



Abb. 1: Holz auf meinem Balkon während des ersten Corona-Lockdowns April 2020.

Einleitung

Stille, Klatschen, Stille, Warten, noch längeres Warten, Handy an, Handy aus, Stille. Unruhe steigt in mir auf. Ich warte, ohne zu wissen worauf. Vielleicht, dass das so plötzlich, wie es gekommen ist, auch einfach wieder vorbeigeht. Oder dass noch etwas viel Schlimmeres passiert, dass das womöglich erst der Anfang ist. Auf meinem Balkon stehend, betrachte ich den fragilen Moment, wie er sich anfühlt, anhört, wie er aussieht. Es ist schwer zu sagen, was sich verändert hat. Die Menschen bewegen sich anders. Ab und an huscht jemand unten vor dem Haus vorbei. Es ist eher der anhaltende Stillstand, von dem die Bedrohung ausgeht. Stündlich neue Nachrichten und steigende Zahlen, draußen Stille. Eigentlich wäre ich jetzt nicht hier in Basel. Eigentlich hatte ich einen weiteren field trip für meine Doktorarbeit geplant. Eigentlich hatte ich untersuchen wollen, wie Projektgemeinschaften den ländlichen Raum nutzen, um als Reaktion auf den Klimawandel eine Zukunft des Weniger zu proben. Dann der plötzliche Stillstand, alle Termine wurden abgesagt, alle Pläne vorerst und auf unbestimmte Zeit pausiert. – Meine Hände erwachen zuerst aus dem dumpfen Gefühl der Schockstarre. Sie suchen nach etwas, an dem sie sich festhalten können, und finden ein Stück Holz. Schon lange wollte ich aus dem alten Lattenrost, der seit geraumer Zeit auf meinem Balkon lagert, etwas machen.

Welt im Wandel

Es ist Frühjahr 2020 und die erste Welle der Covid-19-Pandemie legt den Alltag in den Städten lahm. Mit einem Mal wird die Zerbrechlichkeit der Spätmoderne deutlich, wie fragil der eigene Körper, das Gesundheitssystem und die hochkomplexen, globalen Lieferketten sind und für wie selbstverständlich die Planbarkeit und das Funktionieren einer geölten Industriemoderne genommen wurde (Bayramoğlu/do Mar Castro Varela 2021). Es ist der kritische Moment, in dem die Verletzbarkeit einer menschengemachten Welt deutlich wird und in dem sich erahnen lässt, wie schnell die Krise kippen kann und zu einer Katastrophe wird. Die tatsächliche soziale Tragweite der Pandemie wird sich erst in den darauffolgenden Jahren entfalten. In immer weiteren Facetten werden die tatsächlichen Auswirkungen von struktureller Diskriminierung, sozialem Auseinanderdriften, einer ausgeprägten Zukunftsangst, der Vereinsamung junger Menschen und einer problematischen Grenzpolitik nach und nach aufgearbeitet.

Zu diesem Zeitpunkt aber, und auch noch in den kommenden zwei Jahren, werden zwischenmenschliche Kontakte auf ein Minimum reduziert, selbst der Blick weicht aus, als könnte schon der Augenkontakt krank machen. Durch die soziale und räumliche Begrenzung und im Abwenden des Blicks vom Außen richte ich zwangsläufig den Blick auf mich selbst. *Eingeschlossen* in meiner Wohnung und *ausgeschlossen* aus meinem Forschungsvorhaben fange ich an, aus Holzresten einen Stuhl zu bauen, verfolge, wie meine Freunde und Familie emsig mit Sauerteig experimentieren und ihre Gärten neu entdecken, und beobachte auf dem Weg zum Supermarkt die Entwicklung der Gabenzäune.¹ Das neue Interesse an niederschwelligem, sozialem Engagement, Handarbeit und DIY-Aktivitäten, das ich in meinem Umfeld, aber auch an mir selbst beobachte, ist eine Reaktion auf eine empfundene Ohnmacht, die durch die Pandemieerfahrung ausgelöst wird. Doch das breitere öffentliche Interesse am Selbermachen hatte schon vorher begonnen.

Das, was ich erst im Moment der Pandemie an mir selbst und in meinem Umfeld erlebe, der intrinsische Drang, etwas tun zu wollen, ist symptomatisch für eine gesellschaftliche Perspektivverschiebung. Bestehende Wissensordnungen, die die Basis eines westlichen Wohlstands und ihr hegemoniales Selbstverständnis begründen, werden angesichts sich akkumulierender Krisen instabil. Der Versuch, einer empfundenen Ohnmacht, die insbesondere von einer drohenden Klimakatastrophe ausgeht, Handlung entgegenzusetzen, ist in der Praxis von Projektgemeinschaften

¹ Das waren öffentliche Zäune, an die Menschen Kleidung, Lebensmittel oder Hygieneartikel hängten, damit Bedürftige sie abholen konnten.

in Ludwigslust-Parchim, Fürstenberg oder Prädikow bereits Alltag. Für sie ist nicht erst die Pandemie, sondern längst schon der Klimawandel ein real existierendes und lebensbedrohliches Szenario, das nicht getrennt werden kann von den Krisen der vergangenen Jahre oder einer zunehmenden geopolitischen Instabilität. Die Akkumulation von Krisennarrativen der letzten Jahre – namentlich die globale Finanz- und Wirtschaftskrise von 2007, die Flüchtlingskrise von 2015, die gegenwärtige Erfahrung der Covid-19-Pandemie seit 2020, die drohende Klimakrise, und aktuell ein innereuropäischer Krieg² – hat auch ein erhöhtes Bewusstsein für die Frage nach „einer möglichen Zukunft“ geschaffen. Zukunft bezeichnet nicht mehr nur das Kommende, sondern bestimmt den alltäglichen gesellschaftlichen Umgang mit Krisen.

Urbane Zukunftslabore im ländlichen Raum

In meiner Untersuchung habe ich mich vor allem mit Genossenschaften, Vereinen, Kollektiven und losen Netzwerken beschäftigt, die durch ihre Aktivitäten zu einer ökosozialen Transformation beitragen. Sie stehen den globalen Herausforderungen des 21. Jahrhunderts, wie sie die UN bezeichnet³, entschlossen und tatkräftig gegenüber. Sie sind nicht zentral organisiert, staatlich initiiert oder Teil eines regulierten Netzwerks wie das FabLab-Movement⁴ und haben daher sehr individuelle Profile. Jeder Ort ist anders, hat einen anderen Fokus und organisiert sich auf eigene Weise. Dennoch fasse ich die heterogenen Projektgemeinschaften unter dem Arbeitsbegriff der Zukunftslabore zusammen. Mit dem Begriff des Zukunftslabors schließe ich an das Konzept der „Reallabore“ an (Schäpke et al. 2017; Cardullo et al. 2018). Den Ansatz, das Labor in die Welt zu bringen, um „reale Probleme“ mit Akteur:innen vor Ort zu lösen (Schäpke et al. 2017, 3), konzentriere ich mit der Bezeichnung „Zukunftslabor“ auf Fragen zukünftiger Lebensweisen. Denn was die Gemeinschaften vereint, ist ein ausgeprägtes ökologisches und soziales Bewusstsein, eine technische Affinität und die Vorstellung, durch eigenes Handeln zukunftsfähig zu werden und so eine Welt im Wandel mitzugestalten.

Mit dem Ziel einer Transformation spätmoderner Lebensweisen haben sich die Projektgemeinschaften vermehrt erst im städtischen Umfeld, dann auch ab den 2010er Jahren im ländlichen Raum niedergelassen (Dähner et al. 2019; Burke et al. 2019; Sipos/Franzl 2020). Als urbane Zukunftslabore fragen sie danach, wie eine gegenwärtige, wachstumsorientierte Gesellschaft zukunftsfähig werden kann. Diese Entwicklung sehen Burke et al. als eine Graswurzelbewegung ökosozial interessierter „Kundschafter

2 Die Auflistung der Krisenereignisse bezieht sich auf den Zeitpunkt der Abgabe der Dissertation im Frühjahr 2023. Seitdem sind viele weitere geopolitische Großereignisse hinzugekommen und hat sich eine angespannte Weltlage in unerwartetem Ausmaß weiter zugespitzt.

3 <https://sdgs.un.org/publications/21-issues-21st-century-result-unep-fore-sight-process-emerging-environmental-issues>, abgerufen am 19.12.2023.

4 Das Fablab-Movement geht auf eine Initiative des US-amerikanischen Informatikers Neil Gershenfeld zurück, der 2003 am The Center for Bits and Atoms des MIT einen Bausatz entwickelte: „including a computer-controlled laser, a 3-d printer, and large and small computer-controlled milling machines [...] All the tools were connected by custom software. These became known as ‘fab labs’ (for ‘fabrication labs’ or ‘fabulous labs’).“ (Gershenfeld 2012) Da alle Fab Labs gemeinsame Werkzeuge und Prozesse nutzen, hat das Programm ein globales, dezentrales Netzwerk aufgebaut. <https://live.FabLabs.io/>, abgerufen am 19.12.2023.

einer neuen Lebensweise“ (Burke et al. 2019). Die Visionen der urbanen Zukunftslabore werden oft bereits im gewählten Namen sichtbar und reichen von „Wir Bauen Zukunft“, „Open Eco Lab“ und „Eco Hacker Farm“ bis zu „Wandelgut“ und „Klimawerkstatt“. Während der insgesamt vier Jahre meiner Forschung habe ich elf Gemeinschaften besucht.⁵ Vier Projekte, denen ich während meiner Forschung begegnet bin, möchte ich exemplarisch vorstellen.

Wir Bauen Zukunft

Die Maker-Community Wir Bauen Zukunft (WBZ), die in dieser Untersuchung eine zentrale Rolle bekommt, ist genossenschaftlich organisiert und hat etwa 100 Mitglieder (Stand 2020). Sie bewirtschaftet ein Grundstück in Mecklenburg-Vorpommern, etwa eine Stunde von Hamburg und zwei Stunden von Berlin entfernt, das sie zum Experimentierraum erklärt hat. Ihr Ziel ist es, Lösungen zu entwickeln für eine nachhaltige, enkeltaugliche Zukunft. Dafür haben die Mitglieder einen Prinzipienkatalog aufgestellt, in dem Grundsätze wie „nachhaltiges Unternehmertum“, „Open Source“ oder „Enkeltauglichkeit“ festgelegt sind. Sie entwickeln und testen verschiedene Modelle zum Zusammenleben (Soziokratie), zum Wohnen (Jurten, Tiny Houses, Schlafkojen) und im Umgang mit Ressourcen (Energiekreisläufe, Showerloops, selbstwässernder Inselgarten, Waldgarten). Die Gemeinschaft möchte damit die Entwicklung der Region unterstützen, aber auch die Entwicklung von Städten und dem Leben in der Stadt positiv beeinflussen. Sie bietet daher viele offene Veranstaltungen und Workshops an, um den Austausch zu fördern, Wissen weiterzugeben oder mit Akteur:innen aus der Region weiterzuentwickeln.

Open Source Ecology Germany

Ähnliche Ansätze verfolgt die *Open Source Ecology Germany* (OSEG), ein Verein, der Open Source als Lebensweise versteht. Die OSEG ist ein wachsendes Netzwerk aus verschiedenen Open-Source-Hardware-Arbeitsgruppen. Ausgehend von der Entwicklung offener Landwirtschaftsmaschinen und einem modularen Prototyping Kit beschäftigt sich die OSEG mittlerweile eher mit dem Aufbau einer offenen Infrastruktur durch offene Repositorien für Baupläne oder einem DIN-Standard für Open-Source-Hardware. Die Mitglieder stellen Raum zum Experimentieren zur Verfügung. An mehreren Orten, unter anderem in Blievenstorf und Rahden, haben Mitglieder des Vereins sogenannte Open Eco Labs eröffnet, der Sitz des Vereins ist in Berlin.

5 Wir Bauen Zukunft eG, Niekltz; Co-WorkLand eG; Klimawerkstatt, Werder; Versteimbahnhof eV, Fürstenberg; Lebendiger Landbau, Upahl; Coconat, Bad Belzig; Kuckucksmühle, Heiligen-grabe; Hof Prädikow eG, Prädikow; Alte Mu, Kiel; Destinature, Hitzacker; Open Source Ecology Germany e.V.



Abb. 2: Die Werkhalle von WBZ.



Abb. 3: Repair-Café in einem Ladenlokal in Berlin, hier hat die OSEG ihren Vereinssitz.

Verstehbahnhof

Ein weiterer Zukunftsort ist der *Verstehbahnhof* in Fürstenberg. Der offene Hacker- und Makerspace nutzt das Bahnhofsgebäude des intakten Bahnhofs Fürstenberg/Havel. In dem täglichen Begleitangebot der Werkstatt geht es vor allem darum, durch selbstständiges Machen mit den Themen Datensicherheit, Open Source und Umweltengagement in Berührung zu kommen. Außerdem gibt es eine umfassende Bibliothek zum Thema Hacking. Das Angebot richtet sich vor allem an Kinder und Jugendliche.

CoWorkLand

Das *CoWorkLand* wiederum ist eine Genossenschaft zur Förderung der Arbeit auf dem Land. Die Genossenschaft hat einen mobilen Container entwickelt, der mit Arbeitsplätzen und WLAN ausgestattet ist. Als Prototyp eines Coworking-Space kann er von Gemeinden angemietet werden, um zu testen, ob diese Arbeitsform bei den Bürger:innen der Region Anklang findet. Zusätzlich richtet die Genossenschaft Workshops in den Gemeinden aus, um mit den Bürger:innen zusammen und bedürfnisorientiert einen Coworking-Space zu entwickeln. 2019 wird das Projekt wissenschaftlich begleitet von der Heinrich-Böll-Stiftung.

Als *urbane Zukunftslabore im ländlichen Raum* sind die Projektgemeinschaften an der Entwicklung der Region interessiert und reagieren unmittelbar auf gegenwärtige regional- und klimapolitische Themen vor Ort, wie Leerstand, Abwanderung, schwach ausgebaute Infrastrukturen und Wirtschaft, die Auswirkungen des menschengemachten Klimawandels oder die Folgen geopolitischer Instabilität, wie Ressourcenverknappung, Migration und Inflation. Die Projekte sind keineswegs Aussteigerinitiativen, die dem modernen, städtischen Leben den Rücken gekehrt haben, sondern sind im besonderen Maße urban geprägt (Dähner et al. 2019, 6; Burke et al. 2019, 58 ff.). Sie kritisieren das wachstumsorientierte Handeln hochindustrialisierter Kulturen, sind aber dennoch vom Fortschritt überzeugt. Die Initiativen machen sich den Leerstand von Gebäuden im ländlichen Raum zunutze, den die Nachwendepolitik erzeugt hat (Burke et al. 2019, 67 ff.) und der heute den notwendigen bezahlbaren Freiraum bietet, um alternative, urbane Lebensweisen zu erproben, wie die Studie vom Berlin-Institut für Bevölkerung und Entwicklung zu „Urbanen Dörfern“ feststellt (Dähner et al. 2019, 20). So hat das Bewusstsein einer ungewissen Zukunft den Wunsch bestärkt, *etwas tun zu wollen*, selbstbestimmt und selbstwirksam zu handeln.

Die Zukunft zu entwerfen, sieht die Anthropologin Lucy Suchman (2011) nicht allein als eine Domäne der Gestaltung, sondern



Abb. 4: Ein Blick in die Werkstatt des Verstehbahnhofs Fürstenberg.



Abb. 5: Der CoWorkLand Container in der Gemeinde Schuby.

als den Ausdruck einer gesellschaftlichen Entwicklung, in der alle Lebensbereiche auf Zukunft ausgerichtet sind. Die gestalterischen-entwerfenden Praktiken treten aus den künstlerisch-gestalterischen Institutionen⁶ heraus und interferieren mit einem gesellschaftlichen Anforderungsprofil, das das Individuum in die Verantwortung nimmt. Daher entwickeln die Gemeinschaften innovative und kreative Modelle für Wohnen, Arbeiten und Zusammenleben, in deren Zentrum das Selbermachen steht. Beim Heimwerken auf dem Balkon, im Reparieren und Hacking von Open-Source-Infrastrukturen oder auch im Prototyping von regenerativen Kreislaufmodellen versuchen die Akteur:innen einer ökosozialen Transformation ihre eigene Verunsicherung zu stabilisieren. In dieser Arbeit soll es um diese Welt im Wandel gehen, genauer um die Gestaltung des Wandels, seine Akteur:innen und die Herausforderungen und Widersprüche, denen sie dabei begegnen.

Fragestellung

Mit dieser Arbeit gehe ich der Frage nach, wie Projektgemeinschaften die kollektive Vision einer gemeinwohlorientierten Postwachstumsgesellschaft, eine Zukunft des Weniger, in Prototypen materialisieren – was dabei passiert und wie es passiert. Mein Fokus liegt dabei auf dem ländlichen Raum Nordostdeutschlands. Es ist eine Region, die durch Leerstand, Abwanderung und eine problematische Nachwendepolitik geprägt ist, aber ebenso eigene kulturelle Wissenstraditionen besitzt. Hier interessieren mich insbesondere die Projektgemeinschaften, die sich seit den 2010er Jahren in dieser Gegend gründen, um durch Prototyping alternative Zukunftsvisionen zu erproben und auf eigene Initiative in die Entwicklung der Region einzubringen. Nachhaltigkeit und damit die Frage nach der eigenen Zukunftsfähigkeit ist eine der zentralen und handlungsweisenden Triebfedern. Die Gemeinschaften kritisieren das wachstumsorientierte Handeln hochindustrialisierter Kulturen und entwickeln selbstinitiiert Prototypen für eine alternative Wertschöpfung und des Miteinander-Wohnens, Arbeitens und Zusammenlebens. Es sind meist fortschrittsorientierte und digital informierte Modelle, mit denen gewohnte Muster des Zusammenlebens hinterfragt und umgebaut werden sollen.

Entlang einer mehrjährigen Feldstudie, die mich in die ländliche Gegend Nordostdeutschlands führte, in partizipativen Workshops und durch eigene praktische Versuche mit 3D-Druckern, in einer offenen Holzwerkstatt sowie beim Ausbau eines Camper-Vans, beobachte ich Akteur:innen der Transformation. In ihren

6 Im Sinne des Zukunftsmachens, Entwerfens und Planens ist „Design“ auch eine Praxis der Ingenieurwissenschaften und der Architektur. Sie sind hier mitgedacht. Explizit beziehe ich mich aber auf ein institutionalisiertes Design. Mit Institutionen sind nicht allein Bildungseinrichtungen (Universitäten und Hochschulen) gemeint, sondern auch weitere Orte, an denen künstlerisch-gestalterische Praktiken institutionalisiert und in eine gesellschaftlich anerkannte feste Form gebracht werden, wie Museen, Design-agenturen usw.

Aktivitäten – im Entwerfen, Planen, Erproben, Formgeben, Prototyping – verhandeln die Akteur:innen eine gegenwärtige und zukünftige Verunsicherung und geben ihr eine Materialität. Auf sie und ihre gestalterischen Praktiken richtet sich mein Erkenntnisinteresse. Sie nutzen das Motiv der Veränderung, das im Design liegt, um Verunsicherung planvoll zu steuern. Sie überführen mögliche Zukünfte einer Postwachstumsgesellschaft in ein Projekt und machen sie so greif- und handhabbar.

Die These, die ich daher aufstelle, ist, dass die Projektgemeinschaften die Verunsicherung einer Welt im Wandel durch das Moment der Veränderung im Design antizipieren. Damit reagieren die Projektgemeinschaften im Entwerfen ihrer Prototypen auf eine sich im permanenten Wandel befindende Welt und machen das Design zu einem Agenten des Wandels. Design und die damit assoziierten Konzepte wie Innovation, Kreativität, Projektorientiertheit und geplante Idiosynkrasie bilden hier den Methodenkoffer eines gesellschaftlichen Umdenkens. Im Prototyping der urbanen Zukunftslabore offenbart sich *die Figur des Selbst, die eine mögliche, zukünftige Gesellschaft im Machen verhandelt*. Es ist das Selbst, das als Akteur:in der Krise zur Gestalter:in des Wandels wird. Im Machen verhandelt es die eigene Verunsicherung, indem es auf der Suche nach einer möglichen und lebenswerten Zukunft die Vision einer Postwachstumsgesellschaft auf die Probe stellt. Zum besseren Verständnis möchte ich diese These kurz aufschlüsseln.

Der kollektiv empfundenen Unsicherheit, welche die Projektgemeinschaften aufgrund einer krisenhaften Gegenwart und krisenbesetzten Zukunft empfinden, versuchen sie durch Mittel der Gestaltung entgegenzuwirken bzw. einen Umgang mit ihr zu finden. Die Ursache für die gegenwärtigen und drohenden Katastrophen sehen sie in einer Gesellschaft, die auf ökonomisches Wachstum ausgerichtet ist, wie Andrea Vetter und Matthias Schmelzer (2021) einen Leitgedanken der Postwachstumsdebatte zusammenfassen. Daher versuchen die Projektgemeinschaften eine ungewisse (und ungewollte) gegenwärtige Situation durch kreative, gestalterische Praktiken des Selbermachens in eine bevorzugte, wünschenswerte Situation zu verändern. Diese Befähigung beschreibt Herbert Simon 1969 als das hoffnungsvolle und produktive Moment der Veränderung im Design. (Dies werde ich im folgenden Kapitel näher ausführen.) Das Machen von Zukünften ist, Pelle Ehn (2014), Susan Yelavich und Barbara Adams (2014), Mette Kjærsgaard (2016) sowie vielen weiteren Designtheoretiker:innen zufolge, ein wesentlicher Handlungs- und Erkenntnisbereich des

Designs. Hier wird die gestalterische Praxis des Selbermachen zu einer Vermittlerin und Ermöglicherin der gesellschaftlichen Transformation.

Ausgehend von dieser Beobachtung und meinem Forschungsinteresse stelle ich in dieser Arbeit die Fragen: *Was genau ist die Vision einer Postwachstumsgesellschaft? Worin materialisiert sich die ökosoziale Transformation, wie wird sie praktiziert? Auf welche Herausforderungen, Widerstände und auch Widersprüche trifft ihre Verhandlung? Welche Rolle spielt das Prototyping dabei? Wie verändert sich im Kontext der Postwachstumsdebatte die Praxis des Entwerfens? Wenn also das Selbermachen, als eine gestalterische Praxis, zur Vermittlerin des Wandels wird – was und wie wird damit verhandelt?* Die Fragestellung verorte ich in der Designkulturforschung, weshalb die Untersuchung des Aushandlungsprozesses nicht ungeachtet der sozialen, politischen, ökonomischen und ökologischen Bedingungen betrachtet werden kann. Was ich mit dieser Arbeit jedoch nicht letztendlich beantworten kann, ist die geopolitische Situierung der Projektgemeinschaften, warum sie sich etwa gerade im ländlichen Raum Nordostdeutschlands gegründet haben oder wie die geografische Verortung die Aktivitäten und Interessen der Gemeinschaften beeinflusst. Hier bietet die Untersuchung nur erste Ansätze.

Das Motiv der Veränderung im Design

Durch die Arbeit hinweg verfolge ich die Frage nach einem praktischen Handlungswissens über den Umbau der Zukunft, das sich angesichts einer Welt im Wandel selbst im Wandel befindet. Mein Erkenntnisinteresse richtet sich hier auf die zukunftsorientierten Postwachstumspraktiken der Projektgemeinschaften und darauf, wie eine gesellschaftliche Transformation „getan“ wird. Die Zukunftsorientierung ist ein im Design praktiziertes Selbstverständnis (Ehn et al. 2014; Yelavich/Adams 2014; Smith et al. 2016), verankert durch das *problem-solving* der Entwurfs- und Planungsforschung der 1960er Jahre (Mareis 2016b). Nach dem US-amerikanischen Sozialwissenschaftler Herbert Simon beschreibt das *problem-solving* die Fähigkeit, „eine Situation in eine bevorzugte zu verändern“⁷ (Simon [1969] 1996, 111). Darin liegt eine Zukunftsorientierung, die vermittelt, dass durch kreative, gestalterische, planerische Praktiken eine zukünftige (bessere) Gesellschaft entworfen und sogar zukünftige Probleme bereits in der Gegenwart gelöst werden können. Hier wird das Motiv der Veränderung deutlich, das nach wie vor das Selbstverständnis des Designs als Problemlöser prägt. Dabei liegt im Moment der Veränderung weit

7 Eigene Übersetzung, Originaltext:
„[Everyone designs who devises courses
of action aimed at] changing existing
situations into preferred ones.“

mehr als die Fähigkeit, Probleme zu lösen. Im Hinblick auf eine wünschenswerte Zukunft, eine geteilte Vorstellung davon, in welcher Welt man leben möchte, wird im Entwerfen die Gegenwart verändert.



Abb. 6: Design außerhalb seiner etablierten Institutionen: Die Präsentationsfolie zeigt ein Tiny House, das in der Landschaft steht und betitelt ist mit „Design“. Sie leitet unsere Workshopsession ein.

Design als eine eigenständige Wissenskultur, so Mareis (2011, 281), trägt zu der Überzeugung bei, dass radikale gesellschaftliche, politische, ökonomische, technologische Veränderungen intentional gesteuert und zukunftssträchtig gestaltet werden können. Im Motiv der Veränderung werden daher einerseits Machtdynamiken und Gesellschaftsverhältnisse verhandelt, andererseits offenbart sich darin ein Moment der Ungewissheit. Zwar ist Entwerfen von Gesellschaften und ihren kulturellen Imaginären der Versuch, Veränderung planvoll zu steuern, dabei aber zugleich flexibel auf Veränderung (ökologische wie ökonomische) reagieren zu können. Die Zukunftsorientierung des Designs beschränkt sich daher nicht allein auf die Gestaltwerdung von Objekten, sondern schließt sämtliche Ebenen des Tuns und Handelns mit ein. Dies ist auch die Grundlage für einen geöffneten Designbegriff, der sich von der Oberflächen- und Warenästhetik industrieller Produktion löst und stattdessen den Prozess ins Zentrum seines Selbstverständnisses stellt. Die Präsenz des Designs auch außerhalb seiner etablierten Institutionen spiegelt hier eine „Gesellschaft in beta“ (Corsín Jiménez 2017) wider, die davon ausgeht, dass sich eine spätmoderne Gesellschaft fortlaufend neu erfinden muss.

In der Spätmoderne⁸ gehört diese Anpassungsfähigkeit (Flexibilität und Agilität) zum gesellschaftlichen Anforderungspro-

8 Mit Spätmoderne beziehe ich mich auf eine Zeitspanne ab Mitte des 20. Jahrhunderts, die die gegenwärtige Ge-

fil. Die spätmoderne Ära des Neoliberalismus – gekennzeichnet durch die Deregulierung von Märkten, eine allmähliche Privatisierung von staatlichen Unternehmen und dem Sozialsystem, die Betonung von Wettbewerb und individuellen, unternehmerischen Praktiken sowie eine Privilegierung von Marktmechanismen und wirtschaftlichen Interessen über bürgerliche, soziale und ökologische Anliegen (Julier 2014, 241) – geht damit einher, begünstigt und fordert sogar, dass Designer:innen sich neu positionieren. Das wachsende Interesse am Design, parallel zur Entwicklung einer spätmodernen Gesellschaft, das Management-Etagen ebenso erobert wie Fragen nach der eigenen Lebensgestaltung, sieht der Soziologie Andreas Reckwitz als einen Ausdruck einer gesellschaftlichen Ästhetisierung (Reckwitz 2012, 20 ff.). Um in einem desorganisierten, ästhetischen Kapitalismus zu bestehen, müssen Designer:innen neue Fähigkeiten erlernen, neue Bedürfnisse und Wünsche schaffen und ihre Kreativität nutzen, um dynamische, effiziente und spielerische Arbeitsmodelle zu entwickeln. Das Design nutzt die Veränderungen, die der Neoliberalismus hervorruft, und normalisiert sie (Julier 2014, 241).

Das Motiv der Veränderung, das Design und Gesellschaft einer westlichen Spätmoderne bestimmt, wirkt sich auf sämtliche Lebensbereiche aus, von der Globalisierung von Produktionen und Warenströmen bis hin zu Transformationen im Privaten, dem Wohnen, der Arbeitsweise, dem Konsumverhalten. Es habe den Aufstieg des professionellen Designs als wesentliche Figur der Transformation festigt, so Lucy Suchman (2011, 15). Dass hier auf meinem Balkon ebenso wie in den Projektgemeinschaften gestalterische Praktiken des Prototyping produktiv gemacht werden, um auf eine gegenwärtige Krisenerfahrung und die damit verbundenen gesamtgesellschaftlichen Fragestellungen zu reagieren, scheint daher kein Zufall zu sein. Design, so die Designhistorikerin Alison Clarke, werde auch außerhalb der eigenen Disziplin als ein „Totem der Zukunft“ (Clarke 2016, 73) gesehen – also als eine Art mystisches Medium, das einen transzendenten Zugang zur Zukunft öffnet. Ihr zufolge ist das ein integraler Bestandteil der Geschichtsschreibung des Designs⁹ und epistemologisch in ihm verankert (ebd., 73).

In der Untersuchung der Projektgemeinschaften interessieren mich insbesondere die gestalterischen Momente des soziomateriellen Aushandelns, wodurch ich Aufschluss darüber bekommen möchte, wie eine gesellschaftliche Transformation praktiziert wird. Weniger interessiert mich, ihre kulturelle, politische oder ökonomische Berechtigung zu bewerten oder einen krisenhaften

gesellschaft einschließt. Damit orientiere ich mich an einer gesellschaftsanalytischen Epochenbezeichnung, die unter anderem von den Soziologen Reckwitz und Rosa geprägt wurde (vgl. „Spätmoderne in der Krise“, Reckwitz/Rosa 2021). Sie verstehen die Gegenwart als Konsequenz einer industrialisierten, individualisierten, beschleunigten Moderne.

9 Die Designhistorikerin Alison Clarke (2016) beschreibt, wie das Design in den 1970er Jahren einen Bruch erlebt hat. In Reaktion auf die Hungersnot in der Sahelzone, den Vietnamkrieg, die Ölkrise erkannten Designer:innen wie Viktor Papanek (1971) oder Graham Caine (Kallipoliti 2012) ihre soziale und ökologische Verantwortung. Auch zuvor hatte es schon immer Kritik

am Konsumparadigma des Designs gegeben, doch die Ansätze eines Social Design oder Humanitarian Design reagieren direkt auf eine ökosoziale Krise und entdeckten nun anthropologische Ansätze für sich (Clarke 2016, 82). Das problem-solving der Planungs- und Entwurfsforschung, das Verändern einer Situation in eine bevorzugte, wurde mit Projekten wie Papaneks Tin-Can-Radio für das Lösen ökosozialer Probleme im eigenen Handlungsspielraum produktiv gemacht, um mit viel Kreativität, wenig Ressourcen und wenig Aufwand in eine „bessere Zukunft“ zu wirken. Das Tin-Can-Radio für „die Dritte Welt“ wurde als eine Lowtech-DIY-Lösung für seinen westlich-kolonialen Blick viel kritisiert (Clarke 2017, 45 ff.; Clarke 2021, 143). Dennoch ist es bezeichnend für ein wachsendes Interesse im Design an umwelt- und gesellschaftskritischen Fragestellungen und eine Haltung, die in das Selbstbild einer postindustriellen Gestaltung übergegangen ist.

Zustand und die empfundenen sozialen Unsicherheiten infrage zu stellen. Durch einen praxeologischen Zugang zur Postwachstumsdebatte möchte ich die eigentliche Praxis des Designs, das Designen (Entwerfen, Planen, Gestalten, Formgeben, Prototyping, Zukunftmachen), in den Mittelpunkt der Diskussion rücken. Damit lege ich den Fokus der Arbeit auf das eigentliche, gestaltungs-inhärente Aushandeln von Veränderungen im Design, um dadurch einen erweiterten Zugang zu den sozialen Wissensordnungen zu bekommen. Damit verorte ich mein Forschungsinteresse an der Schnittstelle von Kulturwissenschaften, Designforschung, Soziologie und Anthropologie, vornehmlich in der Designkulturforschung. Dass dieses Vorgehen in seinem Erkenntnisinteresse an Grenzen stößt, werde ich im Laufe der Arbeit aufgreifen und selbstreflexiv verhandeln.

Forschungsstand

In dieser Arbeit beschäftige ich mich mit mehreren Praxis- und Diskursfeldern, denen ich in meiner Untersuchung begegnet bin und die ich in Beziehung zur Designkulturforschung einordnen möchte. Das sind vor allem die Praktiken und Diskurse der Postwachstumsdebatte, des Prototyping und des Selbermachens (DIY). Sie haben je einen eigenen Forschungsstand, den ich hier nicht vollständig abbilden kann. Für diese Arbeit ist vor allem die Schnittmenge der drei Felder und ihre Rezeption in der Designkulturforschung relevant, die ich im Folgenden überblicksweise zusammenfassen werde.

Designkulturforschung

Guy Julier formuliert in seiner Publikation „The Culture of Design“ (2014) die Notwendigkeit, die sozialen Bedingungen von Konsum und Produktion theoretisch im Design mitzureflektieren. Seit den 1980er Jahren hat sich die Domäne des Designs von der industriellen Herstellung funktionaler Konsumgüter um die Gestaltung von Schnittstellen, Dienstleistungen, Prozessen, Sicherheit und Nation Branding erweitert und zahlreiche neue Märkte erschlossen. Damit hat sich auch das Design-Verständnis von der industriellen Herstellung von Produkten hin zu einer Haltung kreativer und innovativer Denk- und Handlungsweisen erweitert (Manzini 2015). In der vielfältigen Bedeutung des Designbegriffs, aber auch in seiner fortlaufenden Neuschreibung spiegelt sich eine Vielfalt von kulturellen Praktiken und Kulturtechniken wider, die in der Produktion von Gütern und ihrem globalen Austausch gleichzeitig

praktiziert werden. Design scheint überall Anknüpfung zu finden, als Innovationsversprechen, als Formgebung von Konsumgütern, als Gesellschaftsentwurf¹⁰.

Die Erforschung von Designkulturen ist demnach eine Analyse der Gesellschaft, in der die komplexe Verflechtung von Markt, Produktion, Gesellschaft, Macht und Fortschritt gemeinsam betrachtet und durch die Brille des Designs untersucht wird. Hier gehe ich von einem erweiterten Designverständnis aus, dessen theoretische Konzepte und Praktiken des Entwerfens, Planens und Formgebens auch jenseits einer professionellen Designpraxis und ihrer Institutionen wie Kunsthochschulen oder Designagenturen zentrale Zugänge bilden, um gegenwärtige Transformationsbestrebungen zu verstehen und zu untersuchen. Design, in der Mannigfaltigkeit seiner Diskurse und Praktiken, verstehe ich wechselseitig konstitutiv mit gesellschaftlichen Entwicklungen, weshalb ich die Befragung sozialer Phänomene nach ihren gebauten (Um)Welten und ihren soziomateriellen Beziehungen als einen Gegenstand der Kultur- und Sozialwissenschaften verorte.

Das Wissensfeld der Designkulturforschung ist jedoch sehr heterogen. Im deutschsprachigen Raum gibt es disziplinäre Überschneidungen mit der Designtheorie und Designgeschichte, aber auch mit der Kulturosoziologie des Designs und der Wissenschafts- und Technikforschung. Ebenso gibt es starke Schnittmengen mit den Design Culture Studies, den Design Studies, der Design History und Design Anthropology, aber auch mit den Material Studies und Cultural Studies. Außerdem nimmt die Designkulturforschung Bezug auf die Science and Technology Studies (STS), Studien zur Human-Computer Interaction (HCI) und auf Critical Media Studies. Die sehr unterschiedlichen Perspektiven auf das Verhältnis von Design und Gesellschaft möchte ich hier anhand von drei disziplinären Zugängen beispielhaft darstellen.

In den Kulturwissenschaften etwa zeigt Yana Milev die Bestrebung, den Designbegriff von einer kommerziellen Bedeutung zu lösen und ihn auf seine grundlegenden „etymologischen und phänomenologischen Bedeutungsursprünge“ (Milev 2013, 15) zurückzuführen. Dadurch soll ein „elementares Verständnis von Design als Modus der Kulturproduktion“ (ebd., 16) geschaffen werden. Für das Verständnis von Designkultur wählt Milev einen semiotischen Zugang und bezieht sich auf poststrukturalistische Ansichten von Eco, Derrida, Baudrillard und Geertz. Als „sprachliche Codierung und die Grundlage sprachlichen Tauschs, somit der Kultur-, sprich Sinnproduktion schlechthin“ (ebd., 19) bezeichnet Milev mit „Design“ jede Art kultureller Bedeutungsträger.

¹⁰ Man könnte sogar fragen, ob eine Verortung von Design überhaupt noch sinnvoll oder bereits obsolet geworden ist, da im gegenwärtigen Diskurs des Anthropozän, der Vorstellung einer menschgemachten Welt, die „Gestaltbarkeit der Welt“ epistemische Grundvoraussetzung geworden ist (Colomina/Wigley 2016; Latour 2005; Escobar 2018; Suchman 2011).

11 Als „eine strukturierte und strukturierende Struktur, da es durch die existierenden kulturellen Praktiken und semantischen Zusammenhänge determiniert wird, aber gleichzeitig aufgrund seiner materiellen und ästhetischen Gestalt auch neue Praktiken und Gebrauchsweisen evozieren kann“ (Moebius/Prinz 2012, 15).

Auch Prinz und Moebius teilen in „Das Design der Gesellschaft“ (2012) einen eher grundlegenden Begriff von Design. Für sie sind es Gegenstände des Alltags, die kulturelle Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsweisen prägen¹¹. Sie kritisieren jedoch Milevs Perspektive. Schrift, Symbol, Geste, Bild – sprachliche Operationen, durch die sich Kulturen bewegen und organisieren (Milev 2013, 18) – würden dadurch zu „passiven Trägern sozialkultureller Bedeutung dechiffriert“ (Moebius/Prinz 2012, 12). Dadurch werde die „praxiskonstitutive Materialität der Artefaktwelt“ (ebd., 13) ignoriert, also die Vorstellung, dass von Dingen selbst eine Handlungsaktivität ausgeht. Prinz und Moebius zufolge liegt darin aber die „eigenlogische Aktivität des Designs, d. h. dessen sinnliche Qualitäten, sowie praxis- und wissenskonstitutive Funktion“ (ebd., 13). Sie wählen hier einen praxeologischen Ansatz, um das Wechselverhältnis von Design und Gesellschaft zu untersuchen. Für sie ist Designkultur das Resultat einer Designpraxis, die fortlaufend neu hergestellt, aktualisiert und stabilisiert werden muss.

In ähnlicher Weise, wie Prinz und Moebius die Designkultur als Wechselverhältnis zwischen Artefakt und Gesellschaft fassen, versteht auch Julier das Konzept der Designkultur. Allerdings versucht Julier die „Designkultur“ aus der Designtheorie selbst herauszuentwickeln. In Abgrenzung zu den Design Studies, die aus dem Wunsch entwickelt wurden, den Designprozess um philosophische und historische Perspektiven zu erweitern, geht es ihm um eine intensive Auseinandersetzung mit den gegenwärtigen Manifestationen des Designs (Julier et al. 2019, 1). Der Schwerpunkt der Design Culture Studies liegt daher auf dem Designobjekt und der Wechselbeziehung multipler Akteure in Designpraxis, Designproduktion und Alltag (ebd., 2).

Designkulturforschung, so ließe sich die Schnittmenge dieser drei Perspektiven womöglich zusammenfassen, vereint grundsätzliche sozialkonstruktivistische Fragen zur Gesellschaftsproduktion mit einer Zeitdiagnose zur gesellschaftlichen Ästhetisierung, globaler Konsumkultur und ihren möglichen Gegenbewegungen. So rückt der Design-Begriff weg von seinen häufig allein ästhetischen Qualitäten, hin zu Fragen sozialer Wirksamkeit (Janda 2018). Hieran anschließend verstehe ich die Untersuchung von Designkulturen des Selbermachens in ihren vielfältigen Bedeutungen vor allem als eine Gesellschaftsanalyse, in der die komplexe Verflechtung von Markt, Produktion und Kultur betrachtet wird. Der Blick auf die Postwachstumsdebatte durch das Design erweitert das Forschungsfeld um das Aushandeln gesellschaftlicher Visionen und deren materielle Bedingungen. De-

signforschung, insbesondere der deutschsprachige Designdiskurs, bekommt durch die Betrachtung der Postwachstumsdebatte eine erweiterte Perspektive außerhalb seiner dominanten Institutionen, Diskurs- und Handlungsfelder.

Postwachstum

Einschlägige Beiträge haben sich insbesondere mit Postwachstum als Kritik einer kapitalistischen Gesellschaft auseinandergesetzt. Die Wiederaufnahme der Umwelt- und Postwachstumsdebatten der 1970er Jahre wurde begleitet vom Ausbau digitaler Infrastrukturen und einem weltweiten Zugang zum Internet. Durch die Vernetzung und Möglichkeiten digitaler Produktion bekamen die Ansätze neue Aktualität. Nach D'Alisa et al. (2015) sind Konzepte des Postwachstums heute nicht mehr allein darauf beschränkt, auf eine existenzielle Bedrohung durch begrenzte Ressourcen aufmerksam zu machen. Sie lehnen die Vorstellung entschieden ab, dass durch nachhaltige, regenerative Energiegewinnung auch zukünftig ein Wachstum der Wirtschaft möglich sei, und formulieren mit der Postwachstumsgesellschaft einen Gegenentwurf (D'Alisa et al. 2015; Kallis et al. 2022; Helfrich 2014; Vetter/Schmelzer 2020).

Angeführt durch Vertreter:innen der Sozial- und Kulturwissenschaften, fand die Gesellschaftskritik des Postwachstums ihren Weg in einen akademischen Diskurs (Baier et al. 2016; Demaria et al. 2013; Helfrich 2014; D'Alisa et al. 2015; Schneider et al. 2010; Adloff/Caillé 2022; Lange et al. 2020; Schmelzer/Vetter 2021). Baier et al. (2016) rahmen die Postwachstumsdebatte innerhalb eines übergeordneten Programms, *die Welt zu reparieren*, so der Titel ihres Sammelbands. Sie problematisieren einen Wachstumsimperativ, den sie zugleich als kulturelles, politisches und wirtschaftliches Problem verstehen. In der Postwachstumsökonomie sehen sie den entscheidenden Schlüssel, ohne den eine gesellschaftliche Transformation nicht möglich sei (Paech 2016, 287). Die Verzahnung von sozial- und kulturwissenschaftlichen, politischen und aktivistischen Ansätzen erweitern Lange et al. (2020) durch eine humangeografische Perspektive. Der Sammelband „Postwachstumsgeographien – Raumbezüge diverser und alternativer Ökonomien“ (2020) befasst sich mit den Räumen, der Institutionalisierung und Skalierung der Postwachstumsdebatte.

Die hier benannten Beiträge geben Einblick in eine aktiv geführte Auseinandersetzung mit den Bedingungen einer gegenwärtigen und zukünftigen Gesellschaft¹². Sie versammeln diverse Perspektiven und stellen Bezüge zu unterschiedlichen

12 Vertreter:innen wie auch Kritiker:innen sehen im Degrowth Movement

vor allem die Anliegen des Globalen Nordens vertreten: „Die Degrowth-Bewegung basiert auf der Kritik am Wirtschaftswachstum als oberstem Ziel und Schiedsrichter dessen, was die Gesellschaften tun. [...] während Degrowth für den Norden in Ordnung ist, braucht der Süden Entwicklung“, wie der kolumbianische Designtheoretiker Arturo Escobar schreibt (2018, 145, 150). Allerdings kritisiert Escobar die Degrowth-Bewegung bzw. das Commoning nicht im Allgemeinen. Stattdessen verortet er die Bewegungen in ihrer lokalen Relevanz und versteht sie als einen Beitrag zu den weltweit aufkommenden „Transition Discourses“. Sie markieren einen kulturellen Wandel von einer „hegemony of modernity's one world“ hin zu einem „pluriverse of socio-natural configurations“ (Escobar 2018, 4).

wissenschaftlichen Disziplinen her, wie etwa Raumsoziologie, Humangeografie oder Transformation Studies. Was in den Ausführungen häufig zu kurz kommt, ist eine Perspektive auf das Praktizieren der Transformation. Zwar werden viele Projekte anschaulich vorgestellt, die eigentlichen Praktiken und das Verhandeln der Postwachstumsdiskurse werden aber nur angedeutet. Diese Arbeit soll einen Beitrag leisten, um auch den praktischen Aspekt der Transformationsbewegungen mit in die Diskussionen einzubeziehen. Dafür argumentiere ich aus dem Design heraus. Im Entwerfen von Prototypen entstehen Zukunftsvisionen. Historisch verankert ist das eine Praxis, die dem Finden einer bestmöglichen Form und damit dem Optimieren des gegenwärtigen Zustands dient. Im Kontext der Postwachstumsdebatte, in dem sowohl Objekte, Raumordnungen als auch soziale Beziehungen erprobt werden, steht das Fortschrittsparadigma des Prototyping jedoch in Frage.

Prototyping

Die Erforschung der reziproken Beziehung von *Prototyping und Gesellschaft* ist ein eigenes Forschungsfeld (Wilkie 2010; Farías/Wilkie 2016; Corsín Jiménez 2017; Corsín Jiménez/Estalella 2017; Kimbell/Bailey 2017; Hunt 2017; Dickel 2019). Es versteht Prototyping als kulturelle Praxis (Corsín Jiménez 2017, 382), die emblematisch ist für den gegenwärtigen Zustand einer kapitalistischen Spätmoderne (Kimbell/Bailey 2017, 218). So ist das Materialisieren eines Entwurfs notwendig, um weitere Investitionen abzuschätzen. Gleichzeitig ist der *unfinished-state* des Provisoriums auch eine Regierungstechnik, die spätmodernen Paradigmen von stetiger Optimierung durch Instabilität folgt (ebd., 217). Für den Sozialanthropologen Alberto Corsín Jiménez liegt das am Einbezug des Scheiterns als eine legitime Form der Erkenntnis (Corsín Jiménez 2014, 381). Er beobachtet einen gesellschaftlichen Wandel, in dem ebenso technologische Artefakte *geprototyped* werden, wie auch das soziale Miteinander Ergebnis eines sozialen Engineering ist (ebd., 382). Ein Prototyping von Gesellschaft bedeutet für ihn zwar eine Destabilisierung, ein ständiges „in beta“ (Corsín Jiménez 2014, 385), aber gleichzeitig auch eine Öffnung der Wissensproduktion jenseits etablierter Institutionen (Corsín Jiménez 2014, 382).

Die Praxis des Prototyping innerhalb der Postwachstumsdebatte ist eng verknüpft mit *rapid prototyping tools*, wie 3D-Druckern, CNC-Fräsen und Lasercuttern (Gershenfeld 2012), und einer ideellen Verortung im „Silicon Valley Modell“ (Foster/Boeva 2018). Das technopositivistische Narrativ der „Digital Fabrication Revo-

lution“, insbesondere geprägt durch den Begründer der Fablab-Bewegung Neil Gershenfeld, beschreibt das Maker Movement als eine Graswurzelbewegung, die im kreativen und innovativen Umfeld des Silicon Valley entstanden ist und sich von dort aus um den ganzen Globus verbreitet hat (Gershenfeld 2012; Troxler 2013). Besonders weit verbreitet ist die Darstellung des *Making* als „eine technologisch inspirierte Wiederbelebung der DIY-Kultur“¹³, die von einem globalen Netzwerk aus „idealistisch motivierten und unternehmerisch denkenden Machern“ (Richterich/Wenz 2017, 9) getragen wird. Dennoch ist das Prototyping einer Postwachstums-gesellschaft weder ein klar bestimmbares Set an Routinen, noch ist es eine professionelle Praxis.

13 Eigene Übersetzung, Originaltext: „a technologically inspired revival of DIY culture“.

Selbermachen

Gegen eine einseitige Darstellung des DIY, die die soziale Vielfalt und kulturgeschichtliche Bedeutung des Selbermachens ignoriert, stellt sich eine kritische Forschung in den Sozial- und Kulturwissenschaften (Day 2017; Langreiter/Löffler 2017; Voges 2017; Cramer 2019; Foster/Boeva 2018; Kreis 2020; Sipos/Franzl 2020). Sie nimmt das Maker Movement genauer in den Blick und verfolgt dessen gegenkulturelle Aktivitäten, das Unterwandern institutioneller und gouvernementaler Hegemonien (Cramer 2019) und ihre lokalen und historischen Verankerungen (Foster/Boeva 2018). Die Diskussion um die praktische Vielfalt von Maker Communities ist erst seit kurzem präsent, wird aber ständig um interkulturelle und kritische Perspektiven erweitert (Day 2017). Hierin zeigt sich eine Kritik am dominanten, westlichen Narrativ eines technooptimistischen, weißen, männlichen Makers und die Absicht, die darin enthaltenen problematischen Machtstrukturen sichtbar zu machen (Jungnickel 2018; Foster/Boeva 2018; Richterich/Wenz 2017; Kohtala et al. 2020). Richterich und Wenz (2017, 10) kritisieren etwa, wie die Tradition des Strickens als weibliches Lowtech-Handwerk abgewertet oder in der Forschung erst gar nicht berücksichtigt wird.

Ein wichtiges Argument ist daher das Aufzeigen lokaler, situierter Vielfalt. In der Bundesrepublik Deutschland beschreibt das Selbermachen zunächst eine Notwendigkeit, Dinge selbst herstellen zu müssen. Die Notwendigkeit entstand aus einem Mangel an Ressourcen nach dem Zweiten Weltkrieg. In der Zeit des Wirtschaftswunders erlebt das Selbermachen einen Bedeutungswandel. Das Heimwerken wird durch den neuen Wohlstand, durch Eigenheim und Freizeit zur beliebten Freizeitaktivität und Ausdruck einer schnell wachsenden Konsumkultur (Voges 2017). Durch die Einflüsse der US-amerikanischen Counterculture

14 Design(kultur) versteht Julier im Ineinandergreifen von gestalterischen Fähigkeiten, von technologischen und materiellen Bedingungen und ökonomischen Anforderungen. Er rückt die Mensch-Objekt-Beziehung ins Zentrum der Analyse, um daraus die größeren gesellschaftlichen Zusammenhänge zu diskutieren. Es geht ihm um ein „deep understanding of design objects and interrelationships with the multiple actors engaged in their shaping and reproduction“ (Julier 2014, 1). Er zieht damit Verbindungen zwischen Forschungsbereichen, die bisher eher isoliert voneinander standen, wie das Design von Fertigungstechniken in den Ingenieurwissenschaften (z. B. Bonvoisin 2016), den anthropologischen Studien zum Handwerk (z. B. Ingold 2013), den sozialkonstruktivistischen Designdiskursen der STS oder HCI (z. B. Jungnickel 2018) und den empirischen Analysen der Kreativindustrie (z. B. Reckwitz 2012, Krämer 2014).

15 Thorpe, Markussen und Julier unterscheiden zwischen einem zivilen Aktivismus, der sich gestalterischer Praktiken bedient, und einem Designaktivismus. Für Thorpe (2011) ist Designaktivismus die „cause-oriented production“ von kritischen Artefakten innerhalb einer sozialen Bewegung: Designer:innen verwenden konventionelle aktivistische Formate wie den Protestmarsch, den Boykott, Gemeinschaftsaktionen oder den politischen Widerstand und ergänzen sie durch ihre „professionellen Fähigkeiten“ als Gestalter:innen, wie das Erstellen von Plakaten, Kampagnen oder Bauen von Baumhäusern. Für Markussen (2013) geht es im Verständnis des Designaktivismus sogar um den „design act“, der gerade nicht mit der Blaupause einer

Movements der 1960/70er Jahre bekommt das Selbermachen, nun Do-it-yourself, eine politische Dimension. Es entstehen Jugendzentren, Kinderläden, offene Werkstätten, die Selbermachen als ein allgemeingültiges, soziales und pädagogisches Programm verstehen (Sipos/Franzl 2020, 114). Eine Entwicklung von *Selbermachen* zu *Heimwerken* zu *DIY* zu *Making* kann jedoch nicht linear oder als Abfolge von Bedeutungsumbrüchen gelesen werden, eher ist es ein Ausdifferenzieren sozialer Praktiken. Auch ist es keine einheitliche globale Entwicklung. Allein in der anderen Hälfte Deutschlands, der DDR, war das Selbermachen keine konsumimplizite Freizeitaktivität, sondern eine staatlich geforderte Notwendigkeit (Pfützner 2016; Gronert 2018). Das „offene Prinzip“ wurde zum Leitbild einer „Neuen ökonomischen Politik“ (Gronert 2018, 4) erhoben.

Making, DIY, Selbermachen kann im lokalen Kontext ganz unterschiedliche Spielarten meinen, die nach lokalen Bedürfnissen ausgerichtet sind, wie etwa Jugaad (Rai 2015), Slöjd (Foster/Boeva 2018), Gambiarra (Bandoni 2016), Shanzhai (Braybrooke 2019), Heimwerken (Voges 2017), Selbermachen (Langreiter/Löffler 2017; Voges 2017; Kreis 2020) DIY (Sipos/Franzl 2020). Das Selbermachen, in der Vielfalt seiner historischen und lokalen Bedeutungen, spiegelt eine Geschichte des Konsums wider und ist damit bedeutend in der Entwicklung von Designkulturen¹⁴. Während das Selbermachen (DIY) in den Kulturwissenschaften, den Science-and-Technology Studies, den Critical Media Studies und auch in den Human-Computer-Interaction Studies ein vielbesprochenes Feld ist, wird das Selbermachen im Designdiskurs jedoch als amateurhaftes und diffuses Design (Manzini 2015, 44) marginalisiert oder als Ausdruck eines kreativen Aktivismus (Thorpe 2011; Julier 2013; Markussen 2013) ausgeklammert.¹⁵ Im Kontext der Postwachstumsdebatte, die eine Abkehr von Wirtschaftswachstum und Konsumkultur fordert, tritt das Selbermachen nun als grundlegende Designpraxis der Postwachstumsgesellschaft zutage.

Positionalität

Während der vier Jahre meines Forschungsprojekts ist mein grundsätzliches Forschungsinteresse das gleiche geblieben. Durch die Pandemieerfahrung hat sich allerdings mein Blick gewandelt. Während der Pandemie erlebte ich gleichermaßen einen Wandel gesellschaftlicher Wissensordnungen und eine Resituierung meiner Forschung. Nicht nur zeitlich musste ich meine geplante Feldforschung neu organisieren, auch verschob sich mein

erkenntnistheoretisches Verständnis, was *das Forschungsfeld* ist. Bisher hatte ich es als etwas betrachtet, das außerhalb von mir lag, das ich geografisch woanders und sozial als etwas anderes verortete. Auf meinem Balkon sitzend löste sich die Kontur meines ursprünglich skizzierten Forschungsgegenstandes allmählich auf. Eingeschlossen zu sein auf meinem Balkon bedeutete *für mich zunächst*, ausgeschlossen zu sein von meiner Forschung. In dem Moment gesellschaftlicher Verunsicherung wurde mein geplantes Forschungsvorhaben aufgerüttelt. Sowohl mein Forschungsgegenstand (die ländlichen Projektgemeinschaften) als auch meine Forschungsmethode (teilnehmende Beobachtung) verloren mit einem Mal ihre strukturierenden Paradigmen, das *going native* einer teilnehmenden Beobachtung, so wie es Ingold (2013) anregt, folgte in Zeiten von *social distancing* keiner Blaupause mehr. Nun, mit der Säge in der Hand, begann ich, meine eigene Positionalität zu reflektieren. Ich verstand, dass ich durch mein unbeholfenes DIY-Prototyping, durch das ich mit dem Feld ein implizites Wahrnehmungs- und Praxiswissen teilte (Göbel/Prinz 2015, 12 f.), bereits „im Feld“ war.

Mein Interesse an dem Thema der ökosozialen Transformation und insbesondere diesen Projekten ist nicht nur durch eine geografische Nähe zu meinem Wohnort entstanden, sondern ist in besonderem Maße durch eine biografische Nähe begründet. Ich bin in den 1990er Jahren im sozialen und politischen Spannungsraum eines wiedervereinten Deutschlands zwischen Westberlin und dem Havelland in Brandenburg aufgewachsen. Mittwochs trafen sich die Männer aus der Siedlung, in der wir wohnten, in

soziopolitischen Praxis (wie Boykott, Streik oder Protest) zu erklären ist, sondern als eigenständige ästhetische Praxis verstanden werden soll. Eine ähnliche Auffassung vertritt auch Julier (2013), der im „design activism“ eine eigene internationale Bewegung sieht, die parallel zu anderen sozialen Bewegungen verläuft und sich durch ihr „entanglement with the realpolitik of its actions“ (Julier 2013, 226) auszeichnet. Worin sie sich daher einig sind, ist die Betonung einer ganz eigenen, designspezifischen Art und Weise, in die Gesellschaft zu intervenieren (Markussen 2013, 18; Julier 2013, 226; Thorpe 2011, 6). Für Markussen liegt in dem „designerly way“ die Fähigkeit, Emotionen und das Verhalten von Menschen zu erschließen. Damit geht er, ebenso wie Thorpe und Julier, von einer bestimmten Art und Weise aus, wie Designer:innen denken und handeln würden, und grenzt eine professionelle Designpraxis von einem amateurhaften Selbermachen ab.



Abb. 7/8: Das linke Bild zeigt den Zusammenbau eines ersten Prototyps für ein CNC-gefrästes Tiny House bei WBZ. Auf dem rechten Bild dokumentiere ich zeitgleich die neu erlernte Steckverbindung für das Grundgestell meines Stuhls, den ich während des Lockdowns baue.

einem der kleinen Schuppen, tranken zusammen Bier und rauchten. Der Geruch von Bier und Zigaretten prägte sich mir genauso ein wie das Geräusch der Betonplatten – *de-dng, de-dng, de-dng* –, sobald wir mit dem Auto über die Berliner Grenze nach Brandenburg fuhren. Vor allem aber konnten unsere Nachbarn nahezu alles, vom Bäumefällen bis Dachdecken und Imkern – und sie waren eigentlich immer zu Hause. Die Unterschiede wurden nie explizit thematisiert, dennoch konnte ich als Kind deutlich spüren, dass hier zwei Kulturen aufeinandertrafen. Der kulturelle Eintopf, in den Eltern, Lehrer:innen und Staat uns Nachwendekinder geworfen hatten, beschäftigte mich von da an unbewusst immer wieder.

Auch wenn die West-Ost-Differenzen der Nachwendezeit kein explizit geführter Diskurs im Feld waren, so ist eine Verortung meiner Person aus zwei Gründen für diese Untersuchung relevant. Zum einen ist es der Blick, mit dem ich auf das Feld schaue und der wesentlich geprägt ist von der Erfahrung eines westdeutsch sozialisierten Kindes im Osten eines wiedervereinten Deutschlands. In dieser Arbeit versuche ich daher eine gesamtdeutsche Perspektive einzunehmen und die kulturellen Einflüsse der DDR auf die Entwicklungen im Design ebenso mit einzubeziehen wie die weitaus dominantere westdeutsche Perspektive auf Designkulturen. Zum anderen ist es die persönliche Nähe zu den Initiativen. Zum Studium in Berlin und Potsdam blieb ich in der Gegend und war somit nah dran, als sich nach und nach Kunst- und Musikfestivals in Potsdam und der Uckermark etablierten und Brandenburg auf die kulturelle Landkarte einer jungen Generation brachten. Und auch wenn die Abwanderung aus den Gegenden der ehemaligen DDR anhielt, gab es immer mehr Bekannte, die nach dem Studium in Berlin anfangen, „aufs Land“ zu ziehen, oder es sich zumindest vorstellen konnten. Über sie bin ich in Berührung gekommen mit Initiativen, die mein Interesse an Zukunftsfragen, Digitalisierung und Umweltthemen teilten. Damit hat sich mir eine unerwartete Welt der urbanen Zukunftslabore abseits der großen Städte eröffnet. Die biografische Nähe birgt aber auch die Gefahr einer Verzerrung des Blicks, weshalb ich immer wieder versuchen werde, mich selbst im Feld zu verorten und meine eigene Positionalität mitzureflektieren.

Aufbau der Arbeit

Die vorliegende Arbeit ist in drei empirische Kapitel aufgeteilt, die von einer methodologischen Verortung und einer Abschlussbetrachtung gerahmt werden. Zunächst werde ich im ersten Teil mein *methodisches Vorgehen* beschreiben. Dabei werde ich einen

praxeologischen Forschungsansatz formulieren, der davon ausgeht, dass das Soziale aus den Praktiken heraus gebildet und stabilisiert wird. Bei der Betrachtung gestalterischer Praktiken und dem Entwerfen möglicher Zukünfte wird es gerade das Destabilisieren von Gewohnheiten sein, worin die gesellschaftliche Transformation sichtbar wird. Ein besonderer Fokus wird daher auf dem Stören und Verunsichern der Routinen liegen und darauf, wie die Brüche des Gewohnten materiell Ausdruck finden. Im zweiten Teil werde ich in den drei Hauptkapiteln jeweils einen Themenbereich meiner Untersuchung in den Blick nehmen und damit die Frage auslegen, wie eine ökosoziale Transformation gestalterisch praktiziert wird und wie die Projektgemeinschaften ihre Vision einer Postwachstumsgesellschaft in Prototypen materialisieren.

Im *Kapitel Zukunft* werde ich die Vision der Postwachstumsgesellschaft nachzeichnen. Anhand von Beispielen aus dem Feld werde ich aufzeigen, was für eine Zukunft es ist, die sich die Projektgemeinschaften vorstellen, wenn sie von einer ökosozialen Transformation, einer Zukunft des Weniger oder dem Umbau der Spätmoderne sprechen. Mit ihren Prototypen verfolgen sie Ansätze für eine Wertschöpfung jenseits von Wachstum und lösen die etablierten Kategorien von Stadt und Land, von Arbeit und Urlaub und schließlich auch von Gegenwart und Zukunft auf.

Im *Kapitel Selbst* werde ich anhand der Beobachtungen eines Workshops die Herausforderungen herausarbeiten, die sich im Umbau einer spätmodernen Gesellschaft ergeben. Durch das Entwerfen des eigenen Lebensraums, das Pflanzen von Bäumen und das Erlernen von Kreativitätstechniken werden die Teilnehmenden zu Gestalter:innen des Wandels. Sie versuchen, sich in den Umbau der Spätmoderne einzubringen und gegenwärtige Krisen im Selbermachen zu bewältigen, stabilisieren dabei aber ein wachstumsorientiertes Anforderungsprofil der Moderne, von dem sie sich eigentlich lösen wollen.

Im *Kapitel Machen* werde ich beide Perspektiven, die Zukunft und das Selbst, zusammenführen. Ich werde diskutieren, wie die Projektgemeinschaften versuchen, die Vision einer Postwachstumszukunft – als das, was wünschenswert ist – und die Figur des Selbst – als die Herausforderung und Ursache multipler Krisen – im Bau von Prototypen auszuhandeln. Dabei werde ich untersuchen, wie die Akteur:innen im Inselgarten kleine Welten schaffen, wie sie den 3D-Drucker zum Vermittler der Krise machen und wie sie mit der Komposttoilette eine Ästhetik des Unfertigen erproben.

Im letzten Teil der Arbeit werde ich meine Erkenntnisse zusammenfassen und die Rahmung schließen. In einer Abschluss-

betrachtung werde ich die aufgestellte These, dass Projektgemeinschaften im Prototyping eine Welt im Wandel antizipieren, wieder aufgreifen und anhand der Untersuchungsergebnisse neu einordnen. Dafür werde ich die Argumentation resümieren und zeigen, wie die Empiriekapitel zur Beantwortung der Forschungsfrage führen. Die empirischen Ergebnisse werden jedoch zeigen, dass die Akteur:innen eher versuchen, die Gegenwart zu verstehen, anstatt planvoll in die Zukunft zu steuern. Anschließend werde ich mein Vorgehen und meine gewählten Ansätze reflektieren und die Grenzen der Arbeit aufzeigen. Zum Schluss werde ich den Beitrag meiner Arbeit für die Forschung benennen und Ansätze für weitere Untersuchungen aufzeigen.