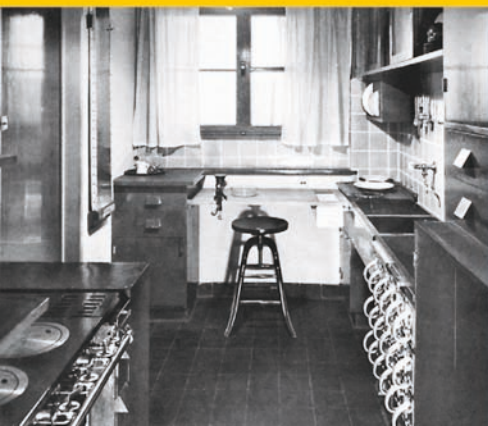




Design im Alltag

Gert Selle
Vom
Thonetstuhl
zum
Mikrochip



campus

Design im Alltag

Gert Selle, geb. 1933, Kulturhistoriker und Essayist, ist emeritierter Professor für Theorie, Didaktik und Praxis der ästhetischen Erziehung an der Universität Oldenburg.

Auswahl der Veröffentlichungen:

Die eigenen vier Wände. Zur verborgenen Geschichte des Wohnens, Frankfurt am Main/New York 1993.

Geschichte des Design in Deutschland, Frankfurt/New York 1994.

Siebensachen. Ein Buch über die Dinge, Frankfurt/New York 1997.

Innen und Außen. Wohnen als Daseinsentwurf zwischen Einschließung und erzwungener Öffnung, Wien 2001.

Stückwerk. Neue Texte über Architektur, Design, Wohnen und Kunstpädagogik, Frankfurt am Main 2004.

Gert Selle

Design im Alltag

Vom Thonetstuhl zum Mikrochip

Campus Verlag
Frankfurt/New York

© Campus Verlag GmbH

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet unter <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.
ISBN 978-3-593-38337-8

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig. Das gilt ins-
besondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und
die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.
Copyright © 2007 Campus Verlag GmbH, Frankfurt/Main
Umschlaggestaltung: Guido Klütsch, Köln
Satz: Campus Verlag
Druck und Bindung: Druckpartner Rübelmann, Hemsbach
Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier.
Printed in Germany

Besuchen Sie uns im Internet: www.campus.de

Inhalt

Vorwort	7
Das sichtbar Gestaltete und das unsichtbar Gestaltende	
Eine Einleitung	9
1 Ein Blatt Papier	15
2 Thonet Nr. 14.....	27
3 Der Wasserkessel	37
4 Eine Lampe aus dem Bauhaus.....	49
5 Das Katapult.....	57
6 Frankfurter Küche.....	69
7 Die Büroklammer	79
8 Teddybär	89
9 Ein Radio für alle.....	99
10 Ein Auto für alle.....	111
11 Ulmer Hocker.....	129
12 Schneewittchensarg	139
13 Alles Alessi	153

6 Design im Alltag

14	Consumer's Rest	163
15	Die Minox	171
16	Das Handy	183
17	Die Resopalplatte	197
18	Der Chip	211
	Bildnachweise	220

Vorwort

Design formt Dinge, Räume, Menschen. Es steht für eine praktische Ästhetik des Alltags im fortgeschrittenen Industriezeitalter und imprägniert Wahrnehmung, Erfahrung, Sein und Bewusstsein. Auf der Schwelle zwischen mechanischer und digitaler Kultur, auf der das Körperhaft-Feste von »weichen« immateriellen Gestaltungsstrategien allmählich abgelöst wird, lohnt daher ein Rückblick: Welches Gewicht, welche Bedeutung, welche Wirkungen hatte das »alte« Design, von dem das Bild der Umwelt, in der wir uns täglich bewegen, immer noch bestimmt ist? Und welche Folgen werden Neuentwürfe haben, mit denen wir schon konfrontiert sind? Vor allem: Wie gewinnen gestaltete Dinge Macht über uns, wie greifen sie unauffällig in unser Leben, unsere Wahrnehmung, unsere Gewohnheiten ein? Und was werden die zukünftigen Nicht-Dinge mit uns tun?

Jedes einzelne der in diesem Buch versammelten Produktporträts thematisiert Motive, Entstehungsbedingungen, Absichten und Auswirkungen von Design vor dem jeweiligen Epochenhintergrund. Doch werden die ausgewählten Objekte nicht wie einsame Solitäre behandelt. Vielmehr ergeben sie im Verbund eine kleine Geschichte des Design, durch die anschaulich wird, wie viel mehr unter dem Begriff Design zu verstehen ist als nur das Äußere einer Produktform, die das Auge besticht oder als Kulturgut im Museum überdauert. Schließlich geht es in den Porträts auch um das Wahrnehmen und Begreifen, um die Erfahrung beim Gebrauch eines Produkts oder Programms. Deshalb wird der Rahmen kunsthistorischer Betrachtung gesprengt und eine Vorgehensweise praktiziert, die das jeweilige Design in seinen gesellschaftlichen Entstehungsbedingungen und Auswirkungen verständlich macht. In der aktualisierten Neuauflage meiner *Geschichte des Design in Deutschland*, die im Herbst 2007 bei Campus erscheinen soll, wird

das Prinzip der historischen Kontextualisierung systematisch entwickelt. Das vorliegende Buch führt über Darstellung und Analyse exemplarischer Produkte erzählerisch in diese Betrachtungsweise ein.

Das sichtbar Gestaltete und das unsichtbar Gestaltende

Eine Einleitung

Design ist symbolischer Ausdruck und materialisiertes Produkt der Industriekultur. Es beherrscht die sichtbare Artefaktenwelt und dringt unsichtbar, impulsgebend, verhaltenssteuernd und erfahrungsbeeindruckend in das Bewerten und Empfinden, das Wünschen und Erinnern, in die Wahrnehmung unserer selbst und die unserer Umwelt ein. Ob eventhafte Inszenierung oder unscheinbares Massenprodukt – eine Abschirmung gegen Design ist nicht möglich. Wir schwimmen in einem Meer des Gestalteten. So nehmen wir Design vor allem als Oberflächenphänomen wahr und fragen selten, was sich dahinter verbirgt.

In der Masse des Sichtbaren fallen einzelne Produktgruppen durch besondere Anstrengung auf, ihr wertbehaftetes Image zu behaupten. Der Rest liegt als unüberschaubare Landschaft sich gegenseitig neutralisierender Produktschönheiten vor Augen. Gelassen, erheitert, irritiert oder gleichgültig nehmen wir das Universum künstlicher Welten zur Kenntnis, das mit Hilfe von Design seine Gewöhnlichkeit zu verbergen trachtet. Im Verein mit einer ebenso allgegenwärtigen Werbung besetzt Design nahezu jede Nische der Warenöffentlichkeit und jeden privaten Rückzugsraum mit der frohen Botschaft, dass alles nur noch besser und schöner werden könne, als es schon ist. Soviel zum Stand der Dinge im Augenblick.

Das lateinische *designare* heißt abgrenzen, bezeichnen. Das französische *dessin* meint Zeichnung, Muster, also das, was der Dessinateur der Manufakturen des 18. und der Fabriken des 19. Jahrhunderts als Musterzeichner erarbeitete. Er darf als Vorgänger des modernen Designers gelten. Aber noch während der ersten

deutschen Kunstgewerbereform um 1900 sprach niemand von Design. Selbst Peter Behrens, 1907 als künstlerischer Beirat und Architekt in das Großunternehmen AEG berufen, nannte sich nicht Designer, obwohl er als einer der ersten gelten kann. Durchgesetzt hat sich die Berufsbezeichnung in Deutschland erst nach dem Zweiten Weltkrieg. Sie wird seitdem zur Benennung aller jemals mit industrieller Formgebung befassten Entwerfer verwendet, während der Begriff Design sich über die materielle Kultur des Industriezeitalters hinaus enorm ausgeweitet hat.

Design ist heute alles, was im Sinne des Marktes Einverständnis mit der herrschenden Kultur erzeugt und optimiert. Daher die inflationäre Dehnung des Begriffs auf jede Art gestalterischer Strategie der Überredung, Verpackung und Einvernahme. So wird ohne Scheu von Personality Design, Politikdesign, Body Design, Hair Design, Food Design, Erotikdesign und unzähligen weiteren Varianten gesprochen. Es gibt nicht nur Designer-Klamotten, Designer-Brillen und Designer-Drogen, sondern aller Voraussicht nach bald auch das Designer-Baby nach Katalog. Was alles unter Design zu verstehen ist, hat die Darmstädter Ausstellung »Im Designerpark« (2004) gezeigt.¹ Design sieht sich heute auf Produktionsmittel, Produkte, Arbeitsformen, private und öffentliche Umwelten, auf demonstrative Ab- und Ausgrenzungsstrategien, Lebensentwürfe, Regeln der Selbststilisierung und Identifikation, kurz auf alles Gestaltbare angewendet. Man hat sich daran gewöhnt. Auch an die Überfülle von Dingen, die gestaltet wurden. Als Betrachter müssen wir lernen, sie wie historische Texte zu entziffern. Design hat eine Oberflächen- und eine Tiefendimension. Beide sind geschichtliche Produkte. Beide Dimensionen können in einem mehr oder weniger erkennbaren Zusammenhang stehen und einen »Sinn« ergeben, den herauszufinden unter anderem die Aufgabe designhistorischer Forschung ist. Ein Versuch dazu wird in den Produktporträts dieses Buches gemacht.

Wir erleben heute den Umbruch der Epoche der Mechanisierung zu einer Kultur der Immaterialität. Wer einen PC benutzt, denkt nicht darüber nach, dass ein Programmierer inzwischen weit mehr Designer ist als der, von dem die Maus ihre hand-schmeichlerische Form erhalten hat, und dass das Sitzen am Com-

1 Kai Buchholz/Klaus Wolbert (Hg.): *Im Designerpark. Leben in künstlichen Welten*, Darmstadt 2004

puter ein neues Design der Arbeit und einen grundlegenden Wandel kultureller Erfahrung anzeigt. Die schönen Oberflächen oder skulpturalen Gebilde, an die man unwillkürlich denkt, sobald von Design die Rede ist, sind oft nur eine Tarnung dessen, was sich hinter den Objekten verbirgt. Die verhaltensgenerativen und kulturexekutiven Funktionen von Design müssen kenntlich gemacht werden. Sie sind das eigentliche, das »unsichtbare« Design. Lucius Burckhardt hat diesen Begriff 1981 geprägt.² Er wird uns hier noch häufiger begegnen und zu erläutern sein.

Einerseits dient der Begriff Design noch immer zur Bezeichnung des Entwurfs und der realisierten Gestalt von Industrieprodukten. Andererseits ist seine Erweiterung in Dimensionen des Unsichtbaren erforderlich. Denn es geht auch um historische Strategien der leiblichen, psychischen und mentalen Formierung, das heißt des Entwurfs am Menschen. Jedes Massenprodukt, ob Design darauf angewendet wurde oder nicht, ist in das Langzeitprojekt der Moderne mit der Tendenz zur Kultivierung eines entsprechend modernisierten Verhaltens integriert. Das Sichtbare mag man bestaunen oder genießen. Über das Unsichtbare muss nachgedacht werden. Wie viel davon ist dem Einzelprodukt mitgegeben? Es steht ja für ein systemisches Ganzes, für ein Zusammenspiel von Kräften, die zu seiner Form beigetragen haben und in deren Sinne sie formierend auf die Selbstwahrnehmung und Identifikationsbereitschaft von Gebrauchern einwirken soll. Aus einem lange nur kunsthistorisch abgehandelten Gegenstand ist daher ein kulturwissenschaftliches Wahrnehmungs-, Forschungs- und Deutungsproblem geworden. Der ursprünglich auf das Sichtbare fokussierte Blick muss heute das komplexe Gefüge der unsichtbaren Voraussetzungen, Ziele und Wirkungen einer Form mitzufassen versuchen.

Das Sichtbare ist an nachvollziehbaren Funktions- und Formphänomenen zu beschreiben. Das Unsichtbare ist immer ein doppeltes: Es entsteht aus den Erfahrungsentwürfen, die Objekten mitgegeben sind, und aus den Erfahrungen, die im Lauf ihrer Aneignungs- und Gebrauchsgeschichte tatsächlich gemacht werden. So arbeiten Entwerfer und Gebraucher an einer »inneren« Gestalt des Produkts – die einen projektiv mit der Absicht, etwas zu schaf-

2 Lucius Burckhardt: »Design ist unsichtbar«. In: Helmuth Gsöllpointer/Angela Hareiter/Laurids Ortner (Hg.): *Design ist unsichtbar*, Wien 1981

fen, was dem Gebrauch eine bestimmte Form gibt; die anderen reaktiv, wobei die Intentionen des Entwurfs und die Antworten der Gebraucher nicht kongruent sein müssen.

Ein Designobjekt ist immer etwas Gestaltetes und etwas Gestaltendes zugleich. Der Gebraucher ist ein vom Objekt bei der Hand genommener, aber auch ein teilautonomer Mit- oder Umgestalter dessen, was ihn leiten soll. Auch der Entwerfer wird von einem unsichtbaren, ihm vielleicht gar nicht bewussten Design geleitet, das seiner gestaltenden Arbeit vorausgeht wie das immer enger verpflichtende Prinzip der Rationalisierung industrieller Produktion. Designgeschichte ist nur zu verstehen, sofern man alle diese Komponenten berücksichtigt, eben auch den historischen Kontext, in dem Entwerfer arbeiten.

Für Museen ist dies ein Problem. Sie zeigen, was sie haben: Dinge. Vor deren Undurchdringlichkeit steht man dann etwas ratlos. Mit den nachfolgenden Produktporträts soll dem Mangel an Begreiflichkeit begegnet werden. Alle Objekte werden mit gleicher Aufmerksamkeit betrachtet, ob »Designklassiker« oder anonymes Produkt. Sie sind ja in jedem Fall Materialisationen eines historisch definierten Entwurfs, der Technikentwicklung, Produktionsökonomie, Gestaltungsabsicht und kollektive Gebrauchserfahrung miteinander verbindet. Ob ein Designer dabei Hand angelegt hat oder nicht, spielt eine untergeordnete Rolle, weil jedes Einzelstück, mit unzähligen anderen zu einer Kultur des Produzierens und Konsumierens verbunden, stellvertretend für einen historischen Zusammenhang zu behandeln ist – ob edel geformt, billig dekoriert oder nackt aus der Fabrik entlassen. Jedes Objekt ist ein reproduzierter Typus. Und jedes fordert gleichermaßen die Anstrengung des Porträtisten heraus, zu dessen Aufgaben es seit jeher gehört, etwas vom »Wesen« des Dargestellten mitzuteilen.

Die Auswahl der 18 Objekte mag auf den ersten Blick zufällig erscheinen, ist aber wohlüberlegt: Zunächst soll sie der Tatsache Rechnung tragen, dass *alle* Industrieprodukte ein Design haben, auch jene, die nie durch die Hand eines Designers gegangen sind. Unter anderem aus diesem Grund sind der Papierbogen, die Büroklammer und der Mikrochip in die Galerie aufgenommen worden. Thonet Nr. 14 ist ein frühes Beispiel für die Ökonomie der Form infolge der Industrialisierung. Dann ist zu zeigen, was Designer im Normalfall, wenngleich unter verschiedenen historischen Voraussetzungen, als Form vorschlagen, was sich hier an zwei Wasserkess-

sel-Entwürfen demonstrieren lässt. Breuers Stahlrohrclubsessel und die Frankfurter Küche nehmen Schlüsselpositionen in der Geschichte des Funktionalismus ein, jeweils im Kontext verschiedener Sozialbezüge. Für den in der Designliteratur oft unterschlagenen Beitrag der Gebraucher zur Endgestaltung von Massenprodukten dient der Teddybär als einsam prominentes Beispiel. Wie Design politisch funktionalisiert und seiner Ursprungsidee gründlich entfremdet werden kann, ist an den Extremfällen Volksempfänger und Volkswagen zu erkennen, während der »Schneewittchensarg« die Dimension des Unbewussten und der Verdrängung zu thematisieren erlaubt, obwohl oder gerade weil er eine Designikone ist.

Dass es Produkte gibt, in deren Gestalt sich ein innovatives Entwurfsprogramm ankündigt, lässt sich an der Lampe aus dem Bauhaus und am Ulmer Hocker nachvollziehen. Es gibt aber auch Entwürfe, in denen Designer über ihre Zeit und deren Produkte als Künstler nachdenken wie Stiletto mit dem von ihm absichtlich verschandelten Einkaufswagen aus dem Supermarkt. Minox und Handy stehen als kulturpädagogisch wirksame Typen für Beginn und Stand der Entwicklung der Apparatewelt, in der die Produkte ihre Körperlichkeit tendenziell verlieren. Und die Resopalplatte, die einst öde Flächenbedeckung, zeigt sich in der Verwandlung zur Illusionsmaschine als postmodern-zeitgemäßes Designbeispiel.

Auch dass Papierblatt und Mikrochip Anfang und Ende des Parcours markieren, ergibt Sinn: Das eine Objekt weist weit in die Kulturgeschichte zurück, das andere öffnet die Tür zur Zukunft. Zugleich stehen sie als Eckpunkte anonymer Gestaltung für Materialität und Immaterialität der Artefakte. Allen 18 Produktbeispielen sind derart allgemeine Aufgaben der Verdeutlichung von Funktionen und Wirkungen zugewiesen. Zugleich bilden sie eigene Räume der Geformtheit und Wirkungsichte vor ihrem epochalen Hintergrund ab, der sie als Produktpersönlichkeiten hervortreten lässt. So können Leserinnen und Leser durch die Designgeschichte spazieren, ohne sich allzu streng geführt zu fühlen, um Dingen und Nicht-Dingen zu begegnen, mit denen sie täglich Umgang pflegen oder die sie als historische Zeugnisse erinnern.

1 Ein Blatt Papier

Beginnen wir mit dem Unauffälligen. Ein leeres Blatt Papier im Format DIN A4 soll den Anfang machen. Da liegt es auf dem Tisch und wartet, mit Zeichen bedeckt zu werden. Eigenartig die Scheu, das Zögern, dies zu tun. Manche Schriftsteller leiden unter Schreibblockaden aus Angst »vor dem Abgrund in Weiß, dem unberührten Papier« (Botho Strauß). Bildende Künstler fürchten die leere Fläche. Die Hemmung ist oft nur durch einen Gewaltakt zu lösen: Die erste Zeile muss in die Maschine gehämmert, eine Linie mit kraftvoller Bestimmtheit über das Blatt gezogen werden. Damit haben wir einen vorläufigen Befund. Das lächerliche Stück Papier, dessen man sich achtlos bedienen könnte, erhebt Anspruch auf Respekt, noch ehe jemand beginnt, es zu nutzen. Real ergibt sich dabei: Das leere Blatt provoziert eine Geste, die des Anfangs. Weitere Gesten folgen. Während die erste den Bann bricht, markieren die zweite und dritte schon Momente einer zweckgerichteten Umgangsweise mit dem Objekt.

Aber dieses immer gleiche anonyme Massenprodukt, von dem es unerschöpfliche Vorräte zu geben scheint, fordert nicht nur Aufmerksamkeit vor dem Anfang, sondern begegnet seinen Nutzern auch mit der verhaltenen Kraft bedeutungsvoller Materialität und Form. Es führt an die Anfänge der Kultur der Schriftlichkeit zurück. Vilém Flusser merkt an: »Die Geschichte beginnt streng genommen mit dem Auftauchen der Geste des Schreibens, und das Abendland ist die Gesellschaft geworden, die durch Geschriebenes denkt.«³

Beschreibbares Material gibt es sehr früh in der Menschheitsgeschichte, darunter auch pflanzliches wie die in der Bibliothek von Alexandria verbrannten Papyri. In Deutschland ist die erste

3 Vilém Flusser: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Frankfurt am Main 1994, S. 39

Papiermühle für das Ende des 14. Jahrhunderts nachgewiesen. Aber erst mit der Industrialisierung wird es möglich, Papier in gleichbleibender Qualität und beliebiger Menge herzustellen. Bei Einzug der Schreibmaschine in das Büro Anfang des 20. Jahrhunderts wächst die Nachfrage nach den vertrauten Bögen, die in Aktenordnern abgeheftet werden können. Zwang zur Rationalisierung sorgt für normierte Größen, hierzulande nach DIN (Deutsche Industrienorm). Seither gibt es die exakt bemessenen, scharf rechtwinklig geschnittenen Schreib- und Kopierpapierbögen, wie jene, auf denen der Entwurf zu diesem Buch entstand. Schreibmaschine und genormte Papierbögen verweisen aufeinander. Freilich wird die Schreibmaschine sehr viel früher erfunden – ein erstes erhaltenes Patent ist 1714 in London nachgewiesen, der älteste erhaltene maschinengeschriebene Brief eines Erfinders aus Detroit datiert 1830. In Deutschland baut Karl Friedrich Drais, Freiherr von Sauerbronn (der Drais, von dem auch das Laufrad als Vorbote des Fahrrads stammt) 1832 eine Maschine mit Typenhebel und Farbband. Im Zuge der Industrialisierung wird aber erst ein fabrikmäßig hergestelltes Modell der Firma Remington interessant, mit dem die Schreibarbeit im Büro, einst von Stehpultschreibern per Hand erledigt, an hinter Maschinen sitzende Frauen delegiert werden kann. Nun ist maschinenkompatibles Papier in Massen gefragt. Wie alle handelsüblichen Industrieprodukte unterliegt es der Normierung nach DIN, das heißt, es wird je nach Gebrauchszweck in Format, Dicke und Oberflächenbeschaffenheit vereinheitlicht, wie es der 1917 gegründete Deutsche Normenausschuss für richtig hält. Aus Gründen raschen Ersatzes und der Austauschbarkeit aller Teile erfasst diese Normierung noch die kleinste Schraube an einer Maschine und gilt weltweit, seitdem die Federation of the National Standardizing Associations 1926 für diese Form der Rationalisierung zu sorgen hat. »Öl im Getriebe des Welthandels« nennt ein Kommentar aus heutiger Sicht diese Übereinkunft auf Normformate und -produkte.⁴

So kommt unser Schreibmaschinenpapier zur gleichbleibenden Beschaffenheit und weist auf seine Abhängigkeit vom rationalisierten Produktionsapparat hin. Er gibt ihm das Design, das es, ganz ohne einen Entwerfer bemüht zu haben, in sich trägt. Das

4 Vgl. Peter C. Anthony: »DIN-Normen. Öl im Getriebe des Welthandels«. In: Buchholz/Wolbert: *Im Designerpark* (vgl. Anm. 1), S. 122–129

Blatt hat aber nicht nur ein Design erhalten, es reicht auch eine Form an uns weiter: Die Geste des Schreibens kann in unserer Kultur nur vom linken bis zum rechten Rand eines Blattes reichen. Also werden wir beim Schreiben in der Bewegung mitformatiert, nach einem maschinenkompatiblen Muster, nicht nach dem Verlangen unserer Bewegungslust. Der Erfindung dieses Formats oder massenhaft reproduzierten industriellen Musters verdanken wir, in einer Welt maschinenbeschriebener Papiere mit Aktenschränken und Archiven zu leben, mit einem Schatz von Produktions-, Rechts- und Verwaltungsgeheimnissen. Dieser Schatz, wenn er nicht dem Reißwolf anheim fällt, mag Wirtschafts- und Industriehistorikern als Quellenmaterial dienen, wenngleich sie es kritisch hin- und herwenden müssen. Etwa so, wie wir ein Papier neugierig umdrehen, um zu sehen, ob auf seiner Rückseite noch etwas geschrieben steht.

Da liegt dieses leere weiße Papierformat. Man muss nur seine geheimen Inschriften entziffern. Es ist kein unbeschriebenes Blatt. Wir haben uns an sein Erscheinungsbild so sehr gewöhnt, dass es nicht mehr oder nur noch mit einem Seitenblick zur Kenntnis genommen wird. Dabei müsste man sich doch fragen, woher die ewige Gleichheit aller Exemplare in Format, Oberflächenbeschaffenheit, Farbe, Dicke, Elastizität und Gewicht kommt, welche Materialtechnologien, welche Automatenstraßen der Endlosproduktion, welche Ressourcenausbeutung, welche Wirtschaftsformen hinter diesem Massenprodukt stehen, das packenweise in die Regale eines Büro-Discounters und von dort in unsere Hand gelangt. Es gibt nichts Gewöhnlicheres als ein Blatt Papier DIN A4. Eben deshalb darf man es als Beispiel heranziehen, um zu beschreiben, was alles im Gewöhnlichen verborgen liegen kann. Je langweiliger, schlichter und unauffälliger das Hergestellte, umso komplexer womöglich sein Produktions- und Gebrauchshintergrund. Jedenfalls hat dieses unschuldige Blatt Papier Anteil an der Struktur des technoökonomischen, anthropologisch relevanten und ästhetisch-psychologischen Gebildes, das wir Industriekultur nennen. Aus ihr geht es hervor, in sie wirkt es hinein.

Papier ist geduldig. Es erleidet seine Beschmutzung durch Schreiben oder Bedrucken. Das DIN A4-Blatt erträgt auch die Maschine, die mit Hebelwerk und Typen darauf hämmert: »Die Maschine schlägt mit ihren Hämmern auf die Oberfläche, und das Tippen ist somit eine eindringendere, in spezifischer Weise gra-

phische Geste als das Schreiben mit einer Füllfeder.«⁵ Dementsprechend ist das Schreiben mit dem Computer eine wiederum andere Geste, die mit der Schreibfläche, dem Papier, nicht mehr in Berührung kommt. An Stelle der Hand, die ein Werkzeug führt, arbeitet eine Maschine, der Drucker. Immerhin findet man das Seitenformat auf dem Bildschirm wieder, während eine E-Mail sich auf unendlicher Fläche verliert.

Trotz all dieser Veränderungen ist das Papier das Papier geblieben. Aber was hat es in einer Abhandlung von Design-Beispielen zu suchen? Allenfalls wären Chemiker und Ingenieure für seine materielle Substanz, Verarbeitungsweise und Form verantwortlich zu machen. Weshalb darf man, obwohl doch offensichtlich kein Designer dem Produkt Gestalt gegeben, sondern das Blatt im Produktionsprozess, rückgekoppelt mit speziellen Erfordernissen seiner Verwendung, die unverwechselbare Form gefunden hat, dennoch von Design sprechen? Es gibt formbildende Kräfte jenseits oder *vor* allem Design. Form gewinnen und weitergeben können Produkte auch ohne Mithilfe von Designern. Im Fall des DIN A4-Bogens handelt es sich um die Vergegenständlichung eines Musters, das aus der Logik des Produzierens und des Bedarfs entstanden ist. Im Sinne einer Ordnung, die Produkt und Gebrauch aufeinander abstimmt, entsteht ein Design am Gegenstand und ein Design an den Gesten seiner Verwendung. Diese Ordnung ist eine historisch bestimmte, wie es die Gesten sind, die sich aus der Verwendung des Produkts ergeben. Kein Blatt Papier wäre ohne wenigstens eine Ahnung von seinem Werdegang und seiner Verwendung als etwas Geformtes zu verstehen. Ebenso wenig wäre es ohne Kenntnis des Repertoires an Gesten, die es im Gebrauch hervorruft, als etwas Formendes zu verstehen.

Goethe spazierte, seinem Sekretär diktierend, nachdenklich in der Stube auf und ab. Derweil kratzte der Gänsekiel über das noch handgeschöpfte Kanzleipapier. Das war vorindustrielle Schreibaarbeit auf althergebrachtem Material mit einem Gerät, das per Hand mit einem scharfen Federmesser zugeschnitten werden musste. Tintenfass und Streusand zum Trocknen komplettierten die Ausstattung. Damit ist eine Abfolge spezifisch vorindustrieller Gesten angedeutet. Man erinnert aus Aufführungen klassischer Dramen, wie auf der Bühne ein Schriftstück ausgefertigt wird: Ein Schau-

5 Flusser: *Gesten* (vgl. Anm. 3), S. 35

spieler schreibt etwas mit dem Federkiel auf raschelndes Papier, unterzeichnet schwungvoll, bestreut das Blatt und hält es dann flach vor den Mund, um den Sand wegzublasen, ehe er das Schreiben faltet, um es einem Boten zu übergeben.

Einen Schritt weiter führt die Erfindung der industriell gefertigten Stahlfeder im Halter, womit man vor gar nicht langer Zeit als Kind das Schreiben im Heft mit Löschblatt lernte. Schließlich der Füllfederhalter, durch den sich eine elegante Handschrift pflegen lässt. Zu diesem Instrument des schon fortgeschrittenen Industriezeitalters gehört der wippenförmige Löscher, mit dem die frischen Unterschriften bedeutender Männer bei Ratifizierung eines Vertrages in einer rituellen Bestätigung von einem Assistenten getrocknet werden. Danach stehen die Unterzeichner auf und bekräftigen die Abmachung per Handschlag - wie auf dem Viehmarkt. Der Füllfederhalter zählt zur historischen Produktaristokratie und behauptet seine Sonderstellung bis heute. Im Alltag ist er längst vom Kugelschreiber abgelöst, einem Schreibinstrument, dem auch durch Markenbeschriftung, Vergoldung und entsprechend hohen Preis nicht auf die Beine besonderen Ansehens geholfen werden kann. Dem Kugelschreiber ist es egal, auf welchem Papier er zum Einsatz gebracht wird. Er ist das am häufigsten gebrauchte Schreibgerät, mit einer Tendenz, die Handschrift verkommen zu lassen. Doch wer schreibt noch mit der Hand Briefe, die frühestens am nächsten Tag bei einem Empfänger ankommen, der die Botschaft per E-Mail in wenigen Sekunden haben könnte?

Papier und Schreibgerät sind heute ein veraltetes Instrumentarium. Zwar werden erkennbare Fortschritte ins Industriezeitalter durch eine Kette von veränderten Gepflogenheiten angedeutet, die vom Schreiben mit dem Gänsekiel bis hin zum Kugelschreiber neu eingeübt werden müssen. Den entscheidenden Schritt bedeutet die Einführung der mechanischen Schreibmaschine. Sie ist ohne unser DIN A4-Blatt nicht denkbar, dieses nicht ohne sie, aber eben auch schon historisch: Ein »Chef« ruft das »Fräulein« zum Diktat, das rascher gesprochen, als Goethe dies vermutlich je zu können gewollt hätte, in einer Schrumpfschrift, dem Stenogramm, notiert wird. Das Tempo der Moderne erzeugt diesen Schwund: Die hastig mit Bleistift auf einen flexiblen Block linierten Papiers fixierten Kürzel rationalisieren den Schreibakt, indem sie Worte und Sinn verkürzen. Anschließend muss die Stenotypistin (ein seit Erfindung der Stenorette aussterbender Beruf) ihre Notizen in

eine wie gedruckt wirkende Maschinenreinschrift auf ein DIN A4-Blatt übersetzen. Die Verfertigung eines Geschäftsbriefs erzeugt eine Kette von Gesten, die nicht nur dem Stand der Schreibkultur, sondern unmittelbar dem Stand der Industrialisierung des Schreibens verpflichtet sind. Das Papier und die Schreibmaschine bezeichnen gemeinsam einen kulturellen Standard, den der mechanischen Moderne, und damit auch ein Design am Menschen.

Bis der Brief in der Unterschriftenmappe landet, um vom Urheber paraphiert, das heißt als echt bezeugt zu werden, sind umständliche Vorkehrungen zu treffen. Das der Maschine angepasste Papier (der genormte Bogen samt Kohle- und Durchschlagpapier) muss eingespannt, justiert, mit der Walze an den Anfang gebracht, der Rand und ein Zeilenabstand müssen eingestellt werden. Alles wie bei der Maschinenzurüstung in irgendeiner Fabrik. Es sind Übungen in der Mechanisierung der Gesten und innerer Aufmerksamkeit. Dann werden beide Hände angehoben, und nach einem kurzen Blick auf das Diktierte beginnt die geübte Arbeit des Schreibens mit allen zehn Fingern. Man erinnert die typische Geräuschkulisse. Die elektrische Schreibmaschine erleichterte die Arbeit im Vergleich zu den älteren mechanischen Modellen nur insoweit, als wenigstens die Sehnenscheidenentzündung als Berufskrankheit zurückging. Das Mensch-Maschine-Verhältnis der mechanischen Epoche kommt am Instrument der Schreibmaschine auch für Leute, die nie eine Fabrik betreten haben, einleuchtend zum Ausdruck. Zumal dieser Maschinentyp rasch auch in private Hand gelangte, zum Beispiel als Reiseschreibmaschine. Plötzlich hatte man einen Fabrikarbeitsplatz in der Wohnung oder unterwegs.

Alte Umgänglichkeiten und Umständlichkeiten werden durch neue, »effektivere« Verfahren abgelöst. Dabei behält die Rationalisierungsgeschichte des Schreibens auf Papier die Grundgeste des Zögerns vor dem Anfang bis heute bei. Den PC anwerfen heißt, erst einmal warten und in die leere Unendlichkeit eines Bildschirms starren, auf dem sich zunächst nichts tut. Erst wenn das Schreibprogramm aktiviert ist, geht es wie geschmiert. Die Tastatur erinnert an das alte Instrument, freilich hat die Schrift sich entkörperlicht. Die Wortfolge erscheint im Entstehen auf dem erleuchteten Schirm körperlos. Sie ist beliebig und spurlos korrigierbar. Man kann das Geschriebene im Speicher verschwinden lassen (manchmal auf Nimmerwiedersehen) wie früher heikle Briefe im Geheimfach des Schreibkabinetts, einem sinnreich konstruierten

Möbel, das längst aus der Mode gekommen ist – wie soll man darauf Maschinen unterbringen? Es war schon der Mechanisierung nicht gewachsen, erst recht ist es in der Epoche der Digitalisierung der Büroarbeit veraltet.

Das Papier – wohin ist es verschwunden? Sein Unsichtbarwerden ist geradezu symptomatisch. Es ist, vom Schreibenden entfernt, im Drucker versteckt, der auf Tastensignal krächzend oder säuselnd zu arbeiten beginnt und ein beschriebenes Blatt nach dem anderen ausspuckt, nachdem der Schreibakt längst abgeschlossen ist. Noch ist also Papier da. Es dürfte aber im weiteren Verlauf der digitalen Modernisierung, die erneut in den Haushalt der Gesten verändernd eingreifen wird, die Bedeutung verlieren, die ihm so lange und grundlegend zukam: Träger von etwas zu sein, was sonst nicht existieren und überdauern könnte. Obwohl die Papierflut im Computerzeitalter eher angestiegen ist, könnte sie verebben, so wie Diskette oder CD den Aktenordner überflüssig machten und wiederum durch einen Stick abgelöst werden, der riesige Datenmengen aufnehmen kann. Noch aber leben und arbeiten wir mit dem Papier, trotz Handy und PC. Und das Blatt auf dem Tisch erinnert an Kulturlandschaften im weiteren und im engeren Sinne: Weit weg vom Büro oder vom häuslichen Schreibtisch wachsen die forstwirtschaftlich getrimmten Monokulturen für den unstillbaren Appetit der Papierindustrie auf Zellulose.

Das ohne Einsatz von Designern für Zwecke seiner massenhaften Verwendung formatierte Stück Papier erweist sich im Gebrauch noch immer als stark genug, sich ohne deren Hilfe zu behaupten. Es muss nicht einmal für seinen Absatz geworben werden. Noch immer wird es nicht nur gebraucht; es überzeugt uns auch durch seine materielle Präsenz, Wirkung und Erscheinungsweise: Zum Beispiel leiblich über die Gesten, die es auslöst und die, verinnerlicht, ein körpergründiertes Bewusstsein, die Erfahrung prägen. Schon wie ein Blatt aus dem Stapel gegriffen, wie es hingelegt, eingespannt oder zu mehreren in das Magazin des Druckers oder des Kopierers befördert wird, muss als eine geregelte und regelnde Form des Umgangs betrachtet werden, die vom Objekt und seiner systemischen Bestimmtheit und Positionierung im Augenblick gefordert ist. Aber auch ästhetisch durch seine Unberührtheit, die tastbare Glätte, das Korn der Oberfläche, die Schärfe der Ränder, die Bündigkeit des Stapels bleibt es ein Genuss,

ein weißes DIN A4-Blatt anzuschauen oder zu berühren, auch wenn man vor seiner Leere Angst hat.

Schließlich beeindruckt es emotional in der Anerkennung seines Wertes, der höher als sein Stückpreis zu veranschlagen ist, unterstützt durch das ökologische Gewissen, das sich gegen Verschwendung auch des Geringsten wendet. Vor allem aber überzeugt es durch den erinnerbaren Hintergrund seiner Entstehungs- und Verwendungsgeschichte, durch seine historische Ehrwürdigkeit: Hätte es ohne dieses Blatt DIN A4 einen ordentlichen Geschäfts- und Schriftverkehr bis an die Schwelle des digitalen Zeitalters gegeben?

Im Gebrauch erfährt man den Umgang mit diesem Papier an sich selbst in der Anmutung zur Identifikation mit einem kulturellen Handlungs- und Bedeutungszusammenhang durch Gewohnheit. Derart unbewusst erfahrungsbindende Objekte vermitteln sich in stellvertretender Funktion als Werkzeuge zur Einübung in eine Kultur. Man darf das eine Strategie der Gewöhnung nennen. Es ist ein stilles Design, dem niemand entrinnt. Wer mit einem Gegenstand oder Werkzeug umgeht, arbeitet damit auch an sich selbst, realisiert eine kulturelle Selbst-Formierung nach den Standards, die gerade gelten.

Ob das unbeschriebene Blatt für ein Handschreiben auf den Tisch gelegt wird, ob es der Vervielfältigung eines Typoskripts oder für einen Computerausdruck dienen soll – es wird immer eine bestimmte Form der kultivierten und kultivierenden Verwendung sein, die den Benutzer mitkultiviert. Allerdings bedeutet der Eintritt in das Zeitalter der E-Mail-Kommunikation einen Bruch mit früheren Formen der Eingewöhnung und nicht nur den Wegfall von Papier: Es macht einen spürbaren Unterschied, ob man nach dem Bogen Papier greift, um sich darauf anderen handschriftlich mitzuteilen, oder ob der Text auf einem Bildschirm erscheinen und wieder verschwinden soll. Auch dieser Schirm ist ein industrielles Format und prägt seinerseits die Wahrnehmung. Zwischen dem Lesen eines hand- oder maschinengeschriebenen Briefes, bei dem sowohl die Schriftzeichen, als auch das Papier sinnlich-körperliche Präsenz behaupten, und dem Lesen eines aus Pixeln zusammengesetzten Textes auf einem Bildschirm besteht der tiefgreifende Unterschied von Materialität und Immaterialität. Das Mitgeteilte ist im Wortsinn nicht mehr greifbar, sondern bleibt abstrakt in der Erscheinungsweise seiner Zeichenhaftigkeit.