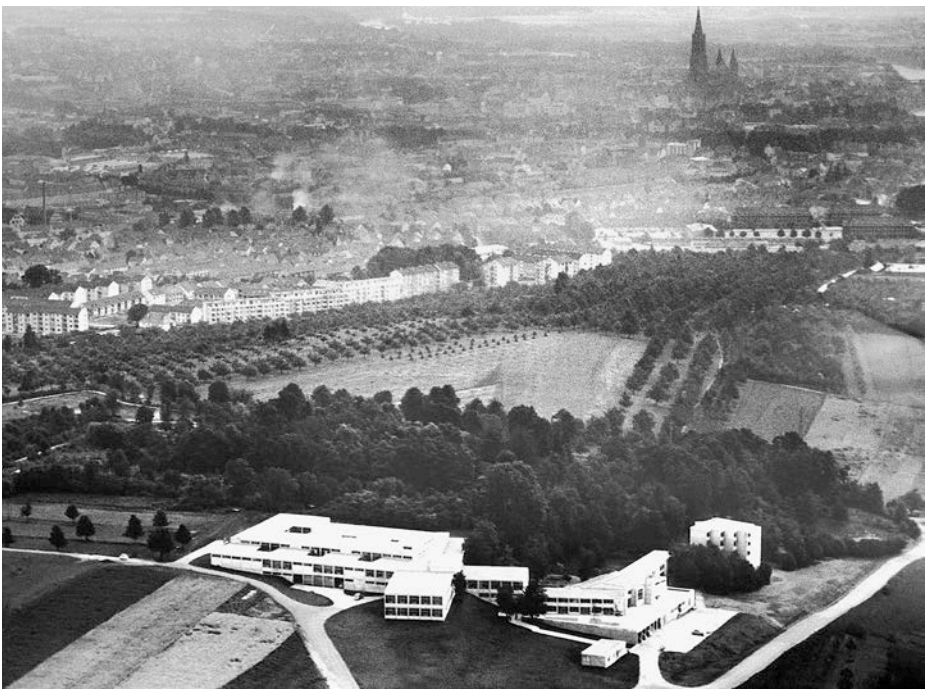
Quelle 1: Hans (Nick) Roericht: Stapelgeschirr TC 100, 1959. Hochschule für Gestaltung, Abteilung Produktgestaltung, Diplom. Fotograf: Wolfgang Siol, Entwurf: Hans (Nick) Roericht, Datierung: 1959. Inv. Nr. HfG-Archiv 61.0324. © HfG-Archiv Ulm / Museum Ulm.



Quelle 2: Otl Aicher: Luftbild der Hochschule für Gestaltung, 1955. Inv. Nr. HfG-Archiv 55.0001.2. © Florian Aicher / HfG-Archiv / Museum Ulm.

Tim Schanetzky

TC100 – oder:

Ulm, die Dinge und die Demokratie

Nutzung
Bedürfnis: Konsum
Entfaltung: Gestaltung
Innovation

Für den jungen Designer Hans »Nick« Roericht war es der Ritterschlag: 1962 nahm das New Yorker Museum of Modern Art das von ihm entworfene Stapelgeschirr TC100 nicht nur in seine ständige Sammlung auf, sondern stattete auch sein Museumscafé damit aus. Dem 30-Jährigen verhalf dieser Coup zu plötzlichem Weltruhm, und mit seinem Entwurf sind seither Generationen von Deutschen in Kontakt gekommen – in Cafeterien, Kantinen und Mensen ebenso wie in der Gastronomie, in Kranken- und Gemeindehäusern oder in Landschulheimen und Jugendherbergen.

Die Form des Geschirrs folgt einfachen Gestaltungsprinzipien, die sich aus dem Verwendungszweck in Großküchen und in Betrieben der »gewerblichen Speiseausgabe« ergaben. Roericht hatte sie 1958 zum Thema seiner Diplomarbeit an der Ulmer Hochschule für Gestaltung gemacht. Damals gab es bereits spezielles Geschirr für den Einsatz in Hotels oder Speisewagen. Oberfränkische Spezialanbieter wie Bauscher, Schönwald und Thomas beherrschten diesen Markt seit Jahrzehnten. Wegen der starken Beanspruchung im Dauer- und Großbetrieb war dieses Geschirr mit größerer Wandstärke gefertigt, und wichtige Teile waren stapelfähig. Das galt freilich nicht für sämtliche Einzelteile, weil sich die Formensprache des Hotel- und Gastronomiegeschirrs am Haushaltsporzellan orientiert hatte.

Von der handwerklichen Tradition dieses »künstlerischen Formenausdrucks«[1] hob sich Roerichts Entwurf ausdrücklich ab. Ihm ging es um eine doppelte Rationalisierung – in der Fabrikation ebenso wie im Küchenbetrieb. Folglich stand bei der Gestaltung die dichte Stapelbarkeit im Mittelpunkt. Der Entwurf ordnete einzelnen Geschirrteilen mehrere Funktionen zu und machte sie untereinander kombinierbar: Schälchen und Teller konnten zugleich als Deckel verwendet werden; auch ließen sich alle Behälter gefüllt stapeln. Bestand ein typisches Hotelgeschirr des Jahres 1958 aus über hundert Einzelteilen, reduzierte TC100 diese Zahl auf fünfzig. Roericht hatte sechs Hersteller von Geschirrspülmaschinen befragt. Sie wünschten sich möglichst glatte und einfache Formen; geringe Vertiefungen sollten den Ablauf des Wassers und die Trocknung vereinfachen. Diese Anforderungen trafen sich mit den Bedürfnissen der rationalisierten Fertigung im Großbetrieb: Einfache und vorwiegend auf Drehteilen aufgebaute Formen ermöglichten eine automatisierte Produktion und damit ein enormes Wachstum der Produktivität.

Roerichts Diplomarbeit entstand in Kooperation mit der Firma Rosenthal, und mit dem »Thomas Compact 100« landete der Porzellanhersteller einen Coup, der die Konkurrenz sofort unter Zugzwang setzte. Zahlreiche Nachahmer unterstrichen dies – etwa das verblüffend ähnliche »B1100«, das Bauscher bereits 1962 herausbrachte, und wenig später dann auch das Stapelgeschirr »rationell« aus dem VEB Vereinigte Porzellanwerke im sächsischen Colditz. In der DDR fand es als Massenprodukt bald enorme Verbreitung und ist im Volksmund noch heute als »Mit-

1 Roericht, Hans, 1959. Entwicklung von Geschirrteilen. Diplomarbeit Ulm.

© 2022 Tim Schanetzky, Publikation: Wallstein Verlag
https://doi.org/10.46500/83535200-0019| CC BY-NC 4.0

ropa-Kännchen« bekannt (Ludolph 2019). Im Westen veränderten die schlichte Form von TC100 und mehr noch ihr praktischer Nutzen bald auch den privaten Geschmack: Das dürfte weniger an neuen, dem Funktionalismus huldigenden Präferenzen gelegen haben, die auch in einer technik- und fortschrittsbegeisterten Zeit ein Elitenphänomen blieben, sondern eher an funktionalen Notwendigkeiten. Geschirrspülmaschinen begannen sich Mitte der 1960er Jahre nämlich auch in den westdeutschen Haushalten massenhaft durchzusetzen (Reckendrees 2007).

TC100 ist somit einer der wenigen Fälle, in denen genau die Veränderungen des Massengeschmacks eintraten, die sich die Gründer der Ulmer Hochschule für Gestaltung immer erhofft hatten. Wenn dort um die »Moral der Gegenstände« (Lindinger 1987) gerungen wurde, waren damit eben nicht nur Klarheit, Nüchternheit und Funktionalismus gemeint. Vielmehr gelten die Ulmer Design-Produkte auch heute noch als »Objekte des Widerstands« gegen den Gelsenkirchener Barock und die Nierentische einer wirtschaftswunderseligen Massenkonsumgesellschaft, der es an einer »geistigen oder moralischen Neuausrichtung« weithin gemangelt habe (Eisele 2014). In diesem Sinne verstand sich Ulm ausdrücklich als Projekt der Gesellschaftsreform, dessen elitärer Erziehungsauftrag in seinen besseren Momenten zu Formen wie dem Stapelgeschirr TC100 fand: Das unternehmerische Interesse an der Rationalisierung und die rationalistische Geschmackserziehung wirkten zwanglos in dieselbe Richtung. Das erklärt wohl auch, warum der Erfolg dieser Form bis heute anhält, während andere Ulmer Entwürfe längst aus dem Alltag verschwunden und als Design-Ikonen nur noch von historischem Interesse sind.

Die Ulmer Hochschule und die Demokratie

Die Ulmer Hochschule für Gestaltung als »Hort des Widerstands«, ihre Angehörigen als eine verschworene Gemeinschaft, die in einer ihr feindlich gesonnenen Umwelt zu arbeiten gezwungen war – ein solches Bild zeichneten die Ulmer Protagonisten oft und gern. Otl Aicher, der an der Hochschule für visuelle Kommunikation zuständig war, brachte dieses Selbstverständnis 1955 in einer immer wieder abgedruckten Luftaufnahme anschaulich auf den Punkt: Strahlend weiß hebt sich in deren Vordergrund der eben fertiggestellte Gebäudekomplex der Hochschule von einem dunstigen Hintergrund ab, der den Rest der Stadt Ulm zeigt (Quelle 2). Die Bearbeitung im Labor ließ die Stadt umso dunkler und schemenhafter erscheinen. Und tatsächlich: Spätestens als Lehrer:innen und Student:innen in die kargen Appartements auf dem Kuhberg zogen und sich die Haare raspelkurz schoren, sprachen die Ulmer bündig vom »Kloster der Moderne«. Die Luftaufnahme hat aber noch eine weitere Bedeutungsebene, weil sie etwas abbildet, was nur Ortskundige erahnen können: Das Neubaugelände grenzt unmittelbar an einen dichten Laubwald, der den Blick auf eine Festung versperrt, die von 1933 bis 1935 als »Schutzhaftlager« diente. Kurt Schumacher war der prominenteste Häftling des Lagers Oberer Kuhberg. Es war Zufall, dass die Ulmer Hochschule in unmittelbarer Nachbarschaft eines früheren Konzentrationslagers errichtet wurde, denn die Stadt Ulm leistete ihren finanziellen Beitrag, indem sie das Grundstück kostenlos zur Verfügung stellte. Doch weil die Hochschulgründung untrennbar mit der Nachgeschichte des Dritten Reiches verknüpft ist, war dies ein überaus passendes Symbol. Und es ist kein Zufall, dass die Ulmer Designer bis in die Gegenwart immer wieder mit dem Konzept des Widerstands in Verbindung gebracht werden: Ohne diese Verknüpfung wäre die private Hochschule nämlich nie ins Leben getreten.

Ihre Vorgeschichte beginnt unten im Tal, in der zerstörten Ulmer Altstadt. Dort eröffnete am 26. April 1946 die städtische Volkshochschule, was in dieser bildungshungrigen Notzeit nicht ungewöhnlich war. Bemerkenswert war die Prominenz der Redner, die zu diesem Anlass eigens nach Ulm reisten: Aus Stuttgart kam Theodor Heuss, damals Kultusminister von Württemberg-Baden. Auch sein späterer Nachfolger Theodor Bäuerle gab sich die Ehre, und aus Tübingen bemühte sich der katholische Religionsphilosoph Romano Guardini

her, um über Hölderlin zu sprechen. So ging es in den folgenden Monaten weiter: Wilhelm Högner, Walter Dirks, Eugen Kogon, Theodor Eschenburg, Adolf Weber, Hans-Werner Richter und viele andere Intellektuelle zog es nach Ulm, und dies hatte nur einen Grund: Inge Scholl leitete die Volkshochschule und lud sie mit besonderer Bedeutung auf. Sie war die älteste Schwester von Hans und Sophie Scholl, die als Angehörige der Weißen Rose im Februar 1943 hingerichtet worden waren. Ihre Arbeit verknüpfte Inge Scholl untrennbar mit dem Gedenken an ihre Geschwister: Sie erklärte die Flugblattaktionen der studentischen Widerstandsgruppe von 1942 zum symbolischen Gründungsakt der Volkshochschule; in jedem Einladungsschreiben wies sie auf den Mut und das Schicksal der Geschwister Scholl hin.

So entstand im kriegszerstörten Ulm eine Einrichtung von intellektueller Strahlkraft. Weil dahinter auch familiäre Protektion stand – Inge Scholls Vater amtierte bis 1948 als erster Nachkriegsbürgermeister der Stadt – und nicht jedem das Widerstandgedenken passte, ging dies mit einer Reihe von Anfeindungen einher. Inge Scholl und ihr späterer Ehemann Otl Aicher hatten also durchaus Gründe, um sich in der Stadtöffentlichkeit isoliert zu fühlen. Ihr Programm gab dazu freilich nur wenig Anlass, denn die Bildungsarbeit der Ulmer Volkshochschule bewegte sich im Mainstream der damaligen Zeit: Wolkig hieß es etwa, das »Gefäß Mensch« sei »umgestürzt und will neu gefüllt werden«. Besinnung war das Thema der Stunde, und die prominenten Redner – Frauen saßen nur im Publikum – traktierten Themen, mit denen die Zuhörer schon aus der Zwischenkriegszeit vertraut waren. Es ging um Europa und das Abendland, um die Gefahren der Masse und die Notwendigkeit einer Rechristianisierung, auch um Chancen und Gefahren des Sozialismus. Hans-Werner Richter arbeitete bald eng mit Inge Scholl zusammen, und so gaben sich in Ulm jene Linksintellektuellen die Klinke in die Hand, die »deutsche Kultur« offensiv gegen das als Anmaßung empfundene Reeducation-Programm der Amerikaner in Stellung brachten. Aus dem Gedenken an das humanistisch grundierte Widerstandsethos der Geschwister Scholl erwuchs ein Bildungsprogramm, das die Idee der »Stunde Null« aufgriff und die Chance eines Neuanfangs betonte – ein Neuanfang für alle (Moser 2012).

Gerade hierin lag wohl die spezielle Anziehungskraft von Ulm und Inge Aicher-Scholl, wie sie seit ihrer Hochzeit mit dem Design-Autodidakten Otl Aicher im Jahr 1952 hieß. Sie wusste ja selbst um die Anziehungskraft des Dritten Reiches. »Mit Leib und Seele gehöre ich Hitler«, hatte sie 1933 in ihr Tagebuch notiert, und ebenso wie ihre jüngeren Geschwister machte sie zunächst Karriere in den Jugendorganisationen des NS-Staates, stieg zuletzt 1936 zur Ringführerin im Bund Deutscher Mädel auf, wo sie für 600 Kinder verantwortlich war (Hikel 2012: 17 f.). Spätestens am Ausgang der 1940er Jahre machte genau das die Ulmer Erzählung aber so ungemein attraktiv und in viele Richtungen hin anschlussfähig: Inge Scholl verkörperte das Schicksal jener verschwindend kleinen Minderheit gebildeter bürgerlicher Idealisten, die von Hitler nicht nur »verführt« worden waren, sondern ihren Fehler später erkannt und dann konsequent nach ethisch-moralischen Maßstäben gehandelt hatten. Das fanden amerikanische Besatzungsoffiziere ebenso attraktiv wie die aus den Verteidigerbüros der Nürnberger Nachfolgeprozesse koordinierte Begnadigungslobby, Intellektuelle und Wissenschaftler genauso wie die Spitzen der westdeutschen Wirtschaft.

Was später als Ulmer Hochschule für Gestaltung weltberühmt werden sollte, begann 1948 zunächst als »Studio Null«. In diesem Gesprächskreis, an dem sich neben Hans-Werner Richter auch Carl Zuckmayer beteiligte, wurde die Idee einer Geschwister-Scholl-Hochschule geboren, deren Konturen zunächst unscharf blieben. Scholl und Aicher dachten wohl an eine Art Tagesvolkshochschule, privat finanziert und vom Staat möglichst unabhängig. Dank Otl Aicher spielten Typografie, Design, Fotografie, Stadtplanung und Architektur dabei von Anfang an eine große Rolle. Inge Scholl hingegen betonte den Aspekt der Demokratieerziehung. Aber das Ganze blieb ein Luftschloss – Ideen zur Organisation, zu den Lehrformaten oder gar zu ihrer Pädagogik gab es nicht. Im Winter 1949/50 hieß es,

die Geschwister-Scholl-Hochschule solle Fächer vereinen, die für die Entwicklung der Demokratie maßgeblich waren. Ihr Ziel war der »umfassend gebildete Mensch, der persönlich und charakterlich gefestigt, kritisch und unabhängig im Urteil sowie theoretisch, fachlich und handwerklich ausgebildet« sein sollte (zit. n. Spitz 2002: 74).

Dass das Vorhaben überhaupt an Fahrt aufnahm, lag wesentlich an der amerikanischen Besatzungsmacht: Im alliierten Hochkommissar John McCloy und seinem kulturpolitischen Berater Shepard Stone hatte Inge Scholl mächtige Fürsprecher gefunden. Als der Koreakrieg begann, waren die Amerikaner fest entschlossen, die westdeutsche Demokratie zu fördern. 1950 lenkten sie rund 141 Millionen Mark in Bildungsprojekte und PR-Kampagnen (Rupieper 1993: 35). Zum Vergleich: Adenauers Presse- und Informationsamt hatte damals einen Jahresetat von 2 Millionen Mark, und die erst zwei Jahre später gegründete Bundeszentrale für Heimatdienst musste zunächst mit 2,6 Millionen Mark haushalten. Wie begeistert McCloy von der Idee einer Geschwister-Scholl-Hochschule war, zeigte sich darin, dass sich deren Etat nun binnen wenigen Tagen auf zwei Millionen Mark verzehnfachte, von denen McCloy am Ende eine ganze Million übernahm – das teuerste von den Amerikanern in Westdeutschland geförderte Einzelprojekt (Berghahn 2001: 57 f.).

Das Geld war das eine. Das andere war, von einer gut klingenden Idee zu einer arbeitsfähigen Organisation zu gelangen. Dies war vor allem das Verdienst des Schweizer Architekten Max Bill, der 1948 an die Ulmer Volkshochschule gekommen war. Er brachte nicht nur taktisches Geschick und pragmatische Zielstrebigkeit mit, sondern spielte auch gekonnt mit einem weiteren Mythos. Bill war nämlich Absolvent des Bauhauses, und erst damit entstand ein unwiderstehlicher Gründungszusammenhang: In Ulm sollte das Bauhaus neu entstehen, mit direkten Wurzeln im bürgerlichen Widerstand gegen Hitler! Hinter diesem Narrativ versammelte sich bald ein Unterstützerkreis, mit dessen Hilfe es Scholl, Aicher und Bill sogar gelang, die schwierigen und äußerst langwierigen Verhandlungen mit dem Land Württemberg-Baden durchzustehen.

Ebenso konziliant wie engagiert war beispielsweise der neue Ulmer Oberbürgermeister Theodor Pfizer – ein kunstsinniges Stuttgarter Bürgerkind, enger Stauffenberg-Freund und lebenslanger George-Bewunderer. Im NS-Staat hatte er Karriere bei der Reichsbahn gemacht, und in seine Zuständigkeit als Stuttgarter Chef des regionalen Güterverkehrs war neben der Propaganda wohl auch die Abwicklung der Deportationszüge gefallen (Lörcher 2013). Dennoch glaubte er, die Zeit des Nationalsozialismus in einer von der »Parteipolitik freien Oase« zugebracht zu haben (Pfitzer 1979: 129). Die Ulmer Hochschule unterstützte er jetzt nach Kräften. Auch in der Wirtschaft öffneten sich die Türen für Inge Scholl, die immerhin fast eine Dreiviertelmillion Mark an Spenden auftreiben musste. Im Korea-Boom half dabei vor allem Hermann-Josef Abs, der ebenfalls sofort auf das Widerstandsnarrativ ansprang. Ähnlich wie Pfizer mochte er innerlich distanziert auf die NS-Ideologie geblickt haben, aber auch er hatte in einer Schlüsselposition ganz nach den Regeln des Regimes funktioniert – seit 1938 war er Vorstand bei der Deutschen Bank und dort für das Auslandsgeschäft zuständig gewesen (Gall 2006). Und schließlich: In allen juristischen Fragen vertrauten die Hochschulgründer auf den Rat von Hellmut Becker. Dem Sohn des früheren preußischen Kultusministers gelang es nicht nur, die Geschwister-Scholl-Stiftung als Trägereinrichtung der Privathochschule durch die Stuttgarter Ministerialbürokratie zu lotsen, sondern er mobilisierte als bildungspolitischer Multifunktionär auf Jahre hinaus Unterstützung. Offenkundig sah damals niemand ein Problem darin, dass ausgerechnet Becker ein Projekt der amerikanischen Demokratisierungspolitik protegierte – jener Rechtsanwalt, der als Strafverteidiger Ernst von Weizsäckers eben erst eine antisemitisch grundierte Rufmordkampagne gegen Robert Kempner in Gang gesetzt hatte, den Chefankläger im Nürnberger Wilhelmstraßenprozess (Conze u. a. 2010: 428).

Es ist davon auszugehen, dass erst die Fürsprache solcher Männer das Ulmer Vorhaben aus westdeutscher Sicht überhaupt förderungswürdig machte. Und mehr noch: Weder ihr Charme noch die einflussreichen Türöff-

ner können den durchschlagenden Erfolg der von Inge Scholl hartnäckig betriebenen Fundraising-Kampagne hinreichend erklären. Vollständig umrissen ist sie erst, wenn man sie als vergangenheitspolitischen Ablasshandel begreift. Zu einer Zeit, in der sich die Mehrheit der Deutschen längst als Opfer des NS-Staates verstand, hatte Scholl der westdeutschen Elite einen symbolischen Gabentausch anzubieten – Geldspende gegen Teilhabe am Widerstand. Und war nicht auch das Bauhaus ein Hort des modernistischen Widerstands gegen völkische Anfechtungen gewesen?

Heute wissen wir, dass auch diese Erzählung eine Konstruktion war, die maßgeblich von Walter Gropius errichtet und mit unermüdlichem Eifer gepflegt wurde (Nerdinger 1985). In ihr war für den kommunistischen Bauhaus-Direktor Hannes Meyer so wenig Platz wie für den völkisch-rassistischen Esoteriker Johannes Itten; schon gar nicht sprach man von der Eilfertigkeit, mit der sich Gropius und auch Ludwig Mies van der Rohe 1933 zunächst den neuen Machthabern angedient hatten (Polster 2019). In der Ära Adenauer war der Ruf des Bauhauses als Referenz der Moderne vollständig intakt, und sein Stil begann die Gegenwart der jungen Bundesrepublik nachhaltig zu prägen. Vor diesem Erfahrungshintergrund ist es wenig überraschend, dass Max Bill engen Kontakt mit Walter Gropius hielt. Wie selbstverständlich räumte er ihm das letzte Wort in der Frage ein, ob man der geplanten Hochschule den Namen Bauhaus Ulm geben dürfe. Der Meister reagierte nicht enthusiastisch, lehnte den Vorschlag aber auch nicht ab. Am Ende dürfte Otl Aichers Widerstand den Ausschlag gegeben haben, dem die kulturpolitische Aura des Bauhauses ohnehin suspekt war. Weil Bill immer schon gegen die aus seiner Sicht rückwärtsgewandte Bezeichnung »Geschwister-Scholl-Hochschule« opponiert hatte, kam es so zur nüchternen Bezeichnung als Hochschule für Gestaltung Ulm.

Ihr Lehrbetrieb begann im Sommer 1953 zunächst in den Räumlichkeiten der Ulmer Volkshochschule, und Bill gestaltete die Grundlehre ganz nach dem Vorbild des Bauhauses. Auch holte er mit Johannes Itten, Josef Albers, Walter Peterhans und Helene Nonné-Schmidt frühere Bauhaus-Künstler:innen als Dozenten nach Ulm. Von den hochfahrenden Plänen des »Studio Null« und dem demokratiepolitischen Curriculum, das Aicher und Scholl ursprünglich hatten verankern wollen, war hingegen bald nicht mehr die Rede. Bill hatte in dieser Frage geschickt taktiert. Er war mit Gropius der Meinung, dass eine Doppelstruktur aus demokratiewissenschaftlichen und gestalterischen Abteilungen unweigerlich zur Lagerbildung führen und den Betrieb der Hochschule früher oder später lahmlegen werde. Ohnehin glaubte er, dass demokratisierende Impulse vor allem aus der konkreten Lehrtätigkeit der Hochschule und aus ihren Entwürfen erwachsen müssten. Die Abteilung für »politische Methode« war ihm nur wichtig, solange die Finanzierung ungesichert war. Entsprechend schrieb er an Gropius: »Da wir aber von den Amerikanern das Geld wollen, […] stellen wir jene Dinge nicht extra in den Vordergrund, die sie lieber nicht sehen wollen« (Spitz 2002: 83).

Lagerbildung und Streit gab es dennoch. Im Oktober 1955 weihte man endlich den Neubaukomplex auf dem Kuhberg ein, der neben Hörsaal, Ateliers und Werkstätten auch eine Bibliothek, Dozentenwohnungen und einen Wohnturm für die Studierendenschaft umfasste. Es hatte ein großer Bahnhof werden sollen, aber die meisten Ehrengäste hatten diesmal abgesagt: John McCloy kam ebenso wenig nach Ulm wie Ludwig Erhard oder die landespolitische Prominenz aus Stuttgart. Nur auf Gropius war Verlass. Für Glanz sorgte immerhin die Architektur: Max Bills Gebäudeensemble stand ganz im Mittelpunkt der Medienberichterstattung, und viele Kommentatoren setzten seine nüchterne und funktionale Formensprache in Bezug zu den programmatischen Äußerungen des ersten Rektors. Bill nämlich sah die gesamte Tätigkeit der Hochschule darauf gerichtet, am »Aufbau einer neuen Kultur mitzuarbeiten«. Erst die architektonische Rahmung sorgte für Anschaulichkeit, wie ein Bericht der *Stuttgarter Zeitung* unterstrich: Die Ulmer Hochschule erhebe »Sparsamkeit zum Stil, sieht im Verzicht einen Gewinn und setzt dem neureichen Wohlstand eine freiwillige Armut entgegen« (Spitz 2002: 174 f.).

Dass Bill sein Rektorenamt in diesem Moment längst zur Verfügung gestellt hatte, wuss-

te keiner der Zuhörer. Unter den Ulmer Studenten hatte es vernehmlich rumort, und auch viele jüngere Dozenten mochten Bill in seinem Bekenntnis zur »Guten Form« nicht mehr folgen.[2] Dieser stand fest auf dem Fundament des Bauhauses, indem er glaubte, für die Dinge funktionelle, ästhetisch zeitlose und damit letztgültige Formen entwickeln zu können. Der Weg dorthin, diese Überzeugung teilte er auch mit den Angehörigen des Werkbundes, setzte Schulung des Geschmacks voraus, war letztlich aber ein künstlerischer Prozess, der durch wissenschaftliche Methoden allenfalls verfeinert werden konnte. Am Ende jedoch gab immer die Person des Künstlers den Ausschlag. Bills Kritiker sahen darin einen Geniekult, der völlig aus der Zeit gefallen schien, und erst aus diesem Spannungsverhältnis entstand das eigentliche Charakteristikum des Ulmer Designs.

Auf dem Weg zum Systemdesign

Wesentliche Triebkraft für den Ulmer Weg in der Designausbildung war Tomás Maldonado, der die Grundlagen für eine streng an technisch-wissenschaftlichen Kriterien orientierte Designausbildung legte. Er sah in Designern keine den Ingenieuren übergeordnete Künstler, die aus sich selbst heraus bestimmen sollten, was als »gute« oder »schlechte« Form zu gelten hatte. Vielmehr sollten sie koordinierende Funktionen übernehmen und gemeinsam mit einer Vielzahl von Spezialisten den industriellen Produktionsprozess gestalten. Sie kümmerten sich um die Steigerung der Produktivität genauso wie um die Optimierung des Material-, Rohstoff- und Energieeinsatzes, während Maldonado in der kulturellen Befriedigung der Konsumenten und Nutzer nur noch eine Funktion unter anderen erkannte. Designer sollten also keine Kulturgüter schaffen, sondern Dinge, deren Gestaltung auf wissenschaftlicher Analyse basierte. Entwurfsalternativen galt es systematisch zu erarbeiten und gestalterische Entscheidungen wie jede andere Operation des Managements systematisch zu begründen (Betts 2004: 151–157).

Unter dem Einfluss dieser Ideen verabschiedeten sich die Ulmer bald von der Grundlehre nach Bauhaus-Vorbild, behielten den ausgeprägten Praxisbezug aber bei. Dieser schlug sich auch in Kooperationsprojekten mit der Industrie nieder. So entstand eine verwissenschaftlichte Designausbildung, die Konstruktionslehre und Werkstoffkunde um philosophische und wissenschaftstheoretische Anteile ergänzte. Obwohl die Ideen des Argentiniers an der Hochschule ebenfalls nicht unumstritten waren, passten sie glänzend in die Zeit des Sputnik-Schocks und eines fast grenzenlosen Fortschritts- und Wissenschaftsglaubens. Das gilt umso mehr für den technizistischen Systemgedanken, den die Ulmer jetzt offensiv für ihr Design in Anspruch zu nehmen begannen.

Hans Roericht setzte mit seinem Stapelgeschirr vieles davon in die Praxis um: Bereits zu Beginn seines Studiums hatte er ein Gipspraktikum bei Rosenthal in Selb absolviert und reaktivierte diesen Industriekontakt im Kontext seiner Diplomarbeit. Philip Rosenthal war für solche Kooperationen aufgeschlossen: Als er aus der Emigration zurückkehrte und ins väterliche, zwischenzeitlich »arisierte« Unternehmen eintrat, hatte er zunächst dessen Design-Abteilung geleitet und sich dort rasch als Modernisierer profiliert (Siemen-Butz 2013). Die Produktgestaltung entwickelte er zum Markenkern, und den persönlichen Kontakt zu Künstlern und Intellektuellen genoss er ebenso wie dosierte Provokationen sozial- und gesellschaftspolitischer Art (Grossmann 2018: 187–207). Bevor er mit seinem Entwurf begann, wertete Roericht zunächst die Maße und Formen von zehn Hotelgeschirrserien der drei führenden Hersteller aus. Größen, Maße und Volumina orientierten sich also an einem Durchschnitt des Bewährten und Üblichen. Bei der Auswahl der benötigten Formen und Einzelteile gaben hingegen allein die Bedürfnisse und Erfahrungen von Rosenthal den Ausschlag. Auch griff Roericht bei den umfangreichen Arbeiten an den Gipsformen und -modellen auf die Unterstützung eines erfahrenen Praktikers aus dem Unternehmen zurück.

2 Bill, Max, 1957. Die gute Form. Sechs Jahre Auszeichnung »Die gute Form« an der Schweizer Mustermesse in Basel. Winterthur: Verlag Buchdruckerei Winterthur.

Den technizistischen Systemgedanken erwähnte Roericht in seiner Diplomarbeit noch nicht.[3] Umso aufschlussreicher sind die »Notizen zu einem Produkt«, mit denen die Hochschule im April 1961 den Marktstart von TC100 begleitete.[4] Dort hieß es, dass der gesamte Entwurf auf einer »Maßkoordination« aufbaue – ein Begriff, der in der Diplomarbeit ebenfalls noch nicht gefallen war. Nun galt er aber als wichtigstes Charakteristikum eines dreidimensionalen »Produktsystems«, in dem alle Elemente in ihren Dimensionen aufeinander bezogen waren. Gemeint war damit, dass die Einzelteile des Geschirrs TC100 nur wenige identische Winkel, Höhen und Durchmesser aufweisen. Daraus ergaben sich Vorteile bei der Herstellung, in der Produktionskontrolle, bei Verpackung, Lagerung und natürlich auch beim Gebrauch. Designsysteme waren kein Ulmer Spezifikum, und es war auch kein Zufall, dass sie sich zu genau dieser Zeit durchsetzten, weil sie die Bedingungen fordistischer Massenproduktion ebenso reflektierten wie die endgültige Abkehr von handwerklichen Produktionsweisen. Das galt 1946 für Earl Silas Tuppers »Tupperware« ebenso wie für die Möbelsysteme »M125« von Hans Gugelot oder die »Eames Storage Unit« von Ray und Charles Eames, beide aus dem Jahr 1950, und es endete auch nicht mit dem 1958 patentierten »Lego« von Ole Kirk Christiansen, sondern führte geradewegs zur globalen Standardisierung des Wohnens durch Systeme wie das 80-Millionenfach verkaufte Ikea-Regal »Billy«.

Fazit

Mit dem kommerziellen Erfolg von Nick Roerichts Stapelgeschirr gelangte doch eine mühsame Suchbewegung an ihr vorläufiges Ende, die im Ulm der unmittelbaren Nachkriegszeit begonnen hatte. Was Inge Scholl und ihren Mitstreitern ursprünglich vorschwebte, waren neben dem ehrenden Gedenken an den Widerstand gegen Hitler vor allem gesellschafts- und demokratiepolitische Lerneffekte. Die Rede von der »Stunde Null« brachte das nur undeutlich zum Ausdruck, und das genaue Ziel dieser Suchbewegung war den Protagonisten anfangs wohl selbst nicht hinreichend klar. Was sie aber einte, war der feste Wille zur Abkehr von einer als belastet empfundenen Vergangenheit und ein kaum zu erschütterndes, elitäres Sendungsbewusstsein. So stand in Ulm die Erziehung der breiten Massen am Beginn sämtlicher Überlegungen – zu einem besseren Leben, zur guten Form und mittelbar auch zu jener Demokratie, von der Inge Scholl und viele ihrer Gesprächspartner und Unterstützer anfangs nur recht vage Vorstellungen hatten. Die Methoden stammten zunächst noch aus der Zwischenkriegszeit. Das galt für die Gespräche, Besinnungsvorträge und Seminare der Ulmer Volkshochschule ebenso wie für die ersten Jahre der Hochschule für Gestaltung: Die »gute Form« verlangte nach Anpassung an eine Geschmackssicherheit, über die bis dato nur eine kleine Elite zu verfügen glaubte. Designer und Architekten waren also zugleich Erzieher der breiten Masse, die den Formen der von ihnen gestalteten Produkte immer auch die Seelenmassage an die Seite stellten.

Das bahnbrechend Neue demonstrierte dann der Erfolg von Nick Roerichts TC100: Sein Geschirrsystem benötigte keinen argumentativen Stil. Es setzte sich am Markt und im Gebrauch durch – wegen des aus seiner Gestaltung resultierenden Nutzens, weil es wirtschaftlicher und praktischer war als ältere Formen. Dass TC100 so rasch nachgeahmt wurde, mochte zwar unter ökonomischem Blickwinkel schmerzen. Aber dies war Teil eines Aneignungsprozesses, in dem sich nicht nur die überlegene Gestaltung durchsetzte, sondern der auch auf die Geschmackspräferenzen der breiten Masse einwirkte – weitaus effektiver jedenfalls, als dies zuvor mit Vorträgen, Ausstellungen und Bildbänden je möglich gewesen war. Akte des Widerstandes waren das gewiss nicht. Wohl aber war auch dieser Vorgang normativ aufgeladen, denn es blieb ja dabei, dass die schlichte und funktionalistische Form das Telos des Fortschritts in sich trug.

3 Roericht, Hans, 1959. Entwicklung von Geschirrteilen. Diplomarbeit Ulm.

4 Hochschule für Gestaltung, 1961. Notizen zu einem Produkt. Das Kompaktgeschirr TC100. Ein neuer Typ Gebrauchsporzellan. Ulm: HfG.

Literatur

Berghahn, Volker R., 2002. America and the Intellectual Cold Wars in Europe. Shepard Stone between Philanthropy, Academy, and Diplomacy. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Betts, Paul, 2004. The Authority of Everyday Objects. A Cultural History of West German Industrial Design. Berkeley, CA: The University of California Press, 151–157.

Conze, Eckart, Norbert Frei, Peter Hayes und Moshe Zimmermann, 2010. Das Amt und die Vergangenheit. Deutsche Diplomaten im Dritten Reich und in der Bundesrepublik. München: Blessing.

Eisele, Petra, 2014. Klassiker des Produktdesign. Stuttgart: Reclam.

Gall, Lothar, 2006. Der Bankier. Hermann Josef Abs – eine Biographie. München: C. H Beck.

Grossmann, Yves Vincent, 2018. Von der Berufung zum Beruf: Industriedesigner in Westdeutschland 1959–1990. Gestaltungsaufgaben zwischen Kreativität, Wirtschaft und Politik. Bielefeld: transcript.

Hikel, Christine, 2012. Sophies Schwester. Inge Scholl und die Weiße Rose. München: De Gruyter Oldenbourg.

Lindinger, Herbert, 1987. Hochschule für Gestaltung Ulm. Die Moral der Gegenstände. Berlin: Ernst & Sohn.

Lörcher, Andreas, 2013. Pflichterfüllung statt Zivilcourage: Theodor Pfizer. In: Wolfgang Proske (Hg.). Täter, Helfer, Trittbrettfahrer. NS-Belastete aus der Region Ulm/Neu-Ulm. Bd. 2. Münster: Klemm-Oelschläger, 141–149.

Ludolph, Sophia, 2019. Ideologien und Kännchen. Die Ambivalenz ostdeutscher Produktkultur am Beispiel des Kaffeekännchens »rationell«. In: Gesellschaft für Universitätssammlungen (Hg.). Zur Sache! Objektwissenschaftliche Ansätze der Sammlungsforschung. Berlin: Junges Forum für Sammlungs- und Objektforschung, 81–91.

Moser, Eva, 2012. Otl Aicher, Gestalter. Ostfildern: Thorbecke.

Nerdinger, Winfried, 1985. Der Architekt Walter Gropius. Zeichnungen, Pläne und Fotos aus dem Busch-Reisinger-Museum der Harvard University Art Museums, Cambridge/Mass. und dem Bauhaus-Archiv Berlin; mit einem kritischen Werkverzeichnis. Berlin: Mann Verlag.

Pfizer, Theodor, 1979. Im Schatten der Zeit. 1904–1948. Stuttgart: Kohlhammer.

Polster, Bernd, 2019. Walter Gropius. Der Architekt seines Ruhms. München: Carl Hanser.

Reckendrees, Alfred, 2007. Konsummuster im Wandel. Haushaltsbudgets und Privater Verbrauch 1952–1998. Jahrbuch für Wirtschaftsgeschichte 2 (2007), 29–61.

Rupieper, Hermann-Josef, 1993. Die Wurzeln der westdeutschen Nachkriegsdemokratie. Der amerikanische Beitrag, 1945–1952. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Siemen-Butz, Alexandra, 2013. Philip Rosenthal. Ein innovativer Unternehmer und politischer Mensch. Diss. phil. Eichstätt.

Spitz, René, 2002. HfG Ulm. Der Blick hinter den Vordergrund. Die politische Geschichte der Hochschule für Gestaltung, 1953–1968. Stuttgart: Edition Axel Menges.