

# Kontexte. Zur Vorgeschichte des »Offenbacher Ansatzes«

Die Ulmer Hochschule für Gestaltung hat nicht nur wegweisende Produkte und visuelle Erscheinungsbilder, sondern auch auf einer intellektuellen und designtheoretischen Ebene wichtige Neuerungen entwickelt. Ihre designmethodologischen Erkenntnisse wurden national und international vielfältig rezipiert und adaptiert. Eine besondere Rolle spielte dabei die »Theorie der Produktsprache«,<sup>1</sup> deren ursprüngliche Konzeption aus den designtheoretischen und -methodologischen Diskursen der HfG angeregt und am IUP, dem Nachfolgeinstitut der Ulmer HfG, sowie der HfBK Braunschweig weitergeführt und ausgearbeitet wurde. Um den historischen Entstehungskontext dieses theoretischen Ansatzes besser verstehen zu können, widmet sich dieser Text den gesellschaftskritischen und gestaltungstheoretischen Diskursen der zweiten Hälfte der 1950er- bis in die 1970er-Jahre.

## Vorgeschichte

Dinge haben Bedeutungen, die über rein praktische Funktionen weit hinausreichen. Diese Erkenntnis ist nicht neu. Bereits im ausgehenden 19. Jahrhundert war »demonstrativer Konsum« der sogenannten Oberklasse erkannt worden – ein Konsum, der, basierend auf Prestigedenken und Distinktion, mit der Konsumption von Gütern auf wesentlich mehr als das rein Praktische zielt.<sup>2</sup>

Ab Mitte der 1950er-Jahre veränderte sich die intellektuelle Haltung bezogen auf die Massenproduktion von Industrie- und Konsumgütern in westlichen Industrienationen: Dass es sich bei den Dingen auch immer um Zeichen handelt, mit denen Vorstellungen und Ideen transportiert werden, ist eine Erkenntnis, die im Kern aus den 1950er-Jahren stammt. Wichtiges Epizentrum für diese Erkenntnis stellte Frankreich dar. Hier hatten Philosophen und Konsumsoziologen wie Henri Lefebvre, Roland Barthes und Jean Baudrillard verdeutlicht, dass Designobjekte nicht nur eine praktische Funktion im Sinne von Gebrauchsfähigkeit besitzen, sondern auch mit symbolischen Funktionen verbunden sind. Als kulturelle Zeichen seien Designobjekte, so die Erkenntnis, nicht nur immer mit Bedeutungen aufgeladen. Vielmehr leisteten sie auch eine »soziokulturelle Kommunikation«,<sup>3</sup> indem sie dem Prestige oder der Distinktion dienten (Veblen-Effekt). Der französische (Post-)Strukturalismus hatte zudem klar gemacht, durch welche kulturellen Inszenierungen Produkte mit Bedeutungen aufgeladen und zu ›Designobjekten‹ überhöht werden.<sup>4</sup>

Zur selben Zeit brachte die Situationistische Internationale (S.I.), eine linksradikale Gruppe europäischer Künstler und Intellektueller, ein eigenes Magazin heraus, **•** in dem Fragen der zeitgenössischen Architektur und der Stadtplanung kritisch erörtert wurden. Vorgestellt und angewandt wurde die Methode des »détournement« (Guy Debord), eine Art ›Kommunikationsguerilla‹, die Bilder und Texte kritisch weiterverwendete, um den Irrwitz kapitalistischer Warenproduktionen zu entlarven. Auch in Großbritannien etablierte sich ab 1956 mit Polygon

ein erstes »underground architectural protest magazine«,<sup>5</sup> dem zahlreiche andere, wie etwa die legendäre Zeitschrift Archigram, folgen sollten.❶ Sie verdeutlichten die Haltung einer jüngeren Generation von Architekten und Gestaltern, die zeitgenössische Architektur als sozial ins Leere laufend kritisierte.

### Höhepunkte

Nachdem der amerikanische Publizist Vance Packard 1957 den Konsumenten als hilflos manipuliertes Opfer einer raffinierten Werbeindustrie dargestellt hatte,<sup>6</sup> verschränkte sich auch in Europa in den 1960er-Jahren Funktionalismus- mit Konsumkritik. Rationale Planungsmethoden wurden immer stärker als Ausdruck eines hierarchischen und menschenverachtenden kapitalistischen Systems abgelehnt. Im Gegenzug dazu spielten individuelle Wahrnehmungen, aber auch natur- und landschaftsbezogene Aspekte eine zunehmend wichtige Rolle.

In Großbritannien kritisierte die Independent Group um Reyner Banham die Auswüchse kapitalistischer Wegwerfkultur.<sup>7</sup> Entsprechend erhielten Fragen nach gesellschaftlicher Teilhabe (Partizipation)<sup>8</sup> und individuellen Einflussmöglichkeiten einen neuen Stellenwert im Diskurs über Architektur und Design.<sup>9</sup>

In den USA formierte sich ebenfalls Kritik: An der Graduate School of Design der renommierten Harvard University gründeten Charles Jencks und andere 1963 die Zeitschrift Connection,❷ um Diskurse zwischen der School of Design und dem Department of Fine and Visual Arts, aber auch einen Austausch mit außeruniversitären Personen anzuregen. Wenige Jahre später, 1966, schleuderte Robert Venturi dem Credo Mies van der Rohes »Less is more« sein provokantes »less is bore« entgegen.<sup>10</sup> Dabei analysierte er die Zeichen- und Symbolhaftigkeit in der Architektur, eine Strategie, die er in »Learning from Las Vegas« weitertrieb.<sup>11</sup>

In der Bundesrepublik Deutschland stellte sich die Situation vollkommen anders dar. Hier hatte das Bauhaus-Erbe stark nachgewirkt – der schnelle Anschluss an die Gestaltungsprinzipien der ›Moderne‹ vertrug sich bestens mit einer wirtschaftlich prosperierenden Industriegesellschaft, die international konkurrenzfähig werden sollte und wollte. Hier tendierten die relevanten designtheoretischen Diskurse – ähnlich wie in der Schweiz – in Richtung Rationalisierung und Konsumkritik: Grundsätzlich dem Werkbund-Denken verpflichtet, das in Gestaltung als



❶ Magazin »internationale situationniste«, Nr. 7, April 1962

❷ Magazin »Archigram«, Nr 4, London 1964

❸ Zeitschrift »Connection«, Cambridge (MA) 1964

›Kultur des täglichen Lebens‹ ethische Verantwortung mit Guter Form verbinden wollte,<sup>12</sup> verstand sich insbesondere Max Bill, Mitinitiator und Gründungsrektor der Ulmer Hochschule, als Künstler, Architekt und Designer, der dieses Konzept in die bundesrepublikanische Nachkriegsrealität übersetzte.

Seine Idealvorstellung der Guten Form führten jedoch schnell zu einem Generationenkonflikt: Nur ein Jahr nach der offiziellen Eröffnung der HfG Ulm eskalierte der Streit um die Rolle der Kunst. Bill, dessen ästhetisches Denken am Dessauer Bauhaus geprägt worden war, verteidigte – unterstützt vom Stuttgarter Philosophen Max Bense – eine abstrakt-konkrete Kunst, die mathematisch-strukturellen Überlegungen Ausdruck verleiht. Dennoch wurde selbst diese für ihre Zeit fortschrittliche Position zugunsten einer ›nicht künstlerischen‹, an den technischen Belangen orientierten und rational überprüfbaren Gestaltungshaltung mehr und mehr aufgegeben. Die Synthese von Kunst und Technik, wie sie Walter Gropius 1923 am Bauhaus als Leitbild für einen neuen, holistisch geprägten ästhetischen Funktionalismus ausgegeben hatte, wurde von den jüngeren Ulmer Dozenten als nicht mehr zeitgemäß kritisiert.<sup>13</sup> Demgegenüber strebten sie – allen voran Tomás Maldonado – eine strenge Systematisierung des Designprozesses an, der auf die Erfordernisse der Produktion abgestimmt ist. Ästhetische Fragen wurden als nicht designrelevant abgelehnt: »Produktgestaltung ist keine Kunst und der Produktdesigner kein Künstler«.<sup>14</sup> In der Folge setzte sich an der HfG Ulm eine Ausrichtung auf Wissenschaftlichkeit als Grundlage rationaler Planungsmethoden durch, wobei nicht nur die zunehmend hohe Stückzahl und die steigende Komplexität in der Produktion hochwertiger Produktionsgüter, sondern offensichtlich auch die aufkommende Computertechnologie eine große Rolle spielten.<sup>15</sup>

Zwar setzten Tomás Maldonado und Gui Bonsiepe verstärkt auf Wissenschaftstheorie und strenge Methodologisierung; sie reagierten aber auch auf die zeichentheoretischen Erkenntnisse ihrer Zeit, indem sie eine wissenschaftliche Analysemethode in die Ausbildung von Designerinnen und Designern integrierten: die Semiotik. So gilt Maldonado als Pionier der Beschäftigung mit Semiotik<sup>16</sup> und als erster Dozent überhaupt, der semiotische Analysemodelle in das Curriculum einer Designhochschule eingeführt und vertieft hat,<sup>17</sup> sodass auf diesem Gebiet wegweisende Diplomarbeiten entstehen konnten.<sup>18</sup> Semiotische Erkenntnisse wurden auch auf Visuelle Kommunikation angewandt und weiterentwickelt.<sup>19</sup> Neu war, dass an der Ulmer HfG versucht wurde, einer Manipulation des Konsumenten durch die Analyse persuasiver Strukturen entgegenzuwirken bzw. umgekehrt, dem Designer durch semiotische Analysemethoden eine Methode an die Hand zu geben, mit der es gelingen sollte, nicht kommerzielle Aspekte stärker in der Gestaltungsarbeit zu berücksichtigen.

Zeitlich parallel manifestierte sich eine zunehmende Politisierung insbesondere der bundesdeutschen Studierendenschaft. Vor dem Hintergrund spätmarxischer Theorien der Frankfurter Schule, die Konsumkritik als Herrschaftskritik verstand,<sup>20</sup> galt es, sich gegen die herrschenden gesellschaftlichen Produktions- und Machtverhältnisse, insbesondere den ›Konsumterror‹ weltweit agierender Konzernökonomie, zur Wehr zu setzen – an der HfG Ulm spiegelten insbesondere die beiden theoretischen Diplomarbeiten von Michael Klar und Thomas Kuby diese gesellschafts- und konsumkritischen Diskurse wider.<sup>21</sup>

Aus dieser Gemengelage entstand eine Besonderheit der bundesdeutschen Designentwicklung der späten 1960er- und beginnenden 1970er-Jahre: Motiviert durch die zeitgenössische Konsumkritik und ergänzt um die aktuellen Diskurse aus den verschiedensten aWissenschaftsdisziplinen entstand die Forderung nach einer aktualisierten Variante funktionalistischer Designtheorie.❶



● Ihr Pendant findet die minimalistische Produktsprache in einer sachlichen Produktfotografie, die auf Menschen ebenso verzichtet wie auf persönliche Accessoires. Links: Innenaufgang HfG (Architektur: Max Bill; Beleuchtung: W. Zeischeggl), rechts: Nähmaschine mit Koffer, Phantomaufnahme, Hans Gugelot und Herbert Lindinger, Helmut Müller-Kühn für Fa. Pfaff AG, Kaiserslautern 1969/60

Grundsätzlich beibehalten und formalästhetisch konsequent inszeniert wurden die Semantiken der Askese und des Verzichts, visualisiert durch eine sachliche Produktfotografie und eine minimalistische Produktsprache, die alles Überflüssige eliminiert. Entsprechend formulierte Abraham Moles 1968 als »Magna Charta des Funktionalismus, das Nutzlose und Überflüssige zu reduzieren [...]. Funktionalismus ist wesentlich asketisch und Ausdruck einer bestimmten Lebensauffassung: der Sparsamkeit, der rationalen Verwendung vorhandener Mittel zu eindeutig bestimmten Zwecken«.<sup>22</sup> Dass diese konsumkritische Haltung auch Konsumverzicht implizierte, ist offensichtlich.

Gleichzeitig forderte die zeitgenössische Funktionalismuskritik vornehmlich aus dem Architekturbereich<sup>23</sup> eine Aktualisierung moderner Funktionalismustheorie: Entwickelt wurde ein erweiterter Funktionalismus, in den nun soziologische und psychologische ebenso wie umweltplanerische Aspekte integriert werden sollten. Damit sollte es gelingen, praktisch-funktionale Aspekte zeitgenössischer Produktion mit Aspekten der Rezeption von und des Umgangs mit Gestaltetem in Einklang zu bringen. Die Aktualisierung funktionaler Designtheorie war in Deutschland also in den 1960er-Jahren mit einer theoretischen Ausdifferenzierung verbunden.<sup>24</sup>

In Italien kreisten die Diskurse in den 1950er- und 1960er-Jahren, befördert durch die zahlreichen Designmagazine, immer intensiver um das Verhältnis von Design, Ästhetik und Massenkommunikation.

In Mailand, neben Florenz wichtigstes italienisches Designzentrum, verstärkte sich ab 1967 die systematische wissenschaftlich-theoretische Durchdringung von Gestaltungsfragen. Es war vor allem Maldonado, der, nachdem er die Ulmer HfG verlassen hatte, als Hochschullehrer, Vortragender, Autor und später Herausgeber der Zeitschrift Casabella, z. T. unterstützt durch Texte von Gui Bonsiepe, rationale Entwurfsprinzipien propagierte.<sup>25</sup> Interessanterweise reflektiert insbesondere diese Zeitschrift seit etwa Mitte der 1960er-Jahre die zeitgenössischen Diskussionen um das Für und Wider, aber auch die Ablösung vornehmlich junger italienischer Gestaltender von der rationalen Haltung. Diese junge Generation entwickelte in experimentellen Gruppen wie STRUM, Archizoom, Superstudio, UFO oder Global Tools radikale Gestaltungsansätze.

Eingebettet in den gesellschaftsprovokanten Zusammenhang und inspiriert von utopischen Leitbildern ihrer Zeit prägten konzeptionelle Ideen die theoretischen Veröffentlichungen und Projekte des disegno radicale: Serienproduktionen mit hoher Auflage spielten hier immer weniger eine Rolle. Stattdessen standen

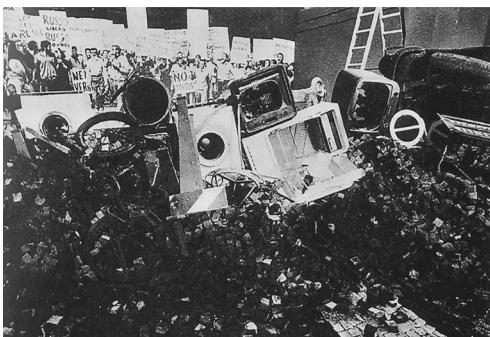
individuelle gestalterische Experimente als Ausdruck schöpferischer Prozesse im Vordergrund, die auf eine möglichst öffentliche Beteiligung möglichst vieler Personen zielten. Ziel war es, durch Objekte mit pluralistischem, doppelseitigem Sinngehalt eine politische Wirkung zu entfalten und durch neue Spielregeln Verhaltensweisen zu verändern. Gestaltung sollte so einen sinnvollen Beitrag leisten zu gesellschaftlichen Diskussionen.<sup>26</sup>

Wie gegensätzlich die Ulmer Positionen und jene der sich radikalisierenden italienischen Design-Avantgarde waren, verdeutlichen die Ereignisse anlässlich der 14. Mailänder Triennale, die 1968 von der studentischen Protestbewegung besetzt wurde. Im Inneren des Ausstellungsgebäudes waren als bundesdeutscher Beitrag Arbeiten der von der Auflösung bedrohten Ulmer HfG im Wert von 250.000 Mark ausgestellt: eine variable Bushaltestelle und eine neuartige Verkehrsampel. Vor der Triennale richteten sich dagegen die italienischen Besetzer in luftgefüllten Plastiksesseln des französischen Entwerfers Quassar Khanh zum Bleiben ein, redigierten eine Wandzeitung, pinselten Kampfparolen an die Fassade und forderten »Gewalt statt Dekorationen zur Veränderung der Gesellschaft«.<sup>26</sup>

Auch in Deutschland hatten sich die Studentenproteste mit der Gründung der Außerparlamentarischen Opposition (APO) radikalisiert. Zudem diskutierte der baden-württembergische Landtag über die Streichung der Zuschüsse für die Ulmer HfG, was de facto einer Schließung der Schule gleichkam. Im Frühsommer, etwa zur selben Zeit, als die Studierenden in Mailand die Triennale besetzten, demonstrierten die Ulmer Studierenden in Stuttgart mit typografisch korrekt in konsequenter Kleinschreibung und linksbündig gestalteten Plakaten gegen die Schließung ihrer Hochschule – wohl einer der Gründe für den Architekten Werner Nehls, sich in der Septemberausgabe der form mit einer polemischen Kritik gegen den Funktionalismus und die Ulmer Gestaltungshaltung zu richten.<sup>27</sup>

Mit seinen antifunktionalistischen Provokationen löste der junge Münchener Architekt nicht nur eine Flut kontroverser Leserbriefe aus, sondern auch einige Artikel, in denen »Ulmer« ihre Theorie eines erweiterten Funktionalismus vorstellten, der neben praktischen psychologische, soziologische und anthropologische Aspekte berücksichtigen sollte.<sup>28</sup>

Aber noch an anderer Stelle führte die Funktionalismuskritik zu Kurskorrekturen: 1968 wurde in Berlin mit dem Internationalen Design Zentrum (IDZ) eine wichtige Institution etabliert, die Ideen der italienischen und amerikanischen Counterculture aufnahm und an das deutsche Publikum vermittelte. Das IDZ regte



● Mailänder Triennale/Triennale occupata. Die 14. Mailänder Triennale, die seit 1933 regelmäßig eine internationale Ausstellung für angewandte Kunst und moderne Architektur zeigt – es war die wichtigste internationale Ausstellung in diesem Bereich –, wurde 1968 von der Protestbewegung besetzt.



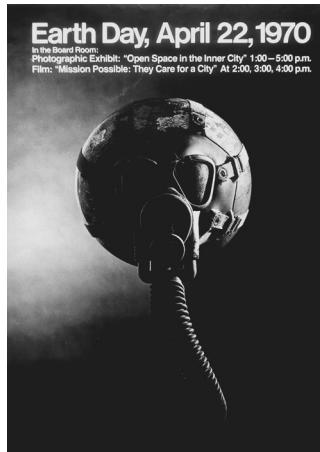
● Demonstration gegen die Schließung der HfG Ulm in Stuttgart 1968

in den folgenden Jahren Diskurse über die gesellschaftliche Rolle des Designs in der (Konsum-)Gesellschaft an und widmete sich ökologischen Fragen sowie DIY im Design.<sup>29</sup>

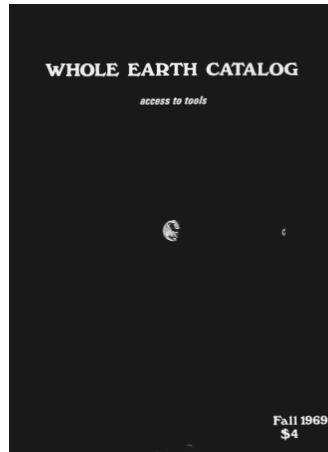
## Die 1970er-Jahre

Zu Beginn der 1970er-Jahre radikalisierte sich die Designszene weiter. 1970 wurde die Aspen Design Conference, die seit 1949 Designer und Designerinnen mit Wirtschaftsleuten zusammenbringen wollte, durch Studierendenproteste gestört.<sup>30</sup> Auf theoretischer Ebene wehrte sich nun die zweite Generation spätmarxistischer Konsumkritik gegen sogenannten Elitengeschmack und Werbung als totale Manipulation des Konsumenten.<sup>31</sup>

Zudem wirkte sich die alternative Bürger- und Umweltbewegung weiter auf die Counterbewegung im Design aus. Bereits in den 1950er-Jahren war in den USA die Zerstörung menschlicher und natürlicher Umwelt kritisiert worden.<sup>32</sup> Diese eher allgemeine Konsumkritik steigerte sich zu einer immer lauter werdenden Umweltkritik, insbesondere, nachdem die amerikanische Meeresbiologin und Wissenschaftsjournalistin Rachel Carson 1962 ihr Buch »Silent Spring« veröffentlicht hatte,<sup>33</sup> in dem sie die Folgen beschrieb, die Chemikalien auf die Umwelt haben können.<sup>34</sup> Einen weiteren Höhepunkt markierte Richard Buckminster Fuller mit seinem »Operating Manual for Spaceship Earth«. Fuller stellte Menschen wie Astronauten in einem Raumschiff dar, denen leider die passende Bedienungsanweisung fehlt – da fossile Brennstoffe über viele Generationen hinweg verschwendet werden seien, müsse zugunsten erneuerbarer Energien eine Revolution eingeleitet werden.<sup>35</sup> Auf planerischer Seite reagierten Architekten und Designer ab Ende der 1960er-Jahre auf die Alarmzeichen. Der schottische Landschaftsarchitekt Ian McHarg entwickelte erste ökologisch orientierte Planungskonzepte;<sup>36</sup> in London forderte das ICSID (International Council of Societies of Industrial Design) nicht nur die sozialen und moralischen, sondern auch die ökologischen Konsequenzen gestalterischer Arbeit zu bedenken.<sup>37</sup> In den USA rief die alternative Umweltszene den 22. April 1970 zum ersten Mal als Earth Day **❶** aus und veranstaltete an amerikanischen Colleges sogenannte teach-ins und karnevaleske Umzüge mit public art projects; Stewart Brand gab seinen legendären »Whole Earth Catalog« heraus, in dem wie in einem konventionellen Kaufhauskatalog alles für den ›alternativen‹ Lebensstil geordnet werden konnte. **❸**



## 7 Earth Day- Plakat 1970



❸ Cover und Doppelseite »Whole Earth Catalogue«/Stewart Brand (Hrsg.): Whole Earth Catalog, Frühling 1969/Access to Tools (Menlo Park, CA: Portola Institute, 1968)



Catalogue»/Stewart Brand (Hrsg.):  
Access to Tools (Menlo Park, CA: Portola

Ebenfalls zu Beginn der 1970er-Jahre lehnte sich dann mit Victor Papanek ein Designer gegen das traditionelle Selbstverständnis der Industriedesigner auf, indem er in seinem Buch »Design for the Real World« die Rolle des Designers in der Überflussgesellschaft scharf angriff und gestalterische Entwürfe für die sogenannte ›Dritte Welt‹ vorstellte.<sup>38</sup> Ihren vorläufigen Höhepunkt, auch bezogen auf ein ökologisch orientiertes Umdenken im Designbereich, fanden diese Bemühungen 1972 im Bericht des Club of Rome zur Lage der Menschheit, in dem »Die Grenzen des Wachstums« drastisch vor Augen geführt wurden.<sup>39</sup>

## Ausblick

Mit der Theorie der Produktsprache ist es gelückt, aus der Konsum- und Funktionalismuskritik der 1960er-Jahre die Erkenntnisse der Linguistik sowohl auf die Designtheorie als auch die Entwurfspraxis des Produktdesigns zu übertragen. Ihr ist zudem ein entscheidender Perspektivenwechsel gelungen: weg von praktischen Fragen der Produktion und von ästhetischen Fragen, wie sie ursprünglich dem Künstler-Gestalter zugeschrieben worden waren, hin zu Fragen der Rezeption von Gestaltung als sinnlich wahrnehmbare, mit kulturellen Bedeutungen aufgeladene Zeichen, die Inhalt und Bedeutung – und damit ›Sinn‹ – transportieren. Indem der Offenbacher Ansatz aus den praktischen Erfahrungen und theoretischen Überlegungen der Designdisziplin von innen heraus entwickelt wurde, gelang ein entscheidender Schritt über eine rein allgemeine semiotische Analyse zur ›Sprache der Dinge‹ hinaus: Nun konnten zeichentheoretische Erkenntnisse für die zutiefst praktische Entwurfsarbeit des Designs nutzbar gemacht werden, indem bereits vorhandene Objekte systematischer analysiert und gegebenenfalls verbessert, vor allem aber neue Entwürfe bewusster und zielgerichteter an kulturelle Kontexte angepasst werden konnten.

Von Interesse erscheint abschließend ein Verweis auf die sinnlichen Funktionen, die nun den ästhetischen und praktischen Funktionen zur Seite gestellt wurden. Motiviert durch die funktionalismuskritischen Diskurse in Architektur und Design, denen eine Vernachlässigung eben jener sinnlichen Aspekte vorgeworfen wurde, wurden zeichenhafte Funktionen direkt über die Sinne an den Rezipienten vermittelt begriffen.<sup>40</sup> Entsprechend fokussierte sich Jochen Gros in den 1970er-Jahren im Wesentlichen auf zwei Seiten der Sinnlichkeit: Zum einen erarbeitete er zusammen mit Kollegen des Fachbereichs Produktdesign an der HfG Offenbach eine Theorie der Produktsprache, die eben auch diejenigen Aspekte systematisch zu fassen und zu beschreiben versucht, die über die Sinne an den Rezipienten vermittelt werden.<sup>41</sup> Zum anderen fasste er die Design-Initiative Des-in in den Blick, eine experimentelle studentische Produktionskommune, die mit Recycling-Design umweltorientierte Leitbilder für das Industriedesign erproben und »weniger Konsum und damit weniger Wachstum und Verschwendungen [...] durch mehr Emotionalität und Sinnlichkeit zu kompensieren« versuchte.<sup>42</sup>

↳

↳

- 1 Zur Theorie der Produktsprache vgl. v. a.: Schwer, Thilo: Produktsprachen. Design zwischen Unikat und Industrieprodukt. Bielefeld 2014. Steffen, Dagmar: Design als Produktsprache. Der Offenbacher Ansatz' in Theorie und Praxis. Frankfurt/Main 2000.
- 2 Vgl. v. a. Veblen, Thorstein Bunde: Der demonstrative Konsum. In: Veblen: Theorie der feinen Leute. Eine ökonomische Untersuchung der Institutionen. Frankfurt/Main 2007, S. 79–107 (engl. Orig.: The theory of the leisure class. An economic study in the evolution of institutions. New York u. a. 1899).
- 3 Marcus, Claudia: Theorien des Designs zur Einführung. Hamburg 2016, S. 32.

- 4 In den »Mythen des Alltags« beschreibt Roland Barthes 1958, die Bildwelten seien voll mit Botschaften jenseits der Botschaften. Die Dinge seien nie so, wie sie auf den ersten Blick scheinen. Oft ständen die Dinge für etwas anderes und würden zum Vermittler ganz anderer Botschaften. Vgl. Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Paris 1957 (dt.: Mythen des Alltags. Frankfurt/Main 1964).
- 5 So Reyner Banham rückblickend 1966 in seinem Artikel »Zoom Wave Hits Architecture«, ern. abgedruckt in: CLIP/STAMP/FOLD. The radical architecture of little magazines, 196X to 197X. Barcelona 2010, S. 7.
- 6 Der 1957 erschienene Titel »The hidden persuaders« wurde schnell ins Deutsche übersetzt. Vgl. Die geheimen Verführer. Der Griff nach dem Unbewußten in Jedermann. Düsseldorf 1958.

- 7 Reyner Banham's Artikel aus verschiedenen Magazinen wurden von Penny Sparke herausgegeben in »Design by Choices« (London 1981).
- 8 Design Participation. Proceedings of the Design Research Society's Conference. Manchester, Sept. 1971, ed. by Nigel Cross. London 1972.
- 9 Bayne, Ken: Industrial Design and the Community. London 1967.
- Bicknell, Julian; McQuiston, Liz: Design for Need: The Social Contribution of Design. Oxford 1977.
- 10 Venturi, Robert: Complexity and Contradiction in Architecture (dt.: Komplexität und Widerspruch in der Architektur) – der Text wurde bereits 1961/62 geschrieben, aber erst 1966 publiziert. Vgl. Garden City, New York: Museum of Modern Art, 1966.
- 11 Venturi, Robert; Scott Brown, Denise; Izenour, Steven: Learning from Las Vegas. Cambridge, MA 1972.
- 12 In Deutschland war die industrielle Produktion in den 1950er- und 1960er-Jahren stark an die Idee der Guten Form gekoppelt. Vgl. Braun-Feldweg, Wilhelm: Normen und Formen industrieller Produktion, Ravensburg 1954. Braun-Feldweg: Gestaltete Umwelt: Haus, Raum, Werkform. Berlin 1956. Braun-Feldweg: Schönheit der Technik – die gute Industriiform. Gedanken und Bilder zu einer Ausstellung des Landesgewerbeamtes Baden-Württemberg. Stuttgart 1955. Zu Bill vgl. v. a. Bill, Max: Eröffnung der Hochschule für Gestaltung Ulm. Aufgabe und Ziel der Hochschule für Gestaltung Ulm. In: Schwäbische Donau-Zeitung, 2. Oktober 1955 (Sonderbeilage); sowie Bill, Max: Form. Eine Bilanz über die Formenentwicklung um die Mitte des 20. Jahrhunderts. Basel 1952.
- 13 Maldonado, Tomás: Ist das Bauhaus aktuell? In: ulm (Ulm), Nr. 8/9, Sept. 1963, S. 5–13.
- 14 Zit. n. Seckendorff, Eva von: Die Hochschule für Gestaltung in Ulm. Gründung (1949–1953) und Ära Max Bill (1953–1957). Marburg 1989, S. 166–168.
- 15 Vgl. Krampen, Martin: Design and Planning, 1965. Krampen, Martin: Design and Planning 2: Computers in Design and Communications, 1967.
- 16 Maldonado, Tomás: Beitrag zur Terminologie der Semiotik. Ulm 1961.
- 17 Laut Krippendorff hat Maldonado die Semiotik 1957 eingeführt; vgl. Krippendorff, Klaus: Die semantische Wende. Eine neue Grundlage für Design. Hg. von Michel, Ralf. Basel 2013, S. 372. Veröffentlicht wurden die neuen semiotischen Analysemodelle in der hochschuleigenen Zeitschrift ulm. Vgl. exemplarisch Maldonado, Tomás: Kommunikation und Semiotik. In: ulm 5, 1959. Maldonado, Tomás: Design-Objekte und Kunst-Objekte. In: ulm 7, Januar 1963, o. Pg. Bonsiepe, Gui: Visuell-verbale Rhetorik. In: ulm 14/15/16, Dezember 1965. Bonsiepe, Gui: Semantische Analyse. In: ulm 21, April 1968. Vgl. ferner: Frampton, Kenneth: A propos Ulm. Curriculum and Critical Theory. In: Oppositions 3, May 1974, S. 17–36.
- 18 Krippendorff, Klaus: Der kommunikative Aspekt der Produktgestaltung. Gegenstände als Zeichen und Symbole. HfG Ulm, 1. Februar 1961; sowie Krippendorff, Klaus: Über den Zeichen- und Symbolcharakter von Gegenständen. Versuch zu einer Zeichentheorie für die Programmierung von Produktformen in sozialen Kommunikationsstrukturen. Diplomarbeit an der Hochschule für Gestaltung Ulm. Philadelphia 1961.
- 19 Vgl. Krippendorff 2013, S. 373. Zudem: Sings and Symbols in Graphic Communication. In: Design Quarterly 62, 1965. Krampen, Martin: Zeichensysteme der visuellen Kommunikation. Handbuch für Designer, Architekten, Planer, Organisatoren. 1977.
- 20 Vgl. v. a. Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max: Kulturstudie. Aufklärung als Massenbetrug. In: Dialektik der Aufklärung, 1944. Marcuse, Herbert: Der eindimensionale Mensch (1964/1970); sowie Habermas, Jürgen: Technik und Wissenschaft als Ideologie. Frankfurt/Main 1968.
- 21 Vgl. Klar, Michael: Kritik an der Rolle des Designers in der Verschwendungsellschaft. Diplomarbeit an der HfG Ulm, Ulm 1968. Kuby, Thomas: Zur gesellschaftlichen Funktion des Industrial Design. Theoretische Diplomarbeit an der HfG Ulm, Ulm (August) 1969.
- 22 Moles, Abraham: Die Krise des Funktionalismus. Notizen aus einem Seminar an der HfG, Januar 1967. In: ulm (Ulm), Nr. 19/20, 1967, S. 24.
- 23 Vgl. v. a. Mitscherlich, Alexander: Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden, Frankfurt/Main 1965. Zur Funktionalismuskritik, die sich an Mitscherlich orientierte, vgl. v. a. Berndt, Heide; Lorenzer, Alfred; Horn, Klaus: Architektur als Ideologie. Frankfurt/Main 1968.
- 24 Zur »Krise des Funktionalismus« und dem Diskurs über einen »erweiterten Funktionalismus« an der Ulmer HfG vgl. Eisele, Petra: BRDesign. Deutsches Design als Experiment seit den 1960er Jahren. Köln; Weimar; Wien 2005, S. 36–38.
- 25 Vgl. Maldonado, Tomás: Verso un nuovo design. In: Casabella 301, 1966. Maldonado, Tomás: Avanguardia e Rationalità 1946–1974. Turino 1974. Bonsiepe, Gui: Il disegno industriale, um Riesame. Mailand 1976.
- 26 AUSSTELLUNGEN/TRIENNALE. Sturm auf Vitrinen. In: Der Spiegel, 10.06.1968, S. 122.
- 27 Nehls, Werner: »Die Heiligen Kühe des Funktionalismus müssen geopfert werden.« Thesen von Werner Nehls. In: form, Nr. 43, Sept. 1968, S. 4. Nehls, Werner: Revolution im Design? Ein Gespräch mit Werner Nehls. In: form, Nr. 43, Sept. 1968, S. 5–6. – Nehls hatte seine anti-funktionalistischen Thesen in ähnlicher Form bereits 1967 in der Süddeutschen Zeitung publiziert; vgl. Nehls, Werner: Sachlichkeit und Verbrechen. In: Süddeutsche Zeitung, Nr. 141 (Beilage: zeitgemäße form), 14.06.1967, S. 23. Danach trug er seine Thesen bei der Gründung des Münchener DES-Clubs vor.
- 28 Vgl. Eisele, Petra: BRDesign. Deutsches Design als Experiment seit den 1960er Jahren. Köln; Weimar; Wien 2005.
- 29 Vgl. v. a. Ausstellungen über Sozio-Design wie »Mode, das inszenierte Leben« von Bazon Brock sowie »Design it yourself. Möbel für den Grundbedarf des Wohnens – selbst entworfen, selbst gebaut«.
- 30 Vgl. den Film: Un film documentaire dirigé par Eli Noyes et Claudia Weill. Producteur: Cyclops Films, Producteur exécutif: IDCA, Sous-titrage en français: Arnaud Maudr.
- 31 Für Deutschland vgl. Wolfgang Fritz Haug: Kritik der Warenästhetik. Frankfurt/Main 1971. – Bereits 1963 gelangten Haugs Thesen durch einen Radiovortrag im III. Programm des SFB an die Öffentlichkeit. Daraufhin wurden sie 1970 im kursbuch veröffentlicht. Erst 1971 erschienen sie als eigenständige Publikation. Für Frankreich vgl. v. a. Jean Baudrillard: La société de consommation, Paris 1970 (erst jüngst ins Deutsche übersetzt: Die Konsumgesellschaft. Ihre Mythen, ihre Strukturen. 2015, S. 88).
- 32 Vgl. v. a. Neutra, Richard: Survival through Design, London 1954.
- 33 Dt.: Carson, Rachel: Der stumme Frühling, Frankfurt/Main 1965.
- 34 Vgl. Packard, Vance: The Waste Makers, New York 1960.
- 35 Fuller, Richard Buckminster: Operating Manual for Spaceship Earth. New York 1969 (dt.: Bedienungsanleitung für das Raumschiff Erde und andere Schriften, hrsg. von Joachim Krausse, Reinbek 1973).
- 36 McMagg, Ian L.: Design with Nature. Garden City 1969.
- 37 Fuad-Luke, Alastair: Design Activism. Beautiful Strangeness for a Sustainable World. London 2009, S. 44.
- 38 Papanek, Victor: Design for the Real World. Human Ecology and Social Change. New York 1971 (dt.: Das Papanek-Konzept. Design für eine Umwelt des Überlebens. München 1972). Das Buch erschien zuerst in Schweden. Miljön och miljoner: design som tjänst eller förtjänst. Stockholm 1970. Eisele, Petra: Design und der blaue Planet/Design and the Blue Planet. In: Papanek, Victor: The politics of Design. Hg. von Kries, Mateo; Klein, Amelie; Clarke, Alison J.: Kat. Vitra Design Museum Weil am Rhein und des Museu del Disseny de Barcelona, in Zusammenarbeit mit der Victor J. Papanek Foundation, Universität für angewandte Kunst Wien. Weil am Rhein 2018, S. 278–287.
- 39 Meadows, Dennis u. a.: Die Grenzen des Wachstums. Bericht des Club of Rome zur Lage der Menschheit. Stuttgart 1972.
- 40 Murakowski, Jan: Kapitel der Ästhetik. Frankfurt/Main 1970.
- 41 Erstmals publiziert 1976 als »Sinn-liche Funktionen im Design«. Vgl. Gros, Jochen: Sinnliche Funktionen I und II, in der Zeitschrift »form«, 1976 – Der Bindestrich sollte verdeutlichen, dass »es nicht nur um mehr Sinnlichkeit, sondern auch um mehr Sinn geht.« Vgl. Gros, Jochen: Grundlagen einer disziplinären Design-Theorie, in: Steffen, Dagmar: Design als Produktsprache. Der Offenbacher Ansatz in Theorie und Praxis. Frankfurt/Main 2000, S. 13.
- 42 Vgl. Liste der ausgewählten Beiträge zu »Produkt und Umwelt. Öffentliche Ausschreibung 1974 zum 2. Forum des IDZ Berlin«. In: IDZ: Produkt und Umwelt. IDZ, Berlin 1974, S. 11; 74.