

Edition Axel Menges GmbH
Esslinger Straße 24
D-70736 Stuttgart-Fellbach
tel. +49-711-5747 59
tel. +49-172-711 42 76
fax +49-711-5747 84
AxelMenges@aol.com



Volker Fischer

**Ornament & Versprechen – Postmoderne und Memphis
im Rückblick**

64 pp. with 116 ill. in colour, 210 x 297 mm, soft-cover, German
ISBN 3-9332565-45-2

Euro 19.80, sfr 29.90, £ 13.90, US \$ 19.80, \$A 36.00

The title of the publication is intended as an allusion to the virtually manifesto-like treatise »Ornament und Verbrechen« of 1908 by the Viennese architect Adolf Loos. For more than six decades – from the Deutscher Werkbund and the Bauhaus to the Ulm School and Functionalism – this influential document effectively legitimized the taboo on every kind of decoration and ornamentation. Our title thus calls attention to the change of perspective unanimously adopted by architecture and product design primarily in the 1980s.

Both Postmodernism and Memphis – two movements which today exhibit greater similarities than differences – were above all aesthetic reactions to Functionalism, which they considered cold, technocratic and one-sidedly rational.

The 1980s were generally described as the decade of a »semantic turn«, i. e. a turn towards narrative-poetic products which countered the iconographic drought of late Functionalism with cheeky, nostalgic, brilliantly colourful, ornament-enamoured alternatives.

With its recourse to historical styles from the Renaissance to Biedermeier, Postmodernism also attributed new meaning and relevance to surfaces and their internal structures, and accordingly to decoration and ornamentation. The Memphis designers also generated a new richness and sensuality of the surface, deriving stylistic elements from ethnological ornament or distilling them from contemporary »everyday« surfaces such as tram steps, computer patterns or the printed forms on which every bureaucratic procedure depends. Both Postmodernism and Memphis ultimately attempted to apply traditional means of aesthetic surface design to the »Zweite Moderne« (Second Modernism) of electronics, digitalization, microelectronics and micromechanics. In this sense, as a transitional phase to a digitalized world and product environment, »re-ornamentalization« was indeed a promise.

The internationally known architecture and design historian Volker Fischer was deputy director of the Deutsches Architekturmuseum in Frankfurt am Main for over ten years. Since 1995 he has built up a new design department in the Museum for Applied Arts in Frankfurt; in addition to his museum work he teaches history of architecture and design at the Hochschule für Gestaltung in Offenbach.

Distributors

Brockhaus Commission
Kreidlerstraße 9
D-70806 Kornwestheim
Germany
tel. +49-7154-1327-33
fax +49-7154-1327-13

Lavis Marketing
71 Lime Walk
Headington
Oxford OX3 7AD
United Kingdom
tel. +44-1865-76 75 75
fax +44-1865-75 00 79

National Book Network
4501 Forbes Boulevard
Lanham, MD 20706
USA
tel. +1-800-462 6420
tel. +1-301-459 3366
fax +1-301-429 5746

books@manic
POB 8
Carlton North
Victoria 3054
Australia
tel. +61-3-9384 1437
fax +61-3-9384 1422

Volker Fischer

ORNAMENT & VERSPRECHEN

Postmoderne und Memphis im Rückblick



Volker Fischer

ORNAMENT
& VERSPRECHEN
Postmoderne und Memphis im Rückblick

Edition Axel Menges



Alessandro Mendini:
Zeichenschablone
„Mendingrafo“, 1984,
Museo Alchimia, Italien,
Dauerleihgabe

Aufschlagende Weise kommentierte 1984 Alessandro Mendini die Ornament- und Dekoreuphorie. Sein „Mendingrafo“ aus transparentem Acryl paraphrasiert gängige Architekturschablonen und ersetzt deren Symbole durch ein eigenes Dekorrepertoire. Neben der Verwendung für diverse eigene Gemälde können so auch andere Entwerfer Mendinis Zeichensprache nutzen: eine Vermarktungsstrategie nicht ohne subversive Ironie.

© 2005 Edition Axel Menges, Stuttgart / London
ISBN 3-932565-45-2

Alle Rechte vorbehalten, besonders die der Übersetzung in andere Sprachen.

Ulrich Schneider

Vorwort

Durch die Jahrhunderte können im Bereich der Angewandten Kunst zumal Möbel als Spiegel der ihnen zeitgenössischen Architektur betrachtet werden. So verwerten die Fassadenschränke der Renaissance Elemente der großformatigen Bauzier und unterwerfen sie sinnvoll der Funktionalität. Gleiches gilt für die Objektkultur der klassischen Gegenwart. Gleichzeitig mit der Architektur der Postmoderne wurde das Produktdesign von diesem Vexierspiel von Innovation und Retrospektive erfasst. Bezeichnend, dass vor zwanzig Jahren sich auch die Grenze zwischen Architekten und Designern verwischte.

So ist es geradezu selbstverständlich, dass das Museum für Angewandte Kunst Frankfurt in die Geburtstagsfeier des Deutschen Architektur Museums und die dortigen Jubiläumsausstellung „Revision der Postmoderne“ mit einer Präsentation der eigenen Bestände postmodernen Designs einstimmt. „Ornament und Versprechen“ betitelt der zuständige Kurator, Prof. Dr. Volker Fischer, die Schau, die dadurch besonders reizvoll wirkt, als ein engagiertes Publikum hier den Wert und die Bedeutung heimischen Kulturerbes in musealer Umgebung vermittelt bekommt.

Prof. Dr. Fischer sei für diese Ausstellung gedankt, umso mehr er durch freundschaftliche Beziehungen zu den Designern und Produzenten einen großen Teil der Sammlung als Geschenk für das Museum erwerben konnte. Frau Direktor Prof. Dr. Ingeborg Flage danken wir für die kreative Freundschaft mit unserem Nachbarhaus am Main, die im Rahmen der Ausstellungen zu einem gemeinsamen Symposium über die Postmoderne führt. Und ein Dank gilt auch jenen, die unsere Ausstellung unterstützt haben: Dem Dezernat für Kultur und Freizeit, das mit dem Kooperationsfonds die Zusammenarbeit zwischen den Museen Frankfurts würdigt, sowie einem verlässlichen Partner des Museums für Angewandte Kunst Frankfurt, der nicht genannt sein will.

Volker Fischer

Ornament und Versprechen

Ein Blick zurück nach vorne

Mit der Anspielung auf jenes 1908 formulierte, fast manifestartige Traktat „Ornament und Verbrechen“ des Wiener Architekten Adolf Loos, welches mehr als sechs Jahrzehnte – vom Deutschen Werkbund und dem Bauhaus bis zur Ulmer Schule und dem Funktionalismus – wirkungsmächtig die Tabuisierung jedweder Dekore und Ornamente legitimiert, ist jener Wechsel der Perspektive fokussiert, der übereinstimmend die Architektur und das Produktdesign hauptsächlich in den 1980er Jahren bestimmte.

Nach nahezu drei Jahrzehnten erscheint es kaum sinnvoll, es sei denn unter dem Gesichtspunkt einer eher nostalgischen Rekapitulierung vergangener, eigentlich schon „historischer“ Debatten, den seinerzeit kontrovers, teilweise erbittert geführten Diskurs zwischen „Modernisten“ und „Postmodernisten“ noch einmal aufzurollen. Hier sei der interessierte Leser auf umfangreiche und detaillierte Werke von Heinrich Klotz, Charles Jencks, Paolo Portoghesi, Michael Collins, Wolfgang Wechs, Jean-François Lyotard, des Autors u.a. hingewiesen.

Wohl aber zeigt ein distanzierter Blick auf die Produktkultur der 1980er Jahre, dass damals eher stilistisch-formale Revisionen der Moderne im Fokus des Interesses der Gestalter standen als technologische Innovationen. Dies gilt ja im übrigen auch für die Architektur in ähnlicher Weise. Die Digitalisierung vieler Produktfelder, zu schweigen von einer darauf Bezug nehmenden entsprechenden Entwurfslogik, war allenfalls in Anfängen ange-dacht. Mobile Phones, Laptops, ubiquitäre Videospiele, elektronische Animationen und post-produktions, interaktive „virtual pets“ wie etwa Tamagotchis, Furby's und Aibos, waren noch kaum vorstellbar, zu schweigen vom Internet, dessen Möglichkeiten und gesellschaftlichen Folgen.

Nein, sowohl die Postmoderne wie Memphis, die von heute aus mehr verbindet als trennt, waren zuallererst ästhetische Reaktionen auf den als kalt, technokratisch und einseitig bloß rational empfundenen Funktionalismus, der Architektur und Produktdesign bis dahin dominiert hatte. Beide Disziplinen drohten in funktionalistischer Erstarrung zu vereisen. Die

Postmoderne, aber durchaus auch Memphis waren also zuallererst Reaktionen auf einen Mangel, auf jene Blauere und die Perpetuierung eher langweiliger ergonomischer und statischer Kanons, die man paradigmatisch mit Stichworten wie „Märkisches Viertel“ oder „Hannoveraner Straßenbahnen“ benennen könnte. Damals durchaus schon etablierte Entwerfer – alle etwa zwischen 45 und 50 Jahre alt, – empfanden einen Verlust an Ausdrucksfähigkeit und Sprache, an Reichhaltigkeit und an Rhetorik der Produkt- und Architekturvokabulare, dem sie nun neu und anders begegnen wollten.

Mit teilweise tatsächlichen, teilweise nur zugeschriebenen Zitaten theoretischer Protagonisten jener in Rede stehenden Bewegungen mag das Verbindende von Postmoderne und Memphis ebenso deutlich werden wie ihre Absetzbewegung vom „Reinheitsideal“ der Moderne:

1. Zurück zur Fassade! (Robert Venturi)
2. Ornament ist kein Verbrechen! (Ettore Sottsass)
3. Der Kitsch ist das trojanische Pferd der Volksmassen! (Alessandro Mendini)
4. Mainstreet is almost all right! (Robert Venturi)
5. Not „less is more“ (Mies van der Rohe), but „less is a bore“ (Robert Venturi)
6. Nicht nur Funktion, sondern auch Fiktion! (Heinrich Klotz)
7. Form, Funktion, Material und Oberflächen sind voneinander unabhängige Kategorien! (Barbara Radice)
8. Geschichte ist keine Sünde, sondern Voraussetzung allen gestalterischen Handelns! (Paolo Portoghesi)
9. Es geht nicht um Nostalgie, sondern um Anverwandlung! (Charles Jencks)
10. Architektur und Design unterliegen prinzipiell dem gleichen Entwurfsparameter! (Matteo Thun)

Viele der Produkte, die in dieser Ausstellung gezeigt werden und vollständig aus der Sammlung der Designabteilung des Museums für Angewandte Kunst stammen, haben inzwischen historischen Charakter. Andererseits entsteht nach wie vor postmodernes Design, z.B. die nach und nach stattfindende Komplettierung der postmodernen Produktserie von Küchen- und Tischobjekten von Michael Graves für Alessi. Dies ist ein Indiz dafür, dass im Kontext der verschiedenen zeitgenössischen Stilauffassungen und Produktsprachen die Postmoderne ihren etablierten Platz hat. Trotzdem muss man sich vor Augen halten, dass mit Postmoderne und Memphis stilistische Überzeugungen zur Debatte stehen, deren Anfänge ein halbes Jahrhundert zurückreichen. Der zeitliche Abstand ist also so, als wenn sich die Bauhaus-Architekten und Designer über dem Zeitraum von 1870 zu äußern gehabt hätten. Insofern geht es bei der Betrachtung und Würdigung der hier zusammengestellten Entwürfe inzwischen mehr um eine historische Einordnung, um eine kulturgeschichtliche Einschätzung eines weitgehend vergangenen Phänomens, auch wenn manche Einsichten der Postmoderne ebenso wie Einsichten der klassischen Moderne bis heute nachwirken. Der Begriff der Postmoderne wurde von dem Architekturhistoriker Charles Jencks Anfang der 1980er

Jahre populär gemacht, von Jürgen Habermas und Jean-François Lyotard kritisch begleitet und jenseits der Architektur auf allgemeinere gesellschaftliche Phänomene bezogen. Die „Kernzeit“ der Postmoderne allerdings als ästhetische Disziplin bezieht sich auf dem Zeitraum von etwa 1978 bis 1988, also auf zehn Jahre. Die „Heros“ dieser Entwurfsauffassung waren in Amerika Robert Venturi, Charles Moore, Michael Graves, Robert A.M. Stern und Stanley Tigerman, in Europa James Stirling, Hans Hollein, in gewisser Weise auch Aldo Rossi und Oswald Mathias Ungers sowie Paolo Portoghesi, in Japan vor allem Arata Isozaki, sowie etwa weitere zwei Dutzend Entwerfer und Architekten in der zweiten Reihe. Für die Memphis-Sprache waren Ettore Sottsass, Michele de Lucchi, Matteo Thun, Georges Sowden, Natalie du Pasquier und andere stillagenbestimmend. Hier reichen die Vorläufer von Archizoom und dem Superstudio aus den 1960er Jahren bis zum Studio Alchimia um Alessandro Mendini und Ettore Sottsass in den 1970er Jahren, das die bunt-schrielle, additive und collagierte, oft ironische Produktsprache des „Radical Designs“ begrenzt salonfähig machte. Insgesamt hat man die 1980er Jahre als Jahrzehnt einer „semantischen Wende“ bezeichnet, d.h. eine Wende hin zu narrativ-poetischen Produkten, die der ikonographischen Dürre des Spätfunktionalismus freche und ironische, nostalgische, ornament- und dekorverliebte, farbenprächtige Alternativen entgegengesetzten. Postmoderne und Memphis sind sich darin einig, dass historisches Wissen Entwürfe immer bereichert und keinesfalls, wie etwa das Bauhaus und der Funktionalismus propagierte, ärmer und ästhetisch zweitrangiger macht. Ebenso verbindet beide Richtungen ein Entwurfsdenken, das prinzipiell relativ ist und sich ebenso an der Geschichte wie am Alltag abarbeitet. Daraus folgt, das „high“ und „low“ als Wertparameter gleichberechtigte Legitimität haben. „Kulturwissen“ soll also gewissermaßen „Alltagswissen“ werden. Außerdem sei die Empfindung von Schönheit immer abhängig von sozialen Codes und insofern die Verdikte von Kitsch und „schlechtem Geschmack“, bei Licht betrachtet, selbst Ausdruck soziokultureller Ignoranz. Und schließlich: eine begründete und ernsthafte Ironie gegenüber der Geschichte und ihren Stillagen ist sowohl für postmoderne Entwerfer wie jene im Memphis-Umfeld die letzte noch mögliche Form aktueller gestalterischer Auseinandersetzung.

Ich denke, dass die Produktsprachen der Postmoderne und von Memphis damals unsere Produktumwelt oft bereicherten, manchmal verstörten, in jedem Falle in Bewegung brachten. Und eines kam hinzu: plötzlich wurden die Entwerfer als „celebrities“ gehandelt: ihre Entwurfszeichnungen, oft auch ihre Produkte wurden zu hoch dotierter Galerienware. Architektur und Design wurden wie so viele andere Kulturbereiche, ob Literatur, Theater, Ballett oder Film, nun ebenso Ausdruck und Spielwiese eines „Starsystems“ und „Autorendesigns“, wodurch dann selbst noch „no-name“-Produkte wie Teppichböden oder Tapeten geädelt werden konnten.

Es sollte deutlich geworden sein, dass die Postmoderne mit ihrem Rekurs auf historische Stülaggen von der Renaissance bis zum Biedermeier auch den Oberflächen und ihrer

Binnenstrukturierung, mithin den Dekoren und Ornamenten, neue Bedeutung und aktualisierte Aussagefähigkeit zusprach. Die Swid-Powell-Porzellane ebenso wie deren versilberte Produkte machen dies deutlich. „Historische“ Holzurniere und deren Maserungen traten hinzu. Aber auch die Memphis-Designer versuchten, mit ethnologischen Ornament-Derivaten oder solchen, die sie aus zeitgleichen „Alltags“-Oberflächen wie Straßenbahntrittbretern, Computer-Patterns oder Behördenformularen destillierten, eine neue Reichhaltigkeit und Sensualität von Oberflächen zu erzeugen. Oft ist dies geglickelt, manchmal war es auch nur „l'art pour l'art“. Und es war eine letzte, nicht zuletzt vom Schrecken diktierte Reaktion auf die sich in den 1980er Jahren deutlich abzeichnende Beschleunigung neuer Materialien, Produktionsweisen und Herstellungsprozesse, die dann in den 1990er Jahren zu recycelbaren Kunststoffen, High Tech-Keramik, Fließholz, Gel-Substanzen, Spritzguß-Rotationsverfahren, Sinter-Techniken u.a. führte. Wie am Ende des 19. Jahrhunderts mit seinen historischen Neo-Stillen die mit Macht beginnende erste Moderne noch einmal mittels ästhetisch-individueller Überschreibungen humanisiert werden sollte, so geschah dies mit der Postmoderne und Memphis nochmals am Ende des 20. Jahrhunderts. Selbst die computergefrästen Lochblech-Patterns eines Matteo Thun versuchen, jener Zweiten Moderne der Elektronik, Digitalisierung, Mikroelektronik und Mikromechanik mit den tradierten Mitteln ästhetischer Oberflächengestaltung beizukommen. Insofern war die „Re-Ornamentalisierung“ als Durchgangsphase hin zu einer digitalisierten Welt und Produktumwelt durchaus ein Versprechen; und von Swatch über Ritzenhoff bis zur Diskussion über die Gestaltung von „Benutzeroberflächen“ sehen wir heute die Folgen. Die Postmoderne war der Vorschein ihrer eigenen Abstraktion.

Die Gewichtung der Objekte innerhalb unserer Sammlung entspricht keineswegs immer der objektiven Bedeutung mancher Entwerfer in diesen Produktsprachen der Postmoderne und von Memphis. Die in der Ausstellung und der sie begleitenden Publikation dokumentierten Objekte sind fast durchgehend Donationen, die auf Grund freundschaftlicher Kontakte zu Designern und Unternehmern möglich wurden. Insofern ist dieser Teilsammlung der Designabteilung des Frankfurter Museums für Angewandte Kunst Subjektivität und eine gewisse Zufälligkeit eingeschrieben, die nicht nur, aber durchaus auch auf Occasionen beruht. Trotzdem glaube ich, dass paradigmatisch das Charakteristische von postmodernem und Memphis-Design deutlich werden kann. Beide dieser „Haltungen“ sind relativ zeitnah zu ihrem Entwurfszeitraum in Bild, Text und theoretischen Debatten in den 1980er Jahren umfangreich dokumentiert worden. Deshalb folgen am Ende dieses Kataloges ausgewählte Literaturhinweise.



Alessandro Mendini: Redesign
Thonet, 1979, Anthologie
Quartett, Deutschland 1990
Inv. Nr.: D 533

Bevor ab 1981 die Gruppe Memphis das funktionalistische Verhältnis von Funktion und der ihr dienenden Form radikal veränderte, hatte bereits die ebenfalls in Mailand ansässige Designergemeinschaft Alchimia dieses Verhältnis zur Disposition gestellt. Eine ihrer Protagonisten, Alessandro Mendini, versah seit Mitte der 1970er Jahre bekannte Stühle von Mackintosh, Breuer, Rietveld oder Thonet mit verfremdenden Applikaten und ironischen Formenveränderungen, um sie einer erneuten, sensibilisierten Wahrnehmung zugänglich zu machen. Dieses Vorgehen nannte Mendini „Re-Design“. Es ist eine vergleichbare Strategie zu Venturis Diktum „Mainstream ist almost all-right“. Das Vorgehen wird im Gegensatz zur Auffassung der klassischen Moderne bei beiden Konzepten nicht als abgelehnt, überholt und niveaulos angesehen, sondern als kreatives Reservoir, aus dem man für Neuentwürfe der Gegenwart Anregungen schöpfen kann. Dem in unserer Sammlung befindlichen Thonet-Stuhl verpasste Mendini ein amöbenhaftes „Malerpaletten“-Applikat als Ergänzung der Rückenlehne sowie einen unregelmäßigen Strahlenkranz aus weit auskragenden Stahlröhren mit farbigen Holzkugeln als Endstück. Dies erinnert sowohl an die berühmte ebenso mit Farbkugeln bestückte Wandgarderobe von Charles Eames als auch an die ebenfalls aus den späten 1950er Jahren stammende Wanduhr von George Nelson. So wird eine Ikone der Designgeschichte – Thonet's Stuhl Nr. 15 – mit bewusst gewählten Assoziationen von zwei weiteren Designikonen aus anderer Zeit überblendet. Unterschiedliche Stile, Rezeptions- und Wahrnehmungsgewohnheiten werden also mit einer durchaus postmodernen Strategie relativiert und miteinander verwirbelt. Und es passt zur generell gebrochenen Säkularität der Postmoderne, dass Mendinis' Thonet-Stuhl seinerseits nach gut einem Vierteljahrhundert selbst bereits wieder zu einer Design-Ikone geworden ist.

Alessandro Mendini, Piercarlo Bontempi,
Walter Gervasi, Giorgio Gregori (Alchimia):
Teeservice, 1988, Tirschenreuth, Deutschland
Inv. Nr.: 15101-15106



Dieses Porzellan-Service von Alchimia, von Alessandro Mendini gemeinsam mit drei weiteren Gestaltern entworfen, versucht gemäß dem Mendini-Motto „Der Kitsch ist das trojanische Pferd der Volksmassen“, traditionelle Formen durch ihre unkonventionelle Verwendung erneut bewusst zu machen. So sind die Griffe der Tassen und der Kaffeekanne farblich unterschiedlich behandelt, und insgesamt ist das neo-konstruktivistische Dekor aus grauen, schwarzen und rosafarbenen Splinterflächen fast subversiv formunabhängig über die Volumen der Porzellangefäße verteilt. Auch dies ist eine Form von Re-Design und läßt dementsprechend klassisch-„konservative“ Porzellanformen anklängen.

Die Stehleuchte „Callimaco“ zeigt bereits ein paar Jahre vor „Memphis“ jene typische, additiv Volumen kombinierende Gestaltauffassung, für die Sottsass berühmt ist und die er von Vasen und Pfeffermühlen über Leuchten und Möbel bis zu Hauswürfen und elektronischen Geräten seit den Mittsiebziger Jahren durchdekliniert hat. Die farbigen Volumen bei dieser Leuchte sind distinkt von einander gestaltet. Der banale, aus dem „No-Design“ kommunaler Nutzungszusammenhänge stammende Griff am Schaft der Leuchte steht für eine Strategie der Integration von Banalem in die Hochkultur, die auf vergleichbarer Weise auch Robert Venturi in den USA und Alessandro Mendini in Italien programmatisch statuiert und entwerferisch umgesetzt haben.



Ettore Sottsass: Stuhl
„Seggiolina da Pranzo“, 1980,
Belux, Schweiz
Vitra Miniature Collection
Inv. Nr.: D 1081

Ettore Sottsass verwendete bereits in den 1970er Jahren bewusst banale Formen und Materialien wie Pressplatten, Lamine, präfabrizierte Halbzeuge und Beschläge von Behördenräumen bzw. öffentlichen Fahrzeugen. Damit propagierte er eine kulturalisierte Nicht-Kultur, die weder sozial noch schichtspezifisch differenziert ist und somit, wie er sagte, „niemandem und allen zugleich angehört“. Sein Stuhl „Seggiolina da Pranzo“, entworfen für das Schweizer Unternehmen Belux, berücksichtigt all diese Vorgaben, ist aber dann doch ein gestalterisch bewusst veredeltes Banalprodukt. Dieser Stuhl nahm wie andere Objekte von Sottsass bereits wesentliche Charakteristika der Memphis-Produktsprache vorweg.

Ettore Sottsass:
Stehleuchte „Callimaco“,
1982, Artemide, Italien
Inv. Nr.: D 351



Das Telefon „Enorme“ von Ettore Sottsass und David Kelley Design ebenso wie der Taschenrechner von Bruce Parisi sind jeweils eine Apotheose rechtwinkliger, architektonischer Prinzipien, durch Farbkodierung und Dimension als Mikro-Architektur kennlich. Elektronik wird hier in statisch rektanguläre Gehäuse verpackt und gehorcht gestalterisch eher dem Blow up der Pop Art als der Miniaturisierung heutiger elektrischer Bauteile.

Ettore Sottsass und David Kelley Design: Telefon „Enorme“, 1987, Dauerleihgabe

Enorme, USA und Bruce Parisi : „Solarrechner“, 1987, Milano Series, USA
Inv. Nr.: D 387



Dieser Mouse-Teppich „Service“, 1995 von Theo Williams entworfen, integriert den von Ettore Sottsass entworfenen Taschenrechner „Columbia“, eine Stiftablage und einen Notizblock. Nicht ohne Ironie wird so mit einem Peripherieprodukt für Computer auf ältere Mittelungsmedien verwiesen: Schreiben, Rechnen, Zeichnen als Kulturtechniken, die auch der Computer niemals vollständig verdrängen wird. Dieses Produkt wurde 1995 mit einem Design Plus-Preis der Frankfurter Messe ausgezeichnet.

Ettore Sottsass und Theo Williams:
Mousepad „Service“ mit Taschenrechner
„Columbia“, 1995, Nava Design, Italien
Inv. Nr.: D 572



Diese Kombination von Stiftbehälter und in ihrem Deckel integrierten Taschenrechner mit großflächig gestalteten Tasten für kleine Hände ist zwar nüchtern, aber in Anordnung und Typographie gewissermaßen sekundär von der Formsprache eines Ettore Sottsass inspiriert. Ausgezeichnet 1996 im Design Plus-Wettbewerb der Frankfurter Messe.

Bruce Parisi: Stiftbehälter mit Taschenrechner, 1996, Back, Deutschland
Inv. Nr.: D 422



Ein satt lindgrünes Satteldach mit Schindeln, ein liegend-rautenförmiges sonnengelbes Hausgehäuse, ein Ziffernblatt mit zur vollen Stunde hin sich drängelnden Zahlen, ein Uhrwerk mit weißlackierten Tannenzapfen, eine „Unruhe“ als flachgelber Lollypop: nichts an dieser Kuckucksuhr „stimmt“ und doch ist sie stimmig. Wie bei seinen Knoll-Stühlen greift Venturi banale Alltagsobjekte auf und verwandelt deren Kitsch in veritable Avantgarde, eine Avantgarde des „everyday-life“, getreu seiner Mies van der Rohes Maxime „less is more“ ironisch replizierender Antwort „less is a bore“. Venturi also zitiert die kanonisierten Formen einer Kuckucksuhr, ironisiert sie aber durch seine Form- und Farbenwahl. Es ist eine Referenz an den Schwarzwald, so wie ihn sich wohl Hollywood oder Las Vegas vorstellen mag. Der „black, black forest“ ist in den USA ein ähnlich allgegenwärtiger Mythos wie Neuschwanstein, Heidelberg oder Rothenburg ob der Tauber. Indem Venturi den touristischen Blick der Sightseeing-Reisenden ernst nimmt und überzeichnet, gelingt ihm die schwierige Balance zwischen Kitsch und Dignität. Insofern ist diese Kuckucksuhr ein Amalgam von postmoderner Doppelkodierung, professioneller Designrecherche und augenzwinkerndem Humor. Die ironische Brechung der Uhr hinterfragt und bestätigt zugleich nicht zuletzt auch den Stellenwert von Souvenirs.

Robert Venturi: Wanduhr
„Cuckoo Clock“, 1989,
Alessi, Italien
Inv. Nr.: D 392