

Die Technischen Lehranstalten

Offenbach am Main 1902–1933

Eine Annäherung

Die Technischen Lehranstalten

Offenbach am Main 1902–1933

Eine Annäherung

INHALT

- S. 6 **Vorwort**
Bernd Kracke
- S. 8 **Was lässt sich aus der Geschichte lernen? Zu den Technischen Lehranstalten Offenbach**
Kai Vöckler
- S. 18 **Bauhaus am Main? Offenbacher Moderne! Die Technischen Lehranstalten als Musterinstitut werkbündlerischen Reformgeistes**
Christian Welzbacher
- S. 77 **From The Archives**
Malte Sänger
- S. 96 **Darmstadt und Offenbach – Zentren der Kunstgewerbereform im Großherzogtum Hessen**
Philipp Gutbrod
- S. 102 **Die Schriftgießerei Klingspor und die Technischen Lehranstalten**
Stefan Soltek
- S. 108 **Wilhelm Gerstung: Druckbetrieb der Moderne**
Bianca Limburg
- S. 112 **Renovierung des Isenburger Schlosses**
Christina Uslular-Thiele
- S. 116 **Ludo Mayer: Industrieller und Mäzen**
Bianca Limburg
- S. 120 **Gestaltung des Schlossquartiers: Ludo Mayer und der Ernst-Ludwig-Brunnen**
Christina Uslular-Thiele
- S. 126 **Der Neubau der Technischen Lehranstalten 1908–1913**
Christina Uslular-Thiele
- S. 132 **Programmatische Bauplastik am Neubau der Technischen Lehranstalten, Karl Huber 1913**
Christian Welzbacher
- S. 136 **Karl Huber: Bismarckdenkmal Pirmasens**
Christian Welzbacher
- S. 142 **Mausoleum Krumm, Alter Friedhof Offenbach, Hugo Eberhardt 1912**
Christian Welzbacher
- S. 144 **Hugo Eberhardt: Bauprojekte für Offenbach**
Christina Uslular-Thiele
- S. 152 **Konkurrenz der Museumsprojekte: Kunstgewerbe, Heimat, Leder**
Christina Uslular-Thiele
- S. 156 **Das „Haus der Freundschaft“ in Konstantinopel**
Christian Welzbacher
- S. 160 **Die Technischen Lehranstalten im Ersten Weltkrieg: Lazarett, „Eiserner Mann“, Kriegsgedenken**
Christian Welzbacher
- S. 166 **Franz Franke: Meister der Grafik an den Technischen Lehranstalten**
Jürgen Eichenauer
- S. 172 **Siegfried Guggenheim und Rudolf Koch: Freundschaft und Mäzenatentum**
Andreas Hansert
- S. 178 **Rudolf Koch: Reichsadler, um 1922**
Christian Welzbacher
- S. 182 **Ludwig Enders: Ein Universalist des Designs**
Bianca Limburg
- S. 186 **Buchbindekunst an den Technischen Lehranstalten: Ignatz Wiemeler**
Rosita Nenno
- S. 192 **Dekoratives aus Leder. Ignatz Wiemeler als Lehrer**
Inez Florschütz
- S. 196 **Ernst Engel: Druckerei als bibliophile Kunst**
Isabelle Gräfen
- S. 202 **Der Maler Heinrich Holz und die Technischen Lehranstalten**
Christina Uslular-Thiele
- S. 208 **Dominikus Böhm und die Bauschule der Technischen Lehranstalten**
Christian Welzbacher
- S. 214 **Ein Blick in die Ausbildung 1900–1933. Frauen an der Kunstgewerbeschule der Technischen Lehranstalten**
Christina Uslular-Thiele
- S. 226 **Die Technischen Lehranstalten zwischen progressiver und konservativer Moderne**
Christian Welzbacher
- S. 236 **Walter Schwagenscheidt: Zu seiner Lehre in Offenbach**
Kai Vöckler
- S. 242 **Das Neue Frankfurt und Offenbach. Walter Schwagenscheidt, Max Cetto und Bernhard Hermkes**
Christina Treutlein
- S. 249 **Bildnachweis**
- S. 250 **Danksagung**
- S. 254 **Impressum**

Vorwort

Bernd Kracke

Präsident der HfG Offenbach

2020 – das ist das Jahr, in dem die Hochschule für Gestaltung (HfG) Offenbach ihr 50. Jubiläum als Kunsthochschule des Landes Hessen begeht. Ein besonderes Jahr, in dem es gilt, die eigene Standortbestimmung kritisch zu reflektieren. Wo stehen wir? Wo kommen wir her? Wo geht es hin?

Gegründet wurde die heutige HfG 1832 als Handwerkerschule. Seitdem hat die Institution einige Metamorphosen durchlaufen, die jeweiligen Zeitströmungen geschuldet waren. Jüngst hat der Historiker Andreas Hansert mit einer Publikation einen wertvollen Beitrag zur Aufarbeitung der Rolle der Hochschule und ihrer Protagonisten in der Zeit des Nationalsozialismus geleistet. Weniger bekannt war bisher die Relevanz der Vorgängerinstitution Technische Lehranstalten der Stadt Offenbach am Main (seit 1902), die in der vorliegenden Publikation erstmals beleuchtet wird. Der Architekt und Direktor der Hochschule Hugo Eberhardt, der später im Nationalsozialismus eine problematische Rolle spielen sollte, sorgte zu jener Zeit für eine inhaltliche Neuausrichtung der Kunstgewerbeschule und positionierte sie als Teil der deutschen Werkbund-Reformbewegung.

Gerade vor dem Hintergrund unseres Jubiläums gilt es, diese Vorgeschichte genauer zu betrachten und die teils widersprüchliche Rolle der Technischen Lehranstalten zu untersuchen. Das ist insofern bedeutsam, als derzeit – ähnlich wie zu Beginn der Moderne Anfang des 20. Jahrhunderts – unsere Institution quasi neu gegründet wird. So wird es für die HfG in absehbarer Zeit einen programmatischen Neubau geben, darüber hinaus arbeiten wir an einer umfangreichen Studienreform. Zudem bedeuten anstehende Neuberufungen, die rund ein Drittel aller Professuren betreffen, einen einschneidenden Generationswechsel. Am Vorabend dieser zeitgenössischen Entwicklungen ist die vorliegende Schrift eine spannende, geradezu zukunftsweisende Lektüre.

Was lässt sich aus der Geschichte lernen? Zu den Technischen Lehranstalten Offenbach

Kai Vöckler

Institutionen wie Kunsthochschulen sind keine statischen Gebilde, sondern gesellschaftliche Einrichtungen, die fortwährend ihre programmatische Ausrichtung und damit die an die Studierenden zu vermittelnden Inhalte verändern – was sich unmittelbar in der Lehrpraxis manifestiert und entsprechend von den Lehrenden geprägt wird, aber auch institutionell geregelt werden muss. Zudem sind diese Entwicklungsprozesse selbst immer gesellschaftlichen Ansprüchen und Zwängen sowie politischen Anforderungen und Zuweisungen ausgesetzt, die sich im Laufe der Geschichte ändern und den Status einer Kunsthochschule beeinflussen. Dies schlägt sich auch in deren institutioneller Verfassung nieder.

Bereits an den Namensgebungen der Vorläuferinstitutionen der Hochschule für Gestaltung in Offenbach zeigt sich der Wandel, beginnend mit der Handwerkerschule, die mit der Kunst- und Industrieschule 1878 zu einer städtischen Kunstgewerbeschule zusammengelegt wurde und 1902 mit der Umbenennung zu den „Technischen Lehranstalten der Stadt Offenbach a. M.“ eine

wesentliche Aufwertung und Neuausrichtung erfuhr (siehe Informationsgrafik). Die einstige vom Gewerbeverein der Stadt getragene Handwerkerschule und spätere Kunstgewerbeschule wurde ab 1876 zu zwei Dritteln von der Stadt finanziert (hinzu kommen erste Zuschüsse des Landes), ab 1902 dann zur Hälfte aus staatlichen Mitteln, was ihre Bedeutung für das damalige Großherzogtum Hessen über die Stadt hinaus schlagkräftig belegt. Mit der Berufung von Hugo Eberhardt 1907 zum Direktor erfolgte dann eine wegweisende inhaltliche Neuausrichtung, die die Offenbacher Kunstgewerbeschule als Teil der deutschen Werkbund-Reformbewegung positionierte (siehe die Beiträge von Christian Welzbacher in diesem Sammelband). Eberhardt holte namhafte Künstler und Fachleute an die Schule; die Schülerzahlen stiegen deutlich an und entsprachen etwa der Anzahl an Studierenden heute. Er sorgte zudem dafür, dass beispielsweise die „Bauschule“ zur „Baugewerkschule“ erhoben und damit der hessischen Landesgewerbeschule gleichgestellt wurde, also auch institutionell die Anerkennung gesichert war. Die Aufwertung der Hauptlehrer zu Professoren folgte; es blieb allerdings bei den „Schülern“. Die ausdrückliche Betonung des Technischen im Namen verweist auf die gerade in Offenbach besonders enge Zusammenarbeit mit der Industrie und das für eine Kunstgewerbeschule ungewöhnliche und einmalige Ausbildungsangebot, das nicht nur Kunst- und Baugewerbe, sondern auch den Maschinenbau umfasste. Und sie fand gerade in der Industrie Förderer, wobei hier der Fabrikant Ludo Mayer eine große Bedeutung für die Schule hatte und hat – seiner Geldspende verdankt sie den Bau von 1913. Mit dem Schriftkünstler Rudolf Koch und den Architekten Dominikus Böhm, Walter Schwa-

genseheidt und Rudolf Schwarz gab es herausragende (und heute noch international bekannte) Lehrer an der Offenbacher Anstalt. Hinzu kamen Künstler wie Heinrich Holz oder Karl Huber und Gestalter wie Ignatz Wiemeler, die alle als bedeutende Künstler und Gestalter wahrgenommen wurden und über deren Wirken in Offenbach wir allzu wenig wissen. Eine tiefer gehende und umfassende Aufarbeitung, das belegen die hier kaleidoskopartig versammelten Einblicke, würde eine bessere Einschätzung der Technischen Lehranstalten in Offenbach als Teil der Werkbund-Reformbewegung ermöglichen.

Das ist auch vor dem Hintergrund der programmatischen Ausrichtung der heutigen Hochschule für Gestaltung zu sehen, die sich mit ihrer Institutionalisierung als Landeskunsthochschule 1970 in ihrer Namensgebung bewusst auf die Hochschule für Gestaltung in Ulm (1953–1968) bezog, die sich wiederum in der Nachfolge des Bauhauses (1919–1933) sah, das in seiner Dessauer Periode als „Hochschule für Gestaltung“ firmierte. Das historische Bauhaus war aber nicht „vom Himmel gefallen“, sondern eine Nachfolgeinstitution der 1908 auf Initiative des Grafikers und Architekten Henry van de Velde gegründeten Kunstgewerbeschule in Weimar. Und der Bauhausgründer Walter Gropius war eng mit dem Deutschen Werkbund und dessen Reformideen verbunden. So außergewöhnlich das historische Bauhaus sicherlich war, was die Vielfalt künstlerisch-gestalterischer Positionen und die beeindruckende experimentelle Kraft betrifft – es war selbst ein Teil und Ausdruck dieser Reformbewegung und ist damit ins Verhältnis zu setzen zu anderen Kunstgewerbeschulen, wie beispielsweise den Kölner Werkschulen (geleitet von Richard Riemerschmid 1926-1933), der Aachener Kunstgewerbeschule (geleitet von Rudolf Schwarz

1927–1934, der 1925 nach Offenbach berufen wurde und dort bis 1927 als Lehrer wirkte) und nicht zuletzt eben mit den Technischen Lehranstalten in Offenbach.

Ein solcher Rückbezug auf die Vorgeschichte muss allerdings mit in den Blick fassen, dass Geschichte weder geradlinig noch widerspruchsfrei verläuft und ihre Auslegung immer eine Wertung enthält. Verfolgt man die Vorgeschichte weiter, findet sich eben auch ein Wandel, der in eine andere Richtung zielt. Dieser Neuausrichtung gemäß passten sich die Technischen Lehranstalten ab 1933 den neuen politischen Machtverhältnissen an und wurden 1939 zur „Meisterschule des Deutschen Handwerks“. Im Rahmen der obrigkeitshalber verfügten Neuordnung der Fachschulen wurden sie zugleich institutionell stark beschnitten; die Bauschule wurde 1934 an Mainz und die Maschinenbauschule an Darmstadt abgegeben. Der Direktor der Meisterschule, Hugo Eberhardt, zog zu seiner Pensionierung 1940 Bilanz seiner 33-jährigen Direktorenzeit – und bezog sich dabei explizit nur auf die letzten sieben Jahre, also die Phase der nationalsozialistischen Herrschaft. Der 35-seitige Artikel in der Offenbacher Monatsrundschau ist ein Dokument, das sowohl Eberhardts tiefe Verbundenheit mit dem nationalsozialistischen Gedankengut belegt als auch die nationalsozialistische Ausrichtung der Schule aufzeigt. Unter der anscheinend begeisterten Beteiligung der Lehrenden und ihrer Schülerinnen und Schüler wurde ab 1933 eine NS-affine künstlerische Gestaltung von Objekten, Schriftstücken und nationalsozialistischen Hoheitszeichen entwickelt und im Artikel stolz präsentiert. Andere Lehrende wurden vertrieben, wie der an der Maschinenbauschule lehrende Gustav Gabriel, oder in den Vernichtungslagern im Osten umgebracht, wie sein

Kollege Ernst Wild. Diese Phase der Technischen Lehranstalten nach 1933 und ihrer Nachfolgeinstitution hat der Historiker Andreas Hansert umfassend untersucht. Seine Studie entstand im Zuge einer 2013 gegründeten Hochschulinitiative, die sich mit der Bücherverbrennung 1933 auf dem Schlossplatz befasste und damit den Anstoß gab, sich auch der unrühmlichen Vorgeschichte zu stellen. Die Stadt Offenbach und die Hochschule beauftragten die Aufarbeitung dann gemeinsam. Die offensichtliche Anbiederung an den Nationalsozialismus des 1953 zum Ehrenbürger der Stadt Offenbach ernannten Eberhardt war zwar bereits 1984 in einer Publikation zur Geschichte der Hochschule von Axel Blohm, Herbert Heckmann und Wolfgang Sprang thematisiert worden, ebenso in einem Textbeitrag von Martina Heßler und Adam Jankowski in einem Sammelband zum 175-jährigen Bestehen der Institution. Dennoch wurde deutlich, dass es einer eingehenderen Forschung und auch Bewertung der Geschehnisse nach 1933 bedurfte. Hanserts Untersuchung hat insbesondere die Verstrickungen Eberhardts und seine offensichtlich antisemitische Grundhaltung deutlich gemacht, zudem seine Charakterlosigkeit im Umgang mit einstigen jüdischen Förderern, die er ohne Not 1942 in einer Festschrift zum 25-jährigen Bestehen des von ihm gegründeten Deutschen Ledermuseums auffallend aggressiv öffentlich schmähte.

Demgegenüber hatte in der vorhergehenden Phase 1907–1933 eben dieser Hugo Eberhardt als Direktor die Offenbacher Schule als eine herausragende Kunstgewerbeschule aufgebaut und Lehrende berufen, die die gesamte Bandbreite an Haltungen abdeckten: von einem sich an handwerklicher Qualität orientierenden Konservativen wie Rudolf Koch bis hin zum sich an funktionalen

und sozialen Fragen ausrichtenden Modernisten Walter Schwagenscheidt. Wie dies ins Verhältnis zu setzen und zu bewerten ist, bedarf noch einer weitergehenden Untersuchung. Der ideelle Rückbezug der heutigen Hochschule für Gestaltung auf die Ausbildungs- und Forschungsmodelle des Bauhauses und der Hochschule für Gestaltung Ulm ist als programmatische Aussage legitim, aber eben auch kritisch auf die eigene Institutionsgeschichte hin zu befragen. Deutlich wird, dass die bisher wenig beachtete und noch unzureichend untersuchte Geschichte der Technischen Lehranstalten in Beziehung zu den anderen modernen Kunstgewerbeschulen und somit des historischen Bauhauses noch der Aufarbeitung bedarf – dass sich hier hochinteressante Perspektiven bieten, belegen die Beiträge in diesem Sammelband. Dies sollte aber nicht zur Verklärung und Mythisierung der Vorgeschichte führen, sondern vielmehr eine Selbstvergewisserung und kritische Reflexion der eigenen Position ermöglichen. Denn die oben skizzierte Widersprüchlichkeit, bei der sich das Gefühl einstellt, es mit jeweils völlig verschiedenen Institutionen zu tun zu haben, obwohl es sich über Systemwechsel und institutionelle Neuausrichtungen hinweg oftmals um dieselben Protagonisten handelt, zeigt sich nicht nur an der Person Eberhardts. Lehrende wie Eduard Fischer, Ludwig Enders und Friedrich Jobst nahmen ihre Lehrtätigkeit noch in der Weimarer Zeit auf, setzten sie während des Nationalsozialismus fort und konnten nach Kriegsende unbeschadet ihre Lehrtätigkeit an der Werkkunstschule als Folgeinstitution wieder aufnehmen (unter dem Direktor Wilhelm Lange, der eine deutliche Distanz zum Nationalsozialismus belegen konnte; auch das ein Stück typische deutsche Nachkriegsgeschichte; s. dazu Hansert).

Die Verunsicherung angesichts der beschriebenen Widersprüche, dass wir es scheinbar immer mit unterschiedlichen Institutionen zu tun haben, obwohl es die gleiche Schule am selben Ort ist, thematisiert der künstlerische Beitrag des Fotokünstlers und HfG-Alumnus Malte Sänger für diese Publikation. „From the Archives“ setzt aus archivarischen Fundstücken, aus historischen Fotos der Institution neue Bilder zusammen, die uns subtil verwirren – die vermeintliche Objektivität des fotografischen Dokuments wird zur Frage, hinterlässt Zweifel und verweigert sich der eindeutigen Auslegung. Und bestärkt das Gefühl, es hier mit etwas Fremdem und nicht Zusammengehorendem zu tun zu haben – und doch scheint es vertraut. Die grafische Gestaltung der Publikation, entwickelt von dem HfG-Studenten Michel Bütepage und betreut von Sascha Lobe (Lehrgebiet Typografie), bezieht sich in der Wahl der Schrift bewusst auf die für die Institution durchgehend hochbedeutende Schriftgestaltung. Gewählt wurde die Permanent, entwickelt von Karlgeorg Hoefler. 1962 beauftragte die Schriftgießerei Ludwig & Mayer den seit 1947 an der Werkkunstschule in Offenbach tätigen Lehrer für Schrift Karlgeorg Hoefler mit der Gestaltung einer strengen Grotesk-Schriftfamilie: der Permanent. Permanent ist eine klassisch wirkende Schrift, ähnlich der Univers von Adrian Frutiger und der Folio von Walter Baum. Sie folgt einem klaren, serifenlosen Gestaltungsstil, wie er in den 1960er-Jahren üblich war. Hoefler entwarf die Schrift über einen Zeitraum von zehn Jahren. Sie besteht aus insgesamt neun Schnitten, von mager bis massiv. 2014 wurde die Schrift in den Schnitten book und bold von Fabian Harb digitalisiert und ist seitdem in dem Online-Schriftkatalog Dinamo Standards zu finden. In der Reak-

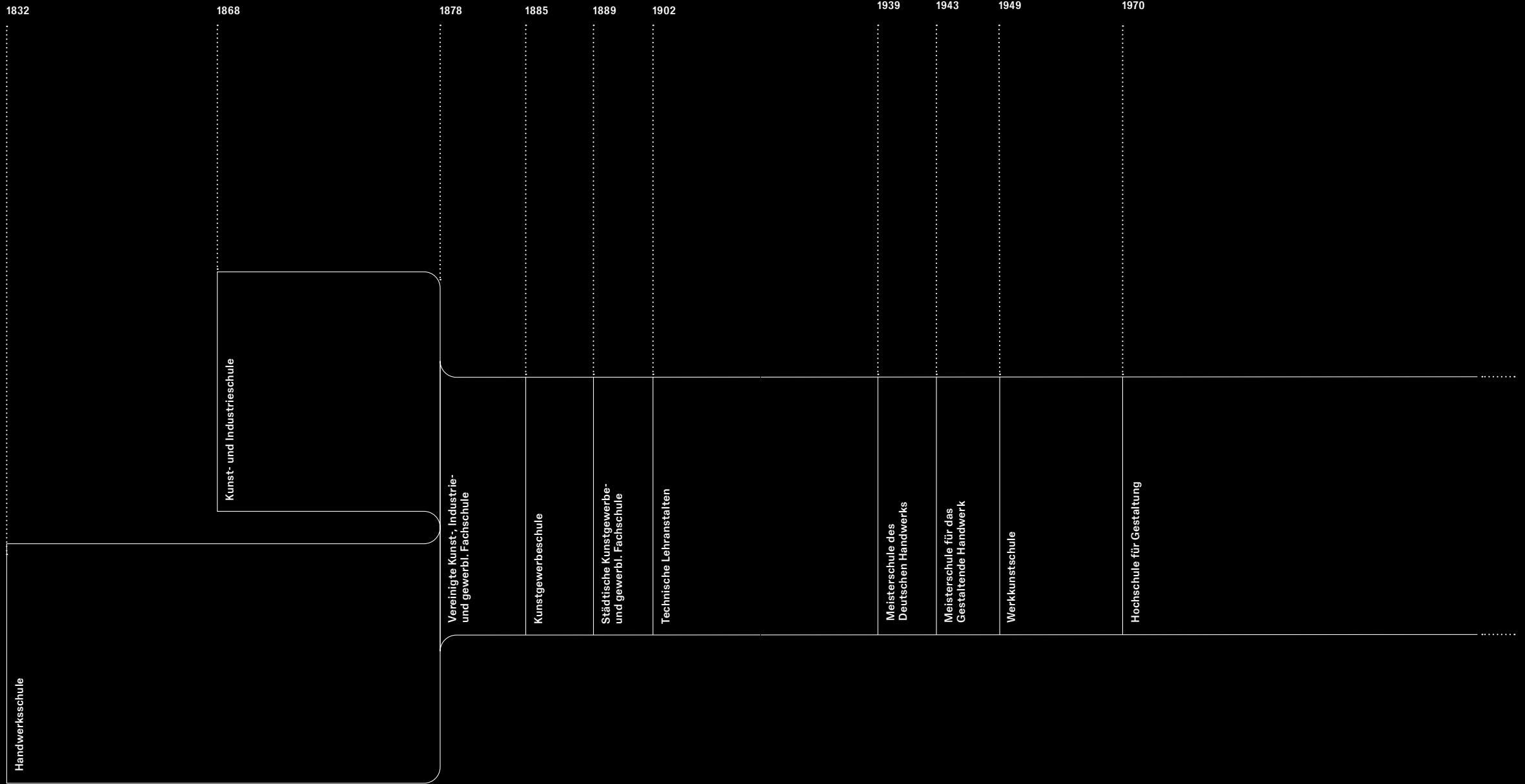
tualisierung der Schrift durch das Schweizer Designbüro Dinamo zeigt sich das nach wie vor große Interesse an der Offenbacher Schriftgestaltung. Karlgeorg Hoefler wiederum war selbst 1937-1939 Schüler an der Kunstgewerbeschule in Offenbach, bevor er zum Kriegsdienst eingezogen wurde. Laut eigener Aussage waren es die Schriften von Rudolf Koch, die ihn nach Offenbach zogen. Obwohl er Rudolf Koch zu Beginn seines Studiums 1937 nicht mehr antraf, war dieser Triebfeder für sein weiteres Schaffen. Hoefler lehrte 33 Jahre Schriftgestaltung an der Werkkunstschule Offenbach, 1979 wurde er zum Professor ernannt. Die Wahl der von ihm gestalteten Schrift verweist auf eine Kontinuität in der Auseinandersetzung um die Qualität der Schriftgestaltung, die für die Institution über die Zeitläufte hinweg bis heute konstitutiv ist.

Lässt sich etwas aus der Geschichte der Technischen Lehranstalten lernen? Die Frage kann noch nicht beantwortet werden, da wir zu wenig wissen. Zugleich ist uns jedoch klar, dass jegliches Wissen nie vollständig und auch nicht widerspruchsfrei sein wird. Es bietet aber die Möglichkeit der kritischen Vergewisserung der eigenen Position im Blick zurück – um die Geschichte auch als Gegenwart begreifen zu können.

Literatur:

– Axel Blohm, Herbert Heckmann und Wolfgang Sprang: Vom Handwerk zur Kunst. Die Geschichte der Hochschule für Gestaltung in Offenbach am Main. Offenbach am Main 1984.
– Andreas Hansert: Offenbach am Main – Kultur im Sog des Nationalsozialismus: Kunstgewerbeschule, Deutsches Ledermuseum, Schriftgießerei Klingspor. Köln, Weimar, Wien 2019.
– Martina Heßler und Adam Jankowski: Archaologien einer Institution. Von der langen und der kurzen Geschichte der HfG, in: Bernd Kracke (Hrsg.), Gestalte/Create. Design, Medien, Kunst. 175 Jahre HfG Offenbach. 1832/1970/2007; in Verbindung mit der Ausstellung ausgewählter Alumni der HfG seit 1970 = Exhibition featuring selected HfG alumni since 1970; Ausstellungsdauer 5. Juli bis 26. August 2007; Museum für Angewandte Kunst Frankfurt (Festschrift).

– Zur Hochschule für Gestaltung Offenbach: www.hfg-offenbach.de/de/pages/hochschule#ueber Zugriff: 24. November 2019
– Zu Karlgeorg Hoefler und der Permanent-Schrift: www.kghoefler.de/KgHoefler_Schriften.html
www.abcdinamo.com/standards
www.kghoefler.de/KgHoefler_Lebensabschnitte.html
www.op-online.de/region/klingspor-museum-erinnert-offenbacher-schriftkuenstler-karlgeorg-hoefler-3415855.html Zugriffe: 25. November 2019



Schulleiter

Handwerksschule	Kunst- und Industrieschule	Vereinigte Kunst-, Industrie- und gewerbl. Fachschule	Kunstgewerbeschule	Städtische Kunstgewerbe- und gewerbl. Fachschule	Technische Lehranstalten	Meisterschule des Deutschen Handwerks	Meisterschule für das Gestaltende Handwerk	Werkkunstschule	Hochschule für Gestaltung
1832-1860 Georg Fink	1868-1872 Bauaccessist Müller	1879-1907 Hermann Schurig	1885-1889	1889-1902	1902-1939	1939-1943 Heinrich Hilmer	1943-1949	1949-1970	1971-1974 Hans Voss
1860-1861 Kreisbauaufseher Bopp	1872-1878 Architekt Keller	1907-1940 Hugo Eberhardt				1940-1945 Willy Meyer			1974-1994 Kurt Steinel
1861-1862 Nikolaus Distel						1946-1947 Alexander Battes			1994-1996 Wolfgang Sprang
1862-1872 Baurat Raupp						1947-1954 W. H. Lange			1996-2000 Wolfgang Luy
1872-1877 ?						1954-1964 Henry Gowa			2000-2006 Frank Mußmann
						1964-1966 Hans Voss			2006- Bernd Kracke
						1966-1971 Dieter Christian Döpfner			

Inhaltlich erweiterte und grafisch überarbeitete Darstellung aus Axel Blohm, Herbert Heckmann und Wolfgang Sprang: Vom Handwerk zur Kunst. Die Geschichte der Hochschule für Gestaltung in Offenbach am Main.

Bauhaus am Main? Offenbacher Moderne!

Die Technischen Lehranstalten als Musterinstitut werkbündlerischen Reformgeistes

Christian Welzbacher

Bauhaus und Technische Lehranstalten – es dürfte sich stark unterscheiden, was Leserinnen und Leser mit jedem dieser beiden Namen verbinden. Ja, es ist sogar fraglich, ob manche überhaupt etwas mit der Bezeichnung Technische Lehranstalten anfangen können.

Daher vorab: Technische Lehranstalten war zwischen 1902 und 1939 der offizielle Titel jener Offenbacher Ausbildungsstätte, aus der 1970 die Hochschule für Gestaltung hervorgehen sollte. Sie war eine der erfolgreichsten und wichtigsten Baugewerk- und Kunstgewerbeschulen in Deutschland. Und sie steht als solche, gemeinsam mit den Kunstgewerbeschulen in Berlin, Düsseldorf, Weimar und Breslau, in einer Reihe von Institutionen, die in den 1920er-Jahren durch das Bauhaus (Weimar, Dessau, Berlin) oder die

1 – Zur Lederwarenindustrie im Untersuchungszeitraum sei auf folgende historische Werke verwiesen: Ludwig Hager: Die Lederwaren-Industrie in Offenbach am Main und Umgebung. Dissertation Karlsruhe 1905. Die Offenbacher Industrie im größeren Zusammenhang verdeutlichen: Handbuch der Lederwaren-Industrie. Berlin 1927; Adressbuch der Deutschen Lederindustrie. Leipzig 1921; Jahrbuch für die deutsche Leder- und Lederwaren-Industrie. Berlin 1911; Franz Jörissen (Bearb.): Die deutsche Leder- und Lederwaren-Industrie. Berlin 1909. Einen jüngeren Überblick bietet: Wolfgang Jaeger: Vom Handwerk zur Industrie. Entstehung und Entwicklung des Ledergewerbes in Offenbach am Main. Offenbach 1992.

Kunstgewerbeschulen Frankfurt am Main und Halle (Burg Giebichenstein) in die Klassische Moderne führten. Offenbach spielte in dieser Entwicklung eine wichtige Rolle. Nirgendwo anders testete man die Verzahnung von Ausbildung und Industrie derart intensiv, richtete die Innovation in kunstgewerblicher und handwerklicher Materialverarbeitung und Produktgestaltung derart konsequent an den Notwendigkeiten der Wirtschaft aus. Erst allmählich werden sich kunsthistorische Forschung, Hochschule für Gestaltung und Stadt Offenbach der Tatsache bewusst, dass man das Bauhaus nicht begreifen kann, ohne zu wissen, was nach 1902 an den Technischen Lehranstalten geschah. Jedoch: Über die Technischen Lehranstalten Offenbach weiß man nur sehr wenig. Wie konnte eine solche Wissenslücke entstehen? Wie sich fortschreiben? Es gibt wohl zahlreiche Ursachen, von denen im folgenden Text einige angesprochen werden. Beginnen wir zunächst mit dem naheliegenden Grund der Namensänderung, genauer: den etlichen Namensänderungen der Offenbacher Schule.

Von 1832 bis heute: Eine Schule hinter mehr als einem Dutzend Namen

1832 als private Handwerkerschule von dem Geometer Georg Fink gegründet, wurde die Offenbacher Schule früh durch den Verein zur Beförderung des Gewerbewesens in der hessischen Landeshauptstadt Darmstadt unterstützt, 1846 sogar von diesem übernommen und als Sonntags- und Abendschule für die Fachausbildung von Arbeitern in der lokalen Industrie ausgebaut – allen voran für die Bereiche Chemie, Maschinenbau, Lederwaren¹, Stoffverarbeitung und Tabak. Offenbach war damals führender

2 – Die hier verhandelte Entwicklung der Schulen stützt sich auf die Daten aus zwei Publikationen: Axel Blohm, Herbert Heckmann und Wolfgang Sprang: Vom Handwerk zur Kunst. Die Geschichte der Hochschule für Gestaltung in Offenbach am Main. Offenbach am Main 1984; Gundolf Gries: Von der Handwerkerschule zur Hochschule für Gestaltung. Ein Beitrag zur Geschichte des technischen Lehrwesens in Offenbach am Main (= Offenbacher Geschichtsblätter Nr. 25). Offenbach am Main 1975. Für Geschichte und Verständnis weiterhin hilfreich: Adam Jankowski (Bearb.): Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main. Kunsthochschule des Landes Hessen. Offenbach 1991; Bernd Kracke (Hrsg.): Gestalte/Create. Design, Medien, Kunst. 175 Jahre HfG Offenbach. 1832/1970/2007. Offenbach am Main 2007; hier besonders der Beitrag von Adam Jankowski und Martina Heßler: Archäologien einer Institution. Von der langen und der kurzen Geschichte der HfG, S. 454–473.

3 – Der für die lokale Industrie wichtige Verband legte zur eigenen Geschichte eine Festschrift vor: Kurt Glueck: 150 Jahre Industrie- und Handelskammer Offenbach am Main 1821–1971. Offenbach 1971.

4 – Zur im Zusammenhang mit den Technischen Lehranstalten zentralen Thematik der Wirtschaftsförderung in Hessen-Darmstadt siehe zeitgenössisch: Jahresberichte der Großherzoglichen Handelskammer zu Offenbach a.M. Für die Kreise Offenbach und Dieburg, Jahrgänge 1858–1910. Zu den zeitgenössischen Darstellungen auch: Josef Schlossmacher: Die Entwicklung und Bedeutung Offenbach's als Industrie-Stadt. Offenbach 1887.

Industriestandort des Staates Hessen-Darmstadt und stand in starker Konkurrenz zum (ab 1866 preußischen) Frankfurt.²

1860 gab es erste Überlegungen von Gewerbeverein und Handelskammer³, den wirtschaftspolitisch starken Dachverbänden der lokalen Wirtschaft, in Offenbach eine städtische Schule der Kunstindustrie zu etablieren, an der auch das Bauwesen und die daran angebundene Gewerke (wie Bildhauerei, Malerei, Zeichnen) unterrichtet werden sollten. Die immer neuen Fabriken des aufstrebenden Standorts brauchten nicht nur ausgebildete Facharbeiter, Musterzeichner oder Maschinenbauer, sondern auch Entwerfer und Baufachleute für die Errichtung von Hallen, Lagerstätten, Verwaltungsbauten und Wohnungen. 1868 wurde die Institution eröffnet. 1877 dann fusionierten beide Schulen unter dem neuen Namen „Vereinigte Kunstindustrie- und Handwerkerschule“, jetzt gemeinsam finanziert von der Stadt Offenbach und der Staatsregierung in Darmstadt.⁴

1885 versuchte die Stadt, die Oberhoheit über die Schule zu erlangen. Aus den Überschüssen der Landesgewerbeausstellung von 1879 errichtete sie einen Neubau am Mathildenplatz und benannte die Institution zunächst in „Kunstgewerbebeschule“ um. 1890 erweiterte man den Titel auf „Städtische Kunstgewerbe- und gewerbliche Fachschule zu Offenbach am Main“, trat 1902 jedoch wieder 50 Prozent der Finanzierung an die Darmstädter Landesregierung ab, was erneut Konsequenzen für die Benennung hatte. Der Landesfürst hatte ein Jahr zuvor mit der Ausstellung „Ein Dokument Deutscher Kunst“ auf der 1899 gegründeten Künstlerkolonie Mathildenhöhe den Startschuss zu einem ehrgeizigen Kunst- und Gewerbe-

projekt gegeben. Hier sollte nun auch die Offenbacher Schule integriert werden, unter dem neuen Sammelnamen „Technische Lehranstalten“. Trotz politischer Brüche und erneuter Änderung der finanziellen Zuständigkeiten behielt man diesen Namen über 30 Jahre bei. Danach machten Umstrukturierungen und erhebliche Verkleinerungen der Institution mehrere Namensänderungen nötig: ab 1939, des Maschinenbaus ledig, „Meisterschule des Deutschen Handwerks“; nach Abtrennung der Baugewerkschule 1943 „Meisterschule des gestaltenden Handwerks“; nach Kriegszerstörung und Neueröffnung von 1949 bis 1970 „Offenbacher Werkkunstschule“.

Die Inkonsistenz der Namensgebung, hinter der sich ein bis heute bestehender kunstgewerblicher Ausbildungskern verbirgt, war einer Legendenbildung rund um die Offenbacher Anstalt zweifellos hinderlich. Das war beim Bauhaus anders. Dem sagenumwobenen Institut, über das hunderte Regalmeter Sekundärliteratur geschrieben wurden, das im weltweiten Museums- und Ausstellungswesen und durch den Verkauf von „Designklassikern“ finanzkräftiger Bestandteil von Kulturbetrieb und Marketing geworden ist, steht eine nahezu unbekannte Offenbacher Ausbildungsstätte ähnlichen Zuschnitts gegenüber. Wenn es aber tatsächlich eine direkte Verwandtschaft der beiden Schulen gibt und die Technischen Lehranstalten 1902, mithin 17 Jahre vor Gründung des Bauhauses ihre Arbeit aufgenommen hatten, so drängen sich gerade im Hinblick auf die behauptete Vorläuferrolle Fragen auf: Was lernte man an den Technischen Lehranstalten? Wie war die Schule organisiert? Wer waren die Protagonisten? Und welche Absichten steckten hinter der Ausbildungsstätte?

5 – Zur Künstlerkolonie zuletzt etwa: Carmen Asshoff (Hrsg.): „Eine Stadt müssen wir erbauen, eine ganze Stadt!“ Die Künstlerkolonie Darmstadt auf der Mathildenhöhe. Darmstadt 2017. Einen grundlegenden Überblick, der auch den Ausbau nach 1908 und die verschiedenen Ausstellungen berücksichtigt und eine Gesamtsicht auf die kunstgewerblichen Impulse in Darmstadt bietet, gibt es bis heute nicht. Im Bezug auf Offenbach wichtig: Jürgen Eichenauer (Hrsg.): Bewegung ist da. Jugendstil Gestern im Heute mit Blick auf Offenbach. Offenbach 2019.

6 – Die im gesamten Text verhandelte Entwicklung arbeitet mustergültig und lesenswert auf: John V. Maciuka: Before the Bauhaus. Architecture, politics and the german state. 1890-1920. Cambridge 2005.

Industrialisierung und Globalisierung

Die 1902 erfolgte Neuorganisation der Offenbacher Kunstgewerbe-, Bau-, Handwerker- und Maschinenschule unter dem Namen „Technische Lehranstalten“ fällt in eine Zeit des kulturellen und wirtschaftlichen Aufbruchs. Im Herzogtum Hessen-Darmstadt war dessen sichtbarstes Zeichen zunächst die Gründung der Darmstädter Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe. Ihre öffentlichen Aktivitäten begannen 1901 mit der Ausstellung „Ein Dokument deutscher Kunst“, reichten jedoch erklärtermaßen weit über die Grenzen der Kunst hinaus.⁵ Zwei Aspekte standen im Vordergrund. Einerseits war die Verfeinerung großbürgerlich-adliger Geschmacksbildung durch den Landesherrn Ernst Ludwig ein Projekt, das den Ausbau der Wirtschaft (produzierendes Gewerbe, Handel, Verkauf im In- und Ausland) im Rahmen eines gesamtdeutsch-imperialistischen Hegemonialverständnisses vorantreiben und auf die Gesellschaft zurückwirken sollte – im Sinne liberaler Marktkategorien sah man sich also in nationaler und internationaler Konkurrenz. Andererseits organisierten sich die Protagonisten dieser Verfeinerung in regionalen Zentren.⁶ Industrielle, Künstler und Mäzene bildeten Keimzellen kunstgewerblich-wirtschaftlicher Erneuerung, etwa in Hagen (Karl Ernst Osthaus und seine Folkwang-Bewegung), in Berlin (Walther Rathenau und die Allgemeine Elektrizitätsgesellschaft AEG), in Weimar (die von Henry van de Velde geleitete Kunstgewerbeschule und das von Harry Graf Keßler geleitete Kunstmuseum), in Wien (Kunstgewerbeschule und das Privatunternehmen Wiener Werkstätte) oder eben in Darmstadt.

7 – Zum Kontext vgl. das zweibändige Werk von Kai Buchholz u.a. (Hrsg.): Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst. Darmstadt 2000. Zu Rathenau vgl.: Hans Wilderrotter (Hrsg.): Walther Rathenau 1867-1922. Die Extreme berühren sich. Berlin 1994. Zu Keßler: u.a.: Peter Grupp. Harry Graf Keßler 1868-1937. Eine Biographie. München 1996. Zu Osthaus fehlt nennenswerte jüngere Forschung. Zur Wiener Werkstätte zuletzt: Christian Witt-Döring und Janis Stiggs (Hrsg.): Die Wiener Werkstätte 1903-1932. München, London, New York 2017.

8 – Unter zahllosen Überblickswerken sei unter jüngeren Publikationen herausgegriffen: Paul Greenhalgh: Fair world. A history of world's fairs and expositions, from London to Shanghai 1851-2010. Winterbourne 2011.

9 – Zu den Wirtschaftsphänomenen überblicksartig: Sebastian Conrad: Globalisierung und Nation im deutschen Kaiserreich. München 2006.

10 – Im Zusammenhang mit der Reformarchitektur sehr verdienstvoll die Arbeit von Knut Stegmann: Das Bauunternehmen Dyckerhoff und Widmann. Zu den Anfängen des Betonbaus in Deutschland 1865-1918. Stuttgart 2014.

11 – Einen guten Überblick der Ideenwelt dieser Strömung bietet: Charles Harvey und Jon Press: William Morris 1834-1896. London u.a. 1996.

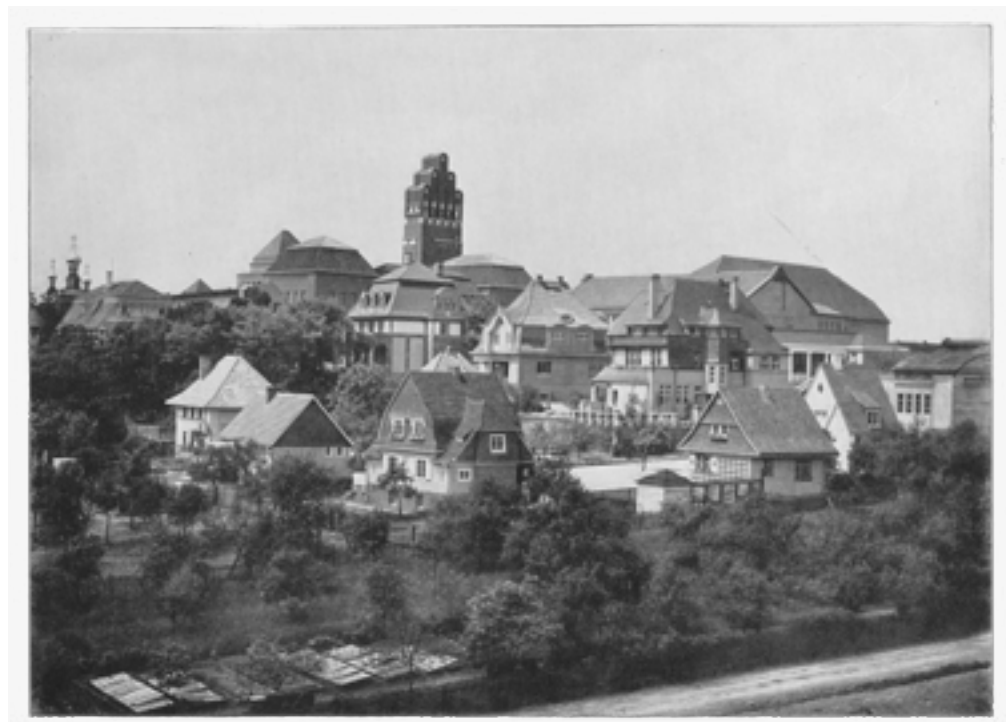
Diese Keimzellen waren untereinander und europäisch (in Brüssel, Glasgow, Turin, Paris u.a.) verbunden, was eine Vielzahl regelmäßig veranstalteter Messen offenbarte.⁷

Besonders die seit 1851 stattfindenden Weltausstellungen machten die globalen Vernetzungen und Konkurrenzen im Handel mit Produkten der Industrie und des Gewerbes deutlich.⁸ Deutschland, infolge der Reichsgründung 1871 verspätet aufgestiegener Nationalstaat mit kolonialen Ambitionen, entwickelte bald eine über die Binnennachfrage hinausgehende Wirtschaftskraft.⁹ Die Industrie war damit essenziell auf die Absatzmärkte des Exports angewiesen. Wie aber ließen sich diese Märkte erschließen? Technologischer Fortschritt galt als ein Baustein der Lösung: Ingenieure trieben die Forschung und Entwicklung von Maschinen voran, man investierte in Fabriken, in Handels- und Passagierschiffe, später in Flugzeuge und immer in den Ausbau von Infrastruktur wie Straßen, Kanäle, Häfen, Lageranlagen und die zugehörige Verwaltung. Doch bei aller Innovation auf technischem Gebiet schien die Ästhetik auf der Strecke zu bleiben. Zwar boomte das Geschäft mit Lizenzen und Patenten. Zwar senkten neue industrielle Fertigungsmethoden, etwa im Stahl- und Eisenbau (Borsig, Krupp) oder neue Materialien wie Beton (Dyckerhoff)¹⁰ die Kosten. Zwar schien der Ausbau von Arbeitsplätzen und die Expansion der Industriekonzerne und Trusts im Ruhrgebiet, im Saarland, an der Nordseeküste oder im Rhein-Main-Gebiet insgesamt gesichert. Aber Kritiker erkannten zunehmend eine Verrohung der Lebenskultur, eine Banalisierung des Geschmacks. Die in England entstandene Arts-and-Crafts-Bewegung¹¹ versuchte diese Probleme zu lösen, indem sie sich wieder auf das

Handwerk besann. Allerdings schien dieser Ansatz stark von antiindustriellem, sozialistischem Gedankengut geprägt zu sein, dessen romantizistischer Rückzugsimpuls mit den zeitgenössischen Realitäten von Exportwirtschaft und Großindustrie kaum vereinbar war.

Wenn es aber unstrittig blieb, dass Arts and Crafts in seiner ästhetischen Kritik auf einen empfindlichen Kern traf, wenn also die im industriellen Fertigungsprozess scheinbar verlorengegangene Qualität ein wichtiges Kriterium bei der Vermarktung der hergestellten Produkte war, mit der man sich von der Konkurrenz auf dem Weltmarkt positiv hätte absetzen können – wie ließ sich dieses offenkundige Dilemma im Kräfteverhältnis von Industrie, Gewerbe, Kunst, Handwerk und Markt lösen? Auf diese Frage suchte man in den Keimzellen kunstgewerblich-wirtschaftlicher Erneuerung systematisch Antworten. So auch in Darmstadt.

Künstlerkolonie Mathildenhöhe,
Gesamtansicht 1908.



Aspekte der Kunst- und Lebensreform, wie sie die Mathildenhöhe repräsentierte, sind daher mit der Gewerbereform zusammen zu denken. Hier kam denn auch für den Fürsten der Standort Offenbach ins Spiel, wo die vereinigten Schulungsstätten der Industrie unter dem neuen Namen „Technische Lehranstalten“ eine zentrale Rolle bekommen sollten. Denn als Schlüssel zur Qualitäts- und Absatzsteigerung der gewerblichen Produkte galt eine Neuausrichtung des Ausbildungswesens.

Offenbach und Darmstadt: Doppelstandort der Moderne

Die Vielzahl schulischer Umstrukturierungen und Neubenennungen im Offenbach des 19. Jahrhunderts, die die Vorläufer der Technischen Lehranstalten seit der Gründung ihrer Keimzelle 1832 prägten, offenbart ein Dauerproblem gewerblicher Ausbildung: Der Zuschnitt der Berufe und das entsprechende schulische Wissen musste den rasanten Fortschritten in Industrie und Technik, aber auch den wirtschaftspolitischen Entwicklungen (Zollverein, Reichseinheit, Weltmarktbildung) ständig angepasst werden. Im deutschsprachigen Raum übernahmen hierbei Preußen (Berlin) und Österreich (Wien) eine Vorreiterrolle, da die jeweils an ein Museum angeschlossenen und mit dem produzierenden Gewerbe eng verbundenen Schulen die größten Ausbildungsstätten waren. Die Vereinheitlichung der Ausbildung schien umso notwendiger, als zwischen 1850 und der Jahrhundertwende durch Neugründungen und Erweiterungen bestehender Institutionen ein dichtes Netz aus höheren (kunst-)gewerblichen Fachschulen hervorgegangen war. In Nürnberg, München, Kassel, Stuttgart, Kaiserslautern, Pforzheim, Karlsruhe, Dresden, Wiesbaden,

12 – Eine allumfassende Forschungsarbeit zum Thema fehlt, zu einzelnen Schulen gibt es jedoch nicht nur historische Berichte, sondern auch aktuelle Studien, teils in Form von Aufsätzen, z. B. zu dem auch in Offenbach tätigen Rudolf Schwarz: Wolfgang Pehnt: Rudolf Schwarz 1897–1961. Architekt einer anderen Moderne. Ostfildern-Ruit 1997.

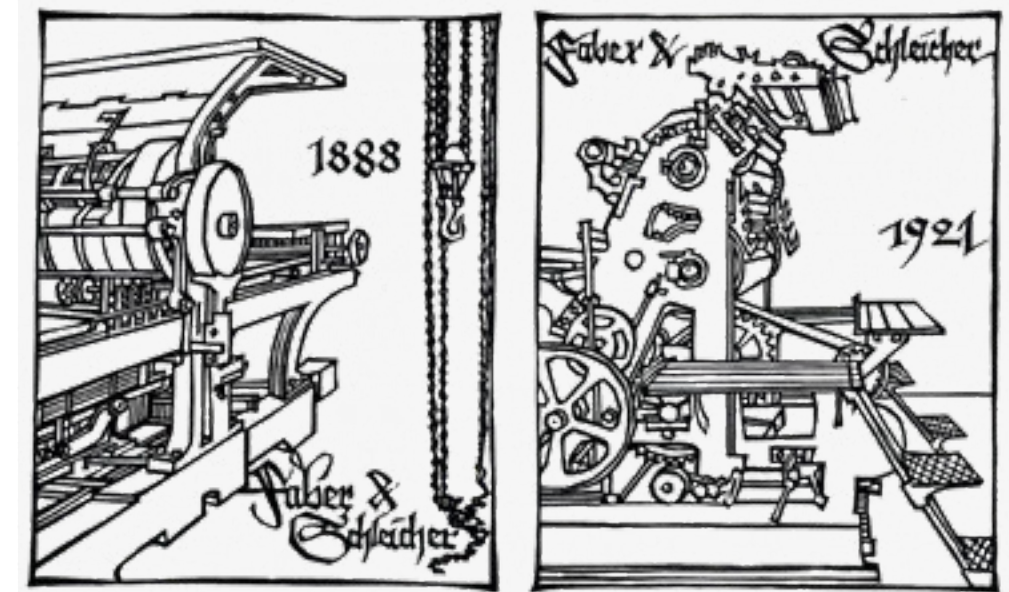
13 – Vgl. Fedor Roth: Hermann Muthesius und die Idee der harmonischen Kultur. Kultur als Einheit des künstlerischen Stils in allen Lebensäußerungen eines Volkes. Berlin 2001. Weiterhin, auch im Zusammenhang mit der später verhandelten Kunstgewerbeschulreform: Yuko Ikeda (Hrsg.): Vom Sofakiszen zum Städtebau Hermann Muthesius und der Deutsche Werkbund. Modern Design in Deutschland 1900–1927. Kyoto 2002. Zu dem auch für Offenbach so wichtigen „Lehrwerkstättenerlaß“ und seinen Nachwirkungen bis zum Bauhaus vgl. Norbert Eisold: Entwerfen für die Produktion. Die Bauhauswerkstätten unter Hannes Mayer 1928–1930, in: Philipp Oswald: Hannes Mayers Bauhauslehre. Bauwelt-Fundamente 164, Basel, Berlin, Boston 2019, S. 175–189.

Frankfurt, Breslau, Düsseldorf, Sonneberg, Hamburg, Erfurt, Magdeburg und Offenbach gab es entsprechende Schulen, 1908 sollte Weimar hinzukommen, 1911 Essen (Folkwangschule), in den 1920er Jahren Köln und Aachen.¹² Je deutlicher sich ab 1890 abzeichnete, dass eine deutsche Exportstrategie auf dem globalisierten Markt durch Konkurrenz eher behindert als befördert würde, desto dringlicher schien eine Vereinheitlichung der Produktionsnormen und des Ausbildungssystems. Als Beamter im preußischen Ministerium für Handel und Gewerbe erarbeitete der Architekt Hermann Muthesius¹³ Richtlinien für eine entsprechende staatliche Kunstgewerbereform. Das Thema Ausbildung nahm dabei einen besonderen Stellenwert ein, wie der einflussreiche „Lehrwerkstättenerlaß“ vom Dezember 1904 zeigt, in dem Grundsätze praxisorientierter, industrienahe Ausbildung, wie sie wenige Jahre später in Offenbach verbindlich werden sollten, direkt vorformuliert wurden. Muthesius stützte sich bei seiner Argumentation auf Erfahrungen aus der Arts-and-Crafts-Bewegung, die er über mehrere Jahre hinweg in Großbritannien selbst eingehend kennengelernt hatte. Durch intensive Vernetzung der Reformkräfte an den Ausbildungsstandorten im ganzen Reich und durch massive Publikationspolitik in Tageszeitungen und Fachjournalen hatte das Thema gewerbliche Ausbildung – dezidiert als Katalysator der angestrebten ökonomischen Vormachtstellung Deutschlands auf dem Weltmarkt – um 1900 einen festen Platz auf der Agenda weiter Kreise der von Großbürgertum und Adel bestimmten Felder Wirtschaft, Politik und Gesellschaft. Dies erklärt, warum um die Jahrhundertwende mit Hessen-Darmstadt oder Sachsen-Weimar-Eisenach selbst

kleine Fürstentümer versuchten, sich als kulturpolitisch-gewerbliche Musterländer zu etablieren. Nachvollziehbar werden so auch die Versuche führender Industrieunternehmen, ihre Produkte von Künstlern entsprechend „modern“ gestalten und mithilfe von Werbemitteln bekannt machen zu lassen. Es erklärt außerdem das Streben vieler Adliger und Großbürger nach einem neuen Lebensstil im Hinblick auf die Produkte der Gewerbereform und das einheitliche „Gesamtkunstwerk“ aus Kunst und Leben, das in aller Munde war. Im 1908 gegründeten „Deutschen Werkbund“ sollten sich die verschiedenen Protagonisten dieser Erneuerungsbewegung zu einer schlagkräftigen Lobbyorganisation vereinen.

Wie spiegelten sich diese Entwicklungen nun in Hessen-Darmstadt wider? Die Residenz schien mit der Gründung der Kolonie Mathildenhöhe klar als Zentrum künstlerischer Erneuerung etabliert zu werden, wobei – dem zeittypischen integrativen Ansatz entsprechend – dem Kunstgewerbe ebenfalls eine wichtige Rolle

Rudolf Koch: Offenbacher Industrie am Beispiel von Faber und Schleicher, Holzschnitte, 1921.



zukommen sollte. Die Initiative zu dieser Neuerung war auf den Darmstädter Verleger Alexander Koch zurückgegangen, der mit einer Vielzahl von Büchern und Zeitschriften (darunter „Deutsche Kunst und Dekoration“ und „Innendekoration“) der Reformbewegung publizistisch sekundierte. 1898 hatte er dem Darmstädter Landesfürsten, Mitgliedern der hessischen Regierung, den Landständen und zahlreichen Einzelpersonen eine Denkschrift überreicht. Er forderte darin, den um den Ausbau des Kunstgewerbes zentrierten kultur- und wirtschaftspolitischen Aktivitäten des Fürstentums müsste, analog zu den Entwicklungen in den Kunstzentren außerhalb des Reiches, Vorbildcharakter für ganz Deutschland zukommen. Zur Verbindung „ideeller Werte“ künstlerischen Aufbruchs mit dezidiert „volkswirtschaftlicher“ Wirkung sei die „Errichtung von Ateliers angewandter Kunst unter der Leitung echter, von neuem Geiste erfüllter Künstler“ essenziell.¹⁴ Gleichzeitig sollten diese städtischen, auf der Mathildenhöhe angesiedelten Werkstätten mit den Handwerkern im „Hinterland“ verbunden werden: Man werde „überall im Lande nach begabten Tischlern, Schnitzern, Schmieden, Töpfern etc. suchen und ihnen



Glanz-Stoßerei schwarzer Leder in der Lederwarenfabrik Mayer und Sohn, Offenbach, 1907.



Lagerraum für Rohe Felle in der Lederwarenfabrik Mayer und Sohn, Offenbach, 1907.

Muster und Aufträge zuwenden“. Gerade, um gegenüber den Maschinenprodukten konkurrenzfähig zu bleiben, müssten Handwerker „durch künstlerische Erziehung und künstlerische Vorbilder angeleitet werden: persönliche Arbeiten, in denen Intelligenz, Geschmack, eigene Ideen, und möglichst volkstümlicher Geist zum Ausdruck kommen“. Mit den Ateliers würde zudem „den Kunst-Tischlern, -Schmieden, -Webern, -Stickerinnen, Dekorationsgeschäften, Druckereien etc. [...] eine Gelegenheit geschaffen, mit verhältnismäßig geringen Kosten sich Entwürfe aller Art von künstlerischem Werte zu verschaffen. Ferner werden den Künstlern wohl auch von Privaten, Architekten, etc. Aufträge zugewendet werden.“

Die Etablierung Darmstadts als „Kunststadt“, wie sie Koch mit der Einrichtung der schließlich 1907 eröffneten Ateliers gefordert hatte, wirkte sich auf Offenbach direkt aus. Als schnell wachsender Industriestandort und größte Stadt des Fürstentums (1903: 57.150 Einwohner, 1912: 78.146 Einwohner) sollte die bereits vorhandene Schule zur gewerblichen Ausbildung ebenfalls in das Konzept von Künstlerkolonie und Lehrateliers einbezogen werden. Dazu musste das Verhältnis der beiden Zentren besser austariert werden, um statt unnötiger institutioneller Dopplungen zu Kopplungseffekten zu gelangen. Allerdings verlief die Entwicklung keineswegs geradlinig und widerspruchsfrei.

Zunächst lag es nahe, die Technischen Lehranstalten und ihre Verbindung in die Offenbacher Industrie direkt mit den Darmstädter Aktivitäten zu verknüpfen. Das konnte etwa geschehen, indem man Darmstädter Entwürfe für die Gestaltung von Eisen- und

Lederwaren, aber auch von Schriften über die Offenbacher Schule in die Fabrikation einbrachte. Oder indem in Offenbach Modellen für die Keramischen Werkstätten entstanden, die in Darmstadt zur Produktion eingesetzt wurden. Solche Maßnahmen zur Qualitätssteigerung gewerblicher Produkte lösten allerdings noch nicht das Ausbildungsproblem, bei dem sich am ehesten Überschneidungen zwischen Darmstadt und Offenbach zeigten. Einerseits ließen sich anhand bereits etablierter Produktionszweige bestimmte Gewerke klar einem Ort zuordnen: Möbelwerkstätten etwa gab es in Offenbach nicht, dafür in Darmstadt – gleichwohl blieb der Umgang mit Holz, vom Schnitzen über das Tischlern bis zum Modellbauen, für die Offenbacher Ausbildung wichtig. Auch die Frage nach dem Verhältnis von freier und angewandter Kunst stellte sich immer wieder. In Darmstadt war sie gelöst, indem beide Zweige nebeneinander existierten. Inwieweit aber sollten Malerei und Plastik, sofern sie nicht im engeren Sinne „angewandt“, also beispielsweise in die Architekturproduktion eingebunden waren, in Offenbach gelehrt werden? Spätestens mit Eröffnung der Darmstädter Lehrateliers hatte sich die Landesregierung festgelegt. Für Darmstadt galt: „Die Unterweisung umfaßt: A. Als Hauptfächer: 1. Die Raumkunst und den Möbelbau. 2. Die Flächenkunst, das ist alle Zweige der Buchausstattung, die Kunst des Plakates, des Entwerfens für Stickerei, Weberei, Kunstverglasung und Wandschmuck. 3. Die Kleinkunst, insbesondere die Edelmetall-Kunst. 4. Die Plastik. B. Als Hilfsfächer: Das Zeichnen und das Modellieren nach dem lebenden Modell.“¹⁵

Partielle Überschneidungen ergaben sich vor allem im Bereich Flächenkunst und in



Patriz Huber: Entwürfe für Offenbacher Lederwaren, um 1902.

den Hilfsfächern. Wesentlicher aber waren die Unterschiede. Denn während in Darmstadt sämtliche Formen angewandter Kunst stark in die Nähe von Künstlertum und Handwerk gerückt wurden und die Stärkung und Konservierung alter Techniken und Muster eine wichtige Rolle spielte (Stichworte: Heimatpflege und Volkskunst) lag in Offenbach das Hauptaugenmerk auf der Qualitätsverbesserung von Produkten aus industrieller Maschinenfertigung. Diese Orientierung spiegelte sich entsprechend in der Ausbildung wider, und zwar allein schon durch die Berufe, die an den Technischen Lehranstalten (in Abend- und Sonntagsklassen parallel zur betrieblichen Ausbildung) erlernt werden konnten, darunter Bauschlosser, Bauschreiber, Buchdrucker, Elektromechaniker, Glaser, Graveur, Gürtler, Holzdrechsler, Kunstgärtner, Maschinenschlosser, Maurer, Möbelschreiner, Photograph, Portefeullier, Sattler, Schneider, Schriftsetzer, Schuhmacher, Steinhauer, Stempelschneider, Tapezierer, Wagner, Weißbinder, Werkzeugschlosser, Zimmermann. Der Jahresbericht 1903/04 führt 36 solcher

Gewerke auf. Zehn Jahre später ist die Liste auf insgesamt 59 Gewerke angewachsen und führt dann sogar Schiffsbauer und Zahntechniker auf.

Programmatische Erneuerung unter Hugo Eberhardt

Um die Bedeutung der Technischen Lehranstalten gerade hinsichtlich der Vorbildfunktion für das spätere Bauhaus besser verstehen zu können, empfiehlt sich der eingehende Blick auf die strukturellen und inhaltlichen Neuerungen der Jahre ab 1902, besonders aber ab 1908, als der Direktionswechsel frischen Wind in die Institution brachte. Bekanntermaßen hängt die Durchschlagskraft einer implementierten Reform nicht zuletzt vom Personal ab. 1902, als die ehrgeizigen gewerbereformerischen Pläne des Landesherrn den Main erreichten, waren die meisten Offenbacher Lehrer altgediente Kunstgewerber. Direktor Schurig, eine bei den Schülern beliebte Autorität, war seit 1879 in Offenbach tätig und feierte im Frühjahr 1905 gemeinsam mit mehreren anderen Fachkräften 25-jähriges Dienstjubiläum. Zwar sorgte er noch für die Anpassung der Prüfungsordnung. Auch die Einrichtung der Maschinenbauschule fällt in seine Amtszeit (erneut eine Dopplung, denn eine Technische Hochschule mit Maschinenbau gab es auch in Darmstadt). Doch die im Austausch mit Darmstadt fällige Zusammenführung der mittlerweile vier Offenbacher Ausbildungszweige Bauschule, Kunstgewerbeschule, Handwerkerschule und Maschinenbauschule unter ein gemeinsames, vom Gedanken an das Gesamtkunstwerk und die Gewerbereform getragenes Dach schien vor Schurigs Pensionierung 1907 genauso wenig umgesetzt werden zu können wie die Planung für einen dringend erforderlichen Schulneubau.



Porträt Hugo Eberhardt, 1914.

Den entscheidenden Schwung brachte erst der Architekt Hugo Eberhardt (1874–1959), der am 1. Dezember 1907 seine Stelle als neuer Direktor der Technischen Lehranstalten antrat.

Wer war Eberhardt und warum entschieden sich die für die Installierung des Direktors zuständigen Stellen in Darmstadt und Offenbach für ihn? Weil er im Vergleich zu den anderen Bewerbern (deren Namen wir allzu gern wüssten) am ehesten geeignet schien, das fürstliche Reformprogramm umzusetzen? Diese naheliegende Annahme, die sich durch Eberhardts Tätigkeit in den Folgejahren durchaus bestätigen ließe, kann nicht mit Quellen belegt werden. Zumindest in Offenbacher Archiven sind keine Unterlagen darüber erhalten, wie man die spezifische Befähigung Eberhardts im Hinblick auf die Offenbacher Notwendigkeiten

bei seiner Bewerbung einschätzte.

Über sein architektonisches Werk lassen sich immerhin gute Kontakte zu Großbürgertum und Industrie im hessischen Raum erschließen. Eberhardt, an den Technischen Hochschulen Stuttgart und Karlsruhe ausgebildet, war ein Spezialist des gediegenen privaten Repräsentationsbaus. Er errichtete zahllose Villen teils riesigen Ausmaßes in den neu entstandenen Kolonien der Taunusvororte, in Südhessen oder in der Darmstädter Peripherie, pflegte gleichzeitig aber auch Kontakte zur Architekturfakultät der Darmstädter Technischen Hochschule, wo Friedrich Pützer als wichtigster Lehrer wirkte. Pützer könnte ein gutes Wort für Eberhardt eingelegt haben.

Evident erscheint zudem Eberhardts Nähe zu einem anderen Darmstädter Baumeister von großem Einfluss: Alfred Messel, der in Berlin zu den wichtigsten Impulsgebern des Arbeiterwohnhauses und des zeitgenössischen Kaufhausbaus gehörte und 1892–1906 das neue hessische Landesmuseum errichtete.¹⁶ Eberhardt war kurz vor der Jahrhundertwende für Messel tätig gewesen, sein Werk zeigt formal eine starke Beeinflussung, sodass er in der Forschung mitunter als „Messel-Schüler“ bezeichnet wird: eine barockhafte, dabei das Tektonische betonende Gliederung der Baumassen hin zu monumentaler Form, eine gleichzeitige Reduktion des Ornaments und die Konzentration des Bauschmucks auf wenige markante Elemente, eine Orientierung weg von eindeutigen historischen Stilvorbildern hin zu allgemein aus der Historie übernommenen Proportionsgesetzen und die entsprechende Ponderierung im Verhältnis von Fenster zu Wandfläche. Solche Elemente Eberhardts Stilis- tik lassen sich auf Messels Haltung

17 – Einen Überblick über Eberhardts Schaffen unmittelbar vor Antritt der Stelle in Offenbach bietet: Hugo Eberhardt, in: *Moderne Bauformen*, 7. Jg., 1908, H. 12, S. 661–716. Einige Jahre später erschien das aus einzelnen Fototafeln bestehende Überblickswerk: Hugo Eberhardt. *Architektonische Arbeiten*. Offenbach 1916.

18 – Alle Zitate aus dem Text von Hugo Eberhardt: *Moderne Bauformen*, in: *Innendekoration*, 1925, S. 45–53 und S. 79–80.

zurückführen. Unter Umgehung des (für die Mathildenhöhe prägenden) Jugendstils bewegte sich Eberhardt, der immer auch die kunstgewerbliche Ausstattung seiner Bauten mitentwarf, zielsicher auf den um 1910 prägenden Neu-Klassizismus zu. Das spiegeln besonders seine öffentlichen Bauten wider, mit denen er als Frankfurter Stadtbauinspektor (1904–1907) hervortrat.¹⁷

Eberhardt selbst äußerte sich in Zeitungs- und Zeitschriftenbeiträgen zum Wesen seiner Architektur auch programmatisch. Mithilfe dieser Texte lässt sich seine (in den Offenbacher Bauten ebenfalls wirksame) Haltung in einen künstlerischen, wirtschaftlichen und ideellen Zusammenhang rücken, der wiederum Rückschlüsse auf seine Arbeit als Direktor der Technischen Lehranstalten ermöglicht. Der Grundriss – und damit die plan- und raumgewordene innere Struktur – sei die Grundlage jeden Entwurfs, denn „die Notwendigkeit des Haushaltens mit den Baumitteln wird gerade in ihm die durchgreifendste Erfüllung zu finden vermögen.“¹⁸ Darauf aufbauend nennt Eberhardt für die Gestaltung von Außen- und Innenräumen Klarheit und Einfachheit, Rhythmus und Proportion, „wärmewirtschaftliche und gesundheits-



Hugo Eberhardt: Kaufunger- und Kurfürstenschule, Frankfurt am Main, um 1908.



Hugo Eberhardt: Aula der Schillerschule, Frankfurt am Main, um 1908.

liche Gesichtspunkte“, wobei die Gesamtregie von Bau und Raum zwingend einer einzelnen Künstlerpersönlichkeit unterstellt werden müsse: „Die ästhetisch befriedigende Wirkung jedes einzelnen Bauteils ergibt sich aus seiner harmonischen Einfügung in die Tonweise und den Rhythmus des Gesamtbauwerks. Je weniger ein Bauwerk pointierte Klangstellen aufweist – wir haben gesehen, das moderne Haus wird sich einfachster Instrumentierung befleißigen – desto notwendiger erscheint es, daß diese aus einem Guß und von demselben Gleichmaß beseelt sind.“

Als Mitarbeiter des Deutschen Werkbundes äußerte sich der junge Theodor Heuss zu Eberhardts Schaffen und erneut kann die Charakterisierung sowohl auf die Arbeit als Entwerfer als auch auf jene als Leiter der Technischen Lehranstalten gemünzt werden: „sinnvoll, sachlich und logisch“ sei das, was Eberhardt leiste, und „zugleich doch durchaus Zeugnis einer ganz bestimmten persönlichen Anschauung und Erfindung.“¹⁹

Die Personenkonstellation rund um Eberhardts Offenbacher Inauguration 1907 lässt erahnen, dass man weniger einen Mann künstlerkolonialistischer Höhen gesucht hatte



Schülerarbeit Architekturklasse Goschenhofer,
um 1915.



Schülerarbeiten Malereiklasse Richard Throll,
um 1915.

denn eine Kraft, die die Mühen der Ebene weder in der Ausbildung noch in der Verwaltung scheute. Hier dürfte im Hinblick auf das pädagogische Kräfteverhältnis Darmstadt–Offenbach und die gewünschte Neustrukturierung der Technischen Lehranstalten der ausschlaggebende Faktor gelegen haben. Allerdings bedeutet das im Umkehrschluss keineswegs, Eberhardt hätte die Aktivitäten der Künstlerkolonie ausgeblendet. Das schloss bereits der prägende Einheitsgedanke von Kunst und Kunstgewerbe aus. Mehr noch zeigte er immer wieder Bewunderung für alles „Wienerische“, wengleich weniger im gesamtkünstlerischen Werk des im Sommer 1908 verstorbenen Josef Maria Olbrich²⁰ als in einer dauerhaften Auseinandersetzung mit den Produkten und Vermarktungsstrategien der Wiener Werkstätte.

Wie hat Eberhardt nun ab 1908 für die allfällige Neuausrichtung der Offenbacher Ausbildung gesorgt? Er straffte und erweiterte zunächst die Schulstruktur auf der vorhandenen Basis und konzentrierte sich dabei vor allem auf die „Tagesschule“, sodass nicht die (abends und sonntags) unterrichteten Lehrlinge der Betriebe betroffen waren, sondern die umfangreiche fachliche Weiterbildung höherer technischer und kunstgewerblicher Berufszweige. Neben der zügig zur „Baugewerkschule“ aufgewerteten Architekturabteilung, dem technischen Bereich der Maschinenbauschule und der mit dem einst separaten Handwerk vereinten Kunstgewerbeschule bestanden nun noch drei Ausbildungszweige, die als „höhere“ Tagesschulen geführt wurden. Sie sollten sich fortan stärker wechselseitig ergänzen als bisher. Dazu diente eine in der Kunstgewerbereform wurzelnde Hierarchisierung und Priorisierung der Berufszweige: die klare Unterordnung unter das Primat der Archi-



Schülerarbeiten Fachklasse Holz:
Puppenstuben, um 1921.

tektur. Und hier finden wir denn auch die nahezu exakte Vorprägung dessen, was Walter Gropius 1919 im sogenannten Bauhaus-Manifest verkündete.

Mit der Idee stand Eberhardt freilich keineswegs allein: Sie war in den Kreisen der Kunstgewerbereform und des Werkbundes geprägt worden. Peter Behrens, Gründungsmitglied der Darmstädter Mathildenhöhe und kurz vor Eberhardts Offenbacher Amtsantritt als Leiter an die Kunstgewerbeschule Düsseldorf berufen, fasste diesen Gedanken der Reform zusammen: „Die Idee des Gesamtkünstlerischen muß von der Architektur ausgehen. Der Begriff ist nicht zu verstehen als ein Zusammenfügen verschiedener Kunstarten, wie es vielleicht in

21 — Peter Behrens: Stil?, in: Die Form, H. 1, März 1922, S. 8. Zu Behrens im verhandelten Kontext auch: Stanford Anderson: Peter Behrens and a new Architecture for the Twentieth Century. Cambridge, Mass. und London 2000, bes. S. 69-90. Zu den Entwicklungen an der Kunstgewerbeschule in Düsseldorf bietet einen guten Überblick: Wilhelm Busch: Bauten der 20er Jahre an Rhein und Ruhr. Architektur als Ausdrucksmittel. Köln 1993, S. 16-30.

22 — Zeitgenössisch: Wilhelm Schäfer: Die neue Kunstgewerbeschule in Düsseldorf, in: Die Rheinlande, Bd. 7, 1903, H. 1, S. 62. Zu Kreis: Winfried Nerdinger und Ekkehard Mai (Hrsg.): Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie 1873-1955. München 1994.

23 — Manfred Wagner: Alfred Roller in seiner Zeit. Salzburg 1996.

der Ausstellung geschieht, nicht als Dekoration, die die Künste zusammenzwingt. Es ist ein Auseinander-Herauswirken, ein gegenseitiges Sich-Benötigen und Sich-Unterstützen.“²¹

Zur pädagogisch wirkungsvollen Umsetzung der Reformgedanken waren alle deutschen Kunstgewerbeschulen fortan darauf erpicht, eine Architekturabteilung zu gründen oder den Mangel einer solchen zu beheben, indem die Auszubildenden unterschiedlicher Gewerke an Bauprojekten außerhalb der Schule teilnahmen, etwa bei Aufträgen der Fachlehrer. Peter Behrens forcierte in Düsseldorf eine solche Einbindung, strukturierte die Ausbildung ansonsten aber stark im Sinne der an Kunsthochschulen üblichen Meisterateliers und brachte auf diese Weise einen in diesem Rahmen eher ungewöhnlichen Geniekult aus dem Kunstbereich in die kunstgewerbliche Arbeit ein. Eine eigene Architekturabteilung entstand in Düsseldorf erst unter Behrens' Nachfolger Wilhelm Kreis 1908.²²

Behrens' Ansatz kann zwar innerhalb der Entwicklung als Umweg angesehen werden, ist jedoch in doppelter Hinsicht als Referenzpunkt zentral. Einerseits diente das von Behrens zelebrierte Universalkünstlertum zur Abgrenzung von der kunstgewerblichen Basisarbeit. Wenn sich Hugo Eberhardt daher mehrfach dezidiert gegen eine „Verkunstung“ der gewerblichen Gestaltungsarbeit ausspricht, zielt er genau in diese Richtung, um die eigene Position innerhalb des reformerischen Netzwerks zu stärken. Andererseits brachte Behrens in Düsseldorf eine allgemeine „Vorbereitungs-klasse“ ins Spiel, wie sie zuvor an der Wiener Kunstakademie unter Alfred Roller erprobt worden war.²³ Sie gehörte seither in unter-

24 – Als Einführung in sämtliche Aspekte antiakademischer Kunstausbildung siehe: Hans M. Winkler (Hrsg.): Kunstschulreform 1900–1933. Berlin 1977.

25 – Zur Bauhaus-Pädagogik: Rainer Wick: Bauhaus. Kunstschule der Moderne. Ostfildern-Ruit 2000.

26 – Zur Einrichtung siehe: Philipp Oswalt: Hannes Meyers neue Bauhauslehre. Von Dessau nach Mexiko. Basel, Berlin, Boston 2019, bes. auch den Text von Julia Witt: Architektur oder Baukunst? Die Architekturklassen an den deutschen Kunstakademien in den 1920er Jahre, S. 72–85.

27 – Jahresbericht der großherzoglich-sächsischen Kunstgewerbeschule zu Weimar, Bd. 1, 1908/09, unpag.

schiedlicher Form zum Repertoire der Kunstgewerbeschulen und war auch für Offenbach wichtig.²⁴ Ihre bekannteste Ausprägung erhielt dieses Propädeutikum schließlich unter dem Titel „Vorkurs“ ab 1919 am Weimarer Bauhaus.²⁵

Auch das Bauhaus hatte übrigens bis 1927 keine eigene Architekturabteilung (Gropius involvierte, wie vorher Behrens, die Studenten in eigene Bauaufträge)²⁶, da es die Struktur der alten Weimarer Kunstgewerbeschule übernommen hatte. Hier hatte es zwar eine Keramische Abteilung gegeben, eine Buchbinderwerkstatt, eine Ziselierwerkstatt, ein Atelier für „schwedische Weberei“ und Gobelinweberei, Ateliers für Teppichknüpferei, Edelmetallarbeiten, Emailarbeiten und eine Druckerei; neben Batik wurde künstlerische Handschrift gelehrt.²⁷ Der Bezug all dieser angewandten Künste auf die Architektur blieb jedoch durch die gleichsam „leere Mitte“ der Ausbildung immer ein virtueller Referenzpunkt, den Direktor Henry van de Velde mit Theorie zu überkuppeln hatte. Gegenüber den Schulen von Düsseldorf und Weimar (Kunstgewerbeschule und späteres Bauhaus) war Offenbach damit von Anfang an klar in Vorteil: Die Bauschule war hier seit Jahren fester Teil der Ausbildung. Eberhardt musste also nur die Hierarchien der sonstigen Gewerke stärker auf sie ausrichten. Und: Die Technischen Lehranstalten hatten durch ihre enge Verbindung zum Offenbacher Gewerbe einen intensiven Bezug zu Handel und Wirtschaft. Gerade diese Praxisnähe mit ihrer entsprechenden Wirkungs- und Gestaltungsmacht in die Betriebe hinein mussten sich andere Schulen mit dem mühsamen Aufbau von Beziehungen erst erkämpfen. Das nahm, vor allem am Bauhaus, Jahre in Anspruch und sorgte immer wieder für Frustration, da Handwerk oder Industrie oft

28 – Hugo Eberhardt: Der Neubau der Technischen Lehranstalten Offenbach am Isenburger Schloß. Begleitwort. Offenbach am Main 1909, S. 5.

29 – Hugo Eberhardt: Stellungnahme über die Ausgestaltung der Technischen Lehranstalten. Offenbach am Main 1909, S. 37.

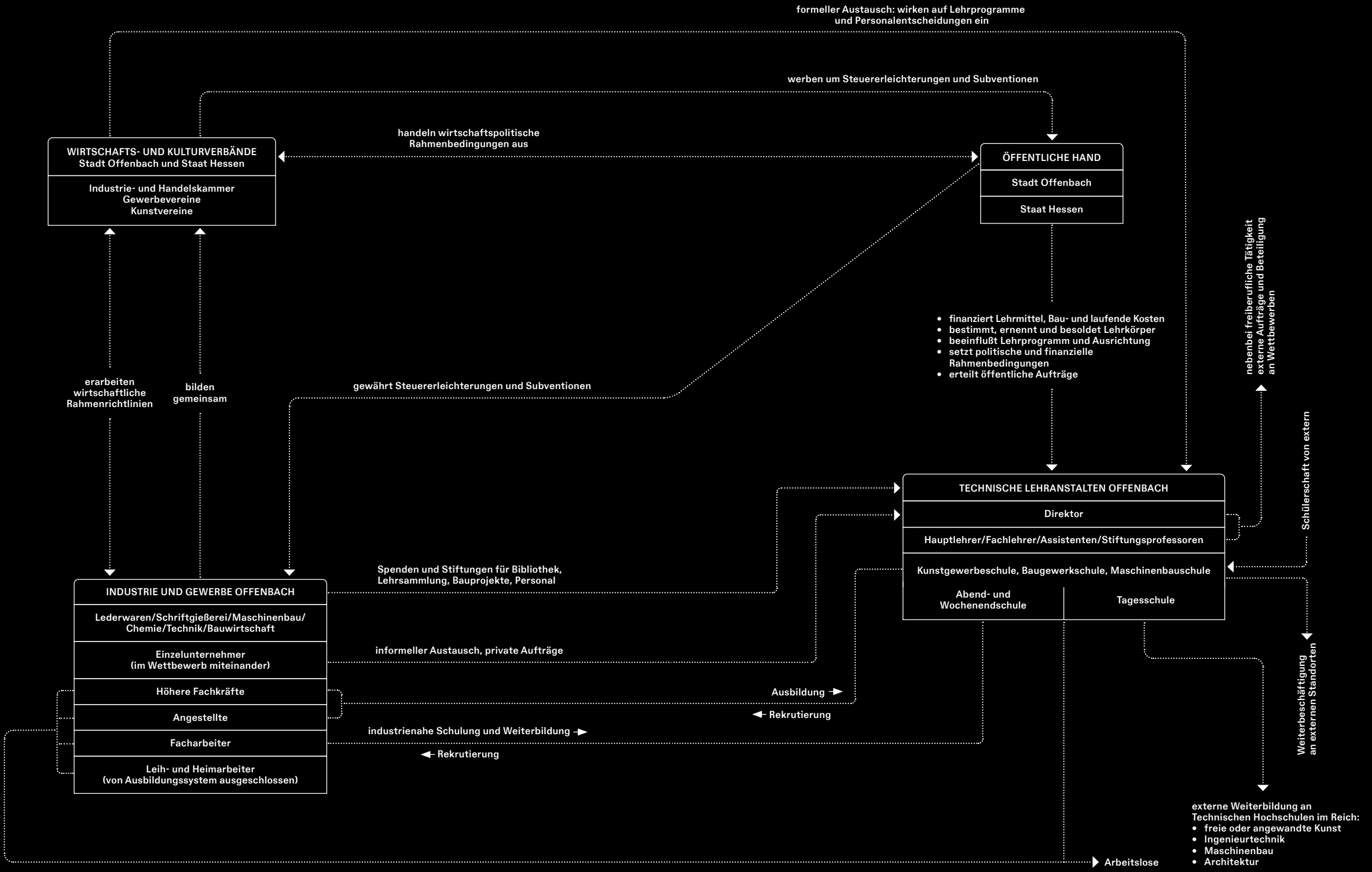
30 – Hugo Eberhardt: Der Neubau der Technischen Lehranstalten Offenbach am Isenburger Schloß. Begleitwort. Offenbach am Main 1909, S. 5.

nicht gewillt waren mitzuziehen. Offenbach konnte hier nur eins sein: musterhaftes Vorbild.

Kunstgewerbe, kunstlos und sachlich

Als Eberhardt 1908 an die programmatische Neuausrichtung der Technischen Lehranstalten ging, stand ihm das Beispiel Behrens klar vor Augen: Hiervon galt es sich abgrenzen. „Aus unserer Schule ist die ‚hohe‘ Kunst, um mich so auszudrücken, zu verbannen“, heißt es etwa kategorisch 1909.²⁸ Daran schließt das vielzitierte zentrale Credo an, das Eberhardts Offenbacher Arbeit bestimmte: „Was ich will ist ein Zurückdämmen der Künstlerseele im Kunsthandwerker. Nüchterne, gediegene und überlegene Praktiker großzuziehen soll unser Ziel sein und nicht ‚Zeichen‘-Künstler, die dem Handwerk verlorengelassen, im Glauben, zu Vornehmerem, Höherem geboren und erzogen zu sein.“²⁹ Positiv gewendet heißt es an anderer Stelle, es gehe um „Freude an natürlicher, einfacher Kunst, Erwerb eines geschulten Geschmacks, Fähigkeit jede Aufgabe des Berufs in gesunder, eigener Auffassung vernünftig zu lösen, Kenntnis der Grenzen des eigenen Könnens und Besitz einer anspornenden Selbstkritik.“³⁰

Um die Grenze zwischen freier und angewandter Kunst klarer ziehen zu können und um die Ausrichtung der Gewerke untereinander und im Hinblick auf die Architektur besser zu fassen, lohnt sich der Blick auf einige an der Tagesschule der Technischen Lehranstalten gelehrt Berufsfelder. Zeitgenössisch hat dazu der Publizist Hugo Hillig im Kunstgewerbeblatt der Jahrgänge 1909/10 umfangreiches Material bereitgestellt. Erstes Beispiel bot ihm der „Bildhauerberuf“, an dem Hillig die Möglichkeiten



Schema politisch-wirtschaftlicher Netzwerkstrukturen im Umfeld der Technischen Lehranstalten Offenbach um 1910/20.
Grafik: Christian Welzbacher

31 – Hugo Hillig: Der kunstgewerbliche Arbeiter (2): Der Bildhauerberuf, in: Kunstgewerbeblatt, N.F., 20. Jg., 1909, H. 12, S. 226. Das folgende Zitat ebd. S. 229. Hillig äußerte sich auch weiter publizistisch zum Kunstgewerbe und seinen Berufen, etwa in dem Buch: Die Geschichte der Dekorationsmalerei als Gewerbe. Ein Streifzug durch zweitausend Jahre deutscher Kulturgeschichte. Hamburg 1911.

ausbildnerischer Restrukturierung und Hierarchisierung vorführte, wie sie ähnlich in Offenbach erwogen wurde: „Der Beruf des Bildhauers ist ziemlich verzweigt; nach außen hängt er mit dem des Modelleurs, des Modelltischlers, des Stuckateurs, des Gipsgießers zusammen, in sich enthält er die beiden großen Kategorien des Holzbildhauers, der den Beruf des Tischlers und des Drechslers berührt, und des Steinbildhauers, der mit dem Beruf des Steinmetzen und weiterhin des Steinsetzers und des Maurers eine bestimmte Verwandtschaft aufweist.“

Implementierte man auf das komplexe Gefüge dieses Berufsbildes nun die strukturellen Neujustierungen durch die Kunstgewerbe-reform, so ergab sich laut Hillig folgendes Handlungsmuster: Die Holzarbeit sei der Bildhauerei untergeordnet einzugliedern, da sie in Folge überwiegend maschinell-industriell geprägter Fertigung (Fräsmaschinen, Reliefkopiermaschinen etc.) „ihre Selbständigkeit“ eingebüßt habe.³¹ Hillig begründete die – von Berufsverbänden keineswegs einhellig begrüßten – Maßnahmen, indem er das Argument zeitnaher Praxisverbundenheit mit dem reformerischen Impetus der ästhetischen Erziehung (Qualitätssteigerung und damit Absatzsteigerung der Waren) kombinierte und beides volkswirtschaftlich untermauerte. Die Zahlen des Kaiserlichen Statistischen Amtes belegten laut Hillig die konstant überdurchschnittlich hohe Arbeitslosenquote unter Bildhauern: Zwischen 1903 und 1907 lag demnach die Quote der erwerbslosen Bildhauergehilfen bei rund zehn Prozent. Dem standen Werte um die zwei Prozent in anderen Berufszweigen gegenüber. Auch der Bildhauer-verband habe entsprechend gemeldet, dass 1907 gut zehn Prozent der ausgebildeten Bild-

32 – Hugo Hillig: Der kunstgewerbliche Arbeiter (3): Der Zeichenberuf, in: Kunstgewerbeblatt, N.F., 21. Jg., 1910, S. 93–97. Aus diesem Textabschnitt stammen die folgenden Zitate.

33 – Hugo Hillig: Der kunstgewerbliche Arbeiter (4): Der Dekorationsmaler, in: Kunstgewerbeblatt, N.F., Jg. 21, 1910, H. 7, S. 126–129. Ergänzend dazu sei verwiesen auf die Studie von Max Morgenstern, Karl Keck und Marie Bernays: Untersuchungen über Auslese und Anpassungen (Berufswahl und Berufsschicksal) der Arbeiter in verschiedenen Zweigen der Großindustrie. 3 Bände. Leipzig 1912 (Band 3 befasst sich mit der Lederindustrie). Die Offenbacher Situation untersucht: Franz-Josef Roth: Produktionstechnik und Arbeiter-Ausbildung in der Offenbacher Lederwaren-Industrie. Dissertation Frankfurt am Main 1923.

hauer ihren Beruf wieder aufgegeben hätten. Hillig konstatierte: „Das sind Ziffern, die in einem düsteren Gegensatz stehen zu der scheinbar so kräftig und ungestüm flutenden und so befruchtenden, modernen, kunstgewerblichen Bewegung.“ Kurzum: Es herrschte Handlungsbedarf. Dazu musste an der „Wurzel“ angesetzt werden – bei der Struktur der Ausbildung.

Analog sah Hillig die Situation im Feld des „Zeichenberufs“, den er in 28 verschiedene Branchen unterteilte, darunter beispielsweise Musterzeichner für Textilwaren, Stickerei und Tapeten, Konfektionszeichner, Möbelzeichner oder Bauzeichner.³² Die Hälfte der Berufsgruppe habe laut einer Umfrage von 1907 selbstständig gearbeitet, der Rest sei in Großbetrieben angestellt gewesen, in denen allerdings durch Überschneidung von Zuständigkeiten eine Überbelegung festzustellen gewesen sei, was sich negativ auf Arbeitszeiten (bis zu zehn Stunden täglich) und Gehälter auswirkte, sodass der Zeichner zu einem bloßen „Lohnarbeiter im Kunstgewerbe“ herabgesunken sei. Diesem Niedergang galt es laut Hillig Einhalt zu gebieten. Der „Dekorationsmaler“, seit Reichseinigung zwar rein quantitativ zu einem der wichtigsten kunstgewerblichen Berufszweige aufgestiegen, drohte in der Praxis durch andere Gewerke (Druckerei, Schablonentechnik, Vorfabrikation) marginalisiert zu werden. Auch hier stellte sich daher die Frage, ob man die Wiedererstarkung des Künstlertums oder die verstärkte Ausrichtung an der industrialisierten Baupraxis – und damit die Hebung der Qualitätsstandards – anstreben sollte.³³

Die Bereiche Bildhauerei, Zeichnen und Dekorationsmalerei bildeten neben der Architektur den Kernbereich der Ausbildung an

den Technischen Lehranstalten. Ob es Eberhardt angesichts der von Hillig ins Feld geführten Statistiken gelungen ist, die Offenbacher Ausbildung bedürfnisgerecht an die lokale Industrie zu koppeln, müsste man anhand eines Vergleichs von statistischem Material in verschiedenen Archiven herausarbeiten. Die Jahresberichte der Technischen Lehranstalten jedenfalls geben zumindest aus Sicht der Schule Aufschluss über die Erfolge der Maßnahmen. Der demonstrativ zur Schau gestellte Reformeifer klingt dabei, wie nicht anders zu erwarten, überwiegend positiv. 1909 resümierte Eberhardt euphorisch: „Als Beweis der Wertschätzung, den die Anstalt in kunstgewerblichen Fachkreisen genießt, darf wohl erwähnt werden, daß die rege Nachfrage nach Absolventen unserer Kunstgewerbeschule (aus Wien, Dresden usw.) nicht voll befriedigt werden konnte. Die Schüler finden erfreulicherweise sehr gut bezahlte Stellen. Auch die Absolventen der Baugewerk- und Maschinenbauschulen waren unmittelbar nach dem Austritt aus der Anstalt in lohnenden Stellen untergebracht. Die Maschinenbauschule entwickelt sich stetig weiter und hat auch nach den erfolgten Anmeldungen zu Beginn des neuen Schuljahres eine Vermehrung ihrer Schülerzahlen zu erwarten. Der Besuch der Halbtageschule für Maschinenbau ist so sehr gewachsen, daß in dem neuen Schuljahr wieder eine weitere Trennung der unteren Klassen vorgenommen werden muß.“³⁴

1907 verzeichnete man 264 Schüler (Kunstgewerbe: 11 ganztags, 48 halbtags; Baugewerke: 96 ganztags, 25 halbtags; Maschinenbau: 9 ganztags, 75 halbtags); 1908 waren es bereits 332 (Kunstgewerbe: 381 ganztags, 56 halbtags; Baugewerke: 101 ganztags, 28 halbtags;

Maschinenbau: 12 ganztags, 97 halbtags).³⁵

Neben den Tages- und Halbtageschulen gab es in Offenbach seit 1890 eine Abend- und Sonntagsschule als Fortbildungsstätte für Arbeiter und Handwerker, deren Schulgebühren ebenfalls für wichtige Einnahmen sorgten, zumal auch hier die Schülerzahlen wuchsen (1908: 208 Handwerksschüler). Das lag nicht zuletzt daran, dass Eberhardt mit einheitlichen Examina und einer Angleichung der Schul- und Prüfungsordnungen an die preußischen Richtlinien dafür sorgte, dass die Offenbacher Abschlüsse auch im größten Staat des Deutschen Reiches anerkannt wurden. Die Ausbildung war damit attraktiver geworden, da sich die Schüler mit dem Abschlusszeugnis an allen wichtigen Industriestandorten zwischen Aachen und Königsberg bewerben konnten.

Architecture parlante

Mit dem 1909 entworfenen, Anfang 1913 eingeweihten Neubau gegenüber dem Isenburger Schloss verlieh Eberhardt seinem Reformkonzept sichtbaren Nachdruck. Der Bau sollte nicht nur angemessene Räumlichkeiten für die praktische Ausbildung bieten, sondern war als architektonisches Manifest kunstgewerblicher Reformbestrebungen konzipiert, der die Lehrbeispiele in Form von Friesen, Malereien, Gipsen, Spolien im Innern, im Äußeren durch den städtebaulichen Bezug auf die Gesamtsituation von Schloss und Altstadt anschaulich präsentierte. „Der Schüler sieht von vornherein in der Schule nur die gesunden Formen, die er in der späteren Praxis anzuwenden hat, sie werden ihm zur Selbstverständlichkeit, ohne daß auch nur eine Minute der Unterrichtszeit diesen Dingen gewidmet wird.“ Die hier evozierte unbewusste Erziehungs-

36 – Vgl. dazu die zeitgenössischen Schriften von Albert Erich Brinckmann, darunter das 1908 erschienene Buch „Platz und Monument“. Eberhardts Text entstammt einem undatierten, wohl in den 1950er Jahren abgetippten Tagebuchfragment im Stadtarchiv. Es wird zitiert in: Gundolf Gries: Von der Handwerkerschule zur Hochschule für Gestaltung. Offenbach am Main, S. 73–74. Daraus auch die nächsten Zitate.

wirkung scheint Eberhardt der in der Architekturlehre aufkeimenden Gestaltpsychologie entlehnt zu haben.³⁶ „Mit der Selbstverständlichkeit, mit der das Kind sprechen lernt, wird ihm in den drei Jahren seines Ein- und Ausganges in der Schule ein gut Teil des notwendigen technischen Wissens in Fleisch und Blut übergehen.“

Noch zehn Jahre vor Eberhardt hätte man in einem der zahlreichen Kunstgewerbeschul-Neubauten einen solch dreidimensional-baufesten Anschauungslehrgang als Gang durch die Stilentwicklung der Kunstgeschichte angelegt. Eberhardt aber – und das ist entscheidend – zielte auf Überwindung der Formenimitation. Er führte an seinem Bau stattdessen tektonische, ornamentale, gestalterische, materielle Prinzipien vor und wir dürfen davon ausgehen, dass diese auch im Unterricht entsprechend vermittelt wurden.

„Die Haustüre zeigt dem Bautechniker und dem Tischler den soliden einfachen Entwurf, dem Anstreicher die Farbenbehandlung, dem Schlosser ein meistermäßiges Gitter, einfach aber sachgerecht und materialecht behandelt. Der Haupteingang zeigt ein Kreuzgewölbe, der Windfang das Tonnengewölbe mit Stichkappe, ein kleines, seitlich aufgestelltes Modell zeigt die Konstruktion im Schnitt. Das Treppenhaus und die Gänge zeigen gleichfalls die verschiedenen Deckenarten und geben gleichzeitig Gelegenheit zum Üben im perspektivischen Zeichnen. Hier stehen den Schülern stets zugänglich, die Lehrmittel der Anstalt, Proben aller modernen Baustoffe, Muster aller technischen Neuheiten, Beispiele und Gegenbeispiele mit kurzen belehrenden Hinweisen.“ Und Eberhardt geht noch weiter: „Man sieht an den glasierten Wandverkleidungen die

verschiedenen Arten von Backsteinverbänden, die Decken und Wände zeigen die Möglichkeiten der Putzbehandlung, glatt, rau, gescheibt, Besenwurf, gekämmt, Gips, Schwarzkalkmörtel, Terranova. Die Bodenbeläge zeigen alle möglichen Materialien: Terrazzo, Mosaik, Tonplatten, Solnhoferplatten, Klinker. Im Ausstellungsraum sieht er Eichenriemenboden fischgratförmig, in der Bücherei schiffbodenartig verlegt. In den Lehrsälen Steinholzboden, im Lehrerzimmer Linoleum auf Zementestrich, auf Gipsestrich, auf Sanitas, auf Korkement etc. An den Türen sieht er die Dutzenden von Anstrichmöglichkeiten, deren Beschreibung nebenan zu lesen ist. Kurz, die ganze Schule zeigt, wohin er auch sehen mag, immer etwas Wissenswertes, dabei wird aber keine Musterkarte entstehen, sondern das Ganze wird künstlerisch zu lösen sein.“

In diesem neuen Rahmen baute Eberhardt die Lehre der Kunstgewerbeabteilung sukzessive aus, sodass Klassen für Portefeuller, Kunstschmiede, Ziseleure, Vergolder, seit Beginn der 1920er-Jahre auch für Metallarbeiten, Textil und künstlerische Frauenkleidung (Modezeichnen) entstanden. Die grafische Abteilung bestand nun aus den Bereichen Gebrauchsgrafik (Werbegrafik), Schriftkunst und Buchbinderei.



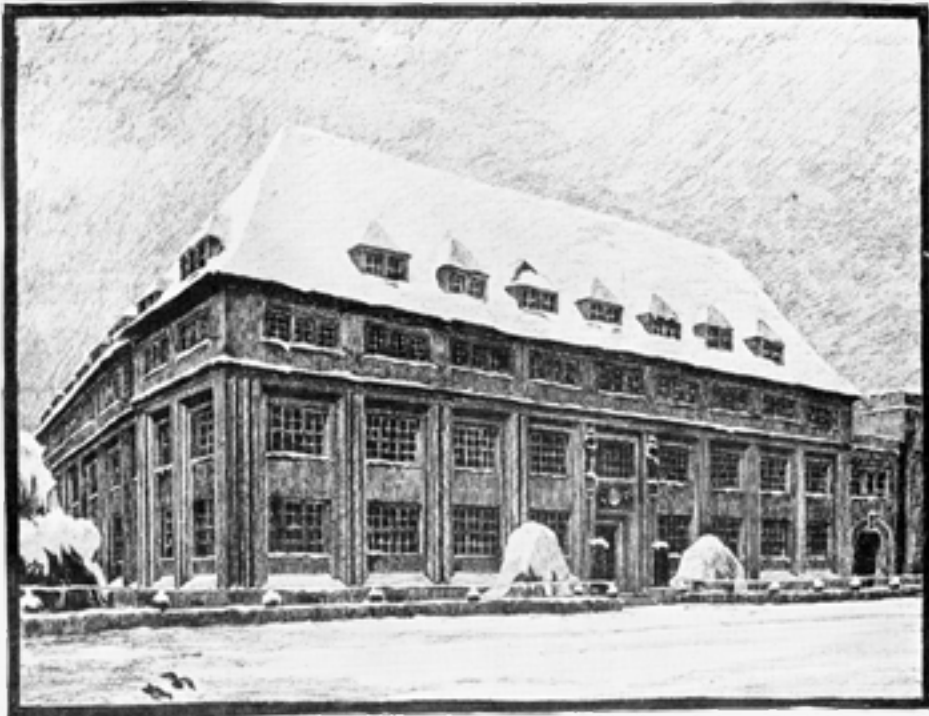
Hugo Eberhardt: Lederwarenfabrik Mayer und Sohn, Fabriketage, um 1912.



Hugo Eberhardt: Lederwarenfabrik Mayer und Sohn, Vorstandsbüro, um 1912.

Die Abteilung für Innenarchitektur verfügte über Werkstätten für Schreinerei, dekorative Malerei, Bildhauerei und Holzschnitzerei. Viele der vermittelten Lehrinhalte waren den technischen, materialspezifischen, organisatorischen und künstlerischen Fertigungsproblemen der Offenbacher Industrie direkt entlehnt. 1911 zählte die Stadt 116 Lederwaren-, 65 Maschinenbau- und 31 Chemiebetriebe, weiterhin produzierte man vor allem Nahrungsmittel, Papier und Textilien. Eberhardt band einige dieser Fabriken gleich dreifach in die Arbeit der Schule ein: Er bot den Industriellen die Möglichkeit, mithilfe der angewandten Forschung seines Hauses ihre wirtschaftliche Effizienz zu steigern; er lieferte dazu regelmäßig künstlerische und dekorative Entwürfe, Schablonen und Muster, sodass mit jeder neuen Messe neue repräsentative Waren vorgezeigt werden

Hugo Eberhardt: Entwurfszeichnung
Heynefabrik, um 1911.



37 – Vgl. hierzu die Schenkungslisten in den laufenden Jahresberichten der Technischen Lehranstalten aus sämtlichen Erscheinungsjahren.

konnten; er sorgte für die solide Ausbildung des Personals – von der künstlerisch gebildeten Führungskraft bis zum Arbeiter –, auf das die Fertigungsstätten zurückgreifen konnten. Im Gegenzug sorgte er für deren Verbundenheit gegenüber der Schule, indem er sich um engen Austausch bemühte, im Offenbacher Vereinsleben oder der Industrie- und Handelskammer rege Präsenz zeigte.³⁷

In den zwischen 1902 und 1918 als eigenständige Hauspublikation erschienenen Jahresberichten der Technischen Lehranstalten sind die Ergebnisse von Eberhardts vielfältigen Kooperationen mit der Industrie gut dokumentiert. Bücherspenden sorgten für ein schnelles Anwachsen der Bibliothek. Sachspenden erweiterten die Lehrmittelsammlung, die von Rohmaterialproben über Vorlagen und Schablonen, Gestaltungsbeispiele aus Leder, Holz und Metall bis hin zu ganzen Maschinen reichte. Der wichtigste Förderer der Technischen Lehranstalten wurde der Lederwarenfabrikant Ludo Mayer. Mit einer Geldspende ermöglichte er den 1909–1913 ausgeführten Schulneubau am Iesenburger Schloss, gleichzeitig beauftragte er Hugo Eberhardt mit dem Entwurf eines neuen Fabrikkomplexes. Größe, Gestaltungskraft und gesamt-künstlerischer Anspruch, Modernität und Musterhaftigkeit machten die beiden Bauwerke – das Schulgebäude und die Fabrik Mayer und Sohn – zu Eberhardts Hauptwerken. Sie erregten zeitgenössisch weit über Offenbach hinaus Aufmerksamkeit und könnten noch als Schlüsselbauten der frühen Moderne gelten, wäre das nötige Bewusstsein vorhanden. Mayer und Sohn wird man nur gerecht, wenn man es mit Peter Behrens' AEG-Bauten, Alfred Messels Kaufhäusern oder Gropius' Alfelder Faguswerk vergleicht, doch man muss sich dazu mit Bildern

behelfen, denn das Bauwerk selbst ist Ende der 1960er-Jahre aus dem Stadtbild verschwunden. Eine Ahnung von Eberhardts Meisterschaft im Industriebau gibt in Offenbach immerhin noch die kleinere Heyne-Fabrik (ab 1911), die heute umgenutzt wird und unter Denkmalschutz steht.

Jahresbericht der Technischen
Lehranstalten, Titelblatt 1905/06.

	Bericht			
Der Technischen				
Lehr-Anstalten				
Offenbach a. M.				
	1905/6.			

38 – Wolfgang Reinhard: Geschichte der Staatsgewalt. Eine vergleichende Verfassungsgeschichte Europas von den Anfängen bis zur Gegenwart. München 1999, S. 433.

39 – Zum Thema der folgenden Absätze interessant die neoliberale Position von: Milton Friedman: Die soziale Verantwortung in der Geschäftswelt, in: Günter Schmölter u.a. (Hrsg.): Der Unternehmer im Ansehen der Welt. Bergisch-Gladbach 1971, S. 198–206.

40 – Die Situation der Offenbacher Lederwarenarbeiter wurde bereits zeitgenössisch untersucht, man darf annehmen, dass ihr im Rahmen soziologischer Fragestellungen ein gewisser Standardcharakter zukam, aus dem sich Fragen im Hinblick auf das Verhältnis von Industrie und Arbeiterschaft im Allgemeinen ableiten ließen. Beispielhaft: H. Weinschild: Die Heimarbeit in der Portefeuilles-Industrie. Offenbach 1906 (hrsg. vom Verband der Portefeuller). Auch Sattler waren in einem eigenen Verband organisiert. Eine neuere vergleichende Studie bietet: Stephanie Tilly: Arbeit – Macht – Markt. Industrieller Arbeitsmarkt 1900-1929. Deutschland und Italien im Vergleich. Berlin 2006 (= Jahrbuch für Wirtschaftsgeschichte, Beiheft 9).

Politische Ökonomie der Kunstgewerbereform

Wie sehr die Kunstgewerbereform ein Projekt der Eliten war, dürfte im Verlauf des vorliegenden Textes kein Geheimnis geblieben sein: Das Projekt war, was bei der Diskussion um die Herausbildung der Moderne zumeist übersehen wird, in Wesen und Absicht autoritär, ihrem gesellschaftspolitischen Impetus nach plutokratisch. Dazu trugen bereits die politischen Rahmenbedingungen des Dreiklassenwahlrechts bei. 1908 etwa gehörten in Preußen 3,8 Prozent der Wahlberechtigten zur ersten, 13,8 Prozent zur zweiten, 82 Prozent zur dritten Klasse, wobei jede Klasse die gleiche Anzahl Wahlmänner bestimmte, die dann über die Sitzverteilung im Parlament entschieden. In Essen wiederum bestand im gleichen Jahr die erste Klasse aus einer einzelnen Person, dem der Kunstgewerbereform gegenüber aufgeschlossenen Stahlmagnaten Alfred Krupp.³⁸ In Hessen-Darmstadt und Offenbach dürfte die Situation aufgrund der größeren Anzahl von Unternehmern weniger krass ausgefallen sein. Allerdings waren fraglos auch hier die Arbeiter stark benachteiligt.

Da die Wurzeln der Kunstgewerbereform nicht ohne einen erheblichen sozialreformatorischen Anspruch gesehen werden können, ist es interessant zu beobachten, wie man in den einzelnen Zentren kultureller und wirtschaftlicher Erneuerung ab 1900 mit „sozialer Verantwortung“³⁹ umging. Die „Arbeiterfrage“⁴⁰ war damals in aller Munde, sie wirkte sich auf die Entwurfssfelder von Kunstgewerbe und Architektur direkt aus. So bemühten sich etliche Industrielle beispielsweise um den Bau von Gartenstädten, deren Konzept in England und Amerika entwickelt worden war.

41 – Dies ist vor dem Hintergrund eines genossenschaftlichen Konsumwesens zu sehen. Dazu etwa: Heinz-Gerhard Haupt: Die Konsumgesellschaft in Deutschland 1890-1990. Ein Handbuch. Frankfurt am Main 2009. Zur Margarethenhöhe in Essen gibt es bislang keine kritische Forschungsliteratur, da die Wahrnehmung von den Aktivitäten der vor Ort tätigen Industriestiftungen dominiert wird.

42 – Zu Friedrich Pützer vgl. Regina Stephan (Hrsg.): „In die Umgebung hineingedichtet“ – Bauten und Projekte des Architekten, Städtebauers und Hochschullehrers Friedrich Pützer (1871-1922). Baunach 2015.

Manche Unternehmer hatten dabei allerdings Eigennutz im Sinn. Sie hielten fortan zwar für ihre Arbeiter Wohnraum bereit, der „volkshygienischen“ Standards entsprach. Aber die Arbeiter zahlten nun den empfangenen Lohn wieder ihrem als Vermieter auftretenden Arbeitgeber zurück. Zugleich sollte sich der gesundheitliche Vorteil in größerer Betriebseffizienz niederschlagen. Alfred Krupp ging auf der Essener Margarethenhöhe sogar so weit, die Nahversorgung seiner Bewohner über eine eigene Konsumgesellschaft zu organisieren.⁴¹

In Hessen-Darmstadt rief man im Rahmen der Darmstädter Gewerbeausstellung 1908 die „Kleinstwohnungsfrage“ auf den Plan und ließ Musterhäuser für untere Einkommensklassen errichten. Friedrich Pützer, Leiter der Architekturfakultät an der Technischen Hochschule, entwarf für den Chemiefabrikanten Merck eine Werksiedlung.⁴² Obwohl das Thema also virulent war und sich als Unterrichtsgegenstand an den Technischen Lehranstalten fraglos angeboten hätte, finden sich in den bekannten Unterlagen keine Hinweise, dass auch Eberhardt Interesse an der „Arbeiterfrage“ angemeldet hätte.

Die Umnutzung des neuen Schulgebäudes als Schulungslazarett im Ersten Weltkrieg ist in diesem Zusammenhang selbstverständlich als Beitrag zur sozialen Verantwortung zu sehen: Was aus Soldatensicht der Reintegration der Kriegsbeschädigten durch Zuführung zum Arbeitsmarkt mittels Ausbildung diente, stellte sich aus Unternehmersicht dar als Erweiterung des kriegsbedingt veränderten Produktions- und Absatzkreislaufes mithilfe einer eigenen, idealerweise hinsichtlich Kosten und Nutzen neutral wirkenden Gruppe von zu Arbeitern umgeschulten Soldaten. Ein dauerhafteres



Hans Bernoulli: Sozialgebäude der K. Oehler Anilin- und Anilinfarben (Griesheim-Elektron), Friedhofstraße, 1908.

43 – In diesem Zusammenhang wichtig: Heinrich Lotz: Die Anpassung der Offenbacher Lederwaren-Industrie an den Krieg. Offenbach am Main 1916.

Projekt aber kam in Offenbach auch trotz Ludo Mayers enormer Konzerngewinne im Zuge des Krieges⁴³ nicht zustande. Anstatt gemeinsam mit Eberhardt – analog zur zeitgleich für Arbeiter der Rüstungsindustrie entworfenen Gartenstadt Staaken nahe Berlin-Spandau (Architekt: Paul Schmitthenner) – eine Muster-siedlung zu errichten, konzentrierte sich Mayers Mäzenatentum auf die Stiftung eines Brunnens, der mit Merkur als Gott des Handels den Wirtschaftsgedanken und damit den großbürgerlichen Führungsanspruch symbolisch im Zentrum der Technischen Lehranstalten verankerte. Angesichts der bislang fehlenden

44 – Vgl. Sylvia Claus und Lukas Zurfluh (Hrsg.): Städtebau als politische Kultur. Der Architekt und Theoretiker Hans Bernoulli. Zürich 2018, S. 180–183.

45 – Siehe: Dr. Aull, Beigeordneter: Die Wohlfahrtseinrichtungen, in: Deutschlands Städtebau. Offenbach. Berlin 1926, S. 84-85. Hieraus auch die Aufzählung der städtischen Einrichtungen.

Grundlagenforschung erscheint es allerdings zu früh, die hier angedeutete Prognose allzu einseitig zuzuspitzen. Fraglos kann erst ein intensives Quellenstudium zu Mayer, Eberhardt sowie den Entwicklungen in Stadtplanung und Sozialfürsorge zwischen 1910 und 1920 zeigen, wie die Aktivitäten einzelner Persönlichkeiten im gesamten Gefüge von Politik, Wirtschaft und Krieg einzuordnen sind. So fanden sich in Offenbach durchaus bedeutende Beiträge zum Thema Sozialfürsorge. Sie entstammten zwar nicht direkt den Technischen Lehranstalten und ihrem mäzenatischen Umfeld, waren aber mit dem die Stadt prägenden allgemeinen Reformbestreben verbunden, sodass man hier entsprechend von einem Austausch ausgehen dürfte. Der Konzern Griesheim-Elektron etwa engagierte für sein Tochterunternehmen K. Oehler Anilin- und Anilinfarben 1908 den Schweizer Planer Hans Bernoulli. Der von sozialistischen Ideen beeinflusste Architekt hatte bereits für die Griesheimer Werke Arbeiterbauten entwickelt. In der Offenbacher Friedhofstraße baute er ein Schwimm- und Mensagebäude für die Werksangehörigen, das aufgrund seiner freilaufenden Betonkonstruktion im Innern räumlich beeindruckte und noch heute, im Zustand fortschreitender Verwahrlosung, mit seinem markanten Uhrturm das Stadtbild prägt.⁴⁴ Ein weiteres Projekt privatwirtschaftlicher Fürsorge war das Altersheim der Schramm-Stiftung (ebenfalls ein Chemieunternehmen), für das – eine Ausnahme in seinem vielfältigen Werk – just Hugo Eberhardt die Pläne lieferte.⁴⁵

Zentrale Impulse im Bau von Wohnungen und öffentlichen Einrichtungen kamen von den Planungsbehörden der Stadt Offenbach, finanziell also aus den Mitteln des städtischen Haushaltes und damit wieder indirekt aus

46 – Ein typisches Beispiel der Verbindung zwischen Technischen Lehranstalten und privater Bauwirtschaft ist das Familienunternehmen Beck. Einen Überblick über die Zinshäuser der Bauunternehmerfamilien und die Bauten der Schulbaubehörde bietet die Denkmaltopographie Offenbach am Main: Landesamt für Denkmalpflege Hessen (Hrsg.): Denkmaltopographie Bundesrepublik Deutschland. Stadt Offenbach. Bearb. von Sonja Bonin u.a. Stuttgart 2007.

Steuergeldern, die von der Industrie stammten. Die Stadtarchitekten bedienten die gesamte Bandbreite der Planung. Ein Schwerpunkt lag auf der Wohlfahrt für die unteren Gesellschaftsschichten: bezahlbarer Wohnraum im Rahmen einer sukzessiven Stadterweiterung über den Kernbereich und das Bahnhofsviertel hinaus, Kindergärten, Schwimmbäder, die Erweiterung des Stadtkrankenhauses und ein städtisches Versorgungshaus (Waisen- und Erziehungsanstalt). Mit den vom Land Hessen-Darmstadt beaufsichtigten Schulbaubehörden – in Offenbach gleich mit mehreren für die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg innovativen Gymnasien vertreten – bildeten die Stadtarchitekten ein öffentliches Gegengewicht zu den Akteuren der privaten Bauwirtschaft, die mit den Technischen Lehranstalten eng verknüpft waren: Einerseits war die Industrie direkter Auftraggeber der Schule, andererseits sandten die in Offenbach seit dem Ende des 19. Jahrhunderts etablierten Bauunternehmerfamilien ihre Söhne zur Ausbildung an die Schule. Einige von ihnen traten auch als Lehrer hervor.⁴⁶ Insgesamt also erscheint das im Umfeld der Technischen Lehranstalten repräsentierte soziale Kräfteverhältnis klar zugunsten von Großbürgertum und Industriekapital verschoben.

Die in der späten Kaiserzeit etablierten Netzwerke, zu denen Eberhardt gehörte, blieben in der Weimarer Republik wirksam. Als Friedrich Naumann, wie Theodor Heuss Mitglied der wirtschaftsliberalen Deutschen Volkspartei (DVP) und des Deutschen Werkbundes, auf der Weimarer Nationalversammlung 1919 für die Errichtung eines Reichskulturministeriums plädierte, machte er unverblümt deutlich, dass dieses Amt dem Werkbund und der in ihm verbundenen Netzwerke aus Industrie und

47 – Julius Posener: Hans Poelzig. Gesammelte Schriften und Werke. Berlin 1970, S. 8.

48 – Zum Reichskunstwart zuletzt: Christian Welzbacher (Hrsg.): Der Reichskunstwart. Kulturpolitik und Staatsinszenierung in der Weimarer Republik 1918-1933. Weimar 2010.

49 – Zu Bedeutung und Wirkungskreis des Werkbundes überblicksartig: Frederic J. Schwartz: Der Werkbund. Ware und Zeichen 1900-1914. Amsterdam 1999.

50 – Hugo Hillig: Der kunstgewerbliche Arbeiter (1), in: Kunstgewerbeblatt, N.F., H. 20, 1909, S. 165.

Künstlerschaft direkten Einfluss auf die Regierungsarbeit sichern sollte. Der Architekt Bruno Taut hatte entsprechend schon 1914 einen künftigen „Kunstdiktator“ gefordert.⁴⁷ Als der in seinen Kompetenzen deutlich geschwächte, als Kulturberater des Reichsinnenministers fungierende Reichskunstwart schließlich installiert wurde, erhielt mit dem Kunsthistoriker Edwin Redslob ein Werkbundmann den Posten. Er blieb von 1920 bis 1933 im Amt, über alle politischen Umwälzungen hinweg.⁴⁸

Was der Werkbund mit dem Reichskunstwart anstrebte, spiegelte inhaltlich, personell, strukturell und ideell eine altbewährte Taktik wider. Alexander Koch hatte sie erstmals eingesetzt, als er in Darmstadt 1898 als Cheflobbyist eines bürgerlichen Netzwerkverbandes aus gewerblichen Produzenten, Händlern und Politikern sowie Künstlern, Kunstgewerblern und Architekten an den Landesfürsten herangetreten war, um mit einem fertigen Konzept die Neuausrichtung der gesamten Wirtschaftspolitik des Fürstentums zu fordern. Der macht- und sendungsbewusste Werkbund verhandelte seither analog auf Reichsebene über Wirtschaftsinteressen, die im Gewande griffiger Kulturprojekte im Sinne der damals aus der amerikanischen Werbewirtschaft entlehnten „Propaganda“ kommuniziert wurden.⁴⁹ „Hinter den Erfolgen der kunstgewerblichen Bewegung steht der Kapitalismus, sowohl als Produzent, als auch als Konsument“, formulierte Hugo Hillig entsprechend deutlich.⁵⁰ Die Moderne, das sei noch einmal betont, war in erheblichem Maße ein Projekt der imperialistisch denkenden Wirtschaftsoligarchie.

Neben der Führungsposition im Inland ging es den Werkbund-Protagonisten um privilegierten Zugang zu den Absatzmärkten

des Auslands. Der Werkbund versuchte massiv, im internationalen Ausstellungswesen und beim Bau von Botschafts- und Regierungsbauten Einfluss zu erlangen. Man forderte nicht weniger als die Deutungshoheit über die mit dem Rubrum „Made in Germany“ verbundene Wertehaltigkeit deutscher Produkte. Legitime Repräsentanten deutscher Nationalinteressen sollten einzig die Mitglieder des Werkbundes sein. Die Kunstgewerbereform lässt sich somit auch als Ausdruck eines wirtschaftspolitischen Machtkampfes im Rahmen der Herausbildung des wilhelminischen Imperialismus verstehen.

Wie diese Denkmuster nach 1919 weiterwirkten, sei an einem anderen Beispiel illustriert. Im Rahmen der Kölner Ausstellung „Pressa“ 1928, auf der das Offenbacher Druckereigewerbe mit einem von Hugo Eberhardt gestalteten Messebeitrag vertreten war, hatte man eine Kolonialabteilung eingerichtet. Unter der Überschrift „Raum ohne Volk“ stand in schlank-dynamischen



Dominikus Böhm: Haus Zimmer, Offenbach, um 1910.



Dominikus Böhm: Kohlezeichnung für die Notkirche St. Josef, Offenbach, 1919.

51 – Das Bildmaterial wird mit dem Verweis auf Material im Bundesarchiv BArch Berlin 1001/6390, Internationale Presseausstellung in Köln 1928 und der Deutschen Kolonialgesellschaft Frankfurt zur Verfügung gestellt auf der Seite <http://www.kopfwelten.org/kp/ereignisse/pressa1928/index.html>, der Begleittext stammt von Jessica Agoku. [Zugriff am 20.07.2019] Einen Überblick der Verflechtungen von Wirtschaft, Politik und Kolonialismus bietet: Hartmut Pogge von Strandmann: Imperialismus am Grünen Tisch. Deutsche Kolonialpolitik zwischen wirtschaftlicher Ausbeutung und „zivilisatorischen“ Bemühungen. Berlin 2009.

52 – Einige der Bauten sind abgebildet in: Dominikus Böhm. Geleitwort von Kardinal Josef Frings. Beiträge von August Hoff, Herbert Muck, Raimund Thoma. Zürich 1962.

Grotesklettern ein Zitat des Oberbürgermeisters Konrad Adenauer: „Das Deutsche Reich muß unbedingt den Erwerb von Kolonien anstreben. Im Reiche selbst ist zu wenig Raum für die große Bevölkerung. Gerade die etwas wagemutigen, stark-vorwärtsstrebenden Elemente, die sich im Land selbst nicht betätigen konnten, aber in den Kolonien ein Feld für ihre Tätigkeit finden, gehen uns dauernd verloren. Wir müssen für unser Volk mehr Raum haben und daher Kolonien.“⁵¹

Das Thema Kolonien spielte für die Arbeit in Offenbach eine wichtige Rolle. Dominikus Böhm – zwischen 1908 und 1926 einer der prägenden Fachlehrer der Technischen Lehranstalten, geradezu legendär als Modernisierer des katholischen Kirchenbaus – entwarf beispielsweise um 1910 mehrere Schul-, Büro- und Wohngebäude für die Kolonialverwaltung in Deutsch-Ostafrika.⁵² Über die genauen Umstände dieser Tätigkeit und ob hier weitere Offenbacher Kräfte eingebunden waren, lässt sich nichts sagen. Auf der Kölner Werkbundausstellung 1914 gab es ein „Haus der deutschen Kolonien“, möglicherweise wurden Böhms Entwürfe dort gezeigt. Die Kolonialfrage war in Offenbach vor allem mit der Beschaffung von Leder verbunden – und damit indirekt mit Hugo Eberhardts 1917 verwirklichtem Projekt, einen Teil der schulischen Lehrsammlung in ein eigenes „Deutsches Ledermuseum“ auszugliedern. In den Offenbacher Archiven haben sich zahlreiche Fotoserien von Jagdreisen nach Afrika und Südostasien erhalten, auf denen mithilfe lokaler Tierjäger Tonnen von Fellen erbeutet wurden, die nach Deutschland ausgeführt wurden. Solche Transfers waren nach dem Ende der deutschen Kolonialherrschaft 1918 aufwendiger, also teurer geworden.

Das schlug sich wiederum auf den Preis der Offenbacher Produkte nieder. Es wäre wichtig, dem Thema im Zusammenhang mit den Technischen Lehranstalten näher nachzugehen, um sich ein ausgewogenes Bild des Verhältnisses von Kunstgewerbe, Wirtschaft und Politik zu machen, für die Zeit ab 1918 dann auch verbunden mit der Frage nach einem Revisionismus, einem Bekenntnis zur oder einem Arrangement mit der Republik. Vielleicht liegt hier zudem ein Schlüssel zum besseren Verständnis der Rolle, die Eberhardt, die Protagonisten der Schule und die Offenbacher Industriellen ab 1933 im kultur- und wirtschaftspolitischen Leben eingenommen haben.

Zweckform – Kunstform: Die Sprengkraft kunstgewerblicher Grundsatzfragen

Während sich Eberhardts Aufmerksamkeit seit der Eröffnung des Deutschen Ledermuseums stark in Richtung Sammeltätigkeit verschob, erwiesen sich die kurz nach seinem Amtsantritt an den Technischen Lehranstalten getroffenen Personalentscheidungen als äußerst tragfähig. Dominikus Böhm etwa, der 1908 auf der Darmstädter Gewerbeausstellung Entwürfe gezeigt hatte, verpflichtete Eberhardt vom Fleck weg als Lehrer für die Baugewerkschule. Hinzu kamen Kräfte wie der Grafiker Franz Franke oder der in allen Gestaltungsfragen, vom Buch bis zum Alltagsgegenstand, bewanderte, nahezu universelle Entwerfer Ludwig Enders, der im Hause selbst ausgebildet worden war. Will man einer späteren Darstellung glauben, so bildete sich damals, geduldet und gefördert von Eberhardt, ein festes Künstlergrüppchen heraus, das die Kunstgewerbereform in engen Diskursen und zahlreichen gemeinsamen Projekten voran-

trieb. Josef Habel, Monograf von Dominikus Böhm, spricht von einem Kreis „gleichgesinnter ‚Stürmer und Dränger‘“, darunter neben Böhm auch „Rudolf Koch, der Reformator des deutschen Schriftwesens, die Maler Richard Throll und Heinrich Holz, der Bildhauer Karl Huber“, ein Kreis, in dem – es folgt ein Zitat im Zitat, das möglicherweise auf Böhm selbst zurückgeht – „einer dem andern etwas zu geben hatte“.⁵³ Was dies gewesen sein könnte, wissen wir (noch) nicht. Ebenso wenig wissen wir etwas über Eberhardts „Regiment“, mit dem er die doch zweifelsfrei vorhandene Generallinie über die fast drei Jahrzehnte seines Direktorats verfolgte. Schrieb er Eingaben? Gab es wöchentlich einen Jour fixe? Bildete er informelle Seilschaften? Kommunizierte er über den Flur? Ein Blick auf das Werk vor allem Kochs, Böhms, Holz' und Hubers offenbart jedenfalls eine im Hause herrschende künstlerische Toleranz, denn diese Gruppe fand nach 1918 geschlossen den Weg in den Expressionismus. Ermuntert und unterstützt mochte sie darin durch den einige Jahre in Offenbach tätigen Kunsthistoriker Paul Ferdinand Schmidt gewesen sein. Er war ein Verfechter der Avantgarde (Picasso, Braque, Kirchner, Klee, die russischen Konstruktivisten und andere), deren Werk er vielleicht auch den Schülern vorgestellt haben mag. Kurz nach seinem Wechsel ans Dresdner Stadtmuseum 1919 publizierte er eine vorbildliche Geschichte der zeitgenössischen Kunst, die sämtliche Tendenzen vom Postimpressionismus bis in die Gegenwart der Neuen Sachlichkeit verhandelt und als zeitgenössisches Standardwerk gelten kann.⁵⁴

Eberhardt sicherte sich und den Lehrerkollegen die Möglichkeit, neben der Arbeit an den Technischen Lehranstalten einer freien

Tätigkeit nachzugehen. Diese Freiheiten mögen die Kollegen genauso ans Haus gebunden haben wie die offene Konzeption im Gegensatz zu den kunstgewerblichen Flügelkämpfen, die den Deutschen Werkbund schon 1914 heftig erschüttert hatten und sicher auch in Offenbach diskutiert wurden. Ausgelöst durch zwei Referate im Rahmen der Kölner Ausstellung offenbarte sich ein Gründungsproblem des Werkbundes: Sollte man, wie Henry van de Velde gefordert hatte, die Rückkehr zum künstlerischen Individualismus und zur traditionellen Handwerkskunst in den Vordergrund der ausgerufenen Reform stellen? Oder sollte man, wie Hermann Muthesius propagiert hatte, statt wirtschaftspolitisch zweifelhafter Sozialromantik lieber die rückhaltlose Industrialisierung vorantreiben und typisierte Massenprodukte gestalten? Im Kölner Streit formierten sich zwei Fronten. Kompromisse schienen seither nicht mehr möglich. Der Ausbruch des Krieges machte die Weiterbeschäftigung mit dieser Grundsatzfrage zunächst obsolet, aber da sie ungelöst blieb, sollte sie wenige Jahre später zur Spaltung führen, in der sich eine „Avantgarde“ von der „konservativen Moderne“ abwandte.

Eberhardt hatte vielleicht den Zwist von 1914 in bester Erinnerung, als er im Zuge der Wiederaufnahme des Lehrbetriebs im Neubau am Isenburger Schloss 1920 in wenigen Sätzen eine Theorie des Kunstgewerbes im Maschinenzeitalter entwarf. „Die schöne Zweckform ist die Voraussetzung der Kunstform, in ihr äußert sich in erster Linie der Verstand und neben ihm der Geschmack“, heißt es eingangs.⁵⁵ In dieser Polarität von reiner Ratio (Zweckform) und reiner Emotio (Kunstform) und in den Zwischen- und Mischstufen beider Extreme sei nun die kunst-

gewerbliche Gestaltungsarbeit angesiedelt. Hier gelte es, einen Ausgleich zu schaffen, der die Bedürfnisse des Benutzers, des Entwerfers und des Herstellers einbeziehe: „Hier ist die Stelle, wo wir zwischen der kunstgewerblichen Industrie und dem handwerklichen Kunstgewerbe in gewissem Sinn einen Trennungsstrich zu ziehen haben. Bei der kunstgewerblichen Industrie wird die Zweckform immer im Vordergrund stehen, sie wird sich zwar schmucker, im Gebrauch zweckentsprechender Grundformen bedienen, den dekorativen Schmuck aber wird sie ablehnen, denn ihn anzuwenden ist nicht Sache der Industrie, nicht Sache der Maschine, er fällt in das Sondergebiet des Kunsthandwerks.“

Das klingt nach jener Marginalisierung des Allzu-Künstlerischen, wie sie Eberhardt bereits in seinem Programm der Technischen Lehranstalten formuliert hatte, und lässt sich klar als Bejahung der Modernisierungstendenzen im Angesicht von industrieller Massenfertigung lesen. Eberhardt erscheint damit zunächst als Verfechter der Avantgarde.

Im folgenden Passus kehrt er aber die Argumentation um. Er verweist gleichsam auf die Kehrseite der Medaille, indem er dem Künstlerindividualismus (van de Veldes Position) das Extrem typisierter Massenproduktion (Muthesius' Position) gegenüberstellt: „Die reine Zweckform ist unpersönlich. Für sie gelten bei allen Völkern dieselben Gesetze, sie ist international.“ Eberhardt greift damit auf ein Wort zurück, das im Zuge der immer stärker werdenden gewerblichen Propaganda zugunsten des industriellen Massenprodukts wenige Jahre später zur Kampfvokabel schlechthin werden sollte: „international“ im Sinne einer gestalterischen Beliebigkeit, Austauschbarkeit. Die Befürworter verbanden mit dem Begriff die

Möglichkeiten entgrenzter, weltweiter Absatzmärkte ihrer Produkte und eine endgültige Überwindung aller Stilfragen – die Kritiker erkannten die Gefahr eines (von der Avantgarde nach 1925 bewusst forcierten) Traditionsverlusts. Eberhardt führt nun genau solche „konservativen“ Aspekte ins Feld, um seine Argumentation ausdifferenzieren: „Das aber, was [der Zweckform] beigefügt werden muß, um ihr das Merkmal der Kunstform aufzudrücken, ist das Persönliche. In ihr verrät sich der Volkscharakter: Das Zarte, das Derbe, das Warmblütige, das Kühle, das Heitere, das Ernste, das vornehm Elegante, das bäuerlich Vierschrötige. Die Kunstform zeigt die völkische Eigenart, sie schafft den nationalen Typus, in ihr auch zeigt sich die Höhe des Geschmacks der Zeitperioden, sie führt zum Wechsel des Stils.“ Und er schließt seine Ausführungen mit dem Satz: „Die Dauerherrschaft der reinen Zweckform führt zur Uniformierung, zum Stillstand künstlerischer Entwicklung.“

Angesichts der ungelösten Auseinandersetzungen von 1914 erscheint die argumentative Taktik geradezu frappierend. Eberhardt scheut klare Bekenntnisse. Er zieht sich auf eine vorsichtig-distanzierte Haltung zurück. Höchstens einzelne Formulierungen oder der Aufbau des Textes lassen eine inhaltliche Präferenz des Autors erahnen. Ansonsten wägt er die Vor- und Nachteile beider Extrempositionen einfach ab und versucht auf diese Weise, den schwelenden Streit zu neutralisieren. Um nun aber gleichzeitig eine praktikable Lösung für die Arbeit anzubieten, nähert er sich, von den Extremen ausgehend, einer imaginierten Schnittmenge und evoziert so ein Terrain des Überganges, in dem Aspekte von Kunstform und Zweckform gemeinsam Geltung haben können –

in einem jeweils veränderten Mischverhältnis, das im Hinblick auf das Produkt abgewogen werden muss.

Dass man die beiden Aspekte kombinieren konnte, zeigten die Lehrkräfte der Technischen Lehranstalten an ihrem eigenen Schaffen. 1919 erhielt Dominikus Böhm den Auftrag, für die katholische St. Josefsgemeinde eine Notkirche zu errichten, die er – für einen Sakralbau ungewöhnlich – mit Fertigungsmethoden bauen ließ, die eigentlich aus der Industrie kamen. Aus vorgefertigten Holzbindern, normiert und seriell gefertigt, passgenau auf den Bauplatz geliefert und vor Ort in wenigen Tagen montiert, setzten Bauarbeiter das Gotteshaus zusammen. Nun war Böhm keineswegs so kühn, aus der experimentellen Konstruktion auch eine vollkommen neue Form zu entwickeln (das sollte er erst ein paar Jahre später versuchen): St. Josef war eine dreischiffige Basilika und gehorchte als Wegkirche mit ausgeschiedener Apsis einem tradierten Schema. Aber die karge Maschinenästhetik des Baus aus ungehobelten, weißgetünchten Bindern, nach außen mit gelbem Backstein ummantelt, prägte das auf 500 Gläubige ausgerichtete Haus dennoch. Man interpretierte es als Ausdruck der Not der Zeit. Dass sogar Architekt und Künstler für Gotteslohn arbeiteten, schien ein bedeutsames Zeichen.⁵⁶

Doch wie sich in Eberhardts Text zur These der Zweckform zwingend die Antithese der Kunstform gesellt, um mit dieser in einen Dialog zu treten, der das formale und inhaltliche Verhältnis auslotet, so antwortete Böhms rational durchgestaltetem Baukörper die Ausmalung von Heinrich Holz, der an den Technischen Lehranstalten ausgebildet worden war. Holz arbeitete frei, malte mit farbintensiver Palette direkt auf die Planken des Bauwerks.



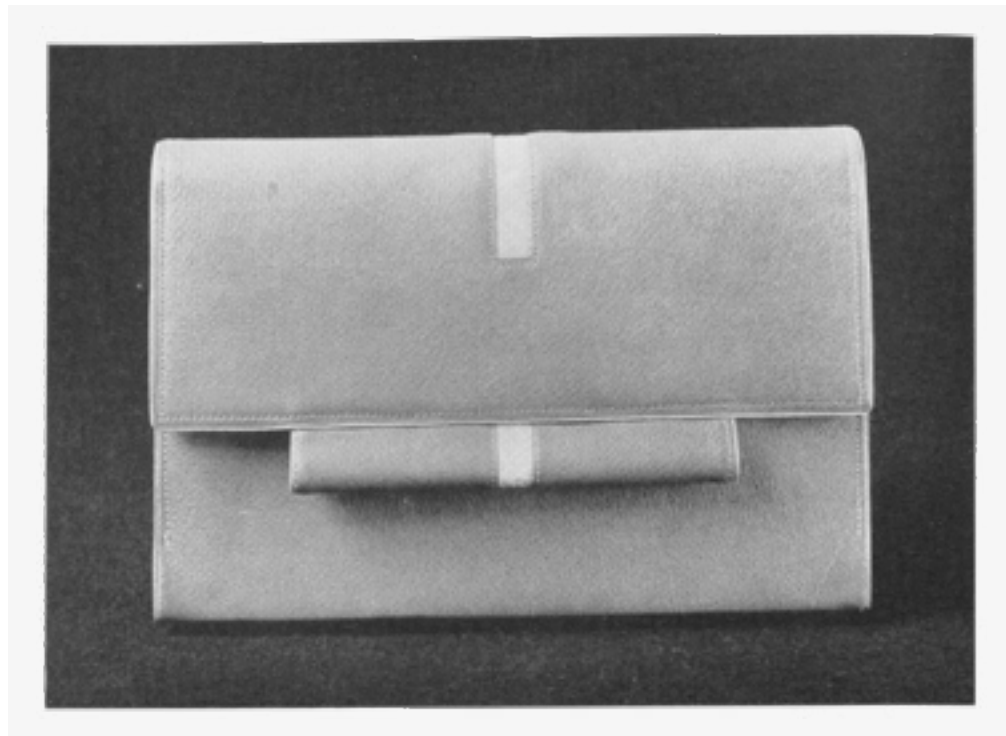
Hugo Eberhardt: Installation des Vereins Deutscher Schriftgießereien auf der Ausstellung „Pressa“, Köln 1928.

Er gestaltete einen Passionsweg und mehrere Bibelszenen auf den Wänden der Seitenschiffe. Im Mittelpunkt standen jedoch die Heiligenbilder um den Altar, bekrönt durch einen wolkenumgebenen Auferstehenden. Holz' künstlerische Haltung ist geradezu antimonumental. Der Stil wirkt (soweit man auf den überlieferten Schwarz-Weiß-Bildern erahnen kann) naiv, in sich gekehrt, klösterlich-meditativ, erinnert in der Flächigkeit der Gewänder entfernt an das italienische Trecento, da er sich – darin ganz

expressionistisch-aktualisiert – der Perspektivgebung verweigert. In St. Josef vereinigen sich auf radikale Weise die Extreme, indem sie fast unvermittelt aufeinanderprallen: Böhms „internationaler“ Industriebau steht Holz' kompromissloser Künstlerindividualismus gegenüber, als These und Antithese in ihrer Widersprüchlichkeit auf radikale Weise nebeneinandergestellt, als gelte es, der zeitgleich von Eberhardt formulierten These einer Aussöhnung zwischen den Extremen eine weitere Möglichkeit beizufügen: friedliche Koexistenz.

Gleichwohl: Außerhalb von Offenbach blieb der seit 1914 schwelende Konflikt weiter beherrschendes Thema. 1925/1926 kam es zur Spaltung des Deutschen Werkbundes in einen progressiven und einen konservativen Flügel. Auf der einen Seite stand nunmehr der „internationalistische“ „Ring“, der „Bauprobleme unserer Zeit mit den Mitteln der heutigen

Schülerarbeit Klasse Philipp Häusler
(Entwurf): Portemonnaie, um 1931.



57 – Emil Högg über die Gründung des „Ring“, in: Deutsche Bauzeitung, H. 81, 1926, S. 660.

58 – Meldung zur Gründung der Künstlervereinigung „Der Block“, in Deutsche Bauzeitung, H. 38, 1928, S. 336.

Technik zu gestalten und den Boden für eine neue Baukultur der Wirtschafts- und Gesellschaftsepoche zu bereiten“ sich anschickte.⁵⁷ Ihm gegenüber formierte sich der „Block“, der „die Lebensanschauungen des eigenen Volkes und die Gegebenheiten der Natur des Landes“ als Grundlagen der Erneuerung ansah, ohne „Erbtes vernachlässigen und Gekonntes verlieren zu wollen.“⁵⁸ Die am Beispiel der Architektur formulierten Grundsätze ließen sich fortan selbstverständlich auch auf die (der Architektur zugeordneten) Bereiche des Kunstgewerbes übertragen.

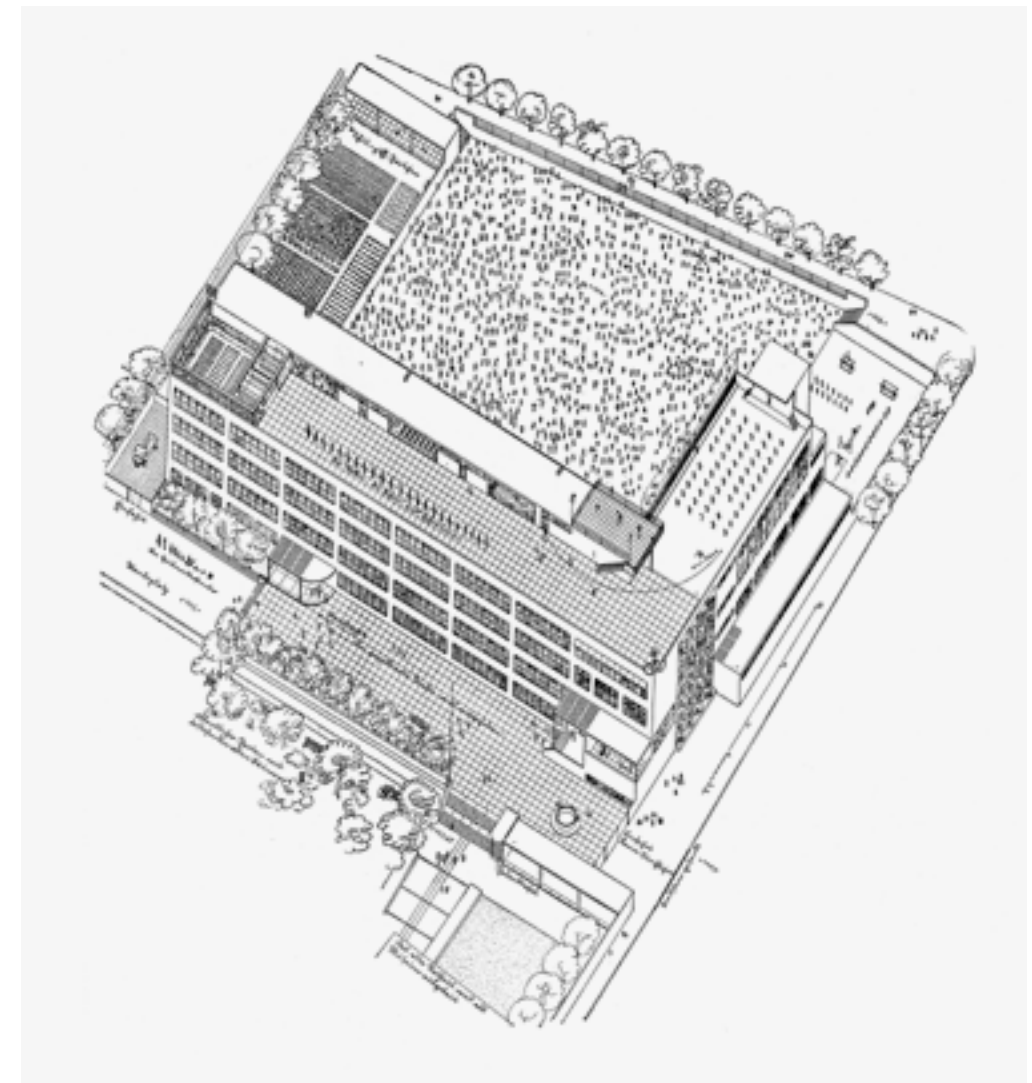
Während sich seit Mitte der 1920er-Jahre folgerichtig auch die Kunstgewerbeschulen ausein-anderentwickelten – mit dem Bauhaus als einem der wortmächtigsten Vertreter der „internationalen“ Richtung – blieb Eberhardt weiter beim Credo von 1920. In Offenbach sollte eine Neutralität jenseits kultureller Dogmen walten. Es fehlen leider die Quellen, die mögliche interne Auseinandersetzungen rund um die politisch geschickte Beharrlichkeit des Direktors dokumentieren. Aber wir können anhand mehrerer Veränderungen zumindest ahnen, dass die fortgesetzte Neutralität immer wieder verteidigt, ihr Vorteil gegenüber anderen Lehranstalten bewiesen werden musste – und zwar sowohl in Bezug auf andere Lehrkräfte als auch auf Schüler.

1919 war es im Bereich Lederwaren zur Einrichtung einer Modellwerkstatt gekommen, die die Entwicklung musterfähiger Entwürfe für die Industrie stärker in den Vordergrund stellte – eine Stärkung der „internationalen“ Position. Nach 1920 erhielten die Hauptlehrer den Rang von Professoren, ihre Ausbildung orientierte sich nun stärker am Vorbild der Meisterateliers, wie sie bei der Künstlerausbildung an Hochschulen

59 – Im Stadtarchiv Offenbach hat sich eine Personalakte Häußlers erhalten. Suzie Wong, Wien, auch Autorin eines instruktiven Beitrags im Saur Künstlerlexikon, schrieb eine bislang unveröffentlichte Dissertation über Häußler.

üblich war – eine Stärkung der „individuellen“ Position. 1921 formierte Rudolf Koch in den Dachräumen der Schule die „Offenbacher Werkgemeinschaft“, in der statt des Schneidens von Schriften für die Industrie künstlerisches Zeichnen und Schreiben mit der Hand betrieben wurde – eine Stärkung der „individuellen“ Position. 1926 wiederum kam Philipp Häußler⁵⁹ aus Wien (Eberhardts zweite prominente Abwerbung aus dem Kreis um Josef Hoffmann und der Wiener Werkstätte, nach der Stoffkünstlerin Mizzi Vogl, die kurz nach dem Ersten Weltkrieg gekommen war), um erneut die Modellwerkstätten auszubauen und zugleich die „Amerikanisierung“ in der Produktgestaltung, Aspekte der Werbung, aber auch ihrer fließbandmäßigen Herstellung zu diskutieren – eine Stärkung der „internationalen“ Position. Nach dem Weggang von Dominikus Böhm und seinem Assistenten Rudolf Schwarz schließlich intensivierte Eberhardt auch an der Bauschule den Austausch mit der Avantgarde, indem er 1927 zunächst Walter Schwagenscheidt, nach dessen Weggang 1928 dann Max Cetto und Bernhard Hermkes als Dozenten verpflichtete. Alle drei waren Vertreter des „Neuen Bauens“, im Frankfurter Umfeld von Ernst May tätig und weltanschaulich von „linkem“, gar sozialistischem Ideengut geleitet – eine Stärkung der „internationalen“ Position.

Es ging also nicht in eine Richtung, sondern eher hin und her, ohne Scheu und immer in engem Bezug zu den Bedürfnissen der Industrie und des produzierenden Gewerbes. Wie im Grundsatzartikel von 1920 schienen in der gelebten Praxis der Technischen Lehranstalten Zweckform und Kunstform in eine wechselseitige Koexistenz verstrickt, die nicht einander ausschließend, sondern interagierend gedacht



Walter Schwagenscheidt: Entwurf für ein Rathaus, 1928.

blieb. Es könnte sich daher empfehlen, die Technischen Lehranstalten jenseits der anderswo so prägenden Debatten um „Stile“ und „Ismen“ als eine Art Plattform zu verstehen, auf deren Basis die in der Moderne angelegten Antagonismen zu etwas Drittem, Eigenem, Offenbacherischem – einer „Offenbacher Moderne“ – umgeformt werden sollten. Was das gewesen sein könnte und wie es im Einzelnen vonstatten ging, müsste eine grundlegende Forschung herausarbeiten. Ein Ort

der kulturpolitischen Prinzipienfehde ist die Offenbacher Schule jedenfalls nie gewesen. Und hier liegt Eberhardts großes Verdienst.

Beschritten die Technischen Lehranstalten also eine Art „dritten Weg“? Um diese hochspannende These erörtern zu können, müsste man zunächst einmal Material aus den Archiven zusammentragen, denn es fehlt wiederum die Grundlage. Immerhin wissen wir, dass die Offenbacher Haltung zeitgenössisch rezipiert worden ist, auch an entscheidender Stelle. Im Vorwort des Katalogs zur Werkbundausstellung „Die Form ohne Ornament“ (1924), eine wichtige Wegmarke bei der Dissoziation moderner Tendenzen zwischen „Kunstform“ und „technischer Form“, wird die Offenbacher Neutralität als Zwitterhaftigkeit interpretiert: „Wollte man bei Lederwaren von technischer Form reden, so könnte man etwa an die streng kubischen beziehungsweise prismatischen steifen Ledertaschen denken mit ihren vernickelten Schlössern, die aus England zu uns gekommen sind“, meint der Autor, um dieser „modischen“ Oberflächenform das (keineswegs uneingeschränkt gelobte) deutsche Beispiel entgegenzusetzen: „Jedenfalls dürfte die Ledertasche von Karl Seeger-Offenbach keine technische Form darstellen; denn sie übersetzt einfach Großvaters gestickte Reisetasche ins Moderne. Sie wirkt aber so behaglich, zuverlässig und wohlhändig [sic!], daß man in dem Gedanken, sie zu besitzen, kaltblütig auch die primitive Form bejaht.“⁶⁰ Technische Erneuerung unter Beibehaltung tradierter Form – das ist ebenfalls eine Möglichkeit, die Offenbacher Moderne zu charakterisieren.

Allerdings wird man in der hier skizzierten Neutralität eben auch eine schwere Hypothek sehen müssen, die für das spätere Schicksal

der verhinderten Rezeption der Technischen Lehranstalten eine Rolle spielte. Denn die Kunstgeschichtsschreibung nach dem Zweiten Weltkrieg zeichnete die Durchsetzung der „technischen Form“ als Sieiegergeschichte der Avantgarde. Diese Historiografie war rein linear angelegt und funktionierte unter konsequenter Ausblendung jeglicher Tendenzen, die die Generalthese von der stetigen Fortentwicklung hin zur reinen, ornamentfreien, technischen Zweckform in ein Zwielicht getaucht hätte. Vermittelnde Positionen wie die Offenbacher wurden dabei nicht mehr berücksichtigt, sie wurden verdrängt, vergessen, gingen verloren – sogar am Ort ihres Ursprungs.

Äußere und innere Krise – Kritik der Werkbundideologie

1928 hatte die Stadt Offenbach wieder die alleinige Finanzierung der Technischen Lehranstalten übernommen. Mittlerweile zeigte sich ein auf den gesellschaftlichen Wandel der Zeit nach 1918 zurückgehendes Problem in der Grundkonzeption der Schule: Jene Gewerbeprodukte, deren Veredelung man in den Mittelpunkt reformerischer Bemühungen stellte, waren einst Ausdruck einer bürgerlichen Kultur gewesen, deren Werte die neue aufstrebende Mittelschicht nicht zwangsläufig teilte. Hochwertige Konsumgüter spielten als Statussymbole des gesellschaftlichen Aufstiegs eine allenfalls nachrangige Rolle. Man konsumierte jetzt im Warenhaus, bei Mosse oder Woolworth, ging ins Kino oder Tanzlokal, trieb Sport, organisierte sich im Verein oder fuhr aufs Land.

Aus Sicht der Unternehmer hieß das: Um den Absatz in einem schrumpfenden Markt konstant zu halten, mussten die Waren einfacher, billiger werden, indem man

61 – Einen Überblick über die kapitalistischen Theorien der Zeit bietet: Karl Bachinger und Herbert Matis: *Entwicklungsdimensionen des Kapitalismus. Klassische sozio-ökonomische Konzeptionen und Analysen.* Wien 2009. Ergänzend dazu: Werner Sombart: *Der moderne Kapitalismus.* 3 Bde. München und Leipzig 1902 und 1928. Daraus wird auch deutlich, dass die vom Werkbund vertretene Theorie des qualitativen Vorsprungs als marktrelevanter Faktor – der bis heute in der Idee vom „guten“ Design fortlebt – für die geltenden Mechanismen des Kapitalismus irrelevant sind. Hier ist das zentrale Instrument zur Regulierung der Marktmacht der Preis.

62 – Der Dawes-Plan sollte die deutschen Reparationen über Kredite amerikanischer Banken und Konzerne restrukturieren, was zu extremer Abhängigkeit der gesamten Industrie von den Kapitalgebern jenseits des Atlantiks führte. Dies war Grund dafür, dass Deutschland von der Weltwirtschaftskrise 1929 besonders hart getroffen wurde. Bekanntes Beispiel US-amerikanischen Engagements im Deutschen Reich ist die Übernahme des Rüsselsheimer Autobauers Adam von Opel durch die General Motors in Detroit. Siehe allgemein: Volker R. Berghahn: *Industriegesellschaft und Kulturtransfer. Die deutsch-amerikanischen Beziehungen im 20. Jahrhundert.* Göttingen 2010.

Lohnkosten senkte.⁶¹ Da die Globalisierung des Finanzkapitals und die Auswirkungen des Dawes-Planes Mitte der 1920er-Jahre internationale, vor allem amerikanische Investoren nach Deutschland brachten⁶², die aus ihren Beteiligungen an deutschen Unternehmen Rendite zu ziehen trachteten, gerieten die Betriebe auch von dieser Seite unter Druck. Eine Welle von Fusionen (etwa die Trustbildung in der Chemieindustrie: IG Farben), Umstrukturierungen und der Beginn der Verlagerung von Produktionsschritten ins Ausland waren die Folge. In dieser Situation befand sich Offenbach, als die Weltwirtschaftskrise ausbrach. Sie zeitigte gerade durch die neue Abhängigkeit von Amerika ungeahnte soziale Folgen und entwurzelte nahezu die gesamte Offenbacher Arbeiterschaft. Die Werkbund-Botschaften, mit denen Hugo Eberhardt einst angetreten war, wirkten jetzt nur noch wie Märchen aus uralten Zeiten: Das Fortschrittsversprechen des Kapitalismus, der die Warenqualität verbessern, die Absatzmärkte erweitern und Wohlstand auch für die unteren Schichten bringen sollte, entpuppte sich als Farce. Schließlich geriet so auch das Grundkonstrukt der Technischen Lehnanstalten ins Wanken. Die Industrie, von Anbeginn Triebfeder und Partner in Eberhardts Aufbruchprojekt, war derart ramponiert, dass der auf materieller Gegenseitigkeit beruhende Pakt zwischen Schule und Unternehmen hinfällig wurde.

Der daraus resultierende politische Druck brach sich innerhalb weniger Jahre in Umorganisationen und fiskalischen Bereinigungen der Technischen Lehnanstalten Bahn. Verschlankung und Neugliederung, Schulgelderhöhung, einbrechende Schülerzahlen und institutionelle

63 – Andreas Hansert: *Offenbach am Main – Kultur im Sog des Nationalsozialismus: Kunstgewerbeschule, Deutsches Ledermuseum, Schriftgießerei Klingspor.* Köln, Weimar, Wien 2019.

Degradierung gegenüber Frankfurt prägten die Jahre bis zum Beginn des Zweiten Weltkriegs. Wir wissen heute⁶³, dass Hugo Eberhardt in dem Versuch, „seine“ Technischen Lehnanstalten zu retten, sich nicht nur dem Nationalsozialismus anbiederte, sondern sogar die einst so eminent wichtige Zusammenarbeit mit jüdischen Freunden und Förderern verleugnete. Der beispiellose Niedergang einer vormals mustergültigen Lehnanstalt, deren Wohl und Wehe an die Erfolge des lokalen Gewerbes geknüpft war, konnte nicht mehr aufgehalten werden. Er setzte sich nach dem Zweiten Weltkrieg infolge des von der Politik oft wenig glücklich moderierten Strukturwandels fort, begleitet von einem Identitätsverlust, unter dem Offenbach bis heute leidet. Bedenkt man diese Gegebenheiten, so erscheint auch plausibel, warum es an der heutigen „Hochschule für Gestaltung“ kaum bekannt ist, welch ein Motor der Innovation die Technischen Lehnanstalten einst waren: Der Grund für die Lücke im historischen Gedächtnis der Stadt liegt in den historischen Umbrüchen, die Offenbach in den letzten acht Jahrzehnten über sich ergehen lassen musste. So gilt es also mit den Technischen Lehnanstalten von Offenbach eine allzu lang übersehene Ausbildungsstätte der Moderne zu entdecken und ihr dauerhaft den Platz in der Kulturgeschichte zurückzugeben, der ihr gebührt: als Bindeglied zwischen der Darmstädter Mathildenhöhe, dem Aufbruch der Kunstgewerbeschulen in Berlin, Weimar, Düsseldorf und Breslau – und dem Bauhaus.

From The Archives

Malte Sänger

Ausgehend von im Stadtarchiv aufgefundenem Bildmaterial über die Technischen Lehranstalten suchte ich genau jene Orte an der HfG auf, die auf den Bildern wiedergegeben sind, und lichtete sie erneut ab. Per Photoshop schnitt ich Elemente aus der heutigen Zeit aus und fügte sie in das alte, teilweise mehr als hundert Jahre alte Material ein. Zuletzt druckte ich das Ganze aus und fotografierte es erneut ab.

Ich wollte so die Illusion erzeugen, dass es sich um authentisches Bildmaterial – eben direkt aus dem Archiv – handeln würde.

Warum all dies? Bei meinem Aufenthalt im Archiv wurde mir in der Retrospektive meiner eigenen Studienzeit und durch die überlieferten Briefe von Professoren, Dozenten und weiteren Personen deutlich, dass die Geschichte der Technischen Lehranstalten bzw. der Hochschule für Gestaltung diskontinuierlich verläuft. Sie erscheint mir

als Abfolge stets isolierter Zeitepisoden, deren Übergänge nicht weich, sondern hart verlaufen. Etwa so, als erfnde die Schule alle zwanzig Jahre ihre Identität neu und würde das „Alte“ unbesehen abschütteln. Mich selbst mit jener Geschichte zu befassen, war nicht nur äußerst spannend, sondern offenbarte auch die unfassbar großen Lücken im Wissen über die eigene Institution. Das war regelrecht grotesk: Man hätte mir eine erfundene Geschichte erzählen können – ich hätte sie geglaubt!

Die empfundene Diskontinuität der Zeitebenen war Anlass dafür, diese in den Fotografien zu einer neuen Ebene zu verschmelzen. Fllt jemandem in fünfzig Jahren diese Publikation in die Hände, so werden meine Bilder eine weitere künstliche Instanz in den Dutzenden (bekannten wie unbekannt) Zeitstrngen der Hochschule für Gestaltung/Technischen Lehranstalten erzeugen.

















From The Archives
Malte Sänger
2019

Collage diverser Fotografien der Technischen Lehranstalten Offenbach mit Fotografien der HfG Offenbach
(Found Footage-Archivbilder / Stadtarchiv Offenbach, ca. 1908-1933)
16 Pigment Inkjet Prints, ca. 11 cm x 7 cm

Darmstadt und Offenbach – Zentren der Kunstgewerbereform im Großherzogtum Hessen

Philipp Gutbrod



Vincenz Cissarz: Plakat für die Ausstellung der Künstlerkolonie Darmstadt, 1904.

Als am 24. Januar 1913 das heutige Hauptgebäude der Hochschule für Gestaltung an der Schloßstraße in Offenbach eröffnet wurde, fand die Feier im Beisein von Großherzog Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein statt. Seine Anwesenheit war nicht allein der Tatsache geschuldet, dass Offenbach zum Großherzogtum Hessen gehörte, sondern beruhte auf Ernst Ludwigs Identifikation mit den Zielen der Schule und seinen Bestrebungen, Hessen als Zentrum moderner Architektur sowie freier und angewandter Kunst zu etablieren.

Schon kurz nach seinem Regierungsantritt 1892 im Alter von 23 Jahren setzte sich der junge Ernst Ludwig als Förderer zeitgenössischer Kunst in Szene. Als Enkel von Queen Victoria war er in Hessen und Großbritannien aufgewachsen, wo er die Arts-and-Crafts-Bewegung kennengelernt hatte. 1897 ließ er in seinem Neuen Palais in Darmstadt zwei Zimmer vollständig von Mackay Hugh Bailie Scott gestalten; diese Gesamtkunstwerke des modernen Designs wurden kurz darauf in Zeitschriften mit Fotos veröffentlicht. Angeregt durch diesen Erfolg und getreu seinem Motto „Mein Hessenland blühe und in ihm die Kunst!“ sollte die Gründung der Künstlerkolonie Darmstadt 1899 den wirtschaftlichen Aufschwung Hessens weiter stimulieren. Herausragende Künst-

ler wurden nach Darmstadt berufen und ihre Entwürfe wurden von regionalen, aber auch überregionalen Firmen umgesetzt und öffentlichkeitswirksam im Rahmen von Ausstellungen auf der Mathildenhöhe Darmstadt präsentiert. So gelang es Ernst Ludwig, durch eine Verbindung von Kultur- und Wirtschaftsförderung sein Großherzogtum zu einem Zentrum der Kunstgewerbereformbewegung zu entwickeln.

Es ist daher nicht überraschend, dass die Technischen Lehranstalten, weiteres Zentrum der Kunstgewerbereform, ebenfalls im Fokus des Großherzogs standen. Schon die erste Ausstellung der Künstlerkolonie Darmstadt – der weltweit ersten Ausstellung komplett eingerichteter moderner Häuser auf Dauer – zeigte gleich mehrere Verbindungen nach Offenbach. So wurde ein von Hans Christiansen entworfenes Ausstellungsplakat von der lithografischen Kunstanstalt Friedrich Schoembs gedruckt, deren künstlerischer Leiter Johannes Lippmann an den Technischen Lehranstalten studiert hatte. Lippmann wurde 1915 von Großherzog Ernst Ludwig zum Professor ernannt. Auch das vom Künstlerkolonienmitglied Johann Vincenz Cissarz entworfene Hauptplakat der zweiten Künstlerkoloniausstellung von 1904 wurde unter Lippmanns Leitung in

Offenbach gedruckt. Cissarz schuf zudem 1911–1912 die Ausmalung der Offenbacher Friedenskirche, die der Darmstädter Architekt Friedrich Pützer als Generalplaner der Hessischen Landeskirche entworfen hatte und deren Grundsteinurkunde von Rudolf Koch, dem künstlerischen Mitarbeiter der Rudhard'schen Gießerei (später Gebr. Klingspor) und Lehrer an den Technischen Lehranstalten, gestaltet wurde. Die Altargeräte der Kirche schuf ein weiteres Mitglied der Künstlerkolonie Darmstadt, Ernst Riegel. Die Einweihung der Kirche am 6. Oktober 1912 fand in Anwesenheit des Großherzogs und seiner Frau Eleonore statt.

Schon 1901/02 hatte in der Tulpenhofstraße, unweit der Friedenskirche, das Künstlerkolonienmitglied Patriz Huber die Innendekoration mehrerer Räume der Villa von Dr. med. Ernst Grein (1865–1943) entworfen. Eine umfangreiche Sammlung dieser Entwürfe von Huber befindet sich in der vom Institut Mathildenhöhe betreuten Städtischen Kunstsammlung Darmstadt. Die Aquarelle veranschaulichen den Darmstädter Ansatz einer ganzheitlichen Raumkunst im Sinne eines Gesamtkunstwerks aus Farben und Formen. Die Ausführung der Entwürfe übernahm die Darmstädter Hofmöbelfabrik Glückert, die sich auf

der ersten Künstlerkolonieausstellung 1901 umfangreich präsentiert hatte. Patriz Huber gestaltete zeitgleich die Ausstellungsräume der Rudhard'schen Schriftgießerei (später Gebr. Klingspor) auf der Industrie- und Gewerbeausstellung Düsseldorf. Rudhard etablierte damals mit dem Künstlerkolonienmitglied Peter Behrens die wohl erfolgreichste Verbindung zwischen Offenbach und Darmstadt: 1901 brachte Behrens seine erste „Schrift“ – auch als „Behrensschrift“ bekannt – in den Handel, die in zahlreichen Publikationen Verwendung fand, darunter 1904 im Amtlichen Katalog der „Ausstellung des Deutschen Reiches“ auf der Weltausstellung in St. Louis. Eine abgewandelte Version dieser Schrift nutzte Behrens für die am Berliner Reichstag angebrachte Inschrift „Dem deutschen Volke“. Gemessen an diesen Erfolgen ist es nicht verwunderlich, dass sowohl Behrens als auch die Firma Gebr. Klingspor 1907 zu den Gründungsmitgliedern des Deutschen Werkbunds zählten – neben weiteren Mitgliedern der Künstlerkolonie wie Joseph Maria Olbrich und Jakob Julius Scharvogel. Scharvogel war Leiter der Großherzoglichen Keramischen Manufaktur in Darmstadt, die von der Werkkunstschule in Offenbach gestaltete Keramiken produzierte und diese beispielsweise auf der dritten

großen Ausstellung auf der Mathildenhöhe Darmstadt 1908 ausstellte. Diese vielbeachtete „Landesausstellung“ hatte zudem eine eigene Klingspor-Abteilung: im Gebäude für Angewandte Kunst war eine „Typographische Ausstellung“ zu sehen mit Produkten des Offenbacher Verlags Wilhelm Gerstung, für den zahlreiche Künstlerkolonienmitglieder Entwürfe lieferten.

Die wenigen Andeutungen der noch weit intensiveren Verbindungen zwischen Darmstadt und Offenbach zur Entstehungszeit des modernen Designs Anfang des 20. Jahrhunderts sollen an dieser Stelle genügen. Eine gründliche Aufbereitung und eine tiefergehende Forschung könnten unser Verständnis der Designgeschichte erweitern.

Literatur:
– Philipp Gutbrod: „Mein Hessenland blühe und in ihm die Kunst!“ Die Entstehung und Entwicklung der Künstlerkolonie Darmstadt 1899–1914. Eine Einführung, in: ICOMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees, Bd. LXIV (Arbeitshefte des Landesamtes für Denkmalpflege Hessen, Bd. 30), 2017, S. 33–42.



Peter Behrens: Zeichnung des eigenen Wohnhauses auf der Künstlerkolonie Darmstadt, 1901.



Patriz Huber: Innenraumwürfe für Haus Dr. Grein, Offenbach, Tulpenhofstraße, 1901/1902.

Die Schriftgießerei Klingspor und die Technischen Lehranstalten

Stefan Soltek



Otto Eckmann: „Eckmannschrift“ für die Rudhard'sche Gießerei, 1900. Musterkatalog und Schriftprobe.

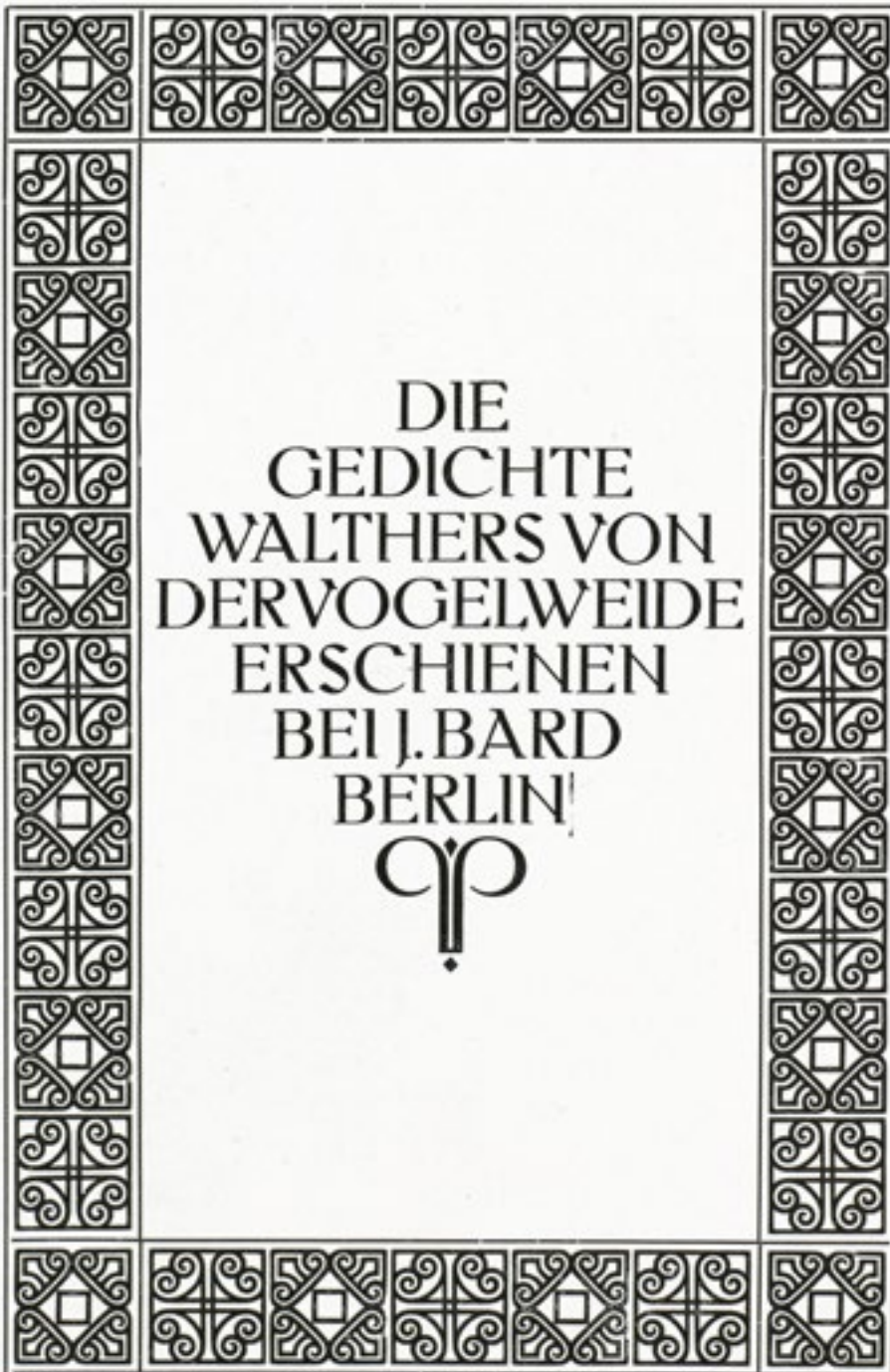
1852 begannen J. P. Nees und Philipp Rudhard als „Joh. Pet. Nees & Co.“ in Offenbach am Main den Betrieb einer Schriftgießerei, die ab 1859 unter dem Namen Rudhard'sche Gießerei firmierte. Sie wurde 1892 von dem Gießener Zigarren-Fabrikanten Carl Klingspor gekauft und von seinem Sohn Karl, später auch dessen Bruder Wilhelm geführt. 1906 wurde der Firmenname in Gebr. Klingspor geändert.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eröffneten sich neue Begegnungsräume für das gestaltende Handwerk und das produzierende Gewerbe. Das Nutzen von Mustern und Vorbildern, wie sie an Ausbildungsstätten entstanden, gewann dabei an Gewicht. Kunst und Produkt gingen eine neue Bindung ein. Diesen Hintergrund nutzte Klingspor bei Übernahme der Schriftgießerei. Mit Mut und Gespür für anstehende Neuerungen sah er trotz des breiten Sortiments der Gießerei den Bedarf für zeitgemäße Impulse in der Schriftgestaltung. Mit Otto Eckmann und Peter Behrens gelang es ihm, seiner Zeit – der des Jugendstils – auf dem Feld der Schrift zu begegnen. Schrift, von beiden Gestaltern als individuelles Wirken jenseits der Grenzen zwischen den scheinbar festgelegten Bereichen von Antiqua und

gebrochenen Lettern aufgefasst, löste sich aus dem reinen Handwerk und gewann Anteil am zeitgenössischen Kunstschaffen.

So war es nicht das Schriftschaffen an den Technischen Lehranstalten, das die Schriftgießerei Klingspor befruchtete, sondern umgekehrt wird es die Behrens-Schrift gewesen sein, die Ernst Engel, verantwortlich bei Klingspor für die Gestaltung von Schriftproben, an die Schriftgießerei band, bevor er Dozent an den Lehranstalten wurde. Ignatz Wiemerler wiederum wirkte als herausragender Buchbinder an den Lehranstalten und fertigte im Zuge seiner Freundschaft mit Karl Klingspor an die hundert Einbände für ihn.

Rudolf Koch verlieh der Bedeutung der Gießerei ab 1906 einen neuen Schub. Schreiben, zunächst eine Übung zur Persönlichkeitsfindung, wurde als Entwicklungsprozess zur Type hin sichtbar gemacht. Das Sich-Ausdrücken in Schrift, im Zusammenklang mit der Epoche des Expressionismus, fand in Koch seine herausragende Personifikation. Auch Koch ging zugleich den Weg an die Lehranstalten, deren Schriftunterricht er prägte und an der er einen Schülerkreis zu einer eigenen Werkstatt zusammenschweißte, die gleich einer Manufaktur Werke in den Feldern



Peter Behrens: „Behrens Antiqua“ für die Gießerei Gebr. Klingspor, um 1906.

Schriftstück und Textilien (Wandbe-
hänge und Antependien) herstellte.
Ungelöst bleibt die enge Verbin-
dung zum Spätmittelalter. Textura,
Schwabacher und Fraktur bestim-
men den Kanon der Formensprache
im Schriftlichen, aber auch die
vegetabile Ornamentik – Ranken,
Blätter, Blüten – hält sich fern von
den Bestrebungen zur geometri-
schen Form, wie sie etwa das
Bauhaus bestimmt.

Die kühnste Errungenschaft
Rudolf Kochs besteht in seiner
Erkundung des Schreibens von
Text, wenn es um dessen visuelle
Zusammenfassung geht. Das Kreuz
zur Bergpredigt und das Buch zum
Matthäus-Evangelium sind nur zwei
Beispiele, die eine stupende
Auffassung verdeutlichen, aus
einer klassischen, zeilenweisen
Ansammlung von Worten ein
Textbild zu destillieren, das
zeichenhaften Charakter gewinnt.
Diese Perspektive, aus dem
Einzelvorkommen eines Vorrates
dessen Quintessenz zu verdichten
und eine übergeordnete Botschaft
zu schaffen, ist stellenweise auch
in die Schriften für Gebr. Klingspor
eingeflossen. Als Prinzip einer
Diskussion zwischen Form und
Inhalt war sie an den Lehranstalten
gewachsen und mag bis heute im
theoretischen Kanon der HfG ihren
Platz haben.



Peter Behrens: Schriftprobe „Behrensschrift“ für die Rudhard'sche Gießerei, 1901.



Otto Eckmann: Schriftprobe „Eckmannschrift“ für die Rudhard'sche Gießerei, 1900.

Wilhelm Gerstung: Druckbetrieb der Moderne

Bianca Limburg



Hans Christiansen: Werbeplakat der Druckerei Gerstung, um 1900.

1857 hatte Wilhelm Gerstung eine Druckerei in der Offenbacher Luisenstraße übernommen. Nach seinem Tod trat 1892 sein Sohn Rudolf mit nur einundzwanzig Jahren die Nachfolge als Leiter des Betriebs an. Unter Rudolf Gerstungs Führung begann der künstlerische und wirtschaftliche Aufstieg der Druckanstalt. Bei der Ausführung der grafischen Aufträge setzte Gerstung namhafte Künstler wie Peter Behrens, Friedrich Wilhelm Kleukens, Heinrich Vogeler oder den Offenbacher Schriftgestalter Rudolf Koch ein. Durch diese Zusammenarbeit, vor allem aber wegen der hohen gestalterischen und technischen Qualität der Druckerzeugnisse, erlangte die Druckerei mit der ihr angeschlossenen Kunstanstalt internationales Renommee. Aus der Kooperation mit Koch gingen zwischen 1911 und 1924 die von Gerstung herausgegebenen Rudolfinischen Drucke hervor. Die Einblattholzschnitte, Kleindrucke und Blockbücher von Holzplatten kombinierten biblische oder literarische Texte mit Bildern, die Koch „mit expressiver Wucht in Holz geschnitten [hatte], so ausdrucksstark wie nur selten sonst jemand in dieser Zeit.“ (Wendland, o.J.)

Darüber hinaus wurde die Druckanstalt durch künstlerisch gestaltete Weinetiketten bekannt. Bereits unter Wilhelm Gerstung

hatte die Druckerei Etiketten für Wein- und Spirituosen hergestellt. Ab 1899 ließ Rudolf Gerstung ganz im Sinne der kunstgewerblichen Bewegung Entwürfe von renommierten Künstlern anfertigen. Mitglieder der Darmstädter Künstlerkolonie wie Hans Christiansen, Johann Vincenz Cissarz, Paul Haufstein und Peter Behrens fertigten für Rudolf Gerstung ebenso Etiketten wie Otto Hupp, Ludwig Enders, Julius Diez, Franz Franke, Richard Throll und Rudolf Koch.

Während des Nationalsozialismus arbeitete die Druckanstalt Gerstung auch im Auftrag der Machthaber, was unter anderem ein 1935 von Ludwig Enders entworfenes Erinnerungsblatt zum Bau der Autobahn Darmstadt-Frankfurt verdeutlicht. 1944 wurde die Druckanstalt durch Bombenangriffe vollkommen zerstört. Nach dem Krieg erfolgte der Wiederaufbau an einem neuen Standort in Offenbach.

Literatur:

– Wendland, H.: Rudolfinische Drucke, in: Lexikon des gesamten Buchwesens. Onlineausgabe (o.J.): https://referenceworks.brillonline.com/entries/lexikon-des-gesamten-buchwesens-online/rudolfinische-drucke-COM_181018?s.num=319&s.rows=50&s.start=300 [Zugriff: 20.09.2019]



Vincenz Cissarz und Franz Francke: Weinetiketten für die Druckerei Gerstung, um 1910.

Wih. Gerstung
 D R U C K E R E I

Die Druckerei

stellt alle Geschäfts- und Privatdrucksachen her, wobei stets das vorteilhafteste Druckverfahren zur Anwendung gelangt. Besonderer Wert wird neben einer technisch tadellosen Ausführung auf die geschmackliche Seite gelegt, und alle Arbeiten werden von künstlerischen Kräften eingehend behandelt. Geliefert werden alle Ausführungen, sowohl die allereinfachsten wie die reichsten, ebenso auch Massenaufgaben jeder Art. Auch für den Druck von Wertpapieren, wie Schulverschreibungen, Aktien, Lotterielosen u. s. w. ist die Anstalt besonders eingerichtet. So wurde während der Inflation für die Industrie Notgeld und für den Weimarer Staat Papiergeld gedruckt, bis am 15. November 1923 die Stabilisierung der Mark erfolgte.

Der Verlag

bringt edle Bücher von handwerklich und geschmacklich einwandfreier Gestaltung. Besonders bekannt sind die unter Leitung von Rudolf Koch entstandenen „Kudolfschen Drucke“, ferner die von Dr. Rich. Benz, Heidelberg, unter Mitwirkung der Werkstatt der Pforte herausgegebenen „Drucke der Pforte“.

BUCH- u. WELTAUSSTELLUNG LEIPZIG 1914-GROSSER PREIS

BUCHDRUCKSTEINDRUCK-GUMMIDRUCK-OFFSET-STAHLSCHNITT

U N D V E R L A G

Offenbach a. M.
 Begründet 1849

Werbung der Druckerei Gerstung, 1926.

Renovierung des Isenburger Schlosses

Christina Uslular-Thiele



Schlossareal Offenbach vor Beginn der Umgestaltung, um 1900.

Als 1900 der hessische Staat im Rahmen einer Schuldentilgung der Fürstenfamilie Isenburg-Birstein Eigentümer des Isenburger Schlosses wurde, konnte endlich eine Restaurierung des kunsthistorisch bedeutenden Bauwerks erfolgen. Friedrich Pützer und Heinrich Walbe als Hauptverantwortliche der hessischen Denkmalpflege in Darmstadt beschlossen, alle vier Offenbacher Schlosstürme nach dem Vorbild der Merian-Ansicht wiederherzustellen. Die Bauleitung erhielt 1902 der ausgewiesene Fachmann für Renovierungen, Paul Meißner. 1903 ließ Meißner die weitgehend verwitterten Bauplastiken der Fassade durch rekonstruierende Kopien ersetzen. Die Originale übernahm das Landesmuseum Darmstadt. 1906 war der Bau unter Dach und Fach. Aus Offenbachs Bürgerschaft kamen Vorschläge für künftige Nutzungen. Zu den bisher im Schloss gezeigten naturkundlichen Sammlungen sollten die Stadtbücherei sowie ein künftiges Museum einziehen.

Das Angebot des Fabrikanten Ludo Mayer, unschöne benachbarte private und städtische Gebäude anzukaufen und abreißen zu lassen, beendete die jahrzehntelange Diskussion einer Neugestaltung des Schlossplatzes. Ebenso finanzierte Mayer die Inneneinrichtung der Büchereiräume. Vor dem Einbau in

Offenbach zeigte man den Lesesaal auf der Hessischen Landesausstellung 1908 auf der Mathildenhöhe in Darmstadt, um die Fortschritte des hessischen Handwerks und Kunstgewerbes seit der großen Künstlerkolonieausstellung von 1901 zu präsentieren. In diesem Rahmen wirkte Meißners Interpretation der deutschen Renaissance allerdings zu konservativ und irritierte Kritiker. Dennoch wurde die Schlossrenovierung der Beginn von Paul Meißners Karriere. Ab 1905 unterrichtete er an der Technischen Hochschule Darmstadt, 1907 wurde er Professor und übernahm zeitweise die denkmalpflegerische Betreuung der Provinz Rheinhessen. Nach einer kurzen Phase als Privatarchitekt ab 1915 wieder als Hochschullehrer tätig, unterrichtete er in Darmstadt bis 1933 angehende Architekten.

Literatur:

- Darmstädter Zeitung 7. Januar 1907.
- Annegret Holtmann-Mares und Christiane Salge (Hrsg.): Paul Meißner (1868–1939). Ein Architekt zwischen Tradition und Aufbruch. Baunach 2019.
- Katalog der Hessischen Landes-Ausstellung für freie und angewandte Kunst. Darmstadt 1908.
- Offenbacher Zeitung 11. Mai 1906, 6. April 1908.
- Gustav E. Pazaurek: München und Darmstadt. Eine Ausstellungsbetrachtung des Jahres 1908, in: Mitteilungen des Württembergischen Kunstgewerbevereins 1908/09, S. 55–61. Stadtarchiv Offenbach, Akten 14/15.
- Winfried B. Sahn, Christina Uslular-Thiele: Offenbach – was für eine Stadt. Hanau 2004.



Paul Meißner: Modell des Schlossareals Offenbach, um 1904.



Paul Meißner: Innenräume des Schlosses Offenbach nach der Renovierung, um 1907.

Ludo Mayer: Industrieller und Mäzen

Bianca Limburg



Karl Huber: Gedenkplakette Ludo Mayer, um 1915.

Im Jahr 1886 gründeten Julius Mayer und sein Sohn Ludo das Offenbacher Lederwerk, in dem sie Glanz-Chevreauleder für die Schuhherstellung produzierten. 1887 starb Julius Mayer, Ludo übernahm die Leitung des Unternehmens. In den folgenden Jahren florierte das Geschäft und die Produktionszahlen stiegen stetig. 1892 revolutionierte die Methode der Chromgerbung in den Vereinigten Staaten von Amerika die Lederherstellung. Noch im selben Jahr führte sie auch J. Mayer & Sohn im Offenbacher Betrieb ein. Mayer war damit der zunächst einzige Lederproduzent in Europa, der begehrte Chrom-Ziegenleder herstellen konnte. Dies ermöglichte dem Unternehmen den kontinuierlichen Ausbau der Fabrikanlage, bis das am Main gelegene Fabrikareal schließlich 30.000 Quadratmeter umfasste. 1907 beschäftigte das Unternehmen bereits 750 Arbeiter. Mithilfe modernster Maschinen wurden bis zu 60.000 Felle pro Woche verarbeitet. Das Unternehmen boomte und bescherte Ludo Mayer hohe Gewinne.

In Offenbach war Mayer allerdings nicht nur als erfolgreicher Geschäftsmann, sondern auch als bedeutender Wohltäter und Mäzen bekannt, der seinen Reichtum zum Wohl der Allgemeinheit einsetzte. Insbesondere galt Mayer als Förderer des Sozialwesens und

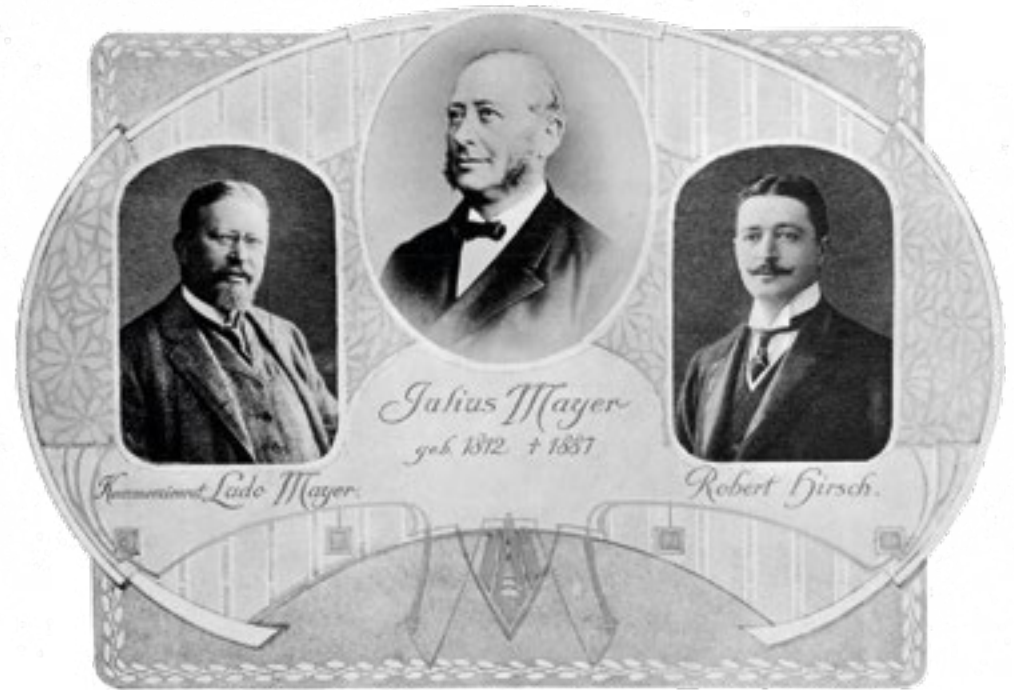
der Kunst. Mit mehreren großen Geldspenden förderte er die Stadtentwicklung Offenbachs, vor allem verdankte ihm die Stadt die Sanierung des Schlossplatzes, die Errichtung des von Heinrich Jobst entworfenen Brunnens und den Neubau der Technischen Lehranstalten ab 1911. Bereits im Jahr zuvor war das neue Verwaltungsgelände von J. Mayer & Sohn errichtet worden, ebenfalls, wie der Neubau der Technischen Lehranstalten, nach Plänen Hugo Eberhardts. Die Öffentlichkeit feierte den im Oktober 1910 im Rahmen eines Verkaufstages von der Großherzogin Eleonore eingeweihten Neubau als modernen Fabrikbau. Aufsehenerregend war nicht nur das imposante Eingangsportal mit den von Karl Huber gefertigten Arbeiterskulpturen, welche die verschiedenen Arbeitsschritte bei der Chromgerbung zeigten. Auch das Innere des Gebäudes mit seiner eindrucksvollen Eingangshalle und dem anschließenden Treppenhaus wurde für seine edle Ausgestaltung im modernen Stil gelobt. Eberhardt habe es verstanden, das Zweckmäßige mit dem Schönen zu verbinden, und habe so die Stadt um eine Sehenswürdigkeit bereichert. Die Zeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration“ nannte das Gebäude „ein edles Zeugnis für die kulturell schöpferische Zusammenarbeit

eines kunstbegeisterten Kaufherrn mit einem großen Baukünstler“.

Als Ludo Mayer 1917 starb verglichen Zeitzeugen seinen Leichenzug mit dem eines Fürsten. Offenbachs Oberbürgermeister Andreas Dullo beschrieb in seiner Traueranzeige Mayer als einen Mann, „dem es ein Bedürfnis war, Freude und Schönheit um sich zu sehen und zu verbreiten“. Er habe der Stadt Offenbach „immer von neuem reiche Mittel zu ihrer künstlerischen Ausschmückung und Verschönerung zur Verfügung“ gestellt. „Er war Offenbachs größter Wohltäter!“ Der Kunst war Mayer bis zu seinem Tod treu geblieben. So verwundert es nicht, dass sein einzigartiges monumentales Jugendstilgrabmal auf dem Alten Friedhof ebenfalls von Heinrich Jobst geschaffen worden ist.

Literatur:

- Lothar R. Braun: Ein Wahrzeichen wird 100. Ludo Mayer ermöglichte durch eine hohe Spende Bau eines Brunnens am Isenburger Schloss, in: Offenbach Post, 02.01.2017.
- Andreas Dullo: Traueranzeige Ludo Mayer. Offenbach 15.09.1917, Stadtarchiv Offenbach, M 698.
- Ein moderner Offenbacher Fabrikbau, in: Offenbacher Zeitung, 05.11.1910.
- Fritz Hoerber: Ein hessischer Industriebau erbaut von Hugo Eberhard, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Darmstadt, Jahrgang XV, Heft 12, 1912, S. 404.



Postkarte Mayer und Sohn, 1907.



Einladung zum Benefizverkauf von Lederwaren. Schülerarbeit der Technischen Lehranstalten, um 1910.

Gestaltung des Schlossquartiers: Ludo Mayer und der Ernst-Ludwig-Brunnen

Christina Uslular-Thiele



Heinrich Jobst: Ernst-Ludwig-Brunnen (Ludo-Mayer-Brunnen), Offenbach 1914–1917.

Im Sommer 1907 schloss der Fabrikant Ludo Mayer mit der Stadt Offenbach einen Stiftungsvertrag, um Kapital für die Neugestaltung des Schlossplatzes bereitzustellen. Geplant waren auch die „Herstellung eines monumentalen Renaissancebrunnens, umgeben von Parkanlagen“ anlässlich des 30. Firmenjubiläums der Gerberei Mayer und Sohn. Allerdings forderten in Presse und Leserbriefen kritische Stimmen einen Brunnen in neuzeitlichem Geist und wandten sich gegen die Freistellung des Schlosses in einer Parkanlage. Auch wenn unklar bleibt, woher die Einwände stammten – aus dem Verein für Kunstpflege oder von Hugo Eberhardt – ist festzustellen, dass es Befürworter einer engeren baulichen Einbindung des Schlosses in das Stadtbild gab. Ausgehend von der Darmstädter Denkmalbehörde wurde deshalb 1907 ein Ortsbaustatut für die Schlossumgebung festgelegt. Es sah auf der Westseite des Platzes zweistöckige, auf der Ostseite dreistöckige Bauten mit Mansarden vor und stellte die weitere Altbebauung unter Denkmalschutz. Wirklich in Kraft trat das Statut nie, da schon Eberhardts erstes Bauprojekt für die Technischen Lehranstalten 1908 ganz andere Maßstäbe setzte. Bereits in diesem Entwurf sah

Eberhardt als Gliederung der Hoffläche ein kleines Brunnenhäuschen sowie eine Terrasse vor dem Schulgebäude vor, um mit einer Balustrade die Schlossstraße vom Platz zu trennen. Auch eine etwas später gezeichnete Vogelschau zeigt, dass Eberhardt für den Brunnen an einen niedrig gehaltenen Kuppelbau dachte. Ludo Mayer als Sponsor entschied sich allerdings zur Ausschreibung eines beschränkten Wettbewerbs und übertrug die Jurierung dem Darmstädter Großherzog Ernst Ludwig. Im Juni 1912 kam das Großherzogspaar kurz nach Offenbach und besichtigte die im Verwaltungsbau von Mayer und Sohn ausgestellten acht Modelle. Zur Ausführung wählte der Fürst den Entwurf des seit 1906 als Nachfolger Ludwig Habichs zur Künstlerkolonie Darmstadt gehörenden Bildhauers Heinrich Jobst, dessen Entwurf in Form und Höhe stark von Eberhardts Vorstellungen abwich. Nähere Kontakte zwischen Jobst und Eberhardt scheint es nicht gegeben zu haben.

Auf der letzten großen Ausstellung der Künstlerkolonie im Sommer 1914 präsentierte Jobst die Bronzefiguren des Merkur mit dem Plutokind, die künftige Bekrönung des Brunnens am Offenbacher Schloss, wo derweil die Bauarbeiten begonnen hatten. Mit Kriegsbeginn stellte die Stadt die Erd- und



Heinrich Jobst: Ernst-Ludwig-Brunnen (Ludo-Mayer-Brunnen), heutiger Zustand.

Installationsarbeiten allerdings ein. Erst im Frühjahr 1915 wurden Terrasse, Bassin und Brunneneinfassung aus Muschelkalk gefertigt und die beiden Figuren auf den hohen Sockel gestellt. Wohl in der Hoffnung auf ein baldiges Kriegsende verschob man die Einweihung bis in den Sommer 1917. Zwischenzeitlich verbarg eine Brettereinhausung den Brunnenbau.

Zur Enthüllung des „Ernst-Ludwig-Brunnen“ reiste der Großherzog selbst nicht an. Auch der schwerkranke Stifter musste der schlichten Feier fernbleiben. Stattdessen erinnerte sein Nachfolger, Firmenerbe Robert von Hirsch, daran, dass Ludo Mayers Projekt Offenbachs arbeitsame Bevölkerung nach den Mühen des Tages zum Schönen und Edlen hinlenken wolle. Während die bürgerliche Offenbacher Zeitung und das sozialdemokratische Abendblatt, das sofort vom „Ludo-Mayer-Brunnen“ sprach, Kunstwerk und Stifter lobten, sah die katholische Volkszeitung in der Nacktheit der Figuren ein Zeichen zunehmenden Sittenverfalls. Offenbacher ohne Kenntnis antiker Mythologie wollten gar eine merkwürdige Anspielung auf „Mayer und Sohn“ erkennen.

Glücklicherweise sicherte der Kunstwerkcharakter der Bronzefigur ihren Erhalt, obwohl in den letzten Jahren des Ersten Welt-

kriegs rabiater Metallsammelaktionen weder Kirchenglocken noch Haushaltsgegenstände verschonten. In den frühen 1920er Jahren war die inzwischen verarmte Stadt kaum in der Lage, für einen würdigen Zustand des Brunnens zu sorgen. Ohne ausreichende Frischwasserzufuhr und von Kindern und Altstadtbewohnern als Müllhalde missbraucht, boten Brunnen und Schlossplatz oft ein trauriges Bild.

Ungeklärt ist, wie die Figuren den Zweiten Weltkrieg überstanden, zumal Ludo Mayer als Jude zur Unperson geworden war, an den nichts mehr erinnern sollte. Unbekannte Beschützer lagerten die Bronzen – wie auch Ernst Ungers „Mainfischer“ – beim evangelischen Pfarrhaus in der Nähe des Schlosses ein. Dort wurden sie 1947 beim Schutträumen gefunden und nach der Restaurierung wieder an ihre alten Standorte gebracht.

Literatur:

- Mitteilungen von Teilnehmern des Senioren-Arbeitskreises Stadtgeschichte.
- Offenbach Post 03.06.1947, 20.07.1961.
- Offenbacher Abendblatt 05.06.1917, 15.09.1917.
- Offenbacher Zeitung 18.03.1915, 26.03.1915, 19.04.1915, 05.06.1917, 07.05.1924, 17.04.1925.
- Sammlung Roth, Zeitungsausschnittsammlung Lanio: Volkszeitung undatiert mit handschriftlichem Kommentar Lanios.



Heinrich Jobst: Ernst-Ludwig-Brunnen (Ludo-Mayer-Brunnen), heutiger Zustand, Details.



Heinrich Jobst: Ernst-Ludwig-Brunnen (Ludo-Mayer-Brunnen), heutiger Zustand.

Der Neubau der Technischen Lehranstalten 1908–1913

Christina Uslular-Thiele



Hugo Eberhardt: Neubau der Technischen Lehranstalten Offenbach, 1911–1913, Ansicht vom Schlossplatz.

Zufällig, aber zukunftsbestimmend erfolgte 1907 fast gleichzeitig der Wechsel an der Offenbacher Stadtspitze mit der Wahl Dr. Andreas Dulos zum Oberbürgermeister und die Neubesetzung der Schulleitung der Technischen Lehranstalten. Dass man nun statt eines Bildhauers einen Architekten engagierte, zeigt das gestiegene Interesse an moderner Baukunst und die Bedeutung der Bauwirtschaft. Stadtverwaltung, Gewerbevereine und Landesregierung wollten daher die Bauschule stärker fördern, zumal auch das Offenbacher Stadtbild verbesserungsbedürftig erschien, weswegen kulturinteressierte Bürger 1907 einen Verein für Kunstpflege gründeten.

Schulvorstand und Stadtverordnete gaben unter 32 Bewerbern dem damaligen Frankfurter Bauinspektor Hugo Eberhardt den Vorzug. Von ihm versprach man sich attraktiveren Unterricht und eine besser organisierte Schulleitung. Zudem ging man davon aus, dass er sich tatkräftig für einen Neubau der schon lange unter Raumangel leidenden Technischen Lehranstalten einsetzen würde. Eine frühere Erweiterung des Altbaus am Mathildenplatz hatte die Sparsamkeit der Offenbacher Lokalpolitik verhindert. Der neue Bürgermeister Dullo hingegen erkannte den Modernisierungsrückstand von Schule und Stadt:

Offenbach brauchte auch einen kommunalen Verwaltungsneubau und ein richtiges Theater.

Knappe Finanzen als Folge von Fehlinvestitionen des Oberbürgermeisters verhinderten allerdings nachfolgend die Realisierung erhoffter Bauvorhaben. Auch der Schulneubau verzögerte sich bis 1910, obwohl die hessische Regierung 1908 angeboten hatte, eine schnelle Umwandlung der Offenbacher Bauschule in eine Baugewerkschule zu befürworten, sollte die Stadt sich verpflichten, einen Neubau zu errichten. Zusätzlicher Zeitdruck entstand, da Ludo Mayer seine Zusage zur Finanzierung eines Schlossbrunnens mit der Abmachung verband, das Schulbauprojekt müsse bis 1909 in Angriff genommen werden – der Fabrikant wusste wohl, wie die Stadtverordneten im Parteienstreit Projekte zu zerpfücken und zu behindern pflegten.

Eberhardts Vorschlag, den Bau beim Schloss zu errichten, statt wie anfangs gedacht auf dem Stadtgartengelände, um so die jahrzehntelang diskutierte Schlossplatzfrage abzuschließen, fand in der Bürgerschaft ebenso wenig ungeteilte Zustimmung. Die zentrale Lage und die erhoffte Aufwertung der Altstadt sah man positiv. Negativ erschien die Tatsache, dass der Schulbau das Schloss sichtsichtverstellend zur Stadt hin

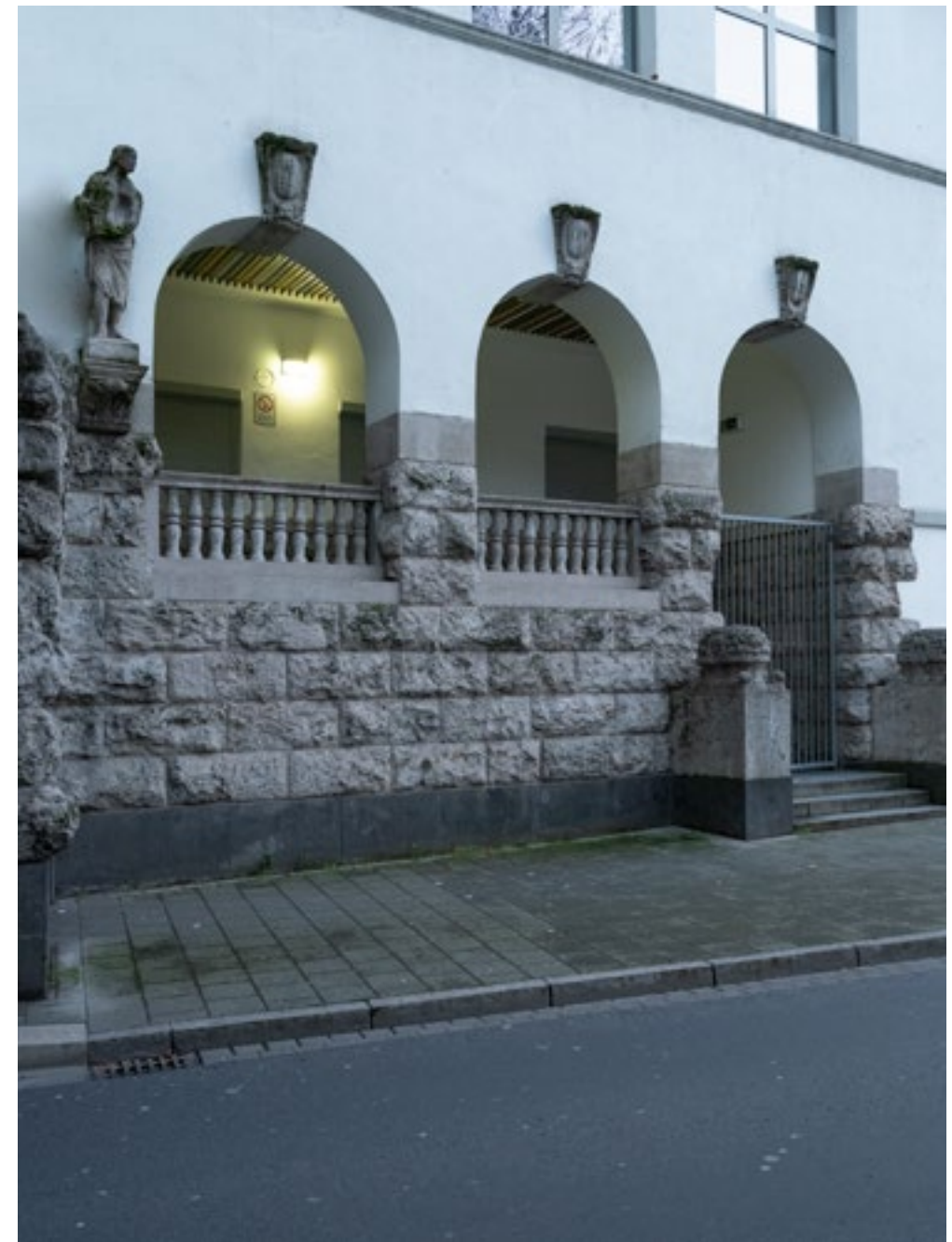
abschluss und es der solitären Lage beraubte. Da nicht, wie anfänglich konzipiert, auch ein Westflügel errichtet werden konnte, überbaute Eberhardt die Schlossstraße mit einer tunnelartigen Durchfahrt, um darüber den benötigten Schulraum zu schaffen. Diese Lösung kostete ihn einige Sympathien bei Offenbachs Einwohnern.

Die Verzögerungen nutzte Eberhardt für mehrfache Umplanungen. Sein endgültiges Projekt entsprach dem Konzept eines malerischen Stadtbildes unter Einbindung historischer Bauten – heute würden wir von „Bauen im Kontext“ sprechen. Nachdem Offenbachs Bauausschuss und die Stadtverordneten im Frühjahr 1909 das Bauvorhaben samt Kostenvoranschlag genehmigten, stellten Eberhardt und Dullo im Sommer das Projekt bei einer längeren Audienz dem Großherzog vor. Der zeigte laut Pressebericht großes Interesse und bezeichnete den Bau als glückliche Lösung der Schlossplatzfrage. Erste Erdarbeiten begannen kurz vor Jahresende 1909, der eigentliche Aushub erfolgte im Sommer 1910. Auf eine feierliche Grundsteinlegung wurde verzichtet. Nach Fundamentierung folgten im November die sichtbaren Bauarbeiten, 1912 der Innenausbau.

Um trotz knapper Kostenkalkulation die erwünschten reichen Bauplastiken anbringen zu können,

übernahm die von Karl Huber unterrichtete Bildhauerklasse die Herstellung nach Eberhardts Vorgaben und Hubers Entwürfen. Als Freifläche für Steinmetzarbeiten diente eine zur Mainseite gelegene Terrasse vor dem Erdgeschossatelier des Ostflügels. Schüler so früh in die Praxis einzubeziehen, entsprach Eberhardts Lehrkonzept der Ausbildung künstlerisch geschulter Handwerker. Kunstschmiedearbeiten wurden ebenfalls von Schülern angefertigt.

Das Innere des Schulbaus, besonders die Gänge und Treppenhäuser, verstand Eberhardt als bewusstseinsprägendes Lehrmittel und konzipierte das Gebäude als eine Art permanente Bauausstellung. Die Beschaffung der Anschauungsobjekte war Eberhardts erste große „Fundraising“-Aktion: Um den knappen Bauetat einzuhalten, animierte er Herstellerfirmen dazu, Bauteile (wie Fenster und Türen) sowie Materialien und Ausstattung (wie Fußböden oder Sanitärobjekte) zu Sonderkonditionen anzubieten oder als Schenkung zu überlassen. Textinformationen sollten die visuellen Eindrücke um sachliche Hinweise u.a. auf die Hersteller ergänzen. Nicht alle Stadtverordneten zeigten für diese pädagogisch motivierte Beschaffungsaktion Verständnis. Kritik gab es außerdem an der Raumverteilung: Die Maschinenbauschule

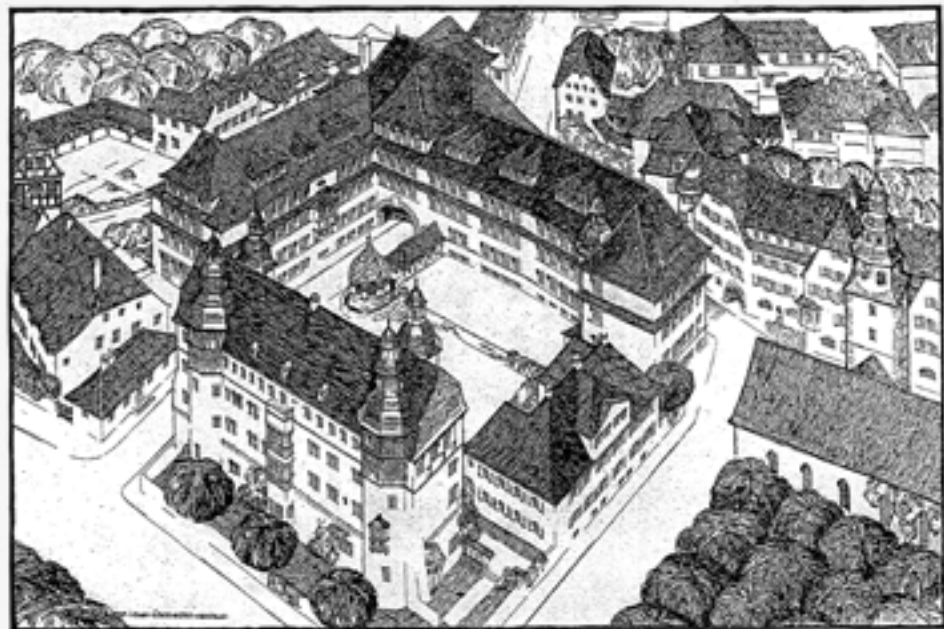
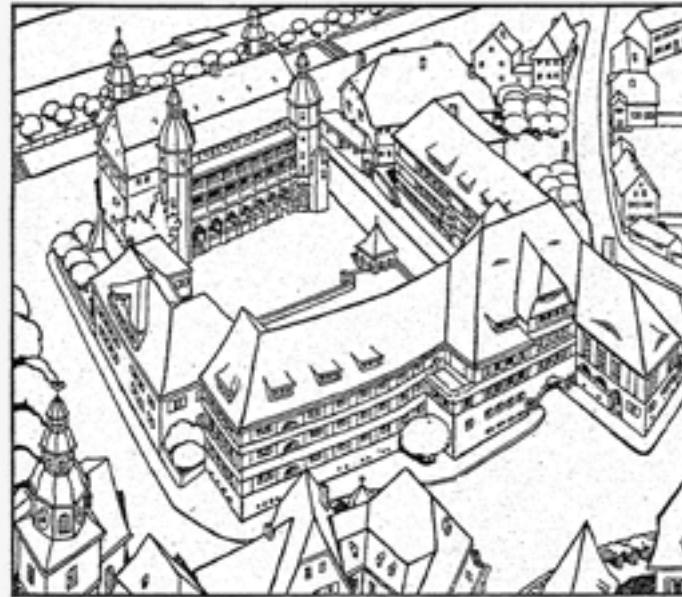


Hugo Eberhardt: Neubau der Technischen Lehranstalten Offenbach, Haupteingang, heutiger Zustand.

mit ihrem Maschinenpark sei in Erdgeschoss und Souterrain schlecht untergebracht. Bau- und Kunstgewerbeschule bekamen in Ober- und Dachgeschossen mehr Fläche, was sich durch die damals in diesen Fächern größere Schülerzahl rechtfertigen ließ. Verwaltung und Säle für theoretischen Unterricht befanden sich im Ostflügel. Der Südtrakt war für die Werkstätten vorgesehen. Da die verbesserte Werkstattausbildung in den nachfolgenden Jahren immer mehr Schüler anzog, erwies sich vor allem dieser Teil des Schulhauses bald als zu klein. Bei der feierlichen Einweihung 1913 war dies noch kein Thema – damals feierte sich vor allem Oberbürgermeister Dullo als Wegbereiter des Schulbauprojekts am Schloss.

Literatur:

- Darmstädter Zeitung 26.08.1907, 05.12.1907, 13.05.1908.
- Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst - Angewandte Kunst der Dekorativen Kunst. München, Band 16, Juli 1907, S. 431.
- Frankfurter Zeitung 15.05.1907.
- Gewerbeblatt für das Großherzogtum Hessen. Zeitschrift des Landesgewerbevereins 1908, Nr. 22; 1909, Nr. 19.
- Fritz Hoerber: Die Vergeistigung einer Industriestadt – Kunst- und Kulturbestrebungen in Offenbach a. M. Teil 1, in: Der Cicerone. Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers & Sammlers 1919. H. 15, S. 467ff.
- Fritz Hoerber: Ein hessischer Industriebau. Erbaut von Hugo Eberhardt, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 30, April 1912–September 1912, S. 388–404, hier: S. 389.
- Peter Jessen: Deutsche Form im Kriegsjahr – Die Ausstellung Köln 1914. Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1915, S. 32, Abb. S. 131
- Kunstgewerbeblatt. Vereinsorgan der Kunstgewerbevereine Berlin, Dresden, Düsseldorf, Elberfeld, Frankfurt a. M., Hamburg, Hannover, Karlsruhe i. B., Königsberg i. Preussen, Leipzig, Magdeburg, Pforzheim und Stuttgart. Leipzig 1917, S. 20.
- Offenbacher Abendblatt 15.06.1912, 24.01.1913.
- Offenbacher Zeitung 31.03.1908, 15.04.1908, 30.04.1908, 26.05.1908, 12.06.1908, 16.09.1908, 30.03.1909, 27.04.1909, 24.09.1910, 26.11.1908, 09.04.1910, 15.06.1912, 18.6.1912, 24.01.1913.
- Stadtarchiv Offenbach Akten 14/15: 13.11.1908.



Hugo Eberhardt: Neubau der Technischen Lehranstalten Offenbach, Entwurfsvarianten, um 1909.

Programmatische Bauplastik am Neubau der Technischen Lehranstalten, Karl Huber 1913

Christian Welzbacher



Karl Huber: Erker am Direktorenzimmer der Technischen Lehranstalten, heutiger Zustand.

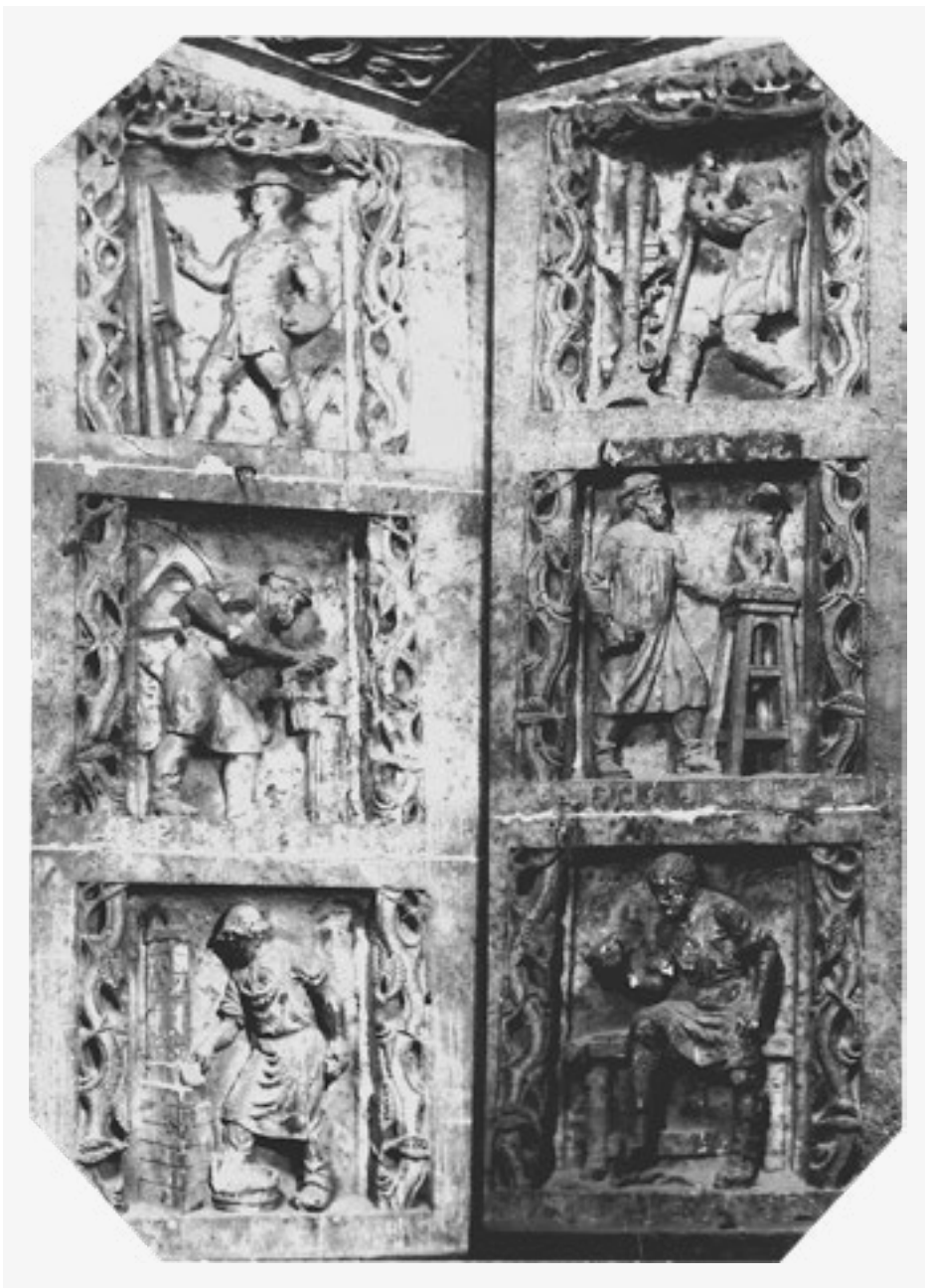
Mehrfach hat sich Hugo Eberhardt über das nach den Grundsätzen der Kunstgewerbe(schul)reform durchstrukturierte Lehrkonzept der Technischen Lehranstalten geäußert. Das angestrebte Ideal einer integrativen industrienahen Handwerkerschule nach dem Werkbundmotto der „Veredelung der gewerblichen Arbeit“ ist dabei beispielhaft in den Neubau selbst eingegangen, und zwar nicht nur durch Ornament- und Gestaltungsmuster, Friesformen und Spolien an Decken, Wänden, in Räumen, Nischen und Korridoren des Innern, sondern auch durch die Bauskulptur am Äußeren des Hauses.

Die Scheitelsteine am Torbogen zwischen Stadt und Schlossplatz verweisen (gemeinsam mit dem Ernst-Ludwig-Brunnen) auf den Gedanken einer Verknüpfung von Industrie, Gewerbeschule, Stadt (in Form des Eichenwappens) und Fürstentum. Die Portalgewände der (heute verschlossenen) Eingänge unterhalb des Torbogens zeigen zwergenhafte Männlein in Arbeitspose. Sie repräsentieren die sechs Ausbildungsberufe der Anstalt. Der auf der Schlossplatzseite prominent angebrachte Erker, durch die fast vollständige Schmucklosigkeit der Fassaden umso markanter, überhöht die Gewerke sinnbildhaft. Im Zentrum des Brüstungsfeldes die lorbeerumkränzte Insignie der Architektur (Reißzeug).

Der Königsdisziplin untergeordnet erscheinen die von Putten präsentierten Werkzeuge der Metall- (Hammer), Stein- (Meißel) und Holzverarbeitung (Zange) sowie für Verputz (Kelle), Malerei (Pinself), Keramik (Vase), Bauzeichnung (Stift) und Maschinenbau (Zahnrad). Der Scheitelstein unterhalb des Erkers zeigt zwei Putten, die die Lefzen eines Wildschweinkopfs zum Lächeln verziehen. Ob hier auf die Lederindustrie, das (pekuniäre) Glück von Lehrern und Schülern oder auf den Erfinder des Schulprogramms angespielt wird, lässt sich nur mutmaßen.

Literatur:

— Leonore Blume und Angelika Amborn-Morgenstern: Blickfang Kunst. Begegnungen, Ereignisse, Schicksale. Offenbach 2000.



Karl Huber: Reliefs der Gewerke am Gebäude der Technischen Lehranstalten, 1913.



Karl Huber: Reliefs der Gewerke am Gebäude der Technischen Lehranstalten, Details, heutiger Zustand.

Karl Huber: Bismarckdenkmal Pirmasens

Christian Welzbacher



Karl Huber: Bismarckdenkmal Pirmasens. Ausführungsarbeiten vor dem Isenburger Schloss, 1912.

Unter den von Hugo Eberhardt neu eingestellten Lehrkräften bildete sich eine kleine Gruppe gleichgesinnter Meister heraus, die intensiven künstlerischen und freundschaftlichen Austausch pflegten: der Architekt Dominikus Böhm, die Maler Richard Throll und Heinrich Holz, der Grafiker Rudolf Koch und der Bildhauer Karl Huber (1872-1952). Hubers Schaffen macht die praktischen Auswirkungen von Hugo Eberhardts Schulprogramm anschaulich, das rein künstlerische Aspekte zugunsten der handwerklich-industriellen Praxis zurückdrängen wollte, ohne deshalb freie kreative Arbeit zu ignorieren. Als gebürtiger Münchner hatte sich Huber nach der Bildhauerausbildung an der Kunstgewerbeschule intensiv mit traditionellen und zeitgenössischen Fertigungstechniken auseinandergesetzt. Er war in München, Nürnberg und Aachen an der skulpturalen Ausgestaltung repräsentativer Neubauten beteiligt, hatte zudem Erfahrung als Schreiner und Schlosser und interessierte sich für alle Aspekte des Kunstgewerbes. Diese Vielseitigkeit dürfte Eberhardt interessant erschienen sein, als es um eine Nachfolge für die Bildhauerklasse Ernst Vollhabers ging, sodass man ihn 1907 – Huber wollte gerade in Berlin Fuß fassen – zur Bewerbung in Offenbach aufforderte. Vor der Berufung zum 1. Januar 1908 arbei-

tete er allerdings zunächst zur Probe einige Monate als Keramikmodellmacher für Julius Scharvogel in der Darmstädter Künstlerkolonie. Mit großem Erfolg, wie beispielsweise Hubers Beauftragung für den keramischen Schmuck des von Darmstadt aus geplanten Badehofs der Kurstadt Bad Nauheim (1910) zeigt.

Huber blieb bis 1931 in Offenbach. Als „Großherzoglicher Hauptlehrer“, später als Professor leitete er die Bildhauerklasse der Technischen Lehranstalten (zum „Meisteratelier“ aufgewertet), zunächst noch im Erdgeschoss des Altbaus am Mathildenplatz. Daneben unterrichtete er in den Bauklassen das Zeichnen, in der Vorklasse lehrte er das Schnitzen von Tierfiguren mit dem Messer, sonntags und zweimal wöchentlich abends hat er Fortbildungsklassen der Werk tätigen (Schlosser) übernommen.

Über die schulische Arbeit hinaus führte Huber regional und überregional zahlreiche private und öffentliche Bildhaueraufträge aus. Neben den aus der Darmstädter Künstlerkolonie entsandten Ernst Riegel und Heinrich Johst und dem Offenbacher Ernst Unger gehört er zu den prägenden Bildhauern aus dem Umfeld der Technischen Lehranstalten, dessen Arbeiten bis heute im Stadtbild (und am Hauptgebäude der HfG) präsent sind. Vom Haupteingang der Fabrik

Mayer und Sohn (Architekt: Hugo Eberhardt) blieben zwar nur die großen Atlanten und weitere Portalreste erhalten (Aufstellung vor dem Ledermuseum). Dafür zeigen etliche Grabmäler auf dem Alten Friedhof die ganze Bandbreite mythologischer und christlicher Themen, die Hubers figürliche Monumentalplastik ausbuchstabierte. Zu Beginn der 1920er Jahre lassen sich in seinem Werk Elemente expressionistischer Übersteigerung feststellen. Im Wesentlichen aber hielt er an dem für die Zeit um 1910 typischen heroischen Klassizismus fest. Beispiel hierfür ist das 1912 nach einem öffentlichen Wettbewerb

entstandene Bismarckdenkmal der Stadt Pirmasens (ehemals vor dem Neuen Rathaus, heute ohne den hohen Sockel in der Fußgängerzone aufgestellt). Es zeigt einen heldischen St. Georg zu Pferde, der mit langer Lanze den Drachen tötet. Das politisch (gegen Frankreich) gewendete Bild des christlichen Ritters schuf Huber im Hofbereich des Isenburger Schlosses aus einem riesigen Steinblock, wohl unter Anteilnahme von Schülern, denen er die handwerkliche Methodik der Ausführung vermittelte. Im Offenbacher Stadtarchiv hat sich eine Fotosammlung erhalten, die Hubers schweißtreibende Arbeit dokumentiert.



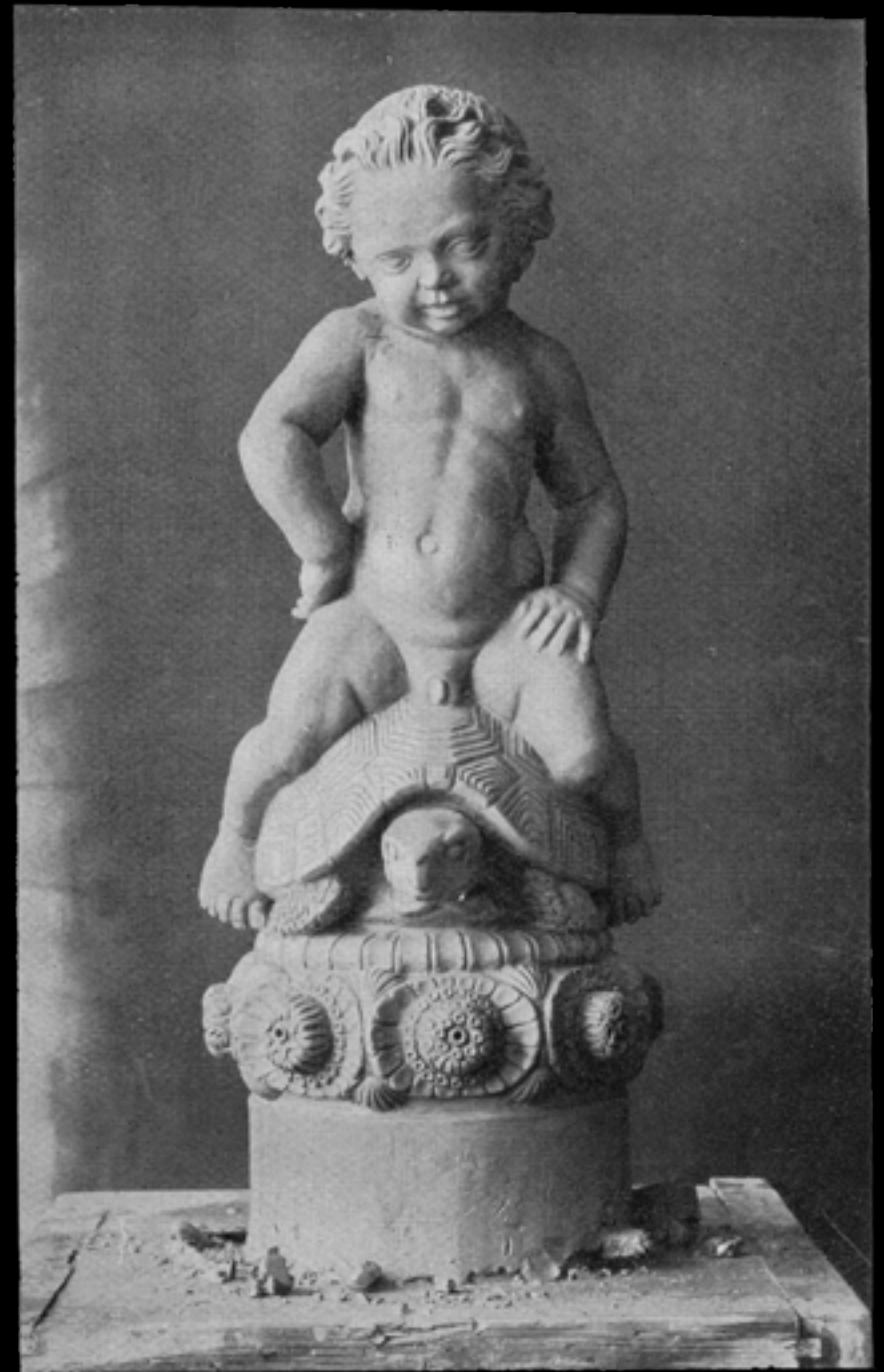
Karl Huber: Bismarckdenkmal Pirmasens. Ausführungsarbeiten vor dem Isenburger Schloss, 1912.

Literatur:

- Handschriftlicher Lebenslauf von 1941 sowie Fotosammlung und Ausschnittsammlung im Stadtarchiv Offenbach.
- Jahresberichte der Technischen Lehranstalten Offenbach. Offenbach am Main 1908–1918.



Schülerarbeiten der Bildhauerklasse Karl Huber, um 1915.



KARL HUBER: BISMARCKDENKMAL
CHRISTIAN WELZBACHER

Mausoleum Krumm, Alter Friedhof Offenbach, Hugo Eberhardt 1912

Christian Welzbacher



Hugo Eberhardt: Mausoleum Heinrich Krumm, Alter Friedhof Offenbach, 1912.

In seinem Sendungsbewusstsein schien Hugo Eberhardt über Jahrzehnte hinweg die Deutungshoheit über die Technischen Lehranstalten zu beanspruchen – auch, was die Zusammenarbeit mit der Industrie betraf. Für die Handbuchreihe „Neue Deutsche Biographie“ schrieb er noch als Ruheständler einen Beitrag über den Fabrikanten Heinrich Krumm (1896-1957), der die bereits 1856 in Offenbach gegründete Fabrik für Portemonnaies und Brieftaschen in den 1920er Jahren modernisiert und 1931 unter dem Namen „Goldpfeil“ als Weltmarke etabliert hatte. Die langanhaltende enge Beziehung zwischen der Ludwig Krumm AG und den Technischen Lehranstalten offenbart zudem das Mausoleum, das sich die Fabrikantenfamilie nach Eberhardts Plänen auf dem Alten Friedhof errichten ließ: ein Rundtempel aus Muschelkalk, mit hohem Sockel und schwungvoller Freitreppe, von Skulpturengruppen gesäumt. Vergleicht man den Bau mit damaligen Projekten anderer Werkbund-Mitglieder – dem auf das Theoderich-Grab in Ravenna zurückgreifenden „Zyklopenstil“ von Fritz Schumachers Dresdner Krematorium oder Wilhelm Kreis' Bismarcktürmen –, so wirkt Eberhardts Werk geradezu barock-lieulich, obwohl es keineswegs weniger monumental war. **Wichtiger als die Stilhaltung**

mochte die angestrebte gesamt-künstlerische Wirkung sein, die an den Lehranstalten unterrichtete Gewerksbereiche unter dem Dach der Architektur vorführt: Steinbildhauerei, Metallwerkstatt, in Mosaik-kunst übertragene Malerei. Eberhardt beteiligte gleich drei Bildhauer, mit denen er regelmäßig zusammenarbeitete: den Frankfurter Karl Stock (Bronzetür), Karl Killer (Steinskulptur) und Karl Huber (Frauenkulptur in Innern). Vor wenigen Jahren ist das gesamte Monument denkmalgerecht wiederhergestellt worden, sodass auch die Krypta wieder zugänglich ist.

Literatur:

- Hugo Eberhardt: Heinrich Krumm, in: Neue Deutsche Biographie, Band 13, Krell-Laven. Berlin 1982, S. 121-122.
- Denkmaltopographie Bundesrepublik Deutschland. Kulturdenkmäler in Hessen. Stadt Offenbach. Stuttgart 2007.

Hugo Eberhardt: Bauprojekte für Offenbach

Christina Uslular-Thiele



Hugo Eberhardt: Lederwarenfabrik Mayer und Sohn, Offenbach, 1913, Hauptfront am Mainufer.

Es ist eine delikate Frage, warum Hugo Eberhardt in seiner besten Offenbacher Schaffenszeit nicht mehr Bauentwürfe realisieren konnte. Außer dem Schulbau sind in Offenbach zwischen 1907 und 1914 zwei Verwaltungsgebäude, eine Fabrik und ein stiftungsfinanziertes Altersheim entstanden – dies ist recht wenig an Bauvolumen. Es fehlen Wohnhaus- oder Villenaufträge; Landhaus- und Siedlungsprojekte kamen nicht zustande. Offensichtlich hatten nicht nur Darmstadts Auftraggeber große Scheu, renommierte Baukünstler zu engagieren (auch Joseph Maria Olbrich war nicht mit Privataufträgen bedacht worden). Eberhardt kam wenigstens mit einigen Häusern in Buchschlag zum Zuge, größere Aufträge übernahm er in Wiesbaden, Königstein oder Dillenburg.

Vertrauen in Eberhardts Fähigkeiten hatte indes Ludo Mayer. Ebenso wie der wohlhabende Fabrikant Eduard Oehler galt er als großzügiger Spender für karitative Projekte. Anders als Oehler war er aber auch bereit, zur Verschönerung der Stadt und des eigenen Betriebs beizutragen. Mayers Vorhaben, an der Mainfront vor seiner Fabrik einen repräsentativen Verwaltungsbau zu errichten, war für Offenbach etwas Besonderes: Vom Lederwarenhersteller Krumm (nachmals Goldpfeil) abge-

sehen, hatten andere große Firmen auf derartige Repräsentation bisher keinen Wert gelegt. Allerdings verärgerte der Bau die freiberuflichen Architekten. Der Stadtverordnete Karl Brunn bekämpfte Eberhardts Privileg, Privataufträge übernehmen zu können, und bauschte im Wahlkampf 1910 die Angelegenheit zu einer „Affaire Eberhardt“ auf.

Der 1911 fertiggestellte Verwaltungsbau Mayers wurde zum wichtigsten Referenzobjekt Eberhardts und indirekt auch der Technischen Lehranstalten. Bei der Gestaltung von Hauptportal, Eingangshalle und Treppenhaus, Sitzungsräumen und Chefbüros ließ sich unter größerem Kapitaleinsatz eine opulenter Wirkung erzielen als beim etwas später begonnenen Schulbau. Das barockartig-herrschaftliche Erscheinungsbild mit der langgestreckten Fassade – eine Pilastergliederung über zyklisch wirkenden Sockelgeschossen, effektiv vom Mittelrisalit unterbrochen – und einer riesigen Dachzone erinnern an Alfred Messels Berliner Verwaltungsgebäude. Das Jahrbuch des Deutschen Werkbundes – als dessen Verbindungsmann in Hessen Eberhardt fungierte – würdigte das gelungene Beispiel moderner Industriearchitektur.

Eberhardts zweiter Offenbacher Verwaltungsbau fand in der überregionalen Fachpresse und den Tageszeitungen keine

vergleichbare Beachtung, da die Fertigstellung 1914 mit dem Beginn des Weltkriegs zusammenfiel. Auftraggeber war die Schraubenfabrik Gebrüder Heyne anlässlich ihres 100-jährigen Bestehens. Kleiner dimensioniert als der Mayer'sche Vorläufer, entwarf Eberhardt hier für die Fassade eine Pfeiler- bzw. Rahmengliederung als freieste Variante des Neuklassizismus, am ehesten mit Entwürfen Josefs Hoffmanns in Wien, etwa der Villa Primavesi, vergleichbar. Durch den kriegsbedingten Verlust der charakteristischen hohen Dachhaube wirkt das Gebäude heute nicht mehr so schwer und körperhaft, wie geplant. Erhalten blieb der bildhauerische Schmuck. Für die Portalzone zog Eberhardt nicht Karl Huber, sondern den befreundeten, freiberuflich tätigen Bildhauer Karl Stock aus Frankfurt hinzu. Die Reliefs auf den großen Kandelabern gehören zu den schönsten Beispielen des späten Jugendstils in Hessen – besonders die zarten Putten mit Vogelfüßen, die als kindliche Phantasiewesen in deutlichem Kontrast zu den beiden vollplastisch-realistischen Arbeiterfiguren am Obergeschoss stehen.

Hätte man um 1900 junge Architekten nach dem bedeutendsten zeitgenössischen Baukünstler gefragt, hätten wohl viele Alfred Messel genannt. Mit dem Bau des Berliner Kaufhauses Wertheim

berühmt geworden, zeigten Messels Entwürfe, wie sich der späte Historismus durch Vereinfachungen modernisieren und in freier Handhabung aller Bauformen als eine Art Posthistorismus weiternutzen ließ. Für Architekten, die nicht wie Jugendstilkünstler völlig neue Bau- und Dekorformen erfinden wollten, war die Reduktion auf wenige einprägsame Großformen ein interessanter und gangbarer Weg.

Erkennbar wurde dies in Hessen am Landesmuseum in Darmstadt, einem barock gegliederten Monumentalbau, der auf die übliche Fülle des Bauschmucks weitgehend verzichtete. Statt des hellen Kalksteins bevorzugte Messel für seine oft monochrom grau gehaltenen Fassaden Muschelkalk, ein bis dahin wenig geschätztes Material mit unregelmäßig-löchriger Beschaffenheit, das keine Ausarbeitung zierlich-kleinteiliger Dekorformen, sondern nur großteilige Bauplastiken zulässt. Heute ist kaum noch nachvollziehbar, welche enorme emotionale Wirkung die ernste, monumentale Schlichtheit dieser diszipliniert wirkenden Bauten auf die Zeitgenossen hatte. Der Kontrast zum überladenen spätwilhelminischen Baustil, etwa des Berliner Doms (Julius Raschdorff, Fertigstellung 1905), war unübersehbar. Zur Charakterisierung der



Hugo Eberhardt: Lederwarenfabrik Mayer und Sohn, Offenbach, 1913, Haupteingang.

neuen Bauform wählte man damals den Hilfsbegriff „modernisierter Barock“.

Direkt nach dem Architekturstudium in Stuttgart und Karlsruhe zwischen 1899 und 1903 in Messels Berliner Baubüro mitarbeiten zu können und beim Darmstädter Museum zeitweise die Bauleitung zu übernehmen, war für einen jungen Mann wie Eberhardt eine Auszeichnung und sicher ein Beleg für sein Talent. Es war das Fundament seiner Karriere, denn das Renommée eines Messelschülers verhalf ihm zu besonderem Ansehen. So lobte Paul Ferdinand Schmidt in der Frankfurter Zeitung vom 15. Mai 1907: „Wer der neuen Bauperiode den Stempel aufdrückt, daß [sic!] ist eine Reihe frischer, reicher Kräfte, vor allem der Messel-Schüler Eberhardt, ein bedeutender und schöpferischer Künstler, zu dessen Tätigkeit man Frankfurt von Herzen Glück wünschen kann.“ Dass Eberhardt auch Offenbach „einer schönen baulichen Zukunft entgegenführen wird“, war sich wenig später der Geheime Oberbaurat Karl Hofmann, einflussreichster Mann im hessischen Staatsbauwesen, sicher: „Geschult durch Prof. Messel, ist er der Mann, Wandel zu schaffen. Möge man ihm die möglichste Freiheit in seiner Berufstätigkeit lassen.“ 1913, der Ruhm des inzwischen verstorbenen Messel

begann langsam zu verblassen, organisierte Eberhardt die Finanzierung einer von Georg Wrba modellierten Bronzestatue Messels, die in der großen Eingangshalle des Darmstädter Landesmuseums aufgestellt wurde.

Zur positiven Wahrnehmung Eberhardts als Messel-Rezipient (aber nicht als Epigone!) gehörte die Entwicklung einer eigenständigen, wenngleich ähnlichen künstlerischen Formensprache. Betrachtet man Eberhardts Offenbacher Bauten unter diesem Aspekt, fallen die großflächigen Dächer auf, die den ernsten, grauen Gesamteindruck der Fassaden betonen. Auch das Gebäude der Technischen Lehranstalten hatte ursprünglich einen steingrauen Verputz. Beim Schulgebäude und dem Mayer'schen Verwaltungsbau erinnern die groben, zyklisch aufgetürmten Rustika-Blöcke an Messels Berliner Bauten. Offensichtlich faszinierten Eberhardt solche manieristischen Elemente. Am stärksten erscheint die Wechselbeziehung bei den Dekorformen. Reliefs und Bauschmuck der Portalbereiche erinnern deutlich an das Konzept, das Messel mit den Bildhauern Ignatius Taschner und Georg Wrba für seinen Wertheimbau entwickelt hatte. An allen Großbauten Eberhardts fanden sich entsprechende Reliefs und Skulpturen: weich modellierte, von

kleineren Figuren flankierte Masken auf den Schlusssteinen von Torbögen beispielsweise oder vage an Renaissancereliefs erinnernde Wappenhalter. Oder drollige, zuweilen ineinander verschlungene kleine Tiere wie Eichhörnchen und Pflanzen, dekorativ und ohne tieferen Sinngehalt. Ikonografisch eindeutiger sind die spielerisch Erwachsenenentätigkeiten nachahmenden Putten. Münchenerisch-humorvoll erscheinen vor allem Karl Hubers Kleinkinder und Böckchen auf den Türstürzen des Mayer'schen Portikus als Anspielung auf das von der Gerberei verarbeitete Ziegenhaut-Rohmaterial. Originell das Relief unterhalb des Erkers am Schulgebäude, wo ein von athletischen Gestalten gehaltener Eberkopf ähnlich einem Wappen auf den Namen des Erbauers anspielt. Lassen sich für viele der Reliefmotive außer bei Messel auch Vorbilder in der Kunstgeschichte des 16. bis 18. Jahrhunderts finden, so ist ihre weich-verschliffene Modellierung charakteristisch für die „Handschrift“ des späten Jugendstils. Die großen vollplastischen Statuen der Arbeiter an den beiden Verwaltungsgebäuden hingegen erinnern an realistische Kunstwerke von Constantin Meunier oder an die athletischen Gestalten Hugo Lederers. Die antikische Nacktheit der zu Heroen stilisierten Gerbereiarbeiter am

Mitteltrakt von Mayer und Sohn überforderte allerdings den Kunstverstand mancher, vor allem katholischer Kreise. Später wurden den Figuren deshalb Lendenschurze verpasst.

Literatur:

- Walter Curt Behrendt: Alfred Messel. 1911, Neuausgabe: Berlin 1998.
- Der Profanbau. Zeitschrift für Geschäftshaus-, Industrie- und Verkehrsbauten, Wohnhäuser und Villen. 1910, H. 24, S. 806 („Berliner Brief“).
- Frankfurter Zeitung 15.05.1907.
- Norbert Götz, Ursel Berger (Hrsg.): Ignatius Taschner. Ein Künstlerleben zwischen Jugendstil und Neoklassizismus. Katalog zur Ausstellung im Stadtmuseum München, in der Gemäldegalerie Dachau und im Georg Kolbe Museum Berlin, München 1993.
- Günther Kloss: Georg Wrba (1872–1939). Ein Bildhauer zwischen Historismus und Moderne. Petersberg 1998.
- Offenbacher Zeitung 27.11.1906, 10.12.1906, 09.10.1907, 18.06.1913, 29.09.1913, 19.01.1929, 19.12.1929.
- Christina Uslular-Thiele: Die Entstehung des Vereins für Kunstpflege Offenbach. Offenbacher Geschichtsblätter Nr. 39, 1993 (hrsg. vom Offenbacher Geschichtsverein).
- Zu danken ist Frau Haraldson für Informationen im Rahmen eines persönlichen Gesprächs; ebenso Teilnehmern des Arbeitskreises Senioren-Stadtgeschichte für Hinweise.



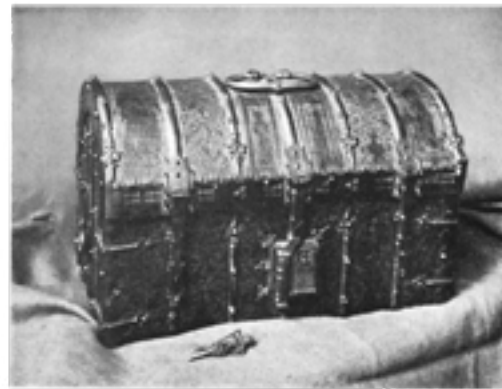
Hugo Eberhardt: Lederwarenfabrik Mayer und Sohn, Offenbach, 1913, Hofansicht.



Hugo Eberhardt: Lederwarenfabrik Mayer und Sohn, Offenbach, 1913, Eingangshalle.

Konkurrenz der Museumsprojekte: Kunstgewerbe, Heimat, Leder

Christina Uslular-Thiele



Sammlungsstücke des Offenbacher Ledermuseums, um 1920.

Wenn man Hugo Eberhardts 1938 verfasstem Rückblick auf seine Offenbacher Anfänge ab 1907 glauben darf, so hatte er gleich bei Ankunft die Idee, die ihm trist erscheinende Stadt könnte durch ein Museum an kultureller Attraktivität gewinnen. Vor allem sollte dieses Museum der Kunstgewerbeschule als inspirierende Vorbildsammlung dienen. Anregung boten Museen in Verbindung mit Gewerbeschulen z.B. in Stuttgart, Darmstadt und Berlin. Eberhardt wollte mustergültige Arbeiten aus allen Zeiten und Materialgebieten sammeln, um sie zum einen Schülern als Inspirationsquelle und zur Ausbildung eines sicheren Geschmackmaßstabs für das eigene Schaffen zu zeigen. Zum anderen wollte er als Konsumenten verstandene Museumsbesucher weiterbilden.

Anfangs am Erwerb alter Offenbacher Fayencen interessiert, stellte Eberhardt bald fest, dass kulturinteressierte alteingesessene Offenbacher schon länger sammelten und forschten, um ein Heimatmuseum aufzubauen. An diesem Projekt beteiligte er sich bald aktiv, etwa im Vorstand der Ende 1911 gegründeten Museumsstiftung. Anreger dieser Vereinsgründung war Rechtsanwalt Dr. Guggenheim, direkter Anlass eine bedeutende Schenkung, verbunden mit der Auflage, sie baldigst

der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Weiteres Engagement im Museumsverein ist Eberhardt nicht nachzuweisen. Vielleicht ließ sein Interesse nach, da nur kleine, lokalhistorische Ausstellungen veranstaltet werden konnten. Zwar sicherte die Stadt dem Verein das instand zu setzende Steinerne Haus (Schlossstraße 50) als Museum zu, doch mit Kriegsbeginn wurde es von der Militärverwaltung für Lazarettzwecke beschlagnahmt. Mit einer 1917 eröffneten kleinen Ausstellung in den Räumen der Stadtbücherei im Isenburger Schloss verband der Museumsverein dennoch die offizielle Gründung des Heimatmuseums.

Diese Aktion stieß in der Öffentlichkeit allerdings auf weniger Resonanz als die kurz zuvor von Eberhardt inszenierte Gründung seines eigenen Museums. Es beschränkte sich auf kunstgewerbliche Gegenstände aus Leder – ein Sammlungsgebiet, auf dem günstig attraktive Erwerbungen möglich waren. Anliegen war, Offenbachs Image als Lederstadt zu fördern und über regionalhistorische Abteilungen hinaus das Kunsthandwerk der ganzen Welt einzubeziehen. Geschickt verband Eberhardt die Museumsgründung mit dem Regierungsjubiläum des hessischen Großherzogs 1917, um den Fürsten mit dieser Würdigung in die Pflicht zu nehmen

sowie mediale Aufmerksamkeit zu bekommen.

Die Sammlung war anfangs in umgenutzten Räumen der Technischen Lehranstalt aufgestellt und daher nur Personen zugänglich, die mit dem Lazarett zu tun hatten. Die Öffentlichkeit konnte, außer bei Führungen, die Erwerbungen erst ab 1919 besichtigen. Die Namensgebung „Deutsches Ledermuseum“ allerdings zeigte: Hier sollte nichts Kleinliches entstehen. Noch befanden sich die Objekte der schnell wachsenden Sammlung enggedrängt in Vitrinen, die bald die Aula und alle Gänge der Schule zustellten. Mit dem Umzug in die von der Stadt zur Verfügung gestellte Villa Mainpfalz löste man sich schnell vom Konzept der schulischen Schausammlung. Konsequenterweise übernahm Eberhardt 1925 die Fayencen und weiteres Kunsthandwerk an das Heimatmuseum.

Bei der Suche nach Sponsoren beschränkte sich Eberhardt nachfolgend nicht auf ortsansässige Spender und Firmen, sondern warb offensiv um auswärtige Unterstützung. Dennoch blieb sein Deutsches Ledermuseum ein starker Konkurrent des Heimatmuseums, was die Mitteilungen in den Tageszeitungen sichtbar machen, die verzeichneten, welche Spender dem jeweiligen Hause welche Schenkungen vermachten. Obwohl das Heimatmuseum auf Objekt-

zuwendungen aus der Bürgerschaft rechnen durfte und vom Geschichtsverein gefördert wurde, konnte es wegen Raummangels lange nur kleine Wechsausstellungen zeigen. Erst 1938 stellte die Stadt brauchbare eigene Räume zur Verfügung.

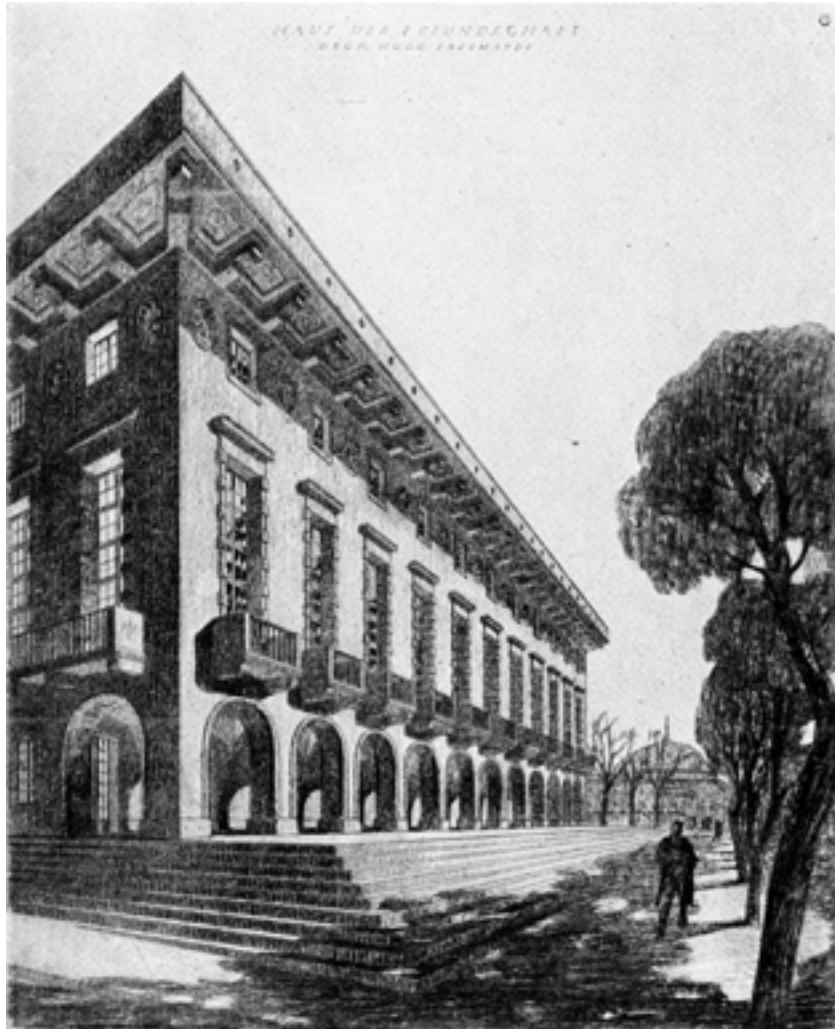
Literatur:

- Darmstädter Zeitung 10.09.1917.
- Offenbacher Abendblatt 08.05.1916, 15.05.1916, 10.03.1917, 07.09.1917, 14.07.1925.
- Offenbacher Zeitung 10.03.1907, 11.01.1912, 1.10.1915, 05.03.1917, 07.09.1917, 10.12.1938.
- Offenbach Post 21.08.1954.



Sammlungsstücke des Offenbacher Stadtmuseums: Offenbacher Fayencen, um 1920.

Das „Haus der Freundschaft“ in Konstantinopel Christian Welzbacher



Hugo Eberhardt: Entwurf für das Haus der Freundschaft, Konstantinopel, 1917, Außenansicht.

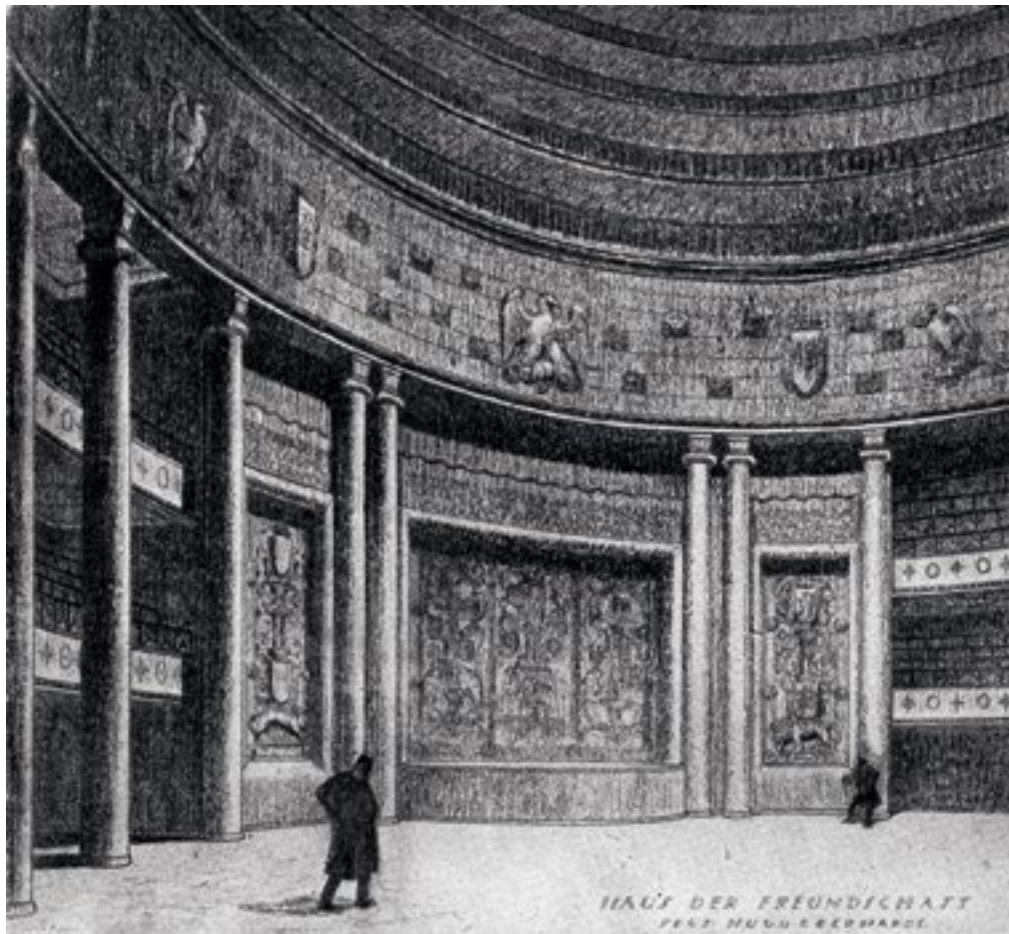
Seit der Gründung 1907 beanspruchte der Deutsche Werkbund eine Schlüsselstellung bei allen Projekten der staatlichen Repräsentation. Auf den Weltausstellungen sollten nach Werkbund-Richtlinien gestaltete Produkte (von Unternehmen wie Bosch, AEG, Continental, Anker, Meyer und Sohn, Klingspor) Deutschlands internationale Konkurrenzfähigkeit verdeutlichen. Gleichzeitig sollte der Staat Werkbund-Künstler und Produzenten direkt beauftragen. Erfolge verbuchte dabei vor allem Peter Behrens, der nach seiner Zeit auf der Darmstädter Mathildenhöhe 1903 Leiter der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule und 1907 Künstlerischer Beirat der AEG geworden war: die Kaiserliche Botschaft in St. Petersburg (1912) und der Schriftzug „Dem deutschen Volke“ (1916) am Berliner Reichstag sind die bekanntesten Beispiele.

Angeregt durch den Bau der Bagdadbahn und im Verbund mit der 1914 gegründeten Deutsch-Türkischen Vereinigung geriet der Werkbund im Ersten Weltkrieg, forciert von den Geschäftsführern Ernst Jäckh und Theodor Heuss, in einen regelrechten Orienttaumel: Auf einem mit Stiftungsgeldern Robert Boschs erworbenen 6.000 Quadratmeter großen Bauplatz im Zentrum Istanbuls sollte das Kulturzentrum „Haus der Freundschaft“ entstehen. Pläne lieferte

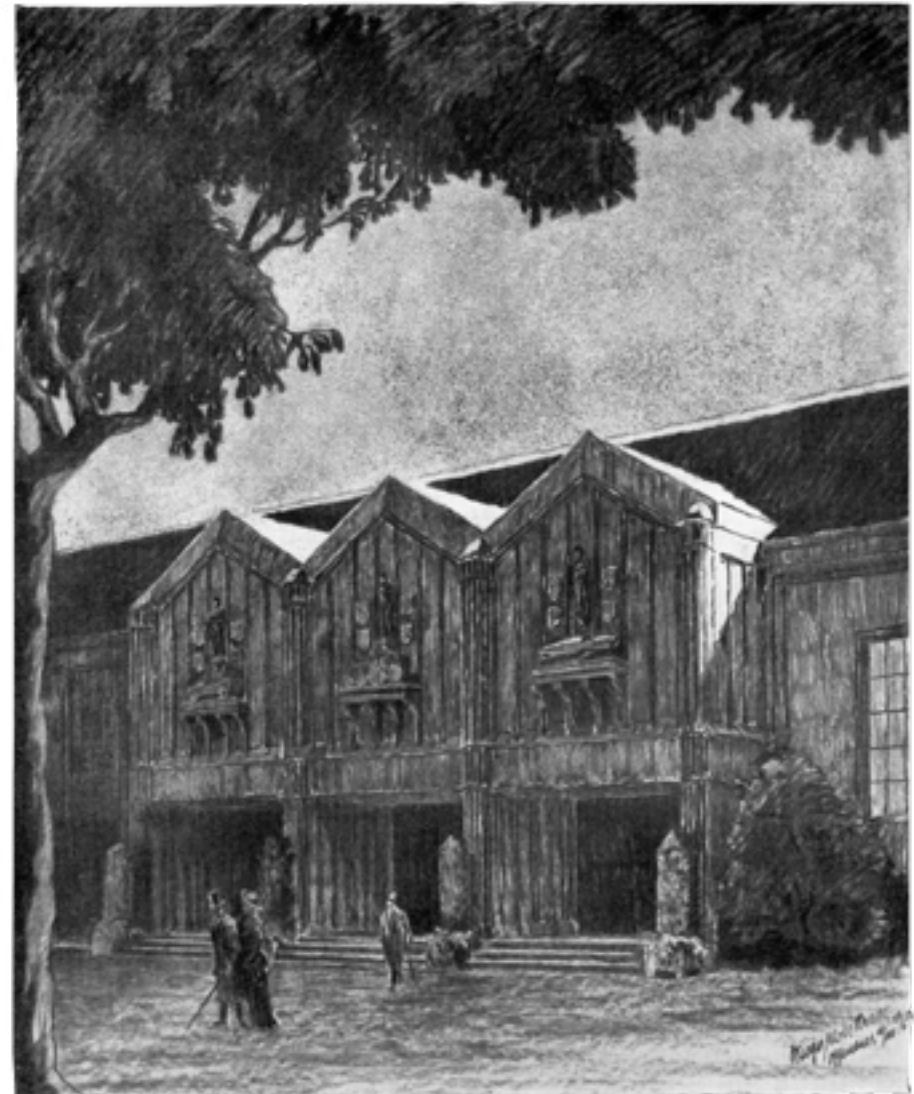
ein Architekturwettbewerb unter zwölf Werkbund-Mitgliedern, die zugleich ihre eigene Jury bildeten. Unter ihnen war Hugo Eberhardt, der allerdings leer ausging. Bald nach der Grundsteinlegung im April 1917 (im Beisein Kaiser Wilhelms II.) wurde der Bau eingestellt. In Offenbach lernten zu dieser Zeit schon sechs über die Deutsch-Türkische Vereinigung vermittelte türkische Schüler. Der Zeremonienmeister des Sultans kam zweimal an den Main. Eberhardt erhielt die Türkische Goldmedaille für Kunst und Wissenschaft. Mit Kriegsende endete auch der Austausch.

Literatur:

– Theodor Heuss: Das Haus der Freundschaft in Konstantinopel. Berlin 1918.



Hugo Eberhardt: Entwurf für das Haus der Freundschaft, Konstantinopel, 1917, Zentrale Halle.



Hugo Eberhardt: Entwurf für die Verkehrshalle auf der Ausstellung des Deutschen Werkbunds, Köln 1914.

Die Technischen Lehranstalten im Ersten Weltkrieg: Lazarett, „Eiserner Mann“, Kriegsgedenken

Christian Welzbacher



Ernst Unger: Nagelbild „Eiserner Mann“, 1915 ausgeführt im Berufsübungslazarett Offenbach. Spätere Aufstellung im Offenbacher Stadtmuseum.

Die Mobilmachung im August 1914 wirkte sich massiv auf die Technischen Lehranstalten aus: Zahlreiche Schüler wurden als Soldaten eingezogen, sodass an einen geordneten Lehrbetrieb kaum mehr zu denken war. Die Nutzung des Neubaus als Reservelazarett (mit einer Kapazität von 220 Betten) markierte früh den Höhepunkt der Entwicklung: Ateliers dienten als Schlafräume, Bäder, Küchen und Operationssaal, während der Ausbildungsbetrieb auf öffentliche Räume in der Offenbacher Innenstadt auswich. Hugo Eberhardt münzte die Zweckentfremdung der Schule in ein patriotisches Bekenntnis mit regelrechtem Programm um, das er in Vorträgen und Aufsätzen verbreitete.

Im „Werkstätten- und Berufsübungslazarett“ genossen die Verwundeten eine handwerkliche Ausbildung, die als Mischung aus gesundheitlicher Rehabilitation und Wiedereingliederung in das Arbeitsleben der Zivilgesellschaft gedacht war. Sozialfürsorge und Interessen der Industrie waren gekoppelt: Mit Kriegseintritt steigerten die Betriebe – Lederwaren (Kampfausstattung), Chemie (Kampfstoffe) und Maschinenbau (Rüstungstechnologie) – ihre Produktion, litten aber unter Arbeitskräftemangel. Das Lazarett sollte solche Defizite musterhaft kompensieren.

Eberhardts Initiative stand im Einklang mit den Aktivitäten des Deutschen Werkbundes. Die hier organisierten Unternehmen warben für ihre Begünstigung bei Staatsaufträgen. Mit Walther Rathenau, Sohn des AEG-Gründers, war zudem ein führender Werkbund-Vertreter in eine militärpolitische Schlüsselstellung gelangt: 1914/15 leitete er die Kriegsrohstoffabteilung des preußischen Innenministeriums.

1915 führte der Werkbund einen Wettbewerb für die Gestaltung von Nagelbildnissen durch und publizierte 69 besonders geeignete Entwürfe. In Offenbach entstand der „Eiserne Mann“, eine über drei Meter hohe Kolossalstatue des historischen Ritters Götz von Berlichingen, der seine rechte Hand bei einem Gefecht verloren und durch eine Metallprothese ersetzt hatte. Der Entwurf stammte von Ernst Unger, einem in Offenbach tätigen freien Bildhauer. Eberhardt hatte die künstlerische Leitung des Projekts. Sogar für eine medizinische Betreuung war gesorgt. Zunächst übernahmen die Verwundeten die Anfertigung des Holzbildes. Im Oktober 1915 ließ man es dann gegen Spende für die Kriegsfürsorge von Bürgern mit Nägeln beschlagen und stellte es aus.

Auch das Thema des Gedenkens spielte jetzt eine wichtige

Rolle. Eberhardt nahm die Anregungen aus dem Werkbund-Jahrbuch 1916/17 („Kriegergräber im Felde und Daheim“) bei der Gestaltung des Kriegsgräberfeldes auf dem Alten Friedhof auf, indem er mehrere Einzelmonumente zum Ensemble kombinierte: Die Reihen kauernder Soldatengräber – die Grabsteine formal extrem reduziert – sind vom kantigen Tempelbau überragt, der an die kriegsbedingten Betriebsunfälle im Offenbacher Zweigwerk des Chemieunternehmens Griesheim-Elektron erinnert. Das hier variierte antikische Motiv der offenen Pfeilerhalle prägte die Memorialarchitektur der Moderne: Wilhelm Kreis nutzte das Motiv für sein „Reichsehrenmal“ (1932/33), Paul Ludwig Troost übernahm es bei der Gestaltung der NSDAP-„Ehrentempel“ am Münchner Königsplatz (1934/35). Eberhardts zweites, im Leonard-Eißnert-Park errichtetes Gefallenendenkmal (1924, gemeinsam mit Ernst Unger) transformierte es zur Ringhalle.

Literatur:

- Kriegs-Wahrzeichen zum Benageln. 69 Entwürfe aus einem Preiswettbewerb des Deutschen Werkbundes. München 1915.
- Jahrbuch des Deutschen Werkbundes. Kriegergräber im Felde und daheim. München 1917.



Pappspielzeug und Holzkästchen, entstanden im Berufsübungs lazarett Offenbach, um 1916.



Hugo Eberhardt: Gefallenendenkmäler Offenbach (Alter Friedhof und Leonhard-Eißnert-Park), 1916 und 1920.



Das sind meine Stiefel. Die habe ich getragen
 in meinem 40. Lebensjahr als Grenadier
 im Sand der Maré auf den Landstraßen
 Serbiens, über die Sturmhöhen auf dem
 Toten Mann bei Verdun, im Feldlazarett
 und in der Heimat. Dann wieder in der
 Champagne und bei Reims an schwe-
 ren Kampftagen vor dem Brimont.
 Dort kamen sie um am 2. Mai 1917 durch
 eine französische Granate.

Rudolf Koch: Holzschnitt Soldatenstiefel, um 1919.

Franz Franke: Meister der Grafik an den Technischen Lehranstalten

Jürgen Eichenauer



Franz Franke: Reklame für die Seifenfabrik Kappus, um 1915.

Der Grafiker und Zeichner Franz Franke (1887-1917) nahm 1908 seine Lehrtätigkeit an den Technischen Lehranstalten in Offenbach als Leiter der Fachklasse für Flächenschmuck auf. Die Anwendungsmöglichkeit kunstgewerblicher Zeichnung, Ornamentik und Typografie betraf die Sparten „Buchdruck, Illustration, Bucheinbände, Lithographie, Entwürfe für Leder- und Textilindustrie, Kunststickerei und Weberei.“ Der Magdeburger siedelte aus Hamburg in die Mainstadt über und die Vorschusslorbeeren, die beispielsweise in der Offenbacher Zeitung nachzulesen sind, helfen die damalige Ausrichtung der Technischen Lehranstalten zu bestimmen: „Seine Berufung an die Schule wurde durch größere Zuwendungen Offenbacher und Frankfurter Kunstfreunde möglich; auch der Ortsgewerbeverein griff mit einer bedeutenden Summe ein.“ Man war sich bewusst: „Es ist von ihm sicher eine vorteilhafte Beeinflussung unserer heimischen Industrie zu erwarten, und das erscheint uns neben der direkten Lehrtätigkeit als der Hauptzweck unserer Technischen Lehranstalten.“ Die Vorbilder solchen Mäzenatentums wurden nicht verleugnet: „Sollte es bei einem so guten Anfang nicht möglich sein, noch mehr Gönner und Freunde um unsere heimische Schule – im Sinne der Frankfurter Akademie – zu

scharen?“ (Offenbacher Zeitung, 25. April 1908)

1913 bezeichnete die Stadtverordnetenversammlung Franke nach entsprechendem Beschluss als „unwiderruflich angestellt“, so berichtete das Offenbacher Abendblatt vom 9. Mai 1913, wobei die Fachklasse für Flächenschmuck mittlerweile „eine der tätigsten und erfolgreichsten Klassen“ (Schmidt, 1915) der Technischen Lehranstalten geworden war: „Sie beginnen mit ganz schlichten Motiven, die sie in Linoleum schneiden, in ewigem Rapport abdrucken und auskolorieren, und schreiten dann zu immer komplizierteren Aufgaben der Flachornamentik vor: Buchschmuck und Illustration aller Art, bemalte Kästchen, Zeug- und Papiermuster, Linoleum- und Holzschnitte, Plakate, Annoncenzeichnung u.s.f., oft in Verbindung mit der Schriftzeichenlehre.“ (ebd.)

Franke galt als Ausnahmetalent, er erarbeitete sich in Offenbach einen guten Stand und gründete eine Familie. Franke war neben seiner Schultätigkeit unter anderem für die Druckerei Gersung und die Schriftgießerei Gebr. Klingspor in Offenbach tätig, in deren Auftrag grafische Arbeiten entstanden. Sein Nachruf in der Offenbacher Zeitung betont zudem, „was Franke an Architekturdarstellungen zu geben wußte.“ Insbesondere „dem verblüffenden

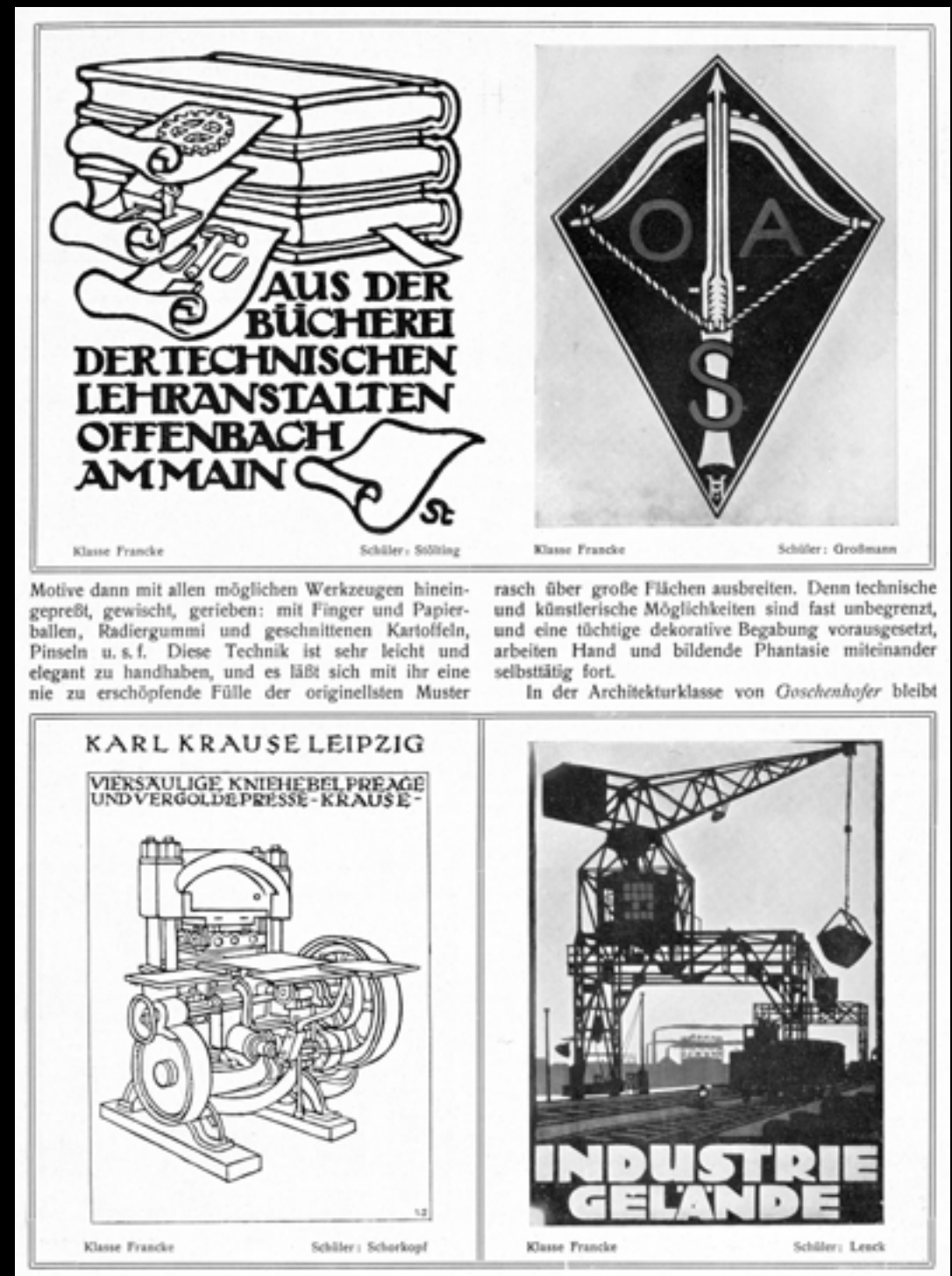
Farbensinn und dem soliden Ernst seiner Kunst“ habe das Andenken der Zeitgenossen gegolten. Und mehr noch: „Wenn die Offenbacher Schule sich so rasch einen Namen machen konnte, so ist Franz Franke ein gut Teil des Hauptverdienstes zuzuweisen.“ (Offenbacher Zeitung, 28.04.1917)

Im April 1917 fiel er an der Westfront, in der Aisne-Champagne-Schlacht, durch einen Kopfschuss. Sowohl im Klingspor-Museum wie auch im Haus der Stadtgeschichte haben sich Arbeiten des früh Verstorbenen erhalten.

Literatur:

– Paul Ferdinand Schmidt: Die kunstgewerbliche Abteilung an den Technischen Lehranstalten zu Offenbach a.M., in: Kunstgewerbeblatt, Jg. 1915, S. 6–10.

– Nachlass Franz Franke, in: Mappe 202, Archiv im Haus der Stadtgeschichte, Offenbach am Main.



Schülerarbeiten der Klasse Franz Franke: Werbegrafik, um 1915.



Klasse Francke

Schüler: Schorkopf

Schülerarbeiten der Klasse Franz Franke: Altstadtansicht, um 1915.

Noch Zeichnungen von Franz Franke



Nr. 3465aP, 6 Cicero Nr. 3465P, 9 Cicero
Nr. 3465bP, 7 Cicero Nr. 3474P, 12 Cicero
Nr. 3486P, 15 Cicero



Nr. 3465aP, 6 Cicero Nr. 3465P, 9 Cicero
Nr. 3465bP, 7 Cicero Nr. 3475P, 12 Cicero
Nr. 3487P, 15 Cicero



Nr. 3465aP, 6 Cicero Nr. 3465P, 9 Cicero
Nr. 3465bP, 7 Cicero Nr. 3476P, 12 Cicero
Nr. 3488P, 15 Cicero



Nr. 3465aP, 6 Cicero Nr. 3465P, 9 Cicero
Nr. 3465bP, 7 Cicero Nr. 3477P, 12 Cicero
Nr. 3489P, 15 Cicero



Nr. 3465aP, 6 Cicero Nr. 3465P, 9 Cicero
Nr. 3465bP, 7 Cicero Nr. 3478P, 12 Cicero
Nr. 3490P, 15 Cicero



Nr. 3465aP, 6 Cicero Nr. 3465P, 9 Cicero
Nr. 3465bP, 7 Cicero Nr. 3479P, 12 Cicero
Nr. 3491P, 15 Cicero



Nr. 3465aP, 6 Cicero Nr. 3465P, 9 Cicero
Nr. 3465bP, 7 Cicero Nr. 3480P, 12 Cicero
Nr. 3492P, 15 Cicero



Nr. 3465aP, 6 Cicero Nr. 3465P, 9 Cicero
Nr. 3465bP, 7 Cicero Nr. 3481P, 12 Cicero
Nr. 3493P, 15 Cicero



Nr. 3470aP, 6 Cicero Nr. 3470P, 9 Cicero
Nr. 3470bP, 7 Cicero Nr. 3482P, 12 Cicero
Nr. 3494P, 15 Cicero



Nr. 3471aP, 6 Cicero Nr. 3471P, 9 Cicero
Nr. 3471bP, 7 Cicero Nr. 3483P, 12 Cicero
Nr. 3495P, 15 Cicero



Nr. 3472aP, 6 Cicero Nr. 3472P, 9 Cicero
Nr. 3472bP, 7 Cicero Nr. 3484P, 12 Cicero
Nr. 3496P, 15 Cicero



Nr. 3473aP, 6 Cicero Nr. 3473P, 9 Cicero
Nr. 3473bP, 7 Cicero Nr. 3485P, 12 Cicero
Nr. 3497P, 15 Cicero

Bei Bestellung sind nicht nur die Nummern, sondern auch die beigebrannten Buchstaben anzugeben

Franz Franke: Monatsvignetten, undatiert.

Siegfried Guggenheim und Rudolf Koch: Freundschaft und Mäzenatentum

Andreas Hansert



Karl Friedrich Lippmann: Porträt Rudolf Koch, Holzschnitt, um 1920.

Rudolf Koch (1876-1934) wurde nach einer Ausbildung als Ziseleur und Zeichenlehrer und einer ersten Berufsstation in der Buchstadt Leipzig 1906 von Karl Klingspor als Schriftkünstler in seine Firma geholt. In Offenbach begegnete Koch bald auch Hugo Eberhardt und Siegfried Guggenheim. Eberhardt zog ihn 1908 als Lehrer an die Technischen Lehranstalten, eine Tätigkeit, die er neben dem Engagement bei Klingspor ausübte. Guggenheim, ein wohlhabender Offenbacher Notar und Rechtsanwalt, der an den Technischen Lehranstalten ehrenamtlich ebenfalls einem kleinen Lehrauftrag für „Gesetzeskunde“ nachging, wurde zu einem engen persönlichen Freund und einem großen Förderer Kochs künstlerischer Arbeit. Guggenheim war führendes Mitglied der Offenbacher jüdischen Gemeinde, Koch tiefgläubiger Protestant; die Gemeinsamkeit des Religiösen verband sie über den konfessionellen Unterschied hinweg in enger Geistesverwandtschaft. Aus dieser Verbundenheit heraus beauftragte Guggenheim Koch mehrfach mit der Herstellung großer Text- und Buchkunstwerke aus dem Themenkreis des jüdischen Lebens. Neben zahlreichen Einzelblättern ragen ein 451 Seiten starkes handgeschriebenes, illuminiertes Buch der Psalmen und eine mit kolorierten Holzschnitten

versehene Haggadah – die „Offenbacher Haggadah“ – heraus, deren Herstellung in einer Auflage von 300 Exemplaren Guggenheim veranlasste. Koch hatte bei diesen sehr arbeitsaufwändigen Projekten bereits Hilfe von Mitarbeitern, sodass es Gemeinschaftswerke waren. Eberhardt hatte ihm 1921 dafür einen größeren Raum an der Schule überlassen, in dem Koch mit einer Reihe von älteren Schülern eine Werkgemeinschaft, den später legendären „Koch-Kreis“, gründete. Ihm gehörten u.a. Fritz Kredel als Holzschneider, Berthold Wolpe als Schriftentwerfer, Friedrich Heinrichsen und Karl Vollmer als Schreiber, die Schwestern Dorothee Freise als Buchbinderin und Emmi Freise als Weberin an. Mit diesem Kreis von Schülern schuf Koch auch eine Reihe von kunsthandwerklichen Arbeiten für Guggenheim und machte aus dessen Haus quasi ein Gesamtkunstwerk. Schon 1919 ließ Koch nach eigenem Entwurf von Carl Schäfer eine große Sederschüssel in Holz schnitzen. Es folgten Treibarbeiten (rituelles Waschbecken mit Kanne), diverse Becher und Schatullen, dann vor allem zahlreiche Wandteppiche mit Segenssprüchen in hebräischer und in Antiquaschrift (Entwurf Berthold Wolpe), die großflächig die Wände des Hauses zierten, sowie eine große Zahl künstlerisch gestalteter

Widmungsblätter zu verschiedenen Anlässen. Guggenheim verfügte so über eine umfangreiche Sammlung kostbarer Objekte aus dem Kreis.

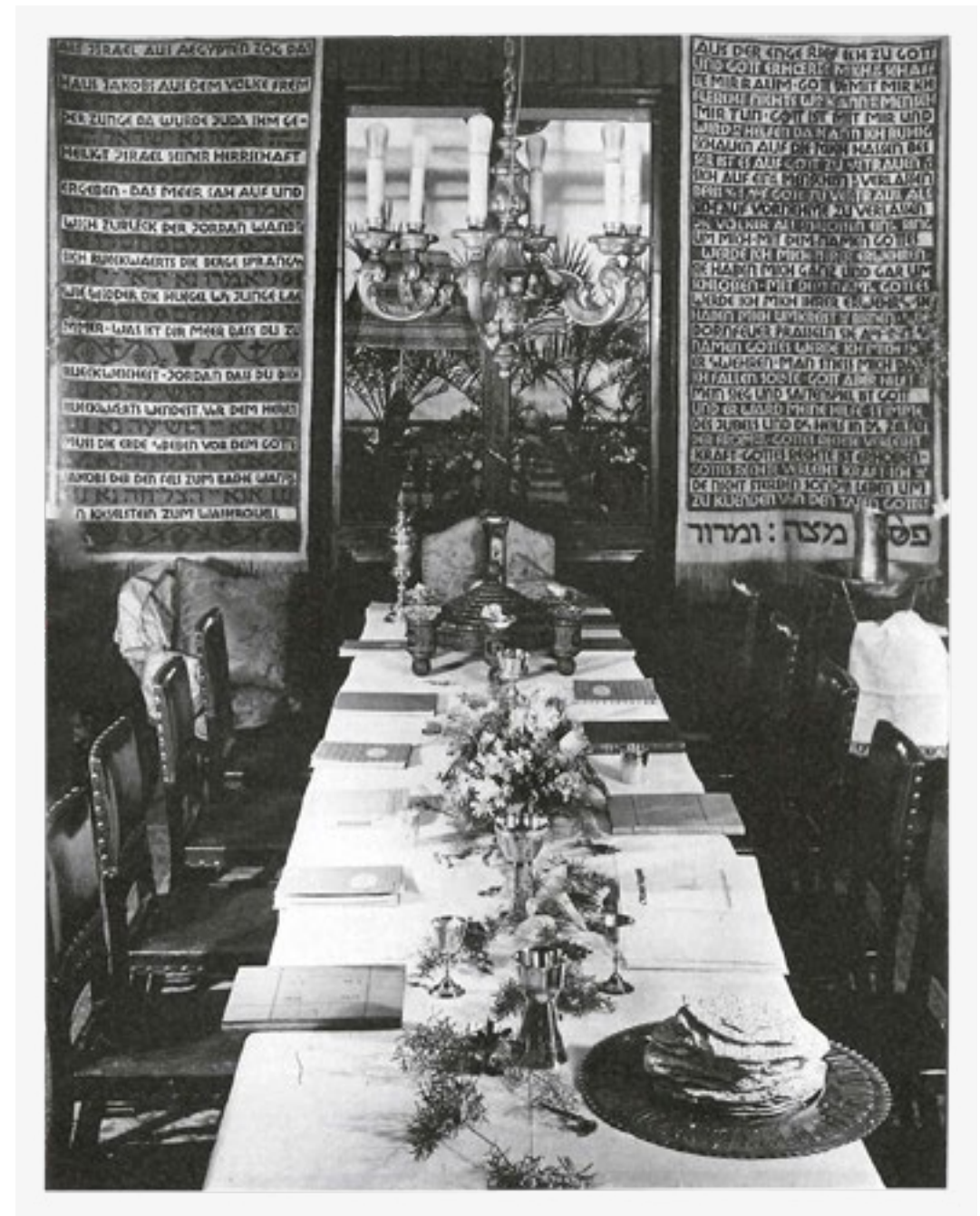
Koch war von einem starken Nationalgefühl durchdrungen. Künstlerischer Ausdruck dessen ist eine große, mit zahlreichen kleinen Holzschnitten versehene Deutschlandkarte, die er ab Mitte der 1920er Jahre gemeinsam mit seinem Kreis herstellte und die ab 1934 in großer Auflage vom Insel-Verlag vertrieben wurde. Politisch unbedarft erlag er 1933 im Taumel der Massen Hitlers Charisma und glaubte, mit ihm ließe sich die „**Hoffnung auf die Zukunft unseres Volkes**“ wiedergewinnen. An den Freundes- und Loyalitätsbanden zu Guggenheim, der schnell in Schwierigkeiten geriet, hielt er dennoch unverbrüchlich fest und beschwor seine Treue zu dem jüdischen **Anwalt**. Koch bemerkte nicht, wie er sich aus politischer Naivität hier in einem unüberbrückbaren Widerspruch verding. Im Frühjahr 1934 ereilte ihn eine tückische Blutkrankheit, der er binnen weniger Wochen erlag.

Guggenheim, der nach den Pogromen vom 9. November 1938 einige Wochen im KZ Buchenwald interniert war, verließ Deutschland und ging ins Exil in die USA. Dort blieb er bis zu seinem Tod 1961. Zu Lebzeiten kehrte er nicht mehr nach Offenbach, das ihn 1948 zum Ehrenbürger ernannte, zurück.

Er ließ sich jedoch dort bestatten. Seine umfangreiche Sammlung an Kunsthandwerk, Schrift- und Buchkunst aus dem Koch-Kreis, die er hatte retten können, vermachte er dem Klingspor Museum.

Literatur:

- Gerald Cinamon: Rudolf Koch. Letterer, type designer, teacher. New Castel, Del. und London 2000.
- Andreas Hansert: Offenbach am Main – Kultur im Sog des Nationalsozialismus: Kunstgewerbeschule, Deutsches Ledermuseum, Schriftgießerei Klingspor. Köln, Weimar, Wien 2019.
- Anjali Pujari, Stefan Soltek und Gabriela Schlick-Bamberger (Hrsg.): Im Glauben an das Exquisite. Siegfried Guggenheim (1873–1961) - Ein jüdischer Mäzen der Buch- und Schriftkunst, Weimar 2011.



Rudolf Koch: Sedertisch im Hause Siegfried Guggenheim, Tulpenhofstraße, Offenbach, um 1930.



Aber Jesus einging zu Kapernaum trat ein Hauptmann zu ihm der bat ihn und sprach: Herr mein Knecht liegt zuhause und ist gleichbreuchig und hat große Qual. Jesus sprach zu ihm: Ich will kommen und ihn gesund machen. Der Hauptmann antwortete und sprach: Herr ich bin nicht wert das du unter mein Dach gehst sondern sprich nur ein Wort so wird mein Knecht gesund denn ich bin ein Mensch der Obrigkeit untertan und habe unter mir Knechte; und wenn ich sage zu einem: Gehe hin! so gehet er und zu einem andern: Komm her! so kommt er und zu meinem Knecht: Tu das! so tut er. Da das Jesus hörte verwunderte er sich und sprach zu denen die ihm nachfolgten: Wahrlich ich sage euch solchen Glaubenden habe ich in Israel nicht gefunden. Aber ich sage euch: Viele werden kommen vom morgen und vom abend und mit Abraham und Isack und Jakob im Himmelreich sitzen aber die Kinder des Reichs werden ausgestoßen in die Feur

sterns hinaus. Da wird sein heulen und zahne klappen. Und Jesus sprach zu dem Hauptmann: Gehe hin du geschesse wie du geglaubt hast. Und sein Knecht ward gesund zu des selbigen Stunde.



Und Jesus kam in des Petrus Haus und sah das seine Schwieger lag und hatte das Fieber. Da griff er ihre Hand an und das Fieber verließ sie. Und sie stand auf und dienete ihm. Am Abend aber brachten sie viel Besessene zu ihm; und er trieb die Dämonen aus mit Worten und machte allelei Kranke gesund; auf das erfüllet würde das gesagte ist durch den Propheten Jesaias der da spricht: Gehat unsere Schwachheiten auf sich genommen und unsere Seuchen hat er getragen.



Rudolf Koch: Reichsadler, um 1922

Christian Welzbacher

In seiner Doppelfunktion als Werkbund-Repräsentant und Vertreter der Deutschen Demokratischen Partei (DDP) hatte Friedrich Naumann auf der Weimarer Nationalversammlung 1918/19 vorgeschlagen, ein Reichskulturministerium zu schaffen. Die Idee scheiterte am Föderalismus, wurde jedoch in abgespeckter Form mit einem sogenannten „Reichskunstwart“ umgesetzt. Vom 1. Januar 1920 an beriet der Kunsthistoriker Edwin Redslob den Reichsinnenminister in allen Fragen politisch-künstlerischer Repräsentation auf Reichsebene: Bauten, Briefmarken, Geldscheine, staatliche Feste, Staatsbesuche, Drucksachen, Flaggen, Hoheitszeichen, Dienstsiegel – und damit auch die Ausgestaltung des Reichsadlers – gehörten in seinen Aufgabenbereich. Zur Formfindung rief Redslob Wettbewerbe aus, gründete einen (kurzlebigen) Werkrat für grafische Formgebung oder vergab direkte Aufträge. In diesem Zusammenhang schuf Rudolf Koch mehrere Varianten des Reichsadlers, darunter für die Standarte des Reichspräsidenten (gemeinsam mit Siegmund von

Weech), für das Finanzministerium und die Publikationen des Reichskunstwarts. Der Reichshaushaltsplan 1922 wurde in Koch-Fraktur ausgeführt, auch lieferte Koch eine Variante des Schriftzugs „Im Namen des Reichs“ für amtliche Urkunden. Besonders prägnant erschien Kochs Wappenadler in einer um 1922 entstandenen Holzschnittfassung mit gotisierender Umschrift. Die Vielzahl dieser Staatsaufträge verdeutlicht das enorme nationale Renommee des Schriftkünstlers und zeigt zugleich, welche Erfolge die Technischen Lehranstalten auf diesem Gebiet verbuchen konnten.

Literatur:

- Mitteilungen des Reichskunstwarts, H. 2, 1920: Die künstlerische Gestaltung des Reichsadlers.
- Gebrauchsgraphik, II. Jg., 1925, H. 2: Die amtliche Graphik des Reichs.
- Akten im Bundesarchiv Berlin (Reichskunstwart).
- Gerald Cinamon: Rudolf Koch. Letterer, type designer, teacher. Foreword by Hermann Zapf. New Castle, Del. 2000.
- Christian Welzbacher (Hrsg.): Der Reichskunstwart. Kulturpolitik und Staatsinszenierung in der Weimarer Republik 1918–1933. Weimar 2010.



Rudolf Koch: Reichswappen mit Umschrift, Holzschnitt, um 1922.



Rudolf Koch: Reichswappen, um 1923.



Rudolf Koch: Dienstsiegel des Reichsfinanzministeriums, um 1922.

Ludwig Enders: Ein Universalist des Designs

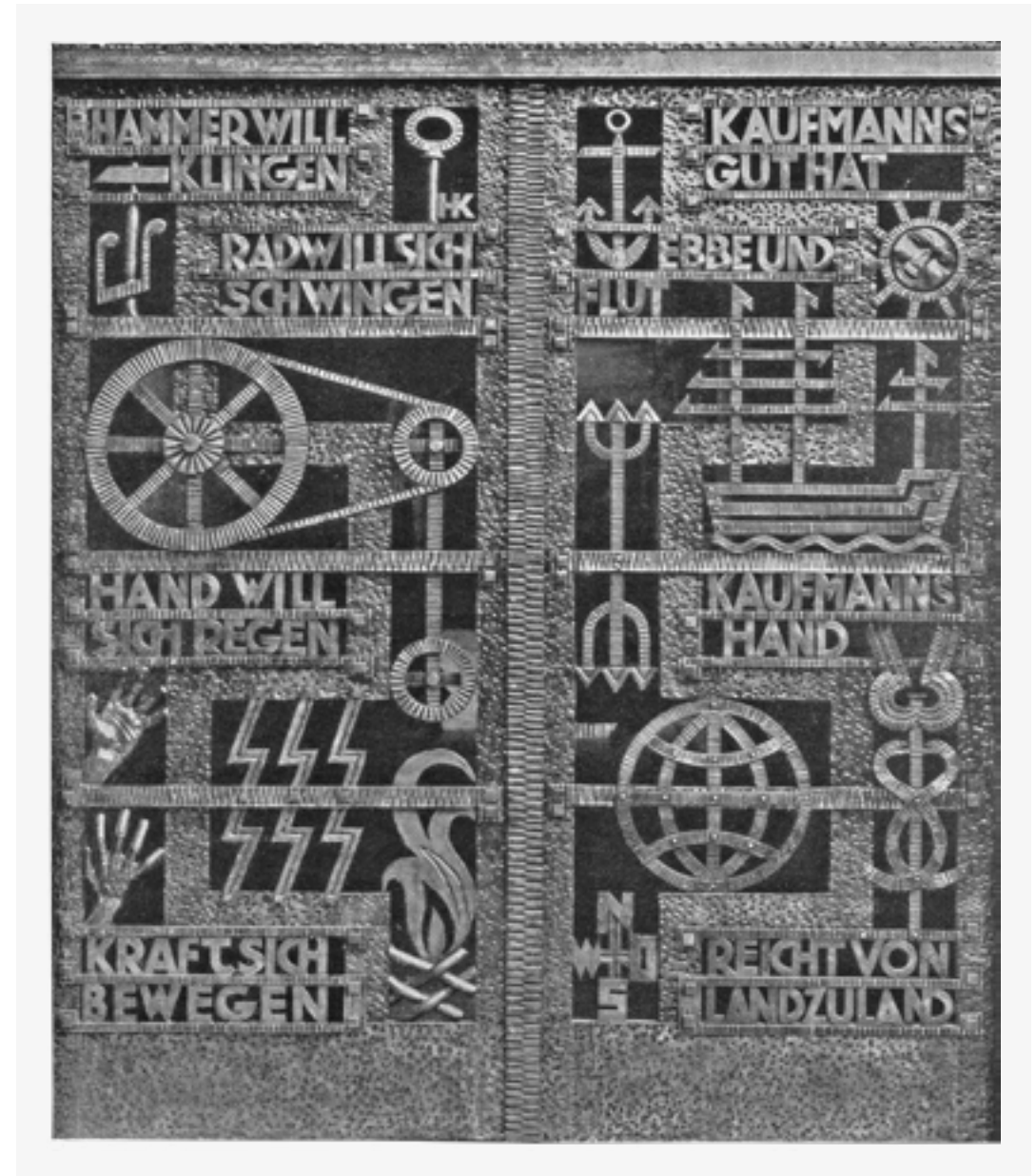
Bianca Limburg

Ludwig Enders (1889-1956) absolvierte seine künstlerische Ausbildung an der Offenbacher Kunstgewerbeschule, in den Lehrateliers für angewandte Kunst der Darmstädter Künstlerkolonie und an der Akademie der Bildenden Künste in München. Während seiner Zeit in Darmstadt und München arbeitete Enders als freier Grafiker. Er entwarf Werbeplakate, Buchillustrationen, Etiketten, Verlobungs- und Besuchskarten, Exlibris und Kalender. Bekanntheit erlangte er zunächst durch seine Buchillustrationen.

1919 bot die Kunstgewerbeschule der Technischen Lehranstalten Enders eine Lehrtätigkeit als Leiter der Klasse für Gebrauchsgrafik an, die er annahm. Neben seiner Lehrtätigkeit war er als Berater für renommierte Unternehmen, wie die Ledermanufaktur Karl Seeger und die Graphische Druckanstalt Wilhelm Gerstung tätig. In seinem Offenbacher Atelier entwarf er für diese Auftraggeber Industrie- und Grafikdesignarbeiten.

Im Nationalsozialismus kollaborierte Enders mit den neuen Machthabern und übernahm Staatsaufträge. Das geht unter anderem aus einem im Stadtarchiv verwahrten Zeitungsartikel vom 9. Oktober 1939 hervor, der anlässlich einer Ausstellungseröffnung erschien. Der Text nennt eine ganze Reihe von Werken, darunter zahlreiche damals aktuelle Entwürfe. Trotz der Verstrickung genoss Enders auch nach 1945 hohes Ansehen als Künstler wie als Lehrer. Zu seinen Schülern zählten unter anderem Heinrich Pauser, Ernst Unger, Willem Grimm und Adolf Bernd. Mit der Wiederaufnahme des Lehrbetriebs nach dem Zweiten Weltkrieg übernahm Enders zusätzlich die Klasse für feine Lederwaren. Erst 1954 beendete er seine Offenbacher Lehrtätigkeit.

Literatur:
– Stadtarchiv Offenbach M 208/ 23.



Ludwig Enders (Entwurf): Einfahrtstor Frankfurter Straße 93, Offenbach, Schmiedeeisen, um 1933.

Wieviel Schönheit ist auf Erden
unsichtbar verstreut;
möcht ich immer mehr des inne
werden.

Wieviel Schönheit, die den Tag-
lärm scheit,
in bescheidenen alt und jungen
Herzen!
Ist es auch ein Duft von Blumen
macht es holder doch der Erde ^{mit}flur,
wie ein Lächeln unter vielen
Schmerzen.

Christian Morgenstern.



Ludwig Enders: Hochzeitshefte, undatiert. Inneres, Deckblatt, Rückseite.



DER GESTALTER LUDWIG ENDERS
BIANCA LIMBURG

Buchbindekunst an den Technischen Lehranstalten: Ignatz Wiemeler

Rosita Nenno



Ignatz Wiemeler: Bucheinband „Deutsche Epigramme“, ausgewählt und herausgegeben von Hugo von Hoffmannsthal. München 1923. Einband 1927.

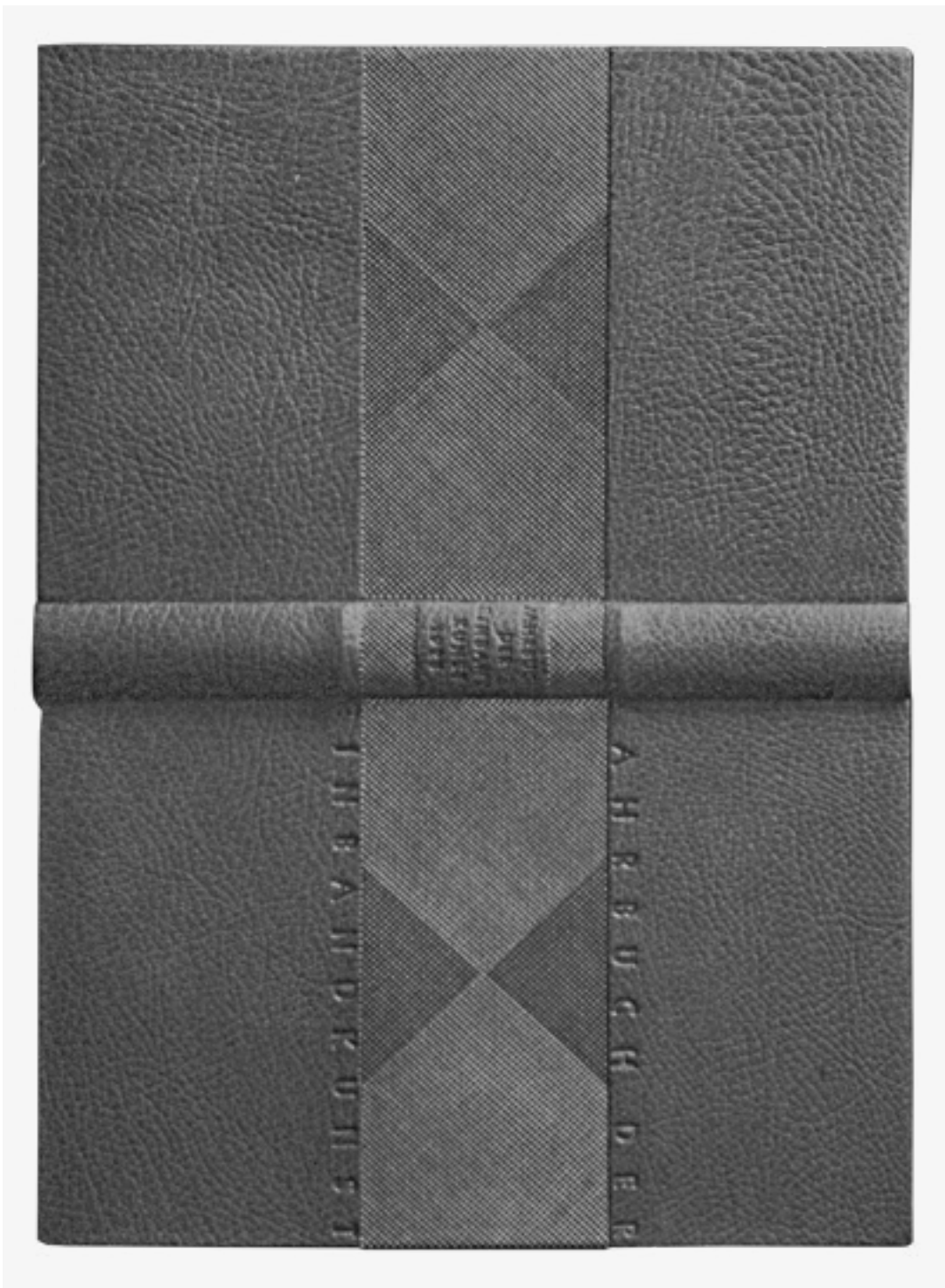
Ignatz Wiemeler (1895-1952) gilt als der wichtigste deutsche Buchbinder der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Jedes seiner Werke überzeugt durch bestes Material und hervorragende handwerkliche Verarbeitung. Traditionell geschult, war er von der englischen Buchbindekunst beeinflusst. Florale Muster in strengem Rahmen auf einem Bucheinband oder frei verteilt über die Deckel eines Kastens prägten seine Frühzeit ebenso wie die Zeit des Dritten Reichs, als er sich, wie viele Künstler, in die Darstellung der Natur flüchtete, um dem ungeliebten Regime ein humanistisches Statement entgegenzusetzen. In seinen Offenbacher Jahren an den Technischen Lehranstalten von 1921 bis 1925 entwickelte er jedoch einen neuen Stil, der sich sachlich-konstruktiv mit dem Aufbau der Buchdeckel auseinandersetzte.

1924/1925 antworteten auf einem Einband für Karl Klingspor noch zwei stilisierte Lorbeerzweige in einem doppelten, aus mehreren eng gesetzten Goldlinien gebildeten Rahmen auf William Morris' opulenten floralen Satz in der Ästhetik der Arts-and-Crafts-Bewegung. Später strukturierte Wiemeler die Flächen ausschließlich mit Linien und Schriftfeldern. Die Typografien seines Kollegen Rudolf Koch setzte er mit Gespür für Proportion und Verteilung

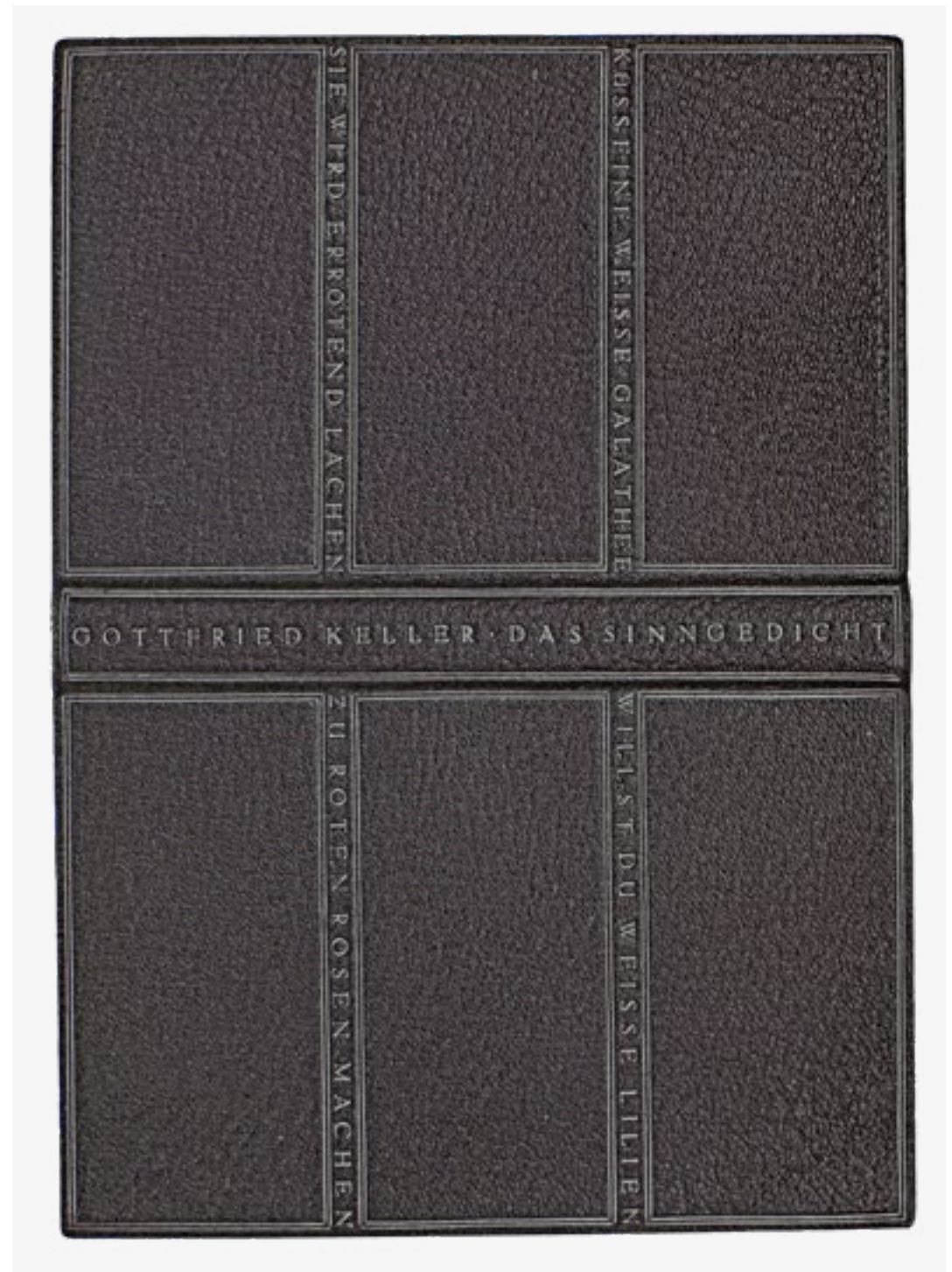
als eigenständiges stilistisches Element ein. Dabei rhythmisierte er Gold- oder Blindlinien fast musikalisch und nutzte auch das spezifische Narbenbild der undekorierten Lederalerflächen dazwischen als drittes Element der Gestaltung. Diese in Offenbach entstandenen Stilmerkmale entwickelte Wiemeler ab 1925 in Leipzig weiter. Basislinien an Buchrücken und -deckeln sollten den Büchern immer mehr „Stand verleihen“. Zudem verweisen verschiedenfarbige Leder, die er in wohlkomponierten Farbflächen auf Rücken, Textschild und „Sockel“ verteilte, auf eine Auseinandersetzung mit den geometrischen und konstruktivistischen Kunstströmungen seiner Zeit. Das Museum of Modern Art in New York würdigte Wiemelers Arbeit 1935 mit einer vielbeachteten Einzelausstellung.

Literatur:

- Helmut Presser: Ignatz Wiemeler – Buchbinder 1895 bis 1952 (hrsg. von der Maximilian-Gesellschaft e.V.). Hamburg 1953.
- Helma Schaefer: „Ignatz Wiemeler“, in: Traditionen Leipziger Buchkunst. Leipzig 1989.
- Stefan Soltek und Josef Weisz: Buchkunst zwischen Himmel und Erde, in: Weltanschauung im Holzschnitt. Braunschweig 1995.
- Ignatz Wiemeler, Modern Bookbinder (exhibition). The Museum of Modern Art, New York 1935. Online verfügbar unter https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2938_300061884.pdf [Zugriff: 12.12.2019].
- Ignatz Wiemeler: Werkverzeichnis. Bearbeitet und zusammengestellt von Kurt Londenberg (hrsg. von der Maximilian-Gesellschaft e.V.). Hamburg 1990.

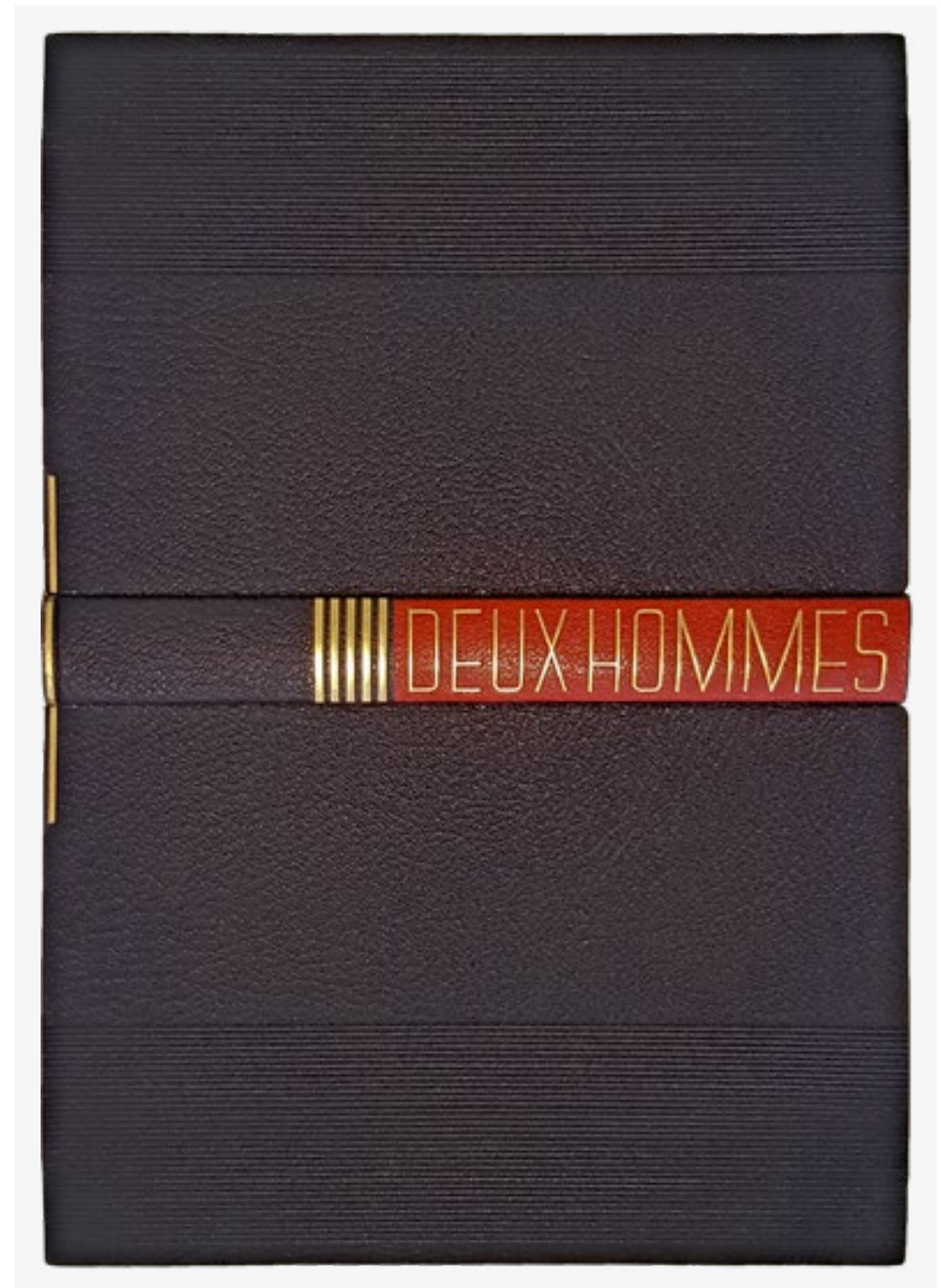


Schülerarbeiten der Buchbinderklasse: Einbände mit Handvergoldung, um 1929.





Ignatz Wiemeler: Bucheinband für Dante Gabriele Rossetti: Hand and Soul, gedruckt 1895 von William Morris. Kelmscott Press, Hammersmith, Einband 1924-1925.



Ignatz Wiemeler: Bucheinband zu Georges Duhamel, Deux Hommes. Paris 1926, Einband 1926-1933.

Dekoratives aus Leder. Ignatz Wiemeler als Lehrer

Inez Florschütz



Ignatz Wiemeler und Otto Fratzscher: Schmuckkästchen. Offenbach 1925.

Neben etlichen Bucheinbänden schuf Ignatz Wiemeler (1895-1952) während seiner Offenbacher Lehrtätigkeit zwischen 1921 und 1925 auch Futterale, Kleinlederwaren, Taschen sowie dekorative Kästchen aus Leder. Die Berufung des noch relativ jungen Gestalters als Leiter der Buchbinderklasse an den Technischen Lehranstalten erfolgte nicht nur aufgrund seines Könnens, sondern auch mit der Absicht, Wiemeler möge Impulse für die heimische Lederwarenbranche geben. Diese Überlegung wurzelte in der Entwicklungsgeschichte dieses Offenbacher Handwerks- und Industriezweigs, der zu Beginn des 19. Jahrhunderts dem Buchbinderhandwerk entwachsen war. Nach Aufhebung des Zunftzwanges wurden hier zunächst hauptsächlich Artikel wie Brieftaschen, Etais, Futterale oder Nähkästchen gefertigt. Nach 1900 fehlte es in der Lederwarenbranche jedoch an geeigneten Mustermachern und diese sollten durch die Ausbildung an den Technischen Lehranstalten gewonnen werden. In diesem Zusammenhang hatte man sogar in Anlehnung an den „Wiener Stil“ die Schaffung eines „Offenbacher Stils“ im Auge. Die gewünschten Impulse oder sogar eine Umsetzung von Entwürfen aus der Schule in größerer Stückzahl gab es jedoch aufgrund der aufwändigen Entwürfe Wiemelers letztlich kaum.

In der Sammlung des Deutschen Ledermuseums befinden sich etliche dekorative Kleinlederwaren, die während Wiemelers Lehrtätigkeit an den Technischen Lehranstalten von ihm selber oder unter seiner Leitung gefertigt wurden. Eines davon ist ein würfelförmiges Zigarettenkästchen, das durch seine dank eines Überzugs aus grünem Ecrasé-Leder besonders deutlich zur Wirkung kommende Klarheit besticht. Das Innere ist mit einem schwarz-weiß gestreiften Stoff im geometrischen Muster verkleidet. Im Vergleich zu anderen Arbeiten Wiemelers aus seiner Schaffensperiode dieser Jahre ist das Kästchen außen sehr schlicht gehalten. Ein Schmuckkästchen, das in Zusammenarbeit mit Wiemelers Buchbinderkollegen Otto Fratzscher (1895-1979) entstanden ist, weist einen anderen Gestaltungsansatz auf: Bereits die ungewöhnliche Form und die Bearbeitung der Oberflächen sind eher im Jugendstil anzusiedeln. Das eingeschnittene Muster ist handvergoldet und verbindet florale und geometrische Strukturen.



Ignatz Wiemeler und Otto Fratzscher: Schmuckkästchen. Offenbach 1925.



Ignatz Wiemeler: Zigarettenkästchen. Offenbach 1925.

Ernst Engel: Druckerei als bibliophile Kunst

Isabelle Gräfen

Ernst Engel, 1879 in Kassel geboren, absolvierte eine Lehre zum Buchdrucker und besuchte nebenher einen Kurs an der Kunstgewerbeschule Kassel, um das Freihand- und Gipszeichnen zu erlernen. Seine Tätigkeit als Gehilfe in verschiedenen Druckereien wurde vom zweijährigen Dienst als Soldat in Berlin unterbrochen. 1904 bekam Engel in Leipzig zum ersten Mal eine Schriftprobe der Behrens-Schrift der Rudhardschen Gießerei (ab 1906 Gebr. Klingspor)

in Offenbach zu Gesicht. Beeindruckt von dieser Probe, wuchs in ihm der Wunsch, für diese Gießerei zu arbeiten. Er bewarb sich am folgenden Tag und wurde direkt angenommen.

In seinen persönlichen Erinnerungen berichtete Engel, dass die an ihn gestellten Anforderungen sehr hoch gewesen seien, es ihm aber gelungen sei, ihnen zu entsprechen. 1905 wurde ihm die Leitung der Hausdruckerei übertragen. Zeitgleich übernahm er



Ernst Engel Presse: Johann Wolfgang Goethe: Von Deutscher Baukunst, um 1924.

einen Lehrauftrag für Buchdruck an der Frankfurter Gewerbeschule und leitete den Entwurfskurs für Schriftgießer an den Technischen Lehranstalten in Offenbach. In seiner Offenbacher Klasse saßen die Lehrlinge und Gehilfen der Schriftgießerei Gebr. Klingspor. Die Schriftgießerei stellte das Typenmaterial zur Verfügung und ließ die Schülerarbeiten in der Hausdruckerei drucken, da die Schule nicht über eigene Druckerpresse verfügte. 1908 erstellte Engel den ersten Entwurf für die Probe zur Fette Deutschen Schrift von Rudolf Koch, der ihm daraufhin die Gestaltung zukünftiger Proben ganz überließ. Viele weitere Proben oblagen Engels Gestaltung, so die Tiemann-Mediaeval und die Behrens-Antiqua. 1909 gab Engel die Stelle an der Frankfurter Gewerbeschule auf.

Der Erste Weltkrieg unterbrach die Tätigkeit in der Gießerei; erst 1917 nahm er seine Arbeit bei Gebr. Klingspor wieder auf. Mittlerweile war der Wunsch nach einer eigenen kleinen Druckwerkstatt entstanden, die er 1921 dann tatsächlich in Betrieb nehmen konnte. Mithilfe eines Darlehens seines Freundes Siegfried Guggenheim schaffte er sich eine Handpresse an; den Raum stellte ihm der Direktor der Lehranstalt, Hugo Eberhardt, zur Verfügung. Hier entstanden fünf eigene Schriftty-

pen (Mörrike-Fraktur; erste, zweite und dritte Einbuchstabenschrift; Deutsche Schrift) und zahlreiche Handdrucke. Der Grafiker Josef Weisz schuf Holzschnitte zu Drucken von Ernst Engel, die Einbände der Drucke kamen unter anderem von Otto Fratzscher und Ignatz Wiemeler.

Ab 1924 reduzierte Engel seine Arbeitsstunden in der Schriftgießerei zugunsten der Lehrtätigkeit. 1936 verließ er die Druckerei der Firma Klingspor und widmete sich nur noch dem Unterricht an den Lehranstalten und seiner Druckwerkstatt. Die höchste Erfüllung für ihn war es, Bücher frei von äußeren Einflüssen und Erwartungen zu drucken, immer mit dem Ziel, das handwerklich Beste zu leisten. Insofern folgte er dem Ideal des Pressendrucks, wie er in Deutschland nach englischem Vorbild seine reich facettierte Ausprägung erfuhr.

Literatur:

- Hugo Eberhardt: Karl Klingspor und die Offenbacher Kunstgewerbeschule, in: Festschrift Karl Klingspor zum achtzigsten Geburtstag am 25. Juni 1948. Offenbach am Main 1948, S. 11–23.
- Ernst Engel: Mein Weg zu Klingspor. Maschinenschrift aus dem Nachlass Ernst Engels. Klingspor-Museum, Offenbach am Main, o.J.
- Ernst Engel: Über sich selbst. Maschinenschrift aus dem Nachlass Ernst Engels. Klingspor-Museum, Offenbach am Main 1925.
- Heinz Schmiedt: Der Drucker Ernst Engel und die Offenbacher Schule. 8. Druck des Klingspor-Museums. Offenbach am Main 1967.
- Heinz Schmiedt: Ernst Engel, Leben und Werk, in: Die Ernst-Engel-Pressen 1921-1995. Meersburg am Bodensee 1995, S. 7–16.

Und es kam einer von den sieben Engeln, die die sieben Schalen hatten, redete mit mir und sprach zu mir: Komm, ich will dir zeigen das Urteil der großen Hure, die da an vielen Wassern sitzt; mit welcher gehuret haben die Könige auf Erden, und die da wohnen auf Erden, trunken worden sind von dem Wein ihrer Hurerei. Und er brachte mich im Geist in die Wüste. Und ich sah ein Weib sitzen auf einem scharlachfarbenen Tier, das war voll Namen der Lästerung, und hatte sieben Häupter und zehn Hörner. Und das Weib war bekleidet mit Purpur und Scharlach, und Übergüldet mit Gold und edlen Steinen und Perlen, und hatte einen güldnen Becher in der Hand, voll Greuels und Unsauberkeit ihrer Hurerei, und an ihrer Stirn geschrieben einen Namen, ein Geheimnis: Die große Babylon, die Mutter





sind, die da geistlich arm sind; denn das Himmelreich ist ihr. ☩ Selig sind, die da Leid tragen; denn sie sollen getröstet werden. ☩ Selig sind die Sanftmütigen; denn sie werden das Erdreich besitzen. ☩ Selig sind, die da hungert und dürstet nach der Gerechtigkeit; denn sie sollen satt werden. ☩ Selig sind die Barmherzigen; denn sie werden Barmherzigkeit

2

erlangen. ☩ Selig sind, die reines Herzens sind; denn sie werden Gott schauen. ☩ Selig sind die Friedfertigen; denn sie werden Gottes Kinder heißen. ☩ Selig sind, die um Gerechtigkeit willen verfolgt werden; denn das Himmelreich ist ihr. ☩ Selig seid ihr, wenn euch die Menschen um meinetwillen schmähen und verfolgen und reden allerhand Ableswider euch, so sie daran lügen. Seid fröhlich und getrost; es wird euch im Himmel wohl belohnt werden, denn also haben sie verfolgt die Propheten, die vor euch gewesen sind.

Ihr seid das Salz der Erde. Wo nun das Salz dumm wird, womit soll man's salzen? Es ist hinfort zu nichts nütze, denn daß man es hinausschütte und lasse es die Leute zertreten. Ihr seid das Licht der Welt. Es kann die Stadt, die auf einem Berge liegt, nicht verborgen sein. Man

3

Der Maler Heinrich Holz und die Technischen Lehranstalten

Christina Uslular-Thiele



Heinrich (Heiner) Holz: Wandgemälde im Landhaus Karl Klingspors, um 1925, Ausschnitt.

Heinrich Holz, den Hugo Eberhardt in seiner Grabrede als eines der größten Talente beschrieb, das die Kunstgewerbeschule je besucht habe, war sicher auch einer der ungewöhnlichsten Schüler. Der 1890 geborene Holz, von allen nur Heiner genannt, wuchs in ärmlichsten, bildungsfernen Verhältnissen auf. Nach der Volksschule wurde der körperlich schwache Junge 14-jährig Hilfsarbeiter, Weißbinder und später Bote. In seiner Freizeit zeichnete er und fand im Zigarrenhändler Güth einen Interessenten für seine Bilder. Güth überzeugte ihn, die Kunstgewerbeschule zu besuchen, und trieb Förderer auf, die Schulgebühren und Material bezahlten. Holz selbst wäre dies nicht möglich gewesen. Ab November 1911 in den Klassen des Grafikers Franz Franke und vor allem des Malers Richard Throll unterrichtet, zeigte Holz früh stilistische Eigenständigkeit bei der Umsetzung genauer Beobachtung von Pflanzen, Tieren und Menschen in fantastische, farblich frei gestaltete dekorative Bildmotive. Als liebenswürdiger, trotz Armut unbekümmert lebender Mensch, ohne die innere Zerrissenheit, wie sie expressionistisch malende Zeitgenossen empfanden, schuf er einen eigenen, naiv-abstrahierenden, zarten Stil.

Holz scheint noch vor Abschluss der Ausbildung zum

Dekorationsmaler zum Heer eingezogen worden zu sein. Als Infanterist beim Karpatenfeldzug erfuhr er die Schrecken des Krieges, doch die fremden, malerisch inspirierenden Landschaften und Bewohner Rumäniens faszinierten ihn. Wohl wegen einer Verwundung kam Holz 1917 nach Offenbach zurück. Er wurde in dem Lazarett untergebracht, das seit Kriegsbeginn im neuen Schulbau der Technischen Lehranstalt eingerichtet war. Im Beschäftigungskurs für Leichtverletzte unterrichtete Heinrich Holz fortan Verwundete in einfachen Werktechniken wie Flechten oder Schnitzen.

Nach Kriegsende erhielt Holz durch Dominikus Böhm seinen ersten großen Auftrag. Er malte die katholische Notkirche St. Josef (1920) mit Passionsszenen sowie an der Altarwand mit einer Apotheose Christi im farbigen Reigen der Heiligen aus. Der Bau ist ebenso verloren wie etliche jener Häuser der Frankfurter Altstadt, deren Fassaden Heinrich Holz bemalte und die im Auftrag des 1922 durch Fried Lübbecke gegründeten Vereins tätiger Altstadtfreunde entstanden.

Als mittelloser Gelegenheitsarbeiter im Odenwald, in Wiesbaden und dem Rheinland unterwegs, bemalte Holz Schilder, Räume in Gastwirtschaften oder Kinderzimmer. Er arbeitete ohne

Vorzeichnungen, aber auch ohne künstlerische Kompromisse. „Er lebte immer von der Hand in den Mund“, erinnerte sich Rudolf Koch. Koch motivierte wohl seinen Freund dazu, am von der Hausdruckerei der Gebr. Klingspor 1926 gestalteten Kalender mitzuarbeiten. Karl Klingspors Kronberger Villa malte Holz ebenfalls aus. Seit 1924 bekam er zudem vom Buchdrucker Ernst Engel einige Aufträge, u.a. für Vorlagezeichnungen zur Holzschnittserie „Tod des Empedokles“. 1927, als sein bohèmehaftes Leben mit Hochzeits- und Hausbauplänen in geordnetere Bahnen zu kommen schien, starb er überraschend nach kurzer Krankheit.

An seiner Beisetzung nahm fast die gesamte Offenbacher Künstlerschaft teil. Freunde schufen einen Grabstein, dessen Reliefs Bildmotive von Holz' Zeichnungen aufnahmen. Wenige Monate später zeigte der Bund Offenbacher Künstler eine Gedächtnis-ausstellung. Holz' Künstlerstatus stand nun außer Frage, doch seine Bekanntheit blieb auf einen lokalen Kennerkreis beschränkt.

Literatur:

- Adolf Bode: Erinnerungen an den Maler Heinrich Holz. Stadtarchiv Offenbach M615.
- Robert Corwegh: Die Offenbacher St. Josephs-Kirche. Ein Notstandsbau, in: Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten. Okt 1920–März 1921, S. 165–167.
- Darmstädter Zeitung 07.01.1926.
- Heinrich Holz. Katalog zur Ausstellung vom 13. März – 5. April 1983. o.O. 1983.
- Rudolf Koch: Biographie Heinrich Holz. Stadtarchiv Offenbach M615/1.
- Offenbacher Abendblatt 16.08.1927.
- Offenbacher Nachrichten 08.08.1940.
- Offenbacher Zeitung 10.08.1916, 06.05.1917, 19.06.1920, 27.05.1924, 03.05.1925.
- Heinz H. Schmiedt: Heinrich Holz. Ein Maler und Illustrator aus Offenbach am Main 1890–1927. Darmstadt 1966.



Heinrich (Heiner) Holz: Altargemälde der Notkirche St. Josef, Offenbach, 1920, Ausschnitt.



Heinrich (Heiner) Holz: Garten Eden. Gouache, 1926 (oben) und: Zigeunerwagen. Gouache, 1923.



DER MALER HEINRICH HOLZ
CHRISTINA USLULAR-THIELE

Dominikus Böhm und die Bauschule der Technischen Lehranstalten

Christian Welzbacher



Dominikus Böhm: Notkirche St. Josef, Offenbach, 1920.

Dass die Technischen Lehranstalten bis heute ein blinder Fleck der Moderne sind, hat 2005 eine Ausstellung im Deutschen Architekturmuseum (DAM) offenbart: Die Retrospektive zum Schaffen des Baumeisters Dominikus Böhm (1880-1955) blendete die Offenbacher Bezüge fast vollständig aus, obwohl Böhm von 1908 bis 1926, also knapp 18 Jahre, als „Hauptlehrer“ an der Bauschule beschäftigt war und im Umfeld der Lehrerkollegen die für seine Karriere prägenden Jahre verbrachte. Die Verengung des Blickwinkels resultierte in erster Linie wohl aus der Tatsache, dass wir mangels Aktenmaterial nicht wissen, was genau Böhm an der Schule gemacht hat. Allerdings verweist sein Monograf August Hoff in mehreren Publikationen auf das enge persönliche Verhältnis Böhms unter anderem zu den Malern Heinrich Holz und Richard Throll, dem Bildhauer Karl Huber und dem Grafiker Rudolf Koch, der Böhm mit markantem Kinnbart auf unnachahmliche Weise in einem Scherenschnitt porträtierte.

Etwas klarer wird das Bild von Böhms in der Offenbacher Zeit entstandenem Werk, wobei sich in der Stadt selbst nur eine Reihe eindrucksvoller Grabmonumente und mehrere größere Villenbauten erhalten haben. Der Notkirchenbau St. Josef, 1919/20 errichtet und

Böhms erster Sakralbau, wurde nach dem Zweiten Weltkrieg abgerissen. Ein Hauptwerk ging damit verloren. „Böhm und Weber bauten in Offenbach ein gutes Kirchlein mit ganz geringen Mitteln“, schrieb August Hoff 1922 in der Werkbund-Zeitung „Die Form“ und betonte später, gewissermaßen in der Funktion als Böhms Hausautor, „anspruchlose Sachlichkeit“ und „ehrliche Handwerklichkeit“ des Gebäudes. Was pejorativ klingt war als Würdigung gemeint: Materialgerechtigkeit, wirtschaftliche und künstlerische Effizienz waren in St. Josef offensiv thematisiert worden, ganz unverblümt zeigte Böhm die Konstruktion aus Holzbindern, auf die Heinrich Holz seine Malereien direkt aufbrachte.

St. Josef muss als frühes Beispiel für ein nach industriellen Richtlinien erbautes Gotteshaus verstanden werden, das in der Diskussion um eine zeitgemäße Erscheinungsform des Kirchenbaus als Ganzes eine zentrale Bedeutung hat. Die Debatte, ob man Ähnliches auch mit Materialien wie Beton und Stahl tun dürfe, wurde über die gesamten 1920er Jahre hinweg in beiden Konfessionen geführt. Böhm lieferte dazu immer wieder (gebaute) Beiträge: Nur ein Jahr nach St. Josef konnte er mit der Kirche St. Peter und Paul in Dettlingen am Main gleichsam die Betonvariante zum Offenbacher

Bau ausführen, und zwar erneut in Partnerschaft mit Martin Weber, der im Verlauf der 1920er Jahre nach Frankfurt ging und dort weitere Kirchen plante. Nach dem Bau des Benediktinerklosters in Vaals (1923), dem ersten Höhepunkt von Böhms expressionistischer Phase, und der Kriegergedächtniskirche Neu-Ulm bekam er vom Mainzer Bistum den Auftrag zur Errichtung der Christkönigskirche in Mainz-Bischofsheim (1925/26). Hier steigerte er die Engführung von Sakralbau und technischem Zeitalter auf dramatische Weise: Der Sichtbetonbau ist mit einer parabelförmigen Längskuppel überspannt, zum Altar hin sind raumhohe Betonbögen fast barock verschachtelt.

Von Beginn an sind in Böhms Werk die Elemente der Erneuerung mit solchen der Tradition gekoppelt. Allerdings erscheinen dabei die Anleihen formal so weit vereinfacht, dass die Hinweise auf Spuren konkreter Vorbilder verwischt sind. Eine derartige Abstraktion des Historischen vertiefte Böhms auch beim Umgang mit den Ziegeln seiner Fronten und Fassaden: Die Mauern sind aus Normal- und Fehlbränden geschichtet, im Sockelbereich werden Natursteine eingestreut, Rhythmus und Abfolge im Klinkerverband ändern sich, Entlastungsbögen sind eingemauert, ganze Lagen stehen

hochkant. Diese Details, immer mit äußerster Bedachtheit inszeniert, erinnern an Baunähte, sie suggerieren die Abfolge von Bauphasen. Ohne die stilistischen Rückgriffe des akademischen Historismus versuchte Böhms dem Mauerwerk emblematisch die Dimension „Zeit“ als vielschichtigen Assoziationsrahmen einzuschreiben. Hier wird der Prozess nachvollziehbar, der zum Aufschichten einer solchen Wand notwendig ist. Mühevoll handwerkliche Maurerarbeit, deren Technik über Jahrhunderte unverändert blieb, wird hier beschworen – dem „technischen Zeitalter“ industrieller Fertigung antwortet ein „handwerkliches Zeitalter“, der Industrie steht die Bauhütte gegenüber. Fortschritt wird durch Tradition geerdet – oder umgekehrt: Tradition durch Anverwandlung in Zeitgenossenschaft überführt.

Böhms Haltung ist im Hinblick auf Eberhardts Gesamtprogramm der Technischen Lehranstalten genauso interessant wie in Bezug auf die Mittelalterbegeisterung seines Lehrerkollegen Rudolf Koch. Böhms signierte die meisten seiner Werke – eine Besonderheit in der Architekturgeschichte – mit dem Kürzel „DB“, das in der Form eines Steinmetz- oder Gildezeichens mit zackigem Stößel in den Stein getrieben wurde. So unterstrich er die Assoziation der Bauhütte,

ähnlich wie dies die Mitglieder von Kochs 1921 gegründeter Offenbacher Werkgemeinschaft mit der Verwendung ihrer Meisterzeichen taten, als seien sie Angehörige eines klösterlichen Skriptoriums.

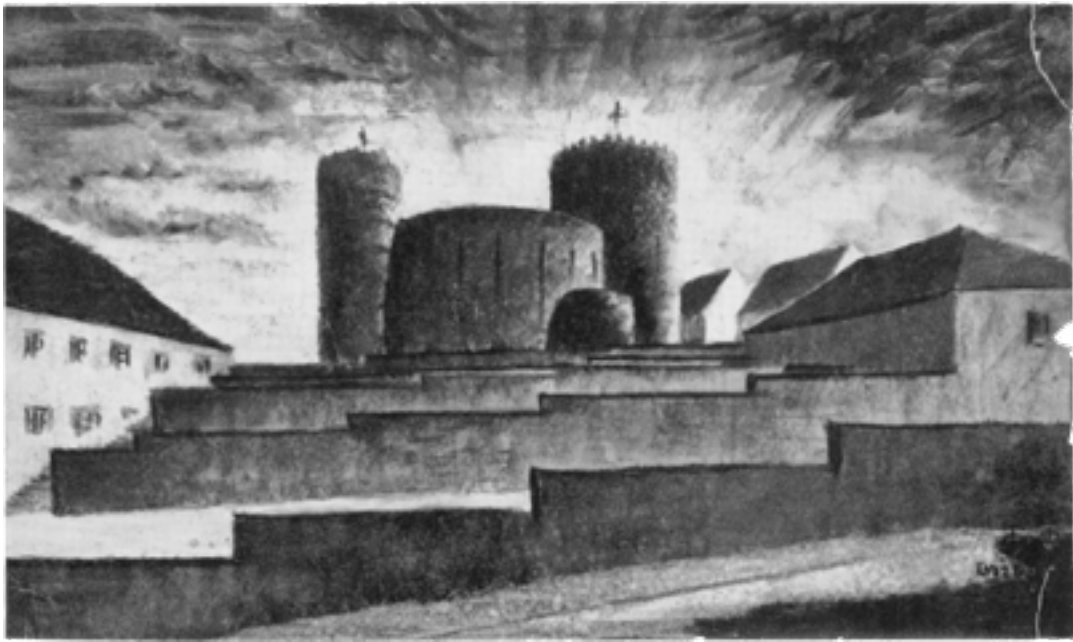
Böhms stand mit seinem Doppelbezug auf Mittelalter und Neuzeit keineswegs allein. Walter Gropius' Unterrichtskonzeption für das Staatliche Bauhaus von 1919 etwa speiste sich aus ähnlichen Quellen: erstens aus der Idee des Gesamtkunstwerkes, die vom Jugendstil über die Reformbewegung des Deutschen Werkbunds (also sowohl über Darmstadt als auch über Offenbach) Eingang in die Weimarer Schule fand. Zweitens war für diese Wiedervereinigung sämtlicher Kunstgattungen unter dem Dach der Architektur, wie sie auch Eberhardt forderte, eine Berufung auf die mittelalterliche Bauhütte konstitutiv. Der Kirchenbau galt als Idealtypus des Einheitskunstwerks, Lyonel Feiningers „Kathedrale der Zukunft“, die das Gründungsmanifest des Bauhauses illustriert, sollte diese neuromantische These bildmächtig unterstützen.

Kurz nach dem Ende der Arbeitsgemeinschaft von Böhms und Martin Weber 1923 kam der junge Architekt Rudolf Schwarz (1897-1961) als Böhms Assistent nach Offenbach. Auch hier hat sich keinerlei Archivmaterial erhalten,

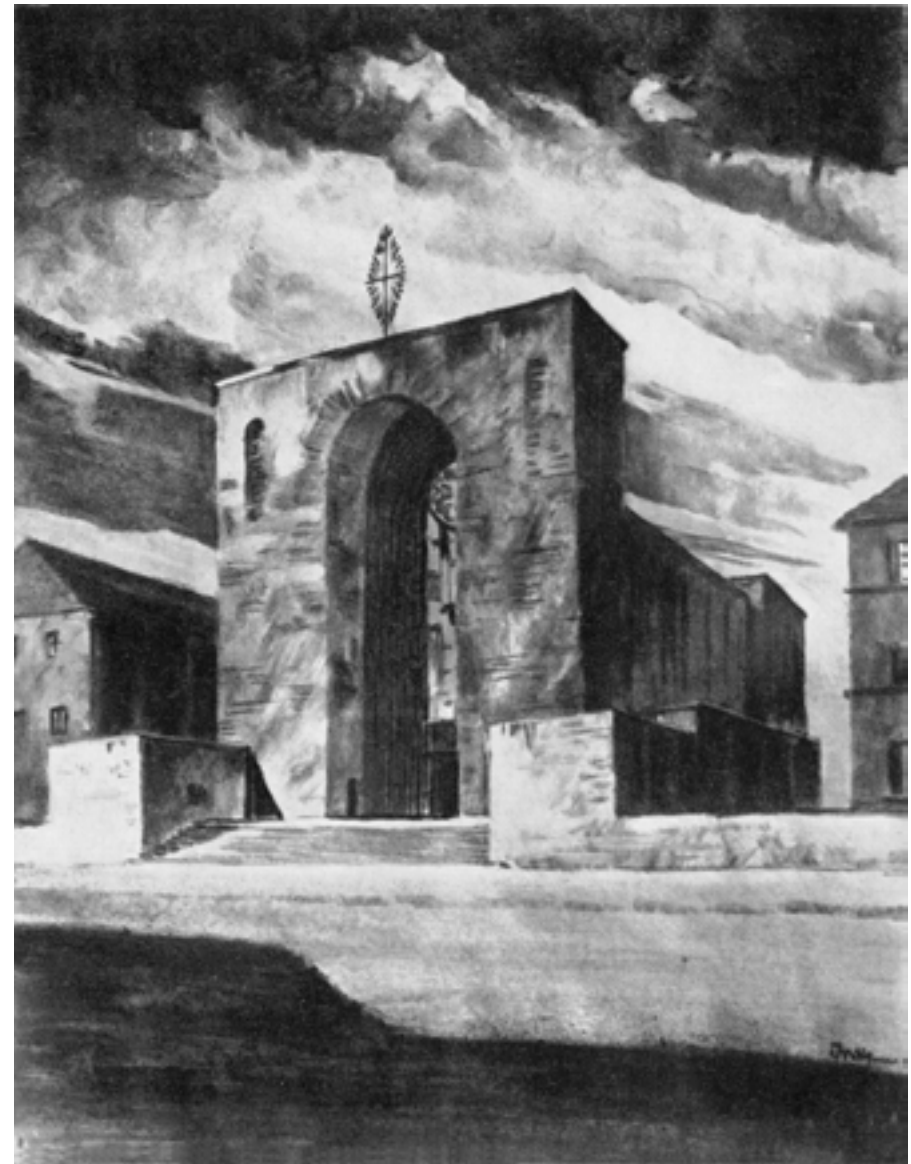
mit dem sich Lehrform und -inhalte bestimmen ließen. Während Böhms 1926 nach Köln wechselte, ging Schwarz zeitgleich nach Aachen. Allerdings baute er noch in den Folgejahren mehrere Villen in Offenbach. Diese Bauten dokumentieren auch, wie eng und intensiv die katholischen Verbindungen in der Stadt gewesen sein müssen – in diesem Fall zur Reformtheologie der Liturgischen Bewegung und des Quickborn. 1934 errichtete Schwarz für den Bruder des Mainzer Erzbischofs, den Arzt Georg Volk, eine Villa in der Frankfurter Straße. Sie kann als ausgereiftes Beispiel der Neuen Sachlichkeit gelten.

Literatur:

- Das Zeichenbuch. 493 Zeichen, wie sie in den frühesten Zeiten, im Altertum, in frühchristlicher Zeit und im Mittelalter gebräuchlich waren. Mit Hilfe von Freunden gesammelt und erläutert von Rudolf Koch. Offenbach am Main 1926.
- Dominikus Böhm. Geleitwort von Kardinal Josef Frings. Beiträge von August Hoff, Herbert Muck, Raimund Thoma. Zürich 1962.
- Die Form. Monatsschrift für gestaltende Arbeit. 1. Jg., 1922, H. 4, S. 16. August Hoff: Aufgaben heutiger kirchlicher Kunst.
- August Hoff: Dominikus Böhm. Professor an den Kölner Werkschulen. Berlin, Leipzig, Wien 1930.
- Michael Siebenbrodt: Bauhaus Weimar. Entwürfe für die Zukunft. Ostfildern 2000, S. 230–231.



Dominikus Böhm und Rudolf Schwarz: Idealprojekt für eine Kirche in einer Siedlung, um 1925.



Dominikus Böhm: Entwurfszeichnung St. Peter, Offenbach, um 1924.

Ein Blick in die Ausbildung 1900–1933. Frauen an der Kunstgewerbeschule der Technischen Lehranstalten

Christina Uslular-Thiele



Schülerarbeiten Fachklasse für Frauenbekleidung, Isolde Czobel: Entwurfszeichnung aus Anlass einer Modenschau im März 1926.

Bereits bei Übernahme der Kunst- und Industrieschule durch die Stadt Offenbach 1875 überlegte der Schulvorstand, in dem sich außer Vertretern des Gewerbevereins auch Kommunalpolitiker und die Direktoren der Real- sowie der höheren Töchterschule befanden, für die Weiterbildung von Mädchen in der Kunstgewerbeschule eine Damenklasse einzurichten, ähnlich der Zeichenakademie in Hanau. 1882 präsentierte die Offenbacher Klasse bei einer Ausstellung hessischer Handwerkerschulen erstmals ihre Leistungen im Zeichen-, Aquarellier- und Modellierunterricht. Anders als im Lehrplan der männlichen Schüler waren die Bildungsziele für die Schülerinnen nicht auf konkrete künftige Berufe hin ausgerichtet, sondern auf allgemeine Geschmacksbildung, um als bürgerliche Hausfrau und Gattin mit Kunstverstand im eigenen Heim sowie im Familienbetrieb tätig zu werden. Deshalb – und auch wegen des Schulgelds – ist kaum erstaunlich, dass anfangs nur wenige Mädchen angemeldet wurden.

Dies änderte sich 1897, als man erstmals an einer hessischen Kunstgewerbeschule in Offenbach eine weibliche Lehrkraft für die neu eingerichtete Stickerei-Fachklasse einstellte. Mimi Schmitt, 1865 geboren und an der Zeichenakademie Hanau ausgebildet, hatte vorher

ein eigenes Geschäft für Kurz- und Modewaren geführt und Lehr- erfahrung an Schulen gesammelt. Schwerpunkt ihres Unterrichts war das Erlernen unterschiedlicher verfeinert-handwerklicher Techniken. Betreffend der Motivwahl für Handarbeiten arbeiteten Schmitt und ihre Schülerinnen vielfach nach Vorlagen anderer Lehrer – so unterrichtete in Schmidts Fach- klasse auch der Maler Moritz Wolf, der sich 1897 in Straßburg über die Lehrinhalte der dortigen Kunstgewerbeschule informiert hatte. Anzunehmen ist, dass Wolf Anregungen des frühen französi- schen Jugendstils nach Offenbach mitbrachte und seinen Schüle- rinnen vermittelte. Über deren Leistungen erfährt man nur, wenn in Berichten über Ausstellungen die hohe Qualität und satte Farben- pracht der Textilarbeiten gelobt wurden. Etwas später übten die Schülerinnen beim Grafiker Eugen Jaeck das Entwerfen von Arbeits- vorlagen im neuzeitlich-modernen Stil der Flächenkunst.

Bereits 1902 subventionierte die Krafft'sche Stiftung den Stickereiunterricht der Kunstge- werbeschule. Absolventinnen konnten nach ihrer Ausbildung als Bunt- und Weißstickerinnen, Gehilfinnen in Schneidereien sowie als Heimarbeiterinnen tätig werden – Berufe mit allerdings geringen Verdienstchancen. Soweit feststell-

bar, sahen die Eltern der meisten Schülerinnen den kunsthandwerklichen Unterricht damals tatsächlich eher als Vorbereitung auf häusliche Tätigkeit denn auf ein Erwerbsleben an; auch deshalb bestanden an der Kunstgewerbeschule weiterhin die Malklassen für Damen. Vermutlich nahmen die jungen Frauen der Stickereiklasse an den Zeichenkursen der allgemeinen Vorklassen teil.

Mit der Berufung Hugo Eberhardts als Direktor 1907 änderten und erweiterten sich die Lehrziele der Mädchenbildung, obwohl Frauen weiterhin nur zur Kunstgewerbeschule zugelassen wurden. Hier benötigte man gestalterisches Talent, aber keine berufliche Vorbildung in Form einer Lehre oder eines längeren Berufspraktikums, wie es für die Maschinenbau- und die Baugewerkschule Voraussetzung war. Noch durften Frauen nicht auf dem Bau arbeiten, auch weibliche Schlosserlehrlinge waren kaum denkbar.

In der Stickereiklasse löste nun das Zeichnen nach der Natur sowie das Entwickeln eigener Entwürfe bisheriges Kopieren von Ornamentvorlagen ab. „Eine weitere Ausgestaltung ins Werkstättenmäßige hat späterhin die Stickereifachklasse zu erfahren. Wie bekannt, fehlt in Offenbach eine Frauenarbeitsschule“, ein Mangel, der durch Umstellung des

Unterrichts nach dem Vorbild der Kunstgewerbeschulen in Stuttgart und Magdeburg behoben werden sollte. Dort wurden nicht nur Weben und vielfältige Techniken der Textilveredelung vermittelt, sondern auch allgemeiner Werkunterricht mit unterschiedlichsten Materialien durchgeführt.

Der 1908 aus Magdeburg nach Offenbach berufene Franz Franke beeinflusste mit seinem flächig-grafischen Zeichenstil das Schaffen alle Studierenden. Schülerinnen konnten inzwischen in allen Klassen der Kunstgewerbeschule und sogar in der Druckwerkstatt arbeiten. Die früheren Damenklassen schrumpften zu Privatkursen der älteren Lehrkräfte. Da es ihr an dem nun geforderten neuzeitlichen Gestaltungswillen fehlte, passte Mimi Schmitt bald nicht mehr in Eberhardts Reformkonzept. 1913 wurde sie pensioniert und erteilte danach bis in die 1930er Jahre Privatunterricht in ihrem Atelier für künstlerische Handarbeiten.

Mit der Berufung Mizzi Vogls als Nachfolgerin Schmitts entschied sich Eberhardt bewusst für eine Vertreterin des späten Wiener Jugendstils. In der Klasse Josef Hoffmanns an der Wiener Kunstgewerbeschule vielseitig ausgebildet, war Vogl vorher für die Wiener Werkstätten sowie eine renommierte Lederwarenfirma in Wien tätig gewesen. In Offen-

bach sollte sich ihr Unterricht nicht nur auf textile Handarbeiten beschränken, sondern endlich die ganze künstlerische Frauenarbeit bzw. das dekorative Kunstgewerbe nach dem Vorbild der Wiener Werkstätten umfassen. Auch andere deutsche Kunstgewerbeschulen vermittelten ihren Studenten inzwischen diese Stilrichtung. Eberhardt legte immer größten Wert darauf, an seiner Schule praxisnah auszubilden, sodass Absolventen mit ihren erworbenen Fähigkeiten sofort gute Anstellungen finden konnten, und der Unterricht im damals beliebten Neuwienner Stil versprach beste Berufschancen für Frauen. Zu seinem Unterrichtskonzept gehörte bekanntlich, durch die Übernahme von Aufträgen aus der Industrie oder von privaten Bestellern Schüler und Schülerinnen möglichst früh an der Herstellung von Referenzobjekten zu beteiligen – nicht zuletzt, um auf diese Weise die Leistungsfähigkeit der Schule zu demonstrieren. So entstanden in Zusammenarbeit mit dem Maler und Fachlehrer Richard Throll, der gemeinsam mit dem Architekten Friedrich Pützer den Innenraum der Offenbacher Lutherkirche gestaltete, unter Vogls Anleitung in ihrer Klasse die Paramente für Altar und Kanzel. Wegen des Kriegsbeginns und der Einschränkung des Unterrichts verließ Vogl die Schule im Herbst 1914.

Schon durch die Neuberufungen der Architekten Mathias Wallenfang 1909 und Wilhelm Goschenhofer 1912 bekam die Innenarchitektur als Unterrichtsfach größeren Stellenwert und wurde ein wichtiges Verbindungsglied zwischen Kunstgewerbe- und Bauschule bzw. der handwerksbegleitenden Schreinerfortbildung. Denn die Zusammenarbeit angehender Architekten mit Textilgestalterinnen, die zu Interieurentwürfen ihre Teppiche, Vorhänge und Kissen beisteuerten, eröffnete jungen Frauen die Möglichkeit, sich ebenfalls als Raumgestalterinnen auszubilden. Quereinsteigerinnen nutzten diese Chance und dem Jahresbericht 1912/13 ist zu entnehmen, „daß in diesem Semester die erste Baugewerkschülerin, zunächst versuchsweise und als Hospitantin, aufgenommen wurde, wie auch gleichzeitig in der Architekturabteilung der Kunstgewerbeschule die erste Innenarchitektin ausgebildet wird. Wenn auch in der Kunstgewerbeschule schon seit langer Zeit Schülerinnen mit Erfolg für praktische Berufe, als Musterzeichnerinnen, Bildhauerinnen, Zeichenlehrerinnen usw. ausgebildet wurden, so dauerte es doch ziemlich lange, bis sich die Erkenntnis Bahn brach, daß die Frau im modernen Berufsleben auch auf dem technischen

Gebiet erfolgreich tätig sein kann und der vorurteilsfrei denkende Architekt wird gerne eine künstlerisch geschulte und technisch gebildete Dame, die namentlich auf dem Gebiet der Innendekoration Verwendung finden kann, in seinem Atelier als Mitarbeiterin aufnehmen.“ Leider fehlen in dieser Erfolgsmeldung die Namen – eine der Frauen war wohl Anneliese Moldenhauer, die vermutlich durch Eberhardts Werkbund-Beziehungen die Chance bekam, im sogenannten „Haus der Frau“ auf der Kölner Werkbund-Ausstellung 1914 einen Musterwohnraum auszustatten. Leider wurde ihre Leistung wegen

des Kriegsausbruchs in Offenbach nicht wahrgenommen.

Obwohl kriegsbedingt 1914-1918 der Frauenanteil an der dezimierten Schülerschaft stark zunahm, wurde die Lehrstelle für künstlerische Frauenarbeit erst 1919 neu besetzt. Während des Krieges war nur ein Teil der Lehrkräfte in Offenbach anwesend und der Unterricht der Kunstgewerbeschule blieb wegen des Raummanagements stark eingeschränkt. Da Eberhardt sich während des Krieges kaum um den Unterricht der Kunstgewerbeklassen kümmerte, fehlen Presseberichte über deren Aktivitäten.



Schülerarbeiten Fachklasse für künstlerische Frauenarbeit, Maria Steudel. Kissenbezüge, um 1921.

Maria Steudel, 1889 in Stuttgart geboren und dort sowie an der Akademie in Berlin als Malerin und Kunstgewerblerin ausgebildet, nahm 1919 als Fachlehrerin für künstlerische Frauenarbeit den Unterricht in der Ganztagsklasse wieder auf. Da anfängliche Materialknappheit die Tätigkeit erschwerte und dem Erlernen verschiedener Stickereitechniken nicht mehr die frühere Bedeutung beigemessen wurde, stellten Steudel und ihre Schülerinnen aus gebrauchten, wiederverwendeten Textilien sowie aus Bast kunstgewerbliche Gebrauchsgegenstände her. Durch bildhaftes Collagieren mit farbigen Papieren, etwa zur Vorbereitung von Entwürfen für gewebte Wandbehänge, erlernten die Schülerinnen neue Gestaltungsformen. Die enge Zusammenarbeit mit dem Grafiker Ludwig Enders vermittelte ihnen gute Kenntnisse der damals schnellen Stilentwicklung vom frühen, üppigen Art Déco kurz nach dem Krieg zu Enders sparsam-ausgedünnter Spätform als Neue Sachlichkeit ab Mitte der 1920er Jahre in allen gestalterischen Varianten.

Steudel setzte mit dreitägigem Halbtagsunterricht für Modistinnen stärker berufspraktische Akzente. Ihre Abendkurse dienten der Weiterbildung von Lehrerinnen und in der Modebranche beschäftigten Frauen.

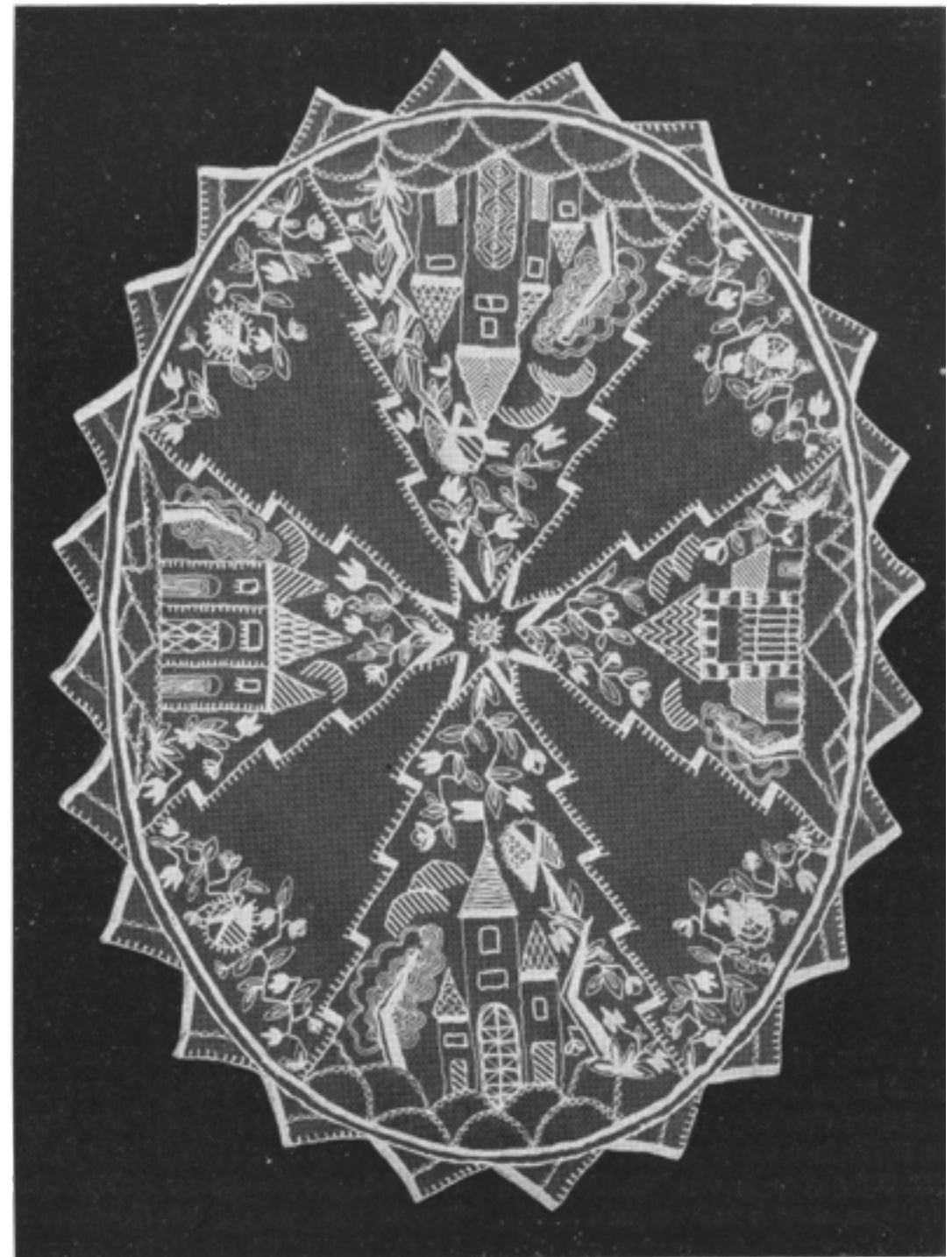
Auf Ausstellungen der Kunstgewerbeschule in den 1920ern beeindruckten die Arbeiten ihrer Fachklasse die Rezensenten ebenso wie die phantastischen Kostüme, die Schülerinnen für Feste und Bälle entwarfen. Seit 1920 publizierte die „Stickerei- und Spitzenzeitung“ immer wieder Entwürfe und ausgeführte Arbeiten von Steudel und ihren Schülerinnen, leider fast nur in schwarz-weißen Abbildungen. Diese Erfolge führten in Offenbach trotz der allgemein schwierigen Wirtschaftslage zu steigenden Schülerinnenzahlen – aber auch dazu, dass an der Frankfurter Kunstgewerbeschule vergleichbarer Unterricht für textiles Kunsthandwerk angeboten wurde. Die drohende Konkurrenz veranlasste Direktor Eberhardt 1924 mit Isolde Czobel eine weitere Lehrkraft einzustellen, um eine neue Mode- bzw. Fachklasse für künstlerische Frauenkleidung aufzubauen. Steudel und Czobel kannten sich vermutlich aus ihren Studienjahren in Berlin. Die beiden Frauen und ihre Klassen arbeiteten nachfolgend eng und harmonisch zusammen.

Die 1879 im livländischen Wenden geborene Czobel hatte einen bewegteren Lebensweg als Malerin und Gestalterin und war, bevor sie nach Offenbach kam, in Berlin, Paris und Amsterdam tätig. Um für ihre Familie zu sorgen,

fertigte sie in Berlin autodidaktisch bald sehr gefragte Kostümmodelle an. Da Czobel über keine abgeschlossene handwerkliche Schneiderausbildung verfügte, opponierte 1925 die Offenbacher Innung heftig gegen ihre Anstellung. Man empfand ihre neue Fachklasse als unzulässige Konkurrenz. Eberhardt bereitete dies unerwarteten Ärger, da er mithilfe von Stadtverordneten und selbst der Landesregierung die Vorwürfe entkräften musste. Er bestand darauf, dass für die Anstellung von Lehrkräften an der Technischen Lehranstalt ausschließlich deren künstlerische Leistung maßgeblich sei, nicht eine frühere Ausbildung. Um weitere üble Nachrede zu unterbinden und die Leistungen des Unterrichts zu belegen, veranstaltete die Schule 1926 mehrere Modenschauen mit Ausstellung von Schülerinnenarbeiten beider Klassen. Die Illustrationsgrafiken des kleinen Katalogs der ersten Präsentation zeigt die Eleganz und den Chic des internationalen Art Déco. Presseberichte beschrieben die von einer Jazzband mit neuem Rhythmus begleitete Vorführung von über 50 Modellen durch ihre Entwerferinnen als großen Erfolg – die Kleider seien tragbar: modisch mit meist geometrischem Dekor, aber nicht exzentrisch. Eberhardt bezeichnete den Anlass als „eine Art Kampfhandlung“ und kam erneut auf die

Frage nach der Berechtigung der Modeklasse zu sprechen, „in der junge, begabte, ungelernete Schülerinnen in das Schneiderhandwerk eingeführt werden, mit dem Endzweck künstlerischer Arbeit“. Eberhardt und Czobel betonten beide den Unterschied zwischen Kunsthandwerk und Mode. Die Aufgabe der Fachklasse sei es, einen geschmackvollen deutschen Modestil in bester Verarbeitung zu entwickeln.

Gelegenheiten für phantasievollere Entwürfe boten Schulfeste wie der „Zinnober-Ball“ 1929. Die vielen bei Kostümfesten getragenen Damenhosen ließen die Richtung künftiger Modeentwicklung erahnen – damals noch Ausdruck emanzipatorischen Übermuts der junger Frauen. Die Vorbereitung solcher Schulfeste durchmischte die sonst in Klassen eingeteilte Schülerschaft und förderte Arbeitsgruppen in fachübergreifenden Projekten. Der Grafiker Ludwig Enders übernahm die Aufgabe des Koordinators und beriet weiterhin die Frauenklassen. Wegen der vielen Schülerinnen, die in die Modeklasse aufgenommen werden wollten, erhielt Czobel Unterstützung von der Assistentin Dora Crull und später von Maria Fleisch. Die frühere Schülerin Luise Klein wurde 1927 als Assistentin Steudels angestellt. Inzwischen erwartete man von den Studentin-



Schülerarbeiten Fachklasse für künstlerische Frauenarbeit, Maria Steudel. Spitzendecke, um 1921.

nen vor Aufnahme in die Textilklassen doch eine handwerkliche Vorbildung.

Dass beide Frauenklassen gut besucht waren, dürfte sicher einer der Gründe gewesen sein, warum 1930 bei Sparmaßnahmen angesichts der Weltwirtschaftskrise nicht die ganze Kunstgewerbeabteilung an die Mainzer Kunstgewerbebeschule abgegeben wurde, sondern u.a. die Klassen von Steudel und Czobel in Offenbach verblieben. Eberhardt verteidigte sie erfolgreich mit dem Argument, für die Lederwarenindustrie sei ein enger Kontakt mit dem Modeschaffen unabdingbar. Die positive Außenwahrnehmung der Textil- und Modeklasse durch Ausstellungen und Modeschauen war für Eberhardt wichtig, um den Technischen Lehranstalten das Image einer Schule mit modernen Bildungsgängen für Frauen zu verleihen – weiterhin in unübersehbarer Konkurrenz zur Frankfurter Kunstgewerbebeschule, wo es seit 1926-27 ebenfalls eine Modeklasse gab, seit 1934 mit einem neugeschaffenen Frankfurter Modeamt vereint. Die Leiterin Isolde Klimt verlegte bald den Schwerpunkt auf den Entwurf exklusiver Modelle mit entsprechender Medieninszenierung. Dies stellte die finanziell schlechter ausgestatteten Offenbacher Textilklassen etwas in den Schatten, da ihnen die Mittel für vergleichbar große Auftritte fehlten.

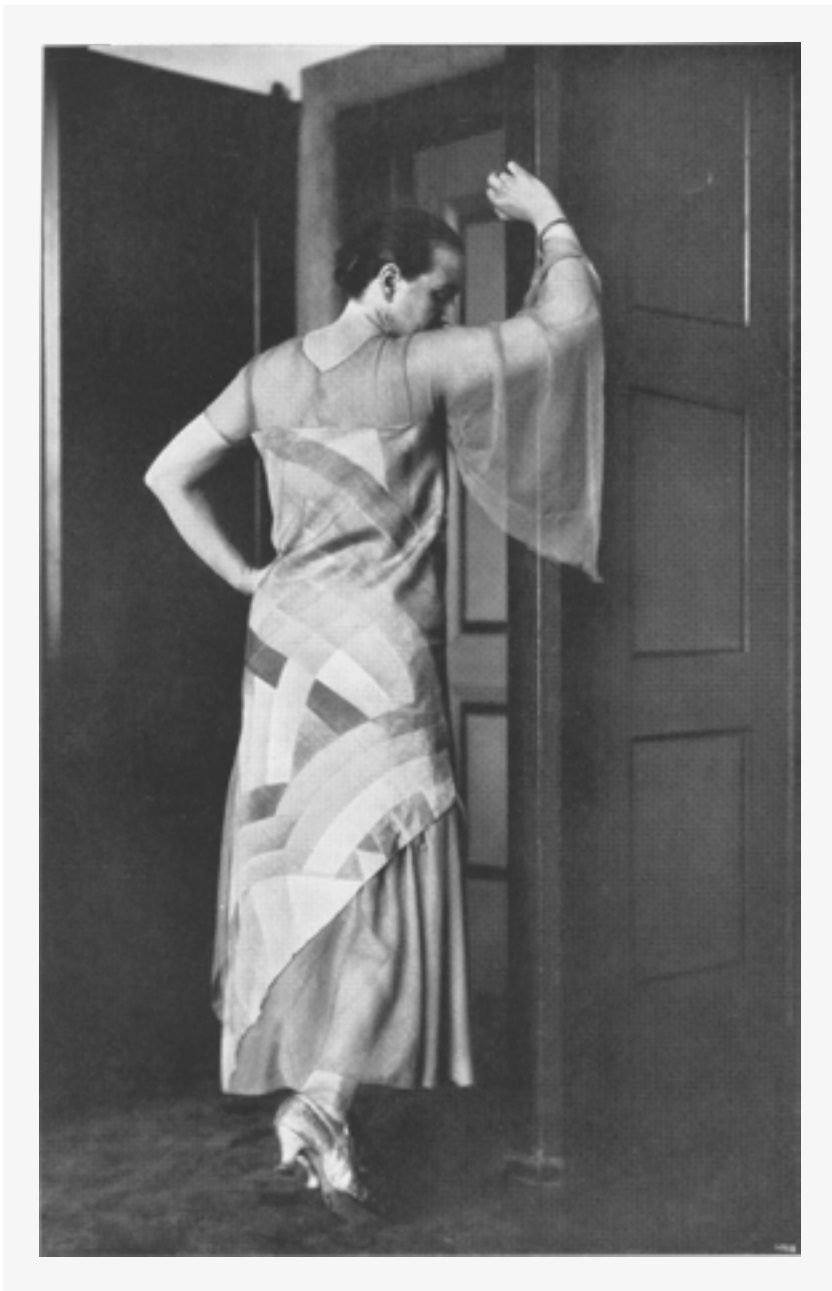
Presseberichte vermitteln ab 1934 über die Tätigkeit der beiden

Offenbacher Textilklassen den Eindruck einer Indienstnahme durch die NS-Ideologie, im Sinne der Pflege alten deutschen Handwerks im Spinnen und Weben. Gleichzeitig liest man von verstärkter Zusammenarbeit mit den Firmen der Farbchemie sowie mit Herstellern textiler Ersatzstoffe, um neue Produkte zu testen und bei deren Markteinführung behilflich zu sein, entsprechend der von Eberhardt weiterverfolgten Werkbund-Idee. Durch gute Verarbeitung bisher unbekannter Materialien zu schönen Werkstücken sollten zum einen den Schülerinnen erste erfolgreiche Industriekontakte vermittelt, zum anderen mit Schulausstellungen zur Geschmacksbildung von Konsumenten beigetragen werden. Schreiben der NSDAP-Kreisleitung von 1936, die sich in den Personalakten der Professorinnen befinden, vermitteln allerdings ein etwas anderes, der Öffentlichkeit unbekanntes Bild: Czobel und Steudel wurden wegen fehlender Loyalität zum NS-Regime als „Schädlinge“ angegriffen. Der Aufforderung zur Entlassung entsprachen aber weder Eberhardt noch sein Nachfolger. Schließlich wurde die Angelegenheit durch Bußzahlungen beigelegt. Auf einer Kollektivausstellung deutscher Meisterschulen im Münchner Haus der Deutschen Kunst 1938 präsentierte sich Offenbach unter anderem mit Beispielen aus Steudels Textilklassen und deren Verarbeitung neuer Faserstoffe.

Sowohl in Steudels eigenem Schaffen wie dem ihrer Schülerinnen kam in den 1930er bis 1940er Jahren der Herstellung gewebter Wandteppiche immer größere Bedeutung zu, vermutlich nicht zuletzt, da inzwischen die Innenarchitekturklassen unter Leitung von Architekt Franz Holz von Mainz an die Offenbacher Schule zurückgekehrt waren. In den nun von Neuer Sachlichkeit geprägten und oft karg möblierten Räumen kamen textile Elemente besser zur Geltung als in früheren Einrichtungsstilen, ebenso Handgewebtes in den jetzt propagierten völkisch-bäuerlichen Zimmereinrichtungen. Die Aufmerksamkeit für das Modeschaffen hingegen nahm während der Kriegsjahre stetig ab. 1944 ging Czobel in den Altersruhestand. Sie starb 1952 in Offenbach, damit endete die lange Arbeits- und Lebensgemeinschaft beider Frauen. Steudel gehörte zu den Lehrkräften, die als nicht NS-belastet nach dem Krieg weiter an der Werkkunstschule unterrichten konnten, nun als Leiterin der Webklasse. Als sie 1955 im Ruhestand ging, wurde ihre Textilklassen vorläufig aufgelöst. Sie selbst war weiter als Weberin tätig und beschickte mit Bildteppichen nach eigenen und fremden Entwürfen namhafte Ausstellungen, darunter die Triennale in Mailand.

Literatur:

- Darmstädter Zeitung 04.10.1882; 13.04.1897
- Der Westdeutsche Impuls: Werkbund Ausstellung Köln 1914, „Haus der Frau“: Zimmereinrichtung, S. 33ff.
- Gewerbeblatt für das Großherzogtum Hessen. Zeitschrift des Landesgewerbevereins 1906, Nr. 1, 05.06.1906.
- Gewerbeblatt für das Großherzogtum Hessen. Zeitschrift des Landesgewerbevereins 1909, Nr. 3, 22.01.1909; Nr. 23, 04.06.1909.
- Jahresbericht der Technischen Lehranstalten Offenbach 1912/13.
- Jahresbericht Kunstgewerbe- und Gewerbliche Fachschule 1897/98.
- Offenbacher Abendblatt 10.05.1913.
- Offenbacher Zeitung, Ausgaben vom 07.03.1875, 13.03.1884, 26.08.1901, 14.12.1905, 09.10.1909, 15.11.1912, 12.12.1912, 14.03.1914.
- Paul Ferdinand Schmidt: Das Kunstgewerbe an der Technischen Lehranstalt in Offenbach a. M. Die Kunst unserer Heimat, 1913, H. 9/10, S. 132.
- Darmstädter Zeitung 30.01.1926. Kuno von Hardenberg: Kleider mit Handweberei.
- Offenbach Post 05.04.1955, 29.01.1969, 19.03.1980.
- Offenbacher Abendblatt 08.04.1919, 25.11.1924.
- Offenbacher Monatsrundschaue 1940. H. 2. S. 16 ff. Hugo Eberhardt: Die Meisterschule des Deutschen Handwerks – Ein Rückblick auf ihre Arbeit im nationalsozialistischen Staat.
- Offenbacher Nachrichten 06.02.1938.
- Offenbacher Zeitung 24.12.1920, 03.01.1921, 23.03.1925, 16.03.1926, 18.01.1929, 22.01.1929, 23.1.1929, 28.01.1929, 12.04.1930, 02.10.1930, 14.10.1930, 05.06.1935.
- Stadtarchiv Offenbach M 202 PA 349, PA 55
- Stickerei-Zeitung. Illustrierte Zeitschrift zur Pflege und Förderung künstlerischer Handarbeiten - Central-Organ für die Fabrikation und den Handel von künstlerischen Stickereien, Tapissierwaren, Spitzen und Besatzartikeln (hrsg. von Hofrat Alex Koch, Darmstadt). März 1920, H. 6, S. 109, 1921/22 H. 3, S. 50, Oktober 1921, H. 1, 1925 H. 6, 1926/27 H. 3, S. 78.



Schülerarbeiten Fachklasse für Frauenbekleidung, Isolde Czobel. Fotografien der ausgeführten Entwürfe, 1926.



FRAUEN IN DER LEHRE
CHRISTINA USLULAR-THIELE

gar „völkisch-rassisch“ argumentierte und sein Buch „Kunst und Rasse“ 1927 als Blaupause späterer NS-Kulturpolitik begriffen werden muss.

Soweit sich anhand des bekannten Quellenmaterials sagen lässt, nahmen die Technischen Lehranstalten angesichts dieser heftigen Feuden eine Art neutrale Stellung ein, die sich aus der Praxisnähe ableitete. Heimatverbundenheit (als konservativer Gedanke) zeigte man im Sinne der Werkbund-Programmatik am besten durch wirtschafts- und unternehmerfreundliche Gestaltungspolitik. Und die konnte effizient nur durch eine Musterproduktion wirken, die zwar am Markt orientiert war, über schnelllebige Moden jedoch erhaben blieb. Ästhetische Debatten konnten daher – anders als in der freien Kunst – niemals losgelöst von Wirtschaftsaspekten betrachtet werden. Umgekehrt gilt für Offenbach aber eben auch: Wo aus Nähe zur industriellen (wirtschaftlich effizienten) Gestaltung ästhetische Erneuerung sinnvoll schien (auch im Sinne der Avantgarde), zeigte man sich vollkommen offen. Dass etwa die Bauschule seit 1926 einen Teil ihres Lehrbetriebs mit Architekten bestritt, die im Projekt des „Neuen Frankfurt“ verankert waren – und somit den später so genannten „Internationa-

len Stil“ in Offenbach bekannt machten – ist hierfür ein schlagendes Beispiel. Gleiches gilt für die Ausrichtung der Metall- und der Modeklasse (1919 als „künstlerische Frauenkleidung“ eingerichtet) oder die Ausbildung von Frauen generell, denen man allmählich (darin so zögerlich wie das Bauhaus) Tätigkeitsfelder jenseits der Stoffarbeit eröffnete.

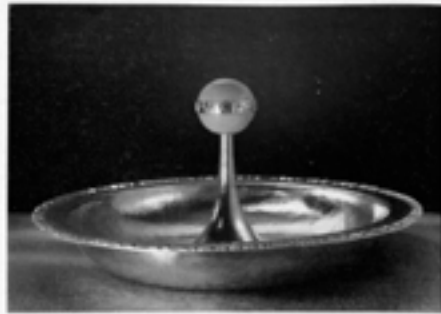
1919/20 – zeitgleich mit der Bauhaus-Gründung – hatte Eberhardt einen Wandel in der Organisation der Technischen Lehranstalten vollzogen, indem er die Fachklassen stärker als „Meisterateliers“ führen ließ. Neue Lehrkraft für die Gestaltung von Lederwaren wurde 1926 Philipp Häusler (1887-1966), der Eberhardts Konzept der Industrienähe entscheidend weiterentwickelte. Häusler, an der Kunstgewerbeschule Wien ausgebildet, 1909-1913 Mitarbeiter von Josef Hoffmann, war ein Universalkünstler mit Managerqualitäten. Vor einem kurzen Intermezzo an der Kunstgewerbeschule Köln hatte er sich der Wirtschaftlichkeit der „Wiener Werkstätte“ gewidmet und das Unternehmen stark umstrukturiert. Für Eberhardt war dies ein doppelter Glücksfall. Einerseits war ihm die Wiener Mischung der Gewerke (Metall, Buch, Leder, Tischlerei, Lackiertechnik, Gold- und Silberschmiede unter dem Dach der



Schülerarbeit der Klasse Philipp Häusler (Entwurf): Kaffeeservice, Silber und Holz, um 1930.



HOKKASERVICE, GEDAMMERTES SILBER, EBENHOLZ



SILBERNE FRUCHTSCHALE FÜR HUGO EBERHARDT

METALLARBEITEN DER OFFENBACHER KUNSTGEWERBESCHULE. Die Ausstellung anlässlich des 100jährigen Jubiläums der hessischen Kunstgewerbeschule Offenbach bot neben einem umfassenden Überblick über die reiche baukünstlerische Arbeit ihres nunmehr 25 Jahre in Hessen tätigen Leiters — des unseren Lesern durch zahlreiche Veröffentlichungen seiner Bauwerke wohlbekannten Architekten Professor Dr. Hugo Eberhardt — eine Fülle schöner Werkstattarbeiten ihrer Fachklassen und Werkstätten. Als charakteristisches Merkmal der Offenbacher Schule konnte man eines feststellen: Aufbau auf bestem handwerklichen Können, engste

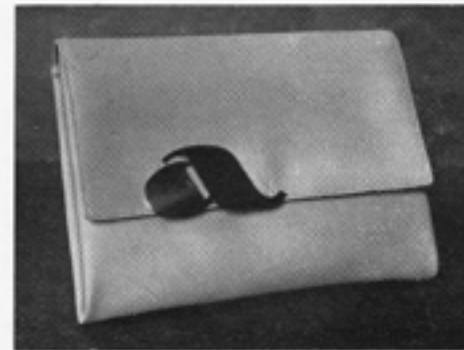
Fühlung mit der Praxis, gediegene Erziehung zu werkgerechter Materialbehandlung und zu sicherem Geschmack. Man sah u. a. ausgezeichnete Textilarbeiten, vollendete Modeerzeugnisse in Damenkleidung und feiner Lederware, ausgesucht schöne Bücher in Druck und Einband, reife Schriftblätter, Buchillustrationen, Werke kirchlicher Kunst, schlagkräftige Plakate, Warenpackungen. — Wir zeigen einige Arbeiten der Metallwerkstätte; oben rechts die Festgabe des Lehrkörpers an Hugo Eberhardt: eine Fruchtschale Eduard Fischers, des früheren ersten Silberschmiedes der Wiener Werkstätte, der heute der Offenbacher Werkstätte als technischer Leiter vorsteht.



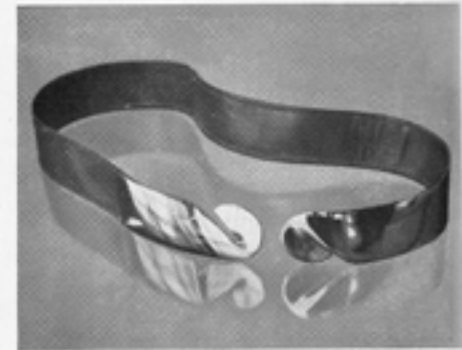
KLEINE BLUMENVASE, SCHALE UND KETTE IN SILBER • TISCHLAMPE IN MESSING MIT PERGAMENTSCHIRM



Schülerarbeiten der Fachklasse Metallverarbeitung und Silberschale (oben rechts) zum 25-jährigen Dienstjubiläum Hugo Eberhardts, Eduard Fischer, 1932/33.



Sperrtische Tasche, Schminzelleder mit Cyrb-Monogramm
Schülerin: Hilde Ebnwier



Roter Kalbsberggürtel mit Niddelchilde
Schülerin: Ilse Diehl



Reifetische, braunes Straußenleder mit verstellbarem Griff



Schwarze Kalbsbergtasche mit Nidelchilde



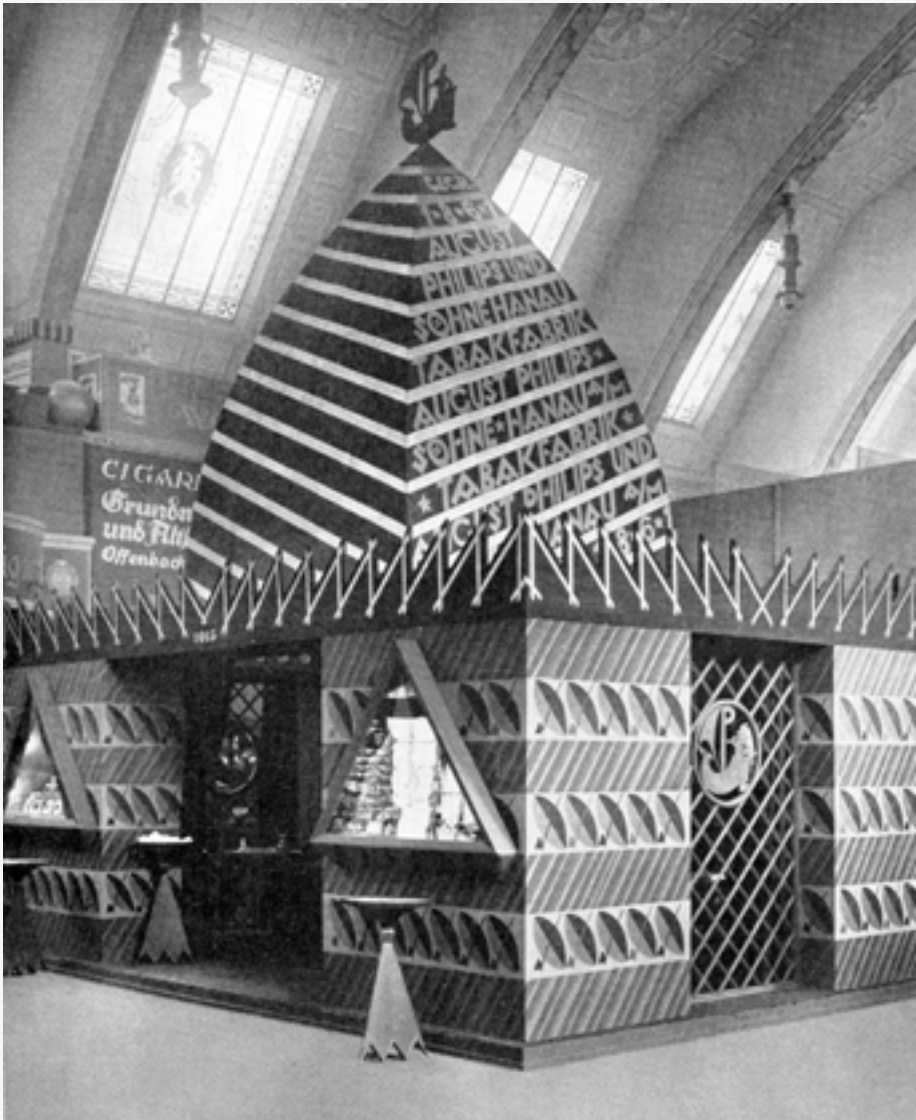
Kalbsleder- und Straußenledertasche



Federlöcher, Sachbarzylinder

Unterricht: Stadlerstr. 11, Ziegler

Schülerarbeiten der Fachklasse für feine Lederwaren, Leo Schumacher, nach 1933.



Hugo Eberhardt: Messestand einer Hanauer Tabakfabrik, Frankfurt am Main, 1920.

Architektur) immer Vorbild gewesen, andererseits schien Häusler zeitgemäße Effizienz der Produktionsabläufe und neueste „Propagandatechniken“ der Werbung nach Offenbach zu bringen. Neben seiner Arbeit für die Technischen Lehranstalten wirkte er als Berater der Lederwarenindustrie (Krumm AG/Goldpfeil). Dort befasste er sich eingehend mit der bald eingeführten Fließbandproduktion nach dem Taylor-System (Zerlegung der Fertigungsschritte) und mit Strategien zur Erschließung von Absatzmärkten in den USA.

Ähnliche Entwicklungen gab es im Schriftwesen. Die stark international ausgerichteten Gebr. Klingspor verbuchten mit ihren Frakturschriften Erfolge. Der Siegeszug der serifenlosen Groteskschrift aber, darunter Paul Renners „Futura“ (1927), machte hier eine Auseinandersetzung notwendig. Rudolf Koch war mit seiner Handwerks- und Mittelalterbegeisterung ein vermeintlich konservativer Erneuerer und entwarf 1927 mit dem Font „Kabel“ eine schlank-dynamische Type, die Klingspor das Marktsegment „avantgardistischer“ Schriften sichern sollte (die Frankfurter Konkurrenz von D. Stempel antwortete im Jahr darauf mit der Schrift „Neuzeit“). Hans Bohn führte diese Entwicklung mit der „Orplid“ (1929) weiter, Berthold Wolpe – ab 1933

im englischen Exil – gestaltete die „Fanfare“.

Grundlage für die Experimente war wieder nicht die Ästhetik, sondern die Wirtschaft. So entwickelte sich auf scheinbar neutraler Grundlage Mitte der 1920er Jahre in Offenbach die Möglichkeit, Tendenzen künstlerischer Erneuerung unter pragmatisch-angewandten Gesichtspunkten zu erörtern und im Hinblick auf effiziente Verwertung in den mit den Technischen Lehranstalten verbundenen Betrieben zu überprüfen. Es resultierte daraus ein weitgehend undogmatischer Zugang, der gegenüber einer ganzen Bandbreite von künstlerischen Tendenzen offen blieb – unter denen die (erst im Zuge der Nachkriegsrezeption stark in den Vordergrund getretene) Avantgarde ja nur einen Teil darstellte. Das zeigte auf seine Weise auch Hugo Eberhardt, dessen Neubau der Allgemeinen Ortskrankenkasse 1931 monumentalisierende Tendenzen stark „neusachlich“ abmilderte.

Literatur:

- Gerald Cinamon: Rudolf Koch. Letterer, type designer, teacher. New Castel, Del. und London 2000.
- Herta Neiß: Die Wiener Werkstätte zwischen Mythos und wirtschaftlicher Realität. Wien u.a. 2004.
- Personalakte Philipp Häusler im Stadtarchiv Offenbach.
- Suzie Wong: Philipp Häusler, in: Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. München, Leipzig 1992-2010.

RENNER

FUTURA

DIE
SCHRIFT
UNSERER
ZEIT

BAUERSCHE GIESSEREI
FRANKFURT A · M · NEW YORK

Paul Renner: Futura für die Bauersche Schriftgießerei Frankfurt am Main, 1926.

GEBR. KLINGSPOR · OFFENBACH · A · M

GALVANOPLASTIK UND CHEMICRAPHIE

SCHRIFTGIESSEREI · HOLZSCHRIFTENFABRIK

Hauptbahnhof
Bismarckstraße
Kaiserstraße
Frankfurtstraße
Ludwigstraße
Lokalbahnhof
Goethestraße
Ludwigstraße

GEBR. KLINGSPOR
OFFENBACH · M
LUDWIGSTR. 140

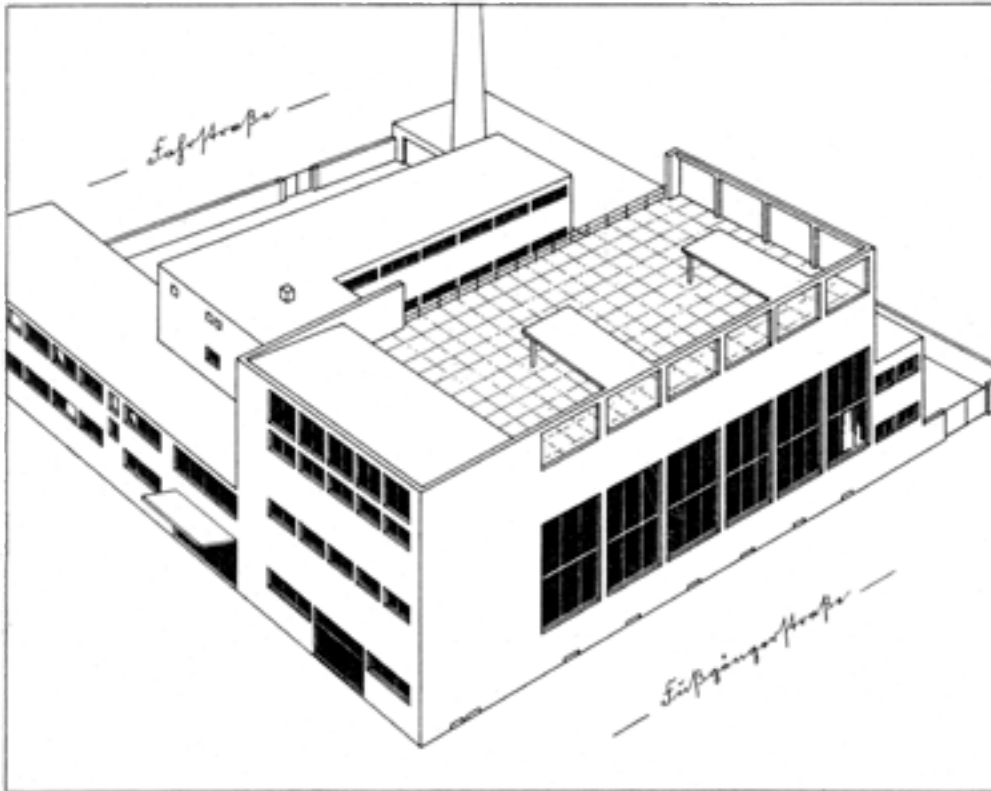
Auswärtige Besucher unserer Schriftgießerei, die auf dem Offenbacher Hauptbahnhof einsteigen, können mit der Straßenbahn Nr. 27 bis Goethestraße-Ludwigstraße, fast vor die Fabrik fahren (wenn rot).
Zu Fuß führt der Weg durch die Bismarck- und Ludwigstraße (wenn rot).
In Frankfurt (Hauptbahnhof) Ankommende fahren mit der Straßenbahn Nr. 16, in Offenbach weiter in Nr. 27, bis Goethestraße-Ludwigstraße (wenn schwarz, ab Kreuzung rot).
Von Frankfurt-Seckelhausen kann auch die Lokalbahn nach Offenbach benutzt werden (wenn rot).
Die Weiterfahrt nach der Goethestraße-Ludwigstraße kann von der Domstraße aus mit der Straßenbahn Nr. 27 erfolgen.

FACHSCHREINEREI FÜR DRUCKEREIEN

Rudolf Koch: Kabel für die Schriftgießerei Gebr. Klingenspor Offenbach, 1927.

Walter Schwagenscheidt: Zu seiner Lehre in Offenbach

Kai Vöckler



Schülerarbeit (Verfasser unbekannt), Klasse Schwagenscheidt: Badeanstalt und Rathaussaal, 1930.

Walter Schwagenscheidt (1886-1968) ist uns heute hauptsächlich als Autor der 1949 publizierten städtebaulichen Vision der „Raumstadt“ bekannt, eines der wichtigsten und einflussreichsten Planungsbücher der Nachkriegszeit. Dieses liebevoll und äußerst sorgfältig von Hand gezeichnete, mit handschriftlichen Kommentaren versehene Buch (figürlich ergänzt von den Zeichnerinnen Ingrid Wolf und Cornelia Menzel) versammelt alles, was aus Schwagenscheidts Sicht eine moderne, aber vor allem humane und sozial gerechte Stadt ausmacht. Ausgehend von Alltagssituationen wird vom Detail bis in die Planung einer idealen Gesamtstadt das städtische Leben aus architektonischer Sicht beschrieben und detailliert mit Grundrissen, Ansichten, Perspektiven und Planzeichnungen hinterlegt. Heute noch besticht der Humor in den Ausführungen und der undogmatische Umgang mit den funktionalistischen Prinzipien, zudem die durchaus streitlustige Auseinandersetzung mit den großen Vorbildern Le Corbusier und Walter Gropius. Bemerkenswerterweise sind die einzigen nicht von ihm stammenden Architekturzeichnungen in dem Band vier „Offenbacher Schülerarbeiten“, die als solche auch ausgewiesen werden (ohne namentliche Nennung der Verfasser).

Schwagenscheidt scheint die Offenbacher Lehrzeit 1927-1928 in sehr guter Erinnerung behalten zu haben – in seinem postum 1971 publizierten Lebensrückblick widmete er ihr eine Doppelseite und zeigte weitere Arbeiten (Modellfotos, Entwurfszeichnungen). Dazu führt er aus: „Ich war also Schulmeister und versuchte mit den Studierenden zu ergründen, wie man wohl ein Haus bauen müßte. Die Jungens wußten nichts. Ich auch nicht viel. Wir stellten uns Aufgaben und diskutierten eifrig darüber. Es ging oft hoch her. Wiederholt hatten sich die Lehrerkollegen über den turbulenten Betrieb in meiner Klasse beschwert. Aber wenn das Semester zu Ende war und die Schüler ihre Arbeiten ausstellten, da haben sie denn doch geschaut. Nicht nur in der Schule wurden die Arbeiten ausgestellt; sie gingen auf eine Wanderausstellung durch mehrere westdeutsche Museen.“ (Schwagenscheidt, 1971)

Schwagenscheidt arbeitete seit etwa 1920 an seinem Konzept der Raumstadt, veröffentlichte dazu erste Zeichnungen und präsentierte Entwürfe in Ausstellungen und Publikationen. Er weckte mit seinen detaillierten Studien zu Sonneneinfall und Verschattung und der daraus abzuleitenden optimalen Ausrichtung von Gebäudezeilen das Interesse des Bauhaus-Gründers Walter

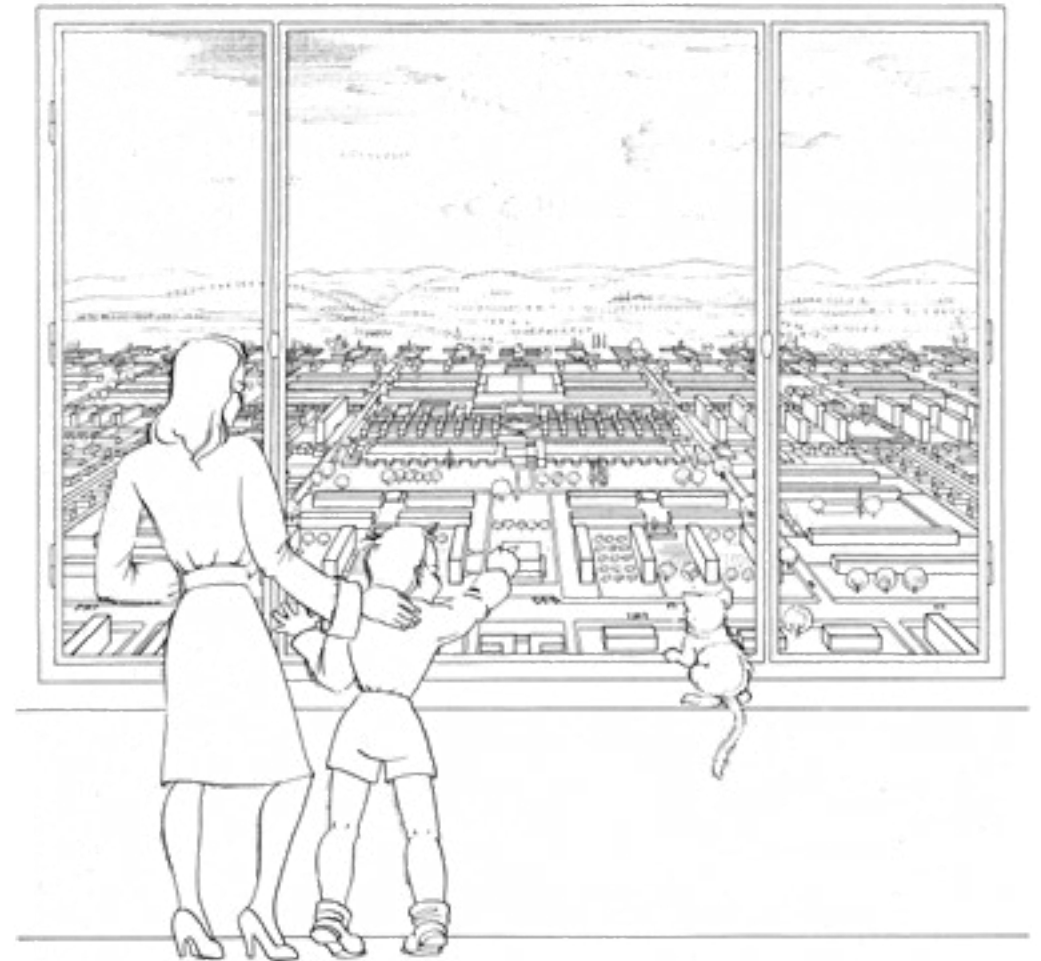
Gropius, der 1929 mit ihm brieflich in Verbindung trat, wie Tassilo Sittmann, Schwagenscheidts langjähriger Büropartner der Nachkriegszeit, ausführt. Aber auch Gropius' Nachfolger am Bauhaus Dessau, Hannes Meyer, nahm 1928 Kontakt zu Schwagenscheidt auf und versuchte diesen abzuwerben. Er fuhr nach Dessau, aber die Arbeitsbedingungen gefielen ihm nicht: „(...) Ich wäre ein Gehilfe von Hannes Meyer, sowas wie ein Bürochef, oder vielleicht nicht mal das, da sein Freund und früherer Mitarbeiter Wittwer diesen Posten hat (...). Das einzig Vorteilhafte an der ganzen Sache wäre, daß es nach Außen wahrscheinlich einen guten Eindruck machen würde, wenn es hieß, Schwagenscheidt ginge als Bauhausmeister nach Dessau (...).“ (Briefentwurf, 19.05.1928, zit. n. Preusler) Was ihn dann allerdings doch aus Offenbach weglockt, ist die Gelegenheit, im Planungsstab von Ernst May in Frankfurt 6.000-8.000 Wohnungen im Sinne der „Raumstadt“ realisieren zu können.

Literatur:

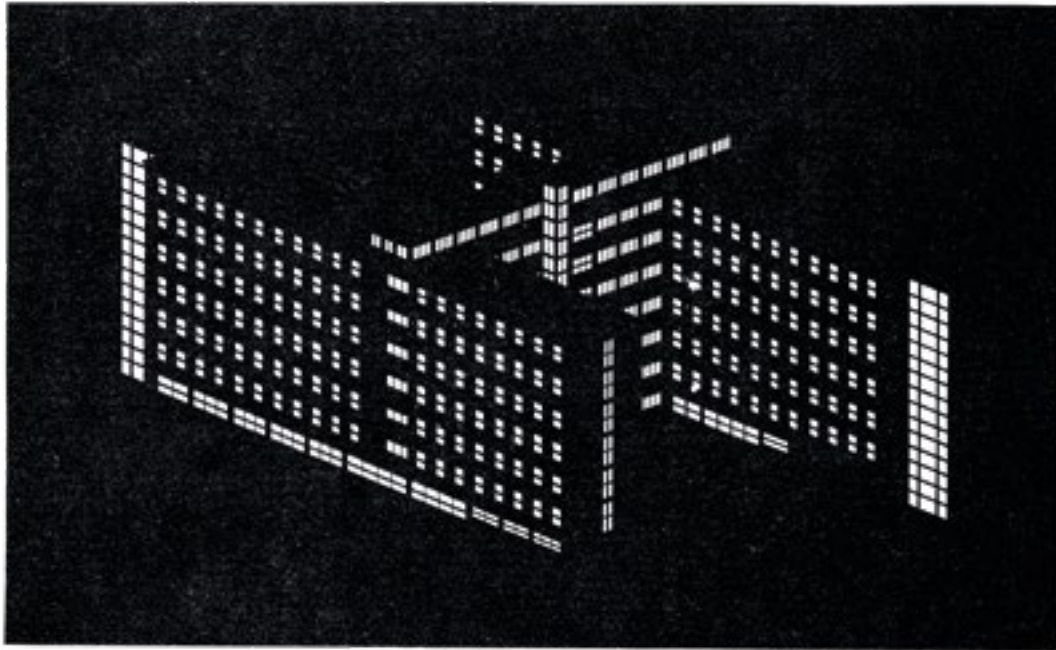
– Burghard Preusler: Walter Schwagenscheidt 1886-1968. Architektenideale im Wandel sozialer Figurationen. Stuttgart 1985.

– Walter Schwagenscheidt: Die Raumstadt. Hausbau und Städtebau für jung und alt, für Laien und was sich Fachleute nennt. Skizzen mit Randbemerkungen zu einem verworrenen Thema. Heidelberg 1949. Nachdruck hg. v. Ulrich Wieler, mit Begleitheft: Übertragung; frühe Schriften von Schwagenscheidt; Vorwort von Tassilo Sittmann; Kommentare von Ulrich Wieler. Weimar 2001.

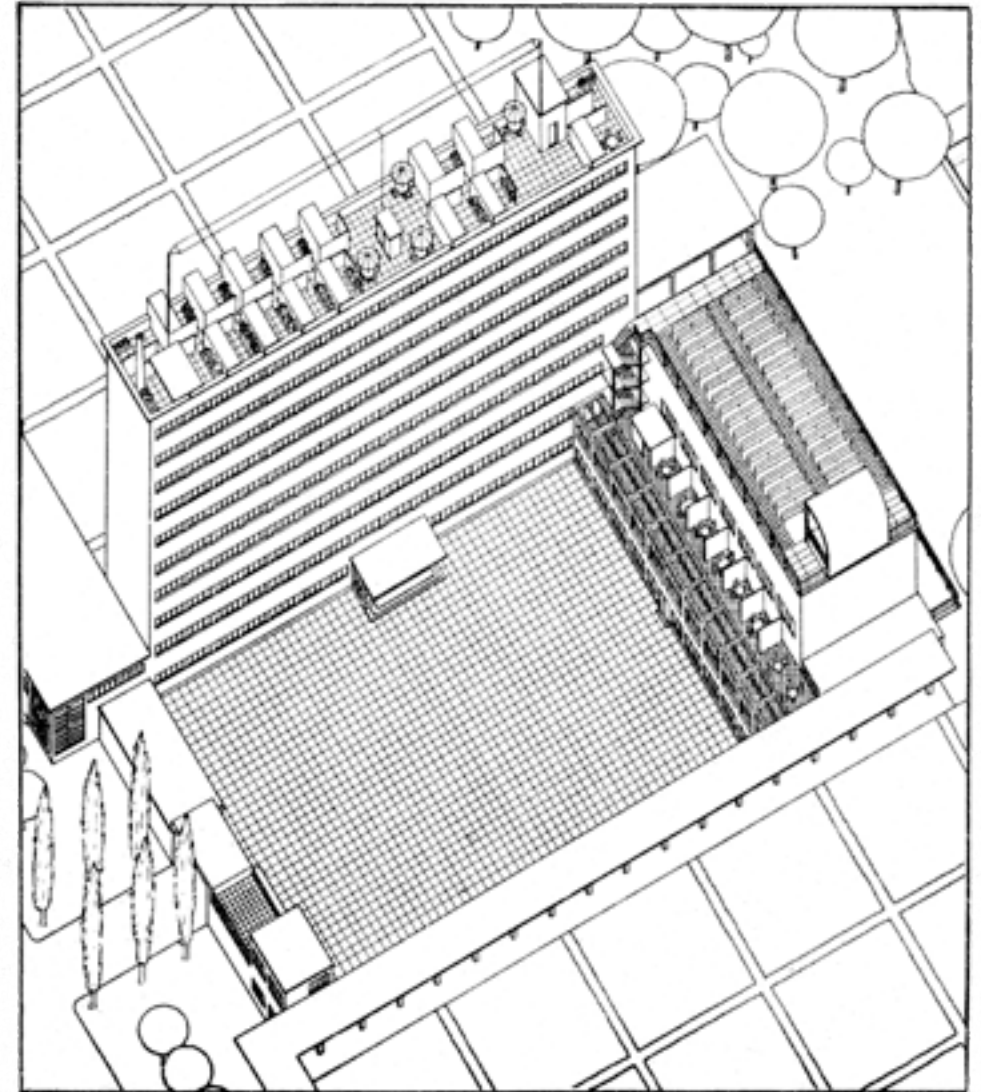
– Walter Schwagenscheidt: Die Raumstadt und was daraus wurde. Mein letztes Buch. Hg. v. Ernst Hopmann und Tassilo Sittmann. Stuttgart 1971.



Walter Schwagenscheidt: Die Raumstadt. Zeichnung.



Schülerarbeit (Verfasser unbekannt), Klasse Schwagenscheidt: Jungesellenhaus, um 1930.



Schülerarbeit (Verfasser unbekannt), Klasse Schwagenscheidt: Hotel, 1928.

Das Neue Frankfurt und Offenbach. Walter Schwagenscheidt, Max Cetto und Bernhard Hermkes

Christina Treutlein



Bernhard Hermkes: Wohnblock Adickesallee, Frankfurt am Main, 1930.

Mit dem Amtsantritt des Oberbürgermeisters Ludwig Landmann begann 1924 in Frankfurt a.M. eine Ära der Wirtschafts-, Stadtplanungs- und Siedlungspolitik, die unter der Bezeichnung „Neues Frankfurt“ international für Aufsehen sorgte. Zur Umsetzung des damit verbundenen enormen Wohnungsbauprogramms berief Landmann den Architekten und Stadtplaner Ernst May und dieser wiederum engagierte junge Architekten für die Umsetzung der ambitionierten Pläne. Die Arbeitsweise, Verflechtungen und Beziehungen der vielen Akteure in dem von May dirigierten System sind noch nahezu unerforscht. Demnach überrascht es nicht, dass die Verbindungen zur Nachbarstadt Offenbach ebenfalls ein wissenschaftlich unbearbeitetes Feld sind.

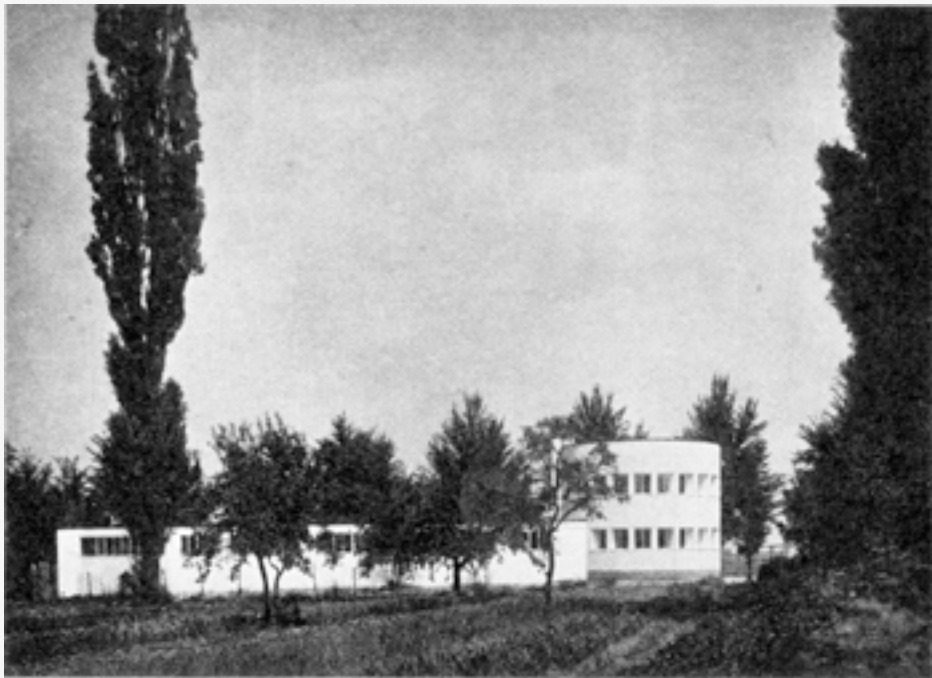
Von May ist bekannt, dass er ein recht umtriebiger Stadtbaurat war, der im In- und Ausland unzählige Gelegenheiten wahrnahm, vom Neuen Frankfurt zu berichten und sich mit Kollegen auszutauschen. Zu diesem Zweck initiierte er in seiner Heimatstadt Zusammenkünfte wie Messen, Ausstellungen oder die CIAM-Tagung 1929. Laut einem Brief Walter Schwagenscheidts vom 26. April 1928 (zit. nach Preusler 1985, S. 74f.) besuchte May im April 1928 die Offenbacher Bauwoche; Le Corbusier hätte

dort einen Vortrag gehalten. Diese Tagung hätte Schwagenscheidt zum Anlass genommen, sich bei May vorzustellen in der Hoffnung, dass er in Frankfurt die Gelegenheit bekäme, seine 1922 erstmals veröffentlichte Idee einer „Raumstadt“ zu realisieren. Da nach Archivrecherchen eine Bauwoche in Offenbach im April 1928 nicht belegt werden kann, liegt die Vermutung nahe, dass es eine solche zu dem Termin nicht gab. Stattdessen traf Schwagenscheidt May wahrscheinlich auf der Frankfurter Frühjahrsmesse, welche nachweislich vom 15. bis 22. April 1928 auf dem Frankfurter Messegelände stattfand. Im Rahmen der Frühjahrsmesse wurde die Sonderschau „Das flache Dach“ gezeigt, in deren Begleitprogramm Le Corbusier den Vortrag „Zur Ästhetik des flachen Daches“ hielt. Auf diesen Vortrag wiederum bezieht sich Schwagenscheidt in seinem Brief vom 26. April 1928. Es ist als höchst unwahrscheinlich einzustufen, dass in Frankfurt und Offenbach etwa zeitgleich recht ähnliche Veranstaltungen stattfanden. Weitere Forschungen wären an dieser Stelle jedoch angebracht.

Schwagenscheidt nahm im Oktober 1927 im Alter von 41 Jahren eine Stelle als Lehrer in der Bauabteilung der Technischen Lehranstalten Offenbach an. Die Stelle hatte ihm vermutlich Rudolf Schwarz vermittelt, der einige Monate zuvor

von Offenbach als Direktor an die Technische Hochschule Aachen gewechselt war. In Offenbach unterrichtete Schwagenscheidt fortan ältere Schüler der Architekturklasse im Entwerfen. Die Arbeit gefiel dem Architekten sehr gut, hatte er dort doch ein Privatatelier (in diesem Atelier hatte Dominikus Böhm bis zu seinem Weggang 1926 gearbeitet), wo er sein „Raumstadt“-Projekt weiterentwickeln und Wettbewerbsbeiträge ausarbeiten konnte. Zudem gestattete ihm Direktor Hugo Eberhardt große Freiheiten bei der Gestaltung des Unterrichts. „Eberhardt [...] ließ ihm im Unterricht völlige Freiheit, die Gedanken eines Le Corbusier

an seine dafür aufgeschlossenen Schüler weiterzugeben in einer Zeit, da überall noch im Herkömmlichen gelehrt und gebaut wurde. Bei den Schulprüfungen nahm er die revolutionären Schülerentwürfe gegen den kopfschüttelnden staatlichen Prüfungskommissar wirkungsvoll in Schutz. Er wurde durch den Zustrom junger Frankfurter an seine Schule bestätigt.“ (Regierungsbaurat a.D. Wilhelm Ohaus in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 18. Juni 1965) Schwagenscheidt führte mit seinen Studenten Exkursionen nach Frankfurt durch, um dort die neuen Siedlungen und die Schulbauten Martin Elsaessers zu besichtigen. Nach-



Max Cetto: Parkbauten in Frankfurt am Main, 1930.

dem Schwagenscheidt das Geschehen in der Stadt auf der anderen Mainseite etwa eineinhalb Jahre beobachtet und sich baukünstlerisch weiter als Anhänger der Avantgarde etabliert hatte, erhielt er nach der erwähnten Vorstellung bei May im Frühjahr 1929 eine Anstellung – zunächst im Hochbauamt der Stadt Frankfurt, dann bei der Gartenstadtgesellschaft, Abteilung Siedlung Goldstein.

Nach Schwagenscheidts Weggang rekrutierte Eberhardt 1929 zwei noch sehr junge Frankfurter Architekten für die frei gewordene Stelle in Offenbach: Bernhard Hermkes und Carl Ludwig (genannt Max) Cetto, beide erst 26 Jahre alt. Hermkes hatte 1926 im Frankfurter Hochbauamt wenige Monate in der Abteilung für Bauberatung und Industriebauten gearbeitet und sich 1927 selbstständig gemacht. Sein Wohnblock für die „Siedlungsgenossenschaft berufstätiger Frauen“ an der Adickesallee fand 1928 überregional Beachtung. Für diese Wohnungen – wie auch für jene seines 1930 entstandenen Laubenganghauses – entwarf er die komplette Möblierung, die funktional und ästhetisch mit der modernen Formensprache der Häuser eine Einheit bildete.

Cetto war ebenfalls 1926 nach Frankfurt gekommen. Zunächst im Siedlungsamt beschäftigt, wechselte er nach wenigen Monaten in

das Hochbauamt, wo er sich mit Bauten für das städtische Elektrizitätswerk, Aufenthalts- und Unterstellbauten in Parks sowie Gebäuden für Kliniken und Heime einen Namen machte. Cetto und Hermkes hatten in Frankfurt also recht unterschiedliche Tätigkeitsschwerpunkte, weshalb sie sich als Lehrer im Fach Entwerfen an der Offenbacher Baugewerkschule sehr gut ergänzten. Beide waren hier nebenberuflich zu ihrer Arbeit in Frankfurt tätig und teilten sich die Stelle; Cetto beispielsweise unterrichtete an drei Nachmittagen pro Woche. Ihrem 1930 in der Zeitschrift „Der Baumeister“ veröffentlichten Artikel „Das Entwerfen an der Höheren Bauschule der Technischen Lehranstalten Offenbach“ ist zu entnehmen, dass sie das Vertrauen Eberhardts genossen und den Unterricht frei gestalten konnten. Sie schrieben: „Es ist durchaus Sache der einzelnen Lehrer, diese immer dem System innewohnende Neigung zur Einseitigkeit im Sinne einer natürlichen Polarität auszugleichen. Ein solcher Ausgleich ist der beste Schutz davor, den Lehrbetrieb zur bloßen Propaganda einer Formgesinnung, gleich ob reaktionär oder modern, herabzumindern, wenn er nur aus der Sache, d.h. aus dem pädagogischen Ziel bestimmt ist.“ Obgleich Cetto und Hermkes sich den historischen Stilen in ihrem Unterricht

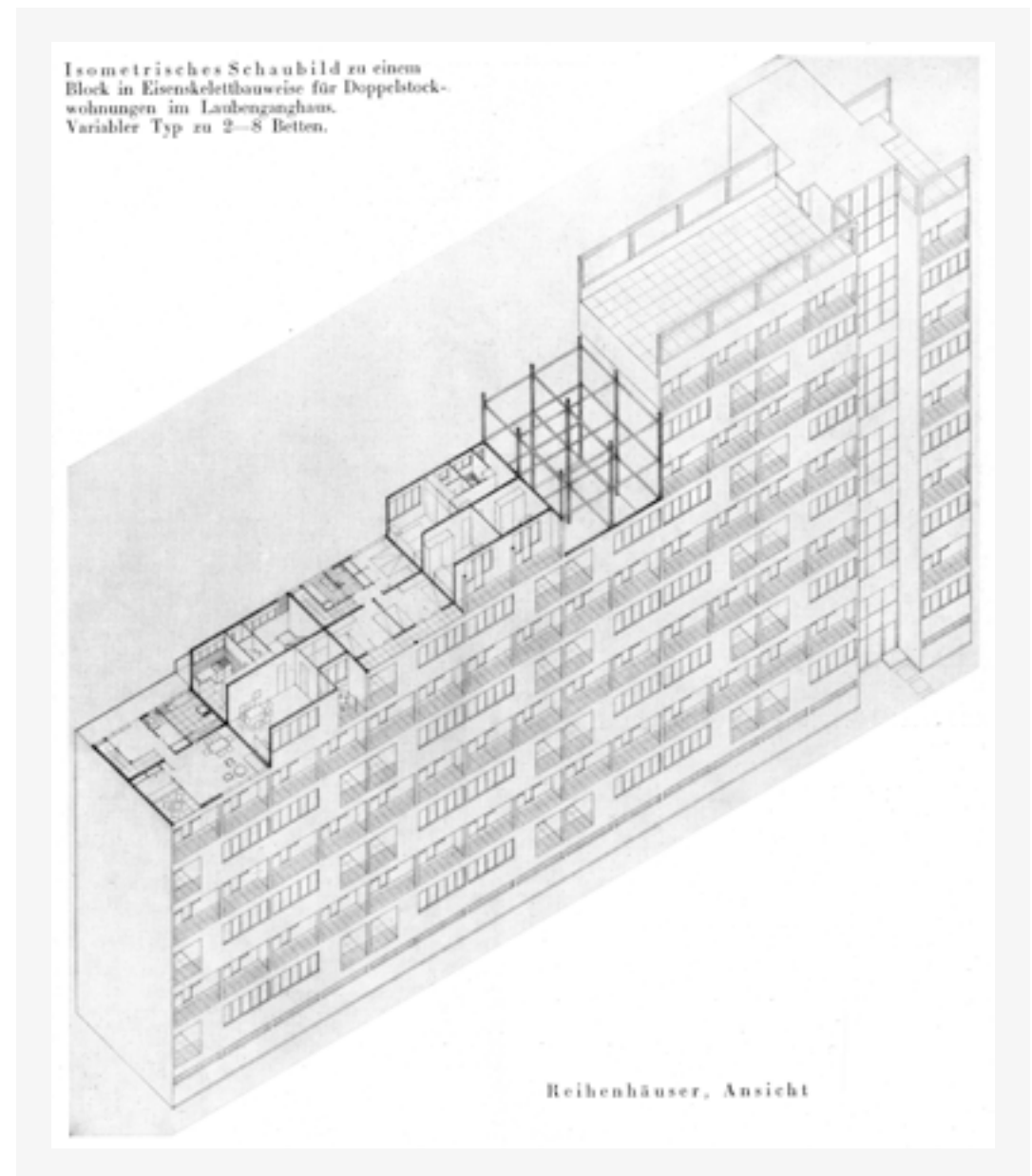
nicht verschlossen, arbeiteten sie selbst im Stil des Neuen Bauens. Es liegt nahe, dass sich ihre eigene Stilpräferenz auf die Arbeiten ihrer Schüler übertrug. Dies belegen die Zeichnungen, welche dem Artikel beigegeben sind. Aus den Erfahrungen ihrer eigenen Architektentätigkeit heraus gestalteten die Lehrer den Unterricht praxisnah und ein weites Spektrum an Bauaufgaben abdeckend, indem sie den Schülern die Aufgabe erteilten, eine vollständige Siedlung städteplanerisch und architektonisch mit allen dazugehörigen Bauten und Einrichtungsgegenständen zu projektieren. Max Cetto schied im Krisenjahr 1930 aus dem städtischen Dienst in Frank-

furt und unterrichtete noch bis 1932 neben seiner Tätigkeit als Privatarchitekt in Offenbach. Nach dreijähriger Lehrtätigkeit verließ auch Bernhard Hermkes die Schule und blieb zunächst ebenfalls in Frankfurt als Privatarchitekt tätig.

Die hier lediglich angerissenen Biografien zeigen, dass es allein im Fach Entwerfen in der Bauabteilung der Technischen Lehranstalten Offenbach enge Verbindungen zum Neuen Frankfurt gab. Da weder das Neue Frankfurt noch die Schule in Offenbach auf die Architektur reduziert werden können, ist zu erwarten, dass es in vielen weiteren Bereichen einen Austausch gab.

Literatur:

- Evelyn Brockhoff (Hrsg.): Akteure des Neuen Frankfurt. Biografien aus Architektur, Politik und Kultur. Frankfurt a.M. 2016.
- Max Cetto und Bernhard Hermkes: Das Entwerfen an der höheren Bauschule der Technischen Lehranstalten Offenbach, in: Der Baumeister. 28. Jg., H. 11, November 1930, S. 447–452.
- Institut für Stadtgeschichte Frankfurt, Bestand: Freunde Frankfurts – Bund tätiger Altstadtfreunde, Sig.: V 40/112.
- Institut für Stadtgeschichte Frankfurt, Bestand: Sammlung Personengeschichte S2, Sig.: 2.408 Walter Schwagenscheidt.
- [Eugen] Kaufmann: Eine Sonderschau „Das flache Dach“ auf der Frankfurter Frühjahrsmesse 15. bis 25. April 1928, in: Das Neue Frankfurt. 2. Jg., H. 3, Frankfurt, März 1928, S. 56.
- Susanne Dussel Peters: Max Cetto 1903-1980. Arquitecto Mexicano-Aleman. Mexico D.F. 1985.
- Burghard Preusler: Walter Schwagenscheidt 1886-1968. Architektenideale im Wandel sozialer Figuren. Stuttgart 1985.
- Sonderschau und Vorträge „Das flache Dach“, in: Das Neue Frankfurt. 2. Jg., H. 4, Frankfurt, April 1928, S. 75–76.



Schülerarbeit (Verfasser unbekannt), Klasse Max Cetto/Bernhard Hermkes: Laubenganghaus in Eisenbeton, 1930.

- BILDNACHWEIS
- S. 24 Die Kunst unserer Heimat, Heft 4/5, 2. Jg., 1908
- S. 27 Offenbacher Monatsrundschau, September 1940
- S. 28 links und rechts: Erinnerungsblätter zur Feier des 50jährigen Bestehens der Lederwerke Mayer und Sohn, Offenbach 1907 (Archiv – Haus der Stadtgeschichte Offenbach)
- S. 31 Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. XIII, 1903/04
- S. 33 Illustrierte Weltausstellung, Nr. 24, 14. 06. 1914 (Archiv – Haus der Stadtgeschichte Offenbach)
- S. 35 links und rechts: Moderne Bauformen, 7. Jg., H. 12, 1908
- S. 36 links und rechts und – 38 S. 38 oben und unten: Kunstgewerbeblatt, 1915, S. 8
- S. 49 Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. XXX, 1912
- S. 50 Hugo Eberhardt: Architektonische Arbeiten, Offenbach am Main 1917
- S. 52 Archiv HfG Offenbach
- S. 55 Archiv – Haus der Stadtgeschichte Offenbach
- S. 59 links und rechts: A. Hoff, H. Muck, R. Thoma: Dominikus Böhm. München und Zürich 1962
- S. 67 Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 63, 1928/29
- S. 68 Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 69, 1931/32
- S. 71 Burghard Preusler: Walter Schwagenscheidt. Stuttgart 1985
- S. 78 Malte Sängers – 93
- S. 96 Institut Mathildenhöhe – 100 Darmstadt
- S. 102 Klingspor Museum Offenbach
- S. 104 Kunstgewerbeblatt, 1909, S. 52
- S. 106 Klingspor Museum – 107 Offenbach
- S. 108 Archiv – Haus der Stadtgeschichte Offenbach
- S. 111 Deutschlands Städtebau, – 112 Offenbach 1926
- S. 114 Technische Universität Darmstadt, Universitätsarchiv
- S. 115 Deutschlands Städtebau, Offenbach 1926
- S. 116 Archiv – Haus der Stadtgeschichte Offenbach
- S. 120 Deutschlands Städtebau, Offenbach 1926
- S. 122 Malte Sängers – 125
- S. 126 Archiv – Haus der Stadtgeschichte Offenbach
- S. 129 Malte Sängers
- S. 131 Archiv – Haus der Stadtgeschichte Offenbach
- S. 132 Malte Sängers
- S. 134 Archiv – Haus der Stadtgeschichte Offenbach
- S. 135 Malte Sängers
- S. 136 Archiv – Haus der Stadtgeschichte Offenbach
- 139 Kunstgewerbeblatt, – 141 1915, S. 7
- S. 142 Archiv – Haus der Stadtgeschichte Offenbach
- 151 Deutschlands Städtebau, – 155 Offenbach 1926
- S. 156 Theodor Heuss: Das – 158 Haus der Freundschaft in Konstantinopel. Berlin 1918
- S. 159 Hugo Eberhardt: Architektonische Arbeiten, Offenbach am Main 1917
- S. 160 Offenbacher Monatsrundschau, Oktober 1939
- S. 163 Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. XXXVIII, 1916
- S. 164 Deutschlands Städtebau, Offenbach 1926
- S. 165 Archiv – Haus der Stadtgeschichte Offenbach
- S. 166 Deutschlands Städtebau, Offenbach 1926
- S. 169 Kunstgewerbeblatt, 1915, – 170 S. 9 und S. 10
- S. 171 Klingspor Museum, Offenbach
- S. 172 Archiv – Haus der Stadtgeschichte Offenbach
- 175 Klingspor Museum, – 177 Offenbach
- S. 179 Gebrauchsgraphik, – 181 2. Jg. H. 2, 1925/26. Sonderheft: Die amtliche Graphik des Reichs und ihre Auswirkung auf Kunst und Handwerk
- S. 183 Archiv – Haus der Stadtgeschichte Offenbach
- S. 182 Klingspor Museum, – 183 Offenbach
- S. 186 Klingspor Museum, Offenbach. Fotografin: Rosita Nenno
- S. 188 Deutsche Kunst und – 189 Dekoration, Bd. 69, 1931/32
- S. 190 Klingspor Museum, – 191 Offenbach. Fotografin: Rosita Nenno
- S. 192 DLM – Deutsches Ledermuseum, Offenbach. – 195 Fotograf: C. Perl-Appel
- S. 196 Klingspor Museum, – 201 Offenbach
- S. 202 Heinz H. Schmidt: Heinrich Holz. Darmstadt 1966
- S. 205 Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. XLVII, 1920/21
- S. 206 Archiv – Haus der Stadtgeschichte Offenbach
- 207 Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. XLVII, 1920/21
- S. 212 A. Hoff, H. Muck, – 213 R. Thoma: Dominikus Böhm. München und Zürich 1962
- S. 214 Archiv – Haus der Stadtgeschichte Offenbach
- S. 218 Stickerei- und Spitzen- – 221 rundschau, 1921/22
- S. 220 Deutsche Kunst und – 221 Dekoration, Bd. 58, 1926
- S. 226 Offenbacher Monatsrundschau Februar 1940
- S. 229 Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 68, 1931
- S. 230 Innendekoration, H. 3, 1933
- S. 231 Offenbacher Monatsrundschau, H. 2, 1940
- S. 232 Innendekoration, VIII. Jg., 1921, H. 2
- S. 234 Klingspor Museum, – 235 Offenbach
- S. 236 Walter Schwagenscheidt: – 241 Die Raumstadt. Heidelberg 1949
- S. 242 Das Neue Frankfurt, 4. Jg., H. 4/5, April/Mai 1930
- S. 244 Das Neue Frankfurt, 2. Jg., H. 5, Mai 1928
- S. 247 Baumeister, 28. Jg., H. 11, 1930
- S. 252 Malte Sängers – 253
- Trotz intensiver Bemühungen konnten nicht alle Inhaber von Bildrechten ausfindig gemacht werden. Sollten sich Inhaber von Bildrechten in ihren Bildrechten beeinträchtigt sehen, werden sie gebeten, sich bei den Herausgebern zu melden.

Danksagung

Unser besonderer Dank gilt Christina Uslular-Thiele, deren profundes Wissen für uns eine wichtige Quelle bei der Erarbeitung des Buchkonzepts war. Ausdrücklich gedankt sei ebenso den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern sowie den Direktorinnen und Direktoren des Klingspor Museums, des Deutschen Ledermuseums (DLM) und des Hauses der Stadtgeschichte Offenbach am Main sowie des Instituts Mathildenhöhe Darmstadt, die das Vorhaben unterstützt und zur Publikation wichtige Beiträge geleistet haben. Dies gilt selbstverständlich auch für die anderen Beiträgerinnen und Beiträger, die uns mit ihrer Expertise unterstützt haben. Eine große Hilfe waren Christiane Salge (Lehrgebiet Architektur- und Kunstgeschichte) und Annegret Holtmann-Mares (Leiterin Universitätsbibliothek) der Technischen Universität Darmstadt sowie Arne Kienzl vom Digitalisierungszentrum der Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt.

Die Publikation wäre in dieser Form nicht möglich gewesen ohne den unermüdlichen Einsatz der Bibliothekarinnen der HfG Offenbach, Christa Scheld und Clara Weisel, und des Leiters der Repro-Werkstatt, Friedhart Riedel. Sascha Lobe (Lehrgebiet Typografie) sei für die Betreuung bei der Entwicklung des grafischen Konzepts gedankt. Michel Bütepage und Malte Sängler danken wir für die tolle Zusammenarbeit.

Die Publikation wurde ermöglicht durch eine großzügige Spende der Freunde und Förderer der HfG e. V., deren Hinweis auf Dominikus Böhm und die Bauschule an den Technischen Lehranstalten den Anstoß gab, diese erste Bestandsaufnahme vorzunehmen. Eine Spende des Lions Club Offenbach Rhein Main hat uns sehr bei der Finanzierung geholfen. Die Publikation wurde zudem aus Mitteln der Stiftungsprofessur Kreativität im urbanen Kontext ermöglicht, den Stiftern sei hiermit gedankt. Nicht zuletzt hat die HfG Offenbach die Publikation kofinanziert, wir danken dem Präsidium.



IMPRESSUM

Diese Publikation wurde
anlässlich des Jubiläums
50 Jahre HfG Offenbach –
Kunsthochschule des
Landes Hessen erstellt.

1970—2020 hfg_{OF_MAIN}
MOGEN

Herausgeber:
Christian Welzbacher
Kai Vöckler

Lektorat:
Sibylle Strobel
www.lektorat-strobel.de

Buchgestaltung:
Michel Bütepage
www.michelbuetepage.de

Gestalterische Betreuung:
Sascha Lobe

Die Publikation wurde
gefördert durch:
Freunde und Förderer der
HfG e.V., Stiftungsprofessur
Kreativität im urbanen Kontext
(HfG Offenbach), Lions Club
Offenbach Rhein Main,
Hochschule für Gestaltung
Offenbach am Main

Verlag/Vertrieb:
avedition GmbH
Senefelderstr. 109
70176 Stuttgart
www.avedition.de

© 2020 Hochschule für Gestaltung
Offenbach am Main und Quellen
laut Bildnachweisen.

Alle Rechte vorbehalten inklusive
des Rechtes auf Reproduktion
im Ganzen oder in Teilen und in
jeglicher Form.

ISBN 978-3-89986-333-8

Die Deutsche Nationalbibliothek
verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über www.dnb.de
abrufbar.

