist es gut, weil meine Mutter merkt es nicht. Und das ist schlecht. Und solange ich es merke, dann weiss ich, ich werde es irgendwann in den Griff bekommen. Und das wird mir nachher nicht mehr oder sehr wenig passieren. Aber ich glaube, das haben noch oft Leute, die das Gefühl haben, sie sind nicht... sie haben nicht die gleichen Chancen bekommen wie andere.»

- d.V.: «Ja also... wart mal, weil... was natürlich schon objektiv der Fall ist, ist dass du mehr machen musst.»
- LSch.: «Ja. Das stimmt, ja.»
- d.V.: «Das ist einfach so, nicht wahr? Und das kann ich mir schon vorstellen, dass es auch eine Wut manchmal gibt, nicht? Dass man findet: Wieso muss ich so viel mehr machen? Dann findest du die Option attraktiv: Dann bin ich halt lieber ein Opfer.»
- LSch.: «Ja, das ist genauso bei meiner Mutter.»
- d.V.: «Aber dann muss man wirklich auch aufpassen, dass... also quasi, weisst du, dass man sich erholt. Dass man sich gut schaut. Dass man immer diesen Power, der aus der inneren Quelle herkommt, auch nährt. Weil sobald du sozusagen an die Grenze kommst, oder, wenn du so darum kämpfen musst, dann kann es sein, dass du irgendwann findest, ich lasse lieber los, oder? [...] Und da ist es wirklich so, so wichtig, das glaube ich, dass man wirklich sich gut schaut.»
- LSch.: «Und dass man aufpasst, dass man eben nicht... dass man das eben nicht macht (*lacht*).»
- d.V.: «Dass man sich nicht erschöpft, auch!»
- LSch.: «Ja, ja. Ja. Ich habe noch nicht so richtig herausgefunden, was... wie ich diese Quelle... von wo dieser Power kommt. Und wie ich die nähren kann. Weiss nicht. Eben, solange meine Mutter halt immer noch im Hintergrund ist, oder bei uns lebt, ist es halt auch schwierig. Also ich bleibe auch oft länger in der Schule, damit ich nicht nachhause muss (*lacht*).»
- d.V.: «Sie tut dir nicht gut, wenn...»
- LSch.: «Nein. Und ich will ja, dass sie mir guttut! Es ist nicht etwa so, dass ich sie hasse oder so! (*Pause*) Aber sie hingegen will ja dann, dass ich dann eben heimkomme, damit ich sie mit meiner Energie überhäufen kann, damit es ihr wieder gut geht. Sie versteht es ja dann irgendwie nicht, dass es uns ja zerstört quasi.» (LSch., 39–41).

Wie sehr wir beide auf unsere Art «aufpassen», dass nicht irgendein zerstörerischer Zustand eintritt, zeigt dieser Ausschnitt sehr gut. Wie sehr wir die Verantwortung noch immer bei uns suchen – und nicht immer finden, auch. Soziale Einsamkeit wird zum Lebensstil der resignierten Entsagung, wenn man sich mit den Strukturen identifiziert, die einen aufgrund der Andersartigkeit permanent ausschliessen. Bevor ich diese Passage weiter kommentiere, möchte ich hier anhand einer kurzen Stelle betonen, dass es LSch. wichtig ist, kein Selbstmitleid zu pflegen, die sucht aktiv nach ihren Stärken:

«Also ich tue... mir ist schon wichtig, dass ich mit diesen Sachen schaffe, und dass ich mich nicht selber belügen tue. Und ja. Also ich sage manchmal, jetzt auch im dritten Jahr, o.k., dann kann ich das [Präsentieren, Anm. d.V.] halt nicht so gut wie andere. Aber dafür kann ich anderes besser. Das ist mir am Anfang ziemlich

schwierig gelegen. Oder ich kann es vielleicht auf eine andere Art präsentieren, zum Beispiel kann ich nicht vor den Leuten erzählen oder sagen, was ich meine. Aber dafür ich kann es für mich selber dann aufschreiben. Und es dann einfach auf Papier zeigen zum Beispiel.» (LSch., 52).

Das bestätigt nochmals, quasi abschliessend am Ende des Interviews, dass sie keinen *Hang* zur Opferrolle hat. Sie will nicht klagen, sondern sich selbst am Schopf packen und aus dem Sumpf ziehen, aber es fehlt ihr letztendlich – so meine ich – der äussere Halt im Designfeld. Da existiert kein Resonanzraum. Hierbei wird klar, welchen Kraftaufwand Studentinnen wie LSch. betreiben müssen, um nicht in eine Abwärtsspirale der Selbstdemütigung zu fallen. Sie sind doppelt gefordert: durch Othing in der Schule und durch «Hintergrund-sachen» zuhause. Man kann sich leicht vorstellen, wie hart es für Mädchen aus Familien sein muss, in denen beide Elternteile PoC und arm sind, wenn sie den Weg gehen möchten, den LSch. mit grossem Aufwand letztlich doch gehen konnte.

Wenn die Kraft nachlässt, reagiert LSch. mit Selbstkontrolle und Selbstdisziplin, «aufpassen», sagt sie mehrmals, dass sie nicht in die verhasste Opferrolle fällt, denn diese ist zerstörerisch. «Aufpassen» muss sie aber auch, dass sie nicht vergisst, dass es auch anders geht, wie die Mutter, die «es nicht mehr weiss». Mir ist heute klar, dass die nachhaltigste Quelle der Erholung ein ehrlicher, offener, nachhaltiger und von Institutionen explizit geförderter Austausch mit anderen Betroffenen ist, so wie geteilte Geschichten über Diskriminierung und über Widerstand eben nähren können. LSch. wusste noch nicht, was die Quelle ist, ausser sich zusammenzureissen und auf Distanz zur Mutter zu gehen. Schöpferisch sein und Isolation von jenen Menschen, die man «eigentlich nicht hassen» will – was für eine starke Formulierung! –, dazu extreme Selbstkontrolle: Diese Strategien bergen die Gefahr der inneren Selbstausschöpfung und Austrocknung und blockieren auf Dauer den Fluss der Kreativität. Diese bedrohliche Situation wiederum aufzulösen, gelingt vielen nur zum Preis der Flucht in die Arbeit, und diese Flucht birgt dabei eine weitere Gefahr: das Suchtpotential, ein Workaholic zu werden.

LSch. weiss nicht, wie sie die Quelle nähren kann, konstatiert sie, aber dann sagt sie wie aus dem Nichts doch etwas sehr Wichtiges zum Thema:

«Ja. Also ich merke, wie schnell ich loslassen kann, sobald ich mit jemandem reden kann, der auch zum Beispiel die Mutter hat, die vom Ausland kommt. Oder der Vater vom Ausland. Also ich merke, wie ich mich so ein wenig entspanne... wie ich loslassen kann. Das merke ich schon.» (LSch., 49).

So einfach und doch immer noch ein grosser innerer Sprung. Was wäre, wenn wir über diese Dinge spontan und ehrlich reden könnten? Gestaltung sähe viel-

leicht ganz anders aus. Ein schöpferisches Potential liegt in diesen Biografien, das im Designfeld vollkommen brachliegt. Und wir wären weniger allein. LSch. bestätigt dies. Sie sagt, als sie das Infoblatt gelesen habe, das ich allen Interviewpartner gegeben hatte, da habe sie gestaunt, dass es anderen auch so ginge wie ihr, vorher habe sie das nicht einmal im Traum gedacht: «Also vielleicht denkt man einfach, man ist einfach so.» (LSch., 49).

Dabei sind wir so *geworden*, wie wir geworden sind, das zusammen zu entdecken ist sehr spannend. Wenn man sich austauscht, erfährt man es nach und nach. Sie hatte den Grund für die Einsamkeit bei sich gesucht, anstatt eine Verbindung ihrer Erfahrung mit sozialen Strukturen und historischen Prozessen zu suchen: «Ja vor allem, weil wir nicht denken, dass es [das eigene Leben, Anm. d.V.] etwas mit dem zu tun hat.» (Ebd.) Zuerst mag die Verbindung zwischen der eigenen Erfahrung und ihrem soziohistorischen Kontext Akteure wie LSch. erstaunen, aber aus dem anfänglichen Staunen wächst die Genugtuung, weil man der eigenen Wahrnehmung zu trauen beginnt. Ich sagte ihr an dieser Stelle, dass ich diesen Austausch als Designstudentin vermisst habe. LSch.s Replik lautet:

«Ja, ja. Mega. Ja, ich finde es eh mega erstaunlich, wie viel wir Menschen Gemeinsamkeiten haben, aber niemand wirklich darüber reden tut. Ja. [...] Das habe ich auch sehr gemerkt. Das... also das merke ich im Studium: Es ist, es geht wirklich immer nur um die Schule, die Schule! Und wenn du einmal irgendwie etwas [Persönliches und Politisches, Anm. d.V.] erzählst, so ein wenig ansprechen tust, dann merkst du, wie sehr sie überhaupt nicht darüber reden wollen.» (LSch., 50–51).

Wir «Menschen», durchaus. Ausgrenzung und Diskriminierung, symbolische und strukturelle Gewalt sind menschliche Erfahrungen, sogar universelle menschliche Erfahrungen. Soziale Aufsteigerinnen sind so gesehen nichts *absolut* Besonderes. Das Besondere ist – und das ist nicht wenig –, dass sie diese Erfahrungen wie unter der Lupe machen. Weshalb gehören sie nicht längst zum Kanon?

So, wie ich die bildungsbürgerlichen Erzählungen genießen und verstehen kann, weil sie den Kern einer universellen, existentiellen Erfahrung enthalten, die ich auch mache (Subjektivität, Erkenntnis, Abenteuer, Exotik, Erben, Erwerben, Besitzen), aber emotional nicht so präzise benennen kann, weil Diskriminierungserfahrungen *diese* Erfahrungen relativieren, so muss die Umkehrung der Wahrnehmung ebenso gelten: Privilegierte machen auch Erfahrungen der Diskriminierung, die Unterdrückte machen, können diese aber nicht auf den springenden Punkt bringen, weil ihre Privilegien *diese* Erfahrungen relativieren.

Es geht mir, wenn ich das sage, nicht um eine simple Gleichung, welche besondere Standpunkte und ihre Manifestationen vorschnell einebnet. Ich

möchte nicht der privilegierten Ich-bin-auch-ein-Opfer-Haltung Vorschub leisten, die zur Folge hat, dass man Inferiorisierten vorschnell den Mund verbietet und ihnen nicht mehr zuhört. Im Gegenteil, ich möchte zum differenzierten Vergleich anregen, zur mehrstimmigen Erzählung der «ganz grossen Rechnung», wie Thomas Bernhard sie nennt. Wir wissen schlicht nicht so genau, wie die Welt aussieht von einem einzigen Standpunkt aus gesehen. Wo kämen wir hin, wenn wir unser partielles Wissen mithilfe jener vervollkommen könnten, die es besser wissen *müssen*?

Diese brachliegende Quelle der Erholung, dass man mit Leuten redet, die ähnliche Erfahrungen machen, stünde dank der Diversität der studentischen Zusammensetzung immer zur Verfügung. Nur wird sie viel zu wenig genutzt, wie wir zum Schluss des Gesprächs einhellig finden. Weshalb? Ich vermute, so meine These, die ich gleich versuche, mit Beispielen zu erhärten, dass das mit der Art und Weise zu tun hat, wie *postmoderne* Diversität verstanden wird und wie gut sich dieses Verständnis mit dem *postkolonialen* Othering verträgt. Sophie Vögele bestätigt diesen Eindruck, nachdem sie die Ergebnisse des bereits erwähnten Forschungsprojekts *Art.School.Differences* ausgewertet hatte. In ihrem Einzelbeitrag «Exklusiv: Studieren an Schweizer Kunsthochschulen» für Radio SRF zum Thema «Deep Diversity in Institutionen: Ein steiniger Weg» fordert sie mehr Selbstkritik und mehr Gehör für Erfahrungen, wie die, welche LSch. hier bezeugt. Vögele sagt:

«Die Selbstkritik ist natürlich da, aber was wir gemerkt haben, ist dass es eigentlich eine noch extremere Selbstbefragung braucht in diesen Prozessen. Und da immer wieder rückzufragen und auch kollegial, denk' ich, sich abzusichern: Was passiert hier eigentlich? Und da ist es schon hilfreich, auch mit Betroffenen zu sprechen, tatsächlich. Die Expertise von Menschen einzuholen, die sich jetzt hier nicht einfach nur pudelwohl führen, das ist sehr erkenntnisreich.» (Vögele, 2019).

Das Politische ist ästhetisch, in hohem Mass sogar. Und umgekehrt? Philip Ursprung betont in seinem Aufsatz «Diversität und Diversifizierung: Das Gespenst der Migration» die politische Dimension der Kunst: «Die Kunst kann dazu beitragen, Bilder und Begriffe zu schaffen, welche die Vorstellung der Öffentlichkeit und der politischen Akteure prägen.» (Ursprung, 2016, 405). Welches sind unsere Prägungen, welches unsere Spielräume, wenn wir – Armutsbetroffene, Migranten und Migrantinnen, PoCs, Geflüchtete und ihre Kinder, die Designerinnen werden – politisch unter Druck geraten? Im Moment sah es für LSch. und für mich aus, als ob es nur die Defensive gäbe. Als ich LSch. fragte, ob sie das auch so anstrengt, dieses Sich-Zusammenreißen in einer Szene, die uns Zerrissenheit als stilles Schicksal zumutet, antwortet sie: «Sehr, sehr. Sehr.» (LSch., 47).

Diversity, Othering, Ungleichheit –

Die feinen Unterschiede der feinen Unterschiede II

Es wäre ein Leichtes, Schwierigkeiten mit Einsamkeit auf die einsamen Akteure abzuschieben und sie zu pathologisieren. Ich möchte mich hier entschieden dagegen positionieren und damit beschäftigen, inwiefern Einsamkeit strukturell bedingt ist. LSch. hat – so meine These – nicht etwa deshalb Probleme mit «ihrer» Andersartigkeit im Designstudium, weil sie diese gewissermassen «selbst» von zuhause mitbringt. Es bleibt jedoch bisher im Unklaren, weshalb die Isolation ausgerechnet in einem Feld getriggert wird, das Vielfalt und Andersartigkeit seit der Implementierung von affirmativen Diversitätspolitiken im Zuge der Bologna-Reformen ausdrücklich bejaht und sogar bildungspolitisch fördert. Das Designfeld ist äusserlich gut aufgestellt gegen Rassismus- und Sexismus-Kritik (weniger hingegen gegen Klassismus-Kritik). Kulturelle und Gender Diversity werden positiv konnotiert und als «Potential» bezeichnet, so auch an der ZHdK:

«Die Zürcher Hochschule der Künste versteht sich als Institution, in der die individuellen und kulturellen Unterschiede ihrer Angehörigen wahrgenommen und geschätzt werden. Das Erreichen von Gleichstellung im Sinne einer Gleichheit in der Vielfalt umschliesst die gleichberechtigte Teilhabe aller Beschäftigten an Verantwortung, Information, Wertschätzung der eigenen Arbeit und beruflichen Weiterbildung. Die Angehörigen der ZHdK sollen unabhängig von Geschlecht, Alter, Herkunft, Religion oder Weltanschauung, Behinderung, sexueller Orientierung Anerkennung und Gleichbehandlung erfahren. Die Fachstelle Gleichstellung & Diversity setzt sich mittels Gleichstellungsmassnahmen, Sensibilisierungsaktionen und Projekten für ein diskriminierungsfreies und gleichberechtigtes Arbeitsumfeld sowie für eine Kultur der Anerkennung und gegenseitigen Wertschätzung aller Angehörigen der ZHdK ein. Sie bietet Beratung und Unterstützung zu Fragen der Vereinbarkeit, Studieren mit Behinderung, Diskriminierungen, Laufbahn und Mentoringprogramme usw. an.» (ZHdK, 2020).

Das zeigt, dass ein grosser Schritt in Richtung Problembewusstsein gegenüber früheren Generationen, zu der etwa P. gehörte, gemacht wurde. Aber offensichtlich gibt es auch markante blinde Flecken. Weiter oben brachte LSch. zum Ausdruck, dass sie verzweifelt versucht, ihre marokkanische Sozialisation permanent «herunterzufahren», weil sie «einfach anders» ist, einfach meint: *zu anders* oder *falsch anders*. Aufzufallen ist für sie alles andere als angenehm, Diskriminierung aufgrund ihrer Andersartigkeit ist eine Gefahr, die in einer diffusen Drohkulisse innerhalb der Szene lauert, trotz offizieller Bejahung der Diversität, die LSch. ebenfalls bewusst sein muss, wie diese Stelle zeigt:

«Und wenn ich damit auffalle, dann, ja eben, dann sehen sie mich vielleicht nicht gleich. Aber es liegt darin ja gar kein Problem. Also, ich weiss auch nicht.» (LSch., 47).

«Kein Problem» für die Allgemeinheit, anders zu sein, scheinbar. Und dies muss Studierende wie LSch. noch mehr irritieren und das Gefühl hervorrufen, der eigenen Wahrnehmung nicht trauen zu können: «Also, ich weiss auch nicht», sagt sie lapidar. Wie die letzten Unterkapitel aber gezeigt haben, ist es ein grosses Problem, das für die Diskriminierten dadurch nur noch grösser wird, dass es nicht als kollektives Problem anerkannt wird. So wie Armut in den allermeisten Fällen umso mehr als ein *Problem der Armen* konzeptualisiert wird, da es Sozialpolitik, Wohlfahrt, Währungsfonds und Entwicklungshilfe gibt, so wird Diskriminierung aufgrund von Differenzmarkern auch umso mehr als Problem der Diskriminierten konzeptualisiert, als dass es Diversitätspolitiken gibt, die Differenz bejahen. Aber hört man denn wirklich zu, wenn Diskriminierungserfahrungen aufgrund der sozio-kulturellen Herkunft und der Hautfarbe berichtet werden? Was heisst «Potential» in diesem Kontext, für wen?

Hinter diesen scheinbar ethisch korrekten Politiken steckt im Grunde eine wirtschaftliche Logik der Ausschöpfung eines diversen Potentials, von der nicht alle Akteure gleichermassen profitieren, sowohl was die materielle Realwirtschaft als auch die immaterielle Symbolwirtschaft betrifft. Die Architektur der Bologna-Reform ist tatsächlich eine von wirtschaftsnahen «Architekten» wie Charles Kleiber, die räumliches, technisches und ökonomisches Machtdenken in die Institutionen getragen haben (Streckeisen, 2015, 470–478). Solange es Geschichten wie die LSch.s gibt, bleibt Respekt der Mächtigen vor der Differenz der Ohnmächtigen ein Lippenbekenntnis. Differenz erscheint dann als Standortvorteil und die Diversen sind Tokens für das Whitewashing von Institutionen und ihren Zulassungspraktiken, wie auch Sophie Vögele für die Schweizer Kunsthochschulen und Jackie McManus für Grossbritannien am Symposium Ästhetik der Anpassung betonten.

Diese Haltung erträgt keine machtkritischen Gegenpositionen. Ihre Logik verbittet es, sozial Unterprivilegierten genau zuzuhören. Auch der Ideologievorwurf gegen Kritiker und Kritikerinnen geht schnell von der Hand. Hier verschweissen sich Postmoderne und Neoliberalismus mit nachteiligen Effekten auf die Wahrnehmung und Praxis jener, die Erinnerungen an die Ausbeutung aufgrund der Differenz körperlich in ihrem Habitus gespeichert haben. Kobena Mercer hat diesen Zusammenhang zwischen postmoderner, flacher Geschichtspolitik und Diversität im Kunstdiskurs untersucht, er bezeichnet das Resultat als «pluralist illusion», eine Illusion der Vielfalt:

«Across survey exhibitions and anthology textbooks, the pervasive emphasis on the horizontal breadth of coverage tends to de-historicise and flatten out the contradictory relationships among the diverse elements brought together in the name of

inclusion. What results is a pluralist illusion of plentitude which assumes each of the parts coexist in a side-by-side relationship with little interaction or dynamism among them.» (Mercer, 2010, 234).

Schaut man sich die Literatur und Ausstellungskataloge zum Thema Diversität im Kulturbereich an, so Mercer, so falle eine Verflachung der historisch gewachsenen Konflikte zwischen den Akteuren auf. Er kritisiert in diesem Sinne auch das Konzept der «multiplen Moderne» (Shmuel M. Eisenstadt). Wer sich trotzdem erinnert, wenn auch nur durch körperliche Symptome, gilt dann schnell als Spinner, Mimose, Spielverderber des bunten Spiels. Ein aktuelles Beispiel ist die Kritik von PoC an die Adresse der Werbekampagne der Migros, dem grössten Supermarkt des Landes, auf der ein brauner Bär dank einem Waschmittel des Kaufhauses weissgewaschen wird. Diese Kampagne gewann den ersten Preis beim *Swiss Poster Awards 2014*. Der Jury-Präsident war Christian Brändle, Direktor des Museums für Gestaltung Zürich, der die Kritik unter anderem mit den Worten konterte: «Ces gens doivent se taire!», diese Leute sollen schweigen! (Putschert, 2019, 73). Man kann sich dem Diktat unterordnen, aber wem nützt es? Man kann dem Museumsdirektor mit der Aktivistin und Lyrikerin Audre Lorde antworten, die Afro-Deutsche und Afro-Schweizerinnen mahnte: «Euer Schweigen schützt euch nicht.» (Audre, zit. in: Piesche, 2012). Aber wie reden gegen die herrschenden Diskurse, wenn sie so vielfältig und positiv divers sind? Es braucht einen weiteren beharrlichen Anlauf, und im nächsten Kapitel werde ich diesen Faden wieder aufnehmen und weiterführen.

Ich habe weiter oben bereits darauf hingewiesen, dass moderne, legitime Subjektivität dadurch entsteht, dass man ihr die erfundenen «Anderen» gegenüberstellt, die verdunkelt und an die Ränder gedrängt wurden, damit das eigene Ich durch Kontrastierung umso mehr im Zentrum der Legitimität glänzen kann. Das war kolonial gerahmt und war innerhalb des Rahmens stimmig, jetzt stellt sich die Problemlage unter dem Vorzeichen der Postkolonialität anders dar, komplexer. Man könnte nun fragen, was geschieht, wenn diese Ränder unter dem Vorzeichen einer normativen postkolonialen Diversität plötzlich Teil des Zentrums werden *sollen*. Das scheint nur möglich, indem man wiederum nur bestimmte Teile dieser ehemaligen «Anderen» integriert und andere Teile abspaltet und an die Ränder setzt. Die diversifizierten Zentren der Wissensproduktion können weiterhin unter einem brillanten, einem legitimen Licht, wie ein «reiner» Regenbogen, erstrahlen. Und die diversifizierten Ränder werden weiterhin in einem matten, düsteren Licht gehalten, wie ein öliges Film, auch regenbogenfarbig, aber bedrohlich «unrein». Ein Beispiel für diese neuen konträren Regenbögen sind die «internationale» (Abb. 80) und die «multikulturelle» Klientel von Schulen (Abb. 81). Wie Zentrum und Peripherie sind die Begriffe «international» und «multikulturell» durchzogen von impliziten Wertungen, die durch eine ganz bestimmte glanz-

volle, erleuchtete (Abb. 80) und glanzlose, bedrohliche (Abb. 81) Farbpalette auf der Oberfläche Gestalt annehmen. Am hohen «Ausländeranteil», der oft als Grund für Probleme an Schulen herbeigezogen wird, kann es nicht liegen, dass die einen Kinder und Jugendlichen glänzend dargestellt werden und die anderen nicht. Denn der «Ausländeranteil» von International Schools ist sehr viel höher als jener in multikulturellen Schulen, erstere müssten der Logik zufolge sehr viel problematischer und dunkler dargestellt werden, was nicht der Fall ist, wie man leicht erkennt. Es gibt, mit anderen Worten, eine legitime und eine nicht-legitime Art der Diversität, bei der der Klassenbezug eine zentrale Rolle spielt.

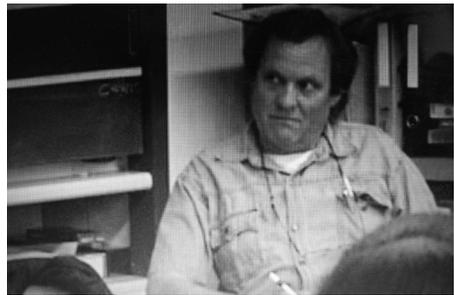


Abb. 80a und Abb. 80b (oben): Beispiele für die glanzvolle, erleuchtete, *internationale* Globalität – ausgestattet mit viel kulturellem Kapital, Swiss International School Zürich, 2020.

Abb. 81a und Abb. 81b (unten): Beispiele für die glanzlose, bedrohliche, bildungsferne *multikulturelle* Globalität – ausgestattet mit wenig kulturellem Kapital, aus dem Film SCHULERFOLG FÜR ALLE. DAS PROGRAMM QUIMS – QUALITÄT IN MULTIKULTURELLEN SCHULEN, KANTON ZÜRICH (Schweiz, 2009).

Stuart Hall hat in *Rassismus und kulturelle Identität* darauf hingewiesen, dass die kapitalistische Dynamik der zunehmenden Ungleichheit immer vom Zentrum aus verteidigt wird, indem der Widerstand aus den Rändern gebrochen wird: in gute, integrierbare oder schlicht konsumierbare und in schlechte, nicht integrierbare, nicht verwertbare Anteile. So kam auch die anfängliche

Kritik an der Uniformität aus politisch aktiven Rändern der Gesellschaft von armutsbetroffenen Migrant*innen, die ihren gerechten Anteil an Repräsentation forderten. Davon ist heute innerhalb der Kulturinstitute wenig übrig geblieben. Das gilt auch für alle *Internationals at home*, wie die Studierenden aus der Schweiz ohne Schweizer Bürgerrecht an der ZHdK bezeichnet werden. Die ZHdK wird also niemals eine multikulturelle Schule sein, sie bezeichnet sich dieser klassistischen Logik entsprechend als international.

Rassismus, so betont auch Maureen Maisha Eggers im Artikel «Diversity/Diversität» des kritischen Nachschlagewerks über Rassismus in der deutschen Sprache, werde auf diese Weise «...als strukturelles Problem mit einer langen Geschichte verwässert und totgeschwiegen. Diversity ist damit, kurz gesagt, auch ein Schlüsselbegriff für Verleugnungen von spezifischen Rassifizierungspraxen und -erfahrungen.» (Eggers, 2015, 260). Das trifft auch auf Integration zu, ein Begriff und ein Konzept, der nach dem Begriff der Assimilation und vor dem der Diversity kursierte. Vieles ist auch hier alter Wein in neuen Schläuchen. Neu ist jedoch die Kunstaffinität dieser Diskurse in Zeiten des Designerkapitalismus. «Als privilegierter Ort der modernen Kunst und Literatur, als exotische Formen der Küche, der Sprache, des Lebensstils werden so die Marginalisierten integriert», sagt Angelo Maiolino etwa über die neoliberale Italianità *made in Switzerland*. (Maiolino, 2011, 277). Jedoch wird «alles, was an den Differenzen auf Widersprüche und Kämpfe verweist, dagegen ausgelöscht.» (Ebd.). P. kannte den Paradigmenwechsel sehr gut. Von ihrer anerkannten diversen Italianità war Mode, Kultur, Kulinarisches, Musik, ja sogar ein links-intellektueller *radical chic* in der Szene willkommen, aber über alltägliche Klassendiskriminierung, rassistische Traumata und Menschenrechtsverletzungen wollte niemand etwas wissen. Postmoderne Diversität und Othering passen somit sehr gut zusammen, wenn sie nur die Geschichte der Privilegien und Diskriminierung aufgrund von Klasse, Race und Gender hinter der Fassade verschwinden lassen, wie Purtschert in ihrer Geschichte der weisen Schweiz darlegt (Purtschert, 2019, 40–49). Othering meint eben nicht einfach anders sein, sondern anders gemacht und dann diskriminiert zu werden. Ich folge ihrer Aufzählung, indem ich sie mit Beispielen aus meinem Sample ergänze.

Othering und konsumierbare Stereotype: Italiener und Italienerinnen sollen «unsere» Food-Szene bereichern und nicht über Rassismus in der Schweiz reden; Marokkanerinnen sollen «uns» Kurse in Bauchtanz geben, Marokkaner sollen im Zirkus putzen und nicht Designkritik betreiben (wie wir weiter unten noch sehen werden); Arbeiterkinder sollen lieber etwas mit den Händen machen, und nicht «zu reflektiert» sein.

Othering und die Schieflage bezüglich Klassenzugehörigkeit: Von Armut betroffene «Andere» werden als viel rückständiger konzeptualisiert, als die mit kulturellem und ökonomischem Kapital ausgestatteten «Anderen». Nach einer

intersektional differenzierten Skala leiten relativ Herrschende im Designfeld den *kontinuierlichen* missionarischen Imperativ ab, die relativ Armen zu einem Lebensstil der wohlhabenden Diversität zu bekehren.

Othering und der normative Blick: Othering zwingt die Beherrschten, sich mit den Augen der Herrschenden als nicht normal wahrzunehmen. Weiss-Sein etwa gilt in Sinne des Otherings als normal und nicht als divers, Schwarz-Sein schon. LSch. spricht, wie oben mehrfach dargestellt, sehr oft von diesem Blick, der verinnerlicht wird und jenen Teil von ihr, der mit der Mutter verbunden ist, beschämt. So ist LSch.s Beispiel, «beim Reden in die Hände klatschen», nur deshalb ein auffälliges «marokkanisches Verhalten», weil die unsichtbare Norm der herabhängenden, starren Hände nicht auffällt.

Othering innerhalb der legitimen Diversität ist, so könnte man zusammenfassen, eine hegemoniale Kultur der Differenz, die von den «Anderen» stillschweigend mehr nimmt, als sie zurückgibt. Unter diesem Diversitätsregime gibt es sehr wohl ein ständiges Geben und Nehmen, das allerdings die Ungleichheit vergrößert: Besitzer von kulturellem Kapital sind in der Lage von den «Anderen» alles zu nehmen; alles, ausser die Last der Erinnerung. *Everything but the burden*, wie es in Greg Tates gleichnamigen Essayband treffend heisst (Tate, 2003; Kastner, 2019, 157–158). Gleichzeitig wird ihnen stillschweigend die Verantwortung dafür untergeschoben, Differenz zu repräsentieren, ob sie wollen oder nicht. «The burden of representation», so nennt der Kunsthistoriker Kobena Mercer diese Zumutung in seiner postkolonialen Kunstkritik *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies* (Mercer, 1994; zit. Mercer in: Micossé-Aikins, 2015, 472, FN23).

Geben und Nehmen bedeutet unter diesen Vorzeichen für die als divers Markierten gleichzeitig Auszehrung und Ausgrenzung. Aufsteiger befinden sich nach der anfänglichen Euphorie, es geschafft zu haben und willkommen zu sein, in einem Dilemma. Sie sind gezwungen, in einem Spiel kurzfristig mit Erfolg mitzuspielen, bei dem sie auf lange Dauer jedoch nur verlieren können. Dieser Dynamik zu widerstehen ist wiederum perfide, denn es braucht – wie wir bei LSch. gesehen haben – ein grosses Mass an Selbstdisziplin, um sich nicht mit der Opferrolle zu identifizieren, die es laut offiziellen Verlautbarungen gar nicht geben kann. Es ist wie ein Kampf mit Gespenstern. Während man aus sich selbst schöpfen sollte, um kreativ zu sein, ist es gerade die Quelle dieses Selbst, die einem immer wieder vor Augen führt, dass man nicht den passenden Diversitätshabitus mitbringt. Wenn Studierende wie LSch. sich entspannen, werden sie als peinlich anders zurückgespiegelt. Dann verkrampfen sie sich und sind nicht mehr cool. Je mehr sie versuchen, cool zu bleiben, desto angestrenzter wirken sie. Dann hören sie die innere Stimme, die ihnen suggeriert, sie hätten ein Problem. Das macht sie noch mehr auf eine falsche Art divers – und isoliert sie dadurch noch mehr. Eine strukturell bedingte Einsamkeit ist diese Isolation, die auf Dauer zu einer Isolation der Wahrnehmung führt, die ausschlies-

send wirkt, weil sie den Akteuren das Gefühl vermittelt, da, wo sie gerade sind – biografisch, geografisch, zeitlich, sozial – der eigenen Wahrnehmung nicht trauen zu können. Was ihnen letztlich fehlt, um der eigenen Wahrnehmung zu trauen, ist der Flow an vitaler Informiertheit, die ihr Selbstvertrauen nährt. Es fehlt der grössere koloniale und soziale Kontext der Designgeschichte, ein starker Rahmen, über den diese biografischen Erfahrungen gespannt werden könnten und der verhindern würde, dass diese Abwärtsspirale der doppelten Isolation an Dynamik gewinnt, je länger man sich im Feld aufhält.

Und wo dieser Rahmen fehlt, kommt die schönste Kunst ins Spiel, die darin besteht, neue Massstäbe zu setzen und über die Verhältnisse hinauszuwachsen – die Kunst, durch die vitale Art und Weise, wie man überlebt, zu überraschen – und überrascht zu werden. Wie schafft es LSch., ihre BA-Arbeit mit Bravour zu bestehen? Diesem Thema ist das nächste Unterkapitel gewidmet – und wir sehen im Folgenden einen weiteren eigensinnigen Stil des Aufstiegs, wir können genauer mitverfolgen, wie er unter Bedingungen einer kolonialen historischen Amnesie des Feldes trotzdem geschieht – und zu welchem Preis.

Zum Kick der Anerkennung von aussen II –

Double Unconsciousness

Symbolische Macht entfaltet selbst in einem scheinbar neutralen Sub-Subfeld des kulturellen Feldes, wie Industrial Design eines ist, ihre Wirkung. Man könnte meinen, in dieser Studienrichtung ginge es nicht um symbolisches Kapital, sondern um harte Fakten, um «rein technische» Details der Funktionalität. Tatsächlich aber ist Industriedesign wie kein anderes Design geradezu prädestiniert für die Selbsttäuschung diesbezüglich, denn keine noch so «reine Technik» ist jemals frei von mächtiger Symbolik. Es ist gerade diese *illusio* einer funktionalen Unschuld, die wiederum hoch symbolisch ist, und dies ganz besonders im Zusammenhang mit dem oben bereits dargestellten Machtkomplex der Zivilisierungsmission und des Fortschritts unter kolonialen Vorzeichen. Der Begriff «Technokolonialismus», wie ihn Patricia Purtschert definiert (Purtschert, 2019), scheint mir für das Verständnis dieser, wie ich sie nenne möchte, «Symbolpolitik ohne Symbole» des Schweizer Industriedesigns hilfreich. Mit «Technokolonialismus» umschreibt Purtschert die Verbindung von industrieller Innovation und kolonialen Fantasien, die auch in der Schweiz wirkmächtig waren – und es bis heute noch sind:

«Technik umfasst dabei nicht nur Apparate (wie Waffen, Kameras, Karten oder Flugzeuge), sondern auch Mobilitätsregimes (durch die Verwendung von Autos, Flugzeugen, Schiffen und anderen Geräten zum Reisen und Entdecken, aber auch durch die Regulierung von Grenzen, Zulassungen und Bewilligungen), normative Konzepte (wie Fortschritt, Perfektion und Effizienz, aber auch kulturelle und rassische Überlegenheit) sowie Formen des Wahrnehmens, Kontrollierens, Messens, Speicherns,

Strukturierens und Kontrollierens von Raum (durch Karografie, Fotografie, Forschungsexpeditionen und Entdeckungsfahrten).» (Purschert, 2019, 283–284).

Kollektive, technokoloniale Diskurse haben eine grosse Bedeutung, weil sie tatsächlich zur technisch-industriellen Innovation motivieren, in Ländern, die sich diese leisten können, und dies wiederum erlaubt es diesen Ländern, sich im globalen Kontext günstig zu positionieren: an der «logischen», «natürlichen» Spitze des Fortschritts. Auf das Designfeld bezogen, kann man sagen, dass technokoloniale Fantasien somit wie unbewusste innere Schablonen eines kolonialen Habitus funktionieren, die es Akteuren des Designfeldes erlauben, die Schweiz mit den legitimen Requisiten eines globalen Fortschrittstheaters auszustatten – einem paradoxen Fortschritt jedoch, der, wie oben dargelegt, ständig jene unterentwickelten Länder erst produziert, in welche die fortgeschrittenen Länder meinen, durch technische (auch finanztechnische) Entwicklungshilfe im Sinne der Zivilisierungsmission intervenieren zu müssen.

Diese technischen Interventionen der Entwicklungshilfe werden durch ein mediatisiertes, moralisches Verantwortungsbewusstsein überhöht – hinter dieser performativen Grosszügigkeit steckt die unreflektierte Ideologie der *White Man's Burden*. Diese Bürde ist, anders als die Bürde der Beherrschten, die ohne den Reflexionsraum der tiefen Geschichte in die Sackgasse der inneren Isolation geraten, eine Bürde, die die Gewinner der Spiele mit moralischer Überlegenheit ausstatten, die ihnen Auftrieb verleiht. Wenn ich vorher von einem Sog gesprochen habe, den LSch. nach unten zieht, dann ist hier der Punkt gekommen, um darauf hinzuweisen, dass es eben auch einen historischen Sog nach oben gibt. Die technokoloniale Klammer ist die tieferliegende Klammer um sehr disparate Phänomene der Designgeschichte – sie umfasst den strukturellen Elitismus des Schweizerischen Werkbunds, die Diskurse der Architekturabteilung der ETH des 19. und 20. Jahrhunderts, die Initiativen des CIAM, die Designpolitik der UNESCO/UNIDO im Kalten Krieg, das neoliberale Finanzdesign des IWF und das postmoderne Social Design für die Dritte Welt. Auf der Website des Museums für Gestaltung, das dem Thema Social Design im Winter 2018/2019 eine eigene Ausstellung gewidmet hat, hört man den alten Subtext gut heraus, wenn man ihn kennt:

«Social Design stellt sich dem zunehmenden Ungleichgewicht in Bezug auf Ressourcen, Produktionsmittel und Zukunftschancen und setzt auf einen neuen, gleichberechtigten Austausch zwischen Individuum, Zivilgesellschaft, Staat und Wirtschaft. Vor diesem Hintergrund entwickeln Architekten, Designerinnen, Handwerker und Ingenieurinnen Lösungsansätze.» (Museum für Gestaltung Zürich, 2020).

Der optimistische Glaube an die technische und ästhetische Lösbarkeit innerhalb des Systems scheint ungebrochen. Industriedesigner und Industriedesig-

nerinnen sind, so gesehen, postmoderne Missionare der technischen Hebung der Menschheit in Zeiten des «High-Tech-Kapitalismus» (Haug, 2009) oder des «digitalen Kapitalismus» (Nachtwey/Staab, 2015, 59–84), sowohl im Innern einer Nation wie in der heutigen Dritten Welt. Das erklärt vielleicht die peinlichen Lacher an einer Stelle im Interview – Spannungsabbau vermutlich – nach meiner ehrlichen Frage, weshalb LSch. immerzu von Produktdesign spreche und nie von Industriedesign, eine Frage, die schliesslich über Umwege zum Thema Social Design führt. Die ausweichende und etwas standardisierte Antwort LSch.s war eine Art legitimes Theorie-Dropping, das einen Insider des Feldes kennzeichnet:

«Weil ich gerne Produkte habe (*lacht*). Also ich habe gern Gegenstände. Also schon immer, sind eher so Gegenstände. Ich habe manchmal mega viel unnötige Gegenstände gekauft. So vom Brocki oder so. Aber Industriedesign? (*Pause*) Aber für mich ist es jetzt auch... (*Pause*) Ich meine, jetzt, wo ich das Studium dann bald fertig habe... (*Pause*). Es ist so gross. Du kannst so viel machen. Du kannst in so viel verschiedene Richtungen gehen. Und, na, ich habe auch keine Ahnung.» (LSch., 52).

Ausnahmslos alle Interviewten zählen in etwa dieselben Praktiken auf wie LSch. Sie legen es darauf an, als Flaneurs, Connaisseurs, Bohemiens gesehen zu werden, sie suchen und finden das «gewisse Etwas», sie haben einen Sinn für das Potential des Kuriosen, das sie von den Normalos unterscheidet. Sie schweifen in Brockenhaus- und Antiquitätenläden und Flohmärkten herum, nicht etwa, weil es billiger ist, sondern weil es eine klassische, nobilitierte Attitüde ist, das Erhabene im tiefsten Sumpf des Alltags zu *entdecken*. Alltags-Slumming könnte man sagen. Eine Praxis, mit der sich LSch. aufgrund ihrer Sozialisation nicht identifizieren kann, ohne sich ein bisschen dafür zu schämen, deshalb schien sie bei dieser Aufzählung zu lachen, aus Verlegenheit. Ich liess eine Zwischenfrage fallen, was in der Studienrichtung Industriedesign gelernt wird? Weil ich, etwas naiv, davon ausging, dass LSch.s Formulierung «Industrieprodukte» alles Mögliche beinhalten könne, auch Mode und Möbel werden industriell hergestellt. Die alte Unterscheidung zwischen «Industriedesign» für Investitionsgüter der Industrie wie Maschinen und «Produktdesign» für Konsumgüter wie Mode, die ich ihr anbot, kannte LSch. aber nicht. Worauf das Industrial Design heute hinausläuft, beantwortet LSch. ebenfalls etwas schematisch, es wirkte wie auswendig gelernt, aber nicht überzeugt:

«So industrielle Produkte zu machen. Zu designen. Redesign. Ja, so Sachen. Also mehr so Produkte, ein Design zu machen. Also so wie die Hülle, auf industrielle Art. Also für mehr Leute zu machen. [...] Ja, du könntest eigentlich alles machen.» (LSch., 52–53).

Gestalten für die Serie im Auftrag jeglicher industriellen Branche also. Eine Branche, die am Verschwinden ist, die bis vor Kurzem noch professionelle Expertinnen angestellt hätte, Textildesignerinnen etwa, ist heute auch für Industrial Designerinnen eine Option, die «eigentlich alles machen». Wenn «eigentlich alles» möglich ist, aber der Arbeitsmarkt sehr prekär, wo zog es LSch. denn hin, fragte ich als nächstes. Und diesmal beinhaltete die Antwort ein anderes typisches Klischee, das des Social Designers, der WCs in der «Dritten Welt» baut. Auch das war ihr offensichtlich unangenehm, und sie lachte wieder etwas verschämt, denn da gibt es doch im Grunde nichts zu lachen, das Engagement der Designergilde für die Dritte Welt ist eine sehr ernste Angelegenheit:

«Du kannst auch... irgendwie noch in ein Drittweltland und dann irgendwie ein WC machen oder so. Das wäre... (*lacht*). Also du kannst auch Dienstleistung machen, als Idee. Es muss nicht unbedingt etwas Fassbares sein.» (LSch., 53).

LSch. schien nicht bewusst wahrzunehmen, dass ihr das peinlich ist. Aber lachen tut sie eben doch, zum Glück. Das schaffte Distanz zum kolonialen, etwas unreflektiert missionarischen Herrschaftshabitus, der diesen Initiativen immer anhaftet. Wirklich ernst wurde es für LSch. auch, aber als sie sich Gedanken machte, wie sie wirklich «sozial» tätig sein und gleichzeitig davon auch leben wollte:

«Ich weiss nicht. Ich habe vor der Schule immer gefunden, ich möchte gern so Design machen mit sozialer Auswirkung. Das ist so das gewesen, eigentlich das, was mich gefesselt hat. Einfach so aus einem... mit Design den Menschen das Leben zu verbessern oder zu vereinfachen. Aber es ist auch mega, mega schwierig. Und du verdienst praktisch nichts. Bist, glaub' ich, auch unterwegs. Also vielleicht in einem Land, eine Zeit lang. Und eben, man ist... Also ich habe so einen Plan gehabt mit vierzehn Jahren, ich habe gewusst, ich will einmal dorthin [gemeint ist die ZHdK, Anm. d.V.]. Aber was danach passiert, das habe ich natürlich nicht, noch nicht... der Plan existiert so... wie noch nicht. Aber ich muss jetzt schauen, was ich machen möchte.» (LSch., 53).

An diesen Stellen merkt man vielleicht am deutlichsten die Interferenzen zwischen Diversität und Othering. Die hehren Ideale des Social Design müssen LSch. peinlich sein, denn sie weiss aus nächster Nähe, nicht von der noblen Warte aus, was Menschen ausserhalb der «Festung Europa» brauchen. Und das ist nicht unbedingt eine weitere geniale Toiletten-Idee. Vielleicht einfach bessere berufliche Chancen, wie LSch. sie sich für ihre Mutter gewünscht hätte, die ihr dann ein Vorbild hätte sein können. Der Eindruck an diesen Stellen ist, dass sie über etwas redet, das sie im Feld als legitimen Talk gelernt hat, aber in einer Sprache, die ihr völlig äusserlich bleibt. Sie hat den Blick der Szene

verinnerlicht, wie man auf diese Dritte Welt schauen muss, um den feldspezifischen Diskurs zu erzeugen, der immer auch ein Bedürfnis nach Paternalismus und Exotik befriedigt. Aber LSch.s Mutter ist nicht exotisch für die Tochter, so wenig wie es P.s Mutter beim Putzen sein konnte. Es bleibt in der Schwebelage, was diese Art der erzwungenen Selbstexotisierung mit LSch. macht. Ihr Lachen ist ein kurzfristiger Break, ihr Lachen heisst in meiner Lesart, sie hat die unmarkierte *weisse* Normativität durchschaut, der sie sich besser unterwirft, weil sie nicht aus der Pipeline fallen will. Einen kurzen Augenblick rutscht, metaphorisch gesprochen, die *weisse* technokoloniale Maske der Industriedesignerin auf LSch.s postkolonialer Haut, das ist – unterschwellig, nicht bewusst – peinlich-lustvoll.

Ich möchte dieses ambivalente affektive Wissen in LSch.s Blick auf das Social Design theoretisch verstehen. Der Soziologe und Impulsgeber des US-amerikanischen Civil Rights Movement, W. E. B. Du Bois, hat zu Beginn des 19. Jahrhunderts den Begriff der *double consciousness* geprägt (Battle-Babstite/Rusert, 2018; W. E. B. Du Bois, zit. in: Micossé-Aikins, 2015, 427). Er bezeichnete damit eine gespaltene Haltung, die Schwarze in den USA einnehmen, um in einer Gesellschaft zu überleben, die ihren Blick auf die Welt nicht wahrnimmt, geschweige denn würdigt. Die doppelt bewusste Wahrnehmung von Schwarzen Menschen ist eine, bei der sie sich durch die erniedrigende Brille der Herrschenden sehen, um sich davor in Acht zu nehmen. Sie schützen sich, indem sie bewusst auf innere Distanz zum *weissen* Blick gehen, eine Distanz, bei der sich ein Raum öffnet, in welchem sie den eigenen Blick auf sich selbst bewahren wie einen kostbaren Schatz.

Diese Haltung erlaubt es den Bedrohten und Unterdrückten im Sinne der Normativität gesellschaftlich funktional zu sein, ohne sich den unsichtbaren und gegen sie gerichteten Normen jedoch ganz zu unterwerfen. Für diese Haltung ist eine Sprache auf der Metaebene, sind präzise Begriffe, Kampfbegriffe sogar, zentral, Begriffe wie *double consciousness* etwa. Weshalb ich vermute, dass er auf LSch. nicht ganz zutrifft, denn sie ist niemals ganz explizit, ja, kann es als Designerin gar nicht sein. Ich würde an dieser Stelle für das Feld des Designs den Begriff von Du Bois erweitern und vielmehr von einer doppelten Unbewusstheit – oder *double unconsciousness* – sprechen. *Unconsciousness* kann man auch mit Ohnmacht übersetzen. Aber Ohnmacht muss nicht unproduktiv sein, ganz im Gegenteil ist eine bestimmte Form der Ohnmacht sogar konstitutiv für das Designfeld. Designer sind strukturell gegenüber sprachmächtigeren Playern des kulturellen Feldes in der Position der verführerisch Ohnmächtigen. Das Spielfeld der Designer ist nicht die Metaebene, auf der die Klänge der Sprache gewetzt werden, um semantisch das Terrain darunter zu erobern. Es ist nicht einmal ein Spielfeld, sondern eine dünne Spielinie, eine Tangente. Designer spielen mit der Bedeutung mittels eines ästhetischen Instrumentariums, das nicht dazu geschaffen ist, Inhalte begrifflich pointiert zu treffen, sondern

anzurühren, zum Klingen zu bringen. Sie zupfen an der Semantik durch ihre professionelle Artikulation der Statussymbolik und ziehen ihre Finger vor der definitiven Definition zurück, sobald man sie mit expliziten Begriffen darauf festnageln möchte. Auf diese Rolle, die eine der analytischen Sprache untergeordnete Rolle ist, werden sie von den Institutionen der Bildung verpflichtet. Sie sind Meister des schönen Konjunktivs, der Andeutungen profitorientiert zum Schwingen bringt. Ein Design *könnte* dies oder das meinen, aber wer will das schon so genau sagen wollen, wenn es doch die Aufgabe des Designs ist, nicht selbst zu sprechen, sondern *ansprechend* zu sein.

Diese strukturell ohnmächtige Rolle, im Sinne von *unconscious*, macht das Leben nur scheinbar einfacher für Akteure wie LSch. Denn selbst ein Verb im Konjunktiv hat ein Subjekt. In diesem Fall handelt es sich sogar um ein ideales, kollektives Subjekt, und dieses wiederum hat einen Status mit einer Geschichte, die sie niemals ganz wird teilen können. Wenn das Design, das so ansprechend sein soll, trotz Schönheit schmerzt, ist es schwer, die Aggression zu bannen, so flüchtig, wie sie daherkommt. LSch. passt habituell einerseits gut zum legitimen Habitus der Designer, der sich in diesem professionellen Sinne ohnmächtig materialisiert, will sagen bewusst-unbewusst, mit Absicht reflexartig, auf sanktionierte Art vor-sprachlich, nie explizit und abstrakt-analytisch. Andererseits passt LSch. habituell gar nicht gut zum legitimen Habitus der Designer. Reflexionen im Feld zielen nämlich nie auf das, was hinter der *illutio* geschieht, sondern verstärken vielmehr durch einen affirmativen fundierten theoretischen Diskurs ihren exklusiven Effekt.

Dann und dort also, wenn und wo LSch. auf eine sanktionierte Art *unconscious* sein sollte, gerät sie in Konflikt mit einer affirmativen Haltung des Feldes, ohnmächtig zu sein gegenüber Rassismus und anderen Formen der Diskriminierung. Denn vermutlich ist es so: Sobald *Bewusstsein* im Spiel ist bei der Gestaltung, ist die professionelle Verführungskunst am Ende. Beinhaltet dieses Setting auch die Möglichkeit, Andeutungen und Konjunktive mit widerständischem Eigensinn zum Schwingen zu bringen, ohne sich damit explizit zu exponieren, unbewusst-codiert sozusagen? Ich habe mich das nach dem Ende des Interviews gefragt, das vor der BA-Arbeit stattfand: Wie würde LSch. die BA-Arbeit unter den gegebenen Umständen abschliessen? Darum soll es im Folgenden gehen. Mit den Arbeiten der Studierenden ihres Jahrganges wurde ihre Arbeit für die Öffentlichkeit im Toni-Areal ausgestellt – und ich schaute sie mir an.

LSch. hatte in Zusammenarbeit mit der dem Departement D-HEST für Gesundheitswissenschaften und Technologie der ETH Zürich ein Tool entwickelt, das ambulanten Arztpraxen in Südafrika helfen sollte, die kritische Dehydrierung von Kleinkindern zu erkennen (Abb. 82, Abb. 83). Das klingt erst einmal sehr vernünftig. Wer will schon dagegen etwas einwenden?

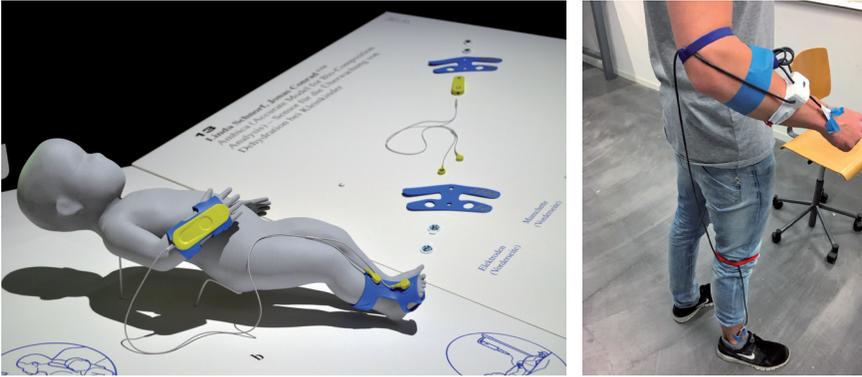


Abb. 82 und Abb. 83: Display und Dokumentation AMBICA, Accurate Model for Bio Composition Analysis, BA-Abschlussarbeit. Gestaltung: Linda Schnorf, Studentin Industrial Design ZHdK, und Jonas Conrad, Maschineningenieurwissenschaften, Departement der Gesundheitswissenschaften und Technologie D-HEST, ETH Zürich. Zürich, 2017.

Damit keine Missverständnisse entstehen, möchte ich vorausschicken, dass die nun folgende Kritik keine Kritik an dieser Arbeit im Sinne einer «Note» ist, schon gar nicht einer schlechten. Im Gegenteil, die praktische Umsetzung von LSch.s Arbeit ist hervorragend und exzellent ist auch die technische Dokumentation. Mir geht es vielmehr darum, die Selbstverständlichkeit des Designfeldes zu hinterfragen, mit welcher sich in dieser BA-Arbeit ein westliches Team als Expertenteam für die Probleme des globalen Südens zu verstehen gibt und eine scheinbar neutrale, technische «Lösung» als gelungen präsentiert, die zugleich auffällig *color blind* ist, was ihren impliziten Technokolonialismus betrifft. Man könnte diese Arbeit aus der machtkritischen Perspektive als eine geradezu idealtypische Umsetzung einer technokolonialen Entwicklungshilfe bezeichnen.

Das Projekt, das LSch. unter dem Titel AMBICA (ein Akronym für Accurate Model for Bio Composition Analysis) abgeschlossen hat, ist eingebettet in die theoretische Reflexion und Gestaltung eines Sensors, das den Wassergehalt im Körper von Babys misst. Die ZHdK-Designstudentin und der ETH-Ingenieurstudent sind das Entwicklungsteam dieses Geräts. Sie werden in der Einleitung der Theoriearbeit als sozial interessiert dargestellt. Im Zentrum der praktischen Entwicklung stehen jedoch weniger soziale Fragen als zahlreiche technische Details, die durch ihre ebenso technische Darstellung mein Laienauge beeindrucken. Sie vermitteln Professionalität und Überlegenheit. Gleichzeitig irritiert, dass sie nirgends Stellung zu den Ursachen des Problems beziehen. Dass viele (aber bei Weitem nicht alle) Schwarze südafrikanische Mütter ihre kranken Kinder in ambulanten medizinischen Zentren bringen, wenn es meistens schon zu spät ist und dass Dehydrierung dann eine der wichtigsten Todesursachen ihrer Kinder ist, das scheint einfach so zu sein. Sauberes Wasser als Mangel ist aber keine Naturerscheinung, die Südafrikas Armutbevölkerung trifft.

Sie ist eine der wichtigsten Folgen der «gemachten Unterentwicklung», an der im Übrigen auch die Schweiz – mehr noch als andere Länder – durch die Umgehung des von der UNO verhängten Boykottes des Apartheidsystems verantwortlich war. Der sensible historische Kontext des Verhältnisses der Schweiz zu Südafrika ist hier inexistent. Die Armut der Schwarzen Bevölkerung Südafrikas wird in der theoretischen Arbeit – wie die in anderen Ländern der «nicht-westlichen Welt», wie es heisst – als scheinbare Gegebenheit vorausgesetzt und nicht problematisiert. Die medizinischen Zentren Südafrikas, für die AMBICA gedacht ist, werden, so die Recherche der BA-Studierenden, nur im äussersten Notfall von den Müttern mit ihren kranken Babys aufgesucht. Die Gesundheitszentren für die arme Bevölkerung sind meist Stunden oder Tage weit entfernt von ihren Wohnorten, sie sind meist ambulant und oft extrem überfüllt. Es kommt zu Wartezeiten, die die äusserst kritische Situation der Kinder weiter verschärfen. Als «Lösung» wird nun nicht die Bereitstellung von sauberem Wasser in den Zentren angeboten, sondern mit AMBICA ein Monitoring des Wassergehalts im Körper der Kinder durch die Anbringung einer Manschette mit Sensoren. Die Manschette gibt ein Alarmzeichen, wenn die Dehydrierung extrem lebensbedrohlich ist. Die Technik ist komplex, das Handling ist personalintensiv und daher auch nicht kostengünstig, was jedoch nie ein Thema ist. Die Messungen führen somit lediglich dazu, dass die Wartenden, die bisweilen Tage in den Zentren verbringen, anders *priorisiert* werden als nach der Reihenfolge ihres Eintreffens in der Warteschlange der Gesundheitszentren. Man kann sagen, dass dieses AMBICA-Gerät die Verletzlichsten – kranke, erschöpfte, dehydrierte, existentiell gefährdete Kleinkinder – unter den ohnehin schon bedrohten Notfällen in einer ohnehin schon prekären Notsituation der leidenden Armutsbevölkerung *hervorheben*. Kranke, leidende Kinder sind regelmässig Catcher in den Spendenaufrufen, welche die Würde der Armutsbevölkerung verletzen, eine sentimentale Respektlosigkeit im Umgang mit Bildern, die von seriösen NGOs auch regelmässig kritisiert wird.

Die Gestaltungsfragen der BA-Arbeit AMBICA drehen sich um weit weniger Dramatisches: um kindergerechte Ästhetik etwa, als ob man die Kinderbedürfnisse dieser Betroffenen mit jenen von Kindern, die einen hohen Lebensstandard geniessen, vergleichen könne. Letztere gelten als unhinterfragte Normgrösse. Es geht sodann um sogenannte kulturelle Unterschiede, die eigentlich soziale sind. Es geht schliesslich um Sensoren, Kabel, Recycling und Wartung eines Geräts, die als zentrale Themen des Industriedesigns viel Platz einnehmen. Medizinische Expertise wird eingeholt, aber ausschliesslich von *weissen* Ärztinnen und Ärzten aus Zürich. Auf den Fotografien in der Dokumentation der Entwicklung von AMBICA, die ohne Quellenangabe gezeigt werden und eine authentische Atmosphäre der realen Einbettung des Projekts erzeugen, die aber nie stattgefunden hat, ist – vermutlich – eine südafrikanische Realität von medizinischen Zentren zu sehen. Dieses Personal sieht man bei der Arbeit

mit Müttern und ihren Kleinkindern auf Fotografien, aber als Expertinnen und Experten kommen sie in LSch.s theoretischen Arbeit nicht zu Wort. Die eigentlichen Betroffenen, die Mütter dieser Babys, auch nicht. Auf jenen Bildern, die die Anwendung der – sehr klug und funktional – gestalteten AMBICA-Manschette visualisieren, sind *weisse* Kinder abgebildet oder *weisse* Männer. Ein analoges sowie ein digitales Modell visualisiert die Anwendung an einem Kleinkind, dessen Hautfarbe grau ist (Abb. 82, Abb. 83).

Wenn reflektiert wird, wie dieses Tool in einer realen Situation (zwei Szenarien werden durchgespielt) angewendet wird, ist das Spiel auf Erfolg präkonfiguriert. Die Parameter dieses Gelingens entspringen Idealvorstellungen und unterscheiden sich zum Teil stark von den Erfahrungswerten. Die Information etwa, dass dehydrierte Kleinkinder, die unter extremer Armut leiden, sich kaum mehr bewegen, wird geflissentlich übergangen. Sowie auch der zehnfach grössere Andrang und der grosse Zeitdruck, unter dem Ärztinnen und Ärzte in den Zentren stehen. Stattdessen reflektiert LSch. im Theorieteil über kindergerechte, leuchtende Farben von medizinischem Gerät, damit Kinder dieses besser akzeptieren. Das Wissen, dass (satte) Kinder in solchen Situationen nicht durch Gadgets abgelenkt werden sollten, die sich von ihrer Hautfarbe stark unterscheiden, wird zwar theoretisch rezipiert, aber praktisch nicht, anstatt sich an die Hautfarbe der Kinder anzunähern ist das Tool in einem satten Blau und matten Gelb gestaltet.

Es dürfte klar sein, dass in dieser BA-Arbeit zahlreiche Aspekte des «Technokolonialismus» identifiziert werden können. Sie passt zum Bild der technologisch entwickelten Schweiz, die humanitär tätig ist. Und das ist auch nicht erstaunlich. Kolonialität von technizistischen Ansätzen der Entwicklungshilfe wird kaum je hinterfragt, nicht nur im Kontext der ZHdK, sondern seit jeher und insbesondere auch an der ETH, wo der Teampartner von LSch. situiert ist: «Solche Bilder stützen das Selbstverständnis der Schweiz als einer technisch avancierten Nation und des Schweizers als Techniker, das für die Herstellung einer nationalen Identität im 20. Jahrhundert bedeutsam war. In einer Festschrift für das Eidgenössische Polytechnikum (die heutige ETH Zürich) von 1905 schrieb der Historiker Wilhelm Oechsli die Schweiz als «Wunderland der Technik» und den Ingenieur als neue Verbindung der Schweiz zur Welt.» (Purtschert, 2019, 295). In diesen Bildern spielen die «Anderen» die natürlichen Ahnungslosen und Abhängigen, die «Kinder» der Zivilisation, wie sei Kipling beschrieben hat, diejenigen, die «unsere» Technik begehren, aber nicht ohne «unsere» Hilfe damit umzugehen wissen. Purtschert fasst die Kontinuität solch wertender Episteme wie folgt zusammen:

«Die Idee eines technisch avancierten Landes in einer technisch unterentwickelten Welt wurde zu einem wichtigen Anknüpfungspunkt für die Erschliessung neuer Märkte im Kontext der Entwicklungshilfe. Obwohl tief verbunden mit kolonial kodierten Leitbegriffen wie Fortschritt, Zivilisation und westlicher Vorherrschaft,

wurde Technik von den Erfindern der Schweizer Entwicklungshilfe als Bereich definiert, der sich scheinbar ausserhalb der Politik befand und entsprechend mit der Schweizer Neutralitätsdoktrin zu vereinbaren war – abgesehen davon, dass sich der Technikexport als enorm rentable Wirtschaftsunternehmung erwies.» (Ebd., 269).

Die Kontinuität kolonialer Denkmuster in der Entwicklungshilfe und im Social Design für die Dritte Welt wäre es wert, in der Schweiz genauer untersucht zu werden. Erste vielversprechende internationale Ansätze wären auch schon vorhanden, von Arturo Escobar oder Saloni Mathur etwa. Sie haben extensiv dazu geforscht und geschrieben (Escobar 1995, Mathur, 2007). Seit wenigen Jahren gibt es den Think Tank Decolonising Design, deren Vertreter und Vertreterinnen 2018 an der Konferenz des Swiss Design Network SDN *Beyond Change* vor Schweizer Publikum sprachen (Ansari, 2018). Diese Stimmen werden von den kanonisierten Designdiskursen, die immer noch stark auf die Machbarkeit und den Interventionismus von Designern aus der Ersten Welt fixiert sind, jedoch übertönt. Ich sage «immer noch» und das provoziert sogleich die Frage: seit wann? Ich kann hier keine einfache Antwort auf diese Frage geben, denn je mehr ich dazu recherchiere, desto weiter zurück in der Geschichte der Schweiz reichen die Antworten. Bernhard C. Schär hat die Zusammenhänge von Philanthropie, Exotismus, Naturwissenschaft, Technik und kolonialer Verstrickung im 19. und frühen 20. Jahrhundert untersucht, seine Darstellungen bieten einen guten Ansatzpunkt für weitere Forschungen zur Designgeschichte (Schär, 2015; Schär, 2017).

Die Selbstverständlichkeit dieser technizistischen Perspektive der humanitären Intervention ist ein Erbe des Kalten Krieges und im Designfeld – trotz postkolonialer Kritik – immer noch ein weit verbreitetes Phänomen. Die Geschlechterrollen in diesem Projekt sind typisch – postmodern *und* postkolonial. Die BA-Arbeit im Team der «ungleichen Ähnlichkeit» ihrer Teammitglieder (Purtschert, 2019, 246–251), wie Purtschert sie für die postkoloniale Freundschaft der Nachkriegszeit zwischen Schweizer Alpinisten und nepalesischen Sherpas bezeichnet, kann hier geltend gemacht werden zwischen einer *weiblichen* ZHdK-Industriedesignerin, die sich um farbliche und funktionale Details kümmert, während der *männliche* ETH-Ingenieurstudent das medizinische Fachwissen verkörpert – ein typisches Bild der *relativ* emanzipierten postkolonialen Geschlechterrollen. Postmodern ist diese Zusammenarbeit, weil sie eine typische Affinität der neuen Designergeneration für kleine Projekte darstellt, die harmloser erscheinen als die Top-down-Projekte des Kalten Kriegs. Heutige Generationen misstrauen letzteren, sie kennen Begriffe wie «weisse Elefanten» für gutgemeinte technische Grossprojekte wie Staudämme und riesige Radio- und Fernsehstudios, die häufig zerfallen, noch bevor sie in Funktion genommen werden. Dieses Wissen gehört mittlerweile zum Common Sense der jungen Designszene. Aber die Logik der Zivilisierungsmission in kleinen Projekten

wird kaum je hinterfragt. Die neuen Bottom-up-Ansätze sind bei den neuen Designgenerationen sehr beliebt, sie passen gut zur fragmentierten, projektbezogenen Postmoderne.

Erstaunlich ist insofern nicht, dass LSch. diese Haltung übernimmt, erstaunlich ist vielmehr, dass eine Studentin wie LSch. eine Arbeit in diesem Geist abgibt, ohne sichtbare Anzeichen jener Irritation, die sie insbesondere im zweiten Teil des Interviews demonstrierte und deutlich formulierte. Für LSch. muss der Abschluss des Studiums womöglich mehr bedeutet haben als alle ihre habituellen Vorbehalte gegenüber dem Designfeld. Man könnte ihre Haltung und diese BA-Arbeit als gelungene Anpassung an den legitimen postkolonialen, postmodernen Habitus des Feldes verstehen. Der Sekundärhabitus LSch.s hätte sich somit jenes Teils des Primärhabitus entledigt, der sie an die Mutter band. Das wäre eine weitere Möglichkeit, wie sozialer Aufstieg gestaltet werden kann: durch totale Assimilation an den Sekundärhabitus und durch dauerhafte Abspaltung jener Teile, die Brüche mit dem Primärhabitus erzeugen. Aus der doppelten Unbewusstheit wäre somit, durch einen symbolischen, operativen Eingriff eine einzige, eindeutige geworden. Der Kick von aussen wäre somit stark genug gewesen für einen gewaltigen Sprung auf die andere Seite. P. hatte sich diesem Eingriff nie ganz unterziehen können, sie hatte an ihrer Geschichte festgehalten und die Kicks als Schläge eingefangen, sie fiel schliesslich – äusserlich geschlagen – aus der Leaky Pipeline. LSch. war offenbar ganz darin aufgegangen. Sie fand sofort eine Anstellung nach Studienabschluss, sie verdiente ihr eigenes Geld, sie kämpfte für gendergerechte Lohngleichheit am neuen Arbeitsplatz – was wollte man mehr?

Wie im Unterkapitel «Modern sein oder nicht sein – Vom Begehren der Mächtigen II» gezeigt, kann man unmöglich nein zu den Spielregeln des Fortschritts sagen, es wäre schlicht selbstmörderisch. Andererseits entfaltet die totale Affirmation, jene andauernde Identifikation mit dem Aggressor doch auch eine Wirkung, die irgendwann zur Bildungsmortalität führen kann, die ich anhand von Alexander McQueen beschrieben habe. LSch. hingegen war quicklebendig. Auf der Website der ETH, ich erinnere mich genau, auf welcher die Projektentwicklung ihrer BA-Arbeit einsehbar war (und die leider gelöscht wurde), sah man sie strahlend im Labor am Arbeiten und fliessend in die Kamera parlieren. Mich hat das augenblicklich an ihre Beschreibung erinnert, dass sie während der Aufnahmeprüfungen der ZHdK immerzu nur «gesmiled» habe, aus purem Glück, die Chance zu bekommen, mit anderen «da zu sitzen» und zu zeigen, was sie kann. Ja, sie zeigte dem Kameraauge, was sie konnte, sie war glücklich, keine Frage. Konnte das Glück von Dauer sein? Gab es mehr Spielräume neben Identifikation, Ausstieg und Mortalität? *Zwischen Ja und Nein*, wie es bei Camus weiter oben geheissen hat, gab es für LSch. weitere Möglichkeiten? Konnte man sie verallgemeinern? Ich war zunächst erfreut und aufgeregt über mögliche neue Perspektiven.

Aber dann machte LSch. in ihren Emails und Telefonaten Andeutungen, die eher auf die Kontinuität ihrer Belastung mit dem illegitimen Andersein in der Szene hinwiesen. Sie wirkte bedrückt in der Euphorie, nur dass die Sprünge zwischen den beiden Zuständen weniger frappant waren als noch zu Beginn des Interviews. Das passte überhaupt nicht mit meiner eben gemachten Beschreibung ihres eindeutigen Aufstiegsstils zusammen. Irgendwie schien LSch. den Spagat zu machen. In allgemeinen theoretischen Begriffen würde ich ihn wie folgt beschreiben: Zwischen den unterschiedlichen Bedeutungen des «post» in postmodern und postkolonial streckte sie sich gleichzeitig auf zwei Schienen desselben aus, auf einem «post», das den postmodernen *Bruch* mit dem Kolonialismus betont und dem «post», welches die Kontinuität der Postmoderne mit der kolonialen Moderne betont. Man könnte somit diese BA-Arbeit – in Anlehnung an Judy Attfields feministischen Designkritik in *FORM/female follows FUNKTION/male* (Attfield, 1989) durch eine postkoloniale Perspektive erweitern und sagen, dass LSch.s Strategie zwischen Ja und Nein die folgende ist: *Postmodern form follows postcolonial function*. Für LSch. muss das ein unerhörter Spagat gewesen sein, der sie in ein altes Dilemma stürzte, eines, das sie kannte, jedoch auf einem hohen Niveau wiederfand. Sie war virtuoser im Umgang mit dem Spalt geworden, aber der Spalt war immer noch da. Innerhalb des Dilemmas ausgestreckt zwischen Kontinuität und Bruch in der postkolonialen Postmoderne zu verharren, ist ein äusserst gewagtes Kunststück, das alle jungen Gestalter und Gestalterinnen vollbringen, auch die Herrschenden, für die beide Varianten des «post» zwar in den Sog der Gewinnerzone führen, aber nur, wenn sie dafür die «Anderen» symbolisch durch Degradierung opfern, von denen sie doch abhängig sind. Eine fatale Dynamik des zunehmenden Zwangs zur Ausbeutung der symbolischen Ressourcen der «Anderen» kommt so in Gang. Für die Beherrschten kann dies auf Dauer nur zum Verlust führen; entweder zum Verlust des einmal errungenen Status oder zum Verlust der eigenen Geschichte. Nach meiner Sorge, ob LSch. ihre BA-Arbeit, metaphorisch gesprochen, doch nur mit inneren Blutungen und Zerrungen hatte abschliessen können, spürte ich deshalb auch, dass ich von einer Sackgasse in die andere Sackgasse geraten war. Ich bewegte mich an diesem Punkt, schreibend, von einer produktiv überwundenen Ohnmacht weg in eine neue, unproduktive Ohnmacht hinein, mit der ich mich jedoch – wie LSch. – nicht identifizieren wollte.

Aus der willentlichen Zurückweisung der Ohnmacht und der damit verbundenen Opferrolle entstand letztlich mein Wunsch, aus der historischen Perspektive einmal genauer auf das eigensinnige Glück in LSch.s Gesicht einzugehen und, von diesem Eigensinn angesteckt, anders weiterzudenken. Wie könnte eine Alternative aussehen zum nervösen Spagat zwischen der Identifikation mit der strukturellen Opferrolle und der Identifikation mit der strukturellen Täterrolle? Kann man diese Wahl vermeiden, bei der feststeht, egal, wie man sich entscheidet, dass Opfer-Täterstrukturen sich nicht ändern? Wie

kann ich als Historikerin meinen Teil dazu beitragen, damit das Wasser der Erinnerung aus diesen Strukturen herausführt und in eine andere Erinnerung umgeleitet werden kann? Im nun folgenden Kapitel wage ich am Ende eine andere Interpretation von LSch.s BA-Arbeit, die genau das versucht. Eine Lesart, die den kolonialen Rahmen der Designgeschichte zwar mitdenkt, in dem jedoch die Stimme des widerständischen Glücks immer gehört werden kann. Dazu braucht es eine entschiedene Pro-Vokation, ein buchstäbliches Einstehen für die eigene Stimme, die andere berührt. Pro-Vokation ist die Selbstermächtigung, die eigenen Wertvorstellungen auszusprechen und zusammen mit anderen damit zu spielen. Es braucht das Ja im Nein und umgekehrt. Diese Provokation fand ich im bewussten Umgang mit Ideologie.

Fantastische Umleitung. Spielend den Kreislauf durchbrechen

Ideologie ist kein gern gesehener Gast an der akademischen Tafel. Wann immer ich mit dem Vorwurf konfrontiert wurde, ideologisch zu sein, war mein Reflex anfänglich, den Vorwurf abzustreiten. Ich habe aber während dieser Arbeit gelernt, dass ganz ohne Ideologie gar nichts geht, und seither nehme ich es gelassener. Dieser Vorwurf sollte mich wohl zum Schweigen motivieren. Im Grunde ist er ein Versuch, meine Perspektive auf das Thema als illegitime Anmassung darzustellen. Im Grunde sagten die, welche mir vorgeworfen haben, ideologisch zu sein, dass sie – im Gegensatz zu mir – objektiv sind.

Keine Forschung über Machtstrukturen ist absolut objektiv, jede hat ihren Standpunkt bezogen auf bestehende Praktiken, Dogmen, Kanons, Herrschaftswissen. Mein Impuls war nie, dieses Wissen anzugreifen, sondern die Lücken in diesen Diskursen zu identifizieren und für die Designgeschichte fruchtbar zu machen, eine Designgeschichte, die Machtstrukturen nicht perpetuiert, sondern analysiert. Ich habe als soziale Aufsteigerin einen bestimmten Standpunkt, gewiss, wie mittlerweile wohl klar geworden ist – und mit diesem Standpunkt sind Wertvorstellungen vorstrukturiert, aber nicht determiniert.

Ich arbeite an meiner Ideologie, aber ich werde niemals keine haben. Niemand hat das. Ist Ideologie gefährlich? Das hört man auch immerzu. Natürlich, muss man dazu sagen, deshalb ist sie auch so effektiv. Wer darf sie als Werkzeug brauchen, wer nicht? Wer fällt auf, wenn er oder sie ideologisch ist, wer kann ihre oder seine Ideologie hingegen hinter einer unsichtbaren Normativität verstecken – und sich objektiv geben? Ideologie ist ein Reizwort, das vielleicht besser durch Wertvorstellungen ersetzt wird, und Wertvorstellungen sollten transparent sein, das hat uns die feministische und postkoloniale Kritik gelehrt und das gilt für jeden Forschungsstandpunkt, nicht nur für den der

Aussenseiter mit ihren als divers markierten Perspektiven. Gute Ideologien sind letztlich nichts anderes als zugespitzte Wertvorstellungen, ohne die man gar keine Geschichte schreiben könnte, wie der Wirtschaftsphilosoph Jerome Segal es formuliert:

«Things occur in the world, but they do not come with labels on them that say «this is important» or «this is better than that». It is only against the backdrop of our values that we can develop a concept of what happens in time.» (Segal, 2009, 133).

Provozieren

Mit anderen Worten: Ohne Ideologie sind wir verloren in den Variablen des Zufalls, wie Hannah Arendt sie oben beschrieben hat. Und schliesslich sind auch Erzählungen von einem Europa an der Spitze des Zivilisationsprozesses ideologisch. Im Folgenden möchte ich die scheinbar alternativlose Wahl zwischen der Identifikation mit den strukturellen Opfern oder den strukturellen Tätern in dieser ideologischen Erzählung an einem letzten, aktuellen Beispiel untersuchen und danach mit meinem ideologischen Instrumentarium eine Umleitung wagen – einen Weg aus diesen Strukturen heraus. Das ist eine andere Methode als die Spiegelung und Spekulation anhand von GvA.s biografischen Bruchlinien. Hier gibt es im Grunde nichts zu spekulieren, es ist bereits «alles, alles da», wie Teju Cole es sagt, nicht einmal die Beweise fehlen, nur, wir sehen sie nicht, weil wir dem Fluss der Erinnerung nicht folgen, der an die Orte führt, an denen sie zu finden sind. Ich werde daher die provozierende Fantasie der Ideologie nutzen, um jene Verbindungen herzustellen, welche durch die kollektive Amnesie gekappt wurden. Für diese Umleitung braucht es einen gewissen Stolz, ohne den dieses Wissen nicht in neuen Bahnen fließen kann. Stolz hilft aus der Defensive, die ich weiter oben im Zusammenhang mit den Spielräumen der kreativen Kinder von Armutsbetroffenen, von Migranten und Migrantinnen und Geflüchteten, die politisch unter Druck geraten, angesprochen habe.

Sozialer Stolz ist ein mit System unterschätzter historischer Schatz der Subalternen. Es ist bemerkenswert, dass es im *Wörterbuch der Soziologie* einen Eintrag zum Stichwort «Scham» gibt, aber keines zum Stichwort «Stolz» (Hillmann/Hartfiel, 1994, 755). Wie kann man mit Scham und Stolz spielen, ohne sich den Spielregeln der Opfer-Täter-Strukturen zu unterwerfen? Bisher habe ich einen spielerischen Umgang mit Scham ausprobiert, er lenkte meine historische Fantasie in die notwendige Ernüchterung, aber Nüchternheit allein kann auf Dauer auch auszehren, austrocknen. Die *classes dangereuses* hingegen verströmen den Stolz der Unterprivilegierten, der hier weiterhilft. Er ist bisweilen zum Fürchten, gewiss, aber gerade das Wissen, wie mächtig man auch sein kann, befreit vor der lähmenden Zuschreibung als Opfer und vor einer miserabilistischen Bescheidenheit, die die Agency einschränkt.

Eine ganz deutliche Manifestation des Stolzes drückte LSch. gegenüber einer Ausstellung aus, die während ihrer BA-Arbeit stattfand: der letzten grossen Ausstellung im Zürcher Bellerive Museum, einem renommierten Haus für Schauen über das Kunstgewerbe, das seit 1968 existierte. Ich beschreibe zunächst meinen ernüchterten Eindruck der Ausstellung, dann die Konfrontation LSch.s mit dieser Schau. Sie endete mit einer starken Emanation von Stolz und das gab mir den letzten Impuls, mit dem ich diese Arbeit abschliessen möchte, denn er leitete meine Fantasie in gänzlich andere Bahnen, was die Lektüre ihrer BA-Arbeit betrifft, und diese Lektüre wiederum verband fliessend historische Zusammenhänge über lange Zeiten hinweg, die in einen anderen Fluss der Erinnerung führten, als den, der in der Ausweglosigkeit endet.

Die Ausstellung, von der ich ausgehe, ich habe es schon erwähnt, trug den Titel *Couleurs Désert*, der Untertitel hiess *Teppichkunst aus Marokko* (Museum Bellerive, Zürich 2.9.2016–29.1.2017). Welch ein Zufall. In Rea Brändles Publikation über Völkerschauen im Kanton Zürich von 1835 bis 1964 ist die letzte erwähnte Darbietung aussereuropäischer Menschen eine von marokkanischen Handwerkern in einem Spezialzelt des Zirkus Knie von 1964 (Brändle, 2013, 244). Zwischen 1835 und 1964 hatte es, so die zeitgenössischen Quellen, in den Völkerschauen «Künstler» gegeben, die «Tigersprünge» vollführten, «Karawanen» führten, einfach nur «schön» waren oder «ausserordentlich gross» (ebd.). Das N-Wort ist allgegenwärtig, wie auch «Hottentotten» und «Stämme». Manchmal versteht man in den historischen Quellen über diese Schauen nicht, ob es sich um Tiere oder Menschen handelt, die ausgestellt wurden, aber es sind immer Menschen gemeint. Und nun, 2017, Teppiche und Teppich knüpfende Frauen der Ait Khebbach «das erste Mal» vor westlichem Publikum «ausserhalb der Wüste Marokkos» (Museum Bellerive, 2016a). Mich beschäftigt ebenfalls die Kontinuität, die Rea Brändle motiviert hat, ihr Buch zu schreiben: «Es sind nicht Mutationen, sondern die Überschneidungen, die zu denken geben: Völkerschauen, Folklore, interkulturelle Begegnungen. Dies wirft Fragen auf. Was hat das Sambafestival im Fussballstadion mit herkömmlichen Völkerschauen zu tun? Wo liegt der Unterschied zu den Werbeauftritten von Marokkanern für eine Teppichfirma?» (Brändle, 2013, 222).

Die Auseinandersetzung mit der Ausstellung *Couleurs Désert* im Bellerive Museum kann bei dieser Frage weiterhelfen. Der Umzug der Sammlungsbestände stand kurz bevor, eine Rochade wurde nach einem halben Jahrhundert eingeleitet, nach dem Umzug würde das Haus dem Zentrum Architektur Zürich AZA Platz machen. Es war also eine programmatische, eine fulminante letzte Ausstellung, auch ein Publikumsmagnet und ein Adieu – bis bald. Die Einladungskarte zeigte einen farblich nuancierten und zugleich expressiven Ausschnitt eines Knüpfteppichs mit abstrakten Mustern und Streifen. Von Weitem betrachtet, könnte man an einen digital bearbeiteten Paul Klee denken. Die Art und Weise, wie die Fäden des Teppichs – schmale, zugeschnittene Stoffbahnen

– sich ineinanderlegten und überlagerten, hatte einen pixelartigen Effekt, der an die Bildschirmästhetik erinnerte, die Farbigkeit gemahnte an eine überdrehte Sättigung mit Photoshop. Und doch war das Ganze klar haptisch, gab dem Auge die Information, dass man es mit einer handfesten, oder eben bodenständigen Reibung zu tun hatte, nicht mit einer virtuellen (Abb. 84).

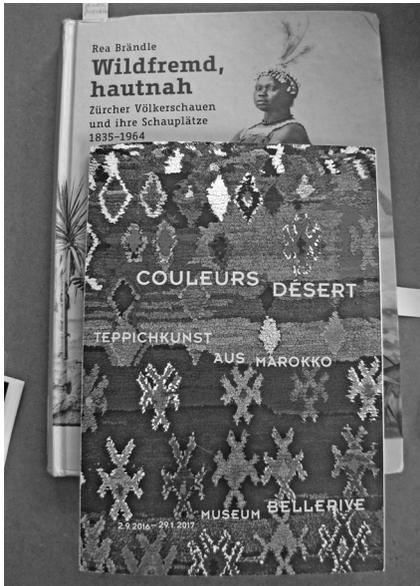


Abb. 84: Im Hintergrund: Rea Brändles Studie über Völkerschauen im Kanton Zürich, *Wildfremd, hautnah*. Im Vordergrund: *Couleurs Désert. Teppichkunst aus Marokko*, Einladungsflyer der gleichnamigen Ausstellung. Museum Bellerive, Zürich, September 2016 bis Januar 2017.

Auf der Innenseite der Einladung lautet der Text:

«Die Metamorphose ausgedienter Materialien in zeitgemässes Kunsthandwerk: In der Kargheit der marokkanischen Sahara fertigen die Frauen der Aït Khebbach mit enormer dekorativer Kraft fantastische Teppiche und Kissen. In kreativer Auseinandersetzung mit dem althergebrachten Handwerk des Webens hat sich seit den 1980er-Jahren in dem kaum bekannten Berberstamm ein eigenständiges kulturelles Erbe entwickelt. Aus der Wolle abgetrennter Sticksachen und in Bänder geschnittenen Alttextilien schaffen Frauen an einfachen Webstühlen sämtliche Wohntextilen für die kargen Lehmhäuser. In gegenseitiger Inspiration erschliessen sie eine spektakuläre Muster- und Farbenwelt, die von der Unwägbarkeit der Material-Ressourcen und den daraus folgenden unerwarteten gestalterischen Wendungen lebt. Zum ersten Mal zeigt eine Ausstellung diese überraschend modernen und individuell geprägten Kreationen der Aït Khebbach ausserhalb der Wüste Marokkos. Weit über

hundert Objekte illustrieren aufs Schönste die junge Tradition. Fotoportraits und Erzählungen der Weberinnen bieten Einblicke in Handwerk und Lebensführung.» (Museum Bellerive, 2016a).

Diese Beschreibung ist postkolonial und schillernd. Sie changiert zwischen einem kolonialen Exotismus, der ethnografische Afrika-Topoi, die Rea Brändle auch für alle Völkerschauen identifiziert hat, nur schlecht verschleiert, und einem neuen Ton der partiellen Anerkennung der «ungleichen Ähnlichkeit» (Purtschert, 2019, 246–251).

Die Umschreibung einer «Metamorphose von ausgedienten Materialien in zeitgemässes Kunsthandwerk» klingt wie die eines exotischer Ritus der Initiation, dabei handelt es sich um Upcycling und um die Gestaltung von Unikaten, eine Technik der zeitgenössischen Gestaltung, wie sie die Freitag-Brüder mit ihren gebrauchten Lastwagenplanen-zu-Taschen anwenden. Die Passivität des Gestaltungsprozesses wird stattdessen hervorgehoben, die Frauen sind nicht die Subjekte, sondern Objekte der «Unwägbarkeit der Material-Ressourcen» oder des Mediums Material, welches «unerwartete Wendungen» nimmt. Im Grunde ganz gewöhnliche und auch sehr aktuelle Gestaltungsprozesse werden hier magisch aufgeladen und dem Gestaltungswillen der Produzentinnen entzogen. Beim Grundmaterial handelt es sich ganz profan um Altkleider aus der Ersten Welt, die auf Märkten in Marokko gehandelt werden. Auch hierbei geschehen Auswahlprozesse, die Teil der Gestaltung sind, die geflissentlich übergegangen werden. Statt den modernistischen Begriff der «Reduktion» zu brauchen, wird die «Kargheit» zwei Mal in diesem kurzen Text und wiederholt im Ausstellungskatalog bemüht. In Kombination mit «Lehmhäuser», «einfachen Webstühlen», «ausgedienten Materialien», der «Wüste» entsteht so eine Atmosphäre der Prekarität, die subtil auf die vermeintliche Rückständigkeit dieser Community hinweist. Das Neue dieser Designs ist ab dem Zeitpunkt ihrer Entstehung bereits ein «kulturelles Erbe» und bereits eine «junge Tradition», als ob man die Designs unmittelbar nach der Schöpfung als vergangen betrachten würde, anstatt dass man eine veritable Innovation in ihnen sehen würde.

Die dekorative «Kraft» wird betont, die Teppiche sind «fantastisch», dabei sind sie subtil, harmonisch, konstruktiv, abstrakt. Sie erinnern an Paul Klee. Würde man so «begeistert» von Paul Klee sprechen? Das hat auch etwas übertrieben Wohlwollendes, Paternalistisches, als ob man eine tolle Kinderzeichnung loben würde, oder die Vitalität eines wilden Tieres. Das Ganze atmet noch den Geist des Völkerspektakels und der exotischen Freakshows, aber eben subtil. Die Betonung einer «kaum bekannten» Community der Berber, deren Name zwar korrekt genannt wird, hat letztlich doch die Funktion, zauberhaft und fremd zu klingen, denn er wird nicht kontextualisiert. Auch diese Communities leben nicht abgeschieden, sie sind sehr offen und divers. Dieser spezifische Name, Aït Khebbach, demonstriert das Insiderwissen der Sammler und

des Kuratoriums und verdrängt die Produzentinnen und Gestalterinnen in eine nicht öffentliche Sphäre, sie leben, so wird suggeriert, abgeschnitten von der Welt in einer jungfräulichen Sphäre, in die wir – paradoxerweise – dank der Ausstellung doch dringen können.

Die Frauenkollektive, die diese Teppiche gestalten, sind selbst nicht im Museum anwesend. Sie können keine Auskunft geben über den kreativen Prozess, ihre Lebensumstände wurden von einem westlichen Team gefilmt und die Filme sind hier ausgestellt. Diese Berberinnen, die penetrant als *Berberfrauen* (*Berbermann* würde man hingegen nicht sagen) bezeichnet werden, schaffen «sämtliche Wohntextilien für die kargen Lehmhäuser» scheinbar nur für den eigenen Gebrauch, nicht für den Markt. Aber einige ihrer Teppiche liegen im Museum doch zum Verkauf da, zu unverschämt niedrigen Preisen, wenn man die Arbeit in Rechnung stellt, die für die Produktion und die Gestaltung dieser Produkte benötigt wird. Ein Teppich, der 110 x 200 cm misst benötigt ca. 1 Monat Arbeit von 4–5 Berberinnen, er kostet 1000 CHF im Museum. Man kann sich ausrechnen, wie wenig die Produzentinnen und Gestalterinnen in Marokko dafür bekommen haben.

Die Technik als solche scheint durch die Wahl des altertümelnden Begriffs «althergebrachtes Handwerk» wie aus einer anderen Zeit zu «stammen». Die Manufaktur in Familienhand betont ebenso die ethnografische Kategorie des «Stammes», nicht die des «Produktionskollektivs» oder des «Familienbetriebs», wie man es für europäische Verhältnisse sagen würde. Würde man bei der Familie Meier, die *Fogal* und *En Soie* kreativ leitet, von einem Stamm sprechen? Auf den Portraits im Museum und im Katalog sind die Berberinnen trotz der kollektiven Produktion einzeln vor «ihren» Teppichen abgebildet, und zwar so, dass sie farblich dazu passen und mit dem Hintergrund dieser Designs verschwimmen. Wie Figuren von Henri Matisse, dachte ich spontan, verschmelzen die weiblichen Protagonistinnen mit den Textilien. Der universelle, männliche Blick der Impressionisten hat Frauen (meist nackte oder halbnackte) und Dinge (Vorhänge, Teppiche, Geschirr, Sofas) gleichwertig auf einer Ebene zum sinnlichen Genuss der Betrachter dargeboten, und erst jetzt fiel mir auf, dass dieser Blick auch ein *weisser* Blick ist, denn er inszeniert sich als «rein» im Sinne von «neutral, objektiv» und im Sinne von «unsichtbar kolonial». In Hugh Honour und John Flemings *Weltgeschichte der Kunst* wird Monet zitiert, der einem jungen amerikanischen Maler gesagt hat: «... versuche zu vergessen, welche Objekte du vor dir hast.» (Honour/Fleming, 2000, 644). Monet war wie besessen von der Idee des unschuldigen Blicks, wie vor ihm bereits John Ruskin, der Impulsgeber der Arts-and-Crafts-Bewegung und der Designreformen, und wie nach ihm die Pädagogen des klassischen Modernismus am Bauhaus und des Kalten Kriegs an der HfG Ulm.

Über Monet heisst es weiter: «Er sagte, dass er wünsche, blind geboren worden zu sein, und plötzlich das Augenlicht zu gewinnen, und dann, ohne

die Bedeutung der Dinge vor sich zu kennen, mit dem Malen beginnen zu können.» Der Eindruck der räumlichen Tiefe sollte verschwinden, «keine dritte Dimension» sollte entstehen (ebd., 646). Das klingt dann plötzlich ganz postmodern, bereits im 19. Jahrhundert. Nicht wissen zu wollen, wen man vor sich hat, sich mit dem eigenen Blick des «Anderen» ermächtigen, ihn in Besitz zu nehmen, und gleichzeitig so tun, als ob man unschuldig wäre also. Bourdieu hat intensiv die soziologische Genese dieses «reinen Blicks» und der «reinen Kunst» in der Kunstmetropole des 19. Jahrhunderts, Paris, erforscht. Er ist zum Ergebnis gekommen, dass die Vertreter dieser Kunstauffassung aus unteren und mittleren, oft provinziellen Milieus kamen und dass ihnen der Aufstieg in die oberen Milieus aufgrund des ausgetrockneten Arbeitsmarktes für symbolische Güter verwehrt blieb. Ihre enttäuschten Ambitionen kehrten sie als Ideologie einer «reinen Kunst», *l'art pour l'art* gegen die «schmutzige» Logik dieses Marktes um (Schultheis, 2019, 22–29). Aber auch hier wieder, wie bereits oben in Teil 2 durch GvA.s biografische Linse gezeigt wurde, gelingt diese Selbstüberhöhung dauerhaft nur dank eines systematischen Ausschlusses anderer «Anderer» und eines symbolischen Tretens nach unten: die Opfer sind die neuen Marginalisierten, allen voran Schwarze Frauen und PoC, die «dunklen», die «unfreien» Objekte dieser «reinen» und «freien» Kunst (Micossé-Aikins, 2015, 420–430).

Ich dachte bei den eigentümlich flachen, neo-impressionistischen Fotoporraits dieser Ausstellung unwillkürlich an LSch.s Schwiegermutter, die einen Teppich aus Marokko von ihrem Sohn erwartet hatte, «und dann stand eine Frau da». Und als ob man nicht gewusst hätte, was mit ihr anzufangen sei, wird sie ein Leben lang da auch stehengelassen, als ob ihre Mitmenschen die Bedeutung dessen, was man vor sich hat, nicht erkennen wollten: ein Mensch, ein talentierter dazu. Auch P. hatte die Gewalt dieses zurückweisenden Blicks von oben herab erfahren, als Kind jener Arbeitskräfte, die man gerufen hat und die als Mensch ein Problem sind: «Aber sie sind einfach da.» (Frisch, 1965, 7). Das sind auch diese begabten Gestalterinnen aus Marokko, einfach da, aber.

Alles war im Bellerive Museum darauf ausgerichtet, den marokkanischen Designerinnen (dieses Wort darf nicht vorkommen), den Status eines gleichwertigen Menschen an seinem legitimen Platz in einem westlichen Museumskontext abzusprechen, obwohl es offensichtlich war, dass sie diesen mehr als verdient hatten. Denn hätte man ihnen diesen Status zugesprochen, wo wäre dann *ihre* Rückständigkeit und *unser* Fortschritt geblieben? Deshalb musste das Leitmotiv der Rezeption lauten, dass diese Designs «überraschend» modern und individuell seien. Dieses Erstaunen über eine scheinbar ganz unerwartete und fast schon an ein Wunder grenzende, im Grunde – so der Subtext – doch eigentlich unmögliche Modernität wird auch in zahlreichen Presseartikeln zum Ausdruck gebracht. «... unglaublich kreativer Power ... überraschend modern und ausgesprochen individualistisch...» (Meier, NZZ, 7.9.2016).

Im Katalog zur Ausstellung mit dem Titel *Maroc, Marocco – Couleurs Désert, Desert Colours. Tissages contemporains des Aït Khebbach, Contemporary Weaving of the Aït Khebbach*, die ein Jahr zuvor erstmals im Musée Bargoin von Clermont-Ferrant gezeigt wurde, heisst es über die Teppiche sogar, sie seien «créations d'une modernité déconcertante», verwirrend moderne Kreationen also, und auf englisch wiederum «amazingly modern creations» (Maurières/Ossart, 2016, Klappentext verso). Auch wenn der Tonfall im Katalog insgesamt gediegener, weniger spektakulär ist, so bleibt die Irritation dieser Modernität «aus dem Hinterhalt» ein verbindendes Narrativ. Diese überdeterminierte Überraschung über eine offenbar als deplatziert wahrgenommene Modernität, die man doch anerkennt – so meine These –, ist ein Leitmotiv der Rezeption, das den «verwirrten» Blick der westlichen Besucherinnen, meist Frauen, subtil wieder in die beruhigende Position der Überlegenheit zurückmanövriert. Es ist die Position der kolonialen Erben in der postkolonialen Postmoderne, die sich darauf verlassen können, dass sie und nur sie Modernität letztlich für sich in Anspruch nehmen können. Aber man scheut die Konfrontation nicht, man lässt sich auf einen Vergleich ein, von dem man schon im Voraus weiss, dass man siegreich daraus hervorgeht. Aus dieser Warte ist die Erleichterung spürbar, dass die «Anderen» uns niemals überholen werden, so sehr sie sich auch bemühen. Ihre Modernität ist eine Überraschung wert, nicht die Regel.

Was Niels P. Petersson in *Markt, Zivilisierungsmission und Imperialismus* für die Realmärkte sagt, kann somit ebenfalls für die Märkte der symbolischen Güter geltend gemacht werden. Das Wohlwollen der Privilegierten gegenüber den Unterprivilegierten kennt seine Grenzen, denn die Freiheit des «freien» Marktes konkurriert mit den Zielen der Herrschaftssicherung, zu denen auch die Angst vor Statusverlust gehört:

«... Angst, der Marktmechanismus, den man in zivilisatorischer Absicht anpries, könnte gar zu effizient wirken und aus den Unterworfenen von heute die Konkurrenten von morgen machen. Das Stocken marktwirtschaftlicher Modernisierung in nicht-westlichen Gesellschaften wurde und wird nicht selten mit einer gewissen Erleichterung als Beweis für die fortbestehende Sonderstellung der europäisch-westlichen Zivilisation verstanden.» (Petersson, 2005, 53–54).

Modernität ausserhalb Europas wurde aus diesem Grund auch epistemisch zunichte gemacht, sie wurde stets als lachhaft, anmassend oder schlicht inadäquat dargestellt, wenn sie sich manifestierte. Modernität in den Händen von Frauen erging es ebenso. Die Herabsetzung des Textilen etwa gegenüber anderen Designbereichen ist ein Beispiel, das in der konservativen Geschlechterpolitik des Bauhausdirektors Walter Gropius konkret umgesetzt wurde. Die Herabsetzung der Frauen, denen dann die Expertise dieser «niedrigen» Techniken zugewiesen wird, ist einer jener typischen Zirkelschlüsse zwischen Common

Sense und Realität (Rössler, 2019; Parker, 2011, Textiles as Other, 2017). Heute erlebt das Textile in der Kunst ein Revival, das mit dem gleichzeitigen Strukturwandel und dem Verlust der Textilindustrie in der Ersten Welt zusammenhängt. Das Kunstfeld entdeckt die Ressource der Nostalgie, die der materiellen Textilarbeit eine besondere Aura verleiht, und öffnet das Textile für Künstler und Kuratorinnen mit hohem kulturellem Kapital. Diese Akteure beherrschen die symbolischen Mehrwertschöpfungen und wissen sie für sich zu nutzen. So wie in den 1980er Jahren die Fotografie, wird heute die textile Kunst vom mächtigen Kunstfeld zum Teil absorbiert und zum Teil abgespalten. Jene, die textile Produkte im Sinne von Gebrauchsgegenständen herstellen, müssen sich in diesem neuen Kontext mit dem bescheidensten, niedrigsten Platz begnügen. Zwischen der höheren Position der textilen Kunst und aussereuropäischem Textildesign stehen die westlichen Textildesignerinnen in einer mittleren Position am besten da, die glaubhaft vermitteln, dass sie angewandte Kunst produzieren.

In dieser Ausstellung gerät diese Ordnung kurz aus den Fugen. Deshalb lässt man noch ein leises Echo der orthodoxen modernistischen Hierarchie in den Attributen für das marokkanische, zeitgenössische Teppichdesign der Berberinnen in Bezeichnungen wie «enorm», «spektakulär», «fantastisch» nachklingen. Zeitgemäss, subtil und auf eher passiv-aggressive Art degradierend, bezeichnet man aussereuropäisches Textildesign, wie in diesem Fall, als «erstaunlich modern für eine Marokkanerin». Was für ein Modernitätsschwindel, diese Berberinnen, scheinen diese Begriffe zu suggerieren, und: Bald ist es vorbei. Wie das zweischneidige Kompliment «erstaunlich gut für eine Frau» – eine Wertschätzung, die latent durch den Verweis auf das «zweite Geschlecht» wieder relativiert wird – so ist auch dieses ein narzisstisch gekränktes Kompliment aus der Perspektive der Herrschenden, die durch den Verweis auf die «zweite Race» wieder relativiert wird.

Die Herrschenden, das sind heute nicht mehr vorwiegend *weisse* Männer, wie dieses Beispiel zeigt. Es sind auch *weisse* Frauen. Die «Anderen» werden in ihren Räumen zwar zugelassen, aber zugleich auch wieder von ihnen ausgeschlossen. Die postkoloniale Ordnung zwischen zwei «ungleichen Ähnlichen», die durch die Qualität der Teppichdesigns aus Marokko kurz destabilisiert wurde, wird auf diese Weise wiederhergestellt. Auch das nächste Exponat der Ausstellung ist in diesem Geist gestaltet worden. Es hängt im Badezimmer über den Toiletten: gerahmte Fotografien, auf Stoff gedruckt und digital bearbeitet, der Schweizer Stardesignerin Claudia Caviezel. Der Ausstellungstext dazu lautete:

«Claudia Caviezel hat sich von der Atmosphäre des ethnografischen Museums in Chefchaouen inspirieren lassen, das sich mit den [sic] Kulturgut Nordmarokkos befasst. Die Portraits von Frauen in traditionellen Kostümen der Region haben sie zu einer Überarbeitung inspiriert. Mit der eigenen Kamera hat Claudia Caviezel

die Spiegelung der Neonröhren eingefangen, die gleichsam als Laserschwerter die Tradition mit einer futuristischen Note versehen. Auf Stoff gedruckt und mit leuchtenden Farben versehen, verströmen die Bilder nun eine westliche Ästhetik. Claudia Caviezel ist 2016 mit dem GRAND PRIX DESIGN der Schweizerischen Eidgenossenschaft ausgezeichnet worden. Diese Werke sind käuflich. Verkaufspreis pro Print inkl. Rahmen: CHF 2700.-» (Museum Bellerive, 2016b).

Die Platzierung dieser Exponate in der Toilette erinnerte mich, nachdem ich den Text gelesen hatte, umgehend an LSch.s peinliches Lachen, als sie über die WCs des Social Design erzählte. Der Text hatte ebenfalls, wie der Flyer der Ausstellung, einen dichten Subtext. Die «traditionellen Kostüme», welche die Designerin zu einer Überarbeitung «inspirieren», weisen die Portraitierten in den Bereich des Theaters. «Inspiration» ist ein Euphemismus für die Mehrwertschöpfung, um nicht zu sagen für den symbolischen Raub, wenn man den Preis für diese Arbeiten mit dem Preis der Teppiche im Museumsshop vergleicht. Die Betonung der «eigenen Kamera» weist auf das erkennende Subjekt hinter der modernen Technik, die seit jeher im kolonialen Kontext gebraucht wurde, um «Primitive» zu vermessen und zu katalogisieren. Diese können zwar selbst mittlerweile fotografieren, wie die Fotografien im Museum Chefchaouen belegen, aber ihr Blick auf sich selbst ist nicht «westlich» genug. Die Spiegelung der Neonröhren auf Caviezels Fotografien verlaufen genau über den Blick dieser «Anderen», wie «Laserschwerter», ein martialisches Sujet, sie blenden und überblenden das Augenlicht der Abgebildeten. Auf «Textilen gedruckt» deutet an, dass sich die moderne Technik des Druckentwurfs gegen die alte Knüpf- und Webtechnik der Ausstellung abgrenzt, und der Verweis auf Textildruck betont die Überlegenheit jener schnellen Drucktechnik, die nach der Industrialisierung Europas weltweit zum Niedergang der arbeitsaufwändigen, langsamen, proto-industriellen Textilproduktionen der Kolonien geführt hat. Mit «leuchtenden Farben versehen», ist zuletzt noch eine harmlose Umschreibung für grosse Flecken auf den Fotos, die an platzende Wunden erinnern, auf Bauchpartien gesetzt, jene sensiblen körperlichen Bereiche der menschlichen Reproduktion. Tatsächlich war mein erster Gedanke, dass diese Arbeit eine kritische Auseinandersetzung mit der Gewalt gegen Frauen sein könnte, die vielen Nachrichten über die gewaltsame Niederschlagung der Revolutionen, die in arabischen Ländern nach dem arabischen Frühling ausgebrochen waren, hatten mich wohl unterschwellig vorgeprägt. Aber ich wusste auch, in Marokko war kein solcher Konflikt ausgebrochen, und ich wusste, dass auch der IS weit weg von dieser Region war.

Ziel und Zweck der fotografischen Bearbeitung ist, so scheint mir, ein anderer. Es geht darum, die vermeintliche «Tradition» der «Anderen» mit einer legitimen, eigenen «futuristischen Note» zu versehen, damit die Bilder «eine westliche», will sagen, anerkannte zeitgenössische Ästhetik verströmen. Man spürt förmlich die

Erleichterung, von der Petersson oben spricht. Damit auch jeder versteht, dass es am westlichen Vorsprung nichts zu rütteln gibt, sanktioniert der Text das «Werk» der Designerin zuletzt mit dem Hinweis auf die Autorität eines Wettbewerbs: Die Designerin hat *den* grossen Schweizer Preis für Design gewonnen. Ihr Werk inklusive Rahmen ist käuflich, da ist man pragmatisch, fast so, als ob man es etwas eilig gehabt hätte mit der Wiederherstellung der Ordnung.

Insgesamt lässt sich in diesem Subtext ein Mangel an postkolonialem Problembewusstsein eines Museums feststellen, das doch für den State of the Art der Geschichtsvermittlung zuständig sein sollte. Aber dies ist kein Einzelfall, es handelt sich vielmehr um einen typischen Fall von kollektiver Amnesie. Und doch war ich zuerst beschämt über mich, dass ich den Subtext und diese Amnesie so deutlich wahrnahm. *Ich* fürchtete, ihnen «nicht geheuer zu sein», genauso wie ein Kollege sich einmal ausgedrückt hatte, Jude und Arbeitersohn, als er mir den verschwiegenen Antisemitismus der Szene anhand konkreter Beispiele beschrieb. Er erzählte mir das erst, nachdem ich das Aufnahmegerät abgestellt hatte, so gross muss seine Furcht gewesen sein, wegen *seiner* Bezeugung eines versteckten Antisemitismus angegriffen zu werden. James Baldwin sagt über den wissenden Blick der Beherrschten, dass er einen *furchterregenden Vorteil* darstellt: «And furthermore, you give me a terrifying advantage. You never had to look at me. I had to look at you. I know more about you than you know about me.» (Baldwin, 2017, 103). Annie Ernaux schreibt in *La Honte* über *ihre* Scham angesichts dieses furchterregenden Vorteils, die Herrschenden dabei zu ertappen in ihrer machtvollen Unverschämtheit. Daraus kann der widersprüchliche Wunsch entstehen, diese Ungeheuerlichkeit und Unverschämtheit schreibend in eine gegenseitige Unerträglichkeit zu verwandeln:

«J'ai toujours eu envie d'écrire des livres dont il me soit ensuite impossible de parler, qui rendent le regard d'autrui insoutenable.» (Ernaux, 2011, 267).

Das war auch mein erster Impuls in dieser Ausstellung. Aber dann geschah dank dem Austausch auf Augenhöhe zwischen mir und LSch. etwas Besonderes, ein Wendepunkt meiner Einstellung. Der anfängliche Impuls ging über in den Wunsch, Scham und Furcht zu überwinden, und zuerst mit ihr darüber zu sprechen, wie wir die Herrschenden wahrnehmen und erst dann zu schreiben. Bei Toni Morrison habe ich diesen Wendepunkt, der eine echte Befreiung ist, wiedererkannt:

«Mein Projekt ist ein Bemühen, den kritischen Blick vom rassischen Objekt zum rassischen Subjekt zu wenden; von den Beschriebenen und Imaginierten zu den Beschreibenden und Imaginierenden, von den Dienenden zu den Bedienten.» (Morrison, 1994, 125).

Diesen Impuls nehme ich im Folgenden auf. Während die Ausstellung lief, war LSch. dabei, ihre BA-Arbeit zu entwerfen, ebenfalls ohne den postkolonialen Kontext explizit zu problematisieren. Ich war deshalb gespannt, ob sie vielleicht meine Wahrnehmung am Ende gar nicht teilen würde. Als ich sie um einen Austausch bat und ihr kurz den Titel und den Inhalt von *Couleurs Désert* darstellte, sagte sie sofort zu. Wir trafen uns im Chez Toni im Herbst 2017. Sie schaute sich die Unterlagen und den Katalog lange und ruhig an – und seufzte. Sie kannte diese Art von Teppichen gut aus Märkten in Casablanca. Sie reagierte gefasst, aber auch wütend auf die Unterlagen, konnte nicht sogleich sagen, weshalb. Sie müsse die Dinge in Ruhe zuhause anschauen, sagte sie, und sie wollte dies auch nicht alleine tun, sondern die Unterlagen guten Freunden zeigen, vielleicht auch ihrer Mutter. Wenig später erhielt ich zwei lange Mails, aus denen ich zitieren darf.

Die erste Zumutung für LSch. war der Titel. LSch. schrieb: «Stereotyp: Arabische Länder gleich Wüste. Marokko ist so vielfältig und die Wüste ein Bruchteil davon. Aber es hört sich vielleicht schöner an für die westliche Kultur, wenn es «Couleurs Désert» heisst.» (LSch., Mail an d.V., 12. November 2017). Dass Marokko mehr als eine Wüste ist, wird in stereotypen Wiederholungen der Abgeschlossenheit, der Kargheit und des Wassermangels gelöscht, so wie umgekehrt vergessen gemacht wird, dass der grösste Teil der Schweiz «öd und unbewohnbar» ist (Waberi, zit. in: Purtschert, 2019, 9). Man kann bei diesem Stereotyp von einem klimatischen Othing sprechen, das verhindern soll, dass eine Identifikation zwischen der Schweiz und Marokko stattfinden kann. Bernhard Schär beschreibt dieses Othing, eine mit Absicht verzerrte Wahrnehmung bezüglich der tropischen Klimazonen durch Schweizerische Ethnografen in *Tropenliebe* (Schär, 2015) ebenso. Die europäische, westliche Tourismusbranche, die den Hohen Atlas für Alpinismus zugänglich gemacht hat, bedient regelmässig das klimatische Othing. Obschon es auf den marokkanischen Bergen (Abb. 86) so aussieht wie in den hochalpinen Zonen der Schweiz, betonen die Veranstalter die Andersartigkeit und die Exotik der weit entfernten Wüste. Auf der Website der Reiseveranstalters Alpinewelten wird das klimatische Othing wie folgt dargestellt: «Diese exotische Skitourenreise entführt Dich vom orientalischen Treiben der Hauptstadt Marrakesch in die hohen Flanken des Atlasgebirges. Die Viertausender im hohen Atlas stehen inmitten von Wüsten und Oasendörfern und eröffnen Dir sagenhafte Weitblicke bis in die Sahara. Ziel dieser Skitourenwoche ist die Besteigung des höchsten Gipfels Marokkos und des Atlasgebirges, des Djebel Toubkal (4.167 m). Das geschäftige Treiben in Marrakesch, die orientalische Küche und Lebensart sowie Firnabfahrten von den höchsten Gipfeln versprechen Abenteuer und Exotik pur im Land von 1001 Nacht.» (Alpinewelten.com). LSch. hatte mir ein Foto gegeben (Abb. 85), auf dem sie diesem Blick standhält und seine Logik umkehrt.



Abb. 85 (links): Linda Schnorf mit Vater, wahrscheinlich Fuorcla Surlej, Rosegatal, um 2000.

Abb. 86 (rechts): Beispiel für Bergsport und Tourismus im Hohen Atlas.

Zum Foto mit ihrem Vater vor dem Gletscher (Abb. 85) hatte LSch. den folgenden schriftlichen Kommentar verfasst: «Für mich fühlte es sich nicht wie die Schweiz an, sondern mehr wie ein eigenes Land. Vielleicht hatte es damit zu tun, dass ich mehr mit Marokko verbunden bin, ich weiss es nicht.» (LSch., PDF im Anhang einer Email an d.V., 30. Januar 2017). Die Schweizer Bergwelt verbindet sie mit Marokko. Nicht erstaunlich, wenn man bedenkt, dass es in Marokko nicht nur Skitourismus auf dem Hohen Atlas gibt, sondern dass es auch in den bewohnten gemässigten Zonen so aussehen kann wie in einer alpinen Stadt der Schweiz. Tetuan im Norden Marokkos (Abb. 87) ist auf den ersten Blick zum Verwechseln ähnlich mit Davos (Abb. 88): weisse Häuser, flache Dächer, satte Wiesen, dunkle Berge auf denen manchmal Schnee liegt, blauer Himmel:



Abb. 87 (links): Tetuan, Nordmarokko.

Abb. 88 (rechts): Davos, Graubünden, Manu Touristik, Chur.

LSch. fällt schon im Titel der Ausstellung mit dem Stichwort Wüste das klimatische Othing auf, das sie zurückweist. Den Saaltext zu Caviezels Arbeiten kommentiert LSch. dann wie folgt:

«Die Beschreibung von Claudias ›Kunstwerk‹ ist sehr vage, es erklärt nicht, was ihre Hintergedanken sind. Mich nimmt es immer noch wunder, was sie sich dabei gedacht hat. Und da kommt schon der erste Kommentar von aussen: ›Aber Kunst ist ja da zum Provozieren.‹ Das stimmt, aber wenn ich daran denke wo, dieses Gemälde platziert wurde und noch in welchem Kontext, dann finde ich, das ›Kunstwerk‹ ist ein Fauxpas. Sowie sein Preis im Vergleich mit den Preisen der Teppiche.» (Ebd.).

Von wem der erste Kommentar ist, sagt sie nicht. Aber abgesehen davon, dass es ein Klischee ist, dass Kunst provozieren müsse, stellt sich hier die Frage, ob das überhaupt beabsichtigt war und was es – absichtlich oder nicht – bei wem provoziert. Es macht den Eindruck, dass diese Replik – LSch. sagt dazu, «schon der erste Kommentar», als ob sie damit gerechnet habe – suggerieren will, LSch.s Empörung sei eine, die zensurieren wolle und der Kunstfreiheit gegenüber zu rigid sei. Auch dies ein bekannter Reflex des hegemonialen Blickregimes. Wenn es um die Verteidigung ihrer Würde geht, werden die Entwürdigten regelmässig mit dem Vorwurf der Zensur konfrontiert, dem ironischerweise mit Zensur begegnet wird: Sie sollen schweigen. Ich habe oben das auf dieselbe Weise funktionierende Beispiel von Christoph Weckerle und der Migros-Werbung mit dem braunen Bären, der weissgewaschen wird, bereits erwähnt. Die Kritik an der diskriminierenden Message wird gewissermassen mit einem emanzipatorischen Claim der Freiheit der Mittel (*Blickfreiheit*, *Redefreiheit*) zum Schweigen gebracht. Die Opfer-Täter-Beziehung wird in ihr Gegenteil verkehrt.

Nehmen wir das Argument der Kunst, die provozieren will, hier einmal an und fragen weiter, *was* es denn bei den Subjekten provoziert, dessen Würde dieser Blick verletzt. LSch. differenziert hier selbstkritisch. Sie sagt, wenn es sich um russische Frauen gehandelt hätte, dann hätte es ihr wohl nichts ausgemacht. Man müsse sich in jemanden einfühlen wollen, der diese Realität selbst kennt, um zu wissen, welches Gefühl diese Bilder bei den Betroffenen auslösen. Eine wichtige Bemerkung, aus der sich die Forderung ableiten lässt, den «Anderen» wirklich zuzuhören. Haben die Kuratorinnen bei denjenigen, die diese Realität kennen, nachgefragt? Wollten sie sich mit deren Perspektive auseinandersetzen?

Ich habe bei Mitarbeiterinnen des Museums Bellerive nachgefragt, zum Teil schriftlich, zum Teil mündlich, aber immer, indem ich zuerst mein Dissertationsprojekt vorstellte und um ein Gespräch bat. (Protokoll NN. anonymisiert, Namen d.V. mehrheitlich bekannt, div. informelle Telefongespräche und Emails, April 2018). Ich gebe die Aussagen der Gesprächspartnerinnen anonymisiert wieder. Ich beabsichtige nicht, sie hier an den Pranger zu stellen, sondern ich hinterfrage *das gesellschaftliche Urteil*, das durch ihre Aussagen quasi zitiert wird, wie Didier Eribon das weiter oben so schön ausdrückt. Mich interessiert: Woher kommen diese dichten, einseitigen und selbstverständlichen Urteile, die nun folgen?

Solange die Befragten nicht wissen konnten, dass ich die Perspektive einer marokkanisch-schweizerischen Seconda, LSch., ernstnahm, rechneten sie immer mit meiner Komplizenschaft. Sie dachten, ich würde ihr postkoloniales Vorrecht anerkennen und teilen, mit dem Bild der «Anderen» zu machen, was immer ihnen beliebte. Man sprach abschätzig vom staubigen, heruntergekommenen Museum «da in Chefchaouen», in welchem die Originale abfotografiert worden waren, und das «not amused» gewesen sei über die Bearbeitung der Exponate durch Caviezel, dann schliesslich murrend doch zugesagt habe. Den Saaltext hatten die Gesprächspartnerinnen nicht mehr so genau im Kopf, das sei «einfach so entstanden» und auch völlig unwichtig. Ich hatte oft den Eindruck, dass rasch eine kalte Wand des Verdrängens hochgezogen wurde, es gab keine offene Dialogbereitschaft. Ich zitierte Teile des Textes oder paraphasierte ihn aus der Erinnerung heraus wörtlich, so gut ich konnte, und fragte einmal, was mit «westlicher Ästhetik» gemeint sei. Diese Frage machte eine Mitarbeiterin richtig misstrauisch, was mit einem spitzigen Erstaunen darüber zum Ausdruck kam, dass ich das «so genau» gelesen hatte und weshalb ich das alles «so genau» wissen wolle. Ich wiederholte meine Absicht, wie ich sie schon per Mail formuliert hatte, und stellte sie noch einmal in den Kontext dieser Forschung unter den Schutz der ETH Zürich, ohne den ich vermutlich gar nicht zu Wort gekommen wäre. Wenn die Gesprächspartnerinnen dann nach und nach begriffen, dass ich mit diesen Fragen auf ihre Haltung bezüglich der Zugehörigkeit der Marokkanerinnen zum legitimen Designfeld hinauswollte, wurden sie ungehalten bis offen aggressiv mir gegenüber. Ihr *Ennui* schlug mir entgegen, er erinnerte mich an die Stelle in LSch.s Mail, «schon der erste Kommentar», der eine Abwehr war, ein spürbares Augenverdrehen. Die Konfrontation mit LSch.s verletzter Würde wurde von einer Mitarbeiterin sogar mit dem Stereotyp der «Kopftuchfrauen» abgeschmettert, wie sie Frauen aus Marokko pauschal bezeichnete, die sie «blöd» fand, was zudem «ganz natürlich» sei, denn Kopftuchtragende Frauen «finden uns ja auch blöd». Abgesehen davon, dass ich liebe Freundinnen und geschätzte Arbeitskolleginnen habe, die ein Kopftuch tragen, und abgesehen davon, dass LSch. kein Kopftuch trägt, ist bemerkenswert, dass diese eine Mitarbeiterin ihr Schreckgespenst der «Kopftuchfrau» einfach als gegeben auch bei mir voraussetzte. Die *Naturalisierung* des gegenseitigen Rassismus zwischen muslimischen Frauen mit Kopftuch und westlichen Frauen ohne ist eine geradezu typische Haltung, wie etwa Étienne Balibar sie darlegt. Es ist, so Balibar, nach der Katastrophe der Shoah nicht mehr legitim, von der *Natur der Rassen* zu sprechen wie noch vor dem Krieg. Aber es ist legitimer denn je, von der *natürlichen Abwehr* gegen «fremde Kulturen» zu sprechen, als ob ein gewisser Grad der Präsenz der Anderen und ihre Vermischung mit dem Eigenen das natürliche Kulturklima eines Landes bedrohe. Das macht Rassismus in der Schweiz zu einem naturalisierten, einem «erklärbaren Phänomen», dem auch liberale, sozialkritische Geister mit einem gewissen «Verständnis»

begegnen (Purtschert, 2019, 26–27). Im Glossar des *Handbuch Neue Schweiz* wird diese Form von Rassismus als «Neorassismus» bezeichnet (Akdoğanbulut, 2021, 363). Eine Haltung, die weite Teile der Mitte unserer Gesellschaft erfasst hat, auch der Designszene, wie dieses Beispiel zeigt.

Statt meinen Standpunkt zu verteidigen oder – noch unkluger – diese Repliken mit analytischer Präzision postkolonialer Begrifflichkeiten anzugreifen und damit einen Eklat zu riskieren, erklärte ich jeweils freundlich und ruhig noch einmal mein Anliegen. Diese Rollenteilung ist typisch, wenn es um Diskriminierung geht. Inferiorisierte, Diskriminierte, Gedemütigte übernehmen lange Verantwortung für das Funktionieren einer ungleichen Beziehung. Sie kontrollieren ihre Gefühle, lassen sich nicht provozieren und provozieren auch nicht, und wenn doch, sind sie und nur sie die «Schuldigen» an der Eskalation. Oft hört man auch den Vorwurf, man hätte doch schon früher etwas sagen können – als ob das nicht längst geschehen wäre. Selten ist man so schlagfertig zu sagen, die Angesprochenen hätten doch auch früher zuhören können. Wenn man den normativen Blick, der ein unbewusster Herrschaftsblick ist, mit sich selbst konfrontiert, kann man es den Herrschenden in diesem Sinne nie recht machen. Man sagt immer zu viel oder zu wenig, ist zu schnell oder zu langsam, zu scharf oder zu zahm. Was logisch ist, denn es erschüttert ihre Herrschaftsgrundlagen, ob laut oder leise, ob früher oder später. Das ist eine Schwierigkeit jeglicher Manifestation der Emanzipation: Sie provoziert tatsächlich Gegenreaktionen. Wie die Kunst, sollte sie die Freiheit haben, das zu dürfen. Toni Morrison nimmt sich genau diese Freiheit heraus, virtuos.

Ich blieb – diese Autorin und Patin in Kopf und Herz – deshalb standhaft, trotz der habituellen Erschütterung, die Herzrasen und Schwindel verursachte. Ich wollte aus dieser Beziehung zwischen Ungleichen etwas herausholen, das meine Position stärken würde, bevor sie mir aufgekündigt werden würde. Ich legte den Gesprächspartnerinnen mein Verständnis für ein Museum mit interkultureller Kompetenz dar, zu der etwa der Respekt vor den vielfältigen postmigrantischen Perspektiven gehört, die in unserer Gesellschaft existieren, jene LSch.s etwa und meine inklusive. Damit hatten sie offensichtlich gar nicht gerechnet, keine von ihnen, und dagegen konnten sie auch nicht sein, das finde ich eine interessante Grenze. Es war, als ob sie in dem Augenblick darüber erschranken, dass sie sich, aus einer *unbewussten* Machtposition heraus, entblösst hatten: Sie hatten sich nicht nur unfein mir gegenüber verhalten, sondern sie waren auch nicht auf der Höhe des angesagten Migrationsdiskurses, was wiederum zweifach nicht zu ihrem Selbstbild passte, dem der Guten *und* dem der Avantgarde.

Die Gesprächspartnerinnen änderten daher regelmässig an diesem Punkt das Register. Die einen versprachen, sich mit dem Thema auseinanderzusetzen, einige fragten nach einschlägiger Literatur, andere wollten das Gespräch schnell beenden. Eine jedoch kehrte sehr rasch die Rollen noch einmal um. Das

letzte Register, das meine Fragen provozierte, war das eines subtilen Anti-Intellektualismus gegenüber meiner akademischen Position. Mit anderen Worten, diese Gesprächspartnerin machte sich zum *unschuldigen* Opfer meiner vermeintlich bösen, kritischen Projektion *auf sie*. Es war ihr wichtig, zu betonen, dass sie sich – anders als ich – keinerlei böse Gedanken beim Entwerfen und Kuratieren mache, denn es handle sich um ein harmloses Designmuseum, in welchem die Dinge für sich sprechen, nicht der Diskurs über sie. Wer sich Gedanken mache, hole die Dinge «weit her» und interpretiere etwas in die Designs hinein, was nie beabsichtigt gewesen sei, und unterstelle somit den Designs eine böse Absicht. Dieser Claim ist der Claim der White Innocence, und was aus ihm spricht ist eine verletzte White Fragility. *White designer's fragility* sozusagen, ein verdichtetes Zitat der strukturellen Ohnmacht und der *weissen* Unschuld von denen ich oben gesprochen habe. Denn es gibt, auch wenn Rassismus im Design nicht explizit werden kann wie in der Sprache, keine «reine Kunst», wie es auch kein «unschuldiges Design» gibt. Es blieb auch ungesagt, was die Gesprächspartnerin damit meinte, dass ich den Fotografien und dem Saaltext Böses unterstellt hätte und das weit hergeholt sei.

«Weit hergeholt» war der Saaltext zu den Fotografien. Er machte subtile Unterstellungen und er stellte Zusammenhänge dar, die ohne den Text so nicht sichtbar gewesen wären. Er war voller herabsetzender Projektionen auf die Abgebildeten. Klar, ich wollte diese ergründen. Wer darf wann und was von «weit her» holen, und wer nicht? Der Saaltext könnte ein Beispiel sein für den diskursiven Überbau, den LSch. weiter oben «Schnickschnack» nannte, sie bestätigt dies später lächelnd. Ich zitiere ihre Definition an dieser Stelle noch einmal, denn sie trifft den Punkt sehr genau:

«Schnickschnack ist für mich mehr so wenn es... mega (*lacht*) so weit hergeholt wird. Wo ich einfach weiss, ich kenne das sowieso nicht. Und dann interessiert es mich auch nicht. Klar ist in Marokko, da sind diese Sachen auch weit hergeholt, von der Grossmutter, dass sie diese Dinge mal gemacht hat oder so. Aber wenn ich ein Produkt sehe, das irgendwie im Kunstmuseum liegt, und irgendwie schaue ich es an und denke: Was ist denn das? Und mir wird dann erzählt, dass der und der das gemacht hat und der hat von dort irgendwie so eine Inspiration geholt oder so. Das ist für mich Schnickschnack. Wo ich nicht verstehe, um was es da geht. Also für mich ist es dann viel lieber, wenn ich einen Stuhl sehe, der einfach klar und deutlich seine Formen hat, und es ist für mich schön. Das reicht.» (LSch., 55).

Ja, eine der Frauen, die Caviezel als «traditionelle» Inspiration dienten für ihre Umwandlung in eine «westliche» Ästhetik, das könnte LSch.s Grossmutter sein (Abb. 76). Bilder und Gegenstände sind nicht harmloser als Sprache, nur weil sie semantisch offener sind – im Gegenteil. Gerade das macht sie so effektiv, dass man sie nicht behaften kann. Designer sind Profis dieser lukrativen Aus-

weichmanöver. Denn sie können jeden sprachlich präzisen Angriff als Projektion abwehren: Das war gar nicht «so gemeint». Wem nützt, wem schadet, was nicht so gemeint war? Das scheint mir die spannendere Frage zu sein, als die Frage, ob etwas durch Bilder nur andeutungsweise oder sprachlich explizit zu verletzen vermag.

LSch. stellt die unterschiedliche Problematik der Bilder und der Texte dieser Ausstellung so dar:

«Es sind zwei unterschiedliche No Goes. Die Kommentare sind allgemein schockierend und die Bilder eher persönlich. [...] ... schlimm, da ich ja in den Bildern meine Grossmutter und meine Kultur wiedererkenne und finde, dass da der Respekt fehlt. Ich merke selbst an mir, dass die Bilder mir fast mehr Gedanken bereiten als die Kommentare.» (LSch., Mail an d.V., 12. November 2017).

«Allgemein schockierend» verstehe ich hier im Sinne von äusserlich, veräussert, für alle verständlich und verhandelbar. «Persönlich» verstehe ich hier im Sinne von intim, nach innen, beschämend für die Opfer, unaussprechlich verletzend. Mit Bildern kann gewissermassen inkognito Gewalt ausgeübt werden. «Gedanken bereiten», eine dichte Überblendung von «Gedanken machen» und «Sorgen bereiten». Die Gedanken zu den Bildern sind wohl in dem Sinne sorgenvoll, wie LSch. das oben beschrieben hat, dass sie in die Isolation des Otherings und auf Dauer zu nichts Gutem führen, denn LSch. kann sich gegen die Verletzung ihrer Würde durch die Bilder nicht einfach wehren, es braucht Gegenbilder, die aus der lebendigen Imagination geschöpft werden, die die Tiefe der historischen Bezüge berühren. Den Kommentaren aber begegnet sie mit einem ganz anderen Register: Sie wehrt sich und ihr Gegenschlag ist für die, die die Texte im Glauben ihrer eigenen, unhinterfragten White Supremacy verfasst haben, niederschmetternd:

«... bei den Kommentaren finde ich es einfach nur lächerlich und egoistisch, dass man überhaupt so über andere Länder/Kulturen denkt und man sich selbst mit der Schönheit, dem Können, Wissen und Talent von anderen schmückt und das Gefühl hat: «Wir sind die, die das entdeckt haben!» (Ebd.).

Wie oben bereits erwähnt, ist für LSch. nichts geheimnisvoll an diesen Teppichen, das sind sie nur im rituell exotisierenden Blick des Westens, den LSch. wortstark und stolz zurückweist:

«... bei den Kommentaren weiss ich, dass die total lächerlich sind, denn wir Marokkaner/innen wissen, wer wir sind und was wir können. Wir lachen über die, die diese Kommentare geschrieben haben. Wir sind gebildet, erfinderisch, geistreich, kreativ und sind handwerklich sehr begabt. Wir wissen, wo unsere Werte liegen, und ich

weiss, dass die Marokkaner/innen, die diese Kommentare lesen würden, darüber lachen würden. Wir müssen es nicht ändern beweisen, wir beweisen es nur untereinander. Das ist unsere Kultur. Wir wissen das wir und unser Land Gold wert sind. Die Familie und unsere Kultur ist unser Schatz.» (Ebd.).

Aus diesem Passus spricht ein bisher nicht ausgesprochenes, starkes Selbstbewusstsein. Woher kommt es? Ich vermute, da ist eine Ablagerung von Dispositionen im Habitus, die wohl noch viel weiter zurückgeht als die der kolonialen Demütigung. Vielleicht das Selbstbewusstsein einer Jahrtausende alten Hochkultur, aus der Herausragendes hervorgegangen ist. Felsenbilder der Sahara, die aussehen, als ob sie aus der leichten Feder einer zeitgenössischen Illustratorin kämen, virtuose Ornamente, die Mathematik sinnlich erfahrbar machen, raffinierte Ernährungs- und Gesundheitspraxen, komplexe musikalische Rhythmen, bei denen auch geschulte westliche Profis kaum eine Chance haben mitzukommen, ebenso komplexe Erzählstrukturen des weiblich imaginierten Überlebensmodus wie die von Schahrazad in *Tausend und eine Nacht*. In dieser selbstverständlichen Umgebung ist LSch.s Mutter sozialisiert worden, nicht bloss in einem Umfeld, das ihre Klasse durch die Kolonialherrschaft ausbeutete, und einem der patriarchalen Herrschaft, der marokkanischen, der französischen und der Schweizerischen.

Wenn man diese stolze Replik liest, wird einem bewusst, welche unterschiedlichen historischen Schichten im Habitus abgelagert sind. Wie viel Freiheit und Widerstand LSch. neben den Zwängen und der Anpassung gespeichert hat, ein ganzes Spektrum an möglicher Revolte und Reform, die den Peinigern *sprachlich* die Stirn bietet. Als LSch. mir diese Zeilen schrieb, war sie gerade dabei, sich mit Erfolg gegen eine offensichtliche Lohndiskriminierung aufgrund des weiblichen Geschlechts zu wehren. Der Arbeitgeber gab ihr schliesslich Recht, war beeindruckt von ihr, er sagte ihr, sie habe sich «sehr gut verkauft». Eigentlich ein Merkmal ihres Vaters. Sie interpretierte dieses Einstehen für ihre Rechte zu diesem Zeitpunkt bemerkenswerterweise mit dem Bezug zu ihrer Mutter: «Da pochte hauptsächlich die marokkanische Ader», schrieb sie (Email LSch. an d.V., 20. Januar 2018).

Ich musste an P. denken. War es bei ihr vielleicht etwas Vergleichbares, wenn sie – etwas dreist, gewiss – an die gedemütigten Helvetier denken musste, als der Lehrer ihr kleines tintenblaues «s» beim Adjektiv «schweizer» strich und ein grosses rotes «S» mit seinem Kugelschreiber danebensetzte? Sie hatte Mitgefühl mit dem Lehrer, als der sagte: «Schweizer schreibt man gross», denn sie identifizierte sich als italienisches Kind von Arbeitsmigranten tatsächlich und spontan mit den antiken Römern, welche die armen Helvetier davon abgehalten hatten, ans Mittelmeer zu ziehen. Sie war mit der freien Sicht aufs Mittelmeer aufgewachsen, die Schweizer mit dem grossen «S» nicht. Ist es tatsächlich möglich, dass sich Haltungen der Überlegenheit so weit zurückverfolgen

lassen? Noch Max Frisch muss mit leisem Neid den Allerärmsten der Italiener in ihren Baracken eine gewisse Lässigkeit, *sprezzatura*, attestieren: «Die Fremden singen. Zu viert in einem Schlafräum.» (Frisch, 1965, 8). Und an anderer Stelle bezeichnet auch er Rassismus typischerweise als sogenannten «Fremdenhass». «Fremdenhass ist natürlich», behauptet er – ganz konform mit dem neo-rassistischen Diskurs der Zeit. Aber dann erklärt er den Hass doch mit sozialpsychologischen Begriffen, ohne dass er sich des Wechsels im Register bewusst zu sein scheint:

«Fremdenhass ist natürlich. Er entspringt unter anderem der Angst, dass andere in dieser oder jener Richtung begabter sein könnten; jedenfalls sind sie anders begabt, beispielsweise begabter in Lebensfreude, glücklicher. Das weckt Neid, selbst wenn man der Bessergestellte ist, und Neid ist erpicht auf Anlässe der Geringschätzung.» (Frisch, 1976, 387).

Die hohe Kunst, das Leben besser zu geniessen und glücklicher zu sein als das «Herrenvolk» (Frisch, 1965, 7), das schafft ein Gefälle zwischen den italienischen Lebenskünstlern in den Baracken und dem Schweizer Lebensanfänger Max Frisch, der den erwartbaren Sozialneid und den Zivilisationsneid umdreht. Wie viel grösser noch muss das Gefälle für eine Marokkanerin sein, die marokkanische Hochkultur ist noch viel älter und viel weniger androzentrisch als die der Römer. In LSch.s stolzem Bezug zu ihrer Mutter ist auch der letzte erwartbare Neid vollkommen obsolet, der partiarchale «Penisneid», der in der Kolonialgeschichte toxische Verbindungen mit den anderen Neidvarianten eingegangen ist (Purtschert, 2019, 171). Die hohe Kunst, das Leben zu geniessen, trotz allem, hatte LSch. glänzend bewiesen, als sie die BA-Arbeit machte, denn sie war einfach glücklich gewesen und ich wusste, solange sie so glücklich sein konnte, war sie im Innersten trotz Othring *safe*. Die Kunst, in der subalternen Position glücklich zu sein, ist eine wertvolle Ressource des Widerstands. Stolz schützt diese Quelle, Stolz schützt vor der Identifikation mit der Opferrolle. Auch die Mutter, so ist LSch. sicher, zehrt noch von diesem Schatz:

«... ich kann dir versichern, dass ihr Stolz grösser und stärker ist als die Bemerkungen von den Teppichen oder den Kunstwerken...» (LSch., Mail an d.V., 7. Dezember 2017).

Wie verhielt sich LSch. im Designfeld mit diesem habituellen Stolz? Wie hatte sie in ihrer BA-Arbeit eine scheinbar so perfekte Umsetzung der technokolonialen Perspektive überhaupt einnehmen können, ohne ihrem Stolz im Weg zu stehen? Nun, ich wusste, P. hatte es auch geschafft, trotzdem glücklich zu sein. Auch wenn die doppelte Unbewusstheit dominierte. Das Glück kam aus einer anderen Quelle. Es ist das Glück der transformativen, tätigen Arbeit, das sprichwörtliche Glück, das man in den eigenen Händen hat: ästhetische Agency.

Erinnerungsarbeit

Wenige Monate, nachdem ich ihr stolzes Mail bekommen hatte, lief in den Kinos *BLACK PANTHER* (USA, 2018), ein Film, der zum Genre des Afrofuturismus gezählt wird, über das sagenhafte Reich Wakanda. Ich hatte etwa zur gleichen Zeit die Historikerin Pamela Ohene-Nyako aus Genf auf einem Podium von INES im KOSMOS kennen gelernt, hatte gespannt zugehört, wie sie über das visionäre Empowerment dieses Genres für Schwarze und PoC sprach. Aliens sind in den afrofuturistischen Fiktionen oft Schwarze, die aus dem All kommen und Superkräfte besitzen. Schwarze, die über unerhörte Ressourcen verfügen und in einer technisch hochkomplexen, sozialen und wohlhabenden Zukunft leben. Afrofuturismus ist eine Mischung aus Befreiungstheologie, Science-Fiction und virtuos inszenierter Performance, die direkt die Quelle der Träume und die Imagination der Schwarzen mit Stolz und Perspektiven – und das ist das Entscheidende – auf die Vergangenheit *und* auf die Zukunft nährt. Es sind Bilder der inneren Resilienz und des äusseren Widerstands. Mich erinnerte diese symbolische Nahrung sogleich – wieder eine Homologie – an David Bowies Kunstfigur und Alter Ego Ziggy Stardust, an die Affinität von nicht-binären Geschlechtern für Science-Fiction, an ihr Gefühl, *von einem anderen Stern* zu kommen. Es erinnerte mich auch an die sowjetischen Kosmonauten und Kosmonautinnen, an ihre Träume vom Arbeiter und der Arbeiterin im All (Adamczak, 2017; Vujošević, 2017). Auch AV. hatte die Metapher vom Menschen von einem anderen Planeten benutzt, um zu sagen, was *er* sieht, wenn er – ganz mit sich und seiner Herkunft verbunden – auf die Szene und ihre Rituale schaut: eine um Lichtjahre entfernte Welt, die Kopf steht. Als die Schauspieler und Schauspielerinnen in *BLACK PANTHER* zusammen *Wakanda forever!* skandierten, begann ich die BA-Arbeit von LSch. plötzlich mit ganz anderen Augen zu sehen, aus einer neuen Perspektive der Gegenwart, welche versiegelte Vergangenheit und Zukunft auf eine neuartige Weise verband. Welchen Impuls für die Geschichtsschreibung entstände, dachte ich, wenn man diese BA-Arbeit als codiertes Symbol des Afrofuturismus lesen würde? Was wäre gewonnen, wenn man diesen Code dekodieren würde?

Das Glück, das LSch. ausstrahlte, war – so dachte ich jetzt – womöglich das Glück der Agency beim Gestalten, wie P. es bei der Gestaltung von Mustern empfand, die von weit hergekommen waren und durch ihre Hände und ihre Fantasie transformiert wurden. Man hat es als Designerin buchstäblich in der Hand, sich die eigene Welt so zu machen, wie sie einem gefällt, und wenn das, was man selbst gut findet, Gefallen erregt, verleiht Agency Flügel. Auch GvA. hatte davon berichtet. Industrielle Produktdesigns sind insofern in den Händen einer Gestalterin wie LSch. hochsymbolische materialisierte Zeichen, Ding *gewordene* Zeichen. Sie sind es vor allem heute mit Fug und Recht, im reflexiven, postfordistischen Zeitalter. Wer mit Dingen Geschichten schreibt, erzeugt Ding *gewordene* Texte, so wie Autorinnen ganz selbstverständlich ihre Produkte

verstehen. Niemand käme auf die Idee zu sagen, dass Schriftsteller *Schrift* herstellen, sie produzieren Geschichten. Die Rezeption der Leser und Leserinnen abstrahiert spontan vom Medium, um die Phantasmen, die diese Zeichen evozieren, verstehen zu können. Mir schien es, als ob LSch. mit dieser BA-Arbeit auf ihre Art genau das tat: ihre antikoniale, afrofuturistische Geschichte schreiben. In *Design als Wissenskultur* bezeichnet Claudia Mareis die zeitlich-modale Synthese des Designs und der Geschichtswissenschaft als «... aktiver Nachvollzug und damit auch als Akt der Sinnstiftung und Vermittlung von historischen Ereignissen aus heutiger Perspektive für zukünftige Handlungen.» (Mareis, 2011, 207). Das klingt sehr ähnlich wie die Formulierung Bourdieus über die Produktion von Zeit durch einen Habitus, den wir mit anderen teilen: «... im praktischen Antizipieren einer Zukunft, die gleichzeitig praktische Aktualisierung des Vergangenen ist.» (Bourdieu, 2014, 510–511). Wenn das so ist, stellt sich die Frage, um den Akt *welcher* kollektiven Sinnstiftung es hier eigentlich geht. *Welches* historische Ereignis aktualisiert LSch. aktiv durch ihr Design von AMBICA und *welche* gemeinsame Zukunft antizipiert sie damit praktisch gleichzeitig?

Wenn ich versuche, die Materialisierung ihrer Designerinnenperspektive in eine Begrifflichkeit der Geschichtsschreibung zu übersetzen, dann hiesse das: Die Geschichte, die LSch. mit dieser BA-Arbeit doppelt codiert und erzählt, wäre die Geschichte eines imaginären Kleinkindes in den Armen ihrer inneren Mutter, das dank ihrer BA-Arbeit nicht verdurstet, und diese könnte symbolisch als ihre eigene Rettung vor dem Ausschluss aus der Leaky Pipeline verstanden werden. Eine Geschichte über ihr Talent und das ihrer talentierten Mutter, eine Geschichte ihrer selbst als Aufsteigerin in einer strukturellen Notsituation. Die Notsituation verschärft sich, so die Geschichte, und sie begibt sich zu einer Institution, die ihr Hilfe verspricht, sie aber auf den Warteplatz verweist, in einer Warteschlange der Geschichte. Der Mangel an Zufluss, der unterbrochene Flow an vitaler, historischer Informiertheit würde im Sinne dieser Symbolik zur existentiellen Bedrohung führen, in den Sog einer Abwärtsspirale, welche die Opfer einer alten, realen Gewalt noch einmal zu Opfern der symbolischen Gewalt macht. Wer würde da nicht verstehen, wenn man sich dauerhaft in die Rolle des Opfers schickt, diese sogar genießt, weil einem nichts anderes übrigbleibt, das man genießen kann? Dieses graue Kindermodell mit Manschetten symbolisiert vielleicht, dass sie es geschafft hatte, das innere Leck der Leaky Pipeline, die Verinnerlichung der Strukturen der symbolischen Gewalt zu identifizieren: an dem Ort, wo Opfer die Opferhaltung dauerhaft übernehmen, sterben sie vor ihrer Zeit. Es braucht einen Alarm, einen Sensor in diesen Notsituationen, der den Wartenden im Warteraum der Geschichte signalisiert: Die Institution hat euch nicht vergessen, jetzt seid ihr ganz vorne in der Warteschlange, ihr seid die nächsten, die behandelt werden, wir haben das Signal gehört.

Mich hat diese Arbeit deshalb, durch die unter der Oberfläche des manifesten Entwicklungs- und Zivilisationsparadigmas latente widerständische Sym-

bolik, tief bewegt. Ich sah darin ein eigensinniges Auftrumpfen und es freute mich ungemein, wie LSch. es geschafft hatte, etwas Wissenswertes für sich aus diesen tiefen Strukturen und langen Prozessen der Demütigung zu retten. Der afrofuturistische Code bestand darin, dass nur ein stolzes Bewusstsein, nicht ein gedemütigtes, von dem Annie Ernaux weiter oben spricht, es ermöglicht, die defizitorientierten Perspektiven umzupolen. Was ich damit meine ist dies: Wenn Ernaux sagt, nur ein gedemütigtes Gedächtnis kann vergangene Details speichern, dann kann nur ein stolzes Gedächtnis zukünftige Details speichern. Denn LSch. hatte – wenn ich meine Lesart hier einmal so stehen lassen darf – dem Spiel eine andere Wendung gegeben, die koloniale Symbolik des High-Tech umgedreht und daraus eine Art von postkolonialer Science-Fiction gemacht, eine fiktionale Geschichtswissenschaft im wörtlichen Sinn, die auf der symbolischen Ebene etwas erzählt, was sonst nicht sagbar ist, etwas über die Zukunft, die aus einem Kontinent kommt, der aus der Perspektive der kanonisierten Designgeschichte noch immer als gestrig imaginiert wird.

LSch. weiss latent, ohne es bewusst abrufen und aufsagen zu können, dass Afrika das Vorbild der europäischen Designgeschichte ist – und nicht umgekehrt. Tatsächlich, der Anfang unseres Berufsstandes, der Kick-off der Gründungswelle von europäischen Designschulen und Museen nach der Great Exhibition 1851 in London, zu der 1878 auch die Gründung der Zürcher Kunstgewerbeschule gehört, war anfänglich die Verbesserung des bürgerlichen, europäischen Designs, das sich am höheren kolonialen Vorbild messen musste:

»The intention of Henry Cole, the principal organizer of the Great Exhibition of 1851 was to display machine-made products alongside the hand-made goods of India and the Orient so that the simplicity and superiority of design of the latter was there for all to see.« (Forty, 1986, 43).

Man darf ruhig auch die Hochkulturen Afrikas dazuzählen. Welche Schmach das gewesen sein muss, lässt sich vielleicht daran messen, welche öffentlichen Investitionen seither in unsere Bildungsinstitutionen wie Kunstgewerbeschulen und -museen sowie in die Designförderung fließen. Die Textildesignhistorikerin Borkopp-Restle sagt zur Quelle der Schmach im Zeitalter der Zivilisierungsmissionen und des Imperialismus:

«Dies war nämlich die bestürzende Entdeckung dieser Weltausstellung, bei der zum ersten Mal Handwerks- und Industrieprodukte europäischer und aussereuropäischer Länder im direkten Vergleich zu sehen waren: Die rasch voranschreitende Industrialisierung, bislang Stolz gerade der gastgebenden englischen Nation, hatte sich durchaus ungünstig auf die Qualität der erzeugten Waren ausgewirkt.» (Borkopp-Restle, 2008, 47).

Man konfrontierte sich mit der Schieflage des Stolzes bei dieser epochalen Ausstellung. Die Förderung der Designmuseen und -schulen diente von Anfang an dem Zweck, eine *symbolische* Ordnung mit Europa an der Spitze wiederherzustellen, die sie gerade und trotz industrieller Revolution, trotz Freihandelsimperialismus und technischem Fortschritt verloren hatte. Erst ein Schritt später, als die europäischen Metropolen ihren ästhetischen Rückstand dank dem Studium der «Anderen» wieder wettgemacht hatten, griffen die Zivilisierungsmissionen ein und vermittelten den Inspiratoren und Inspiratorinnen ihrer Designs, dass *sie* «primitiv» seien und westliche Stimuli brauchen, wie Stuart Mill sie weiter oben beschrieben hat. Eine Enthistorisierung löschte diese Geschichten fast ganz aus dem Gedächtnis. Die symbolischen Ressourcen der westlichen Designreformen kamen von Anfang an von den Rändern der Moderne. Und selbst die spätere modernistische Warenästhetik der Zwischenkriegszeit grenzte sich letztlich nur halbherzig vom Historismus ab, der sich Muster und Motive «aller Völker und aller Zeiten» – ein beliebter Topos der Designreformer – bedient hatte. Adolf Loos brachte diesen widersprüchlichen Kreislauf der symbolischen Ausbeutung und gleichzeitigen Assimilation der Ränder in seiner berühmt-berüchtigten Rede *Ornament und Verbrechen* am Schluss auf den Punkt: «der moderne mensch verwendet die ornamente früherer und fremder kulturen nach seinem gutdünken. seine eigene erfindung konzentriert er auf andere dinge.» (Loos, 2000, 202). Marokko ist ganz stark von diesem «eklatante[n] Richtungswechsel» (Micossé-Aikins, 2015, 425) betroffen, denn nicht nur die Ornamente und die Kalligrafie der diversen afrikanischen Kulturen waren Quellen der Inspiration für westliche Kunst (Brüderlin/Beyeler, 2001; Thoma, 2008), selbst die weissen Wände unserer Museen und die flachen Dächer unserer Städte sind es. Keine Erfindung der Modernisten, sondern, wie Loos es fordert, «nach Gutdünken» aus dem arabischen Raum in den Kanon der klassischen Moderne assimiliert. Auch diese Quelle wurde durch den Prozess der Enthistorisierung verschleiert:

«At the architectural scale, those various projects were implementing modernist imagery such as blank white walls and flat roofs which, while initially influenced by «oriental» vernacular exported to Europe, were then re-imported as symbols of universalism.» (Bosnack/Dayer, 2017, 23).

Die Geschichte der systematischen Enthistorisierung der kolonialen Subjekte als Vorbilder des europäischen Modernismus muss noch geschrieben und ihr wahrer Wert für die Designgeschichte muss noch kanonisiert werden. Das Muster eines konstitutiven Vergessens wurde anhand von Stallybrass und White bereits für die Mikroperspektive der Biografien und dem Begehren nach Modernität angesprochen, hier möchte ich es noch einmal einfügen, weil es die Dynamik der Enthistorisierung auf der Makroperspektive ebenso betrifft:

«Ein immer wiederkehrendes Muster taucht auf: Das ›Obere‹ versucht, aus Gründen von Prestige und Status das ›Untere‹ zurückzuweisen und zu eliminieren, nur um festzustellen [...], dass es oft von diesem ›unteren Anderen‹ abhängt [...] und [...] dass das Obere das Untere symbolisch beinhaltet als primärer, erotisierter Bestandteil seines eigenen Fantasielebens. Das Ergebnis ist eine bewegliche, konfliktreiche Verschmelzung von Macht, Angst und Begehren bei der Konstruktion von Subjektivität: eine psychologische Abhängigkeit von genau jenen Anderen, die im sozialen Bereich rigoros unterdrückt und ausgeschlossen werden. Aus diesem Grund ist das, was gesellschaftlich peripher ist, so oft symbolisch zentral.» (Stallybrass/White, zit. in: Hall, 2000, 111).

Und Peter Weiss, den ich bereits mehrmals zitiert habe, beschreibt den Kreislauf der Enthistorisierung ebenfalls, das sticht hier auf der Mikroebene heraus – insbesondere in Bezug zum Feld der kulturellen Produktion:

«Als ihre Abbilder sich längst in der Kunstsphäre ausbreiteten, waren sie, die Inspiratoren, noch von ihr ausgeschlossen, [...] so schlugen sich [...] die Gedanken und Hoffnungen derer, die aufsteigen wollten, im Sammelbecken der Bildung nieder, um dort sublimiert zu werden. Es wurde, oft voller Mitgefühl, dem Volk etwas gegeben, das ihm doch ohnehin gehörte. Diesen Kreislauf, der eine ständige Beleidigung, eine Massregelung war, einmal zu durchbrechen, darum musste es uns gehen.» (Weiss, 1988, 63–64).

Jemandem voller Mitgefühl etwas zu geben, das ihr oder ihm ohnehin gehört: So wird unter dem Vorzeichen einer ständigen Verdrängung Inbesitznahme in Grosszügigkeit transformiert. Kulturelle Produktion wird, dank Peter Weiss' Darstellung, als eine selbstvergessene soziale Reproduktion von Ungleichheit erkennbar. Um diesen Kreislauf zu durchbrechen, müssen wir mit dem bestehenden Material spielen, die Rollen wechseln, den Kanon der Designgeschichte regelrecht neu aufstellen. Wir können dabei Biografien wie jene LSch.s als Referenzpunkt nehmen. LSch.s Erzählung beginnt damit, dass sie «eigentlich» Künstlerin werden wollte, es dann aber nicht wurde. Sie beginnt auch damit, dass sie nicht weiss, «woher sie das hat», das mit dem Künstlerin-werden-wollen. Im Dok-Film über Frauenschicksale in Marokko, den ich eingangs erwähnt habe, singt an einer Stelle eine Kinderstimme im Off ein populäres marokkanisches Kinderlied, während kleine Kinder schüchtern in die Kamera schauen (Abb. 89). Der Text des Liedes lautet in den Untertiteln, auf Deutsch übersetzt: *Ich male mit Farben meine Welt unter dem Mond, ich male mit Farben meine Mutter und meinen Vater, ich male mit Farben: ich bin eine Künstlerin.*



Abb. 89a–c: Filmstills aus: UNSICHTBARE MÜTTER:
FRAUENSCHICKSALE IN MAROKKO (Schweiz, 2016).

Es heisst eine *Künstlerin*, nota bene, nicht ein Künstler. Gegenüber einer solchen Beweislage drängt sich die Frage auf: Wie viel Enthistorierungsarbeit muss geleistet worden sein, damit LSch. im 21. Jahrhundert sagen kann, dass sie «nicht weiss», woher sie den Wunsch hat, Künstlerin zu werden, nicht weiss, woher ihre Mutter gelernt hat, zu zeichnen, wenn es doch so offensichtlich ist, wo die Quelle entspringt, es ist die marokkanische Popkultur und Hochkultur gleichermassen. Die nach Ressourcen für ihre Inspiration hungernden Europäer wussten es jedenfalls. Aber es ist nicht nur LSch., die nicht weiss. Die Amnesie ist

kollektiv und sie hatte uns während des Interviews erfasst. Wir mussten unseren Willen gegen diese tiefsitzende Enthistorisierung mobilisieren – und zunächst eine Oral-History-Quelle schaffen, aus der ich dann gegen den glatten Strom der Designgeschichte Stück für Stück einen verlorenen Zusammenhang rekonstruierte. Das Ergebnis bleibt lückenhaft. Mir scheint, wir könnten theoretisch die ganze Geschichte der symbolischen Diskriminierung und Privilegierung schon erahnen, aber wir messen ihr praktisch zu wenig Wert bei, und falls wir sie dennoch teilweise anerkennen, verschwinden ihre Teilchen zu schnell wieder aus dem kollektiven Gedächtnis. Bevor ich begann, das zerstreute und brüchige Wissen dieses kollektiven Gedächtnisses zu sammeln, hatte ich mich gefragt, was wohl der affektive Grund für dieses Verschwinden und Verschweigen sein könnte. Mich dünkt es, dass es der Mangel an intellektuellem Begehren ist, dieses Gedächtnis zu würdigen, als ob eine innere Stimme uns ständig sagen würde: Lasst es sein, es lohnt sich wirklich nicht, dieses geduldige Puzzle, schaut doch mal, wie viel attraktiver wir dastehen mit unseren bisherigen, vollkommenen Geschichtsbildern. Es ist die Stimme der Mächtigen, wir tragen sie in uns.

Wollen wir wissen, wer wir sind? Als ich an dieses verkabelte graue Kindermodell in LSch.s BA-Arbeit dachte, das am Verdursten ist, und an den Alarm in der Manschette, erinnerte ich mich unwillkürlich daran, dass die drei älteren meiner Interviewpartner, ohne voneinander zu wissen, mir Fotos gegeben hatten, auf denen sie nahe an fließendem Wasser stehen. Ich selbst hatte von P. immer ein solches Bild auf meinem Schreibtisch (Abb. 90–93). Ich wusste, dass es etwas damit auf sich hat, aber ich wusste lange nicht was. RS.s Strategie des Aufstiegs hatte ich wohl nicht zufällig als *Class Fluidity* bezeichnet. Und das letzte Puzzlestück meiner Arbeit: LSch. machte eine BA-Arbeit über die Rettung von dehydrierten Kindern.

Wir brauchen schöne Geschichten, um gerne im Fluss unserer Zeit zu spielen, gerade dann, wenn sie schmerzhaft Wahrheiten beinhalten. Um sie zu schreiben, wäre alles da, alles. Dass der Beweis oft fehlt, das hat uns die Biografie von GvA. gelehrt. Und LSch. Biografie lehrt uns, dass der Beweis oft doch da ist, aber geheimnisvoll codiert, so dass wir den Faden des Power of Since verlieren. «The bonds we forged in solidarity were and are not documented. There is no record of our conversations or how these solidarities shaped our future politics», sagt bell hooks über die Solidarität unter den Subalternen, die keinen roten Faden hat, weil sie meist untereinander gespalten sind (bell hooks, 2000, 119). Wer keine Geschichte hat, ist machtlos, den gibt es nicht. Auch bell hooks ist wie Fredric Jameson auf der Suche nach einer zukünftigen Handlungsmacht. Sie fehlt uns. Wir reißen uns zusammen, um ohne Rahmen und Orientierung, ohne ein kohärentes Bild von uns, im Sog von Kreisläufen der symbolischen Ausbeutung zu überleben. Auch Designer und Designerinnen sind von struktureller Diskriminierung und Privilegierung betroffen auf ihrer relativen Position der Macht/Ohnmacht, einmal schwimmen sie wortreich oben



Abb. 90-93: Fotografien der Interviewpartner, auf denen sie nahe an fließendem Wasser stehen, im Uhrzeigersinn: Alberto Veceli, o.O., um 1975 (Abb. 90), Natalie Pedetti, Weinfelden, um 1970 (Abb. 91), Giorgio von Arb, o.O., um 1970 (Abb. 92), Paola De Martin, Zürich, um 1981 (Abb. 93).

auf, einmal müssen sie sich still wieder einer Logik unterordnen, die ihre Leistungen zu Tode schweigt und sich gleichzeitig von ihnen nährt und inspirieren lässt. Aber am meisten müssen sich in diesem Spiel ausgerechnet jene Designer und Designerinnen zusammenreissen, die aus unterprivilegierten Milieus kommen, und am meisten wiederum jene unter ihnen, die die normativen Grenzen des Geschlechts und der Rassendiskriminierung überwinden wollen.

Zusammenreißen, was für ein präzises Wort für dieses Dilemma. «Sehr, sehr. Sehr», antwortete weiter oben LSch., als ich sie fragte, ob sie das Sich-Zusammenreißen in einer Welt, die uns Zerrissenheit als stilles Schicksal zumutet, auch so anstrengt. Und sie betonte dies mit Nachdruck wenig später, indem sie «immer, immer» hinzufügte. Alles, alles, sehr, sehr, sehr, immer, immer, so bezeugen sie die wiederkehrenden Muster: Linda, Alberto und Natalie, Giorgio, Ricardo und Paola – und der Chor der Stimmen, der ihre Bezeugungen begleitet hat.

Induktiv, deduktiv, reflektiert spekulativ und fantastisch emanzipativ, «critical fabulation» nennt das Saidiya Hartman (Hartman, 2007) und «potential history» Ariella Aïsha Azulay (Azulay, 2019). Ich bin in guter Gesellschaft, das habe ich erst kürzlich beglückt festgestellt. «Das Nicht-Gesagte für interessant zu halten, ebenso wie die Tatsache, dass es nicht gesagt wurde, ist wichtig, ist ein grosser methodischer Sprung, der zudem Fantasie braucht. Im Kollektiv lässt es sich lernen», dazu ermutigt uns Frigga Haug in *Erinnerungsarbeit* (Haug, 1990, 76). Meine Ideologie ist, dass dies so sein *sollte*. Wir sollten diese Arbeit gemeinsam tun, denn sie ist wertvoll für unsere Gemeinschaft. Ohne diese Ideologie hätte ich das Wissen, das unsere gedemütigten Gedächtnisse gespeichert haben, nicht in die Hände genommen. Ohne mich am Stolz in den Stimmen jener zu orientieren, die mir ähnlich sind, hätte ich dieses Wissen nicht aus den Händen gegeben. Dazwischen habe ich mit unseren Bildern und unserer Sprache eine Arbeit geschrieben, um den Kreislauf der Massregelung Stück für Stück zu durchbrechen – um aus den immer wiederkehrenden Mustern andere Muster, die diesen immer wieder in die Quere kommen, zu schöpfen.



Schluss

Der Ausgangspunkt dieser Forschungsarbeit war eine paradoxe Erfahrung der Zugehörigkeit und Nicht-Zugehörigkeit zum Designfeld in Zürich aufgrund meiner sozialen Herkunft aus einem bildungssystemfernen, migrantischen Arbeitermilieu; eine Erfahrung, die keinen Reflexionsraum hatte, sondern mit individueller Verschwiegenheit und kollektiver Tabuisierung einherging. Am Anfang der Forschungsarbeit stand ein erkenntnisleitendes Motiv, eine Hypothese: Die Art und Weise des Schweigens, der *Stil* des Nichts-Sagens, wenn man so will, ist zugleich der *Index* auf seinen Ursprung in einer Geschichte des Designs, die einer systematischen Enthistorisierung zum Opfer gefallen ist. Das Schweigen ist, so meine Vermutung, auf eine ganz bestimmte Weise beredsam, man brauchte «nur» diese Art des Nicht-Sagens in eine allgemein verständliche Sprache zu übersetzen, um an das Nicht-Gesagte heranzukommen, und dieses Nicht-Gesagte betraf im Kern einen historischen Komplex. Das war mein Forschungsgegenstand.

Daraus habe ich ein Projektidee generiert, die andere Akteure mit ähnlichen Voraussetzungen als Zeugen involvieren wollte, mit fünf habe ich später extensive narrative Interviews geführt, einmal wurde auch ich von einer Soziologin interviewt. Ich habe diesen Kern, ein dichter Quellenkorpus der Oral History, mit den Aussagen aus formellen und informellen Gesprächen, E-Mail-Kontakten, Telefonaten mit zahlreichen Experten und Expertinnen der Designgeschichte und weiteren Informanten und Informantinnen laufend angereichert. Hinzugefügt wurden den mündlichen Quellen visuelle, persönliche Fotos aus den Privatarchiven der Interviewten, denen zum Teil Abbildungen aus der Forschungsliteratur und aus populären Medien gegenübergestellt wurden. Dieses Konvolut habe ich einer interessegeleiteten Quellenkritik unterzogen.

Das theoretisch-methodische Werkzeug, das mir am Anfang zur Verfügung stand, war der nach Pierre Bourdieu definierte Habitusbruch, ein soziologischer Fokus, in welchem sich geschichtliche Prozesse, soziale Hierarchien und ästhetische Manifestationen kristallisieren. Ich habe für die Erforschung des Gegenstandes anhand dieser Quellen und mittels dieses Zugangs folgende drei Fragenbündel aus der Hypothese abgeleitet.

Erstens: Was sind die Themen, die aus diesen Habitusbrüchen in den Interviews hervortreten? Auf welche abgehandelte Geschichte von sozialen Kämpfen verweisen sie? Auf welche Zukunft? Zweitens: Wie lässt sich ein Sinn, der über das Individuelle und Zufällige der Zeit, in der wir leben, hinausgeht, auf der Basis dieser Quellen stiften? Welche Hinweise liefern die Gespräche darüber, wo man in den Designarchiven nach einer Geschichte der Beziehung zwischen Arbeitermilieus und Designfeld forschen könnte, vielleicht sogar nach einer allgemeinen, kollektiven Geschichte der Ästhetik der Ungleichheit? Drittens: Wie kann man die paradoxe Zugehörigkeit und Nicht-Zugehörigkeit sinnvoll

zueinander in Beziehung setzen? Ist das Designfeld von Grund auf paradox, ein «gespaltenes Feld»? Gibt es einen funktionalen Zusammenhang zwischen diesem Paradox und dem einvernehmlichen Stillschweigen über die Erfahrung von Zugehörigkeit und Nicht-Zugehörigkeit?

Die zeitliche Klammer war die Zeit ab den Krisen der 1970er Jahre bis heute, die mit den Begriffen Neoliberalismus, Postfordismus, Spätkapitalismus, reflexiver Kapitalismus, regressive Moderne oder Designerkapitalismus umschrieben wird. Zürich hat sich in diesem Zeitabschnitt sowohl sozialstrukturell wie auch in Bezug auf einen normativen Lebensstil massiv gewandelt. In den 1970er Jahren noch eine Stadt mit unübersehbarer Arbeiterpräsenz ist Zürich eine wachsende, smarte Metropolitanregion mit internationaler Ausstrahlung geworden. Die Generationen meiner Interviewpartner und der anderen Befragten decken mit ihren Karrieren und Pfaden diese Epoche gestaffelt ab. Die ältesten sind in den späten 1940er Jahren geboren und erleben als junge Erwachsene bewusst den Übergang zwischen der sozialen Wohlfahrt der Trente Glorieuses und dem Neoliberalismus oder Postfordismus, die mittleren Generationen der nach 1960 Geborenen wachsen im Klima der unaufhaltsamen Expansion des Neoliberalismus auf, die jüngsten Akteure sind in den frühen 1990er Jahren geboren und kennen nichts anderes als den Neoliberalismus, sie stehen möglicherweise als Erben der Taten und Untaten der älteren Generationen am Übergang zu einer neuen Zeit.

Soziale Aufstiege in dieser Epoche erfahren nicht nur Brüche mit der Selbstverständlichkeit ihres Primärhabitats, sondern auch mit einer gesellschaftlichen Struktur, die massiven globalen Verwerfungen ausgesetzt gewesen ist. Daraus brechen Bezüge im Habitus auf, die den Rahmen der Zeitgeschichte und den geografischen Fokus auf Zürich sprengen.

Wie lassen sich all diese Hinweise aus den Habitusbrüchen zusammenfassen? Ich werde hierzu an das Zwischenfazit aus Teil 1 anknüpfen, das einen provisorischen Reflexionsraum für diese Frage durch die Objektivierung meiner Biografie unter dem Kürzel P. eröffnete. Danach werde ich abschliessende Bemerkungen zum historischen Arbeiten mit Oral-History-Quellen machen, die sich einem scheinbar unmöglichen Unterfangen widmen: der Erforschung des Nicht-Gesagten. Zunächst: Wie verhalten sich die Antworten auf die Fragen, die angesprochen wurden, *zueinander*. Im Zwischenfazit des Teils 1 hatte ich gefragt, ob diese sich verhalten wie etwa gross zu klein, laut zu leise, nah zu fern, scharf zu unscharf, weich zu hart?

Weiter finden – Indizien und Beziehungen

Es braucht – um die Frage der Relationen zu beantworten – eine Art Zoom von der Mesoebene dessen, was beim Aufstieg ins Designfeld geschieht, in die Mikroebene des alltäglichen affektiven Erlebens und Empfindens, und in die Makroebene grosser Strukturen und Prozesse. Während ich in meiner gesamten

bisherigen Darstellung so elastisch und geschmeidig wie möglich den Bruchlinien von der einen zur anderen Ebene folgen konnte, wirkt die folgende knappe Zusammenschau eher spröde wie ein Scherbenhaufen. Wir sind einfach noch nicht weiter. Und das ist es, was ich gefunden habe.

Alle Ebenen sind vorstrukturiert und die Akteure und Akteurinnen werden auf ihren Pfaden angezogen durch Passungen zwischen den Ebenen. Beim Aufstieg befinden sich die Akteure in einem mächtigen Sog nach oben, der einem mächtigen Sog nach unten gegenübersteht. Soziale Schuld und soziale Scham, zu den Unterprivilegierten zu gehören, disponieren sie zur Dankbarkeit gegenüber den Mächtigen. Das Erlangen der Zugehörigkeit zur Designszene, wenn sie von unten nach oben geschieht, manifestiert sich als eine Art symbolischer Tausch unter ungleichen Bedingungen. Man gibt etwas von sich preis, man bekommt etwas dafür – und man nimmt dafür auch immer jemand anderem etwas weg. Dividenden werden ausgeschüttet oder entzogen innerhalb eines unaufhörlichen Prozesses der Teilung und Beherrschung. Das *implizite* Designwissen, wie es Claudia Mareis in *Design als Wissenskultur* präzise beschreibt (Mareis, 2011), ist somit ästhetisches Herrschaftswissen, das man sich beim Aufstieg still aneignet. Dieser Prozess entfaltet seine symbolische Gewalt, das Lernen von Designwissen bedeutet die Verinnerlichung der sozialen Grenzen. Das geht nicht ohne Abspaltung der bald als schmutzig empfundenen, niedrigen Anteile aus den erniedrigten Milieus der eigenen Herkunft. Das Resultat ist Zugehörigkeit oder Nicht-Zugehörigkeit zum oberen, sauberen Milieu der kulturellen Erben. Die Regeln bestimmen diejenigen, die bereits länger drin sind auf einer höheren Position innerhalb einer Hierarchie, die Erben des kulturellen Kapitals. Diese Struktur ist, wie wir gesehen haben, nicht abstrakt und neutral, sondern durch sehr konkrete, patriarchale, kolonialrassistische und klassenspezifische Merkmale gekennzeichnet, welche die einen Akteure vor den Zumutungen des Spiels schützt, während sie andere Akteure diesen Zumutungen besonders aussetzt.

Diese Merkmale der Diskriminierung und Privilegierung wiederum entfalten ihre Effekte nicht nur additiv, sondern sie verstärken sich homolog. Das heisst, dass die Art und Weise, wie etwa dem weiblichen Geschlecht die Zugehörigkeit zu bestimmten Positionen innerhalb des Designfeldes systematisch erschwert wird, die gleiche Logik aufweist, wie die, mit welcher Akteure aus Arbeitermilieus systematisch diskriminiert werden – und diese wiederum ist homolog mit der Art, wie Race als Marker benutzt wird, um bestimmte Akteure systematisch herauf- oder herabzusetzen. Im Othering manifestiert sich diese Homologie. Die, welche von einer unmarkierten Norm im Designfeld als «Andere» dieser Form der symbolischen Gewalt ausgesetzt werden, sind die Banalen, die Peinlichen, die Naiven, die Bedrohlichen, die Ideologischen, die Humorlosen, die Nestbeschmutzer, die Seltsamen – und schliesslich die Geschmacklosen und Uncoolen. Gleichzeitig sind sie Quelle der Inspiration, sie sind symbolische

Ressource. Diese herabsetzenden Urteile gelten als völlig legitim, weil sie als Reflexe gefällt werden, Reflexe, welche Aufsteiger und Aufsteigerinnen sich antrainieren müssen, damit der Tausch funktioniert. Sie müssen, um Zugehörigkeit zu erlangen, lernen, diesen abwertenden Blick zu verinnerlichen. Die Achsen der Diskriminierung verstärken sich, wenn sie in einem Akteur, einer Akteurin kumuliert auftreten. Sie stehen somit vor der Wahl, vor die sie immer und immer wieder gestellt werden, entweder einen Teil von sich abzuspalten, um auf einer höheren Stufe der gesellschaftlichen Hierarchie dazuzugehören, oder aus dem Spiel herauszufallen. Zur Abspaltung gehört auch, dass man nicht über diese Wahl spricht. Sie findet unter dem Radar der *illusio* des ernsthaften Spiels um Gestaltung von schönen und guten Mustern für die serielle Produktion statt.

Die Geschichten, die die *illusio* befeuern, sind die normativen Designgeschichten, sie gehören zum Kanon. Während die Geschichten, die die *illusio* abkühlen, einer fast totalen Enthistorisierung zum Opfer fallen. Auf diesem «fast» habe ich die ganze Rekonstruktionsarbeit aufgebaut. Die Details der Beschreibungen, wie genau auf der Mikroebene die gewonnene Zugehörigkeit zum Designfeld auf einer Mesoebene erlebt wird, sind beredsam in Bezug auf die Makroebene seiner Struktur, die mich als Historikerin interessiert hat.

Während man etwa bei P. beim letzten Schritt in die Szene in den 1990er Jahren von einer *Klassenkonversion* sprechen kann, die nicht recht gelingen will, weil sie einen demütigenden *Klassenverrat* darstellt, kann man bei GvA. gar von einem heftigen *Sektenaustritt* oder *Sektenrauswurf* mit der neuen Fotografie sprechen, die ab den 1980er Jahren einen legitimen Kunststatus beansprucht. In diesem Kontext fällt bei beiden auch das Stichwort der *Mission*, wobei der legitime Designer als eine Art Geschmacksmissionar erscheint. Bei LSch. gibt es in den 2010er Jahren zudem sehr deutliche Parallelen zwischen einer legitimen *Entwicklungszusammenarbeit* im Social Design für die Dritte Welt und den *Zivilisierungsmissionen* des 19. Jahrhunderts, die sie peinlich berühren, denn sie selbst muss sich – aufgrund ihrer Herkunft – als Objekt der Zivilisierung sehen, während sie dabei ist, Subjektstatus zu erlangen. Während dieser ultimative Test der Zugehörigkeit von P., LSch., RS. und AV. mit religiösen oder psychologischen Begriffen umschrieben wird, bekommt er bei GvA. mit dem Stichwort *Faschismus* eine zusätzliche politische Note, die auf die subtilen Verbindungen unserer Gegenwart zu den 1920er bis 1940er Jahren weist. Und die Art und Weise, wie GvA. dieses Stichwort im Kontext der aktuellen Entwicklungen der Züricher Designszene fallen lässt, wirft die Frage auf, ob ein neuartiger Faschismus in der nahen Zukunft dieser Metropole einen dominierenden Einfluss ausüben könnte.

Während eine neue Lebensfeindlichkeit und zynische *Sterilität* der Szene bei GvA. in den frühen 1990er Jahren Parallelen mit der Zwangssterilisation seiner Mutter aus *eugenischen* Gründen in den späten 1950er Jahren aufweist, sind

die Themen der *Säuberung* und *Illegalisierung* auch bei P. durchgehend von den 1960er Jahren bis in die späten 1990er Jahre virulent. Anders als bei GvA. sind es bei P. die legitime *Swissness* und ein als subtil rassistisch und sexistisch empfundenenes *Classfacing*, und es ist zuletzt die *Gentrifizierung* ab den 1980er Jahren, zu der sie mit ihrem eigenen Label beiträgt, die sie wie die soziale Säuberung ihrer selbst empfindet. Die neoliberale Italianità nimmt sie zudem als *gesäubert* von der Erinnerung an die anti-italienischen strukturellen und diskursiven Gewalterfahrungen ihrer Kindheit und Jugend in den 1960er und 1970er Jahren wahr. Der Beruf der *Reinigungskraft* ihrer Mutter, die selbst wiederum im Designfeld als *deplatziert* und *inadäquat* erlebt wird, verbindet P. mit zahlreichen anderen Biografien, etwa jener GvA.s, RS.s und AV.s.

Während AV. sich ab den späten 1980er Jahren in der *doppelten Isolation* bewusst dagegen wehrt, die szenetypische Haltung der *Arroganz* einzunehmen, die aus der scheinbar neutralen Warte des legitimen Designgeschmacks systematisch negative Urteile über den Geschmack der eigenen Klassenherkunft fällt, ist es bei LSch. in den 2010er Jahren vielmehr der rassistische *Hass* auf die eigene Mutter, dem sie ganz *alleine* auf sich gestellt widerstehen muss, um nicht dauerhaften *Selbsthass* zu entwickeln. Auch P. hatte diese heikle Grenze in den 1970er Jahren beim Singen von herablassenden Liedern über Italiener in der Schule kennen gelernt.

Eine weitere politische Implikation tauchte bei P. schon mit der Umschreibung eines coolen *Rassismus* des guten Geschmacks auf, der sie in der Szene während den späten 1990er Jahren massiven Zumutungen aussetzte. Diese Form der kolonialrassistischen Herablassung ist eine ästhetisierte Variante eines Rassismus der Intelligenz, den P. als Kind von italienischen Arbeitsmigranten in der Schweiz von den 1960er bis 1980er Jahren ausgesetzt war. Was bei P. als cooler Rassismus des guten Geschmacks manifestiert wird, manifestiert sich dann in den 2010er Jahren bei LSch. verschärft als symbolische Gewalt einer verinnerlichten *postkolonialen Allochronie* – eine Disposition der Anderszeitlichkeit, die sie vom kolonialen, weiblichen Habitus ihrer Mutter und Grossmutter seit den 1930er Jahren ererbt hatte, und sie auf den Platz der ewigen Aussenseiterin ausserhalb der legitimen Zeit von Zürichs Spitze des ästhetischen Fortschritts verwies. Während bei LSch. die Ursache für Otherring in der sozialen Herkunft der Mutter aus einer Arbeiterfamilie in einer ehemaligen Kolonie identifiziert wurde, die auf die *Kolonialzeit* – und in Verbindung mit dieser auf die Dimension eines kolonialen Otherrings des *Klimas* Nordafrikas – verweist, handelt es sich bei P. und GvA. um ein Otherring aufgrund der sogenannten niedrigen Klassenherkunft im Innern einer Schweizer Metropole der Nachkriegszeit, und bei NP. ist es ein Otherring aufgrund der Herkunft aus der Schweizer Provinz.

Was auf der Ebene der Lebenswege und Lebensstile geschieht, ereignet sich – wiederum homolog – auf der Ebene der Sub-Subfelder der Designszene

selbst, die einen unterschiedlichen Konsekrationsgrad innerhalb einer grösseren Machtstruktur besitzen. Diese perpetuiert im gesamten Zeitraum einen klassen-, race- und genderspezifischen *Ausschluss* per *Selbstausschluss* im Mesobereich: P. geht an die Kunstgewerbeschule-statt-an-die-Uni, studiert Textildesign-statt-Kunst, GvA. studiert Fotografie-statt-Grafik, LSch. Industriedesign-statt-Kunst, eine zentrale Figur der Fachklasse für Textilgestaltung hatte Textildesign-statt-Architektur studiert. Zugehörigkeit zum Designfeld bedeutet ein Aufstieg in Raten für die von der Gesellschaft zu niedrigen Positionen Verurteilten, ein Aufstieg, bei welchem Verwirklichung und Resignation gleichermaßen produziert werden. Ressentiments und Missgunst sind vorprogrammiert, die allerdings mit der Gestaltung von Statusobjekten auf der Mikroebene überwunden werden können, während sie auf der Makroebene weiterwirken. Diese Dynamik perpetuiert sich seit der Genese des Feldes von selbst, wie einer der Experten vermutet, denn die ehemaligen Unterdrückten, die den Sprung geschafft haben, sind die wahren Experten der Anpassung an unsichtbare Statusnormen. Statusangst sensibilisiert für Status. Statusproduktion kann als Selbstermächtigung erlebt werden, wie man bei P. und LSch. sehr gut sehen konnte. Aufsteiger sind daher die ideale Besetzung des Feldes, wenn sie ehrgeizig sind. Das sind sie, sie *wollen* ein besseres Leben. In neoliberalen Zeiten, da die stolze Arbeiterklasse verschwindet, ist der Druck umso grösser, via Aneignung von symbolischem Kapital – und anerkanntes Design ist nichts anderes – den Anschluss an die postmodernen neuen Mittelschichten zu schaffen.

Die Spannung zwischen einer Hoffnung nach Zugehörigkeit und der drohenden Nicht-Zugehörigkeit zum postmodernen Mittelfeld nimmt während der untersuchten Zeit in Zürich zu. GvA. und andere ältere Gesprächspartner, Beat Frank etwa, kannten in den 1970er Jahren keine soziale Scham, wie sie die Generation von P., AV. und NP. automatisch entwickelten. Der Habitusbruch mit dem postmodernen Lebensstil ist in den 1990er Jahren bei der Generation von GvA. dafür heftiger als bei der Generation von P. und AV., die schon als Jugendliche mit sozial zynischen Punkattitüden in Berührung kamen. Die jüngste Generation von LSch., RS. und anderen Studierenden kennt keine Alternativen zwischen Kulturpopulismus und Kulturelitismus, keine Alternativen zur sozialen Herablassung gegenüber neuer Armut und den Working Poor, die auch ein ästhetisches Bashing ist. Die Reflexe der Jüngsten sind zunächst immer negativ im Urteil über Armutsbetroffene, und wenn es ihre Eltern sind. Sie lachen dabei, das verschafft ihnen Luft. Aber es ist ein Lachen auf halber Strecke, denn sowohl ihr neues Selbst wie ihr altes Selbst sind es, zu denen sie lachend auf Distanz gehen. Die feinen Unterschiede werden unter dem Einfluss der Diskurslastigkeit im Spätkapitalismus und Postfordismus noch feiner. Was P. als Pflicht, diszipliniert zu arbeiten, in den 1960er bis 1970er Jahren verinnerlicht hatte, wird in den 1990er Jahren zur normativen Pflicht, Spass zu haben

und Partys zu feiern. Was GvA. in den 1950er Jahren als Pflicht, nach sozialen und ethischen Prinzipien Geld zu verdienen, verinnerlicht hatte, wird ab den späten 1980er Jahren zur Pflicht, sich eine selbstverliebte Attitüde der Selbstkritik bezüglich der eigenen Autorschaft anzueignen, die sozialen Zynismus überhaupt nicht ausschliesst. Bei LSch. wird in den 1990er Jahren aus der Arbeit der multikulturellen Anpassung an unausgesprochen schweizerische Normen die Pflicht der 2010er Jahre, eine problemlose, glatte Diversität im Designfeld zu repräsentieren. Eine Konstante, die in allen Generationen auffällt: Was als Wunsch, *modern sein zu wollen*, zutiefst durch die Sozialisation im Herkunftsmilieu verinnerlicht wurde, gilt im postmodern überformten Designfeld schon ab den 1980er Jahren nicht mehr (ohne zusätzlichen Distinktionsaufwand) als legitimer Wunsch.

Widerstand auf der Mikroebene kann man an folgenden Stellen herauslesen – und hier wiederum ist es spannend, festzustellen, wie sich im Kleinsten auch Kontinuitäten über weite Räume und lange Zeiten feststellen lassen. RS. etwa entwickelt in den 2010er Jahren eine Strategie, die ich mit Bezug zu Paul Willis Buch *Learning to Labour* als völlig legitime, gewollte Strategie des *un/learning to labour* nenne. Toxische Männlichkeit wird abgestreift, eine fließende Klassenzugehörigkeit wird ausprobiert, die ich in Anlehnung die *Gender Fluidity* als *Class Fluidity* bezeichnen möchte. Der von W. E. B. Du Bois geprägte Begriff der *Double Consciousness* wird bei P. in der Abschlussarbeit in den frühen 1990er Jahren wie auch in jener von LSch. in den 2010er Jahren als *doppelte Unbewusstheit* erkennbar. Symbolischer Macht wird mit symbolischem Widerstand begegnet, mittels *Codierung* und *Maskierung*. Diese Strategie ist bei AV. durchgehend ein ambivalentes Thema, etwa beim Umgang mit einer neuen Form des *Slummings* und der Selbstexotisierung ab den frühen 1990er Jahren, die er bis heute anwendet. In der *bewussten Erwidern* des Blicks kehrt er die Vorzeichen um, aus dem Beobachteten wird ein Wissender, der zeigt, dass er Machtstrukturen erkennt. *Innere Migration* während der Ausbildung und *äussere Migration* danach sind ebenfalls Möglichkeiten des Widerstands gegen klassenspezifische, diskriminierende Normen des Feldes, wie NP.s Geschichte zeigt. *Sly civility* nennt Homi Bhabha eine strategische Anpassung von bildungsambitionierten Kolonisierten. Sie ist eine weitere Möglichkeit, die P. seit ihrer Kindheit in den 1960er Jahren sehr geläufig ist, obwohl sie keine Kolonisierte war, was zeigt, wie eine bestimmte Form der Diskriminierung in andere Diskriminierungsachsen hineinführt, die weite Distanzen und lange Zeiträume verbindet.

Lecks in der Leaky Pipeline können auch zur Abwendung führen, zu einem halb bewussten, halb *resignierten* Verlassen der Szene, wie bei P. nach einem Jahrzehnt in der Szene in den frühen 2010er und bei RS. unmittelbar nach dem BA-Abschluss in den späteren 2010er Jahren, auch wenn der Austritt bei beiden durch *Weiterbildung* auf einer *höheren Stufe* wettgemacht wurde. Widerstand gegen Ausschluss und Verinnerlichung von sozialen Grenzziehungen wird auch

auf der Mesoebene durchgehend manifest. GvA. wurde in den 1970er Jahren nicht Optiker, wie die Berufsberater es ihm vorschlugen, sondern machte sich – über Umwege – auf ins legitime Feld der Fotografie. So auch eine weitere informelle Gesprächspartnerin, die nicht Floristin oder Coiffeuse wurde, wie der Lehrer es ihr aufdrängte, sondern Fotografin. AV. lernte in den 1980er Jahren nicht, wie ihm sein Lehrer nahelegte, etwas rein Technisches wie sein älterer Bruder, sondern fand – über Umwege – schliesslich den Zugang zur begehrten Grafikklasse der Schule für Gestaltung. NP. beschied sich in den 1990er Jahren nicht mit einer ausführenden Lehre als Damenschneiderin, sondern wurde – über Umwege – selbstständige Textildesignerin. Diese Akteure entwickeln einen Habitus des perpetuierten Aufstiegs, der das typische Muster aufweist: Erfolg erzeugt Selbstvertrauen, auf dieser Basis lässt sich weiterer Erfolg aufbauen. Der Altersunterschied zu jenen Akteuren, die direkt ins Feld einsteigen, der dabei in Kauf genommen wird, muss auch selbst verarbeitet werden. Reflexivität hilft dabei, auch einen anderen Unterschied, jenen zwischen Herkunft und Feld, zu überbrücken. Aber das ist paradoxerweise – ein letztes auffälliges Merkmal dieser Geschichten – eine einsame Angelegenheit, die am Selbstvertrauen nagt. NP. «weiss nicht», weshalb sie so gerne unter all ihre Entwürfe Notizen schreibt, aber ihre Sprache bei Präsentationen dann nichts zählt. P. «versteh nicht, was eine natürliche Handschrift ist», denn wenn sie spontan gestaltet, wird es nicht spontan als solches verstanden. LSch. «weiss nicht», woher sie und ihre Mutter das grosse gestalterische Talent haben, GvA. «weiss nicht», weshalb er so viele gescheite Freunde hat. AV. meint, es ist besser, wenn seine Eltern «nicht so genau wissen», was er macht, auch RS. sagt, sein Vater könne sein Grafikdesign «nicht verstehen». Isolation manifestiert sich auch im Lebensstil, und das gleich doppelt. Eine Expertin meiner Umfrage sagt im Interview, ihr bäurisches, bildungssystemfernes Herkunftsmilieu fände die Art, wie sie lebt, «komisch», und ein jüdischer Kollege aus dem Arbeitermilieu interpretiert die Kälte der Szene ihm gegenüber als eine, die seinen jüdischen und armen Background gleichermassen trifft.

Gewinn und Verlust halten sich auf der Mikroebene knapp die Waage, auf der Mesoebene führt das zu Verzögerungen und Ausschlüssen, auf der Makroebene zu Verdrängen und Traditionslosigkeit. Besonders eindrücklich hat LSch. dieses Kipppmoment beschrieben, wenn sie die Angst beschreibt, wie ihre Mutter zu *werden*: Opfer mehrfacher struktureller und symbolischer Gewalt, das sich schliesslich mit der *Opferrolle* identifiziert. Ihr Nicht-Wissen, wo Wünsche, Talente und Ambitionen herkommen, ist habituell besonders tief im Selbstverständnis eingekerbt. Und doch ist an derselben Stelle auch tiefsitzender Stolz eingeschrieben. Widerstand und Anpassung, Zugehörigkeit und Nicht-Zugehörigkeit werden auf der sinnlichen Ebene der Designpraxis tagtäglich unter ganz bestimmten Bedingungen verhandelt. Das Othering geschieht entlang mehrfacher Achsen der Diskriminierung, die eine Jahrhunderte, ja Jahrtausende alte

Geschichte haben. Es ist deshalb sehr stimmig, was Peter Weiss in *Die Ästhetik des Widerstands* über die Wünsche der Unterprivilegierten sagt, die mit allen Mitteln versuchen, die strukturellen Nachteile ihrer Position mit Talent und gutem Willen wettzumachen:

«Entmutigt hatte es uns eigentlich nie, dass sie einige tausend Wörter und Begriffe mehr besaßen als wir. Wenn wir über literarische, künstlerische, wissenschaftliche Themen sprachen, so war uns bewusst, dass es gleichsam auf Anleihe geschah, dass wir nur skizzierten, was später ausgeführt, eingelöst werden musste. Alles war Vorbereitung gewesen. Wir waren gewiss, dass sich unser gegenwärtiges Radebrechen einmal in konsequente, kontinuierliche Wortreihen übertragen liesse. Was wir jetzt nicht auszudrücken vermögen, so folgerten wir, werden wir in zehn, zwanzig Jahren formulieren. Wir verlangten bei solchen Gesprächen stets nach einem langen Leben, dies sei die Voraussetzung, um die Benachteiligung einzuholen.» (Weiss, 1988, 271).

Radebrechend ist auch mein Durchbrechen des Kreislaufs, der immer wieder zum Auslösen dieser Geschichtssplinter geführt hat. Zieht man die aufgezählten Verweise, die auf einer Mikro- oder Mesoebene anfallen, zusammen, dann kann man – durch die Habitusbrüche hindurch – auf der Makroebene am Ende auch einen «radebrechenden» Horizont einer langen Überlieferung von Werturteilen und Praktiken erkennen, der durch eine kollektive *Amnesie* unsichtbar gemacht wurde. Diesem radebrechenden Panorama ist das folgende Unterkapitel gewidmet.

Weiter suchen – Radebrechender Horizont im Rahmen der Macht

Während der Genese und Ausdifferenzierung des Designfeldes müssen symbolische und soziale Kämpfe aus den grösseren Feldern der Kunst und der Industrie ausgefochten worden sein, die dem Feld jenen legitimen Stempel aufgedrückt haben, der bis heute wirksam ist, auch wenn wir diese Geschichte nicht kennen. Ich möchte hier eine grobe Skizze eines lückenhaften Horizonts anfertigen, die aufzeigen mag, wie man beginnen könnte, eine lange Überlieferungsgeschichte (die selbst nicht ohne Brüche ist) anhand von konkreten Namen, Themen und Archiven zu recherchieren.

Es gibt zwei Möglichkeiten, wie man diese Skizze anfertigen kann. Erstens: Wenn der grosse Rahmen der Designgeschichte eine dynamische Machtstruktur ist, die einen Sog nach oben und einen nach unten erzeugt und die von Grund auf kolonialrassistisch, geschlechts-, klassen- beziehungsweise milieuspezifisch strukturiert ist, dann ist jedes Subfeld, jede Institution, jede Praxis, jeder Gegenstand, jeder Prozess und jeder Akteur in diesem Rahmen immer im Verhältnis zu dieser Machtstruktur zu untersuchen. Der Kunsthistoriker Martin Warnke hat auf diese Weise Landschaftsbilder, die das scheinbar Natürlichste abbilden, in *Politische Landschaft* mit grossem Gewinn für die Kunstgeschichts-

schreibung kontextualisiert und analysiert (Warnke, 1992). Wenn man verstehen will, welche Bedeutung scheinbar selbstverständliche Gegenstände für bestimmte Akteure und Felder haben, ist es enorm hilfreich, Machtstrukturen immer konkret (zum Beispiel bezogen auf eine bestimmte Bildungsinstitution) und abstrakt (zum Beispiel anhand von Analysebegriffen) mitzudenken. Das allein generiert Geschichten, die man so vorher nicht erzählen konnte. Man nehme aus den Biografien etwa einen marokkanischen Knüpft Teppich, eine Portraitfotografie für die Migros, eine einfache Skimütze und stelle sie in den Rahmen der bestehenden Hierarchien, schon sieht man, wie sie aufgeladen werden durch machtvolle Bezüge und Querverweise. Man nehme aus der Expertenumfrage zum Beispiel die Aussage, dass elektrifizierte Haushalte der gehobenen Milieus als fortschrittlich und sauber galten gegenüber den Arbeiterhaushalten, die *noch* mit der *schmutzigen* Kohle heizten, und stelle diese Aussage in den Kontext von Kolonialismus, Eugenik und Sozialhygiene, schon sieht man die kolonialrassistischen Bezüge der modernistischen Ästhetik, die man vorher übersehen hatte.

Diese relationale Dimension der Macht immer zu bedenken, wirkt gegen die Verblendung des Universalismus, der von der *illusio* hervorgebracht wird. Die ganze schöne, saubere, coole Welt wäre somit als eine «schöne», «saubere», «coole» Welt zu betrachten. Die Anführungs- und Schlusszeichen markieren ihre relative Position innerhalb des Raums der Macht. Auch die Designlandschaft ist eine politische Landschaft. Was die Designhistorikerin Judy Attfield aus der feministischen Perspektive als Aufgabe einer neuen Designgeschichte betrachtet, gälte somit für alle Achsen der Diskriminierung und Privilegierung und ihre lange, vergessene Geschichte: «It is not «woman» who is made the special case for treatment, but the culture which subordinates people by gender, class, race, etc., and does nothing to question the attributes which positions them as «Other.» (Attfield, 1988, 225). Die kapitalistische Dynamik anhand ihrer Oberflächenphänomene zu beschreiben, bietet einen unerschöpflichen Fundus für eine Designgeschichte, die auf Homologien der verschiedenen Diskriminierungs- und Privilegierungskategorien zu achten versteht. Die oft gehörte Klage, man könne, wenn man so verfährt, bald gar nichts mehr mit gutem Gewissen gestalten, weist wiederum daraufhin, wie sehr das schlechte Gewissen ein Thema der kapitalistischen Produktion ist, das wiederum verdrängt wird. Auch das wäre ein interessanter Forschungsgegenstand. Man kann nicht alles haben, Ausbeutung *und* sich die Hände in Unschuld waschen. Was hingegen gewonnen wäre, wenn man die Dinge immer in den grossen Kontext einer vielfältig vorstrukturierten Macht stellen würde, ist ein neuer Raum der relationalen Offenheit – darüber werde ich ganz am Schluss zu sprechen kommen.

Die andere Möglichkeit, wie man diese Skizze anfertigen kann, besteht darin, mit den überdeutlichen, den vielversprechenden, den einflussreichen Kristallisationspunkten aus den Habitusbrüchen zu beginnen, seien dies nun

Subfelder, Institutionen, Gegenstände, Prozesse oder Akteure, und die Recherche da zu verfeinern, wo diese Kristallisationspunkte – wie Steine, in einen Tümpel geworfen – ihre einflussreichen Kreise nach sich gezogen haben. Ich will das hier versuchen, «auf Anleihe», wie Peter Weiss es formuliert.

Für die Zeit der Reformen und der Gründungswelle im 19. Jahrhundert wären zum Beispiel Kolonialität und Sozialhygiene von Stildiskursen bei der Gründung der Kunstgewerbeschulen zentral, in ihren Gründungsakten liesse sich danach forschen: Sie liegen zum Beispiel im Archiv der ZHdK. Die personelle Mobilität zwischen protestantischer Mission und Designpädagogik müsste interessieren, man könnte mit dem Archiv der Basler Mission beginnen und nach Verbindungen zur Schweizer Avantgarde suchen, die sich dann zum Beispiel nur auf Zürich fokussieren könnte. Die Schweiz wäre als Ganzes interessant diesbezüglich, denn «... mit ihrer hohen Dichte an gelehrten Gesellschaften und Universitäten wurde [sie] im 19. und 20. Jahrhundert zu einem Zentrum des wissenschaftlichen Rassismus und der Eugenik. [...] Das Institut für Anthropologie an der Universität Zürich spezialisierte sich um 1900 auf die methodische Weiterentwicklung der Rassenwissenschaften und ging enge Verbindungen mit nationalwissenschaftlichen Rassenforschern ein», wie es der Historiker Bernhard Schär in der *WOZ* formulierte (Schär, 2020). Auch Pascal Germann, den ich bereits mehrmals zitiert habe, weist auf eine hohe internationale Elitenmobilität in Verbindung mit der Eugenik in Zürich hin. In den USA und in Deutschland sind die Verbindungen zwischen Eugenik und modernistischen Avantgarden untersucht worden (Voigt, 1990; Cogdell, 2004). Und diese Avantgarden sind, wie Experten und Expertinnen betonten, wiederum eng mit der Schweiz verflochten.

Im Übergang zwischen Vor- und Nachkriegszeit fiel das Stichwort des «reinen Blicks» der Impressionisten, ein weiterer Impuls für Recherchen zum Themenkomplex einer Ästhetik der sozialen Ungleichheit. Wie Schweizer in Paris und London und in den französischen und britischen Kolonien die rassistischen und sexistischen Implikationen dieser Kunst aufgenommen und in der Schweiz weiterverbreitet haben, ist noch nicht erforscht. Ebenso wenig ihr Widerstand und ihre Haltung gegenüber der Sklaverei. Man könnte hier die Kontinuität der kolonialrassistischen Afrikarezeptionen im Zürcher Kontext von Dada untersuchen, oder danach fragen, ob die einflussreichen Afrikasteereotypen des Bauhauses (zum Beispiel Marcel Breuers *Afrikanischer Thron*) in Zürich weitere Verbreitung fanden. Dasselbe gilt auch für Indigene Nordamerikas und Ozeaniens, die sowohl im Kontext von *Völkerschauen* wie im Kontext von *Völkerkunde*-, *Kunst*- und *Gestaltungsmuseen* des Kantons Zürich Thema sind. Der Primitivismus der Schweizer Avantgarden könnte interessieren bezüglich seines Einflusses auf Vorstellungen von sozialem Fortschritt, von Zivilisiertheit und von einer «entwickelten» Ästhetik, die Race- und Gendernormen auf die Arbeitermilieus übertragen hat. Sebastian Conrad nannte diese Über-

tragung von kolonialen Denkmustern und Praxen auf die «Anderen» im Innern einer Nation den «Vektor nach Innen». Die Heimatstildebatte hierzulande, Thema sowohl in der Expertenumfrage wie in den Biografien, verbindet möglicherweise genau dieses koloniale Innen und Aussen, man könnte hier an die aktuellen Forschungen über die Architektur der deutschen Kolonialpolitik in Deutsch-Südwestafrika anknüpfen (Cupers, 2020, 187–199).

Parallelen zwischen Antisemitismus und anti-Schwarzem Rassismus werden aktuell diskutiert (Rothberg, 2009; Rothberg, 2015; Basil, 2021). Sie lassen sich intersektional auf Klassenfragen erweitern. Der implizite ästhetische Antisemitismus eines Adolf Loos, der in seiner Polemik gegen das Ornament der Ringstrassenarchitektur zum Ausdruck kam, war vermutlich auch seiner Ablehnung des Lebensstils und des sozialen Aufstiegs eines ganzen jüdischen Milieus, des «goût juif» jener Zeit in Wien geschuldet (Kohlbauer-Fritz, 2015). Dieses Muster wäre dahingehend zu untersuchen, ob es auch in der Schweiz während der Vorkriegszeit adaptiert und dann weitervererbt wurde. Die Aussage des älteren jüdischen Kollegen belegt eine Kontinuität dieser Muster. Die aktuelle Debatte um das antisemitisch «kontaminierte Museum» (Keller, 2021), gemeint ist das Kunsthaus Zürich und seine Bührlé-Sammlung, ebenso. In *Colonial Modern* weist Christian Kravagna auf die Globalität dieser kolonial-rassistischen Diskurse hin, auf die sich Loos so selbstvergessen abstützt (Kravagna, 2010, 245–261). Zu dieser Globalität kann man auch die Schweiz zählen. Das säkulare und religiöse Christentum als eine überlegene spirituelle Norm bestimmt bei zahlreichen Übervätern der Moderne das Denken und Gestalten, auffällig schon bei frühen Vertretern der Arts-and-Crafts-Bewegung, etwa John Ruskin, aber auch später bei Frank Lloyd Wright und anderen. Ein seltsam unterbelichteter Aspekt der Designgeschichte, das normative Christentum, im Kontrast zu seiner Häufigkeit. Inwiefern in der Schweiz ebenfalls ein mehr oder weniger subtiler normativer Antisemitismus die Designlandschaft mitprägt, ist noch nicht untersucht worden. Eine interessante rassifizierte Figur, der *weisse N-*, zirkulierte in Nazideutschland *als Begriff* für Juden, die, so die Nazi-Ideologie, ihr *Weiss-Sein* nur vorschwindeln (Därmann, 2020, 206–233). Der *weisse N-*, ein rassifizierter *weisser* Afrikaner, war gleichzeitig eine beliebte Figur in Werbeinseraten von Schweizer Zeitschriften und Magazinen der Zwischenkriegszeit. Der *weisse N-* repräsentierte den Neid der Schwarzen auf den modernen, *weissen* Konsum. Der *weisse N-* pries explizit weisse Waren für die Schweizer Hausfrau an, die auf den Inseraten in Haushalten und Küchen der klassischen Moderne abgebildet wird (Purtschert, 2019, 88–106 und 132–137). Wie zirkulieren rassistische Denk- und Konsumfigur von einem Kontext zum anderen? Welche Rolle spielte dabei die Elitenmobilität von Bauhäuslern im Feld der Gestaltung etwa, die sich zwischen Deutschland und der Schweiz betätigten? Man müsste auch erforschen, wie sehr diese Form von säkularisiertem und ästhetisiertem Rassismus noch heute in der antimuslimischen Abwehr gegen

Frauen, die Kopftücher tragen, nachklingt, wie zum Beispiel im aktuellen Kontext des Museum Bellerive, der hier Thema war.

Für die Zeit der klassischen Avantgarden wurden in dieser Arbeit der SWB, der CIAM und die WOBA genannt, Institutionen und Projekte, die man auf ihre diskursive, praktische und personelle Positionierung innerhalb der beschriebenen Machtstruktur untersuchen könnte. Johannes Itten wurde wiederholt zitiert, es wurde auf seinen langfristigen, doxischen Einfluss mittels rassistischer Lehren auf das Feld hingewiesen. In diesem Zusammenhang wurde das Museum Rietberg erwähnt, und hier wäre eine weitere Figur, die mit Itten eng zusammenarbeitete, ein vielversprechender Ausgangspunkt für die Forschung: der deutsch-holländische Bankier Eduard von der Heydt, der dem Museum Rietberg mit seinen Sammlungen den Grundstock aussereuropäischer Artefakte legte. Thailand war, neben Belgisch-Kongo, ein Land, das in dieser Arbeit angesprochen wurde bezüglich der Kreisläufe der globalen Nachahmung im Zeichen einer vorausseilenden Anpassung an die europäische Zivilisierungsmision. Eduard von der Heydt hat den thailändischen Reformbuddhismus, der unter diesen Zwängen entstanden ist, für sich adaptiert. Die Gleichzeitigkeit mit einem anderen Ereignis ist frappant: Der thailändische König Chulalongkorn machte in den 1930er Jahren eine Reise nach Europa, um für Siams Zugehörigkeit zum Klub der Zivilisierten zu werben, er liess sich dabei filmen. Das erste Dokument der thailändischen Filmgeschichte zeigt den König, wie er in Bern in vollem «zivilisiertem» Ornat aus dem Zug steigt. Er besass einen Fotoapparat, was zeigen sollte, dass er technisch auf der Höhe der Zeit war. Zeitgleich liess sich Eduard von der Heydt als eine Art europäischer Buddha in Ascona auf dem Monte Verità mit nacktem Oberkörper lächelnd im Schneidersitz ablichten. Kreisläufe der Nachahmung – euphemistisch: Inspiration – unter ungleichen Vorzeichen und in sehr unterschiedlichen Machtpositionen. Diesbezüglich wären die einflussreichen Modernisten – Hans und Georg Schmidt, Alfred Altherr, Le Corbusier oder Sigfried Giedion etwa –, deren Namen ebenfalls fielen, zu untersuchen. Der Begriff der Inspiration im Design müsste ohnehin bezüglich seiner intersektionalen Implikationen innerhalb dieser Kreisläufe und Muster einer machtkritischen Analyse unterzogen werden.

Die Rolle der Textilien als sozial markierte, rassifizierte und sexualisierte Designobjekte lassen vermuten, dass die Befragung des Subfeldes Textildesign in Relation zu anderen Feldern, etwa der Architektur, ebenfalls Homologien mit der grossen Machtstruktur aufweisen, die in dieser Epoche massgeblich geprägt wurden. Das gilt ebenso für die Industrie (Stichwort: Technokolonialismus) und die Fotografie (Stichwort: Erfassung und Kriminalisierung), wie wir sehen konnten. Die ETH und ihr technokolonialer Weltbezug wurden mehrmals angesprochen. Auch hier liessen sich die Technikabteilung, die Architekturabteilung, die Naturwissenschaften in Bezug zu den normativen ästhetischen Setzungen historisch befragen. Sozialhygienische Interventionen schliesslich, in

denen der «Neue Mensch», das «Neue Wohnen», das «Neue Bauen», die «Neue Sachlichkeit», die «Neue Grafik» überdeterminiert klinisch ästhetisiert zum Ausdruck gebracht wurden, sind Themen in meiner Darstellung, die man aufnehmen könnte. Wie standen die Grafiker Max Dalang, Jan Tschichold, Anton Stankowski dazu? Implizit paternalistische Initiativen wie jene der «Wohnung für das Existenzminimum», der bereits angetönten zur Elektrifizierung der Haushalte, der Küchen nach dem Muster des Scientific Management, die Gartenstadtbewegung, die Lebensreformbewegung: Sie alle müssten, was ihre Ästhetik angeht, auf Klasse, Geschlecht und Kolonialität hin befragt werden, wie Purtschert das mit der Allegorie der weissen Hausfrau in der Werbung der Zwischenkriegszeit exemplarisch vorgespurt hat.

Der Modernismus als Mission war, wie wir gesehen haben, gekennzeichnet durch eine soziale Nähe zwischen Eliten des SWB und den radikalen Progressiven aus der Arbeiterbewegung. Deren Parteien und Organe waren weder dem kolonialen noch dem rassenhygienischen Abenteuer grundsätzlich abgeneigt, auch dies gilt es zu berücksichtigen. Die Sowjetunion selbst entwickelte einen zivilisatorischen Ehrgeiz gegenüber den sogenannten primitiven Völkern. Hannes Meyer hat sich in der Sowjetunion sehr engagiert, wie auch Margarete Schütte-Lihotzky, die beide in der Arbeit Erwähnung fanden. Wie hat das ihren Stil geprägt? Wie nährte ihr Stil wiederum die sozialistische und modernistische Ästhetik der Macht? Die Geschichte des sowjetischen Expansionismus und der kommunistischen Zivilisierungsmissionen (Koller, 2015, 229–244) müsste hier an die Designgeschichte anknüpfen, auch was Begriffe wie Kasimir Malewitschs *weissen* Suprematismus betrifft. Das Archiv von Roland und Annelis Gretler, das angesprochen wurde, böte hier möglicherweise eine interessante Basis der Recherche; wie ich selbst sehen konnte, reichen die Quellenbestände zeitlich bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts zurück.

Gestützt auf die Forschungsliteratur über die postkoloniale Schweiz vermute ich, dass die kolonialen und sozialhygienischen Diskurse im Modernismus mit einer gewissen Orthodoxie vermittelt wurden und daher greifbar und einfach zu erforschen sind. Grundsätzlich ist also davon auszugehen, dass die symbolische Spaltung der Ambitionierten und Bildungshungrigen – Arbeiter, Arbeiterinnen, Frauen allgemein, sowie Kolonisierte in den Missionsschulen – in Saubere/Fortschrittliche/Zugehörige und Dreckige/Primitive/Nicht-Zugehörige während der klassischen Moderne *formal*, *habituell* und *diskursiv* auf der Oberfläche geschah. Die klassischen Avantgarden brauchten ihre bildungsbürgerliche, männliche und *weiss* konnotierte Überlegenheit, die sie in eine technizistische, cleane Formensprache übersetzten, noch nicht zu verheimlichen. Diese Initiativen hatten eine internationale Ausstrahlung und beanspruchten eine globale Hegemonie, aber was geschah mit diesem Erbe während der Geistigen Landesverteidigung? Wie hat die neue Heimeligkeit, von der die Experten

in meiner Umfrage sprachen, diesen Look – wie hat das Design der Schweizer Neutralität die Race-, Gender- und die Klassenverhältnisse überformt?

Nach dem Zweiten Weltkrieg und der Katastrophe des Nationalsozialismus kam die diskursive Säuberung des Rassendiskurses selbst als weitere Komplexität dazu – über Klassismus, Kolonialität und Sexismus im Designfeld während des Kalten Kriegs zu *sprechen* wurde bald selbst zum Zeichen von Stillosigkeit und schlechtem Geschmack. Symbolische Gewalt wurde hinter dem *illusio*-Effekt der Szene zum wirkmächtigen Tabu. Zum Stichwort der Rassifizierung des Geschlechts und der Klasse liessen sich Schweizer Quellen und Archivmaterial von Ikonen des Kalten Kriegs, Designer einer implizit männlichen, mittelständischen Schweizer Neutralität, zu ihrem unmarkierten Verhältnis zu Klasse, Race und Geschlecht befragen. Wie steht zu Beispiel Willy Guhl im Vergleich zum Kontrahenten Max Bill diesbezüglich da? Vielleicht sähe man dann vielmehr ihre Ähnlichkeiten – ebenfalls und noch einmal mit Roland Gretler. Dazu liesse sich die jüngste Forschungsliteratur über Architektinnen beziehen, die den Blick auf Machtstrukturen um die Genderperspektive erweitert hat (Perotti, 2019). Erste Publikationen erschienen zum Thema Race und Architektur (Cheng, 2020). Diese vielversprechenden Ansätze müssten durch die intersektionale Analyse des Schweizer Designs weitergeführt werden.

Es wäre aufschlussreich die *postkolonialen* Transformationen der Nachkriegszeit, *Postwar*, wie Tony Judt diese Zeit nennt, etwa bezüglich der Schweizer Entwicklungshilfe ins Auge zu fassen und sie mit den internationalen Tendenzen eines Designs für die Dritte Welt der United Nations Industrial Development Organization UNIDO (einer Unterorganisation der UNESCO) zusammenzudenken, wie sie in der *Ahmedabad Declaration* zum Ausdruck kamen (Clarke, 2016). Welches genau sind die Kontinuitäten, welches die Brüche, die durch das Präfix «post» nur angedeutet werden? Die postkolonialen Muster der Schweizer Designer der Guten Form, etwa eines Adrian Frutiger, die massgeblich am Aufbau des National Institute of Design im selben Ahmedabad beteiligt waren, oder eines Gui Bonsiepe in Salvador Allendes Chile wären ein interessanter Anfang, um die Rezeption der Top-down-Politiken der Entwicklungshilfe im Feld des Designs sowie die Rückwirkungen ihrer postkolonialen Expertise auf die Schweizer Popkultur der Nachkriegszeit zu erforschen. Ebenso interessieren könnten Kontinuitäten und Brüche zwischen der modernistischen Initiative der «Wohnung für das Existenzminimum» für die Armutsbetroffenen innerhalb der Nation und dem späteren postkolonialen Entwicklungsparadigma des Basic-Needs-Ansatzes für die Dritte Welt, der mit dem Top-down-Ansatz rivalisierte (Lepenies, 2009).

Damit wären wir in den späten 1960er Jahren angelangt beim Übergang von Fordismus zu Postfordismus. In der Einleitung hatte ich darauf hingewiesen, dass die sozialen Veränderungen innerhalb der Mittelschichten auf die Bildungsexpansion der westlichen Länder während des wirtschaftlichen

Aufschwungs der Trente Glorieuses zurückzuführen sind – eine Bildungsexpansion, die in der wissenschaftlichen Literatur unter anderem als eine westliche Reaktion auf den Wettbewerb mit dem Ostblock dargestellt wird. Ich hatte ebenfalls darauf hingewiesen, dass kaum jemals der Kontext zum anderen Wettbewerb hergestellt wird, der aber genauso prägend war: der Wettbewerb mit dem Nation-Building-Prozess in den ehemaligen Kolonien nach der letzten Welle der Dekolonisierung. Die beständige Angst der ehemaligen Kolonialmächte und ihrer Verbündeten vor den «Unterworfenen von heute», die sich als «Konkurrenten von morgen» erweisen könnten, wie Petersson das bezüglich der Zivilisierungsmissionen im 19. Jahrhundert während dem Freihandelsimperialismus formuliert – diese Angst hat mit dem steigendem Wohlstand der Arbeiterklasse hierzulande, mit der Frauenemanzipation, aber auch mit der globalen Migration von der Dritten in die Zentren der Ersten Welt, nach Zürich, eine neue Aktualität bekommen. Die früheren Unterworfenen waren also da und blieben, neue Konkurrenten in den mittleren sozialen Lagen – sowohl jene aus dem Inneren der Nation wie jene aus den ehemaligen Kolonien. Ihr Wunsch nach Partizipation wurde von der 68er-Generation aufgenommen und pluralisierte die kulturelle Landschaft. Für diese Generation wäre Leonhard Fünfschilling, der während dieser Umbruchzeit Vorstand des SWB war, ein interessanter Ausgangspunkt. Was wurde aus seinen Bestrebungen für eine kulturelle Demokratisierung des Designs, wie haben die diversen Unterprivilegierten diesen Ball aufgenommen? Ihr Bedrohungspotential wurde in den krisenhaften 1970er Jahren durch zynische Punkattitüden ästhetisch absorbiert. Der konservative neoliberale Wandel hat die umfassende emanzipatorische Gefahr der neuen *classes dangereuses* durch Individualisierung und Spaltung in diverse soziale Bewegungen abgefedert. Aber solange der globale Referenzpunkt einer Alternative zum Kapitalismus die Sowjetunion war, solange hatten die Projektionen für eine bessere Zukunft der Inferiorisierten immer noch einen Resonanzraum, auch wenn der real existierende Sozialismus etwas anderes ausstrahlte als Hoffnung und gute Perspektiven, insbesondere für Frauen und für Minoritäten.

Dieser letzte Resonanzraum wurde erst nach dem Ende des Kalten Krieges vollständig delegitimiert, es existiert heute keine reale Alternative zum globalen Kapitalismus mehr, ausser in den Köpfen jener, die sich tatsächlich noch daran erinnern. Es ist daher logisch, dass die Brüche im Habitus der jüngeren Generationen alternativlos durch die neoliberale Gegenwart perpetuiert werden, und ebenso logisch ist, dass sie *gleichzeitig* auf eine koloniale Vergangenheit zurückweisen, die lange vor dem Kalten Krieg stattgefunden hat, und an die wir uns noch nie ernsthaft erinnern mussten. Diese Bezüge wurden durch die historische Zäsur, die der Zweiten Weltkrieg für die westliche Welt darstellt, gekappt. Die Diskriminierungsebenen von Klasse, Race und Gender, die bisher säuberlich voneinander getrennt und gegeneinander in Stellung gebracht wurden, sind in einen Verdrängungskampf überführt worden, der die Regeln

des alten Spiels postmodern überformt hat. Das hat paradoxe Effekte hervor gebracht, wie man in den Biografien ab den 1990er Jahren feststellen kann. Kolonialität und patriarchale Muster der sozialen Frage sind in der Praxis allgegenwärtig spürbar und werden doch durch eine kollektive *Amnesie* unsichtbar gemacht – «versiegelt», wie ich es mit Stuart Halls Worten in dieser Arbeit immer wieder beschrieben habe. Das «post» in der postmodernen Schweizer Designszene ist sinnigerweise eines, das auf *Kontinuität in der Praxis* verweist und auf den *Bruch mit der Erinnerung*. Die erfolgreichen Akteure und Praxen des Feldes – Alfredo Häberli ist ein Beispiel, das in der Expertenumfrage genannt wurde, das Social Design ein anderes, das im Zusammenhang mit der Biografie LSch.s besprochen wurde – wirken wie saubere Erben der Moderne aus dem Kalten Krieg, seltsam entrückt von der harten postmodernen Realität und ihrer postkolonialen Geschichte.

Die Diskriminierungsachsen haben sich unter den gegebenen Umständen in den Biografien der hier untersuchten Periode lediglich verschoben, sie sind nicht verschwunden. Ehemals patriarchale, androzentrische Muster des ästhetischen Otherings werden, wie wir gesehen haben, mühelos von sozial aufgestiegenen Designern gegenüber dem Lebensstil des Herkunftsmilieu angewandt. Normative Gewalt des sozialen und postkolonialen, ästhetischen Otherings wird auch von aufgestiegenen Gestalterinnen in mächtigen Positionen gegenüber Produzenten und Produzentinnen in weniger mächtigen Positionen angewandt. Kulturelle Praxen und Lebensstile der Arbeitermilieus werden vom wachsenden Designfeld adaptiert und sublimiert und dienen gleichzeitig in dieser Form einem stillschweigenden Othering der Abgehängten ohne «Style», während das Subfeld seine eigene Agenda des legitimen Zugangs zum gehobenen diskursiven Milieu der kulturellen Eliten verfolgt. People of Color und Subalterne werden als «Bereicherung» des Feldes konzeptualisiert, während ihre Erfahrungen mit dem feldinternen Othering, die auf eine lange Designgeschichte verweisen, an eine «sehr, sehr, sehr» kurze Leine genommen werden, so die schöne Formulierung von LSch. Diese Geschichten gibt es noch nicht im Kollektiv, sie befinden sich – wie LSch.s Arbeit zeigt – im Warteraum. Treten wir ein?

Erst heute wird von politischen Bewegungen, die von einer kleinen, aber wachsenden wissenschaftlichen Forschungscommunity begleitet und gestützt werden, mit Vehemenz eine historische Aufarbeitung der kulturellen Institutionen gefordert, bei welcher Klassen-, Race- und Genderfragen endlich intersektional verhandelt werden. Designgeschichte und -praxis sind gefordert, diese Impulse aufzunehmen, wollen sie nicht früher oder später zur nächsten Zielscheibe einer berechtigten Machtkritik werden. Die Hinweise aus den Habitusbrüchen in der Postmoderne auf Archivbestände, nach denen wir forschen könnten, sind so gesehen keine anderen, als die bereits erwähnten – wir sollten lediglich damit fortfahren, sie an die körperlichen Archive – den Habitus – der weniger Privilegierten zu koppeln. Ihnen weiter zuhören heisst das. Mit

jenem sehenden Ohr, von dem ich eingangs gesprochen habe, das verschwiegene Strukturen durch geduldiges, genaues Zuhören erkennen will. Man wünscht auch der Designgeschichte eine lange Lebensdauer, um diese skizzenhaft zusammengefügte Bruchstücke in eine konsequente, kontinuierliche Geschichte zu übertragen. Somit komme ich zuletzt auf meine Vision einer Praxis der Designgeschichte als Resonanzraum für die Gegenwart zu sprechen, die – wie ich vermute – aus meinem eigenen, mehrfach gebrochenen Habitus hervorgegangen ist.

Weiter zuhören – Forschungsdesiderat als lebendiger Wunsch

Die Setzungen einer unmarkierten Normativität, welche eine symbolische Gewalt auf ihre «Anderen» ausübt, entfaltet im Designfeld eine Wirkung, die alle Geschichten, die sich nicht eines «heroic approach» bedienen, wie ihn Hazel Conway nannte, diskursiv säubert. Das geschieht, ich betone das, hinter dem Rücken der Spieler, die sich ernsthaft der *illusio* hingeben. Was vorderhand geschieht, ist hingegen allen geläufig. Es ging in diesen Biografien um gute und schlechte Fotos, Textilien, Gerätschaften, Plakate, Bücher und noch mehr schöne und weniger schöne Bilder, Stoffe, Werkzeuge, Werbung, Publikationen. Aber es ging – *give us a break!* – auch um Machtstrukturen und ihre Geschichte, die die Grenzen der Zugehörigkeit und Nicht-Zugehörigkeit mit den Mitteln der legitimen Ästhetik abstecken. Diese anderen Zugänge vom Diskurs abschneiden zu müssen, nicht über gewisse Details aus meiner sozialen Welt sprechen zu dürfen, das habe ich als permanente, feine Gewalt auf einer höheren Ebene erfahren. «Nadelstiche» nennt sie die deutsche «Antirassismus-Trainerin» Tupoka Ogette (Ogette, 2020).

Diesen Effekt habe ich durch seine x-fache Wiederholung und aufgrund seiner verschwiegenen historischen Grössenordnung als so bedrohlich empfunden (ständig fragt man sich unbewusst: wenn *das* möglich ist, was tun sie mir *sonst noch* an?), dass mir letztlich nur der Absprung aus dem Feld als Erlösung übrigblieb, nur noch die Option des *Get out!*, wie für den Schwarzen Protagonisten des gleichnamigen Films (*GET OUT!*, USA, 2017), der von einer weissen Gesellschaft gefangen gehalten wird, die alle Schwarzen ihren Interessen und Normen unterordnet und ausbeutet. Dieses «out» gibt es aber nicht geschenkt, wir müssen es erschaffen. *Give Us a Break!* ist mein Vorschlag, wie dieser alternative Raum mit den Mitteln der Designgeschichte gebaut, gepflegt und genutzt werden kann. Die *illusio* des Designfeldes funktioniert anhand von universellen Kategorien des Geschmacks – von «zivilisiert» über «gut», «funktional», «reduziert» bis «cool» und «high trash» –, die nur dank einer gewaltigen Enthistorisierung entstehen konnten. Die *illusio* ist deshalb so überaus wirksam, weil ihre eigene Funktionsweise der Designgeschichte prinzipiell nicht als Untersuchungsobjekt zur Verfügung steht – das ist Teil des ihres machtvollen Zaubers. Allgemein ausgedrückt: Weil der Wissenschaft der «intellektuellen

und künstlerischen Praktiken», wie Bourdieu sagt, «...selbst schon eine Reduktion zugrunde liegt.» (Bourdieu, 1983, 184). Diese Reduktion ist ein Blendwerk der Macht, in Jacques Derridas Formulierung: Der «mystische Grund der Autorität» (Derrida, 1991). Die nüchterne Geschichte der Universalisierung von partikularen Machtinteressen im Designfeld sollte geschrieben werden, und sie sollte so geschrieben werden, dass sie für all jene, die im Namen einer mächtigen, unsichtbaren *weissen*, patriarchalen und bildungsbürgerlichen Norm zu «Anderen» gemacht werden, eine Geschichte zum *Drinbleiben* ist, ohne dass sie sich selbst verleugnen und sich – durch die erzwungene Verinnerlichung des Blicks der Mächtigen auf sie – schämen müssen, das zu sein, was sie durch den Zufall der Geburt sind. Sie sollten ihren Vorteil des Aussenblicks auch nicht als ungeheuerlich empfinden, wie Baldwin es nannte. Zu sehen, was hinter der *illu-sio* geschieht, ist nur so lange schrecklich, solange man es nicht selbstverständlich mit anderen teilen kann. Der Blick des «Fremden, der bleibt», so der Soziologe Georg Simmel (Simmel, 2008, 267–274), der als assimilierter Jude in seiner Zeit noch hoffnungsfroh davon ausgehen konnte, dass Assimilation Juden vor Rassismus schützen würde, ist einer, der ausgesprochen fremd bleiben darf. Anstatt dass er immer wieder fremd gemacht wird, wie Fatima El-Tayeb weiter oben formuliert, sollte er in der Schwebel bleiben dürfen – fremd, aber vertraut. Herta Müller würde mir aufgrund ihrer katastrophalen Erfahrung mit der Diktatur in Rumänien, die in eine irritierende mit der Demokratie in Deutschland übergang, beipflichten: «Der Fremde Blick ist alt, fertig mitgebracht aus dem Bekannten. Er hat mit dem Einwandern nach Deutschland nichts zu tun. Fremd ist für mich nicht das Gegenteil von bekannt, sondern das Gegenteil von vertraut.» (Müller, 2008, 135–136).

Wir sollten vertraut werden mit dem, was der fremde Blick sieht. Wir sollten weiter durch diese gebrochenen Linsen sehen und verstehen wollen, wie diese ständigen Nadelstiche historisch produziert und weitergegeben wurden. «Einer der wesentlichsten Züge der neuen Geschichte ist ohne Zweifel diese Deplatziierung des Diskontinuierlichen: sein Übergang vom Hindernis zur Vertrautheit...», so sieht es auch Foucault (Foucault, 2013, 18). Den Kanon der Geschichte nicht löschen, sondern die Kanonisierung selbst problematisieren und historisieren, wie Judy Attfield es weiter oben sagte. Der gebrochene Habitus ist eine grosse Quelle für die Erforschung der Normativität, aus der wir schöpfen können. In Foucaults Worten ausgedrückt, könnte man sagen, dass die heldenhafte Designgeschichte des Guten und Schönen nicht die Antwort auf unsere Fragen nach dem Guten und Schönen ist, sie ist der Ort, der befragt werden sollte:

«Diese vorausgehenden Formen von Kontinuität, all diese Synthesen, die man nicht problematisiert und die man füglich gelten lässt, muss man also in der Schwebel halten. Sie gewiss nicht abweisen, sondern die Ruhe erschüttern, mit der man sie

akzeptiert; zeigen, dass sie nicht von alleine da sind, dass sie stets die Wirkung einer Konstruktion sind [...]. Es handelt sich tatsächlich darum, sie ihrer Quasievidenz zu entreissen [...], zu erkennen, dass sie nicht der ruhige Ort sind von dem aus man andere Fragen stellen kann [...], sondern dass sie von selbst ein Bündel von Fragen stellen.» (Foucault, 2013, 40–41).

Bei der Erforschung dieser stillen Macht des dominanten Diskurses geriet ich oft in Verführung, mich gegen die Objektivierung meiner eigenen Rolle zu stemmen, etwa dann, wenn ich selbst verstrickt gewesen bin mit der Machtstruktur. Dann wurde ich ungeduldig und urteilte lieber rasch, als zu verstehen. Ich musste erst lernen, nicht zu urteilen, weder über mich noch über andere, sondern nachzuvollziehen, was mit uns geschieht. Das ist ein Prozess, der wohl nie gänzlich abgeschlossen ist, deshalb lasse ich jene Stellen, in denen Ressentiments oder voreilige Projektionen noch spürbar sind, auch stehen. Ich werde dadurch angreifbar, und das ist richtig. Lernen, mit der eigenen Stimme zu sprechen, nachdem man gelernt hat zu schweigen, lernen, den eigenen Augen zu trauen, wenn man gelernt hat, sich selbst mit den Augen der anderen zu sehen, ist ein dialektischer und dialogischer Prozess. Dieses Lernen ist auch ein kollektiver Prozess, von dem ich am Anfang nur eine diffuse, vielleicht sogar eine pathetische Vorstellung hatte. Am Ende dieses Projektes kann ich sagen: Das Kollektive liegt nicht nur ausserhalb von mir und hebt nicht immer die Faust: Das Kollektive ist eine innere Haltung, die das Ich kleiner macht und in einen sozialen Beziehungskontext seiner Geschichte stellt. Gerade dadurch kann die Krise der postmodernen Repräsentation aber überwunden werden: Der neue Wert liegt in der Repräsentation der Relationen, die wir im gesamten Raum der Macht zueinander einnehmen, auch gedanklich.

In der feldspezifischen *illusio* und ihrer mangelnden Historisierung liegt eine Ressource für die *konservative* Medaille der Postmoderne, die zwei Seiten hat: den Kulturrelativismus und den Kulturpopulismus. Deshalb sind sowohl das *smarte* Design als auch das Design der *Swissness* im Neoliberalismus so wichtig geworden. Hätte es auch anders verlaufen können? Das zu beantworten ist eine schwierige Aufgabe. Diese «grosse Rechnung», wie es Thomas Bernhard formuliert, können wir nur im Kollektiv anstellen. Dabei fallen wohl intersektionale Differenzierung, aber auch Homologien auf. Wenn jegliche symbolische Herrschaft eine Homologie mit allen anderen Formen aufweist, wie Bourdieu in *Die männliche Herrschaft* vermutet, dann «würde sich ein riesiges Aktionsfeld» auf tun, nicht nur für die feministische Sicht, sondern für jegliche Emanzipation, die alle berufen wären «auf eine eigenständige und gefestigte Position in den politischen Kämpfen gegen alle Formen von Herrschaft einzunehmen.» (Bourdieu, 2012, 13). Die Wissensproduktion und die Designpraxis sind davon nicht ausgenommen. Was ist eine eigenständige, gefestigte emanzipatorische Position der Designgeschichte? Ich wünsche sie mir: ein Forschungsdesiderat.

Der Begriff *Desiderat* kommt von *desiderare*, wünschen – ein Forschungsdesiderat ist somit das, was man wissen *will*. Das Begehren, wissen zu wollen, wer wir füreinander sind. Ist es mehr oder weniger, als wir denken? Das birgt Zündstoff. Das Konfliktpotential, das diese Arbeit offenbart, habe ich produktiv genutzt, aus der persönlichen Substanz von Wut und Enttäuschung wurde lebendige Geschichte, eine konstruktive Wut und eine produktive Enttäuschung. Das Spielerische am Spiel können wir nutzen, die *illusio* hat ihre guten Seiten, wenn sie ein Alibi für Solidarität ist statt für Zynismus. Akteure und Feld könnten von einer historischen Aufarbeitung profitieren, weil in dieser Aufarbeitung ein grosses theoretisches Potential brachliegt für die Gestaltung von alternativen Reflexen zu denen des habituellen Kulturpopulismus und Kulturelitismus. Wie ändert man Reflexe? Einmal sagen ist nicht genug, wie wir anhand von LSch.s Geschichte gesehen haben, bloss einmal sagen verursacht den Ausschluss derjenigen, die unerhörte Dinge benennen. Wie kommt man aus dem Dilemma des Bruchs mit der Normativität? Es ist immer falsch, *etwas* gegen die unsichtbare symbolische Gewalt zu sagen, aber wenn ihre Macht einmal bröckelt, wird es ist immer falsch gewesen sein, *nichts* gesagt zu haben. Empathie hilft, wenn die eigenen schambehafteten Anteile sich mit jenen der anderen verbinden, aber aus diesen herauszukommen benötigt, wie man ebenfalls sehen konnte, das Gegenteil von Scham: die Erinnerung an den eigenen Stolz. Auch das ist dialektisch, und die Richtung ist entscheidend, emanzipatorische Kreisläufe verbinden die eigene Befreiung solidarisch mit denjenigen, die Ohnmachtserfahrungen weiterhin ausgesetzt sind. Kreisläufe der Demütigung und Massregelung zu durchbrechen, wie sie Peter Weiss, Peter Stallybrass und Allon White beschrieben haben, braucht nicht nur den Mut, Unruhe zu ertragen, sondern auch die Liebe zur Wiederholung. Man muss neue Muster sehen lernen und sich daran gewöhnen. Ernst Gombrich hat im Gespräch mit Didier Eribon gesagt: «Es ist immer der Bruch der Ordnung, der Aufmerksamkeit erregt. Aber es kann eine Reihe solcher Brüche geben, und mit dieser Serie stellt sich Ordnung auf einer höheren Ebene ein.» (Gombrich, 1991, 102).

Ich weiss nicht, ob ich *eine höhere Ebene* sagen würde, ich würde eher *eine tiefere Ebene* sagen. Diese hier begonnene Erinnerungsarbeit habe ich mir als eine Arbeit vorgestellt, die andere Muster entwirft, als die «immer wiederkehrenden». Vor dem inneren Auge sah ich eine fliessende Reibung am Werk: das stete Wasser der lebendigen Erinnerung, das den Stein, die Ablagerung alter Gewohnheiten in unseren Geschichten höhlt; eine Reibung weich wie Wasser, das auf seinem Weg durch die Ablagerungen handfeste Visionen sammelt und weitertransportiert, ohne die Ablagerungen zu zerstören, aus denen es sich befreit. Auch in meiner Praxis der Theorie manifestiert sich mein Habitus bei der Produktion der Zeit, «im praktischen Antizipieren einer Zukunft, die gleichzeitig praktische Aktualisierung des Vergangenen ist», oft wiederholt, einer der Refrains meines Liedes (Bourdieu, 2014, 510–511). Mit wem teile ich meinen Habitus?

Ich habe in dieser Arbeit nach stimmigen Bildern der Erinnerungsarbeit gesucht, die ich mit anderen teile. In den Interviewpartnern habe ich sie manchmal, oft sogar, gefunden, «Leuchtkäfer, die den Wald durchmessen», nannte GvA. unsere gemeinsame Registrierung der Zeit. Ruth Klüger hat mir durch ihre Spracharbeit dieses Bild geschenkt: «Um mit Gespenstern umzugehen, muss man sie ködern mit dem Fleisch der Gegenwart. Ihnen Reibflächen hinhalten, um sie aus dem Ruhezustand herauszureizen und sie in Bewegung zu bringen.» (Klüger, 2013, 80) Keine saubere Sache, man steckt schliesslich mittendrin. Michel Foucault macht sich die Hände schmutzig beim Graben in dem, was der Diskurs abschneidet und als Abfall auf den Haufen der vergessenen Geschichten wirft, dann setzt er die Stücke zusammen, Bild *und* Bruch müssen dabei zueinanderpassen. Für ihn zielt die Arbeit der neuen Geschichtsschreibung auf den «Übergang» – man könnte auch sagen: auf die Übersetzung – des Bruchs «vom Hindernis zur Vertrautheit». Roland Barthes spricht über Geschichte als «Protest aus Liebe» (Barthes, 2014, 195). Es ist keine platonische Liebe, das Archiv der Macht, das uns zum Schweigen bringt, ist in unseren Körpern abgelagert. Was fangen wir damit an? Weiter zuhören.

Mir schien es, ich hätte im Laufe dieser Arbeit, die so viele Fragen aufwirft, begonnen, die Antworten beim konzentrierten Zuhören zu sehen – Antworten, die wie Wassertropfen auf ihrem langen Weg durch mächtig aufgetürmte Ablagerungen und Gesteinsschichten einen Raum finden und frei werden und fallen, und dieses Bild half mir, andere Muster und Kreisläufe wahrzunehmen als die gewohnten. Der Klang von Tropfen, die langsam rhythmisch fallen. Es ist nicht das Tropfen von Wasser auf den heissen Stein, das schnell verpufft. Es sind Tropfen in kühlen Höhlen, sie fallen aus Stalaktiten auf Stalagmiten, die sich näherkommen, immer näher und die sich ohne Zweifel einmal berühren werden – zukünftige Säulen einer anderen Erinnerung.

Simon Dickel

Nachwort

Paola De Martin benennt zu Beginn ihres Buchs *Give Us a Break!* ausdrücklich die «kollektive Verschwiegenheit» über die Widerstände im Designfeld der Schweiz, gegen die Menschen bildungssystemferner Herkunft zu kämpfen haben. Diese Verschwiegenheit erstreckt sich wie die Klassengesellschaft über Ländergrenzen hinweg und ist mir aus meiner Arbeit im Fach Gender und Diversity Studies am Fachbereich Gestaltung der Folkwang Universität der Künste in Essen sehr bekannt. Hin und wieder gelingt es uns in Seminaren oder bei anderen Begegnungen, dieses Schweigen zu brechen. So geschah es auch in einer Diskussion nach Paolas Gastvortrag im Rahmen der Vortragsreihe *Differenz_Gestalten* im Juni 2018. Ich erinnere mich gut daran, wie sie nach dem Vortrag über ihre Forschungsergebnisse in diesem Buch das Pult verliess, sich ganz selbstverständlich zu uns ins Publikum setzte und buchstäblich auf Augenhöhe mit uns ins Gespräch kam. Ihre Uneitelkeit und Grosszügigkeit ermöglichten einen Austausch über Klassen-, Generationen- und andere Grenzen hinweg. Paolas persönlicher, affektiver und theoretisch fundierter Bezug zu ihrem Thema erlaubte es einem Kollegen, ganz offen über seinen Weg vom Arbeiterkind zum Designprofessor zu sprechen, und die Studierenden kamen persönlicher als sonst miteinander ins Gespräch. Nach dieser Erfahrung ist es für mich nicht erstaunlich, wie gut es Paola in ihrem Buch gelingt, in den Interviews eine Atmosphäre zu schaffen, in der verschwiegene Dinge sagbar werden. Der diskursive Raum wird in *Give Us a Break!* nämlich noch viel weiter geöffnet als nach dem Vortrag. In den Analysen der Interviews stellt Paola sich nicht wissend ans Pult, sondern sie setzt sich gleichsam zu den Interviewten und spricht sie passenderweise mitunter mit «du» an. Die so spürbare Bezüglichkeit zwischen Paola und ihren Gesprächspartnern und Gesprächspartnerinnen macht das Buch lebendig und kostbar. Ihr eigenes Interview unterzieht Paola derselben kritischen, klugen und zugleich zärtlichen Analyse wie die der Anderen. In einer Geste sprachlicher Distanzierung spricht Paola über sich in der dritten Person. In diesen Passagen analysiert sie ihre eigenen Aussagen über Themen wie Familie, Ästhetik, Herkunft, Mode, Bildung, Migrationsgeschichte, Geld, Geschlecht, Lebensentscheidungen oder politische Überzeugungen. Hier ist ihr Buch so spannend und gewinnbringend zu lesen wie die autobiografischen Texte von Didier Eribon und Annie Ernaux, die zugleich autoethnografische Studien der Klassengesellschaft sind. Wie Paolas Buch verbinden sie die Kategorie Klasse mit weiteren Differenzkategorien zu einer intersektionalen Gesellschaftsanalyse und einer Untersuchung des eigenen Habitus. Beim Lesen waren mir Paolas Analysen willkommener Anlass für kritische Selbstbefragungen und boten darüber hinaus aus Cultural-Studies-Perspektive Einblicke in einen mir zum Teil unbekanntem kulturellen Bezugsrahmen, in dem ich die Maus Topo Gigio kennen lernen und über die TV-Figur Schruppatelli staunen durfte. Ich bin mir sicher, dass Paolas

Buch in meinen künftigen Seminaren für Studierende der Fotografie, des Kommunikationsdesigns und des Industrial Designs immer wieder Anlass bieten wird, die kollektive Verschwiegenheit nicht länger zu akzeptieren, trotz Erfahrungen von Stigmatisierung und Scham die Grenzen des Sagbaren über Klasse, Herkunft und andere Differenzkategorien zu sprengen und so die «unsichtbaren Geister», von denen Paola spricht, als Ideologien zu entlarven. *Give Us a Break!* ermöglicht diesen mutigen Schritt, ohne den die Diskussionen über notwendige Veränderungen der Institution Universität im Abstrakten blieben.

Simon Dickel
Professur für Gender und Diversity in Forschung und Lehre
Folkwang Universität der Künste
Essen, Oktober 2021

Quellenverzeichnis

Interviews Teil 1–3 und Kurzportraits – mit Audioaufzeichnung und vollständiger Transkription – Kürzel:

AV.: Alberto Vieceli, Zürich, 14. November 2014.

GvA., I: Giorgio von Arb, Zürich, 25. November 2014.

GvA., II: Giorgio von Arb, Zürich, 2. Februar 2015.

NP., I: Natalie Pedetti, Neukirch Egnach, 26. November 2015.

NP., II: Natalie Pedetti, Wien, 11. Februar 2016.

LSch.: Linda Schnorf, Zürich, 6. Oktober 2016.

RS.: Ricardo Santos, Vaduz, 2. September 2016.

Interviews Teil 1–3 – mit Audioaufzeichnung und stichwortartigem Protokoll – Kürzel:

PDM., Protokoll: Paola De Martin, das Interview führte Tina Bopp, Zürich 11. November 2014.

GvA., III, Protokoll: Giorgio von Arb, Zürich, 15. Februar 2018.

Anmerkung: Protokolle der zahlreichen informellen Treffen mit und Emails von den Interviewten während der laufenden Forschung von 2013 bis 2020 werden im Lauftext datiert und ihre Zitate mit denselben Kürzeln (siehe oben) belegt. Persönliche Fotografien und Dokumentationen gestalterischer Arbeiten aus den Privatarchiven werden in den Abbildungsverzeichnissen hingegen mit ihren vollständigen Namen belegt, wie in der Einleitung begründet.

Interviews Experten und Austausch informelle Gesprächspartner – mit Audioaufzeichnung und stichwortartigem Protokoll:

Markus Köbeli, Telefongespräch, 16. Dezember 2017.

Meret Ernst, Zürich, 29. Januar 2018.

Claude Lichtenstein, Zürich, 30. Januar 2018.

Robert Lzicar, Zürich, 6. Februar 2018.

Claudia Mareis, Basel, 17. April 2018.

Christian Marazzi, Lugano, 12. Februar 2019.

Beat Frank, Bern, 20. März 2019.

Ohne Audioaufzeichnung, stichwortartiges Protokoll:

Roland und Annelis Gretler, St. Gallen, 28. April 2013.

Roland und Annelis Gretler, Zürich, 23. Mai 2013.

Urs Stahel, Zürich, 14. Oktober 2014.

Dani und Markus Freitag, Zürich, 6. November 2017.

Margrit Stamm, Bern, 14. November 2017.

Markus Freitag, Telefongespräch, 12. Dezember 2017.

Birgit Steinegger, Telefongespräch, 25. Februar 2018.

NN. (anonymisiert, Namen d.V. mehrheitlich bekannt), im Kontext des Museum Bellerive, div. informelle Telefongespräche und Emails, April 2018.

Beat Frank, Bern, 22. September 2018.

Jacqueline «Jacky» McManus, Telefongespräche, 15. Januar–23. Mai 2019.

Emails und Schriftverkehr:

Prodromos Tsinikoris, 5. September 2016.

Claude Lichtenstein, 7. Dezember 2017.

Meret Ernst, 3. Januar 2018.

Lex Trüb, 30. Januar 2018.

Renate Menzi, 16. Februar 2018.

Christoph Lang, 20. Februar 2018.

Jacqueline «Jacky» McManus, 15. Januar–23. Mai 2019.

Rohit Jain, 20. Juni 2020.

Symposium Ästhetik der Anpassung, Cabaret Voltaire, Zürich, 13. März 2019 – mit Audioaufzeichnung, stichwortartiges Protokoll:

Geladene Gäste Roundtable (Morgen):

Sophie Vögele (ZHdK), Christina Cogdell (UC Davis The Arts), Bianca Elzenbaumer (Leeds University of the Arts), Ueli Mäder (Universität Basel).

Veranstalter (Morgen und Nachmittag):

Paola De Martin und Philip Ursprung (Institut gta, ETH Zürich).

Anwesende Interviewpartner Filmscreening *EL HOMBRE DE AL LADO* (Argentinien, 2009) (Mittag)

Alberto Veceli, Linda Schnorf.

Plenum (Nachmittag), offene Veranstaltung:

Geladene Gäste, Veranstalter und ca. 50 anonyme Gäste im Publikum.

Studierende ZHdK und HSLU:

Gestalterische Arbeiten, schriftliche und mündliche Aussagen der Studierenden aus den Seminaren und Vorlesungen der Verfasserin, die während der laufenden Forschung von 2013 bis 2020 stattfanden, werden datiert und anonymisiert zitiert; Abbildungen sind im Einverständnis mit den betreffenden Studentinnen und Studenten hier abgedruckt. In einem Fall blieben Versuche einer Kontaktnahme nach bestem Wissen und Gewissen bis dato erfolglos, eine Antwort ausstehend.

Bibliografie

- Adamczak, Bini: *Beziehungsweise Revolution: 1917, 1968 und kommende*, Berlin: Suhrkamp 2017.
- Adiga, Aravind: *The White Tiger*, Uttar Pradesh: Harper Collins 2009.
- Akdoğanbulut, Cenk: «Neorassismus», in: Institut Neue Schweiz INES (Hg.): *Handbuch Neue Schweiz*, Zürich: Diaphanes 2021, S. 363.
- Alison, Jane, Sinéad McCarthy und Judith Clark: *The Vulgar: Fashion Redefined*, Barbican Art Gallery, London: Koenig 2016 (Kat. Ausst.).
- Alpinewelten.com: »Skitouren in Marokko. Jebel Toubkal«, <https://www.alpinewelten.com/skitouren-marokko-toubkal-atlas?step=tour>.
- Ansari, Ahmed: «What a Decolonisation of Design Involves: Two Programmes for Emancipation», 12. April 2018, <https://www.decolonisingdesign.com/actions-and-interventions/publications/2018/what-a-decolonisation-of-design-involves-by-ahmed-ansari/>.
- Angelou, Maya: *Ich weiss, warum der gefangene Vogel singt*, Berlin: Suhrkamp 2018.
- Appadurai, Arjun: *Die Geographie des Zorns*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009.
- ArbeiterKind.de: <https://www.arbeiterkind.de>.
- Attfield, Judy: «FORM/female follows FUNKTION/male: Feminist Critiques of Design», in: John Walker: *Design History and the History of Design*, London: Pluto Press 1988, S. 199–225.
- Austen, Jane: *Emma*, Frankfurt a.M.: Insel Verlag 1980.
- Azulai, Ariella Aïsha: *Potential History. Unlearning Imperialism*, London: Verso 2019.
- Bärtschi, Hans-Peter: «Zürich-West. Vom Industrie- Zum Trendquartier: Kilometer 203», in: Ders.: *Kilometer Null*, Zürich: Vontobel-Stiftung 2004, S. 51–58.
- Bärtschi, Hans-Peter: *Die industrielle Schweiz vom 18. ins 21. Jahrhundert. Aufgebaut und ausverkauft*, Baden: Hier und Jetzt 2011.
- Baldwin, James: *The Cross of Redemption. Uncollected Writings*, New York: Pantheon Books 2010.
- Baldwin, James und Raoul Peck: *I Am Not Your Negro*, London: Penguin 2017.
- Balsiger, Hermann: «Arbeiter, dich geht's an!», in: *Volksrecht*, 22. Januar 1930.
- Barlösius, Eva: *Pierre Bourdieu*, Frankfurt a.M.: Campus 2011.
- Barlösius, Eva: *Die Macht der Repräsentation. Common Sense über soziale Ungleichheiten*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2005.
- Barthes, Roland: *Die helle Kammer*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2014.
- Basil, Priya: «Gegen mich andenken», in: *WOZ*, Nr. 18/2021, 6. Mai 2021, <https://www.woz.ch/-b7f0>
- Bauman, Zygmunt: *Unbehagen in der Postmoderne*, Hamburg: Hamburger Edition 1999.
- Baumann, Sarah: *Und es kamen auch Frauen. Engagement italienischer Migrantinnen in Politik und Gesellschaft der Nachkriegsschweiz*, Zürich: Seismo 2014.
- Benjamin, Walter: «Über den Begriff der Geschichte», in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1: *Abhandlungen, Zweiter Teil*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 691–704.
- Beauvoir, Simone de: *Die Welt der schönen Bilder*, Berlin: ebersbach & simon 2016.
- Behnke, Christoph: «Fotografie als illegitime Kunst. Pierre Bourdieu und die Fotografie», in: Beatrice von Bismarck, Therese Kaufmann u.a. (Hg.): *Nach Pierre Bourdieu: Visualität, Kunst Und Politik*, Wien: Turia & Kant 2008, S. 131–142.

- Bernhard, Thomas: *Gehen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1971.
- Bhabha, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*, Tübingen: Stauffenburg 2000.
- Black, Sandy: *The Sustainable Fashion Handbook*, London: Thames & Hudson 2012.
- Boillat, Valérie und Bernard Degen: *Vom Wert der Arbeit. Schweizer Gewerkschaften – Geschichte und Geschichten*, Zürich: Rotpunktverlag 2006.
- Boltanski, Luc und Jean-Claude Chamboredon: «Fachwissen oder Begabung», in: Pierre Bourdieu, Luc Boltanski u.a.: *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie*, Hamburg: CEP Europäische Verlagsanstalt 2014, S. 203–231.
- Bolton, Andrew, Alexander McQueen u.a.: *Alexander McQueen. Savage Beauty*, New York: Metropolitan Museum of Art 2011 (Kat. Ausst.).
- Borchert, Christian: «Christian Borchert», in: *Geschlossene Gesellschaft. Künstlerische Fotografie in der DDR 1949–1989*, Berlinerische Galerie/Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, 5. Oktober 2012–12. Januar 2013, Bielefeld: Kerber 2012, S. 66–76 (Kat. Ausst.).
- Borkopp-Restle, Birgitt: *Der Aachener Kanonikus Franz Bock und seine Textilsammlungen. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstgewerbe im 19. Jahrhundert*, Riggisberg: Abegg-Stiftung 2008.
- Bosnack, Amalia und Charline Dayer: *Colonial Modernism or the Supremacy of White*, in: *Magazin des Departements Architektur der ETH Zürich*, Nr. 30: *Farbe*, o.O. 2017, S. 20–23.
- Bourdieu, Pierre: «The field of cultural production. Or: The economic world reversed», in: *Poetics: Journal of Empirical Research on Culture, the Media and the Arts*, Vol. 12, Issue 4–5 (1983), S. 311–356.
- Bourdieu, Pierre: *Sozialer Raum und «Klassen». Leçon sur la leçon*, zwei Vorlesungen übersetzt von Bernd Schwibs, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985.
- Bourdieu, Pierre: *Sociology in Question*, London: Routledge 1993a.
- Bourdieu, Pierre: *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993b.
- Bourdieu, Pierre: *Das Elend der Welt. Zeugnisse und Diagnosen alltäglichen Leidens an der Gesellschaft*, Konstanz: Universitätsverlag Konstanz UVK 1997.
- Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002a.
- Bourdieu, Pierre: *Ein soziologischer Selbstversuch*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002b.
- Bourdieu, Pierre: *Die männliche Herrschaft*, Berlin: Suhrkamp 2012.
- Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2014.
- Bourdieu, Pierre, Luc Boltanski u.a.: *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie*, Hamburg: CEP Europäische Verlagsanstalt 2014.
- Bourdieu, Pierre und Jean-Claude Passeron: *Die Erben. Studenten, Bildung und Kultur*, Konstanz: Universitätsverlag Konstanz UVK 2017.
- Bourdieu, Pierre, Loïc Wacquant u.a.: *Reflexive Anthropologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996.
- Bourdieu, Pierre und Franz Schultheis (Hg.): *Kunst und Kultur*, Bd. 12.1: *Zur Ökonomie symbolischer Güter*, Konstanz: UVK 2010.

- Bourdieu, Pierre und Franz Schultheis (Hg.): *Kunst und Kultur*, Bd. 12.2: *Kunst und künstlerisches Feld*, Konstanz: UVK 2010.
- Bourdieu, Pierre und Franz Schultheis (Hg.): *Kunst und Kultur*, Bd. 12.3: *Kultur und kulturelle Praxis*, Konstanz: UVK 2010.
- Brändle, Christian und Museum für Gestaltung Zürich (Hg.): *100 Jahre Schweizer Design*, Zürich: Lars Müller Publishers 2014a (Kat. Ausst.).
- Brändle, Christian und Museum für Gestaltung Zürich (Hg.): *100 Jahre Schweizer Grafik*, Zürich: Lars Müller Publishers 2014b (Kat. Ausst.).
- Brändle, Rea: *Wildfremd, hautnah. Zürcher Völkerschauen und ihre Schauplätze 1835–1964*, Zürich: Rotpunktverlag 2013.
- Bremer, Helmut, Andrea Lange-Vester u.a.: *Soziale Milieus und Wandel der Sozialstruktur: Die gesellschaftlichen Herausforderungen und die Strategien der sozialen Gruppen*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2006.
- Brüderlin, Markus und Ernst Beyeler (Hg.): *Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog*, Köln: Dumont 2001 (Kat. Ausst.).
- Bundesamt für Gesundheit BAG und Manuela Spiess (Hg.): *Chancengleichheit und Gesundheit – Zahlen und Fakten für die Schweiz*, Hintergrunddokument, 28. August 2018, Bern 2018.
- Bundesamt für Kultur Bern BAK (Hg.): *The Present Issue. Die schönsten Schweizer Bücher 2008*, Bern 2009.
- Bundesamt für Statistik BFS (Hg.): *Statistisches Jahrbuch der Schweiz 2018*, Zürich: NZZ Libro 2018.
- Burckhardt, Lucius, Werner Blaser u.a. (Hg.): *Quantität und Qualität: Design-Tendenzen von 1900 bis 1978 und der Werkbund*, Tagung des Schweizerischen Werkbundes SWB, 10. Dezember 1977, Milano: Electa Editrice 1977.
- Burke, Penny Jane und Jacqueline McManus: *Art For a Few. Exclusion and Misrecognition in Art and Design Higher Education Admissions*, London: NALN 2009.
- Burmeister, Ralf, Michaela Oberhofer u.a. (Hg.): *Dada Africa: Dialogue with the Other*, Museum Rietberg und Berlinische Galerie, Zürich: Scheidegger & Spiess 2016 (Kat. Ausst.).
- Camus, Albert: *Zwischen Ja und Nein*, Leipzig, Weimar: Kiepenheuer 1986.
- Camus, Albert: *Der erste Mensch*, Reinbek b.H.: Rowohlt 1995.
- Carroll, Lewis: *Alice in Wonderland*, London: Penguin Classics 1998 (1865).
- Cheng, Irene, Charles L. Davis u.a.: *Race and Modern Architecture. A Critical History from the Enlightenment to the Present*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press 2020.
- Chiapello, Ève und Luc Boltanski: *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2003.
- Chiapello, Ève: *L'influence des facteurs idéologiques sur la gestion des organisations culturelles. Une comparaison France-Angleterre à la lumière des années Thatcher*, Paris: Chambre de commerce et d'industrie de Paris 1993.
- Cogdell, Christina: *Eugenic Design. Streamlining America in the 1930s*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2004.
- Cole, Teju: *Vertraute Dinge, fremde Dinge*, München: Hanser Berlin 2016.
- Cole, Teju: *Blinder Fleck*, München: Hanser Berlin 2018.

- Comaroff Jean und John L. Comaroff: «Hausgemachte Hegemonie», in: Shalini Randeria und Sebastian Conrad (Hg.): *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/New York: Campus 2002, S. 247–282.
- Conrad, Sebastian: *Deutsche Kolonialgeschichte*, München: Verlag C.H. Beck 2016.
- Conway, Hazel: *Design History. A Student's Handbook*, London: Allen and Unwin 1987.
- Cupers, Kenny: «The Invention of Indigenous Architecture», in: Irene Cheng, Charles L. Davis u.a.: *Race and Modern Architecture. A Critical History from the Enlightenment to the Present*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press 2020, S. 187–199.
- Därmann, Iris: *Undienlichkeit. Gewaltgeschichte und politische Philosophie*, Berlin: Matthes & Seitz 2020.
- D'Amato, Gianni: «Die durchleuchtete, unsichtbare Arbeitskraft. Die italienische Einwanderung in die Schweiz», in: Thomas Buomberger (Hg.): *Schöner leben, mehr haben: die 50er Jahre in der Schweiz im Geiste des Konsums*, Zürich: Limmat 2012, S. 237–260.
- Danko, Dagmar: «Nathalie Heinich», in: Ulf Wuggenig und Christian Steuerwald (Hg.): *Klassiker der Soziologie der Künste. Prominente und Bedeutende Ansätze*, Wiesbaden: Springer VS 2017, S. 1041–1060.
- David, Thomas, Bouda Etemad u.a.: *Schwarze Geschäfte. Die Beteiligung von Schweizern an Sklaverei und Sklavenhandel im 18. und 19. Jahrhundert*, Zürich: Limmat-Verlag 2005.
- De Martin, Paola: *Von der «Kolonialfreiheit» zur «Allianz mit der Regierung». Bildung und Erziehung der Basler Mission in Britisch-Indien 1850–1890*, Lizentiat, Ref.: Prof. Dr. Sven Trakulhun, Zürich 2011, unveröffentlicht.
- De Martin, Paola: «Inkognito: Design im Sozialismus als internationales Krisenmanagement», in: Doreen Mende und Sarah Poppel: *Doppelte Ökonomien. Vom Lesen eines Fotoarchivs aus der DDR (1967–1990)*, Institut gta der ETH Zürich, Leipzig: Spector Books 2013, S. 175–185 (Kat. Ausst.).
- De Martin, Paola: «Brennende Unschärfe. Offener Brief an Bundesrätin Simonetta Sommaruga», in: Institut Neue Schweiz INES (Hg.): *Handbuch Neue Schweiz*, Zürich: Diaphanes 2021a, S. 27–33.
- De Martin, Paola: «Per arrivare, bisogna partire», in: Institut Neue Schweiz INES (Hg.): *Handbuch Neue Schweiz*, Zürich: Diaphanes 2021b, S. 34–38.
- De Martin, Paola: «Una bruciante sfocatura. Lettera aperta alla Consigliera Federale Simonetta Sommaruga», in: Institut Neue Schweiz INES (Hg.): *Handbuch Neue Schweiz*, Zürich: Diaphanes 2021c, S. 344–347.
- Derrida, Jacques: *Gesetzeskraft: Der mystische Grund der Autorität*, 8. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2017.
- Dietze, Gabriele: «Okzidentalismuskritik. Möglichkeiten und Grenzen einer Forschungsperspektivierung», in: Gabriele Dietze u.a. (Hg.): *Kritik des Okzidentalismus. Transdisziplinäre Beiträge zu (Neo-)Orientalismus und Geschlecht*, Bielefeld: transcript 2009, S. 23–54.
- Dilnot, Clive: «Our history, our unhappiness», in: Tony Fry und Clive Dilnot u.a.: *Design and the Question of History*, Huntingdon: Bloomsbury 2015, S. 133–164.

- Dinges, Martin: «Von der ›Lesbarkeit der Welt‹ zum universalisierten Wandel durch individuelle Strategien: Die soziale Funktion der Kleidung in der höfischen Gesellschaft», in: *Saeculum*, Vol. 44, Nr. 1 (1993), S. 90–112.
- Dos Santos Pinto, Jovita: «Spuren. Eine Geschichte Schwarzen Frauen in der Schweiz», in: Shelley Berlowitz, Elisabeth Joris u.a. (Hg.): *Terra Incognita? Der Treffpunkt Schwarzer Frauen in Zürich*, Zürich: Limmat Verlag 2013, S. 143–185.
- Du Bois, William E. B. und Whitney Battle-Baptiste (Hg.): *W.E.B. Du Bois's Data Portraits. Visualizing Black America. The Color Line at the Turn of the Twentieth Century*, The W.E.B. Du Bois Center at the University of Massachusetts Amherst, Massachusetts: Massachusetts Amherst Princeton Architectural Press 2018.
- Düsing, Wolfgang: *Friedrich Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Text, Materialien, Kommentar*, München: Carl Hanser 1981.
- Dunzendorfer, Jan: «Fetisch/ Fetischismus», in: Susan Arndt und Nadja Ofuatey-Alazard (Hg.): *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)erben des Kolonialismus im Wissensarchiv der deutschen Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk*, Münster: Unrast-Verlag 2011, S. 634–638.
- Eddo-Lodge, Reni: *Warum ich nicht länger mit Weissen über Hautfarbe spreche*, Stuttgart: Tropen 2019.
- Eggers, Marisha Maureen: «Diversity/Diversität», in: Susan Arndt und Nadja Ofuatey-Alazard, (Hg.): *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)erben des Kolonialismus im Wissensarchiv der deutschen Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk*, Münster: Unrast-Verlag 2011, S. 256–264.
- Ehrenberg, Alain: *Das erschöpfte Selbst: Depression und Gesellschaft in der Gegenwart*, Frankfurt a.M.: Campus-Verlag 2004.
- Eibach, Joachim und Günther Lottes (Hg.): *Kompass Der Geschichtswissenschaft. Ein Handbuch*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2006.
- El-Mafaalani, Aladin: *BildungsaufsteigerInnen aus benachteiligten Milieus. Habitustransformation und soziale Mobilität bei Einheimischen und Türkeistämmigen*, Wiesbaden: Springer VS 2012.
- Eribon, Didier: «Der Front National spielt damit, dass er an den Stolz appelliert», *Die Republik online*, 20. Februar 2018, <https://www.republik.ch/2018/02/20/interview-eribon-teil2>.
- Eribon, Didier: *Gesellschaft als Urteil*, Berlin: Suhrkamp 2017.
- Eribon, Didier: *Rückkehr nach Reims*, Berlin: Suhrkamp 2016.
- Erklärung von Bern/Clean Clothes Campaign, *Fair Fashion?*, 2014, https://www.publiceye.ch/fileadmin/doc/Mode/CCC_FairFashion-Guide.pdf.
- Ernaux, Annie: *Das bessere Leben*, Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1988.
- Ernaux, Annie: «La Honte – 1997», in: Dies.: *Écrire la vie*, Paris: Gallimard 2011, S. 211–267.
- Ernaux, Annie: *Die Jahre*, Berlin: Suhrkamp 2017.
- Ernaux, Annie: «Ich fühle mich schuldig», Iris Radisch über Annie Ernaux, *Zeit online*, 10. Oktober 2018, <https://www.zeit.de/2018/42/annie-ernaux-erinnerung-eines-maedchens-roman-frankreich-arbeitermilieu>.
- Ernaux, Annie, «Annie Ernaux über ihr Schreiben und ihr Buch ›Der Platz‹», Suhrkamp Mediathek online, 7. Oktober 2019, <https://www.suhrkamp.de/video/annie-ernaux-ueber-ihr-schreiben-und-ihr-buch-der-platz-b-961>.

- Ernst, Meret: «Swiss Made, Swiss Design?», in: Christian Brändle und Museum für Gestaltung Zürich (Hg.), *100 Jahre Schweizer Design*, Zürich: Lars Müller Publishers 2014a (Kat. Ausst.), S. 324–329.
- Escobar, Arturo: *Encountering Development. The Making and Unmaking of the Third World*, Princeton/New Jersey: Princeton UP 1995.
- Espahangizi, Kijan: «Deep Diversity. Oder: Was heisst Vielfalt für die #NeueSchweiz?», in: Institut Neue Schweiz INES (Hg.): *Handbuch Neue Schweiz*, Zürich: Diaphanes 2021, S. 231–237.
- ETH Studio Basel (Hg.): *Metropolitanregion Zürich*, Zürich: Zürcher Handelskammer und Verlag Neue Zürcher Zeitung 2010.
- Fabian, Johannes: *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*, New York: Columbia UP 1983.
- Falk, Francesca: «Eine postkoloniale Perspektive auf die illegalisierte Immigration in der Schweiz. Über Ausschaffungen, den «Austausch mit Afrika», Alltagsrassismus und die Angst vor umgekehrter Kolonisierung», in: Patricia Purtschert u.a. (Hg.): *Postkoloniale Schweiz. Formen und Folgen eines Kolonialismus ohne Kolonien*, Bielefeld: transcript 2012, S. 201–224.
- Fanon, Frantz: *Black Skin, White Masks*, London: Pluto 1986.
- Ferrante, Elena: *Die Geschichte eines neuen Namens. Jugendjahre*, Bd. 2 der Neapolitanischen Saga, Berlin: Suhrkamp 2017.
- Fibbi, Rosita: *Die marokkanische, die tunesische und die algerische Bevölkerung in der Schweiz*, Schweizerisches Bundesamt für Migration, Bern: BBL 2014.
- Fischer, Rudolf: *Die Maghrebländer: Marokko, Algerien, Tunesien. Geschichte und Bilder*, Feldbrunnen: Edition Piscator 2013.
- Fischer-Tiné, Harald: *Low and Licentious Europeans: Race, Class and White Subalternity in Colonial India*, New Delhi: Orient Black Swan 2009.
- Fisher, Mark: *Kapitalistischer Realismus ohne Alternative?*, Hamburg: VSA-Verlag 2013.
- Florida, Richard L.: *The Rise of the Creative Class: Revisited*, New York: Basic 2014.
- Forty, Adrian: *Objects of Desire. Design and Society 1750–1980*, London: Thames and Hudson 1986.
- Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2013.
- Fraser, Andrea: «Toward a Reflexive Resistance», *x-traonline Magazine*, 2018, <https://www.x-traonline.org/article/artist-writes-no-2-toward-a-reflexive-resistance/>.
- Freud, Sigmund: *Der Witz und seine Beziehung zum Unterbewussten*, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch 2009.
- Friedli, Isabel und Steve McQueen (Hg.): *Steve McQueen – Works*, Art Institute of Chicago, Schaulager Basel; Heidelberg: Kehrer 2012 (Kat. Ausst.).
- Friedli, Isabel und Steve McQueen: *Steve McQueen: Exhibition Booklet*, Schaulager Basel, 16. März–1. September 2013, Basel: Laurenz-Stiftung 2013.
- Frigerio, Marina: *Verbotene Kinder. Die Kinder der italienischen Saisoniers erzählen von Trennung und Illegalität*, Zürich: Rotpunkt 2014.
- Frisch, Max: «Überfremdung II (1966)», in: Ders.: *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge 1931–1985*, Bd. V.2. 1964–1967, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976, S. 377–399.
- Fritzsche, Daniel: «Zürich, die gebildete Stadt», in: *Neue Zürcher Zeitung NZZ*, 1. Februar 2017, S. 19.
- Geer, Nadja: *Sophistication. Zwischen Denkstil und Pose*, Göttingen: V&R Unipress 2012.

- Germann, Pascal: *Laboratorien der Vererbung. Rassenforschung und Humangenetik in der Schweiz 1900–1970*, Göttingen: Wallstein Verlag 2016a.
- Germann, Pascal: «Berlin Reichsministerium des Inneren – Hotel Dolder Zürich», in: Daniel Kurjaković, Franziska Koch u.a.: *The Air Will Not Deny You. Zürich im Zeichen einer anderen Globalität*, Zürich: Diaphanes 2016b, S. 134–137.
- Gidley, Ben: *The Proletarian Other. Charles Booth and the Politics of Representation*, Goldsmith's College, London: University of London 2000.
- Giedion, Sigfried: *Befreites Wohnen*, Zürich: Orell Füssli 1929.
- Goertz, Hans-Jürgen (Hg.): *Geschichte. Ein Grundkurs*, Reinbek b.H.: Rowohlt 2007.
- Gombrich, Ernst H.: *Die Kunst, Bilder zum Sprechen zu bringen. Ein Gespräch mit Didier Eribon*, Stuttgart: Klett-Cotta 1993.
- Grand, Lurker (Hg.): *Hot Love – Swiss Punk & Wave 1976–1980*, Zürich 2007.
- Gretler, Roland: «Natur und Tendenz. Entstehen und Vergehen des Arbeiter-Fotobundes Zürich», in: *Fotogeschichte, Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Sonderdruck, Bd. 33, Nr. 127 (2013), S. 57–71.
- Groth-Samberg, Olaf: «Arbeitermilieus in der Ära der De-Industrialisierung», in: Helmut Bremer, Andrea Lange-Vester u.a.: *Soziale Milieus und Wandel der Sozialstruktur*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2006, S. 241–265.
- Gruner, Erich: *Die Arbeiter in der Schweiz im 19. Jahrhundert. Soziale Lage, Organisation, Verhältnis zu Arbeitgeber und Staat*, Bern: Francke 1968.
- Gültekin, Ugur: «Nur gemeinsam geht es vorwärts», *WOZ*, 09. Juli 2020, <https://www.woz.ch/-ac70>.
- Hartman, Saidiya: *Lose Your Mother. A Journey Along the Atlantic Slave Route*, New York: Farrar, Straus & Giroux 2007.
- Harvey, David: *Kleine Geschichte des Neoliberalismus*, Zürich: Rotpunktverlag 2007.
- Haug, Wolfgang Fritz: *Kritik der Warenästhetik, gefolgt von: Warenästhetik im High-Tech-Kapitalismus*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009.
- Hahn, Ulla: *Das verborgene Wort*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 2003.
- Hall, Stuart und Jacques Martin: *The Politics of Thatcherism*, London: Lawrence and Wisher Ltd. 1987.
- Hall, Stuart: *Cultural Studies. Ein politisches Theorieprojekt*, Hamburg: Argument 2000.
- Haug, Frigga: *Erinnerungsarbeit*, Hamburg: Argument 1990.
- Hayden, Dolores: *The Grand Domestic Revolution: A History of Feminist Designs for American Homes, Neighborhoods, and Cities*, Cambridge: MIT 1981.
- Henni, Samia: «Colonial Ramifications», *e-flux*, Oktober 2019, <https://www.e-flux.com/architecture/history-theory/225180/colonial-ramifications/>.
- Henni, Samia: *Architecture of Counterrevolution. The French Army in Northern Algeria*, Zürich: Gta Verlag 2017.
- Hesse, Johannes: «Götzenfabriken?», in: Basler Mission (Hg.): *Der Evangelische Heidenbote*, Missionsmagazin, Basel: Missionsverlag 1910, S. 36–40.
- Hildenbrand, Bruno: «Psychiatrische Soziologie als Klinische Soziologie: ein Erfahrungsbericht», Universität Jena, Institut für Soziologie, 2000, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-219452>.

- Hillmann, Karl-Heinz und Günter Hartfiel (Hg.): *Wörterbuch der Soziologie*, Stuttgart: Kröner 1994.
- Hine, Thomas: *Populuxe*, New York: Alfred A. Knopf 1987.
- Hmine, Alexandre: *Milchstrasse*, Zürich: Rotpunkt 2018.
- Hobsbawm, Eric: *Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2019.
- Hobsbawm, Eric J.: *Karl Marx und Friedrich Engels: Das Kommunistische Manifest. Eine moderne Edition*, Hamburg: Argument 1999.
- Hochparterre (Hg.): «Das Zürcher Modell», Themenheft *Hochparterre*, Juni 2014, Zürich: Hochparterre AG/Verlag für Architektur und Design 2014.
- Hoggart, Richard: *The Uses of Literacy*, New Brunswick: Transaction 1998.
- Honour, Hugh und John Fleming: *Weltgeschichte der Kunst*, München: Prestel 2000.
- hooks, bell: *Where We Stand. Class Matters*, New York: Routledge 2000.
- Howald, Stefan: «Roland Gretler: Wie ein Magier durch die Bilder in die Welt sehen», *WOZ*, 1. Februar 2018, <https://www.woz.ch/-8636>.
- Hunziker, Michelle: *Una vita apparentemente perfetta*, Milano: Mondadori 2017.
- Ibrahimović, Zlatan und David Lagercrantz: *Ich bin Zlatan Ibrahimović*, o.O.: Malik 2011.
- Infosekta: «Was ist eine Sekte», <http://www.infosekta.ch/was-ist-eine-sekte/sektenmerkmale/>.
- INURA (Hg.): *Räume und Bewegungen der Kreativen in Zürich 1989–2014*, Zürich: INURA 2015.
- Itten, Johannes: *Kunst der Farbe. Subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst*, Gekürzte Studienausgabe, Freiburg: Christophorus Englisch 2009.
- Jagodzinski, Jan: *Visual Art and Education in an Era of Designer Capitalism. Deconstructing the Oral Eye*, New York: Palgrave Macmillan 2010.
- Jain, Rohit: «Die Comedyfigur Rajiv Prasad in Victors Spätprogramm – Post_koloniales Phantasma und die Krise des <Sonderfalls> Schweiz», in: Patricia Purtschert u.a. (Hg.), *Postkoloniale Schweiz. Formen und Folgen eines Kolonialismus ohne Kolonien*, Bielefeld: transcript 2012, S. 175–197.
- Jain, Rohit: *Kosmopolitische Pioniere*, Bielefeld: transcript 2018.
- Jain, Rohit: «Schwarzenbach geht uns alle an! Gedanken zu einer vielstimmigen antirassistischen Erinnerungspolitik», *INES-Blog*, 26. Juni 2020, https://institutneueschweiz.ch/De/Blog/249/Schwarzenbach_geht_uns_alle_an_Gedanken_zu_einer_vielstimmigen_antirassistischen_Erinnerungspolitik.
- Jameson, Fredric: *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke UP 1991.
- Jarcy, Xavier: *Le Corbusier. Un fascisme français*, Paris: Albin Michel 2015.
- Jones, Owen: *Prolls. Die Dämonisierung der Arbeiterklasse*, Mainz: Thiele 2012.
- Judt, Tony: *Postwar – Geschichte Europas von 1945 bis zur Gegenwart*, Frankfurt a.M.: Fischer 2011.
- Kastner, Jan: *Die Linke und die Kunst. Ein Überblick*, Münster: Unrast 2019.
- Kehli, Christin und Carlo Knöpfel: *Handbuch Armut in der Schweiz*, Luzern: Caritas 2006.
- Keller, Erich: *Das kontaminierte Museum. Das Kunsthaus Zürich und die Sammlung Bührlé*, Zürich: Rotpunkt 2021.

- Keller, Florian: «Parasite. Sturmfrei im Luxusbunker», *WOZ*, 08. August 2019, <https://www.woz.ch/-9e49>.
- Keller, Jenny: «Ein Leben lang», Interview mit Christa de Carouge, *Swiss-Architects*, 22. November 2017, <https://www.swiss-architects.com/de/architecture-news/meldungen/ein-leben-lang>.
- Keller-Koller, Isabella: *Begabte mit Migrationshintergrund. Rahmenbedingungen und Erkennung*, MA-Arbeit, Studiengang 07, Integrative Begabungs- und Begabtenförderung, Institut Weiterbildung und Beratung FHNW, Seuzach 2009, unveröffentlicht.
- Kertézs, Imre: *Roman eines Schicksallosen*, Berlin: Rowohlt 2005.
- Kipling, Rudyard: «The White Man's Burden», in: Ders.: *The Five Nations*, New York: Doubleday Page & Co. 1903, S. 79–81.
- Klein, Naomi: *No Logo! Der Kampf der Global Players um Marktmacht. Ein Spiel mit vielen Verlierern und wenigen Gewinnern*, München: Riemann 2001.
- Klüger, Ruth: *weiter leben. Eine Jugend*, München: dtv 2013.
- Knigge.de, zitiert nach Jennifer Apolinário-Hagen: «Warum eigentlich Smalltalk? Teil 1», 20. Oktober 2014, <https://www.ruhrbarone.de/smalltalk-karriere-erfolg-schopenhauer-stress/92633>.
- König, Mario: «Bürger Bauer Angestellte, alte und neue Eliten in der sozialen Schichtung», in: *Traverse. Zeitschrift für Geschichte, Revue d'histoire*, Jg. 18, Heft 1: *Sozialgeschichte der Schweiz* (2011), S. 104–136.
- Kohlbauer-Fritz, Gabriele (Hg.): *Ringstrasse: Ein jüdischer Boulevard. A Jewish Boulevard*, Jüdisches Museum Wien, Wien: Amalthea Signum 2015 (Kat. Ausst.).
- Kravagna, Christian: «Adolf Loos and the Colonial Imaginary», in: Tom Avermaete, Serhat Karakayali u.a.: *Colonial Modern. Aesthetics of the Past. Rebellions for the Future*, London: black dog publishing 2010, S. 245–261.
- Kunz, Emma: *Neuartige Zeichnungsmethode: Gestaltung und Form als Mass, Rhythmus, Symbol und Wandlung von Zahl und Prinzip*, Waldstatt: Eigenverlag 1953.
- Kurjaković, Daniel, Franziska Koch u.a.: *The Air Will Not Deny You. Zürich im Zeichen einer anderen Globalität*, Zürich: Diaphanes 2016.
- Kury, Patrick: «Soziale Mobilität», *Historisches Lexikon der Schweiz*, 2012, <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/015995/2012-01-04/>.
- Laganà, Francesco: «Inequalities in return to education in Switzerland», in: Fabrizio Bernardi und Gabriele Ballarino: *Education, Occupation, and Social Origin. A Comparative Analysis of the Transmission of Socio-Economic Inequalities*, Cheltenham, Northampton: Edward Elgar Publishing 2016, S. 199–214.
- Lange, Dorothea: «The Assignment I'll Never Forget: Migrant Mother», in: *Popular Photography*, Februar 1960, zit. online: <https://guides.loc.gov/migrant-mother>.
- Latour, Bruno: *We have never been modern*, Cambridge: Harvard University Press 1993.
- Lavanthy, Anne: «Glimpses into the Hearts of Whiteness», in: Patricia Purtschert und Harald Fischer-Tiné (Hg.): *Colonial Switzerland. Rethinking Colonialism from the Margins*, London: Palgrave Macmillan UK 2015, S. 278–295.
- Lazzarato, Maurizio: «Immaterial Labor», in: Andrew Pendakis: *Contemporary Marxist Theory: A Reader*, New York: Bloomsbury 2014, S. 77–92.

- Lees-Maffei, Grace und Rebecca Houze (Hg.): *The Design History Reader*, London: Bloomsbury 2010.
- Lepenies, Philipp H.: «Lernen vom Besserwisser, Wissenstransfer in der «Entwicklungshilfe» aus historischer Perspektive», in: Hubertus Büschel und Daniel Speich (Hg.): *Entwicklungswelten. Globalgeschichte der Entwicklungszusammenarbeit*, Frankfurt a.M.: Campus 2009, S. 33–59.
- Lichtenstein, Claude: *Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich, Museum für Gestaltung Zürich: Architekten Adolf Steger und Karl Egender, 1930–1933*, Bern: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte 2005.
- Lichtenstein, Claude: «Das Thema des Arbeitermöbels», in: Christian Brändle und Museum für Gestaltung Zürich: *100 Jahre Schweizer Design*, Zürich: Lars Müller Publishers 2014a (Kat. Ausst.), S. 49–50.
- Lichtenstein, Claude: «Die verborgene Dimension. Zum Industrial Design 1960–1980», in: Christian Brändle und Museum für Gestaltung Zürich: *100 Jahre Schweizer Design*, Zürich: Lars Müller Publishers 2014b (Kat. Ausst.), S. 240–245.
- Linse, Ulrich: «Die Mazdaznan-Pädagogik des Bauhaus-Meisters Johannes Itten», o. Z., <https://docplayer.org/42426447-Ulrich-linse-die-mazdaznan-paedagogik-des-bauhaus-meisters-johannes-itten.html>.
- Littler, Jo: *Against Meritocracy. Culture, Power and Myths of Mobility*, London: Routledge 2018.
- Loos, Adolf: «Ornament und Verbrechen», in: Ders.: *Ausgewählte Schriften. Die Originaltexte*, Wien: Prachner 2000, S. 192–202.
- López-Durán, Fabiola: *Eugenics in the Garden. Transatlantic Architecture and the Crafting of Modernity*, Austin: University of Texas 2018.
- Lott, Eric: *Love and Theft. Blackface Minstrelsy and the American Working Class*, New York/Oxford: UP 1993.
- Louis, Édouard: *Das Ende von Eddy*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2015.
- Louis, Édouard: *Im Herzen Der Gewalt*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2017.
- Louis, Édouard: *Wer hat meinen Vater umgebracht*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2019.
- Louis, Édouard: *Die Freiheit einer Frau*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2021.
- Louis, Édouard: EDOUARD LOUIS: WAS IST GEWALT?, *SRF Sternstunde Philosophie*, Schweiz 2019a; <https://www.srf.ch/play/tv/sternstunde-philosophie/video/edouard-louis-was-ist-gewalt?id=f938457c-0eda-44e0-a1da-541a9b05eac2>.
- Mäder, Ueli: *macht.ch. Geld und Macht in der Schweiz*, Zürich: Rotpunktverlag 2015.
- Mäder, Ueli: *68 – was bleibt?*, Zürich: Rotpunktverlag 2018.
- Mäder, Ueli, Ganga Jey Aratnam u.a.: *Wie Reiche denken und lenken. Reichtum in der Schweiz*, Zürich: Rotpunktverlag 2010.
- Maiolino, Angelo: *Als die Italiener noch Tschinggen waren. Der Widerstand gegen die Schwarzenbach-Initiative*, Zürich: Rotpunktverlag 2011.
- Magnaguagno, Guido: «Rudolf Steiner – Joseph Beuys – Andreij Belyj – Emma Kunz. Richtkräfte für das 21. Jahrhundert», in: *Vernissage, Zeitschrift zur Ausstellung*, Nr. 2 (1999), S. 8–15.
- Magnaguagno, Guido und Giorgio von Arb: *Zürich. Ein Fotoportrait*, Kunsthaus Zürich, Zürich: Offizin 1997 (Kat. Ausst.).

- Marazzi, Christian: *Sozialismus des Kapitals*, Zürich: Diaphanes 2012.
- Mareis, Claudia: *Design als Wissenskultur*, Bielefeld: transcript 2011.
- Mathur, Saloni: *India by Design. Colonial History and Cultural Display*, Berkeley: University of California Press 2007.
- Maurières, Arnaud, Éric Ossart u.a. (Hg.): *Maroc, Marocco – Couleurs Désert, Desert Colours. Tis-sages contemporains des Aït Khebbach, Contemporary Weaving of the Aït Khebbach*, Musée Bargoin, Clermont-Ferrant, Genève: Ethnistory 2016 (Kat. Ausst.).
- Mbembe, Achille: *Kritik der schwarzen Vernunft*, Berlin: Suhrkamp 2014.
- McClintock, Anne: *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*, New York: Routledge 1995.
- McRobbie, Angela: «Die Los-Angelesierung von London», 2007, <http://eipcp.net/transversal/0207/mcrobbe/de>.
- McRobbie, Angela: «Everyone is creative», Artists as Pioneers of the New Economy?», Be Creative!, 2003, http://www.k3000.ch/becreative/texts/text_5.html.
- Meier, Bruno und Tobias Wildi: *Company Town: BBC/ABB und die Industriestadt Baden*, Baden: Hier und Jetzt 2016.
- Meier, Marietta, Brigitta Bernet u.a. (Hg.): *Zwang zur Ordnung. Psychiatrie im Kanton Zürich, 1870–1970*, Zürich: Chronos 2007.
- Meier, Marietta: «Zwangssterilisationen in der Schweiz. Zum Stand der Debatte», in: *Traverse. Zeitschrift für Geschichte, Revue d'histoire*, Bd. 11: *Justiz und Geschichte*, Heft 1 (2004), S. 130–146.
- Meier, Philipp: «Mit Teppichen leben», *NZZ*, 7. September 2016, https://www.nzz.ch/feuilleton/kunst_architektur/marokkanischer-farbenzauber-das-menschliche-mass-ld.115266?reduced=true.
- Melandri, Francesca: *Sangue giusto*, Milano: Rizzoli 2017.
- Melandri, Francesca: *Alle, ausser mir*, Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 2018.
- Mende, Doreen und Sarah Poppel: *Doppelte Ökonomien. Vom Lesen eines Fotoarchivs aus der DDR (1967–1990)*, Institut gta der ETH Zürich, Leipzig: Spector Books 2013 (Kat. Ausst.).
- Mercer, Kobena: «Art History after Globalization: Formations of the Colonial Modern», in: Tom Avermaete, Serhat Karakayali u.a.: *Colonial Modern. Aesthetics of the Past. Rebellions for the Future*, London: black dog publishing 2010, S. 233–242.
- Micossé-Aikins, Sandrine: «Kunst», in: Susan Arndt und Nadja Ofuatey-Alazard (Hg.): *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)erben des Kolonialismus im Wissensarchiv der deutschen Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk*, Münster: Unrast-Verlag 2011, S. 420–430.
- Mignolo, Walter D.: *Local Histories / Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Princeton: Princeton University Press 2000.
- Miller, Arthur: *Zeitkurven*, Frankfurt a.M.: Fischer 2005.
- Morrison, Toni: *Im Dunkeln spielen. Weisse Kultur und literarische Imagination*, Reinbek b.H.: Rowohlt 1994.
- Müller, Herta: *Der König verneigt sich und tötet*, Frankfurt a.M.: Fischer 2008.
- Müller, Herta: «Schönheit war damals politisch», in: Henriette Schroeder: *Ein Hauch von Lippenstift für die Würde: Weiblichkeit in Zeiten grosser Not*, München: Elisabeth Sandmann 2014, S. 284–298.

- Mueller, Marianne: *Migros-Genossenschafts-Bund, Migros Geschäftsbericht 1998. Migros Annual Report 1998*, o.O. 1998.
- Museum Bellerive: Flyer zur Ausstellung *Couleurs Désert. Teppichkunst aus Marokko*, Zürich 2016a, Privataarchiv d.V.
- Museum Bellerive: Ausstellungstext zu den Arbeiten von Claudia Caviezel – Aushang in der Ausstellung *Couleurs Désert. Teppichkunst aus Marokko*, Zürich 2016b, Fotografie des Aushangs, Privataarchiv d.V.
- Museum für Gestaltung Zürich (Hg.): *Tuchführung*, Zürich: MfGZ 1993 (Kat. Ausst).
- Museum für Gestaltung Zürich: «Social Design», 2020, <https://museum-gestaltung.ch/de/ausstellung/social-design/>.
- Nachtwey, Oliver: *Die Abstiegs-gesellschaft. Über das Aufbegehren in der regressiven Moderne*, Berlin: Suhrkamp 2016.
- Nachtwey, Oliver und Philipp Staab: «Die Avantgarde des digitalen Kapitalismus», in: *Mittelweg. Zeitschrift des Hamburger Instituts für Sozialforschung* 36, Heft 24 (Dezember 2015/Januar 2016), S. 59–84.
- Obama, Michelle: *Becoming Michelle Obama. Meine Geschichte*, München: Goldmann 2018.
- Oesch, Daniel, L. Rennwald und A. Zimmermann: «Der Wahlentscheid der Arbeiter in der Schweiz, 1971–2011», Februar 2016, <https://www.socialchangeswitzerland.ch/?p=721>.
- Oesch, Daniel und Emily Murphy: «Keine Erosion, sondern Wachstum der Mittelklasse. Der Wandel der Schweizer Berufsstruktur seit 1970», Dezember 2017, <https://www.socialchangeswitzerland.ch/?p=1377>.
- Ogette, Tupoka: «Ich gehe nie wieder zurück in diese Ohnmacht», *Zeit online*, 24. Juni 2020, <https://www.zeit.de/zeit-magazin/2020/27/tupoka-ogette-exit-racism-antirassismus-trainee-rin>.
- Osterhammel, Jürgen und Boris Barth: *Zivilisierungsmissionen. Imperiale Weltverbesserung seit dem 18. Jahrhundert*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2005.
- Osterhammel, Jürgen und Niels P. Petersson: *Geschichte der Globalisierung. Dimensionen Prozesse Epochen*, München: C. H. Beck 2007.
- Papanek, Victor: *Design for the Real World*, London: Thames & Hudson 1972.
- Papanek, Victor und Florian Pumhösl (Hg.): *Design für die reale Welt. Anleitungen für eine humane Ökologie und sozialen Wandel*, Wien: Springer 2008.
- Parker, Rozsika: *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*, London: I.B. Tauris 2011.
- Peterson, Richard A. und Roger M. Kern: «Changing Highbrow Tastes. From Snob to Omnivore», *American Sociological Review*, Vol. 61, Nr. 5 (Oktober 1996), S. 900–907.
- Petersson, Niels P.: «Markt, Zivilisierungsmission und Imperialismus», in: Jürgen Osterhammel und Boris Barth: *Zivilisierungsmissionen. Imperiale Weltverbesserung seit dem 18. Jahrhundert*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2005, S. 33–54.
- Piesche, Peggy: *«Euer Schweigen schützt euch nicht. Audre Lorde und die Schwarze Frauenbewegung in Deutschland*, Berlin: Orlanda 2012.
- Press, Joy und Simon Reynolds: *Sex Revolts. Gender, Rock und Rebellion*, Mainz: Ventil Verlag 2020.

- Purtschert, Patricia und Harald Fischer-Tiné (Hg.): *Colonial Switzerland. Rethinking Colonialism from the Margins*, London: Palgrave Macmillan UK 2015.
- Purtschert, Patricia: *Kolonialität und Geschlecht im 20. Jahrhundert. Eine Geschichte der weissen Schweiz*, Bielefeld: transcript 2019.
- Randeria, Shalini und Sebastian Conrad (Hg.): *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M.: Campus 2002.
- Ramsauer, Nadja und Thomas Meyer: «Blinder Fleck im Sozialstaat. Eugenik in der Deutschschweiz 1930–1959», in: *Traverse. Zeitschrift für Geschichte, Revue d'histoire*, Bd. 2, Heft 2 (1995), S. 117–121.
- Raunig, Gerald und Ulf Wuggenig: *Kritik Der Kreativität*, Wien: Transversal Texts 2016.
- Reay, Diane u.a.: «Stangers in Paradise? Working Class Students in Elite Universities», in: *Sociology*, Vol. 43, Nr. 6 (Dezember 2009), S. 1103–1121.
- Regener, Susanne: *Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen*, München: Fink 1999.
- Reichardt, Sven: *Das Alternative Milieu. Antibürgerlicher Lebensstil und linke Politik in der Bundesrepublik Deutschland und Europa 1968–1983*, Göttingen: Wallstein Verlag 2010.
- Reybrouck, David van: *Kongo. Eine Geschichte*, Berlin: Suhrkamp 2012.
- Ricciardi, Toni: *Breve storia dell'emigrazione italiana in Svizzera*, Roma: Donizelli 2018.
- Rössler, Patrick, Elizabeth Otto u.a.: *Frauen am Bauhaus. Wegweisende Künstlerinnen der Moderne*, München: Knesebeck 2019.
- Ross, Ellen: *Slum Travelers. Ladies and London Poverty, 1860–1920*, Berkeley: University of California Press 2007.
- Rothberg, Michael: «Von Gaza nach Warschau: Die Kartierung des multidirektionalen Gedächtnisses», in: Iris Roebeling-Grau und Dirk Rupnow (Hg.): *Holocaust-Fiction. Kunst jenseits der Authentizität*, Paderborn: Wilhelm Fink 2015, S. 37–62.
- Rothberg, Michael: *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford: Stanford University Press 2009.
- Said, Edward: *Orientalism*, London/New York: Routledge & Kegan Paul 1978.
- Sandl, Marcus: «Geschichte und Postmoderne», in: Joachim Eibach und Günther Lottes (Hg.): *Kompass Der Geschichtswissenschaft. Ein Handbuch*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2006, S. 329–341.
- Saner, Philippe, Sophie Vögele und Pauline Vessely: *Art.School.Differences. Researching Inequalities and Normativities in the Field of Higher Education*, Schlussbericht, Institute for Art Education IAE, ZHdK-online, 2016, <https://blog.zhdk.ch/artschooldifferences/schlussbericht/>.
- Schär, Bernhard C.: «Philanthropie postkolonial. Macht und Mitleid zwischen der Schweiz und Indien, 1850–1900», in: Alix Heiniger, Sonja Matter u.a.: *Die Schweiz und die Philanthropie: Reform, soziale Vulnerabilität und Macht (1850–1930)*, Basel: Schwabe Verlag 2017, S. 127–139.
- Schär, Bernhard C.: *Tropenliebe. Schweizer Naturforscher und Niederländischer Imperialismus in Südostasien um 1900*, Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag 2015.
- Schär, Bernhard C.: «Rassismus», *WOZ*, Nr. 25/2020, 18.6.2020, <https://www.woz.ch/-ab94>.

- Schauspielhaus Zürich, René Pollesch: «Ich weiss nicht, was ein Ort ist, ich kenne nur seinen Preis», 2018, <http://archiv.schauspielhaus.ch/de/play/1040-Ich-weiss-nicht,-was-ein-Ort-ist,-ich-kenne-nur-seinen-Preis-Manzini-Studien>.
- Schmid, Denise: *Trotz allem. Gardi Hutter: Biografie*, Zürich: Hier und Jetzt 2021.
- Schütze, Fritz: «Verlaufskurven des Erleidens als Forschungsgegenstand der interpretativen Soziologie», in: Fritz Schütze, Werner Fiedler u.a.: *Sozialwissenschaftliche Prozessanalyse: Grundlagen der qualitativen Sozialforschung*, Opladen: Verlag Barbara Budrich 2016, S. 117–150.
- Schultheis, Franz: «Disziplinierung des Designs», in: Swiss Design Network (Hg.): *Forschungslandschaften im Umfeld des Designs*, Zürich: Museum für Gestaltung 2005, S. 65–83.
- Schultheis, Franz: «Prekär auf hohem Niveau», in: Franz Schultheis und Kristina Schulz (Hg.): *Gesellschaft mit begrenzter Haftung. Zumutungen und Leiden im deutschen Alltag*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2005, S. 375–378.
- Schultheis, Franz: «Arbeit aus der Sicht der Arbeitenden», in: Brigitta Danuser und Viviane Gonik (Hg.): *Die Arbeit: eine Re-vision*, Zürich: Chronos 2013, S. 211–228.
- Schultheis, Franz: Einladungsflyer zum Workshop *Design im Kontext der aktuellen europäischen Armut*, Internationale Möbelmesse IMM Köln, 17.–19. Januar 2014, Privatarchiv d.V.
- Schultheis, Franz: «Kollektive Heuchelei. Tobias Timm im Gespräch mit Franz Schultheis», *Zeit online*, 25. Juni 2015, <https://www.zeit.de/2015/26/art-basel-kunstmarkt-preise-franz-schultheis>.
- Schultheis, Franz: «Das Feld der Kreativarbeit: Geschichte, Strukturen, Akteur_innen, Praxen», in: Christoph Henning, Franz Schultheis u.a.: *Kreativität als Beruf. Soziologisch-philosophische Erkundungen in der Welt der Künste*, Bielefeld: transcript Verlag 2019, S. 13–44.
- Schultheis, Franz und Kristina Schulz (Hg.): *Gesellschaft mit begrenzter Haftung. Zumutungen und Leiden im deutschen Alltag*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2005.
- Schulze, Gerhard: *Die Erlebnisgesellschaft. Kulturosoziologie der Gegenwart*, Frankfurt a.M.: Campus Verlag 2005.
- Schwarzer, Alice: *Der «kleine Unterschied» und seine grossen Folgen*, Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag 1985.
- Schweizerisches Sozialarchiv: «Gretlers Panoptikum zur Sozialgeschichte: Archivalien», 2020, <https://www.findmittel.ch/index.php/archive/archNeu/Ar685.html>.
- Schweizer Dienstleistungszentrum Berufsbildung SDBB: *Die erste Stelle nach dem Studium. Die Beschäftigungssituation nach einem Studium an einer Fachhochschule*, Heft 4, Berufs-, Studien- und Laufbahnberatung, 2009, Bern: SDBB-Verlag 2009.
- Schweizer Dienstleistungszentrum Berufsbildung SDBB: *Die erste Stelle nach dem Studium. Die Beschäftigungssituation nach einem Studium an einer Fachhochschule*, Heft 4, Berufs-, Studien- und Laufbahnberatung 2011, Bern: SDBB-Verlag 2011.
- Schweizer Dienstleistungszentrum Berufsbildung SDBB: *Die erste Stelle nach dem Studium. Die Beschäftigungssituation der Neuabsolventinnen und Neuabsolventen von Schweizer Hochschulen*, Berufs-, Studien- und Laufbahnberatung, Bern: SDBB-Verlag 2013.
- Seefranz, Catrin, Philippe Saner u.a.: *Making Differences: Schweizer Kunsthochschulen*, Explorative Vorstudie, Institute for Art Education IAE, ZHdK-online, 2012, <https://blog.zhdk.ch/artschooldifferences/preliminary-study/>.

- Segal, Jerome: *Agency, Illusion, and Well-Being. Essays in Moral Psychology and Philosophical Economics*, Lanham MD: Lexington Books 2009.
- Seiler, Alexander J., June Kovach u.a.: *Siamo Italiani. Die Italiener. Gespräche mit italienischen Arbeitern in der Schweiz*, mit einem Vorwort von Max Frisch, Zürich: EVZ Verlag 1965.
- Seiler, Alexander J. und June Kovach: «Die Früchte der Arbeit entsteht», in: *Cinema*, Nr. 1 (1977), S. 21–23.
- Selle, Gert: «Es gibt keinen Kitsch, es gibt nur Design», in: *Kunstforum International*, Bd. 66, 10/83 (Oktober 1984), S. 103–111.
- Semper, Gottfried: «§ 51. Die Masche», in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Band 2: *Der Stil in den tektonischen Künsten, Erster Band: Textile Kunst*, Hildesheim: Olms-Weidmann 2008, S. 182.
- Sennet, Richard: *Der flexible Mensch: die Kultur des neuen Kapitalismus*, Berlin: Berlin Verlag 1998.
- Siegfried, Detlef: «Das gute Leben im falschen. Dänemark-Wahrnehmungen im westlichen Alternativmilieu», in: Sven Reichardt: *Das Alternative Milieu. Antibürgerlicher Lebensstil und linke Politik in der Bundesrepublik Deutschland und Europa 1968–1983*, Göttingen: Wallstein Verlag 2010, S. 89–114.
- Siegrist, Hannes (Hg.): *Europäische Konsumgeschichte. Zur Gesellschafts- und Kulturgeschichte des Konsums (18. bis 20. Jahrhundert)*, Frankfurt a.M.: Campus Verlag 1997.
- Simmel, Georg: «Exkurs über den Fremden», in: Ders.: *Individualismus der modernen Zeit und andere Soziologische Abhandlungen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 267–274.
- Smith, Zadie: «On 'Crash'», in: *The New York Review of Books*, Vol. LXI, Nr. 12 (10. Juli–13. August 2014), S. 12.
- Stallybrass, Peter und Allon White: *The Politics and Poetics of Transgression*, Ithaca: Cornell University Press 1986.
- Stamm, Margrit: «Arbeiterkinder an die Hochschulen! Hintergründe ihrer Aufstiegsangst», Dossier 16/2, 2016, <http://margritstamm.ch/images/Arbeiterkinder%20an%20die%20Hochschulen!.pdf>.
- Stamm, Margrit: «Begabtenförderung und soziale Herkunft. Befunde zu den verborgenen Mechanismen ihrer Interaktion», in: *Zeitschrift für Sozialisation und Soziologie der Erziehung*, Nr. 3 (2007a), S. 227–242.
- Stamm, Margrit: *Unterfordert, unerkant, genial. Randgruppen unserer Gesellschaft*, Zürich: Rüegger 2007b.
- Streckeisen, Peter: «Die Macht des ökonomischen Denkens. Streifzüge durch die neoliberale Schweiz», in: Ueli Mäder: *macht.ch. Geld und Macht in der Schweiz*, Zürich: Rotpunktverlag 2015, S. 449–482.
- Sullivan, Eileen P.: «John Stuart Mill's Defense of the British Empire», in: *Journal of the History of Ideas*, Vol. 44, no. 4 (1983), S. 599–617.
- Superstudio, Gabriele Mastrigli u.a.: *Superstudio: Opere, 1966–1978*, Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo, Macerata: Quodlibet 2016 (Kat. Ausst.).
- Tate, Greg: *Everything but the Burden*, New York: Broadway Books 2003.
- Tawada, Yoko: *Talisman*, Tübingen: Konkursbuch-Verlag 1998.
- Thackeray, William Makepeace: *Das Buch der Snobs*, Zürich: Manesse-Verlag 2011 (1846).

- Trevisan, Amina: *Depression und Biographie*, Bielefeld: transcript 2019.
- Universität Hamburg: «Textiles as Other», Workshop, Kunstgeschichtliches Seminar, 2017: <https://arthist.net/archive/14764%202017>.
- Ursprung, Philip: «Modernismus und Postmodernismus», in: Ders.: *Grenzen der Kunst. Allan Kaprow und das Happening. Robert Smithson und die Land Art*, München: Silke Schreiber 2003, S. 30–42.
- Ursprung, Philip: *Die Kunst der Gegenwart. 1960 bis heute*, München: C.H. Beck 2010.
- Ursprung, Philip: «Diversität und Diversifizierung: Das Gespenst der Migration», in: André Blum, Nina Zschocke u.a. (Hg.): *Diversität. Geschichte und Aktualität eines Konzepts*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2016, S. 391–407.
- Ursprung, Philip: *Der Wert der Oberfläche. Essays zu Architektur, Kunst und Ökonomie*, Zürich: Gta Verlag 2017.
- Vester, Michael: «Alternativbewegungen und neue soziale Milieus. Ihre soziale Zusammensetzung und ihr Zusammenhang mit dem Wandel der Sozialstruktur», in: Sven Reichardt: *Das Alternative Milieu. Antibürgerlicher Lebensstil und linke Politik in der Bundesrepublik Deutschland und Europa 1968–1983*, Göttingen: Wallstein Verlag 2010, S. 27–60.
- Vester, Michael (Hg.): *Soziale Milieus im gesellschaftlichen Strukturwandel. Zwischen Integration und Ausgrenzung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002.
- Vetter, Peter, Katharina Leuenberger u.a.: *Kein Stil. Ernst Keller (1891–1968). Lehrer und Pionier des Swiss Style*, Zürich: Triest Verlag für Architektur, Design und Typografie 2017.
- Viecelli, Alberto: *Saluti dal Mare. 212 Postcards*, Zürich: Everyedition 2017.
- Virilio, Paul: *Rasender Stillstand. Essays*, München: Hanser 1992.
- Vögele, Sophie, «Exklusiv: Studieren an Schweizer Kunsthochschulen», Einzelbeitrag aus der Sendung *Deep Diversity in Institutionen: Ein steiniger Weg*, Kontext SRF, 2019, <https://www.srf.ch/audio/kontext/exklusiv-studieren-an-schweizer-kunsthochschulen?partId=11660697>.
- Voigt, Wolfgang: «Die Gartenstadt als eugenisches Utopia», in: Franziska Bollerey, Gerhard Fehl u.a. (Hg.): *Im Grünen wohnen. Im Blauen planen. Ein Lesebuch zur Gartenstadt mit Beiträgen und Zeitdokumenten*, Hamburg: Christians 1990, S. 301–314.
- Von Arb, Giorgio und Peter Pfrunder: *Fabrikzeit. Spurensicherung auf dem Sulzer-Areal Winterthur*, Zürich: Offizin 1992.
- Von Arb, Verso auf Eingabemappe, Projekt Nr. 329, *Fragile*, Kategorie Fine Arts, Giorgio von Arb/ Atelier Kontrast, Zürich 2001.
- Von Arb, Giorgio, Daniel Kurz u.a.: *Kinderreich Au*, Stiftung Wohnungen für kinderreiche Familien, Zürich: Kontrast 2004.
- Von Arb, Giorgio: *Klosterleben: Klausur-Frauenklöster der Ostschweiz, 1200 Jahre Klosterkultur*, Seedamm-Kulturzentrum, Zürich: Offizin 1993 (Kat. Ausst.).
- Von Bismarck, Beatrice, Therese Kaufmann u.a. (Hg.): *Nach Pierre Bourdieu: Visualität, Kunst und Politik*, Wien: Turia & Kant 2008.
- Von Bismarck, Beatrice: «Auf dem Weg zum Gipfel der soziologischen Kunst. Pierre Bourdieus selbstreflexive Praxis im Licht des fotografischen Archivs», in: Beatrice von Bismarck, Therese Kaufmann u.a. (Hg.): *Nach Pierre Bourdieu: Visualität, Kunst und Politik*, Wien: Turia & Kant 2008, S. 67–84.

- Vujošević, Tijana: *Modernism and the Making of the Soviet New Man*, Manchester: Manchester University Press 2017.
- Wagner, Christoph: «Johannes Itten und Esoterik: Ein Schlüssel zum frühen Bauhaus?», in: Ders. (Hg.): *Esoterik am Bauhaus. Eine Revision der Moderne?*, Regensburg: Schnell & Steiner 2009, S. 108–149.
- Wagner, Christoph: *Johannes Itten*, Reihe: Junge Kunst, Bd. 28, München: Klinkhardt & Biermann 2019.
- Wagner, Christoph et al.: *Werkverzeichnis Johannes Itten*, München: Hirmer 2018.
- Walker, John A.: *Designgeschichte. Perspektiven einer wissenschaftlichen Disziplin*, München: 1992.
- Warnke, Martin: *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur*, München: Hanser 1992.
- Washbrook, D.A.: «India 1818–1860: The Two Faces Of Colonialism», in: Porter, Andrew (Hg.): *The Oxford History of the British Empire*, Vol. III: *The Nineteenth Century*, Oxford: Oxford University Press 1999, S. 394–421.
- Weber, Max: *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie, Tübingen: J.C.B Mohr 1922a, S. 17–206.
- Weber, Max: *Die protestantischen Sekten und der Geist des Kapitalismus*, Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie, Tübingen: J.C.B Mohr 1922b, S. 207–236.
- Wecker, Regine: «Eheverbote und Eugenik in der Schweiz. Konzepte und Praktiken im historischen Kontext», in: Peter Aebbersold u.a.: *Soziale Disziplinierung und Kontrolle*, Basel: edition gesowip 2012, S. 17–36.
- Wecker, Regina und Bernhard Küchenhoff: *Eugenik und Sexualität. Die Regulierung reproduktiven Verhaltens in der Schweiz 1900–1960*, Zürich: Chronos 2013.
- Weckerle, Christoph und Huber Theler (Hg.): *Dritter Kreativwirtschaftsbericht Zürich. Die Bedeutung der Kultur- und Kreativwirtschaft für den Standort Zürich 2010*, Zürich: Zürcher Hochschule der Künste 2010.
- Weckerle, Christoph, Roman Page u.a.: *Von der Kreativwirtschaft zu den Creative Economies. Kreativwirtschaftsbericht Schweiz 2016*, Zürich: Zürcher Hochschule der Künste, Departement Kulturanalysen und Vermittlung 2016.
- Wedmeyer-Kolwe, Bernd: *Der Neue Mensch. Körperkultur im Kaiserreich und in der Weimarer Republik*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2004.
- Weiss, Peter: *Die Ästhetik des Widerstands*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988.
- Widmer, Marina: «Eleganza – Eleganz», in: Dies., Alghisi Giuliano u.a.: *Grazie a Voi. Ricordi e stima – Fotografien zur italienischen Migration in der Schweiz*, Zürich: Limmat 2016 (Kat. Ausst.), S. 96–105.
- Widmer, Hans (Hg.): *Die andere Stadt*, Zürich: Paranoia City 2017.
- Wiemann, Dirk: «Zeit», in: Susan Arndt und Nadja Ofuatey-Alazard (Hg.): *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)erben des Kolonialismus im Wissensarchiv der deutschen Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk*, Münster: Unrast-Verlag 2011, S. 564–571.
- Wierling, Dorothee: «Oral History», in: Michael Maurer (Hg.): *Aufriss der historischen Wissenschaften*, Band 7: *Neue Themen und Methoden der Geschichtswissenschaft*, Stuttgart: Ph. Reclam Junior 2003, S. 81–151.

- Wilcox, Claire und Vivienne Westwood: *Vivienne Westwood*, Victoria & Albert Museum, London: V&A Publications, 2004 (Kat. Ausst.).
- Willis, Paul E.: *Spass am Widerstand*, Hamburg: Argument 2013.
- Willis, Paul E., *Learning to Labour. How Working Class Kids Get Working Class Jobs*, Aldershot: Gower 1983.
- Willke, Gerhard: *Neoliberalismus*, Frankfurt a.M.: Campus-Verlag 2003.
- Winichakul, Thongchai: «The Quest of «Siwilai»: A Geographical Discourse of Civilizational Thinking in the Late Nineteenth and Early Twentieth-Century Siam», in: *The Journal of Asian Studies* 59, Nr. 3 (August 2000), S. 528–549.
- Wise, Sarah: *The Blackest Streets. The Life and Death of a Victorian Slum*, London: Bodley Head 2008.
- Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Basel: Schwabe 2004.
- Wuggenig, Ulf: «Pierre Bourdieu (1930–2002). Die Feld-Kapital-Habitus Theorie der Künste», in: Ulf Wuggenig und Christian Steuerwald (Hg.): *Klassiker der Soziologie der Künste Prominente und Bedeutende Ansätze*, Wiesbaden: Springer VS 2017, S. 731–798.
- Wyler, Rebekka: «Das «Proletariat» und die «Anderen». Sozialgeschichte der ArbeiterInnen und Unterschichten», in: *Traverse. Zeitschrift für Geschichte, Revue d'histoire*, Jg. 18, Heft 1.: *Sozialgeschichte der Schweiz* (2011), S. 137–172.
- Zbinden, Jürg: «Die freie Radikale des Noir», in: *NZZ*, 6. Dezember 2017, <https://www.nzz.ch/feuilleton/die-freie-radikale-des-noir-ld.1334342?reduced=true>.
- Zürcher Hochschule der Künste ZHdK: «Fachstelle Gleichstellung und Diversity», 2020, <https://www.zhdk.ch/ueberuns/gleichstellung>.
- Zürcher Theaterspektakel: *Clean City*, Regie: Anestis Azas und Prodromos Tsiniokoris, 2016, <http://2016.theaterspektakel.ch/programm16/produktion/clean-city/>.

Alle Zugriffe auf URLs: 10. Februar 2022

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Privatarhiv d.V. — Abb. 2: Fotografie: Isabel Rosa Müggler Zumstein. Privatarhiv d.V.—
Abb. 3: Filmstill aus *Total Birgit*, Comedy, DVD, Zürich: Schweizer Fernsehen DRS, 2002.—
Abb. 4: Privatarhiv d.V. — Abb. 5: Superstudio, 2016, 384–385. — Abb. 6: Fotografie: Christina
Georgiadou. — Abb. 7–9: Privatarhiv d.V. — Abb. 10: Fotografie: Elsbeth Leisinger. Brändle/
Museum für Gestaltung Zürich, 2014a, 246. — Abb. 11–13: Privatarhiv d.V.— Abb. 14: Fotogra-
fie links: Michael Roberts für Tatler. Fotografie rechts: Vivienne Westwood als Punk, Urheber
und Jahr unbekannt. Wilcox/Westwood, 2004, 4–5. — Abb. 15: Privatarhiv d.V. — Abb. 16: Foto-
grafie: Museum für Gestaltung Zürich, Plakatsammlung ZHdK. — Abb. 17: Fotografie: Tobias
Neuhold, CC BY 2.0 — Abb. 18–24: Privatarhiv d.V. — Abb. 25–26: <https://www.youtube.com/watch?v=3jtBX6y1U0c> — Abb. 27: Blick-online — Abb. 28: Fotografie: Xavier Voirol —
Abb. 29: Papanek, 2009, 73. — Abb. 30–31: Filmstills aus: *SOZIOLOGIE ALS KAMPFSPORT: PIERRE
BOURDIEU IM PORTRAIT* (Frankreich, 2008) — Abb. 32: Privatarhiv d.V. — Abb. 33: Fotografie
und Hologramm: Gary James McQueen, 2009. Bolton/McQueen, 2011. — Abb. 34: Privatarhiv
d.V. — Abb. 35: Privatarhiv Natalie Pedetti. — Abb. 36: Vieceli, 2017, S. 93. — Abb. 37: Privat-
archiv Alberto Vieceli. — Abb. 38: Fotografie: Maggy Frijling, Studio Zürich. Privatarhiv d.V.
— Abb. 39: Von Arb/Pfrunder, 1992, 85. — Abb. 40: Fotografie: Julius von Arb. Privatarhiv
Giorgio von Arb. — Abb. 41–43: Privatarhiv Giorgio von Arb. — Abb. 44: Vester, 2010, 44. —
Abb. 45: Von Arb, 1993, 155. — Abb. 46: Meier/Wildi, 2016, 163. — Abb. 47–48: Library of Cong-
ress, Prints & Photographs Division, LC-USZ62-58355, LC-USF34-9058-C. — Abb. 49: Fotogra-
fie: Isabel Truniger. Plakatsammlung Museum für Gestaltung Zürich. — Abb. 50: Fotografie:
Hugo Glendinning. — Abb. 51–54: Mueller, 1998, o. S. — Abb. 55: Bundesamt für Kultur BAK,
2009.— Abb. 56: Grand, 2007. — Abb. 57: Privatarhiv Alberto Vieceli. — Abb. 58: Black, 2012.
— Abb. 59: Privatarhiv Giorgio von Arb. — Abb. 60: Carroll, 1998 (1865), 33. Public Commons.
— Abb. 61: Regener, 1999, 207. — Abb. 62: Regener, 1999, 150–151. — Abb. 63–64: Privatarhiv
Ricardo Santos. — Abb. 65: <https://pixers.ch/poster/hello-kitty-PI2327>. — Abb. 66: Privatarhiv
Ricardo Santos. — Abb. 67: Privatarhiv d.V. — Abb. 68: [https://de.wikipedia.org/wiki/Klassen-
kampf](https://de.wikipedia.org/wiki/Klassenkampf) — Abb. 69: Barlösius, 2005, 82. — Abb. 70: Gestaltung: Pascal Felber. Privatarhiv d.V.
— Abb. 71–72: Privatarhiv d.V. — Abb. 73: Privatarhiv HM., mit freundlicher Genehmigung
derselben (Name d.V. bekannt). — Abb. 74: Filmstill aus: *UNSICHTBARE MÜTTER: FRAUEN-
SCHICKSALE IN MAROKKO*, Regie: Lorenzo Benitez, SRF1, Schweiz, 2016. — Abb. 75–76: Privat-
archiv Linda Schnorf. — Abb. 77: Privatarhiv Alberto Vieceli. — Abb. 78: Privatarhiv Linda
Schnorf. — Abb. 79: Wagner, 2018. — Abb. 80: <https://www.swissinternationalschool.ch/de-CH>
— Abb. 81: Filmstills aus: *SCHULERFOLG FÜR ALLE. DAS PROGRAMM QUIMS – QUALITÄT IN MUL-
TIKULTURELLEN SCHULEN, KANTON ZÜRICH* (Schweiz, 2009). — Abb. 82–83: Privatarhiv Linda
Schnorf. — Abb. 84: Cover: Brändle, 2013. Einladungskarte: Gestaltung: Iza Hren. Privatarhiv
d.V.— Abb. 85: Privatarhiv Linda Schnorf. — Abb. 86: [https://www.alpinewelten.com/skitou-
ren-marokko-toubkal-atlas?step=tour](https://www.alpinewelten.com/skitouren-marokko-toubkal-atlas?step=tour) — Abb. 87: Fotografie: Rudolf Fischer. Fischer, 2013, 120.
— Abb. 88: <https://www.manu-touristik.com/de/reiseziele/davos-klosters> — Abb. 89a–c: Film-
stills aus: *UNSICHTBARE MÜTTER: FRAUENSCHICKSALE IN MAROKKO*, Regie: Lorenzo Benitez,

ABBILDUNGSNACHWEISE

SRF1, Schweiz, 2016. — Abb. 90: Privataarchiv Alberto Veceli. — Abb. 91: Privataarchiv Natalie Pedetti. — Abb. 92: Privataarchiv Giorgio von Arb. — Abb. 93: Privataarchiv d.V.

Alle Zugriffe auf URLs: 10. Februar 2022

Danksagung

Die vorliegende Publikation geht aus meiner Dissertation hervor, die ich von 2013 bis 2020 am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur gta der ETH Zürich geschrieben habe. Am 31. August 2020 habe ich meine Doktorarbeit verteidigt. Sie wurde von meinem Doktorvater und meinen Ko-Referenten einstimmig für die Ehrung mit der ETH Medaille für hervorragende Master- und Doktorarbeiten nominiert. Ihnen, Prof. Dr. Philip Ursprung, Professor für Kunst- und Architekturgeschichte an der ETH Zürich, und den Soziologen Prof. Dr. emerit. Ueli Mäder (Universität Basel) und Prof. Dr. emerit. Franz Schultheis (Hochschule St. Gallen), gebührt mein grösster Dank. Philip ganz besonders dafür, dass er mir den Weg zum Doktorat aufgezeigt hat und dass er immer an den guten (den schönen, wie Philip immer sagte) Abschluss dieses Projekts geglaubt hat, während ich mir das nie richtig vorstellen konnte. Ich danke Philip dafür, dass er mich mit seiner Grosszügigkeit gegenüber formalen Fragen, seiner methodischen Klarheit und seinem menschlichen Witz darin unterstützt hat, die Verantwortung der wissenschaftlichen Redlichkeit mit Freude und Leichtigkeit zu tragen. Ueli möchte ich für die unermüdliche moralische Unterstützung danken, schwierige Dinge einfach beim Namen zu nennen. Dank Ueli habe ich die überraschende Erkenntnis gewonnen, dass ich eine eigene Stimme habe und wie sie klingt. Franz hat meine Schreibversuche – ohne geringstes Zögern – auf dem wissenschaftlichen und auf dem literarischen Parkett verankert, was ich selbst nie gewagt hätte. Dank diesem doppelten Anker konnte ich schreibend Frieden schliessen mit inneren und äusseren Brüchen – und richtig arbeiten.

Das ist die Anfangskonstellation meiner Forschung gewesen, die mir bis am Schluss die unabdingbare Orientierung bot. Nach und nach kamen weitere Fixpunkte dazu. Prof. Dr. Ulf Wuggenig (Leuphana Universität Lüneburg) möchte ich danken für sein erhellendes Gutachten meiner Dissertation und für die kultursoziologischen Impulse, die ich an gemeinsamen Veranstaltungen der ZHdK von ihm erhalten habe und die mich, Arbeiterkind, vor den Kurzschlüssen eines verführerischen Kulturpopulismus bewahrt haben. Dem Umfeld des Lehrstuhls von Philip Ursprung möchte ich Dankeschön sagen für die vielen abenteuerlichen Gespräche, insbesondere und in freundschaftlicher Verbundenheit Dr. Samia Henni, Dr. Linda Schädler, Dr. Marcela Hanáčková sowie der Künstlerin vom Kollektiv U5 und technischen Mitarbeiterin am Lehrstuhl, Berit Seidel. Der ETH bin ich für die innere und äussere Horizonsweiterung dankbar, die ich während den Seminarreisen des Lehrstuhls von Philip Ursprung erfahren konnte, organisiert von der ausserordentlich inklusiven und tatkräftigen Mitarbeiterin Sabine Sarwa und den wissenschaftlichen Assistenten und Hilfsassistenten im Team des Lehrstuhls. Mein Dank geht an das Institut gta, das mich als auswärtige Assoziierte ins Doktoratsprogramm des Departements Architektur aufgenommen hat. Ganz besonders möchte ich an dieser Stelle Prof. Dr. Ita Heize-Greenberg für das sehr ermutigende und erfrischende Feedback in der Schlussphase meiner Dissertation danken. Ein kollegialer Dank geht auch an die verantwortlichen Studierenden vom halbjährlich publizierten trans Magazin des

Departements Architektur, die mir die Chance boten, wichtige Teilaspekte meiner Arbeit und erste Versuche einer Synopsis zu publizieren. Mit Dank erfüllt mich das vom Institut gta finanzierte Symposium *Ästhetik der Anpassung* im Cabaret Voltaire, das ich 2019 mit Philip Ursprung zusammen organisiert habe, bei dem internationale Gäste mit der lokalen Designszene und einigen meiner Interviewpartner erstmals ins Gespräch über Klassenfragen in den Künsten kamen. Den Teilnehmenden und den Organisatorinnen der Doktoranden-Kolloquien, sowohl jener am Soziologischen Institut der Universität Basel wie jener der Hochschule St. Gallen HSG, danke ich für ihre kontinuierliche und wohlwollende Kritik meiner Entwürfe und einigen von ihnen – insbesondere an der Universität Basel Dr. Sarah Schilliger und Dr. Ganga Jayaratnam und an der HSG Dr. Patricia Holder und Dr. Thomas Mazzurana – für Inputs in meinen Seminaren an der ZHdK und wertvolle Hinweise in meinen freien, künstlerischen Projekten.

Ich möchte folgenden Wissenschaftlerinnen und Institutionen dafür danken, dass ich unter ihrer geduldigen Anleitung lernen konnte, wie ich meine Perspektive als Interviewerin objektivieren kann: Prof. Dr. Andrea Lange-Vester (Universität Darmstadt) und Lic. phil. Christel Teiwes-Kügler (Universität Duisburg-Essen), Leiterinnen des Methodenworkshops *Einführung in die Habitus-Hermeneutik* am Institut für Sonderpädagogik der Leibniz Universität Hannover 2014; Lic. phil. Sibylle Künzli (Pädagogische Hochschule Zürich), Leiterin der *Forschungs-Methoden-Werkstatt mit Typenbildender Habitushermeneutik*, an der ich 2015 und 2016 mehrmals teilnehmen durfte; Prof. Dr. Carmen Mörsch, Leiterin am Forschungsinstitut Art Education der ZHdK, und ihr Team vom Forschungsprojekt *Art.School. Differences*, allen voran Lic. phil. Tina Bopp, der ich danken möchte, das eine unvergessliche und unverzichtbare soziologische Interview mit mir geführt zu haben; Prof. Dr. Bettina Dausien (Universität Wien), Prof. Dr. Paul Mecheril (Universität Bielefeld), Dr. Daniela Rothe (Universität Innsbruck), Leitende der *Herbstwerkstatt Wien für Interpretative Forschungsmethoden in den Erziehungs- und Sozialwissenschaften* 2019, verdanke ich den entscheidenden Impuls für meine Formulierung eines klar umrissenen Forschungsgegenstands.

Des Weiteren fühle ich mich den Kollegen und Kolleginnen zu Dank verpflichtet, die mir anboten, mein empirisches Material und meine Analysen einer breiteren Öffentlichkeit zu präsentieren. Bahareh Sharifi danke ich für die Einladung, 2017 an den *Berliner Interventionen* einen Workshop und ein Interview für das Magazin des *Kubinaut* zu geben. Prof. Dr. Simon Dickel (der das freundliche Nachwort zu dieser Arbeit verfasst hat) danke ich für die Einladung, 2018 an die Folkwang Universität der Künste einen Vortrag zu halten in der Reihe *Diversität_Gestalten*. Prof. Dr. Claudia Mareis und der Grafikerin Nina Paim (heute Leitstern der Futuresses) danke ich für die Einladung, an der Konferenz *Beyond Change*, 2018 veranstaltet vom Swiss Design Network an der Hochschule der Künste in Basel, meine sozialhistorischen Analysen der Schweizer Designszene am Panel *Designing (at) the Margins* zu präsentieren. Der Design History Society verdanke ich die Chance, aktiv an Konferenzen mit der internationalen Community von Designhistorikerinnen und -historikern teilzunehmen, die erste 2013 am National Institut of Design in Ahmedabad, weitere an der University of Oxford 2014, an der Open University in Milton Keynes 2015 und an der University of Oslo 2016. Prof. Dr. Arne Scheuermann

und Prof. Robert Lzicar danke ich für die Einladung an die Hochschule der Künste Bern, 2018 in der Reihe *Forschungs-Mittwoch MAD Keynote* über das soziale Leben und die soziale Frage von visuellen Quellen in meiner Arbeit zu sprechen. Dem jungen Schweizer Netzwerk Designgeschichte danke ich, dass ich meine laufende Forschung erstmals einer breiten Community von designhistorisch Interessierten in der Schweiz vorstellen konnte, allen voran bin ich der Design- und Kunsthistorikerin und Journalistin Meret Ernst (Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel) sehr verbunden. Anna Schnitzer und Ellen Höhne danke ich für die Einladung zum äusserst anregenden, interdisziplinären Podiumsgespräch *Erinnern und Vergessen (machen)* an der Internationalen Fachtagung *Migration. Erinnern.* am Institut für Erziehungswissenschaften der Universität Zürich 2019. Hier bin ich Prof. Dr. Roswitha Breckner wiederbegegnet, die ich 2017 als Doktorandin in der *Forschungswerkstatt Narrationsanalyse* am Zentrum für Qualitative Sozialforschung der Universität Zürich kennenlernte, sie hat einen nachhaltigen und positiven Einfluss auf meinen wissenschaftlichen Umgang mit Fotografien von eher belastenden biografischen Momenten ausgeübt, wofür ich ihr sehr dankbar bin.

Allen langjährigen Weggefährten und -gefährtinnen im Departement Design und im Departement Kunstvermittlung der ZHdK, im Museum und im Archiv der ZHdK möchte ich sehr herzlich danken für offene Ohren, konstruktive Kritik, handfeste Unterstützung und professionelle Vernetzung. Ganz besonders geht mein Dankeschön an: Peter Vetter, Peter Eberhard, Katharina Tietze, Karin Seiler, Sarah Owens, Corina Zuberbühler, Conradin Wolf, Bettina Hannwacker, Mirella Longo, Claude Lichtenstein, Sophie Vögele, Renate Menzi und Rolf Wolfensberger. Ich danke dem Kollegium der Hochschule für Gestaltung und Kunst Luzern HSLU für die Lehraufträge in Textildesigngeschichte und Allgemeine Designgeschichte und für bleibende pädagogische Highlights, im besonderen Prof. emerit. Tina Moor, Prof. Dr. Silvia Henke Dean und der freundschaftlich verbundenen Kollegin, Textilgestalterin und unermüdlichen Kontaktstickerin, Franziska Born. Ein herzliches Dankeschön möchte ich allen wachen und sehr talentierten Studierenden der ZHdK und der HSLU aussprechen, die den Ball in meinen Seminaren aufgenommen und später von sich aus viel dazu beigetragen haben, dass Klassismus und soziale Nachhaltigkeit in der Designlandschaft keine Fremdworte mehr sind.

Ich danke den machtkritischen Netzwerken, die mich mit ihrem Spirit über weite Durststrecken dieser Arbeit getragen haben: den an/mutigen Leuten vom Institut Neue Schweiz INES, der visionären Forschungsgruppe Postkoloniale Schweiz, dem Schwarzenbach-Komplex und dem Verein TESORO. Ganz besonders möchte ich der postkolonialen Genderforscherin und Philosophin Prof. Dr. Patricia Purtschert (Universität Bern), dem postkolonialen Globalhistoriker Dr. Bernhard C. Schär (ETH Zürich) sowie der kämpferischen Gefährtin in vielen gemeinsamen Netzwerken und Doktorandin am Interdisziplinären Zentrum für Geschlechterforschung der Universität Bern, Jovita dos Santos Pinto danken (die so freundlich war, das schöne Vorwort-als-Brief dieser Arbeit beizutragen) für ihre enorm inspirierenden wissenschaftlichen Arbeiten und ihre ermutigenden Feedbacks zu meinem Vorhaben. Dankbar bin ich der offenen Community vom Schwarzenbach-Komplex dafür, dass ich den unvergleichlichen Sound of Memory gegen Ras-

sismus in all seinen Schattierungen mit ihr teilen darf, allen voran Rohit Jain. Ich danke der Schriftstellerin und Historikerin Melinda Nadj Abonji für den leidenschaftlichen Austausch über die Abgründe unserer kollektiven Schweizer Geschichte bei TESORO (und für die Jagd nach dem richtigen Beleg eines Max-Frisch-Zitats). Der Dynamik dieser Beziehungen und Netzwerke ist es letztlich zu verdanken, dass die lebendige Umwandlung meines Rohmanuskripts in die aktuelle Fassung gelingen konnte. Es ist ein schönes Buch geworden (womit Philips Prophezeiung in Erfüllung geht!) – dies dank dem vielseitigen Team des Verlags Diaphanes, welchem ich die sprachliche und ästhetische Transformationsarbeit vom Rohmanuskript zum Buch glücklich anvertrauen durfte.

Ich möchte der *imagined community*, den vielen Stimmen aus formellen und informellen Gesprächen und natürlich ganz besonders jenen der Interviewpartner und -partnerinnen meiner Buch-Familie danken, ohne die es diese Publikation nicht gäbe: Alberto, Giorgio, Natalie, Linda und Ricardo danke ich für ihr Vertrauen, ihre Geduld und ihren Mut, sich in diesem Projekt einzubringen und sich von mir darin einschreiben und abbilden zu lassen. An dieser Stelle – und stellvertretend für viele andere, denen es ähnlich erging – geht mein Dankeschön auch an Beat Frank, der so grosszügig war, mir in seinem Atelier an der Aare ein sehr schönes Interview zu gewähren, auch wenn er wusste, dass Bern nicht im Zentrum dieser Publikation steht und er deshalb nur am Rand Erwähnung findet.

Meiner Mutter Rosetta möchte ich meinen tiefsten Dank aussprechen für ihren unbeugsamen Gerechtigkeitsinn und ihre unendliche neugierige Liebe, die sie mir gegenüber zum Ausdruck bringt, ihrer Tochter, die so anders lebt und spricht als sie, wenn sie über die gleichen Dinge nachdenkt. Meinem Vater Rodolfo bin ich zutiefst dankbar, dass er kurz vor seiner grossen Reise die erlösende Frage an mich richten konnte: Wie bist du eigentlich dazu gekommen, dich mit so etwas Seltsamem zu beschäftigen wie Designgeschichte? Dankbar, dass er mir meine Antwort abnahm, als ich ihm endlich mit Worten, die er verstand, erzählen konnte, wie ich da hingekommen bin, wo ich heute stehe. Meinen eng verbundenen Verwandten in Italien, den Arbeiterfamilien meiner Tanten und Onkel, Cousins und Cousins will ich im Dialekt aus dem venezianischen Hinterland danken mit einem *scusa delle ciàcole* für ihr nährendes Soul-Food und für die regelmässigen Klassen-Reality-Checks. Ich möchte meinen Schwiegereltern *tack så mycket* sagen für ihre bedingungslose, liebevolle Unterstützung meiner späten akademischen Karriere. Allen meinen langjährigen Freunden und Freundinnen, die mich im stillen Einvernehmen begleitet und mit ihren ehrlichen Fragen konfrontiert und weitergebracht haben, sage ich *merci, gäll!* und *shukran, habibi, shukran, habibti!* – und das ganz besonders ihnen: Theres, Urs, Mudar, Maja, Angi und Andi.

Erik schliesslich, mit dem ich Tag für Tag meine Wissbegierde und meinen Weltbezug teilen kann, der mir Jahr für Jahr den Rücken freigehalten und mich emotional gestützt hat, so dass ich sicher und frei denken, forschen und schreiben konnte, widme ich – sonnig und dankerfüllt – das vorliegende Buch.

Paola De Martin, Zürich, 24. März 2022