

»... im Rückblick habe ich schon den Eindruck, dass wir für lange Zeit Avantgarde waren.«

Bernhard E. Bürdek (BB) im Gespräch mit Thilo Schwer (TS), 2010

Studium (HfG Ulm/IUP)

TS Sie haben an der HfG Ulm und später am IUP Ulm studiert. Wie würden Sie das Designverständnis an der HfG Ulm und im Gegensatz dazu am IUP beschreiben?

BB Diese beiden Institutionen kann man wahrlich kaum miteinander vergleichen. War erstere eben die Legende hfg ulm, mit ihrem expliziten Verständnis von Theorie und Praxis, so stellte das IUP den Versuch dar, den damals aufkommenden Fragen einer komplexer werdenden Umwelt gerecht zu werden. Dort wurden auch keine Produkte mehr entworfen, sondern nur umfangreiche Recherchen unternommen und Dokumentationen erstellt. Damit verbunden war eine starke Politisierung der Studierenden, Schulungen in Marxismus-Leninismus, die ›ML-Kurse‹, gehörten zum Alltag des Studiums. Das IUP¹ war in seinem Ansatz der Entwicklung in Deutschland um Jahre voraus; die Umweltproblematik wurde beispielsweise von den Grünen erst in den 1980er-Jahren ernsthaft thematisiert. Gleichwohl war es für uns ehemalige hfg-ulm-Studierende schon schwierig, den Spagat zwischen der Geschichte des Designs (also der Moderne) und den sich abzeichnenden neuen Tendenzen in den Griff zu bekommen. Ich nahm an den Veranstaltungen von Siegfried Maser (der bei Max Bense promoviert und sich dort auch habilitiert hatte) und Alfred Schmidt (der zuvor Assistent von Theodor W. Adorno in Frankfurt war) teil, was mir wirklich Erkenntnisgewinne verschaffte. Bei den unterschiedlichen Arbeitsgruppen wirkte ich nicht mit, wohl aber an den von den Studierenden selbst initiierten Projekten.

TS Die 1960er-Jahre waren stark von Protestkultur und Konsumkritik geprägt. Welchen Einfluss hatte diese Situation auf Ihr Studium an der HfG und Ihr Designverständnis? Wie sehen Sie diese Diskussion heute?

BB Die 1968er-Studentenbewegung hatte sich vehement an der hfg ulm niedergeschlagen. So gab es noch vor Erscheinen des legendären Werkes von Wolfgang Fritz Haug »Kritik der Warenästhetik« (Frankfurt/Main 1971) zwei Diplomarbeiten², die sich durchaus fundiert mit dieser Thematik auseinandergesetzt haben. Ich selbst hatte aus den damaligen Anlässen meinen ersten Artikel³ in der form veröffentlicht, der zu einer vierzig Jahre währenden Zusammenarbeit mit der Zeitschrift führte.

Die Neuauflage des Haug'schen Buches im Jahr 2009 trägt den Untertitel »Gefolgt von Warenästhetik im High-Tech-Kapitalismus«. Der erste Teil des Buches ist übrigens der authentische Re-Print der 1971er Fassung. Und das war damals schon starker Tobak, heute würde man mit solch einer Lektüre Designstudierende richtiggehend quälen. Aber so waren die Zeiten eben: Mir jedenfalls hat die Lektüre Haug'scher Texte und auch etwas ML-Literatur wahrlich nicht geschadet, denn der Unterschied von Gebrauchswert und Tauschwert ist ja auch heute noch

recht aktuell. So berichtete beispielsweise der designreport in seiner Ausgabe Nr. 5/2009 ausgiebig über das Thema »Design + Kunst« und was wird da denn anderes als Tauschwerte gezeigt? Zum Benutzen sind ja viele dieser Produkte kaum mehr geeignet, d. h. Gebrauchswerte haben sie fast überhaupt keine mehr.

Zur Methodologie

TS In Ihrem Buch »Einführung in die Designmethodologie« schreiben Sie von einer zunehmenden Unzufriedenheit mit der damals bestehenden Praxis des Industrial Designs. Darüber hinaus beziehen Sie sich auf eine damit zusammenhängende Diskussion innerhalb der Hochschulen, die die Einführung der Diplomstudiengänge betrifft (Bürdek 1975, 3). Wie hat sich zu dieser Zeit das Studium gewandelt, welche Veränderung hat es in der Disziplin bzw. in der Praxis gegeben, die eine Neuordnung in der Ausbildung nötig machte?

BB Damals waren die Studiengänge noch von den Traditionen der Werkkunstschulen bestimmt, aus denen die meisten Designhochschulen entstanden sind. Auch die HfG Offenbach hat eine lange Tradition: Sie wurde 1832 als Handwerkerschule gegründet, war dann technische Lehranstalt und wurde später zur Werkkunstschule. 1970 erfolgte die Umwandlung in eine Kunsthochschule, an der drei Fachbereiche eingerichtet wurden: Architektur, Produktgestaltung und visuelle Kommunikation. Das Offenbacher Modell folgte der Struktur der hfg ulm und war in seinen Inhalten auch durchaus an der Moderne orientiert. Erst Mitte der 1980er-Jahre kamen Professuren für Bildhauerei und Malerei hinzu⁴, die sich eher an den Vorbildern der Kunsthochschulen (Künstler-Klassen) orientierten.

In den 1970er-Jahren war es ein steiniger Weg, bis wir (also die westdeutschen Designhochschulen) unsere Ministerien überzeugen konnten, Diplom-Studiengänge einzurichten, um die Gleichstellung mit den Technischen Hochschulen oder Universitäten – zumindest formal – zu erreichen. Heute haben wir ein ähnliches Thema: die Einführung von Promotionsstudiengängen an den Kunsthochschulen. Die Verwissenschaftlichung der Design-Studiengänge, wie sie bereits in den 1960er-Jahren an der hfg ulm vorgedacht und sogar ansatzweise praktiziert wurde, entwickelte sich zum zentralen Thema. Weg vom Kunsthandwerk, hin zu gestalterisch-wissenschaftlichen Ausbildungsprogrammen: Das war das große Thema der 1970er-Jahre.

TS Wie kam es zur Zusammenarbeit/gemeinsamen Redaktionsarbeit mit Karl Achim Czemper, Jochen Gros, Gerhard Malaschitz, Siegfried Maser und Wolfgang Pohl in der Reihe »Designtheorie – Beiträge zur Entwicklung von Theorie und Praxis des Industrial Design«?

BB Wir hatten damals einen Arbeitskreis der westdeutschen Kunsthochschulen gebildet (Berlin, Braunschweig, Essen, Hamburg, Offenbach etc.), in dem wir an einem gemeinsamen Ziel arbeiteten: die Einführung der Diplom-Studiengänge mit ähnlichen bzw. vergleichbaren strukturellen Inhalten. Im Zuge dieser Treffen entstand auch die Idee für eine Buchreihe mit dem Titel »Beiträge zur Entwicklung von Theorie und Praxis des Industrial Design«. Darin wurden drei Bücher publiziert:

- BAND 1 Gui Bonsiepe »Design im Übergang zum Sozialismus«
(Hamburg 1974)
- BAND 2 Bernhard E. Bürdek »Einführung in die Designmethodologie«
(Hamburg 1975)
- BAND 3 Petra Kellner/Holger Poessnecker »Produktgestaltung an der HfG Ulm«
(Hanau 1978)

Aus heutiger Sicht war das ja alles so ein bisschen Hobby, wenn ich daran denke, dass ich die Druckvorlagen für den BAND 1 und 2 mit der eigenen Schreibmaschine getippt habe, denn in den 1970er-Jahren gab es ja noch keine elektronische Textverarbeitung. Nach Abschluss des BANDES 1 gab meine mechanische Maschine ihren Geist endgültig auf, sodass ich mir eine elektrische anschaffte.

TS BAND 2 geht auf eine ursprüngliche Veröffentlichung aus dem Jahr 1971, nämlich Ihre Diplomarbeit, zurück. Wie könnte man das damalige Design-Methodologieverständnis beschreiben und wie hat es sich verändert?

BB Ja, dieses Buch basierte auf meiner Diplomarbeit aus dem Jahre 1971, die ich an der hfg ulm begonnen und am ehemaligen IUP abgeschlossen habe. Ich hatte damals viel Zeit, denn ein strukturiertes Lehrangebot gab es für uns ehemalige hfg-ulm-Studierende am IUP ja nicht mehr. Also arbeitete ich mich an dem Thema »Methodologie« ab, was ja durchaus nützlich war – und auch erfolgreich. Meine Diplomarbeit habe ich im Selbstverlag vertrieben, die italienische Übersetzung erschien 1977 in Mailand und in Lateinamerika kursierte über Jahrzehnte ein Typo-script – also eine nicht autorisierte Übersetzung – an den dortigen Hochschulen, das als Standardwerk für die Designausbildung verwendet wurde. Mit Beginn der Postmoderne wurde diese Art von Methodologie etwas obsolet, denn es begann ein Wandel von der Funktion zur Bedeutung – man siehe dazu z. B. das legendäre Buch von Charles Jencks⁵. Diese Hinwendung zur Sprachlichkeit (Stichwort: »linguistic turn«) wurde in den 1980er-Jahren zunehmend bedeutsam.

Das zweite Buch aus dem Jahr 1976 war dann schon praxisorientierter, wohingegen meine Diplomarbeit aus dem Jahr 1971 noch eher einen systematisch-wissenschaftlichen Charakter besaß. Es ging mir darum, diese rigide Methodenorientierung zwar als Grundlage beizubehalten, aber doch stärker darauf einzugehen, was im Entwurfsprozess eigentlich passiert.

TS Auch im Nachwort verweisen Sie auf die Hinfälligkeit der Trennung von Entwurf (Praxis) und Theorie (Bürdek 1975, 132), da beide Bereiche untrennbar miteinander verknüpft seien. Wie sehen Sie diesen Sachverhalt vor dem Hintergrund der Dissertationsstudiengänge im Design heute?

BB Ich habe in einem umfangreichen Beitrag über das Forum Design Linz⁶ aufgezeigt, wie Christopher Alexander mit seinem Entwurf für das »Linz Café« (1980) die Trennung von Entwurfstheorie/-methodik aufgehoben hatte. Darum ging es mir übrigens in all den Entwurfsprojekten, in denen ich mitgearbeitet habe, auch immer: die Aufhebung von Methodik in der Praxis. Die beste Methodik ist ja die, die man in einem Projekt nicht mehr erkennt.

TS Die von Ihnen im Buch vorgestellte Systematik wirkt auf mich stark naturwissenschaftlich geprägt. Die im Teil »Bewertung« dargestellten Formeln, Grafiken und Ergebnisse erinnern an Darstellungen, wie sie auch in »Erweiterter Funktionalismus und Empirische Ästhetik« von Jochen Gros zu finden sind. Demgegenüber favorisiert man heute eher geisteswissenschaftliche Methoden. War diese empirische Sichtweise dem damaligen Zeitgeist geschuldet? Wie bewerten Sie den Nutzen solcher empirischen Methoden in der Gegenwart? Denn auf Designkonferenzen präsentieren Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen aus Asien ja heute noch empirisch geprägte Forschungsergebnisse.

BB Auch in der Theorie oder den Wissenschaften gibt es sicherlich Moden, Trends und Stile. Paul Feyerabend⁷ hatte sich beispielsweise in den 1970er-Jahren vehement gegen den Methodenzwang ausgesprochen und für ein anything goes plädiert. Wir versuchten damals weniger mathematisch, sondern einfach systematisch bestimmte Sachverhalte darzustellen. Nehmen Sie das berühmte Beispiel der semantischen Differentiale: Da werden vermeintlich objektive Aussagen präsentiert,

die aber auf rein subjektiven Urteilen der befragten Personen basieren. Es sieht alles recht wissenschaftlich und exakt aus, ist es aber gar nicht. Wir haben uns an der HfG Offenbach in den 1980er-Jahren bewusst auf geisteswissenschaftliche Methoden konzentriert, die ich ja in meinen Design-Klassiker⁸ 1991 ausführlich dargestellt habe: die Hermeneutik, die Phänomenologie, die Semiotik etc. Die asiatischen Designkonferenzen sehe ich deshalb recht skeptisch. An einigen habe ich ja in den vergangenen zehn Jahren selbst teilgenommen. Dort traut man sich kaum, diesen geisteswissenschaftlichen Ansatz aufzugreifen, sondern versucht durch vermeintliche naturwissenschaftliche Methoden voranzukommen. Man muss aber auch sehen, dass heute Design in Asien weitgehend an Universitäten gelehrt wird, also die erwähnte kunsthandwerkliche Tradition in der Designausbildung kaum vorhanden ist. Vielmehr steht man dort unter dem Zwang, sich im universitären Bereich behaupten zu müssen. Dadurch adaptiert man Methoden, die für das Design weniger geeignet sind, aber wissenschaftliche Reputation versprechen.

TS Wie sehen Sie den Entwicklungsstand und den Stellenwert der Methodologie heute? Wird in diesem Bereich noch geforscht oder ist das methodologische Wissen mittlerweile zum common sense geworden?

Letzterem kann ich zustimmen: Methodologie ist common sense geworden. Heute geht es im Design nicht mehr so sehr um die Prozesse, sondern um die Inhalte, die Werte, die Bedeutungen – das ganz große Thema ist meaning. Klaus Krippendorff⁹ sagte einmal: »Design is making sense of things.« Dem schließe ich mich gerne an.

Zur HfG Offenbach

TS Wie erfolgte Ihre Berufung an die HfG Offenbach? Wie sind Sie auf diese Hochschule aufmerksam geworden? Was zeichnete die Hochschule damals aus?

BB Das war wohl irgendwie Zufall oder auch nicht. Die HfG Offenbach hatte 1972 eine Stellenausschreibung veröffentlicht, durch die ich mich angesprochen fühlte, denn was dort gefordert wurde, hatte ich ja studiert. Mein eigener Praxisanteil war jedoch sehr gering. Neben der wissenschaftlichen Mitarbeit bei der AW design hatte ich als freiberuflicher Designer an Konsum- und Investitionsgütern gearbeitet.

Ich wusste von Offenbach eigentlich gar nichts, aber die Kollegen dort und auch die Studierenden kannten meine Diplomarbeit und meinten, dass dies wohl gut zur HfG passen würde. Zur Erinnerung: Im damaligen Fachbereich Produktgestaltung lehrten Bert Evers (Textil), Lore Kramer (Keramik) und Richard Fischer (Produktgestaltung), der auch an der hfg ulm studiert hatte und später bei der Firma Braun als Produktgestalter tätig war. Peter Matthes, der an der hfg ulm die Gipswerkstatt leitete, war in Offenbach technischer Lehrer für Gips, Kunststoffe etc. Viel mehr war aber damals (1972) nicht vorzufinden.

TS Wie kam es zur Entwicklung der Theorie der Produktsprache an der HfG Offenbach? Wie haben Sie die Entwicklung dieses theoretischen Ansatzes begleitet?

BB Richard Fischer prägte damals den Begriff der Gestaltmittelforschung. Ihm ging es insbesondere darum, zu untersuchen, welche Wirkungen von den gestalteten Gegenständen auf die Benutzer und Benutzerinnen ausgehen. Damit knüpfte er unmittelbar an seine Studien an der hfg ulm (maßgeblich bei Hans Gugelot) und den Arbeiten bei Braun an. Gugelot¹⁰ hatte ja bereits 1962 in einem Vortrag auf die Identität von Zeichen und Design hingewiesen. So gesehen gab es durchaus eine inhaltliche Kontinuität von der hfg ulm zur HfG Offenbach, an der übrigens auch Manfred Eisenbeis lehrte (ebenfalls hfg-ulm-Absolvent der visuellen Kommunikation), der maßgeblich zur theoretischen und praktischen Fundierung dieses Fachbereichs in Offenbach beigetragen hat.

Ich hatte dann in Offenbach eingebracht, dass sich Jochen Gros¹¹ am IUP in Ulm mit ähnlichen Fragen beschäftigte, und verwies auf seine dort entstandene Arbeit »Dialektik der Gestaltung« sowie seine Diplomarbeit in Braunschweig. Wir konnten dann für den Fachbereich Produktgestaltung eine neue Stelle ausschreiben, auf die er im Jahre 1974 berufen wurde. Jochen Gros führte in Offenbach seine begonnenen Studien weiter. Aus den Diskussionen im Fachbereich über eine mögliche Theoriebildung resultierten dann auch zwei Beiträge in der form¹². Leider war der von Gros gewählte Begriff »sinn-lische Funktionen« recht unglücklich gewählt: Einerseits war er kaum adäquat in andere Sprachen zu übersetzen, andererseits war die Vermischung von ›sinnvoll‹ und ›sinnlich‹ in Bezug auf die Produktgestaltung recht problematisch, wurde doch unter ›sinnlich‹ von vielen einfach nur ›erotisch‹ verstanden. Ich hatte mehrfach darauf gedrängt, diesen Begriff zu ändern. Immerhin hatte Gert Selle¹³ bereits 1973 einen besser geeigneten verwendet, als er schrieb: »Zwischen Produktion, Produktsprache und Konsum bestehen starke Wirkungs- und Rückwirkungszusammenhänge eigener Art auf der ökonomischen und psychologischen Ebene.« Genau genommen ist der Begriff aber auf Theodor Ellinger¹⁴ zurückzuführen¹⁵. So gesehen muss man schon genau sein, wenn man mit Begriffen und deren jeweiliger Herkunft umgeht.

TS Welche Anknüpfungspunkte ergaben sich bei der Produktsprache mit Ihrem Forschungsbereich, der Methodologie?

BB In der Anfangsphase gab es unmittelbar keine direkten. Ich wurde in die Pflicht genommen, den Fachbereich aufzubauen, denn mit Planung kannte ich mich ja schon etwas aus. Für einige Jahre wurde ich dann Fachbereichsleiter – heute nennt man das Dekan. Eine wichtige Aufgabe für den Fachbereich war es, die drei Produktsprache-Professuren zu entwickeln (Formalästhetik, Anzeichen- und Symbolfunktion). Die beiden letzten waren ja durch Richard Fischer und Jochen Gros gesetzt, die Suche nach ersterer war schwierig. Auf Empfehlung von Wolfgang Pohl (Hamburg) nahm ich mit Dieter Mankau Kontakt auf, der ein Designbüro in Braunschweig hatte und dort u. a. für die Firma Rollei arbeitete. Ich versuchte ihn von dem Offenbacher Modell zu überzeugen. Er war aber anfänglich nicht wirklich begeistert, als Professor zu uns zu kommen. Im Ausschreibungsverfahren zeigte sich jedoch, dass er der beste Bewerber war, und Dieter Mankau wurde Ende 1978 berufen. Ich selbst habe damit begonnen, produktsprachliche Aspekte in die Methodologie zu integrieren, habe anfänglich auch in der Entwurfsbetreuung mitgewirkt, da der Fachbereich dort noch erhebliche Defizite hatte.

1976 gründeten wir mit vier Absolventen des FB PG eine Arbeitsgruppe Medizintechnik. Die Leitung hatten Richard Fischer und ich. In der Arbeitsgruppe waren wir fast fünf Jahre lang für die Neugestaltung des Produktprogramms Medizintechnik (Beatmungsgeräte, Narkosegeräte, Überwachungsgeräte etc.) für die Drägerwerke in Lübeck tätig. Dies war über weite Strecken auch ›angewandte Produktsprache‹.

Daraus resultierte dann eine weitere Arbeitsgruppe: Unter meiner Leitung führten wir 1980–81 (Peter Esselbrügge, Michael Kurz und Holger Poessnecker) ein Forschungsprojekt für das Bundesministerium für Forschung und Technologie Bonn durch, »Design bei Rollstühlen«¹⁶. Es hatte explizit produktsprachliche Aspekte zur Grundlage, sowohl was seine zielgruppenspezifischen Ausprägungen als auch die formalästhetischen und anzeichenhaft gestalteten Details anging. Ich denke, dieses Projekt hat noch immer exemplarischen Charakter, weil es nämlich ›angewandte Designforschung‹ zum Inhalt hatte.

In den 1980er-Jahren begann auch das große Thema der Digitalisierung des Entwerfens. Ich war 1984 in den USA und habe dort erste CAD-Systeme gesehen –

übrigens durch einen Besuch im Büro von frogdesign angeregt, das damals auf der Suche nach geeigneten Anlagen für das Studio in Campbell/California war. Die von mir Mitte der 1980er-Jahre gegründete und über viele Jahre geleitete Arbeitsgruppe CAD¹⁷ hat wegweisende Arbeit geleistet, wie diese Technologien in die Entwurfsprozesse integriert werden können. Auch dabei ging es immer um Anwendungen von Produktsprache.

Zu Beginn der 1990er-Jahre begründete ich sodann eine Arbeitsgruppe Interface *lifting*, in der wir untersucht haben, wie produktsprachliche Aspekte in die neuen Fragen von Interaction und Interface Design zu integrieren sind. Auch hier waren wir Vorreiter.¹⁸ Ein Anwendungsbeispiel dafür war beispielsweise eine CD-ROM zum Thema Design, die wir für den DuMont Verlag in Köln realisiert hatten. Wolfgang Henseler (heute Professor in Pforzheim) war damals Student in dieser Arbeitsgruppe und gründete Mitte der 1990er-Jahre das Büro Pixelfactory. Mit ihm und seinem Büro habe ich die CD-ROM realisiert, die auf große Resonanz in der Fachwelt gestoßen ist und beispielhaft für die Anwendung digitaler Medien im Design wurde.

1990 habe ich dann mit zwei Absolventen des Fachbereichs Produktgestaltung, Frank Zebner (heute Professor an der HfG Offenbach) und Stephan Schupbach (heute Professor an der FH Frankfurt) das Büro Vision & Gestalt¹⁹ gegründet, das für namhafte nationale und internationale Unternehmen neue Interface-Konzepte entworfen und realisiert hat (z. B. AGFA, Deutsche Lufthansa AG, SAP AG, SEL Alcatel, Sparkassenverband, Telenorma). 1991 erschien dann die erste Auflage meines Design-Klassikers. Das Buch wurde rasch ins Spanische, Italienische, Niederländische und Chinesische übersetzt, was unbestritten zur internationalen Etablierung der »Theorie und Produktsprache« beigetragen hat. Nach Erscheinen des legendären »Streifenbuchs«²⁰ (so nennen es ja die Studierenden heute) im Jahr 2000 wurde für mich immer deutlicher, dass die »Theorie der Produktsprache« stagniert. Insbesondere die Einstellung von Jochen Gros empfand ich als dogmatisch und kontraproduktiv gegenüber weitergehenden Entwicklungen. Das kontinuierliche Durchdeklinieren der ›Offenbacher Heiligen Dreifaltigkeit‹ aus Formalästhetik, Anzeichenfunktion und Symbolfunktion wurde ermüdend. Ich begann damals, mich mit der inhaltlichen Weiterentwicklung dieses Ansatzes zu beschäftigen. So hatte beispielsweise Wolfgang Ruppert ein Modell entwickelt, in dem er »Fünf Formen von Bedeutungsproduktion« vorstellte und das mir sehr wohl geeignet erschien, den Offenbacher Theorieansatz weiterzuführen. Ich erinnere mich noch genau an die Diskussion mit Jochen Gros, der das ablehnte. Diese Haltung empfand ich ab Beginn der 2000er Jahre zunehmend problematisch. Sein Engagement im Bereich der »individualisierten Massenproduktion« habe ich nicht mehr nachvollziehen können. Immerhin hat er durch die Einwerbung von Drittmitteln eine wirkliche Hightech-5-Achs-Fräsmaschine beschafft (Bearbeitungsraum ca. 3m x 3,5m x 1,5m), was meines Wissens die mächtigste Maschine dieser Art an deutschen Designhochschulen darstellte.

Der völlig überraschende Tod von Friedrich Sulzer im Jahre 2000, der die CNC-Projekte in diesem Bereich maßgeblich befördert hatte, bedeutete einen großen Verlust für den Fachbereich. Jochen Gros ließ sich 2003 in den vorzeitigen Ruhestand versetzen. Nachdem Richard Fischer bereits 1999 in den Ruhestand trat und ihm Dieter Mankau im Jahre 2006 folgte, war zwar das vorläufige Ende des traditionellen Offenbacher Ansatzes personell besiegelt, was aber keinesfalls bedeutet, dass der Ansatz an sich nicht weiterverfolgt worden wäre. Dieter Mankau spielte in der Entwicklung des Fachbereichs Produktgestaltung eine ganz besondere Rolle. Er war im besten Sinne des Wortes ein Vollblut-Designer. Er studierte bei Jupp Ernst, Günther Kupetz und Herbert Oestreich in Kassel (1961–66), später am

Institut für experimentelle Umweltgestaltung in Braunschweig (1972–75), arbeitete als Designer bei Unternehmen wie Olympia, Kuba Imperial oder Rollei. Er unterhielt für viele Jahre ein Designbüro in Braunschweig, bis er an die HfG Offenbach kam, wo er von 1979–2006 im Fachbereich Produktgestaltung lehrte. Zwar wurde er für den Bereich Formalästhetik berufen, aber er war tragende Säule der Entwurfsbetreuung im Fachbereich – neben Richard Fischer natürlich. War Letzterer eher bodenständig und absolut praxisorientiert, so war Dieter Mankau auch immer ein Visionär, ein Erfinder, der selbst etliche Patente erworben hat, insbesondere im Bereich der Skiproduktion. Zahlreiche von ihm betreute Entwurfsprojekte wurden mit großem Erfolg auf der Hannover-Messe oder gar der Design Biennale in Gwangju/Korea präsentiert. Anlässlich seiner Verabschiedung hat der Fachbereich eine Monografie über ihn erstellt (»Mankau«, Offenbach am Main 2006), die jedoch nie veröffentlicht wurde. Darin befindet sich eine aufschlussreiche Aussage von ihm zur Produktsprache:

»Im Nachhinein bin ich froh, dass das mit der Professur an der HfG geklappt hat. Sonst wäre ich, so wie sich das Design damals entwickelt hat, wahrscheinlich in der formalen Ecke gelandet ... Am Anfang meiner Professur habe ich mich viel mit einem theoretischen Ansatz beschäftigt. Ich sollte damals ja den dritten Teil der Produktsprache schreiben. Das Kapitel Formalästhetik. Aber im Laufe der Zeit ist mir klar geworden, dass es einen beim Entwurf hemmt, wenn man immer schon darüber nachdenkt, wie das jetzt aussieht und was das ist. Besonders wenn man noch nicht so ganz sicher ist. Wer sich dann an solche Regeln hält und verinnerlicht, kann kein guter Entwerfer mehr sein. Zumal man sich ja immer auf Bestehendes berufen muss. Man vergleicht dann Gegenwart immer mit Vergangenheit und bremst sich geistig selbst aus. Ansonsten ist die Produktsprache natürlich hervorragend dazu geeignet, um sich über Gestaltung zu unterhalten. Besonders die Sache mit den Anzeichenfunktionen ist ganz nützlich. Die eignet sich besonders gut, um mit Technikern oder Ingenieuren zu diskutieren. Am besten wäre es, man könnte das alles lernen und dann einfach vergessen, sobald man sich ans Entwerfen macht.« s. 107

In den 1980er-Jahren entstand im Fachbereich Produktgestaltung eine Schriftenreihe »Grundlagen einer Theorie der Produktsprache«, zu der bekanntlich drei Publikationen erschienen sind.²¹ Das in der Reihe geplante Heft 2 zur Formalästhetik ist, wie Dieter Mankau ja andeutet, nie erschienen. So gesehen blieb die ›Offenbacher Heilige Dreifaltigkeit‹ zumindest in dieser Reihe unvollendet. Mankau reklamierte auch immer deutlich die fehlende Auseinandersetzung mit den Psychologen Wilhelm Wundt (1832–1920) und Theodor Lipps (1851–1914) und verwies darauf, dass das auch in Offenbach herangezogene Modell von Jan Mukařovský (1891–1975) lange nicht so starr verwendet werden dürfe, wie es beispielsweise von Jochen Gros praktiziert wurde. Und er blieb hartnäckig dabei, das Thema Formalästhetik für sich völlig anders zu interpretieren.

So gelang es mir eigentlich erst zu Beginn der 2000er-Jahre, ihm einige Prinzipien der formalen Gestaltung abzuringen und zu publizieren²². Dazu gehören die additive Gestaltung, die integrative, die integrale, die skulpturale und die natürliche Gestaltung. Zusammen haben wir dann ein Beispiel diskutiert (die Lampe Tolemeo von Michele de Lucchi, entworfen für Artemide), bei dem die Dynamik sowie die zeitliche Abhängigkeit formaler Prinzipien offensichtlich wurde, aber auch die anzeichenhaften Fehler des Produktes, die jedoch seine Gesamtwirkung – insbesondere die Symbolik – nicht wirklich beeinflussten.

TS Neben der Methodologie zählt die Produktplanung zu Ihren Schwerpunkten. Hier gibt es etliche Überschneidungen mit der Theorie der Produktsprache. Wo sehen Sie Synergien, welche Bereiche müssten weiter erforscht oder ausgebaut werden?

BB Keine Frage, wenn man sieht, welche Rolle das Thema ›meaning‹ heute in der Produktentwicklung spielt, dann sind Produktsprache und Produktsemantik die eigentlichen Differenzierungsmittel, die man strategisch für die globalen Märkte einsetzen kann. Das wird inzwischen von etlichen Unternehmensberatungsfirmen auch betrieben, die sich im Umfeld von Design bewegen. Und es gibt – bisher in der Fachwelt kaum wahrgenommen – dazu sogar ein exzellentes Buch über »Bedeutungsmanagement«.²³

TS Wie sehen Sie die Bedeutung der Theorie der Produktsprache heute? Welche Zukunft hat sie?

BB Ohne mich zu wiederholen: Im Rückblick habe ich schon den Eindruck, dass wir im Fachbereich Produktgestaltung für lange Zeit Avantgarde waren. Insbesondere im Bereich von Elektronik, digitalen Produkten, Interface, individualisierter Massenproduktion etc. waren wir immer die Vorreiter in Deutschland. Produktsprache und Produktsemantik sind die beiden tragenden Säulen einer ›disziplinären‹ Designtheorie, daran haben wir maßgeblich in den vergangenen 30 Jahren mitgewirkt. Die avancierte (also designwissenschaftlich orientierte) Design Community sieht das inzwischen auch so,²⁴ wohingegen natürlich auch andere Tendenzen sichtbar sind.

Ausblick

TS In den 1960er-Jahren wurde vermehrt von einer stark angestiegenen Entwurfskomplexität gesprochen. Diese Wahrnehmung machte die Entwicklung einer Methodologie zu einem zentralen Aufgabenbereich. Es sollten nicht mehr nur Produkte, sondern gesamte Lebensbereiche umfassend und interdisziplinär gestaltet werden. Die heutige Entwurfspraxis ist vielerorts wieder von der Gestaltung isolierter Einzelprodukte geprägt – Wettbewerbe unter unterschiedlichen Designbüros werden ausgelobt, mehrere Büros arbeiten in ständig wechselnden Konstellationen an einzelnen Produktbereichen. Warum wird diese umfassende Sichtweise Ihrer Meinung nach nicht mehr gepflegt?

BB Ich glaube, das Design hat sich weitgehend selbst ins Abseits befördert. Dieser ganze Lifestyle-Kram, das vermeintliche Kunst-Design/Design-Kunst haben dazu beigetragen, dass das Design in der Öffentlichkeit in einem völlig verzerrten Bild erscheint. Man kann sicherlich sagen, dass uns die Postmoderne eine neue gestalterische Vielfalt eröffnet hat, aber auch eine unsägliche Menge an Beliebigkeiten. Design ist ja fast zu einem Schimpfwort geworden – das empfinde ich irgendwie schon tragisch, das hat die Disziplin wahrlich nicht verdient. ↵

- 1 Siehe dazu den Beitrag: Bürdek, Bernhard E.: Institut für Umweltplanung. In: *form* 50, 1970.
- 2 Klar, Michael: Kritik an der Rolle des Design in der Verschwendungsgeellschaft, HfG Ulm 1968. Kuby, Thomas: Zur Gesellschaftlichen Funktion des Industrial Design, HfG Ulm 1969.
- 3 Bürdek, Bernhard E.: Obsoleszenz, Aufstieg und Fall des Industrial Design. In: *form* 47, 1969.
- 4 Siehe dazu: Hessler, Martina; Jankowski, Adam: Archäologien einer Institution. Von der langen und der kurzen Geschichte der HfG. HfG Offenbach (Hrsg.) *Gestalte/Create – Design Medien Kunst. 175 Jahre HfG Offenbach*. Offenbach/Main 2007.
- 5 Jencks, Charles: Die Sprache der postmodernen Architektur. Stuttgart 1978.
- 6 Bürdek, Bernhard E.: Forum Design Linz – Einblicke und Ausblicke. In: Hochleitner, Martin; Hofer, Gabriele (Hg.): *Der Fall Forum Design. Index zu einem Kulturprojekt. Ausst.-Kat. Landesgalerie Linz am Oberösterreichischen Landesmuseum, Linz 2009*.
- 7 Feyerabend, Paul: Wider den Methodenzwang. Skizze einer anarchistischen Erkenntnistheorie. Frankfurt/Main 1976.
- 8 Bürdek, Bernhard E.: *Design. Geschichte, Theorie und Produktgestaltung*. Köln 1991.
- 9 Krippendorff, Klaus: *The semantic turn. A new foundation for design*. Boca Raton; London; New York 2006.
- 10 Siehe dazu: Bürdek 1991, S. 136.
- 11 Gros, Jochen: Dialektik der Gestaltung. Schriftenreihe des IUP – Institut für Umweltpolitik. Ulm 1971. Gros, Jochen: Erweiterter Funktionalismus und Empirische Ästhetik, Braunschweig 1973 (Diplomarbeit an der SHFBK).
- 12 Gros, Jochen: Sinn-liche Funktionen im Design. In: *form, Zeitschrift für Gestaltung*, Teil 1, 74, 1976. S. 6–9; Teil 2, 75, 1976. S. 12–16.
- 13 Selle, Gert: Ideologie und Utopie des Design. Zur gesellschaftlichen Theorie der industriellen Formgebung, Köln 1973, S. 18.
- 14 Ellinger, Theodor: Die Informationsfunktion des Produkts. Köln; Opladen 1966, S. 167f.
- 15 Siehe dazu auch: Bürdek, Bernhard E.: *Design. Geschichte, Theorie und Praxis der Produktgestaltung*. Basel; Boston; Berlin 2005 (3. erw. Auflage), S. 285.
- 16 Bürdek, Bernhard E.; Esselbrügge, Peter; Kurz, Michael; Poessnecker, Holger: Design bei Rollstühlen. In: *form, Zeitschrift für Gestaltung* 93, 1981.
- 17 Bürdek, Bernhard E.; Hannes, G.; Schneider, H.: Personal Computer fürs Design. In: *form, Zeitschrift für Gestaltung*, 113, 1986. Bürdek, Bernhard E.; Hannes, G.; Schneider, H.: Computer im Design, in: *form, Zeitschrift für Gestaltung*, 121, 1988.
- 18 Bürdek, Bernhard E.: Künstler und Navigator. Der Designer als Führer durch Raum und Zeit, in: Frankfurter Allgemeine Magazin, 14. Juni 1996, Heft 850.
- 19 Bürdek, Bernhard E.; Schupbach, Stephan: Human Interface Design. Über neue Aufgabengebiete des Designs und ein praktisches Beispiel im Zeitalter der Elektronik, in: *form, Zeitschrift für Gestaltung*, 142, 1993.
- 20 Steffen, Dagmar (mit Beiträgen von Bernhard E. Bürdek, Volker Fischer und Jochen Gros): Der ›Offenbacher Ansatz‹ in Theorie und Praxis. Frankfurt/Main 2000.
- 21 Heft 1: Grundlagen von Jochen Gros (1983); Heft 3: Anzeichenfunktionen von Richard Fischer und Gerda Mikosch (1984); Heft 4: Symbolfunktionen von Jochen Gros (1987).
- 22 Bürdek 2005, S. 303f.
- 23 Enders, Gerdum; Hampel, Dirk; Wachholder, Kai: Bedeutungsmanagement für Produkt und Kommunikation. Berlin 2006.
- 24 Siehe dazu z. B. die Rezension von Nigel Cross zum Buch von Klaus Krippendorff »The Semantic Turn«. In: *Design Studies*, No. 28, Vol. 28, 2009.