

Paola De Martin

Jugend und Grenzen ihrer Kreativität

*«Harmful elements in the air, symbols clashing
everywhere ...»*

(Siouxie and the Banshees, Hong Kong Gardens, 1978).

1972, als *The Limits to Growth* erschien, war ich – migrantisches Arbeiterkind – keine sieben Jahre alt. Ich erinnere mich nicht an das Ereignis, die Schwarzenbach-Initiativen gegen die sogenannte Überfremdung der Schweiz standen in meinem Leben im Vordergrund. Ökologie beschäftigte mich erst mit Verzögerung, als die Ölkrisen in der zweiten Hälfte der 1970er-Jahre die existenzielle Grundlage Hunderttausender sogenannter Fremdarbeiter*innen in der Schweiz bedrohten. Etwas naiv begrüßte ich die Ölkrisen als diffuse Chance, dass der Konsumzwang des Kalten Krieges ganz natürlich zum Stillstand kommen würde. Gleichzeitig spürte ich den Druck, als armutsbetroffene Arbeiterfamilie kaum mehr mithalten zu können. Fremdarbeiter*innen standen plötzlich ohne Arbeit da und verloren dadurch das Aufenthaltsrecht. Die Vorstellung, nach Italien zurückkehren zu müssen, weil meine Eltern arbeitslos zu werden drohten, löste einen Schock aus. Man sagte zurückkehren, aber für Secondos und Secondas wie mich, bedeutete die Rückkehr vielmehr eine erzwungene Migration. Nun, wir blieben da, weil mein Vater sich auf dem Bau mit der Hälfte des bisherigen Lohns begnügte und meine Mutter bis zur Erschöpfung putzen ging. Ich half ihnen, so gut ich konnte, schloss 1984 das Langzeitgymnasium mit der Maturität ab und wurde über Umwege Textildesignerin.



»... eine Bubble, die man nur mit hartnäckiger intellektueller und emotionaler Arbeit dekonstruiert.« Paola De Martin mit ihrem Design «Bubble», einem Schal aus der Beige-Kollektion von 1998.¹

Das Feld des Designs zog mich in den 1990er-Jahren an, weil es mir als eine letzte Alternative zum rohen Kapitalismus vermittelt wurde – durch Broschüren, durch den legitimen Habitus und den Lebensstil der Kunstgewerbeschüler*innen und Kunstgewerbelehrer*innen. Ich lernte erst nach und nach, dass dieser Schein trügt. Die Vorstellung, angewandte Kunst, Gestaltung oder Design seien ein feiner Counter Space zur Rohheit der Märkte, ist eine strukturell erzeugte Illusion, eine Bubble, die man nur mit hartnäckiger intellektueller und emotionaler Arbeit dekonstruiert. Diese Arbeit an der Dekonstruktion einer feldspezifischen Blase bestimmte später Inhalt und Form meiner Dissertation (De Martin, 2020). Dabei entdeckte ich auch die strukturellen Grenzen der Kreativität im Neoliberalismus, die ich an den Beispielen Ironie und Sentimentalität beleuchten möchte.

In der Sackgasse des Designerkapitalismus

Biografisch befand ich mich als Jugendliche an der Schwelle zwischen der keynesianischen Wohlfahrt und der neoliberalen Transformation der Welt.

Das Feld der Kreativarbeit wurde gerade still und unbemerkt vom Neoliberalismus an Land genommen. Selbstkritische Reflexionsräume fehlten in der Kunstgewerbeschule. Die Kritik an der Landnahme in einer Ära der überschäumenden Symbolik, einer Ära, die auch als Kultur- oder Wissenskapitalismus bezeichnet wird, setzte mit einem Jahrzehnt Verspätung ein – und sie kam nicht vom Inneren des Feldes, sondern von aussen (Jameson 1991; Bourdieu 2000). In der Schweizer Kunst- und Designszene ist sie sehr spät, nach der Jahrtausendwende, geäußert worden (Raunig/Wuggenig 2016; Saner u. a. 2016).

Meine Studierenden stehen am anderen Ende dieser postmodernen, neoliberalen Ära, sie lernen fast nichts anderes kennen als positivistische Argumente gegenüber einer immateriellen Produktivität, die soziale Ungleichheit euphemistisch und euphorisch übertüncht. Ihr Blick auf die Bilder und Zeichen der Welt ist hyperaktiv, nie im Off, gebannt auf die Wirbel im Fluss der Styles und Attitüden dessen, was Jan Jagodzinski Designerkapitalismus nennt (Jagodzinski 2010). Anders als noch meine Generation – ich bin 1965 geboren – sind sie in einem Klima aufgewachsen, in dem die traditionelle Künstlerkritik und die traditionelle Sozialkritik nicht mehr aneinandergelockert sind wie noch vor der neoliberalen Wende.² Viele Kulturschaffende suchten seit Jahrhunderten immer wieder, diese beiden Formen der Kritik zu verbinden. 1968 war ein Kulminationspunkt dieser Koppelung. Doch dann brach die Kurve ab: «In den siebziger Jahren gelang es dem Neoliberalismus [...], diese Koppelung zu lösen, die Künstlerkritik in den Vordergrund zu rücken und die auf vertikale Ungleichheit zielende Sozialkritik [...] zu neutralisieren [...]. Die Künstlerkritik wurde dadurch zu einer bedeutenden Quelle für die neoliberale Komplizenschaft.» (Nachtwey 2016, 83)

Diese Komplizenschaft zeigte sich etwa in der Politik der britischen Premierministerin Margaret Thatcher. Sie hat den Strukturwandel in Grossbritannien mit ihrer gnadenlosen Sparpolitik befördert und war gleichzeitig auch die Erfinderin der Designförderung, wie wir sie heute kennen (Mareis 2011, 55; Hall/Martin 1987). Was nach einer gut gemeinten Förderung von neuen Arbeitsplätzen der immateriellen Arbeit aussehen könnte, ist im Grunde die Förderung einer neuen und sehr ungleichen globalen Arbeitsteilung, begleitet durch ein beachtliches, zweistelliges Wachstum der Kreativarbeiter*innen, die oft unter prekären Arbeitsbedingungen wirtschaften (Weckerle/Theiler 2010; Weckerle u. a. 2016). Diese Komplizenschaft löst einen inneren Widerspruch in der Szene aus: Design wurde zum Schmiermittel einer imperialen Lebensweise (Brand 2018), die sich an den eigenen ethischen Massstäben stösst. Man kann im Grunde nicht wollen, was man da tut, auch wenn es cool aussieht – viele Studierende bringen dieses Dilemma in meinen Modulen zur Sprache.

Denn junge Akteur*innen im Feld wissen um die postkolonialen Verwerfungen der Race-Debatten, sind kritisch gegenüber Genderdiskriminierungen, ihr Selbstverständnis ist betont sozial, die meisten von ihnen stehen der Klimajugend sehr nahe. Als intrinsisch hochmotivierte Praktiker*innen stellen junge Designstudierende oft die Frage, was man denn innerhalb dieser Dynamik überhaupt noch tun könne? Denn sie wollen handeln, formen, konkretisieren, materialisieren! Nachdenken sei etwas für Intellektuelle und Akademiker*innen. Junge Kreative stehen vor einer grossen sozialen und ökologischen Transformation, die sie herausfordert, sich gegenüber dem globalen, marktgetriebenen Wettbewerb neu zu positionieren. Viele reagieren mit einer «Kälte der Ironie» oder aber mit einer «Wärme der Sentimentalität». Beides sind Manifestationen aus der Defensive und deshalb reaktionär.

Ironie: Königin ohne Land

Margaret Thatcher soll einmal gesagt haben, dass sie mit ihrer Politik der Deregulierung, Privatisierung und ökonomischen Liberalisierung erreichen wolle, dass die Herzen der Menschen für den Neoliberalismus schlagen, also aus einer tiefen emotionalen, inneren Überzeugung. Sie wollte sie dazu verführen, ein völlig legitimes Begehren nach sozialem Zynismus zu entwickeln, das dem Begehren nach Solidarität diametral entgegengesetzt ist. Eine Möglichkeit, zu verführen, ist ein attraktiver Lebensstil des neuen Reichtums, gerahmt durch das ironische Lachen über die Styles der Loser der Globalisierung. Als junge Designerin in den späten 1990er-Jahren habe ich mich oft gefragt, weshalb Ironie zum eigentlichen must-have wurde, man konnte nichts ohne ironischen Subtext oder ironische Attitüde gestalten. Auch der Name meines eigenen Labels, Beige (ironisch für bieder), wie auch der Zusatz in unserem Brand-Namen, Swiss Styling (ironisch für einen Nationalstil), hatten dieselbe verstörende Note. Beides war nicht ernst gemeint und doch real, denn es hatte etwas Biederer und bediente den nationalen Stolz. Ironie und Heuchelei ist der Subtext der Szene seit den 1990er-Jahren.

Warum hatten wir es so bitter nötig, von allem auf Distanz zu gehen, was ernst gemeint sein könnte? Und um welchen Ernst ging es überhaupt? Heute kann man retrospektiv sagen, es ging um Existenzielles: echte verpasste Lebenschancen, dauerhafte Prekarisierung ganzer Generationen, schwindende Zukunftsperspektiven, aber auch Angst davor, auf den umkämpften Märkten der Aufmerksamkeitsökonomie von den ehemaligen Unterlegenen und ihren Styles überholt zu werden. Es ging um die tiefen

Spuren einer ungeschriebenen Designgeschichte von Klassenhass, Rassismus und Sexismus, die sich in der Gegenwart der Postmoderne manifestierten, Geschichten, von denen man lieber nichts wissen wollte. Nichts Harmloses also. Meine These ist, dass Ironie eine Reaktion der Szene auf die Landnahme der Kreativität durch das neoliberale Kapital war. Wie einen billigen Rohstoff für unsere erhabenen Spiele nutzten wir den letzten Dreck der materiellen Arbeit, die letzten Überbleibsel des Low-Tech eines in die Schiefelage geratenen Fordismus für die Verloftung unserer Ateliers. Wir betrieben Slumming in den «schrägen» Quartieren auf der Suche nach Trophäen der Weissen und der Schwarzen Arbeiterquartiere, die jetzt nicht mehr so genannt wurden. Alles, was nach körperlicher Arbeit aussah, wurde laufend symbolisch rezykliert, nicht nur die Lastwagenplanen der Freitag-Brüder. Exklusivität, in den 1980er-Jahren während den bewegten Zeiten der Kulturleichen noch unbestrittenes Attribut der FDP-«Bonzen», wurde legitim. Und von links abgesegnet. Wir jungen «Szenis» der 1990er-Jahre haben als Kollektiv damals keine Alternativen für die Komplizenschaft mit dem Neoliberalismus gesucht, wir haben unsere relative Autonomie dem Kapital geopfert, uns von unseren eigenen ästhetischen Positionen verdrängen lassen. Lange konnten wir uns nicht eingestehen, dass wir nicht freiwillig gingen, wir wurden verdrängt und passten uns an. Ironie war eine Notlösung, vielleicht sogar eine Notlüge. Nicht selten kippte sie später in offenen Zynismus um: Le Corbusier sei für ihn einfach «ein cooler Typ» gewesen, auch wenn er ein überzeugter Eugeniker gewesen sei und seine Ästhetik dezidiert daraus abgeleitet habe, sagte einmal ein Student. Zwei weitere waren der Ansicht, dass wir mit demokratischen Mitteln nicht weiterkämen mit der nachhaltigen Entwicklung, wir bräuchten endlich eine «Ökodiktatur».

Nachhaltigkeit, die Restwärme der Sentimentalität

Eine derart ironische Haltung ist auf Dauer nicht zum Aushalten. Zu kalt, zu einsam. Das Pendel schlägt deshalb – so meine These – regelmässig in die andere Richtung aus, lässt die Akteur*innen nach Wärme suchen, die aber im Geiste der neuen Selbstverwirklichung ebenso klassen-, race- und genderblind ist wie der soziale Zynismus. Auch in Grossbritannien gab es neben der kalten Thatcher mit Lady Di eine warme selbsternannte Königin der Herzen. Auch ihre Wärme war keine solidarische, sondern eine, die aus dem Privileg eines gut situierten Opfers entsteht, das sich an seiner relativen Ohnmacht reibt, ein Ideal für die ausgebremsten Massen, die den sozialen Aufstieg bis ganz oben immer nur fast schaffen. Berührten sie wie Lady Di

die gläserne Decke, wurden ihre ehrgeizigen Reisen nach oben als unschuldige «Sentimental Journeys» dargestellt – und mit nachhaltigen Lifestyleattributen ausgestattet. Denn der feine Look der Nachhaltigkeit verströmt diese kitschige Wärme, während die sozialen Umgangsformen rough und tough werden. Helles Holz, viel Weiss, viel Licht, viel Raum, die Yogamatte da, die Bettwäsche aus Biobaumwolle dort, ein Velo aus einer kleinen Manufaktur, Bio-Kräutertee, und Vinylschallplatten, die richtigen Bücher, die richtigen T-Shirts. Eine Lifestyle-Nische, in der man sich gemütlich in der ökologisch korrekten Illusion einrichten kann, zu den Guten zu gehören, ohne auf die eigenen Privilegien zu verzichten: das Laptop, billige Flugreisen, ein Smart-Phone und das Privileg, keine Jobs mit wenig Prestige annehmen zu müssen. Der Look der Nachhaltigkeit ist das ästhetische Pendant zur White Innocence, die auch eine Class Innocence ist. Den eigenen Verzicht derart luxuriös auszustatten, können sich weder Arbeiterfamilien, noch Sans-Papier, Working Poor oder die Beschäftigten in den Sweatshops der Dritten Welt leisten. Würden diese alle einen existenzsichernden Lohn erhalten, müssten die Privilegierten sich kaum die Mühe geben, ihre Unschuld durch den ökologisch korrekt gestylten Konsum zu beweisen.

Diese Stossrichtung meiner Kritik am Look der Nachhaltigkeit ist für viele Studierende schmerzhaft, dies gilt auch für soziale Aufsteiger*innen, die sich mit den impliziten Dogmen des Feldes identifizieren, um von den Coolen und Smarten anerkannt zu werden. Ich erinnere mich an die heftige Reaktion einer Studentin, die einen Vortrag über die Maxime Reduce-Reuse-Recycle mit dem Fazit abschloss: «Alle müssen auf einen Teil ihres Konsums verzichten, sonst gibt es keinen Wandel.» Als ich ihr entgegnete, es gebe Menschen, die verzichten bereits mehr als genug, für diese bedeute Verzicht schlicht Tod und deshalb Nein, diese müssten ganz sicher nicht noch mehr tun für die Klimagerechtigkeit, wurde sie wütend. Sie bestand darauf, dass alle einen Beitrag zum Konsumverzicht leisten könnten. Erst als wir in der Gruppe analysierten, wie unsere soziale Herkunft das Verhältnis zu Verzicht und Genuss prägen, konnte sie erkennen, was sie so in Rage versetzt hatte. Sie selber kam aus sehr bescheidenen kleinbürgerlichen Verhältnissen, hatte auf so vieles verzichten müssen, um die Ausbildung zur Textildesignerin zu machen, und hatte jetzt Angst, dass die sozialen und ökologischen Krisen ihren Erfolg infrage stellen würden.

Viele Studierende sagen mir in der einer oder anderen Form: Die sentimentale Blase, in der sie sich wännen, platzt, sobald man den Finger nicht auf andere richtet, sondern sich selbst befragt. Diese Diskussionen helfen, die Illusion beiseite zu schieben, jemals zu den Guten zu gehören, und fan-

gen den Fall aus der Bubble durch die Gruppe auf. Sie machen frei für Ideen und Handlungen jenseits von Kategorien wie «Gut» und «Böse». Sie ermöglichen den Blick auf grosse Strukturen (Kapitalismus, imperiale Lebensweise, White Innocence), in die wir immer verstrickt sind, aber niemals ganz. Wenn man an diesem Punkt ankommt, kann die Suche nach den eigenen und den kollektiven Spielräumen für Veränderungen, die mehr als nur den Look betreffen, losgehen. Es ist der Moment, in welchem wir in diesen Seminaren jeweils beginnen, eine ganz einfache, aber ungeheuerliche Rechnung aufzustellen, wie Thomas Bernhard es formuliert.

Schluss: eine ganz einfache Rechnung

Ein Jahr bevor *Limits to Growth* erschien, auf der Schwelle zum Durchbruch des Neoliberalismus, schrieb Thomas Bernhard 1971 seine Erzählung *Gehen* (Bernhard, 1971). Darin beschreibt er mit visionärer Kraft die postmoderne Macht der Bilder, die uns davon ablenkt, den Dingen auf den Grund zu gehen: «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).

Junge Gestalter*innen sind zwanghaft darauf fixiert, catchy Symbole zu produzieren, fixiert darauf, ob ihre Designs und sie selber gut aussehen. Es ist eine vom Feld legitimierte Zwangsneurose, ein Teufelskreis, der uns davon ablenkt, zu fragen, wie diese Zwänge produziert wurden. Auch die Frage, wie die Gegenstände und Symbole, die wir am Schreibtisch oder am Computer gestalten, letztlich produziert werden, macht den Blick frei für Strukturen der Ungleichheit. Die Oberfläche der Welt ist die Summe einer langen Rechnung, und ob die Oberfläche am Ende gut aussieht, hängt von vielen Faktoren ab, die ausserhalb des einzelnen Individuums liegen. Man muss sie verstehen wollen, um zu wissen, welchen Einfluss man auf sie hat. Man kann dabei die eigenen gesellschaftlichen Privilegien entdecken und dann grosszügig abgeben. Man kann die eigene Ohnmacht und die eigene Komplizenschaft mit den Machtverhältnissen entdecken und entscheiden, dass man sich nicht damit identifiziert. Es ist normal, sich in Widersprüchen zu verstricken und es ist aussergewöhnlich und aufregend, einen gemeinsamen

Ausweg aus ihnen zu finden. Man bekommt Lust, Veränderungen in einem komplizierten Geflecht auf den Punkt zu bringen. Lust, die Verbindungen zwischen Tiefe und Oberfläche neu zu gestalten. Sich immer wieder, lebensfroh, gemeinsam und konstruktiv, quer zu stellen, jenseits von Ironie und Sentimentalität, in die wir uns haben drängen lassen. Die Freiheit, die uns die Kunst schenkt, Dinge einfach anders richtig zu machen als uns die Logik des Spätkapitalismus suggeriert, diese Freiheit wird durch die Hand der Designer*innen zum schönen Prototyp für eine routinierte Veränderung der Welt. Ihre Gestalt strahlt unsere Gegenwart an, als Geschenk der Überraschung aus einer anderen Zukunft, an die wir uns gewöhnen werden.

Anmerkungen

- 1 Vor der Dekonstruktion lebte die Autorin in einer Bubble, die sie mit ihren Designs zwar artikulieren, aber nicht reflektieren konnte. Fotomontage, aus dem privaten Archiv der Autorin. © Paola De Martin.
- 2 Kunstkritik und Sozialkritik haben die Rohheit der kapitalistischen Dynamik im Visier, zielen aber nicht auf den gleichen Aspekt. Kunstkritik moniert die hässlichen Auswüchse auf der Oberfläche, Sozialkritik die primitive Gewalt der strukturellen Ungleichheit. Kunstkritik bietet als Alternative zur Rohheit eine Vielfalt an verfeinerten Lebensstilen, Sozialkritik eine facettenreiche Kultivierung der Solidarität (vgl. auch Schultheis 2019, 13–44).

Literatur

- Bernhard, Thomas, 1971: *Gehen*. Frankfurt a. M.
- Bourdieu, Pierre, 2000: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a. M.
- Brand, Ulrich, 2019: *The limits to capitalist nature. Theorizing and overcoming the imperial mode of living*. London
- De Martin, Paola, 2020: *Give us a break! Lebenslauf, Lebensstil und Werkanalyse von Gestaltern mit bildungsferner Herkunft in Zürich (1970–2010)*. Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde ETH sc. Zürich
- Hall, Stuart / Martin, Jacques, 1987: *The Politics of Thatcherism*. London
- Jagodzinski, Jan, 2010: *Visual Art and Education in an Era of Designer Capitalism. Deconstructing the Oral Eye*. New York
- Jameson, Fredric, 1991: *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham
- Mareis, Claudia, 2011: *Design als Wissenskultur*. Bielefeld
- Meadows, Dennis / Meadows, Donella u. a. (Hg.), 1972: *The limits to growth. A report for the Club of Rome's project on the predicament of mankind*. New York
- Nachtwey, Oliver, 2016: *Die Abstiegs-gesellschaft. Über das Aufbegehren in der regressiven Moderne*. Berlin
- Raunig, Gerald / Wuggenig, Ulf, 2016: *Kritik der Kreativität*. Wien
- Schultheis, Franz, 2019: *Das Feld der Kreativarbeit. Geschichte, Strukturen, Akteur_innen, Praxen*. In: Henning, Christoph / Schultheis, Franz / Thomä, Dieter: *Kreativität als Beruf. Soziologisch-philosophische Erkundungen in der Welt der Künste*. Bielefeld
- Saner, Philippe / Vögele, Sophie / Vessely, Pauline, 2016: *Schlussbericht Art.School.Differences. Researching Inequalities and Normativities in the Field of Higher Education*, Institute for Art Education IAE, ZHdK-online. Zürich
- Weckerle, Christoph / Theler, Hubert / ZHdK (Hg.), 2010: *Dritter Kreativwirtschaftsbericht Zürich. Die Bedeutung der Kultur- und Kreativwirtschaft für den Standort Zürich*. Zürich
- Weckerle, Christoph / Page, Roman / Grand, Simon, 2016: *Von der Kreativwirtschaft zu den Creative Economies. Kreativwirtschaftsbericht Schweiz 2016*. Zürich