

Einleitung

Was haben Design und Demokratie miteinander zu schaffen? Zunächst ließe sich festhalten, dass beide, sowohl die Disziplin als auch die Regierungsform, einen historischen Ursprung teilen, der durch drei Revolutionen bestimmt ist. So beschreibt es Florian Arnold, wenn er in seiner *Logik des Entwerfens* auf diese dreifache Prägung hinweist. Sowohl das moderne Design als auch die moderne Demokratie wurden erstens durch die politische Französische Revolution, zweitens durch deren materielle Umsetzung in der industriellen Revolution und drittens durch die philosophische Revolution der Denkungsart, die Aufklärung, die das Bewusstsein des gestaltenden Subjekts hervorbrachte, entschieden geformt.¹ Dies könnte selbstverständlich reiner Zufall sein, historisch kontingent, und sagt noch nichts über eine Wechselwirkung dieser beiden Begriffe aus. Dennoch stellt sich für mich in dieser Arbeit die Frage: Ist Design demokratisch?

Diese weit gefasste Frage ist indes nicht neu und es gibt auf sie bereits unterschiedlichste Antworten. Um meine Fragestellung zu schärfen, müssen einleitend mögliche alternative Antworten betrachtet werden. Selbstverständlich nicht, um die Suche nach einer eigenen Antwort bereits in der Einleitung an ihr Ende kommen zu lassen, sondern um die drei im Folgenden vorgestellten Antworten bereits zu Beginn dieser Untersuchung ausschließen zu können. Wenngleich sie auch wichtige Punkte enthalten und eine ganz eigene, andere Arbeit als diese verdienen, muss ich sie als Antworten verwerfen, weil sie die Fragestellung verfehlen, die ich mir in dieser Auseinandersetzung stel-

1 Vgl. Florian Arnold, *Logik des Entwerfens. Eine designphilosophische Grundlegung*, Paderborn 2018, S. 49.

len werde. Eine genauere Betrachtung wird dies verdeutlichen. So lieferten der Designtheoretiker Ezio Manzini und der Designhistoriker Victor Margolin vor Kurzem in einem offenen Brief an die Design-Community eine eigene Antwort auf die Frage, ob Design demokratisch sei. Diesen fordernd betitelnd proklamieren sie: »Stand Up for Democracy!«² Der Brief wurde auf der Democracy and Design Plattform, einem »digital space for discussing the relationship between democracy and design«³ des Design Departments der Politecnico di Milano in Zusammenarbeit mit dem von Manzini gegründeten DESIS Netzwerk⁴, veröffentlicht. Die beiden diagnostizieren eine Krise der Demokratie, welche sich in einem schleichenden Prozess der Entdemokratisierung und offenen Angriffen auf ihre Grundwerte zeige. Angesichts dieser sich entfaltenden Krise müsse die Design-Community eine Haltung einnehmen, ihre Meinung äußern und vor allem: handeln! Design müsse seine demokratischen Potenziale entfalten. Die beiden identifizieren vier Strategien der Verwirklichung demokratischen Designs: Die Optimierung und Verbesserung demokratischer Prozesse und Institutionen (»design of democracy«), mehr Menschen die Partizipation an demokratischen Prozessen insbesondere durch Technologie zu ermöglichen (»design for democracy«), Offenheit, Zugang und Transparenz demokratischer Institutionen durch Design zu gewährleisten (»design in democracy«), und schließlich die Praxis des partizipativen Designs selbst, die verschiedenen Akteurinnen und Akteuren die Möglichkeit gäbe, die zukünftige Welt fair und integrativ mitzugestalten (»design as democracy«).

In die ersten drei der vier Kategorien fallen auch die Vorschläge der älteren Design for Democracy Initiative des American Institute of Graphic Arts (AIGA), welche 1998 gegründet wurde und auf die Bedeutung des Grafikdesigns für die Demokratie, insbesondere bei demokratischen Wahlprozessen aufmerksam machen will.⁵ Durch die Anwendung von Design und Design Thinking sollen die zivile Partizipation an demokratischen Prozessen gefördert und die Kommunikation zwischen der US-Regierung und den Bürgerinnen und Bür-

2 Ezio Manzini, Victor Margolin, »Stand Up for Democracy«, 2017, online abrufbar unter: <http://www.democracy-design.org/open-letter-stand-up-democracy/> (letzter Zugriff: 24.10.2019).

3 <http://www.democracy-design.org/about/> (letzter Zugriff: 24.10.2019).

4 Das Akronym steht für: Design for Social Innovation and Sustainability. <https://www.desisnetwork.org/> (letzter Zugriff: 24.10.2019)

5 <https://www.aiga.org/design-for-democracy> (letzter Zugriff: 24.10.2019).

gern verständlicher gemacht werden. Zusätzlicher Motivator der Initiative war der als »Butterfly Ballot« bekannt gewordene Stimmzettel, der in der Präsidentschaftswahl 2000 im Palm Beach County in Florida zum ersten und letzten Mal Verwendung fand und ein negatives Beispiel der direkten Auswirkung des Designs auf die Demokratie war. Die Wahlüberwachung hatte diesen neugestaltet und die Namen der Kandidaten auf zwei Seiten verteilt – daher der Name Butterfly Ballot. Zum einen führte das doppelseitige Layout dazu, dass 19.000 Stimmen ungültig waren, da zweimal ein Loch durchgestanzt worden war. Doch nicht nur die »overvotes« waren ein Problem. Das Layout war so angelegt, dass die Namen der Kandidaten in ihrer Reihenfolge von Seite zu Seite sprangen. Der Name des ersten Kandidaten stand auf der linken Seite, der des zweiten auf der rechten und so weiter. Das Layout und diese Reihenfolge der Namen konnten als irreführend wahrgenommen werden, insbesondere wenn man sich lediglich auf die linke Seite und den Namen an der zweiten Position, den des demokratischen Präsidentschaftskandidaten Al Gore, konzentrierte. Obwohl dieser in der Liste auf der linken Seite des Stimmzettels an zweiter Stelle stand, musste, um für den demokratischen Kandidaten eine Stimme abzugeben, das dritte Loch des Stimmzettels durchgestanzt werden. Das Layout führte dazu, dass der Kandidat der Reformpartei, für den das zweite Loch vorgesehen war, erheblich mehr Stimmen als erwartet erhielt und nach Neuauszählungen und Rechtsstreits bis zum Supreme Court George W. Bush die Wahl in Florida mit 537 Stimmen Vorsprung gewann sowie schließlich die 25 Stimmen des Electoral Colleges erhielt. Hiermit gewann er die Präsidentschaftswahl mit 6 Stimmen Vorsprung.⁶ In Reaktion hierauf entwickelte die Design for Democracy Initiative Leitfäden für die bessere Gestaltung von Stimmzetteln, um so den demokratischen Prozess zu optimieren und demokratische Desaster dieser Art zukünftig zu vermeiden.

Die zwei kurz angerissenen Beispiele einer Idee demokratischen Designs vereint, dass sie eine politische Dimension des Designs bestimmen und von Gestaltenden einfordern, ihr gerecht zu werden. Dass Design eine wesentliche Rolle in demokratischen Gesellschaften spielt und dass es seinem Wesen nach etwas mit der Demokratie zu schaffen hat, steht für diejenigen fest, die

6 Eine Studie kommt zu dem Schluss, dass dieser Stimmzettel Al Gore die Wahl kostete. Vgl. Jonathan N. Wand, Kenneth W. Shotts et al., »The Butterfly Did It. The Aberrant Vote for Buchanan in Palm Beach County, Florida«, in: *American Political Science Review* 95 (4/2001), S. 793–810.

diese Forderungen nach der Anerkennung einer politischen Dimension des Designs artikulieren. Die exemplarisch herangezogenen Designinitiativen zur Demokratieförderung verweisen in ihrem Verständnis der Beziehung zwischen dem Design und der Demokratie jedoch auf eine bestimmte Vorstellung dieser Dimension sowie einer bestimmten demokratiefördernden Rolle des Designs, welche dieses auf seine funktionalen, strukturierenden und ermöglichenden Kapazitäten beschränkt. Design sei demnach per se nicht demokratisch, kann die Demokratie aber verbessern. Hierdurch würde es demokratisches Design. Dieses demokratische Design gestalte im Sinne der Initiativen politische Prozesse effizienter und transparenter, ermögliche als neutrale Plattform Partizipation an den Institutionen und in Gestalt des partizipativen Designs fördere es per se die Bürger*innenbeteiligung, den öffentlichen Diskurs und die Akzeptanz eines gesellschaftlichen Konsenses. Zum einen offenbart sich hierbei ein bestimmtes Verständnis von Design, das dieses auf seine funktionalen Aspekte festlegt: Design ist die Gestaltung von Zweckvollem und Nützlichem in möglichst klarer, der Funktion der Dinge angemessener Form. Design sei ein weitgehend neutrales Problemlösungsunterfangen. Insbesondere die Design for Democracy Initiative der AIGA betont das Gebot der Neutralität der Gestaltenden beim Designen der Demokratie, welche sich in der Gestaltung zu zeigen habe, die lediglich Prozesse optimiere. Ihr Einfluss habe unauffällig im Hintergrund zu verbleiben.⁷ Zum anderen veranschaulichen diese Beschreibungen ein Verständnis der Demokratie als gleichsam funktionales Gefüge von Institutionen und klar definierten Möglichkeiten der Partizipation – der Stimmabgabe bei der Wahl –, das auf einem grundlegenden Konsens über diese Institutionen und die Möglichkeiten der Partizipation aufbaut. Demokratie bedeute, dass möglichst viele Bürgerinnen und Bürger an der Wahl partizipierten, die die demokratische Macht und Politik legitimiert. Allein die Optimierung der Prozesse durch Design fördere bereits die Demokratie. Funktionales Design führt zu einer funktionalen Demokratie.

Beide Verständnisse – des Designs sowie der Demokratie – und auch die Konzipierung ihrer Beziehungen zueinander greifen jedoch zu kurz. Zudem sind beide keine Antworten auf die Frage, ob Design an sich bereits als Design demokratisch ist, sondern beantworten andere Fragen der Prozessoptimierung. Für ein besseres Verständnis dieser Beziehung, die einen anderen

7 Vgl. Marcia Lausen, *Design for Democracy. Ballot and Election Design*, Chicago, London 2007, S. 13.

Begriff demokratischen Designs voraussetzt, dem wiederum ein anderes Verständnis von Demokratie zugrunde liegt, will ich einen Vorschlag ausarbeiten. Eine genaue Untersuchung der Wechselwirkung des Designs zur Demokratie ist hier die Grundlage. Dabei wird diese Idee demokratischen Designs auch aus der ganz praktischen Perspektive eines Grafikdesigners motiviert. Der Impuls für diese Auseinandersetzung ist von der Überzeugung gefärbt, dass es zwischen Momenten der Freiheit im Design, demokratischer Politik, einer demokratischen Existenz sowie einer demokratischen Kultur der Freiheit wichtige Wechselwirkungen geben muss. Diese erschließen erst die politische Dimension des Designs. Die Wechselwirkung zwischen einer demokratischen Gesellschaft und ihrem Design ergibt sich jedoch nicht nur aus der oberflächlichen Prozessoptimierung. Im Folgenden wird es um die Bestimmung dieser grundlegenden Wechselwirkungen gehen. Dabei unterscheidet sich mein Verständnis einer politischen Dimension des Designs insofern von einer funktionalen Betrachtung, als dass ich diese tiefer im Design verorte als in seiner Anwendung auf demokratische Prozesse und der Möglichkeit, am Design dieser Prozesse partizipativ teilhaben zu können.

Somit wird es im Nachfolgenden nicht um die Herausforderungen und Fallstricke partizipativen Designs gehen, obwohl dies naheliegend für eine Beziehung zwischen dem Design und einer demokratischen Gesellschaft erscheint. Auch die Designinitiativen zur Demokratieoptimierung nennen dies explizit. Vielmehr gehe ich davon aus, dass sich im Design grundlegend eine partizipative Ebene finden lässt, solange man gewillt ist, die vermeintlich rein passive Rolle der Benutzenden und Betrachtenden von Design zu überdenken. Es stellt sich mir zudem die Frage, warum Partizipation im Sinne partizipativen Designs automatisch die Emanzipation der Partizipierenden bedeuten sollte. Hingegen müssten Designerinnen und Designer selbst hinterfragen, weshalb die Nutzenden ihrer Produkte und die Betrachterinnen und Betrachter ihrer Arbeiten im Designprozess als passiv vorgestellt werden, wenn Gestaltende es doch selbst sind, die als erste eine Haltung zu den Dingen einnehmen, die sie als verbesserungswürdig identifizieren, folglich aktiv Stellung zu ihnen beziehen, um ihr Urteil kundzutun. Ebenso wenig wird eine politisch-ökonomische Dimension des Designs im Fokus dieser Auseinandersetzung stehen, die dennoch ein wichtiger Impuls der Moderne war und auch heute noch in IKEAs Slogan des »Democratic Design«, also einem weiteren

Vorschlag für ein Design der Demokratie, weiter wirkt.⁸ So stellt das schwedische Unternehmen jedes Jahr auf den »Democratic Design Days« seine neuesten Produktentwicklungen vor, die sich durch eine Balance aus Erschwinglichkeit und Nachhaltigkeit auszeichnen würden.

Eine dritte, ganz andere Antwort auf die Frage, ob Design demokratisch sei, die ebenfalls auf einer anderen Ebene als der Prozessoptimierung ansetzt, formulierte indes der Gestalter und Designtheoretiker Gui Bonsiepe in einem Vortrag aus dem Jahr 2005 mit dem Titel »Design and Democracy«. Diese unterscheidet sich in einem bestimmten Punkt von den zuvor beschriebenen Ansätzen, die den Fokus lediglich auf die »various ways in which design might improve democracy«⁹ legten. Der wesentliche Unterschied ist, dass Bonsiepe eine rein formale Definition der Demokratie zurückweist, die diese auf ihre Institutionen reduziere: »democracy involves more than the formal right to vote.«¹⁰ Ebenso wenig ließe sich durch eine Betrachtung der formalen Institutionen der Demokratie etwas über die Rolle des Designs in dieser aussagen. In Bonsiepes gestalterischem Demokratieverständnis ginge es in demokratisch regierten Gesellschaften um die Möglichkeit der Partizipation über die Wahl hinaus, wodurch Bürgerinnen und Bürger zu demokratischen Subjekten würden. Dies eröffnete ihnen Räume der Selbstbestimmung.¹¹ »Design humanism« sei im Gegensatz zur Gestaltung von Wahlkabinen und Stimmzetteln die Strategie der Betätigung eines demokratisch motivierten Designs, durch welches emanzipatorische Vorschläge in Form von materiellen und symbolischen Artefakten gestaltet werden könnten.¹² Bei diesem emanzipatorischen Anspruch an das Design, den es in der Demokratie verwirklichen soll, bezieht sich Bonsiepe direkt auf die Moderne und explizit auf die Aufklärung in vollem Bewusstsein, dass diese

8 Vgl. IKEA, *IKEA Democratic Design*, Hofheim-Wallau 2018.

9 Das Zitat stammt aus einem Bericht der offiziellen englischen Design Kommission, der diese Verbesserungsmöglichkeiten als Untersuchungsgegenstand hatte. Vgl. John Howell, Richard Simmons, Design Commission (Hg.), *Designing Democracy. How designers are changing democratic spaces and processes*, London 2015, S. 8. Online abrufbar unter: https://www.policyconnect.org.uk/apdig/sites/site_apdig/files/report/497/fieldreportdownload/designingdemocracyinquiry.pdf (letzter Zugriff: 24.10.2019).

10 Gui Bonsiepe, »Design and Democracy«, in: *Design Issues*, Volume 22 (2/2006), S. 27-34, hier: S. 29.

11 Vgl. ebd.

12 Vgl. ebd., S. 30.

Ideale durch die Postmoderne und das Ende der großen Erzählungen in die Kritik geraten seien.¹³ Nichtsdestotrotz müssten Designer gerade am utopischen Moment der Moderne, am »Good Design Movement«¹⁴ und an einer Idee des Designs als intelligenter Problemlösung¹⁵ festhalten, wenn sie die Welt anders und neu gestalten wollten.

Soweit unterscheiden sich die Vorschläge der demokratischen Rolle des Designs insofern, als dass Bonsiepe Design nicht alleine auf die formalen und institutionellen Aspekte der Demokratie anwenden möchte, um diese zu optimieren, sondern von einer substanzielleren Rolle des Designs in der Demokratie ausgeht, welche er als Form der Selbstregierung ebenfalls nicht auf ihre formalen Institutionen reduziert wissen möchte. Der entscheidende Unterschied zu den tendenziell funktional- oder anwendungsorientierten Vorschlägen der Verbesserung von Demokratie durch Design wird jedoch bei der Benennung einer bestimmten Dimension des Designs deutlich, die Bonsiepe als wesentlich für ein demokratisches Verständnis des Designs identifiziert: eine ästhetische Dimension des Designs. Jene ästhetische Dimension des Designs bestimme dessen Bedeutung in einer Demokratie. Allerdings sei diese Dimension eine äußerst ambivalent. Nach Bonsiepe sei sie sowohl die Domäne der Freiheit und des Spiels im Design als auch einer eigenen Verfallsform, die es im neoliberalen Markt mit einem falschen Verständnis von Freiheit als reine Mode oder Marketing annehme. Vor dem Horizont demokratischer Teilhabe eröffne das Ästhetische im Design als Gestaltung von Zwecken und von deren Erscheinungen (»appearances«) gleichzeitig mit Autonomie und Freiheit auch das problematische Feld der Manipulation, der Verhaltenssteuerung und der fremdbestimmten Heteronomie.¹⁶ Gegen den Konsumismus und diese beeinflussende Heteronomie, gegen den postmodernen Verfall des Designs zum »styling«¹⁷, zur flüchtigen Mode, zum Ephemerer oder zum vermeintlich rein formalen ästhetischen Spiel, müssten Gestaltende als »strategist[s]

13 In Jean-François Lyotard benennt Bonsiepe auch den Urheber der Aussage vom Ende der großen Erzählungen. Vgl. Jean-François Lyotard, *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, Hg. von Peter Engelmann, Wien 2015.

14 Gui Bonsiepe, »Design and Democracy«, S. 28.

15 Im englischen Original: »intelligent problem solving«. Vgl. ebd.

16 Vgl. ebd., S. 31.

17 Ebd., S. 28.

of appearances«¹⁸ ihren Einsatz für die Demokratie und tatsächliche Freiheit im guten Design behaupten, was Bonsiepe allerdings nicht weiter ausführt.

Mit Gui Bonsiepe will ich postulieren, dass Designs an sich bereits eine grundlegende Politizität besitzt, die im Wesentlichen damit zusammenhängt, dass die grundlegend politische Dimension des Designs eine ästhetische ist. Jedoch unterbricht Bonsiepes Warnung vor den Ambivalenzen des Ästhetischen sowie die Verpflichtung des Designs auf die Utopien der Moderne die Suche nach einer Antwort vorschnell. Eine entscheidende Differenz zu seiner Bestimmung demokratischen Designs, die mich auch seine Antwort in Teilen verwerfen lässt, deutet sich an. Obwohl er eine ästhetische Dimension anerkennt, versucht er ein Design der richtig verstandenen Freiheit letztgültig gegen die Ambivalenzen des Ästhetischen abzuschirmen. In seiner Zurückweisung der Postmoderne, die er als reaktionäre Kapitulation vor der Heteronomie versteht, will er das Design auf die Utopien der Gestaltungsmoderne verpflichten, durch gutes sowie humanistisches Design die Welt ganzheitlich und modern zu verbessern. Hierbei wird von ihm das Ästhetische des Designs an das bereits feststehende Gute des Designs gebunden. Trotz seiner berechtigten Warnung vor den Ambivalenzen, die sich durch die Freiheit des Ästhetischen ergeben würden, will ich Bonsiepes Verweis auf die entscheidende Rolle des Ästhetischen in der Beziehung des Designs zur Demokratie ernster nehmen als seine zurückweisende Kritik, die lediglich alte Vorurteile und vergangene Ideen guter Gestaltung auf die Gegenwart überträgt. Eine auf dem Fundament eines letztgültigen Guten erstarrte Autonomie, die sämtliche äußere Einflüsse abschirmen möchte, ist letztlich keine mehr. Im Design zeigt sich meiner Einschätzung nach hingegen die grundlegende Offenheit für eine Neubestimmung, deren Ausgangspunkt notwendigerweise heteronome Einflüsse sind. Gleichzeitig, so wird sich zeigen, muss ich bei meiner eigenen Verteidigung der Ästhetisierung des Designs Bonsiepes Warnungen ebenso ernst nehmen, um die potenzielle Gestaltbarkeit, die sich im Design zeigt, nicht in Beliebigkeit erschaffen zu lassen. Sie würde somit Teil eines im Design altbekannten Problems anstatt zum Teil seiner Lösung.

Nach dieser Betrachtung alternativer Antworten bedarf ein weiterer Begriff in meiner Fragestellung einer kurzen Einordnung, um die Richtung der

18 Ebd., S. 31.

Frage besser nachvollziehen zu können. In den möglichen Vorschlägen einer Wechselwirkung des Designs zur Demokratie wurde bereits angerissen, was das Adjektiv demokratisch im Zusammenhang mit dem Design bedeuten könnte – oder vielmehr was nicht. Das Verständnis einer Überschneidung der ästhetischen und der politischen Dimension des Designs wird hingegen von einem ganz bestimmten Verständnis der Demokratie und einer demokratischen Kultur der Freiheit getragen: Von der »Dialektik demokratischer Existenz«, wie sie Juliane Rebentisch in *Die Kunst der Freiheit* beschreibt. In dieser verteidigt Rebentisch »die ästhetische, differentielle Logik der Demokratie – und zwar in ethischer wie politischer Hinsicht.«¹⁹ Denn die Demokratie ist nach ihr die Regierungsform, in der demokratische Freiheit nicht nur diejenige der politischen Institutionen und Verfahren meint, sondern in ihrem ästhetisch-politischen Sinn vielmehr »die Lebensführung im ganzen betrifft.«²⁰ In ihrer »Apologie der Ästhetisierung«²¹ hebt Rebentisch hervor, dass der ästhetischen Transformierbarkeit von Ethik und Politik, der Infragestellung und Veränderung jeweiliger Bestimmung des Guten sowie der jeweiligen Ausgestaltung der Demokratie selbst; dass dieser ästhetischen Transformierbarkeit ein »ethisch-politisches Recht«²² zukommt, was in einer Demokratie dieser Möglichkeit der Transformation »einen Vorrang vor jeder inhaltlichen Bestimmung«²³ einräumt. In Rebentischs Worten: »Eine Demokratie, die sich gegen die ästhetisierende Transformation ihres ethisch-politischen Selbstverständnisses immunisiert hätte, wäre keine mehr.«²⁴

Indem ich Juliane Rebentischs Bestimmung demokratischer Freiheit, in der sich das Ästhetische mit dem Ethischen und Politischen verschränkt, meiner Frage nach einer ästhetisch-politischen Dimension des Designs zugrunde lege, wird die Differenz zu Gui Bonsiepes Bestimmung des demokratischen Designs deutlich. Obwohl ich viele seiner Warnungen teile, verlagert sich die Verhandlung der politischen Dimension des Designs dennoch auf jene grundsätzliche Ebene, die Bonsiepe als Fundament guten Designs bereits geklärt

19 Juliane Rebentisch, *Die Kunst der Freiheit. Zur Dialektik demokratischer Existenz*, Frankfurt/M 2012, S. 374.

20 Ebd., S. 16.

21 Ebd., S. 11.

22 Ebd.

23 Ebd., S. 21.

24 Ebd., S. 374.

wissen will. Dies führt mich nun zu einer vorläufigen Antwort auf die Frage, ob Design demokratisch ist, und zur Grundthese dieser Auseinandersetzung. Design ist nicht lediglich ein Werkzeug, um durch kontinuierliches Re-Design die Optimierung – auch der Demokratie – herbeizuführen. In seinem Zug als Optimierungs- und Verbesserungsvorschlag, als die Erscheinung (»appearance«) einer bestimmten Interpretation eines Zweckzusammenhangs, die stets als ein potenziell auch anders gestaltbarer Vorschlag gesehen werden muss, zeigt sich durch Design eine grundlegende und unabschließbare Verbesserungswürdigkeit von allem, was durch Design gestaltet werden kann. Dem Design kommt qua Design eine politische Bedeutung zu, die von seiner ästhetischen Dimension nicht zu trennen ist. Dadurch, dass Design sich in seinem aktuellen Gestaltetsein konkretisiert, das die Besonderheit der jeweiligen Interpretation präsent hält, verweist es implizit auf seine potenzielle Gestaltbarkeit, die es an allen designten Dingen markiert. Durch Design schreibt sich ein Bewusstsein für die Kontingenz des gestalteten Status quo, für die Nicht-Notwendigkeit der aktuellen Ausgestaltung unserer Lebenswelt, in eben diese ein. Diese Gestaltbarkeit erstreckte sich noch auf die sozial-normativen Zwecke, die uns in ihrer vermeintlichen Unabänderbarkeit wie eine zweite Natur erscheinen müssen. Hierin, in seinem Verweis auf eine potenzielle Gestaltbarkeit, zeigt sich ein demokratischer Zug aller Gestaltung. Dies ist die grundlegende These dieser Arbeit, die im Nachfolgenden ausgeführt werden soll. In der Auseinandersetzung mit dieser Ambivalenz des Ästhetischen, seiner Beziehung zum jeweiligen Guten des Designs sowie der Rolle, die Design durch diese Ambivalenz in einer demokratischen Gesellschaft spielt, ist die Richtung der Arbeit benannt.

Völlig falsch war die Fährte der Erschwinglichkeit von Produkten, wie sie IKEA heute noch vorschlägt, für eine Untersuchung der Wechselwirkung zwischen dem Design und der Demokratie allerdings nicht. Vielmehr führt diese auf den modernen Ursprung des Designs, insbesondere des industriellen Produktdesigns, sowie zugleich auf den Ursprung einiger gestalterischer Grundprobleme zurück, denen sich meine Untersuchung als erstes zuwenden muss. Zwar werde ich im Nachfolgenden, wenn ich von Design spreche, alles Design als etwas Wesentliches innerhalb unterschiedlicher Designdisziplinen meinen, jedoch kommt dem industriellen Produktdesign eine besondere Rolle in der Designgeschichte zu. Im ersten von sechs aufeinander aufbauenden Kapiteln dieser Arbeit soll es um die Herausbildung eben jener modernen Bewegung

und ihres »demokratischen Funktionalismus«²⁵ gehen, die der Designhistoriker Nikolaus Pevsner in seinem Standardwerk der Designgeschichte *Pioneers of Modern Design* nachzeichnete und deren Linienverlauf entlang von kanonischen Gestalterpersönlichkeiten – erweitert durch eigene Ergänzungen – ich grob folgen möchte.²⁶ Es ist eben dieses moderne Design eines demokratischen Funktionalismus, von William Morris und der Arts and Crafts Bewegung bis hin zu Pevsners persönlichen Freund, dem Gründer des Bauhauses, Walter Gropius, dem sich Gui Bonsiepe in seinem Verständnis demokratischen Designs immer noch verpflichtet fühlt. In seiner Argumentation offenbart sich der Hinweis, der mich die Gestalterpersönlichkeiten und nicht die konkreten Objekte des modernen Designs ins Zentrum dieses Linienverlaufs und meiner Untersuchung stellen lässt: Es ist die utopische Vision einer Gesellschaft, die mit der Gestaltung alltäglicher Dinge verknüpft wurde, die diesen demokratischen Funktionalismus auf faszinierende Art prägte. Die Ergründung dieser designspezifischen Perspektive sowie ihrer Probleme wird Inhalt des ersten Teils sein. Hierbei wird sich zeigen, dass die ästhetisch-politische Dimension des Designs »die Lösung eines oft diskutierten Problems« ist, wie der Philosoph Jacques Rancière es in »Die Fläche des Designs« darlegt.²⁷ So stünden die Kritiker von Industrie und oberflächlicher Werbung immer wieder vor der Herausforderung, »die Persönlichkeitsspaltung [ihrer] Schöpfer« erklären zu müssen, die eben jene kritisierten Tätigkeiten »unter das Zeichen einer geistigen Mission« stellten, nämlich »der Gesellschaft in der rationalen Form des Arbeitsprozesses, der hergestellten Produkte und des Designs eine geistige Einheit [zu] geben.«²⁸ In der Vorstellung der Gestaltbarkeit dieser geistigen Einheit und der Perspektive der Gestaltenden auf diese wird seit Beginn die Wechselwirkung des Designs zur Demokratie verhandelt. Die Problematik dieser Perspektive wird als Fazit verdeutlichen, woran dieser demokratische Funktionalismus krankte.

25 Diesen Begriff verwendet Gert Selle für die Gestaltung der 1920er-Jahre. Ich möchte die Entwicklung des Begriffs jedoch auf die frühe Gestaltungsmoderne ausdehnen. Vgl. Gert Selle, *Geschichte des Designs in Deutschland*, aktualisierte und erw. Neuausg., Frankfurt/M., New York 2007, S. 175.

26 Vgl. Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design. From William Morris to Walter Gropius*, New York 1949.

27 Vgl. Jacques Rancière, »Die Fläche des Designs«, in: ders., *Politik der Bilder*, Zürich, Berlin 2005, S.107–125, hier S. 116.

28 Ebd., S. 117.

Denn die Widersprüche dieser Perspektive lassen sich nur lösen, wenn man einen anderen Begriff des Designs als die modernen Gestalter voraussetzt, der die Verschränkung einer ästhetischen mit einer politischen Dimension des Designs ernst nimmt, wie Rancière vorschlägt.²⁹ Die Herausarbeitung eines solchen Begriffes ausgehend von der Analyse der Widersprüche der Moderne wird den zentralen Hauptteil bilden, welcher sich über drei Kapitel (2-4) erstreckt. Zunächst wird sich im dem Rätsel der Funktion zu stellen sein, die immerhin das anspruchsvolle Gute ausmachen sollte, das sich im Design eines demokratischen Funktionalismus zu verwirklichen hatte. Die Unterordnung der Form unter die Funktion, wie es ein populärer Design-Slogan fordert, wird jedoch spätestens in der Krise des Funktionalismus in den späten 1960er-Jahren fraglich, die genauer betrachtet werden muss. Als Feindbild guter, funktionalistischer Gestaltung kristallisiert sich in dieser Krise das auch von Bonsiepe zurückgewiesene Styling heraus, das in den Augen der Kritikerinnen und Kritiker in seiner Oberflächlichkeit jede funktionale Bestimmung übergeht. Die Wahl, vor die Gestaltende durch die Krise des Funktionalismus gestellt wurden – ehrliches Design oder oberflächliches Styling –, war jedoch eine falsche, wie sich zeigen wird. Das Rätsel der Funktion wird sich vielmehr nur dadurch enträtseln lassen, dass man die beiden Gegenpole von Form und Funktion in einem neuen Verhältnis zueinander denkt, welche dieses Rätsel nicht zur Verlegenheit des Designs, sondern zu seiner beständigen Aufgabe macht.

Weil der Form gegenüber der Funktion eine andere Rolle eingeräumt werden muss, als dies der Funktionalismus für sie vorgesehen hatte, schließt sich an das Kapitel zum Rätsel der Funktion eine genauere Beschreibung einer gewissen Freiheit der Form in einem weiteren Kapitel an. Genau diese Freiheit der Form wird die Grundlage einer eigenen Designästhetik bilden, die in diesem Kapitel ausgearbeitet wird. Diese Designästhetik enthält zwei Stufen, von denen die erste auf einem potenziell immer auffälligen Überschuss der Form über jede funktionale Bestimmung hinaus gründet. Im Überschuss der Form, im besonderen Gestaltetsein, in seinen subtilen Details und Eigenheiten, verweist das Design auf seine potenzielle Gestaltbarkeit. Auf einer zweiten Stufe, die sicherlich am Rand der Designdisziplin operiert, wird über diesen Überschuss selbst das Verhältnis von Funktion in Form im Design thematisieren, sodass hierbei das Gestaltbare jeder sozialen Zweckmäßigkeit zutage tritt und auf die Grundbedingungen des Designs reflektiert werden kann.

29 Vgl. ebd., S. 124.

Im dritten Teil der Grundlegung eines neuen Designbegriffs und vierten Kapitel des Buches muss nach der Neubestimmung des Verhältnisses von Form und Funktion eine klassisch-moderne Grundannahme im Lichte dieses anderen Designbegriffs überprüft werden. So ging die Moderne noch davon aus, dass die wesentliche Leistung des Designs darin bestünde, Probleme zu lösen. Diese Annahme findet sich auch in den Vorschlägen zur Optimierung der Demokratie wieder, die Margolin und Manzini unterbreiten. Jedoch fußt diese Vorstellung wesentlich auf der angenommenen Neutralität und einer altruistischen Einstellung aller Gestaltenden, die selbst in ihrer Anwendung auf die konkrete Politik eine apolitische Haltung wäre. Entgegen dieser angenommenen Neutralität müssen neue Bewertungskriterien und ein neues Bewusstsein für die Verantwortung der Gestaltenden gefunden werden, die das Problemlösungsparadigma der Moderne fragwürdig werden lassen. Somit wird in diesem Kapitel der neue Designbegriff in einen gesellschaftlichen Kontext gerückt werden. Zudem werden in diesem Kapitel die politischen Implikationen bestimmter Designverständnisse und -auffassungen deutlich zutage treten.

Nachdem der Form und mit ihr dem Ästhetischen eine entscheidende Rolle für das Design gegeben wurde, muss ich mich im fünften Kapitel den Verfallstendenzen jener durch Bonsiepe benannten Ambivalenz des Ästhetischen ebenso stellen wie den Vorstellungen und Rhetoriken eines sozialtechnologischen Designs, die beide je auf ihre eigene Art einen demokratischen Anspruch an die politisch-ästhetische Dimension der Gestaltung durchkreuzen. Den beiden Verfallstendenzen des Designs jeweils zu einem der beiden Pole der Gestaltung, der Form oder der Funktion, sollen durch den Begriff der Postdemokratie, der ebenso einen Verfall der Demokratie beschreibt, eine schärfere Kontur gegeben werden. Diese Schärfe in der Kontur wird sich unterdessen vor allem darin zeigen, dass beide Verfallstendenzen keine harmlosen Randphänomene eines rein am kapitalistischen Profit orientierten Designs sind, sondern in ihnen ein Verständnis der Wechselwirkung des Designs zur Demokratie auf eine entscheidende Probe gestellt wird.

Im abschließenden und letzten Kapitel soll endlich jener Anspruch eines »Design of Democracy« eingeholt werden und der neue Designbegriff seinen politiktheoretischen Einsatz erfahren. Hierzu müssen zunächst die jüngeren Forderungen nach einer Repolitisierung des Designs genauer betrachtet werden, die eigene Vorschläge eines demokratischen Designs artikulieren. Gui Bonsiepes Vorwurf einer rein formalen Betrachtung der Demokratie unwissentlich aufgreifend, kritisiert der amerikanische Designtheoretiker Carl DiSalvo just jenes Design als unpolitisch, dass lediglich auf die Prozesse und

Institutionen der Demokratie angewendet werden würde. Seinen eigenen Vorschlag demokratischen Designs verknüpft er mit dem radikalen Demokratieverständnis des agonistischen Pluralismus von Chantal Mouffe. Mit diesem unterscheidet er zwischen einem unpolitischen Design der Politik und einem agonistisch-adversarialen Design des Politischen. Obwohl ich DiSalvos Motivation in einer Bestimmung demokratischen Designs teile, gilt es, seine Annahme eines generell apolitischen Designs als ein Gegenüber tatsächlich politischen Designs zu überprüfen. Denn gerade dort, wo Design sich apolitisch gibt, werden häufig Machtbeziehungen verschleiert. Die Herausforderung dieses abschließenden Teils wird das generelle Ziel dieser Arbeit sein: Einen Begriff demokratischen Designs zu entwickeln, mit dem sich die grundlegende Politizität allen Designs aufzeigen lässt, die sich nicht erst in der Anwendung auf politische Inhalte oder in einer bestimmten politischen Frontstellung ergeben muss. Hierbei werde ich wiederum auf Jacques Rancières demokratietheoretische Unterscheidung des Politischen von der Politik zurückgreifen, welche dieser eigenwillig als das Wechselverhältnis von der Politik, dem politischen Impuls einer Demonstration beispielsweise, zu der Polizei, einer sich selbst erhalten wollenden Ordnung einer bestimmten Aufteilung des Sinnlichen, bezeichnet. Die entscheidende Frage dieses abschließenden Teils wird sein, auf welcher Seite sich ein Design verorten lässt, dessen grundlegende ästhetisch-politische Dimension es zu verteidigen gilt.

Nicht zuletzt wird somit neben der Frage, ob Design demokratisch ist, eine weitere Frage die nachfolgenden Überlegungen bestimmen. Denn im impliziten Verweis auf eine grundlegende Gestaltbarkeit kehrt die normative Frage nach dem guten Design, nun jedoch anti-essenzialistisch gewendet, zurück. Um diesen beiden Frage auf den Grund zu gehen, muss jenes Good Design Movement, von dem Bonsiepe spricht, eben jener von drei Revolutionen geprägter moderne Ursprung des Designs sowie sein Designbegriff genauer betrachtet werden. Hiermit beginnt diese Auseinandersetzung.



