

Erschienen in portugiesischer und englischer Übersetzung als:
»Evolução, interrupção e continuidade – os primeiros anos da Escola de Ulm«
"Evolution, disruption and continuity – the early years of the Ulm School of Design"
In: Livia Debbane (ed.) *Boa forma Gute form. Design no Brasil 1947-1968.*
São Paulo, 2021. S. 98–113, ISBN 978-84-18895-28-9.

David Oswald

Entwicklungen, Brüche und Kontinuität – Die frühen Jahre der HfG Ulm

Die Hochschule für Gestaltung Ulm war eine wegweisende Designschule und ein Ort der Kontroverse. Eine Konstellation, die kaum zufällig, sondern eher eine Notwendigkeit zu sein scheint. Denn ist man sich auch einig, alte Wege zu verlassen, ist noch lange nicht ausgemacht, in welche Richtung es weitergehen soll. Ein Leben ohne Kontroverse, ohne Diskussion, kann man an einer Hochschule führen, in der es sich alle Beteiligten im Status Quo gemütlich gemacht haben. In Ulm war dies nicht der Fall: Die Frage, was Gestaltung sei, und wie Gestaltung unterrichtet werden soll, wurde vor allem in den frühen Jahren der HfG intensiv diskutiert.

Trotz aller Meinungsverschiedenheiten und Richtungswechsel gab es aber auch eine große Kontinuität, die den inneren Kern der HfG ausmacht: Gestaltung als gesellschaftlich wirksame Disziplin, dementsprechend verantwortliche Gestalter, die Einbettung der Gestaltung in Wissenschaft und Technik, und vor allem das unnachgiebige Festhalten an der Idee eines vernunftgeleiteten und somit nachvollziehbaren Entwurfsprozesses.

In den ersten Jahren wurde vor allem das Bauhaus-Erbe diskutiert, das die HfG zu Beginn ausdrücklich antreten wollte. Die Frage, welche Teile des Bauhaus-Programms noch aktuell seien, war dabei umstritten.¹ Keine Überraschung, mehr als zwei Jahrzehnte und ein Weltkrieg später. In der Diskussion um das Bauhaus-Erbe war bereits das große Ulmer Thema angelegt: das Verhältnis von Wissenschaft und Gestaltung.² Die Entwicklung der HfG, weg von den zunächst künstlerisch geprägten

Arbeitsweisen des Bauhaus zu vermehrt wissenschaftsgetriebenen Methoden³, endete 1957 mit dem Weggang von Max Bill, der nicht nur symbolisch für das Bauhaus-Erbe und die Idee der „Guten Form“ stand.

Eine neue Schule

Genau genommen begann der erste Konflikt bereits vor Gründung der Schule, in der Phase der Planung. Die Gründer, Inge Scholl, Otl Aicher und Max Bill, waren sich in einigem einig: Es sollte eine ganzheitlich orientierte, nicht-universitäre Hochschule werden.⁴ Die ursprüngliche Idee Inge Scholls und Otl Aichers war, die Schule um das Kernthema der politischen Bildung und Methode aufzubauen. Wenige Jahre nach dem Hitlerfaschismus und dem Zweiten Weltkrieg war es das Ziel der Gründer, eine neue demokratische Elite zu formen. Wissenschaften, Technik, Gestaltung und Architektur waren im Sinne einer ganzheitlichen Bildung als Ergänzung für dieses politische Ziel vorgesehen. Wie die beiden Deutschen Aicher und Scholl, war auch der Schweizer Max Bill ein entschiedener Gegner der Nazis gewesen.⁵ Trotzdem vertrat er in der Frage der Grundorientierung der Schule einen anderen Ansatz. Bill wollte in der neuen Schule nicht die Politik, sondern die Gestaltung im Zentrum sehen – im Zentrum der Lehrpläne und im Zentrum der Macht. Diesen ersten großen Kurswechsel machten Aicher und Scholl aus Einsicht in die Notwendigkeit mit. Der prominente Künstler Max Bill war für die Realisierung des Projekts HfG zu

1 Maldonado, Tomás. „Ist das Bauhaus aktuell?“. In: *ulm* 08/09, 1963, S. 5-13.

2 Nach dem Weggang Bills zogen vermehrt wissenschaftliche Arbeitsweisen in den Unterricht ein. Einige Dozenten, vor allem der Mathematiker Horst Rittel, arbeiteten auf eine Verwissenschaftlichung des gesamten Designprozesses hin und Studierende beschwerten sich zunehmend über formalistische Übungen, deren Praxisrelevanz sie bezweifelten. Auch andere wissenschaftliche Dozenten, hielten die Designpraxis, deren Entscheidungen nie vollständig logisch herleitbar sind, für weniger wertvoll als „saubere“ Theorie. Interessanterweise waren es die selben Dozenten, die für eine größere Rolle der Wissenschaften gekämpft hatten, die sich Anfang der 1960er Jahre dem Versuch einer absoluten Verwissenschaftlichung der Gestaltung entgegenstellten: Aicher und Maldonado, mittlerweile verstärkt durch Gui Bonsiepe, vertraten die Auffassung, dass Gestaltung nie völlig in Wissenschaft aufgehen könne. Siehe: Maldonado, Tomás und Bonsiepe, Gui. „Wissenschaft und Gestaltung“. *ulm* 10/11, 1964, S. 10-29.

3 Das Bauhaus pauschal als künstlerisch und wissenschaftsfern einzuordnen wäre falsch. Auch am Bauhaus gab es eine Entwicklung von der künstlerisch-esoterischen Bauhüttenromantik der Gründerjahre (siehe Wagner, Christoph (ed.) *Esoterik am Bauhaus*, 2009.) zu einer größeren Technikorientierung

und zu einer starken Gesellschafts- und Wissenschaftsorientierung, letztere allerdings nur unter dem kurzen Direktorat von Hannes Meyer von 1928 bis 1929, auf das sich auch Maldonado explizit in „Ist das Bauhaus aktuell?“ bezog. (siehe auch Oswald, Philipp (ed.), *Hannes Meyers neue Bauhauslehre – Von Dessau nach Mexiko*, 2019

4 Die Ablehnung bezog sich dabei nicht auf das universitäre Niveau, sondern vor allem auf die starke disziplinäre Trennung, die Abwertung von Anwendung und Praxis und die universitären Lehr- und Lernformen.

5 Inge Scholl war die Schwester von Hans und Sophie Scholl, die 1943 als Widerstandskämpfer der „Weißen Rose“ hingerichtet wurden. Zu dieser Zeit war Inge Scholl in leitender Funktion für die Mädchenorganisation der Nazis tätig. Wann genau sie sich zur Anti-Faschistin wandelte ist bis heute umstritten. Siehe: Zankel, Sönke. Mit Flugblättern gegen Hitler: Der Widerstandskreis um Hans Scholl und Alexander Schmorell, 2008. Max Bill arbeitete bereits in den 1930er Jahren für die anti-faschistische Zeitschrift „information“ die in der Schweiz von einem vor Mussolini geflohenen Italiener herausgegeben wurde: Silone, Ignazio (ed.) *information – wirtschaft, wissenschaft, erziehung, technik*, 1932-1933.

wichtig, um ihn durch diesen Dissens zu verlieren.⁶ So wurde aus der geplanten politischen Schule – die auch Gestaltung integriert – zu einer Gestaltungsschule mit politisch-gesellschaftlichen Anspruch.

Max Bill und die „Gute Form“

Nach seiner zweijährigen Studienzeit am Bauhaus in Dessau, war Max Bill in den schweizerischen Werkbund⁷ eingetreten. Der Werkbund hatte unter anderem zum Ziel, einer breiten Bevölkerung ein Verständnis für die „Gute Form“ beizubringen. In den 1950er Jahren zogen Werkbund-Mitglieder mit Musterkoffern voller beispielhaft gestalteter Alltagsprodukte durch Deutschland, um materialgerechtes, funktionales, langlebiges und „ehrliches“ Design zu propagieren – im Gegensatz zu industriell produziertem Kitsch, billigen Materialimitation, und sogenannten „Dekorfehlern“. Zur gleichen Zeit half Max Bill in der Schweiz den Begriff und die Vorstellung der „Guten Form“ durch Ausstellungen und Publikationen zu popularisieren.⁸

Betrachtet man die Missionierungsarbeit des damaligen Werkbundes mit heutigem Wissen, wundert man sich, wie dogmatisch und apodiktisch argumentiert wurde. Mit bestem Gewissen wurden normative Urteile gefällt und Fragen der Gestaltung explizit zu Fragen der Moral erhoben. Demnach war es eine Frage des Anstandes, Produkte der „Guten Form“ zu kaufen. Gleichzeitig fällt auf, wie tief viele dieser Glaubenssätze noch heute in das kollektive Gedächtnis der Designdisziplin eingeschrieben sind: Einfachheit als allzeit anzustrebendes Ziel, Komplexität als Gegner, Ornament als „Verbrechen“ und der große Mythos von der „Materialgerechtigkeit“. Damit war nicht nur der Bezug zu physikalisch objektiv benennbaren Eigenschaften der Materialien gemeint, sondern auch kulturell bedingte, oder schlicht auf Basis von esoterischen Theorien zugeschriebene Eigenschaften im Sinne eines vermeintlichen Wesens des Materials.

Das Grundjahr an der HfG Ulm

1953 begann der Lehrbetrieb der HfG mit einer am Vorkurs des Bauhaus orientierten Grundlehre. Vier ehemalige Bauhaus-Lehrer unterrichteten in Ulm: Josef Albers, Johannes Itten, Walter Peterhans und Helene Nonné-Schmidt. Wie am Bauhaus, durchliefen die Studierenden aller Abteilungen das gleiche Programm, unabhängig davon ob sie Produktform, Visuelle Kommunikation oder Architektur („Bauen“) studieren wollten. Ebenfalls wie am Bauhaus, ging es zunächst um „sehen lernen“

und darum, das persönliche gestalterische Potential zu entwickeln, um „unvoreingenommen und selbständig zu arbeiten“.⁹

Das erste Grundjahr der neu gegründeten HfG begann mit einem Kurs von Walter Peterhans, der am Dessauer Bauhaus gelehrt hatte. In seinen Kursen konnte er sprichwörtlich stundenlang über einen einzigen schwarzen Strich diskutieren – wie dieser wirkt, und wie er im Format sitzt. Die Übungen waren von unzähligen Iterationen und absoluter Präzision geprägt, sowohl in Bezug auf die handwerkliche Umsetzung, wie auf die gestalterische Wirkung. An dem einen Strich auf einem großen weißen Karton wurde eine Woche gearbeitet. Mies van der Rohe sagte über Peterhans' Kurs, den er in Chicago am New Bauhaus-Nachfolger entwickelt hatte: "The effect [...] was a change of the whole mental attitude of the students. All fussiness and sloppiness disappeared from their work".¹⁰ Peterhans' Auseinandersetzungen mit Proportionen, Formen, Farben, Texturen, und Räumen kamen dabei strikt ohne jeglichen Anwendungskontext, ohne symbolische oder ikonische Referenz und ohne Bedeutung aus. Diese „Bedeutungslosigkeit“, die Beschränkung auf die elementarsten Mittel des Visuellen, hatte Peterhans' Methoden mit der Konkreten Kunst gemein – auch wenn Peterhans weder Konkreter Künstler war, noch das Ziel hatte solche auszubilden.

Max Bill, und später vor allem Tomás Maldonado, brachten einen weiteren Aspekt aus der Konkreten Kunst in die Ulmer Grundlehre ein, den Bezug zur Mathematik. Bei den mathematisch getriebenen Ansätzen ging es darum, in Sachen Erklärbarkeit, Systematik, Regelorientierung und Objektivierbarkeit voran zu kommen. Nicht nur Geometrie und Topologie wurden auf Strukturen und Körper angewandt, die Übungen wurden auch um weitere mathematisch-algorithmische Ansätze wie Sierpinski-Dreiecke, Peano-Flächen, Symmetrie-Operationen, Spiegelungen, Projektionen, Translationen, etc. bereichert. Die wahrnehmungspsychologischen, phänomenologischen Aspekte wurden jedoch nicht durch die harten mathematischen Methoden verdrängt. Auch bei Maldonado finden sich zahlreiche Übungen, die das Sehen schulen, indem zum Beispiel die Grenzen der Wahrnehmung von Ungenauigkeiten ausgelotet werden (Übung „inaxakt durch exakt“) oder wenn in abstrakten, vielfarbigen Mosaiken einige schwarze Quadrate kompositorisch so eingebettet werden sollen, dass sie nicht als Löcher, sondern als gleichberechtigte Farbe wahrgenommen werden (Übung „Schwarz als Farbe“).¹¹ Aber auch bei diesen Übungen ging es nicht darum, möglichst individuell-persönliche Lösungen zu entwickeln. Sie standen in der Tradition von Joseph Albers, der

6 Wachsmann, Christiane; Oswald, David; Kellner, Petra Die Abteilung Information der HfG Ulm – Vorgeschichte und Entwicklung in: diess. (Hg.) *Rückblicke. Die Abteilung Information an der hfg ulm*. Ulm, 2015, S. 14-23.

7 Der Werkbund wurde 1907 als Verband von Künstlern, Architekten und Industriellen in Deutschland gegründet. Inhaltlich war er stark beeinflusst von den Konzepten der Arts & Crafts-Bewegung. Heute würde man die Tätigkeit des Werkbundes wohl „Lobbyarbeit für zeitgemäßes Design“ nennen.

8 Erni, Peter. *Die Gute Form – Eine Aktion des Schweizerischen Werkbundes*, 1983.

9 „Hochschule für Gestaltung Ulm Lehrplan“, Schreibmaschinenskript, 1953, HfG-Archiv Ulm.

10 Zitiert nach: Wachsmann, Christiane „bauhüsler in ulm – Grundlehre an der HfG 1953-1955“. In: HfG-Archiv Ulm Dokumentation 4 Grundlehre, 1993, S. 4-27.

11 Lindinger, Herbert (ed.) *Hochschule für Gestaltung Ulm: Die Moral der Gegenstände*, 1987, S. 44.

bereits am Bauhaus den von Itten übernommenen Vorkurs von dessen „ganzheitlich-transzendentalen“ Theorien¹² befreite. Auch die auf Wahrnehmung abzielenden, nicht-mathematischen Gestaltungsübungen referierten bei Maldonado auf wissenschaftliche Wahrnehmungstheorien wie den Gestaltgesetzen, oder sie verbanden den Entwurf mit Zeichentheorie und semiotischen Erklärungsmodellen. Max Bill, der ebenfalls in den Grundlagen unterrichtete, stand zwischen diesen beiden Kulturen, oder anders gesagt: er verband sie. Er war sowohl im Bauhaus-geprägten künstlerischen Wahrnehmungstraining zu Hause als auch in der mathematikinspirierten Gestaltungslogik der Konkreten Kunst. Auch Tomás Maldonado war 1954 als waschechter Konkreter Künstler von Buenos Aires nach Ulm übersiedelt, wenn auch mit einem großen Hang zu den Wissenschaften, zur Theorie und zur Theoriebildung. Im Gegensatz zu Bill war er aber kein erfahrener Gestalter von Gebrauchsgegenständen. Maldonado hat Bill allerdings schnell überholt. Nicht indem er der bessere Produktgestalter geworden wäre, sondern in seiner entschlossenen Orientierung auf das neue Berufsbild des Industrial Designers. Der Designer nicht als künstlerisch-genialischer Besserwisser, der sein Können aus persönlicher Erfahrung, festen Grundsätzen und Intuition schöpft, sondern als Teil eines Teams von Experten, das möglichst wissenschaftlich informiert arbeitet. Eine kanonisch-moralische Einteilung in „gute Formen“, und im Umkehrschluss auch in „schlechte Formen“, ist solch einem Ansatz naturgemäß fremd. Kein Wunder, dass es in Ulm Konflikte gab.

Otl Aicher – Gestaltung zwischen Demokratisierung und Dogmatismus

Otl Aicher schlug sich in diesem Konflikt auf die Seite der Erneuerer, die sich vom Bauhaus zunehmend distanzieren wollten. Aicher hatte im ersten Grundjahr nach Eröffnung der Schule noch selbst die Kurse der alten Bauhäusler besucht. Er war zwar der Initiator und Mitbegründer der Schule, jedoch war er damals ebenfalls weit davon entfernt, ein angesehenere erfahrener Gestalter zu sein. Aicher lernte jedoch schnell und unterrichtete bald selbst Grundlagenkurse.

Von allen Ulmer Dozenten ist Aicher derjenige, der sich später am radikalsten von der Kunst abgrenzte – bis hin zu beleidigender Polemik gegen alle Kunst und „die Künstler“.¹³ Gleichzeitig finden sich bei Aicher zahlreiche dogmatische Gestaltungsgrundsätze und eine ordentliche Portion Skepsis gegenüber empirisch erlangten Erkenntnissen – vor allem wenn sie seine Auffassungen in Frage stellen könnten.¹⁴ Aichers

Gestaltungsgrundsätze sind dabei teilweise rational erklärbar und beruhen auf wahrnehmungsphysiologischen Prinzipien, so z.B. die bessere Lesbarkeit von linksbündigem Satz und die Ablehnung von Block- und Versalsatz. Die Ablehnung von Gemischtschreibung¹⁵ dagegen, und die vom Bauhaus übernommene Idee, alles in Kleinbuchstaben zu schreiben, wurde mit einem theoretischen Überbau hergeleitet, der zwar argumentativ nachvollziehbar, aber am Ende eher Ausdruck einer Haltung als Dienst am Leser ist: Es ist zwar ein sympathischer Gedanke, nicht Personen und Dinge groß zu schreiben, sondern Tätigkeiten, also die Verben. Nur weil sich dies aber zu stark vom gewohnten unterscheidet, blieb Aicher dabei alles klein zu schreiben. Lesbarer wird durch diese Verringerung von bedeutsamer Varianz nichts.

Auch Mittelsatz und Großbuchstaben lehnte Aicher nicht nur aus Gründen der Lesbarkeit ab. Weil diese Formen zu Zeiten des Feudalismus üblich waren, waren sie für Aicher auch mit autoritärem Gestus kontaminiert und daher abzulehnen. Aicher nutzte bei den Olympischen Spielen 1972 bekanntermaßen alle Regenbogenfarben – außer Rot – um sich möglichst deutlich von den Olympischen Spielen Nazi-Deutschlands im Jahr 1936 zu unterscheiden. Darüberhinaus war Rot für ihn die Farbe der Diktaturen, die er Zeit seines Lebens vermied wo immer es ging. „Rot gleich Totalitarismus“: das ist kulturhistorisch zwar nicht falsch, aber in seiner Absolutheit eben auch nicht richtig. Rot ist nun mal auch die Farbe der Feuerwehr und von Tomaten.

Spannender als noch weitere Glaubenssätze Aichers zu dekonstruieren, sind aber die dahinter liegenden Fragen der gesellschaftlichen Wirkung der Gestaltung: Wirkt die Beachtung oder Nicht-Beachtung solcher Gestaltungsregeln wirklich in einem gesellschaftspolitischen Sinne auf die Empfänger dieser visuellen Codes?

Design und Gesellschaft

Viele historische europäischen Designbewegungen – Arts & Crafts, De Stijl, der Werkbund, das Bauhaus, die HfG Ulm – postulierten einen Wirkzusammenhang zwischen Gestaltung und Gesellschaft. Sie verknüpften die Frage, wie wir unsere materielle, dingliche Welt gestalten, mit der Frage, wie wir leben wollen und in welcher Art von Gesellschaft. Man war überzeugt, dass bei der „Guten Form“ nicht nur die Form gut ist, sondern dass diese auch eine positive gesellschaftliche Wirkung hat. Diese Vorstellung lässt sich in vier, teilweise überlappende, Thesen zerlegen:

12 Itten hat zwar einerseits große Verdienste z.B. in der Popularisierung einer systematischen Farbtheorie. Andererseits hat er Zeit seines Lebens nach Theorien gesucht, die alles verbinden und erklären, also nicht nur Farbphänomene, sondern auch Musik, Gesundheit, die Schöpfung und den ganzen Kosmos in einer ganzheitlichen Weltformel. Ein Beispiel aus Ittens Buch *Die Kunst der Farbe* (1970, p. 90): „Wenn zwei Farben miteinander gemischt werden, so muß sich die Deutung der entstehenden Mischfarbe sinngemäß aus den Deutungen der beiden Farben ergeben. [...] Gelb und Blau ergibt Grün = Wissen und Glaube ergibt Mitgefühl“. Solch eine eindeutige Zuordnung von Farben zu Bedeutungen gilt heute sogar innerhalb eines halbwegs homogenen Kulturraumes als völlig abwegig.

13 Aicher, Otl. „Die Unterschrift“. In: *Die Welt als Entwurf*, 1991.

14 Aicher weigerte sich lange anzuerkennen, dass Serifenschriften besser lesbar sind als moderne Groteskschriften – auch wenn Studien dies experimentell belegten.

15 Die standardmäßige Nutzung von Groß- und Kleinbuchstaben in der Deutschen Rechtschreibung.

1. In der Gestaltung äußert sich die Haltung der Entwerfenden.

Das gestaltete Artefakt verkörpert diese Haltung.

Selbst wenn sich viele Gestaltenden nicht bewusst sind, wie ihre Haltungen und Überzeugungen ihre Entwürfe beeinflussen, dürfte dieser Zusammenhang unstrittig sein. Nehmen wir einen Gebrauchsgegenstand als Beispiel, wie er am Bauhaus und an der HfG Ulm gestaltet wurde. Marianne Brandts Silberteekanne von 1924 und Nick Roerichts TC100 Kännchen von 1959. Außer ihren grundlegenden Funktionen – Tee oder Kaffee aufnehmen und ausgießen – haben die beiden Entwürfe fast nichts gemeinsam. Brandts Teekanne ist strikt in den geometrischen Grundformen gehalten: Kreis, Quadrat, Dreieck.¹⁶ Diese Herangehensweise, bei der formale „Reinheit“ wichtiger ist als Handhabungsaspekte – z.B. gut kontrollierbares Einschenken und Tropfen vermeiden – steht der von Roericht diametral gegenüber. Der erste und entscheidende Unterschied in Brandts und Roerichts Haltung zeigt sich jedoch in ihrer jeweiligen Entscheidung für einen Kontext und die Nutzergruppe. Roericht wählt die professionelle Gastronomie und entwickelt seine Anforderungen unter anderem durch eine Analyse von Arbeitsabläufen. Der Entwurf ist stimmig, aber absichtlich alles andere als elegant. Als Teil eines formal konsistenten modularen Systems, muss das Kännchen möglichst stapelbar, platzsparend, robust und gut zu reinigen sein.

2. Das Artefakt wirkt anschließend im Sinne dieser Haltung auf die Nutzer_innen, es verändert sie bzw. ihr Verhalten.

Auch wenn es viele Fälle gibt, in denen die Wirkung der Dinge auf die Nutzer_innen evident ist, ist es nicht selbstverständlich, dass dieser Wirkmechanismus verallgemeinerbar wäre. Es gibt einige gewichtige Fürsprecher dieser Theorie: Friedrich Nietzsche („Unser Schreibzeug arbeitet mit an unseren Gedanken.“), Marshall McLuhan („We shape our tools, and thereafter our tools shape us.“), Bruno Latour (Dinge als „Akteure“). In der klassisch-modernen Architektur standen große Glasflächen für „Transparenz und Offenheit“. Nicht nur physikalisch, sondern auch symbolisch – im Sinne einer offenen, demokratischen Gesellschaft. Das klingt zunächst plausibel. Heute sind große bodentiefe Fenster jedoch kaum mehr ein Indikator für die demokratisch-fortschrittliche Haltung des Architekten oder der Bewohner. Eher für Reichtum. Der Mechanismus, durch den Menschen durch die Nutzung solcher Gebäude zu besseren demokratischen Menschen werden, scheint ebenso fragwürdig.¹⁷ Gleichzeitig ist allgemein akzeptiert, dass z.B. Stuhl-Tisch-Anordnungen auf Gruppen- und Arbeitsprozesse wirken. Hier

ist das Layout zunächst Ausdruck von Machtverhältnissen. Man vergleiche nur das Standard-Layout eines Gerichtssaals mit dem Stuhlkreis einer Selbsthilfegruppe. Diese Layouts sind nicht nur *Ausdruck* einer Haltung oder eines Willens, sie machen auch *Eindruck*. Ein hierarchisches Layout – der Richterstuhl vorne, mittig, erhöht – bewirkt ein anderes Verhalten als gleiche und damit gleichberechtigte Sitzgelegenheiten an einem runden Tisch.

Um auf die Teekannen zurückzukommen: Offensichtlich unterscheiden sich das Bauhaus und das HfG Ulm-Produkt nicht nur in den Designkriterien sondern auch in ihren sozialen Funktionen. In seinem ursprünglichen Kontext, zum Beispiel in einer Kantine, hat das TC100 Geschirr angesichts seiner vorsätzlichen Ausdruckslosigkeit wenig Chancen seine Nutzer_innen zu beeindrucken. Das Bauhaus-Modell dagegen ist nicht nur ein Anzeichen für Wohlstand¹⁸, es stattet den Besitzenden mit jenem kulturellen Mehrwert aus, der Kunstwerken anhängt und verbindet ihn oder sie mit der Kunstgeschichte. Dass man sich heute auch durch den stolzen Besitz eines TC100-Services statusfördernd als Design-Connoisseur positioniert, das ist eine andere Geschichte.

3. Die Gesellschaft, das politische und das wirtschaftliche System, beeinflussen die Gestaltung oder determinieren sie sogar.

Diese Tatsache wird oft bedauert,¹⁹ aber kaum bezweifelt. Gerade am Beispiel der HfG Ulm kann man sehen, wie der langsame Übergang von einer nachkriegsgeprägten Mangelwirtschaft zu Beginn der 1950er Jahre zur einer Wirtschaft der übersättigten Märkte Ende der 1960er Jahre, dazu führt, dass Paradigmen der Gestaltung in Frage gestellt werden. Selbst Firmen wie Braun, die lange als die wegweisenden Evangelisten der asketischen Ulmer Ästhetik galten, begannen in den 1970er Jahren ihre Produktpalette zu diversifizieren. Als Hans Gugelot Brauns elektrischen Rasierapparat „Sixtant SM3“ mitgestaltete, war er sich sicher, dass eine zukünftige Änderung des Designs nur als Teil einer technologischen Weiterentwicklung notwendig werden könnte. Ansonsten wurde der Entwurf als perfekte und daher zeitlose – Übersetzung der Funktion „rasieren“ in eine Produktform betrachtet. Heute bietet Braun nicht nur einen Rasierer mit perfekter Form an, sondern elf. Technisch unterscheiden sich diese nur unwesentlich. Wenn man die Farbvarianten mitzählt, sind es sogar 28 verschiedene Modelle. Die Designlogik folgt hier eher der Verkaufsoptimierung als der Nützlichkeit, Gebrauchstauglichkeit und Langlebigkeit.

In Ulm herrschte freilich nicht die Meinung vor, dass sich das Design an solche Irrationalitäten der Überproduktion und

16 Korpus, Griff und Deckel basieren auf perfekten Kreisen, der Sockel ist quadratisch, das Dreieck findet man in der Schnaupe, deren Winkel exakt 45° beträgt.

17 Das extremste Beispiel hierfür dürfte Fritz Ertl sein, der von 1928 bis 1931 am Bauhaus Dessau studierte und später stellvertretender Bauleiter des KZ Auschwitz war. Siehe Seeger, Adina. „Fritz Ertl – Bauhauschüler und Baumeister im KZ Auschwitz-Birkenau“. In: Oswalt, Philipp (ed.), *Hannes Meyers neue Bauhauslehre – Von Dessau nach Mexiko*, 2019, S. 497-506.

18 Marianne Brandts Teekanne ist heute noch im Merchandising Shop des Bauhaus-Archivs in Berlin erhältlich, für gut 9.000 Euro.

19 Mit Aussagen wie „Eigentlich sollte Design nicht nur Verkaufsförderung und Imagearbeit sein.“ oder „Eigentlich sind Designer die Anwälte der Nutzer und der Umwelt.“ Der Haken ist das „eigentlich“ – denn ein nüchterner Blick auf die real existierende Designpraxis belegt eher das Gegenteil.

des *consumerism* anpassen sollte, zum Beispiel durch funktional-technisch unnötige Produktdifferenzierung, Fokus auf symbolisch-emotionale Werte wie Image und Status, die Gebrauchswert, Langlebigkeit und Gebrauchstauglichkeit als Ziele ersetzen. Im Gegenteil, ein großer Teil der Ulmer waren überzeugt, dass ihre Auffassung von Gestaltung schon die richtige sei, jedoch die wirtschaftliche Welt drumherum die falsche. Nur folgerichtig, dass sich dann die Wirtschaft ändern sollte und nicht die Gestaltung. Mit heutigem Wissen kann man dies leicht als einen naiven Gedanken abtun. Denn wir haben gesehen, wie sich die Welt seit den 1970ern verändert hat und welche Wirkmacht die größere ist, die des Wirtschaftssystems oder die der Gestaltung: It's the economy, stupid!

4. Die gestalteten Systeme und Artefakte, die dingliche Welt, beeinflusst den Menschen, und in Folge die Gesellschaft und das politische System.

Design verbessert also die Welt? Das kommt sehr darauf an, wie man „verbessern“ definiert – und natürlich wie man „Design“ definiert. Meint man einen langfristigen positiven Effekt auf *alle* Menschen, Gesellschaft und Natur, so trifft dies leider selten zu. Es bleibt die ernüchternde Erkenntnis, dass die Vorstellung vom Design als dem großen Problemlöser nicht völlig falsch ist, jedoch angesichts der Wirkmächtigkeit der real existierenden kapitalistischen Wirtschaft auch weit davon entfernt ist, richtig zu sein. Ja, Gestaltung verändert die Welt, sie prägt auch das Handeln der Menschen. Da die Gestaltung aber nie alleine und meist innerhalb der existierenden Systeme agiert, ist ihre disruptive Kraft beschränkt. Dass die Gestaltung einen Beitrag zur Verbesserung der Welt leisten kann ist unbestritten, dass sie den *entscheidenden* Beitrag zur Rettung derselben leisten wird ist unwahrscheinlich. Designer die dies glauben, haben sich innerlich noch nicht vom künstlerischen Größenwahn des Bauhaus-Manifests von 1919 verabschiedet.²⁰

Es spricht trotzdem nichts dagegen und vieles dafür, den Beitrag den wir als Gestalter leisten können zu leisten. Wenn etwas an der HfG Ulm bis heute aktuell ist, dann diese Haltung.

²⁰ Ein Zitat als Beispiel: „Der Künstler ist eine Steigerung des Handwerkers. Gnade des Himmels läßt in seltenen Lichtmomenten, die jenseits seines Wolgens stehen, unbewußt Kunst aus dem Werk seiner Hand erblühen“ Gropius, Walter. *Bauhaus Manifest*, 1919.