

Jede Nachdenkerei über das Design  
hat sich mit zwei Phasen zu beschäftigen:  
mit der Phase des Entwurfs bis hin zur Produktion und  
mit der Phase der Konsumtion bis hin  
zum Ende im Mülleimer oder im Museum.  
Lucius Burckhardt

## Einleitung

Nahtlosigkeit ist in Mode, und das nicht nur bezogen auf Kleidung und Textil. Das Adjektiv *nahtlos* definiert die unterschiedlichsten Dinge, Sachlagen und Ideale; es wird in verschiedenen Kontexten in seiner metaphorischen wie konkreten Bedeutung herangezogen. Nahtlosigkeit verspricht Kompatibilität und problemlosen Datenaustausch zwischen Geräten. Arbeiten mit Interfaces, *Schnittstellen*, Bedienoberflächen und mehreren Geräten und Personen gleichzeitig macht die Nahtlosigkeit besonders im digitalen Anwendungsfeld und in der Kommunikation und kollektiven Organisation unabdingbar für „reibungslöse“ Abläufe bzw. den „reibungslösen Kapitalismus“<sup>1</sup>. Nahtlosigkeit in diesem Zusammenhang steht für Optimierung, Vereinfachung und Funktion.

Von „reibungslös“ spricht man heute jedoch seltener, bevorzugt wird das englische Wort *smooth*. Und so verbirgt sich selbst hinter dem Ernährungstrend des Smoothies, bei dem alle Zutaten in einem Mixer zu einem homogenen Saft püriert werden, der Versuch, auf den ersten Blick nicht zusammenpassende Ingredienzen wie Grünkohl, Himbeeren und Chia-Samen zu einer geschmackvollen Vitaminbombe zusammenzufügen. Ein Gebot der Nahtlosigkeit gibt es daneben auch im Sozialrecht. Dort wiederum soll die Nahtlosigkeitsregelung eine Arbeitslosengeldfortzahlung bei Krankheit gewährleisten. In einem gänzlich anderen Bereich, dem der Körperpflege, wird die nahtlose Bräune, die Vermeidung eines hellen Abdrucks auf dem Körper durch das Weglassen des Badeanzugs, von manchen Sonnenanbeterinnen und Sonnenanbetern zum ästhetischen Ziel gesetzt. In diese Richtung geht auch die in immer neuer Gestalt wiederkehrende Maxime der Nahtlosigkeit im Design, etwa bei Gehäusedesigns von stromlinienförmigen amerikanischen Radiogeräten der 1930er Jahre oder den Notebooks der Firma *Apple*, die seit 2008 auf dem Markt sind. Was bei der Software nahtlos und intuitiv funktionieren soll, findet seine visuelle und materielle Entsprechung im Gehäuse, das „wie aus einem Guss“ gemacht zu sein scheint.

---

1 Siehe Bill Gates, *Der Weg nach vorn. Die Zukunft der Informationsgesellschaft*, 5., völlig überarbeitete u. aktualisierte Aufl. (München: Wilhelm Heyne Verlag, 2000), 252–89.

Ein weiteres berühmtes Beispiel hierfür ist der *Citroën DS 19* aus dem Jahr 1950, auch „die Déesse“ (Göttin) genannt, für Roland Barthes ein Mythos des Alltags, in dem sich materiell wie symbolisch die Nahtlosigkeit zeigt. Er hob hervor:

[man] interessiert [...] sich weniger für ihre Substanz als für ihre Verbindungsstellen. Wie man weiß, ist das Glatte immer ein Attribut der Vollkommenheit, weil sein Gegenteil den technischen und sehr menschlichen Vorgang der Bearbeitung verrät. [...] Die DS 19 erhebt nicht den Anspruch auf eine völlig glatte Haut, auch wenn ihre allgemeine Form sehr konsequent umhüllt ist; trotzdem sind es die Verbindungen ihrer Flächen, die das Publikum am meisten interessieren [...]. Mit der DS beginnt eine neue Phänomenologie der exakten Passung, so als ginge man von einer Welt verschweißter Bauteile über in eine Welt fugenlos gefügter Elemente, die ihren Zusammenhalt einzig der Kraft ihrer wunderbaren Form verdanken, was natürlich die Vorstellung einer unbeschwerten Natur wecken soll.<sup>2</sup>

Die Phänomenologie der exakten Passung, die Figur der Nahtlosigkeit als Gestaltungsansatz, sie ähneln beide dem Vorgang des *Blackboxings*. Im Kern geht es bei ihnen um den Umgang mit der Gemachtheit von kulturellen und technischen Prozessen. Sie zielen darauf ab, die meist auf Rationalisierungsbemühungen fußende Gemachtheit zu verschleiern, zu negieren, zu naturalisieren, etwa durch glatte Oberflächen, hinter denen sich technische Apparate verbergen. Allgemeiner lässt sich sagen, dass die Produkte – materieller wie immaterieller Art – bei ihrer Fertigstellung keine wahrnehmbaren Spuren ihres Entstehungsprozesses mehr an sich tragen. Welche Aushandlungsprozesse, (Fehl-)Versuche und Überarbeitungen ein Gegenstand im Verlauf des Entwerfens durchgemacht hat, bleibt unsichtbar. Die vorliegende Arbeit möchte diesen Entstehungsprozess anhand einer Fallstudie retrospektiv sichtbar machen.

Nahtlosigkeit und die „Phänomenologie der exakten Passung“ nach Roland Barthes sind nicht erst durch die *DS 19*, technische Geräte, Neue Medien und Digitalisierungsprozesse in Mode gekommen. Die Nahtlosigkeit hat ihren Ursprung in der textilen Technik des Rundstrickens. In der Mode-, Textil- und Bekleidungsindustrie erlebte das nahtlose Rundstricken auf großen Maschinen in der Mitte des 20. Jahrhunderts eine Hochkonjunktur. Auf kleineren Maschinen war die Technik schon sehr viel länger aus der Strumpf- und Unterwäscheherstellung bekannt, bei der passgenaue Schläuche für Füße und Oberkörper gestrickt werden. Die Vorzüge dieser Technik liegen auf der Hand: Bei der Endanfertigung fallen weniger Arbeitsschritte an als bei Flachstrickmaschinen oder Webware. Großrundstrickmaschinen haben zudem in der Produktion den ökonomischen Vorteil, weit mehr Stoff in der gleichen Zeit zu produzieren als Flachstrickmaschinen. Nahtlose Hemden und Strümpfe bieten mehr Tragekomfort und Elastizität. Die Historikerin Monika Burri

---

2 Roland Barthes, „Der neue Citroën“, in *Mythen des Alltags*, von Roland Barthes, hg. von Horst Brühmann, 2. Aufl. (Berlin: Suhrkamp, 2013 [1957]), 196f.

hat in ihrer Studie über die Schweizer Strickerei-Industrie überzeugend dargelegt, dass elastische und körpernahe Strickwaren im 20. Jahrhundert ein Körperleitbild mitgeprägt haben, das mit Fitness und Selbstoptimierung einhergeht.<sup>3</sup> Strickkleidung modelliert den Körper physisch wie symbolisch, indem sie sich an natürliche Körperformen anpasst, diese aber eben auch deutlich zur Schau stellt.

Die Nahtlosigkeit als textile Technik, Gestaltungsmaxime und Metapher bildet eine wichtige Referenz in dieser Arbeit. Mich interessiert daran, inwiefern Nahtlosigkeit jenseits der konkreten textilen Technik auch als Modellprozess für Kulturbildung wirksam ist und sich auf andere kulturelle Bereiche übertragen hat. Prozessual gedacht, suggeriert die Metapher der Nahtlosigkeit reibungslose, fließende und routinierte Abläufe, auf die insbesondere industrielle, rationale Fertigungsweisen und Entwurfsprozesse angewiesen sind.<sup>4</sup> Der Entwurfsprozess gilt gemeinhin als undurchschaubar, weil flüchtig und an verkörpertes Wissen gebunden.<sup>5</sup> Er ist somit nur schwer objektivier- und analysierbar. Zugearbeitet wird diesem Umstand durch eine unausgesprochene Nahtlosigkeitsdoktrin. Bei allen bislang genannten Beispielen der Nahtlosigkeit geht es darum, Störungen auszuschließen, zu vermeiden und zu unterdrücken, Übergänge zu glätten, Schnittstellen nahtlos zusammenzufügen, unsichtbar zu machen und zu naturalisieren. Nahtlosigkeit kann jedoch auch bewusst unterwandert werden. Im konkreten Beispiel der Großrundstrickmaschinen etwa werden die Schläuche im Nachhinein wieder aufgeschnitten, man spricht dann von Rundstrick-Meterware. Die Nahtlosigkeit wird also absichtlich durch einen Schnitt zerstört.

Die vorliegende historische Studie unternimmt den Versuch, den Entwurfs- und Produktionsprozess in einem Textilunternehmen retrospektiv nachzuvollziehen und die sprichwörtliche Nahtlosigkeit im Entwurfs- und Produktionsgefüge auf unsichtbare Nähte, nachträgliche Vernähungen und Verbindungsstellen hin zu untersuchen.

Die Studie arbeitet mit dem Archiv der ehemaligen Schweizer Textilfabrik *Handschin & Ronus*, kurz *Hanro AG*, deren Entwicklung sie zu einem Paradebeispiel für ein europäisches Textilunternehmen im 20. Jahrhundert macht. Die Studie rekonstruiert den Entwurfs- und Produktionsprozess dieses Textilunternehmens, das Strickstoffe und Kleidung produzierte. Sie untersucht die Abläufe und die beteiligten Menschen, Maschinen, Kulturtechniken und Routinen, deren Ziel die Produktion von Kleidung und Mode war. Die Analyse des Entwurfsprozesses geschieht durch das Archiv, umgekehrt führt der Zugang zum Archiv über den Entwurfsprozess.

Es geht um die Darstellung der Zusammenarbeit aller Beteiligten am Entwurfs- und Produktionsprozess, nicht nur um die Arbeit der Designabteilung oder einzelner kreativer Personen. Entsprechend dem Entwurfs- und Produktionsprozess in der Fabrik fragt die Arbeit danach, welche Transformationen der Entwurf

3 Siehe Monika Burri, *Bodywear. Geschichte der Trikotkleidung, 1850–2000* (Zürich: Chronos, 2012), 391.

4 Siehe hierzu auch Timo Luks, *Der Betrieb als Ort der Moderne. Zur Geschichte von Industriearbeit, Ordnungsdenken und Social Engineering im 20. Jahrhundert* (Bielefeld: transcript, 2010), 218–37.

5 Siehe hierzu Claudia Mareis, „The Epistemology of the Unspoken: On the Concept of Tacit Knowledge in Contemporary Design Research“, *Design Issues* 28, Nr. 2 (2012): 61–71.

durchmachte, wie die unterschiedlichen Akteurinnen und Akteure den Entwurf wahrnahmen und mit ihm umgingen, welchen Stellenwert er für sie hatte und wie sie ihn mitgestalteten. Als Akteurinnen gelten die Designerin ebenso wie die Strickmaschine, die Direktion wie die Marketingleitung und das Unternehmensarchiv. Wie lässt sich das Entwerfen also charakterisieren? Welche Arbeitsbereiche und Medien geben dem Entwurf einen Rahmen, welche formen ihn? Wie wirkt sich der Produktionsablauf auf den Entwurf selbst aus? Übernimmt das Entwerfen möglicherweise Strukturen oder die Logik der Serienproduktion? Hat die Serienproduktion Einfluss auf das kreative Potential des Gestaltens und die Herstellung von Mode?

Die Arbeit nimmt den Entwurfsprozess von Kleidung in den Blick. Kleidung des täglichen Gebrauchs muss sich immer auch in einem Modesystem verorten.<sup>6</sup> Daher wird es auch um die Beantwortung der Frage gehen, wie Moden jenseits von Fashion Shows und Mode-Blogs entstehen. Der nach wie vor gängigen Behauptung, Mode zeichne sich durch Flüchtigkeit, ständigen Wechsel und Innovationsdruck aus,<sup>7</sup> wird die industrielle Fertigung von modischer Kleidung gegenübergestellt, die ganz bestimmte Vorgaben erfüllen muss. Reproduzierbarkeit, globale Märkte und heterogene Zielgruppen, standardisierte Größen, niedrige Kosten und Wiedererkennung des Designs sind einige davon. Die Arbeit untersucht darum nicht die medialen Verbreitungswege von Mode – wie etwa Werbung, Modenschauen, Filme oder Journalismus –,<sup>8</sup> sondern setzt bereits bei der Produktion an und folgt den materiellen und medialen Spuren des Entwurfsprozesses im *Hanro*-Firmenarchiv.

Die ehemalige Schweizer Firma *Hanro* stellte zwischen 1884 und 1991 in Liesetal im Kanton Basel-Landschaft Strickstoffe, Damenoberbekleidung, Nachtwäsche sowie Tagwäsche für Damen und Herren her. Bei *Hanro* gab es üblicherweise zwei große Kollektionen pro Jahr, eine im Frühjahr, eine im Herbst. Die Vorbereitungs- und Produktionszeit einer Kollektion dauerte im Durchschnitt zwölf Monate. Sie begann mit der Festlegung einer generellen Strategie und endete mit der Übergabe der Kollektion an den Vertrieb. Im Gegensatz zu den vermeintlichen Freiheiten und der Auslebung der Kreativität in der Haute Couture haben sich Designerinnen und Designer, die für die Bekleidungsindustrie arbeiten, sehr bestimmten Vorgaben zu beugen. Die Beobachtung, Aufnahme und Weiterführung von modischen Trends ist dabei nur ein Aspekt. Entscheidender ist die generelle „DNA“ des Unternehmens, die Leistung der Strickmaschinen und die Herausforderung, den Geschmack einer diffusen Zielkundschaft zu treffen. Eine neue Kollektion baut daher immer auf alten Entwürfen auf.

6 Zur Mode als System siehe Yuniya Kawamura, „Fashion as an Institutionalized System“, in *Fashion-ology. An Introduction to Fashion Studies* (Oxford: Berg, 2005), 39–55.

7 Vgl. Georg Simmel, „Philosophie der Mode (1905)“, in *Modetheorie. Klassische Texte aus vier Jahrhunderten*, hg. von Gertrud Lehnert, Alicia Kühl und Katja Weise (Bielefeld: transcript, 2014), 105–12.

8 Siehe hierzu Rainer Wenrich, Hg., *Die Medialität der Mode. Kleidung als kulturelle Praxis. Perspektiven für eine Modewissenschaft* (Bielefeld: transcript, 2015); Alicia Kühl, *Modenschauen. Die Behauptung des Neuen in der Mode*, Fashion Studies 5 (Bielefeld: transcript, 2015); Gudrun König und Gabriele Mentges, Hg., *Medien der Mode* (Berlin: Ed. Ebersbach, 2010).

Um dieser zeitlichen Dimension des Entwurfsprozesses über einen längeren Zeitraum Achtung zu schenken, nimmt die Arbeit eine archäologische, Ex-post-facto-Design-Perspektive ein. Im Mittelpunkt steht das Archiv, seine Sammlungslogik und sein verräumlichtes und verzeitlichtes Wissen. Gefragt wird, nach welchen Kriterien der Entwurfsprozess geordnet und gesammelt, wie kreatives und technisches Wissen kommunizierbar gemacht wurde. Das vorhandene Quellenmaterial legt nahe, dass der Entwurfsprozess zu den vorgefundenen Strukturen des Archivs quer liegt, dass er nicht bewusst als solcher archiviert wurde. Indem die Arbeit die einzelnen Aspekte des Prozesses zusammenführt, nimmt sie nachträglich Vernähungen und Saumarbeiten an einem nur scheinbar nahtlosen Prozess von Geschichtsschreibung vor. In Anlehnung an eine historische Ethnographie wird das Archiv hierbei selbst als ein Akteur aufgefasst, durch den wiederum das Handeln der historischen Akteure interpretierbar wird.<sup>9</sup>

## Was vom Entwerfen übrig bleibt: die Quellenlage

Von Interesse ist normalerweise, was aus dem Entwerfen resultiert: Das Entwerfen ist ein Vorgang, eine Praxis, ein Verfahren, eine (Kultur-)Technik, die *zielgerichtet* ist, an deren Ende ein Objekt steht. Man stelle sich vor, ein Modeschöpfer entwirft eine Abendrobe – natürlich auf Papier, mit Tusche oder Kohle, in wenigen treffsicheren Strichen, die jede Falte im Stoff passgenau andeuten. Er zeichnet nicht nur das Modell, sondern legt auch großen Wert auf die Ausführung der Figurine. Die Robe nimmt vielleicht sogar Gestalt, Stoff, Volumen an, um den Körper einer Frau zu kleiden. Übrig vom Entwurfsprozess bleibt die anfängliche Skizze, die in der Ecke signiert wird: eine Modeillustration, aufbewahrt, eingerahmt und zur Kunst erhoben.<sup>10</sup>

Im Archiv der ehemaligen *Hanro AG* sind solche Skizzen rar. In rauen Mengen vorhanden sind hingegen die Resultate: Unterhemden und Slips, Nachthemden und Morgenröcke füllen die textile Referenzsammlung. Es gibt sie aber auch, Spuren, die auf den Herstellungsprozess der Kleidung hindeuten: Ordner mit Bleistiftskizzen voller unleserlicher Bemerkungen und kryptischer Zahlencodes, Stoffproben und Muster. Zusammengenommen materialisieren sie unterschiedliche Stadien oder „Aggregatzustände“ des textilen Entwerfens. Der Unterschied zum oben geschilderten fiktiven Entwerfen ist, dass es sich nicht um von Modeschöpfern gezeichnete Vorstudien von Unikaten oder Kunstwerken handelt, die dort

9 Siehe Lucas Haasis und Constantin Rieske, Hg., *Historische Praxeologie. Dimensionen vergangenen Handelns* (Paderborn: Schöningh Wissenschaft, 2015); Jens Wietschorke, „Historische Ethnografie. Möglichkeiten und Grenzen eines Konzepts“, *Zeitschrift für Volkskunde* 106, Nr. 2 (2010): 197–224; Kaspar Maase, „Das Archiv als Feld? Überlegungen zu einer historischen Ethnographie“, in *Die Poesie des Feldes. Beiträge zur ethnographischen Kulturanalyse*, hg. von Katharina Eisch und Marion Hamm (Tübingen, 2001), 255–71.

10 Vgl. Joëlle Chariau, Hg., *Drawing Fashion: A Century of Fashion Illustration* (München: Prestel Verlag, 2010).



festgehalten wurden, sondern um Arbeitsgrundlagen, die interne Abläufe innerhalb einer Fabrik dokumentieren, die den Zweck haben, aus Entwürfen Serienprodukte, textile Massenware, gestrickte Ober- und Unterbekleidung zu schaffen, die größtenteils von Frauen designt und hergestellt wurden.

Die Entwurfsunterlagen von *Hanro* haben ihre Bedeutung gewandelt. Zu Zeiten ihrer Entstehung und Nutzung hatten sie zuvorderst den Zweck, etwas noch nicht Fixiertes, noch nicht Durchdachtes zu materialisieren und festzuhalten. Im Sinne Bruno Latours mussten sie Überzeugungsarbeit leisten, sie mussten zwischen Design, Direktion, Produktion, Marketing und Verkauf vermitteln, noch bevor die Entwürfe in Prototypen oder gar tragbare Kleidung übersetzt wurden.<sup>11</sup> Mit zeitlichem Abstand sagen sie aber auch etwas über die Entwurfsverfahren der Designerinnen, über Arbeitsweisen in der Industrie, über Zeichenpraktiken sowie über Körperideale und Körpermodellierungen<sup>12</sup> aus.

Doch wie sehen solche Dokumente aus, wie sind sie aufgebaut, welche Informationen enthalten sie, welchen Nutzen haben sie heute? Das *Hanro*-Archiv umfasst geschätzt 750 Laufmeter Akten, die sich aus Verwaltungsdokumenten, Personalunterlagen, Presse- und Reklamearchiv sowie Produktionsdaten zusammensetzen. Die Quellen bekommen einen epistemischen Wert, weil sie Einblick gewähren in das Funktionieren – und in eventuelle Störungen – eines komplexen Fabrikgefüges. Sie sind der Ausgangspunkt, von dem aus man verschiedene Themenfelder in Verbindung mit dem Entwurfs- und Produktionsprozess erschließen kann. Dazu zählen Serienherstellung und Serialität, Modeproduktion, Nahtlosigkeit, Geschlechterverhältnisse in der Textilindustrie, das Verhältnis von Innovation und Tradition und textile Strukturen in der Kultur.

Außer dem Papierarchiv gibt es ca. 20.000 textile Referenzmuster der Kollektionen. Während der Produktionszeiten wurde diese Mustersammlung als Selbstreferenz angelegt, als ein textiles Archiv der eigenen Produkte. Die Textilsammlung ist das Komplement des Papierarchivs. Die Quellen umfassen grob den Zeitraum von 1890 bis Anfang 2000.<sup>13</sup> Das Material ist allerdings recht disparat, das heißt von einer Kollektion, einer Serie oder auch nur einem Modell wurde nicht jeder einzelne Arbeitsschritt archiviert. Somit wird es zur Aufgabe, den Entwurfsprozess aus unterschiedlichen Daten zu rekonstruieren. So werden neben schriftlichen, visuellen und textilen Quellen auch Interviews mit ehemaligen

11 Siehe Bruno Latour, „Drawing Things Together. Die Macht der unveränderlich mobilen Elemente“, in *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, hg. von Andréa Belliger und David J. Krieger (Bielefeld: transcript, 2006), 259–308.

12 Zum Verhältnis von Körperideal, Modellierungen und Kleidung siehe Gabriele Mentges, „Mode: Modellierung und Medialisierung der Geschlechterkörper in der Kleidung“, in *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*, hg. von Ruth Becker und Beate Kortendiek, *Geschlecht & Gesellschaft* 35 (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010), 780–86; Gabriele Mentges, „Der vermessene Körper“, in *Der neuen Welt ein neuer Rock. Studien zu Kleidung, Körper und Mode an Beispielen aus Württemberg*, hg. von Christel Köhle-Hezinger und Herbert Baum (Stuttgart: Theiss, 1993), 81–95; Burri, *Bodywear*.

13 Seit die *Hanro*-Sammlung 2015 an das *Museum.BL* übergegangen ist, werden wieder ausgewählte Teile der laufenden Kollektionen in die Sammlung aufgenommen.

Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern von *Hanro* herangezogen, um ein möglichst umfangreiches Bild wiederzugeben. Insgesamt wurden zehn qualitative, leitfadengestützte Interviews mit Personen aus der Entwurfs- und Produktionsabteilung geführt sowie zwei Interviews mit Personen aus der Produktentwicklung und Produktion der *HANRO International GmbH* in Götzis (Vorarlberg, Österreich), wo die Produktion unter neuem Besitz heute fortgeführt wird. Die Interviews ergänzen die Analyse der Archivquellen und geben Aufschluss über Arbeitsabläufe, die nicht schriftlich fixiert wurden, sondern sich in der Arbeitsroutine als implizites Wissen manifestiert haben.

Dennoch bleiben Leerstellen und Lücken, die Fragen über den Entwurfsprozess offenlassen. „Wie es damals wirklich war“, kann nicht geklärt werden. Besonders wenn es um den Transfer vom Dessin zur Strickmaschine und deren Programmierung geht, überwiegt das (technische) Nicht-Wissen.<sup>14</sup> Die Maschinen wurden im Zuge des Verkaufs ebenfalls fortgeschafft, zusammen mit ihnen möglicherweise auch damals noch vorhandene Unterlagen. Hier zeigt sich bereits eine erste auffällige Lücke innerhalb der Archivierung der Firma. Eine nahtlose Dokumentation ist also nicht möglich. Stattdessen werfen die einzelnen Kapitel ein Schlaglicht auf Momentaufnahmen des Entwurfsprozesses und nehmen dabei vor allem das Spannungsverhältnis von Mode- und Kleidungsproduktion, von Neu und Alt, von Archiv und Entwurf, von Text und Textil in den Blick.

## Forschung entwerfen: Gang der Studie

Einen Anstoß für die Untersuchung des Entwurfsgefüges der *Hanro AG* gibt die Aussage des Designtheoretikers Lucius Burckhardt, dass ein Nachdenken über Design sowohl den Entwurf und die Produktion als auch die Konsumtion und die Entsorgung beziehungsweise Musealisierung einbeziehen solle.<sup>15</sup> Diesen Prozess, also die Sichtbarmachung des Designs, nachzuvollziehen, hat sich die Arbeit zur Aufgabe gemacht, allerdings mit Einschränkungen oder Zuspitzungen. Einerseits liegt das Augenmerk auf Modedesign – nicht auf Design im Allgemeinen –, andererseits wird der Bereich des Konsums nur indirekt behandelt. Das Forschungsinteresse besteht am Entwurf und der Produktion von Mode und Kleidung und deren Archivierung beziehungsweise Musealisierung. Ein pragmatischer Grund dieser Zuspitzung ist, dass die Archivquellen, auf denen diese Arbeit aufbaut, nur wenige Rückschlüsse über die Käuferinnen und Käufer von *Hanro*-Kleidung zulassen.

14 Zum Begriff des Nicht-Wissens im Entwurfsprozess siehe auch: Peter Friedrich Stephan, „Wissen und Nicht-Wissen im Entwurf“, in *Entwerfen – Wissen – Produzieren. Designforschung im Anwendungskontext*, hg. von Claudia Mareis, Gesche Joost und Kora Kimpel, Kultur- und Medientheorie (Bielefeld: transcript, 2010), 81–100.

15 Siehe Lucius Burckhardt, „Design ist unsichtbar (1980)“, in *Design ist unsichtbar. Entwurf, Gesellschaft und Pädagogik*, hg. von Silvan Blumenthal und Martin Schmitz (Berlin: Schmitz, 2012), 19.

Ausgehend von der Frage, welche Parameter den Entwurfsprozess in einem Textilunternehmen bestimmen, begibt sich die Studie auf eine imaginäre Führung durch die Fabrikanlagen. Jedes der vier Analyse-Kapitel entspricht einem Raum, in dem eine Einflussgröße des Entwurfsprozesses vermutet wird. Die Kapitel *Création*, *Stricksaal*, *Salon* und *Archiv* beginnen jeweils mit einer fiktiven poetischen Erfassung des Raumes. Die kurzen Szenen haben methodisch die Funktion, eine Stimmung oder einen Arbeitsprozess im jeweiligen Raum aufzufangen. Trotz ihres fiktiven Charakters beruhen sie auf Berichten und Informationen der Interviewpartnerinnen und -partner sowie auf Archivquellen.

Bevor es in die einzelnen Räume geht, richtet sich der metaphorische Blick aus der Luft auf die Fabrikanlage der *Hanro AG*. Anhand der architektonischen Entwicklung des Areals wird eine knappe Chronologie der Firmenhistorie nachgezeichnet: von der Gründung im Jahr 1884 bis zum Verkauf der Fabrik im Jahr 1991. Das Kapitel *Luftaufnahme* skizziert die Organisation der Produktion, liefert Informationen über die Sortimentsstruktur und gibt Auskunft über Personal und Infrastruktur. Außerdem wird eine Verortung der Strickereifabrik in der Schweizer Textilindustrie im 20. Jahrhundert vorgenommen.

Nachdem das empirische Beispiel der *Hanro AG* etabliert ist, eröffnet das *Foyer* den theoretischen Zugang zu der Studie. Es setzt den Entwurfs- und Produktionsprozess in Beziehung mit design-, medien- und kulturwissenschaftlicher Forschung über das Entwerfen als Kulturtechnik, aber auch mit dem Bereich der materiellen Kultur und industriellen Massenkultur. Die Arbeit konstatiert dabei ein Forschungsdesiderat im Bereich des textilen Entwerfens. Neben einer Theoretisierung des Entwerfens ist ebenso von Interesse, *was* entworfen wurde. Die *Hanro AG* war nicht nur eine Akteurin in der Textilindustrie, sondern musste sich ebenso mit Firmen der Modeindustrie messen lassen. Aus diesem Grund werden Begrifflichkeiten von Modeproduktion und Kleidungspraxis vorgestellt, die für die Untersuchung anschlussfähig sind. Die Hervorbringung von Mode wird üblicherweise an (Massen-)Medien gebunden. Diesem Standpunkt wird die Überlegung gegenübergestellt, dass Modeproduktion bereits beim Entwurf konzeptualisiert wird. Für *Hanro* entwarfen fast ausschließlich Designerinnen. Die Bedeutung von Gender im Design schließlich bildet die dritte Schnittstelle, an der sich die Arbeit positioniert. Dies ergibt sich aus dem Befund, dass sowohl Mode als auch Textil als weiblich konnotierte Felder lange Zeit in der Designgeschichte unterrepräsentiert waren. Die Arbeit möchte einen Beitrag leisten für die Sichtbarmachung des Textilen in der Designgeschichte und -forschung.

Vom *Foyer* aus führt der Gang durch die Fabrik in die Arbeitsräume der Designerinnen, wo der Beginn des Entwurfsprozesses vorläufig verortet wird. Im Zentrum des Kapitels *Création* stehen drei Designerinnen, die in den 1930er Jahren, in den 1950er/60er Jahren und in den 1980er Jahren für die *Hanro AG* Modelle entworfen haben. Die Auswahl dieser drei Frauen begründet sich in der guten Quellenlage über sie. Ihre unterschiedlichen Ausbildungswege und Entwurfspraktiken werden ebenso untersucht wie ihre Position innerhalb des Entwurfsgefüges. Bereits in diesem Kapitel deutet sich ein Interessenkonflikt bei den Personen an, die am Entwurf



der Kollektionen beteiligt waren: ein Spannungsverhältnis zwischen der Absicht, Mode zu entwerfen und der, langlebige Kleidung zu produzieren.

Es braucht nicht viele Vorkenntnisse über industrielle Verfahren, um zu wissen, dass dem zeichnerischen Entwurf die Umsetzung durch Strick- und Nähmaschine folgen. So beschäftigt sich der *Stricksaal* zunächst mit der textilen Technik des Maschenbildens und Handstrickens, die die Grundlage bildet für die maschinelle Produktion in der Fabrik. Im Zentrum steht das Zusammenspiel von Mensch, Maschine, Material und Design. Außerdem geht das Kapitel der Frage nach, wie sich die Serienproduktion als markantes Kennzeichen der industriellen Fertigung bereits dem Entwurf aufzwingt. Zeitlich bildet der Übergang von den 1920er zu den 1930er Jahren hierbei einen Schwerpunkt, weil die *Hanro AG* zu dieser Zeit ihre Produktion von Unterhemden reorganisierte. Es wird sich zeigen, dass dort bereits der Grundstein gelegt wurde für nahtlos gestrickte Modellentwürfe, die bis heute ihre Gültigkeit haben.

Neben den technischen Einschränkungen bestimmten immer auch und vor allem die Umsätze, welches Design fortgeführt wurde. Die Umsätze im Blick behält die Marketingabteilung, die versucht, die Produkte bestmöglich auf dem Markt zu platzieren; das Marketing nimmt eine vielschichtige Rolle im Entwurfsgefüge ein. Physisch in Berührung mit den Entwürfen kamen die Verkaufsassistentinnen und -agenten sowie das Marketingmanagement im *Salon*. Dort veranstaltete die *Hanro AG* regelmäßig Modenschauen, auf der die Kollektionen und Prototypen präsentiert und diskutiert wurden. Der Aufbau einer Kollektion ist eine komplexe Angelegenheit, bei der unterschiedliche Parameter berücksichtigt werden müssen. Eine Kollektion fächert sich auf in Sortimente und Serien, die wiederum heterogene Käufer-schichten, Preislevel, Materialqualitäten und Designs berücksichtigen müssen. Wird eine Serie oder eine Produktparte zum Problem, weil sie sich schlecht verkauft, wird dies vor allem an der Maschinenauslastung und der Beschäftigung der Näherinnen physisch spürbar. Dies zu verhindern, ist Aufgabe des Marketings. Das Handlungsspektrum des Marketings sowie die Zusammenarbeit von Marketing und Produktion in den 1970er und 80er Jahren nimmt der erste Teil des Kapitels unter die Lupe. Der zweite Teil hingegen konzentriert sich zeitlich auf die 1980er Jahre und untersucht die Gründung einer Tochtermarke der *Hanro AG*. Die Tochtermarke war der Versuch, das Image der Firma zu verjüngen und den wirtschaftlichen Niedergang der Strickerei zu verhindern. Weil dies misslang, wurde die *Hanro AG* 1991 verkauft. Während die Vergangenheit von *Hanro* in Form des Firmenarchivs und der textilen Mustersammlung in der Schweiz verblieb, verlagerte man Entwurf und Produktion des Unternehmens ins Ausland.

Im letzten empirischen Kapitel steht das *Archiv* im Mittelpunkt. Im Archiv wurden Entwurfsunterlagen, textile Referenzen und Musterbücher abgelegt. Es kann vorläufig als Endpunkt im Entwurfsgefüge betrachtet werden. Das Kapitel untersucht die textuelle und textile Verfasstheit des Archivs und dessen Bedeutung für den Entwurfsprozess. Dabei kommen unterschiedliche Archivkonzepte zum Tragen: das Archiv als Möglichkeitsraum von Aussagensystemen (Foucault), als Modegedächtnis oder als physischer Ort des Bewahrens von Kultur.

Bevor die *Hanro*-Artikel in die Spedition gingen und in die weite Welt verkauft wurden, mussten sie sich einer strengen Qualitätskontrolle unterziehen. Eine Qualitätskontrolle unternimmt auch das abschließende Kapitel, das die Untersuchungsergebnisse zusammenträgt. Es öffnet den Blick auf Textil und textile Strukturen in der Kultur und diskutiert, inwiefern textile *episteme* wie Masche (*loop*), Nahtlosigkeit, Muster, Patchwork oder *threads* eine Vorreiterrolle für kulturelle Prozesse, Populärkultur und die Modeindustrie im 20. Jahrhundert eingenommen haben.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Zur kulturkonstitutiven Funktion von Textil siehe auch Hartmut Böhme, „Mythologie und Ästhetik des Textilen“, in *Kunst & Textil. Stoff als Material und Idee in der Moderne von Klimt bis heute*, hg. von Markus Brüderlin (Ostfildern: Hatje Cantz, 2013), 46–59, insbesondere 47.