

1970

HfG

Vision &
Verantwortung

Zur Gründung der
HfG Offenbach 1970

Marc Ries,
Kai Vöckler (Hg.)

avedition

1970

Vision & Verantwortung

**Zur Gründung der
HfG Offenbach 1970**

**Marc Ries,
Kai Vöckler (Hg.)**

Inhalt

PROLOG

S. 11 1970/2024/2030 HfG im Wandel
Bernd Kracke, Präsident

S. 15 Die Gründung der HfG Offenbach
Marc Ries, Kai Vöckler

KONTEXT

S. 27 Kontext 1970

PRESSE & DOKUMENTE

S. 39 Presse & Dokumente 1966–1979

INTERVIEWS

S. 65 »Es war für mich eine sehr anregende, konstruktive und die Gemeinschaft fördernde Zeit«
Lore Kramer

S. 75 »Für mich war sehr wichtig, den Studenten die Möglichkeit zu geben, ein Erlebnis zu haben«
Klaus Staudt

S. 85 »Die Studenten waren getrieben, etwas grundlegend zu verändern«
Roberto Weck

ESSAYS

S. 99 1970. Zur Geburt einer Institution
Marc Ries

S. 113 Utopie kontra Realität. Architektur um 1970 – von heute aus gesehen
Christian Welzbacher

S. 131 Im Dienste der Buchstaben.
Karlgeorg Hoefer überschreibt das Gründungsjahr
Johanna Siebein

S. 155 Die HfG Offenbach: mehr als die Summe ihrer Teile. Eine Spurensuche zur Rezeption von Forschung, Lehre und experimenteller Gestaltung am Fachbereich Produktgestaltung
Dagmar Steffen

S. 183 Umwelt als Produkt. Von der Umweltgestaltung zu einem posthumanen Ansatz im Design
Kai Vöckler

S. 213 Danksagung
S. 214 Autorinnen und Autoren
S. 222 Bildnachweis
S. 224 Impressum

S. 227 Social Sonics V4 (Playlist)
Patrick Raddatz

Prolog

1970/2024/2030 HfG im Wandel

Prof. Bernd Kracke

**Präsident
HfG Offenbach**

Ein Kanzler fällt auf die Knie, die Beatles trennen sich, Deutschland wird nicht Fußball-Weltmeister und in Offenbach am Main erfindet sich eine Institution neu. Es ist das Jahr 1970 – und aus der Werkkunstschule wird mit der Hochschule für Gestaltung (HfG) Offenbach eine Kunsthochschule des Landes Hessen im Universitätsrang.

Vorausgegangen war im Oktober 1968 die Proklamation *Zur Lage der Werkkunstschule*. Hierbei ging es um nichts weniger als die Forderung, die Werkkunstschule in eine Kunsthochschule umzuwandeln. Im Fokus: die Notwendigkeit der wissenschaftlichen Durchdringung der gestalterischen Disziplinen; weitere zentrale Punkte der Proklamation waren eine stärker theoretisch ausgerichtete Ausbildung, die Überwindung der Trennung von angewandter und freier Kunst und die Möglichkeit praktisch, experimentell und theoretisch zu forschen – eine neue Kunsthochschule sollte entstehen und das in bewusster Abgrenzung gegen die Vergangenheit der Werkkunstschule, gegen überkommene Akademiekonzepte, aber auch gegen die Möglichkeit, zu einer Fachhochschule zu werden. Ein Aufbruch, eine Neuausrichtung, eine Neugründung.

Der Grundstein zu unserer heutigen HfG war gelegt, die sich, fußend auf den um das Jahr 1970 formulierten Prinzipien, im stetigen Wandel, in Transformationsprozessen befindet. Wie wir uns mit der Institution auch gegenwärtig in der seit jener Zeit intensivsten Phase eines Wandels befinden: mit dem Gesamtneubau der Hochschule im Offenbacher Hafen, der in unmittelbare Nähe gerückt ist, mit der erfolgreichen Studienreform und Einführung der neuen Bachelor- und Masterstudiengänge, mit dem einschneidenden Generationswechsel in der Lehre und last, but not least, der Übernahme der Höchster Porzellanmanufaktur (HPM) als neuem Lehr- und

Forschungsstandort der HfG. Diese Entwicklung ist die konsequente Fortschreibung der letzten Jahrzehnte, in denen sich die Hochschule bereits als forschungsstarke Institution in den Arbeitsfeldern Kunst und Design profiliert hat. Dies umfasst etwa einen Forschungsverbund zu KI-basierten Technologien oder das Storytelling mit bewegten Bildern im Rahmen des B3 Festivals. Im Design wurde mit der Gestaltung umweltfreundlicher Mobilität ein international wahrgenommener Forschungsschwerpunkt etabliert und an der HPM begleiten das Institut für Materialforschung und das Labor Kunst und Keramik die neuen Aktivitäten. Dieser innere wie äußere Umbau kommt quasi einer Neugründung der HfG gleich.

Der vorliegende Sammelband erzählt in Beiträgen und Zeitzeugeninterviews, eingebettet in den historischen Kontext, von den Entwicklungslinien sowohl der HfG Offenbach als auch ihres Umfelds. Zugleich ist er Zeugnis der Weiterentwicklungen und Umbrüche, die unsere Hochschule erst zukunfts-fähig machen. Herzlich bedanken möchte ich mich bei Prof. Dr. Marc Ries und Prof. Dr. Kai Vöckler für die Umsetzung dieser spannenden Publikation.

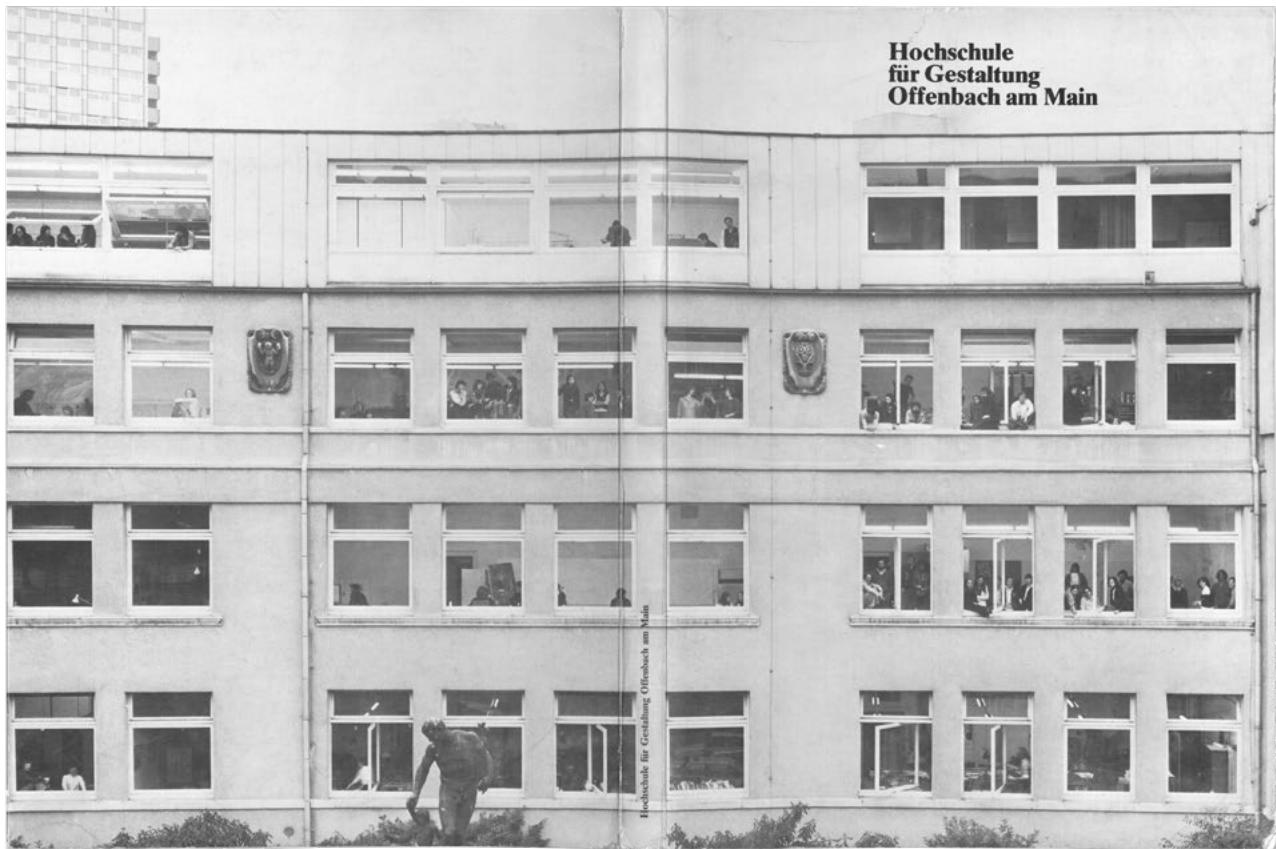


Abb.1 Broschüre Fachbereich Visuelle Kommunikation 1979, Hg. Hochschule für Gestaltung Offenbach.

Die Gründung der HfG Offenbach

Zur Einleitung

**Marc Ries,
Kai Vöckler**

Die Gründung der Hochschule für Gestaltung in Offenbach am Main als Nachfolgerin der Werkkunstschule (WKS) im Herbst 1970 war ein bildungspolitisches Zeichen und zugleich ein Reflex auf die großen transnationalen Veränderungsbewegungen der Zeit. Es war eine Epoche, die wesentliche Paradigmen der Nachkriegsordnung infrage stellte, eine überfällige Kritik vieler gesellschaftlicher Felder etablierte und auf diese Weise neue Bewusstseinsformen, neue Sinnformationen ausbildete, die so unterschiedliche Topics wie Umweltwahrnehmung, Geschlechterbeziehungen, alternative Ökonomien, politische Subversion oder auch neue Formensprachen zusammendachte.

Mit diesem Buch möchten wir die Geburt der Hochschule für Gestaltung als institutionelle »Sinngeschichte« (J. Assmann) in Fragmenten vorstellen. Das ereignisgeschichtliche Datum, an dem die Umbenennung, die programmatiche Neudefinition erfolgte, der 15.09.1970, bildet mit anderen Ereignissen der Zeit den Hintergrund unserer historischen Rekonstruktionen, den Vordergrund bilden die sinnstiftenden und sinnreflektierenden Diskurse jener Zeit – der Initiatoren, der Politik, der Kultur im Allgemeinen.

Der Publikation geht die Beteiligung an einer Ausstellung voraus. Von April bis August 2021 wurde im Museum Angewandte Kunst Frankfurt am Main die Ausstellung *Aus heutiger Sicht. Diskurse über Zukunft* gezeigt, eine Kooperation des Museums mit der Hochschule für Gestaltung Offenbach aus Anlass ihres 50-jährigen Bestehens. Teil dieser Ausstellung war das Projekt 1970: *Vision und Verantwortung*, das sich aus einem gemeinsamen Seminar von Kai Vöckler und Marc Ries heraus entwickelt hatte und von Marc Ries kuratiert und produziert wurde. Auf zwei gegenüberliegenden Wänden entspannte

sich ein »Zeit-Korridor, der die Zukunft in der Vergangenheit des Jahres 1970 aufspürt und die Gegenwart mit dem Blick aus dieser Zukunft befragt«. ^{Abb. 1}

Die eine Wand, 1970, verhandelte den Geist einer Epochenschwelle. In Petersburger Hängung wurde ein Atlas aus Diskursen, Moden, Sounds, Filmen, Politiken, Architekturen, Designobjekten und Kunstwerken aus dem Jahr 1970 präsentiert. Gemeinsam war allen Artefakten, dass sie visionäre, revolutionäre und utopische Momente enthielten, die sich in einer eigenen Praxis verkörperten. Einer Praxis des Sich-Kleidens und -Einrichtens, der musikalischen Klänge und der Filmbilder, einer Praxis aus neuen Identitäts- und Sexualpolitiken, aus politischen Wendungen und Brüchen. ^{Abb. 2}

Die andere Wand, VISION, versammelte Zeitungsartikel, Manifeste, Dokumente zur Neuerfindung der Institution, die auch einen bildungspolitischen Drive demonstrieren: Mit dem Studium an der Hochschule für Gestaltung wurde die Aufgabe definiert, auf die Lebensbedingungen der Zeit über ihre Erzeugnisse, ihre Produkte und Dinge einzuwirken. Die Ausbildung sollte nicht einem Kanon oder Ideal folgen, sondern sich in die konfliktuösen Dynamiken der gesellschaftlichen Entwicklung mit einem offenen, nicht normativen Programm einfügen. Der damalige Leiter Dieter C. Döpfner entwarf und forderte schlicht eine »Schule für Umweltgestaltung«. ^{Abb. 3}

Die These, die diese Publikation in gedanklicher Fortsetzung der Ausstellung motiviert, diagnostiziert im Umfeld des Jahres 1970 unterschiedliche Kräfte, den eindimensionalen wirtschaftlichen Nachkriegs-Fortschrittsglauben mit seinen offensichtlichen Nachteilen, Störungen zu konfrontieren und zugleich Visionen zu entwerfen mit dem Ziel, das Leben humaner,

verspielter, befreit von Leistungsdenken und Machtkalkül zu gestalten.

Die Publikation zeichnet die Debatten um 1970 nach, sowohl die institutionsintern geführte um die Neuausrichtung der Schule als auch den zeitgeschichtlichen Kontext. Sie stellt die Frage, welche Bilanz die gesellschaftliche Entwicklung fünfzig Jahre später aufweist, ob wir uns heute im Vergleich zu den damals erklärten Zielen und Visionen tatsächlich weiterbewegt haben.

Der Essay von Marc Ries analysiert die politischen und kulturellen Fluchtrouten der Neugründung, rekonstruiert die bis heute uneingelöste Vision des Direktors der WKSO einer »Überwindung der Trennung von ‚freier‘ und ‚angewandter‘ Kunst, [...] Durchlässigkeit der Studienpläne, bzw. reibungslose Übergänge zwischen den einzelnen Lehrbereichen – offene Werkstätten« ebenso wie die retardierenden bzw. revisionistischen Kräfte, die sich in der Hochschulreform in den 1990er-Jahren als Ambivalenz zwischen vermeintlicher Autonomie und Atomisierung der Akteure ausbildeten und bis heute das Kräfte-spiel der Fachbereiche bestimmen.

Für die Ausstellungen wurden Gespräche mit drei Zeitzeugen geführt, zwei Lehrenden aus dem Design und der Kunst sowie einem Studierendenvertreter. Diese ermöglichen intensive Einblicke in die Arbeit und die Ereignisse an der Schule in der Phase ihres Umbaus, sie sind prägnante Dokumente jener Zeit.

Klaus Staudt, Künstler, in seiner auf seriellen geometrischen Formen aufbauenden Arbeit der ZERO-Bewegung nahe, war seit 1967 Dozent an der Werkkunstschule und von 1974–1994 Professor für Dreidimensionales Gestalten, konstruktive Darstellungsmethoden und Wahrnehmungstheorie an der HfG. Im Gespräch betont Staudt, dass seine künstleri-



Abb.1 Projekt HfG 1970: *Vision und Verantwortung* im Rahmen der Ausstellung *Aus heutiger Sicht. Diskurse über Zukunft.* Museum Angewandte Kunst Frankfurt/Main, Aufbau.

sche Lehre als eine notwendige Grundlage für die Studierenden der Fachbereiche konzipiert war; es galt, Einsicht in ästhetische Prozesse als Voraussetzung für eine kreativ-innovative Grundhaltung in nichtkünstlerischen Arbeitsformen anzuerkennen! Bereits in der Werkkunstschule wurden in der Grundlehre alle drei Fachbereiche – Architektur, Graphik und Produktgestaltung – gemeinsam unterrichtet. Die Vorstellung eines allgemeinen gestalterischen Wissens als Voraussetzung für eine bewusste Entscheidung, in welchem Bereich des Hauptstudiums eine Spezialisierung erfolgt, wird heute teils von einer separatistischen Logik der Fachbereiche bzw. der Studienpläne unterlaufen.

Die Fachbereiche folgen in der Gegenwart im Zusammenhang mit Ausbildungszielen ab dem Grundstudium einem eigenen »identitätspolitischen« Programm. Der Fachbereich Design ist bemüht, seine angewandt-wissenschaftliche, designtechnische, auf Industrie, aber auch Gemeinwohl ausgerichtete Ausbildung in einem formalisierten Curriculum zu gewährleisten. Der FB Kunst arbeitet mit offeneren, flexibleren Strukturen, die möglicherweise einer Idee »freier Kunst« entsprechen, jedoch nicht ohne Modularisierung auskommen. Einerseits spiegeln die unterschiedlichen Curricula die Auseinandersetzung um das Selbstverständnis der beiden Fachbereiche wider, andererseits werden weiterhin fachbereichsübergreifende Lehrveranstaltungen ermöglicht und angeboten. Was sich nicht formalisieren lässt, ist die beständige Diskussion zwischen Lehrenden und Studierenden unter- und miteinander über das Selbstverständnis einer Kunsthochschule, die freie wie angewandte Formen der künstlerisch-gestalterischen Auseinandersetzung mit gesellschaftlich relevanten Themen ermöglicht und eben auch in der Lehre fördert.



Abb. 2 Die Wand 1970 vermittelte den Geist der Zeit in einer Collage von Moden, Sounds, Filmen, Politiken, Architekturen, Designobjekten und Kunstwerken.



Abb. 3 Die Wand *Vision* versammelte Zeitungsartikel, Manifeste und weitere Dokumente zur Neugründung der HfG Offenbach.

Es sind aber nicht nur Umbrüche und Neu-ausrichtungen der Lehre, sondern auch Kontinuitäten zu finden, was sich auch an einzelnen Lehrenden festmachen lässt. Johanna Siebein zeichnet ein Porträt des international bedeutenden Schriftgestalters Karlgeorg Hoefer, der 1937–1939 an den Technischen Lehranstalten in Offenbach studierte und dann von 1946–1979 insgesamt 33 Jahre Schriftgestaltung zunächst an der »Meisterschule für das gestaltende Handwerk«, dann der Werkkunstschule und folgend an der Hochschule für Gestaltung in Offenbach lehrte. Siebein zeigt nicht nur, mit welcher Leidenschaft und Ausdauer Hoefer Schriften entwarf, sondern auch seine bis heute bestehende Wirkung, die an Adaptionen seiner Schriften in der zeitgenössischen Schrift-gestaltung ablesbar ist. Hoefer verkörpert den Typus des Gestalters und Lehrers, der sich durch gesellschaftliche und institutionelle Umbrüche nicht in seiner Konzentration auf sein Fach, auf die Weiter- und Neuentwicklung von Schriften, irritieren ließ.

Lore Kramer, Gestalterin und Designhistorikerin, die von 1956 an zunächst als Dozentin für Keramik an der Werkkunstschule und ab 1974 als Professorin Designgeschichte vierzig Jahre lehrte, bietet im Gespräch mit Studierenden Einblicke in die institutionelle Geschichte, in das Verhältnis zwischen Lehrenden und Studierenden, aber auch in den Umstand, wie schwer es selbst für eine bedeutende Gestalterin seinerzeit war, sich als Frau und Keramikerin gegen die männlichen Kollegen durchzusetzen. Kramer wirbt für »fließende Übergänge« zwischen Kunst und Design und betont die große Bedeutung der Werkstätten für die künstlerisch-gestalterische Ausbildung. Auch sie steht für eine durch die Lehrperson begründete Kontinuität, die in ihrem Fall, worauf sie verweist, bis zum Bauhaus zurückreicht: Ihre

Lehrer waren es – der Keramiker Otto Lindig und der Bildhauer Gerhard Marcks, die beide am Bauhaus in Weimar unterrichteten –, die ihr die Ideen moderner Kunst und Gestaltung vermittelten, welche sie dann wiederum nicht nur als Lehrende, sondern auch als Prorektorin 1970 in die Ausformung des Studiengangs Produktgestaltung sowie der Studien- und Diplomordnung einfließen lassen und in ihnen weiterentwickeln konnte.

Klaus Staudt berichtet auch, wie sehr er die »revolutionäre« Stimmung Ende der 60er-Jahre als »eine psychisch wahnsinnige Belastung« erlebt hat: »Weil die Politik plötzlich in die Hochschule kam. Und wir Künstler [...] fühlten uns nicht berufen, Politik zu machen.« Gefordert wurde von den Studierenden ›Theorie‹ statt Handwerk, dies bewirkte die Einführung der Lehrgebiete Wahrnehmung, Kommunikation und Medientheorie, Soziologie und Psychologie. Auch die Figur des damaligen Leiters der Werkkunstschule und ›Gründers‹ der Hochschule für Gestaltung, Dieter C. Döpfner, wird im Gespräch in ihrer Ambivalenz deutlich.

Roberto Weck, Grafikdesigner, von 1968–1974 Student zunächst an der Werkkunstschule, dann an der HfG im Fachbereich Grafik/Visuelle Kommunikation, Stellvertreter des AStA-Vorsitzenden, beschreibt die politische Stimmung der Gründungszeit aus dem Blick der Studentenschaft, die kämpferisch-ironischen Aktionen des AStA (etwa den Klau des neuen Namensschildes, das Kleben von knallroten Angela-Davis-Plakaten im »schönen weißen Haus«), die strukturellen Probleme: »Zunächst war das ja der alte Lehrkörper, der einfach schwupp transportiert wurde von der WKSO in die HfG, ohne dass sich da groß was änderte«, den Graben zwischen der Ausbildung und der Praxis, etwa in der Werbewirtschaft. Zugleich wird ein kleines

Sittenbild studentischen Lebens in den späten 60er- und frühen 70er-Jahren entfaltet sowie ein kleines Panorama des Lehrkörpers, der Leitung, motiviert von Kritik, aber auch Anerkennung (»Der Hoefer war ein Netter, der Staudt auch«). Hier wird zudem offensichtlich, dass die Visionen von Döpfner einer »Hochschule für Umweltgestaltung« zumindest aus der Sicht Studierender (noch) keiner Alltags erfahrung entsprachen: »Umwelt war 1970 noch kein Thema. Da hatten wir noch den Kalten Krieg und den Vietnamkrieg, das waren Themen, das nachlassende Wirtschaftswunder und die RAF«.

Christian Welzbachers Beitrag »Utopie kontra Realität« zieht eine epochenübergreifende Negativbilanz urbaner Planung und Realisierung: »Die ›Dissoziation‹ zwischen Baupraxis und Problembewusstsein, zwischen Realität und der in Zeitschriften, Veranstaltungen und Hochschulseminaren diskutierten Utopien prägt die Zeit zwischen 1960 und 1980 in gleichem Maße wie unsere Gegenwart.« Die Utopien der Moderne waren in einem funktionalistisch-pragmatischen Industriekomplex verschüttet, nur an einzelnen Objekten lässt sich ein ästhetisch-gesellschaftlicher Wille erkennen, den Konformismus der Bauordnungen, der Lobbyisten und Spekulanten zu unterlaufen und gebrauchs- wie zeichenintensive Objekte zu realisieren. Und an einzelnen Kreativ-Kooperationen im Umfeld der HfG-Gründung blitzen Gegenmodelle auf, wie etwa jener zwischen dem Frankfurter Architekten Günter Bock und der Offenbacher Künstlerin Charlotte Posenenske. Vielleicht wird nirgends im Ausbildungsraum so sehr die Abhängigkeit von einer kapitalistischen Systemlogik deutlicher als in der Architektur. »Im Kapitalismus stellte man entweder nicht die Systemfrage oder begnügte sich mit reformerischen Korrekturen, um die von einigen

Strategen befürwortete Revolution zu vermeiden (in diese Kategorie fällt wohl auch die HfG-Gründung).«

Dass die Auseinandersetzung mit gesellschaftlich relevanten Fragen im Fachbereich Produktgestaltung in den 70er-Jahren folgend eine wichtige Rolle spielte, macht Dagmar Steffen mit ihrem Beitrag deutlich. Die damals dominierende Kritik an der Konsumgesellschaft, der Warenästhetik (Wolfgang Fritz Haug) und den damit verbundenen Produktionsbedingungen wurde an der HfG nicht nur von den Studierenden diskutiert (beispielsweise in der Studierendenzeitschrift *Desein*), sondern eben auch konstruktiv angegangen – hier spielte die Des-In Gruppe von Studierenden zusammen mit dem Lehrenden Jochen Gros eine zentrale Rolle, deren Mitglieder mit zu den Ersten gehörten, die einen ökologischen Ansatz im Design entwickelten, mit Abfallmaterialien und Halbzeugen arbeiteten und damit auch provokativ das vermeintlich »gute Design« infrage stellten. Hinzu kam die von Jochen Gros und Richard Fischer (ebenso Lehrender am Fachbereich) entwickelte »Theorie der Produktsprache«, die bis heute als grundlegend für die designtheoretische Auseinandersetzung mit der Wirkung von gestalteten Produkten auf Nutzende gilt und den bis Ende der 60er-Jahre dominierenden funktionalistischen Ansatz um die Zeichenhaftigkeit und Bedeutung von Produkten erweitert. Ein Ansatz, der eine Brücke zwischen Theorie und Praxis baute und den Designerinnen und Designern in ihrer späteren Berufspraxis das begriffliche Rüstzeug lieferte, den Entwurf begründen zu können. Auch die Produktionsbedingungen von Design wurden ins Auge gefasst, »nachindustrielle Produktionsstile« erforscht und neue Produktionsmethoden erprobt (das C-Labor), gefördert vom

Bundesforschungsministerium. Diese an disziplinären Fragestellungen ausgerichtete, aber eben auch gesellschaftliche Herausforderungen aufgreifende Ausrichtung von Forschung und Lehre am FB Produktgestaltung wurde nicht nur international rezipiert, sondern bildet bis heute eine »fruchtbare disziplinäre Grundlage«, wie Steffen ausführt.

Auch Kai Vöckler greift in seinem Essay die Auseinandersetzung am Fachbereich Produktgestaltung die Aufgaben des Designs auf – ausgehend von der seinerzeit international geführten Debatte um einen ökologischen Ansatz im Design zeichnet er die designtheoretische und technikphilosophische Diskussion vom Verhältnis des Menschen zu seiner natürlichen und künstlich geschaffenen Umwelt nach. Er schlägt den Bogen zur aktuellen Streitfrage einer planetarischen Perspektive, die die Zentral- und Vorrangstellung des Menschen infrage stellt, nichtmenschliche Lebewesen als gleichberechtigt begreift und auch den Dingen eine eigene Wirkmächtigkeit zugesteht – was zu einem neuen Verständnis der Entwurfsaufgabe führen müsste, die nicht mehr allein auf die menschlichen Nutzenden rekuriert, sondern diese als Teil eines folglich auch um nichtmenschliche Akteure erweiterten Gefüges begreift. Dass dieses Gefüge zunehmend informationell durchdrungen ist, das eigentlich zu gestaltende Objekt in einem dynamischen, digital gestützten Interaktionsgeflecht mit der Umwelt verschmilzt, stellt das Design vor neue Herausforderungen – die, so Vöckler, es zukünftig designtheoretisch wie entwurfspraktisch forschend und lehrend zu bearbeiten gilt.

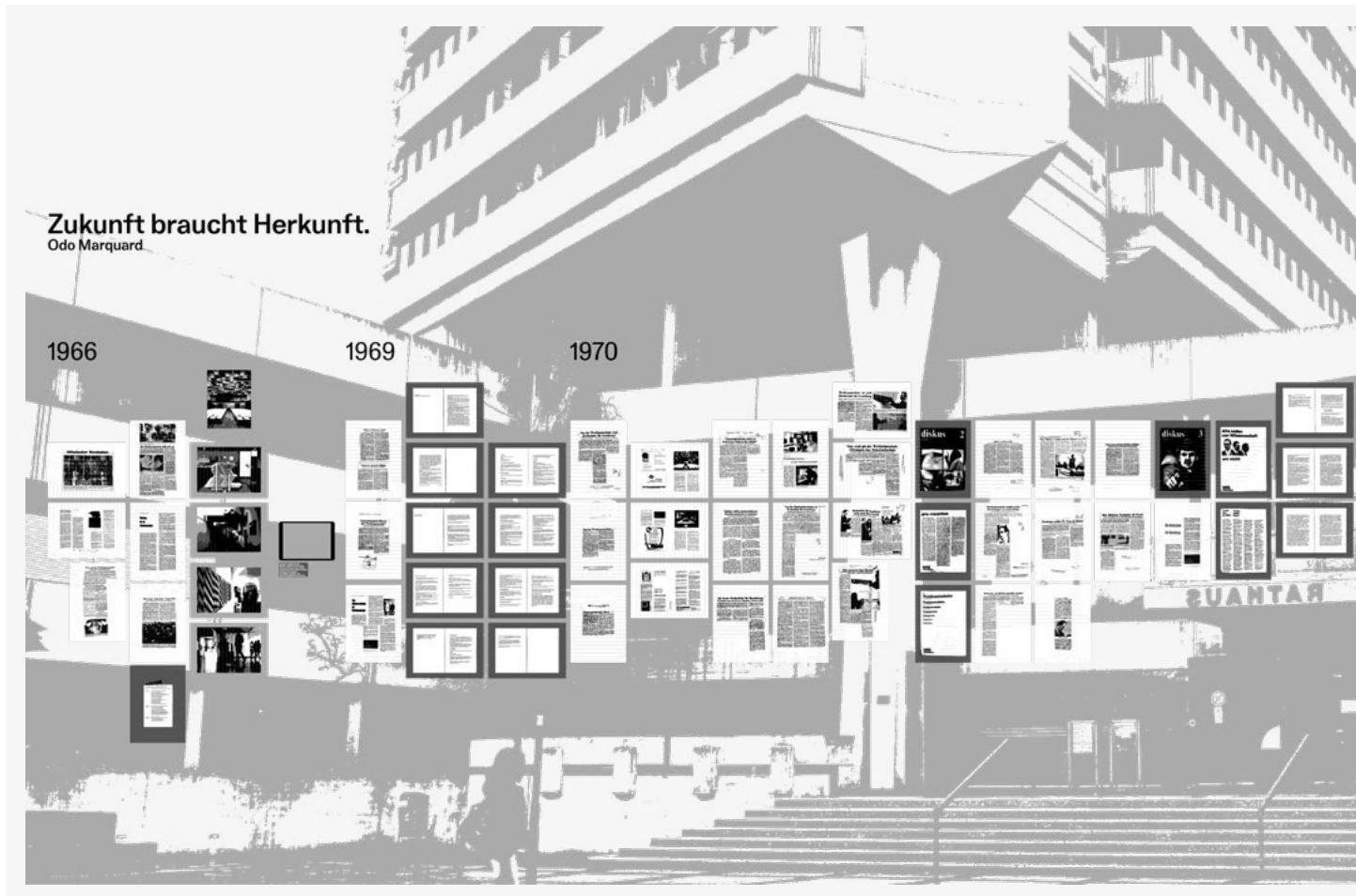
Es scheint nahe liegend, sich weitere Formeln für die Ausrichtung einer Hochschule für Gestaltung in der Gegenwart vorzustellen, Begriffsfiguren, die parallel zur »Umweltgestaltung« die gesellschaftliche Verantwortung

der Hochschule anzeigen, etwa die Figur der »transformierten Alltäglichkeit«, wie sie Peter Gorsen auf einem Vortrag an der HfG 1976 im Rahmen der Tagung *Ästhetik im Alltag. Studien und Materialien* entwarf. Die seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts zu beobachtende, von der ›Warenwelt‹ betriebene Ästhetisierung, von Designparadigmen bestimmte Gestaltung, von Digitalität geflutete Inszenierung des Alltags ebenso wie die Zunahme von außerkünstlerischen Kreativitätsdispositiven (die *creative industry* etwa), all dies findet sich abgebildet, koproduziert in den beiden Fachbereichen. Zugleich sind beide Aggregate einer kritischen Entdifferenzierung von Kunst, Design und Alltag, einem veränderten Kreativitätsverständnis zugewandt, arbeiten sie doch innerhalb ihrer Werk-, Produkt- und Prozessgestaltung an Möglichkeitsräumen, die ›Dinge‹ zusammenzudenken, Gemeinsamkeiten zu entwerfen, die Heutonomie von Gemeinschaft und Individuum zu fördern.

Allen gesellschaftlichen, formalrechtlichen, institutionellen Konditionen, die historische Zäsuren und Dynamiken bewirken, ist eine personale Dimension eingeschrieben. Eine jede Institution kreist um ›subjektive Faktoren‹, wird von diesen im Alltag der Lehre, Verwaltung und Politik geprägt. Akteure auf allen Ebenen, zuvorderst auf der Professoren- und Leitungsebene, sind nicht nur ›Mitarbeiter‹, die sich an ein vertraglich festgelegtes Arbeitsprofil halten (sollen), das tun, was das System von ihnen an ihrer jeweiligen Stelle erwartet. Sondern alle diese Akteure, das ›Personal‹, sind nun mal Persönlichkeiten mit unterschiedlich ausgeprägten psychodynamischen Profilen, mit einem Spektrum an divergenten Ausprägungen, Motivationen, will sagen, sie folgen Antrieben, connati, die unabhängig von ihren technischen, intellektuellen Leistungen diesen vorgelagert in

bestimmte Affektregister eingelassen sind und die jeweilige Haltung, den Ausdruck und die Interessen wesentlich mitbestimmten. Dies lässt sich prägnant an der Figur Döpfners und den Gegenkräften aus dem Personal einsehen und ist gleichermaßen Teil der politischen Gegenwart der HfG. Die Antriebe mögen positiv auf das institutionelle Gefüge einwirken, oder auch gegen dieses gerichtet sein, relevant ist, diese Kräfte als solche wahrzunehmen, mit ihnen zu arbeiten, sie ggf. umzulenken oder auch zu sanktionieren, so die Institution als Ganzes gefährdet ist.

Was können wir lernen aus der Diskussion um die Gründung einer Hochschule für Gestaltung? Die vorliegenden Überlegungen und Einlassungen können nicht die Institutionsgeschichte, und sei es nur um das Gründungsjahr herum, hinreichend erfassen. Das ist auch nicht der Anspruch dieser Publikation. Vielmehr soll der Blick geschärft werden für Ansprüche wie auch Kontinuitäten in der Auseinandersetzung um eine Ausbildungsstätte, die sich in der Nachfolge wegweisender Vorgängerinstitutionen wie dem Bauhaus und der HfG Ulm neu definiert – und diesem Anspruch gerecht werden will, indem sie neue Wege in der Lehre und Forschung beschreitet. Inwieweit dieser Anspruch eingelöst worden ist und wird, soll dem Urteil der Lesenden überlassen bleiben. Aber die 1970 formulierte Vision einer Hochschule, die sich ihrer gesellschaftlichen Verantwortung bewusst ist, ist auch heute noch verpflichtend für eine kritische Bestandsaufnahme der Entwicklung der vergangenen fünfzig Jahre und zugleich Herausforderung zur Weiterentwicklung. In diesem Sinne hoffen wir mit der Konzeption und Herausgabe dieser Publikation einen Beitrag dazu geleistet zu haben.



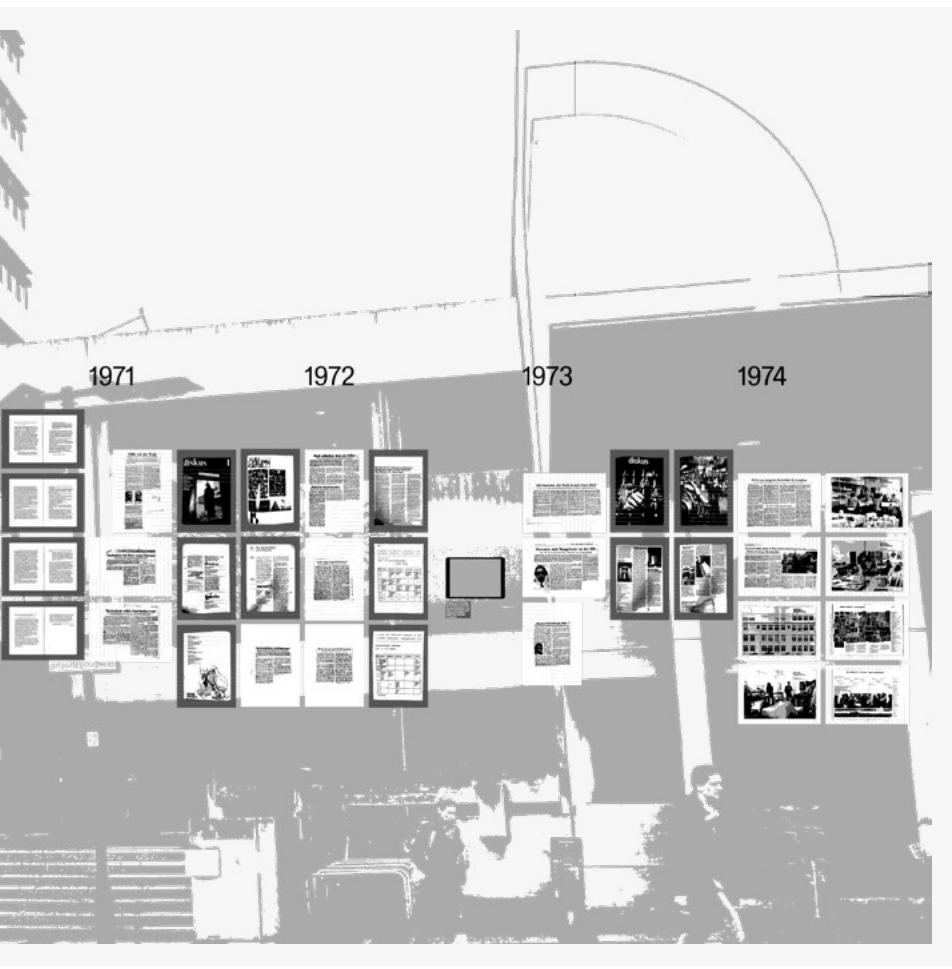


Abb. 4, 5 Projekt HfG 1970: Vision und Verantwortung im Rahmen der Ausstellung *Aus heutiger Sicht. Diskurse über Zukunft*. Museum Angewandte Kunst Frankfurt/Main.

Kontext

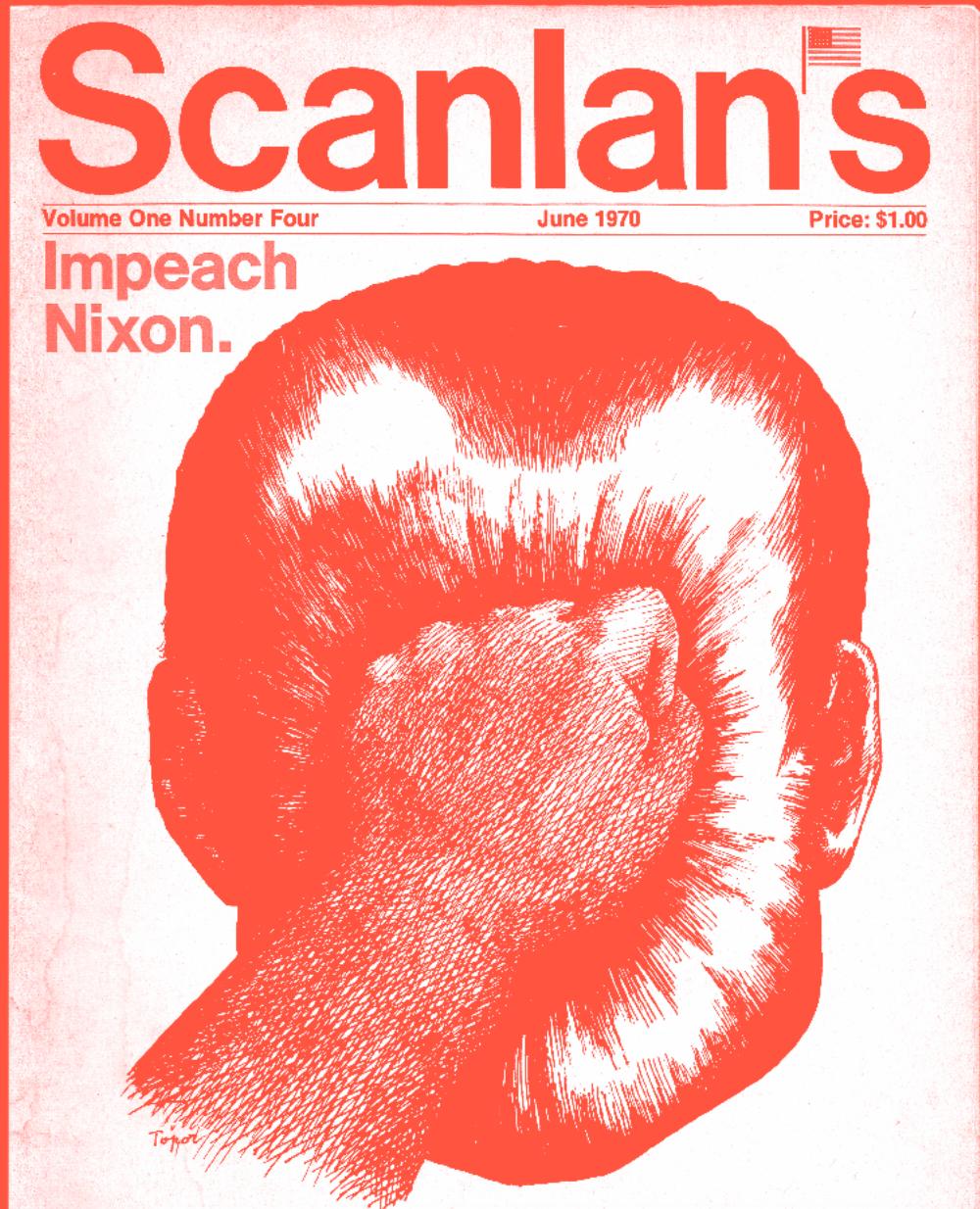
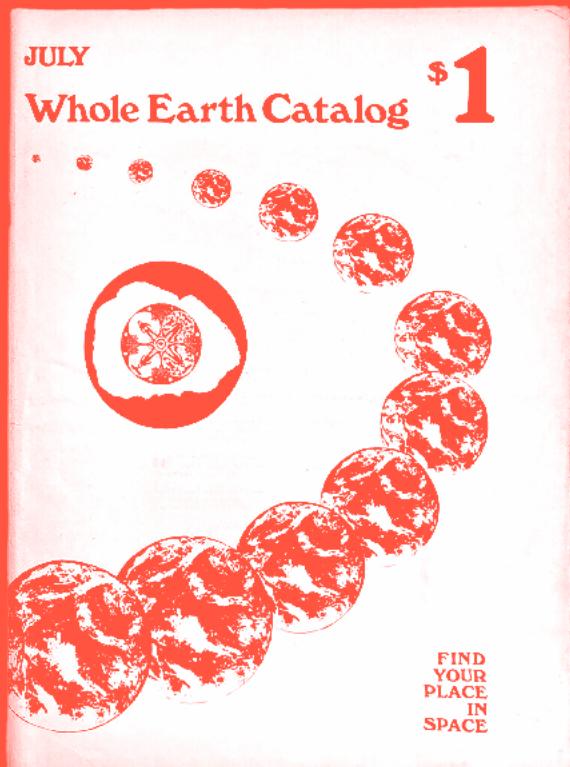
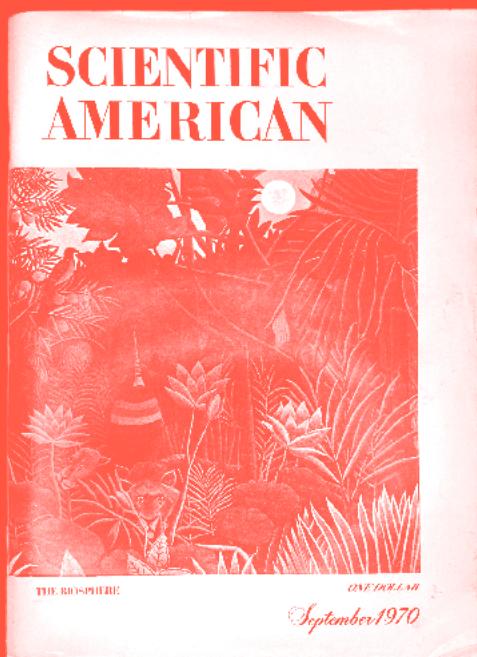


Abb. 1 Cover der Zeitschrift Scanlan's Monthly mit einer Zeichnung von Roland Topor. Juni 1970

Abb. 2 Poster für eine Konferenz am IDZ. Berlin, 1970

Abb. 3 Aufklärungsfilm von Oswalt Kölle: *Dein Mann, das unbekannte Wesen*. BRD 1970

Abb. 4 Prozess gegen Charles Manson, Cover des Rolling Stone Magazine. Juni 1970



twen



Das neue
twen-
Rendez-
vous
beginnt:
Partner
per
Computer

Vietnam
überleben:
Sagt
Charlie,
wir gehen
nach
Hause.



Deutsche
Schlager:
Die Lieder
der
schweigenden
Mehrheit

Morlock
über Habe:
Hans
im Schlick

Sex vor dem Richter:
SPD schafft „Unzucht“ ab
twen-Platte des Monats:
Woodstock!
Woodstock! Woodstock!

- Abb. 5 Scientific American, *The Biosphere*, September 1970
Abb. 6 ZEIT-Magazin, *Die Zeit zeigt: Das neue Jahrzehnt*, Dezember 1969
Abb. 7 Whole Earth Catalog, *Find your place in space*, Juli 1970
Abb. 8 Twen, September 1970

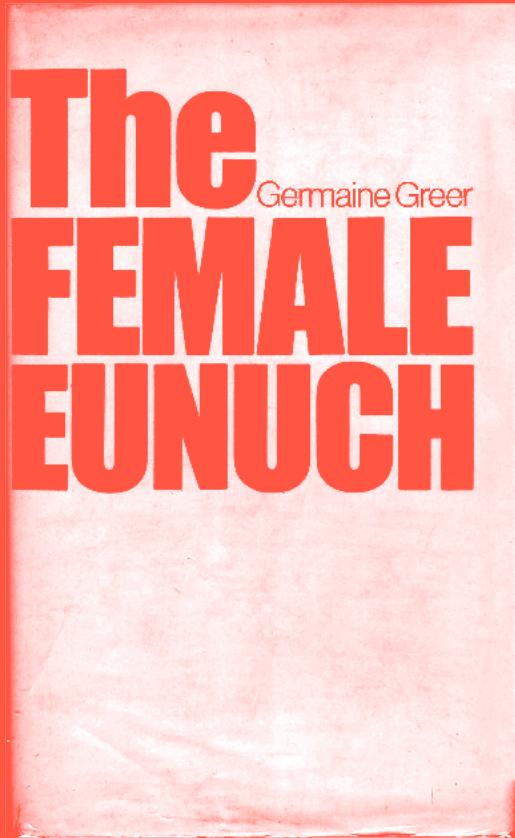


Abb. 9 Germaine Greer, *The Female Eunuch*. London, MacGibbon&Kee 1970

Abb. 10 Henri Lefebvre, *La révolution urbaine*. Paris, Gallimard 1970

Abb. 11 Louis Althusser, *Freud und Lacan*, Internationale marxistische Diskussion; 10. Berlin, Merve 1970

Abb. 12 Victor Papanek, *Design for the Real World: Human Ecology and Social Change*. New York, Pantheon Books 1971

Abb. 13 Shulamith Firestone, *The Dialectic of Sex. The case for feminist revolution*. New York, William Morrow and Company 1970

Abb. 14 Gunnar Myrdal, *Politisches Manifest über die Armut in der Welt*. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1970

Abb. 15 Jacques Monod, *Le hasard et la nécessité. Essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne*. Paris, Éditions du Seuil 1970

**Why the Things You
Buy Are Expensive, Badly
Designed, Unsafe, and
Usually Don't Work!**

With some startling
practical alternatives--
like a radio that
costs 9c, a \$6 refrigerator,
a television set for \$8,
and much, much more!

Design For The Real World

by Victor Papanek

Human Ecology and Social Change

With an Introduction by
R. Buckminster Fuller

Completely Illustrated

BY PAPANEK • \$12.50 • A RAND McNALLY BOOK

**THE DIALECTIC OF SEX
THE CASE FOR FEMINIST REVOLUTION**
BY SHULAMITH FIRESTONE



**Gunnar Myrdal
Politisches
Manifest
über die Armut
in der Welt**

suhrkamp
taschenbuch

**Jacques Monod
Le hasard et la nécessité**

essai sur la philosophie naturelle
de la biologie moderne

aux Éditions du Seuil, Paris



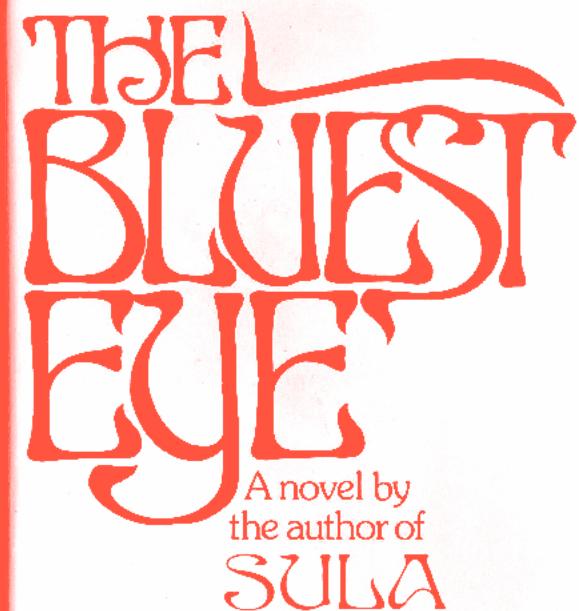
Abb. 16 Hugo Pratt, *Corto. Toujours un peu plus loin*. Paris, Pif Gadget 1970

Abb. 17 Toni Morrison, *The Bluest Eye*. Holt, Rinehart and Winston 1970

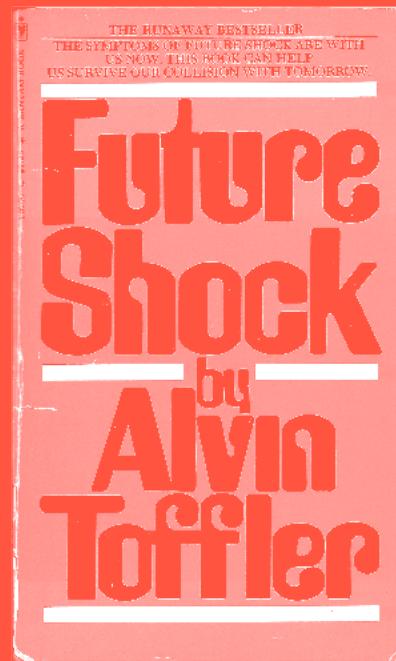
Abb. 18 Alvin Toffler, *Future Shock*. New York, Bantam Books 1970

Abb. 19 Peter Handke, *Die Angst des Tomanns beim Elfmeter*. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1970

Abb. 20 *Black Woman's Manifesto*. A pamphlet distributed by Third World Women's Alliance 1970



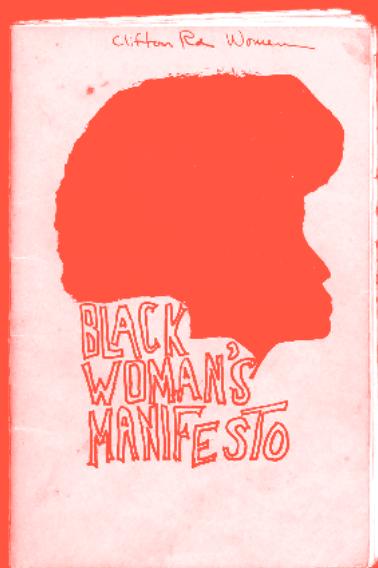
TONI MORRISON



Handke

Die Angst
des Tormanns
beim
Elfmeter

Suhrkamp



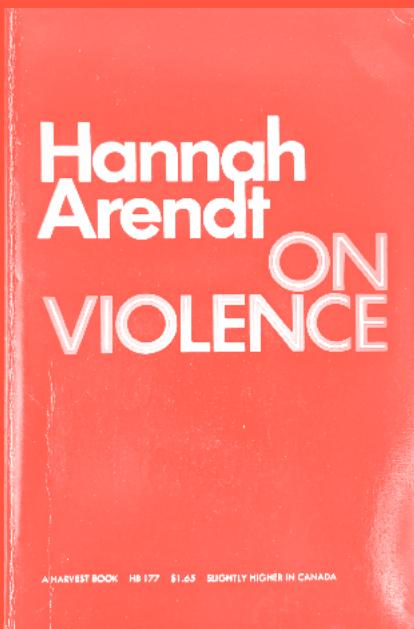
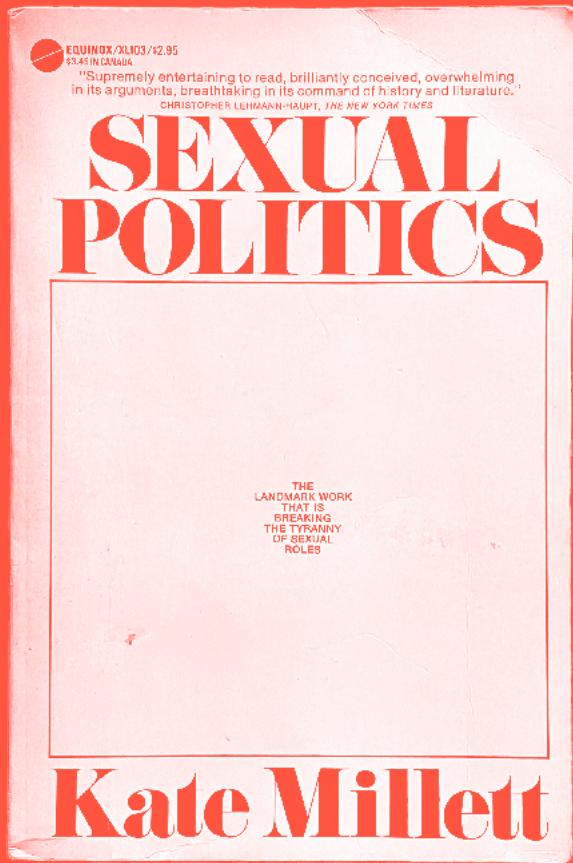




Abb. 21 Philip K. Dick, *Ubik*. New York, Doubleday 1969

Abb. 22 Kate Millett, *Sexual Politics*. New York, Doubleday 1970

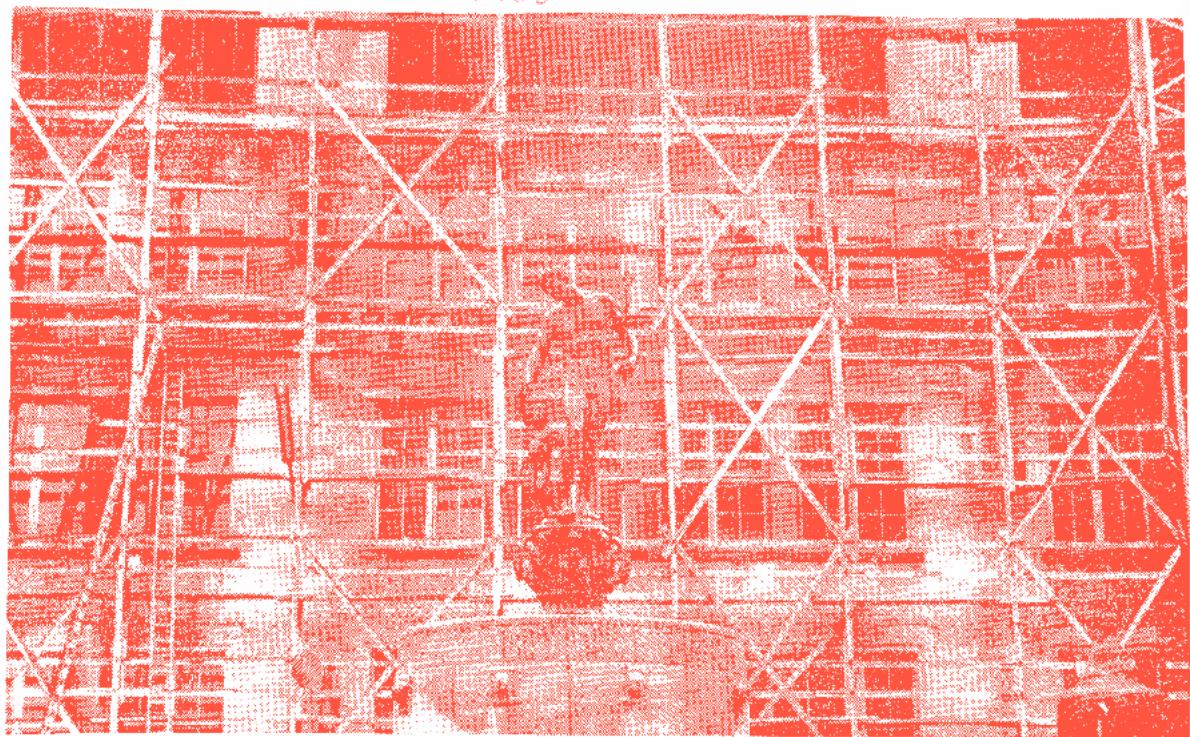
Abb. 23 Hannah Arendt, *On Violence*. London, Allen Lane The Penguin Press 1970

Abb. 24 Radical Software Nr. 1, *The Alternate Television Movement*. New York 1970

Presse & Dokumente

Offenbacher Rundschau

19.4.1966



EINEN NEUBAU für seine berühmte Werkkunstschule kann sich Offenbach nicht leisten. Aber über eine Million Mark sind veranschlagt, um das alte Gebäude in der Schloßstraße zu renovieren und zu erweitern. Ein ganzes Dachgeschoß wird dazukommen, und einige Unterrichtsräume werden gewonnen. Die Arbeiten sind im vollen Gange. Diplomingenieur Dieter

Christian Doepfner, der demnächst das Amt des Direktors in der Werkkunstschule in Offenbach antreten wird, wird nicht nur seine Intentionen verwirklichen können, ihm werden auch größere Räumlichkeiten als seinem Vorgänger, Henri Göwo, zur Verfügung stehen.

(wei-FR-Bild)

Abb.1 Offenbacher Rundschau, Umbau Werkkunstschule. 19.04.1966

Unterrichtsfach Film an der Werkkunstschule?

Pläne des Studentenparlamentes

Viele Pläne für die kommenden Semester hat der ASTA, das Studentenparlament der Offenbacher Werkkunstschule. Das Polit-Referat hat vor, Teach-ins zu tagespolitischen Ereignissen zu veranstalten — vorbereitet wird eine Diskussion zum Thema „Studentenruhen in Mexiko“. Im Laufe der Zeit soll sich aus der Teach-in-Reihe ein Diskussionszentrum entwickeln.

Das Kultur-Referat kümmert sich um die Beschaffung von Theaterabonnementen und den Ausbau der theoretischen Fächer an der Werkkunstschule. So sind Vorlesungen geplant in Soziologie und Psychologie. Außerdem bereitet dieses Referat Ausstellungen einzelner Studenten in und außerhalb der Werkkunstschule vor. Auch andere Institute, wie die Westend-Schule oder die Städelschule, sollen in der Werkkunstschule Arbeiten ihrer Studierenden zeigen.

Im Kultur-Referat beschäftigt man sich zudem mit dem Gedanken, Dichterlesungen zu veranstalten. Gedacht ist zunächst an Peter Weiss, der mit seinem dokumentarischen

Theater *Furore* machte. An der Werkkunstschule wird eventuell das Unterrichtsfach Film eingeführt, wenn die Vorschläge der Referenten verwirklicht werden. Die Studierenden sollen sich dabei mit der Herstellung, der Regie und dem Drehbuch befassen.

Zum Thema Film hat das Kultur-Referat einen weiteren Vorschlag bereit: Mehrmals im Monat werden bestmögliche Filmkategorien vorgeführt — Kurzfilme, Werbespots, Underground- und Spielfilme. Anschließend finden erläuternde Vorträge und Diskussionen statt.

Das Sozial-Referat des ASTA bemüht sich vor allem um die Arbeitsbeschaffung für Studierende und um Stipendien. Auch bei der Wohnraumbeschaffung möchten die Studenten ihren Kommilitonen behilflich sein.

Offenbach Post v. 13.11.1968

zola
13. 11. 1968
Ay

Abb. 2 Offenbach Post, Unterrichtsfach Film an der Werkkunstschule? 13.11.1968

Döpfners Offenbacher Modell

Eine Denkschrift zur Situation der Werkkunstschule

et. OFFENBACH. Dieter C. Döpfner, Direktor der Werkkunstschule, legt zum Jahresende eine Denkschrift vor, die er als „Text 1 — Modell Offenbach“ ausgibt und mit der er die seit Jahren diskutierte Situation des renommierten Offenbacher Instituts umreißt und eine Lösung des umstrittenen Status für die Zukunft anstrebt. Döpfner wendet sich gegen „etablierte Ideologien“. Die alte Werkkunstschule sei tot, schreibt er, dasselbe gehe für die alte Kunstabakademie. Die von einigen Bundesländern propagierte „Fachhochschule für Design“ lehnt er ab, da das Problem nicht mit einer Umbenennung und der Zuwendung in den Bereich der Ingenieurschulen gelöst sei.

Für Nordhessen stimmt er dem Zusammenschluß von Kunstabakademie und Werkkunstschule in Kassel zu. In Südhessen haben seiner Meinung nach die eng benachbarten Institute in Frankfurt, Darmstadt, Wiesbaden und Offenbach keine Chance mehr, in den bisherigen Größenordnung und ohne „Verzahnung mit anderen hohen Schulen“ ein überzeugendes Bildungsangebot zu erreichen. Er verweist auf das im Oktober 1968 ausgearbeitete Manifest und die von Dozenten und Studierenden gebilligte Satzung, in denen die Offenbacher Vorstellungen skizziert sind. Unterden seien sie zum Teil realisiert worden und gäben „ein Modell als Versuch zur Veränderung“ ab.

Im Manifest ist die Zusammenarbeit der gestalterischen Disziplinen mit bestimmten Fakultäten an den Hochschulen festgehalten. Die herkömmlichen

Zweige von freier und angewandter Kunst müssten verbunden, Akademien und Werkkunstschulen zu einem Hochschulbereich für Gestaltung zusammengefaßt werden. Das Studium soll praxisbezogen sein. Der Vorlesungsplan soll auf Psychologie, Soziologie, Informations- und Kommunikationstheorie, Marketing, Wirtschaftslehre, Statistik und Stadtplanung erweitert werden.

Die im Oktober 1968 abgeschlossene Satzung schreibt der Hochschule für Gestaltung die Lehrbereiche Architektur, Graphik und Produktgestaltung zu. Auf Vorschlag der Hochschule soll der Kultusminister über die Angliederung neuer Lehrbereiche entscheiden. Der Rektor und sein Stellvertreter sollen aus dem Kreise der Hochschullehrer von einem „Ra“ auf vier Jahre gewählt und vom Kultusminister bestätigt werden. Einmalige Wiederwahl ist vorgesehen. Dem „Ra“ gehören neben Vertretern des Lehrbereichs auch die Vertreter der Studenten an. Das Studium soll über acht Semester laufen und mit einer staatlichen Abschlußprüfung beendet werden, der sich zwei weitere Studienjahre bis zu einer Diplomarbeit anschließen können.

Die Werkkunstschule Offenbach soll gemäß dem Hessischen Schulgesetz vom 30. Mai 1969 im Sinne eines Modellversuchs als „Hochschule für Gestaltung — Offenbach — Hessen-Süd“ ausgewiesen werden. Bis zur Versabschließung des dem Landtag vorliegenden Kunsthochschulgesetzes soll als Schulträger die Stadt Offenbach fungieren.

Abb. 3 FAZ, Döpfners Offenbacher Modell. 29.12.1969

pro vocation

Zur Situation der Werkkunstschule Offenbach

Der Stand der Entwicklung und auch der Diskussion, d. h., die verschwommene Situation der Schulen für Gestaltung fordern eine Entscheidung.

Es geht um die Entspannung etablierter Ideologien, es geht darum, daß Gesellschaft und Staat die Institute für Gestaltung in die Lage versetzen, den ihnen erteilten Auftrag zu erfüllen, ihnen den gemäßen Status zuerkennen und alle Konsequenzen daraus ziehen oder aber diese Schulen für überflüssig erklären und sofort die Auflösung und Schließung herbeiführen.

Ein Wort zur Situation der Schulen für Gestaltung (noch Werkkunstschulen genannt) in Südhessen:

Es ist richtig, daß die alte Werkkunstschule tot ist; ebenso ist sicher richtig, daß die alte Kunstakademie tot ist. Es ist aber falsch zu glauben, daß die von einzelnen Bundesländern propagierte „Fachhochschule für Design“ eine Lösung bedeuten würde.

Nichts ist damit getan, auszuweichen und einfach so zu tun, als ob durch die Zuordnung zu dem Bereich der Ingenieurschulen, d. h., durch die Umbenennung in „Fachhochschule für Design“, das Problem zu bewältigen sei.

Für Nordhessen gilt, daß die bisherige Situation: Kunstakademie und Werkkunstschule in direkter, isolierter Nachbarschaft, sich ändern wird und beide Schulen sich zusammenschließen werden.

Nichts liegt näher, als in Südhessen eine ähnliche Situation herbeizuführen. Niemand der den Aufgabenbereich kennt, wird behaupten wollen, daß die eng benachbarten Institute in Frankfurt, Darmstadt, Wiesbaden und Offenbach noch eine Chance haben werden, in der bisherigen Größenordnung, getrennt und ohne Verzahnung mit anderen Hohen Schulen ein überzeugendes Bildungsangebot zu erreichen. Wir sollten bereit sein, die Konsequenzen zu ziehen und auf längst überholte, lokal bedingte, über Jahrzehnte festgefahrenen Klischeevorstellungen zu verzichten, Weltoffenheit statt Krähwinkelei zu praktizieren und den Sprung nach vorne, auch wenn dies für den Augenblick

3

Abb. 4a, 4b Dieter C. Döpfner, *pro vocation. Zur Situation der Werkkunstschule Offenbach*. November 1969

unbequem erscheinen mag, zu wagen – nicht persönlich liebgewonnener Attitüden, sondern der zukünftigen gemeinsamen Sache wegen. Solange die Kunstabakademien alter Prägung getrennt versuchen, das gleiche Konzept der Werkkunstschulen mit gewissen Modifizierungen zu praktizieren, und solange im umgekehrten Sinne die Werkkunstschulen dies versuchen, solange wird sich nicht grundlegend die verfahrene und seit dem nazistischen Einfluß festgefaßte Situation zum Positiven für eine wegweisende zukünftige Lösung verändern lassen. Mit dem sicher wohlgemeinten, emotional verständlichen Aufbruch zur Fachhochschule für Design ist es nicht getan. Wenn heute schon eine Reform ansteht, dann eine „Grundsätzliche Veränderung“.

Durch die Etablierung alter hierarchischer Ordnungen

hie – Hochschule für freie Kunst

hie – Fachhochschule für Design

läßt sich das Problem nicht lösen. Der Schilderwechsel allein besagt noch nichts. Das notwendige Institut der Zukunft stellt einen neuen Typus dar.

Gestaltung unserer Welt ist ein Prozeß.

Dieser Prozeß kann nur auf der Grundlage wissenschaftlicher Erkenntnisse und gestalterischer Experimente unter der Voraussetzung eines interdisziplinären Informationsaustausches stattfinden.

Prozesse bedeuten Wandlung.

Die in dem Manifest (Oktober 68) und der Satzung skizzierten Vorstellungen sind als Beiträge für eine dringend notwendige Veränderung ohne Anspruch auf Endgültigkeit zu sehen. Teile hiervon sind bereits realisiert: Ein Modell als Versuch zur Veränderung.

Wir wünschen, daß man die Notwendigkeit zur Veränderung sieht, daß die pro vocation unserer Gesellschaft – und damit auch des Staates – diesen Prozeß einleitet.

Dozenten und Studierende erachten diesen Prozeß als Notwendigkeit.

Offenbach/Main November 1969

D. C. Döpfner

4

„Namensänderung allein ist noch keine Reform der Schule“

Direktor Döpfner zu Problemen der Werkkunstschulen

Die Offenbacher Werkkunstschule hat jetzt den Versuch fortgesetzt, Themen und Probleme aus dem Bereich „Gestaltung“ einem Kreis von Freunden, Interessenten und Kritikern nahezubringen. In der Broschürenreihe „Texte“, die im Dezember begonnen wurde, erschien „Text 4“ mit dem Titel „Arbeitsmodelle der Werkkunstschule Offenbach“. Dieser Text wird wegen seiner Aktualität vor „Text 2“ und „Text 3“ veröffentlicht. In der neuen Broschüre wurde ein Vortrag festgehalten, den Direktor Dieter C. Döpfner am 19. April in der Sendereihe „Bildungsfragen der Gegenwart“ im Hessischen Rundfunk gehalten hat. Die folgenden Auszüge wurden im Wortlaut übernommen.

„Der großen Unruhe an den Universitäten ist die Krise an den deutschen Kunsthochschulen und Werkkunstschulen mit einiger Verzögerung gefolgt — zuerst sporadisch, punktuell, später funktionalisiert. Die desolate Situation dieser Schulen ist bekannt — die tödliche Isolationierung in die sich die Bereiche der freien und angewandten Künste, zum Teil selbstverschuldet, hineinmanövriert haben; hat früherstens seit der Schließung des Bauhauses und zum letztenmal seit der Auflösung der Hochschule für Gestaltung in Ulm unübersehbare Warnzeichen gesetzt.“

Appelle des Deutschen Werkbundes, der Berufsverbände, haben ebenso wie unzählige Resolutionen an Regierung und Öffentlichkeit nichts vermocht.

Es darf keinen Rangabfall zwischen den sogenannten freien und angewandten Sektionen geben, schon allein deshalb nicht, weil dadurch eine mindere Qualität der Lehre für einen Bereich öffentlich manifestiert würde.“

Namensänderung allein ist noch keine Reform — es hat nur eine mutige konsequente Neustrukturierung einen Sinn, bei der gleichzeitig auch die über Jahrhunderte in Vergessenheit geratene Ranggleichheit der wissenschaftlichen Hochschulen mit den Hochschulen für Kunst und Gestaltung eindeutig vollzogen werden muß.“

Von gemeinsamen Ausschüssen zusammengesetzt aus Dozenten und Studenten der Werkkunstschule Offenbach, wurden und werden im Didaktik-Arbeitskreis Vorschläge entwickelt, zum Beispiel für den Studienverlauf unter Berücksichtigung von Kombinationen in der zeitlichen Wahl der Fächer, offene Korrekturen, reibungslose Übergänge zwischen den einzelnen Lehrbereichen aller offenen Werkstätten.“

Ein weitergehender Vorschlag wäre, endlich die Studiengänge an den verschiedenen Ausbildungsstätten zu koordinieren, damit die längst geforderte Durchlässigkeit real möglich wird. Die teilweise auch heute noch von einzelnen gewünschte Eigenständigkeit besonderer Schultypen, zum Beispiel zwischen der Universität und Fachhochschule, muß ein Mißverständnis sein, oder aber die vielzitierte horizontale und vertikale Durchlässigkeit bleibt leeres Schlagwort. Es sollte zwischen den Schulen keine vertikale Hierarchie, sondern nur differenzierte Möglichkeiten der Weiterbildung und Graduierung geben. Der Gesamtlauf sollte sich

gliedern in Grund-Fachstudium, Aufbaustudium und Kontaktstudium.“

Niemand wird behaupten wollen, daß die vorhandenen Institute in Südhessen — alle letztlich mehr oder weniger „Zwergkunstschulen“ — fein säuberlich getrennt in Frankfurt, Wiesbaden, Darmstadt und Offenbach angesiedelt, mit der Gro-

(Bitte auf Seite 4 weiterlesen)

Offenbacher Post 4. Juli 1970

M 573

Abb. 5 Offenbacher Post, »Namensänderung allein ist noch keine Reform der Schule«, Direktor Döpfner zu Problemen der Werkkunstschulen. 04.07.1970

Hochschule für Gestaltung sucht nach ihrer Gestalt

Teach-in der Offenbacher Studenten — Massive Vorwürfe gegen den Direktor — Resolution an das Kultusministerium

Massive, polemische Vorwürfe gegen den amtierenden Direktor der Offenbacher Hochschule für Gestaltung, Diplom-Ingenieur Dieter Christian Döpfner, kennzeichneten ein Teach-in, zu dem gestern vormittag der Allgemeine Studientrausausschuss (ASTA) aufgerufen hatte. Die Studenten, deren Mehrheit das Fehlen jeglicher Definition des Begriffs „Gestaltung“ an der Schule kritisierte, verabschiedeten eine Resolution an das hessische Kultusministerium, das sofort Mittel für die Besetzung der leerstehenden Dozentenstühle bereitstellen soll.

Was sie unter agitorischer, die Gesellschaft verändernder Gestaltung verstehen, hatten die Initiatoren des Teach-in augenfällig illu-



Eifriger Verfechter seiner Vorstellungen vom Begriff „Gestaltung“: Dr. Heinrich Engel, Dozent für Architektur.

striert. In der Schloßstraße wirbelte der heftige Wind loere Papierbogen durcheinander, die wohl die angebliche Programmlosigkeit der Hochschule dokumentieren sollten. Überall an und in der Schule waren blaue Flukate angeklebt, auf denen des „Döpfner — Tötengräber des ASTA“ stand. Ein Spruchband hing am ehemaligen Totenkopf. Von der Schule aus der Tot. Tel. 15.9.70 gestorbenen „15.9.70 HfG Offenbach“. „Viel Fleiß, aber Scheiß!“ verkündete sich „Kommentar der unbekannten Studenten“ zum Programm der Fachgruppe Architektur. „Mehr am Stüdel, Muff an der HfG Offenbach“ gab ein transparenter Ratsel auf, die ein Studiker mit der Übersetzung „Mehr Ischust-

gelben Forschheit“ als „Meiß“ zu lesen versuchte. „Notstand“ schrie ein Plakat am Boden, und ein Spielzeugmodell der Pistole USP hing an der Wand, den Lauf auf Döpfners Namen gerichtet.

Erregt, riß der amtierende Direktor diese symbolische Drohung ab und schlenderte die Atrappe auf den Boden unter die Studenten, die sich inmitten von wohl sinnbildlich wirkenden Unrat auf Säulen, Geländern, Stühlen und am Boden niederschrüpften. Nach zweieinhalb Stunden gingen sie nach Hause, kehrten ließ sie zurück.

HfG oder Krüppelheim?

ASTA-Sprecher Eduard (Eddi) Wolzak hielt zu Beginn des Teach-in ein Referat über den programmierten Tod der HfG Offenbach. „HfG für Gestaltung“ oder „Krüppelheim?“ in dem er feststellte, der Begriff „Gestaltung“ sei an dieser Schule noch nie erläutert, sondern allenfalls pseudowissenschaftlich aufgezogen worden. Leidenschaftliche seien die Studierenden, Mitglieder eines Krüppelheims die Lehrenden. Die Bedürfnisse der Gesellschaft würden nicht gelehrt und erkannt, insgesamt auch nicht berücksichtigt. Die jetzt anstehende Studentenwahl sei „eher ein Wettbewerb als eine Wahl“ und viele sinken — könne nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Hochschule für Gestaltung Offenbach eine Totgeburt sei. Gestaltung verleihe den Dingen gesellschaftliche Relevanz. Gestalten heißt informieren und verändern.

„Im Widerspruch zur Hessischen Verfassung“

Als „billige Winkelslavokantenteile“ bezeichnete Wolzak „Allzingschule“ der Herren Döpfner und Dr. Engel, die ein neues Lehrmodell aufgestellt hätten, ohne Dozenten und Studenten zu befragen. Den amtierenden Direktor warf er vor, dieser wolle aus der HfG keine Wissenschaftsschule machen; Döpfner habe es außerdem unterlassen vorgesetzte Dozenten zu verpflichten, so daß diese Stellen jetzt nicht besetzt seien. Die Übergangsverordnung des Kultusministers, die den amtierenden Direktor bis zur Wahl der Selbstverwaltungsräte der HfG alleinige Entscheidungsbefugnis verleihe, stehe im Widerspruch zur Hessischen Verfassung.

Man müsse sich schämen, daß „die einzige Hochschule für Gestaltung in

§ 5 ÜBERGANGSREGELUNG

Bis zur Konstituierung der vorliegenden Regeln werden deren Aufgaben von dem am 16. September 1970 amtierenden DIREKTOR wahrgenommen.



Unter der umstrittenen „Notstandsklausel“ aus der Übergangsverordnung des Kultusministers: die Initiatoren des Teach-in in der Offenbacher Hochschule für Gestaltung. ASTA-Sprecher Eduard Wolzak (dritter von links) bei seinem Referat über „HfG Offenbach — Hochschule für Gestaltung oder Krüppelheim?“ Fotos: Schmidel

der Bundesrepublik“ noch kein Programm habe, obwohl Zeit genug dazu gewesen wäre.

Ohne Genehmigung der Mittel kein Lehrauftrag

Dozent Dr. Heinrich Engel widersprach entschieden. Das Arbeitspapier sei mit Zustimmung der Architekturstudenten zusammengestellt worden. Ein Schulprogramm könnte sich nicht nach dem gegenwärtig existierenden Lehrkörper richten, sondern müsse in die Zukunft weisen. Gegen die Darstellung des Direktors von der wegen Gehirnmangels unterbleibenden Herstellung eines Raumstellers Dozenten wandte Darmstädter Dozenten, während Professorin Lore Kramer, um Geld könne es nicht gelegen haben. Darauf Dieter Christian Döpfner aufsprengt zu den anwesenden Journalisten: „Danne Gönningung der Mittel erzielte ich keinen Lehrauftrag. Dann soll das Kultusministerium doch das Geld geben, wenn ein hoher Beanteuer der Kollegen am Biertisch sagt, er sei da!“

Hohngelächter erwiderte Döpfner, als er die Studenten fragte, welche Bedeutung von „Gestaltung“ denn sie privat hätten. „Wir sind doch die Studenten, wir wollen es doch von Ihnen wissen. Wir wollen Sie denn Hochschule für Gestaltung definieren.“ „Ich kann Ihnen sagen, was Gestaltung haben“, tönte es ihm entgegen. Döpfner solle sich endlich nicht als „Organisator und Mantipulator“, sondern als Dozent legitimieren. „An der Frankfurter Universität würden Sie nach der ersten Vorlesung mit Pauken und Trompeten durchfallen!“ behauptete ein Student.

Gestaltung in der Praxis

Während dieser erregten Auseinandersetzungen, in die Dr. Engel immer wieder beschwichtigend ein-

griff, übte Dr. Hans Voss, Dozent für Kunstgeschichte, sich in der Art, „Kunstgeschichte sieht in der Zukunft, ich jetzt mache, ist Gestaltung“, auf einen Studenten, als er ein Plakat mit der gegen Dieter Christian Döpfner gerichteten Totengräber-Partie (am südlichen Streifen) abriß und die Fetzen zu Boden gleiten ließ.

Gegensätzliche Auffassungen

In Kern schälten sich zwei cinander gegenüberstehende Auffassungen heraus: Während Dr. Engel unter Gestaltung nicht „etwas, das eine andere gelingt“ meint, das rückwirkend die Menschen formt, ging der Menschheit der Studenten von der Dozentenwahl aus, Gestaltung sei ein Mittel der Veränderung der Gesellschaft, das insbesondere in der Architektur zur Aufgabe deren kapitalistischer Ausrichtung führen müsse.

Während der Abstimmung über an die Hochschule zu überleitende Resolution plädierte die Diskussion immer wieder auf und ab. Als Dr. Engel gegen seine Entschließung auf die Aufrufordnung an das Kultusministerium zu beschränktem Mittel für die Besetzung der Dozentenstühle zu gewahren, Hausintern drohte die Versammlung allerdings damit, sie würde den amtierenden Direktor zum Rücktritt bewegen, falls er die brechtigen Anliegen der Studenten unberücksichtigt ließe.

OFFENBACH Post Seite 5

Nr. 256 — Mittwoch, 4. November 1970

M 573 e/348

Offenbach Post
4. Nov. 1970
VÖL

J. H. S.

Abb. 6 Offenbach Post, Hochschule für Gestaltung sucht nach ihrer Gestalt. 04.11.1970

pro-vocation

Einige Bemerkungen zum Thema „Hochschule für Gestaltung – Offenbach“

Im Verlauf meiner etwa 18monatigen Tätigkeit als Lehrbeauftragter für Ästhetik an der Werkkunstschule Offenbach wurde mir klar, daß diese Anstalt den Titel „Schule“, dem inzwischen noch ein „Hoch“ erstopft wurde, nicht verdient. Von einer „Schule“ nämlich erwartet sowohl der, welcher sie besucht, als auch die Öffentlichkeit, welche sie trägt, die Wahrnehmung des in sie gesetzten spezifischen Bildungsauftrags. Konnte im Falle der Bezeichnung „Werkkunstschule“ wenigstens noch der Schein solcher Wahrnehmung vorgetäuscht werden, insofern mit ihr kein olzu großer Anspruch auf gesellschaftliche Relevanz verbunden war, so liegt mit deren Aufbesserung in „Hochschule für Gestaltung“ gleichsam ein Kriminaldelikt im Sinne des unerlaubten Führens akademischer Titel offen zutage.

Diese Feststellungen verlangen nach objektiver Begründung.

In dem Maße, in welchem sich die herkömmliche Werkkunstschule an bereits vorhandenen künstlerischen und technisch-ökonomischen Gegebenheiten, die sie nachträglich aufeinander abzustimmen trachtete, orientierte, bestand ihr Ausbildungsziel wesentlich darin, ihren Studierenden die praktische Aufbereitung der von der jeweils herrschenden Kunstrichtung angebotenen Stilmerkmale für die gerade gebräuchlichen Produktionsmethoden zu ermöglichen. Im Zuge dieser Aufgabenstellung konnte und mußte auf die gründliche Erarbeitung rein theoretischer Modelle verzichtet werden. Dadurch aber, daß sich sowohl die künstlerischen wie die technischen Produktionsweisen differenzierten und ein bloß äußerliches, auf dem Wege schlichter Anschauung oder Intuition einst wirklich erreichbares Erfassen ihrer immer gründlicher vereiteten, dadurch also, daß Schein und Wesen der Gesellschaft immer weiter auseinandertraten, um schließlich in ein antagonistisches Verhältnis zu entarten, kam die ihrer Funktion nach notwendig an das äußere Erscheinungsbild von Kunst und Technik gebundene Institution „Werkkunstschule“ zur Parodie ihrer selbst herunter. Dort, wo sie sich an die (zumindest in ihrem Ausmaßen) neuen Gegebenheiten der industriellen Produktion, freilich eben nur äußerlich, anzupassen versuchte, verlor sie zur eifrigeren Handlangerin deren ideologischer Moskierung in Werbung, Serienkunst, Boulevard-Illustration u. d., dort aber, wo sie diesen Gegebenheiten ein-

Pendant entgegenzusetzen trachtete, bestätigte sie lediglich den schizophrenen Charakter eben jener, die angesprochenen Sachverhalte tragenden Ideologie, die ihrem auf rein technologische Progression ziellenden Moment dasjenige einer rückwärtsorientierten Sehnsucht nach Geborgenheit, nach nicht- (in diesem Zusammenhang also vor-) industrieller und folglich auch, wie man naiv annimmt, nicht-entfremdender Arbeit verbindet. Jenes Pendant bestand in der Aufbewahrung und Weitergabe dessen, was sich an bestimmten Produkten (Keramik, bibliophile Bücher, Lederwaren etc.) mit dem selbstbewußten - Stempel „handgemacht“ wichtig tut. An der ehemaligen Werkkunstschule Offenbach wirkte diese Tendenz sich vor allem im Bereich Schrift und Typografie aus. Dies hatte möglicherweise historische Ursachen, insofern hauptsächlich Offenbach für jene fatale Reaktion auf die fortschrittliche Typografie der zwanziger Jahre verantwortlich zeichnet, die mit Figuren wie Koch („Meine Hände sind klüger als mein Kopf“), Reichert und Post ihre wohl schlimmsten Heerführer in die seichte Alt-Meister-Typografie des Dritten Reichs stellte.

Nun, so könnte man meinen; die „Werkkunstschule Offenbach“, von der wir, diesem Talbestand Rechnung tragend, in der Vergangenheitsform sprechen, existiert nicht mehr: wir haben es ja jetzt mit der „Hochschule für Gestaltung – Offenbach“ zu tun. Jedoch – was sagt ein never Titel bei alten Dozenten, denn diese Lehrerschaft, welche bereits die „Werkkunstschule“ zur Zufluchtsstätte ihrer eigenen Überholtetheit, gleichsam zum „Altersheim“ für ausgediente Gestaltungsmethoden, degradierte, sonst ihre soziale Irrelevanz nun im Lichte der „Hochschule für Gestaltung“.

Freilich, angesichts dieses anspruchsvollen Namens, hat man sich von der Notwendigkeit, nunmehr auf „Theorie“ ein besonderes Gewicht zu legen, überzeugt geben müssen. Denn, und das gilt man zu, eine Hochschule hat nicht die Aufgabe, Gestaltungsmethoden sozusagen im Nachvollzug des von Kunst und Technik angebotenen Materials, mehr oder weniger unbewußt nachahmend, zu erstellen, sondern vielmehr die, auf der Basis eigener wissenschaftlicher (und d. h. exakter) Forschungen Gestaltungsmethoden und -modelle zu entwickeln, welche Kunst und Technik, anstatt sie als vorgegebene äußere Bereiche stehen zu lassen, der Zierrichtung ihrer Methodologie integrieren, damit sie im Sinne der Planung und Herstellung einer sogenannten „humanen Umwelt“ in einer zusammenwirken können. Erst auf solchem Wege wird die tatsächlich hinfällig gewordene Spaltung in den Kunstbereich hin und den Produktbereich da aufzuheben sein.

„Theorie“ also heißt die Forderung der Stunde. Aber welche Theorie und woher nehmen? Auch darauf weiß man eine Antwort. Denn Gestaltung, so läßt sich grob

definieren, das ist „adressaten- und materialadäquate Informierungsaufbereitung“, ja, insofern auch die besondere Konstitution von Adressat und Material in Informationen aufzulösen sind, „Informationsaufbereitung“ schlechthin, und das wiederum besagt schlicht: die sinnlich-materielle Konkreisierung abstrakt-intellektueller Wissensdaten dergestalt, daß die ersten auf die letzteren stets in eindeutiger Weise durchlässig sind. Die Theorie, welche sich mit dem Wesen der Information und den Weisen ihrer Kodierung (Gestaltung) und Dekodierung beschäftigt, die „Informationstheorie“ hat sich als die gesuchte erwiesen. Aber die „Informationstheorie“ bietet nur das methodologische Gerüst der angesprochenen Forschung. Ihr müssen sich im Interesse einer zu erstellenden „humanen Gestalt der Umwelt“ Sozialwissenschaften, Anthropologie, Ethnologie, Medizin, Geologie, Physik, Chemie etc., die von einzelnen Studierenden in Form kurSORischer Einführungen wenigstens wohlweise belegt werden können, zugesehen. Neben den theoretischen Fächern dürfen, um sie überhaupt zum Tragen kommen zu lassen, nur jene praktischen übrigbleiben, in denen tatsächlich konkrete Techniken der Umsetzung von Informationen in adäquate, materielle Gestalten zu erlernen sind.

Die „Hochschule für Gestaltung – Offenbach“ verfügt nach meinen Erfahrungen in ihrem Dozentenstab über, formal gesehen, genau zwei Wissenschaftler. Diese jedoch haben mit dem hier angesprochenen Forschungsgebiet nichts zu tun. Dazu kommen etwa drei bis vier Amateurforscher, deren wissenschaftliche Bildung nicht einmal hinreichen dürfte, ein englisches oder französisches Fachbuch im Original zu lesen oder den Studierenden das Verhältnis von Negentropy und Information exakt zu erläutern. Der Resibestand setzt sich aus dritt rangigen Künstlern und ein paar mehr oder minder guten Handwerkern zusammen.

In Anbetracht dieser, jederzeit überprüfbaren Talbestände kann man jener Anstalt nur wünschen, daß sie sich mit den Jahren selbst zu dem hochgestalten möge, was sie den Studierenden im Namen, den sie trägt, verspricht.

Dieter Leisegang

HfG
Offenbach

Abb. 7 Diskus 2, Dieter Leisegang, pro-vocation. Einige Bemerkungen zum Thema »Hochschule für Gestaltung – Offenbach«. 1970

Döpfner ist müde geworden

Der Leiter der Offenbacher Hochschule fühlt sich auch vom Kultusministerium düpiert

et. OFFENBACH. Vor vier Jahren hat Dieter C. Döpfner die Leitung der Werkkunstschule Offenbach übernommen. Heute ist der Zweifundvierzigjährige müde. Voller Erwartung hatte er sein Amt — nach einem langen Interregnum unter provisorischer Leitung — an der renommierten Offenbacher Anstalt angelitten. Zwei Jahre lang suchte er die räumlichen und organisatorischen Schwierigkeiten zu bewältigen, die mit einem kompletten Umbau des Schulgebäudes verbunden waren, bis Oberbürgermeister Dietrich für die Endabrechnung die Summe von 3,2 Millionen Mark nannte und zusammen mit Döpfner das modern hergerichtete Institut dem damaligen hessischen Kultusminister Schütte für den Status einer Hochschule ans Herz legen konnte.

Dem großen Beispiel an den Universitäten folgend, trat zum gleichen Zeitpunkt der kleine Kreis einer „Basisgruppe“ von Studenten in Erscheinung. Gleicherweise aktiv wie unleidlich, kritisierten sie Lehrmodelle und Studienpläne, fanden sich aber am Ende mit der Schulleitung in der Forderung nach dem Hochschulstatus. Die extreme Gruppe wird heute auf zehn bis zwölf aktive Kräfte geschätzt, der zwischen fünfzig und achtzig junge Damen und Herren als Sympathisanten folgen. Sie haben den Allgemeinen Studentenausschüff in der Hand und bestimmen den Tenor aller studentischen Forderungen. Die anderen hundertfünfzig Studierenden verhalten sich, abgesehen von einer zahlenmäßig nicht erfassbaren Gruppe von Anti-Sympathisanten, passiv.

Seit am 5. Oktober das erste Semester der nunmehrigen Hochschule für Gestaltung begann, sind die extremen Kräfte neu angereten. Auf einmal ist für sie der Mann, der ausdauernd und fundiert mit wissenschaftlichen und ge-

seilschaftspolitischen Kenntnissen in Wiesbaden die Erhebung zur Hochschule wie kein anderer betrieben hat, ein „Totengräber“ dieses Instituts. An seiner Stelle möchte die extreme Studentengruppe einen Mann auf den Schild haben, den sie selbst vor anderthalb Jahren in die Wüste schickte.

Dieter Leisegang, so sagten die studentischen Sprecher 1968, ist „auf Initiative des ersten revolutionären ASTA“ an die Werkkunstschule berufen worden. Drei Jahre danach lehnten ihn dieselben Leute ab, weil er sich, wie es nun hieß, dem „Macht- und Einflussapparat der anderen Dozenten“ nicht habe zu entziehen vermocht. Leisegang war konsequent und ging. Seine Arbeit begann er mit Vorlesungen über Ästhetik, begannen, von der er zunächst zur Dozentur in Methodik, dann in Philosophie und schließlich in Graphik überwechseln wollte. Heute ist er freier Journalist. Das umfangreiche Flugblatt des Teach-in vom Dienstag hat er verantwortlich unterzeichnet.

Daß er der Kandidat der extremen Gruppe für den Posten des neuen Hochschulrektors ist, wurde von dieser verschwiegen. Als das dennoch publik wurde (siehe F.A.Z. vom 4. November), bestätigte es der ASTA-Vorsitzende Wolszak, meinte aber, es sei taktisch der falsche Zeitpunkt, jetzt schon davon zu reden.

Döpfner hat bei dem Teach-in wiederholt, was bekannt war: Dem Verlangen nach mehr Dozenten und mehr Lehraufträgen schließt er sich an. Allerdings mußte er den Studenten erklären, daß sich dieser Wunsch nicht realisieren lasse, da das für die Finanzen zuständige Ministerium ihm mitgeteilt habe, bis Ende 1970 keine Mittel mehr zu haben. Die amtlichen Bescheide dazu

hat er vorgelesen. Die Studenten ignorierten das und beriefen sich auf Informationen der Leiterin der Keramikkasse, Frau Kramer, die dank privater Verbindung von einem Mitarbeiter des Kultusministeriums gehört hatte, es seien durchaus Gelder für neue Dozenten da. Verwundert registrierte Döpfner, wie bier die private Mitteilung eines Ministerielles gewissermaßen offiziell ins Spiel gebracht wurde.

Es sollte noch ärger kommen. Auf eine Rückfrage, die er daraufhin stellte, schrieb man ihm zwei Tage nach dem Teach-in, die ablehnende Auskunft könnte durchaus überprüft werden, die totale Sperrre weiterer Mittel sei vielleicht auf die seinerzeit andersartigen Verhältnisse zurückzuführen. Das studentische Aufbegehren, so scheint es nach diesem Brief, hat offenbar Zugeständnisse wachgerufen, die im korrekten Verkehr keineswegs erkennbar waren. Döpfner fühlt sich düpiert.

Noch vor dem 15. Dezember hofft er, die Wahlen der vorläufigen Organe des Konvents und der Sachverständigenkommission abhalten zu können. Sie haben die Wahlen für die endgültigen Hochschulorgane vorzubereiten, die zu einem Hochschulrat und danach zu dem auf vier Jahre zu bestellenden Rektor führen. Der Name Döpfner wird, falls kein Wunder geschieht, nicht unter den Bewerbern zu finden sein.

Bei seiner Amtseinführung am 6. Oktober 1968 hatte er sich zu einer „Schule der geistigen Unabhängigkeit im Sinne einer weltoffenen Liberalität“ bekannt. Der Stadt Offenbach, die sich viel auf die „Neuerwerbung“ Döpfner zugute hielt, dürfte der Trost bleiben, daß der Diplomingenieur und Architekt wenigstens weiter in ihren Mauern wohnen wird.

Abb. 8 FAZ, Döpfner ist müde geworden. 07.11.1970

Frankfurter
Allgemeine
Zeitung vom

7. Nov. 1970

Hier diktieren Computer die Kunst

Erste Ausstellung in der neuen Hochschule für Gestaltung

Offenbach (GK). — Computer sind auf dem Vormarsch in der neuen Hochschule für Gestaltung. Die Studierenden setzen sich augenblicklich mit der Bedeutung der Computer im Kunstbetrieb auseinander und erleben in einer Wanderausstellung künstlerische Formen, von Computern errechnet, dirigiert und sogar konstruiert. Die Frage „Werden Künstler durch Techniker abgelöst? Überläßt man künftig den Zeichenstift Robotern?“ stellt sich freilich nur ganz am Rande.

Die Diskussion darüber, ob mit Hilfe von Computern „Kunst“ produziert werden kann oder ob es sich um mehr und minder technische Spielereien, ornamentale Produkte — die zweifellos im Bereich der Umweltgestaltung verwendet werden können — handelt, dauert an der Hochschule für Gestaltung bis ins neue Jahr 1971, denn diese Schau „Auf dem Wege zur Computerkunst“ schließt zwar am 22. Dezember, doch auch im Januar wird noch weiter diskutiert — am 20. Januar beispielsweise

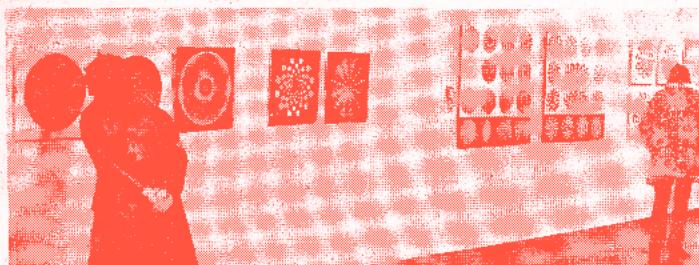
zenten allerdings meist unter sich, obwohl man gerade mit dieser ersten Schau Publikum anlocken will. Das Thema, vielleicht für Futurologen sehr ergiebig, ist offensichtlich doch zu sehr beschränkt auf einen kleinen Expertenkreis. Immerhin beweist diese Schau, daß Computer Bilder produzieren können, daß auch dieser „künstlerische Abfall“ technischer Roboter ästhetische Wirkung ausstrahlen kann. Das meiste, was diese Ausstellung zeigt, wirkt sogar klarer, technisch sauberer, vieler-

nik! Mit Ästhetik und schönen Formen allein ist es zweifellos nicht getan.

Selbst dort, wo die Produzenten und technischen Steuerer der Computer die Resultate völlig dem Zufall überlassen, wirken die technischen Spleißen meist glasklar und chemisch gereinigt. Man vermißt den dicken Klecks in diesen formschönen Geweben und Konstruktionen. Man findet keinen falschen Strich. Bei vielen Computerarbeiten liegt ein Espanzer zwischen Betrachter und „Werk“. Die Mathematik triumphiert über dem, was Kunstdiebhaber sonst beim Blick auf grafische Blätter erwarten: Umwelt, von Menschenhand mit eigenwilligen Ideen geformt.

Als das „zwangsläufige Ergebnis verschiedener Entwicklungen“ definierte Dr. Herbert W. Franke, selbst Aussteller in dieser Schau, derartige Formen. Er nannte die mathematische Grafik eine Fortsetzung der alten Ornamentmalerei. Franke gab aber auch zu bedenken, daß bei der Computerkunst Möglichkeiten schöpferischer Einfälle durchaus gegeben seien.

Der Referent wies aber auch noch weitere Wege: Computer können nicht nur in den Dienst der Grafik gestellt werden, sie haben auch die Möglichkeit der Analyse, sie können Fakten und Informationen, die bisher durch langwierige Erläuterungen verdeutlicht werden mußten, nach Meinung Franckes, visuell definieren. Doch auch bei solcher Definition kommt man offenbar nicht ohne erläuternde Experten aus. Computerkunst bleibt vorerst für den Normalverbraucher ein Buch mit sieben Siegeln. — Die Ausstellung beweist es: echte Kunst kann nicht durch Computer-Artistik ersetzt werden.



Bis zum 22. Dezember noch wird in der Hochschule für Gestaltung die Ausstellung „Auf dem Wege zur Computerkunst“ gezeigt. Das Interesse des Publikums ließ bisher allerdings zu wünschen übrig.

Foto: P. Keller

mit Dr. Rul Gunzenhäuser aus Esslingen über „Informationsästhetik, Möglichkeiten und Grenzen der Computerkunst“.

Noch Neuland

Einfachste Computerleistungen demonstriert im Foyer der Hochschule, Klaus Basset, der mit Schreibmaschinentypen „Bilder“ produziert. Diese Art der Gestaltung ist nicht neu, sie erfordert auch nach wie vor manuelle Befähigung. Über den Rahmen solcher „Anfangsstadien“ hinaus reichen schon rechnerisch erarbeitete Computer-Konstruktionen eines Friedrich Nake.

Versuche, Tasten und das Aufspüren neuer Wege greifen ineinander. Für die junge Hochschule insfern auch Neuland, als bisher das Thema Computergrafik im Lehrplan kaum berücksichtigt werden konnte. Mit „apparativer Grafik“ bereichert Heinz Gravendhorst diesen Blick in die Welt einer „künstlichen Kunst“ der Zukunft. Auch Gottfried Jäger versucht sich auf diesem Gebiet. Herbert Franke nennt seine Produkte Analoggrafik, Friedrich Nake und Georg Neeß sprechen von Digitalgrafik.

In dieser Computerkunst-Ausstellung bleiben die Hochschüler und ihre Do-

was heute von Künstlerhand gemalt wird. Damit aber verweist sich diese oft aalglatte Computer-„Kunst“ selbst ins Reich einer ziemlich seelenlosen Tech-

Frankfurter
Neue Presse vom 26.11.1970

DER MAIRISTÄDTER STADT OFFENBACH A.M.
— Presse- und Informationsabteilung —

Abb. 9 Frankfurter Neue Presse, Hier diktieren Computer die Kunst. 26.11.1970

Abb. 10 Tages-Anzeiger für Offenbach, Hochschule hat ihren ersten Konvent. 26.01.1971



Die Kandidatur zurückgezogen

Rektorenwahl an der HfG ohne Professor Doepfner

Offenbach (gk). — Der kommissarische Leiter der neuen Offenbacher Hochschule für Gestaltung, Prof. Dieter Doepfner, wird nicht für das Amt des künftigen Rektors kandidieren. Kurz vor der konstituierenden Sitzung des neuen zwölfköpfigen Konvents der Hochschule für Gestaltung überraschte Doepfner am späten Donnerstagabend mit dieser Neuigkeit eine außerordentliche Personalversammlung.

Doepfner war fast fünf Jahre lang in Umbau- und Aufbauzeiten Direktor der Offenbacher Werkkunstschule und bereitete die Umwandlung in eine Hochschule für Gestaltung vor.

Er wird allerdings auch weiterhin noch als Dozent an der Hochschule für Gestaltung sein und die Architekturklasse leiten. Vor der Personalversammlung erinnerte er an die Entwicklung in den letzten vier Jahren und meinte, er habe in dieser Zeit viele Opfer gebracht und seine Tätigkeit als freischaffender Architekt hinter die Arbeit in der Leitung der Werkkunstschule gestellt.

Doepfner hoffte, daß der neue Konvent in Kürze einen Rektor wähle, der es verstehe, die Ziele der neuen Hochschule gut zu verwirklichen. Als eine Brüderlichkeit des gesamten Hochschulkollegiums bezeichnete er Doepfner, daß dieser Tag von einer Gruppe der Hochschule erklärt wurde, es komme überhaupt nur ein einziger Kollege für das Amt des Rektors in Frage. Hier würden sich bedenklich anmutende undemokratische Erscheinungen abzeichnen. Im

einseitig manipulierten Vorgriff auf den demokratischen Prozeß der Konventswoche seien in letzter Zeit emotional überlagerte Meinungen wiedergegeben worden, aus denen man den Eindruck haben könnte, die Konventswahl sei lediglich Angelegenheit einer einzelnen Studentengruppe.

Die neue Hochschule für Gestaltung, das „Modell Offenbach“, sei nichts anderes als eine Verpflichtung, warnte Doepfner. Eine innere Strukturveränderung der Schule könne sich erst in den kommenden Semestern vollziehen. Da Doepfner nicht für den Rektorposten kandidiert, dürften die Chancen für den auch von zahlreichen Studierenden unterstützten Kunsthistoriker Dr. Hans Voss steigen.

Abb. 11 Die Kandidatur zurückgezogen. Rektorenwahl an der HfG ohne Professor Doepfner. Quelle unbekannt

Weder Kunst- noch Fachhochschule

Angriffe gegen Offenbacher Hochschule für Gestaltung

KV. OFFENBACH. In die Auseinandersetzungen an der Offenbacher Hochschule für Gestaltung hat sich die von linksorientierten Studenten edierte Frankfurter Studentenzeitung „diskus“ mit einem Beitrag in ihrer neuen Ausgabe eingeschaltet. Darin heißt es, an der Hochschule sei seit der Umwandlung aus einer Werkkunstschule vor zwei Jahren personell nichts geschenkt, um der „Statusanhebung gerecht zu werden“.

Bis heute sei die Zuordnung der Offenbacher Hochschule inhaltlich ungeklärt; sie gehöre weder dem Kunsthochschul- noch dem Fachhochschulbereich an. Der Verfasser fordert zur Garantie der wissenschaftlichen Arbeit eine Eingliederung in den Bereich der wissenschaftlichen Hochschulen. Weder diese Forderung sei bis heute öffentlich vorgetragen worden, noch hätten Lehrverlauf und Ausbildungszielsetzung ein diskussionswürdiges Niveau. Die „Antagonismen der bundesrepublikanischen Gesellschaftsstrukturen“, die in den Universitäten Ansatzpunkte zu handfesten Auseinandersetzungen seien, würden nicht reflektiert. Die Schule habe ein gestörtes Verhältnis zur Realität, weder im Sinne der „herrschenden Ordnung“ noch im Hinblick

auf kritische Ansätze lasse sich „irgendwelche Relevanz“ erkennen.

So sei es nicht verwunderlich, daß der Offenbacher Hochschule die finanziellen Mittel entzogen würden. Mit der rhetorischen Frage, wessen Verdienst das sei, berichtet der „diskus“ von der Zusammenarbeit der Hochschule mit der Offenbacher Volkshochschule, die von dem jetzigen Rektor Dr. Voss eingeleitet worden sei. Dem Leiter der Hochschule wird weiterhin politische Naivität vorgeworfen. Dies zeige sich in der Einladung an Amerikaner zu Vorträgen, während die Opposition gegen den „US-Imperialismus“ wachse und sich nicht auf verbale Proteste beschränke. Die „faschistische Grundhaltung“ der Gäste bei dieser Veranstaltung habe selbst den Leiter des Frankfurter Amerika-Hauses schockiert, heißt es im „diskus“.

Die Zeitschrift wirft Dr. Voss ferner vor, er habe in einigen Entscheidungen eigenmächtig und ohne Hinzuziehung der Hochschulgremien gehandelt. Primäres Interesse des Rektors sei es, sich „den Humus an unfähigen Dozenten als Nährboden für seine eigene Karriere zu erhalten“. Mancher Dozent der Hochschule für Gestaltung müßte, wollte er seinen Fähigkeiten gemäß eingestuft werden, seinen Abschied nehmen.

FAZ 12.7.72

Abb. 12 FAZ, Weder Kunst- noch Fachhochschule. 12.07.1972

Streik wegen Exmatrikulationen?

ASTA der Hochschule für Gestaltung: Gravierende Formfehler

et. OFFENBACH. Mit einer beim Kultusminister vorgebrachten Dienstaufsichtsbeschwerde gegen den Rektor der Hochschule für Gestaltung Offenbach, Voss, und den leitenden Dozenten des Fachbereichs Architektur, Engel, will der ASTA dieses Instituts die Exmatrikulation bewältigen, die gegen elf Studenten ausgesprochen worden ist. Betroffen werden vier Angehörige der Gruppe Architektur und sieben der Gruppe Graphik. Bei letzteren liegen dem ASTA, wie dessen Vorsitzender Günther erklärt, noch keine ausreichenden Angaben vor, um in gleicher Weise dagegen Stellung zu nehmen.

Die studentische Vertretung ruft außerdem für Dienstag zu einem Teach-in auf und beflicht sich, wie Günther sagt, weitere Maßnahmen vor. Dabei sei auch ein Streik in Erwägung zu ziehen. Man will aber nichts unternehmen, ohne sich vorher über die juristischen Gegebenheiten informiert zu haben. Der ASTA bringt damit zum Ausdruck, daß er sich nicht demselben Fehler aussetzen will, den er Engel und Voss vorwirft, nämlich die nach den gesetzlichen Bestimmungen erforderlichen Formen mißachtet zu haben.

Über die Relegation entscheidet der Rat der Hochschule auf Vorschlag der Fachbereichskonferenz. Eine solche Konferenz aber habe nicht stattgefunden. Das sei auch Rektor Voss in der letzten Ratssitzung vorgehalten worden, und er habe daraufhin die Fälle an die Fachbereiche zurückverwiesen. Unbehelligt davon aber seien die Ex-

matrikulationen von den Fachbereichsleitern Engel und Steinel — für die Gruppe Graphik — verhängt worden.

Besonders hart kritisieren die ASTA-Sprecher den Fall eines im fünften Semester stehenden Studenten der Architektur, dessen Verweisung auf unzureichende Leistungen im ersten und zweiten Semester zurückgeführt werde. Dabei scheint nach Meinung des ASTA Dozent Engel eigenmächtig vorgegangen zu sein, ohne die Beurteilungen anderer Dozenten, die in einer Fachkonferenz zu besprechen seien, berücksichtigt zu haben. Auch bei anderen Studenten werde auf zurückliegende Semester Bezug genommen. In dem einen Fall, in dem der Student bereits ausführlich mit Engel korrespondiert hat, was aber der Vertreter des ASTA als Privatkorrespondenz bezeichnet, glauben sie auch, daß die Leistungen durchaus genügt hätten.

Rektor Voss wirft man vor, er habe wissen müssen, daß im Rat nicht über diese Dinge entschieden werden könne, ohne daß eine Fachbereichskonferenz vorausgegangen sei. Er erklärt dazu, daß er diesen Mangel sofort abgestellt habe, indem er die Fälle an die Fachbereiche zurückgegeben hat. Ob hier eine Korrektur der ausgesprochenen Exmatrikulationen erfolgen wird, darauf weiß noch niemand zu antworten. Das würde jedoch bedeuten, daß auch die Beurteilungen, auf denen der Ausschuß beruht, geändert werden müßten. In allen Fällen sind ungenügende Leistungen als Grund genannt.

18.11.1972 FAZ

Abb. 13 FAZ, Streik wegen Exmatrikulationen?. 18.11.1972

Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main

Die Hochschule für Gestaltung (Fachbereiche Grafik, Produktgestaltung, Architektur) ist in ihrer gegenwärtigen Form eine Institution, die allein durch ihre Existenz die Interessen der lohnabhängigen Bevölkerung verhöhlt.

Der Rektor, Dr. Hans Voss (FDP), ist seinen Aufgaben nicht gewachsen – er verschleiert dies mit einer Öffentlichkeitsarbeit, die den Interessen der Studierenden in keiner Weise verpflichtet ist. Das hat eine 20seitige ASTA-Dokumentation (Hans Voss über Hans Voss: „Ich bin ein kranker Mann.“) beispielhaft nachgewiesen. Es bleibt noch zu fordern, daß ein Untersuchungsausschuß konstituiert wird, der die notwendigen Konsequenzen verlangt. (Werkskunstschuldirektor Gowa wurde so in die Wüste geschickt!)



Der Lehrkörper setzt sich aus Dilettanten und beruflichen Versagern zusammen, die hier einen bequemen Unterschlupf gefunden haben. Die „repressive Toleranz“ mit der die Studenten konfrontiert werden, entspringt nicht einem besonders hinterlistigen Kalkül, sondern schlichter Unfähigkeit.

Die Studentenschaft der HfG ist unfähig, eine eigene Meinung zu artikulieren – und wenn dies der ASTA tut, verweigert man ihm jegliche Unterstützung; so war der Streik im letzten WS ein kompletter Mißerfolg.

Die Öffentlichkeit ist nicht in der Lage, sich ein Bild von den katastrophalen Verhältnissen zu machen, weil die Lohnschreiber von Offenbach-Post und Frankfurter Rundschau mit ihrem feuilletonistischen Geschwätz opportunistisch genug sind, zu verhindern, daß der Leser sich eine eigene Meinung bilden kann. Um dem Verlangen nach Authentizität genüge zu tun, werden obskure, aus dem Zusammenhang gerissene Zitate, eingebaut, die allerdings mehr verwirren als informieren.



In einer Gesellschaft, deren oberste Maxime der Profit ist, in der politische Parteien und sozialistische Klüngel ein fragwürdiges Kulturverständnis haben, kann es nicht verwundern, wenn eine „Kunsthochschule“ bestrebt ist, sich dem herrschenden ökonomischen Effizienzdenken unterzuordnen. „Kultur“ ist den einen ein Popanz, die Massen von ihrem ökonomischen Elend abzulenken, den anderen ein Agitationsinstrument (DKP: Kunst als Waffe), das sich in Wirkung und Auswirkung letztlich nicht von der kapitalistischen Werbung unterscheidet. Es werden keine Angebote zur Entwicklung einer Massenkultur als Kultur der Massen (eines kulturellen Selbstbewußtseins) gemacht – man kultiviert das „Bewußtsein“ der Ausgebauten. Einerseits quillt die bürgerliche Absicherungs-Propaganda aus der Bildröhre (auch und besonders in Nachrichten-

sendungen), andererseits schaffen Identifikationsmodelle „sozialistischer“ Propaganda Ersatzrealitäten („Alternativen“), die lediglich andere Herrschaft produzieren. Autoritäre, nicht verifizierbare Information, kann nicht emanzipatorisch wirken. Kommunikation ist kein „Prozeß zwischen Sender und Empfänger“ – Kommunikation findet zwischen gleichberechtigten Partnern statt.

Die „Bewußtseins-Industrie“ erreicht recht gut, daß alle Argumente abprallen an den sozialen und kulturellen Werten, die die Massenmedien dem Menschen täglich eintrichten. Träumt er nicht vom Häuschen im Grünen, in dem dann Frau und Kinder kaputtreihen (Isolierhaft), anstatt menschliche Architektur und Städteplanung zu verlangen? Träumt er nicht vom Farbfernseher, damit er seine tägliche Verarschung auch noch bunt erleben kann? Werden nicht Tag für Tag die infantilsten Publikationen gekauft? (Springer zynisch: „Jeden Tag findet eine demokratische Abstimmung am Kiosk statt.“)

Genügt es denn, dem Ausgebeuteten klarzumachen, daß er ausgebeutet wird, wenn er sich seine ökonomische Befreiung nicht als Voraussetzung für die Entfaltung seiner Persönlichkeit in einer Gemeinschaft vorstellen kann, da seine, auf „individuelle“ Befriedigung ausgelegten Wünsche hierzu im Widerspruch stehen?

Die HfG-Studenten sind aufgrund ihrer aspekthaften Ausbildung minderqualifiziert und nicht motiviert, einen sinnvollen Beitrag zur Überwindung dieser Verhältnisse zu leisten. Sie sind lediglich in der Lage, Handlangerfunktionen im und für das System zu übernehmen. Die „pragmatisch orientierte“ Ausbildung verhindert Zusammenhangsdenken, die kritische Reflexion der eigenen Rolle in der Gesellschaft (besonders der Aufgaben) kann nicht stattfinden.

Brauchen wir noch mehr Schmarotzer wie „Werbegrafiker“, „Designer“ und Betonwüsten-„Architekten“?

Das Verständnis von „Gestaltung“ an der HfG reduziert sich zur „Dekoration“ des ökonomischen und kulturellen Chaos in der kapitalistischen Gesellschaft. Die Protagonisten dieser „Umweltgestaltung“ sollte man ihr eigenes System von innen betrachten lassen: durch die Glasbausteine der Haftanstalt Preungesheim.

Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main



Abb. 14 Diskus 4, Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main. 1973

94-8.1973

Dozenten sind Mangelware an der HfG

ASTA: „Wir wissen um finanzielle Misere“ / Rektor Dr. Voss verweist auf Erfolge

OFFENBACH. Kenner der bundesrepublikanischen Bildungspolitik betonen immer wieder, daß in unserem Lande die Kulturpolitik nicht von den Kultusministern gemacht wird, sondern von den Finanzministern. Lehrer und Dozenten müssen halt bezahlt werden. Für die rund 300 Studenten an der Offenbacher Hochschule für Gestaltung stehen zwei Professoren und 14 Dozenten hauptamtlich zur Verfü-

gung. Außerdem werden Lehraufträge für etwa 80 000 Mark vergeben. Vom 1,7-Millionen-Mark-Etat des Jahres 1973 verschlingen die Personalausgaben knapp eine Million Mark. Rektor Dr. Hans Voß sagt: „Wir brauchten eigentlich doppelt so viel Dozenten.“ Negativ ausgeführt: An der HfG besteht ein Dozentenmangel von 50 Prozent. Ändern wird sich hier erst etwas im Doppelhaushalt 1974/75.

Veranstaltungsreihen würde heute noch nachwirken.

Die Organe der Offenbacher Hochschule haben inzwischen auch Studienpläne und Prüfungsordnungen ausgearbeitet. Dr. Voß ist davon überzeugt, daß sie noch zum Wintersemester 1973 in Kraft gesetzt werden können, nachdem das hessische Kultusministerium sie juristisch noch korrigiert habe. Den Vorwurf der Studenten, die Ausarbeitung einer Satzung von Studienplänen und Prüfungsordnungen brachte, doch nicht drei Jahre zu dauern, versucht Dr. Voß so zu korrigen: „Wir leisten hier in Offenbach geradezu Pionierarbeit auf diesem Gebiet für sämtliche Kunsthochschulen in der Bundesrepublik. Als wir anfangen, gab es noch kein Kunsthochschulgesetz. Das Kunsthochschulrahmengegesetz des Bundes ist immer noch nicht verabschiedet. Außerdem haben wir in unserem Hause keinen Juristen. So müssen wir unter erschwerten Bedingungen arbeiten.“

Die Studenten aber fühlen sich durch die dreijährigen Diskussionen sehr geschädigt. Sie wissen einfach nicht, was sie sind, wenn sie ihr Studium beendet haben. Sie haben kein Berufsbild, wissen nicht welche Position sie im Gehaltspiegel des öffentlichen Dienstes einnehmen. Iz



Vorweist auf Erfolge: Rektor Dr. Hans Voss
(FR-Bild: Nöhler)

Johannes Günther, Vorsitzender des ASTA an der Hochschule für Gestaltung, sagt: „Natürlich wissen wir um die finanzielle Misere. Die Frage ist nur, wie man die Prioritäten beim Geldausgeben setzt.“ Die Kritik der Studenten der HfG an der Landesregierung und an Rektor der Schule richtet sich über in erster Linie auch dagegen, daß seit der Umwandlung der Werkkunstschule in die Hochschule für Gestaltung keine inhaltliche Diskussion über die Lehrinhalte geführt wurde. Johannes Günther: „Eine inhaltliche Diskussion kostet ja kein Geld. An der Schule muß doch über den Bildungsauftrag geredet werden. Es muß doch Klarheit darüber geben, welche Stellung die Schule innerhalb der Gesellschaft und des Kunsthochschulbereiches einnehmen soll.“

Günther verlangt, daß sich die Offenbacher HfG an die Tradition der Ulmer Hochschule für Gestaltung und des Bauhauses erinnert. 1968 und 1970 gab es unter dem damaligen Leiter der Schule, Professor Dieter Döpfler, Ansätze zu einer Theorie-Diskussion. Günther meint dazu: „Wenn man auch 1968 eine Theorie, die die Zukunft einer HfG Offenbach perspektivisch hätte bestimmen können, nicht an der Hand hatte, so sah man doch ein, daß das anachronistische Verhältnis zwischen Schule und

Gesellschaft unverträglich geworden war. Die wissenschaftliche Durchdringung der gestalterischen Disziplinen sollte die Schule aus ihrem Dilemma herausführen.“

Johannes Günther bedauert, daß aus diesen Ansätzen nichts geworden ist, daß es bei Lippenbekenntnissen blieb, daß ein neuer geführter Bürokratismus an der Schule das Engagement der Studenten paralyse: „Anstatt sich um Zielsetzung, Bildungsauftrag und Studieninhalte zu kümmern, hatte die Schulleitung nicht Eiliges zu tun, als durch die Problematik der HfG völlig obständigende Veranstaltungsreihen, Publikationen und Ausstellungen das idealisierte Ansehen der Schule wieder aufzuprägen. Man betrieb Schönfärberei.“

Rektor Dr. Hans Voß allerdings kann diese Vorwürfe nicht akzeptieren. Er verweist darauf, daß Ausstellungen der Schule in rumänischen Kleusenburg und demnächst in Bukarest, Edinburgh und Polen die Schule kaum etwas kosten, weil das Auswärtige Amt läufig zuschließt; dafür aber viel Reputation einbringen. Auch die Veranstaltungsreihen „Kunst und Wahn“ und „Sprache Schreiben“ waren seiner Meinung nach große Erfolge. Die Ausstrahlung dieser

Abb. 15 Frankfurter Rundschau, Dozenten sind Mangelware an der HfG. 11.08.1973

„Nichts als bessere Berufsschule“

Unzufriedenheit über Studienbedingungen / Kein Berufsbild entworfen

OFFENBACH. Eigentlich wär's ein Grund zum Feiern gewesen, aber die Offenbacher Hochschule für Gestaltung verschwieg das freudige Ereignis: Erstmals seit der Umwandlung der Werkkunstschule in die Hochschule für Gestaltung vor vier Jahren legten 20 Studenten eine Diplom-Prüfung ab. Der zweite Grund, um auf dieses Ereignis gebührend hinzuweisen, wäre gewesen: Diese 20 Studenten sind die

Diese offene Antwort aber dokumentiert auch, warum die Studenten an der Hochschule für Gestaltung (HfG) immer noch unzufrieden über die Studienbedingungen an der Schule sind, warum selbst die frisch gebakkenen Diplom-Graphiker mit gemischten Gefühlen ihre Urkunden entgegennahmen. Vier von ihnen prozessieren noch vor dem Darmstädter Verwaltungsgericht, weil sie in Fächern geprüft wurden, die sie nie belegt hatten, weil seit der Umwandlung vor vier Jahren die Studienordnungen für die drei Fachbereiche der Schule, Graphik, Produktgestaltung und Architektur, immer noch nicht ihre endgültige Form gefunden haben, weil ständig neue Entwürfe gemacht, als Provisorium anerkannt oder wieder verworfen werden.

Ahnlich ist es auch bei der Festschrei-

Kurt Steinel, Leiter des Fachbereiches Graphik, stimmt dieser Meinung im wesentlichen zu, betont aber, daß gerade jetzt bei der ersten Prüfung der Diplom-Graphiker sichtbar geworden sei, daß die theoretischen Arbeiten der Prüflinge weit über dem alten Werkkunstschulniveau gelegen hätten.

Die Frage allerdings ist jetzt, welchen Wert die freie Wirtschaft dem Titel „Diplom-Graphiker“ zugesessen wird. Beklagt wird nämlich, daß an der Hochschule für Gestaltung noch nicht einmal ein Berufsbild des Diplom-Graphikers entworfen worden sei. Ein Dozent soll bei der Übergabe der Diplome sogar gesagt haben: „Die kommt ihr euch jetzt

bung der Prüfungsordnungen. Die Studenten an der Hochschule für Gestaltung studieren also ins Blaue hinein, werden in Fächern geprägt, in denen es bislang kaum Vorlesungen gegeben hat.

Einer der neuen Diplom-Graphiker sagt: „Die HfG wird ihrem Anspruch als Hochschule nicht gerecht, weil neben der praktischen Ausbildung die theoretische Ausbildung zu kurz kommt, weil systematische wissenschaftliche Arbeit nicht vermittel wird. Die Offenbacher Hochschule für Gestaltung ist nichts als eine bessere Berufsschule.“

Der Diplom-Graphiker ist zwar der Meinung, daß die Schule ihm gute berufliche Qualifikationen vermittelt hat, meint aber, daß die wissenschaftliche Ausbildung wesentlich forcierter werden müsse.

„Die Schule denkt viel zu unpolitisch“

aufs Klo hängen.“ Ein Diplomant meinte, man müsse für diese Ausbildung doch Maßstäbe festsetzen und festlegen, welchen Stellenwert der „Diplom-Graphiker“ beispielweise gegenüber einer höheren Beamten- oder Banklaufbahn habe. Wichtig sei auch, daß alle Kandidaten die Prüfung unter gleichen Bedingungen ablegen.

Professor Lore Kramer will diese allgemeine Misere nicht beschönigen und nennt einen der Gründe, warum die Hochschule ihrem Anspruch, Hochschule zu sein, noch nicht gerecht werden kann: „Es geht nicht darum, daß die Landesregierung den alten Werkkunstschulhaus halt einfach fortfreibt und jährlich

ersten Graphiker in der Bundesrepublik, die eine Diplomprüfung abgelegt haben. Prorektor Lore Kramer, gefragt, warum die Hochschule kein Aufheben in der Öffentlichkeit von diesem besonderen Ereignis gemacht habe: „Dazu haben wir gar keine Zeit. Wir sind personell so unterbesetzt, daß wir zur Öffentlichkeitsarbeit gar nicht mehr kommen.“

Blöß Etatsteigerungen von zehn Prozent zugestellt. Was wir brauchen, ist endlich eine Erstaufstellung als Hochschule. Wir brauchen für die Jahre 1975/76 einen ganz neuen Haushalt.“

Auf die Frage, ob es nicht ein Skandal sei, daß in den vergangenen vier Jahren immer noch keine endgültigen Studienordnungen und Prüfungsordnungen für die drei Fachbereiche bestanden haben, sagte Prorektor Kramer, die Dozenten im Fachbereich Produktgestaltung ist: „Hochschule und Studenten haben in den letzten Jahren fleißig daran gearbeitet. Und unser Problem ist, daß es zwar allgemeine Richtlinien gibt, die aber nicht speziell auf unsere Schule zu übertragen sind. Auch an der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig, an der Gesamthochschule in Kassel, und an der Hochschule für Bildende Künste in Berlin wird noch experimentiert.“

Professor Kramer betont dazu, daß die Hochschule für Gestaltung zwar unter das Kunsthochschulgesetz falle, im eigentlichen Sinne aber keine Kunsthochschule sei: „Wir befassen uns ja nicht mit freier Kunst, sondern mit Stadtplanung, Formgebung, Industriedesign.“

Den Studenten aber dauert der Streit zwischen Hochschule und Kultusministerium über Studien- und Prüfungsordnungen viel zu lange. Nicht um juristische Formulierungen müsse man sich streiten, sondern um die Lehr- und Lerninhalte. Die Offenbacher Hochschule für Gestaltung arbeite und denke viel zu unpolitisch, denn gerade die Graphiker, Produktdesigner und Architekten würden letztlich weit in das



Ein Offenbacher Bildungsbau: die Hochschule für Gestaltung.

Leben der Menschen wirksam werden. Es gehe auch nicht an, daß das Kultusministerium eine von einer mit Fachleuten besetzten Sachverständigenkommission erarbeitete Studie über die Hochschule für Gestaltung als unrealistisch abqualifiziere.

Aber trotz dieser unübersichtlichen Situation genießt die Offenbacher Hochschule für Gestaltung bundesweite Reputation und Anziehungskraft. Kurt Steinel sagt: „Für das neue Semester haben wir 80 bis 90 Bewerber für den Bereich Graphik. Vermutlich aber können wir nur 20 nehmen, denn wir wissen ja heute noch nicht, wie viele Diplom-Graphiker der Markt braucht. Deshalb wollen wir wirklich nur die besten Leute ausbilden, zumal auch gerade in den bundesdeutschen Werbegesellschaften die ästhetische Werbung nicht so

eine große Rolle spielt, wie in der Schweiz. Bei uns in der Werbung haben die Pseudo-Sozialisten das Sagen.“

Zum Trost der bunderweiten Reputation über die unklaren Verhältnisse an der Offenbacher Hochschule beispielweise kann ein Architekt in Offenbach nicht Diplomi-Ingenieur werden, was er ja eigentlich nach dem neuen Architektengesetz sein müßte, sondern er müßte noch ein Zusatzstudium an der Technischen Hochschule Darmstadt anschließen – kommt ein weiterer Trost: Kultusminister von Friedeberg versprach Professor Kramer, sich persönlich persönlich um die Offenbacher HfG zu kümmern.

Blöß ist der zuständige Beamte im Kultusministerium außer für die Denkmalfpflege hauptsächlich für die Werbegesellschaften und die Erwachsenenbildung verant-

Abb. 16 Frankfurter Rundschau, »Nichts als bessere Berufsschule«, 1974 (genaues Datum unbekannt)

wortlich. Der Versuch, im Wiesbadener Kultusministerium eine Stellungnahme zur Situation an der HfG zu erhalten, setzt anscheinend göttliche Geduld voraus: Die Herren sind immer gerade auf Dienstreise, in Urlaub, nicht im Zimmer oder telefonieren auf einem anderen Apparat.

Die Stadt Offenbach, der Magistrat, die Stadtverordneten, die Imagepflieger dieser Stadt, sie müssen wohl auch einmal ihr Verhältnis zur ehemaligen Werkkunstschule überprüfen. Zwar sitzen Magistratsmitglieder und Stadtverordnete im Verwaltungsrat der Schule, aber Versuche, die Schule und ihre Studenten in das Alltagsleben, in das kulturelle Leben der „Stadt des Leders und der Leder“ zu integrieren, haben bisher nicht stattgefunden.

SIEGFRIED SCHOLZ



Hochschule
für Gestaltung
Offenbach am Main

Fachbereich
Visuelle Kommunikation

Abb. 17 Broschüre HfG Offenbach, Januar 1979, Fachbereich Visuelle Kommunikation

Abb. 18 Broschüre HfG Offenbach, Januar 1979, Fachbereich Produktgestaltung

Abb. 19 Broschüre HfG Offenbach, Januar 1979, Fachbereich Architektur



Hochschule
für Gestaltung
Offenbach am Main

Fachbereich
Produktgestaltung



Hochschule
für Gestaltung
Offenbach am Main

Fachbereich
Architektur

Studium und Beruf — Diplomarbeiten



Jede Ausbildung steht in einem Spannungsverhältnis zur beruflichen Praxis. Sie ist nicht nur nachvollziehbare Institution, sondern trägt gleichzeitig zu deren ständiger Anregung und Entwicklung mit bei. Das liegt auch im Auftrag der Hochschulen begründet, wurde durch die Verbindung von Lehre und Forschung systematisch angelegt. Dieser Aspekt soll im Rahmen eines geplanten Aufbaustudiums an der Hochschule für Gestaltung noch weiter ausgestaltet werden.

Der entscheidende Berührungs punkt zwischen Studium und Beruf ist nach einem achtsemestrigen Studium durch die Diplomarbeit gegeben. Hier verbinden sich die Methoden und Ergebnisse künstlerisch-gestalterischer und wissenschaftlicher Ausbildung unmittelbar mit den Interessen und beruflichen Zielen der Studenten.

Vorbereitend dazu werden während des Hauptstudiums, also im zweiten Studienabschnitt, bereits komplexere Aufgaben im Rahmen von Projektarbeiten bearbeitet.

Abb. 20
 Broschüre HfG Offenbach,
 Januar 1979, Fachbereich
 Visuelle Kommunikation.
 Studium und Beruf –
 Diplomarbeiten

Diplomarbeiten
Auswahl



Die Diplomarbeiten entstehen in einer Zeit von sechs Monaten. Sie bestehen aus zwei aufeinander bezogenen Teilen: Der theoretischen Untersuchung eines Themas einerseits (in schriftlicher Form) und seiner gestalterischen Realisation andererseits.

Dabei zeigt das Spektrum der Themen den Zusammenhang mit der Komplexität und Vielschichtigkeit des Berufsfeldes visueller Kommunikation wie auch die Komplementarität von gestalterischer Tätigkeit einerseits und theoretisch planender Aktivität andererseits.

Eine Themenauswahl der bisher an der Hochschule für Gestaltung abgelegten Diplomarbeiten, gegliedert nach Arbeitsfeldern, schließt sich an.

Zur Veranschaulichung werden dann auf den folgenden Seiten einige Diplom- und Projektarbeiten mit ihren theoretischen Aspekten und gestalterischen Ergebnissen vorgestellt.

Methoden und Techniken
visueller Kommunikation

Ulrich Fabian
 Die Darstellungsmöglichkeiten
 der Fotomontage

Heide Hageböling
 Bild und Aussage —
 Methoden und Techniken der Bildgestaltung

Albrecht Leydecker
 Grafisch-statistische Darstellungsverfahren

Klaus Seuffer
 Die Anwendung optischer Täuschungen
 in der gegenständlichen Darstellung

Kurt Wolf
 Die Darstellung gestalterischer Mittel
 als Beispiele einer produktiven Semantik.
 Ein gestalterisch-didaktisches Konzept

Christoph v. Walzogen
 Schrift- und Informationsgestaltung —
 Zu einer Methodologie der Typografie

Geschichte und Theorie
visueller Kommunikation

Gerold Benat
 Buchillustration von 1900 bis zur Gegenwart

Arje Blumenthal
 Symbole jüdischer Traditionen (z. B. Kabbala)
 in den Bildern jüngerer Maler jüdischer
 Herkunft

Uwe Goede
 Zur Sprache und bildlichen Interpretation
 der Lyrik Paul Celans

Dieter Jaschkowitz
 Illustration als Vermittlung —
 eine Untersuchung

Mathias Lehmann
 Theoretische Untersuchung über Vorurteile,
 das »Bild des Deutschen« betreffend

Gerhard Mühlhaus
 Die gesellschaftlichen Bedingungen der Ent-
 wicklung und Anwendung von Schriftsystemen

Ilse Niegemann
 Kleidung als Zeichen

Erziehung und Wissenschaft

Friedemann Bröckel
Karl Leykauf
 Konzeption und Realisation einer Serie von
 Unterrichtsfilmen für den Physikunterricht

Elisabeth Dotter
 Didaktische Materialien zur Kunstpädagogik
 für Studierende

Jürgen Wirth
 Zur Entwicklung und Funktion der
 wissenschaftlichen Zeichnung

Liselotte Schucker
 Drucktechniken —
 Konzeption eines Lehr- und Lernmodells
 für gewerbliche Schulen

Manfred Thomann
 Konzeption eines Unterrichtswerkes
 für den Physikunterricht

Das Kollegium des Fachbereichs

Hochschullehrer und Technische Lehrer

Niebuhr, Hans-Peter, Professor Dr.
Soziologie

Sprang, Wolfgang, Professor
Visuelle Kommunikation

Zwang, Theophil
Technischer Lehrer
Papiertechniken

Staudt, Klaus, Professor
Dekan
Gestaltungstlehre

Indinger, Wilfried, Dozent
Fotografie

Kraft, Helmut, Dozent
Grafik-Design

Schmidt, Hans, Dozent
Typografie

Hoefer, Karlgeorg, Dozent
Schriftgestaltung

Schiffner, Otto, Designer grad.
Technischer Lehrer
Fotografie



Visuelle Kommunikation

Behr, Eberhard
Technischer Lehrer
Künstlerische Drucktechniken

Steinel, Kurt, Professor
Rector
Illustration

Eckmayer, Lothar, Ing. grad.
Technischer Lehrer
Satztechniken

Ganster, Walter, Ing. grad.
Technischer Lehrer
Reproduktionstechniken

Eisenbeis, Manfred, Professor
*Kommunikationstheorie/
Visuelle Kommunikation*

Voss, Hans, Dozent Dr.
Kunstgeschichte

Dick, Karl, Ing. grad.
Technischer Lehrer
Industrielle Drucktechniken

Lehrbeauftragte

Amft, Dirk, Dipl. Soz.
Ästhetik

Boehler, Werner
Werbekommunikation

Erlitz, H. H.
Animationsfilm
Hessischer Rundfunk

Juritz, Sascha
Zeichnen

Karch, Klaus, Dipl. Ing.
Audiovisuelle Techniken

Kalow, Gert, Professor Dr.
Sprache
Hessischer Rundfunk

Konrad, Dieter
Zeichnen

Küfner, Rudolf, Professor
Szenografie
Hessischer Rundfunk

Linke, Dieter
Zeichnen

Malkmus, Karl
Drucktechniken

Marschall, Michael
Darstellungstechniken

Mehlig, Rudolf, Dr.
Audiovisuelle Techniken
Universität Frankfurt am Main
Didaktisches Zentrum

Münch, Hans-Peter
Farbe

Sarris, Viktor, Professor Dr.
Psychologie
Universität Frankfurt am Main

Schiemann, Wolfram, Dr. Ing.
Methodologie

Slusallek, Hans-J.
Siebdruck

Schmidt, Hans Martin, Dr.
Kunstgeschichte

v. Tresckow, Peter
Karikatur

Abb. 21
Broschüre HfG Offenbach,
Januar 1979, Fachbereich
Visuelle Kommunikation.
Das Kollegium

Personelle Besetzung

**6 Hochschullehrer
3 Technische Lehrer
5 Lehrbeauftragte**
(Stand: 1978)



Bernhard E. Bürdek



Bert Evers

Hochschullehrer

Bernhard E. Bürdek
Dozent
Dipl.-Designer
*Designmethodologie
Produktplanung
Entwurf*



Richard Fischer



Jochen Gros

Richard Fischer
Professor
Dipl.-Designer
*Anzeichenfunktionen
Entwurf*



Stefan Heiliger



Lore Kramer

Jochen Gros
Dozent
Dipl.-Designer
*Symbolfunktionen
Psychologie
Entwurf*

Stefan Heiliger
Dozent
Designer
*Zeichentechniken
Darstellungstechniken
Layout
Typografie
Reproduktion*

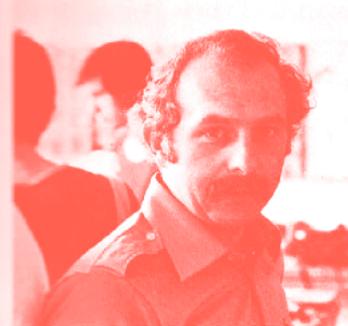
Lore Kramer
Professorin
*Design-Geschichte
Entwurf*

Abb. 22
Fachbereich Produkt-
gestaltung, November 1978.
Personelle Besetzung

Technische Lehrer

Peter Esselbrügge
Designer grad.

Modellbautechniken



Peter Esselbrügge

Reiner Kaminski
Ing.grad.

Fertigungstechniken
Werkstoffkunde
Mechanik
Konstruktion



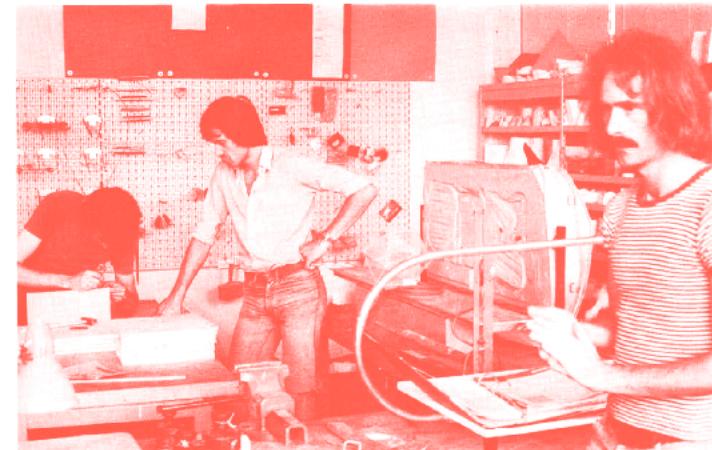
Reiner Kaminski

Peter Matthes

Kunststoff- und
Gipsverarbeitung
Modellbautechniken



Peter Matthes



Lehrbeauftragte:

Dirk Amft
Dipl.-Soz.
Ästhetik

Dr. Agnes Bruggemann
Gruppendynamik

Hans-Dieter Haren
Fotografie

Gisela Kasten
Wahrnehmungspsychologie

Diethof Reiche
Dipl.-Ing.
Ergonomie

Dieter Wein
Dipl.-Biologe
Ökologie

Interviews

»Es war für mich eine sehr anregende, konstruktive und die Gemeinschaft fördernde Zeit«

Lore Kramer

Lore Kramer (**LK**), Gestalterin und Designhistorikerin, war 1956–1974 Dozentin für Keramik an der Werkkunstschule, von 1974–1988 Professorin für Designgeschichte und 1988–1998 Lehrbeauftragte für Designgeschichte an der HfG Offenbach. Im Gespräch mit den Studierenden Hannah Weirich, Annika Storch und Domenico Bösterling (**WSB**), August 2020.

WSB: Wie sind Sie zur Lehre an der Werkkunstschule gekommen? Warum haben Sie sich für die Lehre entschieden?

LK: Zur Lehre an der Werkkunstschule kam ich durch Zufall. Lehre war zunächst nicht mein Ziel. Bildhauerin wollte ich werden, seit ich während meiner Schulzeit Arbeiten von Wilhelm Lehmbruck gesehen hatte – an Lehre dachte ich nicht. Aber im Mai 1955, ich arbeitete in der Keramikindustrie in Schweden, erhielt ich einen Brief von Henry Gowa, dem Direktor der Werkkunstschule Offenbach. Er hätte von mir und meinen Arbeiten gehört, die Keramikstelle sei neu zu besetzen, ob ich an einer Zusammenarbeit interessiert sei. Von der Werkkunstschule Offenbach hatte ich zuvor noch nie gehört und, aufgewachsen in Berlin, wusste ich damals noch nicht einmal, wo Offenbach liegt.

Sehr überrascht war ich dann, hier, in der Provinz, einen so international denkenden, empfindenden und handelnden Direktor anzutreffen, der »Freiheit des Gedankens und freie Gestaltung im Ideellen und Praktischen« ermöglichte und förderte.¹

Von 1954 bis 1964 war Henry Gowa, der Maler, Bühnenbildner und Kosmopolit, Leiter der Werkkunstschule. In jener Zeit hatte er die entscheidenden Weichen gestellt, damit diese Werkkunstschule, die bis 1949 noch »Meisterschule für das gestaltende Handwerk« hieß,

sich zur Hochschule für Gestaltung entwickeln konnte. Es faszinierte mich, dass er, Emigrant in Frankreich während der nationalsozialistischen Ära, damals enthusiastisch von dem Zusammenschluss der französischen und der deutschen Jugend sprach. Er berichtete von seinen Begegnungen mit Picasso und Matisse, von den französischen Freunden Frans Masareel und Nicolas de Staël sowie von seinen Erwartungen an ein vereintes Europa. Ich spürte damals, dass Gowa mit Elan die Chance für einen Neuanfang an der Werkkunstschule ergriff. Vier Stellen insgesamt konnte er neu besetzen: die Fachklassen mit Werkstätten Goldschmiede, Illustration, Keramik und Mode. Ich reichte meine Bewerbung ein, allerdings ohne mit einem Erfolg zu rechnen, vor allem nachdem ich die zahlreichen Bewerber für diese Stelle gesehen hatte. War ich doch noch keine dreißig Jahre alt, hatte zwar zehn Semester Bildhauerei, ein Steinmetz-Praktikum, aber nur fünf Semester Keramik studiert, die Gesellen-, nicht aber die Meisterprüfung, abgelegt und nur wenig Erfahrung in der Praxis.

Mit Gowa stand ich übrigens weiterhin in Kontakt. Zur Eröffnung der Ausstellung seiner Arbeiten im November 1987 im Werkbundhaus in Frankfurt habe ich auf seinen Wunsch hin gesprochen. Nach seinem Tod schrieb ich einen Nachruf auf ihn, veröffentlicht in *Werk und Zeit* 2/90.²

WSB: Können Sie das damalige studentische Leben etwas beschreiben?

LK: Die Arbeit war damals vorwiegend auf die Praxis in den einzelnen Klassen und deren Werkstätten konzentriert, dort gab es einen engen Zusammenhalt. Eine Mensa oder Cafeteria, die ein gemeinschaftliches studentisches Leben fördern – wie damals an der

Landeskunstschule Hamburg – gab es nicht. Aber zu den Vorlesungen trafen sich die Studenten der verschiedenen Fachrichtungen sowie auf den legendären Zinnober-Kostümfesten der Werkkunstschule.

WSB: Wie war die Beziehung/das Verhältnis zwischen den Lehrenden und den Studierenden? Streng oder liberal?

LK: Das Verhältnis war liberal. In der Keramikwerkstatt zum Beispiel arbeiteten wir, die Studenten und ich, den ganzen Tag eng zusammen und während der Brände sogar auch in der Nacht. Gemeinsam erprobten wir die Tonmassen, die neuen Öfen, experimentierten mit den verschiedenen Techniken und Formen und entwickelten neue Glasuren. Auch besuchten wir beispielsweise hessische Töpfer in Urberach, die Frankfurter Herbstmesse und Museen in Frankfurt und schon damals auch in London und Paris. Diese Exkursionen verbanden uns ebenfalls miteinander.

WSB: Haben Sie eventuell Bilder oder Fotos von Ihrer Zeit an der Werkkunstschule/HfG Offenbach?

LK: Ja, in dem HfG-Heft *Lore Kramer: Texte. Zur aktuellen Geschichte von Architektur und Design* sowie im Katalog zu meiner Ausstellung im Museum Angewandte Kunst Frankfurt, erschienen 2019, sind Fotos enthalten. Außerdem habe ich noch Aufnahmen zu Artikeln in der *Offenbach Post*, die meisten von Ernst Buck. Und es gibt ein von meinen Studenten für mich gemachtes Fotoalbum unserer Prag-Exkursion sowie eines von meiner Abschiedsfeier an der HfG.

WSB: 1970 kam es zur Umstrukturierung der Werkkunstschule zur Hochschule für



Abb.1 Lore Kramer mit ihren Keramiken auf der Dozentenausstellung der WKS Offenbach 1961.

Gestaltung Offenbach. Wie haben Sie die Umstrukturierung der Werkkunstschule als führende Person mitgestaltet und erlebt?

LK: Es hatte gewissermaßen einen Wettbewerb zwischen den Werkkunstschulen der Region gegeben: Nur eine sollte Kunsthochschule, die anderen sollten Fachhochschule oder in eine Hochschule integriert werden. Wir, Dozenten und Studenten, hatten gekämpft und gewonnen. Wir konnten autark bleiben. Gemeinsam diskutierten und entwickelten wir den neuen Bildungsauftrag, die Ausbildungsziele und Strukturen der Hochschule für Gestaltung. Die Sachverständigenkommission, bestehend aus den Dozenten Dieter Döpfner (Architektur), Richard Fischer (Produktgestaltung) und Klaus Staudt (Graphik), zwei studentischen Vertretern sowie drei externen Sachverständigen der jeweiligen Fachrichtungen, unterstützte unsere Arbeit. Den Vorsitz hatte Wolfgang Sprang (Graphik). Als »Prorektor«, wie es damals noch hieß, gestaltete und erlebte ich hautnah die Umstrukturierung der Werkkunstschule. Für mich war es – trotz aller Anstrengungen, Schwierigkeiten und Auseinandersetzungen – eine sehr anregende, konstruktive und die Gemeinschaft fördernde Zeit. Die Verbindungen Ferdinand Kramers zu Ludwig von Friedeburg, dem Hessischen Kultusminister, und zu dem Hochschulpolitiker Prof. Dr. Dr. Udo Kollatz – der mich damals zur Kandidatur als Prorektor ermutigt hatte – halfen mir.

Auch hatte Ferdinand Kramer mir geraten, wir als Hochschule müssten einen Verein der Freunde gründen, wie es ihn an der Frankfurter Universität bereits gab. Für Gründung und Ausbau setzte ich mich als Prorektor vehement ein und die Satzung des Vereins hatte, auf meine Bitte hin, mein Schwager, der Rechtsanwalt Dr. Rüdiger Volhard, für uns verfasst.

Um vor allem die Verbindungen der neu gegründeten Hochschule für Gestaltung zu anderen Ländern zu fördern, beteiligte ich mich an internationalen Kolloquien in Kopenhagen und London und besuchte vor dem Fall der Mauer drei Bauhaus-Kolloquien, zwei davon mit meinem Mann. Außerdem unternahm ich Exkursionen in die DDR, die Niederlande, nach Berlin, London, Mailand, Paris, Prag und Wien. Hierbei halfen mir Ferdinand Kramers Kenntnisse und Verbindungen zu Architekten und/oder Designern am jeweiligen Ort. In Weimar, Dessau und Halle sowie in London besuchten wir auch die Kunst- und Designhochschulen.

WSB: Hat die Gründung der HfG bestehende Strukturen der Werkkunstschule aufgenommen? Oder war sie gewissermaßen ein kompletter Neuanfang?

LK: Ja, bestehende Strukturen wurden aufgenommen. Die Klassen mit den dazugehörigen Werkstätten der Werkkunstschule zum Beispiel wurden jeweils in drei Fachbereiche – »Architektur«, »Graphik« (später »Visuelle Kommunikation«) und »Produktgestaltung« – zusammengefasst. »Weberei und Textil«, »Metall und Goldschmiede«, »Keramik« und zunächst auch »Leder« bildeten nun – allerdings mit wesentlich erweiterten Ausbildungszielen und entsprechendem Fächerkatalog – den Fachbereich »Produktgestaltung«. Ein kompletter Neuanfang war die Gründung der HfG also nicht.

WSB: Hatten Sie Kontakt zur HfG Ulm und haben Sie sich von der Hochschulstruktur inspirieren lassen?

LK: Ja, durch Richard Fischer und durch Ferdinand Kramer bestanden Verbindungen.

Richard Fischer, der nach Erhard Warnecke die Metallwerkstatt leitete, war Absolvent der HfG Ulm und Ferdinand Kramer wurde schon zur Zeit ihrer Gründung von Inge Aicher-Scholl – allerdings vergebens – zur Mitarbeit aufgefordert. Auch Otl Aichers Bitte 1957, wenigstens einen Kurs von einigen Wochen zu übernehmen, musste er wegen Arbeitsüberlastung absagen.

Erst Tomás Maldonado gelang es 1967, ihn für ein Mittwochsseminar zu gewinnen, zu dem ich ihn damals begleitete. Außerdem arbeiteten zwei seiner Freunde eine Zeitlang für die HfG Ulm: Der junge Alexander Kluge leitete mit Edgar Reitz die Abteilung Filmgestaltung und Dr. Friedrich Rau, der ehemalige Kanzler der Frankfurter Universität, war Vorstandsvorsitzender der Geschwister-Scholl-Stiftung. Und Hans Gugelot, interessiert an Kramer und seinen Arbeiten, hatte ihm in den frühen 1950er-Jahren einen Prototypen seiner Lattenroste gebracht, den ich kürzlich dem Museum Angewandte Kunst schenkte. Aber nicht nur die Ideen, Ziele und Struktur der HfG Ulm, sondern auch jene des Bauhauses und des Neuen Frankfurt hatten uns inspiriert. Meine Lehrer, der Keramiker Otto Lindig und der Bildhauer Gerhard Marcks, hatten am Bauhaus in Weimar unterrichtet und durch Ferdinand Kramer – 1919 kurze Zeit Student am Bauhaus – waren mir auch Protagonisten, Ideen und Arbeiten des Neuen Frankfurt vertraut. Auf dieser Grundlage diskutierten und entwarfen Richard Fischer und ich an vielen Abenden und Ferientagen gemeinsam unsere Vorstellungen von einer progressiven Ausbildung von Designern. Wir definierten den daraus resultierenden Fächerkatalog, den Studiengang sowie die Studien- und Diplomprüfungsordnung und wir führten gemeinsam mit zwei studentischen Vertretern die Berufungsberatungen durch.

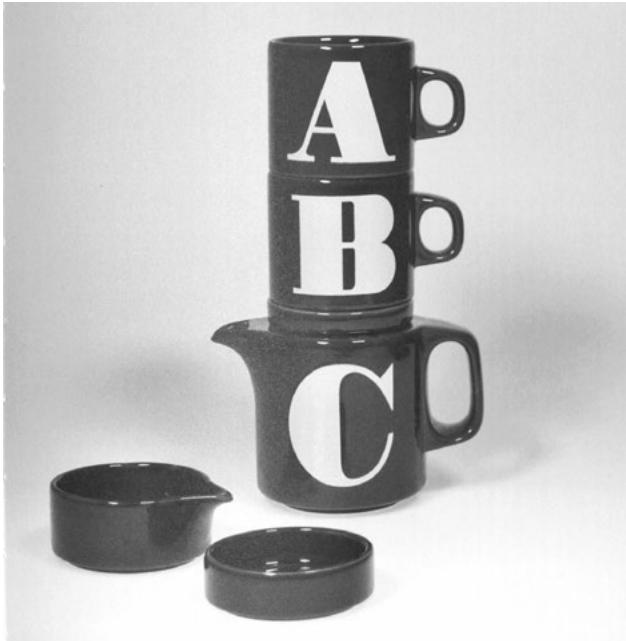


Abb. 2 Service ABC, Waechtersbach Keramik, Steingut gegossen und glasiert, 1970/71.

Jahrzehnte später, auf einem Geburtstagsfest von Kurt Steinel, erhielt ich von einem ehemaligen Juristen des Kultusministeriums ein Kompliment für unsere damals – wie er meinte – selten so präzise formulierte Studien- und Prüfungsordnung. Das konnte ich Richard Fischer noch vor seinem unerwarteten Tod berichten.

WSB: Sie haben damals schon mehrere Führungspositionen übernommen. Welche Hürden sind Ihnen begegnet?

LK: Weiblich und ›nur‹ Keramikerin, wurde ich vor allem von den Architekten zunächst nicht ernst genommen. Während einer Sitzung, deren Vorsitz ich als Prorektorin hatte, verspotteten sie mich sogar. Ein Kollege hatte sich eine Babyhaube aufgesetzt und spielte mit Knete. Das Kultusministerium hatte vorgeschlagen, dass ich vorübergehend die Leitung des Fachbereichs Architektur übernehmen sollte, was ich abwenden konnte.

WSB: Heute sind die Fachbereiche Kunst und Design sehr klar voneinander getrennt. Wie war es damals, zur Zeit der Werkkunstschule, und an der HfG nach der Umstrukturierung?

LK: An der Werkkunstschule wurden die Bereiche Kunst und Design erst später nach und nach ausgebaut und auch an der HfG blieben beide leider vorwiegend voneinander getrennt.

WSB: Wie stehen Sie zu den zwei Positionen? Finden Sie, dass die Übergänge zwischen den beiden Fachbereichen fließend sein sollten oder sehen Sie sie als getrennt?

LK: Fließend sollten die Übergänge zwischen beiden sein. Wie auch die zwischen der



Abb. 3 Steinzeug, frei gedreht von Lore Kramer aus der Werkstatt in Offenbach.



Abb. 4 Vasen, Waechtersbach Keramik, Steingut gegossen und glasiert, 1970/71.

Visuellen Kommunikation und der Produktgestaltung. Dafür hatte ich immer plädiert. Während der Grundlehre arbeiteten alle Studenten zunächst für einige Wochen gemeinsam in den jeweiligen Werkstätten. In der Keramikwerkstatt arbeiteten später außer den Gaststudentinnen auch Studenten aus der Visuellen Kommunikation wie Ulrike Stoltz. Eine andere machte in Keramik sogar ihre Diplomarbeit, eine Broschüre mit Fotos zur Ausbildung in Keramikwerkstätten. Außerdem ermunterte ich meine Studenten der Produktgestaltung, sich im Fachbereich Visuelle Kommunikation vor allem mit Schrift und Typografie auseinanderzusetzen. Auch die von mir eingeführten Lehraufträge zu Grundlagen von Musterschutz- und Patentrecht sowie zu Tanz-Bewegungs-Improvisation galten selbstverständlich für Studenten beider Fachbereiche.

WSB: Die Umstrukturierung hatte zur Folge, dass die Keramikwerkstatt geschlossen wurde. Gab es ausschlaggebende Gründe, weshalb sich entschlossen wurde, die Werkstatt zu schließen bzw. die Studienzeit zu verkürzen?

LK: Kunsthåndwerkliche Werkstätten, wie Keramik, Weberei und Goldschmiede, sogar später ebenfalls die für die Tradition der Stadt Offenbach so wichtige Werkstatt für Leder, passten – nach Auffassung der Mehrheit der Dozenten – nicht in das Ausbildungsprogramm einer Hochschule für Gestaltung.

Trotz meines Berichts, dass die wichtigsten Designinstitute in New York und Florida, die ich mit Ferdinand Kramer im Herbst 1969 aufgesucht hatte, die Schließungen ihrer Werkstätten bereut hatten und diese nun erneut einrichten mussten, gelang es mir nicht, die Kollegen umzustimmen. Die vollständige Schließung der Keramikwerkstatt allerdings

konnte ich dadurch verhindern, dass ich bis 1988 einen Tag in der Woche zusätzlich dort arbeitete, vorwiegend mit Gaststudentinnen, die der Hochschule Studiengebühren zahlen mussten.

WSB: Wie sind Sie dann von der Keramik zur Designgeschichte und Designtheorie gekommen? Sehen Sie Parallelen zwischen den beiden Lehren?

LK: Zwar fiel es mir zunächst nicht leicht, dass nun das Ziel meiner Lehre nicht mehr Keramik, sondern Design sein sollte, aber Designgeschichte und anfangs auch Designtheorie, diese neuen Studienfächer, zu unterrichten war eine sehr spannende Herausforderung.

Frühe, prägende Erfahrungen mit Design in meinem Elternhaus und vor allem Ferdinand Kramers Bibliothek und seine Dias zur Architektur- und Designgeschichte sowie nicht zuletzt meine Neugierde und Begeisterung halfen mir, dieses Wagnis zu beginnen. Auch waren mir Design und Designgeschichte gewissermaßen schon seit meiner Schulzeit vertraut, denn wir erhielten vor dem Krieg neueste Geräte von AEG, Telefunken und General Electric zum Ausprobieren. Und mein Idol zu jener Zeit war Baurat Paul Jordan, ein attraktiver, liebenswürdiger älterer Herr, der manchmal meine Eltern besuchte. Dass er eine der wichtigsten Personen der Designszene zu Beginn des 20. Jahrhunderts war, einer der engsten Mitarbeiter von Emil Rathenau, Mitbegründer der AEG und Leiter der Fabriken, wusste ich damals noch nicht. Auch wusste ich nicht, dass er es war, der Peter Behrens entdeckt und es gewagt hatte, diesen Maler, Architekten, Innenarchitekten und Direktor der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule zu beauftragen, Bauten, Produkte,

Drucksachen und das Firmenzeichen der AEG zu gestalten. So entstand zum ersten Mal – weltweit – ein überzeugendes Erscheinungsbild eines Unternehmens. Auch ahnte ich damals nicht, dass ich Jahrzehnte später meinen Studenten des 1. Semesters der Produktgestaltung an der Hochschule für Gestaltung immer wieder Paul Jordans folgenreichen Appell zitieren würde: »Glauben Sie nicht, dass selbst ein Ingenieur, wenn er einen Motor kauft, ihn, um ihn zu untersuchen, auseinandernimmt. Auch er, als Fachmann, kauft nach dem äußeren Eindruck. Ein Motor muss aussehen wie ein Geburtstagsgeschenk.« Design gehörte in den Fabriken nun zur industriellen Serienproduktion.³

Es waren auch die in einer Truhe versteckten Ausstellungskataloge, sogar einer aus der FRICK Collection aus New York sowie Architekturzeitschriften meines Vaters, die mir, aufgewachsen im Nationalsozialismus, diese neue, mir bis dahin unbekannte Welt der verbotenen Avantgarde der 1920er-Jahre gezeigt hatten. Diese fasziniert mich noch heute.

Selbstverständlich sehe ich Parallelen zwischen den beiden Lehren. Hatte ich doch schon während meiner Lehre in der Keramik den Studenten die Entwicklung von Techniken zur Herstellung von Gefäßen in den verschiedenen Kulturen sowie Kontinuität und Wandel von Formen, Dekoren und Glasuren innerhalb von mehr als vier Jahrtausenden aufgezeigt, vor allem durch unsere Besuche in Museen sowie durch meine ständig wachsende Sammlung von Dias. Auch konnten wir im damaligen Museum für Kunsthandwerk den Gebrauch von Kannen und Krügen, Tassen und Bechern aus Werkstätten und Manufakturen verschiedener Jahrhunderte testen. Wir prüften und bewerteten vor allem das Greifen, Halten, Ausgießen sowie das Trinken. Angeregt

hierzu hatte mich Ferdinand Kramer durch Schriften von Adolf Loos – wie *Keramika, Glas und Ton* und *Der Sattlermeister*.

WSB: Wie würden Sie Ihre Gestaltungshaltung beschreiben?

LK: Ich wollte Dinge herstellen, die nützlich sind, langlebig und erfreuen. Edisons Leitsatz »There's a way to do it better – find it!«, spornte mich an.

1 Gowa, Henry, Antrittsrede als Direktor der Schule für Kunst und Handwerk Saarbrücken am 14. Juli 1946, unveröffentlichtes Manuskript.

2 Ein Nachdruck findet sich in Kramer, Lore, *Texte. Zur aktuellen Geschichte von Architektur und Design*, hg. v. Hochschule für Gestaltung Offenbach, Walldorf 1993, S. 74.

3 Buddensieg, Tilmann (Hg.), *Industriekultur. Peter Behrens und die AEG 1907–1914*, Berlin 1979, S. 44.

»Für mich war sehr wichtig, den Studenten die Möglichkeit zu geben, ein Erlebnis zu haben«

Klaus Staudt

Klaus Staudt (**KS**), Künstler, seit 1967 Dozent für die Grundlehre an der Werkkunstschule, von 1974–1994 Professor für Dreidimensionales Gestalten, konstruktive Darstellungsmethoden und Wahrnehmungstheorie an der HfG.
Im Gespräch mit Marc Ries (**MR**), 30. März 2021.

MR: Herr Staudt, wollen Sie zu Anfang berichten, wie Sie an die Werkkunstschule in Offenbach gekommen sind, warum Sie sich 1967 als Dozent beworben hatten?

KS: Ich habe nach einem abgebrochenen Medizinstudium ein achtsemestriges Studium an der Kunstakademie in München bei Ernst Geitlinger absolviert. Das war damals die progressivste Klasse. 1963 wurde ich nach meinem Diplom Assistent bei ihm. Und das war sehr wichtig, weil ich dort während meiner Assistententätigkeit feststellte, dass ich ein Interesse für die Lehre hatte. Ich kam aber an der Kunstakademie nicht weiter und bewarb mich an der Offenbacher Kunstschule, wo ich dann auch anfing. Ich hatte zudem noch eine Bewerbung in Berlin laufen und in Wuppertal. Am liebsten wäre ich nach Wuppertal gegangen, wegen der Kunst im Rheinland, besonders der Zero-Bewegung. Aber ich habe mich gefreut, dass Frankfurt, Wiesbaden und Darmstadt mit ihren Museen in der Nähe sind. In München ist man erst mal weit weg von den Zentren.

MR: Wie war der erste Eindruck von der Werkkunstschule?

KS: Es war eine mehr oder weniger trostlose Situation. Das darf man wohl sagen, weil der Aufbau und das Treppenobergeschoß noch nicht fertig waren. Es regnete durch bis

unten runter. Es war aber ein sehr nettes, ein sehr aufgeschlossenes Kollegium, das hat mir sehr viel Freude bereitet.

Der Ort als solcher, Offenbach, war allerdings nicht so besonders anregend, weil auch die Stadt im Umbruch war. Es wurde viel abgerissen, auch in der Innenstadt, wo es noch Fachwerkhäuser gab. Offenbach war einmal eine schöne Stadt, die wurde dann aber leider mehr oder weniger durch Baulöwen verschandelt.

MR: Sie haben die Grundlehre unterrichtet, für alle drei Fachbereiche?

KS: Ja, die drei Fachbereiche Architektur, Produktgestaltung und Grafik.

MR: Wie kann man sich das vorstellen, eine Lehre für drei sehr verschiedene Fachbereiche?

KS: Die Grundlehre sollte eigentlich die allgemeinen Grundlagen der Gestaltung vermitteln. Die Studenten mussten eine zweidimensionale Struktur als Serie, als Raster oder in Form von Netzen entwickeln. Seriell, als Schwerpunkt eines methodisch-konstruktiven Ansatzes. Das war mir sehr wichtig, weil man aus der Reihung eben auch die eigene ästhetische Idee entwickeln kann. Man fängt mit einem redundanten Mittel an und entwickelt daraus ein Kaleidoskop von Informationen, durch diese ergeben sich die strukturellen Veränderungen. Im zweiten Semester wurde dann dreidimensional gearbeitet. Wir haben in einem Jahr wahnsinnig viel geleistet, um 1968 den ganzen oberen Bereich mit der Ausstellung zur Grundlehre zu bestücken. Für die Studenten war es eine unglaubliche Herausforderung.

In Verbindung mit dieser Ausstellung fand eine von mir vorgeschlagene Vortragsreihe statt mit folgenden Vortragenden und Themen: Dr. Rul Gunzenhäuser, »Das ästhetische Maß«; Georg David Birkhoffs, »Ein Zugang zur Informationsästhetik«; Dr. Frieder Nake, »Können Computer in die Grundlehre eingreifen?«; Dipl.-Psych. E. Simmat, »Ästhetik als Naturwissenschaft« und Dr. Hans Voss, »Violett – zur Psychologie einer Farbe«. Ein Jahr später fand eine Ausstellung aller Fachbereiche statt. Im Erdgeschoss stellte sich die Grundlehre vor mit kinetischen Objekten. In der Frankfurter Rundschau begann die Rezension mit der Überschrift »Glühbirnen zur Begrüßung«. (Abb. 1-4)

Das viersemestrige Grundstudium bis zum Vordiplom war noch nicht spezialisiert und ich fand das sehr gut. Die Grundlehre im 1. und 2. Semester, verstanden als ästhetische Bildung im gemeinsamen Austausch von Ideen. Auch gab es einen Zusammenhalt unter den Studierenden und damit eine Orientierung: Bleibe ich denn wirklich in der Architektur, wie ich es mir vorgenommen habe, oder gehe ich nicht doch vielleicht lieber in die Grafik oder in die Produktgestaltung?

MR: Wie viele Studierende wurden damals für alle drei Fachbereiche aufgenommen?

KS: Im Jahr ungefähr 40 bis 50.

MR: Welcher von diesen drei Fachbereichen war der stärkere? Auch im Sinne von Personen, die dort gearbeitet haben? Wurden die Studierenden relativ gleichmäßig verteilt aufgenommen oder gab es eine Unterscheidung wie heute zum Beispiel: Fachbereich Kunst zwei Drittel, Fachbereich Design ein Drittel? Das war wohl nicht so.

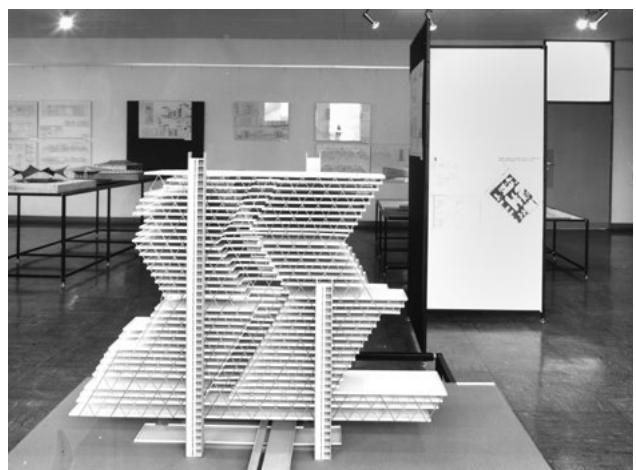


Abb. 1–4 Ausstellung zur Grundlehre, 1968.

KS: Die Grafik/Visuelle Kommunikation war der stärkste Bereich, dann kam die Produktgestaltung und mit dem kleinsten Anteil die Architektur.

MR: Was ja auch der Grund war, warum der Fachbereich dann geschlossen wurde, in den 80er-Jahren.

KS: Der Fachbereich wurde meiner Erinnerung nach Ende der 70er-Jahre geschlossen. Ja, ich habe es damals bedauert, denn die Architektur war meiner Ansicht nach auch für die beiden anderen Bereiche sehr wichtig. Und ich glaube, dass D. C. Döpfner mit seiner »Hochschule für Umweltgestaltung« gemeint hat, dass man, so im Sinne des Bauhauses, wieder einen Bezug herstellt zwischen Produkt, Grafik und Architektur im Sinne einer neuen Konzeption unserer Umwelt. [Dieter C. Döpfner, Architekt, war von 1966–1971 Schulleiter der Werkkunstschule Offenbach.]

Heute denkt man, Hochschule für Umweltgestaltung, na ja ... Ich glaube, das war noch diese alte Bauhaus-Idee. Ich habe mich zu wenig mit ihm unterhalten können. Er hat mich zwar überallhin mitgenommen, auch nach Kassel, um dort zu beraten, wo die Werkkunstschulen ihren neuen Fachhochschulplatz finden sollten. Für Kassel war es ganz klar, denn der Leiter der Werkkunstschule Kassel, Jupp Ernst, strebte die Integration mit der Kunsthakademie Kassel an. Aber hier in Offenbach war es sehr schwierig, eine eigene Hochschulexistenz aufzubauen. In Frankfurt gab es die Städelschule als Kunsthochschule im Sinne einer autonomen Einrichtung mit zirka 80 Studenten.

Für mich wie auch für Döpfner war es ganz klar: Wir mussten eine Hochschule als Kunsthochschule des Landes Hessen gründen. 1970 hatten wir einen hervorragenden

Kultusminister, Ludwig von Friedeburg. Und was hat von Friedeburg gesagt? »Ulm ist geschlossen, wir machen hier eine Hochschule für Gestaltung als Kunsthochschule.« Von Friedeburg war ein Mann mit Visionen, das war ja sehr wichtig – kein Bürokrat, wie man das so oft in den Ministerien findet. Es herrschte aber auch eine allgemeine Aufbruchstimmung.

MR: Döpfner hatte ja vorher bereits, 1968 und 69, Texte, regelrecht Manifeste für eine neue Kunsthochschule geschrieben.

KS: Ja, er war sehr aktiv. Er hat einen Vortrag gehalten im Hessischen Rundfunk. »Wenn wir eine Gesamthochschule Hessen Nord in Kassel etablieren, dann machen wir die Gesamthochschule Hessen Süd«, so Döpfner. Ich habe ihm gesagt: »Wissen Sie, dann sind wir nur ein Mini-Fachbereich in der Gesamthochschule, ich glaube, da gehen wir unter.« Wir wollten selbstständig sein. Und das hat dann auch mit der Unterstützung des hessischen Kultusministers von Friedeburg geklappt. Nur hatten wir glücklicherweise auch keine höhere Fachschule in Offenbach, sodass man einen Fachhochschulverbund hätte gründen können. Wir wollten keine Fachhochschule sein. Aufgrund der Tatsache, dass in einem solchen Schulmodell die Semesterzahl begrenzt ist und somit auch das Studium. Es musste ein mindestens achtsemestriges Studium etabliert werden. Mit Recht! Das war ganz wichtig, Vordiplom nach dem vierten, fünften Semester und Diplom frühestens nach vier bis fünf Jahren. Ich nehme an, das ist heute auch noch so.

MR: Im Diplomstudium ja, jedoch wird gerade ein Masterstudium eingeführt, auf sechs Jahre.

KS: Darüber bin ich ja glücklich, dass es so geblieben ist. Dass wir damals doch nicht falschgelegen haben. Sie haben mich in Ihrem Schreiben ja auch gefragt, wie denn eigentlich die Position der Werkkunstschule in der Öffentlichkeit war. Also wenn Sie mich fragen, war sie recht mager. Das wurde erst mit der Gründung der Hochschule besser. [...] Allein durch die Tatsache, dass dann immer auch Aufträge von außen an die Hochschule herangetragen wurden.

MR: Zu der von Ihnen ausgerichteten Ausstellung mit dem Grundstudium 1968, den Fotos, die man davon noch sehen kann: Sie wirkt im Prinzip wie eine Kunstausstellung.

KS: Ja, na sagen wir lieber wie für die Vorlehre am Bauhaus. [...] Ich habe aber immer einen größeren Bezug gehabt zum Bauhaus als zur Hochschule in Ulm, weil Max Bill, als Rektor der Ulmer Hochschule, die Kunst ausgeschlossen hatte. Das war sein gutes Recht. Aber mir war klar, dass das Ulmer Modell nicht übertragbar war auf die neue Hochschule für Gestaltung Offenbach.

MR: Sie würden sagen, dass damals die Kunst in der Ausbildung wichtig war, obwohl es nicht darum ging, Künstler auszubilden.

KS: Das Grundstudium war so konzipiert, dass neben der angewandten Kunst auch die freie Kunst ihren Platz hatte.

MR: Berichten Sie uns vom Computer in der Grundlehre. Was war das für ein Signal, Ende der 1960er-Jahre an der damaligen Werkkunstschule, eine Vortragsreihe zu machen zur möglichen Rolle des Computers für die Ausbildung? Was war die Idee? War der Computer bereits so allgegenwärtig?

KS: Es gab ja diese Publikation *Ästhetische Redundanz* von Kurt Alslaben aus Hamburg von 1962. Und in dieser Publikation spricht er auch von den ersten Computerprogrammen, und zwar ganz einfachen Programmen. Ich habe ihn in München bei einem Vortrag kennengelernt. Und für mich war im Grunde meine Kunst auch eine Basis für die Entwicklung des Computers. Ich bin zwar kein Computermensch, aber ich wusste, dass die Reihung, die Serie in der ästhetischen Welt, diese Ja-Nein-Entscheidungen ganz wichtig waren um solche Begriffe wie Information und Redundanz, Zeichenbildung, Superzeichen, Zeichen, Subzeichen, dass diese Programme letzten Endes zu einem ästhetischen Resultat führen können. Wenn wir sie entsprechend anwenden, in Form von zwei- und dreidimensionalen Strukturen. Für mich war sehr wichtig, den Studenten die Möglichkeit zu geben, ein Erlebnis zu haben. Ich fange redundant an, nehme zum Beispiel ein quadratisches Netz und entwickele daraus ein Informationsangebot durch Veränderung des Netzes zum Gitter, aber ohne die Redundanz ganz aufzugeben. Das brauchen wir, diese Erkenntnis, um auf dieser Information aufzubauen im Sinne von neuen ästhetischen Erfahrungen.

MR: Ich glaube, ich verstehe Sie gut. Das ist eine interessante Dialektik in gewissem Sinne, dass man mit Redundanz arbeiten muss, um ...

KS: ... ein Erlebnis zu haben. Und das ist ein schöpferischer Vorgang, den man allerdings schwer einsehen kann, wenn man mit dem Raster arbeitet. Und eigentlich habe ich damals den Studenten zu wenig meine eigenen Arbeiten gezeigt. Ich wollte es eigentlich auch nicht. Sie sollten mich nicht nachmachen, sondern sie sollten selbst Dinge entwickeln. Ich habe sie auf Ausstellungen aufmerksam

gemacht. Wir sind auch zur Grundlehre von Oskar Holweck nach Köln gefahren. Er hatte ja eine bemerkenswerte Grundlehre an der Werkkunstschule in Saarbrücken aufgebaut. Holweck gehörte zu den Zero-Künstlern. Ich lernte ihn kennen; es ist eine Freundschaft entstanden. Aufgrund des Ausstellungsbesuchs konnte ich den Studenten sagen: Hier, wir sind nicht allein in Offenbach. Dann gab es noch Gustav Seitz an der Hamburger Hochschule, der nicht mehr von der Grundlehre gesprochen hat, sondern von einer Gestaltungslehre. Eine Gestaltungslehre, die sich durch mehrere Semester ziehen sollte. Er hat sie gesehen als ein Parallelangebot, worauf Studenten, die sich weiterentwickeln wollen, bei Bedarf und Wunsch auf Grundlagen zurückgreifen können. Das ist nicht realisiert worden. Ich glaube auch nicht, dass es Früchte getragen hätte. Das wäre so ein permutatives Prinzip gewesen. Ich bin der Ansicht, dass jeder sich immer wieder selbst erfinden muss.

MR: Ihre Arbeiten sind ja auch kinetisch, sie haben zumindest diese Anmutung.

KS: Die Anmutung. Ich habe aber nie die Kinetik als Kinetik benutzt. Ich wollte dem Betrachter die Möglichkeit bieten, selber aktiv zu werden und sich nicht von zum Beispiel einem Lichtkegel berauschen zu lassen, der sich von links nach rechts und von oben nach unten bewegt. Nein ... im Grunde wollte ich eigentlich keine persuasive Wirkung erzeugen, sondern eine informative, ja eine integrative, um daraus Neues schöpfen.

MR: Sie haben auch Wahrnehmungstheorie unterrichtet. Was waren das für Gegenstände oder wie haben Sie das angelegt?

KS: Ich habe über die Gestaltgesetze gesprochen. Durch mein Medizinstudium konnte ich schon in der Grundlehre die physisch-physiologischen Wahrnehmungsprozesse des Menschen unterrichten, das war Pflicht für uns Studenten. Daraus hat sich dann die Untersuchung der Gestaltgesetze ergeben, wie Nähe, Symmetrie, Bewegung, Geschlossenheit und andere, aber auch Farbe. Aus Letzterem erwuchs dann später ein eigenes Seminar in Verbindung mit dem Aufbau eines Farbarchivs. Dieses Seminar hat sich großer Beliebtheit erfreut.

MR: Wie war die Stimmung an der Werkkunstschule zu diesem Zeitpunkt, im Sommer 1970? Im September gab es ja den Namenswechsel. War das eine Aufbruchsstimmung?

KS: Es war eine Aufbruchsstimmung. Aber vorher, mit den studentischen Unruhen, war es für mich eine starke physische und psychische Belastung. Wahrlich, weil die Politik plötzlich in die Hochschule kam. Und wir Künstler, wenn ich das so sagen darf, fühlten uns nicht berufen, Politik zu machen. Aber es war natürlich eine notwendige, gesellschaftliche und somit auch hochschulpolitische Umstrukturierung, die politisch richtig war. Sonst hätten wir es auch nicht so weit gebracht mit unserer Schule. Aber wenn Sie aus München kommen und nach zwei Jahren erleben müssen, dass der Unterricht nicht mehr stattfindet, dass die Werkstätten geschlossen werden, dass man sich auf der Straße trifft, um beim Kultusminister die Abschaffung der Ordinarien der Universität zu fordern, mit anderen Worten: »Tun Sie endlich etwas für uns!« – wenn einem sozusagen der Unterricht unter den Füßen weggezogen wird, dann ist das schlimm.

MR: Können Sie das ein bisschen genauer erklären? Warum war die Situation so prekär? Wegen des politischen Drucks? Weil man eine Fachhochschule gründen wollte?

KS: Nein, das nicht. Weil man einfach eine Hochschule wollte, sicherlich, aber das wurde nicht so zum Ausdruck gebracht. Man wollte die Ordinarien der Universitäten abschaffen. Man wollte die Klassen abschaffen. Auch bei uns. Werkstätten brauchen wir nicht mehr. Wir brauchen jetzt Theorie. Ja, nur Theorie. Und darauf war das Kollegium nun überhaupt nicht vorbereitet. Aber diese inhaltlichen Auseinandersetzungen waren wiederum wichtig für die Gründung der Hochschule. 1970 wurde die Sachverständigenkommission durch das Kultusministerium berufen, die vier Tage tagen und bestimmen sollte, wie die Inhalte der künftigen Hochschule auszusehen hätten. Die acht Mitglieder der Kommission setzten sich zusammen aus jeweils zwei Fachleuten, einem externen und einem internen, pro Fachbereich. Die Empfehlungen bezogen sich auf die Einrichtung von Professorenstellen für die Lehrgebiete Kommunikation und Medientheorie, Soziologie, Psychologie und Wahrnehmung. Aber, bitte verstehen Sie mich nicht falsch: Diese politische Revolution war wichtig. Nur in dem Ausmaß war sie nicht gut, es war einfach zu viel.

Ich war glücklich, als mit der Gründung der Sachverständigenkommission wieder Leben erwachte und hochschulgerechte Inhalte formuliert wurden. Die Klassen wurden auf meinen Vorschlag hin durch Kurse ersetzt. So zum Beispiel die Klasse Grundlehre. Ja, und vor allen Dingen auch durch die Symposien, die stattgefunden haben, etwa »Ästhetik im Alltag« 1976. Das war das Wichtigste, ein ganz neues, impulsives Leben in die Hochschule zu bringen. Die Öffentlichkeit wurde plötzlich miteinbezogen.

MR: Können Sie zur Person, zur Position und zum Verhalten von Dieter Döpfner mehr sagen?

KS: Dieter Döpfner war letzten Endes der neuen Hochschulgesetzgebung nicht ganz gewachsen. Er war Architekt und hatte bei dem großen Architekten Eiermann studiert. Er hatte Visionen. Sein Verdienst war das Konzept für eine Hochschulgründung bzw. einer Gesamthochschule Hessen-Süd. Döpfner war auch Initiator des Manifests der Werkkunstschule Offenbach und der Publikation *Arbeitsmodelle an der Werkkunstschule Offenbach*. In dieser Reihe sind dann weitere Hefte erschienen. Trotz seiner Visionen war er bei den Studierenden und einigen Mitgliedern des Lehrkörpers nicht beliebt. Er hatte außerdem Züge hierarchischen Denkens. Das zeigte sich zum Beispiel bei der neuen Mobiliareinrichtung mit Eames-Stühlen im Konferenzraum. Wir saßen auf den Stühlen und er auf einem Sessel mit einem roten Polster. Da sind wir geschlossen aufgestanden mit dem Hinweis: »Das kann doch nicht die neue Personalstruktur der Hochschule sein!« Ich kann mich an ein weiteres Gespräch erinnern. Dieter Döpfner hat damals auch die Aula ausgestattet mit einer Kassettendecke, die mechanisch senkrecht beweglich war. Er rief mich in die Aula: »Herr Staudt, was halten sie jetzt davon?« Ich meinte: »Sagen Sie mal, Herr Döpfner, warum hängt dahinten eine rote Kassette über dem Rednerpult?« Er fragte mich nach meiner Meinung: »Nein, Herr Döpfner, ich glaube, wir sind doch heute weiter, dass wir solche Hierarchien nicht mehr wollen.«

MR: Aber es gab da auch Widerstand von einer kleinen marxistischen Studentengruppe, die wohl die Lautesten waren, aber nicht unbedingt in der Mehrheit.

KS: Nein, überhaupt nicht.

MR: Aus den Publikationen der Gruppe geht hervor, dass sie versucht haben, extremen Druck zu produzieren, und das hat sicher auch dazu beigetragen, dass Döpfner abgesagt hat, für die Rektorenstelle zu kandidieren?

KS: Er konnte ihnen nichts entgegensetzen, es ging nicht. Er hat in den Sitzungen die *Frankfurter Zeitung* gelesen. Sehr, sehr schwierig. Er wurde schlicht nicht akzeptiert.

MR: Aber Hans Voss war als erster Rektor dann kurze Zeit eine Rettungsfigur?

KS: Voss stand in den Startlöchern. [Hans Voss war von 1970–1980 Professor für Kunstgeschichte und von 1970–1974 erster Rektor der HfG Offenbach.] Vorher hatte das Kollegium mich gefragt, ob ich nicht Interesse am Rektorat hätte. Ich habe das abgelehnt mit dem Hinweis, dass ich mich ganz der Lehre widmen wolle und meiner eigenen Kunst. Später übernahm ich für vier Jahre das Dekanat des Fachbereichs Visuelle Kommunikation.

Als Kunsthistoriker setzte Voss mit den drei Symposien an der HfG »Kunst und Wahn«, »Kleinschreibung?« und »Zur Psychologie der Farbe Violett« öffentlich neue Akzente. In seiner Amtszeit wurde die Hochschulstelle für »Visuelle Kommunikation« ausgeschrieben. Dann hat er weiterhin im Rahmen des deutsch-rumänischen Kulturaustausches eine Ausstellung an der Kunsthochschule in Cluj (Klausenburg) initiiert. Die Prorektorin Lore Kramer von der Produktgestaltung, Hans Voss und ich sind zusammen nach Klausenburg gefahren, um dort bei der Eröffnung der Ausstellung mit Arbeiten der Studierenden der HfG anwesend zu sein und um anschließend zu unterrichten. Die Ausstellung wurde

anschließend auch in Offenbach gezeigt. Und die rumänische Kunsthochschule hat später eine Ausstellung an der HfG realisiert. Unter Hans Voss' Initiative wurde der Freundeskreis der Hochschule gegründet.

MR: Aber eben nur vier Jahre. Und dann wurde ...

KS: ... dann wurde 1974 Kurt Steinel Rektor. [Kurt Steinel war ab 1958 Dozent an der Werkkunstschule, ab 1971 Professor für figürliches Zeichnen und Illustration an der HfG und von 1974–1994 deren Rektor]. Er war vorher schon an der Werkkunstschule gewesen und hatte dort seine Ausbildung genossen. Kurt Steinel hat sich sehr engagiert. Gott sei Dank kam er aus der Illustration. Er war mehr Künstler und hat eine gute Politik gemacht, denn sonst wäre er vom Kollegium über viele Jahre nicht immer wieder gewählt worden.

MR: Vielleicht wollen Sie kurz zum Typus Steinel etwas sagen, was war bei ihm anders? Was hat er anders gemacht, damit er zwanzig Jahre lang sozusagen Chef war? Warum war er so erfolgreich?

KS: Zugute kam ihm 1977 die Diskussion über den Fachbereich Architektur. Sollte der nun an der Hochschule bleiben oder nicht? Das hat ihm große Sorgen bereitet. Das Ministerium wollte unbedingt, dass der Fachbereich geschlossen wurde mit der Entscheidung, dass der »Dipl.-Ing.« an der HfG nicht möglich sei unter Verweis auf die TH Darmstadt. Mit der Auflösung der Architektur würde die HfG neue Lehrstellen erhalten. Das war ja für Kurt Steinel als Rektor wirklich ein sehr lukratives Angebot. Aber er hatte verständlicherweise seine Zweifel, weil die Architektur letzten Endes wichtiger Bestandteil des

Lehrangebots war. Abgesehen davon war er ein begeisterter Theaterbesucher und entwarf die Illustrationen zu einzelnen Stücken. Steinel hat die Bereiche Sprache (Herbert Heckmann) und Bühnenbild (Klaus Geelhaar) eingerichtet und 1980 wurde das Lehrangebot erweitert durch den Bereich Film/Video mit Werner Nekes und später Helmut Herbst. Auf mein Drängen hin wurden dann in den 80er-Jahren auch die Bereiche Malerei und Bildhauerei ausgeschrieben. Die Kunsthochschule Städels in Frankfurt war nie eine Konkurrenz für uns. [Von 1980 bis 1995 lehrte Herbert Heckmann als Professor für Sprache und Ästhetik an der HfG, Klaus Geelhaar war von 1981–1992 Professor für Bühnenbild und Kostüm, Werner Nekes von 1982–1984 Professor für Film und Video, von 1985–1999 war Helmut Herbst Professor für Film und Video.]

MR: Als die Architektur weggefallen war, es nicht mehr drei Fachbereiche gab und die Kunst tatsächlich ans Haus kam, die freie, bildende Kunst – da haben sich die Fronten zwischen den beiden Fachbereichen Design und Visuelle Kommunikation immer mehr verhärtet. Kann man sagen, dass zu Steinels Zeiten nie wirklich der Versuch unternommen wurde, wieder zurückzugreifen auf die Bauhaus-Idee, dass es viel mehr Integrierendes, Gemeinsames zwischen den Bereichen gibt?

KS: Ich frage mich, ob es im Bauhaus so viel Integrierendes gegeben hat zwischen Kunst und Gestaltung. Es gab ein gutes kollegiales Verhältnis zwischen den beiden Fachbereichen, aber inhaltlich ist doch jeder seiner Wege gegangen.

MR: Es gab ja dann auch den Einzug der Ulmer.

KS: Ja, das fing schon mit Döpfner an, indem er den Produktgestalter Richard Fischer berief und später den Fotografen Winfried Indinger. Beide waren bei Braun tätig. Im Grunde hat Döpfner damals schon den ersten Stein gelegt. [Richard Fischer war von 1968–1970 Dozent an der WKSO, dann an der HfG von 1975–1999 Professor für Produktdesign und »Anzeichen Funktion«. Winfried Indinger war von 1968–1970 Dozent an der Werkkunstschule und von 1979–2001 Professor für Fotografie an der HfG.]

MR: Nachdem die Architektur weg war, waren die beiden Fachbereiche betreffend die Studierendenzahlen gleich stark?

KS: Die Visuelle Kommunikation war immer viel stärker. Visuelle Kommunikation bezog sich überwiegend auf die Grafik und später, wie oben erwähnt, mit einem deutlich erweiterten Lehrangebot. Die Hochschule war schon lange für die Grafik bekannt, die freie Kunst spielte zunächst nur eine Nebenrolle. Da ging schon der Trend los, mehr Studenten aufzunehmen, weil das Ministerium das verlangte, denn mit der zunehmenden Anzahl von Professoren mussten auch mehr Studenten aufgenommen werden. Gegen diese Forderung habe ich mich gewehrt, weil ich aufgrund meiner langjährigen Hochschulerfahrung wusste, wir sollten eigentlich nur diejenigen aufnehmen, die auch begabt sind.

»Die Studenten waren getrieben, etwas grundlegend zu verändern«

Roberto Weck

Roberto Weck (**RW**), Grafikdesigner, von 1968–1974 Student zunächst an der Werkkunstschule, dann an der HfG im Fachbereich Visuelle Kommunikation. Stellvertreter des AStA-Vorsitzenden. Im Gespräch mit Marc Ries (**MR**), 30. März 2021.

RW: Ich möchte etwas vorausschicken und dann können wir daran anschließen. Ich fand Ihre Fragestellung sehr interessant und denke, Sie haben sich da sehr in die Geschichte vertieft. Aus heutiger Sicht scheinen mir diese Jahre hauptsächlich durch die Auswirkungen der 68er-Revolte geprägt zu sein. Die Studenten waren getrieben, etwas grundlegend zu verändern. Ein Teil der Dozentenschaft war getrieben, dies nach Möglichkeit zu verhindern. Das war der entscheidende Konflikt. Ich kam ja aus Ulm und hatte dort eine Schriftsetzerlehre gemacht und dadurch Kontakte zur HfG Ulm bekommen, weil der Berufsschullehrer dort auch Werkstattleiter war. Dadurch bin ich dorthin gekommen, lernte es kennen und wollte mich eigentlich dort einschreiben. Das ging aber 68 nicht mehr, weil sich die HfG Ulm im Laufe des Jahres aufgelöst hatte. Da musste ich nach etwas anderem suchen und machte entsprechende Recherchen, was damals nicht so einfach war, weil die Fachzeitschriften teuer und schwer zu bekommen waren. Format kostete, glaube ich, 18 Mark. Davon hätte ich mir lieber eine LP gekauft. Es bot sich dann die Möglichkeit, nach Offenbach oder in den Rhein-Main-Raum zu gehen. Das war eine private Entscheidung. In Offenbach hat es dann auch geklappt.

MR: Und erinnern Sie sich noch an die ersten Wochen? Wie war das für Sie? War das so, dass man den Eindruck hatte: Tolle Schule, die Studenten haben eine gemeinsame

Grundlehre, es gibt eine Gemeinschaft? Herr Staudt hat berichtet, dass er alle drei Fachbereiche im Grundstudium unterrichtet hat.

RW: Das ist richtig. Wir waren alle zusammen und es trennte sich erst nach dem zweiten Semester, also als die Grundlehre abgeschlossen war. Da kann ich mich an Einzelne gut erinnern. Das war Staudt, das war Schminke. Schminke war eher für das Malerische. [Hans Schminke, 1946 Berufung an die Werkkunstschule Offenbach als Dozent für Malerei, bis 1970.] Da machte man so was wie Farbauszüge. Es wurden Sachen gemacht, von denen ich vorher nichts gehört hatte. Ist ja logisch, dafür geht man ja studieren, letztlich. Und es war der Höfer da. [Karlgeorg Hoefer war von 1946–1979 Hochschullehrer, Schrift-Graphiker, Dozent für Schriftgestaltung an der WKSO und der HfG, 1979 Erhalt der Professur für Typographie im Jahr seiner Emeritierung. Siehe den Text von Johanna Siebein.] Aber ich kann mich nicht erinnern, ob man schon in die Werkstätten ging. Das kam erst später und es war ja letztlich auch nur für die Grafiker. Eine Plattform für Kontakte zwischen den Fachbereichen waren natürlich die politischen Gremien, denn da kam man mit allen zusammen, in den Konferenzen oder im AStA, da war man durchgemischt und die Kontakte hielten zum Teil bis heute. Nicht viele, aber ein paar.

MR: Aber es haben sich nicht alle politisch engagiert, so wie Sie.

RW: Nein, es war sicher eine Minderheit, wie überall, und man muss ja sagen, dass die Studentenschaft die ganze Geschichte eher künstlerisch, spielerisch sah. Es gab einige, die das nur machten, um ein bisschen Zeit zu verbringen.

MR: Die politische Fraktion, die war ja teilweise unterlaufen von den Marxisten, von eher radikalen jungen Denkern?

RW: Jein, also marxistisch gelenkt war da nichts. Und ich weiß schon, okay, man war links und manche hatten mehr Kontakte, speziell zur Frankfurter Uni. Und da gab es mit Sicherheit Beeinflussungen Einzelner, aber im Sinne einer Lenkung garantiert nicht, wer hätte sich in dieser Zeit von wem auch immer lenken lassen?

Um die Situation an den deutschen Hochschulen, speziell an der WKS/HfG, richtig beurteilen zu können, muss man sich meiner Auffassung nach mit dem damals herrschenden Zeitgeist befassen. Die Jahre um 1968 waren weltweit geprägt von der Studentenrevolte. Dutschke, Cohn-Bendit, Langhans, Teufel und andere waren Heroen, die Berliner Kommune war ein Vorbild. Student zu sein war absolut hip. Nach dem Tod von Benno Ohnesorg in Berlin schwappete eine Welle der Solidarität bis in die tiefste Provinz.

An der WKS/HfG war die Lage etwas anders. Die Praxis der Aufnahmeprüfung ermöglichte sozusagen jedermann den Zugang zum ersehnten Studentenleben. Auch ohne Abitur. So hatte die überwiegende Mehrheit der Studierenden im Allgemeinen kein Abitur, dafür die mittlere Reife und eine Handwerkslehre in der Tasche. Manchmal nicht einmal das, es genügte eine nachzuweisende künstlerische Begabung. Aus dieser Situation entwickelte sich eine besondere Neigung zu allem, was irgendwie universitär und akademisch war. So wurden akademische Lehrbeauftragte eingestellt (Leisegang, Niebuhr, Glückstern und andere, darunter bunte Vögel wie Knepper usw.). Diese Seminare vermittelten der WKS/HfG akademisches Flair und waren hilfreich auf

dem Weg zur Hochschule. Und sie dienten der konservativen Dozentenschaft als willkommenes Feigenblatt. Das führte dazu, dass viele Studierende die WKS/HfG als Zwischenstufe zu einer ›richtigen‹ Hochschule betrachteten. Denn der Abschluss bedeutete die allgemeine Hochschulreife.

Natürlich gab es an der WKS/HfG ein linkes Milieu, das sich mehr oder minder stark an den universitären Vorbildern orientierte. Man besuchte Kurse und Seminare an der Frankfurter Uni und gerierte sich als ›richtiger‹, nämlich akademischer Student. Einigen gelang danach die Aufnahme in die Universität, die studierten dann vorzugsweise Philosophie oder Psychologie, die Frauen gerne Pädagogik. Hinzu kommt, dass die Studierenden in Offenbach sehr selten aus akademischen Familien stammten, sondern eher aus Handwerker- oder Arbeiterhaushalten. Umso stärker war in diesen Kreisen der Wunsch, sozial aufzusteigen. Bei mir war das etwas anders: ein bilingualer Deutschitaliener, der Vater Bundeswehroffizier. Manche nannten mich ›Revolutionär nach Gutsherren-Art‹.

Also für den klassischen Studenten dieser Zeit waren wir absolute Exoten. Ich kann mich erinnern, dass ich später mal bei irgend einem studentischen Kongress in Bonn war und da musste ich mich eintragen, auch von welcher Hochschule ich kam. Und da hatte ich gesagt, Hochschule für Gestaltung, da sagten die, Wie, das kann man studieren? Die kannten halt Physik, Medizin und Jura. Da waren wir bunte Vögel, mit Sicherheit.

MR: Gab es Verbindungen zur Studentenzeitschrift der Goethe-Universität, dem Diskus?

RW: Ja, Eduard Wolczak, ein linker Gschaftlhuber und Pseudo-Aktivist, hatte es auf mir

unverständliche Weise geschafft, sich in die Redaktion des Diskus hineinzuschwurzeln; er hat umgehend Lothar Leßmann nachgezogen, der dann für Gestaltung und Produktion verantwortlich war. Beide studierten in meinem Semester, Studienbeginn also Herbst 1968, ich kannte sie gut.

Nun war Lothar Leßmann ein fähiger Gestalter. Von Eduard Wolczak dagegen war bekannt, dass er zu jedem Thema etwas zu sagen hatte, selten etwas Fundiertes. Bei der Abschlusspräsentation nach der Grundlehre, also im Sommer 1969, sagte Döpfner zu Wolczaks Ausführungen wörtlich: »Das ist ja wohl rhetorische Grafik.« Was also soll Wolczak für die Position des Redaktionsleiters qualifiziert haben? Lothar Leßmann ist niemals in irgendeine Position gewählt worden, weder an der HfG noch an der Uni Frankfurt, er hielt sich lieber im Hintergrund.

Leßmann übernahm nach kurzer Zeit zusätzliche Aufgaben für den SRID (Studentischer Reise- und Informationsdienst GmbH) und übte diese einige Zeit nach Abschluss seines Studiums aus. Unter diesen Aspekten war die ehrenamtliche, möglicherweise idealistische studentische Arbeit an der HfG Offenbach natürlich völlig uninteressant, sie diente anfangs nur zur Pseudo-Profilierung innerhalb der Diskus-Redaktion. Somit haben wir das eigentliche Motiv: Diese Posten beim Diskus wurden gut bezahlt. Hier muss allerdings bemerkt werden, dass sich sowohl der Diskus als auch der SRID weitgehend aus studentischen Beiträgen und öffentlichen Geldern finanzierten.

Zusammenfassend: Der von Ihnen geäußerte Verdacht einer ›marxistischen Lenkung‹ der Studentenschaft der HfG entbehrt meines Erachtens jeder Grundlage. Vielmehr hatten die beiden Offenbacher Studenten Wolczak und Leßmann die Möglichkeit,

innerhalb der Redaktion des Diskus eigene, sehr tendenziöse und durch nichts legitimierte Beiträge über die HfG zu platzieren, die ohne ordentliche journalistische Überprüfung publiziert wurden.

MR: Wollen Sie noch von Ihrer Entscheidung, an der WKSO zu studieren, berichten?

RW: Ich konnte von Haus aus gut zeichnen, das war mein Ding. Und dann habe ich meinem Vater, der, wie gesagt, Bundeswehroffizier war, verkündet, dass ich so was studieren wollte. Das fand er natürlich überhaupt nicht komisch. Aber er hat gesagt, wenn du davor eine Lehre machst, dann können wir darüber sprechen. Also habe ich eine Lehre angefangen als Siebdrucker. Da ging es ja nicht ums Gestalten oder so was. Und dann kam eine Lehre bei Ebner in Ulm, ein großer Verlag, Druckerei, der gab auch die Tageszeitung heraus. Dort lernte ich als Setzer natürlich die Grundzüge von Gestaltung. So war das. Und als ich dann nach Offenbach kam, hatte ich die Typografie, die mir vertraut war, und meine Fähigkeit zu zeichnen, die ich verfeinern oder vervollkommen wollte. Das ist aber nicht gelungen, also richtig was dazuzulernen auf dem Feld der Cartoons und Comics. Da habe ich auch mal konkret gefragt – ich glaube, das war Steinel –, was ich machen könnte, um besser zu werden. Das wusste er aber nicht – verständlich. Das war eine spezielle Materie. [Kurt Steinel war von 1958 Dozent an der Werkkunstschule, seit 1971 Professor für figürliches Zeichnen und Illustration an der HfG Offenbach, 1974–1994 Rektor der HfG Offenbach.]

MR: Heute wäre das wahrscheinlich anders.

RW: Heute wäre das anders. Das war alles, wie gesagt, exotisch. Und wenn Sie in diesem

exotischen Feld dann noch so was Exotisches wie Cartoons und Comics machen wollen, dann wird's schwierig. Aber ich habe dann versucht, das selbst zu vervollkommen und da weiterzumachen, so weit ich konnte.

MR: Worin haben Sie sich im Studium spezialisiert?

RW: Na ja, in Grafikdesign. Was damals noch Grafik hieß und später Visuelle Kommunikation. Hat aber nichts geändert. Und Grafikdesign? Da wurde viel von Logos, die damals noch Signs hießen, gesprochen. Das zielte darauf ab, dass man in die Werbung ging, die ja in Frankfurt sehr präsent war. Die Stadt war eine der Hochburgen der Werbeindustrie zu jener Zeit, in der ich später auch gearbeitet habe. Da waren die ganzen großen Ami-Agenturen, weil die Amerikaner halt den Flughafen schätzten, von New York war man in sechs Stunden in Frankfurt. [...] Aber die Arbeit in einer Werbeagentur, da wusste auch keiner so richtig, wie das lief. Bis dann welche auftauchten, wie Sprang zum Beispiel, die aus der Ecke kamen. Die hatten viel zu tun, um klar zu machen, um was es da eigentlich ging. [Wolfgang Sprang war zunächst Lehrbeauftragter, dann von 1978–1996 Professor für Grafikdesign und Konzeptuelles Gestalten an der HfG.]

MR: Das heißt, es gab eher einen ziemlichen Graben zwischen dem, was in der HfG oder der Werkkunstschule vorher gelehrt wurde und dem, was zu dem Zeitpunkt die Praxis war?

RW: Absolut. Das blieb aber über Jahre noch so, ich habe viele Jahre später als zweiter Kreativdirektor ich weiß nicht wie viele Leute eingestellt, also Grafiker. Und was man da auf den Tisch bekam, war nicht zu glauben.

Etwa Aktzeichnungen. Da habe ich gesagt, das ist ganz schön, aber Aktzeichnen brauch ich nicht. Kannst du eine Anzeige gestalten, mit Text und Schrift und Bild? Und ich spreche jetzt von den späten 1980ern. [...]

Ich kann mich nicht konkret an diese [von Klaus Staudt 1968 initiierte] Ausstellung zur Grundlehre erinnern, aber ich kann mich erinnern, dass ich so Sachen gesehen habe, so in Staudts Manier, die sehr exakten Kästen und so etwas, was mich fasziniert hat, rein handwerklich, denn ich war ja gelernter Handwerker als Setzer. Es war ja schon mein Ding, etwas exakt zu machen. Aber was Staudt da hervorbrachte, das beherrschte ich natürlich nicht in der Perfektion. Das war schon was Besonderes. Auch seine »Kombinatorik«, das war sein Fachgebiet. Von der Kombinatorik hatte vorher noch nie einer gehört, das war schon faszinierend, diese Klötzchen zu drehen, die »Superzeichen«, was sich da so entwickelte. [...] Also ich habe festgestellt, dass ich zwar Talente und Fähigkeiten hatte, aber nicht der Künstler war. Und habe mich daher an den Sachen orientiert, wo ich angewandte Kunst machen konnte. Das war Fotografie, das war Typografie und Logo-Entwicklung und zusätzlich mein Spezialfeld Comics und Cartoons, Illustration. Aber ich wusste auch, ich werde kein Illustrator, der sein ganzes Leben lang da sitzt und irgendwelche Kinderbücher bearbeitet. Aber es gab damals schon die andere Fraktion, die, die Künstler werden wollten. Die saßen im Keller bei Eberhard Behr oder irgendwem anderen [Eberhard Behr wirkte als Leiter der Druckwerkstätten von 1954–1982, zunächst an der Werkkunstschule, dann an der HfG]. Und wir nannten die die »Mitrealen«, also die, die mit »realer« Gestaltung – also Kunst und nicht Design – zu tun hatten! Das war erfunden, okay, trifft's aber.

MR: Im Keller?

RW: Da war Eberhard Behr mit der Lithografie. Da war die Fotografie, Siebdruck. Richtige Maler gab's ja nicht, also so Malerateliers, die gab's nicht. [...] Das ganze Gebäude war steril weiß, aber das war toll. Die Räume waren auch mehr oder minder steril, in denen man während der Grundlehre den ganzen Tag verbrachte. Man saß ja in dem Seminarraum, der einem zugeteilt war, und da war man so im Prinzip von 9 bis 17 Uhr. Und wehe, wenn nicht, dann konnte es schon mal Ärger geben. Dann entstanden auch Gefechte oder Auseinandersetzungen, weil wir da irgendwelche Jobs hatten bei der Frankfurter Rundschau. Also die Schriftsetzer unter uns konnten ja gut Geld verdienen. Und es gab so einen Deal mit der Sozietàtsdruckerei in Frankfurt, die holten uns donnerstags und freitags ab, wenn die Wochenendausgaben kamen. Dann konnte man sechs, sieben Stunden arbeiten, bekam gutes Geld und wurde auch wieder nach Hause gebracht. Dazu musste man aber vor 17 Uhr gehen und das muss erst mal durchgesetzt werden. Das Gebäude selbst hatte schon eine gewisse Faszination. Einerseits dieses moderne, weiß gestrichene, kalte und dann doch die alten Strukturen, mit dem Neptun unten zum Beispiel. Den kennen sie ja auch. Der wurde ja regelmäßig angemalt! Also da war nichts zu machen, der wechselte die Farben. Es war eigentlich ein Chamäleon.

MR: Es gab keine Kantine.

RW: Es gab eine Kantine, die sich so nannte, im Isenburger Schloss. Das war das Landesvermessungsamt. Und da hätte man auch Zugang bekommen können. Aber erstens schmeckte das Essen nicht. Dann war das oben unterm Dach. Ich war da einmal, glaube

ich. Man ging irgendwo Essen in der Stadt, in Offenbach. Oder holte sich was. [...] Offenbach war eigentlich eine Katastrophe, in jeder Hinsicht. [...] Obwohl der Ausländeranteil damals wie heute extrem hoch war. Es war schon faszinierend, diese Stadt. Dennoch gab es viel Bürgerlichkeit. Und es war eine Arbeiterstadt. [...] Es gab in ganz Offenbach mit Sicherheit kein Lokal, das man als Studentenlokal hätte bezeichnen können, wenn man dagegen jetzt an Tübingen denkt oder Marburg.

MR: Wie verlief die Gremienarbeit?

RW: Schon im ersten Semester wurde man aufgerufen, da kamen irgendwelche vom AStA und die sagten, jetzt muss gewählt werden. Und dann wurde gewählt, ein paar kamen rein, ein paar nicht und es gab auch Auseinandersetzungen. Und da war schon ein Druck, ich sag mal, der linken Fraktion, ihre Kandidaten durchzubringen. Die konnten sich aber nicht unbedingt immer durchsetzen. [...] Sonst wurde nach den Hochschulregeln gewählt, in bestimmten Abständen. Der AStA war das eine, aber es gab auch den Konvent. Da saßen auch vier studentische Vertreter. Dazu kamen die Fachbereichskonferenzen, da saßen auch welche drin. Da wurde man also sozusagen delegiert vom Studentenparlament. In den Fachbereichskonferenzen wurden auch die Berufungen, von Professoren, von Lehrbeauftragten, initiiert. Ihr Vorgänger Niebuhr, der ist von den Studenten vorgeschlagen worden und war dann zunächst Lehrbeauftragter. Und manchmal gab es auch Widerstände, zum Beispiel gegen Professor Eisenbeis [Manfred Eisenbeis war von 1976–1989 Professor für Visuelle Kommunikation an der HfG]. Da machte der Voss einen Affront auf [Hans Voss war von 1970–1980 Professor für

Kunstgeschichte und von 1971–1973 erster Rektor der HfG Offenbach]. Mit Leisegang gab es immer Zoff, den mochten sie ja nicht [Dieter Leisegang war von 1968–1970 Lehrbeauftragter an der Werkkunstschule und als Autor aktiv beim Diskus, der Frankfurter Studentenzeitschrift. Hier finden sich von ihm Artikel, die polemisch den Übergang von der Werkkunstschule zur HfG kommentierten].

MR: Wer mochte ihn nicht?

RW: Teile der Dozenten. Das war auch ein arroganter Vogel, also das darf man nicht vergessen. Aber ich habe ihn geschätzt, weil ich dachte, der hat was im Kopf und der kann mir was erzählen. Ich denke, die meisten, die da hineingewählt wurden – ich kenne ja zwei, drei –, haben aufgrund ihrer Persönlichkeit überzeugt. Ich habe über die Liste des sozialdemokratischen Hochschulgremiums, SHB, gewählt. Das war die Nachfolgeorganisation des SDS, hatte mit dem aber gar nichts zu tun. Aber das war für mich vollkommen wurscht. Meine Intention war ja, im fachlichen Bereich etwas voranzubringen. Zum Beispiel die Berufung von Lehrbeauftragten, die Ausstattung von irgendwas, die Veranstaltungen, also die Außenwirkung der Schulen usw. [...]

In diesem Text von Leisegang wird ja davon gesprochen, dass der Titel »HfG« Hochschule für Gestaltung, in dem Sinne nicht berechtigt sei. Das fanden wir natürlich interessant, am 10. September ist ja das Namensschild gewechselt worden und wir haben das, ich glaube, am selben Abend oder irgendwann vielleicht wenige Tage später abmontiert. Und die Tafel landete irgendwo. Das ist so ein Aluminiumteil mit dem hessischen Wappen. Und das war jetzt fünfzig Jahre verschollen. Auf dem Zeitungsausschnitt, den Sie ja auch haben, ist bloß ein Dummy für das neue Schild



Abb. 1 Frankfurter Rundschau, 16.09.1970, Werkkunstschule ist jetzt Hochschule für Gestaltung (Ausschnitt).

zu sehen. Das ist ein Pappschild, sieht man auch, das hat so einen Knick. Die hatten das neue noch gar nicht, es wurde anscheinend erst ein paar Tage später geliefert. Abb. 1

Dann wurde es amontiert, sah auch schick aus, aber plötzlich war es weg. Nun habe ich ein bisschen nachgeforscht und habe einen gefunden, von dem ich wusste, dass er bei der Aktion dabei war, zu dem ich aber eigentlich keinen Kontakt habe. Der sitzt in Spanien, in Valencia, glaube ich. Sein Sohn hat mir die Handynummer gegeben, dann habe ich den angerufen und gesagt: »Sag mal, hast du das Schild noch?« »Ja«, meint er. Der ist also umgezogen, von Offenbach nach Valencia, und hat sogar dieses Scheißding mitgenommen. Und das hatte er da im Keller. Jetzt wird es skurril: »Hast du das Schild noch?« Fragt er: »Warum?« – »Vielleicht können wir das zurückgeben. Wäre doch lustig, jetzt nach fünfzig Jahren.« Na ja, wüsste er nicht. Also das Gespräch war nicht sehr erfreulich. Aber ich glaube, wenn es sein muss, kann ich Druck machen: »Du gibst das Schild her. Ansonsten komme ich nach Valencia!«

Aber das Schild verschwinden zu lassen war jetzt keine große politische Aktion. Wir waren nicht damit einverstanden, weil die Voraussetzungen, die zu einer Hochschule gehörten, unserer Meinung nach 1970 nicht so richtig gegeben waren. Erst mal das Personal. Zunächst war das ja der alte Lehrkörper, der einfach – schwupp – transportiert wurde von der WKSO in die HfG, ohne dass sich da groß was änderte. Und auch die Bedeutung bestimmter Werkstätten entsprach nicht mehr der Geschichte. Also die Buchbinderei, die Setzerei. Wobei, mittlerweile weiß ich, Buchbinderei ist eine tolle Sache.

Der Döpfner selber war eigentlich nicht gut durchschaubar. Erst mal passte er

überhaupt nicht in die Dozentenschaft, schon vom Outfit. Er war so ein eleganter, eloquenter. Und außerdem ein Karrierist, der natürlich genau gesehen hat, wenn das Ding aufgestuft wird, dann werde ich es auch. Das macht sich auch finanziell bemerkbar. Und ich glaube, der Studentenschaft war er nicht zugewandt. Dazu war er zu elitär. Ich meine, er kam auch mit den meisten Dozenten nicht so richtig klar, weil er überhaupt nicht dazupasste. Da waren ja einige Künstler dabei, die da in ihren Werkstätten saßen. Ich glaube nicht, dass er mit denen viel redete. Und dann seine Initiative zu einer Hochschule für Umweltgestaltung. Wissen Sie, Umwelt war 1970 noch kein Thema. Da hatten wir noch den Kalten Krieg und den Vietnamkrieg, das waren Themen, das nachlassende Wirtschaftswunder und die RAF. Die Umwelt war, soweit ich mich erinnern kann, kein Thema. Was hätte man sich darunter vorstellen können? Hochschule für Umweltgestaltung? Was machen wir da? Gartenbau oder so was? Was man verbessern wollte, war die theoretische Ausstattung der Absolventen, egal welcher Fachrichtung. Speziell Produktdesign, die waren besonders aktiv. Die hatten ja mit Materialien zu tun, die auch umweltfreundlich, nachhaltig waren. In der Grafik war das kein Thema, mit Papier verschmutzte man nichts. Architekten dachten noch mal anders, weil es auch eine vollkommen andere Materie ist. Die waren dann aber weg. [...]

Nach der Grundlehre war man ja ziemlich frei, was man so machen wollte. Und wer jetzt was Politisches im Sinn hatte, konnte das tun. Also ich habe auch so ein paar politische Illustrationen gemacht.

MR: Das heißt also, das Hauptstudium war sehr frei?

RW: Absolut. Man musste sich einen Betreuer suchen. Anfangs einen Dozenten, später einen Prof., dem hat man was vorgeschlagen und im Allgemeinen hat der zugestimmt. Wenn nicht, weiß ich nicht, vielleicht wenn es zu dünn war, also generell, aber wenn man das gut verkaufen konnte und sagen, ich will das und das machen, weil ..., dann ging das. Ich kann mich erinnern, dass damals einer eine Abschlussarbeit gemacht hat, wo's um Umwelt ging. Und ja, man wurde aufmerksam auf das Thema, auch weil es sehr gut umgesetzt war. [...]

Was politische Plakate betrifft, da gab es mal einen mittleren Skandal. Damals war die Dozentenschaft inklusive des Hausmeisters auf Betriebsausflug. Also war der Laden leer, lediglich die Putzfrauen waren im Hause. Aber mit denen waren wir im Prinzip solidarisch verbündet, die gehörten ja der Arbeiterklasse an. Die saßen in den Toiletten und rauchten, weil ja keiner da war, der auf sie aufpasste. Und da haben wir, es war gerade mal wieder gestrichen worden, das schöne weiße Haus mit knallroten Angela-Davis-Plakaten bepflastert. Das endete vor Gericht. Ja, ich glaube, beim Verwaltungsgericht in Darmstadt. Weil die Putzfrauen ausgesagt hätten, wir, der AStA, seien das gewesen, also die üblichen Verdächtigen. Und daraufhin gab es eine Anzeige. Ich weiß, ich musste nach Darmstadt und da sind wir natürlich, die ganze Kohorte, dahin. Aber die Putzfrauen fielen um. Die hatten nur zunächst gesagt, sie hätten uns gesehen, und in der Verhandlung meinten sie dann, sie hätten gar nichts gesehen. Damit war das erledigt. Und irgendwann sind die Plakate wieder übermalt worden, aber es war Angela Davis. ^{Abb 2}

MR: Haben Sie Fotos von den Angela-Davis-Plakaten?

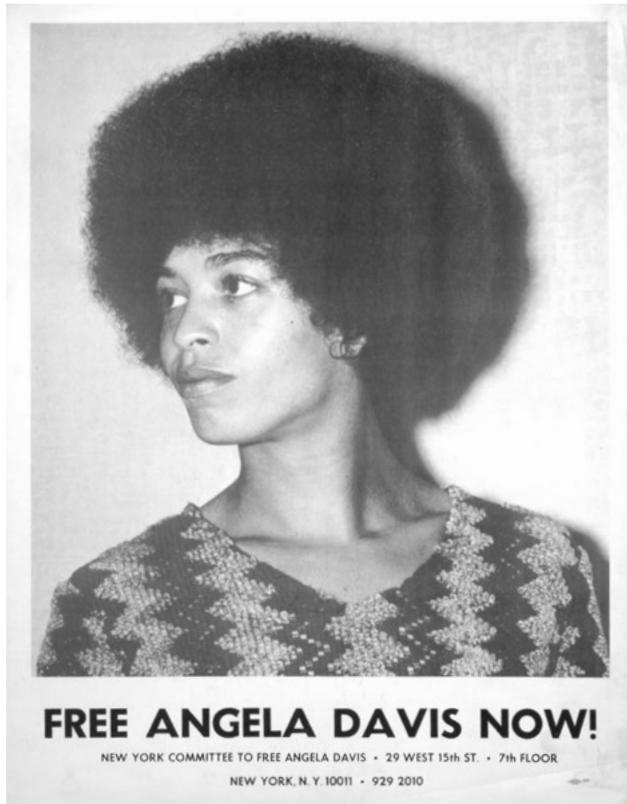


Abb. 2 Free Angela Davis Now! Library of Congress.

RW: Von den Plakaten habe ich keine. Aber ich habe ein paar Fotos von der Verhandlung. Also nach der Verhandlung sieht man, wie Voss und ich aus dem Gerichtssaal herauskommen. Einer lacht und strahlt und einer war ein bisschen zerknirscht. [...] Es waren schöne Plakate, also richtig schöne große rote Dinger mit diesem Afro-Kopf, den sie hatte. Feministin war sie auch noch! [...] Das war aber damals überhaupt noch nicht wichtig.

MR: Das war nicht wichtig damals?

RW: Feminismus? Nein. Ich wusste gar nicht, was das war. Das kam später. In späteren Jahren, da bin ich in ein Frauennetzwerk geraten, die Feministinnen waren. Da gab es ja auch schon Alice Schwarzer und es wurde zum Thema. Obwohl es natürlich Verbindungen gab. Es gab ja welche, die parallel an der Uni studierten. Auch im Städel gab es welche. Also man bekam schon mit, was da lief und man ging auch zu den Demos nach Frankfurt. Ich persönlich habe Cohn-Bendit da kennengelernt und Joschka Fischer. An RAF kann ich mich nicht erinnern. Ich glaube, da gab es keine Kontakte, möglicherweise zur Unterstützerszene. Aber mit der RAF direkt ...? Man weiß es nicht. Die HfG war insofern ein beschützter Ort. Weil ja auch ein großer Teil der Studentenschaft sich hier mehr als Künstler sah und völlig unpolitisch war. Die, die da im Keller malten, denen war das ohnehin egal.

MR: Waren auch Dozenten im Spiel?

RW: Es waren Dozenten im Spiel. Aber hauptsächlich war das eben die Lithografie und es waren Steinl und Baer und die waren auch räumlich ein bisschen getrennt von dem ganzen anderen Laden. Und mit denen hatte man ja auch nicht viel zu tun.

Die Druckgestalter verstanden überhaupt nicht, was da gemacht wird. Die wollten ja angewandt arbeiten, ihre Modelle bauen. Und da saßen da unten welche, die haben einfach gemalt oder Lithos gemacht. Das waren aber Leute, die man kannte, weil sie mit einem in der Grundlehre waren.

MR: Ich dachte, das Studium angewandter Grafik ging in Richtung Kommunikationsdesign und nicht in Richtung Kunst?

RW: Ja, aber ich weiß nicht, ich kann das jetzt prozentual nicht ausdrücken. Man kann sagen, dass ungefähr ein Drittel der gesamten Grafikdesign-Studenten eher so freie Kunst machten, also die sogenannten Mitrealen waren das ja.

MR: Wurde der Einzug der Ulmer in Offenbach, also Bernd Bürdek, aber auch Petra Kellner und Jochen Gros, registriert auf der anderen Seite, also im Grafikdesign und der Architektur, dass da etwas Neues, Wichtiges passierte, der sogenannte Offenbacher Ansatz, die Produktsprache? Oder war euch das egal? [Bernd Bürdek war von 1972–1979 Dozent und von 1979–2013 Professor für Designmethodologie und -theorie, Strategisches Design an der HfG Offenbach. Petra Kellner studierte an der HfG Offenbach und war von 1990–2019 Professorin am Fachbereich Design. Jochen Gros war von 1974–2003 Professor für Designtheorie und Produktsprache an der HfG Offenbach.]

RW: Ich glaube, das ist nicht wahrgenommen worden. Ich kann mich auch nur an Bürdek erinnern. Und Bürdek muss ungefähr zu der Zeit, als ich in Ulm war, auch da gewesen sein. Aber ich kannte ihn nicht.

MR: Bürdek war einer der letzten Studierenden der HfG Ulm.

Ja, der ist ein Jahr älter als ich! Manche Biografien oder Lebensläufe muss man zweimal lesen. Und die anderen beiden kannte ich gar nicht, obwohl ich mit den Druckgestaltern viel zu tun hatte. Ich war mit denen einmal auf einer Studienreise in Mailand, die war geleitet von Lore Kramer, und da hat man Fiat, Artemide und eine Menge Designbüros besucht. Auch Hans von Klier, der in Ulm studierte hatte und nun bei Olivetti arbeitete.

MR: Die Schrift Permanent ist Ihnen sicher bekannt?

RW: Ja.

MR: Haben Sie damals verfolgt, was Hoefer gemacht hat?

RW: Man hat es schon verfolgt und er war auch anerkannt, weil er natürlich sein Fach beherrschte. Der hat ja nicht nur die Permanent, sondern auch ein paar andere Schriften entwickelt. Aus der Permanent geht die Headline hervor und mit der hatte fast jeder später im Laufe seines Lebens zu tun, als Grafikdesigner. Das ist so eine schmal geschnittene Schrift. Dann hatte er die Schrift für das griechische Telefonbuch gemacht. So eine Normschrift, also griechisch, und er entwickelte die heute noch gültigen Euro-Kfz-Kennzeichen. Außerdem war das ein Netter. Der Hoefer war ein Netter, der Staudt auch.

MR: Verraten Sie mir, was Sie zum Diplom gemacht haben, Ihre Diplomarbeit?

RW: Ich habe sie leider nicht mehr. Ich habe sie mal gesucht und konnte sie nicht finden.

Die Urkunde besitze ich noch. Ich habe mich da an Manfred Eisenbeis gewandt, der übrigens auch ein Netter war. Ich ging also zu Eisenbeis und schlug ihm mein Thema vor. Ich wollte was machen über die, wie man damals noch sagte, Gastarbeiter. Weil die ja in Offenbach sehr präsent waren. Außerdem war es ein Thema, zu dem ich eine gewisse Affinität hatte. Ich bin ja Halbitaliener, in Italien aufgewachsen. Das war für mich ein relevantes Thema, was so eine gewisse Brisanz hat. Das hat er mir leider ausgeredet und das habe ich ihm auch übelgenommen. Er sagte, das sei kein gutes Thema. Stattdessen schrieb ich über »Mensch und Automobil«. Und ich bin überhaupt nicht Automobil-affin. Aber ich habe es dann halt gemacht. Das war so eine Dokumentation mit Schwerpunkt auf der Werbung für Autos, die damals ja ganz aktuell war, wie sie das Automobil darstellte und dieses die Welt veränderte. Aber geflasht hat mich das nicht. Ich denke heute noch, es wäre besser gewesen, diese Gastarbeiter-Nummer zu machen. Vor allem, das Thema lag ja vor der Tür in Offenbach, da musste man ja nur wenige Meter gehen.

MR: Aber was hat ihm daran nicht gefallen?

RW: Das weiß ich nicht. Als es dann zu Ende war und ich das Diplom in der Hand hielt, hatte ich ein Gefühl der Heimatlosigkeit. Ich wusste bis dahin immer, wohin ich wollte. Das war schon eine schöne Sache, so eine lange Zeit, und ich war da gut gesettelt. Ich hatte im AStA mein Büro und meine Arbeitsmöglichkeiten und kannte eigentlich jeden dort. Und von einem Tag auf den anderen war das zu Ende.

MR: Und wie war das mit dem ersten Job?

RW: Kleine Jobs gab es sofort. Aber den großen Wurf nicht. Und ich hatte eigentlich keine Lust mehr auf diese theoretisierende Arbeitsweise, wie es sich so davor gestaltet hatte. Und hatte aber per Zufall eine andere Karte. Ich war schon während des Studiums im Sommer Segeln, ich war auf einer Segelschule und auch Jachtskipper. So bin ich tatsächlich erst mal kurz und dann für ein paar Jahre Segeln gegangen. Und habe erst dann wieder neu angefangen. Da war ich in Genua bei einer Agentur, es war schwierig, da wieder einzusteigen. Weil ja ein Loch in der Vita war, das war nicht so gut. Ich habe mich dann nach Zürich durchgearbeitet und bin irgendwann in Deutschland gelandet. Da war es dann auch gut. Geschadet hat mir das nicht. Also das Segeln meine ich.

Essays

1970. Zur Geburt einer Institution

Marc Ries

Die Auflösung der Werkkunstschule, ihre Umbenennung in Hochschule für Gestaltung war Ausdruck eines sich in der westlichen Welt in den 1960er-Jahren manifestierenden Umbruchs, eines Unbehagens und Umdenkens, eines Willens zur Transformation in vielen gesellschaftlichen Feldern. Im Gründungsakt artikulierte sich eine Vision, in der Ausbildung von Designern und Architekten Kräfte zu antizipieren, die ein politisch-ethisches Bewusstsein ausformen mit dem Ziel, Verantwortung zu übernehmen für den Umbau der Gesellschaft, ihrer Humanisierung, Befreiung von Zweckrationalität, von Machtkalkül, Entfremdung. Dieser Text wird die politischen und kulturellen Fluchtrouten der Neugründung rekonstruieren, die uneingelöste Vision, die retardierenden Kräfte.

GRÜNDUNGSLEHRE

1832	Handwerkerschule
1868	Kunstindustrieschule
1877	Vereinigte Kunstindustrie- und Handwerkerschule,
1885	Kunstgewerbeschule
1902	Technische Lehranstalten,
1939	Meisterschule des deutschen Handwerks
1943	Meisterschule für das gestaltende Handwerk
1946	Werkkunstschule
1970	Hochschule für Gestaltung

Um eine erste Einsicht in die ›Epochenschwelle 1970‹ zu bekommen, ist eine Betrachtung der jeweiligen Namen der Schule in ihrer Geschichte hilfreich. Die Namen aller Vorgängerschulen wie auch der aktuelle sind Verweise auf die Aufgabe der Institution in ihrem Verhältnis zur Gesellschaft. Sie bilden eine Art Spiegel für die Frage, für welches

gesellschaftliche Problem die Institution in ihrer jeweiligen historischen Phase eine Antwort sein sollte.

Von ihren Anfängen bis zur Gründung der HfG hatte die Schule einen Ausbildungsauftrag innerhalb der Funktionssysteme der jeweiligen Gesellschaft zu erfüllen. Dieser Auftrag konzentrierte sich auf die Vermittlung bestimmter Wissenstypen – von handwerklich-technischem Wissen hin zu Entwurfs- und Gestaltungswissen. Die Lehre – die längste Zeit ohne Forschung – war ausgerichtet auf ein ›Werk‹, ein Hand-Werk, auf gewerblich orientierte Herstellungslogiken von Gebrauchsgegenständen diverser Art. Kriterien der Ausbildung fokussierten dieses Werk – das Produkt – als ihr Ziel. »Metall- und Holzgerät, Lederwaren, Malerei, Bildhauerei, Architektur, ›künstlerische Frauenarbeit‹ (Stickerei und Modeentwurf), Buch- und Schriftkunst« waren etwa die Gegenstände der *Technischen Lehranstalten*.¹ Die Ausbildung folgte den Anforderungen der Industrie, der Gewerbe und der Alltagskultur. Die Funktion der Institution erfüllte sich in der Vermittlung von Wissenssorten, die alle dem einem Zweck folgten, nämlich zu wissen, ›wie‹ man es macht, wie man ein einzelnes Werk, ein Produkt entlang tradierter Kriterien, Erwartungen, Normen herstellt. Die einbezogene Kunst diente dabei lange Zeit als Erfüllungsgehilfin, wie auch die Theorie, die Geisteswissenschaften.

Auf diese Weise reagierte die Institution in ihren jeweiligen Phasen stets auf das gleiche Problem, mit leicht veränderten Ausbildungsentwürfen: In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts galt es, ein sich sukzessive ausdifferenzierendes Handwerk mit Basiswissen auszustatten. Ende des Jahrhunderts hatte das *Kunstgewerbe* auf bürgerlich-wohlhabende Lebenswelten reagiert und begann kunsthandwerklich hochwertige Objekte

herzustellen, die eine detaillierte, profunde Ausbildung voraussetzten. Die *Technischen Lehranstalten* wiederum folgten im Geiste des Werkbunds einer Reihe von Ausbildungsformen, die den Zusammenschluss von Kunstgewerbeschule, Baugewerkschule und Maschinenbauschule in Richtung einer industrienahen Praxis förderten. Die *Meisterschule des deutschen Handwerks* belegte schon im Namen zweifelsfrei ihre restaurativen, antimodernistischen Absichten, imaginierte ein Zurück zu einer ›volksnahen, handwerklichen Tradition.² Aber auch die *Werkkunstschule* (WKSO) trug ihren ›Telos‹ in der Bezeichnung. Gegenstand der Ausbildung waren Werke, Werkstoffe, Objekte für eine Nachkriegsgeneration und die mit diesen Objekten einhergehenden Möglichkeiten der Ausgestaltung von Alltag. Mit der Produktgestaltung, dem Grafikdesign und der Architektur, den drei Fachbereichen, sollte das Leben der Bürgerinnen und Bürger stabilisiert, zeitgemäß ausgestattet und eingerichtet werden.

[Ziel ist] die Gestaltung der Dinge, mit denen wir leben. Das Typische, das Charakteristikum der Werkkunstschule von heute ist die intensive Kommunikation, der lebende »exchange« zwischen Lehrbereichen, Klassen und Werkstätten untereinander.³

Dieter C. Döpfner, Direktor der Werkkunstschule und Vordenker der Umgestaltung, sieht 1967 noch die »enge Verbindung mit der Industrie und damit auch die praxisnahe Auseinandersetzung mit den Problemen der Wirtschaft« als relevant für das Selbstverständnis der Schule. Er verweist auf Hugo Eberhardt, den Leiter der *Technischen Lehranstalten*, der vom Großherzog den Auftrag erhielt, mit der »Offenbacher Kunstgewerbeschule im Sinne

einer Darmstädter Künstlerkolonie [...] auf den Geschmack der breiten Öffentlichkeit mit allen Mitteln einzuwirken.« Dieses Programm spiegelt sich 1908 im Programm der »bedeutsame[n] Tagung des Deutschen Werkbundes (DWB) mit dem Thema ›Die Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk.‹⁴

In der Weimarer Republik hatte sich jedoch ein anderes, demokratischeres Modell ausgebildet, das ›Bauhaus‹. Hier ging es nicht vorrangig um die einseitige Einlösung eines Bildungsauftrags. Vielmehr war die Ideologie eine umgekehrte, eine, die sich lossagte von der politischen Gängelei: Das Bauhaus verstand sich als ein autonomer gesellschaftlicher Akteur, der sich selbst beauftragte, in die Gesellschaft aufklärend und mit einer zeitgenössischen Alternative – einem modernen Design, modernen Räumen und Bildern – einzuwirken.

Von großer Relevanz für die Gründung der HfG war die unmittelbare Vorgängerinstitution, die Hochschule für Gestaltung Ulm, deren Schließung 1968 die Gründung weiterer Hochschulen für Gestaltung nach sich zog. Die HfG Ulm wollte »in Fächern ausbilden, die ein konstruktives politisches Verhalten ermöglichen«. Ähnlich dem Bauhaus folgte die HfG Ulm »rigoros ihrer eigenen Linie«, sie galt als Modell »wie man die Wirklichkeit, unvoreingenommen, als Ganzes, ihren innenwohnenden Kräften folgend, durch kritisches Erkennen und methodisches Handeln ordnen und gestalten kann«. Dabei galt die »Lebensumwelt« als »einheitliches Feld schöpferischer Tätigkeiten«.⁵ In unglaublich rasantem Wechsel hatte die Institution unterschiedlichste Lehrpläne ausprobiert, die Kombinationen aus diversen wissenschaftlich-mathematischen Gegenstandsbereichen, Methodologien, pragmatischer Designpraxis, Semiotiken und

gesellschaftskritischen Theorien getestet. Die Berufungspolitik der Offenbacher HfG wird sich an Ulm orientieren, indem man gezielt Alumni wie Fischer, Bürdek, auch Gros (IUP) und Kellner ins Kollegium holt und damit eben auch institutionsgeschichtlich eine hochbedeutende Phase einleitet (wovon die Produktsprache ein wesentlicher Teil sein wird). Siehe hierzu auch die Texte von Dagmar Steffen und Kai Vöckler.

ZEIT DER UMBRÜCHE

Als Döpfner drei Jahre nach dem oben zitierten Artikel im Juni 1970 erneut auf den Status quo der Institution eingeht, hat sich die Gesellschaft weiterbewegt. Parallel zu den studentischen Protesten, die politisch-kulturelles Umdenken fordern, erfolgt eine gewaltige Produktion und Distribution auf die Zukunft ausgerichteter, kritischer Diskurse, Akten, Werke und Produkte in der westlichen Welt. Die Schließung von Ulm, die Überlebungen in Wiesbaden, eine »Fachhochschule für Design« als Nachfolge der WKSO einzusetzen, all dies hat den Entwurf zu einer Hochschule für Gestaltung in Offenbach im Wahrnehmen und Denken der Protagonisten inspiriert und beschleunigt.

Hier eine kleine Epochenumbruchsbilanz: Ende der 1960er-Jahre drängen neue Denkweisen in das ›Weichbild‹ (Georg Simmel) der Gesellschaft; der Feminismus argumentiert die Ablösung des Patriarchats, praktiziert »Sexual Politics« (Kate Millett, 1970), stellt den ›Geschlechterdualismus‹ infrage, entwirft die feministische Revolution. (Shulamith Firestone, *The Dialectic of Sex*, 1970) Die linke Theorie mutiert, liiert sich im neu gegründeten Merve Verlag mit dem Poststrukturalismus, der ungewohnte Blickwechsel auf Kultur und Gesellschaft provoziert. Ein Blueprint for Counter Education zirkuliert an amerikanischen

Kunsthochschulen. Neue Arten eines befreien- den Sich-Kleidens und -Schmückens – nicht nur in den Subkulturen – werden sichtbar. Kraftvolle, ungewöhnliche Sounds umwegen die Städte, elektronische Klangwelten weisen in eine neue Musik- und Bildzeit. Das Kino verhandelt alte Themen überraschend kreativ, entdeckt neue Körperbilder und politische Motive mit stark skandalträchtiger Resonanz (etwa Robert Altmans M*A*S*H, Michelangelo Antonionis *Zabriskie Point*, Wolfgang Menges *Das Millionenspiel*). Die Politik wagt mit Willy Brandt eine ungewöhnliche Symbolproduktion (Ostpolitik, Demutsgeste in Warschau), zugleich wird die RAF gegründet, operiert in Offenbach das Sozialistische Büro und in Frankfurt der Spartakus – AMS, tobt der Frankfurter Häuserkampf, lässt US-Präsident Nixon Kambodscha bombardieren. Das Design etabliert nach vielfältigen, experimentell-utopischen Ausbrüchen der 60er-Jahre eine gesellschaftspolitische Plattform mit IDZ, neue Materialien und Gestaltungen verändern die Großstädte; als Kritik am Funktionalismus der Moderne wird eine »urbane Revolution« (Henri Lefebvre) ausgerufen. Die Kunst nähert sich in verschiedenen Positionen dem Alltag und einem veränderten Subjektbild an. Zugleich explodiert der Konsum und verspricht (im Falschen) eine bessere Welt, werden frei- zügige Körperkulturen dem gleichen Konsum freigegeben, verfallen die Städte dem Mobilitätswahn.

Döpfner leitete von 1966–1970 die Umgestaltung der Institution von der WKS0 zur HfG mit großem ideellem Engagement. 1968 wird nach dreijährigem Um- und Ausbau eines dritten Stockwerks die Schule wiedereröffnet, die Ausbildungsbereiche neu strukturiert: Lehrbereich I – Architektur und Innenarchitektur, Lehrbereich II – Graphik, Lehrbereich III – Produktgestaltung.

Der revolutionäre Geist des Jahres 68 hatte sich in eine bildungspolitische Idee übersetzt, die ein Studium als Aufgabe definiert, auf die Lebensbedingungen der Zeit über ihre Erzeugnisse, ihre Produkte und Dinge, einzuhören. Jedoch sollte die Ausbildung nicht einem Kanon folgen, einem bürgerlichen Ideal, sondern sich in die Dynamiken der gesellschaftlichen Entwicklung, Veränderung mit einem offenen, nicht normativen Programm einfügen. Döpfner entwarf und forderte in explizit politisch-visionärem Habitus eine »Schule für Umweltgestaltung«. Rückblickend ein tatsächlich progressives Label für eine – notwendige – neue Zeit.

Der Hinwendung zur Umwelt in den 60er-Jahren geht voraus, dass die (Um-)Welt sich selbst fremd geworden war. Diese Entfremdung wird Ende des 18. Jahrhunderts öffentlich, wobei ihr ›Opfer‹ zunächst der einzelne Mensch ist. Etwa wenn Schiller darauf verweist, wie »aus der Zusammenstückelung unendlich vieler, aber lebloser Teile ein mechanisches Leben im Ganzen sich bildet. [...] Ewig nur an ein einzelnes kleines Bruchstück des Ganzen gefesselt, bildet sich der Mensch selbst nur als Brückstück aus.«⁶ Diese Diagnose einer Entfremdung des Einzelnen vom »Abstrakt des Ganzen« wird Marx an die Produktionsverhältnisse und die entfremdete Arbeit rückbinden. Dem Arbeiter sind das von ihm hergestellte Produkt und der Produktionsprozess äußerlich, zugleich wird ihm sein eigenes Gattungswesen fremd. Spuren einer Gegenbewegung finden sich in der Naturobsession der Romantiker, ebenso in der Arts-and-Crafts-Bewegung mit ihrem Widerstand gegen serielle Massenproduktion, ihrer Forderung nach Materialgerechtigkeit und einer harmonischen Einheit von Kunsthandwerk und Werkstück. Nach dem Fanal der beiden Weltkriege wird der Hyperkapitalismus

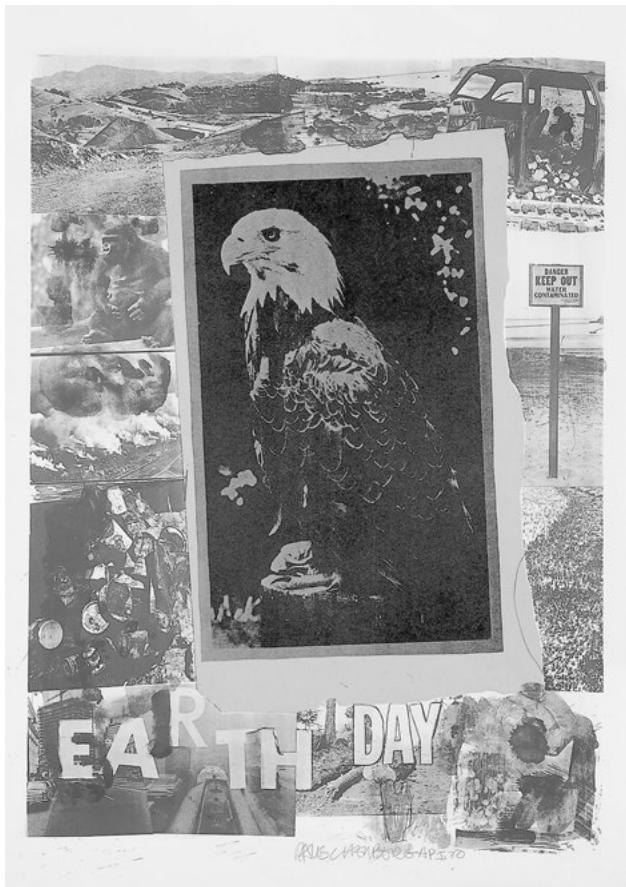


Abb.1 Robert Rauschenberg, Earth Day Poster, 1970.

der zweiten Moderne die Zerstörung der Natur, die Überproduktion von Waren, die »Unwirtlichkeit unserer Städte«⁷ beschleunigen und ein Verständnis von Umwelt herausfordern, das diese als Voraussetzung und Grundlage des Zusammenlebens wahrnimmt und sie als einen vom Einzelnen unabhängigen, normativen Wert anerkennt. Vereinfacht lässt sich sagen, dass zur SYSTEMWELT aus Politik und Ökonomie und der LEBENSWELT der Einzelnen sich in den 60er-Jahren die UMWELT als dritte Kategorie aufdrängt, um den Konditionen modernen Lebens in ihren komplexen Wechselwirkungen und ihren Alternativen gewahr zu werden.

Als beispielhaft für eine ästhetisch-politische Praxis, die auf menschengemachte Umweltkatastrophen reagiert, können die Posterarbeiten von Robert Rauschenberg für den Earth Day ab 1970 gelten. Abb.1

In response to a massive oil spill off the coast of Southern California in 1969, Wisconsin Senator Gaylord Nelson initiated the idea of the first annual Earth Day on April 22, 1970. Soliciting support from Democratic and Republican leaders, Earth Day was conceived as a »national teach-in« to bring public awareness to the threat of global air and water pollution. What began as a grass-roots movement, with twenty million Americans participating, is now recognized as the launch of the environmental movement and observed in nearly 200 countries around the world. Robert Rauschenberg designed the first Earth Day poster to benefit the American Environment Foundation in Washington, D.C. [...] The safekeeping of the environment and the notion of individual responsibility for the welfare

of life on earth was a longstanding concern of Rauschenberg, and this notion would inform his art and activism throughout his life.⁸

Auch das Institut für Umweltgestaltung, dann Umweltplanung, die Nachfolger der HfG Ulm, hatten für kurze Zeit versucht, dem »technokratischen Wirtschaftswunder-Mythos des Fortschritts«⁹ eine Wissenschaft und Humanismus verbindende Lehre entgegenzusetzen, die dem durch Umweltzerstörung und Wettrüsten bedrohten planetarischen Leben Fluchlinien einer gesellschaftlichen Utopie des kummtär-integrativen Designs aufzeigt. 1970 erweitert sich dieser Diskurs mit Victor Papaneks *Design for the Real World. Anleitungen für eine humane Ökologie und sozialen Wandel*, 1972 mit Tomás Maldonados *Umwelt und Revolte. Zur Dialektik des Entwerfens im Spätkapitalismus* und dem Bericht des Club of Rome, der die Endlichkeit der Ressourcen aufzeigt. Die beiden Begriffe ›Umwelt‹ und ›Gestaltung‹ treten nun in eine vitale Beziehung, die fortan als eine produktive Ideologie die Geschicke der westlichen Kulturen bis in die Gegenwart anleiten wird.

Die Werkkunstschule ist eine Schule für Gestaltung. Es geht um die Gestaltung von Erzeugnissen, die unsere Umwelt bilden und beeinflussen. Erstes Prinzip muss eine liberale, flexible und integrale Ausbildungsweise sein, die eine ständige Evolution zuläßt. Die sich wandelnde Situation des technisch-wissenschaftlichen Zeitalters wird in der Struktur der WKSO berücksichtigt.¹⁰

Ein Aufruf zu einer Öffnung im Wandel. Alte Gewissheiten werden zurückgestellt. Die Schule sollte weder dem Handwerk noch der

Industrie als ein ausführendes Organ dienen. Das Programm stellt sich gegen das kleingeistige, verbohrte, eindimensionale Abrichten auf einen Ausbildungsgegenstand. Das Zusammenwirken von Gegensätzlichem soll Grundlage allen Lernens werden.

Die heftige Diskussion über Hochschulfragen, die zurzeit in allen Ländern stattfindet (leider zu spät, nämlich nach der Etablierung des materiellen Wohlstandes!), zeigt die dringende Notwendigkeit einer umfassenden Reform des gesamten Bildungswesens, zum anderen aber auch speziell in dem Aufgabenbereich der Werkkunstschule (nämlich Gestaltung unserer Umwelt), in welch großem Maße noch herkömmliche Vorstellungen vergangener Jahrzehnte vorherrschen.¹¹

Döpfner hatte bereits im Oktober 68 ein Manifest der WKSO verfasst und ein Jahr später, im Dezember 1969, den Text *pro vocation. Zur Situation der Werkkunstschule Offenbach*. Gleichfalls in diesem Jahr werden die *Satzungen der Hochschule für Gestaltung* vorgestellt. Seine Texte entwerfen und fordern einen dritten Weg. Das durch Döpfner vorgeschlagene Modell ist stark inspiriert von Bauhaus und Ulm. Hier einige zentrale Passagen aus den Texten:

Es ist richtig, dass die alte Werkkunstschule tot ist; ebenso ist sicher richtig, dass die alte Kunstakademie tot ist. Es ist aber falsch zu glauben, dass die von einzelnen Bundesländern propagierte ›Fachhochschule für Design‹ eine Lösung bedeutet.

Gestaltung unserer Welt ist ein Prozess. Dieser Prozess kann nur auf der Grundlage wissenschaftlicher Erkenntnisse und gestalterischer Experimente unter der Voraussetzung eines interdisziplinären Informationsaustausches stattfinden.¹²

Notwendigkeit der Überwindung der Trennung von ›freier‹ und ›angewandter‹ Kunst; davon abhängig: die Bereitschaft zum Zusammenschluss von Akademien und Werkkunstschulen zu einem Hochschulbereich für Gestaltung Offene Korrekturen – Durchlässigkeit der Studienpläne, bzw. reibungslose Übergänge zwischen den einzelnen Lehrbereichen – offene Werkstätten.¹³

Die wissenschaftlichen Grundlagen aller gestalterischen Berufe erfordern einige Wechselbeziehungen der Hochschule für Gestaltung zu den Forschungsstätten der Technischen Hochschulen und Universitäten ebenso wie eine wechselseitige Studienmöglichkeit.¹⁴

Als die Hochschule für Gestaltung am 15. September 1970 ihren Gründungsakt vollzieht, ist dieser für Döpfner ein »Modell als Versuch zur Veränderung«. Abb² Die Veränderung zielt auf die »große Aufgabe, den erreichten materiellen Wohlstand ›umzufunktionieren‹ und eine weniger hässliche, eine weniger lärmende, eine weniger verschmutzte Welt – das heißt eine humanere Welt – zu gestalten«.¹⁵ Diesen Versuch zu einer Veränderung verstehen Döpfner und seine Mitstreiter als aktiven Part des autonomen Subsystems Hochschule für Gestaltung, das auf technisches wie geisteswissenschaftliches Wissen,

auf Design wie auf Kunst, auf Werkstätten wie auf Forschung aufbaut.

Das alte Funktionsmodell eines dem Staat unterworfenen Ausbildungssystems wird zurückgewiesen. Vergleichbar mit Bauhaus und Ulm soll die Institution aus sich heraus – eigenlogisch – den Entfremdungs- und Dekadenzprozessen bürgerlicher Lebensweisen gegensteuern und in ihren Bereichen des Grafikdesigns, der Produktgestaltung und der Architektur Alternativen entwerfen, die die Lebenswelt der Einzelnen jenseits von Profit, Beschleunigung, Sinnleere sinnlich, geistig und praktisch aufwerten. Im Entwurf der Statuten heißt es in §1:

Die Hochschule für Gestaltung ist eine Bildungsstätte, die auf der Grundlage wissenschaftlicher und gestalterischer Experimente und Erkenntnisse eine Ausbildung zum Gestalter vermittelt. Der Gestalter entwickelt Elemente, Systeme und Prozesse der Umwelt. [...] Ziel ist die Humanisierung der Umwelt.

Diese Aussagen sind ein politisches Programm, das sich als mitverantwortlich für Gesellschaft und Individuum versteht: Gestaltung unserer Welt ist ein Prozess, der von der Welt ausgeht und in die Welt zurückwirkt. Ein Gestaltungsauftrag als Bildungsauftrag.

ZEIT DER WIDERSPRÜCHE

Jedoch scheitert dieses Projekt einer umfassenden Veränderung der Institution kurz nach ihrem Gründungsakt. Döpfners Manifeste und Texte der Zeit demonstrieren ein Umdenken als teils radikales Auflösen alter Strukturen, als Visionen für eine notwendige, aus gesellschaftlicher Verantwortung abgeleitete Umgestaltung der Institution, der Mit- und Umwelt. Das Ineinander von Ökologie und

16.9.1970 FR

Werkkunstschule ist jetzt Hochschule für Gestaltung

Rektor Döpfner: Es wird eine Menge Reformen geben

OFFENBACH. In der nächsten Zeit darf es in Offenbach nicht regnen, denn an der Außenwand am Eingang der Werkkunstschule hängt ein schiefes kleines Papierplakat von großen Veränderungen im Bereich der Schule ging gestern von der Stadtverwaltung auf das Land Hessen über. Damit ist die Werkkunstschule jetzt auch symbolisch aufgewertet zur Hochschule für Gestaltung (HfG). Rektor Dieter C. Döpfner (42): „Dem Schild messen wir keine Bedeutung bei, entscheidend sind für uns die inneren Reformen.“ Und davon soll es in den nächsten Zeit eine ganze Menge geben, ermöglicht durch das vom Landtag verabschiedete Gesetz für die hessischen Werkkunstschulen.

Stadtrat Walter Buckpesch, bislang Vorsitzender der aufgelösten Werkkunstschulkommission, und Rektor Dieter C. Döpfner ersetzten gestern morgen gemeinsam das bisherige städtische Hinweisschild durch das vorerst noch provisorische Papierplakat. Anlaß für diesen Akt der Stadtverwaltung war die lange gute Zusammenarbeit zwischen Stadt und Schule, die sich zuletzt in einem offiziellen Abschlußbericht zeigte.

3,5 Millionen Mark betragen die Renovierungskosten des alten Schulgebäudes, 500.000 Mark jährlich schoß die Stadt zu;

langsam, aber sicher soll dieser Betrag jetzt abgebaut werden. Verhandlungen mit dem Kultusministerium laufen noch, damit das Land die Finanzierung der Hochschule für Gestaltung ganz trägt.

Wie nie hatte die Schule, aus der so bekannte Lehrmeister der Karikaturist Kurt Halbritten und der Erzieher des Frankfurter Nordwestzentrums, Hans Schweschedt, hervorgingen, soviel Studierende.

250 Studenten und 50 Abendschüler lassen sich in den drei Fachrichtungen Architektur (Architektur, Innenarchitektur und angewandte Malerei), Graphik und Produktdesign (Werkstoffbereiche Keramik, Leeder, Metall und Textil) unterrichten.

Dieter C. Döpfner umreißt die Arbeit der Schule: „Ziel ist die Humanisierung und Gestaltung der Umwelt. Umweltgestaltung beschränkt sich nicht auf die Fertigung von Einzelwerken, sondern schließt die analytisch und synthetische Ausrichtung von Produktionsprozessen und Methoden auf Grund der Untersuchung von Verhaltensweisen und Bedingungen ein.“

Diese Ziele zieht Döpfner auch den Kontakt mit der Offenbacher Bevölkerung, und noch in diesem Jahr soll in der Schloßstraße eine Ausstellung guter Industrieformen gezeigt werden. Sein Wunsch: Stadt und Bevölkerung nehmen bisher immer regen Anteil an der Arbeit der Schule, nur die heimische Industrie ließ bislang aktives Engagement vermissen.

Mit dem neuen Gesetz ändert sich auch der innere Status der Offenbacher Hochschule: Die verschiedenen Gremien der Selbstverwaltung müssen neu gewählt werden. Dieter C. Döpfner will deshalb auch noch nicht sagen, ob er noch einmal für das Rektorenamt kandidieren wird.



EINEN NEUEN NAMEN hat seit gestern die Offenbacher Werkkunstschule: sie nennt sich von sofort an Hochschule für Gestaltung. Stadtrat Walter Buckpesch entfernte gestern morgen das alte Schild an der Schule (oben). Hochschuldirektor Dieter C. Döpfner (unten) brachte die neue „Visitenkarte“ der bekannten Schule am Haupteingang an. (FR-Bilder. Muth)



Abb. 2 Frankfurter Rundschau, Werkkunstschule ist jetzt Hochschule für Gestaltung, 16.09.1970

Humanismus als in die Zukunft projizierte Paarbildung (die in der Gegenwart erneut programmatisch aufblitzt), lässt sich nicht ohne Widerstände umsetzen. Da ist das Personal, die Kollegenschaft, das nicht mitspielt und nicht ausgetauscht werden kann. Da ist die unscharfe Vorstellung, welche Akte und Produkte es denn sind, die eine ›neue‹ Gesellschaft mitausbilden sollen. Da sind die beharrenden Kräfte der für die HfG wichtigen ›Partner‹ aus Industrie, Stadt- und Landespolitik. Im *Diskus*, der Frankfurter Studentenzeitschrift, wird die HfG bereits Ende 1970 zur Schließung aufgefordert, ihr Scheitern festgestellt. Eine kleine marxistische Studentengruppe an der Hochschule, die ›Lautesten‹ der Studierenden, zersetzen den Umgestaltungswillen mit. Das Verständnis von ›Gestaltung‹ an der HfG reduziert sich, so die Gruppe, zur ›Dekoration‹ des ökonomischen und kulturellen Chaos in der kapitalistischen Gesellschaft. Döpfners Manifest und damit seine Visionen werden zum Negativmythos.

Döpfner ist Architekt, er hat gebaut und umgebaut. Etwa die Aula und den Raum 101. Er hat nachgedacht und geschrieben. Er war ein ›aufgeklärter‹ Rektor, hat Diskurse für eine andere Gegenwart (mit-)entworfen. Er konnte Grundrisse entwerfen für eine neue Zeit. Doch er konnte die Machtverhältnisse nicht kippen. Und auch den eigenen – elitären – Habitus nicht an die neuen gesellschaftlichen Konditionen anpassen. (Hierzu auch die Interviews mit Klaus Staudt und Roberto Weck.) Er hatte kein ›human resource program‹, kein progressives, disruptionserprobtes Management- und Organisationskonzept. Seine Mitarbeiter wollten oder konnten seine Ideen nicht mittragen, umsetzen. Die Ideen mögen revolutionär gewesen sein, das Personal, die Verhältnisse und Bedingungen waren es nicht.

Nachdem auch der erste Rektor, der Kunsthistoriker Hans Voss, wenig Rückhalt innerhalb des Kollegiums hatte und gleichfalls in Ungnade der marxistischen Truppe gefallen war, wird 1974 Kurt Steinel Rektor der HfG, er wird die Hochschule zwanzig Jahre leiten. Steinel wird Döpfners Ideen zum Teil pragmatisch umsetzen, etwa in der Einrichtung neuer Kunstprofessuren, in der Einführung eines »Studiengangs freie Kunst«, dies als Kompressionsdeal mit dem Ministerium angesichts der Schließung des Fachbereichs Architektur 1983. Große strukturverändernde Prozesse in eine andere, innere Verfasstheit der HfG umzusetzen – etwa »die willkürlich geschaffene Grenze zwischen den freien und angewandten Künsten¹⁶ aufzuheben, die »freien Werkstätten« zu ermöglichen – das wird auch er nicht herbeiführen (können).

Gerade die Einrichtung einer ›doppelköpfigen‹ Hochschule mit angewandter Gestaltung im Produkt- und Kommunikationsdesign und einer Ausbildung in ›freier‹ Kunst bot einen idealen Rahmen, um eine grundlegende – konzeptuelle, inhaltliche und gruppendynamische – Neuformatierung der Institution diskursiv wie organisationell zu entwerfen. Hier hätte die von Döpfner proklamierte Auflösung der Systemgrenzen von Design und Kunst vermutlich das erste Mal eine konkrete Chance der Umsetzung erfahren können, eine progressive Fassung des ›Zusammenlebens‹. Dieses Nicht-Einlösen eines Versprechens aus der Gründungszeit – die Vision einer Hochschule, die ihre Existenzberechtigung der kritischen Reflexion und dem direkten Einwirken auf die Gesellschaft entnimmt – wird sich in den folgenden Jahrzehnten in viel Gremiengeplänkel, Abgrenzungs- und Isolationsgebaren der beiden Fachbereiche, wenig effizienter Konsenspolitik und allgemeiner Indifferenz vieler Akteure gegenüber der Institution an-

sich bis in die Gegenwart negativ auswirken. Die HfG pendelt seit ihrer Gründung zwischen einer von der Politik gerahmten Ausbildungsverwaltung mit entsprechenden Auflagen und einer individuiert-atomisierten Praxis der Lehrgebiete als ein Zweikörperstaat aus Kunst und Design.

AMBIVALENZ DER AUTONOMIE

25 Jahre nach der Gründung schien die bundesweit herbeigeführte Hochschulreform und die durch sie proklamierte, umfassende ›Autonomie‹ der Hochschulen in Deutschland den progressiven und egalitären Gestaltungsideen der Gründungsphase eine neue Chance zu geben. Die gegen Ende der 90er-Jahre sanktionierten »Novellen des Hessischen Hochschulgesetzes bringen allen Hochschulen des Landes mehr Selbstständigkeit und ein hohes Maß an Gestaltungsspielraum«, so die Selbstauskunft des Hessischen Ministeriums für Wissenschaft und Kunst.

Zum einen wurden die Leitungsgremien in ihren Entscheidungsprozessen und in ihrer finanziellen Steuerung unabhängiger von den jeweiligen Ministerien. Zum anderen führte diese Transformation zu einem Zwang ökonomischer Wertschöpfung auch innerhalb der öffentlichen Institutionen. Waren diese doch nun aufgefordert, wie Unternehmen zu planen, unternehmerisches Denken in einem starken Wettbewerbsumfeld zu trainieren und die Leistungen etwa der Professoren, gekoppelt an messbare akademische Gewinne, zu bewerten. Die neoliberalen Gesinnung, die auf diese Weise das universitäre System erfasste, hatte zwar einen vergleichsweise geringen Einfluss auf Kunst- und Designhochschulen. Dennoch verstärkte sich für die angewandten Künste, das Grafikdesign und natürlich das produkt- bzw. industrieorientierte Design die

direkte Einflusssphäre der Wirtschaft. Von vergleichbarer Transformationskraft ist aber noch ein zweiter Effekt der Hochschulreform. Die (Schein-)Autonomie provozierte parallel zur teils engen Verstrickung mit der Ökonomie, zur Produktion symbolischen Kapitals in den Subsystemen der Gesellschaft – die Kunst- und Designszene als Teil der ›Kreativwirtschaft‹ – eine Art Implosion der gesellschaftlichen Verortung und Verantwortung der Akteure der Institution. Die Autonomie der Professuren überlässt es dem Einzelnen, sich als Teil der Institution wahrzunehmen, die eigene Lehre auch in Relation zu der Lehre der anderen zu entwerfen, kooperativ, interdisziplinär zu denken, das ›Leitbild‹ der Hochschule weiterzuentwickeln – oder eben nicht. Die Autonomie befördert – so eine geteilte Erfahrung – auf ihrer Schattenseite eine Atomisierung, eine Einkapselung, ja Pulverisierung und, mit Andreas Reckwitz (2019), eine »Singularisierung«¹⁷ der Verhältnisse zwischen der Institution und ihren Mitgliedern. Nun ist es den Einzelnen überlassen, ob Forschung und Lehre sich mit Gesellschaftsgegenwart aufladen, an den Dynamiken eines Außen die Werte im Inneren prüfen, sich aktuellen Störungen, Konflikten zuwenden oder schlicht den eigenen (Des-)Interessen folgen.

Sicherlich wäre der Versuch, die HfG heute unter ein politisches Label wie ›Hochschule für Umweltgestaltung‹ zu stellen, wie damals nicht mehrheitsfähig und viele sicherlich überzeugende Gegenargumente würden aufgeboten. Ja vielleicht würde sogar die ›Freiheit der Forschung und Lehre‹ angesichts einer ›ideologischen Einengung‹ der Hochschulziele angerufen und eingeklagt. Eine Freiheit, die jedoch etwas dünn und schal sich manifestiert, angesichts der vielfältigen Unfreiheiten, die gerade die Gegenwart belasten. Es bleibt die in Zeiten wiederholter

gesellschaftlicher Unübersichtlichkeit drängende Frage: Kann/soll das Politische auch Maßstab und Inhalt von Ausbildung sein? Oder sollte ihre Ausformung dem je individuellen ›Geschmack‹ und Einfluss der Lehrenden überlassen sein? Findet sich die Qualität einer Hochschule für Gestaltung in der Summe ihrer ›kreativen‹ professoralen Einzelpositionen, oder/und im stets gemeinsam wandelbaren Entwurf einer kollektiven Identität?

ZEIT DER ZUKUNFT

In der aktuellen Präambel der Webseite der HfG heißt es, die »HfG Offenbach praktiziert eine zukunftsorientierte Lehre«. Zukunft ist, als eine politische Kategorie gedacht, ein Prozessbegriff. Sie bildet sich stets von Neuem aus den Kräften der Gegenwart. Es gibt sie nicht als ein Universales, sie ist keine Zeiteinheit im Irgendwann. Sie wird im Heute gemacht und verändert unentwegt ihre Ausrichtung und Erscheinung. Sie lässt sich nur von den Dingen und Ereignissen, den Mentalitäten und Weltbildern der Gegenwart aus extrapoliieren. Und diese Gegenwart lässt sich nur im Wissen um ihre geschichtliche Herkunft begreifen. Die Gegenwart ist vollendete Vergangenheit und vorausgedachte Zukunft. Vielleicht hätten die Zeitgenossen von 1970 Unverständnis gezeigt für jene Zukunft, die sich heute ankündigt. Denn sie haben an vielen Ecken der Gesellschaft an einer Zukunft gearbeitet, die mehr verspricht als eine katastrophale Klima- und Umweltbilanz, eine anwachsende soziale Ungerechtigkeit, eine nach Hierarchien strukturierte Institutionenlandschaft, eine Remilitarisierung, Kriege unter dem Zeichen destruktiver Nationalismen oder Religionen, kollabierende Großstädte, freiwillige Knechtschaft als Agens einer neoliberalen Ökonomie, Kulturindustrie allenthalben. Der *Ball of Confusion*, von dem

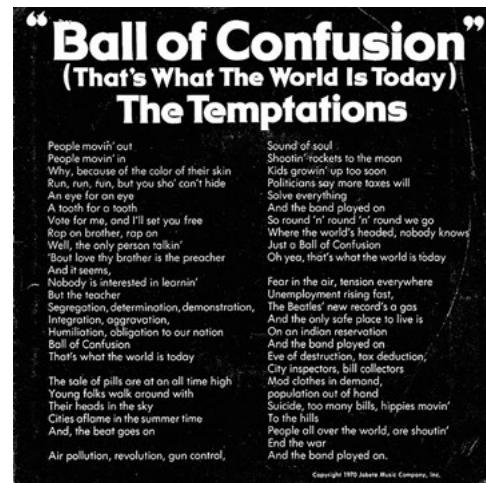
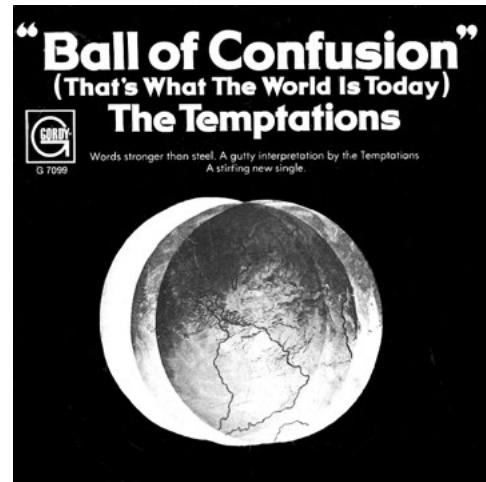


Abb. 3 The Temptations, *Ball of Confusion (That's What the World is Today)*, Gordy 1970

die Temptations 1970 sangen, lässt sich in großer Progression übertragen, *what the world is today.*^{Abb. 3}

Vermag die Zeit, in der wir heute leben, noch ein fortschrittsgläubiges, ›buntes‹ Bild von Zukunft zu entwerfen, wo alles besser sein wird, wo gar ein ›Eschaton‹ sich ankündigt, ein Reich der Allianz aus Mensch, Maschine und – künstlicher – Umwelt? Blicken wir voller Erwartung in diese, unsere Zukunft? Oder ist sie eher verdüstert, voller Ungewissheit und Bedrohung? Lässt sich heute noch programmatisch verkünden: ›Die HfG Offenbach praktiziert eine zukunftsorientierte Lehre? Sollte es nicht eher heißen: ›Die HfG praktiziert eine gegenwartsorientierte Lehre, arbeitet an gegenwartsoffenen wie gegenwartskritischen Werken, Prozessen und Diskursen? Eine Lehre also, die versucht, auf die zahllosen Krisen der Gegenwarts gesellschaft zu reagieren und Diagnosen, Orientierung und Alternativen anzubieten, im Design wie in der Kunst? So wie die Institution HfG von den Wogen einer globalisierten, destabilisierten Welt und ihrer Antagonismen geflutet wird (von Pandemien, dem Einzug alternativer Identitätspolitiken, KI-Techniken und neuer Schlachtfelder), so wirkt die Institution selbst in ihren Mikrostrukturen auf die Mentalitäten, Weltwahrnehmungen und das Wissen ihrer Studierenden, damit auf die Zukunft ein.‹

- 1 Vöckler, Kai/Welzbacher, Christian, *Die Technischen Lehranstalten Offenbach am Main 1902–1933: Eine Annäherung*, Stuttgart 2020.
- 2 Hansert, Andreas, *Offenbach am Main. Kultur im Sog des Nationalsozialismus: Kunstgewerbeschule, Deutsches Ledermuseum, Schriftgießerei Klingspor*, Göttingen 2019.
- 3 Döpfner, Dieter C., *Die Werkkunstschule Offenbach**, in: *Offenbach heute und morgen*, Offenbach 7/1967.
- 4 Ebd.
- 5 Archithese, 15/1975, HfG Ulm. Ein Rückblick.
- 6 Schiller, Friedrich, *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen*, <https://www.projekt-gutenberg.org/schiller/aesterz/aesterz.html> (Zugriff am 15.03.2024).
- 7 Mitscherlich, Alexander, *Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1965.
- 8 Rauschenberg Foundation: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/art-context/earth-day> (Zugriff am 15.03.2024).
- 9 Gerhard Curdes, HfG – IUP – ZPI 1969–1972. *Gestaltung oder Planung? Zum Paradigmenwechsel der 1960er und 70er Jahre am Beispiel der Hochschule für Gestaltung Ulm, des Instituts für Umweltplanung Ulm und des Planungsinstituts der Universität Stuttgart*. Rohn-Verlag, Oktober 2015.
- 10 Döpfner, Dieter C., *Die Werkkunstschule Offenbach heute. Programm der WKSO**, Katalog 1968, Offenbach.
- 11 Ders., *Werkkunstschule Offenbach. Eine Hochschule für Gestaltung*, in: *Offenbach heute und morgen*, Offenbach 6/1970.
- 12 Ders., *pro vocation. Zur Situation der Werkkunstschule Offenbach** Eigenpublikation der WKSO, November 1969.
- 13 Ders., *Manifest der WKSO**, Eigenpublikation der WKSO, Oktober 1968.
- 14 Satzung der zukünftigen «Hochschule für Gestaltung»* (Entwurf 18.09./09.10.1969), in: *Modell Offenbach Text 1*. Eigendruck der WKSO 1969.
- 15 Ders., *pro vocation. Zur Situation der Werkkunstschule Offenbach** Eigenpublikation der WKSO, November 1969.
- 16 Ders., *Arbeitsmodelle an der Werkkunstschule Offenbach. Eine Hochschule für Gestaltung*, Text 4, Vortrag im Hessischen Rundfunk am 19.04.1970. Eigendruck der WKSO 1970.
- 17 Reckwitz, Andreas, *Die Gesellschaft der Singularitäten*, Berlin 2019.

(Die mit * markierten Texte finden sich in Auszügen in: Steinel, Kurt [Hg.], *Vom Handwerk zur Kunst*, Offenbach 1984.)

Utopie kontra Realität.

Architektur um 1970 – von heute aus gesehen

**Christian
Welzbacher**

Zwischen Wut und Hilflosigkeit: Wie ähneln sich die Argumente, heute und um das Jahr 1970. Als »Chronik der versäumten Gelegenheiten« sah damals der Kritiker Wolfgang Pehnt die bauliche Entwicklung in Europa. Zu schreiben bliebe allein ein »Bericht von Katastrophen, denen zur Tragik nur die betroffene Einsicht der Beteiligten und die Unabwendbarkeit des Ablaufs« fehle: »halb und halb schlecht rekonstruierte Städte, öde Quartiere in den zersiedelten Landschaften, staatlich geförderte Eigenheim-Plantagen mit allen ihren Verkehrs- und Versorgungsproblemen.«¹ Weiter heißt es: »Daß der Boden keine Ware ist, die reproduzierbar wäre und deren Preis sich nach den Regeln des Marktes bestimmte, ist eine Einsicht, die nur dem Deutschen Bauernverband und dem Zentralverband der Haus- und Grundstücks-eigentümer noch nicht zuteil geworden ist. Trotzdem hat der Gesetzgeber noch immer keine Konsequenzen gezogen. Die Parteien, ihrer Idee nach Kristallisierungszentren der öffentlichen Meinung, haben bis zur Stunde die Bedeutung dieses Themas, wie die des Städtebaus überhaupt, nicht begriffen.«² Pehnts Fazit: »Der eigentliche Adressat, an den sich der Entwurf des Architekten wendet – der Arbeiter, der Angestellte, der Mieter, der Konsument – bleibt stumm. Das Faktum wiegt um so schwerer, als die großen Bauaufgaben, die vor uns liegen, zum beträchtlichen Teil Sanierungsmaßnahmen sein werden, die bestehende Sozialgefüge aufheben und neue begründen sollen.«

Zwischen individueller Depression, Umweltkatastrophe und gesellschaftlichem Kollaps: Wie ähneln sich die Zeiten, heute und um das Jahr 1970. Da ist der Topos von der großen Krise und vom Ende der Utopie³, beschworen von den Natur- und Sozialwissenschaften, den Künsten, der Wirtschaft

und der Politik. Da sind die Erosionen der politischen Systeme in allen Teilen der Welt.⁴ Da sind außerinstitutioneller Protest und innerinstitutioneller Reformwille.⁵ Und da ist die Erkenntnis, dass der Komplex aus Ursachen und Wirkungen kaum zu entwirren ist: Unzureichende gesetzliche Regularien. Ausbleibende Kontrolle. Falsche Förderpolitik. Mangelnde Kompatibilität mit den Bedürfnissen. Fehlendes Problembewusstsein der Akteure. Lobbyismus und Spekulation. Material- und Fachkräftemangel. Teuerung der Energie.⁶ Krieg – damals Vietnam, heute Ukraine. Angesichts solcher Ähnlichkeiten bedeutet Nachdenken über Architektur um 1970 immer auch Auseinandersetzung mit der Gegenwart. Diese Blickverdopplung soll im Folgenden knapp versucht werden, unter besonderer Berücksichtigung des beredten Beispiels Offenbach.

Wo viel gebaut wird, wird nicht unbedingt viel Gutes gebaut: Diese Binsenweisheit hat sich durch die Niedrigzinspolitik der Europäischen Zentralbank nach der Banken- und Finanzkrise 2008 zum wiederholten Mal bestätigt.⁷ Bauwirtschaft ist nicht gleichzusetzen mit Architektur oder gar Baukunst, denn Bauwirtschaft kapriziert sich auf optimale Flächenausnutzung, effiziente Allokation von Material und Personal, maximale Margen auf jeder Stufe der ›Wertschöpfungskette Bau‹, auf die Steigerung des Bruttoinlandsprodukts (BIP) – und eben nicht auf hohe Qualitäts- und Umweltstandards, Ressourcenschonung und Dauerhaftigkeit. Das Phänomen prägte bereits frühere Boomphasen, in Deutschland die Gründerzeit zwischen 1875 und 1900 und eben die Ära des Wiederaufbaus nach dem Zweiten Weltkrieg. Das staatlich stark reglementierte, in vielen Elementen lange Zeit fast kriegswirtschaftlich organisierte Bauwesen in BRD und DDR (Kontingentierung,

Preisbindung, Subventionswesen⁸) sorgte für hohe Umsätze und Beschäftigungszahlen. Anfang der 1960er-Jahre allerdings stagnierte in ganz Westeuropa die zunächst von enormen Wachstumsquoten geprägte Produktion. Die liberale Marktlogik verzeichnete nach dem Boom des ›Wirtschaftswunders‹ eine Krise. Die Ära der Vollbeschäftigung war vorbei, staatliche Stützmaßnahmen für die Wirtschaft wurden in Deutschland erstmals durch die Große Koalition unter Kanzler Kiesinger implementiert.⁹ Der Schlüsselindustrie Bauwirtschaft erschloss man in der Folge neue Felder, um wieder expandieren zu können: Mehr Neubau durch Abriss historischer Substanz, hieß die Devise – streckenweise bis zum Totalverlust gewachsener Innenstädte und Dorfstrukturen.¹⁰ Endstation Größenwahn nannte Tim Schanetzky seine Studie über den administrativ gesteuerten Kahlschlag in der BRD am Beispiel von Essen-Steele, der sich ähnlich auch in Berlin-Kreuzberg und Offenbach, in der DDR etwa in Bernau bei Berlin zeigte.¹¹

Schon zeitgenössisch beklagten kritische Beobachter die Folgen dieser ins Delirium gesteigerten, allein auf wirtschaftliche Prämissen schielenden Planungspolitik. In Westdeutschland erschien 1965 Alexander Mitscherlichs Bestseller *Die Unwirtlichkeit unserer Städte*. Jane Jacobs konstatierte schon 1961 *The Death and Life of Great American Cities*. In London hatte der wortgewaltige Kritiker Ian Nairn bereits 1955 seine Serie *Outrage* veröffentlicht, in der er die zersiedelte, aller Hoffnung bloße »Subtopia« anprangerte, im Deutschen später als »Zwischenstadt« bezeichnet.¹²

Die Architekturentwicklung der Moderne ist also gleichsam von zwei Polen geprägt: Hier die Realität der Bauwirtschaft mit ihrer harten Logik der Projektentwickler

und Investoren. Dort Kritik und Utopie, formuliert aus der Wissenschaft wie aus der Architektenschaft, die in diesem gesamten Spannungsfeld eine Zwitterrolle einnimmt, indem sie die eigene Praxis zwar reflektiert, aber erkannte Verfehlungen durch praktische Tätigkeit gleichzeitig perpetuiert.

Das wechselseitige Verhältnis dieser beiden Pole sei mithilfe einiger Beispiele knapp angedeutet. 1942 etwa veröffentlichte der Architekturtheoretiker Sigfried Giedeon gemeinsam mit dem Maler Ferdinand Leger und dem Architekten Le Corbusier *Nine Points on Monumentality*¹³, eine korrigierende Weiterentwicklung von Corbusiers früheren *Cinq points pour une architecture nouvelle* (1922) wie des städtebaulichen Manifests der Charta von Athen (1933). Statt die Aufgabe des Architekten auf bloße Funktionserfüllung zu reduzieren, sollte die emotionale Bindung der Benutzer im Mittelpunkt eines Entwurfs stehen: die individuellen Bedürfnisse wie die der Gesellschaft als Ganzes. Dies war die aus der Selbtkritik abgeleitete Theorie. In der Praxis des Massenwohnungsbaus nach 1945 blieb das funktionalistische Prinzip beherrschend, Sonderlösungen im Sinne der ›Monumentalität‹ gab es allenfalls im individuellen Hausbau oder bei Sonderbauten wie Museen und Kirchen.

Ähnliches finden wir auf der Ebene der Stadtplanung. Victor Gruen, der ›Erfinder‹ der Shopping Mall, wandte bereits Anfang der 1960er-Jahre seine Aufmerksamkeit der Revitalisierung historischer Stadtzentren zu¹⁴, während zeitgleich in ganz Europa die Prämissen der funktional entmischten, autogerechten Stadt in den Bauordnungen zementiert wurden.¹⁵ Diese Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen (Ausdruck kollektiver Lernunfähigkeit in einem von Interessen gesteuerten Gesamtsystem) stieß Wolfgang Pehnt 1970 auf: »Solange

nach wie vor wenige Designspezialisten qualitativ bemerkenswerte Entwürfe für wenige machen, der große Rest aber – Architekten, Auftraggeber und Benutzer – den ihnen aufgezwungenen Konventionen überlassen bleibt, hat gute Architektur den Charakter eines Alibis.«¹⁶ Ein Satz von – leider – überzeitlicher Gültigkeit.

Die ›Dissoziation‹ zwischen Baupraxis und Problembewusstsein, zwischen Realität und der in Zeitschriften, Veranstaltungen und Hochschulseminaren diskutierten Utopien prägt die Zeit zwischen 1960 und 1980 in gleichem Maße wie unsere Gegenwart. Voller Ideen, kreativer Ansätze und Alternativen sind die Köpfe. Konstruktive, strukturelle, materielle, intellektuelle Limits werden herausgefordert. Es gibt den Dialog mit den Künsten. Performative, theaterhafte Formate der Vermittlung und Kommunikation allenthalben. Auch das Lippenbekenntnis der Politik, dass »der Wandel« unabdingbar sei, kennen wir. Dissoziation prägt auch die Wahrnehmung der Moderne, die angesichts vermeintlicher Errungenschaften und mangelnder Alternativen gegen Fundamentalkritik gefeit zu sein scheint. So haben wir es seit den 1940er-Jahren innerhalb der Architekturdebatten nicht etwa mit einer Antimoderne zu tun. Was sich formierte, ist eher eine Art innere Mission, die, um Kurskorrektur bemüht, zurückzukehren versuchte zu den mythischen Urgründen. So waren die *Nine Points on Monumentality* gemeint. Im Sinne der Re-Formation verstand Mitte der 1950er-Jahre auch der englische Kunsthistoriker und Architekturkritiker Reyner Banham eine neuartige Tendenz zur Einfachheit, die er am Beispiel zahlreicher Bauten zu erkennen glaubte. Banham zufolge war eine jüngere Generation von Planern auf dem Weg zurück zu den Wurzeln der Moderne: Wahrhaftigkeit der Konstruktion, Gerechtigkeit

gegenüber dem offen und unverhüllt gezeigten Baumaterial, Ehrlichkeit gegenüber den Nutzern. Endlich eine echte, ethische, eine zweite Moderne als Verkörperung geistiger und politischer Werte von Aufklärung und sozialer Verantwortung. Banham nannte diesen ›Stil‹ mit einem Schlagwort, das bis heute zu Missverständnissen führt, »New Brutalism«.¹⁷

Dass sich aber die ›gute‹ von der ›schlechten‹ Moderne nicht trennen ließ, konnte man in den Folgediskussionen der 1960er-Jahre erahnen. Kurioses Beispiel hierfür ist die nach einem Seminarraum benannte »Aktion 507« an der Technischen Universität Berlin anlässlich der Berliner Bauwochen 1968.¹⁸ Für die Studierenden avancierte Ludwig Mies van der Rohe als lebendige Verkörperung der Moderne zum Vor- und Feindbild zugleich. So galt die eben eröffnete Neue Nationalgalerie als Symbol des ›Bauwirtschaftsfunktionalismus‹, während man gleichzeitig die Rekonstruktion des im Nationalsozialismus abgerissenen Denkmals für Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg forderte, von Mies Ende der 1920er-Jahre auf dem Berliner Friedhof Friedrichsfelde errichtet. Widersprüche dieser Art prägten auch damalige Debatten um die Hochschulreform, mit der Bauhaus-Pädagogik im Zentrum.¹⁹

In diesem Kontext ist die programmatische Neuausrichtung der Hochschule für Gestaltung Offenbach zu sehen, die im Zentrum der vorliegenden Publikation steht: Dieter Döpfner, selbst praktizierender Architekt²⁰, nutzte für sein wirkmächtiges HfG-Grundsatzmanifest den reformerischen Impetus zurück zu den Wurzeln der Moderne und stieß damit bei der Politik auf offene Ohren, sodass die Werkkunstschule 1970 in eine Kunsthochschule umgewandelt werden konnte. Auch in

Offenbach wurde in diesen Jahren viel und grundsätzlich diskutiert: Wie sich die vermeintlichen Fehlentwicklungen der Moderne korrigieren ließen.²¹ Wie Kunst und Architektur in die Gesellschaft wirken könnten. Wie sich das kapitalistische Bauwesen transformieren ließe, hin zu einer Planungskultur der kollektiven Verantwortung. Und welche Lehre dazu nötig wäre.

Indes müsste man intensiv suchen, wo sich diese Ansprüche im Offenbacher Stadtgefüge wirksam materialisiert hätten.²² Statt verwirklichter Utopie finden sich hier weit eher die Zeugnisse des pragmatischen Gegenpols mit seiner Orientierung an den Bedingungen politisch gelenkter Bauwirtschaft. Das Rathaus beispielsweise, noch heute prominentester Offenbacher Bau der gesamten Ära, war die Folge rein staatlich gelenkter Planungspolitik, die mit nahezu planwirtschaftlichem Eifer über Jahrzehnte sukzessive Geldmittel in die Städte und Gemeinden pumpte. 1969 weihte das Land Hessen mit der Erwin-Piscator-Halle in Marburg das fünfhundertste (!) »Bürgerhaus« des Landes ein. Rund 150 Millionen Mark Landesbeihilfen und insgesamt 350 Millionen Mark an öffentlichen Mitteln waren bis dahin in die kommunalen Mehrzweckbauten des Bundeslandes geflossen.²³ Im Umfeld dieses Investitionsprogramms kam es 1959 auch zum Offenbacher Rathaus-Beschluss, aus dessen Wettbewerb²⁴ 1961/62 die Bürgemeinschaft Wolf Maier, Reiner Graf und Max Speidel (Stuttgart)²⁵ siegreich hervorging, deren Beitrag sie 1968-1971 gemeinsam mit Rudolf Schantz (Frankfurt am Main) umsetzte.²⁶ Abb.1

»Was den Politiker an baulichen Themen interessiert, ist der Erfolg, und zwar nicht etwa der Erfolg des Gebäudes im Gebrauch – auf diesen muß man lange warten – sondern



Abb. 1 Rathaus Offenbach am Main. Entwurf der Bürogemeinschaft Maier, Graf und Speidel, der 1968–1971 zusammen mit Rudolf Schantz umgesetzt wurde. Haupteingang von der Berliner Straße.

der Erfolg, sich durchgesetzt zu haben«, formulierte der Soziologe Lucius Burckhardt 1968.²⁷ Mit alternativen Planungsvisionen, wie sie den HfG-Studierenden vor Augen gestanden haben mochten, hat das Rathaus denkbar wenig zu tun. Und dass der Bau trotz zeitweiliger Abrissforderungen bis heute erfolgreich betrieben wird, ist wohl eher Zufall. Das spricht freilich, zumal aus heutiger Sicht, nicht notwendigerweise gegen ihn: Als beredtes Zeugnis seiner Entstehungszeit können wir mittlerweile seine Erscheinung differenziert betrachten, die Würdigung gewisser Qualitäten eingeschlossen. Neben der eindrucksvollen Gesamtform, den erhabenen räumlichen Konfigurationen im Innern und dem insgesamt virtuosen Umgang mit dem rohen Beton sei auch die städtebaulich gelungene Einbindung auf der Stadthofseite hervorgehoben, mit den kubischen Pavillons, dem Stufenbrunnen und der verkehrsberuhigten Platzanlage.

Ein weiteres Beispiel: »Das Auswechseln der alten durch neue Bausubstanz ist in unseren Städten ein unaufhaltbarer Prozeß«, schrieben 1973 die international erfolgreichen Offenbacher Planer Novotny und Mähner anlässlich der Einweihung eines auf eigene Rechnung errichteten innerstädtischen Geschäftshauses mit markantem kubischem Dachaufbau (N+M-Haus).²⁸ Abb. 2 Novotny war damals Präsident der Architektenkammer Hessen und in diesem Amt kaum der bauwirtschaftlichen Revolution verdächtig. ›Wahrhaftig‹ im Sinne des nach Lucius Burckhardt einkalkulierten politischen Erfolgs von Architektur ist angesichts der hier planenden und bauenden Akteure daher auch das Schicksal der Offenbacher Innenstadt insgesamt, dessen Teil Novotnys Immobilie ist: Fußgängerzone (Frankfurter Str.) und Verkehrsschneise (Berliner Str.);



Abb. 2 Blick vom Rathaus auf das N+M Haus, ein Wohn- und Geschäftshaus, das in den Jahren 1969/70 nach Entwürfen des Architekturbüros Novotny und Mähner errichtet wurde.



Abb. 3 Blick auf die verkehrsgerecht ausgebauten Innenstadt mit einer B-Ebene für Fußgänger.

Deindustrialisierung und Investmentprojekte (Abriss der Lederwarenfabrik »Mayer und Sohn« und Bau der Apartmenthäuser »Mainpark«); die Trennung der Verkehrsniveaus (»Zweite Ebene«) durch Betonbrücken^{Abb. 3}; Trabantenstädte für Wohnen (Lauterborn) und Büros (Kaiserlei und Bieber-Waldhof²⁹); die durch eine »Skyline« markierte City³⁰ – vieles mittlerweile abgerissen, verschlimmbessert oder durch austeritäre Ausverkaufspolitik der 1990er-Jahre (»Offenbacher Modell« unter dem SPD-Oberbürgermeister Grandke) weiter radikalisiert, sodass die Stadt schon vor Kaufhaussterben und Internethandel ihr lebendiges Zentrum eingebüßt hatte.^{Abb. 4a/4b}

Wer deshalb Offenbach abschreibt – was weiterhin gern und leichtfertig geschieht – übersieht allzu schnell Kleinodien der Nachkriegsmoderne, die gleichzeitig mit der oben skizzierten Entwicklung entstanden. Ob als deren Teil oder außerhalb davon müsste ausführlich abgewogen werden: denn tatsächlich hat die wachstumsgtriebene Baupolitik Offenbach neben einem kaputten Stadtgefüge manch Einzelbauwerk von erstaunlicher Güte beschert. Vielleicht gehört gar das N+M-Haus dazu – als Funktionshybrid aus Bürosockel und skulpturalem Wohnungscluster bietet der Bau sicher eine interessante Lösung urban-verdichteter Nutzungsmischung. Wenige Andeutungen sollen an dieser Stelle genügen. Beachtung verdienten in jedem Fall Offenbachs Nachkriegskirchen der verschiedenen Konfessionen. Da sind die Raum-, Form- und Grundrissexperimente an der Berliner Straße (St. Peter) oder am Buchhügel (Hl. Dreifaltigkeit). Da sind die Beiträge Carl Müllers (darunter St. Paul, Kaiserstraße), der als Meisterschüler Dominikus Böhms an den Technischen Lehranstalten Offenbach studiert hatte, der institutionellen Vorgängerin von Werkkunstschule und

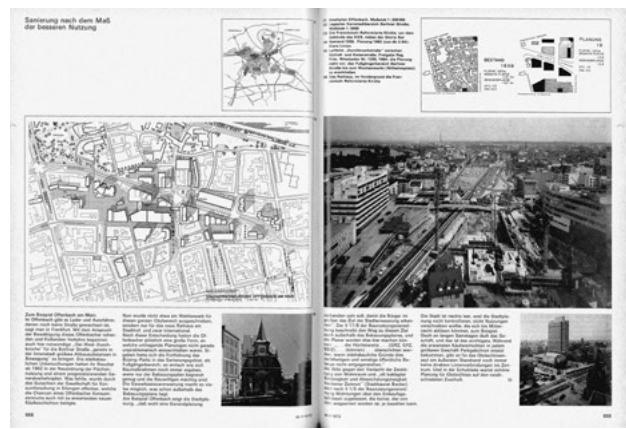


Abb. 4a Eine kritische Besprechung der Offenbacher Planung in der db (deutsche bauzeitung) vom September 1972.



Abb. 4b Eine Doppelseite mit Fotos von Barbara Klemm in der db (deutsche bauzeitung) vom September 1972, die die Offenbacher Alltagsrealität drastisch veranschaulichen.

Hochschule für Gestaltung.³¹ Hier zeigen sich zudem die Kontinuitätslinien einer durch die Ausbildungsstätte mitgeprägten lokalen Tradition der Moderne, die trotz mehrfacher Umwidmung und Umstrukturierung der ›Meisterschule‹ von großer Dauer und Prägekraft war. Die Stadt, aber auch die Schule selbst, sind sich dessen bis heute nicht recht bewusst, sodass eine umfassende, von der Forschung unterstützte Würdigung noch aussteht.

Und es gibt mehr zu entdecken. Unterbelichtet ist auch das Verhältnis zwischen Offenbach und Frankfurt. Hier war der Austausch weit intensiver und produktiver als zunächst zu vermuten. Dafür stehen etwa die Bauten Günter Bocks, der über lange Jahre als Lehrer an der Frankfurter Städelschule wirkte. Seine Offenbacher Entwürfe, die in den 1960er-Jahren errichteten Verwaltungskomplexe für Gesundheitsamt und Polizeipräsidium, fanden als Beiträge zur späten Moderne bislang keine Beachtung.^{Abb. 5}

Bocks Hauptwerk in Frankfurt, das Bürgerhaus Sindlingen, ist seit einigen Jahren in die Aufmerksamkeit geraten, da es abgerissen werden sollte. Dass es sich bei dieser rätselhaften Betonskulptur um eine der wichtigsten Bauten der 1960er-Jahre in Europa handelt, ist mittlerweile zumindest in Fachkreisen bekannt.³² Bock kooperierte bei den Planungen des Bauwerks mit der Künstlerin Charlotte Posenenske, der Frau des zeitweiligen Offenbacher Stadtbaurats Paul Friedrich Posenenske.³³ Abb. 6a, 6b, 6c Auch dessen Bauten müssten zu den herausragenden Beispielen der Epoche gezählt werden, hätte man sie nicht abgerissen – wie den Deutschen Wetterdienst, 1955–1957 an der Frankfurter Straße errichtet. Abb. 7a, 7b Posenenskes programmatischer »Nordbau« der Kasseler Kunsthochschule (1962–1968), wo er seit 1958



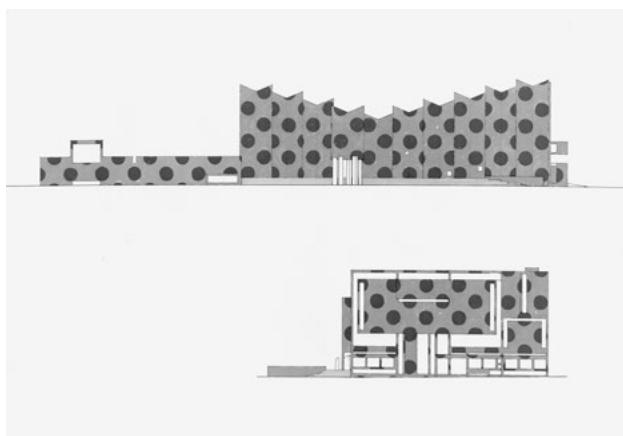
Abb. 5 Das ehemalige Gesundheitsamt der Stadt Offenbach, errichtet 1968–1972, entworfen von Günter Bock (links).



Abb. 6a, 6b Günter Bock, Bürgergemeinschaftshaus Sindlingen, Frankfurt am Main, 1960–1962.



Abb. 6c Entwurf zur Fassadengestaltung des Bürgergemeinschaftshauses Sindlingen von Charlotte Posenenske, der nicht zur Ausführung kam.



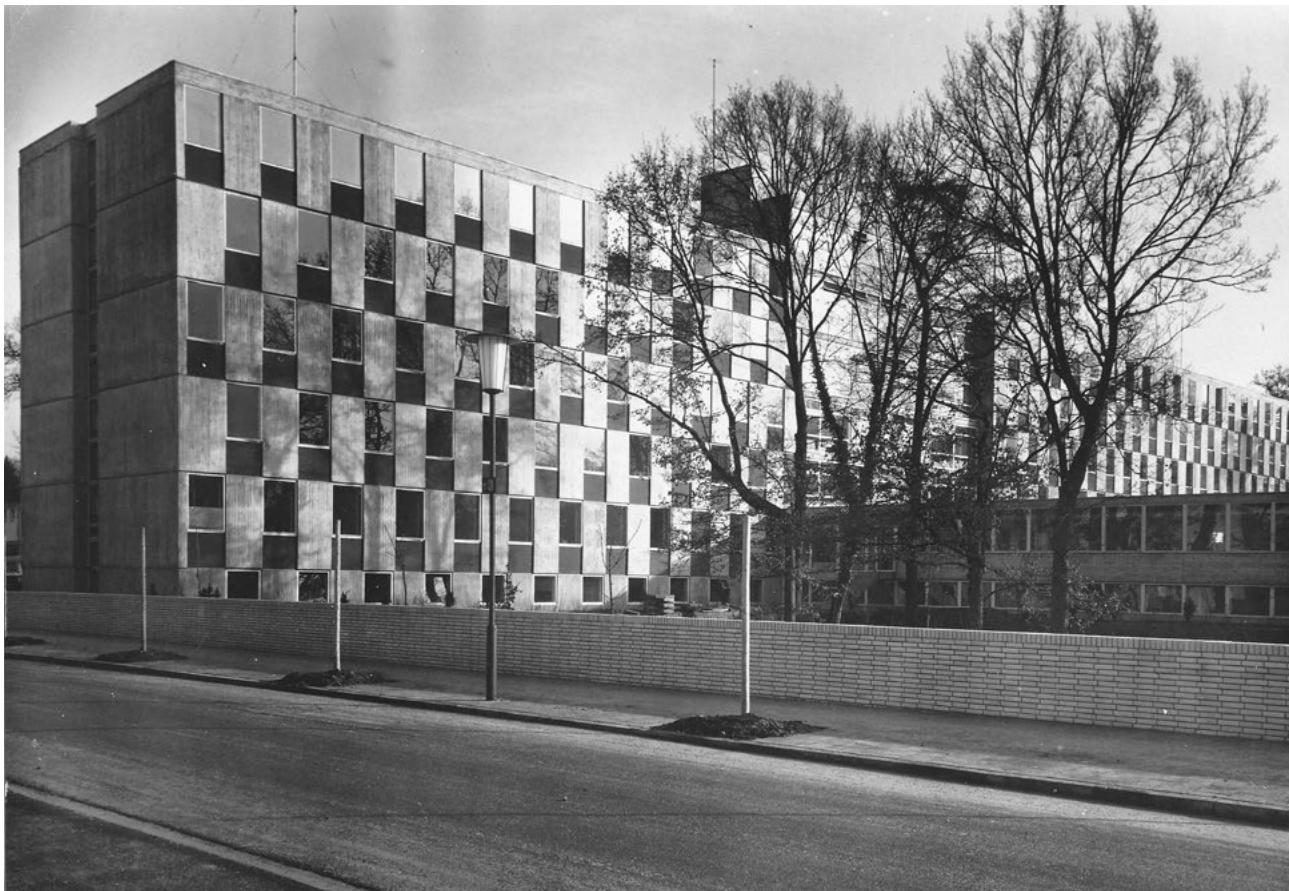


Abb. 7a, 7b Paulfriedrich Posenenske, Deutscher Wetterdienst, Offenbach am Main, 1955–1957, abgerissen.



125

CW

auch als Hochschullehrer unterrichtete, wurde hingegen unlängst umfassend gewürdiggt.³⁴

1970 trat Posenenske in den Gründungsausschuss des Instituts Wohnen und Umwelt (IWU) der hessischen Landesregierung ein, das ein Jahr später als staatliche Forschungsstätte in Darmstadt seine Arbeit aufnahm. In dieser Institution scheinen nun Utopie und Realität auf geradezu absurde Weise miteinander verschlungen: Staatlich gefördert griff das IWU die internationalen Impulse der Materialforschung, des seriellen Bauens und der statischen Experimente auf, um zu prüfen, ob sie zur Lösung der staatlich geförderten, also selbst verursachten Probleme der Stadtentwicklung dienen könnten. Solch paradoxe Formen der Beschäftigungstherapie werden bis heute betrieben, über das IWU hinaus etwa vom Bundesinstitut für Bau-, Stadt- und Raumforschung (BBSR) im Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung (BBR), der einstigen Bundesbauverwaltung, das auf hohem Niveau bauwirtschaftliche Politikberatung betreibt, deren konsequente Umsetzung auf politischer Ebene meist ausbleibt.

Wie weit Posenenskes Beziehungen zur HfG, in das Ausbildungswesen, die Politik oder die Kunstwelt reichten, ist nur in Ansätzen bekannt und müsste ebenfalls weitererforscht werden. Eine Offenbacher Schlüsselfigur war er sicher, zumal er interessante Persönlichkeiten um sich scharte. Seine erste Frau Charlotte arbeitete nicht nur mit Architekten zusammen, sondern realisierte im Offenbach der späten 1960er-Jahre eine Reihe von an Lüftungsschächte erinnernde modular aufgebaute Stahlblechskulpturen, die als Installationen im öffentlichen Raum »migrierten« und zu den rätselhaftesten Minimal-Art-Objekten dieser Zeit gehören. ^{Abb. 8} Anders als Paul Friedrich, der den Weg durch die Insti-

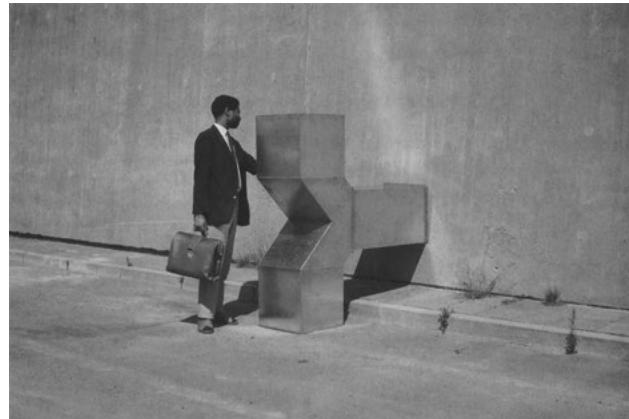


Abb. 8 Charlotte Posenenske: Vierkantrohre Serie D, Offenbach, 1967.

tutionen wählte und (im Jargon der Zeit) Teil des Establishments wurde, schien Charlotte Posenenske die (kunst-)politischen Debatten ihrer Zeit direkt auf das eigene Schaffen zu beziehen. »Es fällt mir schwer, mich damit abzufinden, dass Kunst nichts zur Lösung drängender gesellschaftlicher Probleme beitragen kann«, erklärte sie 1968 in einer kurzen Rechtfertigungsschrift.³⁵ Dass dies in einer reformierten HfG anders werden könnte, hat sie offenbar nicht geglaubt: Sie stellte ihre Kunstproduktion ein und studierte Soziologie.

Utopie? Realität? Diese Pole der Moderne hat man weder in Offenbach – hier: HfG, dort: städtisches Bauwesen – noch anderswo auf der Welt wirklich in Einklang bringen können. Warum das so war, lässt sich Wolfgang Pehnts eingangs zitiertem Text implizit entnehmen. Im Kapitalismus stellte man entweder nicht die Systemfrage oder man begnügte sich mit reformerischen Korrekturen, um die von einigen Strategen befürwortete Revolution zu vermeiden (in diese Kategorie fällt wohl auch die HfG-Gründung).

Seitdem die Ironie der Postmoderne mit ihrem spielerischen Relativismus kritischen Fragen jegliche Spur nahm, ging die Zeit der Ratlosigkeit in eine Epoche des neuen Konformismus über. Die Realität der Bauwirtschaft obsiegte über die Utopie der Architektur. Nur in den Nischen blieb der Wunsch nach Alternativen weiterhin wirksam – und so erleben wir dort, wo dieser Wunsch heute artikuliert wird, das Dilemma von damals als vollkommen gegenwärtig. Können wir aus den Fehlern der Vergangenheit lernen, um die existenziellen Verwerfungen des Neoliberalismus effektiv zu bekämpfen, ohne dabei die Visionen der Moderne zu zerstören? Oder blei-

ben uns angesichts der Umweltkatastrophen nur noch totale Verweigerung, Bauverbot, reine Utopie? In vielen architektonischen Projektideen um 1970 und heute finden wir dazu Vorschläge. Überzeugende Antworten aber, zumal universell gültige, die sich umsetzen ließen, ohne in die wirtschaftliche Systemlogik zurückzufallen, finden wir bislang nicht.

- 1 Pehnt, Wolfgang, *Einleitung*, in: *Neue Deutsche Architektur 3*, Stuttgart 1970, S. 7, die weiteren Zitate ebd., S. 9, 15.
- 2 Das Problem der Bodenpolitik wurde jüngst vielfach aufgegriffen, u.a. mit einer weit beachteten Ausstellung am Architekturzentrum Wien, Publikationen von Florian Hertweck und Stefan Rettich. Aus diesen Arbeiten gehen die Stagnation progressiver Politik und die Übermacht konservativer Grundbesitzer hervor. Das Dilemma scheint unlösbar, die Folgen werden weiterhin sozialisiert, in Deutschland wird die Grundsteuer auf den Mieter umgelegt.
- 3 Der Vortragstitel von Herbert Marcuses 1967 an der FU Berlin gehaltenem Vortrag wurde gleichsam zu einem geflügelten Wort. Der Text, erstmals veröffentlicht in Berlin 1967, ist mit der anschließenden Diskussion abgedruckt in: Marcuse, Herbert, *Vorträge und Diskussionen in Berlin 1967*, Frankfurt am Main 1980.
- 4 Erinnert sei beispielsweise daran, dass den Pariser Studentenunruhen die Niederschlagung des Prager Frühlings gegenüberstand. Die wirtschaftlichen und sozialen Erosionen im Vorfeld von ‚1968‘ in Deutschland und Frankreich fasst überblicksartig zusammen: Gotto, Bernhard (Hg.), *Krisen und Krisenbewusstsein in Deutschland und Frankreich in den 1960er Jahren*, München 2012. Weiterhin grundlegend: Francois, Etienne (Hg.), *1968 – ein europäisches Jahr?*, Leipzig 1997.
- 5 Überblicksartig in Bezug auf die BRD: Löhnig, Martin (Hg.), *Reform und Revolte. Eine Rechtsgeschichte der 1960er und 1970er Jahre*, Tübingen 2012.
- 6 Kreienbaum, Jonas, *Das Öl und der Kampf um eine neue Weltwirtschaftsordnung. Die Bedeutung der Ölkrise der 1970er Jahre für die Nord-Süd-Beziehungen*, Oldenburg 2022.
- 7 Einen Überblick der heutigen Situation bietet: Pfür, Andreas (Hg.), *Transformation der Immobilienwirtschaft. Geschäftsmodelle, Strukturen, Prozesse und Produkte im Wandel*, Wiesbaden 2022.
- 8 Die Fachzeitschrift *Bauwelt* spiegelt in ihren regelmäßigen Meldungen zur „Bauwirtschaft“ das Bedürfnis der Akteure nach einer Marktfreigabe und dem Ende staatlicher Reglementierungspolitik. In ihren Grundzügen geht diese auf die 1920er-Jahre und das System des gelenkten Kapitalismus der Prägung John Maynard Keynes zurück, die sich in Deutschland im Siedlungsbau der Weimarer Republik, in den USA im Wohnungsbauprogramm des sogenannten »New Deal« niederschlug.
- 9 Golla, Guido, *Konjunkturpolitik und Krisenüberwindung in der Rezession 1966/67. Keynes und die Große Koalition*, Aachen 2011.
- 10 Die einseitige Fokussierung auf das Bruttoinlandsprodukt (BIP) als Wachstumsindikator der Wirtschaft machte diesen scheinbar kontraproduktiven Shift möglich: Auch durch Zerstörung oder ineffizienten Ressourcenverbrauch vergrößert sich der Wert des BIP. Das Problem hatte bereits der ›Erfinder‹ des BIP, der Ökonom Simon Kuznets, Ende der 1940er-Jahre erkannt. Auch hier ein Déjà-vu: 2020 kritisierten die Wissenschaftler erneut die widersinnige Fokussierung der Politik auf das BIP. Vgl. Lepenes, Philipp, *Die Macht der einen Zahl. Eine politische Geschichte des Bruttoinlandsprodukts*, Berlin 2013.
- 11 Schanetzky, Tim, *Endstation Größenwahn. Die Geschichte der Stadtsanierung in Essen-Steele*, Essen, 2. Aufl. 2008. Zeitgenössisch für die westdeutsche Perspektive interessant auch die Dokumentation Fachtagung: »Stadterneuerung zwischen Flächensanierung und Objekterhaltung« am 19. und 20. November 1981 in Karlsruhe, Karlsruhe 1981. Zur DDR: Keltsch, Sandra, *Stadterneuerung und städtebauliche Denkmalpflege in der DDR zwischen 1970 und 1990*. Dargestellt an der Entwicklung von Denkmalstädten in Sachsen-Anhalt, Leipzig 2013.
- 12 Nairns Serie erschien in der *Architectural Review*, 1956 als Buch unter gleichem Titel. Weiterhin: Sieverts, Thomas, *Zwischenstadt*, Basel, 3. Aufl. 2013.
- 13 Der Text ist aufgenommen in die für unseren Sachzusammenhang sehr brauchbare Sammlung: Ockman, Jeon, *Architecture Culture 1943–1968. A documentary Anthology*, New York 1993. Vgl. weiterhin den Band von Hays, Michael, *Architectural Theory since 1968*, Cambridge, Mass. 1998. Weiterhin hilfreich: Williams Goldhagen, Sarah/Legault, Réjean (Hg.), *Anxious Modernisms. Experimentation in Postwar Architectural Culture*, Cambridge, Mass. und London 2000.
- 14 Gruen, Victor, *Shopping Town. Memoiren eines Stadtplaners (1903–1980)*, hg. von Anette Baldauf, Wien, Köln, Weimar 2014. Zu Gruen auch zahlreiche Sekundärliteratur.
- 15 Vgl. Bernhardt, Christoph, *Längst beerdigt und doch quicklebig*. Zur widersprüchlichen Geschichte der »autogerechten Stadt«, in: *Zeithistorische Forschungen*, Jg. 14, 2017, Nr. 3, S. 526–540, sowie die Einleitung in: Dürenberger, Gregor et al., *Das Dilemma der Modernen Stadt. Theoretische Überlegungen zur Stadtentwicklung, dargestellt am Beispiel Zürichs*, Zürich 1992, S. 9–29. Auch hier spielt die verheerende Wirkung liberaler Bodenpolitik auf das Siedlungs- und Planungswesen eine Rolle.
- 16 Pehnt (wie Anm. 1), S. 43.
- 17 Banhams gleichnamiger Text erschien erstmals am 9. Dezember 1955 in der Zeitschrift *Architectural Review*.
- 18 Die Aktion war von derartigem Wirbel begleitet, dass sie auch in Pehnts Einleitung zur Neuen Deutschen Architektur Erwähnung findet (wie Anm. 1, S. 15). Zeitgenössisch erschien die studentische Publikation *Manifest »Aktion 507« – Kommt! Seht! Diskutiert!* Ausstellung zu den Bauwochen am Ernst-Reuter-Platz. »Diagnose zum Bauen in West-Berlin«, Berlin 1968.
- 19 Einen Überblick über die Vielschichtigkeit und Internationalität dieser Debatten bietet: Colomina, Beatriz u.a. (Hg.), *Radical Pedagogies*, Cambridge, Mass. und London 2021. Hier auf S. 95–97 auch zur »Aktion 507«. Der Offenbacher Bauhaus-Bezug wird in Döpfners Programmschrift genauso deutlich wie in der späteren Selbstwahrnehmung der HfG und ihrer Mitarbeiter, etwa: *Gestalte/Create – Design Medien Kunst, 175 Jahre HfG Offenbach 1832, 1970, 2007*, Offenbach 2007 oder Körte, Arnold, Begegnungen mit Walter Gropius, in: *The Architects Collaborative*, Berlin 2019.
- 20 Es wäre lohnend, das nach freundlicher Auskunft von Döpfners Sohn Mathias (Telefonat am 30. März 2023) schmale Werk gründlicher im Hinblick auf den reformerischen Anspruch zu überprüfen, um ggf. Kongruenzen zwischen seiner Tätigkeit als Hochschullehrer, Gründungsrektor und Entwerfer aufzuzeigen. Um 1970 kam Döpfner z.B. in Bürogemeinschaft beim Wettbewerb für Wiederaufbau und Erweiterung des Karl-Ernst-Osthaus-Museums Hagen in die engere Wahl, vgl. *Bauwelt*, Nr. 19, 1971, S. 816.
- 21 Zahlreiche Gedanken stammen etwa aus dem damals viel diskutierten Buch von Burchhardt, Lucius und Förderer, Walter, *Bauen ein Prozess*, Teufen 1968. Burckhardt war in den 1970er-Jahren auch als Redner an die HfG geladen. Vgl. etwa die Beiträge in: Sprang, Wolfgang (Hg.), *Ästhetik im Alltag. Kolloquium der HfG*, Offenbach 1976.
- 22 Für die Vorgängerinstitution haben wir dies in Ansätzen versucht: Vöckler, Kai/Welzbacher, Christian (Hg.), *Die Technischen Lehranstalten Offenbach am Main 1902–1933. Eine Annäherung*, Stuttgart 2020.
- 23 *Bauwelt*, Nr. 44, 1969, S. 1526, auf den folgenden Seiten etliche Beispiele.
- 24 Das Ausschreibungsverfahren sorgte zeitgenössisch für Unmut, der Bauplatz zwischen der Verkehrsachse Berliner Straße und der Altstadt galt zudem als städtebaulich ungeschickt gewählt. Vgl. die Beiträge in *Bauwelt*, Nr. 11, 1962; Nr. 54, 1962, S. 1421; Nr. 1, 1963, S. 1; Nr. 6, 1963, S. 152f, 174.
- 25 Die Bürogemeinschaft Maier, Graf Speidel baute u.a. 1963/64 die Gnadenkirche in Stuttgart-Heumaden, deren neuexpressionistisches Betontragwerk an die kristallin zerklüfteten Stützen des Rathauses erinnert. 1972 errichtete Speidel die Kongresshalle Augsburg. Rudolf Schantz als vierter Projektpartner kam wohl erst im Rahmen der Ausführung hinzu. Er baute in Frankfurt am Main in wechselnden Bürokonstellationen Kirchen und Anfang der 1970er-Jahre mit dem Hochbauamt das mittlerweile abgerissene Historische Museum der Stadt am Römer.
- 26 *Bauwelt*, Nr. 12, 1973, S. 462f.
- 27 Vgl.: *Der Architekt*, Nr. 4, 1968, S. 109. Das Zitat stammt aus dem Buch *Bauen ein Prozess* (s. Anm. 21).
- 28 *Bauwelt*, Nr. 11, 1973, S. 464–467. Novotny und Mähners Beitrag für das Wiener Unesco-Quartier dokumentiert *Bauwelt*, Nr. 30, 1970, S. 1149–1153. Weiterhin das Bürgerhaus Weißkirchen: *Bauwelt*, Nr. 42, 1966, S. 1188.
- 29 Der Bürobau der Beiersdorf AG in Bieber-Waldhof, *Bauwelt*, Nr. 6, 1975, S. 160.
- 30 Die drastischen Verhältnisse in dieser Offenbacher Umbruchszeit thematisiert die *db (Deutsche Bauzeitung)* in einem Beitrag in Heft

Nr. 9, 1972, S. 954–960, der den Slum auf dem sogenannten Mariothgelände (Lohwald) in Kontrast zu den Innenstadtplanungen setzt.

- 31 Vgl. Welzbacher/Vöckler (wie Anm. 22).
- 32 Vgl. Ulrich Conrads Nachruf auf Bock in *Bauwelt*, Nr. 37, 2002, S. 4.
- 33 Zu Leben und Werk siehe Posenenske, Paul Friedrich, Werkmonographie, Walldorf 1992.
- 34 Die Kasseler Ausstellung zum Bau kuratierten 2022 Alexis Joachimides und Philipp Oswalt. Die Publikation war bei Niederschrift des vorliegenden Aufsatzes noch nicht fertiggestellt.
- 35 Das in *Art International* vom Mai 1968 veröffentlichte Statement abgedruckt in: Brunn, Burkhard et al., *Charlotte Posenenske*, Frankfurt am Main 1990, S. 41. In diesem Buch, S. 77ff., auch die Angaben zu ihrer Vita.

Im Dienste der Buchstaben

Karlgeorg Hoefer überschreibt das Gründungsjahr

Johanna Siebein

Karlgeorg Hoefer (geb. 1914 in Schlesisch-Drehnow, verst. 2000 in Offenbach am Main) hat die Institution wie kaum ein anderer in all ihren Phasen gekannt und aus zwei Perspektiven gewirkt. Vom Schaffen Rudolf Kochs fühlt er sich nach seiner Lehre als Schrift- und Akzidenzsetzer in Hamburg an die Technischen Lehranstalten Offenbach gezogen. Doch als er sein Studium beginnt, ist Koch schon verstorben, somit sind sich die beiden nie begegnet. Hoefer studiert von 1937–1939 Buchgestaltung und Illustration bei Willi Harwerth und Schrift und Typografie bei Ernst Engel an den Technischen Lehranstalten. Als die Nationalsozialisten 1939 die Technischen Lehranstalten zu einer Meisterschule des Deutschen Handwerks, sprich: zu einer durchschnittlichen Berufsschule machen, ist Hoefer im Kriegsdienst. 1946 holt ihn sein Lehrer Willi Harwerth mit dem Argument, »da [er] kein Nazi gewesen sei«, an die Meisterschule für das gestaltende Handwerk (die spätere Werkkunstschule Offenbach).¹ Hier lehrt Hoefer 33 Jahre lang nichts Geringeres als »Schrift«: in den Grundlagen, seiner Klasse und der Abendschule. So stellte die Umwandlung zur Hochschule für Gestaltung im Jahr 1970 vermutlich nur eine weitere Episode in seinem Lehrerleben dar. Den Dokumenten nach erhielt seine Tätigkeit verschiedene Bezeichnungen: Hochschullehrer, Graphiker, Dozent Schriftgestaltung; jedoch wird er erst 1979 zum Professor ernannt, im Jahr seiner Emeritierung.

Hoefer hat, von seinen Kindern motiviert, im Jahr vor seinem Tod seine Lebenserinnerungen handschriftlich festgehalten. Dem Drittel seines Lebens als Lehrer an der Werkkunstschule bzw. Hochschule für Gestaltung widmet er darin einen marginalen Absatz. Seine Kriegserinnerungen führt er weit genauer aus. Es lässt sich nur vermuten, dass

ihm die Lehrtätigkeit und die Freude an der Schrift derart verinnerlicht waren, dass sie in dieser Lebensphase keiner weiteren Erwähnung bedurften. Gegen Ende seiner Zeit an der Hochschule mag für ihn ein Abstand zu den aktuellen Tendenzen in der Typografie und zu den so viel jüngeren Studierenden entstanden sein, den er nicht mehr überbrücken konnte/wollte (?). Seine Abschiedsurkunde überreicht man ihm provokant auf einem Computerdisplay mit einer Fraktur übertitelt.² Wie missverstanden muss er sich gefühlt haben, er, der den technischen Fortschritt immer spielerisch als Motivation für neue Fragestellungen begriff und der die gebrochenen Schriften nicht einmal in seinem Lehrplan behandelte! Abb. 1, 2, 3

Doch das Blatt wendet sich kurze Zeit später. Hoefer war gut vernetzt, im brieflichen Austausch mit Schriftgestaltern und -gestalterinnen und zudem präsent auf den entscheidenden Fachkonferenzen wie der Atyp (Association Typographique Internationale). 1981 reist er auf Einladung von Lawrence Brady in die USA, wo er in Los Angeles, San Francisco, Boston, New York und Washington Kalligrafie-Summerschools abhält. Seine Frau, Maria Hoefer, die er während des gemeinsamen Studiums an den Technischen Lehramtsstätten kennengelernt hatte, begleitet ihn, übersetzt für ihn und ist überdies seit ehedem synergetisch in sein Schaffen involviert. Er bekommt viel Zuspruch und kehrt verjüngt zurück. Dort war er der Popstar, der er hier nicht sein konnte.

Mit neuem Elan und einer großen Fangemeinde gibt er ab 1982 »Kalligrafie-Workshops für jedermann« und gründet 1987 die »Schreibwerkstatt Klingspor Offenbach, Förderkreis Internationaler Kalligraphie e.V.« in der Kaiserstraße 11, die noch heute in Offenbach-Rumpenheim sein Erbe aktiv fortführt.



Abb. 1 Karlgeorg Hoefer posiert vor einer lieb gewonnenen Steinarbeit am Gebäude der HfG.



Abb. 2 Hoefer betrachtet die Arbeiten seiner Schüler der Schriftklasse in der Werkkunstschule in den 1950ern.

Die großen ›Schreiber‹ (Gottfried Pott, Herbert Maring, vermutlich auch Hermann Zapf) gehen dort ein und aus, die Kurse ziehen überregional Interessierte an. Und noch heute trifft man dort ehemalige Schülerinnen und Schüler an, die von ihm mit Bewunderung reden. In Rumpenheim befindet sich auch sein Archiv. Hoefer wurde zeitlebens mit zwei Ausstellungen im Klingspor Museum (1963, 1984), einer im Gutenberg Museum Mainz (1975) und einer gemeinsam mit den textilen Arbeiten seiner Frau Maria im Ledermuseum (1998) gewürdigt. Prof. Dieter Linke, Hoefers Schüler und späterer Kollege als Professor für Zeichnen und Illustration, hält bei Letzterer die Laudatio auf das Ehepaar. Und doch hätte das Klingspor Museum seinen Nachlass lediglich in einem Außenlager beherbergen können, was die Familie allerdings abgelehnt hat.

Folgende Ausführungen versuchen, über eine typografische Detailanalyse der einzelnen Werkphasen die kreative Mitwirkung von Hoefers Perspektive auf die Ausbildung einer neuen Schriftkultur für eine Nachkriegsgesellschaft nachvollziehbar zu machen.

GESCHRIEBENES

Sein Schriftschaffen ist unvoreingenommen, bisweilen frivol opportunistisch. Immer getragen von seiner ›Handschrift‹, seinem Charakter, den kann er nicht verhehlen. Hoefers Schriftentwürfe hatten Kalkül. Jedes neue Blatt bot ihm die Möglichkeit für eine neue Untersuchung. Das hochwertigste Papier soll er mit seinem von allen Zeitgenossen bescheinigtem Improvisationstalent ohne zu zögern beschrieben haben und wenn ihm doch einmal ein Fauxpas passierte, so soll er ihn mit einer gebogenen Rasierklinge einfach weggekratzt haben. Diese unübliche Technik hat als »weghoefern«, englisch »hoefering away« Eingang in die Fachsprache gefunden.

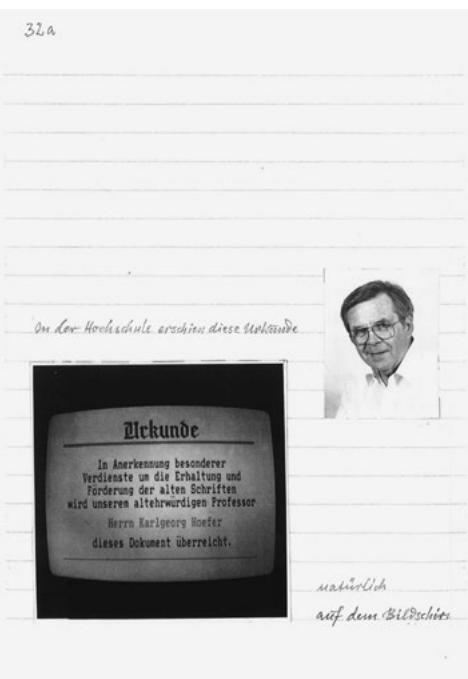


Abb. 3 Hoefer bekommt seine Abschiedsurkunde von der HfG auf einem Screen übermittelt, wohl hat er diese aber ordentlich in seine Lebenserinnerungen eingeklebt.

Allseits bekannt ist, dass allein Erfindungsreichtum, Fleiß und Beharrlichkeit keine Erfolgsgaranten sind. Die Selbstdarstellung ist nicht Hoefers Angelegenheit gewesen. Bei all seiner Bescheidenheit erlangen seine Entwürfe doch größte Reichweite, frei nach dem Motto: Eigenheit und Qualität setzen sich durch. Hinter jedem Entwurf stehen sehr redliche und kluge Entscheidungen. Manches polarisiert. »KgHoefer« kann das aushalten.

PERMANENT GESCHRIEBENES

Hoefers unaufgeregtester Entwurf ist sicher die Permanent: eine seriflose Antiqua in verschiedenen Garnituren für Handsatz und Maschinensatz. Die Schriftgießerei Ludwig & Mayer aus Frankfurt beauftragte ihn zur Entwicklung einer »Steinschrift, ohne den Versuch einer Modernisierung«³, im Jahr 1962. In den folgenden zehn Jahren entstanden die Schnitte Permanent leicht (1971), mager (1962), kursiv (1967), halbfett (1962), fett (1962), schmalmager (1967), schmalfett (1967), breitleicht (1979), breitmager (1963), breithalbfett (1963) und massiv (1967). Im Konzeptpapier dazu heißt es: »Die Stufung [der Stammdicken] sollte im Kontrast begrenzt bleiben, aber doch noch ersichtlich sein und über das Maß etwas hinaus gehen, das zur optischen Korrektur des Linienspiels sowieso notwendig ist«⁴. Genau diese feine Modulation ist es, was die Permanent so anders macht als ihre Zeitgenossinnen Helvetica, Univers, Folio oder Programm-Grotesk. Gleichwohl sie nie deren Erfolg erzielen konnte, ist dieses Wesensmerkmal heute wieder von absolutem Interesse, sucht doch jede der unzähligen seriflosen Schriftentwicklungen nach dem minimal anderen Distinktionsmerkmal. Sicher entstand es aus Hoefers Fähigkeit, Schrift nicht nur zu konstruieren, sondern auch schreiben zu können.

Heute befinden wir uns mitten im Wettlauf um die Urheberschaft um ein Schrift-Revival. Fabian Harb vom Schriftenlabel Dinamo digitalisierte die Permanent in Halbfett und Fett, die auch die Textschrift dieser Publikation ist. Laurenz Brunner und Julia Born haben ihre Interpretation sogar für nichts Geringeres als ihren Anteil am Erscheinungsbild für die Documenta 14 (2017) vergeben. Anders als ihre Konkurrenzschriften wurde die Permanent wie die Helvetica noch ganz konservativ nur für den Bleisatz konzipiert, obwohl sich bereits anbahnte, dass der Fotosatz Letzteren ablösen würde. Univers wurde für beide Technologien entwickelt und Programm-Grotesk schon rein für den Fotosatz. Der Auftrag enthielt aber auch eine Prämisse, nämlich alle Schnitte diktengleich zu entwickeln. Letzterer Versuch wird aber für die fetten und kursiven Schnitte doch aufgegeben. Hoefer, der neuen Entwicklungen immer offen gegenüberstand, hätte seinen Entwurf mit dem gleichen Breitenschema nahtlos in die heutigen Möglichkeiten einer variablen Schrift zu übersetzen gewusst.

Hoefer, der Unermüdliche, hat es noch weiter getrieben mit der »Anpassungsfähigkeit« seiner Schrift. Die »Headline« von 1964 als schmalfetter Display-Schnitt der »Permanent«, auch als »Permanent Headline« bekannt und ähnlich der »Permanent Massiv«, hat die Eigenart, dass bei den Kleinbuchstaben g, j, p, q, y die Unterlängen über die Grundlinie verrutscht sind. Ein äußerst kluger Gedanke, um die kompresse Setzung zugunsten einer plakativen Wirkung von ebendiesen Headlines zuzuspitzen. Doch wird Hoefers Autorenschaft im Vertrieb des Schriftenherstellers URW Type Foundry nicht erwähnt. Dagegen finden sich in der zeitgenössischen Gestaltung große Resonanzen zu Hoefers Ansatz. So mag 2015 das Erscheinungsbild der Kunsthalle Zürich,

das Dan Solbach mit den hochgestellten Kleinbuchstaben der Schrift »Rauchwaren« von Fabian Harb (ABC Dinamo, nach Walter Käch) gestaltete, davon inspiriert gewesen sein. Der ganz große Erfolg war der »Headline« nun aber nicht vergönnt, stattdessen hat es die viel glattere »Impact« von Geoffrey Lee aus dem Jahr 1965 – mit ihren gedrungenen Unterlängen – auf die Computersysteme dieser Welt geschafft.

Hoefer war technischen Neuerungen gegenüber offen eingestellt und hat sich stets weiterentwickelt. 1970 war er in die Entwicklung seiner ersten digitalen Schrift vertieft, einer Auftragsarbeit für die JT Hellas, Athen. Mit seiner Version der Programm-Grotesk im griechischen Alphabet wurde das Telefonbuch bestückt. Die in der Vergrößerung ersichtliche Bitmap-Darstellung war auf die erste digitale Setzmaschine »Digiset« der Firma Dr. Ing Hell, Kiel abgestimmt. Zuvor hatte Hoefer Hermann Zapf als Pionier für digitale Schriften für einen Vortrag an die Hochschule eingeladen. ^{Abb. 4-9}

FÄLSCHUNGERSCHWEREND GESCHRIEBENES

Für den Entwurf einer Schrift gilt es, ein konsistentes System zu entwickeln. Ein Buchstabe allein kann noch so großartig sein, doch fügt er sich nicht in eine Zeile aus Wörtern ein, ist das Vorhaben einer lesbaren Schrift schon gescheitert. Hoefer ist Schöpfer einer mehr als eigenwilligen Schrift – auch wenn sie nicht für lange Lesetexte gestaltet wurde, so hat sie doch den Anspruch, schnell, bisweilen sogar sehr schnell erkannt werden zu können. Die von ihm gestaltete FE Schrift hält sich nicht an diese Regeln, was ein Kuriosum darstellt, da sie in Deutschland als fälschungerschwerende Schrift beauftragt wurde, um nichts Geringeres als den Gesetzesbruch bei der Fälschung von



Abb. 4 Das Albumcover *True Stories* der Talking Heads aus dem Jahr 1986 ist in der Headline gesetzt. In Fachkreisen auf der Website Fonts in Use (<https://fontsinuse.com/>) wird gemäß des Titels diskutiert, ob die kursive Variante lediglich eine optische Schrägstellung aus dem Zeitalter des Fotosatzes ist.

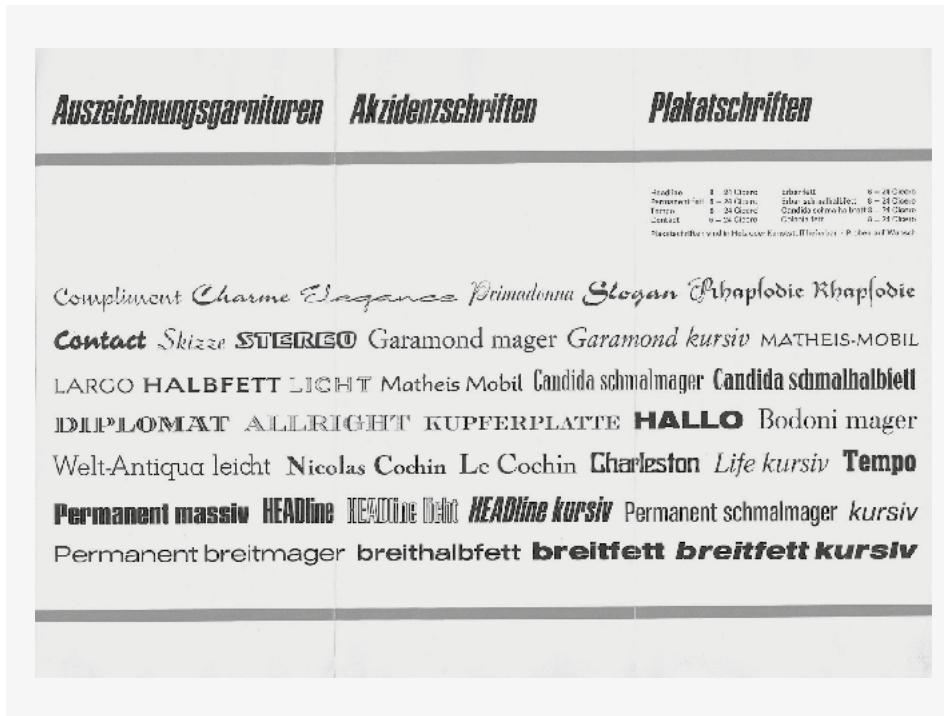
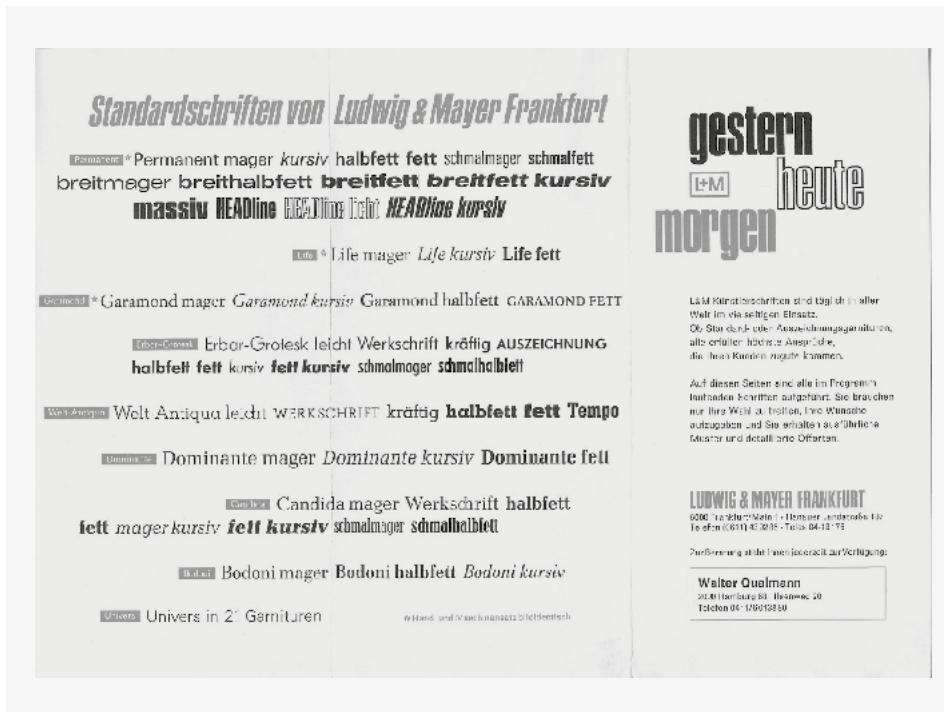


Abb. 5 Die Frankfurter Schriftgießerei Ludwig & Mayer hatte viele von Hoefers Schriftentwürfen im Programm, in der Broschüre *gestern heute morgen* bewirbt sie die Elegance, STEREO, Permanent massiv, HEADline, HEADline licht, HEADline kursiv, Permanent schmalmager, kursiv, Permanent breitmager, breithalbfett, breitfett, breitkursiv.

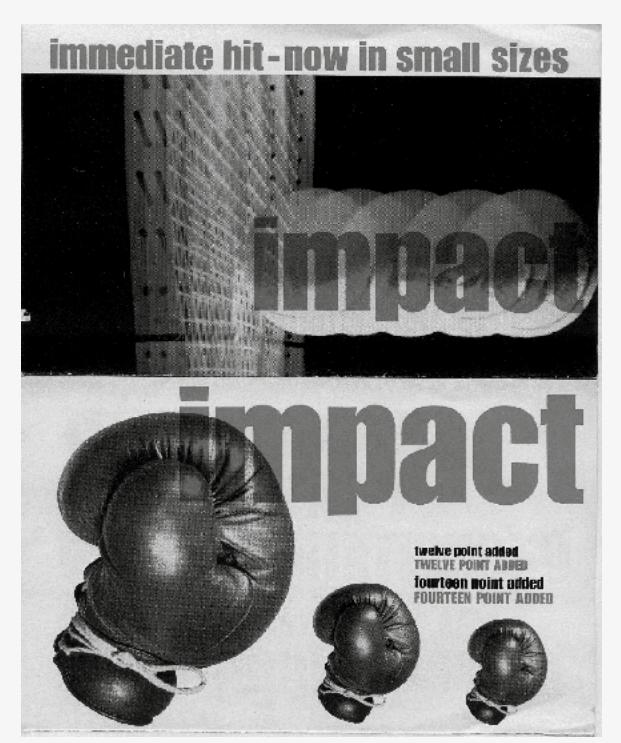
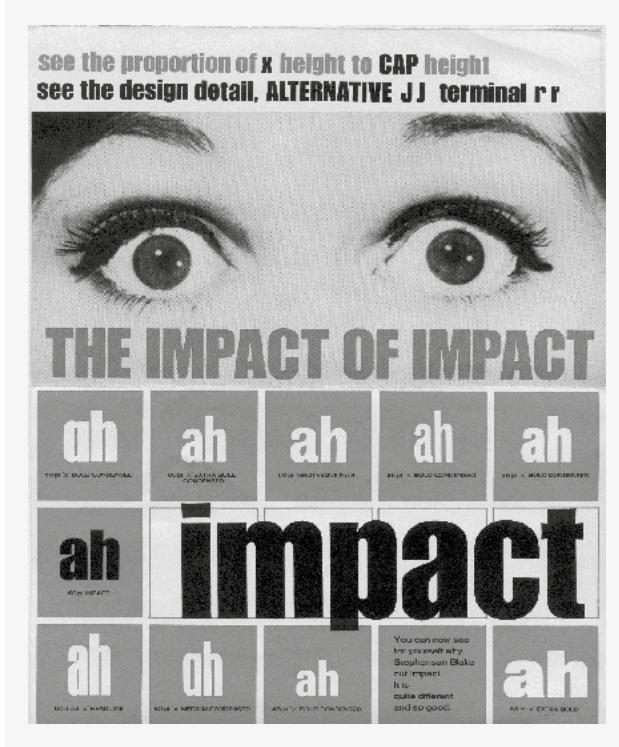


Abb. 6 In einer Vertriebsbroschüre der britischen Schriftgießerei Stephenson Blake wird die dort geschnittene Impact mit ihren Konkurrenzschriften verglichen. In der unteren Zeile links befindet sich die Headline. Der Vertrieb wurde hier offenbar mit mehr Nachdruck betrieben.



Abb. 7 Die wenigen an der HfG verbliebenen Bleisatzlettern der Permanent werden heute noch in der Werkstatt für Buchbindung zum Prägen verwendet.

F i g u r e n b r e i t e	
a	51
b	51
c	51
d	51
e	51
f	34
g	51
h	51
i	25
j	31
k	48
l	25
m	76
n	51
o	51
p	51
q	51
r	34
s	48
t	34
u	51
v	48
w	70
x	48
y	48
z	48
A	65
B	56
C	68
D	65
E	54
F	48
G	70
H	62
I	28
J	42
K	56
L	45
M	85
N	68
O	73
P	51
Q	73
R	54
S	62
T	51
U	65
V	65
W	90
X	59
Y	59
Z	62

Abb. 8 Die Permanent wurde bei Hoefer als dicktengleiche Schrift beauftragt, das Blatt zeigt die Figurenbreiten. Interessant dabei ist, das Hoefer neben seinen freien Kalligrafien auch durchaus penibel planerisch an einen Schriftentwurf gehen konnte.

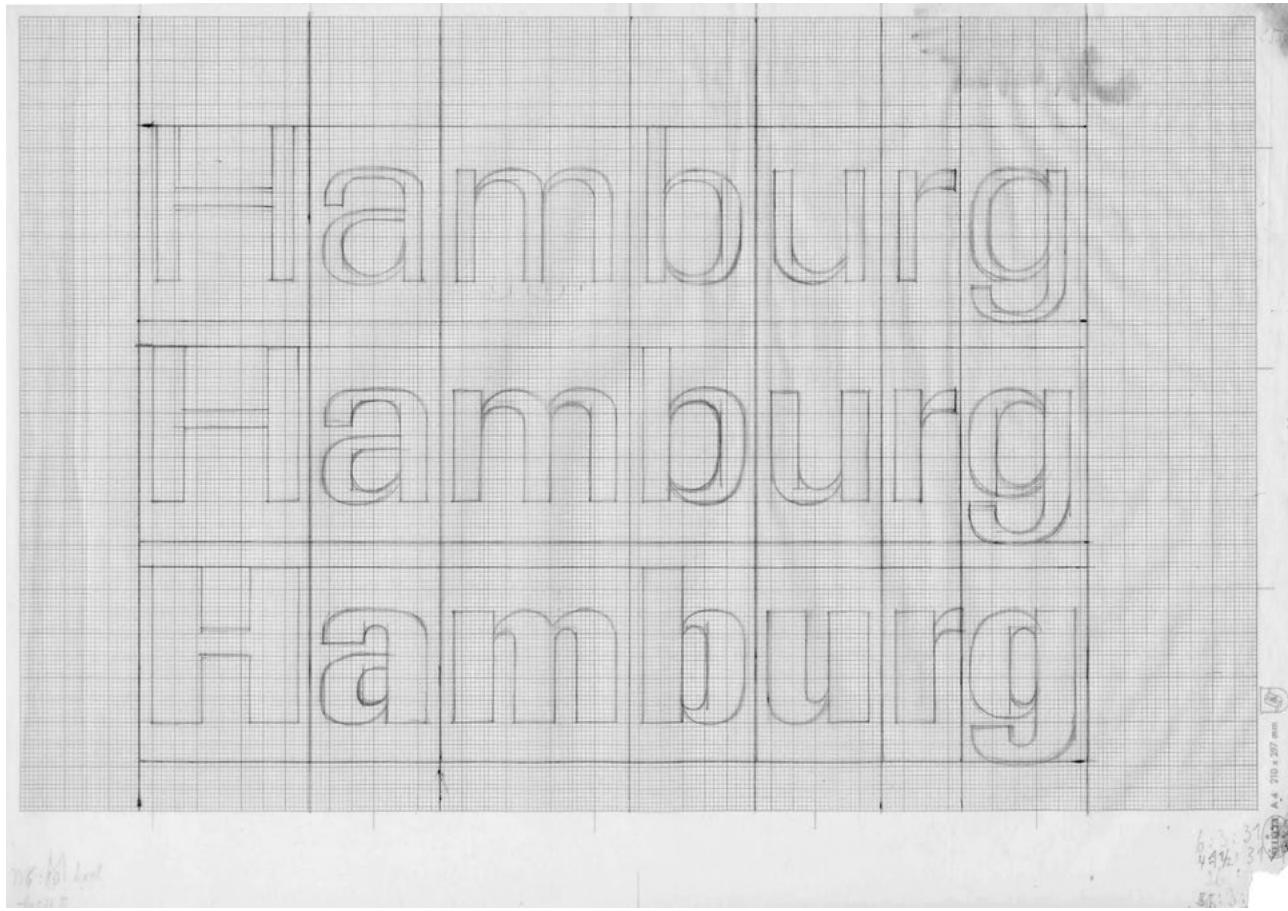


Abb. 9a, 9b Bei den Vorstudien zur Permanent untersucht Hoefer die Möglichkeit, die Buchstaben in den drei Gewichten diktengleich zu zeichnen. Sie weichen noch stark von der endgültigen Form der Permanent ab, tragen aber die ihm so eigene Modulation in sich.

Hamburgitos
Hamburgitos
Hamburgitos

Kfz-Kennzeichen einzudämmen und zudem noch maschinenlesbar zu sein. In den 1970ern, in Zeiten des RAF-Terrors, bestand in der Fahndung das Problem, dass die DIN 1451, die auf Kennzeichen eingesetzt wurde, sehr leicht mittels eines schwarzen Markers oder Klebebands respektive weißer Farbe verändert werden konnte. So konnte beispielsweise aus DE OF 2023 mit drei minimalen Eingriffen DE OE 2028 werden. Hoefer hebelt in seinem Entwurf diese Möglichkeit aus: tanzende Mittelstriche bei AEFH, ein eiriges O, ein gerundetes P, aber eckiges R, geöffnete Punzen im R und bei der 0 als Relikt einer durchgestrichenen Null, um nur einige Abweichungen zu nennen. Dafür wählt er statt des 7er-Rasters der DIN-Schrift nun ein 6er-Raster, an das er sich aber schlichtweg nicht hält. Er entwirft eine unproportionale Schrift, nicht zuletzt durch die gleichen Dicken der einzelnen Buchstaben. Fälschungssicher mag sie sein, bleibt die Frage, ob sie, wenn doch gefälscht, auch erkennungssicher ist.

1978–1980 arbeitet Hoefer im Auftrag der Bundesanstalt für Straßenwesen an dieser Schrift. In Vorentwürfen konzipiert er sie auf den Modulen eines Millimeterpapiers und es ist befreiend, die Schönheit darin zu sehen, erklären sich doch so viele gestalterische Entscheidungen der Schrift daraus – wie etwa die dünneren Diagonalen, die zwangsläufig durch das Raster entstehen. Spätestens durch die Produktion auf Blechschildern wird dann aber alles derart verrundet, dass solche Grundmodule nicht mehr nachvollziehbar sind. Es ist aber vorstellbar, dass Hoefer selbst einen gewissen Spaß bei der Sache gehabt haben muss, widersprach dieser Entwurf doch allem, was er sonst bei seinen Studierenden und der eigenen Arbeit als Korrektur eingebracht hätte. Und nun konnte er all diese Inkonsistenzen einmal selbst mutwillig provozieren.

Die Schrift wird auf den Kennzeichen in Deutschland 1994 in Zusammenhang mit dem Euro-Kennzeichen eingeführt. Sie schlummerte also jahrelang in den Schubladen des Verkehrsministeriums und Hoefer war beim Veröffentlichungsakt nicht mehr involviert. Nun war nicht länger die mittlerweile abgeebzte linksextremistische Bedrohung – und wohl auch weniger die Grenzöffnung nach Osten mit dem damit einhergehenden Diebstahl der Kennzeichen-, sondern vielmehr die politisch vorangetriebene Automatische Verkehrsüberwachung der Grund für die Einführung, wie Benjamin Tiven in seinem lesenswerten Essay⁵ über die Schrift mutmaßt. Offensichtlich war die FE Schrift aber doch so begehrt, dass sie und etliche Ableitungen Hoefers größtes Exportprodukt wurden. Denn nicht nur in Deutschland fahren damit Millionen von Kfzs, nein auch in Kuba, Tansania, Usbekistan oder Indonesien kommt man um ihre Präsenz nicht herum. Die Wikipedia-Liste zählt sage und schreibe etwa fünfzig Länder auf.

Stephan Müller hat sie im Handumdrehen als FE Mittelschrift und FE Engschrift (1995–97) in seiner LL Numberplate-Familie für Lineto ins Digitale kopiert. Sie existieren in einer Variante mit scharfen Ecken in Form des Prägewerkzeugs und einer mit gerundenen Ecken in Form des geprägten Bleches. Auf den einschlägigen Free-Font-Plattformen kursieren zudem Varianten der FE Schrift mit Kleinbuchstaben. So ist Hoefers Gestaltung Motivation für unzählige schriftgestalterische Weiterentwicklungen und Befragungen – und zu nicht weniger Meinungen. Aus der vorher beschriebenen Regellosigkeit und einem konzeptionell stringenten Entwurf resultiert mitunter eine vermeintliche Hässlichkeit, was Fachleute wie Laien zu spitzen Kommentaren hinsichtlich dieser Schrift veranlasst hat.

Wenn etwas polarisiert, reden alle mit. Dies gipfelt in einer Schmähung – nicht etwa eines Schrift-Gestalters, sondern eines Schrift-Stellers. Hans Magnus Enzensberger lässt Z. in *Herrn Zetts Betrachtungen, oder Brosamen, die er fallen ließ, aufgelesen von seinen Zuhörern** nicht nur gegen Designerikonen wüten, sondern insbesondere gegen die FE Schrift: »Anonym hingegen sei ein Mann geblieben, der von Typographie hingegen nicht die leiseste Ahnung hatte, dem es jedoch gelungen war, die Kennzeichen von 58 Millionen Automobilen mit wurstförmigen Lettern zu veranstalten, die er entworfen hatte. [...] Man müsse sich die Hölle als einen Ort vorstellen, der ganz und gar von Designern möbliert sei.«⁶ Abb. 10, 11

SCHÖN GESCHRIEBENES

Hoefer war in tiefstem Herzen Kalligraf, eine Betrachtung, die innerhalb der HfG-Aufzeichnungen keine Beachtung findet, obwohl er zeitgleich mit der Aufnahme seiner Lehrtätigkeit Ende der 1940er-Jahre erst damit begann. In Fachkreisen ist er hochgeachtet und ähnlich verehrt wie damals Rudolf Koch. Nur war er von anderer Natur, viel stiller, bescheiden, keine Kultfigur.

Warum hat es das Kalligrafische so schwer? Schriftkunst ist doch das viel größere Wort als Schriftgestaltung. Es meint die kultivierte Schönschrift der Handschrift und auf diese Weise ist sie immer an eine Person gebunden, die Variationen können noch so gekonnt sein. Sie vermittelt immer Emotionen, und gerade beim Schreiben eines Sinspruchs aus wenigen Worten wiegt jeder Strich, jede Geste besonders schwer. Weil das kalligrafische Schreiben so zeitintensiv ist, ist auch die Festlegung auf den schriftkünstlerisch zu gestaltenden Text noch gewichtiger. Der Raum für eigene Interpretationen wird dem/r Betrachtenden förmlich entzogen.



Abb. 10 Wenn Schriftgeschichte auf der Straße nachvollziehbar wird: Die FE Schrift (oben) tragen ungefähr 90 Prozent aller deutschen Kennzeichen, die Mittelschrift (unten) hingegen zierte nur noch Oldtimer und Youngtimer. Möglicherweise könnte für alternative Antriebsformen eine neue Kennzeichenchrift einen Anreiz schaffen, denn die Fälschungssicherheit ist schon seit langem nicht mehr das Argument für die Notwendigkeit dieser speziellen Form.

Gestaltungsschlüssel:
Neue Kennz.-Schrift:
Aufteilung 1 : 6
mit Strichstärkewechsel

Gestaltungsschlüssel:
Alte Kennz.-Schrift:
Aufteilung 1 : 7

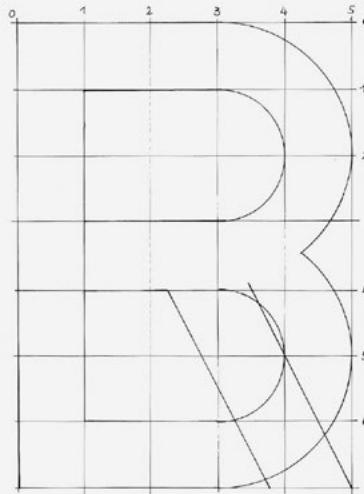
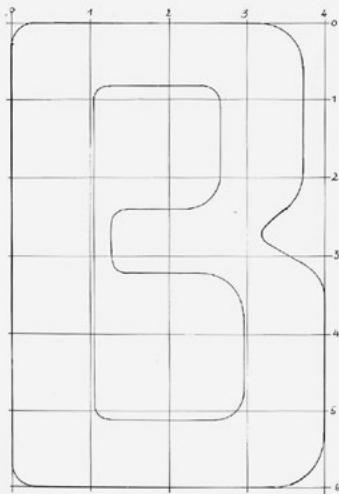
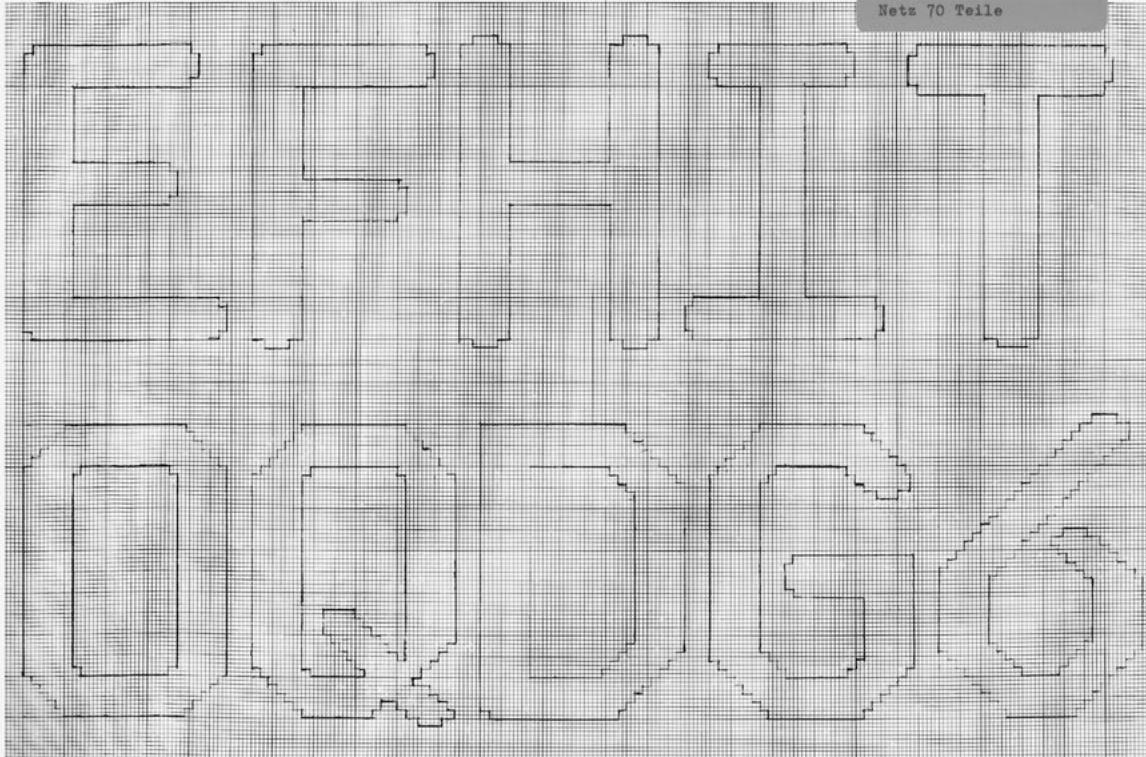


Abb. 11a, 11b Hoefer konstruierte die FE Schrift ursprünglich auf Millimeter-Papier. Er setzt die Buchstaben in ein 6er-Raster und provoziert Abweichungen, die zuvor für die deutschen Kennzeichen verwendete Mittelschrift hält sich in der Höhe an ihr 7er-Raster.

Entw. V
□ - Raster
Netz 70 Teile



145

JS

Der Schriftentwurf hingegen lässt andere Möglichkeiten zu: Die aus dem Entwurf entstehenden losen Buchstaben, egal ob in Blei, Film oder digital umgesetzt, bleiben immer variabel einsetzbar. Die typografische Deutung durch verschiedene ausführende Hände kann ein unendliches Spektrum abdecken. Sie bewahrt sich die Offenheit der Interpretation. Der/die Betrachtende kann in den Dialog mit den Inhalten treten, weil sie eben nicht der Einmaligkeit (eines Grabsteins oder Bibelverses) unterliegen.

Wenn das Schriftschreiben jedoch nicht Selbstzweck ist, sondern als Mittel der Schriftgestaltung betrieben wird, ist es lehrreich wie kaum eine andere Technik zum Entwerfen von Buchstaben. Die Möglichkeiten, aber auch die Einschränkungen durch das Werkzeug, der Duktus, der Rhythmus und damit die Persönlichkeit übertragen sich fließend in jeden Buchstaben des Alphabets. Um dieses dann zu überzeichnen und weiter zu systematisieren, damit es in die unterschiedlichsten schriftgestalterischen Äußerungen eintreten kann. Damals wie heute. Das hat Hoefer in seiner Lehre gekonnt vermittelt.

Hoefer liebte das Experimentieren, zu diesem Zweck entwickelte er mit dem Federhersteller Brause & Co. in Iserlohn die sogenannte »Brause 505«. Eine rechteckige Plattenfeder – für gewöhnlich sind diese rund – mit einem spezifischen Seitenverhältnis und einer hohen Flexibilität. Das alles mit einer Feder übertitelt er seine Untersuchungen: ob konstruiert, ob gestisch, ob variiert im Kontrastverlauf, ob doppelt konturiert ... die Möglichkeiten scheinen endlos. Er konnte dem »reversed contrast« schon siebzig Jahre vor der gerade noch andauernden Modescheinung etwas zusprechen. Die Feder ist heute in den einschlägigen Onlineshops

kaum noch zu ergattern, Hoefers ehemalige Studierende haben damals wohlweislich die Restbestände aufgekauft. Seine geschriebenen Druckschriften, die direkt aus diesen Untersuchungen entstanden und bei den Gebr. Klingspor veröffentlicht wurden, überschlugen sich förmlich: Salto (1952), Saltino (1953) Saltarello (1954).

Auch zu erwähnen sind seine Bemühungen um die Reform der Schulschrift/lateinischen Ausgangsschrift, die er allerdings 1976 einstellt, als seine Briefe ans hessische Kultusministerium unbeantwortet bleiben. Obwohl ihm Michael Twyman von der University of Reading Rückendeckung gibt und beglaubigt, dass er »einer der fuhrenden Schriftpaedagogen Europas« ist.⁷ In Hoefers Aufzeichnungen lässt sich nachvollziehen, wie er seine Forschung in die Lehre einbezog. So befassten sich die Studierenden der Hochschule für Gestaltung mit dem Problem der »soziale[n] und [der] praktische[n] Seite der Handschrift in der Gesellschaft«. Sein Konzeptpapier »Modellvorschlag MH76« zur Vermittlung und Schreibweise ist eindringlich und nachvollziehbar: »1. Wegfall der Schleifenbildung bei Versalien und Gemeinen, 2. Wegfall besonderer Versalien englischer Herkunft, dafür Versalformen in Anlehnung an die Capitale, 3. Wegfall von Rundkehren oben bei h, m, n, dafür Spitzkehre h, m, n, d.h. Verkürzung des Schreibweges, 4. Wegfall einer geforderten Einzigartigkeit, vor allem nach Versalien (Verbindungsstriche).«⁸ Hoefer war zudem in das Projekt »Type before Gutenberg« von Linotype involviert, welches von Adrian Frutiger initiiert wurde. Dazu wurden führende Kalligrafen gefragt, eine Neuinterpretation von handschriebenen gebrochenen Schriften für die Nutzung im modernen, digitalen Schriftsatz vorzunehmen.

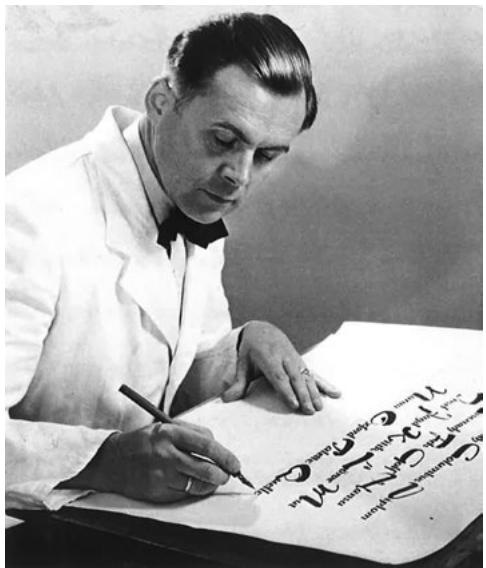


Abb. 12 Hoefer schreibt wie gedruckt. Entwurf der »Salto« mit der von ihm entwickelten Feder Brause 505, die bei Schriftgießerei Gebr. Klingspor in Offenbach veröffentlicht wird.



Abb. 13 Mit dem Federhersteller Brause hat Hoefer eine rechteckige Plattenfeder entwickelt, die »Brause 505«. Aufgrund ihrer Elastizität konnte er damit geschriebene Schriften zeichnen, aber auch die eckigen Abschlüsse einer Groteskschrift erzeugen.

Hoefer wird für seine Spontaneität in der Kalligrafie gerühmt und dafür, fernöstliche Kalligrafie, vor allem im Umgang mit dem Pinsel, auf seine eigene Art und Weise ins lateinische Alphabet übersetzt zu haben. In die Breite gezogen, fett, stark geneigt, mit Raffinesse und Witz, davon zeugen seine geschriebenen Druckschriften wie die Zebra (1963–65) und Sho (1992). Sie sind eigenwillig. Sie sind aus der Mode und für unseren heutigen Blick eher unbrauchbar, aber man kann sich auf sie einlassen und sie bewundern. Abb. 12–15

DER LEHRER, EIN LERNENDER⁹

Hoefer gibt in der Lehre dem Prozess, der Untersuchung Vorrang vor dem Endergebnis und so scheint auch sein eigenes Werk motiviert gewesen zu sein. »Kalligrafie ist nicht da, um Ergebnisse zu erzielen, sondern um Möglichkeiten zu erkunden.«¹⁰ Er unterrichtet Schrift in den Grundlagen als Lehrer für Schrift, ab 1961 als Fachklassenleiter. Im Vorlesungsverzeichnis des Wintersemesters 1973/74 sind zwei Kurse benannt: »Übungen in Schrift: Vom Element zum System« und »Übungen in Schrift: Schriftbilder«. Mittels Schreibwerkzeugen und zeichnerischen Mitteln gestalteten die Studierenden Alphabete und Logos. Zu einer weiteren typografischen Anwendung kam es weniger, war es doch damals mit einem erheblich größeren technischen Aufwand verbunden als heute, eine Schrift »zum Laufen« zu bringen.

Schriftgestaltung braucht Fokus, was im Gefüge der HfG nicht unbedingt angelegt war, so gab es Ende der 1960er lediglich zwei Studierende in seiner Klasse im Hauptstudium. Gundela Kleinhödermann (geb. Wesenberg) studierte von 1966–1969 an der Werkkunstschule in Hoefers Schriftklasse. In einem Telefonat berichtet sie, dass, obgleich die Schule regulär um 8 Uhr aufgeschlossen

a b c d e f g h i j k
l m n o p q r s t u
v w x y z ä ö ü
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

Abb. 14 Die Druckschrift Bigband im Schnitt Ultrabold ist ursprünglich mit der von Hoefer entwickelten Feder Brause 505 konstruiert, hier ist eine gezeichnete, unveröffentlichte Vorstudie mit Deckweiß-Korrekturen zu sehen. Ein bisschen Space Age, ein bisschen Sachplakat, ein bisschen Gill Ultra-Bold. Obgleich er diese Referenzen bewusst im Blick hatte – genau hier macht es Spaß zu verstehen, wie unvoreingenommen er ist.

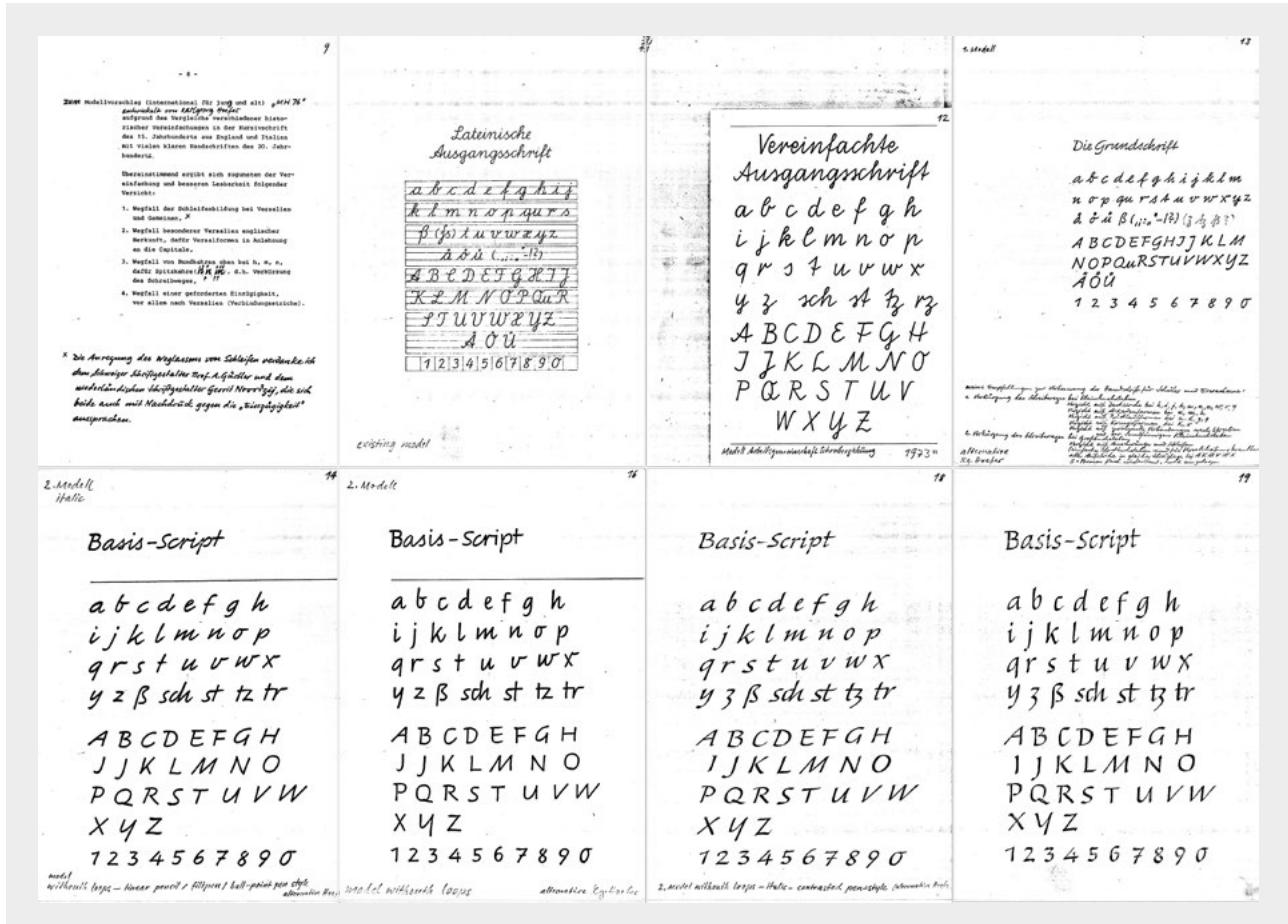


Abb. 15 Bei seinem Anliegen, die Schulschrift zu reformieren, scheiterte Hofer an den Behörden. Seine Überlegungen entstanden im Austausch mit internationalen Kolleg:innen, u.a. war er auf den ATypI-Konferenzen (Association Typographique Internationale), von André Gürtler und Gerrit Noordzij angeregt.

wurde, Hoefer von den Studierenden erwartete, dass sie sich bereits um 7 Uhr zum Schreibunterricht einfanden. Das ging dann bis 18 Uhr, verbunden mit der Empfehlung, doch auch noch zur Abendschule zu kommen. Zwei Tage die Woche.¹¹ Hoefer war Protestant, wie Koch im Übrigen auch. Sicher eine gute Eigenschaft für die unentwegte Disziplin, die die Arbeit erfordert. Man malt sich eine klösterliche Schreibwerkstatt in absoluter Stille aus, eine Arbeitsatmosphäre, die allerdings von Hoefers Humor flankiert wird. Hier wird nicht an der Schrift gearbeitet, ohne von ihm Mut gemacht zu bekommen oder auf zufällige Entdeckungen hingewiesen zu werden. Bibelverse hatten im Unterricht allerdings keinen Platz. Die Fraktur auch nicht. In Anbetracht der brodelnden politischen Situation um 1970 passte das alles nicht ins Bild, nicht in die damalige Welt. Auch wenn es in Offenbach nicht ganz so revolutionär wie in Frankfurt zuging.

ÜBERSCHRIEBENES

Wie manifestiert sich die Identität einer Hochschule? Durch die äußeren Umstände? Die Zeit, den Ort? Durch den Glanz ihrer Historie? Durch die Studierenden? Durch die Lehrpersonen? Durch Programmentwürfe ihres Rektors? Wie nahm Hoefer diese Umbrüche um 1970 wohl wahr, wie hat er aktiv daran mitgestaltet, sich dagegengestellt oder sich dem entzogen? Hoefer hat das Gründungsjahr der HfG nicht weiter markiert. Vielleicht war er zu zurückhaltend als Person, vielleicht nicht weiter involviert. Aber vielleicht hat er die Umbenennung auch einfach nicht als Zäsur, sondern vielmehr als Kontinuität begriffen. Sein Fachwissen und seine Vermittlungsgabe hat die Zeiten ohnehin überdauert und trotz guter, sogar freundschaftlicher Kontakte zu seinen Kollegen hat er sich in der Hochschulpolitik offensichtlich nicht weiter engagiert.

Gundela Kleinholdermann, die das Gründungsjahr knapp verpasst hat, beschreibt die Umbildungsphase Ende der 1960er als eine unruhige Zeit, in der es beispielsweise undeutlich schien, wie lange der Werkkunstschulabschluss seine Gültigkeit haben werde.¹² Und auch mit der Umbildung zur Kunsthochschule taten sich laut ihrer Schilderung neue Herausforderungen auf. Die Dozierenden, die alle Praktiker waren, handelten nun als Professorinnen bzw. Professoren. Sie begegneten aber nicht mehr Studierenden, die allein handwerkliche Abschlüsse hatten, sondern von nun an solchen, die mit dem Abitur oftmals einen höheren Bildungsabschluss als sie selbst hatten. Es dauerte eine Weile, bis sich der Universitätsbetrieb eingependelt hatte. Hoefer, der in dieser Phase nicht wie alle anderen mit der Ernennung zum Professor bedacht wurde, brachten all die Ungleichgewichte nicht aus der Ruhe. Er machte weiter wie eh und je.

Er hatte keine Angst vor dem weißen Blatt Papier, und war es noch so teuer. Jedes Mal reizte ihn eine neue Entdeckung. Gleich ob vom Schreibwerkzeug motiviert, und da war er wirklich undogmatisch, oder von einer neuen Technologie. Mit größter Spontaneität ging er ans Werk. Er besaß aber auch die Ausdauer, diese Entwürfe penibel auszuarbeiten. Diese Begeisterung und den Tatendrang merkt man seinem Werk an.

Seinen Schriftentwürfen fehlte sicherlich die Allianz mit der Typografie. Bekannte Plakate, Buchcover oder Erscheinungsbilder, die mit Hoefers Schriften gestaltet wurden, haben wir kaum vor Augen. Internationale Zeitgenossen, die eine ähnliche Bandbreite in ihrem Schaffen aufweisen können, wie Walter Haettenschweiler (1933–2014), Joseph Churchward (1932–2013) oder Othmar Motter (1927–2010) haben aufgrund ihrer Nähe zum

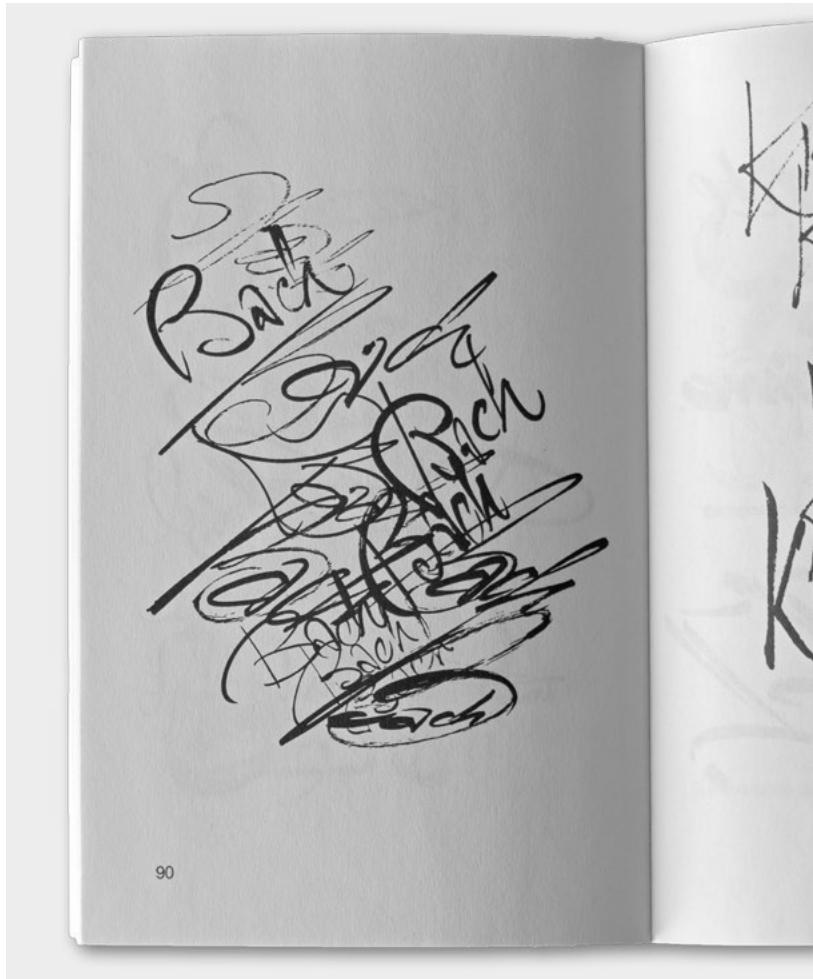


Abb. 16 Es vergeht kein Tag, an dem Hoefer nicht neue Buchstaben zu Papier bringt. Hier ist in seinem von dem Federhersteller Brause herausgegebenen Anleitungsbüchlein »Das alles mit einer Feder« eine locker hingeworfene Kalligrafie zu seinem Lieblingskomponisten zu sehen.

Grafikdesign andere Spuren hinterlassen und werden heutzutage anders rezipiert. Hoefers Schriftentwürfe können mit deren Werk mithalten, doch müssten sie anders als bisher gelesen werden.

Für die HfG stellt Hoefers Beteiligung an der Lehre ein nicht zu unterschätzendes Kontinuum dar. Im Kosmos Offenbach ist sein Schaffen unterschwellig eingeschrieben, ob als Kirchenfenster, als Logo für Sportvereine oder die Industrie, als Zusammenarbeit mit dem befreundeten Wilhelm Kumm Verlag oder Karl Klingspor. 1989 wurde er mit der Bürgermedaille in Silber der Stadt Offenbach für seine Verdienste geehrt, 1993 wurde ihm das Verdienstkreuz am Bande der Bundesrepublik Deutschland verliehen.

Und auch seinen Studierenden entgingen Hoefers Erfolge nicht. Roberto Weck, der von 1968 bis 1974 an der Hochschule studierte, bekräftigt dies im Gespräch mit Marc Ries: »Man hat es schon verfolgt und er war auch anerkannt, weil er natürlich sein Fach beherrschte. Der hat ja nicht nur die Permanent, sondern auch ein paar andere Schriften entwickelt. Aus der Permanent geht die Headline hervor und mit der hatte fast jeder später im Laufe seines Lebens zu tun, als Grafikdesigner. Das ist so eine schmal geschnittene Schrift. Dann hatte er die Schrift für das griechische Telefonbuch gemacht. So eine Normschrift, also griechisch, und er entwickelte die heute noch gültigen Euro-Kfz-Kennzeichen. Außerdem war das ein Netter. Der Hoefer war ein Netter [...].«¹³

Wie das Beispiel der Permanent zeigt, sind Hoefers Schriften auch heute noch an schluss- und Entwicklungsfähig, sie sind nicht modisch, sondern offensichtlich nachhaltig, da sie überdauern. Hoefer wusste das und so formuliert er für die Ausstellung im Leder museum: »Die Schreibkunst von heute basiert

aber nicht nur auf dem Formenreichtum der Vergangenheit, sondern drängt nach persönlichem Ausdruck.«¹⁴ Obwohl Hoefer sich beim Schreiben gerne mit Bach und Smetana vergnügte, bleibt mir seine Displayschrift Bigband (1974) im Sinn und im Ohr. Seine Schriften sind eigenwillig. Nicht ohne Grund verwenden die Chemical Brothers die »Sho« für ihr Logo. Im Archiv in Rumpenheim und in Oberneisen schlummern vermutlich noch mehr unentdeckte Schätze. Abb. 16, 17

NACHTRAG UND DANK

Zwei nachhallenden Begegnungen habe ich lebhafte Schilderungen über Karl-georg Hoefer zu verdanken. Otmar Hoefer, Hoefers jüngster Sohn, pflegt den Nachlass und weiß dessen Werk in die Schriftgeschichte einzuordnen. Er war als Ingenieur und Vertriebsleiter für Schriften bei Stempel in Frankfurt und Linotype in Bad Homburg tätig. Gundela Kleinholdermann ist Kalligrafin und Typografin und engagierte sich nach ihrer Familienzeit in der Druckwerkstatt des Gutenberg Museums Mainz.



Abb. 17 Das Logo der Chemical Brothers ist mit der Pinselschrift Sho gestaltet, sie wurde allerdings sehr stark verfremdet. Buchstabenformen wie das a und b weichen extrem ab. Generell ist sie ziemlich rund geschliffen worden, sodass man hier nicht mehr von der Originalschrift sprechen kann.

- 1 Das Zitat ist den Lebenserinnerungen Karlgeorg Hoefers entnommen.
Manuskript: Nachlass Hoefer.
- 2 Die Fotografie des Displays findet sich ebenfalls in Hoefers Lebenserinnerungen. Manuskript: Nachlass Hoefer.
- 3 Hoefer, Karlgeorg, *Richtlinien für die Entwicklung der neuen Steinschrift*.
Manuskript, o. J., o. S. Nachlass Hoefer, 1976.
- 4 Ebd., o. S.
- 5 Vgl. Tiven, Benjamin, *FÄLSCHUNGSSERSCHWERENDE SCHRIFT*, in:
The Serving Library, New York 2023.
<https://www.servinglibrary.org/journal/3/falschungsserschwerende-schrift>
(Zugriff am 11.11.2023)
- 6 Enzensberger, Hans Magnus, *Herrn Zetts Betrachtungen, oder Brosamen, die er fallen ließ, aufgelesen von seinen Zuhörern*, Berlin 2013, S. 58f.
- 7 Beiträge zur Schulschriftsituation und ihren Ursachen in der Bundesrepublik Deutschland. Mit einem Modellversuch, bearbeitet von Karlgeorg Hoefer, Dozent an der Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main.
Association Typographique Internationale zum Working Seminar für Schriftlehrer in der Universität Reading, 4.–10. Juli 1976. Manuskript, Nachlass Hoefer, o. S.
- 8 Ebd.
- 9 Frei nach Halbey, Hans Adolf, *Karlgeorg Hoefer*, Offenbach am Main: 6. Druck des Klingspor Museums, Offenbach am Main 1963, S. 17.
- 10 *Schriftkunst · Letter Art · Karlgeorg Hoefer. Festschrift. Die Kalligrafie Edition*, Hardheim 1989, S. 56.
- 11 Kleinholdermann im Gespräch mit der Autorin. Telefonat im August 2023.
- 12 Wie Anm. 7.
- 13 Interview mit Marc Ries, siehe den Text »Die Studenten waren getrieben, etwas grundlegend zu verändern«.
- 14 Wie auf Karlgeorg Hoefers Webseite unter der Rubrik »Familiengeschichte« ausgeführt wird: www.kghoefer.de/KgHoefer_Familie (Zugriff am 11.11.2023).

Die HfG Offenbach: mehr als die Summe ihrer Teile

Eine Spurensuche zur Rezeption von Forschung, Lehre und experimenteller Gestaltung am Fachbereich Produktgestaltung

Dagmar Steffen

Anfang der 1970er-Jahre wurden die Weichen für die rund dreißig Werkkunstschulen in Westdeutschland neu gestellt: Als ein »zeittypisches Phänomen«¹ der ersten Nachkriegsjahrzehnte passten sie nicht in die neue Zeit, da das Kompetenzprofil der Absolventen nicht mehr den komplexen Anforderungen der Industrie an Produktgestalter entsprach. Die große Mehrzahl der Werkkunstschulen wurde daher in Fachhochschulen überführt oder als Fachbereich in bereits bestehende Institutionen integriert. Nur wenige wurden in die neuen Gesamthochschulen eingegliedert oder in den Rang einer Kunsthochschule erhoben – so die Offenbacher Werkkunstschule. Zu verdanken ist dies nicht zuletzt dem damaligen Direktor Dieter Döpfner, der »die alte Werkkunstschule« wie auch »die alte Kunstabakademie« als »tot« ansah, die »von einzelnen Bundesländern propagierte ›Fachhochschule für Design‹ jedoch nicht als Lösung für die Offenbacher Schule akzeptierte.² Vielmehr forderte er in seinem Grundsatzpapier *pro vocation* eine »grundsätzliche Veränderung«. An einem »Institut der Zukunft«, das als neuer Typus die Trennung von ›freier‹ und ›angewandter‹ Kunst überwindet, sollte »Gestaltung auf der Grundlage wissenschaftlicher Erkenntnisse und gestalterischer Experimente unter der Voraussetzung eines interdisziplinären Informationsaustausches« vermittelt werden.³

Programme und Manifeste sind bekanntlich das eine, wie sie in der Praxis umgesetzt und gelebt werden etwas anderes. Mit der Gründung der HfG Offenbach als Kunsthochschule des Landes Hessen im September 1970 und der Neustrukturierung in die Fachbereiche Architektur, Visuelle Kommunikation und Produktgestaltung (im Folgenden Fb PG) wurde dafür eine neue Basis gelegt. Liest man in den acht Ausgaben

der von Studierenden zwischen 1974 und 1976 herausgegebenen Zeitschrift *Desein*, so belegen etliche Texte und Protokolle die von ihnen damals erlebte Verunsicherung hinsichtlich Lehrinhalten, Studien- und Prüfungsordnung sowie ihrer zukünftigen Rolle und Perspektive als Designer und Designerinnen. Eineinhalb Jahre zuvor hatte Arianna Giachi in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* einen Artikel publiziert, in dem sie ein seit Jahren herrschendes bundesweites »Chaos der Designer-Ausbildung«, den Bedarf des Marktes verfehlende Ausbildungsprogramme, die industrikritische Haltung der Studierenden sowie insgesamt zu hohe Absolventenzahlen beschrieb.⁴ Diese Verwerfungen waren nach Gründung der HfG Offenbach auch dort deutlich spürbar und verlangten nach Konsolidierung – diese gelang am Fb PG jedoch innerhalb weniger Jahre.⁵ Er entwickelte ein Profil, das mit Döpfners Vision durchaus korrespondierte. Eine wesentliche Komponente, die zur Konsolidierung und Neukonzeption der Lehre beigetragen haben dürfte, war sicherlich die Berufungspolitik: Mit Richard Fischer, Bernhard E. Bürdek und Jochen Gros lehrten drei Dozenten an der Hochschule, die an der HfG Ulm bzw. am Institut für Umweltplanung (IUP) sozialisiert und gleichzeitig neugierig genug waren, um über die Ulmer Doktrin hinauszudenken. Konstatierten Kai Buchholz und Justus Theinert in ihrem Panoptikum *Designlehre. Wege deutscher Gestaltungsausbildung*, dass an anderen Schulen »der Reformwille« mit der Neugründung »sein Ziel erreicht« hatte und »die zu diesem Zeitpunkt gesicherten Methoden nach Ulmer Vorbild [...] mehr oder weniger flächendeckend zur Grundlage der [...] Studienordnungen«⁶ wurden, so begann die Professorenschaft an der HfG Offenbach unterdessen, das überall »vorhandene Theorievakuum« (Schwer)⁷ mit einer Einführung in

die Designmethodologie und der Entwicklung des sog. Offenbacher Ansatzes zu füllen.

DER OFFENBACHER ANSATZ: DESIGNTHEORIE FÜR EINE BESSERE PRAXIS

Als eine durch die Hochschulreform den Technischen Hochschulen nun gleichgestellte Kunsthochschule mit Diplom-Studiengängen sah sich der Fb PG in der Pflicht, ebenbürtige methodische und theoretische Grundlagen für die Produktgestaltung zu erarbeiten. Aufbauend auf seinen Vorarbeiten, einem am IUP entstandenen Zwischenbericht 2 *Dialektik der Gestaltung* und der an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig abgelegten Abschlussarbeit *Erweiterter Funktionalismus und Empirische Ästhetik* entwickelte Gros – als Kontrapunkt zu dem von Siegfried Maser vertretenen Ansatz einer transdisziplinären Designtheorie – einen disziplinären Ansatz zu *Sinnlichen Funktionen im Design*, der später der besseren Verständlichkeit wegen metaphorisch »Theorie der Produktsprache« benannt wurde.⁸ Diese verlagerte den Fokus vom funktionalistischen Paradigma auf die kommunikativen Aspekte von Produkten, auf ihre Zeichenhaftigkeit und Bedeutung, die Nutzende ihnen unterbewusst zuschreiben. Mit definierten Fachbegriffen und einer Sammlung von anschaulichen Präzedenzfällen aus der Designpraxis sollte die Theorie in der Lehre wie auch in der Berufspraxis die Begründbarkeit und intersubjektiv nachvollziehbare Kritik von gestalterischen Entscheidungen verbessern, ohne dabei ausschließlich auf harte Fakten wie praktische Produktfunktionen, Konstruktion, Stabilität, Materialeigenschaften etc. zu rekurrieren.⁹ Wurden Designer in jenen Jahren häufig noch als Eindringlinge in das Metier der bereits gut etablierten Ingenieure angesehen,

so sollten sie sich nun als Spezialisten für die produktsprachlichen Funktionen in den interdisziplinären Entwicklungsteams der Industrie besser behaupten können.¹⁰ »Für uns stand [...] immer der praktizierende Designer im Vordergrund«, umreißt Gros das Ziel der Theoriebildung. Der praktische Mehrwert der Theorie dürfte viele Industriedesigner und Dozenten überzeugt haben. »Im heutigen Industriedesign bildet die Produktsemantik, also die zeichenhaften Funktionen von Produkten, für viele Experten einen der wichtigsten Themenschwerpunkte«, befand zum Beispiel Gerhard Heufler, der in seinem Einführungsbuch *Design Basics: Von der Idee zum Produkt* den Offenbacher Ansatz ausführlich behandelt.¹¹ Auch in Kompendien mit designtheoretischen Grundlagentexten erschienen später Auszüge aus der Schriftenreihe zu *Grundlagen einer Theorie der Produktsprache*.¹²

Diese von der HfG Offenbach verlegte dreibändige Schriftenreihe, vorausgegangene Veröffentlichungen in der *form, Zeitschrift für Gestaltung* sowie ein in zahlreiche Sprachen übersetztes Einführungsbuch *Design. Geschichte, Theorie und Praxis der Produktgestaltung* von Bernhard E. Bürdek machten die Theorie ab Ende der 1970er-Jahre über die Hochschule und auch über die Fachgrenzen hinaus international bekannt; im Jahr 2000 folgte eine Aktualisierung.¹³ Für Claudia Mareis markiert der Offenbacher Ansatz nicht weniger als »einen Paradigmenwechsel innerhalb der Geschichte der Designtheorien der Nachkriegszeit«¹⁴, was mit Blick auf das Erscheinungsjahr der ersten Publikationen in der *form, Zeitschrift für Gestaltung* (1976) berechtigt ist. Doch die Offenbacher blieben nicht die einzigen auf diesem Feld, als die Produktsemantik in den 80er-Jahren zu einem »hot topic« (Vihma)¹⁵ wurde. Klaus

Krippendorff und Reinhart Butter, die nach ihrem Studium an der HfG Ulm in die USA ausgewandert waren und später dort Kommunikationswissenschaften bzw. Industrial Design lehrten, verfolgten die Entwicklungen an der Offenbacher Schule aus der Ferne und es gab einen sporadischen Austausch, der sich in Fachartikeln und Begegnungen an Symposien niederschlug.¹⁶ Ab Mitte der 80er-Jahre engagierte sich weiterhin Susann Vihma an der University of Industrial Arts Helsinki, der heutigen Aalto University, mit internationalen Symposien und Workshops, bei denen unter anderem Krippendorff und Butter als Referenten auftraten.¹⁷ Gleichwohl gab es aufgrund unterschiedlicher philosophischer Grundlagen unüberbrückbare Differenzen und Distanzierungen zwischen den drei »Schulen«.¹⁸

Im deutschsprachigen Raum vermitteln Kolleginnen und Kollegen bis heute die Theorie der Produktsprache in der Lehre,¹⁹ beziehen sich im Theoriediskurs auf sie,²⁰ wenden sie zur Analyse von verschiedensten Gegenstandsbereichen wie Gender, Crafts, Interaction Design, Essen, Bekleidung, Smart Textiles sowie Innovation und Bedeutungswandel von Zeichen an²¹ und entwickeln sie in verschiedener Form weiter²². Auch in der Betriebswirtschaft, Unternehmensberatung und im Designmanagement interessierte man sich für die Theorie, erkannte man doch schon früh, dass die Anmutung und Symbolik von Produkten ein wichtiger Wettbewerbsfaktor ist und mit dem theoretischen Rüstzeug aus Offenbach gut adressiert werden kann.²³ Bemerkenswert ist, dass in diesem Kontext Arbeiten entstanden, die wiederum am Fb PG aufgegriffen wurden; so etwa die Dissertation von Jutta Brandlhuber, in der sie bei industriell gefertigten Produkten verschiedene Ornamenttypen identifizierte. Im Bereich der Anzeichengestaltung erlaubten

ihre Differenzierungen eine erhellende Neubewertung.²⁴

Zum Profil der HfG Offenbach in den 70er- und 80er-Jahren gehörte weiterhin eine Studentenschaft, die durch das allgemeine gesellschaftliche Klima sowie Lektüre der einschlägigen Schriften von Theodor W. Adorno und Max Horkheimer, Herbert Marcuse, Erich Fromm, Wolfgang Fritz Haug, Victor Papanek u.a.m. politisiert war, sich mit gesellschaftlichen Fragen und der Rolle von Produktdesign in einer kapitalistischen Konsum- und Wegwerfgesellschaft kritisch auseinandersetzte und nach Antworten und beruflichen Perspektiven jenseits des klassischen Industriedesigns suchte. Auch für diesen Diskurs bot die Theorie der Produktsprache einen wichtigen Anknüpfungspunkt. Sie bildete eine Grundlage für die theoretisch fundierte Auseinandersetzung mit der symbolischen Funktion von Produkten – und erlaubte somit, einen Pluralismus von Werthaltungen und Lebensstilen zu thematisieren und diese mit gestalterischen Fragestellungen sowie experimentellen Entwürfen zu verbinden. Dies wurde für Jochen Gros zu einem seiner Forschungsfelder in den nächsten Jahren. Frisch berufen, schrieb er in der Studierendenzeitschrift *Desein* im Mai 1974 über das Konzept eines Abgrenzungskonsums: Anstatt auf Haugs Kritik der Warenästhetik mit Resignation und Verleugnung der ästhetischen Komponente des Designs zu reagieren, gelte es, »aus der Kritik am Statuskonsum heraus alternative Wertebündel zu artikulieren, zu begründen – und in Entwürfe umzusetzen«.²⁵ Ähnlich wie später der Kulturtheoretiker Dick Hebdige, der die Stilsemantik von Subkulturen als Form der Verweigerung gegenüber dem Establishment erforschte²⁶, spekulierte er über die Möglichkeit, dem zum Statussymbol mutierten Design im Stil der »Guten Form« einen »Abgrenzung-

design von unten« entgegenzusetzen. Gleich für das nächste Semester kündigte er das Thema »Normative Ästhetik« an – »nicht nur als theoretisches Seminar, sondern mit dem Schwerpunkt der praktischen Umsetzung, ein Seminar [...] in Verbindung mit Projektarbeit«.²⁷ Das war typisch – für das Lehrkonzept von Gros wie auch für den gesamten Fb PG: Statt Theorieseminaren auf der einen Seite und Entwurfsübungen auf der anderen, unterrichtet von zwei Dozierenden, wurden theoretische Reflexion und gestalterische Praxis miteinander verbunden und von einem Dozierenden vermittelt. Indem Gros in der Lehre erkennbare gesellschaftliche Problemstellungen, technologische Entwicklungen oder gestalterische Trends aufgriff, diese theoretisch fundiert durchdachte und in Entwurfsprojekten experimentell auslotete, entsprach seine Arbeit exemplarisch dem, was man als experimentelle Designforschung bezeichnen kann. Diese zeichnet sich dadurch aus, dass sie Merkmale des wissenschaftlichen wie auch des gestalterischen Experiments aufweist; das heißt, sie führt einerseits zu wissenschaftlich anschlussfähigen Erkenntnissen, andererseits gehen aus ihr auch innovative Artefakte oder neue Prozesse und Methoden hervor, die den Kanon erweitern.²⁸ Zwei langjährige Schwerpunktthemen, die Gros – Forschung und Lehre miteinander verbindend – am Fb PG durchführte, lösen dies ein. Darüber hinaus haben sie als Marksteine der Designgeschichte, als die man sie heute im Rückblick bezeichnen kann, eine große Außenwirkung: Angesprochen sind die Arbeiten der Gruppe Des-In, die zwischen 1974 und 1980 bestand, und die Arbeit des C_Labors, das von 1994 bis 2003 am Fb PG aktiv war; beides sei im Folgenden vorgestellt.

DES-IN – VORLÄUFER FÜR DESIGN IM KONTEXT VON NACHHALTIGKEIT

Kein Zufall, dass sich Des-In (Abkürzung für Design Initiative) in dem von Offenheit, kritischem Diskurs und intrinsischer Motivation geprägten Klima an der HfG Offenbach gründete. Hervorgegangen war die Initiative aus der studentischen Arbeitsgruppe AG2, die sich in den vorlesungsfreien Sommermonaten 1974, über die Disziplingrenzen hinaus-schauend, mit dem Bericht des Club of Rome *Grenzen des Wachstums* befasste. Zusammen mit Jochen Gros, der zu der Gruppe hinzugestoßen war, griffen sie die Ausschreibung des 2. Forumswettbewerbs des IDZ (Internationales Design Zentrum) Berlin *Produkt und Umwelt* auf und reichten ein theoretisches Papier sowie fünf Produktentwürfe ein, die als »Denkanstoß« und »Leitbilder« für weniger, dafür aber einen sinnlichen und umweltverträglichen Konsum stehen sollten.²⁹ Ermutigt durch die Anerkennung der Jury, verfolgte die Gruppe ihren Ansatz weiter. In den nächsten Jahren entstanden diverse Produkte aus Abfallmaterialien und Halbzeugen, unter anderem das Reifensofa, Möbel aus Teekistenholz, Lampenschirme und Koffer aus Offset-Druckplatten, Knüppelholz-Tischböcke und Schmuck aus Zahnrädern, Flügelmuttern u.a.m., die mit ihrer damals noch sehr provokativen Produktsymbolik aus dem Rahmen des vermeintlich »guten Designs« fielen. Abb. 1-5 Dieser auf Wertigkeit und Perfektion abzielenden Haltung des Industrial Design setzten sie unter dem Motto »billig ist schön« das Einfache, Unperfekte, Emotionale entgegen, das einen alternativen Lebensstil und eine »neue Werthaltung gegenüber dem Konsum« (Gros)³⁰ verkörpern und auch präsentativ sichtbar machen sollte. Zudem erschien die sinnlich ansprechende, reizvolle Gestaltung der Des-In Produkte, die auch ein »neues Ornament« begrüßte, als ein



Abb. 1a, 1b Des-In Schmuck-Unikate aus Zahnrädern, Uhrenteilen u.a.m., Design: Beate Rosebrock, Ingrid Ute Ehlers, 1978.

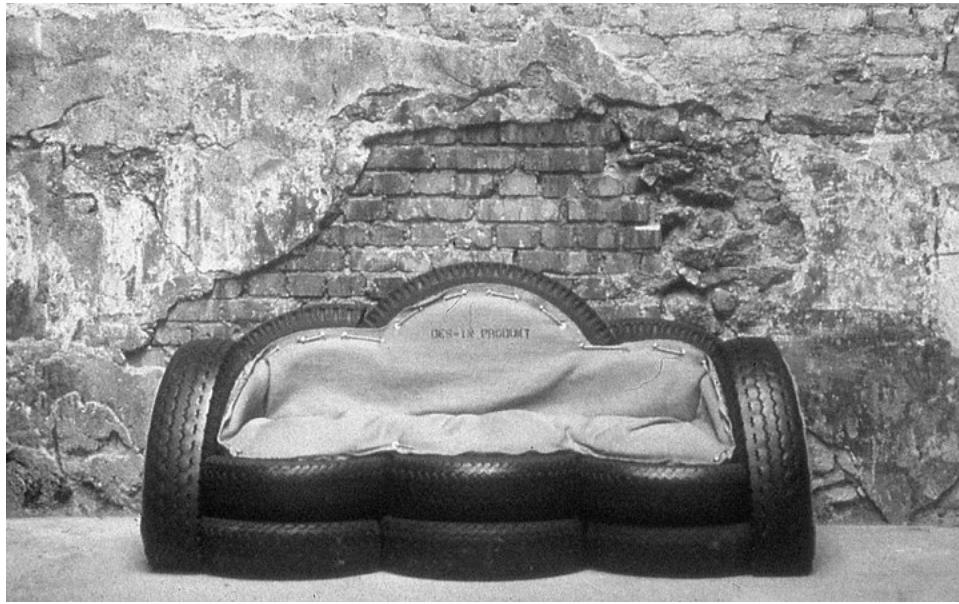


Abb. 2 Reifensofa in der Kunsthalle Mainz, Design: Jochen Gros, 1975.



Abb. 3 Teekistenschrank; die Beschriftung der vormaligen Teekisten wird zum »neuen Ornament«, der Schrank zum seriellen Unikat, Design: Lothar Müller, 1976.

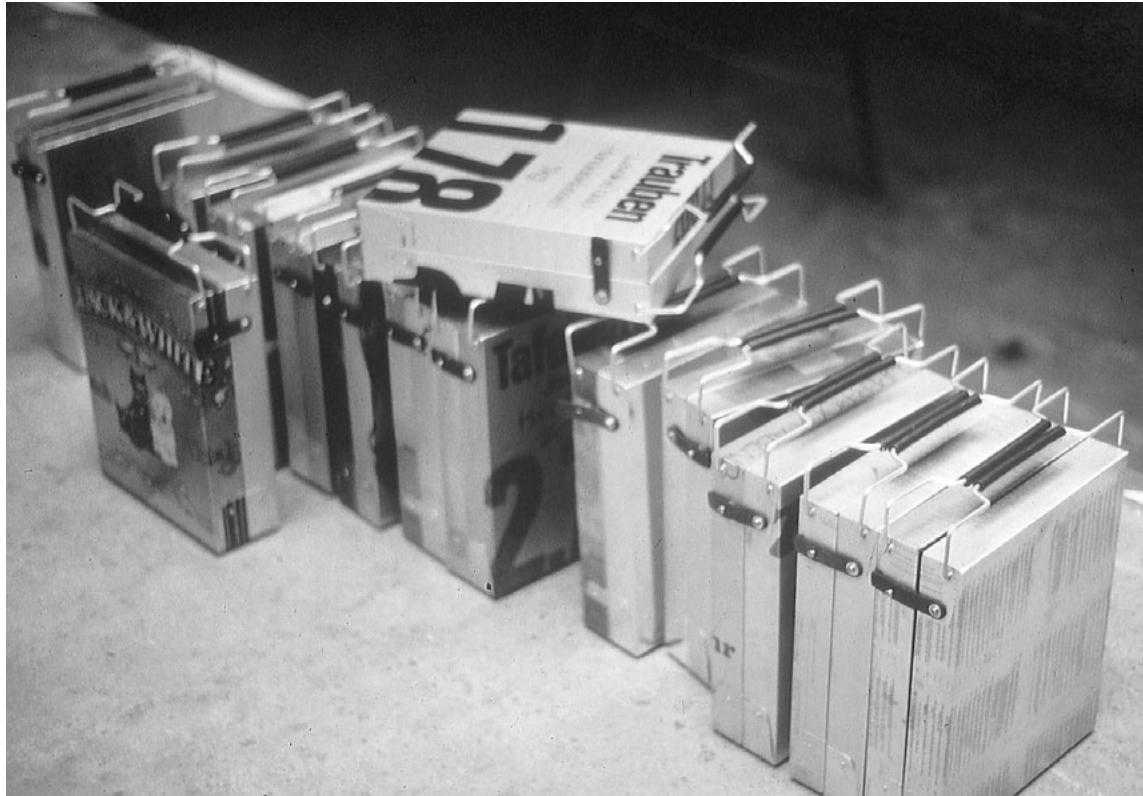


Abb. 4 Des-In Koffer aus Offset-Druckplatten für die Kleinserienfertigung, Design: Eberhard Lacher, 1976.



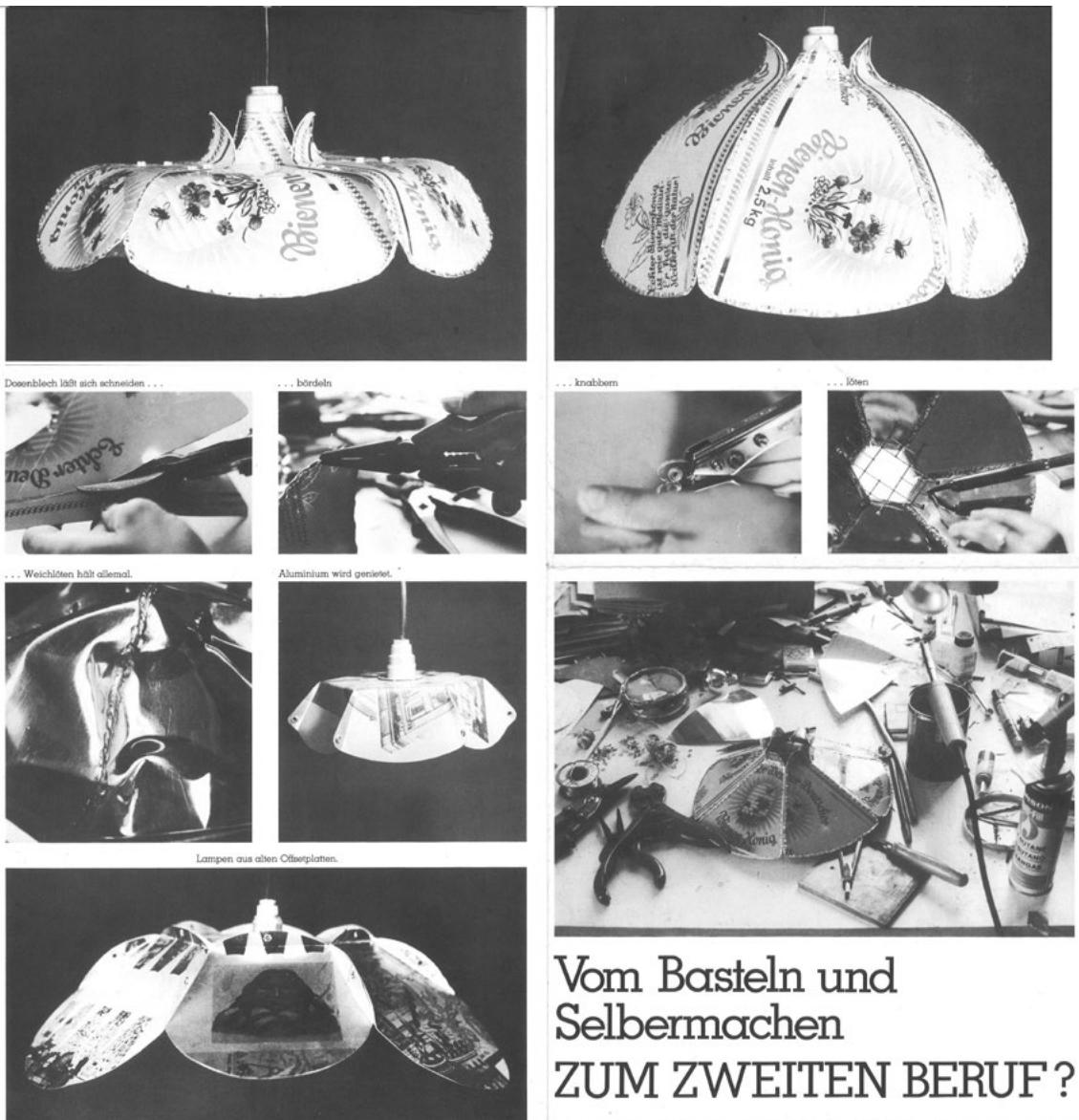
Abb. 5 Des-In Tischbock aus Astholz, Drahtverspannung, Design: Jochen Gros, 1977.

wichtiger Ansatzpunkt, um bei den Nutzenden eine emotionale Objektbesetzung zu unterstützen, der psychologischen Obsoleszenz von Produkten entgegenzutreten und weniger Konsum zu kompensieren.³¹ Jochen Gros und Des-In hatten damit bereits rudimentär angedacht, was dreißig Jahre später unter den Begriffen »emotionally durable design« (Jonathan Chapman) und »design for product attachment« (Ruth Mugge) umfassend ausformuliert wurde.³²

Und so wie Des-In die Passung zwischen einem umweltverträglichen Lebensstil und Produktstil reflektierte, so bedachten sie auch einen alternativen Produktionsstil. Diesen stellten sie für sich als ein »Neues Gewerbe« vor, wie es Jan Kotik auf dem interdisziplinären Kolloquium *Ästhetik und Technologie* an der HfG Offenbach skizziert hatte: Des-In wollte »die Industrie weder ersetzen, noch ignorieren [...], sondern sich eher als deren notwendige Ergänzung und als ihr möglicher, zukünftiger Partner« verstehen und so Abfallmaterialien, aber auch industrielle Halbzeuge und Komponenten mit semiprofessionellen Werkzeugen und einfachen Vorrichtungen in handwerklicher Kleinserienfertigung bearbeiten und selbst direkt vertreiben.³³ Die ersten Reaktionen auf das Konzept aus dem kollegialen Umfeld waren zwiegespalten: Einige wendeten ein, dass von Design aus Abfallmaterialien kaum eine Entlastung bezüglich Umweltproblemen zu erwarten sei.³⁴ Hingegen war Victor Papanek angetan und stellte in seinem Beitrag für den Ausstellungskatalog des *Forum Design Linz* den Teekistenschrank, Lampenschirme und ein Blechradio mit dem Kommentar vor: »Anstatt Marotten für die Mittelschicht zu entwickeln, haben die Designer nun Möglichkeiten in der Entwicklung von Neuem mit minimaler Intervention.« Und in seinem Buch

Design for the real world empfahl Papanek die »experimentellen Lampenschirme« im Kapitel »How it could be: Design for survival« als »Übung in alternativem Design«.³⁵ Auch in den Medien, der Kunst- und Kulturszene wurde Des-In mit Interesse aufgenommen: So stellte die Kunsthalle Mainz 1977 das Reifensofa aus, im gleichen Jahr konnte Des-In für das IDZ Berlin die Ausstellung Neues Gewerbe und Industrie realisieren. 1979/80 tourte das Reifensofa auf der von Michael Andritzky für den Deutschen Werkbund konzipierten Wanderausstellung *Weiter wohnen wie gewohnt?* durch die Republik. Das Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* berichtete über den innovativen Ansatz der Gruppe, auf die Umweltkrise zu reagieren; und Uschi Glas lud sie in ihre Talkshow *Schwabinger Bazar* ein.³⁶ Doch trotz großer Resonanz ging das Konzept der Des-In Mitglieder, nach dem Studium als Werkgemeinschaft von Entwurf, Produktion und Direktvertrieb der Produkte zu leben, Ende der 70er-Jahre nicht auf. Zum einen kamen die Produkte bei potenziellen Kunden aus der Alternativszene »viel eher als Anregung zum Selbermachen an [...] als über den Ladentisch«³⁷ – worauf Mitglieder der Gruppe mit der Entwicklung von Bauanleitungen reagierten, die sie als Anregung für den Werkunterricht an Schulen, für das DIY und darüber hinaus auch für das politische Anliegen eines »Rechts auf Eigenarbeit« und die »Einübung neuer Arbeitsformen« in Umlauf brachten.³⁸ Abb. 6

Zum anderen waren Ende der 70er-Jahre mit der Verdrängung der Umweltproblematik aus dem öffentlichen Bewusstsein auch die Begründungszusammenhänge des Des-In Projekts nicht mehr gegeben.³⁹ Erst mit der UNO-Konferenz für Umwelt und Entwicklung in Rio de Janeiro 1992 wurde das Umweltthema wieder aktueller. Laut einer internationalen Studie zu Konzepten eines



Vom Basteln und
Selbermachen
ZUM ZWEITEN BERUF?

Abb. 6 Poster mit DIY-Anleitung für Lampenschirme aus Weißblech und Aluminium, ausgegeben bei der Ausstellung
... und wie wohnst Du?, 07.07.–04.08.1979, Internationales Design Zentrum (IDZ) Berlin. Konzept und Text: Des-In.

Design for Sustainability entwickelten sich erst ab diesen Jahren erste Ansätze für nachhaltiges Design, die als Green Design, Eco-Design und Cradle-to-Cradle Design bekannt sind.³⁹ Durch ihre Begrenzung auf technische Maßnahmen auf der Produktebene fielen diese Konzepte jedoch hinter dem ganzheitlichen Ansatz von Des-In zurück.

Des-In hatte sich als Gruppe bereits aufgelöst, als ihre Arbeiten ab Anfang der 80er-Jahre durch die einsetzende Rezeption und Musealisierung zu Epochensymbolen erhoben wurden: Zahlreiche Überblicksdarstellungen zur deutschen Designgeschichte ordnen Des-In Produkte als frühestes Beispiel für Recycling-Design, Öko-Design, Alternativ-Design oder Protest gegen die Konsum- und Wegwerfgesellschaft ein.⁴⁰ Auf Ausstellungen waren sie weiterhin vertreten – so 1983 im Museum für Gestaltung Zürich, das die Lampenschirme aus Offset-Druckplatten als »alternatives Design außerhalb des Marktes« zeigte.⁴¹ Furore machte vor allem das Reifensofa. Nach den oben erwähnten Ausstellungen in Mainz und Berlin präsentierte es 1980 das Wiener Künstlerhaus in der Ausstellung Vorsicht: Polstermöbel!, die mit aufklärererischer Zielsetzung für Qualität und verantwortungsvollen Konsum sensibilisieren wollte. 1984 war es im Centre Georges Pompidou, Centre de Création Industrielle, in der Ausstellung *Déchets – Art d'accorder les restes* zu sehen.⁴² Nach dem Ankauf durch die Neue Sammlung München im Jahr 2000 wird es im Neuen Museum Nürnberg (NMN) als Teil der Designsammlung präsentiert.⁴³ Und auch in der Ausstellung *Deutsches Design 1949–1989: zwei Länder, eine Geschichte*, die 2021/22 im Vitra Design Museum und im Kunstgewerbe-museum Dresden zu sehen war, fehlte es nicht. In Publikationen griff man ebenfalls bevorzugt auf ein Foto des Reifensofas zurück, meist

jenes, welches es vor der Backsteinmauer der Kunsthalle Mainz zeigt; so auch jüngst im Ausstellungskatalog *Seconde nature: pour un design durable*, der anlässlich des Festivals *Design Parade Toulon* erschien und anhand von Produktbeispielen die Vielfalt der Ansätze eines nachhaltigen Designs aufzeigt.⁴⁴ Obwohl das Sofa als Unikat das Des-In Konzept nur teilweise verkörperte, dürfte seine Prominenz darauf beruhen, dass es provozierte und sich als eine »ästhetisch [...] befriedigende Ausnahme« vom ansonsten gestalterisch kaum bemerkenswerten Öko-Design (Fischer) abhebt.⁴⁵ Ähnlich charakterisierte auch Claude Lichtenstein es als »einprägsam« und »bild-wirksames Design«. Aus seiner Sicht lenkte dies jedoch von den wesentlichen Ideen ab: von Gros' Konzept eines Halbfertigdesigns, das Konsumenten zum Selbermachen anregt und ihnen ermöglicht, eine Beziehung zum Produkt aufzubauen.⁴⁶

Darüber hinaus beziehen sich Studien mit verschiedenen Fragestellungen auf Des-In: Thomas Edelmann erwähnt in der *Geschichte des Nachhaltigen Designs* Des-In als »frühe Ausnahme« der ansonsten ihrer je eigenen Logik folgenden Entwicklung von Design und Umwelt- und Protestbewegungen. Die Gruppe habe eine Zwischenposition bezogen, die »weder Design als solches verteufelte, wie es Papanek tat, noch der herkömmlichen Serienproduktion zuneigte, sondern diese um handwerkliche und ornamentale Aspekte zu bereichern suchte«.⁴⁷ Auch Johannes Lang stellt in seiner Untersuchung über *Prozessästhetik* Des-In Produkte in den Kontext eines ökologisch motivierten Designs. Mit der Absicht, »den Blick zu schärfen [...] für die ästhetischen Entwicklungen, die sich vor dem Hintergrund ökologischer Reflexionen innerhalb des Designs ereignen«, unterzieht er das Reifensofa und den

Teekistenschrank einer akribischen materialgeschichtlichen und ästhetischen Analyse.⁴⁸ Ähnlich hebt auch Martina Fineder den »ästhetischen Reiz sozialer und ökologischer Verantwortung« hervor, der in den 1970er-Jahren von den Des-In Produkten ausging. Die in die Materialien eingeschriebenen Spuren von vorausgegangenem Gebrauch und Alterung, der Verzicht auf Oberflächenveredelung sowie die handwerkliche Fertigung mit einfachen selbst konzipierten Vorrichtungen hätten eine »besondere sinnlich-materielle Qualität im Produktdesign« etabliert.⁴⁹ Indessen sieht Petra Eisele in dem Ansatz von Des-In weit- aus mehr als ›nur‹ den Nachhaltigkeitsaspekt. Sie hebt die entwickelte »designtheoretische Position [...] als zukunftsorientierte Weiterentwicklung bundesdeutscher Designtheorie« hervor und schlägt damit eine Brücke von Des-In zur Theorie eines Erweiterten Funktionalismus, in der Gros dafür plädiert hatte, eine vorrangig auf praktische Funktionen fokussierte Designhaltung um emotional-sinnliche Aspekte zu erweitern.⁵⁰

Neben der Rezeption und Interpretation der Des-In Arbeiten im Designdiskurs ist es mindestens ebenso wichtig, ihrem unmittelbaren Einfluss auf das Produktdesign nachzugehen. Dieser kann in zwei Feldern verortet werden: zum einen im Bereich des Recycling-, Upcycling- und Eco-Designs. Kultlabels wie Freitag und Designer wie Piet Hein Eek^{Abb. 7}, deren Arbeiten bereits im Museum of Modern Art in New York zu sehen waren und international zirkulieren, und kleinere Labels wie zum Beispiel *Elephbo*, *Schreif*, *reWood*, *the loving spoon*, *Rework*, *milch* oder *Zero Waste Daniel*⁵¹ behaupten sich gegenwärtig mit Produkten aus ostentativ eingesetzten Recyclingmaterialien am Markt.

Auf Onlineplattformen wie *Pinterest*, *Instagram* und *Etsy* tummelt sich eine



Abb. 7 Schrank aus Altholz, Design: Piet Hein Eek, 1990.

unüberschaubare Zahl von Anbietern, die Interiordesign-Objekte, Accessoires und Bekleidung aus Recyclingmaterialien in der eigenen Werkstatt herstellen oder bei Partnerbetrieben in Asien fertigen lassen. Astholz wird ebenfalls vermehrt als ungenutzte natürliche Ressource aufgegriffen. Im Unterschied zu Des-In, die den natürlichen Werkstoff nur minimal bearbeiteten, kontrastierten die späteren Entwürfe das Rohe, Unbehandelte des Holzes mit Künstlichkeit und präzise ausgeführten Details. Deutlich wird dies etwa bei den hammerschlaglackierten Baumleuchten der Gruppe Kunstflug ^{Abb. 8}, bei der Fragments of Nature-Möbelserie von Lex Pott ^{Abb. 9} sowie Objekten von Schindlersalmerón, Matthias Gschwendtner und Loyal Loot. Auch stehen das Handwerk und damit assoziierte positiv konnotierte Prädikate wie ›handmade‹ oder ›made with love‹ wieder hoch im Kurs.⁵²

Seit 2007 schreibt der Arbeitskreis Recycling einen Recycling Designpreis in den Kategorien »Designer:innen« und »Schüler« aus und stellt ausgewählte Einsendungen an einschlägigen Institutionen wie dem Museum MARTa Herford, dem Museum der Dinge Berlin, im Umweltbundesamt Dessau oder in den Stilwerk Designcentern aus.⁵³ Die Vision von damals ist fünfzig Jahre später mehr oder weniger transformiert in der heutigen Realität angekommen. Recycling, Upcycling und Eco-Design sind nicht mehr provokativ, sondern wurden zum neuen »Normal« – wobei wichtige Prinzipien der Nachhaltigkeit wie Suffizienz, Regionalität und kleinteilige Strukturen mitunter auf der Strecke bleiben. Auch ›nachhaltiges‹ Design unterliegt nun oftmals den Gesetzen der Wachstumsökonomie.

Zum zweiten irritieren Des-In Produkte als Grenzobjekte zwischen Design und Kunst die bis in die 1970er-Jahre vermeintliche eindeutige Unterscheidung zwischen beiden

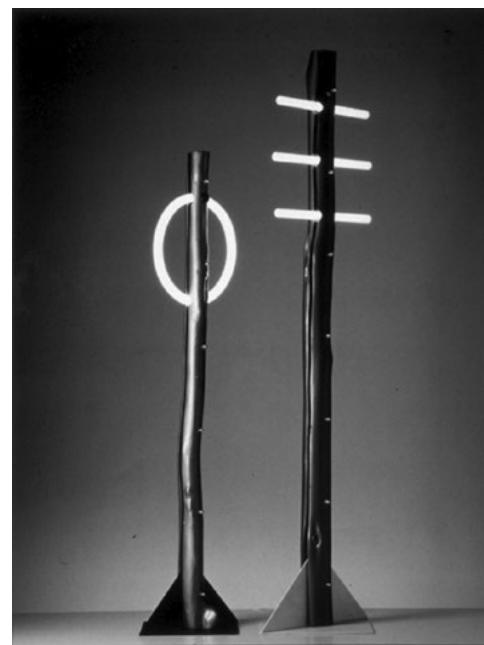


Abb. 8 Baumleuchte I und II, Design: Kunstflug, 1980.



Abb. 9a, 9b Tisch aus der Möbelkollektion Fragments of Nature, Design: Lex Pott, 2009.

Feldern. Am weitesten exponiert sich in dieser Richtung das Reifensofa, das anlässlich der Wettbewerbsausschreibung eines Reifenherstellers entstand, der Produktkategorie ›Möbel‹ (abgeleitet vom lateinischen *mobilis*, beweglich) jedoch wenig entsprach und als funktionaler Gebrauchsgegenstand von Jochen Gros auch nur halbernst gemeint war. Christian Borngräber, Designkritiker und Protagonist des Neuen Deutschen Design, zog wiederholt – in einem Beitrag im *Kunstforum International* wie auch in der zusammen mit Volker Albus vorgelegten *Design-Bilanz* – Des-In als Vorreiter für ein erweitertes Designverständnis heran, das sich in den 80er-Jahren als Antipode gegen das langweilig gewordene Industriedesign herausbildete. Mit dem Eintreten für einen Funktionsbegriff, der sich nicht mehr vorrangig an den praktischen Gebrauchsfunktionen orientiert, sowie mit einer handwerklichen Fertigung von (seriellen) Unikaten aus Materialien, die im Industriedesign unbrauchbar waren, haben die Des-In Produkte mit den Entwürfen des Neuen Deutschen Designs tatsächlich einiges gemeinsam.⁵⁴ So sieht es auch Annika Frye, die in ihrer Dissertation *Design und Improvisation* anhand von drei Produktbeispielen – der Frücheschale von Axel Stumpf Abb. 10, dem Consumer's Rest von Stiletto Studios Abb. 11 und dem Reifensofa – genauer analysiert, wie im Neuen Deutschen Design Improvisation und Bastelei als Stilmittel eingesetzt wurden. Für sie tritt eine oder vielmehr die entscheidende Differenz zwischen dem Neuen Deutschen Design und Des-In – deren Verankerung in der Umweltproblematik sowie der Absicht, einen nachhaltigen Lebens-, Produktions- und Produktstil zu versinnbildlichen – hinter dem Merkmal der Improvisation zurück, die beide anstatt der Planung zum Formprinzip gemacht hätten.⁵⁵



Abb. 10 Frücheschale für das Kaufhaus des Ostens, Design: Axel Stumpf, 1984.



Abb. 11 Consumer's Rest, Design: Stiletto Studios, 1983.

Ist es Zufall, dass Renny Ramakers, eine der Initiatoren des niederländischen Kollektivs Droog Design, zuvor schon diese Objekte von Stumpf und Stiletto mit dem Reifensofa verglich? Als Readymades stehen das mit wenigen Eingriffen umgeformte Küchensieb und der Einkaufswagen für sie allerdings »in einem starken Kontrast zum Recycling Design der deutschen Des-In Gruppe aus den Siebzigern«.⁵⁶ Vielmehr würde der Umweltaspekt unter anderem in den Arbeiten des Droog-Mitglieds Tejo Remy mitschwingen, der 1991 mit drei Produktentwürfen aus recycelten Materialien – *Rag Chair*^{Abb. 12}, *Chest of Drawers* und der *Milk Bottle Lamp* – in Utrecht graduierte.

Bemerkenswert sind auch die Zusammenhänge, in die das Neue Museum Nürnberg als Museum für Kunst und Design das Reifensofa in jüngerer Zeit stellte. In zwei Ausstellungen, *design deutschland. Case study 08* und *Mixed Zones, Dialoge zwischen Kunst und Design* anlässlich des zwanzigjährigen Jubiläums des Museums, wurde es in die Nachbarschaft von Kunstwerken gerückt. Die Konfrontation mit Readymades von Marcel Duchamp in der erstgenannten Ausstellung kommentierte die damalige Leiterin Angelika Nollert: »Auch wenn das Sofa und Duchamps Readymades nichts miteinander zu tun haben, ist es doch interessant zu sehen, wie Designer und Künstler zu unterschiedlichen Zeiten auf ähnliche Ideen kommen.«⁵⁷ In der Jubiläumsausstellung wurde das Sofa zusammen mit sechs weiteren Arbeiten – mit den Stühlen *Sedia 1* von Enzo Mari^{Abb. 13}, *Rag Chair* von Tejo Remy und *Consumer's Rest* von Stiletto Studios, einem Kinderstuhl aus buntem Recyclingkunststoff von Bär und Knell Design, dem Werk *72 kg aus Beton und Wolldecken* von Harald Braun sowie der Installation *Concrete Jungle (The Mammals)* von Tom Dion – im

Themencluster »Ressourcen« präsentiert. Sie alle adressieren das Assoziationsfeld Recycling, Rückgriff auf Bestehendes, Konsum- und Wachstumskritik und sollen so »die Frage, was Kunst und was Design ist, immer wieder aufheben zugunsten einer sinnlichen Wahrnehmung, die diesen Unterschied ohnehin nicht macht«.⁵⁸

Je nach Kontextualisierung, Erkenntnis- und Eigeninteresse lässt sich das Reifensofa unterschiedlich interpretieren, mit anderen Objekten vernetzen und als Beleg für verschiedene Hypothesen heranziehen. Die ursprüngliche Intention des Autors spielt dabei nicht immer eine Rolle – oder vielleicht doch? Gestalterische und künstlerische Experimente ermöglichen zumeist verschiedene Deutungen.

ANWENDUNGSORIENTIERTE GRUNDLAGENFORSCHUNG AM C_LABOR

Gros' zweiter langfristiger Schwerpunkt von Forschung und Lehre an der HfG Offenbach lag auf den Auswirkungen der digitalen Fertigungstechnologie auf das Design. Grundgedanke war, dass die computerintegrierte, virtuelle Produktion einen technologischen Umbruch einleiten wird, der für Gestaltung, Herstellung und den Vertrieb von Produkten ebenso gravierende Veränderungen nach sich ziehen wird wie der Übergang von der handwerklichen zur industriellen Produktion, aus der die Profession des Industrial Designers hervorging. Dieses Themenfeld stellte keinen radikalen Bruch zu der vorausgegangenen Arbeit dar, wie es zunächst erscheinen mag. Es ging erneut um das durch externe Faktoren sich verändernde Gefüge von Produktionsstil, Produktstil, Lebens- und Arbeitsstil. In einschlägigen wirtschaftswissenschaftlichen Publikationen wurde die digitale Technologie



Abb. 12 Rag Chair aus Chiffon, Design: Tejo Remy/Droog Design, 1991.



Abb. 13 Stuhl Sedia 1 für das Projekt Autoprogettazione, Design: Enzo Mari, 1974; Artek 2010.

als »postindustriell« und »neo-handwerklich« charakterisiert, da sie kleinere Stückzahlen bis hin zu (seriellen) Unikaten und eine dezentrale kundenindividuelle Produktion begünstige.⁵⁹ Dies nährte Gros' Hypothese, dass die digitale Technologie Strukturveränderungen anstoßen wird, die nicht zuletzt auch einen nachhaltigeren Produktions- und Lebensstil begünstigen könnten.⁶⁰

Der sich andeutende Umbruch stellte für das Design eine doppelte Herausforderung dar: Zum einen galt es, die gestalterischen Implikationen der digitalen Technologie zu erforschen – im Hinblick auf das technische Machbare, das semantisch Resonante und das von der Kundschaft Gewünschte. Damit stand abermals die Frage nach der Produktsprache im Raum: nun die der digital gefertigten Produkte.⁶¹ Zum anderen war offen, »wie [...] die Ausbildung von Industrie-Designern auf die Herausforderung völlig neuer, nicht mehr auf der Massenproduktion, sondern der maßgeschneiderten Einzelstückfertigung basierender Entwurfsbedingungen« zu reagieren hat. Wie werden sich Rolle und Aufgaben der Designerinnen und Designer zukünftig verändern?⁶²

Nach ersten, zaghaften Experimenten zu den technischen und gestalterischen Möglichkeiten der digitalen Produktionswerkzeuge ab 1986, die mangels entsprechender Ausstattung der Werkstätten der HfG Offenbach noch auf Diskette an externe Betriebe zur Anfertigung übergeben werden mussten, wurde die Frage nach einer CNC-gerechten Gestaltung ab dem Sommersemester 1994 erneut aufgegriffen.⁶³ Verstärkt durch Gastprofessor Friedrich Sulzer, der zuvor bei Arno Votteler am Institut für Innenarchitektur und Möbeldesign in Stuttgart zu diesem Thema geforscht hatte, wurde das C-Labor gegründet. Eine CNC-gesteuerte Gravierfräse

konnte angeschafft werden und als erstes komplettes Möbel, das herstellungsgerecht auf die CNC-Fräse ausgelegt war, entstand der aus einer Platte ausgeschnittene Offenbacher C-Hocker, ein Redesign des Ulmer Hockers.⁶⁴ Abb. 14a, 14b Dieser diente später auch für weitere Experimente, etwa die Skalierung auf die Maße eines Tisches oder einer Bank sowie für Ornamentgravuren. Denn schon früh wurde erkannt, dass die bereits von Des-In diskutierte Ornamentfrage im Kontext Hightech-gefertigter Unikate und individualisierter Kleinserien erneut relevant werden würde.⁶⁵ Abb. 15

Im Sommersemester 1995 gingen Gros und die Studierenden in einem Theorie-seminar, verbunden mit praktischer Projektarbeit, der Frage nach möglichen zukünftigen Geschäftsmodellen und Berufsbildern nach. Abgestützt auf die wirtschaftswissenschaftliche Literatur, entstand das Konzept für ein *Szenario eines nachindustriellen Produktionsstils*, bei dem fünf Komponenten zusammenspielten:

1. global verfügbare virtuelle Produkte (digitale Fertigungsdaten),
2. ein global agierender Produktverlag (Online-Datenbank),
3. lokal angesiedelte Produktgalerien (Laden-Bistros mit Ausstellungsstücken und Materialmustern),
4. lokale Technofakturen (mit CNC-Bearbeitungszentrum ausgestattete Werkstätten) sowie
5. Kund:innen, die als Ko-Designer:innen über einen Konfigurator ein virtuelles Produkt für sich individuell ausgestalten können.

Dieses Modell wurde schließlich praktisch getestet und zum Semesterende auf dem HfG Offenbach Symposium *Von der Guten zur Virtuellen Form. Produktgestaltung im Zeitalter der Digitale* der Fachöffentlichkeit vorgestellt.



Abb. 14a C-Hocker, Design: Jochen Gros, 1993/94.



Abb. 15 C-Hocker »Tätowierter Bill«, Design: Jochen Gros, 2000.



Abb. 14b C-Hocker für Newcraft; die verbreiterten Fingerzinken verkürzen die Fertigungszeit. Design: Jochen Gros, 2000.

Hierfür hatten die Studierenden das fiktive virtuelle Unternehmen *online.produkt* gegründet; das kooperierende Stuttgarter Einrichtungshaus Magazin fungierte als Produktgalerie und beriet Kunden bei der Konfiguration ihrer individuellen Hocker-Variante. Die Rolle der Technofaktur übernahmen zwei Firmen mit entsprechendem CNC-Bearbeitungszentrum – die eine an der HfG Offenbach, die ihre Fräse auf dem Symposium präsentierte, die andere im schwäbischen Albstadt. Auch wenn der Transfer der Frästeile über das Internet Mitte der 90er-Jahre noch ein Abenteuer mit unsicherem Ausgang darstellte, war das Szenario bereits so stimmig, dass Klaus Schmidt-Lorenz in seinem Bericht im *design report* darin »die konsequente Fortsetzung des Unternehmens Blaupause« – nur ohne Postversand – erkannte. Eine Hürde sah er jedoch im »Problem der Bezahlung im Netz«, das »noch längst nicht gelöst« sei.⁶⁶ Heute überrascht dieser Einwand, so selbstverständlich ist der Einkauf in Onlineshops inzwischen geworden. Und tatsächlich ist auch das damals fiktive Szenario der virtuellen Produktion heute in verschiedenen Formen – als gewinnorientierte Firma oder als gemeinnütziges FabLab – im Alltag angekommen. Auf Onlineplattformen stehen die Fertigungsdaten für ausgereifte Möbel ebenso bereit wie für Accessoires, Nippssachen oder Ersatzteile technischer Geräte. Den Ideen des Studierendenprojekts *online.produkt* recht ähnlich ist beispielsweise die 2012 von den britischen Designern David und Joni Steiner gegründete Firma Opendesk, die heute über zwanzig (Brett-)Möbel anbietet und sich auf ihrer Website mit der Aussage vorstellt: »We're changing the way furniture is made, by connecting customers to local makers.«⁶⁷ Die Kunden können entweder die Fertigungsdaten der Möbel von der Website

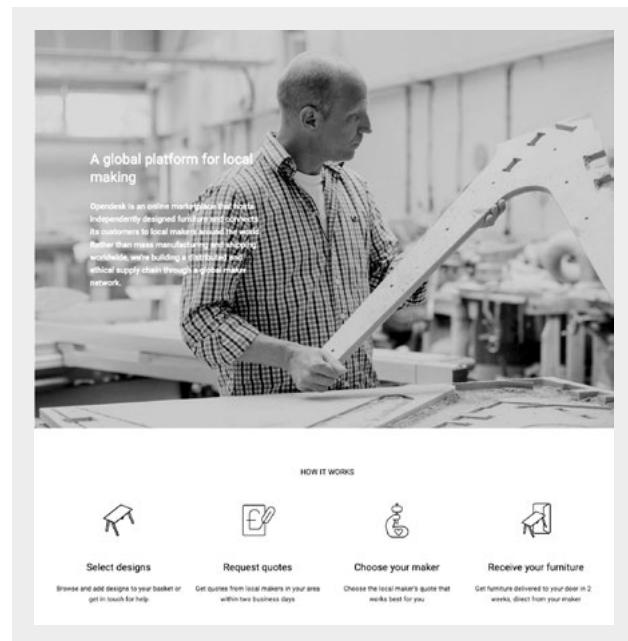


Abb. 16 Screenshot der Website von Opendesk: www.opendesk.cc.

herunterladen und sie in eigener Verantwortung fertigen; oder sie können sich von *Opendesk* lokale Schreinereien in Wohnortnähe vermitteln lassen, Kostenvoranschläge einholen und die Werkstatt ihres Vertrauens mit der Herstellung beauftragen.⁶⁸ Abb. 16

Auch für digitalen 3D-Druck gibt es Anbieter wie *Shapeways*, die im Auftrag von Privat- und Geschäftskunden Produkte aus unterschiedlichsten Materialien drucken. Parallel entfaltete sich ab 2003 eine internationale vernetzte Maker-Szene, die durch Neil Gershenfeld vom MIT Center for Bits and Atoms angestoßen wurde. In offenen Werkstätten, den sog. FabLabs oder MakerSpaces, bietet sie Privatpersonen Zugang zu digitalen Werkzeugen wie CNC-Fräse, Laser-cutter und 3D-Drucker. Fertigen können die Maker entweder eigene Entwürfe oder schon bestehende, die unter einer Creative-Commons-Lizenz auf einer Onlineplattform wie zum Beispiel www.thingiverse.com bereitstehen.

Ein wesentliches Charakteristikum der Forschungsarbeit am C-Labor war, dass sie disziplinär, inter- und transdisziplinär angelegt war.⁶⁹ Disziplinär erfolgte die Theoriebildung, die das Projekt designtheoretisch einordnete und sich in Publikationen und Konferenzbeiträgen niederschlug. Ebenso waren die Arbeitsgruppen und Studienseminare am Fb PG disziplinär zusammengesetzt, die sich gemäß dem Paradigma der herstellungsgerechten Form mit den Implikationen der digitalen Werkzeuge für die Produktgestaltung befassten und mit konkreten Entwürfen Themen wie »Möbel aus der Fläche«, »100% CNC«, »Steckverbindungen«, »Digitale Holzverbindungen«, »Folding«, »Komplexe Konturen und Freiformflächen«, »Oberflächen-gestaltung«, »Ornament« oder »Customization und Personalization-Optionen« explorierten.⁷⁰

Interdisziplinär angelegt war indessen die Machbarkeitsstudie *Art Customization. New Arts-n-Crafts mit computergesteuerten Werkzeugen*.⁷¹ In dieser Studie untersuchten Willy Bierter, damals Leiter der Arbeitsgruppe »Neue Wohlstandsmodelle« am Wuppertal-Institut für Klima, Umwelt & Energie und Ko-Leiter des Instituts für Produktdauer-Forschung in Genf, und Christine Ax, Philosophin und ehemalige Leiterin der Zukunftswerkstatt der Handwerkskammer Hamburg, flankierende Themenfelder, um die Zielvision des C-Labors – eine Stärkung der regionalen, handwerklichen und kunden-individuellen Möbelfertigung, verbunden mit mehr Nachhaltigkeit und Arbeitszufriedenheit der Produzenten – genauer auszuleuchten. Die Untersuchung, wie virtuelle Produkte zusammen mit der Kundschaft gestalterisch anspruchsvoll individualisiert werden können, führte weiterhin zum Austausch mit Frank Piller von der TU München, der zu dieser Zeit die Chancen der digitalen Fertigung aus betriebswirtschaftlicher Perspektive unter den Stichworten Mass Customization und Personalisierung erforschte. Im Unterschied zum unökonomischen Produktionsstil des alternativen Handwerks beurteilte Piller die computergestützte, individualisierte Fertigung als »Wettbewerbsstrategie der Zukunft«, die den veränderten Bedingungen besser entspräche als die industrielle Massenproduktion.⁷²

Essenziell für die Forschungsarbeit am C-Labor waren schließlich auch die trans-disziplinären Kooperationen mit Praxispartnern. In den ersten Jahren realisierten sie Prototypen; später, als das C-Labor über ein professionelles CNC-Bearbeitungszentrum verfügte, unterstützte unter anderem der Fachverband des Tischlerhandwerks NRW beim Aufbau des Netzwerks Newcraft®, das zehn kleine und mittlere Tischlereien umfasste. Mit der

Absicht, neben ihrem bisherigen Geschäftsfeld im Messe- und Innenausbau ein zweites Standbein im Möbelmarkt aufzubauen, testeten sie die ökonomische Machbarkeit der am C-Labor entworfenen Prototypen, stellten sie auf Messen vor und vertrieben sie ohne Zwischenhandel auf dem Markt. Bei dem auf die Machbarkeitsstudie folgenden dreijährigen Forschungs- und Entwicklungsprojekt *C_MOEBEL, Elektronisches Musterbuch für CNC-gerechtes Design*, ein erstes vom Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) gefördertes Drittmittelprojekt am Fb PG, waren die Newcraft-Tischlereien als Wirtschaftspartner eingebunden, während die Forschenden die *C_Moebel*-Kollektion weiterentwickelten und die experimentelle Praxis theoretisch reflektierten.⁷²

Die Dissemination der Forschungsergebnisse erfolgte zielgruppengerecht über die verschiedenen Kanäle.⁷³ Konkreten Nutzen hatte für viele Anwendende – Designer, Schreinereien und die Maker-Szene – die CD-ROM *Holzverbindungen – Digital Woodjoints* mit Fräsvorlagen für fünfzig Holzverbindungen sowie für einige Mustermöbel. Sie resultierte aus der Grundlagenforschung des C-Labors zur erproduzierbarkeit von traditionellen japanischen und europäischen Holzverbindungen mit der CNC-Fräse und wurde ab 1996 unter CC-Lizenz vom dds-Verlag vertrieben. Unverkennbar, dass zum Beispiel der Designer Thomas Maitz auf die Daten des C-Hockers zugriff und mit einigen Anpassungen das Spielmöbel *MAXintheBOX Duo* kreierte.⁷⁴ Abb. 17 Für die Verbreitung in der Maker-Szene dürften die Bereitstellung der Datensätze auf Websites, eine Publikation in der Zeitschrift *Make*, das Poster *50 Digital Joints* und ein YouTube-Video gesorgt haben.⁷⁵ Abb. 18

Die Präsenz des *C-Hockers* in der Sammlung des Museums für angewandte Kunst (MAK) Wien und der Ankauf einer Kollektion *Virtueller Möbel* durch das Museum Angewandte Kunst in Frankfurt am Main dürften den Pioniercharakter dieser Arbeiten in den 90er-Jahren belegen. Seither begünstigten die technologische Entwicklung, leistungsfähigere Hard- und Software sowie ein schnelles Internet den weiteren Fortschritt auf diesem Entwicklungspfad. Konnte bei der Antragstellung für das Forschungs- und Entwicklungsprojekt *C_MOEBEL* im Jahr 1999 lediglich auf eine Handvoll Kollegen in Design und Architektur verweisen werden, die in diesem Feld arbeiteten, so umfasste das *c-moebel.net* drei Jahre später bereits mindestens fünfzig Kollegen und Firmen.⁷⁶ Heute ist die Ausbildung in digitalen Fertigungstechnologien längst integraler Bestandteil der Design- und Architektur-Studiengänge. Mitunter werden Upcycling und digitales Design dabei sogar miteinander verbunden.⁷⁷ Der Bachelor-Studiengang *Digital Fabrication Design* an der Hochschule der Bildenden Künste Essen empfiehlt sich damit, »auf der Kultur der Maker-Bewegung« aufzubauen und »das Berufsbild der Produktdesigner*innen ganzheitlich weiterzuentwickeln«.⁷⁸

RESÜMEE

Der heute gegebene Abstand erleichtert eine Deutung, was zu der insgesamt breiten Resonanz auf Forschung und Lehre des Fb PG beigetragen haben mag. Gewiss kann man sagen, dass der Offenbacher Ansatz eine fruchtbare disziplinäre Grundlage bildete, auf der die weiteren Studien- und Forschungsprojekte aufbauten. Zugleich wurde der Theorieansatz durch die Erkenntnisse, die in diesen Projekten gewonnen wurden, angereichert und weiterentwickelt.



Abb. 17 Spielmöbel MAXintheBOX Duo, Design: Thomas Maitz, 1998.

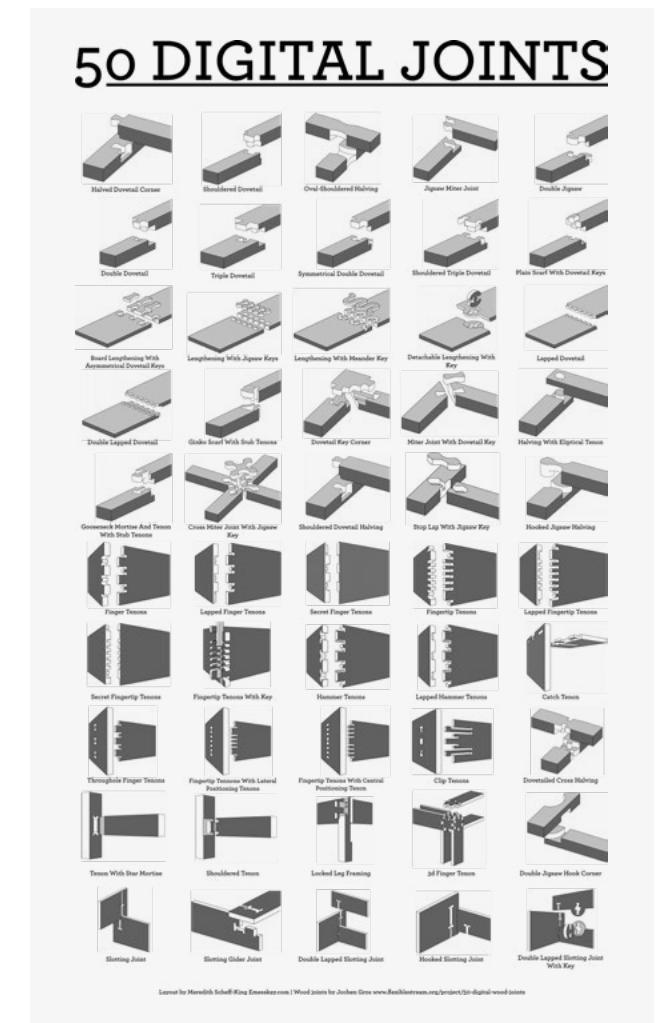


Abb. 18 Poster 50 Digital Joints, Konzept und Entwicklung der digitalen Holzverbindungen: Jochen Gros, Friedrich Sulzer, C-Labor der HfG Offenbach, 1998. Poster Grafikdesign: Meredith Scheff-King.

Dies gelang vor allem dann, wenn die Projekte sich abzeichnende relevante gesellschaftliche Probleme oder technologische Entwicklungen frühzeitig aufgriffen, eine Forschungslücke identifizierten und von einem klaren Erkenntnisinteresse angetrieben wurden. Auch wenn der Begriff der Designforschung, in einem nicht metaphorischen, sondern wissenschaftlichen Sinn, erst um die 2000er-Jahre im deutschsprachigen Raum aufkam, kann man verschiedene am Fb PG langfristig verfolgte Projekte aus meiner Sicht nachträglich als praxisintegrierende Designforschung bezeichnen.⁷⁹ Denn die Projekte umfassten mit großer Selbstverständlichkeit sowohl die theoretische Reflexion und Theoriebildung als auch experimentelle Entwürfe – beides gehörte am Fb PG fraglos zusammen.

Im Unterschied zum gängigen Verständnis von sogenannten Design-Experimenten wurde nicht das vordergründig Neue, Aufsehenerregende angestrebt. Vielmehr stand das experimentelle Design in einem direkten Zusammenhang mit der Theorie – sei es, dass es bei einem zunächst explorativ-heuristischen Vorgehen anschließend zu Reflexion und Theoriebildung anregte; sei es, dass es theoretisch abgeleitete Hypothesen und Szenarien konkretisierte und veranschaulichte oder überprüfte. So oder so spielten die experimentellen Entwürfe in den Projekten eine wichtige Rolle: Sie unterstützten den Erkenntnisgewinn, dienten als effektive Kommunikationsmittel, regten zur Diskussion an, prägten sich als präsentative Symbole ins Gedächtnis ein und konnten in der Designpraxis als Präzedenzfälle herangezogen werden. Designtheorie und -praxis entwickelten sich auf induktivem, deduktivem und abduktivem Wege weiter, wobei die Studierenden über Projektarbeiten sinnvoll eingebunden wurden. Und sofern die Projekte eine Außenwirkung hatten und im

Praktischen aufgegriffen wurden, darf man für sie mit Donald E. Stokes auch das Prädikat einer »use-inspired basic research« reklamieren – ein Forschungstyp, der einerseits zu grundlegend neuem, anschlussfähigem Wissen führt, andererseits aber auch von unmittelbarem praktischem Wert ist.⁸⁰ Ob Dieter Döpfner das alles für die HfG Offenbach zu hoffen wagte, als er damals sein Grundsatzpapier *pro vocation* verfasste?

- 1 Oestereich, Christopher, *Das Modell Werkkunstschule: ein »Missing Link« in der Design-Evolution?*, in: Breuer, Gerda/Oestereich, Christopher (Hg.), *seriell – individuell. Handwerkliches im Design*, Weimar 2014, S. 81–91, hier S. 91.
- 2 Vgl. Döpfner, Dieter, *pro vocation. Zur Situation der Werkkunstschule Offenbach*, Offenbach am Main, November 1969. Rolf Dahrendorf hatte 1967 ein »Modell der Fachhochschule als berufsbildende Universität« vorgelegt. Im Bundesland Hessen gab es einen Plan für die Gründung einer »Hochschule für Gestaltung Hessen Süd«, zu der die Werkkunstschulen in Offenbach, Darmstadt und Wiesbaden fusioniert werden sollten. Döpfner gelang es, dies abzuwenden: Als nur eine von drei Schulen in Deutschland blieb die HfG Offenbach eine eigenständige Ausbildungsstätte für Gestaltung. Vgl. Buchholz, Kai/Theinert, Justus, *Designlehren. Wege deutscher Gestaltungsausbildung*, Stuttgart 2007, S. 192ff.
- 3 Döpfner, wie Ann. 2 (Hervorhebung im Original). Vgl. hierzu auch Heßler, Martina/Jankowski, Adam, *Archäologien einer Institution. Von der langen und der kurzen Geschichte der HfG*, in: *Gestalte/Create – Design Medien Kunst, 175 Jahre HfG Offenbach*, hg. von Kracke, Bernd, Präsident der Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main, 2007, S. 454–473.
- 4 Giachi, Arianna, *Der falsche Glanz der Wissenschaft – Chaos der Designer-Ausbildung – Planung geht am Bedarf vorbei*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 07.09.1972, zit. n. Curdes, Gerhard, *HfG – IUP, Die Geschichte des Instituts für Umweltplanung, Ulm 1969–1972*, Schriftenreihe Club off Ulm e.V., o.J., S. 21.
- 5 Diesen Eindruck, den ich als Studentin der HfG Offenbach ab dem Wintersemester 1979 über die Schule gewann, bestätigt Bernhard E. Bürdek für die Designausbildung insgesamt: »[...] an den Ausbildungsstätten ist in den siebziger Jahren wirklich viel bewegt worden. Gegen Ende des Jahrzehnts waren die Schulen kaum wiederzuerkennen.« Siehe hierzu Bürdek, Bernhard E., *Blumen und Reformen. Die Welt sollte Farbe bekennen*, in: *form spezial 1, Das Sonderheft Design-Dimensionen. 40 Jahre form – 40 Jahre Alltagskultur*, 1997, S. 50–65.
- 6 Buchholz, Kai/Theinert, Justus, *Designlehren. Wege deutscher Gestaltungsausbildung*, Stuttgart 2007, S. 195.
- 7 Schwer, Thilo, *Produktsprachen. Design zwischen Unikat und Industrieprodukt*, Bielefeld 2014, S. 72.
- 8 Siehe hierzu Reprints der Originaltexte sowie Rückblicke und Kommentare aus heutiger Sicht, in: Schwer, Thilo/Vöckler, Kai (Hg.), *Der Offenbacher Ansatz. Zur Theorie der Produktsprache*, Bielefeld 2021; doi.org/10.14361/9783839455692. Zur Entwicklung der Theorie der Produktsprache siehe weiterhin Schwer, wie Ann. 7.
- 9 Zur Bedeutung von Theorie für die Designkritik vgl. Schwer, Thilo, *Gestaltung reflektieren. Über disziplinäre Analysemethoden und deren Relevanz für Designkritik und Designpraxis*, in: Gronert, Siegfried/Schwer, Thilo (Hg.), *Designkritik. Theorie, Geschichte, Lehre*, Stuttgart 2018, S. 121–134.
- 10 Zur Stellung der Designer in der Industrie vgl. Reese, Jens (Hg.), *Der Ingenieur und seine Designer. Entwurf technischer Produkte im Spannungsfeld*

- zwischen Konstruktion und Design, Berlin, Heidelberg, New York 2005.
Vgl. auch Bürdek, wie Anm. 5.
- 11 Gros, Jochen, »Für uns stand dagegen immer der praktizierende Designer im Vordergrund«, in: Schwer/Vöckler (Hg.), wie Anm. 8, S. 257–268. Das Lehrbuch *Design Basics* von Gerhard Heufler erschien zwischen 2004 und 2019 in mehreren Auflagen; hier zit. n. Heufler, Gerhard/Lanz, Michael/Prettenthaler, Martin, *Design Basics. Von der Idee zum Produkt*, Salenstein 2019, S. 72.
Vgl. Fischer, Volker/Hamilton, Anne (Hg.), *Theorien der Gestaltung. Grundlagenexte zum Design*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1999, S. 133–138.
Breuer, Gerda/Eisele, Petra (Hg.), *Design. Texte zur Geschichte und Theorie*, Ditzingen 2018, S. 166–174.
- 13 Gros, Jochen, *Sinnliche Funktionen im Design*, in: *form, Zeitschrift für Gestaltung*, Nr. 74 und 75, 1976; Gros, Jochen, *Grundlagen einer Theorie der Produktsprache, Einführung*, Heft 1, Offenbach am Main 1983; Fischer, Richard/Mikosch, Gerda, *Grundlagen einer Theorie der Produktsprache, Anzeichenfunktionen*, Heft 3, Offenbach am Main 1984; Gros, Jochen, *Grundlagen einer Theorie der Produktsprache, Symbolfunktionen*, Heft 4, Offenbach am Main 1987. Reprints dieser Texte in: Schwer/Vöckler (Hg.), wie Anm. 8. Bürdek, Bernhard E., *Design. Geschichte, Theorie und Praxis der Produktgestaltung*, Köln 1991. Steffen, Dagmar, *Design als Produktsprache. Der »Offenbacher Ansatz« in Theorie und Praxis*, Frankfurt am Main 2000.
- 14 Mareis, Claudia, *Theorien des Designs zur Einführung*, Hamburg 2014, S. 96.
- 15 Vihma, Susann, *Design semiotics – Institutional experiences and an initiative for a semiotic theory of form*, in: Michel, Ralf (Hg.), *Design research now. Essays and selected projects*, Basel 2007, S. 219–232, hier S. 222.
- 16 Vgl. Gros, Jochen, *Reporting progress through product language*, in: *Innovation. The Journal of the Industrial Designers Society of America*, Spring 1984, S. 10f. Krippendorff, Klaus, *Design muss Sinn machen. Zu einer neuen Design-Theorie*, in: *hfz-forum*, Nr. 14, 1989, hg. v. der Hochschule für Gestaltung Offenbach/Main, S. 24–30. Reprint in: Schwer/Vöckler (Hg.), wie Anm. 8, S. 269–283. Steffen, Dagmar, *Semantics in Design, oder: Die Sprachlichkeit in der Gestaltung; zum Symposium »Die Sprache der Dinge« im Design Zentrum München*, in: *form, Zeitschrift für Gestaltung*, Nr. 162, 1998.
- 17 Vgl. Vihma, Susann (Hg.), *Objects and images. Studies in design and advertising*, Publication series of the University of Industrial Arts Helsinki UIAH, A 12, 1992. Tahkokallio, Paivi/Vihma, Susann (Hg.), *Design – pleasure or responsibility?*, Publication series of the University of Art and Design Helsinki UIAH, B43, 1994.
- 18 Zum Disput zwischen den drei Schulen siehe: Vihma, Susann, *Semantische Qualitäten im Design*, in: *formdiskurs, Zeitschrift für Design und Theorie*, Nr. 3, 1997, S. 28–41. Krippendorff, Klaus, *Wenn ich einen Stuhl sehe – sehe ich dann wirklich nur ein Zeichen?*, in: *formdiskurs, Zeitschrift für Design und Theorie*, Nr. 5, 1998, S. 98–107. Krippendorff grenzte hier den von ihm vertretenen »Semantic turn« scharf von Susann Vihmas Design-Semiotik ab, die auf den Schriften von Charles Sanders Peirce basiert. Für Vihmas Replik sowie ihre Kritik an der Metapher der »Produktsprache« siehe: Vihma, wie Anm. 15. Dies., *Design as a language – a misconception?*, in: *FORMakademisk Nr. 1, 5. Jg.*, 2012, S. 6–14. Auch Krippendorff distanzierte sich von der Theorie der Produktsprache; siehe hierzu: Krippendorff, Klaus, *The semantic turn. A new foundation for design*, Boca Raton 2006, S. 291–295. (dt. Ausgabe: *Die semantische Wende*, Basel 2013).
- 19 Vgl. hierzu aktuelle Studienprogramme, z. B. Hochschule für Gestaltung Schwäbisch Gmünd, Modul »Theorie für Gestaltung III« von Franz Biggel und Christian Zimmermann; Zürcher Hochschule der Künste, Modul »Die Sprache der Dinge: Design als signifying practice« von Sophia Prinz; Hochschule für Gestaltung Offenbach, Modul »Produktsprache – Produktwissen« von Tom Bieling; an der Hochschule Luzern – Design & Kunst vermittelte ich die Theorie im BA als Teil der »Einführung in die materielle Kultur« und im Modul »Produktsprache verstehen«.
- 20 Vgl. Vihma, Susann, *Products as representations. A semiotic and aesthetic study of design products*, Diss. Helsinki 1995. Buck, Alex, *Dominanz der Oberfläche. Betrachtungen zu einer neuen Bedeutsamkeit der Gegenstände*, Frankfurt am Main 1998. Müller, Wim, *Order and meaning in design*, Utrecht 2001. Karjaleinen, Toni-Matti, *Semantic transformation in design. Communicating strategic brand identity through product design*
- references, Diss. Helsinki 2004. Krippendorff, *The semantic turn*, wie Anm. 18. Misselhorn, Catrin, *Die symbolische Dimension der ästhetischen Erfahrung von Kunst und Design*, in: Nida-Rümelin, Julian/Steinbrenner, Jakob (Hg.), *Kunst und Philosophie*, Bd. 1, Ostfildern 2010, S. 75–96. Feige, Daniel Martin, *Design*, Berlin 2018. Herriott, Richard, *The aesthetics of industrial design. Seeing, designing and making*, Oxon, New York 2022.
- 21 Janke, Marén, *Bedeutungsbedürfnisse – Anwendung des Weiblichen in der Produktsprache*, Hamburg 2010. Ernberger, Karin/Räsänen, Minna/Iilstedt, Sara, *Visualising gender norms in design: Meet the mega hurricane mixer and the drill dolphin*, in: *International Journal of Design*, Nr. 3/2012; Open Access www.ijdesign.org. Krumme, Julia, *Die performativen Oberflächlichkeit der Dinge. Design und die De-Konstruktion der Geschlechterverhältnisse*, Bielefeld 2023. Daud, Nuraini, *Semantic functions of visual compositions of Kukuran*, International Conference of Applied and Creative Arts, Sarawak, Malaysia 2015. Wimmer, Lydia, *Die Gestaltung digitaler Artefakte. Designtheoretische Ansätze in der Human-Computer Interaction*, Göttingen 2009. Arndt, Henrik, *Integrierte Informationsarchitektur. Die erfolgreiche Konzeption professioneller Websites*, Heidelberg 2006. Stummerer, Sonja/Hablesreiter, Martin, *Food design small, reflections on food, design and language*, Berlin, Boston 2020. Steffen, Dagmar, *Categorizing product meaning. An investigation into the product language of clothing and fashion*, in: *Design and semantics of form and movement (DeSForM) Conference Proceedings*, Taipéi, Taiwan 2009, S. 73–81. Adler, Francoise/Weber Marin, Andrea/Steffen, Dagmar, *Designing Smart Clothes for the user. Product semantics of Smart Clothes*, in: Swiss Design Network (SDN) (Hg.), *Multiple ways to design research. Conference Proceedings*, Lugano, Switzerland 2009, S. 233–239. Steffen, Dagmar, *Design semantics of innovation*, in: Vihma, Susann (Hg.), *Design semantics in use*, Aalto University, School of Art and Design, Publication Series A 100, Helsinki 2010, S. 82–110. Steffen, Dagmar, *Meaning and narration in product design. Proceedings of the international conference on designing pleasurable products and interfaces (DPP1)*, Compiègne, Frankreich 2009.
- 22 Gotzsch, Josiena, *Product talk*, in: *The Design Journal*, Nr. 2, 9. Jg., 2006, S. 16–24. Roth, Mareike/Saiz, Oliver, *Emotion gestalten: Methodik und Strategie für Designer*, Basel 2014. Schwer, Thilo, *Vom erweiterten Funktionalismus zur erweiterten Symbolfunktion: Resonanzerfahrungen in der Sozial- und Fiktionsdimension*, in: Schwer/Vöckler (Hg.), wie Anm. 8, S. 417–431.
- 23 Vgl. hierzu das *form*-Gespräch »Grandiose Ingenieursleistungen machen nicht die Design-Qualität aus. Die Koppelmann Schule und ihre Gedanken zur Produktgestaltung«, Teilnehmer: U. Koppelmann, E. Küthe, A. Friedrich-Liebenberg, H.H. Schmitz-Maibauer, E.B. Bürdek, J. Gros und K.-H. Krug. In: *form, Zeitschrift für Gestaltung*, Nr. 81, 1978, S. 6–10. An den betriebswirtschaftlichen Lehrstühlen von Udo Koppelmann (Universität zu Köln) und Eugen Leitherer (Ludwig-Maximilians-Universität München) entstanden eine Reihe von Dissertationen, die den Offenbacher Ansatz referierten und produktiv nutzten; vgl. hierzu Kicherer, Sibylle, *Industriedesign als Leistungsbereich von Unternehmen*, München 1987. Hegemann, Michael, *Ästhetik und Industrie-Design*, München 1992. Otto, Regina, *Industrie-Design und qualitative Trendforschung*, München 1993. Mayer, Silke, *Wettbewerbsfaktor Design. Zum Einsatz von Design im Markt für Investitionsgüter*, Hamburg 1996. Triebel, Daniela, *Ökologisches Industriedesign*, Wiesbaden 1997. Reinmöller, Patrick, *Produktsprache. Verständlichkeit des Umgangs mit Produkten durch Produktgestaltung*, Köln 1995. Vgl. weiterhin die Dissertation an der Technischen Universität Dresden: Steinmeier, Ida, *Industriedesign als Innovationfaktor für Investitionsgüter. Ein Beitrag zum designorientierten Innovationsmanagement*, Frankfurt am Main 1998. Buck, Alex, *Visuelles Wertmanagement. Neuinterpretation eines klassischen Ansatzes*, in: *formdiskurs, Zeitschrift für Design und Theorie*, Nr. 4, 1998, S. 72–81. Hillner, Matthias, *Intellectual property, design innovation, and entrepreneurship*, Cham 2021, S. 80f.
- 24 Brandlhuber, Jutta, *Industrie-Design und Ornament*, München 1992. Die in der Dissertation vorgenommenen Begriffsdifferenzierungen, z. B. zwischen uneigentlichem und funktionalem Ornament im Unterschied zum reinen Schmuckornament, wurde von Richard Fischer aufgegriffen, der bei der Entwicklung des Offenbacher Ansatzes die Anzeichenfunktionen erforschte.

- Vgl. Fischer, Richard, *Wie kommt ein »funktionalistischer Designer« zum Thema Ornament?*, Reprint in: Schwer/Vöckler (Hg.), wie Anm. 8, S. 208–212.
- 25 Gros, Jochen, *Abgrenzungskonsum*, in: *Desein, Zeitschrift für Architektur. Grafik, Produktgestaltung*, Nr. 2, Mai 1974, S. 29–32, hier S. 31.
- 26 Hebdige, Dick, *Subculture. The meaning of style*, London 1979. Vgl. Auszüge daraus in: Kemper, Peter/Langhoff, Thomas/Sonnenschein, Ulrich (Hg.), »but I like it!«. *Jugendkultur und Popkultur*, Stuttgart 1998, S. 393–420.
- 27 Gros, wie Anm. 25, S. 32.
- 28 Zum Begriff des Experiments in den Wissenschaften, in den Künsten und in der Designforschung siehe Steffen, Dagmar, *New experimentalism in design research. Characteristics and interferences of experiments in science, the arts, and in design research*, in: *Artifact* Nr. 2, 3. Jg., 2014; doi.org/10.14434/artifact.v3i2.3974.
- 29 Bracht, Philine/Brockhausen, Bernd/Gros, Jochen/Hagmann, Irmtraud/Kurz, Michael/Müller, Lothar/Walz, Michael, *des-in – ein neues Ornament? Weniger Konsum durch mehr Sinnlichkeit – Produkte als Leitbilder zur Umweltfreundlichkeit*, in: *Internationales Design-Zentrum Berlin* (Hg.), *Produkt und Umwelt*, Berlin 1974, S. 58–76. Reprint in: Schwer/Vöckler (Hg.), wie Anm. 8, S. 213–222. Vgl. weiterhin Bracht, Philine, »Es ging darum, durch Design zu umweltbewussten Lösungen zu kommen«, in: Schwer/Vöckler (Hg.), wie Anm. 8, S. 296–299.
- 30 Bracht, Philine et al., *des-in – ein neues Ornament?*, Reprint in: Schwer/Vöckler (Hg.), wie Anm. 8.
- 31 Vgl. ebenda sowie Gros, Jochen, *Dialektik der Gestaltung. Zwischenbericht 2 der Arbeitsgruppe Freizeit WS 70/71*, Universität Stuttgart, Institut für Umweltplanung Ulm, Ulm 1971, S. 49ff.
- 32 Vgl. Chapman, Jonathan, *Emotionally durable design. Objects, experiences and empathy*, London 2005. Mugge, Ruth, *Emotional bonding with products: investigating product attachment from a design perspective*, Saarbrücken 2008.
- 33 Kotik, Jan, *Neues Gewerbe und Industrie*, in: *Ästhetik im Alltag*, Kolloquium 4, Ästhetik und Technologie, Kunst und Gestaltung in der wissenschaftlich-technischen Welt. 08.–09. und 11.–15.12.1978, Hg. Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main 1980, S. 109–112.
- 34 Vgl. Lindinger, Herbert/Huchthausen, Claus-Henning, *Design Materialien: Geschichte des Industrial Design: die Entwicklung des Design in Deutschland von 1850 bis 1975 an exemplarischen Beispielen*, Hg. IDZ Berlin, Rat für Formgebung Darmstadt 1979, S. 33. Möller, Evelin, *Design-Philosophie der 80er Jahre (2). Kommt mit dem Ende der Wegwerf-Ideologie ein Ökologischer Funktionalismus?*, in: *form, Zeitschrift für Gestaltung*, Nr. 98, 1982, S. 6–10.
- 35 Papanek, Victor, *Vorschau aus der Sicht von heute*, in: Gsöllpointner, Helmuth/Hareiter, Angela/Ortner, Laurids (Hg.), *Design ist unsichtbar*, Wien 1981, S. 587–604. Ders., *Design for the real world, human ecology and social change*, 2. Aufl., Chicago 1985 (dt. Ausgabe: *Design für die reale Welt. Anleitung für eine humane Ökologie und sozialen Wandel*, Wien 2009, S. 335).
- 36 Andritzky, Michael/Deutscher Werkbund (Hg.), *Weiter Wohnen wie gewohnt?*, Ausst.-Kat., Darmstadt 1979. O.V., »Auch der Mensch ist aus krummem Holz«, in: *Der Spiegel*, Nr. 47, 19.11.1979, S. 232–241. Uschi Glas, *Schwabinger Bazar*, ZDF, 06.03.1980, 19:30 Uhr.
- 37 Gros, Jochen, *Alternativdesign – selber gemacht*, in: *Kunst + Unterricht*, Nr. 56, August 1979, S. 34–35.
- 38 Zur Alternativkultur, Des-In und Gründen des Scheiterns der Gruppe siehe: Steffen, Dagmar, *Von Arts and Crafts bis »New Craft«*, in: Gros, Jochen/Steffen, Dagmar/Ax, Christine/Bierter, Willy, *Art Customization. NewArts-n-Crafts mit computergesteuerten Werkzeugen. Machbarkeitsstudie der Hochschule für Gestaltung Offenbach a.M., i.A. des Bundesministeriums für Bildung und Forschung*, Offenbach am Main 2001, S. 96–117. Steffen, Dagmar, *Das Handwerk als Produktions- und Arbeitsstil. Widerstand, Koexistenz und Konvergenz zur Industriekultur*, in: Breuer/Oestreich (Hg.), wie Anm. 1, S. 15–28. Schwer, Thilo, *Die Massenkultur unterwandern. Do it yourself als Konsum-Alternative von den 1970er Jahren bis ins digitale Zeitalter*, in: Fabo, Sabine/Kurz, Melanie (Hg.), *Vielen Dank für ihren Einkauf. Konsumkultur aus der Sicht von Design, Kunst und Medien*, Bielefeld 2012, S. 146–159.
- 39 Ceschin, Fabrizio/Gaziulusoy, Idil, *Evolution of design for sustainability: From product design to design for system innovations and transitions*, in: *Design Studies*, Nr. 47, 2016, S. 118–163. Dies., *Design for sustainability. A multi-level framework from products to socio-technical systems*, New York 2020.
- 40 Papaneks Buch *Design for the real world* erschien zuerst 1970 in Schweden und 1971 in den USA. Zur Kritik eines reduktionistischen Öko-Design und Evelin Möllers Konzept eines »Ökologischen Funktionalismus« vgl. Gros, Jochen, *Des-In. Ein Nachruf über 20 Jahre*, in: *Projektgruppe up date, Petra Kellner et al. (Hg.), Mehr weniger? Über den Umgang mit ökologischen Herausforderungen in der Designausbildung*, Projektbuch anlässl. des Kolloquiums an der HfG Offenbach, 03.06.–05.06.1993, S. 116–121.
- 41 Vgl. Selle, Gert, *Design-Geschichte in Deutschland. Produktkultur als Entwurf und Erfahrung*, Köln 1987, S. 281 (erw. Neuausgabe, Frankfurt am Main 2007, S. 263). Bürdek, Bernhard E., *Design. Geschichte, Theorie und Praxis der Produktgestaltung*, Köln 1991, S. 58. Busch, Bernd, *Die siebziger Jahre*, in: *Deutsches Design 1950–1990. Designed in Germany*, hg. von Michael Erlhoff für den Rat für Formgebung, München 1990, S. 149. Mundt, Barbara, *Produkt-Design 1900–1990. Eine Einführung*, Berlin 1991, S. 254. Hauffe, Thomas, *Fantasia und Härte. Das »Neue deutsche Design« der achtziger Jahre*, Gießen 1994, 24f. Stürzebecher, Jörg, *Geschichte und Zukunft der Dinge. Eine Chronik*, in: Schepers, Wolfgang/Schmitt, Peter (Hg.), *Das Jahrhundert des Design*, Frankfurt am Main 2000, S. 164. Hauffe, Thomas, *Design, Köln 2002*. S. 143. Schneider, Beat, *Design – eine Einführung: Entwurf im sozialen, kulturellen und wirtschaftlichen Kontext*, Basel 2005, S. 143. Rawsthorn, Alice, *Des-in, o.J.*; https://www.maharam.com/stories/rawsthorn_des-in (Zugriff am 03.03.2024). Eisele, Petra, *Alternativ-Design und Design-Alternativen – Entwicklungen und Diskurse im bundesdeutschen Design der 1970er und 1980er Jahre*, in: Vitra Design Museum (Hg.), *Deutsches Design 1949–1989. Zwei Länder, eine Geschichte*, Ausst.-Kat., Weil am Rhein 2021, S. 254–263, S. 287. Kurz, Melanie/Schwer, Thilo, *Geschichte des Designs*, München 2022, S. 102f.
- 42 Vgl. Weinberg-Staber, Margit, *Design – Formgebung für jedermann. Typen und Prototypen*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Zürich, Museum für Gestaltung, Zürich 1983, S. 87–89.
- 43 Vgl. Stieg, Robert Maria/Hammerschied, Herbert (Hg.), *Vorsicht: Polstermöbel!*, Ausst.-Kat. Künstlerhaus Wien, 08.01.–20.01.1980, S. 86. Centre Georges Pompidou (Hg.), *Déchets – Art d'accorder les restes*, Ausst.-Kat. Centre de Création industrielle, Centre Georges Pompidou, Paris 1984–1985.
- 44 2023 erwarb die Neue Sammlung München als zweites Des-In Möbel den Teekistenschrank von Lothar Müller.
- 45 Brayer, Marie-Ange (Hg.), *Seconde nature: pour un design durable*, Ausst.-Kat. Hôtel des Arts, Toulon 2023, S. 23f.
- 46 Fischer, Fischer, *Design heute. Maßstäbe: Formgebung zwischen Industrie und Kunst-Stück*, München 1988, S. 45f.
- 47 Lichtenstein, Claude, *Die Schwere Kraft von Ideen. Eine Designgeschichte*, Bd. 2, Basel, Berlin, Boston 2021, S. 348–350. Zum Konzept des Halbfertigdesign siehe auch: Gros, Jochen, Halbfertigdesign. *Auf der Suche nach Modellen und Beispielen für mehr Eigenarbeit*, in: Gsöllpointner et al. (Hg.), wie Anm. 33, S. 581–586.
- 48 Edelmann, Thomas, *Widerspruch und Zukunftsversprechen – 1980–2010*, in: Fuhs, Karin-Simone et al. (Hg.), *Die Geschichte des nachhaltigen Designs. Welche Haltung braucht Gestaltung?*, Bad Homburg 2013, S. 142–152.
- 49 Lang, Johannes, *Prozessästhetik. Eine ästhetische Erfahrungstheorie des ökologischen Designs*, Basel 2015, S. 33ff.
- 50 Fineder, Martina, *Rot und Grün: Zur Ästhetik öko-sozialer Verantwortung seit den 1970er Jahren*, in: Banz, Claudia (Hg.), *Social Design. Gestalten für die Transformation der Gesellschaft*, Bielefeld 2016, S. 165–179. Dies., »Jute not plastic. Alternative product culture between environmental crisis and fashion«, in: Gaugele, Elke (Hg.), *Aesthetic Politics in Fashion*, Berlin 2014, S. 186–203.
- 51 Eisele, Petra, *BRDesign: deutsches Design als Experiment seit den 1960er Jahren*, Köln 2005, S. 119–132.
- 52 Vgl. die Websites <https://elephbo.com>, <https://schreif.ch>, <https://rewood.ch>, <https://thelovingspoon.net>, <https://www.rework.ch>, <https://www.milch.tm>, <https://zerowastedaniel.com> (Zugriff am 03.03.2024).
- 53 Vgl. Thun-Hohenstein, Christoph/Franz, Rainald/Zickler, Tina (Hg.), *Handwerk – Tradiertes Können in der digitalen Welt*, Wien 2016. Hohnsträter, Dirk, *Die Attraktivität des Handwerklichen für die Konsumkritik und die*

- Paradoxien seiner Absorption, in: Breuer/Oestereich (Hg.), wie Anm. 1, S. 239–247.
- 53 Vgl. <https://recyclingboerse.org/recyclingdesignpreis/> (Zugriff am 03.03.2024).
- 54 Borngräber, Christian, Rezeptionsästhetik der beweglichen Güter, in: *Kunstforum International*, Bd. 99 Design III: Deutsche Möbel, 1989, S. 58–77. Albus, Volker/Borngräber, Christian, Design Bilanz. Neues deutsches Design der 80er Jahre in Objekten, Bildern, Daten und Texten, Köln 1992.
- 55 Frye, Annika, *Design und Improvisation. Produkte, Prozesse und Methoden*, Bielefeld 2017, S. 158–173.
- 56 Bakker, Gijs/Ramakers, Renny, *Droog Design – Spirit of the Nineties*, Rotterdam 1998, S. 37.
- 57 Angelika Nollert, zit. n. Weiβ, Hermann, Einfach unwiderstehlich, in: *Die Welt*, 20.07.2008; https://www.welt.de/wams_print/article2231304/Einfach-unwiderstehlich.html (Zugriff am 03.03.2024).
- 58 Vgl. hierzu das Begleitheft zu der Ausstellung Mixed Zone. Dialoge zwischen Kunst und Design. 2020*20. Zum zwanzigjährigen Jubiläum des Neuen Museums, Neues Museum, Staatliches Museum für Kunst und Design Nürnberg; https://dnstdm.de/wp-content/uploads/2020/05/Neues-Museum_Begleitheft_Mixed-Zone.pdf (Zugriff am 03.03.2024).
- 59 Vgl. Piore, Michael J./Sabel, Charles S., *Das Ende der Massenproduktion*, Berlin 1985. Davidow, William H./Mallone, Michael S., *Das virtuelle Unternehmen. Der Kunde als Co-Produzent*, Frankfurt am Main 1993.
- 60 Gros, Jochen, Virtuelle Alternativen?, in: Steffen, Dagmar (Hg.), *Welche Dinge braucht der Mensch? Hintergründe, Folgen und Perspektiven der heutigen Alltagskultur*, Frankfurt am Main 1995, S. 176–183. Gros, Jochen, CD-ROM als Musterbuch. Neues Werkzeug könnte das Handwerk aus der Defensive bringen, in: *Politische Ökologie. Werkstatt für Nachhaltigkeit*, Sonderheft 9, hg. v. Ax, Christine, Januar/Februar 1997, S. 25–28.
- 61 Gros, Jochen, Der neue Produktionsstil – und sein Stil?, in: *Bauwelt*, Nr. 45, Berlin 1997, S. 2544f. Gros, Jochen, Stilsemantik. Das Ornament im Vorzeichen neuer Technologien, in: *formdiskurs, Zeitschrift für Design und Theorie*, Nr. 3, Frankfurt am Main 1997, S. 82–93. Gros, Jochen, Customization Design und Art Customization, in: *design report*, Nr. 10, 2001.
- 62 Gros, Jochen, C...Labor oder die Frage nach dem post-industriellen Design, in: *Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main* (Hg.), Querverbindungen 1999, Offenbach am Main 1999, S. 180–185.
- 63 Zu den Experimenten ab 1986 vgl. Gros, Jochen, Designvielfalt durch Roboterhandwerk, Beitrag zum Forum-Kongress 1986 des Internationalen Design Zentrums Berlin, in: Burckhardt, Lucius/IDZ Berlin (Hg.), *Design der Zukunft*, Köln 1987, S. 200–213. Gros, Jochen, High-Tech-Avantgarde. Innovation für das »neue Design«, 3-teiliger Artikel in: *form, Zeitschrift für Gestaltung*, Nr. 117, 118, 119, 1987. Gros, Jochen, Design im Vorzeichen der Digitale, Offenbach am Main 1990.
- 64 Vgl. Bürdek, Bernhard E., *Digitaler Möbelbau. Neue Technologien: Wegbereiter einer neuen Ästhetik*, in: *form, Zeitschrift für Gestaltung*, Nr. 149, 1995, S. 22–25. Steffen, Dagmar, Der Offenbacher C-Hocker, in: dies., *Design als Produktsprache*. Der »Offenbacher Ansatz« in Theorie und Praxis, Frankfurt am Main 2000, S. 166–170.
- 65 Zur Ornamentfrage bei Des-In vgl. Bracht, Philine et al., *des-in – ein neues Ornament?* Reprint in: Schwer/Vöckler, wie Anm. 8. Zum digitalen Ornament siehe Gros, Jochen, Reornamentierung. Anzeichen der Zweiten Moderne oder Nach-Moderne, in: *HfG forum, Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main*, Nr. 17, Offenbach am Main 2000, S. 12–17. Zu digitalen Ornamenten in der Architektur siehe Domeisen, Oliver et al., *Ornament neu aufgelegt = Re-sampling ornament*, Ausst.-Kat. Schweizerisches Architekturmuseum (SAM), Basel 2008.
- 66 Schmidt-Lorenz, Klaus, Möbel via Internet. Offenbacher Studenten erproben eine virtuelle Firma, die digitale Baupläne anbietet, in: *Design Report*, Nr. 10, 1995, S. 82f. Vgl. weiterhin den Bericht eines an dem Seminar beteiligten Studierenden: Krauter, Martin, Mit ›online.produkt‹ im Internet. Die Möglichkeiten der ›virtuellen Produktion‹ werden erprobt, in: *form, Zeitschrift für Gestaltung*, Nr. 151, 1995.
- 67 Vgl. <https://www.opendesk.cc/> (Zugriff am 03.03.2024). Der Daten-Download für die DIY-Fertigung der Möbel ist zurzeit nicht verfügbar. Bei Inanspruchnahme einer Vermittlung an einen lokalen Hersteller sieht die Preisberechnung vor, dass dieser 62 Prozent des Kundenendpreises erhält, die Designer 8 Prozent, die Opendedesk Platform + Channel 30 Prozent. Vgl. auch <https://newlatas.com/opendedesk-open-source-diy-furniture/28813/> (Zugriff am 03.03.2024).
- 68 Zur Unterscheidung zwischen inter- und transdisziplinärer Forschung siehe Steffen, Dagmar, *Transdisciplinarity – a key factor in applied (design) research*, Konferenzpapier präsentiert am International Design Research Symposium Insight 2018, National Institute of Design (NID), Ahmedabad, Indien.
- 69 Vgl. Steffen, Dagmar, CNC-gerechtes Möbeldesign, in: dies., *C_MOEBEL. Digitale Machart und gestalterische Eigenart. Mit einem Beitrag von Jochen Gros*, Frankfurt am Main 2003, S. 69–87.
- 70 Vgl. Gros/Steffen/Ax/Bierter, wie Anm. 38.
- 71 Vgl. hierzu Piller, Frank Thomas, *Kundenindividuelle Massenproduktion. Die Wettbewerbsstrategie der Zukunft*, München 1998. Gros, Jochen, *Furniture industry has to reconsider all products – Call it customization design. Proceedings World Congress on Mass Customization and Personalization*, TU München 2001. Steffen, Dagmar/Gros, Jochen, *Technofactory versus mini-plants: Potentials for a decentralized sustainable furniture production. Proceedings World Congress on Mass Customization and Personalization*, TU München 2003. Gros, Jochen, *Art Customization. Individualization and personalization are characteristics of art*, in: Tseng, Mitchell M./Piller, Frank (Hg.), *The customer centric enterprise. Advances in Mass customization and personalization*, Berlin 2003, S. 109–120.
- 72 Vgl. Steffen, wie Anm. 69.
- 73 Die Dissemination umfasste Beiträge in den Zeitschriften *form*, *formdiskurs*, *Design Report*, *md* und *Domus* und die Publikation *C_Moebel Digitale Machart und gestalterische Eigenart*, die die Design-Community informierten; Berichte in *Bauwelt*, *Arch+*, *L'Architecture d'Aujourd'hui* und *Internationale Architekten* an, Artikel in *dds*, *BM* und *Holz-Zentralblatt* richteten sich an Möbelschreiner. Die Präsentationen an Konferenzen (World Congress on Mass Customization and Personalization) sowie an Fach- und Hochschulen im In- und Ausland (ETH Zürich, Lehrstuhl Lüdger Hovestadt u.a.m.) sowie regelmäßige Messeauftritte bei der IMM Köln (Messe und Passagen Programm) und der interzum erreichten Kollegen und Fachbesucher.
- 74 Vgl. Heinrich, Viktoria/Hensel, Thomas/Mäntele, Martin (Hg.), *Der Ulmer Hocker. Idee – Ikone – Idol*, Stuttgart 2023, S. 226f.
- 75 CD-ROM Holzverbindungen – Digital Woodjoints, Konzeption und Entwicklung: Jochen Gros, Friedrich Sulzer, hg. von *dds – das Magazin für Möbel und Ausbau*, Stuttgart 1998. Online verfügbar sind die Datensätze auf der Webseite von Jochen Gros (<https://jochen-gros.de/A/C-Lab.html>) sowie auf der Webseite von Michael Winter, Köln, einem Schreiner, Designer und Webdesigner, der Workshops in den Bereichen Design, Handwerk und Technik für Kinder, Jugendliche und Erwachsene anbietet: <http://winterdienst.info/50-digital-wood-joints-by-jochen-gros/> (Zugriff am 03.03.2024). Vgl. weiterhin Ragan, Sean Michael, *CNC Panel Joinery*, in: *Make*, Bd. 33, 2013, S. 59–65. Ayse Esin Durmaz baute die Verbindungen am WeMake-Makerspace in Mailand nach und demonstriert den Zusammenbau in einem 7-minütigen Videoclip; vgl. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=PzTpflcL1Y8> (Zugriff am 03.03.2024).
- 76 Vgl. Steffen, wie Anm. 69.
- 77 Bemerkenswert das von Yves Ebneröther geleitete Projekt *Parametric Off-Cut Furniture* mit Architekturstudierenden der Zürcher Hochschule für Angewandte Wissenschaften (ZHAW), das im Frühjahr 2023 in Winterthur ausgestellt wurde: https://www.youtube.com/watch?v=8vZAB2_z6DI (Zugriff am 03.03.2024).
- 78 Vgl. Website des Studiengangs: <https://www.hbk-essen.de/de/digital-fabrication-design> (Zugriff am 24.03.2024).
- 79 Vgl. Steffen, Dagmar, *Praxisintegrierende Designforschung und Theoriebildung. Analysen und Fallstudien zur produktiven Vermittlung zwischen Theorie und Praxis*, Diss. Universität Wuppertal 2012. urn:nbn:de:hbz:468-20130118-12423-9.
- 80 Stokes, Donald E., *Pasteur's Quadrant. Basic science and technological innovation*, Washington 1997.

Umwelt als Produkt.

Von der Umweltgestaltung zu einem post- humanen Ansatz im Design

Kai Vöckler

*Die Erzeugung der Umwelt ist in der Tat
Selbsterzeugung des Menschen.* Tomás Maldonado

Ausgehend von dem bei der Gründung der Hochschule für Gestaltung Offenbach zentralen Begriff der Umweltgestaltung wird dargelegt, wie dieses Verständnis der Gestaltungsaufgabe in der Folge als ökologischer Ansatz des Designs in einer international geführten Diskussion qualitativ erweitert wurde. Damit, so die These, war die Grundlage geschaffen für die Auseinandersetzung um die zukünftigen Aufgaben des Designs. Dies betrifft das Verhältnis des Menschen zur (gleichermaßen natürlichen wie künstlichen) Umwelt, der als posthumaner Ansatz im Design weiterzuführen ist und zur Diskussion gestellt wird. Dazu wird die Diskussion um 1970 zur sozialen Bedeutung der Technik wie auch der Umwelt als lebenserhaltender Ressource ins Auge genommen, um dann anhand der aktuellen technologischen Entwicklung (Digitalisierung mit der Entwicklung künstlicher Intelligenz) und der sich zusätzenden Umweltfrage (Erderwärmung, Artensterben, Ressourcenausbeutung) der Frage nachzugehen, was der disziplinäre Beitrag des Designs zu diesen gesamtgesellschaftlichen Herausforderungen ist.

I. VON DER UMWELTGESTALTUNG ZUM ÖKOLOGISCHEN ANSATZ IM DESIGN

In der Phase der Umwandlung der Werkkunstschule Offenbach (WKSO) zu einer »Hochschule für Gestaltung« wurde dem Begriff der ›Umweltgestaltung‹ eine zentrale Bedeutung bei der Formulierung des zukünftigen Programms eingeräumt. So taucht im Manifest der WKSO vom Oktober 1968 der Begriff gleich zweimal hintereinander in den ersten beiden Paragraphen auf. Es wird als Ziel

der Ausbildung die »praktische und theoretische Umweltgestaltung« genannt und weiter ausgeführt, dass sich diese nicht auf die »Ausführung von Einzelwerken« beschränkt, sondern eine »analytische und synthetische Ausrichtung von Produktionsprozessen und Methoden« einschließt, der die »Untersuchung von Verhaltensweisen und deren Bedingungen« zugrunde liegen soll.¹ Ziel ist die »Humanisierung der Umwelt«, so der Entwurf der Satzung der Hochschule für Gestaltung Offenbach vom 22. Juli 1969. Die Ausbildung von Gestaltern soll auf der Grundlage »wissenschaftlicher und gestalterischer Experimente und Erkenntnisse« erfolgen, sodass diese in der Lage sind, »Elemente, Systeme und Prozesse der Umwelt« zu entwickeln.²

UMWELTGESTALTUNG: EIN DISZIPLINÄR ÜBERGREIFENDER ANSPRUCH AUF GESTALTUNG DER LEBENSUMWELT

Die zentrale Bedeutung des Umweltbegriffs im Gründungsmanifest der Offenbacher Hochschule für Gestaltung spiegelt die zeitgleiche Auseinandersetzung um die Aufgaben der Gestaltung (hier: Design und Architektur) wider, wie sie vor allem an der Hochschule für Gestaltung Ulm geführt wurden. Mit der Umbenennung der Werkkunstschule in Offenbach zu einer »Hochschule für Gestaltung« wurde deutlich gemacht, dass man programmatic an die Ulmer Hochschule (sowie deren Vorgängerinstitution Bauhaus) anknüpfen wollte.³ Bekanntlich wurde die HfG Ulm 1968 geschlossen und die Dozentenschaft sowie die Studierenden versuchten diese als ein eigenständiges Institut an der Universität Stuttgart ab 1969 weiterzuführen. Sollte dieses zunächst als »Institut für Umweltgestaltung« firmieren, so entschied man sich letztendlich für ein »Institut für Umweltplanung (IUP)«.⁴

Die Namensgebung sollte zum Ausdruck bringen, dass man die Gestaltungsaufgaben neu zu definieren gedachte: als disziplinär übergreifende Aufgabe, die von der Regional- und Stadtplanung bis zum Industriedesign einschließlich der Gestaltung der Kommunikation reicht und systemisch ausgerichtet ist.⁵ Die Kybernetik, als die wissenschaftliche Forschungsrichtung, die sich mit den (selbsttätigen) Regelungs- und Steuerungsmechanismen von Systemen auseinandersetzt, hatte dabei eine Leitfunktion.⁶ Der systemische Ansatz sollte auf die Gestaltung übertragen werden und durch eine methodisch-wissenschaftliche Vorgehensweise zu objektivierbaren Ergebnissen kommen. Bezug sich der in der ›Umweltgestaltung‹ enthaltene Gestaltungsbegriff noch auf den Objektbereich, auf die gegenständliche Umwelt des Menschen, wurde letztlich dem Begriff ›Planung‹ der Vorzug gegeben, da »dieser Begriff [...] sowohl die Analyse empirischer Fakten (Forschung), ihre Bewertung, den Entwurf neuer Möglichkeiten und den Versuch ihrer Verwirklichung (= Gestaltung)« umfasste.⁷

Der Anspruch war groß: Es sollten das komplexe Beziehungsgefüge zwischen Mensch und Umwelt analysiert und in einem interdisziplinär zusammengesetzten Team der fachlich Qualifizierten daraus wissenschaftlich fundiert neue Planungsgrundlagen und -methoden abgeleitet werden – unter Anleitung transdisziplinär qualifizierter Designschaffender, die Planung und Koordinationsaufgaben übernehmen. Intendiert war die Erweiterung des Tätigkeitsfelds der Designerinnen und Designer und damit die Aufwertung der gestalterischen Tätigkeit.⁸ Die hier formulierte Neuausrichtung der Aufgaben der Gestaltung am Begriff der Umwelt in seiner sozialen Dimension fand in der Leitfigur des Planers (Planerinnen spielten in der

Diskussion kaum eine Rolle) seinen zeitgemäß Niederschlag als der am kybernetischen Modell geschulte Experte, der mit dem instrumentellen Zugriff auf alle Lebensbereiche die gesellschaftliche Entwicklung positiv beeinflusst – ein im Osten wie im Westen gleichermaßen um die 1970er-Jahre verfolgtes Leitbild.⁹ Die im wortwörtlichen Sinne Vermessensheit dieses Ansatzes bezeugen die fruchtbaren Versuche, einen derart komplexen Zusammenhang planungsmethodisch greifbar und damit begreifbar zu machen.¹⁰

Einen Umschlagpunkt dürfte das Jahr 1970 bilden, was sich an einer Publikation des langjährigen Dozenten und Rektors der Hochschule für Gestaltung Ulm, Tomás Maldonado, zeigen lässt. Dieser zunächst 1970 auf Italienisch und zwei Jahre später auf Deutsch unter dem Titel *Umwelt und Revolte* publizierte Essay war eine Auseinandersetzung mit der Mitverantwortung des Entwerfers am Zustand der menschlichen Umwelt – hier der Konsumgesellschaft –, die Maldonado höchst kritisch sieht (dies auch in der Auseinandersetzung mit der Studentenrevolte).¹¹ Und er erteilt einer Entwurfsmethodik, die sich einem rein wissenschaftlichen, vermeintlich neutralen Denken verpflichtet fühlt, eine klare Absage.¹² Er verteidigt ein rationales Planen und Handeln, fordert aber für den Entwurf eine kritische Interpretation der Wirklichkeit und betont dessen antizipativen, utopischen Charakter.¹³ Für Maldonado hat das entwerferische Handeln in dem Bezugssystem von Wissenschaft, Gestaltung und Politik eine eigene, gesellschaftlich emanzipative Praxis zu entwickeln. Lag der Fokus seines Essays auf der Gestaltung der menschlichen ›Artefaktenumwelt‹, so sah er sich bereits zwei Jahre später, bei der Publikation der deutschen Ausgabe 1972, zu einem Nachwort genötigt, wo er auf die jetzt öffentlich

geführte Diskussion um Naturzerstörung und Umweltverschmutzung eingeht und damit auf ein anderes Verständnis des Umweltbegriffs: »Der Skandal der Gesellschaft gipfelt nun im Skandal der Natur.«

Der Umweltdiskurs verschiebt sich in den 1970er-Jahren in Richtung der Ökologie als des Verhältnisses vom Menschen zu den natürlichen Ressourcen, die er nutzt: Atmosphäre, Wasser, Boden, Flora und Fauna, das ›Ökosystem‹. Ein Verhältnis, das, wie damals deutlich wurde, in Ressourcenausbeutung und einer damit einhergehenden Umweltzerstörung gründet. Der Ökonom Dennis Meadows entwickelte mit einem interdisziplinären Team Anfang der 70er-Jahre ein Computermodell, das zu dem Ergebnis kam, dass bis zum Jahr 2100 die Wachstumsgrenze der Erde erreicht sei.¹⁴ 1972 findet auch die erste Umweltkonferenz der Vereinten Nationen statt und es wird das ›United Nations Environment Programme‹ (UNEP) gegründet. Der bis heute zentrale Grundgedanke der Ökologie ist, das Verhältnis zur Natur so zu gestalten, dass stets mit der Reproduktion des Menschen auch seine Lebensgrundlage reproduziert wird. Umwelt wird jetzt als sozial konstituierte Natur begriffen, als eine nachhaltig vom Menschen umgestaltete, technisch durchdrungene Natur.

Die Neuausrichtung der Gestaltung auf ökologische Fragestellungen bestimmte dann zusehends die Diskussion. Das Internationale Design Zentrum (IDZ) veröffentlicht beispielsweise 1974 ein Themenheft zu ›Produkt und Umwelt‹, in dem die Schreibenden aufgefordert waren, zu Fragen nach dem Umgang mit Energieknappung (einer Reaktion auf die Ölkrise von 1973) und Umweltverschmutzung Stellung zu beziehen und darzulegen, wie die Produktgestaltung die ›Verschwendungsirtschaft‹ verändern

könne, wie umweltfreundliche Produkte zu gestalten seien und nicht zuletzt, wie die Gesellschaft zu verändern sei.¹⁵ Der Architekt und Zukunftsforscher Wulf-Rüdiger Lutz bestimmt in seinem Beitrag noch im Sinne der Umweltplanung Design als die »Gestaltung und Planung aller Faktoren, die unsere räumliche Umwelt bestimmen und beeinflussen« und theoretisiert es als »kybernetisches Feedback-System«, das schlechthin alles zu verändern, zu gestalten vermag: das »ökologische System, Gesellschaftssystem, Wirtschaftssystem, Verhaltenssystem«.¹⁶ Der Architekturhistoriker Julius Posener dagegen hält die vom IDZ gestellten Fragen mit ihren implizit vorgegeben Zielsetzungen für schlicht unbeantwortbar: einerseits weil Fragen wie beispielsweise nach dem Nutzen von sparsamen und sauberen Produkten keiner Erklärung bedürften, da eine solche Zielsetzung evident sei, andererseits weil Fragen wie nach dem Umbau von Gesellschaft und Wirtschaft, die er als Überschätzung der Rolle des Designers problematisiert, wenig realistisch seien.¹⁷ Damit sind die beiden divergierenden Positionen des damaligen Diskurses markiert: auf der einen Seite der instrumentelle Zugriff auf das Problem in technokratischer Manier, auf der anderen der konservative Vorbehalt hinsichtlich der Machbarkeit in seiner vertrauensseligen Haltung bezüglich der Selbstregulation des (kapitalistischen) Systems. Eine Polarität, die bis heute die Diskussion bestimmt. Eine mögliche Alternative soll folgend skizziert werden.

Mit der Verschiebung des Umweltdiskurses hin zu Fragen der Nachhaltigkeit von Produkten entsteht in den 1970er-Jahren ein sich ökologisch orientierendes Design, wie beispielsweise die Arbeiten der Des-In Arbeitsgruppe der HfG Offenbach zeigen (siehe dazu den Beitrag von Dagmar Stef-

fen).¹⁸ Ein explizit ökologisch verfasster Gestaltungsansatz (Öko-Design), der ökologischen, aber auch ökonomischen und sozialen Nachhaltigkeitskriterien verpflichtet ist, setzt sich international in den 1990er-Jahren durch.¹⁹ Die Berücksichtigung des physischen Kontexts eines Produkts (was auch für digitale Produkte gilt), sein Ressourcenverbrauch bei Herstellung, Transport und Nutzung wie auch seine Entsorgung sollen fortan in der Produkt- und Prozessplanung mitgedacht werden (Refuse – Reduce – Repair – Reuse – Recycle: Die Identifizierung und Minimierung negativer Auswirkungen auf die Umwelt und das Ökosystem, einschließlich Energieverbrauch, Ressourcennutzung, Abfallproduktion und Schadstoffemissionen).²⁰ Allerdings zeigen sich auch hier die Schwierigkeiten eines den gesamten Produktzyklus erfassenden Designs, da es auf eine Veränderung von Produktionsprozessen, Materialien und eben auch der Verhaltensweisen der Nutzenden abzielt, was eine breitere gesellschaftliche Veränderung erfordert und die Einflussmöglichkeiten des Designs überschätzt.

In gewisser Weise wiederholt sich das Dilemma der Umweltgestaltung, dass diese Zusammenhänge aufgrund ihrer Komplexität schlicht nicht beherrschbar und auf diese Weise – aus einer distanzierten, vermeintlich objektiven und die Komplexität der Zusammenhänge erkennenden Position heraus – nicht gestaltbar sind. Hinzu kommt, dass die wesentlich (im Sinne der Nachhaltigkeit) an Effizienzkriterien ausgerichtete Designpraxis zumeist die eigentliche Aufgabe des Designs vernachlässigt: Verständnis (und damit eben auch die Gebrauchstauglichkeit in ihrer praktischen Dimension) zu ermöglichen, Bedeutung zu schaffen (die symbolische Dimension) und nicht zuletzt in seiner affektiven Wirkung Akzeptanz zu erzeugen (ästhetische

Dimension). Was die Frage nach der eigentlichen Aufgabe, im Sinne des disziplinären Kompetenzbereichs, des Designs stellt – aber auch nach der Position von Designschaffenden. Wo stehen sie im Sinne einer kritischen Befragung der eigenen Profession? Das zu beantworten erfordert ein anderes Verständnis von Ökologie – und damit des Umweltbegriffs.

DER ÖKOLOGISCHE ANSATZ IM DESIGN

Eine Diskussion, die an der HfG Offenbach nach ihrer Gründung 1970 im Fachbereich Produktgestaltung, aber auch international geführt wurde.²¹ So wurde eine Neubestimmung des Designbegriffs und seiner Aufgaben durchgeführt. Mit der Entwicklung einer »Theorie der Produktsprache« wurde interdisziplinären Ansätzen eine Absage erteilt und eine disziplinär ausgerichtete Designtheorie ausformuliert, die den Erkenntnis- und Gestaltungsgegenstand neu bestimmte. Ausgangspunkt war die Interaktion von Nutzenden mit Objekten (»Mensch-Objekt-Relation«), entsprechend forderte man, in der Gestaltung nicht nur die praktischen, sondern auch die psychischen Funktionen zu berücksichtigen.²² Demnach haben Objekte nicht nur eine praktische, sondern auch eine ästhetische und symbolische Dimension, womit der Bereich (»Sinn-liche Funktionen«) definiert ist, der in der Wechselwirkung von Objekt und Mensch zu gestalten ist – als die disziplinäre Bestimmung des Designs, wie es Jochen Gros programmatisch 1976 formulierte.²³ Dies traf sich mit der international (wesentlich in der Architektur) geführten Debatte in den 1970er-Jahren um die »Sprache« der gebauten Umwelt in ihrer Bedeutungsdimension, die wiederzugewinnen sei.²⁴

Mit der disziplinären Eingrenzung der Designaufgabe wurde aber keineswegs einer

kritischen Bestandsaufnahme der eigenen Tätigkeit eine Absage erteilt, jetzt war der entscheidende Schritt, über den disziplinären Zugriff systemisch wirksam zu werden. Das hieß, über die Gestaltung von Objekt und Information – und Raum, um den architektonischen Aspekt nicht zu vergessen – nicht nur verändernd auf Ressourceneinsatz bei Herstellung und Nutzung, sondern wesentlich auf Verhaltensweisen Einfluss zu nehmen. Zentral dabei sind die Sinngebung, das Ermöglichen von Verständnis (eben der Verflechtung mit der materiellen und auch zunehmend informationell durchdrungenen Umwelt) und das Schaffen von Bedeutung durch die Gestaltung der Produkte der Lebensumwelt.

Design bezieht sich auf die Wechselwirkung im Gebrauch eines Produkts (Mensch-Produkt-Interaktion), dessen Wirkung in der Gebrauchsumgebung (Ort und Handlungszusammenhang) und die Bedeutungsentstehung bei den Nutzenden. »Die Bedeutung eines Objekts ist die Summe der vorstellbaren Kontexte, in denen es für jemanden sinnvoll partizipieren kann«, wie Klaus Krippendorff auf dem 10. hfg forum 1989 postulierte und eine »Ökologie des Geistes« mit Rückgriff auf Gregory Bateson forderte.²⁵ Bateson argumentierte, dass die Menschheit mit der natürlichen Umwelt und anderen Lebensformen interagiere und dass diese Interaktionen in ihrer Gesamtheit ein ökologisches System darstellten. Die »Ökologie des Geistes« bezieht sich daher auf die Art und Weise, wie der menschliche Geist diese Interaktionen wahrnimmt, verarbeitet und auf sie reagiert.²⁶ Laut Krippendorff setzte dies auch ein anderes Verständnis der Rolle von Designern voraus, die jetzt das Verstehen anderer (hier: der Produktnutzer) zu begreifen suchen und nicht mehr unabhängige Autoritäten, sondern eher Vermittelnde sind.²⁷

Diese grundlegende Einsicht, Design-schaffende als Vermittler im Gefüge der Interaktionen zu sehen, in das gestalterisch eingegriffen und aus dem heraus erst die Gestaltungsaufgabe identifiziert wird, war der entscheidende Schritt zur Entwicklung der Produktsemantik. Die Schnittstelle (Interface) als Handlungsraum zwischen Mensch und Produkt wurde zur eigentlich zu gestaltenden Aufgabe – nicht nur in Bezug auf die Interaktion mit digitalen Produkten, auch wenn heute Interface lediglich als Schnittstelle zwischen Mensch und technischem Gerät bzw. zwischen Geräten verstanden wird.²⁸ Wenn der Fokus der Gestaltung auf der Interaktion selbst liegt, wird auch deutlich, dass das Verständnis von gestalteten Artefakten nie vollständig vorausbestimmt oder -geformt ist, weder im Objekt noch im Subjekt.²⁹ Mit ihm hatte sich der Bereich des Designs von Produkten auf Prozesse, Situationen und Systeme erweitert. Denn, wie Klaus Krippendorff ausführte: »Eine wichtige Eigenschaft von Interfaces besteht darin, dass sie die sensomotorischen Fähigkeiten des Menschen und das Reaktionsvermögen des Artefakts zu einem dynamisch geschlossenen System zusammenfügen, das die an dem Interface beteiligten Personen in ihrem Sinne verstehen und als brauchbar erkennen.«³⁰

Die aus diesem Ansatz heraus entwickelte menschbezogene Gestaltung (Human-Centered Design) – als eine konsequente Ausrichtung des Designprozesses an den Bedürfnissen der Nutzenden, nicht zuletzt auch unter Einbeziehung der sozio-emotionalen Faktoren – bildete demgemäß ein grundlegendes Verständnis des Zusammenspiels von Wahrnehmungen, Handlungen und der Bedeutungsentstehung in der Interaktion von Mensch und (gestalteter) Umwelt aus.³¹ Die Bedeutung entsteht in der Verwendung,

im Gebrauch, im Wechselspiel mit Wahrnehmungen und Handlungen. Daher müssen Designerinnen und Designer nachvollziehen, wie Nutzende Produkte verstehen und wie sich Gestaltungsentscheidungen positiv auf dieses Verständnis auswirken. Sie müssen daher auch die unterschiedlichen lokalen ökologischen Verhältnisse (als die durch Interaktionen von Menschen mit Artefakten geschaffenen Umwelten) begreifen.³² Es bietet sich daher an, diese ökologischen Interaktionen über die Menschzentrierung hinaus zu denken, die die Eigenmacht der Dinge, Orte, Räume und die Beteiligung nichtmenschlicher Organismen an diesen Interaktionen in den Blick nimmt – wie zum Ende dieses Beitrags argumentiert wird.

Diese Ausrichtung des Designs auf die Interaktionskomplexe bildet die Grundlage für eine neue Auffassung von Design, die meiner Meinung nach in ihrer Bedeutung zum Verständnis heutiger Gestaltungsanforderungen zentral ist. Das wird anhand der in den 1970er-Jahren in Offenbach wesentlich durch Richard Fischer theoretisch und entwurfspraktisch erfassten produktsprachlichen Anzeichenfunktionen deutlich, die buchstäblich anzeigen, wie die körperliche Einbindung in den Interaktionszusammenhang gestalterisch gefasst werden kann.³³ Die Funktionsanzeichen sind zu gestaltende Objektmerkmale, die Handlungen ermöglichen oder auch einschränken können. Parallel etablierte sich im englischsprachigen Raum das Affordanzkonzept, das sich auf den ökologischen Ansatz in der Wahrnehmungstheorie von James J. Gibson bezog.³⁴ Gibson hatte gezeigt, dass die Wahrnehmung des Individuums untrennbar mit der natürlichen Umwelt und den Handlungen verbunden ist, die es ausführt.³⁵ Er betonte, dass sie nicht einfach eine passive Reaktion auf sensorische Reize ist, die im Gehirn verarbeitet werden,

sondern aktiv durch die Handlungen und Ziele des Individuums gestaltet wird. Affordanzen lassen sich weder auf die physikalischen Eigenschaften eines Objekts noch auf subjektive Interpretation reduzieren. Sie entstehen erst aus dem Wechselverhältnis der materiellen Objekteigenschaften und der körperlichen Disposition wahrnehmender und handelnder Menschen. Anders gesagt: In der Weise, wie Betrachtende ihre Umwelt wahrnehmen, nehmen sie sich selbst wahr.³⁶ Gibsons radikale Einsicht war, dass die Bedeutung von Objekten direkt wahrgenommen wird und nicht erst zu entschlüsseln ist – hier besteht ein direkter Bezug zu den produktssprachlichen Funktionsanzeichen. Diese beziehen sich als gestaltete Objektmerkmale auf vorbegriffliche Körpertechniken unterhalb der kognitiven Ebene des begrifflichen Verstehens und verdeutlichen unmittelbar die Nutzung von Produkten.³⁷

Affordanzen nach Gibson sind nicht bedürfnisabhängige ›Angebote‹, die Objekte machen, sondern ›Passungen‹ zwischen Umweltgegebenheiten und Organismus.³⁸ Beispielsweise bietet eine waagerechte Fläche in einer Höhe um 50 Zentimeter einem erwachsenen Menschen, wenn dies gewollt ist, eine Sitzmöglichkeit (einem Kleinkind nicht – das wäre nur eine waagerechte Fläche, die deutlich niedriger wäre). Oder eine Wandöffnung, die größer ist als die eigene Körpergröße: Sie bietet die Möglichkeit, einen Raum zu betreten oder zu verlassen. Es handelt sich um ein körpergebundenes, vorbegriffliches Verstehen, das von einem distanzierten ›objektiven‹ und damit objektivierenden Blick unterschieden werden muss.³⁹ Das ist von entscheidender Bedeutung, da es die Stellung des Individuums als des Zentrums einer ihm äußerlich gegenüberstehenden Umwelt infrage stellt.

Anzeichenfunktionen und Affordanzen sind weitgehend identisch, sie sind Indika-

toren für Nutzungsmöglichkeiten, die erst in Handlungen offenkundig werden.⁴⁰ Mit dem Affordanzkonzept und den produktssprachlichen Anzeichenfunktionen kam aber auch ins Spiel, was für Gestalter von besonderem Interesse ist, da es den Kern ihrer Arbeit betrifft: die Beteiligung der Dinge an den Handlungen und die Frage, wie diese eben durch Gestaltung ermöglicht oder auch eingeschränkt werden können. Gebäude und Gebrauchsgegenstände – ebenso wie technische Apparate – strukturieren Kommunikations- und Handlungsverläufe. Das ist, was Architektur und Design gestalten, und in diesen Disziplinen eine Binsenweisheit. Unterschwellig und kaum bewusst werden Handlungen durch Gebrauchsgegenstände und Bauwerke formiert, die unabhängig von einer zu dekodierenden Information (Bild- und Schriftzeichen) in der Nutzung unmittelbar verstanden werden.⁴¹ Kurz gesagt: Die Dinge handeln mit. Das impliziert ein anderes Verständnis des Verhältnisses zwischen Mensch und Umwelt in seiner psychischen und sozialen Dimension, auch bezüglich seiner materiellen Voraussetzungen: Die Umwelt ist als ein Interaktionsgefüge zu begreifen, in dem der Mensch nicht mehr Zentrum, sondern Teil eines zusammenhängenden, dynamischen Ganzen ist. Dieses ökologische Designverständnis dezentriert den Menschen, was für eine menschbezogene Gestaltung (Human-Centered Design) eine Herausforderung darstellt – insbesondere angesichts der aktuellen technologischen Entwicklung mit ihren Fragen der Digitalisierung und Entwicklung künstlicher Intelligenz, die zunehmend die Umwelt durchdringt und in neuer Weise auf den Menschen zurückwirkt. Zugleich bietet die Dezentrierung auch einen anderen Handlungsräum für das Design, um positiv auf ein anderes Umweltverhältnis einzuwirken. Um

diesen Raum genauer bestimmen zu können, soll folgend zunächst der Umweltbegriff in seinem Verhältnis zu Sprache und Technik betrachtet werden.

II. UMWELT, SPRACHE, TECHNIK – EIN ABRISS

›Umwelt‹ dürfte einer der wirkmächtigsten Begriffe des 20. Jahrhunderts sein. Er bündelt alle Aspekte einer unmittelbar durch einen Organismus erfahrenen Umgebung, wobei begrifflich nicht zwischen natürlichen und künstlichen Elementen unterschieden wird. Die Besonderheit der menschlichen Umwelt, die sich nicht nur aus natürlichen Elementen (Ökosphäre), sondern wohlgemerkt auch aus selbst geschaffenen künstlichen Elementen (Sozio- und Technosphäre) zusammensetzt, sollte in der Folge zu einer bis heute anhaltenden Diskussion über das Verhältnis des Menschen zu seiner Umwelt führen.

UMWELTEN

Es war der Biologe Jakob von Uexküll, der 1909 in seiner Publikation *Umwelt und Innenwelt der Tiere* den Umweltbegriff entwickelte.⁴² Uexküll zeigte am Beispiel der Zecke, wie die Interaktion mit der physischen Umgebung in der Physiologie des Insekts gründet und sich eine spezifische Umwelt herausbildet, die in keiner Weise mit der des Menschen vergleichbar ist – auch wenn der gleiche ›Raum‹ geteilt wird. Die Zecke kann nur Buttersäuregeruch, Hautwärme und Blut wahrnehmen und drei Handlungen ausführen: sich fallen lassen, zu einer Hautstelle krabbeln und sich festhalten, saugen. Die Zecke kann bis zu 18 Jahre ohne Nahrungsaufnahme und in völliger Abkapselung von jeglicher Umwelt existieren – sie scheint außerhalb der Zeit zu existieren. Es gibt keine einheitliche Welt,

so Uexküll; Mensch und Tier teilen sich nicht die gleiche Zeit. Und auch der Raum scheint für die Zecke suspendiert – wenn kein Reiz ausgelöst wird, scheint für die Zecke auch kein Raum zu existieren.⁴³

Uexküll zeigte, dass jedes Lebewesen seine eigene, einzigartige ›Merkwelt‹ hat, die von der spezifischen Struktur seines Nervensystems und seiner Sinnesorgane abhängt. Diese Merkwelt ist nicht nur auf die physikalische Umgebung (›Wirkwelt‹) beschränkt, sondern umfasst auch die Beziehungen, die der Organismus mit seiner Umgebung eingehet, und damit auch, welche Bedeutung er ihr zuschreibt. Die Wirkwelt wiederum bezieht sich auf die tatsächliche physische Umgebung, in der sich ein Organismus befindet. Uexküll betonte jedoch, dass die Wirkwelt nur durch die Merkwelt eines Organismus verstanden werden kann. Das bedeutet, dass jedes Lebewesen nur eine bestimmte Auswahl von Informationen aus der Wirkwelt wahrnimmt und verarbeitet, die für seine spezifischen Bedürfnisse und Interessen relevant sind (semiotische Umwelttheorie). Andere Informationen aus der Wirkwelt bleiben für das Lebewesen unsichtbar und unbedeutend. Da die Merkwelt und die Wirkwelt eines Organismus eng miteinander verbunden sind und jedes Lebewesen seine eigene, einzigartige Welt aufgrund seiner spezifischen Wahrnehmung und Erfahrung hat, sind Merkwelt und Wirkwelt nicht unabhängig voneinander zu betrachten, sondern bilden eine Einheit, die Uexküll als ›Umwelt‹ bezeichnete. Uexküll ordnet einem Organismus bzw. Lebewesen eine spezifische, adäquate und ausschließliche Umwelt als zusammenhängende und in sich geschlossene Einheit zu: »Jedes Tier trägt seine Umwelt wie ein undurchdringliches Gehäuse sein Lebtage mit sich herum«.⁴⁴

›SPRACHE: DIE FÄHIGKEIT ZUR SYMBOLBILDUNG

Uexkülls Untersuchungen, die sich zunächst auf das Tierreich bezogen, wurden in der Philosophie und philosophischen Anthropologie intensiv rezipiert und auf ihre Übertragbarkeit auf den Menschen reflektiert (beispielsweise Ernst Cassirer, Martin Heidegger, Helmuth Plessner, aber auch jüngst Giorgio Agamben). Die philosophische Anthropologie (Max Scheler, Arnold Gehlen, Helmuth Plessner) betonte – hier verkürzt zusammengefasst – die ›Weltoffenheit‹ des Menschen gegenüber den Tieren, seine ›Umweltenthebung‹: Der Mensch bedarf der technischen Hilfsmittel, um zu überleben (›Mängelwesen‹) und ist daher gezwungen, die Umwelt seinen Bedürfnissen anzupassen.⁴⁵ Damit einhergehend muss er sich selbst Orientierungs- und Sinnstrukturen verschaffen (Kultur). Der Mensch ist demnach ›weltbildend‹. Voraussetzung dafür ist die Fähigkeit zur Symbolbildung (Ernst Cassirer, Susanne K. Langer).⁴⁶ Die menschliche Wahrnehmung und das Verständnis von Welt beruhen nicht nur auf biologischen Instinkten und Reflexen, sondern sind auch durch kulturelle Faktoren bestimmt und werden durch den Gebrauch von Sprache (Symbol- und Begriffsbildung) geprägt.⁴⁷ Festzuhalten ist, dass sich zwei Bedeutungsebenen von ›Sprache‹ unterscheiden lassen: einerseits die vokale Sprache (und ihre Verschriftlichung) und andererseits Sprache als übergreifende Bezeichnung von Zeichensystemen (nichtlautsprachliche Kommunikation), die auch Systeme von Körperbewegungen und von Artefakten (also gestalteten Produkten wie etwa Gebäuden, Gebrauchsgegenständen, aber auch Bildern) umfassen.⁴⁸ All diesen Zeichensystemen ist, wie die Wissenssoziologie gezeigt hat, ihre Ablösbarkeit von konkreten Situationen, vom Hier und Jetzt, zu eigen:

Sie dienen als Speichermedium angehäufter Erfahrungen und Bedeutungen, in denen sich die gesellschaftliche Wirklichkeit ausdrückt und uns sozialisierend gegenübertritt.⁴⁹ Die Sprache als System vokaler Zeichen ist dabei das wirkmächtigste, da es einerseits durch seine unbegrenzten Kombinationsmöglichkeiten eine potenziell unendliche Bedeutungsfülle zum Ausdruck bringen kann, andererseits am leichtesten ablösbar von konkreten Situationen und damit am einfachsten verfügb- sowie anwendbar ist.

TECHNIK UND TECHNIKEN

Dass der Mensch seine Umwelt mit erzeugt, ist nicht nur durch seine Fähigkeit zur sprachsymbolischen Kommunikation, an der die Artefakte teilnehmen, möglich. Es ist auch möglich durch die Verwendung künstlicher Hilfsmittel (Werkzeuge und Maschinen) und die Art und Weise ihres Einsatzes, womit sich die physische Umwelt verändern lässt: Technik. Das ermöglicht ebenso die Speicherung von Wissen, wie der Archäologe und Anthropologe André Leroi-Gourhan bei der Bestimmung des Verhältnisses von Sprache, Werkzeug und Geste (Körpertechnik) Mitte der 1960er-Jahre dargelegt hat.⁵⁰ Besteht das Gedächtnis eines Tieres überwiegend aus einem Bündel vererbter Instinkte, die sich in seiner Lebenszeit nicht oder kaum verändern, so baut zwar das elementare Verhalten des Menschen auch auf Instinkte auf, ist aber in der Lage, sich zu verändern und in das kollektive Gedächtnis einzuschreiben – über die Sprache und entsprechende Symbolsysteme, aber auch über die Werkzeuge und die mit ihnen verbundenen Techniken. Als die Entwicklung des menschlichen Organismus in der Frühphase des Anthropoiden (Menschaffen) weitgehend abgeschlossen war, fing dieser an sich in Werkzeugen fortzusetzen –

die aber damit zum Bestand eines kollektiven Gedächtnisses wurden, da in den ihnen ihre mögliche Anwendungsweise implizit gegeben ist (Anzeichen) und so Wissen bewahrt wird. Hinzu kommt die vokale Sprache, die es ebenfalls erlaubt, Wissen zu bewahren und weiterzugeben, sodass auch hier ein kollektives Gedächtnis entsteht und den Fortbestand der Gruppe sichert.

Das Werkzeug wird erst in der Geste wirksam, wie Leroi-Gourhan darlegt. Bei den Tieren sind zumeist Werkzeug und Geste in einem Organ vereinigt (bewegtes Objekt und bewegende Hand). Erst das Vorhandensein eines exteriorisierten, also ausgelagerten und vom Menschen getrennten Gedächtnisses, in dem das Wissen um ein bestimmtes Verhalten, eines Gebrauchs, eine Handhabung (Körper-technik) abgelegt ist (im Werkzeug) verschafft dem Menschen die Möglichkeit – und Freiheit –, die Begrenzungen seines Organismus zu überschreiten. Zugleich ermöglicht es dem sozialen bzw. kollektiven Gedächtnis, sich selbst fortzuentwickeln. Die Handhabung, der Gebrauch des Werkzeugs, des Artefakts, ist in seiner Beschaffenheit bewahrt und steht zur Verfügung. Es bildet ein Angebot (siehe oben die Ausführungen zu den Affordanzen bzw. den produktsprachlichen Anzeichenfunktionen) und/oder wird als ›Gebrauchsanleitung‹ über Sprache und andere kommunikations-förmige Symbolsysteme, vermittelt. Bereits Ernst Kapp, der Begründer der Technikphilosophie, hatte 1877 darauf hingewiesen, dass schon die einfachen, an die Hand gebundenen Werkzeuge nicht Ausgleich von Mängeln (Prothesen) sind. Sie überschreiten nicht die Natur des Menschen, sondern sind bereits im wortwörtlichen Sinne Selbstbestimmung: Der Mensch wendet nicht nur das Werkzeug an, sondern das Werkzeug auch ihn.⁵¹ Technik ist Selbstbestimmung: Menschen als

technisch zivilisierte Wesen bilden aus den natürlich gegebenen Ressourcen eine zweckvoll bestimmte Welt, über die sie sich selbst bestimmen.⁵² Kommt es zu den komplexeren Werkzeugen, den Apparaturen und Maschinen (die auch Maschinen produzieren können), zu deren Herstellung es aber wiederum auch der einfachen Werkzeuge bedarf, wird für Kapp deutlich, dass es sich dabei nicht um eine zunehmende Selbstentfremdung des Menschen von seinen ›natürlichen Ursprüngen‹ (was immer das sein soll) handelt, sondern vielmehr der Mensch das Wissen von sich vermehrt: »Hervor aus den Werkzeugen und Maschinen, die er geschaffen, aus den Lettern, die er erdacht, tritt der Mensch, der *Deus ex Machina*, sich selbst gegenüber«.⁵³

Ähnlich wie Kapp argumentiert auch Leroi-Gourhan knapp hundert Jahre später: Sehr früh, vermutlich vor dem Neolithikum, beginnt das Werkzeug die Geste zu ›annek-tieren‹, die Hand steuert nur in indirekter Motorik den motorischen Antrieb bei. In der Folge verlässt die motorische Kraft den Arm und findet sich in den tierischen oder auto-moto-rischen Antrieben wieder (beispielsweise Zugtiere, Wind- und Wassermühlen). Die Hand löst diese Prozesse nur noch aus bzw. steuert sie. Ab dem Mittelalter entstehen dann mechanische Gedächtnisse (etwa Uhren), zu begreifen als Abfolge einer Kette einfacher ›Gesten‹, die jetzt ›programmiert‹ ablaufen; Anfang des 19. Jahrhunderts tauchen die ersten ›Lochkarten‹ auf, die in Webstühlen und Orgeln eingesetzt werden. Mit dem Entstehen automatischer Maschinen und deren Weiterentwicklung durch den Einsatz von Elektrizität zum Steuern, Messen und Regeln seit Beginn der Industrialisierung wird der Mensch mit seiner Körperlichkeit weitgehend obsolet. Zuletzt besteht sogar die Möglichkeit, dass das Gehirn in Maschinen

exteriorisiert wird (Gehirnemulation als künstliche Intelligenz). Zusammen mit der Möglichkeit, dass sich Maschinen selbst mechanisch reproduzieren, könnte diese Entwicklung den Menschen exkludieren, ihn ins »paläoontologische Halbdunkel« zwingen, wie Leroi-Gourhan befürchtet.⁵⁴ Er reagiert damit auf die seinerzeit erst im Erscheinen begriffenen, auf Informations- und Kommunikationstechnologien basierenden Form von Technik, die neuartig technische Geräte miteinander und mit dem Menschen verknüpft und koordiniert, die Eigenschaften wie Selbststeuerung und Veränderbarkeit aufweist.

Zur gleichen Zeit hat der Sozialpsychologe Serge Moscovici dies als den Eintritt in den »kybernetischen Naturzustand« beschrieben.⁵⁵ Moscovici begreift ›Natur‹ (die für ihn eine soziale Repräsentation ist) als das Gegebene des Erdsystems (Materie), als ein Produktionsmittel, das zur Ausbildung von Umwelten organischer Individuen dient. Anders gesagt: Umwelt ist Produktionsmittel. Moscovici fragt in diesem Zusammenhang auch nach der eigentlichen Rolle des Menschen in diesem neuartigen ›kybernetischen‹ Naturverhältnis, in der die technischen Konstruktionen (die ›materielle Kraft‹) zunehmend Eigenschaften gewinnen, die bisher dem Natürlichen vorbehalten waren – wie Selbststeuerung und Lernfähigkeit bis hin zur Selbstreproduktion. Er sieht diese in der Regulation, in der Aufgabe, »[...] das System am Laufen zu halten, die Kontinuität und die Unabhängigkeit des selbststeuernden materiellen Kreislaufs zu gewährleisten.«⁵⁶ Der Medienphilosoph Erich Hörl hat darauf aufmerksam gemacht, dass Moscovici die »Formung von Objekten« nicht mehr als die zentrale Aufgabe dieses neuartigen Produktionsverhältnisses sieht, sondern sich die Frage stellt, was ein Objekt in einer technologisch aktivierten, intel-

ligenten und kommunizierenden Umwelt sei.⁵⁷ Das hat weitreichende Folgen für das Verständnis der Aufgaben des Designs, wie noch gezeigt werden soll.

TECHNISCHE WESEN

Sah Moscovici die Aufgabe der Subjekte zu den jetzt kommunizierenden und sich selbsttätig (intelligent) verhaltenden Objektumgebungen in der Regulation, so hatte der Technikphilosoph Gilbert Simondon bereits Ende der 1950er-Jahre ein anderes Verständnis entwickelt.⁵⁸ Er sah in der Entwicklung technischer Ensembles, die sich als System oder Netz organisieren und damit einer Regulation und Koordinierung (und für externe Information) zugänglich sind – er bezeichnete sie als ›offene Maschinen‹ – ein andersartiges Verhältnis zu den Objekten begründet. Für ihn ist die Technik (Objekte, Apparate, Maschinen ebenso wie Verfahren und Prozesse – Techniken – umfassend) ein Medium, eine vermittelnde Instanz zwischen Mensch und Natur als der materiellen Welt.⁵⁹ Simondon wendet sich gegen die ›Verdinglichung‹ der Technik, ihre Reduktion auf Dinge, Geräte und Maschinen. Vielmehr schafft der Mensch sich über die Technik seinen Weltbezug, eine selbst geschaffene Realität, die auf ihn zurückwirkt. Simondon setzt auf einen neuen Verständnis der Technik, die diese weder verherrlicht in der Innensetzung von Technik und Kultur (er wendet sich gegen die Kybernetik mit ihren Regelungsfantasien) noch sie verteuft als Machtübernahme im Gegensatz zur Kultur. Er will »eine auf Gleichheit beruhende Beziehung ohne Privilegien, weder der Techniken noch des Menschen. Er will die Technik in ihr Recht versetzen, als eigenständiges ›technisches Wesen‹ erfassen, zu dem eine ›soziale Relation‹ eingegangen wird.⁶⁰ Der Mensch ist dann nicht mehr Regulator

(in einem kybernetischen Feedbacksystem), sondern ein »lebendiger Übersetzer«, »Dirigent« und »Organisator einer Gesellschaft technischer Objekte«; »[...] er ist mitten unter den Maschinen, die mit ihm handeln und wirken.«⁶¹ In diesem Verständnis wird die menschliche Vorrangstellung in Frage gestellt, zugleich die »Maschine« zum ebenbürtigen technischen Wesen aufgewertet. Das Verständnis technischer Ensembles, die untereinander Informationen austauschen und Informationen aus der Interaktion mit ihrer Umgebung beziehen als ‚technische Wesen‘, wirft aber auch die designtheoretische Frage auf, um was für Objekte es sich handelt – dies wird anhand digitaler Produkte noch folgend erörtert. Produktsprachlich ist dies die Frage nach den ›Wesensanzeichen‹, die erkennen lassen, mit welcher Art von ›Produkt‹ wir es hier zu tun haben.

III. ÜBER DEN MENSCHEN HINAUS: SELBSTGESTALTENDE GEFÜGE

Simondons Verständnis einer ›offenen Maschine‹ als Teil eines dynamischen und sich selbst weiterentwickelnden Systems, in der Maschinen mit Maschinen kommunizieren, das in Wechselwirkung mit seiner Umgebung sich anpassen und entsprechend selbst transformieren kann und das entsprechend nicht nur technische Elemente, sondern auch Information, Wissen und Werte beinhaltet, warf die Frage nach der Stellung des Menschen in diesem Gefüge auf. Das sollte zu einem neuen Verständnis des Menschen führen, zu einem kritischen Posthumanismus, der den Menschen nicht mehr im Zentrum sieht, sondern als Teil eines dynamischen Handlungsgefüges aus menschlichen und nichtmenschlichen Entitäten.

DIE WUNSCHMASCHINE

Eine radikale Erweiterung des von Leroi-Gourhan und Simondon entwickelten Maschinenbegriffs wurde von dem Philosophen Gilles Deleuze und dem Psychoanalytiker und politischen Aktivisten Félix Guattari entwickelt. In ihrem 1972 veröffentlichten Buch *Anti-Ödipus* stellten sie das Konzept der ›Wunschmaschine‹ (frz. ›machine désirante‹, auch übersetzbare als ›Begehrungsmachine‹) vor.⁶² Denn jetzt wird alles zur Maschine: Aus dem Begehrten (dem Wunsch) heraus produziert die Wunschmaschine die soziale Realität.⁶³ Deleuze und Guattaris Publikation war eine philosophische Kampfschrift in der Folge des Pariser Mai⁶⁸, die schlicht das Unbewusste als Produktivkraft ›befreien‹ wollte.⁶⁴ Ausgehend von der Entdeckung der freudschen Psychoanalyse, dass das menschliche Denken, Fühlen und Handeln sich nicht nur bewusster Entscheidungen verdankt, sondern in hohem Maße von unbewussten inneren Vorgängen bestimmt ist, entwickeln sie einen neuen theoretischen Zugang, der sich gegen Freud und sein Verständnis des Begehrens als eines Mangels wandte: der Wunsch als Mangel an etwas, was in der Realität fehlt.⁶⁵ Sie gestehen Freud zu, die Produktivität des Begehrens erkannt, aber mit der Konzeption des Ödipuskomplexes und seiner Ausrichtung an der Struktur der Kleinfamilie den Wunsch domestiziert, der ›bürgerlichen Repression‹ ausgeliefert zu haben.

Sie setzen dem ein positives, eben ›produzierendes‹ Verständnis des Wunsches entgegen (ein ›Zuviel statt eines Mangels), wollen das subversive Potenzial des ›maschinell strukturierten Unbewussten frei legen, das durch den Wunsch Verkettungen und Kopplungen von Organischem und Anorganischem schafft, auf vielfältige Weise und unabsehbar Vermischungen herstellt und

so die herkömmlichen Unterscheidungen zwischen Subjekt und Objekt, Mensch und Maschine, Natur und Kultur obsolet macht. Ausgehend vom Unbewussten – und seiner Neufassung – bearbeitet die Publikation das gesamtgesellschaftliche Feld. Sie zielt auf ein neues gesellschaftliches Verständnis, das soziale Hierarchien auflöst, die bestehende (binäre und heteronormative) Geschlechterordnung und Familienstruktur überwindet und Sprachregelungen gleichermaßen wie ökonomische Machtstrukturen mit dem Begriffshebel umzustürzen gedenkt. Der Anti-Ödipus setzte auf das Ereignis, das Anders-Werden, auf Heterogenität und Immanenz, eben auf das, was ist, im Handeln, jetzt – was damit einen Impuls zur Revolte, zur Veränderung des Bestehenden auslöst.

Konsequenterweise schlug sich dieser Ansatz im Denk- und Schreibstil der Autoren nieder. Bereits die ersten Zeilen formieren einen Theoriesound, der in außerakademischen Kreisen begeistert aufgenommen wurde: »Es funktioniert überall, bald rastlos, dann wieder mit Unterbrechungen. Es atmet, wärmt, ißt. Es scheißt, es fickt. Das Es ... Überall sind Maschinen ...«⁶⁶ Es ist ein heterogenes und sich aktiv formierendes ›maschinelles‹ Ensemble aus anorganischen und organischen Körpern, das sich erst im Gebrauch manifestiert, sich über Aktionen und Energien in einer ununterbrochenen Bewegung formiert und dabei materielle und semiotische Komponenten verknüpft.⁶⁷ »Es repräsentiert nichts, aber es produziert, es bedeutet nichts, aber es funktioniert.«⁶⁸ Es sind die Praktiken, die Produktionen (der Wunschmaschine), die Subjekte und Objekte als solche erst erzeugen – nicht die Subjekte und Objekte sind vorgängig, erst kommt die Praxis, dann die Produkte.⁶⁹ Deleuzes und Guattaris Wunschmaschine produziert keine Objekte, Ergebnisse eines

Produktionsprozesses, sondern erzeugt Subjekte, genauer: Subjektivierungen, die sich nicht abschließen (das ständige Anders-Werden des Individuums: Individuationen), die wiederum Teil dieses Produktionsprozesses sind, sich in ihn buchstäblich über ihre Objektivationen ›einspeisen‹: »Nicht mehr geht es darum, Mensch und Maschine zu konfrontieren, um darin die möglichen oder unmöglichen Korrespondenzen, Verlängerungen und Ersetzungen des einen oder des anderen einzuschätzen, vielmehr darum, beide zu verbinden und zu zeigen, wie der Mensch mit der Maschine oder wie er mit anderen Dingen zu einem Stück (einer Einheit) wird, um so eine Maschine zu konstituieren.«⁷⁰ Sie spitzen damit einen alten marxistischen Gedanken zu: »Die Produktion produziert daher nicht nur einen Gegenstand für das Subjekt, sondern auch ein Subjekt für den Gegenstand.«⁷¹ Nur dass jetzt alles Produktion ist.⁷²

›AGENCEMENT: SELBSTGESTALTENDE GEFÜGE

Acht Jahre später entwickeln sie den Begriff der ›Wunschmaschine‹ zu dem des ›Gefüges‹ (frz. ›agencement‹) weiter.⁷³ Das ›Gefüge‹ lässt sich unterteilen in eine horizontale Achse des Maschinengefüges, wo sich anorganische und organische Körper, Aktionen, Affekte und Aussagen auf einer Ebene des sozialen Seins mischen (›Immanenzebene‹), die von einer vertikalen Achse von Territorialisierungen und Deterritorialisierungspunkten durchzogen sind: Erdungen; denn auch die Erde muss errichtet werden, ist nicht einfach gegeben.⁷⁴ »Für wen hält sich die Erde?«, stellen die Autoren als Frage.⁷⁵ Die Erde ist nicht statische Umweltnatur, weder Hintergrund noch Grund, sondern dynamisch, sie ist aktiv und entfaltet ein eigenständiges Leben: in diesem Sinne ist sie bodenlos,

muss erst errichtet werden, im Hin und Her von Deterritorialisierungsbewegungen und Reterritorialisierungsprozessen, sie ist »[...] weder in Bewegung noch in Ruhe«.⁷⁶ Dies wirft die Frage nach der Perspektive auf – nicht nur vonseiten der Subjekte, sondern auch der Objekte: Bleibt man in der Immanenz, inmitten der Interaktion, ›in der Schwebe‹, bildet sich in Bezug auf die Erde eine Konsistenz, das »Plateau« (den Begriff des ›Plateaus‹ entlehnen sie der *Ökologie des Geistes* von Gregory Bateson).⁷⁷ Plateaus differenzieren und überlappen sich, sind Ebenen, die keine Tiefe – auch im geologischen Sinn – haben.⁷⁸ Alles ist an der Oberfläche, nichts dahinter, darunter. Das Plateau (Immanenz) lagert Materie an (Erde). Die ›Erde‹ vereinigt alle Elemente, ohne Abschluss, fort dauernd verändernd, der Geist sedimentiert sich.⁷⁹ Die Beziehung zum ›Milieu‹, zur Umwelt, manifestiert sich auf einem Plateau, und, wie sie mit Uexküll zeigen, ist die Umwelt erst im Gebrauch ›da‹ und erst durch diesen definiert. Das lässt sich nur über Intensitäten und Affektionen erschließen, über einen »Erlebniston«.⁸⁰ Da gibt es kein Entrinnen. Da steckt man drinnen. Und hat die Schönheit im Erleben. (Abb. 1)

Die von Deleuze und Guattari entwickelten Denkfiguren, die im Gebrauch, in der Handlung und im Ereignis gründen, berühren wesentlich das Aufgabenfeld von Design und Architektur. Berücksichtigt man ihre Überlegungen, kann über den bereits skizzierten ökologischen Ansatz im Design hinaus die Subjekt-Objekt-Beziehung, das Verhältnis von Mensch und Umwelt (auch durch die Technik), neu erfasst werden – als posthumanistischer Ansatz, der sich gegen eine Denktradition und ein Selbstverständnis wendet, das von Dichotomien, Trennungen geprägt ist, das in Subjekt und Objekt, Geist und Materie, Natur und Kultur, Mensch und Maschine aufteilt.

»Immer weniger kann die Natur von der Kultur getrennt werden und wir müssen lernen, die Wechselwirkungen zwischen Ökosystemen, Mechanosphäre und sozialen wie individuellen Bezugswelten ›im Querschnitt‹ [transversal; K.V.] zu denken«, wie es Félix Guattari pointiert formuliert.⁸¹ Ein Ansatz, der einen anderen Zugang zur Umwelt eröffnet, die Subjekt-zentrierung des Umweltverhältnisses auflöst. Und damit die Frage aufwirft, was und für wen eigentlich gestaltet wird.

KRITISCHER POSTHUMANISMUS

Der von Deleuze und Guattari entwickelte Begriff des ›agencement‹ (Gefüges) sollte in der Folge einen großen Einfluss auf das Verständnis der Mensch-Umwelt-Beziehung haben – vor allem auf Bruno Latour.⁸² Latour hat bekanntlich für die Soziologie das Mithandeln der Dinge thematisiert: Die Dinge sind nicht nur Material und Ressource für soziale Praktiken, sondern werden selber zu Mitwirkenden in sozialen Prozessen; Sozialität ist erst durch die Dauerhaftigkeit von Artefakten gewährleistet, sie bilden einen stabilen Rahmen für menschliche Interaktionen.⁸³ Dass die Dinge an den Handlungen beteiligt sind, diese formieren, ist für die Architektur und das Design wenig neu – das ist die praktische Dimension, der sich jede Gestaltung von Gebrauchsgegenständen zu stellen hat. Ebenso nicht, dass diese identitätsstiftend sind (symbolische Dimension) – jedes Kleidungsstück zeigt dies, Gebrauchsgegenstände, Gebäude, alle diese Dinge ›sprechen‹ zu uns, treten uns sozialisierend gegenüber. Das ist ein Gemeinplatz. Latour hat aber den Blick für Handlungszusammenhänge und der in ihnen bestehenden Relationen, wie sich ›Akteurs-Netzwerke‹ aus menschlichen und nichtmenschlichen ›Aktanten‹ formieren, geschärft und festgestellt, dass die eigentliche

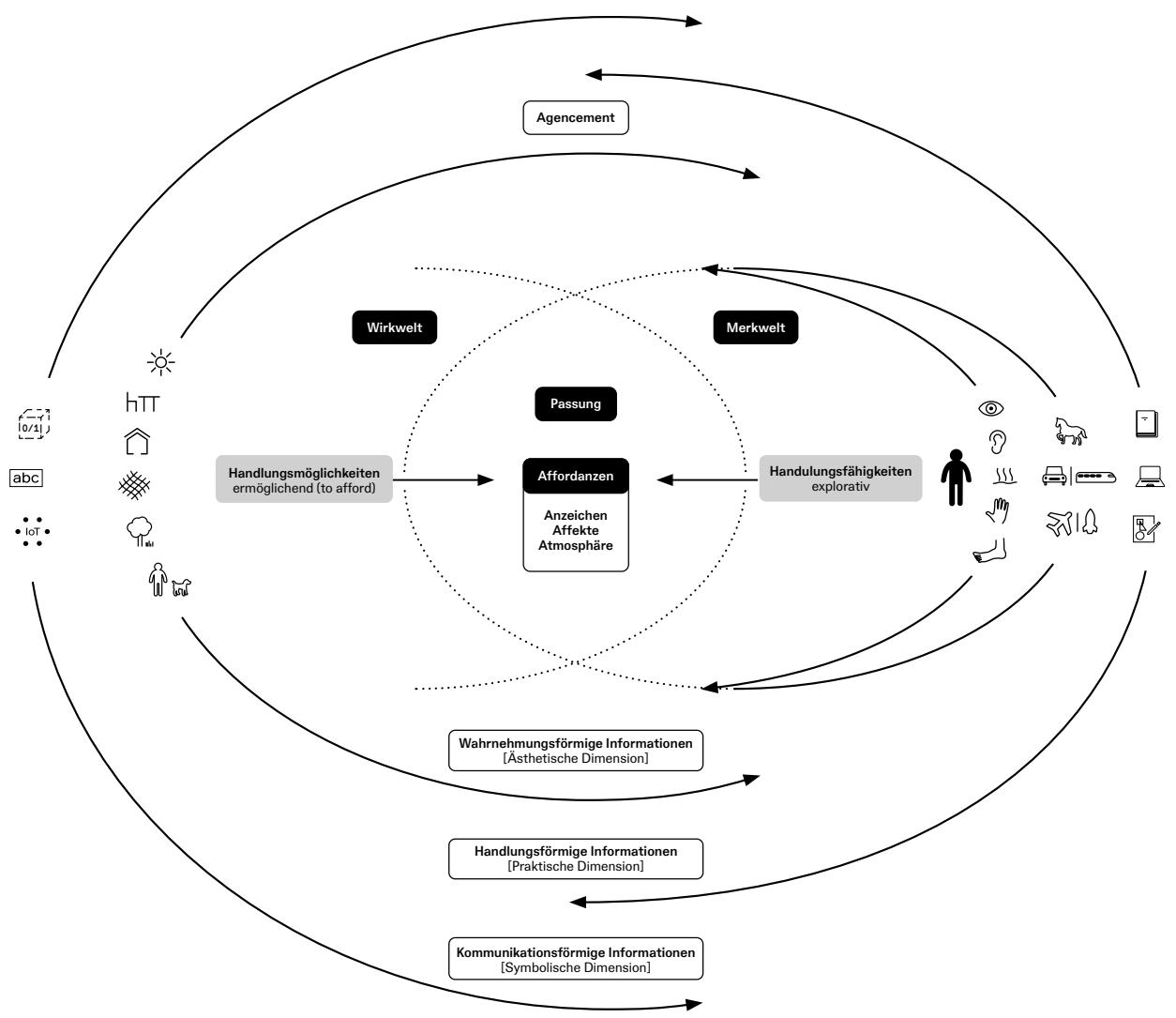


Abb. 1 Ein dynamisches, selbstgestaltendes Gefüge, in dem das Design zwischen Mensch und Umwelt vermittelt.

Aufgabe des Designs dabei die »Produktion von Bedeutung« ist.⁸⁴

Hinzu kommt die Expressivität der Dinge, ihre Affektivität (die ästhetische Dimension). Die Affektivität der Dinge zu formieren ist eine zentrale Aufgabe der Gestaltung.⁸⁵ Die affektive Dimension als grenzüberschreitende und nur im Jetzt zu habende Erfahrung lässt sich weder im Subjekt noch im Objekt verorten. Affekte beziehen sich hier auf Relationen zwischen Personen und Umgebungen, die durch gestaltete Räume (aber auch Medien und Technologien) geprägt sind. Sie haben eine kollektive Dimension, da sie implizit geteilt werden (ich fühle und erlebe etwas nicht nur in Bezug auf diesen Sachverhalt, sondern implizit auch, wie andere potenziell oder auch tatsächlich ihn fühlen und erleben würden); sie sind als aktiv, auf die Psyche einwirkend konnotiert. Affekte sind kurzlebig, nicht intentional und ereignisbezogen.⁸⁶ Der Literaturwissenschaftler Timothy Morton hat in diesem Zusammenhang darauf aufmerksam gemacht, dass beispielsweise »Schönheit« etwas ist, das sich ereignet, etwas, das nicht »ich« ist und entsprechend auch immer Irritationen auslöst. Entsprechend können Kunstwerke ebenso wie die Gegenstände der Gestaltung als nichtmenschliche Wesen begriffen werden, die zu uns »sprechen«, also Bedeutung vermitteln, Affekte formen.⁸⁷ Mit Deleuze und Guattari: Wir sind immer in einem Gefüge und erst durch das Gefüge sind wir; Empfindungen haben wir unmittelbar (da ist nichts zu dekodieren oder zu entbergen), hier sind die Intensitäten entscheidend (und nicht »Geschmacksurteile«).

Daran anschließend betont die Politikwissenschaftlerin Jane Bennett in ihrer Lektüre von Deleuze und Guattari sowie von (über Deleuze vermittelt) Spinoza nicht nur die

Wirkmacht der Dinge (»thing-power«), sondern die Rolle der Affekte in Materialisierungsprozessen als die eines unpersönlichen Auslösers, der »allen Formen innewohnt, die nicht (und zwar noch nicht einmal ideell) als Personen vorstellbar sind«: Affekte sind kein Gefühlausdruck.⁸⁸ Das ist nicht zu unterschätzen, denn es zeigt auf, dass Artefakte über ihren Objektstatus hinaus eine Unabhängigkeit und »Lebendigkeit« entfalten, die ein »Außen unserer eigenen Erfahrung konstituieren.«⁸⁹ Wie sich Artefakte, gestaltete Dinge, mit Wahrnehmungen und Handlungen, Empfindungen und Techniken, über Affekte und Aktionen verknüpfen, sich ein heterogenes Gefüge von menschlichen und nichtmenschlichen »Akteuren« bildet, lässt sich über die Subjektzentriertheit geläufiger Gestaltungstheorien nicht mehr erfassen. Perspektivisch ist hier ein »kritischer Posthumanismus« einzunehmen, wie ihn die Philosophin Rosi Braidotti einfordert. Dieser Ansatz ergeht sich weder in Technofantasien einer transhumanen Erweiterung (und Verbesserung) des Menschen noch seiner Ersetzung in einer künstlichen – technischen – Alterität (als Entkörperung: »Mind uploading«), sondern zielt auf eine Überwindung der menschlichen Zentralstellung in der Beziehung zu seiner Umwelt. Braidotti will ein anderes Subjektverständnis, die den körperlichen wie affektiven Dimensionen der Subjektivierung Rechnung trägt und über den Menschen hinaus auch das nichtmenschliche Andere einzubeziehen vermag als eine »posthuman[e] verleiblicht[e] und eingebettet[e] Subjektivität«, die auf der »Immanenz der Beziehungen« beruht.⁹⁰ Sie fordert, das Subjekt als »transversale Entität« (den Begriff der Transversalität übernimmt sie von Félix Guattari) sichtbar zu machen, als einen »übergreifenden Zusammenhang, der das Menschliche, unsere genetischen

Nachbarn – die Tiere – und die Erde als Ganzes umfasst.“⁹¹ Aber wie das große Ganze der ›Erde‹ in den Griff bekommen, ohne in Totalitätsansprüche zu verfallen und damit die Fehler der anfangs beschriebenen Umweltplanung zu wiederholen?

IV. IM OBJEKT SEIN: DIE PLANETARISCHE PERSPEKTIVE

Die vorgestellten Positionen bezeugen eine intensive Auseinandersetzung in der Philosophie sowie in den Sozial-, Kultur- und Politikwissenschaften hinsichtlich der Frage nach der Stellung des Menschen in seiner (natürlichen wie künstlich geschaffenen) Umwelt.⁹² Das bezieht sich nicht nur auf die materiellen Voraussetzungen und damit auf die verfügbaren Ressourcen (›Umweltzerstörung‹), sondern insgesamt auf das Verhältnis zu Dingen, Pflanzen, Tieren, Steinen, zu allen materiellen Entitäten. Posthumanistische Ansätze – Objektorientierende Ontologien, Agentieller Realismus, Spekulativer Realismus, Dark Ecology, Neuer Materialismus – betonen, dass auch der Mensch eine materielle Entität sei, und bestreiten die kategorialen Unterscheidungen zu anderen materiellen Entitäten.⁹³ Sie teilen die Erfahrung der Kontingenz (etwas könnte so sein oder eben auch nicht, das bleibt offen). Und sie dezentrieren den Menschen als Teil dieses Gefüges – ganz im Sinne von Deleuze und Guattari, die meiner Meinung nach die herausforderndste Definition dieses Zusammenhangs im Begriff des ›Gefüges‹ formulierten, der sich als ›Rahmung‹ einer ökologischen Denkweise begreifen lässt.

ERDSYSTEM UND TECHNOSPHÄRE

Ohne hier auf die unterschiedlichen theoretischen Zugriffe einzugehen, wird doch deutlich, dass die Gestaltung als Vermittlerin

zwischen dem Menschen und den ihn umgebenden Objekten, Informationen und Räumen über den menschbezogenen Ansatz hinaus weiterentwickelt werden muss – auch und gerade in Bezug auf das Erdsystem. Was aus biologischer Sicht für den Menschen als Spezies nicht zu vernachlässigen ist, denn letztendlich hängt davon sein Überleben ab (Stichworte: Erderwärmung und Artensterben). Allerdings eher im Sinne einer ›Erdwerdung‹, die sich bewusst ist, dass sie den geophysikalischen Prozessen einer wirkmächtigen Materie ausgesetzt ist: Wir befinden uns in einem Objekt.⁹⁴ Das ›Objekt‹, hier verstanden als eine aktive Erde, als »[...] tiefster oder projizierter Intensitätspunkt, [...] dem Territorium [der menschlichen Welt; K.V.] gegenüber immer verschoben«.⁹⁵ Das lässt keinen distanzierten, objektivierenden Blick mehr zu. Das erfordert ein Denken der Koexistenz, eine »Solidarität mit dem Gegebenen«, die sich ästhetisch vermittelt.⁹⁶ Wenn das Design das gesellschaftliche Naturverhältnis in seiner ökologischen Notwendigkeit neu erfassen will, muss es Perspektiven entwickeln, in denen Natur nicht nur menschenbezogen hinsichtlich ihrer ideellen wie materiellen Verwertbarkeit wahrgenommen wird.⁹⁷ Sie kann aber auch keinen transhumanen Standpunkt für sich reklamieren im Rückgriff auf die Vorstellung eines ursprünglichen Seins, einer archaischen Natur: ›Mutter Erde‹ als Phantasma einer wiederzuerrichtenden natürlichen Balance – das ist eine leicht durchschaubare ideologische Geste. Das bedeutet für die Gestaltung: »Die Zukunft kommt direkt aus den Dingen, die wir entwerfen.«⁹⁸ Denn das Objekt (Planet Erde), in dem wir uns befinden, ist zugleich auch technisches Produkt – die Durchdringung des geophysikalischen Systems mit den Produkten

der menschlichen Tätigkeit ist so weit fortgeschritten, dass es sich nicht mehr auseinanderhalten lässt. Mit 30 Billionen Tonnen technologischer Infrastruktur – Straßen, Gebäuden, Fabriken, Kraftwerken, Bergwerken, Flugzeugen, Schiffen, Maschinen, Werkzeugen, Computern, Smartphones, Kugelschreibern und dergleichen mehr –, die die technische Zivilisation hervorgebracht hat und die mittlerweile buchstäblich auf der Erdoberfläche lastet (grob gerechnet mit 50 Kilogramm pro Quadratmeter), ist eine eigene ›Technosphäre‹ entstanden, die sich buchstäblich als geologische Schicht auf dem Erdkörper sedimentiert.⁹⁹ Das macht die Unterscheidung von (Gottes) Natur auf der einen und der menschlichen Kultur auf der anderen Seite obsolet: Natürliche Umwelt und technische Infrastrukturen fallen zusammen und bilden einen neuartigen Wirkzusammenhang, der keine Distanznahme mehr zulässt. Wir sind mittendrin im Schlamassel des ›Anthropozän‹, eines neuen Erdzeitalters.¹⁰⁰

INFOSPHÄRE

Die weitgehende Entschlüsselung der Konstruktionsprinzipien der organischen und anorganischen Natur durch die Wissenschaften hat seit dem 19. Jahrhundert zu einer Umgestaltung des Naturbegriffs und zu einer tiefgreifenden Veränderung des Verständnisses von Natur geführt. Natur löst sich heutzutage zunehmend in wissenschaftlich-technischen Konstruktionen auf, die Grenzen zwischen Artifiellem und Natürlichem verschwimmen.¹⁰¹ Im Zeitalter der Gen- und Informationstechnologie sind die herkömmlichen Grenzziehungen zwischen Tier, Mensch und Maschine fragwürdig geworden. Die technischen Konstruktionen gewinnen zunehmend Eigenschaften, die bisher dem Natürlichem vorbehalten waren – wie Selbststeuerung,

Lernfähigkeit, Selbstreproduktion. Mit der digitalen Transformation veränderte sich der zu gestaltende Raum (und seiner Objekte und Informationen) grundlegend.

Dies betrifft nicht nur die bereits heute möglichen erweiterten und personalisierten Handlungsmöglichkeiten von Nutzenden durch das mobile Internet, sondern auch die zukünftige Weiterentwicklung des umgebenden Raums (mit seinen Dingen, aber auch in Beziehung zu Menschen und anderen Organismen) zu einem zunehmend durch künstliche Intelligenz gesteuerten, adaptiven und responsiven Systems. Durch die Entwicklung eines datenbasierten, in Echtzeit operierenden, dezentralen und personenbezogenen sowie sich selbst optimierenden technischen Systems wird sich die künstlich geschaffene Umwelt algorithmisch dynamisieren und sich dem Nutzungsverhalten (um es sarkastisch zu formulieren: ›selbstverständlich‹ nur der Menschen) antizipierend anpassen – den natürlichen Bestandteilen dieser Umwelt, wie den Tieren und Pflanzen, bleibt in diesem menschzentrierten ›Setup‹ nichts anderes übrig, als sich anzupassen, ihre ökologischen Nischen auszubilden oder verdrängt zu werden. Es werden ›intelligente Umgebungen‹ entstehen, die nicht nur Handlungsoptionen für Nutzende bereitstellen, sondern die bereits auf Basis der zur Verfügung stehenden personenbezogenen Daten antizipierend, also vorausschauend, die Angebote individuell anpassen und damit die Handlungsfähigkeit von Nutzenden optimieren. Aus über das Web miteinander vernetzten, mit Sensoren und Aktoren, Software und weiteren Technologien ausgestatteten Alltagsgegenständen entsteht eine kommunizierende Infrastruktur, in der sich bewegt und mit der Informationen ausgetauscht werden. Zunehmend tauschen aber die Technologien nur noch untereinander

Informationen aus, ohne dass es dazu noch der Beteiligung des Menschen bedarf. Damit verändert sich die Schnittstelle (Interface als Handlungsraum) zwischen Mensch und Umwelt und das damit verwobene technische System. Die Technologie ist nicht mehr das Werkzeug, welches das menschliche Vermögen der Interaktion mit der Umwelt steigert. Stattdessen erschafft die Informations- und Kommunikationstechnologie neue Umwelten in der informationellen Durchdringung des physischen Raums: die »Infosphäre« (Luciano Floridi).¹⁰² Damit ist aber der handelnde Mensch im Verhältnis zur digital optimierten Umwelt nicht mehr der Mittelpunkt – er wird seiner »Einzigartigkeit« beraubt.¹⁰³ Und das, obwohl durch die digitale Durchdringung der Umwelt diese sich in bisher kaum vorstellbarer Weise an die individuellen Bedürfnisse wird anpassen können.¹⁰⁴ Das ist die Ironie der technischen Optimierung: Sie destabilisiert die Selbstbestimmung zugunsten der Zufriedenheit und Bequemlichkeit.

V. FÜR EINEN POSTHUMANEN ANSATZ IM DESIGN

Mit der fortschreitenden informationellen Durchdringung der physischen Umwelt und dem Entstehen von aktiven, intelligenten und kommunizierenden Objektwelten, die über eingebettete Sensoren, mobile Technologien und unsichtbare allgegenwärtige Rechennetzwerke miteinander verknüpft sind, verschmilzt das Interface mit der materiellen Umwelt und verschwindet als identifizierbare Schnittstelle.¹⁰⁵ Das erfordert eine gestalterische Vermittlung dieser neuen Anordnung.

INFORMATIONELL AKTIVIERTE UMWELT: POST HUMAN-CENTERED DESIGN

Die gestalterische Herausforderung ist, dass es sich eben um eine dezentrierte, sich nicht mehr allein an agierenden Nutzenden ausrichtende Gestaltung handelt, um ein »Post Human-Centered Design« (Jan Rod), das den jetzt (mit-)agierenden Umwelten, den »actants in animate environments«, eine Gleichwertigkeit zuzugestehen hat.¹⁰⁶ Es ist davon auszugehen, dass es zunehmend Interaktionsansätze geben wird, die keiner zu bedienenden Oberfläche mehr bedürfen, die auf Gesten, Geräusche, Wärme, Geruch, Bewegung reagieren, die Muster erkennen und antizipierend auf kommende Handlungen zu reagieren imstande sind. Die Besonderheit »intelligenter« Systeme als statistische Lernverfahren, die auf der Mustererkennung von riesigen Datenmengen basieren, ist, dass diese anhand der ausgewerteten (historischen) Daten mit sehr hoher Trefferquote Vorhersagen treffen und zukünftige Ereignisse prognostizieren können.¹⁰⁷ Das dürfte auch das Verhalten der betroffenen Personen verändern und sich auf deren Selbstwahrnehmung auswirken. Und, so ist anzunehmen, zugleich zu einer Nivellierung der Handlungsmöglichkeiten am statistischen Mittelmaß führen. Daher wird eine Herausforderung darin bestehen, nicht zu Erwartendes durch die Gestaltung zu ermöglichen.

Eine weitere Besonderheit intelligenter Systeme ist, dass sie sich (und ihre Angebote und Produkte) permanent an die Nutzenden und ihre Bedürfnisse anpassen. Das eigentlich zu gestaltende Produkt entsteht erst in der Nutzung, auch wenn es dazu materieller Objekte bedarf. Das wird bereits am Beispiel des Smartphones deutlich, das weniger ein konsistentes Ding (also Hardware) ist, sondern

sich – vorausgesetzt, es hat ausreichend Energie und Zugang zum Internet – vielmehr je nach Kontext und nutzenden Individuum unterschiedlich präsentiert und in Echtzeit figuriert (Software). Nichtsdestotrotz hat die Hardware eine wichtige Funktion – sie soll Vertrauen in die Technik vermitteln und Solidität ausstrahlen. Auch das hat Rückwirkungen auf die Nutzenden, die sich jetzt in einem zunehmend personalisiert erfahrenen Umfeld erleben, was interessanterweise das Gefühl selbstbestimmten Handelns erzeugt, die Erfahrung des Im-Zentrum-Stehens verstärkt – obwohl sie gerade nicht mehr die Zusammenhänge, in denen sie sich befinden, überschauen.¹⁰⁸ Auch hier müsste ein post-humaner Ansatz entwickelt werden, der eben die Relationalität, die komplexen Beziehungen, die eingegangen werden, bewusst werden lässt und zugleich deutlich macht, dass es keine zentrale Position mehr gibt. Mit der permanenten Anpassung an die Bedürfnisse von Nutzenden löst sich auch die Grenze zwischen Nutzung und Gestaltung auf und es bleibt die Frage, was eigentlich gestaltet wird (oder werden sollte).¹⁰⁹ In solch einer interaktiven Umgebung interagieren Nutzende nicht mehr mit einzelnen Objekten, sondern bewegen sich in situativen und interaktiven ›Kraftfeldern‹, durch deren Veränderungen sie insgesamt geführt – oder verführt – werden, durch die sie beeinflusst werden.¹¹⁰

Diese ›ökologische‹ Art der Interaktion mit der informationell durchdrungenen physischen Umwelt erfordert ein anderes Verständnis dessen, womit eigentlich interagiert wird. In gewisser Weise müssen wir lernen, die Welt neu zu begreifen – die Welt der Dinge ist nicht länger eine konstante Kulisse, vor der und mit der agiert wird. Es gibt keine äußere Welt mehr, vielmehr Welten, in denen materielle und semiotische Prozesse (die

Zeichenwelten der Algorithmen) zunehmend verschmelzen.¹¹¹

Hier kommt die Gestaltung ins Spiel: Architektur und Design, die alltagspraktisch den Zugang zur Umwelt herzustellen haben, Praxis ermöglichen, Verständnis erzeugen und Bedeutung schaffen und letztendlich zu vermitteln haben, womit ich da eigentlich interagiere (und das ganz im Sinn einer Selbstbestimmung). Produktsprachlich formuliert: Was sind die Wesensanzeichen?¹¹² Aber die Frage nach dem ›technischen Wesen‹ greift weiter, da die »Datenkörper«, mit denen wir interagieren, nicht neutral, sondern durch Auswahlkriterien gefiltert sind und damit implizit Ausschlüsse produzieren.¹¹³ Auch wenn die Vorhersage von Verhalten auf Grundlage einer allgegenwärtigen Datenerhebung und der damit verbundenen Auswertung riesiger Datenmengen verblüffende Erfolge erzielt, bleiben doch erhebliche Probleme: die immer noch hohe Fehlerquote, unvollständige und nach undurchschaubaren Kriterien ausgewählte Datensätze, undurchsichtige Algorithmen und eine intransparente Verwaltung derselben.¹¹⁴ Dabei werden der Interaktionsraum selbst, die Beziehungen, die in ihm eingegangen werden, sowie seine digitalen Verknüpfungen zu gestalten und damit zu vermitteln sein – eben auch im Sinne einer Ermächtigung der Nutzenden.¹¹⁵

Um die performativen Qualitäten dieser zunehmend eigenständig handelnden Umgebungsintelligenzen auch über ihre materielle Präsenz zu vermitteln, wird es zu einer designtheoretischen Neukonzeption des Affordanzkonzepts (und der produktsprachlichen Anzeichenfunktionen) kommen müssen – es sind ja immer noch Körper im Raum, die interagieren, sich pragmatisch zurechtfinden müssen im Sinne eines impliziten, körpergebundenen Verstehens.¹¹⁶ Kurz: Die Artefakte,

mit denen künftig interagiert wird, können nicht mehr als abgeschlossen, fest gefügt und insbesondere nicht als abgesondert von einem selbst gesehen werden. Das wird nicht nur die Entwicklung neuer Kulturtechniken und auch die Erlernung neuer Körpertechniken erfordern (man denke nur an die Fortbewegung in virtuellen Welten), sondern auch ihre gestalterische Vermittlung. Entscheidend wird hierbei sein, dass weniger das ›Was‹, das Objekt – das nicht verschwindet, sondern Teil des erweiterten Interaktionsraums in seiner Schnittstellenfunktion ist –, sondern das ›Wie‹, die Relationen, die eingegangen werden, vermittelt wird. Das beinhaltet auch die Regeln, Normen, Verbindungen und Protokolle – Keller Easterling hat das als »Interplay« begrifflich gefasst.¹¹⁷ Hinzu kommen die ökonomischen Standards und kulturellen Codes, doch auch die informellen Regeln, die sozialen und politischen Verhältnisse, die in die Technik eingebettet und Teil ihrer Konstituierung sind.¹¹⁸ Denn es entstehen auch Kontrollkulturen, die im Modus der (Daten-)Erfassung auf das bisher nicht Sicht- und Repräsentierbare (Mustererkennung) zugreifen, vom Verhalten bis hin zu den Affekten alles erfassen und auswerten wollen.

Mit der informationellen ›Environmentalisierung‹ entstehen neuartige Regierungs-techniken (›Gouvernementalität‹).¹¹⁹ Diese können zu einem »Regime allgemeiner Unterjochung« führen, da die Menschen nicht mehr »unterworfen Arbeiter oder Benutzer« sind, sondern integraler Bestandteil des maschinellen Gefüges, das »auf wechselseitiger, innerer Kommunikation« beruht, auf der Bereitschaft, sich auf dieses Verhältnis einzulassen – sich hinzugeben, wie Deleuze und Guattari frühzeitig die neoliberalen Subjektivierung prognostizieren.¹²⁰ Das ist die politische Frage: Wie kann der ›Zufriedenheit‹ ein ande-

res Verständnis dieser Interaktionsformen entgegengesetzt werden?

Vor dem Hintergrund der zukünftigen Auflösung von Eingabeschnittstellen und der Entstehung personalisierter ›intelligenter Umgebungen‹ wird eine gestalterische Entwurfshaltung zu entwickeln sein, die sich der Gestaltung einer informationell erweiterten ›Human-Environment Interaction‹ stellt, in der sich Mensch, Umwelt und technische Systeme in ein neues Verhältnis setzen werden – das gestalterisch zu vermitteln ist, um Verständnis zu ermöglichen und Bedeutung zu schaffen.¹²¹ In der Konsequenz führt dies aber auch zu der Frage, wie eine posthumane Erfahrung gestalterisch vermittelt werden kann, die Technologien nicht nur als Erweiterungen des eigenen Selbst begreift, sondern als mit Handlungsmacht versehene Gefüge begreifbar macht. Und diese nicht isoliert, als künstliche Welt, behandelt, sondern innerhalb des Erdsystems verortet. Allein kann das Design dies nicht leisten, aber es kann disziplinär mit einer Neukonzeption der eigenen Gestaltungsaufgabe zu diesem neuen Verständnis beitragen. Der Gedanke knüpft direkt an die Diskussion um eine ›Ökologie der Artefakte‹ an, die für die Entwicklung der Produktsemantik bestimmend war.¹²² Der ökologische Ansatz im Design wäre um die posthumane Perspektive zu erweitern.

Das betrifft auch das Verständnis der Produktsprache selbst: Es sind nicht nur die menschlichen und technologischen Produkte, mit denen und durch die kommuniziert wird, Ein ›nichtsprachlicher‹, nonverbaler Informationsaustausch findet auch zwischen nichtmenschlichen Wesen statt. Der Gestaltungsbereich würde entsprechend auch materiell-semiotische Zeichenprozesse zu berücksichtigen haben, die (ganz im Sinne Uexkülls) über die Wirklichkeit des Menschen

hinausgehen.¹²³ Festzuhalten ist, dass Menschen als Körper an dieser Wirklichkeit teilhaben, durchdrungen von nichtmenschlichen Kräften: Die Umwelt setzt sich in den Körper hinein fort.

DYNAMISIERTE DINGE UND NICHT-MENSCHLICHE AKTEURE: EIN NEUES GESTALTUNGSGEFÜGE

Das Wissen um die Zerstörung des Ökosystems verlangt, dass wir uns der Transformierung des Erdsystems – in der Verflochtenheit mit einer technologisch optimierten Umwelt – stellen, indem die eigene Positionalität (als Designschaffende im Sinne der eigenen Verantwortung) hinterfragt wird. Das erfordert ein neues Verständnis der Position des Menschen im Design. Einerseits muss in den algorithmisierten Welten die eigene Verflechtung mit den Dingen und Technologien erst bewusst gemacht werden als eine Form der Dezentrierung, die erst die Personalisierung und damit Zentrierung auf uns selbst um den Preis der Selbstbestimmung ermöglicht. Andererseits ist es in der Beziehung zum Erdsystem umgekehrt: Hier ist die es die herausgehobene Stellung des Zentralakteurs Mensch, der sich nur zu sich selbst ins Verhältnis setzt, außerhalb der eigenen Inkorporierung in irdische Prozesse (und sich entsprechend objektiviert und transzendiert) – die zu dezentrieren wäre, zu öffnen hin zur eigenen Begrenztheit und damit zur materiellen Welt der Körper. Das erfordert einen kritischen Posthumanismus und eine Ökologie, die alle Entitäten – Tiere, Pflanzen, Steine, Artefakte, informationelle Objekte, Menschen – gleichwertig behandelt. Das zu erkennen ist das eine, aber wie kommt man ins Handeln, konkret: Was kann das Design tun? Wie lassen sich Prozesse, die im planetarischen Maßstab stattfinden und

zudem nicht vorstellbare Zeiträume betreffen, in die Gestaltung von Räumen und Situationen, von Dingen überführen?¹²⁴ Wie kann eine ›Erdwerdung‹ in einer gestalterischen Praxis ermöglicht werden, die nach wie vor menschbezogen ist? Das bedingt eine Entwurfshaltung, die das ›Objekt‹, in dem wir sind (Erdsystem), als einen generativen Ort, als Medium der Gestaltung begreift.¹²⁵ Indem es sichtbar gemacht wird – über neue Formen der Visualisierung, die geologische Zusammenhänge vor Ort und ihre Biodiversität, Energiekreisläufe und Stoffströme mit ihren informationellen Dispositionen erfahrbar machen. Und die sich auch dem globalen Maßstab stellt, die geopolitische Zusammenhänge in einer neuen, global vernetzten Dateninfrastruktur sichtbar macht.¹²⁶ Die Wirkungen einer dezentrierten Positionalität sollten auch über neue Narrative, über den Entwurf von Zukunftsbildern erfahrbar gemacht werden, indem das Design spekulativ wird und sich mit seinen Entwürfen der KI-Realität, der Nivellierung durch die statistische Wahrscheinlichkeit des bereits Geschehenen in schematisierten Rechenvorgängen, entgegengesetzt (was nicht heißt, die neuen Technologien nicht zu verwenden).

Aber Sichtbarmachen ist nicht alles. Es bedarf auch experimenteller Praktiken, neuer Methoden. Eine Entwurfshaltung, die als ›Nutzende‹ gleichermaßen Steine und Erden, Pflanzen und Tiere ebenso wie maschinelle Systeme (als technische Wesen) sieht und diese entwurfsmethodisch einbezieht, ist noch zu entwickeln.¹²⁷ Dazu bedarf es nicht einer ›Beseelung‹ des Anderen, sondern vielmehr einer Öffnung hin zum eigenen Außen, in seiner Materialität und Affektivität, ein ›Anders-Werden‹ (Deleuze und Guattari), um auf diese Weise die in der Umwelt verteilte nichtmenschliche Handlungsmacht erfahrbar

zu machen. Das bedeutet eine Erweiterung des Gestaltungsbereichs der produktsprachlich definierten ›Mensch-Objekt-Relation‹, die jetzt nicht nur Menschen, sondern auch nicht-menschliche Mit-Akteure einbezieht. Das sich von einem menschbezogenen zu einem den Menschen nicht mehr als Zentrum, aber sehr wohl als Scheitelpunkt eines im eigentlichen Wortsinn ökologischen Designs begreift: in der Bewegung hin zu einem relational-materialistischen Verständnis. Eines, in dem Objekte sich dynamisiert haben, die sich systemisch ausdifferenzieren, sodass hier ein »iterative medium« mit seinen deutlich komplexeren Schnittstellen zum Gestaltungsbereich wird.¹²⁸ Mit Félix Guattari: »... es handelt sich nicht um eine einfache gestaltistische Konfiguration, die die Überlegenheit einer ›guten Form‹ deutlich werden lässt. Es handelt sich um etwas Dynamisches [...] ... eine Entität, ein unkörperliches Ökosystem, dessen Sein nicht von außen sichergestellt ist, das in Symbiose mit der Alterität lebt, zu deren Hervorbringung es selbst beiträgt, das stets zu verschwinden droht, wenn sein maschinisches Wesen durch Zufall Schaden nimmt [...] ... all das impliziert die Idee einer notwendigen kreativen Praxis und sogar einer ontologischen Pragmatik. Es sind neue Arten des Seins, zu sein, die von den Rhythmen, den Formen, den Farben und den Intensitäten des Tanzes geschaffen werden. Nichts ist selbstverständlich.«¹²⁹

Eine ›experimentelle Umweltgestaltung‹, die erkundend vorgeht und über die Produktion von Formen und Artefakten hinausgeht, Prozesse und systemische Zusammenhänge in ihrer Relationalität erfahrbar macht, ist noch zu entwickeln.¹³⁰ Die den ökologischen Ansatz im Design konsequent weiterführt, den direkten Austausch in Handlungszusammenhängen (Affordanz) als Ausgangspunkt einer Gestaltung nimmt, die Mensch und Umwelt nicht

als getrennte Bereiche, sondern als etwas Zusammengehöriges begreift, das koevolviert, und dieses ›Gefüge‹ in seiner Affektivität erfahrbar macht (die ästhetische Dimension), ein ›Sichzurechtfinden‹, ein direktes Verständnis in der Handlung ermöglicht (praktische Dimension, die auf die Widerständigkeit der Dinge eingeht) und zugleich deren materielle Einbettung akzeptiert: die Eigenmacht der Dinge bewusst werden lässt (symbolische Dimension). Die dem wirklichkeitserzeugenden Charakter material-semiotischer Prozesse Rechnung trägt. Das ist auch eine politische Frage: Die Gestaltung sollte die Selbstbestimmung ermöglichen. Aber wessen Selbstbestimmung – nur die des Menschen? Politisch heißt: Die Erfordernung der Selbstbestimmung des Menschen als Bestimmung des Selbst als etwas, das sich zu seinem Außen, den Dingen, den Pflanzen und Lebewesen – und der Technik, als Veräußerung des Selbst – öffnet, sich solidarisch mit dem Gegebenen als Werdendem versteht und sich eingebunden in irdische Prozesse begreift, durchdrungen von nichtmenschlichen Kräften: posthuman.

- 1 Manifest der WKS. Werkkunstschule Offenbach, Oktober 1968.
- 2 Satzung der Hochschule für Gestaltung Offenbach vom 22.07.1969.
Geänderte Fassung nach der Beratung im Kuratorium der Werkkunstschule am 18.09./09.10.1969 (Entwurf).
- 3 Nach dem, was sich an der Berufungspolitik der folgenden Jahre ablesen lässt, wurde mit Richard Fischer ein Absolvent der HfG Ulm, mit Bernhard Bürdek ein Student der HfG Ulm und dann Absolvent der Nachfolgeinstitution IUP sowie mit Jochen Gros ein Student des IUP berufen (wovon Letzterer seinen Abschluss dann an der SHFBK Braunschweig machte). Vermutlich spielte bei der Berufung Arnold Körtes auch eine Rolle, dass dieser bei Walter Gropius an der Harvard Graduate Design School studierte und von 1962–1964 in dessen Büro The Architects Collaborative (TAC) arbeitete.
- 4 Eisele, Petra, *BRDesign. Deutsches Design als Experiment seit den 1960er-Jahren*, Köln 2005, S. 81–94.
- 5 Bonsiepe, Gui, *Umweltgestaltung – was ist das? Zur Abgrenzung eines Begriffs*, in: *form*, Nr. 43, 1968, S. 40f.
- 6 Eine wesentliche Rolle bei der Vermittlung des kybernetischen Ansatzes dürfte der Mathematiker, Physiker und Philosoph Max Bense gespielt haben, der u. a. auch an der HfG Ulm lehrte.
- 7 Curdes, Gerhard/Kopperschmidt, Josef/Minke, Gernot, *Aufbaustudium am Institut für Umweltpolitik, Ulm*, in: *ARCH+. Studienhefte für architekturbezogene Umweltforschung und -planung*, Nr. 12, Jg. 4, 1970, S. 73–82; hier S. 77.
- 8 Grossmann, Yves Vincent, *Von der Berufung zum Beruf. Industriedesigner in Westdeutschland 1959–1999. Gestaltungsaufgaben zwischen Kreativität, Wirtschaft und Politik*, Bielefeld 2018, S. 163–168.
- 9 Ebd., S. 168.
- 10 Zu den unterschiedlichen planungsmethodischen Ansätzen im Zusammenhang mit der Verwissenschaftlichung des Entwurfs und ihrem gesellschaftskritischen Anspruch siehe Fezer, Jesko, *Umstrittene Methoden. Architekturdiskurse der Verwissenschaftlichung, Politisierung und Mitbestimmung der 1960er Jahre*, Hamburg 2022.
- 11 Maldonado, Tomás, *Umwelt und Revolte. Zur Dialektik des Entwerfens im Spätkapitalismus* (ital. 1970), Reinbek bei Hamburg 1972. Vgl. Fezer, wie Anm. 10, S. 104–109.
- 12 »Gerade in den Bereichen, in denen der Mensch einen wesentlichen und unabdingbaren Teil bildet, können die methodologischen Verfahren niemals neutral sein.« Maldonado, ebd., S. 30.
- 13 »Wer darin einwilligt, daß Entwurfstätigkeit ohne den Beistand eines geschärften kritischen Bewußtseins – ökologisches oder soziales Bewußtsein – ausgeübt wird, endet immer damit, aus der je besonderen Wirklichkeit auszuwandern.« Ebd., S. 48.
- 14 Meadows, Dennis/Meadows, Donella H./Randers, Jørgen/Behrens, William W. III, *Die Grenzen des Wachstums* (engl. 1972), Stuttgart 1972.
- 15 *Produkt und Umwelt – Öffentliche Ausschreibung 1974 zum 2. Forum des IDZ Berlin*, in: Internationales Design-Zentrum Berlin e. V. (Hg.), *Produkt und Umwelt. Ergebnisse einer Ausschreibung*, Berlin 1974, S. 4f.
- 16 Lutz, Wulf-Rüdiger, *Sozialdesign. Ein Versuch, Bedeutung und Funktion des Designs im System des Umweltkomplexes neu zu fassen und daraus eine Konzeption für eine humanere Gesellschaft zu entwickeln*, in: ebd., S. 101–119; hier 101f., 104.
- 17 Posener, Julius, *Kritische Stellungnahme zu den fünf Punkten der Ausschreibung*, in: ebd., S. 134–136.
- 18 Zur Des-In Gruppe siehe auch: *des-in – ein neues Ornament? Weniger Konsum durch mehr Sinnlichkeit – Produkte als Leitbilder zur Umweltfreundlichkeit*, in: Schwer, Thilo/Vöckler, Kai (Hg.), *Der Offenbacher Ansatz. Zur Theorie der Produktsprache*, Bielefeld 2021, S. 213–222; doi.org/10.1515/9783839455692-011.
- 19 Lörke, Werner, *Der diskrete Charme der Ökologie*, in: ebd., S. 300–303; doi.org/10.1515/9783839455692-020.
- 20 Zu den Leitlinien einer umweltgerechten Produktgestaltung siehe Umweltbundesamt, *Ökodesign*. 29. Juli 2020, www.umweltbundesamt.de/themen/wirtschaft-konsum/produkte/oekodesign (Zugriff am 10.04.2023).
- 21 Siehe *hfg forum. Zeitung der Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main* (von 1976–2003 erschienen) und *form diskurs* (unter Beteiligung von Lehrenden und Absolventen der HfG Offenbach von 1997–2001 konzipiert), die die intensive designtheoretische Diskussion dokumentieren.
- 22 Zur Entwicklung der Theorie der Produktsprache siehe Schwer/Vöckler (Hg.), wie Anm. 18; doi.org/10.1515/9783839455692.
- 23 Gros Jochen, *Sinn-liche Funktionen im Design*, in: *form*, Nr. 74, 1976, S. 6–9 (Teil 1) und *form*, Nr. 75, 1976, S. 12–16 (Teil 2) (Nachdruck in: Schwer/Vöckler, wie Anm. 18, S. 66–84; doi.org/10.14361/9783839455692-005)
- 24 Beispielsweise Venturi, Robert/Brown, Denise Scott/Izenour, Steven, *Lernen von Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt. Bauwelt Fundamente 53* (engl. 1972), Braunschweig u. a. 1979. Jencks, Charles, *Die Sprache der postmodernen Architektur. Die Entstehung einer alternativen Tradition* (engl. 1977), Stuttgart 1980.
- 25 Krippendorff, Klaus, *Design muss Sinn machen. Zu einer neuen Design Theorie*, in: *hfg forum* (10), 14/1989 (Hochschule für Gestaltung Offenbach am Main), S. 24–30, hier S. 24 (Nachdruck in Schwer/Vöckler, wie Anm. 18, S. 269–283; doi.org/10.1515/9783839455692-016). Klaus Krippendorff war HfG-Ulm-Absolvent und lehrte später an der University of Pennsylvania, wo er 2000–2003 auch die Gregory-Bateson-Professur für Kybernetik, Sprache und Kultur innehatte.
- 26 Vgl. Bateson, Gregory, *Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven* (engl. 1972), Frankfurt am Main 1985.
- 27 Krippendorff, wie Anm. 25.
- 28 Bonsiepe, Gui, *Interface. Design neu begreifen*, Mannheim 1996.
- 29 Krippendorff, Klaus, *Die semantische Wende. Eine neue Grundlage für Design* (engl. 2006), Schriften zur Gestaltung, hg. v. Ralf Michel, Basel 2013.
- 30 Ebd., S. 111.
- 31 Ebd., S. 111–125.
- 32 Ich gehe hier nicht auf die damals diskutierten und durchaus auch differierenden designtheoretischen Ansätze ein, sondern versuche vielmehr aufzuzeigen, dass ein ökologisches Verständnis der Gestaltungsaufgabe rückblickend den Beteiligten als eine gemeinsam geteilte Auffassung unterstellt werden kann. Zur »Ökologie der Artefakte« siehe Krippendorff, ebd., S. 246–250.
- 33 Fischer, Richard/Mikosch, Gerda, *Grundlagen einer Theorie der Produktsprache: Anzeichenfunktionen* (hg. v. HfG Offenbach), Offenbach am Main 1984 (Nachdruck in Schwer/Vöckler, wie Anm. 18, S. 123–183; doi.org/10.1515/9783839455692-008). Man beachte die entwurfsbezogene visuelle Darstellung der Funktionszeichen. Vgl. dazu Steffen, Dagmar, *Designtheorie auf neuem Wege. Anfänge, Etappen und Kontexte des Offenbacher Ansatzes*, in: Schwer/Vöckler, wie Anm. 18, S. 27–37; doi.org/10.1515/9783839455692-003.
- 34 Das Affordanzkonzept wurde Ende der 1980er-Jahre durch Klaus Krippendorff und Donald Norman in die Designtheorie eingeführt. Krippendorff, Klaus, *On the Essential Contexts of Artifacts or on the Proposition that Design Is Making Sense (of Things)*, in: *Design Issues*, 5/2, 1989, 9–39. Norman, Donald, *The Psychology of Everyday Things*, New York 1988 (dt. *Dinge des Alltags. Gutes Design und Psychologie für Gebrauchsgegenstände*, Frankfurt, New York 1989). Norman hat aber eher zur Verunklarung des von Gibson entwickelten Wahrnehmungskonzepts beigetragen, da er schlicht den Aufforderungscharakter (Affordanz) des Objekts nicht als relational zu den Handlungsoptionen begreift als eine vorbegriffliche handlungsfähige Information, die intuitiv verstanden wird, sondern als kommunikationsförmige Information über die Gebrauchseigenschaft des Produkts, die erst dekodiert werden muss (wozu es eines »Signifieurs« bedarf). Zu der dadurch entstandenen Begriffsverwirrung siehe Kapitelini, Victor, *Affordances*, in: *The Encyclopedia of Human-Computer Interaction*. https://www.interaction-design.org/literature/book/the-encyclopedia-of-human-computer-interaction-2nd-ed/affordances (Zugriff am 16.04.2023).
- 35 Gibson, James J., *Wahrnehmung und Umwelt. Der ökologische Ansatz in der visuellen Wahrnehmung* (engl. 1979), München u. a. 1979.
- 36 Gibson hatte von dem Verb »afford« den Begriff »Affordance« abgeleitet, um den besonderen Charakter der Interaktion von Mensch und Umwelt in der Wahrnehmung deutlich zu machen. Auch im Deutschen hat sich entsprechend der Begriff »Affordanz« durchgesetzt, da Begriffe wie

- Angebot oder Aufforderung mit ihrer Objektzuordnung in diesem Zusammenhang missverständlich sind. Affordanzen sind relational.
- 37 Zu den Funktionsanzeichen werden auch kodierte Bild- und Schriftzeichen wie beispielsweise richtungsanzeigende Pfeile, Piktogramme oder auch Signale wie Ampelfarben gezählt, die entschlüsselt werden müssen. Schaut man aber auf die Beispiele in Richard Fischers Ausführungen zu den Anzeichenfunktionen, so sind dies gestaltete Objektmerkmale, die als handlungsförmige Informationen mit Körpertechniken korrelieren und intuitiv verstanden werden. Vgl. Fischer, Mikosch, wie Anm. 33. Bateson hatte bereits 1971 darauf hingewiesen, dass sich viele Arten der Informationen der bewussten Kontrolle entziehen und auch nicht der Sprachlogik unterliegen: »Wir können Dinge tun, ohne bewusst über sie nachzudenken.« Bateson, Gregory, *Stil, Grazie und Information in der primitiven Kunst* (engl. 1971), in: Ders., *Ökologie des Geistes*, wie Anm. 26, S. 182–212; hier 199. An anderer Stelle führt er aus, dass »das „Unbewusste“ [...] auch die meisten Prozesse und Gewohnheiten der Gestaltwahrnehmung einschließt«, die vorbegrifflich ist [Kurs. i. O.]. Bateson, Gregory, *Die logischen Kategorien von Lernen und Kommunikation* (engl. 1971), in: ebd., wie Anm. 26, S. 362–400; hier 389.
- 38 Guskis, Rainer, *Wahrnehmung. Eine Einführung in die Psychologie der menschlichen Informationsaufnahme*, Stuttgart u.a. 1989, S. 63–70, hier S. 69.
- 39 Dreyfus, Hubert/Taylor, Charles, *Die Wiedergewinnung des Realismus* (engl. 2015), Berlin 2016, S. 171–176.
- 40 Vgl. Oswald, David, *Digitale Produkte – Produktdesign und Designstudienfächer in Zeiten der Digitalisierung*, in: Denzinger, Jochen (Hg.), *Das Design digitaler Produkte. Entwicklungen, Anwendungen, Perspektiven*, Basel 2018, S. 60–73.
- 41 Ausführlich dargelegt in Vöckler, Kai, *In-Formation. Zur produktsprachlichen Analyse von Mobilitätsprozessen*, in: Schwer/Vöckler, wie Anm. 18, S. 362–382; doi.org/10.14361/9783839455692-027.
- 42 Von Uexküll, Jakob, *Umwelt und Innenwelt der Tiere*, Berlin 1909. Einsehbar: <https://archive.org/details/umweltundinnenwe00uekk/page/2/mode/2up?ref=ol&view=theater> (Zugriff am 01.04.2023). Vgl. Ders./Kriszat, Georg, *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen. Ein Bilderbuch unsichtbarer Welten. Bedeutungslehre*, Reinbek bei Hamburg 1956.
- 43 »[...] ohne ein lebendes Subjekt kann es weder Raum noch Zeit geben«. Von Uexküll, wie Anm. 42, S. 30.
- 44 Von Uexküll/Kriszat, wie Anm. 42.
- 45 Gehlen, Arnold, *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt* (1940), Wiesbaden 1986, S. 20ff.
- 46 Ernst Cassirer hat in seiner Philosophie der symbolischen Formen die Fähigkeit des Menschen zu konkreten bewusstseinsbildenden Symbolisierungen aufgezeigt. Mit Bezug auf Uexküll führt er aus: »Der Mensch hat gleichsam eine neue Methode entdeckt, sich an seine Umgebung anzupassen. Zwischen dem Merknetz und dem Wirknetz, die uns bei allen Tierarten begegnen, finden wir beim Menschen ein drittes Verbindungsglied, das wir als ‚Symbolnetz‘ oder ‚Symbolsystem‘ bezeichnen können.« Cassirer, Ernst, *Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur* (engl. 1944), Hamburg 2007, S. 49. »Die Fähigkeit, Symbole zu verstehen, d.h., alles an einer sinnlichen Gegebenheit als irrelevant anzusehen außer einer bestimmten in ihr verkörperten Form, ist der charakteristischste Wesenszug des menschlichen Geistes. Er äußert sich in einem unbewussten, spontanen Abstraktionsprozess, der fortwährend im Geist vor sich geht: ein Prozess, der den Begriff in jeder der Erfahrung begegnenden Gestalt erkennt und zur Bildung einer entsprechenden Vorstellung führt. [...] Diese Funktion teilt der Mensch mit keinem Tier. Tiere können Symbole nicht deuten [...]«. Langer, Susanne K., *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst* (engl. 1942), Frankfurt am Main 1984, S. 79f.
- 47 Mit der Fokussierung auf die Besonderheit (= Alleinstellung) des Menschen wird, so ließe sich argumentieren, das eigentlich Revolutionäre an Uexkülls Erkenntnis negiert: dass die nichtmenschlichen Welten den gleichen »Raum« teilen, nur anders »interpretieren«, einen gleichwertigen Bezug herstellen – und damit sich auch die Möglichkeit eröffnet, dass es da
- Übergänge geben könne, dass das angeblich genuin Menschliche sich auch dort finden lässt. Wie Gilles Deleuze und Félix Guattari, die den Ursprung der Kunst im Prähumanen verorten und dies am Beispiel des Vogelgangs und seines Ritornells darlegen: »[...] [es] wartet die Kunst nicht auf den Menschen, um zu beginnen«. Deleuze, Gilles/Guattari, Félix, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II* (frz. 1980), Berlin 1992, S. 437. Vgl. Scherübl, Florian, *Territorien, Welten, Erde. Deleuze und Guattaris „Was ist Philosophie?“ als Verabschiedung von Heideggers „Ursprung des Kunsterwerks“*, Weimarer Beiträge, 66. Jg., Nr. 3/2020, S. 441–460.
- 48 Es gibt aber keine »bloßen Worte«, wie Gregory Bateson in einem seiner Metalog-Gespräche darlegte: »[...] auch geschriebene Worte haben eine Art Rhythmus, und sie haben Obertöne. Es geht darum, dass es überhaupt keine bloßen Worte gibt. Es gibt nur Worte entweder mit Gesten oder mit einem Tonfall, oder mit sonst irgendwas in dieser Art. Aber natürlich kommen Gesten ohne Worte dauernd vor.« [Kurs. i. O.]. Bateson, Gregory, *Metalog: Warum fuchteln die Franzosen?* (engl. 1951), in: Bateson, wie Anm. 26, S. 39–44; hier 43.
- 49 »Das menschliche Ausdrucksvermögen besitzt die Kraft der Objektivation, das heißt, es manifestiert sich in Erzeugnissen menschlicher Tätigkeit, welche sowohl dem Erzeuger als auch anderen Menschen als Elemente ihrer gemeinsamen Welt ‚begreiflich‘ sind. [...] Die Wirklichkeit der Alltagswelt ist nicht nur voll von Objektivationen, sie ist vielmehr nur wegen dieser Objektivationen wirklich.« Berger, Peter L./Luckmann, Thomas, *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit* (engl. 1966), Frankfurt am Main 1980, S. 36f.
- 50 Leroi-Gourhan, André, *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst* (frz. 1964/65), Frankfurt am Main 1988.
- 51 Kapp, Ernst, *Grundlinien einer Philosophie der Technik. Zur Entstehungsgeschichte der Kultur aus neuen Gesichtspunkten* (1877), Hamburg 2015. Eindrücklich am Beispiel der amerikanischen und der deutschen Axt dargelegt, ebd. S. 216–219. Siehe auch die Ausführungen der Herausgeber Harun Maye und Leander Scholz in der Einleitung zu dieser Ausgabe, S. VII–L.
- 52 10 Jahre vor Kapps Veröffentlichung hatte dies auch Karl Marx thematisiert: »Indem er [...] auf die Natur außer ihm wirkt und sie verändert, verändert er zugleich seine eigene Natur.« Marx, Karl, *Das Kapital, Bd. I* (1867), in: Marx/Engels (MEW), Bd. 23, Berlin 1968, S. 192. Ernst Cassirer nimmt Kapps Überlegungen auf und bestimmt die Technik als eigenständige Symbolform, als eine gestaltende Kraft, die auf den Menschen zurückwirkt. Cassirer, Ernst, *Form und Technik* (1930), in: Ders., *Symbol, Technik, Sprache. Aufsätze aus den Jahren 1927–1933*, hg. von Roth, Ernst Wolfgang/Krois, John Michael/Werle, Josef M., Hamburg 1985, S. 39–91.
- 53 Kapp, wie Anm. 51, S. 311.
- 54 Leroi-Gourhan, wie Anm. 50, S. 311. Vgl. Shanahan, Murray, *Die technologische Singularität* (engl. 2015), Berlin 2021. Shanahan geht der Frage nach, ob es möglich ist, dass künstliche Intelligenz (KI) ein eigenes Bewusstsein entwickelt. Wenn die technologische Entwicklung irgendwann einen Punkt erreicht, an dem die Maschinen intelligenter werden als die Menschen (Singularität), würde ein exponentielles Wachstum in Gang gesetzt werden, das zu einem Kontrollverlust des Menschen führen könnte.
- 55 Moscovici, Serge, *Versuch über die menschliche Geschichte der Natur* (frz. 1968), Frankfurt am Main 1990, S. 102–111; zu Selbststeuerung und Koordination S. 105.
- 56 Ebd. S. 106.
- 57 Hörl, Erich, *Die technologische Bedingung. Zur Einführung*, in: Ders. (Hg.), *Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt*, Berlin 2011, S. 7–53; hier S. 25. Vgl. Moscovici, wie Anm. 55, S. 107.
- 58 Simondon, Gilbert, *Die Existenzweise technischer Objekte* (frz. 1958), Zürich 2012.
- 59 Schmidgen, Henning, *Der Psychologe der Maschinen. Über Gilbert Simondon und zwei Theorien technischer Objekte*, in: Kraft Alsop, Christiane (Hg.), *Grenzgängerin/Bridges between disciplines. Festschrift für Irmgard Staebule*, Heidelberg/Kröning 2001, S. 265–287. Verwendet wurde das Manuskript, abrufbar unter www.academia.edu (Zugriff am 01.05.2023).
- 60 Simondon, wie Anm. 58, S. 11/81.
- 61 Simondon, ebd., S. 11 [Kurs. i. O.]

- 62 Deleuze, Gilles/Guattari, Félix, *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I* (frz. 1972), Frankfurt am Main 1977.
- 63 »In Wahrheit ist die gesellschaftliche Produktion allein die Wunschproduktion [...]. Es gibt nur den Wunsch und das Gesellschaftliche, sonst nichts.« Ebd., S. 39 [Kurs. i. O.]
- 64 Wenn man so will, haben die Autoren die Parolen des Mai 68 ernst genommen und reflektiert: »Die Phantasie an die Macht [l' imagination au pouvoir]; « Traum ist Wirklichkeit [Le rêve est réalité].«
- 65 »Während der Wunsch aus psychoanalytischer Sicht seinen Antrieb lediglich dem ihm versagten Objekt verdankt, sich also über den Mangel bestimmt, fehlt ihm laut Deleuze und Guattari nichts, auch nicht der Gegenstand.« Krause, Ralf/Roelli, Marc, *Mikropolitik. Eine Einführung in die politische Philosophie von Gilles Deleuze und Félix Guattari*, Wien und Berlin 2010, S. 70.
- 66 Ebd., S. 7.
- 67 Schmidgen, Henning, *Das Unbewußte der Maschinen. Konzeptionen des Psychischen bei Guattari, Deleuze und Lacan*, München 1997.
- 68 Deleuze/Guattari, wie Anm. 62, S. 141.
- 69 Deleuze und Guattari nehmen den marxistischen Gedanken auf, dass die gesellschaftliche Produktion, »[...] dieses fortwährende sinnliche Arbeiten und Schaffen, diese Produktion die Grundlage der ganzen sinnlichen Welt [ist], wie sie jetzt existiert.« Marx, Karl (et al.), *Die deutsche Ideologie* (ca. 1845/46; Erstveröffentlichung 1932), in: wie Anm. 52, Bd. 3, S. 44.
- 70 Deleuze/Guattari, wie Anm. 62, S. 498 [Kurs. i. O.]
- 71 Marx, Karl, *Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie* (Nachlass, Erstveröffentlichung 1902), in: wie Anm. 52, Bd. 13, Berlin 1974, S. 624.
- 72 Die marxistische Unterscheidung in die Sphären der Produktion, der Distribution und der Konsumption wird aufgegeben: »Demnach ist alles Produktion: Produktionen von Produktionen, von Aktionen und Erregungen, Produktionen von Aufzeichnungen, von Distributionen und Zuweisungen, Produktionen von Konsumtionen, von Wollust, Ängsten und Schmerzen.« Deleuze/Guattari, wie Anm. 62, S. 10 [Kurs. i. O.]. Freud und Marx werden produktiv kurzgeschlossen.
- 73 Deleuze/Guattari, wie Anm. 47.
- 74 »Die Immanenzebene ist gleichsam ein Schnitt durch das Chaos und wirkt wie ein Sieb.« Deleuze, Gilles/Guattari, Félix, *Was ist Philosophie?*, Frankfurt am Main 1996, S. 50.
- 75 So die Überschrift des dritten Kapitels: »10.000 v. Chr. Geologie der Moral (Für wen hält sich die Erde?)«, Deleuze/Guattari, ebd., S. 59–103.
- 76 Deleuze/Guattari, wie Anm. 74, S. 97. »Die Erde ist keine Kraft unter anderem mehr, und auch keine geformte Substanz oder ein codiertes Milieu, das seinen Umfang und seinen Teil hätte. Die Erde ist zu diesem Ringen aller Kräfte geworden [...]. Die Gründung ist schöpferisch geworden.« Deleuze/Guattari, wie Anm. 47, S. 462.
- 77 »Ein Plateau ist ein Stück Immanenz.« Ebd., S. 217.
- 78 Günzel, Stephan, *Immanenz. Zum Philosophiebegriff von Gilles Deleuze*, Essen 1998.
- 79 Wie sich Geist und Materie zusammendenken lassen, hat der US-amerikanische Künstler Robert Smithson 1968 gezeigt: »Die Erde und das menschliche Bewusstsein werden unablässig erodiert, Gedankenströme tragen abstrakte Dämme ab, Gehirnwellen unterspülen Denkklippen, Ideen verwittern zu Steinen des Nichtwissens, und konzeptuelle Kristallisierungen zerfallen zu Ablagerungen sandiger Vernunft.« Smithson, Robert, Eine *Sedimentierung des Bewußtseins: Erdprojekte* (engl. 1968), in: Schmidt, Eva/Vöckler, Kai (Hg.), *Robert Smithson: Gesammelte Schriften*, Köln 2000, S. 130–140, hier 130.
- 80 Wie der Biologe Adolf Portmann einleitend zu Uexküll ausführt: »Er stellt fest, dass die Dinge der Umgebung einen Erlebniston haben, dass ihnen ihrer Rolle gemäß eine Qualität zukommt, die wir zwar in ihrem subjektiven Gehalt nicht kennen, deren Wirken wir aber aus dem Tun des Tieres schließen können. Mit dem Herausheben dieser Tönung der Objekte beginnt eine Forschungsrichtung, die schließlich zur Tönung der inneren Ergänzung und Entsprechung, die Stimmung als eine der letzten biologisch fassbaren Realitäten anerkennen muss.« Portmann, Adolf, *Vorwort: Ein Wegbereiter der neuen Biologie*, in: Uexküll/Kriszt, wie Anm. 42, S. 7–17, hier S. 10 [Kurs. i. O.]. Vgl. auch Günzel, wie Anm. 78, S. 100–104.
- Zu ihrer Weiterentwicklung des Umweltbegriffs von Uexküll zusammenfassend Deleuze/Guattari, wie Anm. 74, S. 218–221.
- 81 Guattari, Felix, *Die drei Ökologien*, Wien 1994, S. 35.
- 82 Latour, Bruno, *Existenzweisen. Eine Anthropologie der Modernen* (frz. 2012), Frankfurt am Main 2014. John Law hat ausgeführt, dass es kaum einen Unterschied zwischen Deleuze' und Guattaris Begriff des »agencement« und dem Begriff des »Akteur-Netzwerks« gibt. Law, John, *Akteur-Netzwerk-Theorie und materiale Semiotik* (engl. 2009), in: Conradi, Tobias/Derwanz, Heike/Muhle, Florian (Hg.), *Strukturierung durch Verflechtung. Akteur-Netzwerk-Theorie(n) und Automatismen*, Paderborn 2013, S. 21–48, hier S. 29; doi.org/10.25969/mediarep/3911. Nach Law kann man die Akteurs-Netzwerk-Theorie [...] auch als empirische Version des Poststrukturalismus verstehen. Ebd., S. 28.
- 83 Latour, Bruno, *Technik ist stabilisierte Gesellschaft* (engl. 1991), in: Belliger, Andréa/Krieger, David J. (Hg.), *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld 2006, S. 369–397.
- 84 Latour, Bruno, *Ein vorsichtiger Prometheus? Einige Schritte hin zu einer Philosophie des Designs, unter besonderer Berücksichtigung von Peter Sloterdijk*, in: van Tuinen, Sjoerd/Hemelsoet, Koenraad/Jongen, Marc (Hg.), *Die Vermessung des Ungeheuren. Philosophie nach Peter Sloterdijk*, München 2009, S. 357–374, hier S. 357.
- 85 Das hatte bereits Wilhelm Worringer 1907 kurz vor Uexküll in seiner Dissertation *Abstraktion und Einführung* ausgeführt (München 1907). Worringer ist eine der Referenzen von Deleuze und Guattari, s. wie Anm. 47, S. 682–693.
- 86 Zur Affektivität der Architektur und zum Begriff des Affekts: Delitz, Heike, *Gebaute Gesellschaft. Architektur als Medium des Sozialen*, Frankfurt am Main 2010, S. 14–16, 89, 21–27, 126–136. Zur Affektivität von gestalteten Räumen: Vöckler, Kai, *Psychoscape*, in: Prigge, Walter (Hg.), *Peripherie ist überall*, Edition Bauhaus, Bd. 1. Frankfurt am Main 1998, S. 276–287. Zur Affektivität der Architektur (und artifizieller Objekte) aus der Perspektive der Kunst vgl. auch Kippenberger, Martin, *Psychobuildings*, Köln 1988.
- 87 Morton, Timothy, *Ökologisch sein* (engl. 2018), Berlin 2019.
- 88 Bennett, Jane, *Lebhafte Materie. Eine politische Ökologie der Dinge* (engl. 2010), Berlin 2020, S. 14.
- 89 Ebd., S. 21.
- 90 Braidotti, Rosi, *Posthumanismus. Leben jenseits des Menschen* (engl. 2013), Frankfurt am Main, New York 2014, S. 87.
- 91 Ebd., S. 87. Zu dem Transversalen als ästhetische und politische Praxis, die disziplinäre wie begriffliche Grenzziehungen überschreitet, vgl. Guattari, Félix, *Transversalität*, in: Ders., *Psychotherapie, Politik und die Aufgaben der institutionellen Analyse* (frz. 1972), Frankfurt am Main 1976, S. 39–55; Guattari, Félix, *Chaomose* (frz. 1992), Wien 2017, S. 125–150.
- 92 Die hier nur skizzenhaft vorgestellten Positionen sind nicht repräsentativ, sondern nur hinsichtlich ihres Bezugs zum Begriff des »agencement« ausgewählt. Es berücksichtigt nicht die ebenso einflussreiche Konzeption des »dispositif« von Michel Foucault. Bekanntlich bestand zwischen beiden Begriffen eine enge Korrespondenz, auch wenn dies in der Rezeption weitgehend ausgeklammert wird. Eine Diskussion der beiden Begriffe in ihrer Beziehung zueinander, aber auch in ihren Unterschieden sowie ihrer Rezeption, steht meiner Meinung nach noch aus.
- 93 Zu den unterschiedlichen Positionen siehe die Übersichtsdarstellungen von Loh, Janina, *Trans- und Posthumanismus zur Einführung*, Hamburg 2018, sowie Hoppe, Katharina/Lemke, Thomas, *Neue Materialismen zur Einführung*, Hamburg 2021.
- 94 Morton, Timothy, *Zero Landscapes in the Time of Hyperobjects/Zero Landscapes in den Zeiten der Hyperobjekte*, in: GAM 07, *Zero Landscape. Unfolding Active Agencies of Landscape*, Bd. 7, 2011, S. 79–87, hg. v. Technische Universität Graz, Fakultät für Architektur.
- 95 Deleuze/Guattari, wie Anm. 47, S. 462.
- 96 Morton, wie Anm. 87, S. 135.
- 97 Wie es der US-amerikanische Künstler Robert Smithson zeigte, der in seinen Arbeiten und Texten eine geologische Zeitperspektive wie auch entropische Prozesse thematisierte, die die menschliche Erfahrung überschreiten. Vöckler, Kai, *Die entropische Landschaft*, in: Schmidt, Eva (Hg.), Robert Smithson. *Die Erfindung der Landschaft*, Köln 2012, S. 71–77.

- 98 Morton, wie Anm. 87, S. 139. Hier wird mit dem Begriff des Entwurfs das Hervorbringen als eine vorwegnehmende, zukünftige Handlungen ermögliche Gestaltung der Lebensumwelt adressiert. Im englischsprachigen Verständnis von Design (als Entwurf) sind immer auch die ingenieurwissenschaftlichen und planerischen Disziplinen mit inbegriffen.
- 99 Zalasiewicz, Jan/Williams, Mark/Waters, Colin N./Barnosky, Anthony D./Palmesino, John/Rönnskog, Ann-Sofi/Edgeworth, Matt/Neal, Cath/Cearreta, Alejandro/Ellis, Erle C./Grinevald, Jacques/Haff, Peter/Alvar do Sul, Juliana/Jeandel, Catherine/Leinfelder, Reinhold/McNeill, John R./Odada, Eric/Oreskes, Naomi/Price, Simon James/Revkin, Andrew/Steffen, Will/Summerhayes, Colin/Vidas, Davor/Wing, Scott/Wolfe, Alexander P., *Scale and diversity of the physical technosphere: A geological perspective*. *The Anthropocene Review*, 4/2017, S. 9–22; doi.org/10.1177/2053019616677743.
- 100 Diese Überlegungen wurden bereits an anderer Stelle im Zusammenhang mit der Landschaftswahrnehmung publiziert. Vöckler, Kai, *The Exhausted Landscape*, in: Schmidt, Eva/Vöckler, Kai (Hg.), *Remembering Landscape*, Köln 2018, S. 10–17 (dt. *Die erschöpfte Landschaft*, S. 288–293). Zum Begriff des ›Anthropozän‹: Crutzen, Paul J., *Geology of Mankind*, in: *Nature*, 415, 2002, S. 23.
- 101 Böhme, Gernot, *Natürlich Natur. Über Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main 1992.
- 102 Floridi, Luciano, *Die 4. Revolution. Wie die Infosphäre unser Leben verändert* (engl. 2014), Berlin 2015.
- 103 Ebd., S. 130.
- 104 Die größten Hürden bei der Entwicklung sind »ein Mangel an gemeinsamen Standards, limitierten Protokollen und der Hardware, die nicht so gestaltet ist, dass sie sich der übrigen Infosphäre durchgängig modular einfügt«. Die dadurch entstehenden Schwierigkeiten werden nach wie vor dadurch gelöst, dass Menschen die Schnittstellenarbeit verrichten. Ebd., S. 52.
- 105 Weiser, Marc, *The Computer for the 21st Century*, in: *Scientific American*, 1991, S. 94–104.
- 106 Rod, Jan, *Post Human-Centered Design Approach for Ubiquity*, UC Irvine, *Digital Arts and Culture* 2009, o.S. Download: <https://escholarship.org/content/qt7nx6199f/qt7nx6199f.pdf?t=kwybcv> (Zugriff am 28.05.2023).
- 107 Die beim jetzigen Stand des technischen Verfahrens einen entsprechend enormen Energieverbrauch haben – dies zum Thema Ressourcenverbrauch.
- 108 Colomina, Beatriz/Wigley, Mark, *Homo smartphonensis. Sind wir noch Menschen? Anmerkungen zur Archäologie des Designs*, in: Arch+, *Datatopia* (projekt bauhaus 3), Nr. 234, 2019, S. 93–103.
- 109 Zur gestalterischen Herausforderung Redström, Johan/Wiltse, Heather, *Changing Things. The Future of Objects*, London 2019.
- 110 Janlert, Lars-Erik/Stolterman, Erik, *Faceless Interaction – A Conceptual Examination of the Notion of Interface: Past, Present, and Future*, in: *Human-Computer Interaction*, Dec. 2014, p. 507–539; doi.org/10.1080/07370024.2014.944313. Zur Mustererkennung: Guder, Felix, *Gestaltungsmuster – Algorithmen des Design*, in: Denzinger, Jochen (Hg.), *Das Design digitaler Produkte. Entwicklungen, Anwendungen, Perspektiven*, Basel 2018, S. 108–113; doi.org/10.1515/9783035610895-108.
- 111 Scherer, Bernd, *Der Angriff der Zeichen. Denkbilder und Handlungsmuster des Anthropozäns*, Berlin 2022, S. 15.
- 112 Krajewski, Andrea, *Die Bedeutung der Produktsprache für die Gestaltung interaktiver Medien*, in: Schwer/Vöckler, wie Anm. 18, S. 383–391; doi.org/10.1515/9783839455692-028.
- 113 Mattern, Shannon, *Datenkörper in Coderäumen*, in: ARCH+, *Posthumane Architektur*, Nr. 236, 2019, S. 14–23.
- 114 Ebd., S. 17.
- 115 Easterling, Keller, *Protocols of Interplay*, in: *Archis/Volume, The System*, 1/2016, S. 140–143.
- 116 Zum Affordanzkonzept und dem impliziten Verstehen: Taylor, Charles, *Das sprachbegabte Tier. Grundzüge des menschlichen Sprachvermögens* (engl. 2016), Berlin 2017, S. 278–297.
- 117 »While medium design works with shapes and solids in space, the real object of the design is interplay – a protocol for activity between these solids and potentials. [...] Interplay is an expression of interactivity within ecology over time.« Easterling, Keller, *Medium Design. Knowing How to Work on the World*, London/New York 2021, S. 136.
- 118 Easterling, Keller, *Extrastatecraft. The Power of Infrastructure Space*, London, New York 2014. Dt. Teilübersetzung: *Die infrastrukturelle Matrix*, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Nr. 12: *Medien/Architekturen*, Jg. 7, 2015, Nr. 1, S. 68–78; doi.org/10.25969/mediarep/62.
- 119 Hörl, Erich, *Die Ökologisierung des Denkens*, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Nr. 14, *Medienökologien*, Jg. 8, 2016, Nr. 1, S. 33–45; doi.org/10.25969/mediarep/1713; Mattern, wie Anm. 113.
- 120 Deleuze/Guattari, wie Anm. 47, S. 635–636. Konkret am chinesischen Sozialkreditsystem ablesbar. Aber auch soziale Medien wie Facebook, Instagram, X (ehem. Twitter) funktionieren nach der gleichen strukturellen Logik. Wie eine Datenanalyse von Rückkopplungsmechanismen zwischen Biologie, Verhalten und Umwelt zu neuen Regierungstechniken wie der ›Vorhersagenden Polizeiarbeit‹ führt, reflektiert Mattern, wie Anm. 113.
- 121 Eine erste Übersicht über die Möglichkeiten des Designs, für und mit maschinell lernenden Systemen zu arbeiten, bieten Engenhart, Marc/Löwe, Sebastian, *Design und künstliche Intelligenz. Theoretische und praktische Grundlagen der Gestaltung mit maschinell lernenden Systemen*, Basel 2022; doi.org/10.1515/9783035625554. Zu Kl und Architektur ARCH+, *Posthumane Architektur*, Nr. 236, 2019 sowie zur Gestaltung datenbasierter Prozesse ARCH+, *Datatopia* (projekt bauhaus 3), Nr. 234, 2019.
- 122 Krippendorff, wie Anm. 29, S. 246–255.
- 123 Eine Semiotik, die nicht an Worte gebunden ist und sich direkt vermittelt, ist ein Thema der Gestaltung, siehe die Ausführungen zu Anzeichen/Affordanz. Dieses Verständnis ist zu erweitern. Vgl. Haraway, Donna, *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän* (engl. 2016), Frankfurt am Main 2018; mit Rückgriff auf die Zeichentheorie von Charles Sanders Peirce. Auch Cohen, Eduardo, *Wie Wälder denken. Anthropologie jenseits des Menschen* (engl. 2013), Berlin 2023.
- 124 Zum planetarischen Maßstab und einem nicht humanozentrischen Verständnis der Erde als Planet Chakrabarty, Dipesh, *Das Klima der Geschichte im planetarischen Zeitalter*, Berlin 2022.
- 125 Volgger, Peter, *Denken nach dem Ende der Welt*, in: *archithese, Koexistenz*, 2/2021, S. 4–13; Thackara, John, *Von der Landschaft als Infrastruktur zur Landschaft als Bioregion/From Landscape as Infrastructure to Landscape as Bioregion*, in: GAM 07, *Zero Landscape. Unfolding Active Agencies of Landscape*, Bd. 7, 2011, S. 267–273, hg. v. Technische Universität Graz, Fakultät für Architektur.
- 126 Bratton, Benjamin H., *Eine Aktualisierung von The Stack*, in: ARCH+, Projekt *Bauhaus 3: Datatopia*, Nr. 234, 2019, S. 168–183.
- 127 Siehe dazu auch das Forschungsprojekt *Entangled Interfaces* von Max Brandl und Philipp Kaltöfen am Lehrgebiet Interactive Media Design der Hochschule Darmstadt 2020. https://imd.mediencampus.h-da.de/wp-content/uploads/sites/20/2020/08/Entangled-Interface_Brandl_Kaltöfen.pdf (Zugriff am 29.05.2023).
- 128 Easterling, Keller, *No You're Not*, in: *E-flux, Superhumanity*, 2016. <https://www.e-flux.com/architecture/superhumanity/66720/no-you-re-not/> (Zugriff: 29.05.2023).
- 129 Guattari, Félix, *Chaosmose* (frz. 1992), Wien 2017, S. 120.
- 130 Gasperoni, Lidia, *Experimentelle Architektur und das Projekt Erde. Herausforderungen und Strategien im Anthropozän*, in: *Die Architekt, Projekt Erde. Vom Wissen zur Alltagspraxis*, 4, 2022, S. 20–25.

212

Danksagung

Unser Dank gilt dem Museum Angewandte Kunst und dem Deutschen Architekturmuseum in Frankfurt sowie dem Haus der Stadtgeschichte Offenbach am Main, die das Vorhaben unterstützt haben. Ausdrücklich gedankt sei Wolfgang Welker vom Archiv des Deutschen Architekturmuseums Frankfurt und Lukas Svatek-Storch vom Archiv im Haus der Stadtgeschichte Offenbach am Main. Ein besonderer Dank gilt Christine Würmell für ihre Recherche, dem Kollegen Klaus Klemp, der uns mit seiner Expertise unterstützt hat, wie auch Katharina Pennoyer, die mit großer Geduld alle unsere Fragen beantwortet hat. 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. Michel Bütepage danken wir für die kongeniale und überaus produktive Zusammenarbeit und Johanna Siebein für die Betreuung.

Die Publikation wurde ermöglicht durch die Finanzierung der HfG Offenbach, wir danken dem Präsidium.

Autorinnen & Autoren

Lore Kramer

215

Lore Kramer ist Gestalterin und Designhistorikerin. Sie studierte von 1946 bis 1948 Bildhauerei bei Otto Baum an der Kunstakademie Stuttgart, mit Grundlehre bei Gerhard Gollwitzer. 1949 folgte ein Studium der Keramik an der Landeskunstschule Hamburg bei Otto Lindig, darauf Metallbildhauerei bei Joseph Jaekel an den Kölner Werkschulen von 1952 bis 1954. An allen drei Kunstschulen studierte sie im Nebenfach Kunstgeschichte. Förderung erhielt sie von Gerhard Marcks. Von 1954 bis 1955 arbeitete sie in einer Keramikmanufaktur in Schweden und anschließend in Wahlwies in der Pestalozzi Siedlung für Kinder und Jugendliche. An der WKS Offenbach war sie von 1956 bis 1974 Fachklassenleiterin für Keramik und erhielt 1958 eine Ehrenurkunde bei der Weltausstellung Brüssel. Von 1971 bis 1975 sowie 1984 bis 1986 war Kramer Prorektorin der HfG Offenbach am Main und erhielt dort 1974 im Fachbereich Produktgestaltung einen Ruf als Professorin für Designgeschichte bis 1988 und gab parallel Keramikkurse für Gaststudenten. 1975 bis 1977 und 1984 bis 1988 war sie Leiterin des FB PG und 1982 übernahm sie für zwei Jahre den Vorsitz des Konvents. An der HfG Offenbach nahm Kramer außerdem, wie bereits 1973 bis 1975 an der FH Darmstadt, ab 1988 zehn Jahre lang Lehraufträge für Designgeschichte wahr. Von 1992 bis 2009 war sie im Vorstand des Bauhaus Archivs. Seit 1975 hält Lore Kramer Vorträge und publiziert im Bereich Architektur und Design. Auswahl: *Visionäre und Vertriebene – Spuren österreichischer Architekten in den USA*, in: *Werk und Zeit*, 1995; *Lore Kramer. Texte zur aktuellen Geschichte von Architektur und Design*, 1993; *Geschichtliche und aktuelle Aspekte des Design in der Industriegesellschaft*, in: *Design-Materialien*, 1982. Seit 1979 zahlreiche Veröffentlichungen von ihr zur sozialgeschichtlichen Entwicklung des Arbeitsplatzes Küche, insbesondere *Frankfurter Küche*, zuletzt *Pioniere der Frankfurter Küche – ein Rückblick*, in: *Die Frankfurter Küche*, 2020.

Marc Ries

Marc Ries promovierte am Institut für Philosophie der Universität Wien, forschte und publizierte zu Massenmedien, Gesellschaft und Kunst. Er hatte Vertretungsprofessuren an der Universität Jena und der HGB Leipzig inne und war von 2010 bis 2023 Professor für Soziologie und Theorie der Medien an der HfG Offenbach am Main, Kurator im Feld des Kinos, der Kunst und der Geschichte. Im Rahmen der Ausstellung *Aus heutiger Sicht. Diskurse über Zukunft* anlässlich des 50-jährigen Jubiläums der HfG Offenbach, realisiert von der Hochschule gemeinsam mit dem Museum Angewandte Kunst Frankfurt am Main 2021 war Ries Kurator des Projekts *HfG 1970. Vision und Verantwortung* (Konzept: Marc Ries und Kai Vöckler, Gestaltung: Michel Bütepage). Mit Bernd Kracke war er Herausgeber von drei B3-Publikationen: *Expanded Narration, Expanded Senses und On Desire*, 2013/2015/2017. Letzte Publikationen: *Video/Film. Introduction and Penultimate Pictures*, in: Dieter Daniels, Jan Thoben (Hg.), *Video Theories: A Transdisciplinary Reader*, 2022; *Vernetzte Gaben*, in: Olga Moskatova, Laura K. Mücke (Hg.), *Bild | Kanäle. Zur Theorie und Ästhetik vernetzter Medienkultur*, 2024.

Johanna Siebein

Johanna Siebein studierte Kommunikationsdesign an der Hochschule der Bildenden Künste Saar in Saarbrücken und an der Kunsthochschule AKI in Enschede (Niederlande). Mit Dirk Laucke arbeitet sie seit 2010 als Designduo unter dem Namen Laucke Siebein an den Standorten Amsterdam und Berlin. Ihre Aufträge sind in den Bereichen Kunst und Kultur verortet, sie entstehen im im Kontext von niederländischer und deutscher Designtradition. Laucke Siebein entwickelten unter anderem Erscheinungsbilder für die Hochschule Düsseldorf, das SpACE Lab des Institute for Sustainable Urbanism, das Bildungsnetzwerk China, die Kieler Woche 2023, das Netzwerk freier Berliner Projekträume und -initiativen sowie zahlreiche Buchpublikationen und Schriftentwürfe. Laucke Siebein ist für seine Konzepte und Entwürfe mit internationalen Designpreisen ausgezeichnet und vielfach publiziert. Neben ihrer Praxis hielt Johanna Siebein Workshops und Vorträge über ihre Arbeit, unter anderem auf dem Grafist Festival in Istanbul, an der Iceland University of the Arts in Reykjavík, der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, am Typoclub Afterwork Lectures Bern, auf dem Weltformat Festival Luzern, am Form/Design Center in Malmö, auf der Offset Conference in Sheffield usw. 2019 war sie Teil der Jury der 100 besten Plakate Deutschland Österreich Schweiz. Im Sommersemester 2021 lehrte sie Editorial Design als Vertretungsprofessorin an der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle. Seit Wintersemester 2022/23 ist sie Professorin für Typografie/Type Design an der HfG Offenbach.

Klaus Staudt

Klaus Staudt studierte von 1954 bis 1959 Medizin in München. 1959 bis 1963 folgte ein Studium der Malerei bei Ernst Geitlinger, Akademie der Bildenden Künste München, mit Diplom 1963. Im Anschluss war er bis 1967 Assistent bei Ernst Geitlinger und wurde dann an die Werkkunstschule Offenbach für den Bereich Grundlehre berufen. 1974 bis 1994 hatte Staudt eine Professur an der Hochschule für Gestaltung Offenbach inne und wirkte in dieser Funktion bis 1985 an Konzeption und Aufbau der Sammlung konkreter Kunst des Landkreises Cuxhaven sowie an deren Präsentation als Museum für konkrete Kunst in Otterndorf/Niederelbe mit. Er beteiligte sich dann bis 1997 an der Erweiterung der Sammlung durch entsprechende Ausstellungen und Ankäufe. 2003 wurde er Artist in Residence an der Josef and Anni Albers Foundation, Bethany Connecticut. 2006/2009 absolvierte Staudt einen Gastaufenthalt am Internationalen Künstlerhaus Bamberg und war ab 2009 Teil des International Artists Meeting, der Galerie 72 und des Museum Chelmskie in Chelm, Polen. Projekte im öffentlichen Raum begleiteten Staudts Karriere, wie für Daimler AG Stuttgart, Allianz Berlin, Schaufler Foundation Sindelfingen, Amt für Umweltschutz Augsburg, Finanzamt Offenbach, Oberpostdirektion Bremen, Freie Religiöse Gemeinde Offenbach und andere. Seit 1960 wirkte er zudem in mehr als fünfhundert Einzel- und Gruppenausstellungen in Galerien und Museen im In- und Ausland mit. Er verfasste zahlreiche Kataloge zum künstlerischen Werk und eigene Texte in Kunstdokumentationen. Staudts Werke sind Teil von mehr als hundert privaten Sammlungen und Museen.

Dagmar Steffen

Dagmar Steffen ist seit 2008 Forschungsdozentin und seit 2016 Professorin an der Hochschule Luzern – Design Film Kunst. Sie lehrt in den Bachelor- und Master-Studiengängen Designsemantik, Theorien des Designs sowie Material Culture Studies. Ihre Forschungsinteressen umfassen Innovationssemantik, Design für Nachhaltigkeit, Human-centred Design sowie das Experiment als Bindeglied zwischen Theorie und Praxis. Steffen studierte Produktgestaltung an der HfG Offenbach und am Edinburgh College of Art und war anschließend Fachjournalistin, Autorin, Ausstellungskuratorin sowie Lehrbeauftragte an verschiedenen Hochschulen. 2000 bis 2003 war sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin am C_Labor der HfG Offenbach an den Forschungsprojekten Art Customization und C_Moebel beteiligt. Auf Einladung von Susann Vihma folgten Forschungsaufenthalte an der University of Industrial Arts Helsinki (UIAH, heute: Aalto University). Mit einer Arbeit über Praxisintegrierende Designforschung und Theoriebildung promovierte sie an der Bergischen Universität Wuppertal. Steffen verzeichnet zahlreiche Publikationen und Conference Papers, darunter: *Welche Dinge braucht der Mensch?*, 1995, *Design als Produktsprache*, 2000, und *C_Moebel. Digitale Machart und gestalterische Eigenart*, 2003. Seit 2010 ist sie Kommissionsmitglied der Konferenz DeSForM (Design and Semantics of Form and Movement).

(hslu.academia.edu/DagmarSteffen)

Kai Vöckler

Kai Vöckler ist Urbanist, war von 2010 bis 2021 Stiftungsprofessor für Kreativität im urbanen Kontext und ist seit 2022 Professor für Urban Design am Fachbereich Design an der HfG Offenbach. Er leitet zusammen mit Professor Peter Eckart das OIMD – Offenbach Institut für Mobilitätsdesign und hat mit diesem den Forschungsschwerpunkt Mobilitätsdesign etabliert. Vöckler studierte Kunst an der Hochschule der Künste (heute: UdK) Berlin und hatte dort im Anschluss einen wissenschaftlichen Lehrauftrag für Wahrnehmungstheorie inne. Es folgten zahlreiche Lehraufträge, unter anderem als Advisor am Postgraduiertenkolleg der Stiftung Bauhaus Dessau (Bauhaus Kolleg). Promoviert hat Vöckler in Kunstsenschaft über Raumbilder des Städtischen. Er führte im Team mit Architekten, Landschaftsarchitekten, Designern und Künstlern Wettbewerbe und Stadtentwicklungsprojekte in Deutschland, der Schweiz und Österreich durch. Hinzu kamen Stadtforschungsprojekte in Europa und Asien. Vöckler gründete mit Ole Bouman die Nichtregierungsorganisation Archis Interventions und war verantwortlich für die Ausarbeitung und Umsetzung von Stadtentwicklungskonzepten in Zusammenarbeit mit lokalen Initiativen in Südosteuropa. Unter seinem Namen erschienen zahlreiche Publikationen zu kunst- und architekturtheoretischen sowie urbanistischen Themen. (kaivoeckler.de)

Christian Welzbacher

Christian Welzbacher studierte Kunstgeschichte, Germanistik und Geschichte in Mainz, Glasgow, Amsterdam und Berlin. 2004 promovierte er zur Staatsarchitektur der Weimarer Republik, ausgezeichnet unter anderem mit dem Theodor-Fischer-Preis des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München. Welzbacher arbeitet als Publizist, Kurator, Lehrbeauftragter (FU, TU Berlin, TU Dortmund) und Übersetzer, seine journalistischen Texte erschienen in der FAZ, SZ, der Zeit und zahlreichen Fachzeitschriften. Zu seinen wichtigsten Buchveröffentlichungen zählen *Der radikale Narr des Kapitals. Jeremy Bentham*, 2011, *Das totale Museum*, 2017, und *Monumente der Macht. Eine politische Architekturgeschichte Deutschlands 1920–1960*, 2016. Nach einer Anstellung am Architekturmuseum der TU Berlin arbeitet er heute als Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der TU Dortmund/Baukunstarchiv NRW.

Bildnachweis

Die Herausgeber und Autoren haben sich intensiv bemüht, die Rechteinhaber an allen Abbildungen ausfindig zu machen. Sollte dies in einem Einzelfall nicht gelungen sein, bitten wir die Rechteinhaber, sich an die Herausgeber zu wenden und ihre Ansprüche geltend zu machen.

BEITRAG KRACKE

Quelle dort ausgewiesen

BEITRAG RIES/VÖCKLER

- Abb. 1–3 Fotos: Günzel/Rademacher/
Museum Angewandte Kunst,
Frankfurt am Main
Abb. 4, 5 Konzept: Marc Ries,
Grafik: Michel Bütepage

BEITRAG KONTEXT

Quellen dort ausgewiesen

BEITRAG PRESSE & DOKUMENTE

Quellen dort ausgewiesen

BEITRAG KRAMER

- Abb. 1 Foto: Harald Meisert/
Offenbach Post
Abb. 2–4 Privatarchiv Lore Kramer

BEITRAG STAUDT

- Abb. 1–4 Archiv Klaus Staudt

BEITRAG WECK

- Abb. 1 Frankfurter Rundschau,
16.09.1970, Werkkunstschule ist
jetzt Hochschule für Gestaltung
Abb. 2 Free Angela Davis Now! Library of
Congress, LC-USZ62-105252

BEITRAG RIES

Quellen dort ausgewiesen

BEITRAG WELZBACHER

- Abb. 1 Foto: Christos Vittoratos/
Wikimedia Commons
Abb. 2, 3 Fotos: W. A. Nagel/Archiv im Haus
der Stadtgeschichte Offenbach
am Main
Abb. 4a db (deutsche bauzeitung),
September 1972, S. 958–959
Abb. 4b Fotos: Barbara Klemm; db
(deutsche bauzeitung),
September 1972, S. 956–957
Abb. 5 Foto: Jupp Falke/Günther Bock-
Archiv, Deutsches Architekturmuseum,
Frankfurt
am Main
Abb. 6ab Fotos: Jupp Falke/Günther Bock-
Archiv, Deutsches Architekturmuseum,
Frankfurt
am Main
Abb. 6c Grafik: Charlotte Posenenske/
Günther Bock-Archiv, Deutsches
Architekturmuseum, Frankfurt
am Main
Abb. 7ab Fotos: W. A. Nagel/Archiv im Haus
der Stadtgeschichte Offenbach
am Main
Abb. 8 Foto: unbekannt; Nachlass
Charlotte Posenenske/Galerie
Mehdi Chouakri, Berlin

BEITRAG SIEBEIN

- Abb. 1 Foto: Unbekannt/Nachlass Karlgeorg Hoefer
- Abb. 2 Foto: Unbekannt/Hans Adolf Halbey: Karlgeorg Hoefer, 6. Druck des Klingspor Museums Offenbach, 1963, S. 11
- Abb. 3 Foto: Unbekannt/Nachlass Karlgeorg Hoefer
- Abb. 4 Grafik: Unbekannt
- Abb. 5 Quelle: <https://fontsinuse.com/uses/25213/the-impact-of-impact-typeface-advert-brochure>
- Abb. 6 Quelle: <https://fontsinuse.com/uses/5727/ludwig-and-mayer-brochure>
- Abb. 7 Foto: Johanna Siebein
- Abb. 8 Foto: Unbekannt/Nachlass Karlgeorg Hoefer
- Abb. 9ab Fotos: Otmar Hoefer, Johanna Siebein/Nachlass Karlgeorg Hoefer
- Abb. 10 Fotos: Johanna Siebein
- Abb. 11ab Fotos: Otmar Hoefer/Nachlass Karlgeorg Hoefer
- Abb. 12 Foto: Unbekannt/Nachlass Karlgeorg Hoefer
- Abb. 13 Foto: Johanna Siebein
- Abb. 14 Fotos: Johanna Siebein/Nachlass Karlgeorg Hoefer
- Abb. 15 Quelle: Beiträge zur Schulschriftsituation und ihren Ursachen in der Bundesrepublik Deutschland, Manuskript/Nachlass Karlgeorg Hoefer
- Abb. 16 Foto: Johanna Siebein/Karlgeorg Hoefer, Das alles mit einer Feder, Iserlohn: Brause GmbH, o. J., S. 90
- Abb. 17 Quelle: Wikimedia Commons. <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/85/Thechemicalbrothers-logo.svg>

BEITRAG STEFFEN

- Abb. 1–5 Foto: unbekannt/Archiv Jochen Gros
- Abb. 6 Fotos und Grafik Poster: unbekannt
- Abb. 7 Foto: Nob Ruijgrok/Piet Hein Eek
- Abb. 8 Foto: Ulrich Klaas/Kunstflug. <https://institut-aktuelle-kunst.de/kuenstlerlexikon/hullmann-harald>
- Abb. 9 Fotos: unbekannt/Lex Pott. <https://lexpott.nl/>
- Abb. 10 Foto: unbekannt; in: Albus, Volker; Borngräber, Christian, Design Bilanz, Köln 1992, S. 41
- Abb. 11 Foto: unbekannt/Stiletto Studios. <https://www.cooperhewitt.org/2014/04/12/a-rest-for-the-weary-shopper>
- Abb. 12 Foto: unbekannt/Tejo Remy. <https://www.artland.com/artworks/tejo-remy-rene-veenhuizen-rag-chair>
- Abb. 13 Foto: unbekannt/Enzo Mari/Artek. <https://www.artic.edu/artworks/239831/sedia-1-chair>
- Abb. 14a Foto: Oleg Kuchar/HfG-Archiv Ulm
- Abb. 14b, 15 Foto: unbekannt/Archiv Jochen Gros
- Abb. 16 Screenshot/Opendesk. <https://www.opendesk.cc>
- Abb. 17 Grafikdesign Poster: Meredith Scheff-King/Jochen Gros, Friedrich Sulzer/Make. <https://makezine.com/article/workshop/woodworking/50-digital-wood-joints-poster/>

BEITRAG VÖCKLER

- Abb. 1 Konzeptzeichnung: Kai Vöckler, Grafik: Amélie Ikas

Impressum

HERAUSGEBER

Marc Ries

Kai Vöckler

LEKTORAT

Mario Ableitner

BUCHGESTALTUNG

Michel Bütepage

michelbuetepage.de

GESTALTERISCHE BETREUUNG

Johanna Siebein

DIE PUBLIKATION WURDE**GEFÖRDERT DURCH**

Hochschule für Gestaltung

Offenbach am Main

VERLAG/VERTRIEB

av edition GmbH

Senefelderstr. 109

70176 Stuttgart

avedition.de

Diese Publikation wurde anlässlich des

Jubiläums 50 Jahre HfG Offenbach –

Kunsthochschule des Landes Hessen erstellt.



Beim Gendern dieses Buches wurden mit wenigen Ausnahmen Personenbezeichnungen gewählt, die explizit alle Geschlechter miteinbeziehen. Eher funktionsbezogene oder historische Bezeichnungen wurden im generischen Maskulinum belassen, enthalten aber keinerlei Wertung und schließen ebenfalls ausdrücklich alle Geschlechteridentitäten mit ein.

© 2024 Hochschule für Gestaltung Offenbach
am Main und Quellen laut Bildnachweisen.

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

ISBN 978-3-89986-416-8

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

Social Sonics

v4

Patrick Raddatz

- 1 NINA SIMONE
To be young, gifted
& black
- 2 MILES DAVIS
Miles Runs The
Voodoo Down
- 3 KRAFTWERK
Ruckzuck
- 4 PINK FLOYD
Atom Heart Mother
- 5 CAN
Mother Sky

6 GIL SCOTT - HERON
The Revolution
Will Not Be
Televised

7 ELAINE BROWN
The End Of Silence

8 TEMPTATIONS
Ball Of Confusion

9 FUNKADELIC
Free Your Mind
And Your Ass Will
Follow

10 TON STEINE
SCHERBEN
Macht kaputt was
euch kaputt macht

11 THE WATTS
PROPHETS
Pain

12 AMON DÜÜL II
Eye Shaking King

- 1 Nina Simone – To be young, gifted and black
(Live at Morehouse College, Atlanta; 1969)
https://www.youtube.com/watch?v=_hdVFiANBTk
(Zugriff am 02.08.2024)
Beginn: 01:57, Dauer: 07'62
- 2 Miles Davis – Miles Runs The Voodoo Down
(Live at Tanglewood — Lenox, MA; 18.08.1970)
<https://www.youtube.com/watch?v=q3BaGMeujeM>
(Zugriff am 02.08.2024)
- 3 Kraftwerk – Ruckzuck
(Live im WDR Karussell für die Jugend, Soest)
<https://www.youtube.com/watch?v=YF1B4smQL7s>
(Zugriff am 02.08.2024)
Beginn: 17:18, Dauer: 7'50
- 4 Pink Floyd – Atom Heart Mother
(Performance for San Francisco public TV Station KQED, 1970)
<https://www.youtube.com/watch?v=Zk4-KugaXcc>
(Zugriff am 02.08.2024)
Beginn: 0:53, Dauer: 16'80
- 5 Can – Mother Sky
(Soundtracks, Liberty Records, 1970)
<https://www.youtube.com/watch?v=EVi-UTF9PL4>
(Zugriff am 02.08.2024)
- 6 Gil Scott-Heron – The Revolution Will Not Be Televised
(The Revolution Begins: The Flying Dutchman Masters, 1971)
<https://www.youtube.com/watch?v=uwSRqaZGisPw>
(Zugriff am 02.08.2024)
- 7 Elaine Brown – The End Of Silence
(Dokumentarfilm »Seize The Time« von Antonello Branca, 1970)
<https://www.youtube.com/watch?v=fSZrCsX3D7Y>
(Zugriff am 02.08.2024)
Beginn: 46:29, Dauer: 03'09
- 8 Temptations – Ball Of Confusion
(Giordy, 1970)
<https://www.youtube.com/watch?v=QmRsWdkKOPRI>
(Zugriff am 07.08.2024)
- 9 Funkadelic – Free Your Mind And Your Ass Will Follow
(Westbound Records, 1970)
<https://www.youtube.com/watch?v=lC-xanlM1Fo>
(Zugriff am 07.08.2024)
- 10 Ton Steine Scherben – Macht kaputt was euch kaputt macht
(BRD TV, 1970)
<https://www.youtube.com/watch?v=UwE8dlRnsio>
(Zugriff am 02.08.2024)
- 11 The Watts Prophets – Pain
(Rasin' Black In A White World, Ala 1971)
<https://www.youtube.com/watch?v=ujN3SwQfAzw>
(Zugriff am 02.08.2024)
- 12 Amen Düül II – Eye Shaking King
(Beat Club, 1970)
<https://www.youtube.com/watch?v=1eFLGZ14lek>
(Zugriff am 02.08.2024)

Im Gründungsakt der Hochschule für Gestaltung (HfG) in Offenbach am Main artikulierte sich eine Vision, in der Ausbildung von Designern und Architekten Kräfte zu antizipieren, die ein politisch-ethisches Bewusstsein ausformen mit dem Ziel, Verantwortung zu übernehmen für den Umbau der Gesellschaft, ihre Humanisierung, Befreiung von Zweckrationalität, von Machtkalkül, Entfremdung.

Die Publikation zeichnet die Debatten um 1970 nach, sowohl die institutionsintern geführte Debatte um die Neuausrichtung der Schule als auch den zeitgeschichtlichen Kontext, und stellt die Frage, wie wir heute zu den damals erklärten Zielen stehen. Interviews mit Zeitzeugen, Beiträge mit Fokus auf die institutionsgeschichtliche Neuausrichtung, auf Architektur, Schriftgestaltung, experimentelle Gestaltung und Designforschung entwerfen ein vielschichtiges Porträt der jungen HfG.

