

1970

HfG

Vision &
Verantwortung

Zur Gründung der
HfG Offenbach 1970

Marc Ries,
Kai Vöckler (Hg.)

avedition

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 Hofer 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

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 (WKSÖ) 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 Sinninformationen 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 programmatische 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 Fluchtlinien 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 Kräftefeld 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.

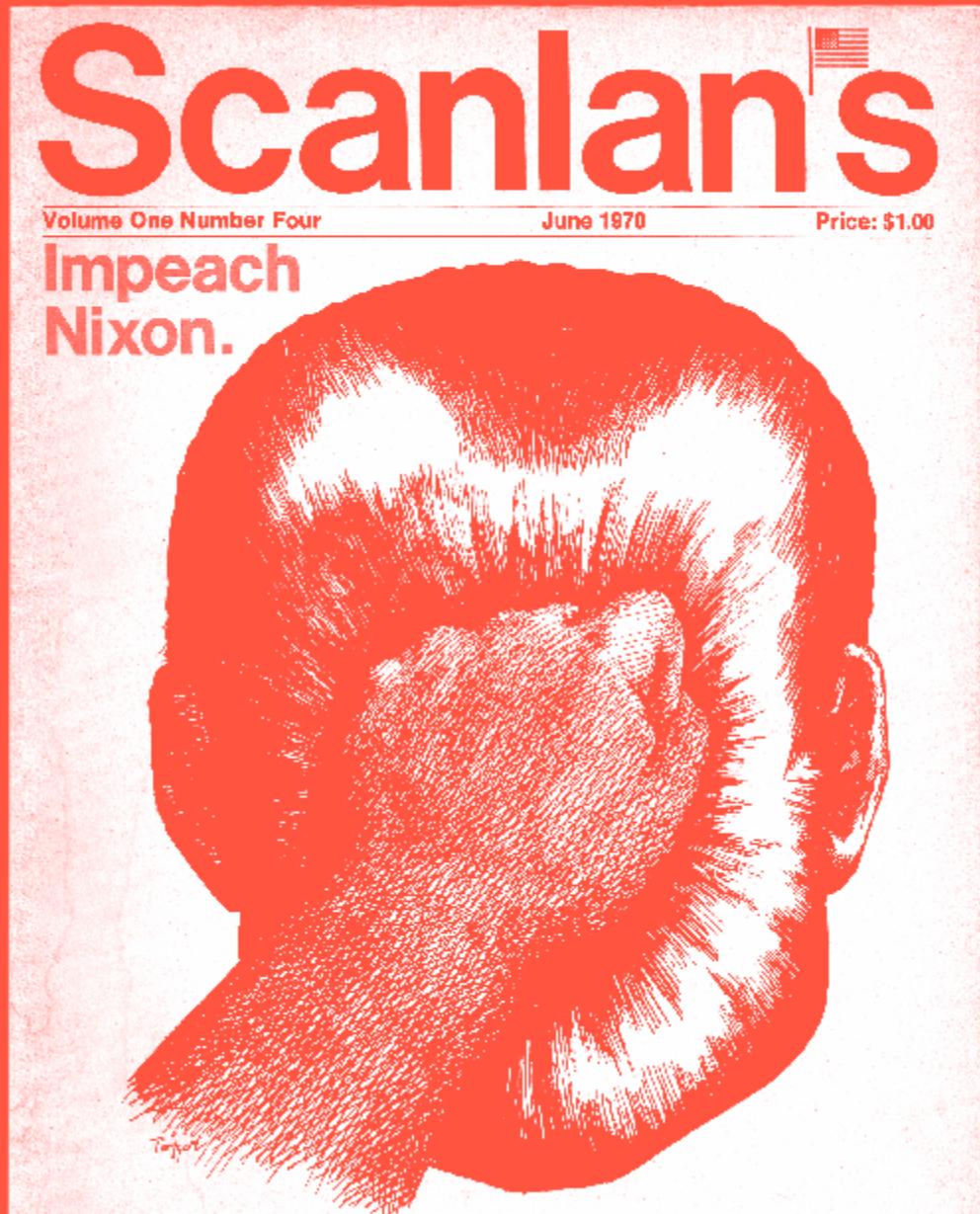


Abb. 1 Cover der Zeitschrift Scanlan's Monthly mit einer Zeichnung von Roland Topor. Juni 1970

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

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

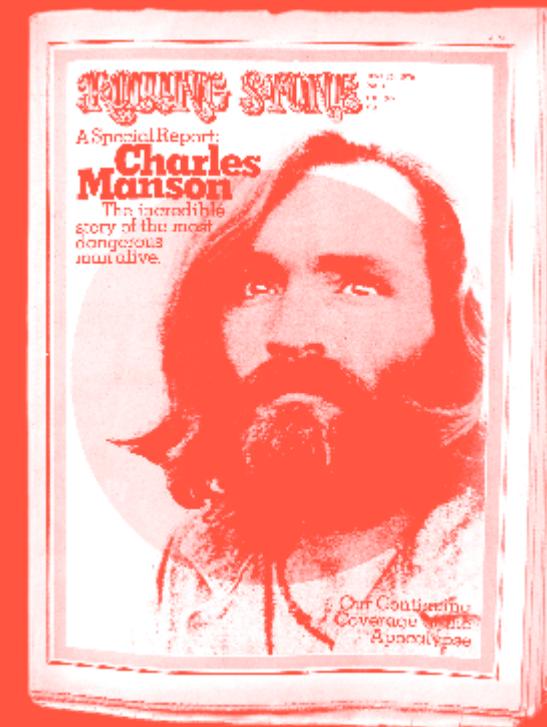
Abb. 4 Prozess gegen Charles Manson, Cover des Rolling Stone Magazine. Juni 1970



29



1970



28

Kontext

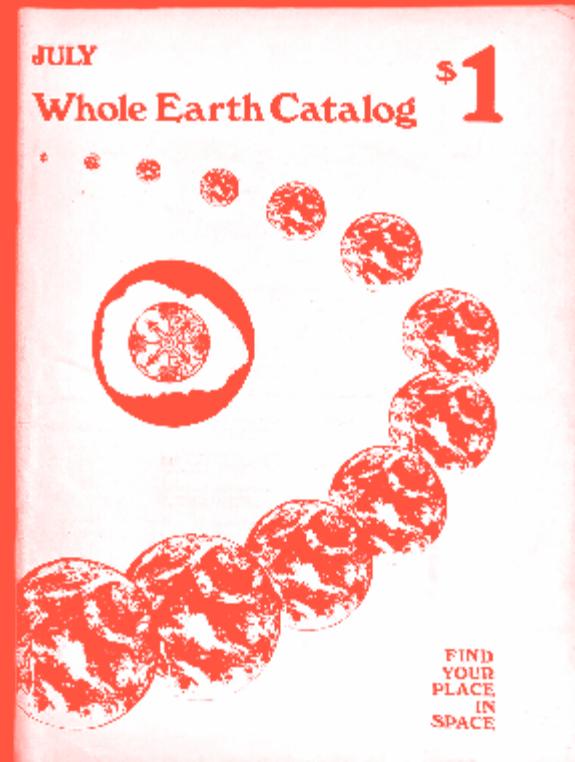
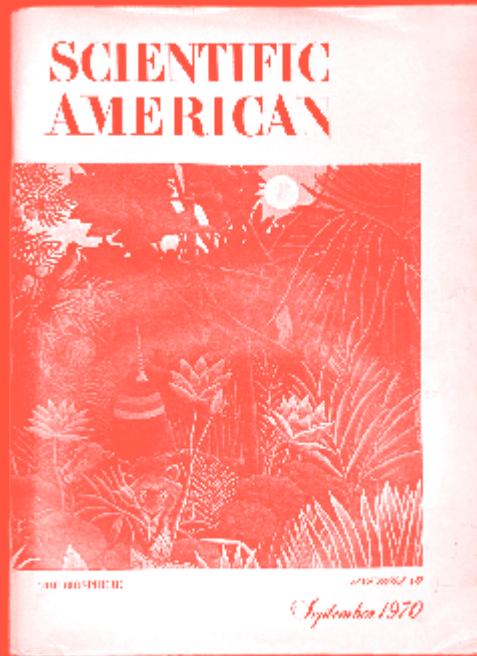


Abb. 5 Scientific American, *The Biosphere*. September 1970

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



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

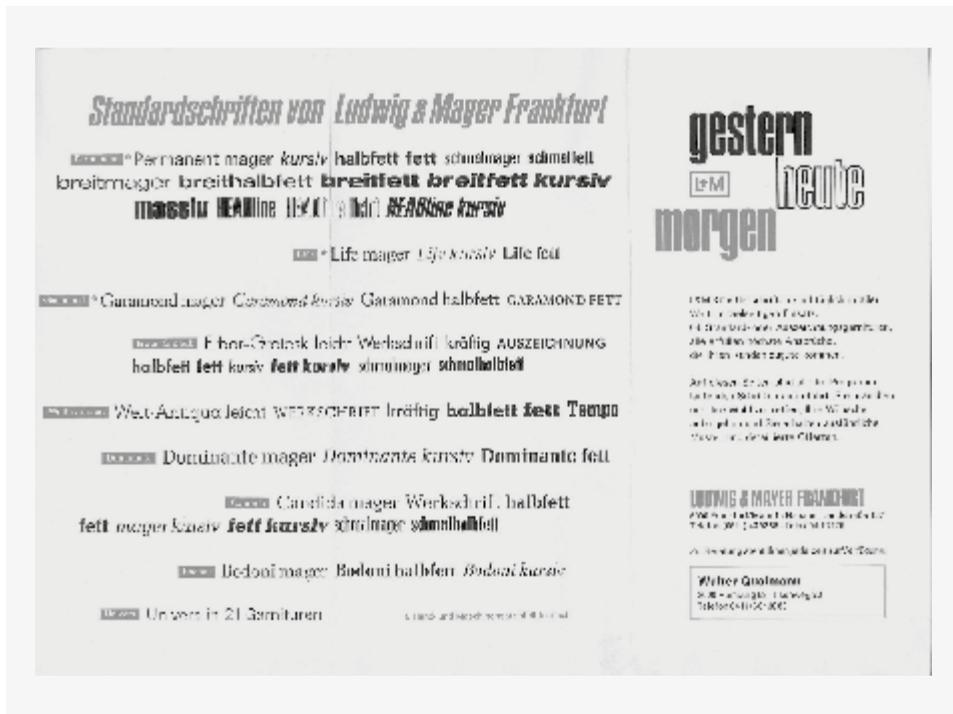


Abb. 5 Die Frankfurter Schriftgießerei Ludwig & Mayer hatte viele von Hoefers Schriftentwürfen im Programm, in der Broschüre *gestern heute morgen* bewirbt sie die Elegance, STEREO, Permanent massiv, HEADline, HEADline licht, HEADline kursiv, Permanent schmalnager, kursiv, Permanent breitmater, breithalb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

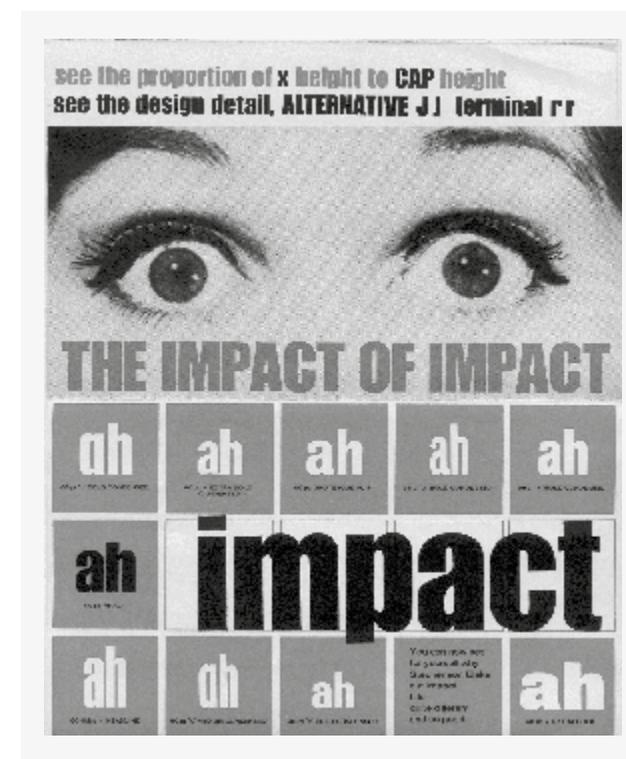
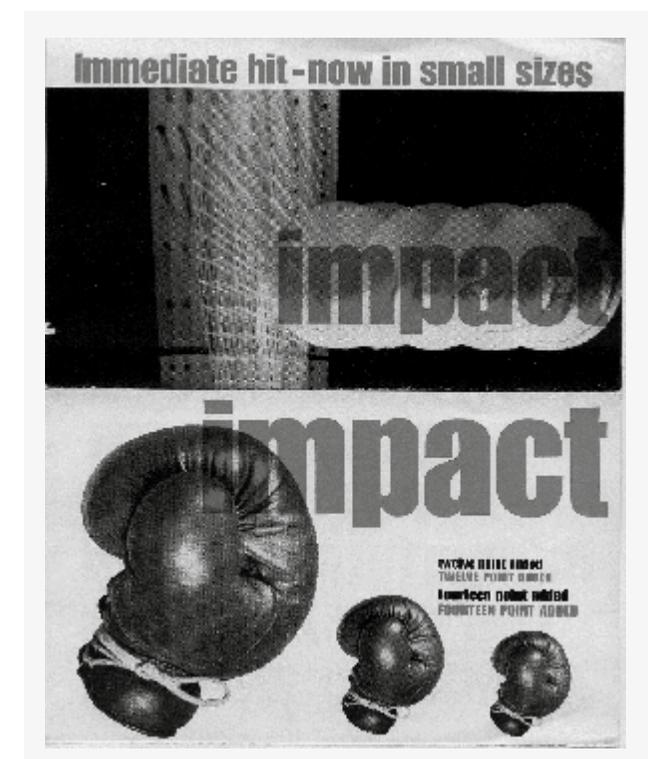


Abb. 6 In einer Vertriebsbroschüre der britischen Schriftgießerei Stephenson Blake wird die dort geschnittene Impact mit ihren Konkurrenzschriften verglichen. In der unteren Zeile links befindet sich die Headline. Der Vertrieb wurde hier offenbar mit mehr Nachdruck betrieben.



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 Hoefers in seiner Lehre gekonnt vermittelt.

Hoefers 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 Modeerscheinung 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 führenden Schriftpädagogen 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 Einzügigkeit, vor allem nach Versalien (Verbindungsstriche).«⁸ Hoefers 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 handschriftlichen gebrochenen Schriften für die Nutzung im modernen, digitalen Satz vorzunehmen.



Abb. 12 Hoefers 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 Hoefers eine rechteckige Plattenfeder entwickelt, die »Brause 505«. Aufgrund ihrer Elastizität konnte er damit geschriebene Schriften zeichnen, aber auch die eckigen Abschlüsse einer Groteskschrift erzeugen.

Hoefers 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

Hoefers 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 Kleinholdermann (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



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.

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.

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.



9 783899 864168