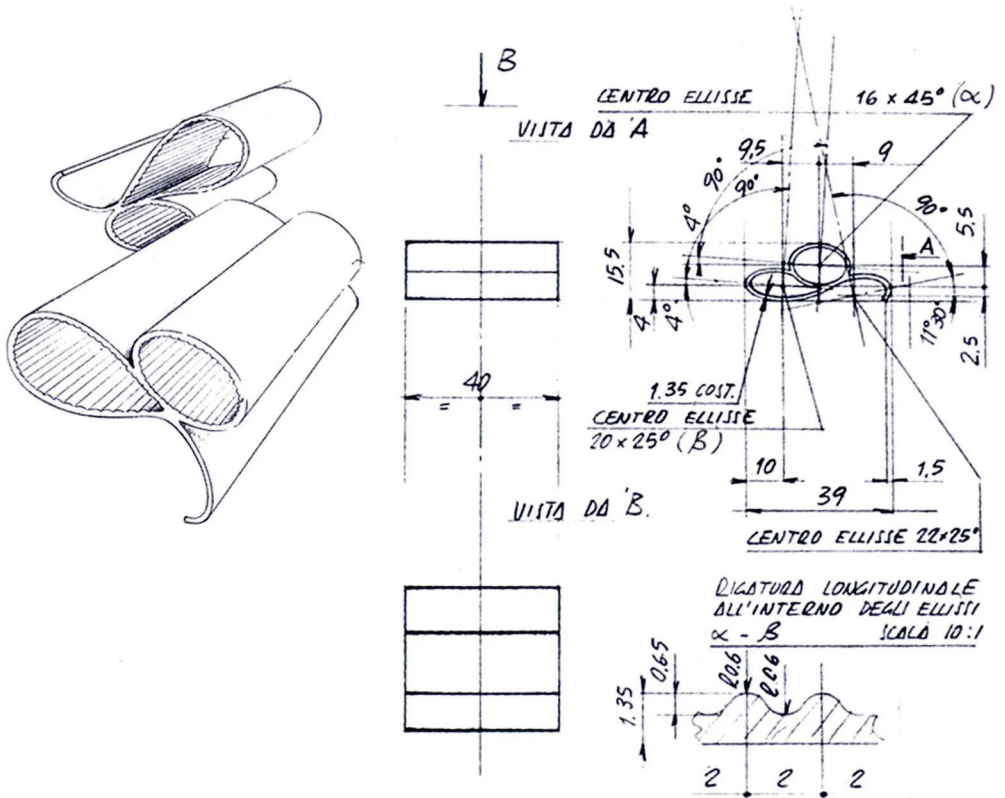




Thomas Pöpper

ITALIANITÀ -

Italienisches Produktdesign, 1950-2000

Impulse zur Betrachtung (I)

Zehn Objekte aus fünf Jahrzehnten, knapp vorgestellt und assoziativ interpretiert

Angewandte Kunst Schneeberg

Fakultät der Westsächsischen Hochschule Zwickau

Studium Generale, Heft 6

Angewandte Kunst Schneeberg

Studium Generale, Heft 6

Schriftenreihe der Westsächsischen Hochschule Zwickau

Herausgeber: Prof. Dr. Thomas Pöpper

Cover: Giorgetto Giugiaro, Konstruktionszeichnung zu „Marille“, 1983
© italdesign, Via Achille Grandi, 25; 10024 Moncalieri, Turin;
Quelle: <https://www.italdesign.it/en/project/marille> [Ausschnitt]

Satz, Druck: Druckerei Schubert, Reinsdorf
Fonts: Olivetti Valentine, Proxima Nova
Vertrieb: angewandte.kunst.schneeberg@fh-zwickau.de
Internet: www.fh-zwickau.de/aks
Kontakt: thomas.poepper@fh-zwickau.de

Inhalt

A	Vorwort	6
B	Dank	7
C	Rück- und Ausblick	8
D	Literatur und Internetquellen	9
1	Mollino – „Arabesco“	10
2	Mari – „16 Animali“	14
3	Gatti, Paolini und Teodoro – „Sacco“	17
4	Magistretti – „Eclisse“	20
5	Mendini – „Poltrona di Proust“	23
6	Sapper – „9090“	26
7	Sottsass – „Casablanca“	28
8	Giugiaro – „Marille“	31
9	Mendini – „Anna G.“	33
10	Giovannoni – „Lilliput“	35
E	Literaturquellen	38
F	Abbildungsnachweise	39

A – Vorwort, oder: Vom Ausbleiben der Methodologie ...

Das vorliegende Heftchen wendet sich an Studierende und Forschende. Auch Nichtfachleute werden adressiert. Kurz alle, die sich für das Design der ‚schönen Dinge‘, das italienische Bel Design des vergangenen Jahrhunderts interessieren. Die sechste Nummer der *Studium Generale-Reihe* traktiert dies mittels eines Zugangs, bei dem Gebrauchsgegenstände designkritisch und gestaltanalytisch untersucht werden, und zwar – und das ist das Besondere – hinsichtlich ihres Potenzials, Deutungsintuitionen und Assoziationen auszulösen. Beides, die Potenz, einerseits als Gestalt(ungs)phänomene systematisch betrachtbar und lesbar zu sein (Analyse), und andererseits die Wirkweise, durchaus geistabenteuernde Gedankenverknüpfungen anzuregen (Intuition, Assoziation); diese doppelte Denkbeziehung anzustoßen, war bislang Kunstwerken vorbehalten geblieben, sprich den Erzeugnissen der sogenannten freien oder bildenden Kunst. Der angewandten Kunst, dem zweck- und gebrauchsorientierten Design also, gilt sie als uneigentlich und wesensfremd. Der funktionale Pragmatismus des Angewandten, sozusagen sein vordringlicher Handlungsimperativ, stünde einer kognitiven, schöngestigen Rezeptionslizenz entgegen, heißt es. Kurz, Objektivität (des Dings) sticht Subjektivität (bei seiner Betrachtung).

Wir probieren anstatt des eindimensionalen Entweder-oder ein mehrdirektionales Sowohl-als-auch; um nicht mehr, aber auch nicht weniger ist es uns zu tun. Obgleich die Betrachtungsweise solcherart subjektiven Sinneseindrücken, Vorstellungen und Gedankenketten das Prä einräumt, will sie dennoch nicht a-historisch argumentieren. Im Gegenteil, sie setzt Kenntnisse der Design- und Stilgeschichten, insbesondere jener des italienischen Nachkriegsdesigns und seiner Schlüsselfiguren als Fundament voraus (siehe ‚D‘). Insofern die Objekte zuvörderst zwar als ästhetische Ereignisse betrachtet werden, dabei aber im Licht eines geistes- und geschichtswissenschaftlichen Faktenchecks (und, sollte das nicht im strengen Sinn möglich sein, zumindest nicht ohne einen soliden Plausibilitätsanspruch) reflektiert werden, insofern also Empirie und Erfahrungswissen die Grundlage bilden, insofern könnte man unser Vorgehen eine (aus dem kunstgeschichtlichen Methodenspektrum stammende) ikonografisch/ikonologische Analyse nennen oder (in Anlehnung an eine ebenso etablierte Methode der Musikwissenschaft) eine historisch informierte Interpretationspraxis – oder besser: als sehr freie Adaption dieser Praxen.

Es soll aus Platzgründen nicht weiter über die Methode beziehungsweise die Methodenaneignung nachgedacht werden. Das sei einer gesonderten Einlassung vorbehalten. Im Folgenden wird kühn, man könnte auch sagen: methodologieblind, der zweite vor dem ersten Schritt getan. Es werden Ergebnisse präsentiert, obgleich über deren Voraussetzungen keine Rechenschaft abgelegt wurde. Dieses Mankos ist sich der Verfasser bewusst.

Ermuntert zu diesem Vorgehen hat uns die erfolgreiche Erprobung des Ansatzes innerhalb des semesterübergreifenden kunst- und designwissenschaftlichen Curriculums der Fakultät Angewandte Kunst Schneeberg (AKS) der Westsächsischen Hochschule Zwickau (WHZ). Der Bitte einiger Studierender, die diskursiven Beobachtungsergebnisse in zehn Close Readings zu verschriftlichen, kommen wir damit gewissermaßen vor der Zeit nach – und zwar in musterhafter Absicht, mit einer didaktischen Zielsetzung und ausdrücklich verstanden als Anstoß. Das Folgende darf keinesfalls missverstanden werden als designwissenschaftliche Abhandlung oder als Lektüreleitfaden zur Dinginterpretation und schon gar nicht als eine Art ‚controistoria‘, eine Gegengeschichte zum etablierten Designnarrativ also. Ob sich der Ansatz in dieser Hinsicht als fruchtbar erweisen und womöglich sogar durchsetzen wird, steht dahin. Es ist dem Verfasser wichtig, vorläufig den Versuchs- und Miniaturcharakter der ‚Impulse zur Betrachtung‘ zu betonen.

... und Praxistests

Gleichwohl haben diese Impulse Praxistests bereits bestanden. Einerseits konnte die Resonanz einer ‚*italianità*‘ (dt. Italianität, italienische Wesensart) betitelten Pop-up-Ausstellung des Grassi-Museums für Angewandte Kunst in Leipzig (März 2023; grassimak.de), in der AKS-Studierende ihre von subjektiven Betrachtungserfahrungen inspirierten Designarbeiten ausstellten, belegen, dass die Formel: Klassiker-Analyse plus Assoziation plus praktische Anwendungsorientierung aufging. In summa wurden beträchtliche Kreativpotenziale freigesetzt und Gedankenräume aufgestoßen. Andererseits war es ein Glücksfall, dass die Ausstellung im Rahmen einer gleichzeitigen, federführend vom Institut für Kunstgeschichte der Universität Leipzig veranstalteten Tagung (*Interreligiosität. Transformationen des Sakralen*; zugl. *Forum Kunstgeschichte Italiens*) mit einem internationalen Publikum diskutiert und kritisiert werden konnte, vor allem in der vom Verfasser geleiteten Sektion „Moderne ‚Stil-Ikonen‘. Italienisches Design – gestalterische oder perzeptive ‚italianità‘?“ Der unorthodoxe Zirkelschluss von der Designanalyse in die Designpraxis und weiter über die Ausstellungspräsentation zurück in die wissenschaftliche Reflexion war inspirierend und produktiv. Er sei hier zur Nachahmung empfohlen, oder besser: zur Weiterentwicklung.

Ein Wort zur Terminologie. Zwei Mal fiel bereits der titelgebende Begriff ‚italianità‘. Wir benutzen ihn, obschon er nicht unproblematisch ist, als Synonym für Haltung, Gesonnenheit und Anmutungsqualität, wissend um die verwickelte politische Komplexität seiner Geschichte (Stichworte: Behauptung eines Volkscharakters, Zuschreibung von Identität sowie, damit verbunden, Othering usw.). Wir verstehen ‚italianità‘ – mangels einer griffigen Alternative – als Terminus technicus zur Kennzeichnung des vermeintlich Typischen des italienischen Designs, nicht aber Italiens, seiner Bevölkerung oder seiner Designer und Designerinnen. Das heißt, wir verstehen ihn im Sinne einer sächlichen Unterscheidungs- und Erkennungskategorie, als Modus Operandi sozusagen – wenn auch ohne weitere induktive Konkretisierung. Was ‚italianità‘ sei, wird sich im Folgen nur deduktiv und für jede_n Leser_in in spezifischer Weise als Eigenschaftenwolke verdichten – oder auch mehr oder minder diffus bleiben. Insofern ‚italianità‘ keine naturwissenschaftliche Kategorie, sondern ein geistesgeschichtliches Konstrukt ist, insofern ließe sie sich wohl leichter dekonstruieren denn definieren. Doch weder das eine noch das andere ist unser Anliegen. Dem Nebulösen kann und soll seine reizvolle Unschärfe nicht genommen werden (wohl aber die Anführungszeichen; sie entfallen im Folgenden).

B – Dank

Der Text basiert, wie bereits angedeutet, maßgeblich auf den Erinnerungsprotokollen seminaristischer und kollegialer Diskussionen. Das erklärt den kolloquialen Duktus. Alle klugen Beobachtungen und originellen Assoziationen gehen aufs Konto unserer Gesprächspartner_innen, alle verschwurbelten Formulierungen und weitschweifigen Anfügungen zu Lasten des Verfassers. Wir möchten allen Studierenden der Holzgestaltung, der Textilkunst sowie des Textil- und Modedesigns der Fakultät AKS sowie den Kollegen und Kolleginnen des Grassi-Museums für Angewandte Kunst Leipzig und des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Leipzig herzlich danken für wertvollen, im Einzelnen aber nicht mehr identifizierbaren Input.

Folgenden Personen und Institutionen sind wir ausdrücklich zu Dank verpflichtet: Der WHZ, namentlich Rektor Prof. Dr.-Ing. Stephan Kassel, Dekan Prof. Dr. Hannes Vereecke und Kanzler Dr.-Ing. Ralf Steiner, für die Gewährung eines Forschungsemesters beziehungsweise eines Druckkostenzuschusses; dem Direktorat der Bibliotheca Hertziana/Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte Rom, namentlich der

Geschäftsführenden Direktorin Prof. Dr. Tanja Michalsky, für die Ermöglichung von Recherchen vor Ort; ferner den Kolleginnen und Kollegen von der Facoltà di Design e Arti der Freien Universität Bolzano/Bozen für eine Reihe von Gesprächen.

C – Rück- und Ausblick

Der Zufall wollte es, dass die Druckvorbereitung dieses Heftchens während eines Rechercheaufenthaltes in Madrid fertiggestellt werden konnte. Der Ausstellung *Esperanza y utopía. El diseño entre 1900 y 1930* (dt. Hoffnung und Utopie. Design zwischen 1900 und 1930) am Museo Nacional de Artes Decorativas, die die Vorgeschichte unseres Betrachtungszeitraums thematisierte und dabei – und das ist bezeichnend – ohne italienische Belegstücke auskam, dieser Exposition ist die Erkenntnis geschuldet, dass das Zeitalter der großen Hoffnungen und Utopien mit Anbruch des Zweiten Weltkrieges in Europa zu Ende gegangen war. Gemeint sind hiermit unter anderem Konzeptionen des Zusammenlebens in einer besseren, gerechteren Welt, seien es humanistisch oder anthropologisch inspirierte. Mehr noch, die vormals unerschütterliche Zuversicht, dass das Design diese ins Futur ausgezogene Perspektive maßgeblich (mit-)gestalten könne, ja solle, wenn nicht gar müsse; diese bildungspolitische, gesamtgesellschaftliche Bedeutungszuschreibung an das Design also, ein unerlässliches Vehikel für Visionen und Ideale zu sein, sie war geschwunden. Mit dem Ende des Krieges und dem Beginn der Nachkriegszeit – einem Momentum übrigens, das sich nur grob als Datum, besser als Prozess beschreiben ließ –, mit den frühen 50er/60er-Jahren also, und erst recht in den folgenden Dezennien fasste in Italien ein bislang ungekannter Hedonismus, ein nicht minder ausgeprägter Konsumwille und, in ihrem Gefolge, eine Reihe von massenkulturellen Phänomenen Fuß. Fast metamorphisch vollzog sich die Wandlung von einer ruralen Agrar-, Handwerks- und Kleingewerbenation hin zu einer zunehmend urbanen, wohlstandsorientierten Manufaktur- und Industrienation. Mentale Voraussetzung – oder war es eine Folge? – war die Verschiebung des Fluchtpunktes: Zukunftsorientierte, makroskopische Kollektivvisionen wurden von der Hinwendung zu gegenwartsbejahenden Individualisierungen im Kleinen, Privaten abgelöst. Kurz: Eine bessere Welt für alle versus ein besseres Leben für einzelne. ‚Guter‘ Geschmack, ‚schöne‘ Gestaltung und ja, das sprichwörtliche ‚süße Leben‘ (*La dolce vita* hieß bekanntlich ein Film von Federico Fellini aus dem Jahr 1960) sowie die durch diese Nenngrößen markierte ästhetische Binnendistinktion sozialer Gruppen wurden wichtiger. Klassistisch ließe sich von einem Phänomen der designaffinen Happy Few sprechen (so thematisiert der genannte Film bezeichnenderweise auch nur die römische High Society der 50er-Jahre – das Bad in glamouröser Abendgarderobe im Trevibrunnen eingeschlossen).

Und so schlug die Stunde des italienischen Designs. Pathetischer ausgedrückt, unter Phönix' Schwingen entstand eine besonders fruchtbare Liaison: Es verliebte sich die Produktgestaltung in die junge Industrie – und gebar aus Schutt und Asche eine Art Gebrauchskunst. Versuchsweise könnte man ‚Gebrauchskunst‘ beschreiben als das Produkt eines spezifischen Mischungsverhältnisses aus Funktion, Technik, Handling und (Handlungs-)Ästhetik sowie einer bedeutungsbegabten, genauer mit Bedeutung aufgeladenen Form. Wohlgemerkt, Form verstanden als inhärenter, ja wesenhafter Teil der Dingfunktion und nicht etwa als deren Folge oder Ableitung. Die aus den 1850er/90er-Jahren stammende Sentenz „form follows function“ (in der Szene zuweilen ‚FFF-Leitsatz‘ genannt), dieses Gebot also, das eine Dichotomie von ‚form‘ und ‚function‘ als gegeben postuliert, wurde insofern nicht nur vom Bel Design erledigt. Es wurde nachgerade Lügen gestraft. ‚Gebrauchskunst‘ ließe sich also ebenso zweckmäßig wie ästhetisch dienlich und schmeichelnd umreißen; als ‚gute‘ und ‚schöne‘ Gestaltung in einer ebenso funktionalistischen wie emotionalisierenden wie intellektualistischen Form. Kurz, ‚func-

tion' – oder besser, da es die eine, die einzige Funktion kaum je gibt – ‚functions' bleiben die Raison d'Être des Objekts. Doch ‚form' ist eine davon und beileibe nicht die geringste. Mehr noch, es geht dem Bel Design nicht selten um Technikoptimierung *mittels* Form. Ästhetisierendes L'art pour l'art oder prinzipielle Dysfunktionalität sind jedenfalls keine Optionen. (Oder doch, wenngleich ausnahmsweise, wenn es sich um eine ironische Dysfunktionalität handelt; siehe #10).

Wie auch immer, vieles spricht dafür, dass die mannigfach fruchtbare Liaison, von der oben die Rede war, im Wechsel vom 20. zum 21. Jahrhundert in die Brüche ging. Doch sind Nostalgie und Sentimentalität nicht unser Thema. Im Gegenteil, wir betrachten das Bel Design in statu nascendi – obschon musterhaft in nur zehn mehr oder minder repräsentativen Beispielen.

Dass dabei ausschließlich Designer vorkommen – männlich, weiß; durch Abkunft, Ausbildung und Umfeld mehrfach privilegiert –, ist kein Zufall. Auch ist kein Zufall, dass bei der Betrachtung ihrer Arbeiten an keiner Stelle die komplexen dynamischen Systeme oder jene konkreten Personen thematisiert werden (können), die diese Objekte erst eigentlich hervorbrachten und ermöglichten; also beispielsweise der Bildungssektor, der Warenkapitalismus, die zumeist kleinbetrieblichen Produktionsformen; die Arbeitskräfte und, vor allem, die Umstände, unter denen diese lebten. Keinesfalls zufällig ist ferner, dass wir auch alle jene Personen nicht nennen (können), die hinter dem jeweiligen Designer und ‚seinem' Entwurf standen und das unerlässliche Team aus Experten und Expertinnen für Produktionspraxis, Gestaltungs-, Ingenieurs- und Materialwissenschaft sowie Werbung bildeten. Ursächlich für alle diese (und noch andere) Unterlassungen sind vor allem die blinden Flecken der bisherigen Rezeptionsoptik und ihres Fokus' auf das Narrativ des genialen Designerstars und seiner kongenialen Auftraggeber und Produzenten (auch hier ist das ausschließlich männliche Genus bezeichnend). Damit sind virulente Punkte einer Agenda der Designgeschichte aufgezeigt. Die viel zu lange liegengelassenen Desiderate zu erledigen, ist in unserem Heftchen nicht der Ort. Ein Impuls hierzu sei mit Nachdruck gesetzt.

Eine jüngst, im Juni 2023, in München zur Versteigerung gelangte Privatsammlung umfasste übrigens nahezu alle im Folgenden behandelten Stücke. Ihre Schätzbeziehungswise Zuschlagpreise mögen als Indiz sowohl für die Wertschätzung als auch für den monetären Aspekt unseres Gegenstandes dienen (Made in Italy 2023). Beides ist, zum Glück, hoch zu veranschlagen.

Auch deshalb ist eine Fortsetzung dieses *Studium Generale*-Heftes geplant. *Teil II* wird mehr ‚klassische' italianità-Fallbeispiele präsentieren und damit helfen, den Vektorraum der probierten Methode zu verdichten.

D – Literatur und Internetquellen

Ein weiterer technischer Hinweis sei angefügt, bevor es in medias res, mitten in die Dinge gehen soll. Insofern die Literaturhinweise am Schluss ausschließlich jene Titel in chronologischer Reihung enthalten, die für die Abfassung der Texte im engeren Sinn Verwendung fanden (direkte und indirekte Zitate, Abbildungen usw.), insofern sie also unhintergehbare Referenzen darstellen, insofern taugen sie nicht uneingeschränkt als Literaturempfehlung für ein weitergehendes, vertiefendes Selbststudium. Die mit einem Asterisk (*) gekennzeichneten Titel indes schon. Sie sind meist rezent, vorzugsweise deutsch- oder englischsprachig und bieten ausführliche Bibliografien, zumeist auch Biografien der Designer. Sofern es sinnvoll schien, wurden Internetseiten eines besitzenden Museums und/oder der aktuellen Herstellerfirma angegeben. Hier finden sich in der Regel detaillierte Objektangaben, zumeist auch sehr gute Fotos, gelegentlich Entwurfsskizzen und Hinweise zur Produktionshistorie.

1 - Carlo Mollino - Couchtisch „Arabesco“
(Einzelfertigung Apelli & Varesio, Turin;
seit 1997 Zanotta), 1949/50

Objekt Couchtisch, L 129 x H 53 x B 45 cm, anfangs in zwei Größen produziert; Gestell aus gebogenem Buchenschichtholz, ursprünglich aus Ahornsperrholz, mit naturfarbener, jetzt auch schwarz lackierter Eiche furniert; die Platten aus gehärtetem Kristallglas, Edelstahlverbindungen (ursprünglich Messing)



Impuls Carlo Mollino (1905–1973) wurde schon zu Lebzeiten als Mythos angesehen. Manche, die ihn kannten, hielten ihn für eine „personaggio diabolico“, eine teuflische Person (Irace 2011:6). Als „ultimo grande bizzarro“, als letzter großer Exzentriker, ist er in die Designgeschichte eingegangen (Karcher/von Perfall 2000:34). Noch heute fasziniert seine quecksilbrige Persönlichkeit, vor allem wegen der Vielseitigkeit ihrer Talente: Mollino war zu allererst ein vielbeschäftigter

Architekt. Auch als Pilot und Kunstflieger sowie Flugzeugkonstrukteur feierte er Erfolge (das wird gleich noch wichtig werden). Ferner liebte er Autos, er designte Autos (auch das wird noch eine Rolle spielen). Und er war ein überaus talentierter Rennfahrer; das legendäre Rennen von Le Mans gewann er gleich mehrfach. Er interessierte sich für die Botanik, das Ingenieurwesen und die Fotografie. Mollino ist zugleich Urheber einer vielgelesenen Fotografiegeschichte und eines umfangreichen fotografischen Œuvres (auch dies wird hier noch einmal Erwähnung finden). Er liebte die Mode (es ist überliefert, dass Mollino sich gerne in Frauenkleider hüllte; Matt 2011:18–23) und er verehrte die Kunst- sowie die Literatur(geschichte). Er war als Künstler und Schriftsteller tätig. Sein literarisches Hauptwerk, eine kryptische Novelle, gibt bis heute Rätsel auf. Mollino wirkte darüber hinaus als Hochschullehrer und Publizist. Er begeisterte sich fürs Reisen, für die Genealogie, die Urbanistik, selbstverständlich auch für Grafik. Ein weiteres Steckpferd bildete die Befassung mit Inneneinrichtungen, sprich dem Interior Design. Mollino hat in diesem Bereich eine Vielzahl von Entwürfen geliefert, zumeist für die Eigenanfertigung oder die exklusive Kleinserie. Der hier im Mittelpunkt stehende Couchtisch, der als ikonisches Werk Mollinos gelten darf, ist ein Beispiel für beides; dazu gleich mehr. Es sei noch erwähnt, dass Mollino auch als Alpin- und Skisportler erfolgreich war. Er war lange Zeit einer der besten Skirennfahrer Italiens, und er verfasste eine lehrreiche Abhandlung über Abfahrtski. Diese Liste ist übrigens nicht vollständig.

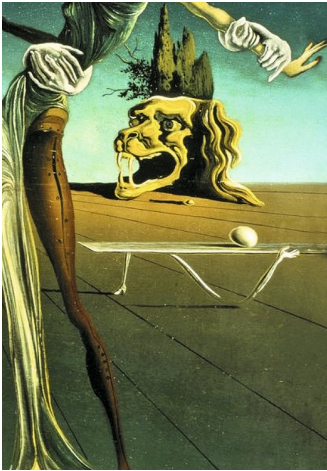
In Anbetracht all' dessen betonte Alessandro Mendini, selbst ein bedeutender Designer und Theoretiker (siehe #5 und #9), Mollinos Wesen als Tausendsassa und verlieh ihm den Ruhmestitel eines Revolutionärs

(„progettista rivoluzionario“). Beides zweifellos zu Recht. Nicht minder anerkennend bezeichnet er Mollino als „donnaiolo“, als Frauenhelden. Schwer zu sagen, ob mit dieser Zuschreibung eine Obsession Mollinos beschrieben, dem Neid Mendinis Ausdruck verliehen oder aber ein typischer Machismo bedient werden. Vielleicht ist es von allem etwas (Branzi/De Lucchi 1981:124f.). Die Pose des Liebhabers und Heißsporns gehört im 20. Jahrhundert (und darüber hinaus) jedenfalls zu einem der hartnäckigsten italianità-Narrative, und zwar gleichermaßen in der Fremd- wie in der Selbstzuschreibung. Lucas Gehrmann nennt Mollino einen „erotomaniac multi-functional“ und konstatiert, dass weichkurvige Frauenkörper die Linien für Mollinos Design vorgaben (in Matt 2011:45–58). Für die Architektur darf diese Inspirationsquelle als gesichert gelten. So ist dem Grundriss des Turiner Opern- und Theaterhauses, das Mollino 1965 entwarf, eine weibliche Silhouette eingeschrieben. Zum anderen illustriert eine bereits 1936 geschaffene, 35 Zentimeter hohe, kapitelförmige Gipskonsole in Mollinos privater Casa wie unter einem Brennglas die Art und Weise, mit der ihr Schöpfer architektonische Formen als Körper zu sehen in der Lage war: Aus einem Akanthus wächst eine Hand empor, die eine weibliche Brust zärtlich, aber bestimmt fasst. Die Brust stellt dabei das Pendant zur Volute des ionischen Kapitells dar. Und der Abakus, jene Deckplatte, die klassischerweise ein Kapitell nach oben abschließt, wird zu einem sacht hochgeschobenen Leibchen umgebildet (Matt 2011:221). Ohne Zweifel, Mollinos Architektur(begriff) ist weiblich, körperhaft und aufreizend. Er ist sexualisiert. Ob er auch sexistisch ist, steht dahin.

Warum wir die Mollinos Privatgemächern entstammende Schlüpfrigkeit des warmströmenden Architekturdekors erwähnen? Nun, weil der Gestaltungs-tonus – hier verstanden als Haltung oder Gestus – für ‚unseren‘ Couchtisch wichtig sein könnte. Denn Einschreibungen und Aufladungen sexueller Art sind selten Nebensachen. Fast immer lassen sie abgrundtief blicken.

Damit ‚zu Tisch‘. Dass dem „Arabesco“ nicht nur die glatte Stromlinienförmigkeit (entlehnt dem Automobilbau) und die konstruktive Leichtigkeit von Tragflächen eingeschrieben ist (wie bei Flugzeugkonstruktionen), sondern, nicht minder anschaulich, ein Frauenkörper buchstäblich unterlegt ist, diese Pikanterie wird offenbar, wenn man die Schichtholzkonstruktion und ihre Silhouette als abstraktes Körperbild, als architektonisch-anthropomorphe Figuration liest: Unter der Tischplatte kauert hingegossen und mit leicht angezogenen ‚Knien‘ eine onduлиerte Frauengestalt. „Die Silhouette der gläsernen Tischplatte und des Unterbaus ist kurvig und zeichnet gleichsam einen liegenden weiblichen Körper nach“, findet zu Recht auch Silvia Annicchiario (2005:21).

Mag sein, dass dies nicht auf den ersten Blick auffällt. Auf den zweiten aber wird es unübersehbar. Und dies umso mehr, je intensiver man sich



Salvador Dalís Gemälde *Femme à tête de roses* aus dem Jahr 1935 erinnert (dt. Frau mit Rosenkopf; Kunsthaus Zürich) oder sich mit Mollinos nachgelassenem fotografischen Œuvre befasst. Im Mittelgrund des mit Ölfarben gemalten Holzbildes findet sich ein (Glas-)Tisch mit einem hochhackigen Damenschuh und einer feingliedrigen Hand als Gestell. Er gleicht sehr dem „Arabesco“ (Abb.). Und die rund 1.300 Polaroid-Aufnahmen Mollinos zeigen zumeist leichtbekleidete weibliche Modelle (z. B. Matt 2011:120; Ferrari/Ferrari 2006:265). Alle haben erotische, ja soft-pornografische Züge und bieten sich gleichfalls zum Vergleich mit der Tischfiguration an. Mehr noch, der „Arabesco“ könnte, mit ein wenig Fantasie nur, als ein dinggewordenes Reenactment von beidem, Dalís Tisch und Mollinos Mannequins, gelesen werden (Abb.). Die transparente Platte des „Arabesco“ hält das Motiv gleichsam fest, hegt es ein und bietet es, stillgestellt auf engstem Raum, den Blicken dar. In allen Fällen wird zugleich der (männliche) Blick, der auf die buchstäblich objektivierten Körper fällt, als voyeuristisch und sexualisiert markiert. Soll ‚Mann‘ solcherart als lüsterner Gaffer enttarnt werden?

Möglich wäre es. Auch denkbar und kaum weniger hintersinnig, ja hinterlistig schiene, dass in Mollinos – *horribile dictu* – Frauen-gestell der männliche Tisch (*il tavolo*) augenzwinkernd feminisiert wird. Das Möbel wäre in diesem Sinn eine ambigue Repräsentation seines fluiden grammatikalischen Geschlechts: ‚*Il tavolo*‘, im männlichen Genus, ist jenes Möbel, auf das man Vasen stellt, wo man Bücher und Zeitschriften ablegt, an dem man sitzt, diskutiert und verhandelt. Das weibliche Genus, ‚*la tavola*‘, indes bezeichnet jenen Tisch, an dem die Familie sich versammelt, der

gedeckt wird und an dem man isst. Die entsprechende Aufforderung ‚Zu Tisch!‘ lautet daher ‚*A tavola!*‘ Tische sind im Italienischen also nicht nur konkrete und zentralgestellte Versammlungsorte. Sie sind auch non-binäre Topoi. Jeder Tisch ist, situationsbedingt und abhängig von seiner Betrachtungsweise, ‚il‘ und ‚la tavolo_a‘ zugleich.

Richtig dürfte daher sein, dass vor allem zwei Begriffe die Formensprache des „Arabesco“ griffig beschreiben; sie wurden bereits erwähnt: Ambiguität und Fluidität. Ambigue ließe sich das Zusammenwirken der Materialien Holz und Glas nennen. Denn, ist der „Arabesco“ nun eigentlich ein Glas- oder ein Holztisch? Damit verbundenen sind außer emotionalen Assoziationen von Wärme und Kälte auch physikalische Eigenschaften wie Opazität und Transparenz sowie, nicht zu vergessen, metaphorische Lesarten. Zu denken wäre etwa an die organischen Lochungen und die geschlossenen Flächen beziehungsweise ihre Deutung als Öffnung und Einladung oder als Wand und Ausschluss. Beides spielt bei Tisch(en)

seit je eine große Bedeutung. Alle diese gestalterischen Opponenten widerstreiten im „Arabesco“ und lösen sich in eine reizvolle Spannung auf – eine Spannung, die jede (Tisch-)Ordnung atomisiert. Als formal auf Auflösung und Fluidität angelegte Elemente kann man auch die wellen-, ja peitschenhiebformigen Linien des Gestells in der Vertikalen lesen, ebenso die Umrisse der Platten in der Horizontalen. Sie bringen das Oszillierende, Fantastische und Surreale der zum Umraum hin offenen Kubatur aufs Tapet – und zwar unter der Form eines Assoziationsraumes. Quer dazu steht der Begriff ‚Arabeske‘ selbst. Dass er einerseits auf den arabischen Kulturraum deutet, scheint offenbar. Dass er aus dieser Richtung kommend, geistesgeschichtliche Konstruktionen und Konnotationen von Orient und Exotik, vielleicht gar Erotik heranzuführt, dürfte unbestreitbar sein. Kunsthistorisch ist paradoxerweise mit dem Begriff seit jeher ein hellenistisch-römisches, kein arabisches Dekorelement gemeint.

Andererseits kann ‚arabesco‘ im Italienischen (und zwar sowohl als Substantiv als auch als Adjektiv) als ‚Schnörkel‘ oder ‚schnörkelhaft‘ und, allgemeiner noch, als ‚Schmuck‘ oder ‚schmuckreich‘ beziehungsweise ‚dekorativ‘ verstanden werden – allesamt Begriffe, die, warum auch immer, weiblich konnotiert sind. Möglich ist daher, dass der „Arabesco“ die Materialisierung eines abgründigen Altherrenwitzes ist, eines verwerflichen Humors, der in der Figuration einer unter dem Tisch liegenden Frau nichts Anstößiges, sondern Anregendes erkennen will. Oder, was gleichfalls möglich ist (und sich prinzipiell nicht ausschließen muss), ist der „Arabesco“ womöglich alles zusammen und zugleich? Ist er also intellektualistisch und banal, sophistisch und zotig?

Wir können es nicht wissen. Übrigens, Mollino hat seine Möbel „wie ein französischer Ebenist des 18. Jahrhunderts [...] in handwerklicher Einzelanfertigung“ hergestellt beziehungsweise herstellen lassen (Florian Hufnagl in Wichmann 1988:77ff.). Trotz dieser elitären Haltung zeigen die Entwürfe einen zweckhaft dienenden Geist: Einige Entwurfszeichnungen sind im Sinn des Gebrauchszwecks sehr konkret beschriftet. So trägt etwa der Zwischenraum in der Kurvatur des Unterbaus den Hinweis, er sei als Zeitschriftenablage zu benutzen. Oder ist dies pure Ironie? Möglicherweise schwingt im Konzept des (quasi-)funktionalen Einzelstücks die Geste einer verschwörerischen und geheimnistuerischen, um nicht zu sagen: männerbündischen Intimität nach, die sich an Eingeweihte richtet. Unter diesen Happy Few wird damit die Potenz des „Arabesco“ aufgerufen, gleich wie ein Kunstwerk, als ein ‚conversation piece‘ (Konversationsstück) zu agieren.

Apropos, Mollino hatte bereits mehr als zehn Jahre zuvor einen Tisch entworfen, der Michelangelos Marmorskulptur des *Sterbenden Sklaven* – auch er ein beziehungsreiches, häufig sexualisiert angesehenes

Objekt der Begierde – flach zur Tischplatte degradierte (Casa Miller, um 1936; Zanot 2018). Zugleich hat er damit eine Redensart des Ready-made-Künstlers Marcel Duchamps variiert und materialisiert („Einen Rembrandt als Bügelbrett benutzen“, 1934). Mollinos offenkundig kunst-immanente Möbel sind Gebrauchskunst im besten Sinn.

Wäre da nicht ein Problem: Beim „Arabesco“ stellt sich die Frage, ob ein Designobjekt nicht nur sexuell aufgeladen, sondern nachgerade sexistisch sein kann. Die Antwort wird positiv ausfallen müssen (siehe #9). Ist der „Arabesco“ deshalb inkorrekt? Wahrscheinlich, ja. Zumindest in der heutigen Wahrnehmung. Umso erstaunlicher scheint, dass die Firma Zanotta kürzlich eine Hommage-Edition des „Arabesco“ unter dem Namen „Arabesco CM“ aufgelegt hat (2020). Jetzt ist das naturfarbige, um nicht zu sagen: hellhäutige ‚Frauengestell‘ auch schwarz gebeizt zu beziehen. Als ‚table of color‘ sozusagen.

2 – Enzo Mari – Puzzle „16 Animali“ (Danese Milano seit 1965, zwischenzeitlich Alessi), 1957/59

Objekt Puzzle beziehungsweise Lege- oder Steckspiel, L 27 (oder 24) x B 38 (34) x H 5,5 (3) cm, Gewicht 500 g; aus einem Stück Eichenholz wie mit einem einzigen Schnitt in 16 Formteile unterteilt, von Hand nachgearbeitet; Schachtel aus Eiche gefertigt, mit Siebdruck; aktuelle Produktion: jährlich 200 Stück, nummeriert. „16 Animali“ ging aus einem 1957 ausgelobten Auftrag der Mailänder Warenhauskette La Rinascente hervor, wurde von Danese Milano 1959 übernommen und anfangs in einer Großversion hergestellt. Zeitweilig wurde das Puzzle von der Firma Alessi produziert und seit 1969 auch aus einem geschäumten Polyurethan mit der Anmutung eines Holzimitates gefertigt. 1973 kam zusätzlich eine Polyurethan-Version „16 Pesci“ (16 Fische) auf den Markt. Seit 2000 ist ausschließlich die kleine Eichenholzversion der „16 Animali“ im Handel. 1961 wurde von Mari ein Buch unter dem Titel *L'altalena* publiziert, welches die „16 Animali“ in variantenreichen Balanceakten zeigt.

Impuls Auch von unserem zweiten Beispiel ließe sich sagen, dass es, wie Mollinos „Arabesco“ auch (#1), aktuelle gesellschaftliche Debatten vorwegnahm. Das ist eine nicht zu unterschätzende Qualität von Design, nicht aber eigentlich seine Funktion. Ordnet man doch die diskursiven und visionären Potenzen eher der Kunst zu. Nur sie solle und könne kognitiv herausfordernd und provokant sein. Nicht ausgeschlossen, dass die „16 Animali“ in diesem Sinn ein kunstförmiges Konzept verfolgen. So erlaubt Enzo Maris (1932–2020) Puzzle, die Teile nicht nur en bloc, sondern auch einzeln oder in willkürlicher Kombination als Spielmittel zu nutzen. Kurz, das Puzzle ist eine wilde Menagerie.



Wie der deskriptive Name besagt, besteht es aus 16 Teilen beziehungsweise Tieren, genauer aus ihren kindlich, kindgerecht geformten Figuren. Handelt es sich also um ein Kinderspielzeug, womöglich ein didaktisches? ‚Jain‘ möchte man sagen. Unter den Bedingungen seiner Vermarktung als Sammlungsedition (beim Hersteller kostet das Puzzle aktuell ca. 400 Euro), fällt die Antwort nicht leicht.

Anfangs standen noch Kinder als Zielgruppe im Vordergrund. Mari, der besonders in den 50er-Jahren zahlreiche Projekte im Spielmitteldesign realisierte und der als Kinderbuchautor hervortrat, betonte in einem Interview die Rolle des Herstellers: „[T]hey [gemeint ist Danese Milano; Th. P.] immediately put [„16 Animali“] into production, even though there was no market for it and they had no intention of developing production for children at the beginning“ (zit. n. Obrist 2008:45–48 [2004]). Das Motiv der unternehmerisch wagemutigen und künstlerisch-gestalterisch experimentierfreudigen Firmen, vor allem der kleinen und mittelgroßen, darunter auch viele handwerklich tätige, dieses Motiv ist eines, das einen Generalbass des italienischen Nachkriegsdesigns anschlägt – zu Recht. Die nicht selten familiär geführten Unternehmen und ihre agile Struktur (sowie die Intellektualität und Ambition ihrer Eigner) waren eine der Voraussetzungen, wenn nicht der entscheidende Katalysator der *italianità* im Design. Daneben tritt als weiteres Leitmotiv die Figur des genialen Theoretikers und Gestalters als Initial und Motor der Bewegung.

Mari war zweifellos einer ihrer Protagonisten. Er wirkte als Traktatist, Künstler und Designer – und diese Tätigkeiten amalgamierten sich in seinem Tun zu einer intellektuell und politisch grundierten „*arte del design*“ (dt. Kunst des Designs; Mari/Giacomelli 2008). Über 1.700 in Italien und weltweit realisierte Projekte sprechen für die kaum zu überschätzende Beachtung, die er genoss. Unter Maris Arbeiten finden sich viele, die das Nachdenken über die Phänomene Kunst, Design und Gesellschaft nachhaltig beeinflussten (darunter z. B. das immer noch zeitgemäße Konzept *Autoprogettazione* [2002]).

„16 Animali“ mögen vielleicht eine von Maris kleinsten Arbeiten sein. Keinesfalls aber ist es die geringste. Im Gegenteil, Mari selbst hat das Puzzle als Exempel für „the highest ethical and didactic commitment“ verstanden wissen wollen, als ein Musterbeispiel für die verantwortungsvolle Rolle des Designers also, der eine „tangible contribution to the renewal of society“ leisten könne (zit. n. Mari/Obrist/Giacomelli 2020:108–122, 108). Mit anderen Worten, es geht um nichts Geringeres als um die Ambition, mittels Design eine ideale Gesellschaft zu formen (was man als Nachhall der utopischen Konzeptionen der Vorkriegszeit verstehen darf; siehe Vorwort). Erhalten sind mehr als 30 Skizzen, die die in diesem Sinne hehre Finalversion skrupulös vorbereiten und die Evolution der Formen illustrieren (Zanella 2023:268, 270–277).

Das weltverbesserisch aufgeladene und perfektionistisch durchgearbeitete Puzzle ist mehr als die Summe seiner Teile. Es vereint Tiere wie zu einem formschlüssig komplementären, ja symbiotischen Ur- oder Mega-Organismus. Die zoologische Auswahl scheint weder am Konzept heimischer Fauna orientiert noch sonst naturräumlich motiviert. Auch sind die Tiere nicht maßstäblich. Insofern sind sie fantastisch, aber identifizierbar. Die Geschöpfe gehören wohl zu jenen, die Kinder am ehesten aus Tierparks kennen und gerne zeichnen. Alle haben gebohrte Augen; sie blicken uns an. Bis auf zwei haben alle ihre Mäuler geschlossen. Nur das Krokodil und die Schlange zeigen drohend ihre (nicht vorhandenen) Zähne. Beunruhigend aber wirken das imaginative Fletschen, Brüllen und Zischen nicht. Beim Krokodil ist es sinnfällig kompositionell und technisch bedingt. Sein Maul nimmt das Hinterbein des Stieres auf. Bei der Schlage indes ist das Maul auffällig ausgespart. Das Fortgelassene bildet eine markante Fehlstelle – ein kleines, deshalb umso auffälligeres Nichts. Könnte dies ein Kunstgriff sein, ein beiläufiger Hinweis auf die Rolle des bissigen Tieres in der Bibel, genauer ein Verweis auf die Vertreibung aus dem Paradies (1. Mose 3)? Vorstellbar wäre es.

Einmal auf die symbolische Spur gesetzt, ließe sich weiter gehen: Die willkürlich scheinende Zusammenstellung der Tiere könnte sich bedeutungsvoll auf die Rettung der Schöpfung durch Noah hin lesen lassen (ebd. 6–9). Die Produktfotografie der Firma Danese Milano zeigt jeden-



falls den Einzug der Tiere szenisch, ja dramatisch über eine Rampe, den Schiebedeckel. Am Ende kriecht die Schlange (Abb.). Ein interpretatorisches Widerlager findet sich ferner in einer Skizze, auf der Mari diese Verpackung entwarf: Sie trägt den englischen Titel „Animal Suite“ (dt. Zug der Tiere; Zanella 2023). Wie

dies Geschehen ausgeht, wissen wir: Diese Kiste wird allen Platz bieten, alle vor Unbill schützen und sicher verwahren. Davor, dass die Tiere nicht wieder in ihre urzellenartige Blockformation zurückfinden, bewahrt sie der Deckel übrigens doppelt: Er hegt die Menagerie nicht nur ein. Er zeigt auch im Schema, wie die Tiere zueinander gefügt werden müssen – der Bauplan der Schöpfung sozusagen. Jedes Kind kann, oder besser: könnte, wenn es denn dürfte, das Puzzle in Minutenschnelle lösen und die organisch-holistische Harmonie wiederherstellen.

Die Verschlungenheit und Verwobenheit der Tiere ließen sich – mit oder ohne Bibelbezug – wie eine utopische Eintracht und ein elysischer Friede lesen (Karcher/von Perfall 2000:120f.). Die Holzständigkeit der robusten und wasser- sowie pilzbeständigen Eiche könnte darüber hinaus die Kategorien ‚Natur‘ beziehungsweise ‚Natürlichkeit‘ aufrufen. Wenngleich das Material in den 50er-Jahren noch nicht das Nachhaltigkeitsmantra

bediente, wie es dies heute tut, so galt es doch schon damals als ein natürlich ‚guter‘ Rohstoff – und als ein im Schiffbau seit jeher geschätzter dazu.

Übrigens leitet sich der Begriff ‚Arche‘ (ital. arca di Noè) von lateinisch ‚arca‘ (dt. Kiste) ab. In der heutigen Wortbedeutung des italienischen Begriffs ‚l’arca‘ (dt. Sarkophag) liegt – ironischerweise – das ganze Drama sowohl der Puzzlekiste als auch der vom Artensterben bedrohten Fauna dieses Planeten beschlossen: Statt zu ihrer Rettung, trotten die Tiere wie zu ihrer Beerdigung. Statt zum kindlich selbstvergessenen Spiel, versammeln sie sich wie zur letzten Aufstellung, zum Halali der Biodiversität. Das Puzzle ist heute wirklich aktueller denn je.

Und wahrscheinlich ist sich der Hersteller bewusst, dass das in diesem Sinn visionäre Puzzle nicht allzu häufig in Kinderhände gerät. Es enthält außerdem Kleinteile, die als leicht verschluckbar gelten könnten (was eine schöne Metapher auf das alles vertilgende Anthropozän abgibt). Das paradiesische Habitat der „16 Animali“ sind die Häuser wohlhabender Mari-Fans und deren Sammlungsvitrinen, Glassärge gewissermaßen. Freilich, dieses Gedankenspiel ist kein Kinderspiel. Und es stellt sich die Frage, wie Mari es wohl gefunden hat, dass sich die Zielgruppe verschoben hat. Kritische Äußerungen sind nicht bekannt. Häufig wird indes ein Ausspruch zitiert: „Ich arbeite für Fabriken, nicht für die Boutique“ (zit. n. Karcher/von Perfall 2000:121). Es grüßt das Theorie/Praxis-Problem! Oder wie der Designkritiker Gillo Dorfles in Hinsicht auf die seinerzeit aktuelle Polyurethan-Version feststellte, die ihn an ein gewöhnliches, unästhetisches Kartonpuzzle erinnerte: Das hölzerne Original der „16 Animali“ sei schlicht ein „bell’oggetto“ (ein Schmuckstück) und seinem Wesen nach „edonistico“ (hedonistisch) gewesen – aber leider deutlich zu hedonistisch für Kinder (in Scheiwiller 1969:12f.).

3 – Piero Gatti, Cesare Paolini und Franco Teodoro – Sessel „Sacco“ (auch „Poltrona Sacco“; Zanotta), 1968

Objekt Sitzsack, heute in drei Größen, max. L/B 80 x H 68 (93) cm, ursprünglich L/B 90 x H 130 oder 140 cm; Bezug ehemals Leder oder Stoff, aktuell ein wetter- und feuerbeständiges, anti-bakterielles Gemisch aus 81% Polyvinylchlorid (PVC) und 19% Polyester; Füllung zu ungefähr einem Volumendrittel mit Schaumkügelchen aus expandiertem Polystyrol

Impuls Die von Piero Gatti (1940–2017), Cesare Paolini (1937–1983) und Franco Teodoro (1939–2005) im Kollektiv designte ‚poltrona‘ (dt. Sessel) ist ein legendäres Möbel – oder ist sie gar kein Möbel? Die Frage stellt sich sowohl im Blick auf den Namen (dt. Sack, Haufen, Plünderung) als auch hinsichtlich des amorphen, Plastizität materialisierenden Wesens



des Objekts als raumgreifender Leder- oder Textilkörper. Kurz, „Sacco“ scheint ungestalt.

Schon der Fakt, dass der technisch simpel wirkende ‚Sack‘ von einer Arbeitsgemeinschaft geschaffen wurde – gerade so, als sei er eine Raketenwissenschaft –, führt in die Usancen seiner Entstehungszeit; Stichworte: 68er-Bewegung und Apollo 11-Mission. Nur in jenem expansionistischen und zugleich sozialen Reizklima lässt sich der „Sacco“ als das begreifen, was er ist; ein buchstäblich grenzensprengendes kulturelles Ereignis, ein politisches Statement (siehe #4).

In Italien und anders als in Frankreich oder West-Deutschland wurde weniger die Regierung oder das Parlament, auch nicht die als gelenkt wahrgenommenen Bildungsinstitutionen und ihre autoritären Glaubenssätze adressiert. Es ging auf der Apenninhalbinsel darum, die asymmetrischen Gegensätze aufzuspüren, die für soziale Spannungen sorgten, vor allem in den Arbeitsrealitäten der klein- und mittelständischen Fabriken sowie in den Büros der Kreativen. Philosophisch ausgedrückt, es ging um die *conditio humana*, um die Bedingtheiten des Menschseins im Nachkriegsmodus (Branzi 1994:603). In puncto Umwertung der Werte ist der „Sacco“ ein Musterding mit Manifestcharakter. Wenn auch bis zur Unkenntlichkeit ästhetisiert und farbig aufgepoppt, ist er zudem eine Allegorie der nicht-entfremdeten, ehrlichen Arbeit. Denn die Inspiration zum „Sacco“ sei, wie die Designer in einem Interview betont haben sollen, von in der Landwirtschaft zu Transportzwecken genutzten Jute- oder Vinylsäcken ausgegangen oder gar von mit Heu oder Stroh ausgestopften Bauernmatratzen (www.finestresullarte.info; collectiononline.design-museum.de).

Doch ist mit dieser Referenz nicht das Wesen des „Sacco“ erfasst oder seine Karriere in urbanen, intellektuellen Habitaten erklärt. Der dekor-, form- und auch sonst zwanglose ‚Sessel‘ ist die maximale Demontage einer Sitzgelegenheit, ja, er führt den Begriff selbst ad absurdum. Fläzen, liegen, lagern, lümmeln; auf dem Gesäß, dem Rücken oder dem Bauch; alleine, zu zweit, zu dritt (wenn nicht gar in orgiastischen Situationen) – alles scheint möglich. Der konische Lagerungskörper des „Sacco“ und die unendlichen Freiheitsgrade, die er der Körperstellung einräumt, beides entzieht sich jeder konventionellen (Benimm-)Kategorie. Diese (Körper/Geistes-)Haltung ist als eine Emanationsform der neuen *conditio humana* anzusehen. Sie ist libertär und bodennah, beharrt aber auf Bequemlichkeit.

Ruft man sich die Chiffre eines bürgerlichen Fauteuils vor das geistige Auge, so wird deutlich, wie radikal respektlos der „Sacco“ jeder Herrschafts- und Hierarchiesymbolik abhold ist. ‚Plünderung‘ des Etablierten – eine der Wortbedeutungen von ‚sacco‘ – bringt dies intellektualistisch auf den Begriff. „Sacco“ bedeutet nicht nur die Kaperung von Formen.

Er bedingt den Raub von Formalitäten. Sitz- und Tischordnungen, ja die bourgeoisen Manieren als solche werden erledigt; ‚eingesackt‘ sozusagen. Das Antiautoritäre, Informelle und Flexible sowie Mobile (im Erstentwurf hatte der „Sacco“ einen Griff zum Tragen) sind das Programm des nomadischen ‚Anti-Sessels‘ par excellence. Nicht nachvollziehbar ist, warum diese erfrischende ‚Anti-Haltung‘ bis heute als anatomisch beziehungsweise ergonomisch beworben wird („poltrona anatomica“; Zanotta 1997). Zwar zählen ein radikaler Körperbezug und mehr noch ein responsives Bewusstsein zum Wesen des „Sacco“. Medizinisch orientiert ist seine Neujustierung der *conditio humana* aber gewiss nicht.

Eine selten publizierte Entwurfszeichnung bietet vielmehr den Ansatz zu einer antipatriarchalischen Lesart der Schnittkonstruktion: Sie illustriert das Herkommen von der Grundform einer zum Hexagon erweiterten pyramidalen Spitzsäule, deren ‚Fuß‘ und ‚Kopf‘ von konisch zugerichteten Trapezbahnen verbunden werden. Die Struktur erinnert an Obelisken, an (ägyptische) Steinpfeiler. Diese stocksteifen, starrgeraden, autoritären Embleme; oder, deutlicher ausgedrückt, diese erektilen Quasi-Phalli sind dem „Sacco“ formgestalterisch inhärent (in der Zeichnung beschriftet: „Forma teoria“ und „~140 [cm]“). Das alte Hoheitszeichen allerdings ist zum Scheitern verurteilt. Es erschlafft und zerknauscht in der neuen Zeit („Forma reale“ und „~100 [cm]“; Manferto de Fabianis 2011:13). Übrigens, diese technische Konstruktion ist der Damenmode entlehnt; sie entstammt der sogenannten A-Linie (entwickelt von Christian Dior, 1955). Auch ‚Glockenschnitt‘ genannt, steht sie wie kaum eine andere für die Eleganz einer konturierten Silhouette. Insofern hat der „Sacco“ auch die Haute Couture im Möbel-Business anschaulich ausgeläutet.

Kommen wir zur kapitalistischen Abseite, dem kommerziellen Erfolg. Die Akzeptanz und Streuung der Formensprache des „Sacco“, kurz seine Nachwirkung in der Breite bieten sich als Untersuchungsparamater an. Richtig ist, je häufiger ein Design adaptiert oder nachgeahmt, um nicht zu sagen: kopiert wird, desto höher sind seine Zeitgemäßheit und Nachfrage zu veranschlagen. Im Blick auf den „Sacco“ lässt sich feststellen, dass bereits in den frühen 70er-Jahren in deutschen Wohnzeitschriften und Versandhauskatalogen haufenweise „Schüttelsäcke“ als Sofas in Eigenbau und „Sitzsäcke“ als Sessel für kleines Geld auftauchten. In einem Fall sogar unter dem neudeutschen Titel „Happy Chair“ (Hagenberg/Schepers 1990:60f.).

Vielleicht ist es kein Zufall, dass beides, die formalen und emotionalen (aber auch die kommerziellen) Qualitäten des „Sacco“ gleichermaßen auf eine Figurenfamilie aus der zeitgenössischen französischen Kinderbuch- und Zeichentrickliteratur zutreffen. Gemeint sind die *Barbapapa* ge-



nannten birnenförmigen, bunten und stets fröhlichen Fantasiegestalten, deren hervorstechendste Eigenschaft es ist, sich Knetmasseähnlich in jede Form bringen zu lassen und sich in Organisches sowie Anorganisches verwandeln zu können – und zwar mittels eigenen Willens (Abb.). Wer weiß, vielleicht ist eine Inspiration von Italien nach Frankreich geweht – oder andersherum? Oder war es der ‚Zeitgeist‘, der sich einmal als charmant-süße Figürchen aus Zuckerwatte (fr. *barbe-à-papa*), ein ander-mal als provokant-unförmiger Sack verkörperte (vgl. auch die Zäsur, die der ‚Sacco di Roma‘ bedeutete). Die Sehnsüchte der späten 60er-Jahre hatten bekanntlich viele Facetten.

Befremdlich könnte scheinen, dass man auch heute noch den „Sacco“ als Fanal der Befreiung aus dem Spießertum, als Geste eines Aufbegehrens lesen soll. Die Herstellerkataloge inszenier(t)en ihn immer wieder in diesem Sinn (z. B. Zanotta 1997:6f., 92f.). Dabei ist er wohl vor allem eines, die Vergegenständlichung einer neuen ‚ergonomischen‘ Bequemlichkeitssehnsucht. Der „Sacco“ scheint vollends domestiziert.

4 – Vico Magistretti – Tischlampe „Eclisse“ (Artemide), 1966/67

Objekt Tisch- oder Nachttischlampe, H 18 x D (Fuß) 12 cm, Gewicht 900 g; Metall (Aluminium, lackiert), in verschiedenen Farben erhältlich, schwarzer Kunststoff (z. B. Standfläche, Stelling); Leuchtmittel (heute mit Fassung E14)

Impuls Der Zufall wollte es, dass dieses Kapitel am Tag einer Sonnenfinsternis geschrieben wurde. Aber eigentlich war es gar kein Zufall: Der Verfasser hatte zuvor mehrere Wochen Mexiko bereist, jenes Land, in dem im April 2024 das Maximum der Totalität liegen sollte. Viele Menschen schienen wie elektrisiert auf die astronomische Begebenheit hinzufiebern. Die Eklipse war, ganz irdisch, zu einem veritablen Wirtschaftsfaktor geworden. Außer Public Viewings wurden rauschhafte Festivals abgehalten, Folklore und Esoterik inklusive. Keine Frage, das 4 Minuten und 28 Sekunden dauernde Spektakel wurde im noch jungen 21. Jahrhundert als ein Faszinosum superlativischer Art erlebt.



Vico Magistretti (1920–2006) (Nacht-)Tischlampe scheint wie kaum ein anderes Designobjekt geeignet, die unfassbare Phänomenalität des Alls zu fetischisieren; mittels einer Lampe, deren Bezeichnung Anspielung und Witz zugleich ist. Ein Lichtspender namens Finsternis. Die „Eclisse“ des „Grandsignore und Intellektuelle[n] aus Mailand“ (D’Alfonso 2008:196) materialisiert offenkundig eine Bezauberung, die Staunen abverlangt – und dabei markttauglich war und ist. Obwohl – oder auch gerade weil – die Leuchte sich nicht mit den großen

Fragen des menschlichen Dahingeworfenseins aufdrängt. Im Gegenteil, mit der nonchalanten „Eclisse“ kann man im Raumdunkel des Schlafzimmers, gewissermaßen vom Safe Space des Bettes aus, Lichtsituationen regulieren, die kosmische Ereignisse simulieren: Totale Eklipsen mit solarer Corona – wahlweise sogar blitzschnell, mit Lichtgeschwindigkeit (Abb.). Der Mensch mag sich dabei wie der planeten- und sternbewegende Gott am ersten (oder vierten) Tag der Genesis fühlen (1. Mose 1). Wie im Fall der Schöpfung, so ist im Entwurf der „Eclisse“ nichts dem Zufall überlassen worden. Ist die Lampe doch ein durch und durch meisterhaftes Beispiel für die konzise Gestaltung auf Basis eines minimalistischen Konzeptes, hier der geometrischen Form des Kreises beziehungsweise der Kugel und verschiedener Kugelsegmente. Ein Kreis bildet die Standfläche der Lampe, eine Halbkugel ihren Fuß. Zwei 5/8-Segmente als Hohlkugeln geben den Kopf und die innere, bewegliche, weiß lackierte Blende zur mechanisch simplen wie innovativen, stufenlosen Lichtstärkeregelung ab (der gezahnte Ring, der in aktuellen Reeditionen eingebaut ist und als Stellrad am Fuß der Blende dient, ist konsequenterweise eine Kreisscheibe). Die Leuchtmittel der 60er-Jahre waren ebenfalls kugelförmig und der Querschnitt des Elektrokabels ist ein Kreis. Dass das Kreis/Kugel-Konzept der „Eclisse“ die ideale Geometrie des Kosmos symbolisiert, braucht hier nicht ausgeführt zu werden. Hinzukommt, dass das Lampenkorpus insgesamt an eine putzige Astronautenfigurine, zumindest aber an kugelförmige Astronautenhelme erinnern könnte. Der Kosmos scheint anthropomorph, ja bemannt – und dabei fast niedlich. Dass die zeitgenössische Produkt- und Werbefotografie die fantasievolle Kosmologie der Lampe zu inszenieren wusste, wird ein nicht unbedeutender Schlüssel zum Erfolg gewesen sein – wie auch die Entschlossenheit des Produzenten Ernesto Gismondi, dem der bestrickende Gedanke zugeschrieben wird, dass, wenn jede_r doch ein Bett hat, jede_r auch eine Nachtschlampe braucht (Finessi 2003:18f.).



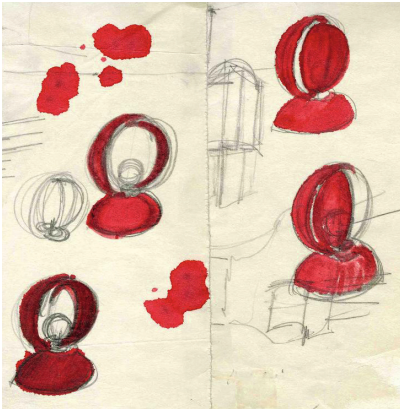
Die 50er- und mehr noch die 60er-Jahre des 20. Jahrhunderts waren geprägt vom Wettlauf ins All, der erbitterten Konkurrenz der USA und der damaligen UdSSR um Pionierleistungen in der Raumfahrt und die Vorherrschaft im Orbit. Das vom Kalten Krieg befeuerte Space Race fand einen seiner Höhepunkte in der Mondlandung der Apollo 11-Mission der NASA (1969) und hat eine eigenständige ästhetische Mode hervorgebracht: Fantastisches Weltraumdesign in Kleidung, Inneneinrichtung, vor allem aber im Produktdesign und, nicht zu vergessen, in der Popmusik (z. B. David Bowies *Space Oddity*). ‚Spacigkeit‘ prägte als Form des Futurismus‘ eine ganze Generation. Die „Eclisse“ reiht sich hier ein – und ist

zugleich eines der dauerhaftesten Relikte jener Zeit, die an die Weitung, wenn nicht Aufhebung irdischer Grenzen glauben wollte – und zwar mit einer nicht mehr einholbaren Naivität und Zuversicht in den Fortschritt (siehe #3).

Magistretti, der 334 industrielle Designobjekte und Möbel schuf (von denen ein Fünftel, genau 65 Objekte, mehr oder minder unverändert in Produktion ist), bietet in einem Interview (1991) eine weniger erhellende denn verdunkelnde Herleitung des „Eclisse“-Designs:

„I actually designed it, the concept of it, in 1966. The ‚Eclisse‘ was inspired by the idea of those dark lanterns that thieves use, the ones you see in films like ‚I Miserabili‘ [dt. Filmtitel *Les Misérables* oder *Die Elenden*; Th. P.], with a candle inside and a little door that you open and shut. Like the ones in the classic ‚Pinocchio‘ illustrations, where the thieves have white eyes and black cloth, and carry a lantern. Actually, those miners’ lanterns are the same sort of thing. I’ve always liked objects that can be manipulated to change what they do“ (zit. n. Pasca 1991:53, 36, 62).

Freilich, es stellt sich die Frage, wer hier was beziehungsweise wen manipuliert und hinters Licht führt. Sollte man wirklich die sich schon aus chronologischen Gründen anbietende ‚spacige‘ Interpretation zugunsten von *Pinocchio*-Illustrationen und ‚lanterne cieche‘ (wörtlich blinden Laternen; Blendlaternen) aufgeben; Grubenlampen also, die Magistretti – offenbar mit diebischem Vergnügen – ‚Diebeslampen‘ nennt? Wohl kaum. Will er uns blenden? Wahrscheinlich, ja. Es handelt sich mutmaßlich um den Versuch, eine Künstlerlegende zu kreieren und eine Nebelkerze für die orientierungslose Designwissenschaft zu zünden. Die Pointe liegt darin,



dass Magistretti hierzu Italiens bekannteste Kinderbuchfigur bemüht, ein buchstäblich fabelhaftes italianità-Narrativ. In die Forschung ist diese Mär kritiklos übernommen worden (ebd. 1991:41, 63). Ebenso wie Magistrettis Behauptung, die Konzeption der „Eclisse“ sei unterirdisch entstanden, während einer Fahrt mit der U-Bahn, auf der Rückseite seines Tickets (palainco.com).

Dabei hat er selbst den augenzwinkernden Hinweis gegeben, dass solche Schilderungen nicht unbedingt für bare Münze zu nehmen sind: „Ceci n’est pas une pipe ...“ (dt. Dies ist keine Pfeife), zitiert er einen weltbekannten Surrealisten, und fährt fort, „wrote Magritte as a title [sic] for a painting portraying a pipe“ (gemeint ist das Gemälde

La trahison des images [dt. Der Verrat der Bilder]; Los Angeles, County Museum). Und Magistretti setzt verräterisch hinzu: „In design, too, behind the pipe, if you look hard enough you may find something else“ (zit. n. Pasca 1991:6).

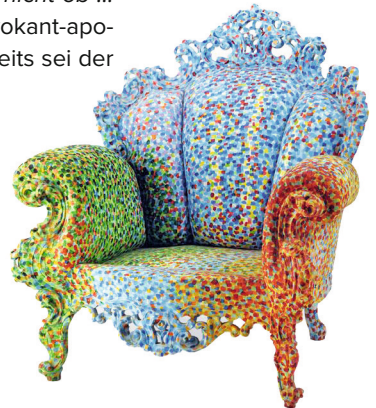
Frühe Skizzen (ein Metro-Ticket zählt übrigens nicht zum Bestand des wohlgeordneten Magistretti-Archivs) zeigen die „Eclisse“ mit knallroten und zuweilen geklecksten Aquarellierungen – ein selbstreferentielles Statement wohl auch dies (Abb.). Der Designer, Spitzname „Rosso Vico“ (sinngemäß Vico der Rote), trug fast immer rote Socken, die seine „sobrietà tipicamente milanese“ (typisch mailändische Nüchternheit) konterkarieren sollten (Neri 2021:176f., 185, 166f.).

Das irrlichternde Spiel zwischen super-galaktischer Avantgarde und gut bürgerlicher Seriosität, zwischen planetarem Ausgriff und Rückzug ins private Schlafgemach, zwischen Fantasie und Funktion, und ja, zwischen niedlichem *Pinocchio* und Hightech-Raumfahrt, all' dies ist gleichsam das Programm der „Eclisse“.

5 - Alessandro Mendini - Sessel „Poltrona di Proust“ (Einzelfertigung Studio Alchimia, nach 1989 Atelier Mendini, dann Cappellini), 1976/78

Objekt Polstersessel im Louis-XVI.-Stil (Modell des späten 18. Jhds.), B 105 x T 93 x H 109 cm, Sitzhöhe 42 cm. Die aktuelle Reedition besteht aus einem von Hand geschnitzten und bemalten Holzgestell (also keinem antiken Möbel als *Objet trouvé*) mit einem ebenfalls von Hand bemalten, mehrfarbigen Textilbezug (Leinwand), dessen an pointillistische Malerei angelehntes Muster auf den Holzrahmen ausgreift; heute in zwei Farbpaletten (hellblau/grau/gelb oder schwarz/grün/rot)

Impuls „Ich weiss nicht, ob der Proust-Sessel das Suppenwürfelkonzentrat der achtziger Jahre darstellt“ (aus Juli Capella: *Ich weiss nicht ob ... [Loblied auf Mendini]*, zit. n. Weiß 2001:15–19, 19). Das provokant-apotheotische Motto komprimiert eine doppelte Aussage: Einerseits sei der Sessel möglicherweise die dinggewordenen 80er-Jahre, mithin das Initial der Möbelgeschichte im Zeichen der Postmoderne. Andererseits bündele und binde er eine essentielle Mischung verschiedener Ingredienzen, die sich erst in der Diffusion, im Auflösen der Bezüge zur vollen Wirkung entfalten. Wahrscheinlich trifft beides zu – und die Frage nach dem Leitbildhaften des Objektes stellen heißt, sie zu bejahen. Der Schöpfer der „Poltrona di Proust“, Alessandro Mendini (1931–2019), der seit den 1980er-Jahren zusammen mit seinem Bruder Francesco ein internationales Architekturbüro betrieb und der als Designer ebenso wie als Kulturtheoretiker und Publizist eine nicht wegzudenkende kreative und intellektuelle Größe Italiens verkörperte, Mendini also gab gerne Auskunft über sein Werk (siehe #9).



Bevor wir ihn ausführlich zitieren, sei kurz in Erinnerung gerufen, wer der namensgebende und possessive Proust war, wer also dem Sessel (ital. poltrona) seinen Namen gab (dt. Proust-Sessel) oder wer – genitivisch gelesen – den Sessel in Besitz gehabt, also buchstäblich besessen haben soll (dt. Prousts Sessel).

Natürlich ist Marcel Proust gemeint, einer der bedeutendsten französischen Schriftsteller und Autor des epochalen Großromans *À la recherche du temps perdu* (dt. Auf der Suche nach der verlorenen Zeit) (Abb.). Er erschien, je nach Ausgabe, in sieben oder mehr Bänden zwischen 1913 und 1927 und erzählt, kurz und verkürzt gesagt, die Geschichte von Prousts eigenem Leben als Narrativ halbbewusster Erinnerungen und einer Suche nach Wahrheit. Dass dabei ein Feingebäck aus Sandmasse, genauer eine in warmen Tee getunkte Madeleine eine zentrale Rolle spielt, ist zum Gemeinplatz avanciert (sog. Madeleine-Effekt).

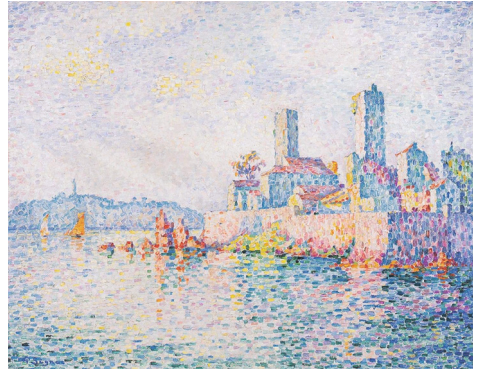


„Anfangs, 1976, hatte ich mit Francesco Binfaré [einem befreundeten Künstler und Designer; Th. P.] überlegt, für Cassina [einer italienischen Möbelfirma] einen ‚Proust-Stoff‘ zu entwerfen. Zusammen besuchten wir die Orte, an denen Marcel Proust gelebt hat, um uns inspirieren zu lassen. Die Absicht war, über den Lebensweg des Schriftstellers Ideen für die Oberflächen- und Formgestaltung eines Gegenstands zu bekommen. Nachdem wir die Welt von Proust erlesen und erforscht hatten, dachte ich persönlich daran, einen Sessel für ihn zu kreieren ... Ich fand als passendes Readymade einen Sessel aus dem 18. Jahrhundert und wählte für die Oberfläche ein Muster aus einem Bild von Paul Signac [1863–1935, einem französischen Maler des Neo-Impressionismus bzw. Pointillismus]; dieses sollte den gesamten Sessel überziehen, also sowohl den Bezug wie auch die Holzrahmung und die Füße, und es sollte die Silhouette wie in einer Art diffusen Wolke auflösen. Neben der Idee, ein Objekt zu entwerfen, ohne auf den gängigen Planungs- und Entwicklungsprozess zurückzugreifen, wollte ich auch ein kulturell wertvolles Objekt schaffen, bei dem man zunächst von einer Fälschung [„un falso“] ausgeht: das Re-Design [„il redesign“] bezieht sich hier auf einen kitschigen Lehnstuhl [„una poltrona kitsch“], der als vorgeblich antikes Möbel [„finto antica“] immer noch in Serie produziert wird“ (zit. n. Annicchiarico 2005:108; vgl. Galbiati 1991:78f., 99–102).

Mit den Begriffen ‚Fälschung‘, ‚Re-Design‘, ‚Kitsch‘ und ‚Finte‘ sind Zentralbegriffe des postmodernen Kunstdiskurses aufgerufen. Für ihren Designer steht somit fest, dass die „Poltrona“ in diesem semantischen Raum thront und fraglos „ein kulturell wertvolles Objekt“ abgibt. Einmal als romantisch, ein anderes Mal als antikonformistisch angesehen, adressiert der Sessel aber nicht nur den Intellekt. Mit seiner neo-ba-

rocken Pracht ruft er zuvörderst Staunen und Bewundern hervor. Die doppelte Referenz auf Prousts Roman und Signacs Gemälde (Abb.), also auf Ingredienzen aus der Literatur- und Malereigeschichte, aber erst sichert dem opulenten Gebrauchsgegenstand einen Platz in der Riege der Hochkunst. Dass er ‚nur‘ ein moderner Sessel sei, scheint demnach ein befremdlicher Gedanke.

Die Finte ist mehrschichtig: Einerseits könnte, aus chronologischen Gründen, Proust einen derartigen vorrevolutionären Louis-XVI.-Sessel selbst besessen haben. Auch ist Prousts kennerschaftlicher Bezug zur bildenden Kunst legendär. Er war Sammler und sein Roman ist ein veritables Musée imaginaire sprechender, aber verrätselter, sozusagen in Wortwolken aufgelöster Gemälde. Andererseits spielt ein nicht genauer beschriebener „Zaubersessel“ in dem Buch eine nicht unbedeutende Rolle: Einen beim Lesen eingenickten Schläfer befördert er „mit rasender Geschwindigkeit durch Zeit und Raum“, wie es dort heißt – und das gleich auf den ersten Seiten. Der Sessel erschließt damit physiologisch, psychologisch und mnemotechnisch neue Dimensionen des Seins und eröffnet ein wichtiges Romanmotiv.



Mendini benutzt beides, Prousts konstruierte Beschreibungs- und Erinnerungsfragmente sowie Signacs verpixelte Wahrnehmungs-Chiffren, um sie auf dem Leinwandbezug und dem Holzgestell seines Sessels zusammenzuführen. Die „Poltrona“ entsteht, wie die pointillistischen Gemälde auch, erst in der Betrachtung, im Auge des Betrachters und der Betrachterin – auf Basis von biografischer Erfahrung und Erinnerung. ‚Prousts Sessel‘ – oder ist es der „Zaubersessel“ selbst? – findet solcherart seinen Sitz im Jetzt. Das nicht-rapportierte textile Dekor scheint dessen ungeachtet als Tupfenschwarm wie Gedankenfetzten wild zu irrlichtern. An den Rändern der Schnitzornamente wird es zum Raum hin wie ein Aerosol flüchtig. Eine der vielen Zeichnungen Mendinis illustriert diese Art der potentiell unendlichen Diffusion ins Nichts anschaulich (Weiß 2001:100, 106–111, 90–105).

Insofern wirken Proust, Signac und Mendini – man soll sie wohl in einem Atemzug nennen – gemeinsam an Formen der Daseinserweiterung, -vertiefung und -erhöhung. Gleichwohl bleibt die „Poltrona di Proust“ stets ein fremdkörperartiges Objekt, dem man in seinen eigenen vier Wänden nie wirklich Herr oder Frau werden kann, und dessen Stand auch sonst im Dazwischen liegt. Zur Hälfte ein intellektuelles, zum Nachdenken anregendes Kunstwerk (wie ein Unikat handgeschnitten und handbemalt). Zur anderen Hälfte ein gebrauchts-

orientiertes, bequemes Design (zumal in Kleinserie hergestellt). Doch „[k]lassische Design-Qualitäten wie originäre Gestaltung, funktionaler Aufbau oder ökonomische Produktion werden dabei grundsätzlich in Frage gestellt“ (collectiononline.design-museum.de). Kurz, mit der „Poltrona di Proust“ sind die Grenzen der einst so sorgsam getrennten Disziplinen von Kunst und Design selbst anschaulich in Auflösung geraten – und zwar mit einer absolutistischen Geste, die sich des Hoheitszeichens, das ein aristokratischer Fauteuil setzt, bewusst ist.

Mellini habe, so hat es Graziella L. Ciagà formuliert, einen dadaistischen Zugang zum Design. So wie die Dadaisten zwar das konventionelle ästhetische Konzept von Malerei ablehnten, nicht aber die Malerei selbst, so habe Mellini mit der „Poltrona“ dem Objekt zwar einen gänzlich neuen ästhetischen Status verliehen, diesem aber seine Funktion als Sitzmöbel gelassen (Ciagà 2011:52–55, 52f.).

Designerischer Absolutismus und kunsttheoretischer Dadaismus – ein Paradox? Nein, wohl eher ein intellektualistisches Konzept, das camoufliert, dass es den Regeln des Marktes nicht abhold ist. Auch das Zitat, wonach der Sessel und seine unzähligen und lukrativen Re-Designs wie eine „palestra di lavoro“, als eine Art Fitnessstudio des Designers fungiere, ist aufschlussreich für Mellinis kluge Ironie (Irace 2016:136–157, 136 [2012]).

6 – Richard Sapper – Espressomaschine „9090“ (Alessi), 1978/79

Objekt 18/10-Edelstahl poliert (seit 1992 auch lackiert), Griff aus beschichtetem Chromstahl (auch farbige Varianten); D 9,5 (alternativ 11 oder 12,5) x H 15 (17,5; 20,5) cm mit 7 (15; 30) cl Volumen, entspricht 1 (3; 6) Tassen (es gibt auch eine Version für 10 Tassen), jeweils mit Reduktionsfilter

Impuls Das Prinzip der italienischen Espresso- oder besser: Mok(k)a-maschine ist altbekannt. Das seit den 30er/40er-Jahren am Markt befindliche Gerät hat weltweit Kultstatus, gemeint ist die an ein Art déco-Objekt erinnernde „Moka Express“ von Bialetti, von der noch in den 2000er-Jahren circa vier bis fünf Millionen Stück jährlich produziert wurden. Allein bis in die 70er-Jahre wurden nach Unternehmensangaben sagenhafte 100 Millionen Stück davon verkauft. Kurz, die „Moka“ dürfte in jedem italienischen Haushalt ein Mal vorhanden sein, mindestens (Abb.). Mehr noch, ihr Erzeugnis, sprich der zubereitete Kaffee, genauer der sogenannte lange Caffè ohne Crema und seine Herstellungsmethode mittels Herdkanne und geringem atmosphärischen Druck (ca. 1 atü), schießen nachgerade perfekt. Selbst der leichte metallische Beigeschmack, den der Kaffeebereiter hinterlässt, oder sollte man sagen: den er dem



Kaffee Aroma hinzufügt, gilt vielen als unerlässlich und unverbesserlich. Gab es hier Entwicklungsbedarf?

„Ja“, fand der seit 1958 in Mailand lebende, in München geborene Richard Sapper (1932–2015). Und „ja“ fand auch die Firma Alessi; von ihr soll der Impuls ausgegangen sein (Alessi 1998:30–35). Sapper habe, so berichtet Patricia Scarzella, das Thema ‚Espresso‘ erst gar nicht interessiert (in Lueg 1993:58ff.). Als „Deutscher in Italien“ (Brandes 1993:106, 23f.) sollte er damit an einer Produktgattung rühren, die per se eine kaum zu überbietende *italianità* besitzt. Ein frevelhaftes Sakrileg? Vielleicht. Aber das Design ist toleranter als manch andere Übung des menschlichen Geistes. Eine Frage des Reisepasses ist *italianità* offenkundig nicht.

Das mit Sappers analytischem Blick identifizierte Optimierungspotenzial der bisherigen Espressobereiter umfasst vor allem ökonomische, (material-)technische (Aluminium erlaubt keine Induktion) und gebrauchspraktische Aspekte (Handhabung, Sicherheit, Ergonomie, Produktionstechnik, Obsoleszenz usw.), nicht aber die altbewährte „Moka Express“-Methode an und für sich. Die Espressomaschine „9090“, die mit einem halben Dutzend Patenten juristisch gut bewehrt ist, besteht aus glänzendem Edelstahl. Sie ist mit einer Hand auszuspülen. Die Ablösung der festen Schraubverbindung zwischen dem Kessel mit eingehängtem Filter und dem Auffanggefäß durch einen hebelartigen Haken-/Schnapp- oder auch Arretiermechanismus (der zugleich Griff und Sicherheitsventil ist) hat weitere Vorteile (Abb.): Er ist leichter zu bedienen; Verbrennungen werden wirkungsvoll vermieden. Die Explosionsgefahr, die ältere Modelle durchaus darstellten, wird gebannt (mittels eines Ventils und eines bei Überdruck selbstöffnenden Mechanismus). Die Kanten der Tülle sind scharf, damit sie den Kaffeefluss sauber ‚abschneiden‘; ein Nachtropfen ist unwahrscheinlich. Darüber hinaus wurde die Grund- beziehungsweise Standfläche vergrößert und damit die Energieausbeute der Herdplatte oder Gasflamme verbessert. Zugleich wird der Griff, der nicht wie bei vergleichbaren Geräten aus Phenol-Formaldehyd, das versengen kann, sondern aus griffig gerautem Metall geformt ist, besser vor Erwärmung geschützt. Übrigens, die „9090“ ist vollständig automatisiert herstellbar (wenngleich die beträchtliche Anzahl von 104 Produktionsschritten erforderlich ist) und auch besser vor dabei auftretenden Produktionstoleranzen und gebrauchsbedingten Alterungsschäden gewappnet (z. B. Materialspannungen). Das einzige Verschleißteil, der Gummidichtungsring, hat Standardmaße.

Eine weitere Optimierungsoption erkannte Sapper, wie Uta Brandes (1993) berichtet, in einem ästhetischen Aspekt. Eine Espressomaschine sollte nicht wie eine Kanne aussehen (denn sie ist dem Grunde nach kein Tischutensil), sondern wie eine Maschine (denn sie ist ein Produktionsort), genauer eine Dampfmaschine. Ist es doch – wie man annehmen



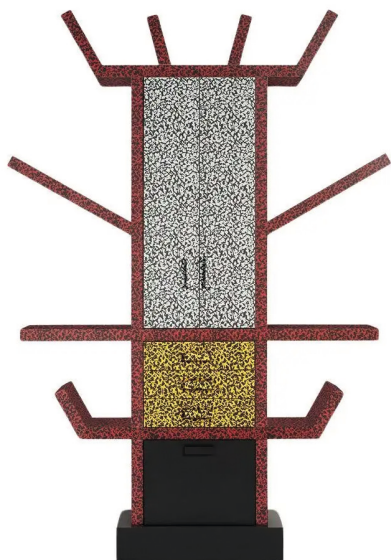
soll – der geheimnisvoll unfassbare, buchstäblich nebulöse Dampf, der die Magie der Verwandlung eines festen, fein gemahlten Pulvers in ein flüssiges, stark stimulierendes Getränk antreibt. (Tatsächlich aber ist es heißes Wasser – doch lassen wir die Spitzfindigkeiten). Als Dampfkessel oder Tank ließe sich die Zylinderform der „9090“ erklären, in der man sich selbstbezüglich spiegeln kann. Und der flache Deckel erinnert an die damals modernen Flachdächer von Industriehallen (Gronert 1997:28f., 46). Diese hintergründige ‚storia‘, dieses Narrativ der Arbeit und des Kaffeebereiters als Produktionsstätte, will Sapper aber eigentlich gar nicht evident machen. Vielmehr will er sie implizit gestalten: „It [die „9090“; Th. P.] may express something, but it is not my intention to tell through the form of my objects a story that can be recounted in words“ (zit. n. Museo Alessi 2007:24). Sappers Espressomaschine ist solcherart ein Objekt des nüchternen Understatements und des ‚disguised symbolism‘ zugleich (wörtlich: verkleidete Symbolik).

Für die Firma Alessi bedeutete die „9090“ in jenem Moment, als Bialetti seine Firma verkaufte, den Einstieg in die Küchengerätesparte und Espressoherbereiter – der Rest ist Geschichte. Übrigens markiert die an eine Formel erinnernde Bezeichnung selbst den Arbeitsbezug. Insofern ‚9090‘ die interne Programm- beziehungsweise Katalognummer der Firma darstellt, ist sie gleichfalls ein ‚bloßes‘ Hilfsmittel oder Werkzeug – eine Chiffre der Arbeit, nicht der Kunst.

7 – Ettore Sottsass – Mehrzweckmöbel „Casablanca“ (Memphis), 1981

Objekt Raumteiler oder hohes Sideboard mit Schubladen aus Kunststofflaminat und Holz, L 151 x B 39 x H 221 cm

Impuls Das Möbel, das als ‚credenza‘ beziehungsweise ‚Kredenz‘, im Englischen als ‚cabinet‘, im Deutschen zuweilen auch als ‚Buffet‘ bezeichnet wird, dieser schwer zu kategorisierende Einrichtungsgegenstand also ist aus hochdruck-kunststofflaminiertem Holz hergestellt. Man weiß also nicht nur nicht recht, wie man ihn adressieren soll. Auch der aparte (und heute fast billig wirkende) Materialmix irritiert. Ist Ambiguität Teil des designerischen Konzepts? Vieles spricht dafür. Auch dies: Frühe Exemplare wurden in einem langwierigen Prozess von Hand verklebt und laminiert sowie mit einer geprägten und fortlaufend nummerierten Kupferplatte versehen. Die ersten „Casablanca“-Möbel waren Einzel- und Sammlerstücke, keine

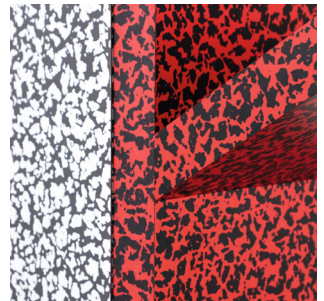


manufakturrellen Serienprodukte. Zwar wurden sie wie unikales (Kunst-) Handwerk distinguiert, doch wollten sie standardisiert wirken (Rossi 2015:174f.).

Wie es dazu kam, ist schnell erzählt: Die 1980 von Ettore Sottsass (1917–2007) betriebene und in seiner Wohnung besiegelte Gründung der Designinitiative Memphis sollte 1981 erstmals an die Öffentlichkeit treten. Das wichtigste Anliegen der unternehmerischen Gruppe, deren internationale Teilhaber in der kurzen Geschichte bis 1988 mehrfach wechselten, war die Unabhängigkeit von der Industrie. Der Geschäftszweck war die Entwicklung, Herstellung und der Verkauf von Möbeln – insofern gab es eine konkrete Gewinnerzielungsabsicht. Weder verstand sich Memphis als Kunstaktion noch agierte es entsprechend; Memphis wollte professionell und kommerziell sein, wenn auch niemals massentauglich. Als Firma befeuerte man geschickt einen extravaganten Trend, um ihn anschließend selbst zu bedienen – zunächst mit Einzelstücken, später mit Kleinserien. „I’m always offended when they say that I play when I do Memphis work“, hat Sottsass wissen lassen, „actually, I’m very serious, I’m never more serious than when I do Memphis work [...]“. New Design as a game just doesn’t exist [...]“ (zit. n. Höger 1993:98, 21f.).

Das Kennzeichen des ‚Neuen Designs‘ war eine den Zeichencharakter intensivierende Konzeption von gestalterischen Themen. Dabei spielten die Betonung des visuellen Erlebniswertes, sprich der Wahrnehmung, und das Erschließen unkonventioneller Quellen von Inspirationen eine entscheidende Rolle. Auch das Ausbilden raumgreifender Kubaturen und innovativer Erscheinungsformen, insbesondere von grafischen Strukturen und Oberflächen, wurde wichtig – beim „Casablanca“ etwa mittels einer zwar sachten, aber erkennbaren non-konformistischen Asymmetrie sowie des von Sottsass entwickelten sogenannten Spugnato- oder Schwammusters in zwei Farbstellungen (Abb.). Letzteres ist auffällig unrapportiert und amorph, flimmert vor den Augen und zersetzt jene tektonischen Strukturen, die es tragen. Hierin liegt der subversive Habitus von „Casablanca“, den die Memphis-Designenden – nachträglich – gerne als soziokulturellen Impuls apostrophierten. Richtig ist, das Möbel ist stark gestisch, dabei anti-klassisch und expressionistisch. Aber es ist, wie alle Memphis-Objekte, nicht unharmonisch oder dysfunktional.

Im Gegenteil. Schon die Typen der Memphis-Möbel waren ungeachtet ihres Avantgarde-Gestus die althergebrachten: Stühle, Tische, Sofas und eben Regale beziehungsweise Sideboards. Zwar wurden sie in neuartiger Weise als plastisches und koloristisches Ereignis inszeniert. Doch sollte die Zweckdienlichkeit in keinem Moment hintanstehen. Ebenso wenig übrigens wie jene altbewährten Entwurfsprinzipien, die in ihnen bestimmend blieben – so etwa der Goldene Schnitt als Proportions-



schema. Tatsächlich ist er im „Casablanca“ mehrfach nachweisbar (Höger 1991:111, 121f.). Die schablonenhafte Teilungsregel bewahrt die ansonsten vorbildlose Konzeption vor unharmonischer Willkür; kurz, vor unverkäuflichem Überschwang (ebd.:32–35).

Ordnen wirkt hierbei auch die zwar abstrakte, aber erkennbare anthropomorphe Gestalt als exotisches Totem: Ein Möbel, das eine agierende, raumfordernde, beseelte Figur zu sein vorgibt. „Casablanca“ sagt ‚Ich‘, ist gewissermaßen Herr im Haus, kein stummer Diener. Dass es kultiviert und domestiziert erscheint, sozusagen aus gutem Hause stammt, wird auch darin offenbar, dass „Casablanca“ ‚ordentlich‘ konstruiert wurde, nämlich als solide Kleinarchitektur mit Sockelzone, Pfeilerkorpus und Bekrönung.

Der servile Funktionsträger ‚Möbel‘ avanciert zum ambivalenten Ausdrucksträger. Er wird zur buchstäblich selbstständigen Skulptur, bleibt aber dienend. Griffig ließe sich von Gebrauchskunst im besten Sinn sprechen. Denn das Möbel war, wie es aus Sottsass’ Umfeld heißt, sehr konkret für das Esszimmer gedacht, war deshalb mit Schubladen und Stauraum für Geschirr, Flaschen und Kochbücher versehen sowie auf Wunsch einer blauen Neonbeleuchtung ausgestattet worden (Thomé/Terragni 2022:304).

Hierin zeige sich, betont Emilia Terragni, Sottsass’ gerade in den 80er-Jahren wachsende „predilection for Biedermeier furniture“, seine Vorliebe für Biedermeier-Möbel also (zit. n. ebd.:298). Wohlgemerkt, jenes Möbel, das – immer noch – als Chiffre eines Anti-Establishments gelesen werden kann, speist sich von Ferne aus einem gutbürgerlichen Stil, der für seine kostspielige Einfachheit als affektierte Bescheidenheitsgeste ebenso berühmt wie berüchtigt ist.

Der spanische, auch im Arabischen gebräuchliche Begriff ‚Casablanca‘ bezeichnet übrigens nicht nur eine der größten Metropolen Nordafrikas. „Casablanca“ (dt. weißes Haus) verweist wortwörtlich auf eine architekturformige Gestaltung und deutet vom Möbel auf den Haushalt, den es effektiv okkupiert. Ein Gründungsmitglied der Gruppe Memphis, der Architekt und Designer Michele De Lucchi, soll über „Casablanca“ zutreffend gesagt haben: „One bookcase [sic] by Ettore Sottsass is enough to furnish a room“ (shop.memphis.it). Das Möbel fordere gewissermaßen das Auf- beziehungsweise Ausstellungskonzept des ‚White Cube‘ ein. Anders als in einem farbneutralen Ambiente kann man sich „Casablanca“ tatsächlich kaum vorstellen. Das heißt auch, es ist im ‚Real Life‘ nur schwer domestizierbar.

8 - Giorgetto Giugiaro - Pasta „Marille“ (Voiello/Barilla), 1983

Objekt Kurze Hohl-Nudel, Hartweizengrieß; L 4 x B 2,553 cm, Innendurchmesser 1 cm, Dicke der Kehle 1,03 mm; Vertrieb nur in Italien, Produktion eingestellt

Impuls Pasta – wie der Begriff schon sagt, typisch italienisch. ‚Made in Italy‘ in Reinform. Mehr italianità geht kaum. Außer vielleicht: ‚belle macchina‘, will sagen: die Liebe zu schönen Autos, besonders zu Sportwagen. Beides zusammen, das klingt wie eine paradiesische Verheißung. Sie sollte tatsächlich wahr werden!



Doch der Reihe nach. Um zu verstehen, was Teigwaren, insbesondere Nudeln für Italien bedeuten, reicht es, sich eines Giuseppe Garibaldi (1807–82) zugeschriebenen Zitates zu entsinnen. Der Freiheitskämpfer des Risorgimento, der nationalen Einigungsbewegung, soll bei der Einnahme Neapels gesagt haben, nicht er, sondern der Topf dampfender Nudeln habe das Land geeint (Neidhart 2007:28). Freilich, das mag eine Anekdote sein. Wenn sie auch nicht wahr ist, so trifft sie doch ins Schwarze. Allein, was könnte nun beide italianità-Größen, das identitätsstiftende Lebensmittel und die automobile Leidenschaft verbinden? Die Antwort lautet: Giorgetto Giugiaro (*1938) – und eine Türdichtung aus Gummi.

Genannter Designer bezieht sich auf niemand Geringeren als den Philosophen Platon und, in demselben Atemzug, beispielsweise auf romanische Kirchen sowie die Künstler Henry Moore und Fernando Botero, Francisco de Goya und Pablo Picasso. Sie werden aufgerufen, wenn es um Giugiaros Gestaltungsreferenzen geht, genauer um Inspirationen für Autodesigns, seien dies Boliden oder Allerweltautos, seien es Luxuskarossen oder echte Erfolgsmodelle (z. B. für Alfa Romeo, Bugatti, Ferrari, Fiat, Lamborghini, Lotus, Maserati und Porsche). Einer der Bestseller – ganz unitalienisch – ist das Volkswagen-Modell „Golf“ der ersten Baureihe. Bis 1983 beziehungsweise 2009 produziert, wurde es nachgerade zum Symbol, ja zum Synonym ganzer Jahrgänge von bundesdeutschen Jugendlichen. Gemeint ist die von Buchautor Florian Illies so genannte *Generation Golf* (2000).

Doch nicht nur Giugiaros VW wurde zum Leitfossil seiner Zeit. Der deshalb „Car Designer of the Century“ Genannte hat Inbilder fast wie am Fließband geschaffen (Rizzo 2014:310). Darunter findet sich nicht nur Großes (z. B. Züge und Busse), sondern auch Mittelmäßiges (z. B. Karabiner und Nikon-Kameras) sowie ganz Kleines, nämlich eine Nudel, genauer ein Nudeltyp.

Damit zur „Marille“. Wenngleich zutrifft, dass beispielsweise der französische Designer Philippe Starck („Mandala“) und der US-amerikanische

Der Auftrag des neapolitanischen Herstellers enthielt, so teilt Giugiaro auf der Internetseite seiner Firma Italdesign-Giugiaro S.p.A. mit, unter anderem die Forderung nach einer Form, die problemlos in Serie produziert werden konnte, doch zugleich eine Reihe neuer Funktionalitäten aufweisen sollte. Die Außenseite musste glatt sein (wegen der Optik), die Innenseite geriffelt (damit die Sauce anhaften kann). Die Form sollte auch gekocht strukturiert und texturiert sowie im Mund von guter Substanz und Konsistenz sein – all' dies ist entscheidend für einen perfekten al dente-Grad. Dabei sollte ein „Marille“-Gericht nur halb so viel wiegen wie das entsprechende aus Schnürchen-Nudeln, sogenannten Spaghetti. Es ging, wie meist im Automobilbau auch, um eine Gewichtsersparnis. Nicht aber um eine Volumenersparnis. Im Gegenteil, man braucht nur circa acht „Marille“-Nudeln, um einen Teller zu füllen – das spart Kalorien. Die neue Pasta sollte überdies und vor allem das Bedürfnis der Nouvelle Cuisine befriedigen, auf den Tellern ansprechend angerichtet, ja „aus-

Zur Nudelform teilt Giugiaro mit, dass sie an den griechischen Buchstaben Beta (B bzw. β) gemahne (**Abb.**). Und weiter: „Obwohl es sich um eine Pasta handelt, verweist die „Marille“ auf die Welt des Automobils. Ihre Form wurde von den Dichtungsprofilen der Autotüren inspiriert“ (italdesign.it; Übers. v. Verf.). Ja, richtig gelesen: Der Querschnitt von automobilen Kantenschutz- und Dichtungsprofilen

„Bei der Pasta [...] geht es um die Struktur, ähnlich wie bei einem Auto. Jede Nudelform ist so konzipiert, dass sie als Träger („vehicle“) für bestimmte Arten von Soßen dient. Man kann sogar sagen, dass die Pasta nur das Vehikel für die Sauce ist ...“ (bravearchitecture.com; Übers. v. Verf.).

32

vor allem eines, ein klassisches ‚conversation piece‘, bei dessen kenner-schaftlich prüfendem Anblick man wahlweise über schöne, schnelle ‚Ve-hikel‘ oder auch den Madeleine-Effekt fachsimpeln kann (siehe #5).

Der klangvolle Name selbst leitet sich übrigens nicht, wie man meinen könnte, von der gleichnamigen Frucht ab (diese heißt im Italienischen l’albicocca). Vielmehr schwingt hier der Plural ‚i mari‘ (dt. die Meere) mit. „Marille“ wirft sozusagen nicht nur formal, sondern auch begrifflich ß-bauchige Wellen auf. Zudem alludiert der Name lautmalerisch an die produzierende Firma (Voiello) und andererseits an die „Farfalle“ (dt. Schmetterlingsnudeln). Diese Bezüge haben den Klang von „Marille“ dik-tiert – was nicht zufällig an das sogenannte Marken- und Sounddesign im Autobau erinnert.

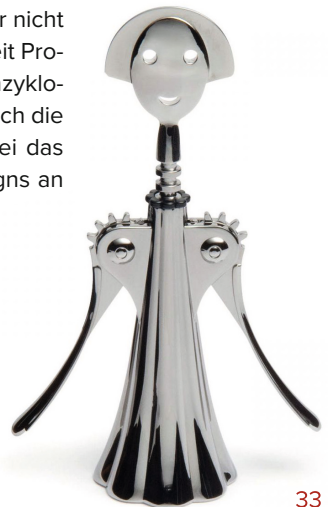
Mit der „Marille“ wechselte die auf lokale, jahrhundertalte Tradition und Erfahrung beruhende Pasta-Formgebung, die ihre ganz eigenen Wege auf die Teller fand, erstmals auf die Spur des marktförmigen Signa-ture-Designs. Dass sie dort crashte, also krachend flopte, ist eine an-dere Geschichte.

9 – Alessandro Mendini – Korkenzieher „Anna G.“ (Ales-si), 1994

Objekt Druckguss aus verchromtem Zamak (Legierung aus Zink mit Aluminium, Kupfer, Magnesium), farbiger Kunststoff, H 23 x D (Fuß) 6 cm, Spannweite 25 cm

Impuls Laut Homepage der Firma Alessi handelt es sich bei „Anna G.“ um eine „ironische Hommage an eine echte Frau“. Welche Frau gemeint ist und wieso die Hommage ironisch verstanden sein will, wird hier nicht verraten. Das Objekt sei, so heißt es weiter, eine „Kultfigur“ und seit Pro-duktionsbeginn „eines der bekanntesten Produkte der Alessi-Enzyklo-pädie“ (alessi.com/de). Auf der italienischen Seitenversion findet sich die nicht minder superlativische Aussage, die lächelnde „Anna G.“ sei das „ritratto di design“ schlechthin, das Antlitz des italienischen Designs an und für sich (alessi.com/it).

Wie konnte es zu dieser anthropomorphen (Über-)Identifikation kommen? Nun, ein önologisches, also auf die Weinökonomie be-zügliches Designobjekt stellt quasi ein Gipfelkreuz der italianità da. Schließlich ist Italien eines der wichtigsten Weinanbaugebiete Europas. Die identitätsstiftende Potenz eines echt-italienischen Korkenziehers verspricht vergleichbar durchschlagend zu sein wie die einer Caffettiera (#6) oder einer Pasta (#8). Doch anders als beispielsweise im Fall der Wertschöpfungskette im ‚System Kaffee‘, wo alle Vorrats-, Zubereitungs- und Geschirrutensilien



dem Zugriff wechselnder Moden unterworfen sind, blieb das entscheidende Dazwischen von Weinflache (mitsamt papiernem Etikett und der Kapsel, dem Verschluss aus Stanniolfolie) und Weingläsern einschließlich Dekantern (auch sie Designobjekte *par excellence*) lange unbeachtet. Das zuvor anonyme, aber auch gänzlich Bling-Bling-freie Revier des bloßen Werkzeugs zum Entkorken (sei es mittels eines rustikalen T-Korkenziehers mit Holzgriff oder sei es mittels eines Kellnermessers mit der Eleganz eines Multifunktionstools), diesen pragmatischen Handlungs-(zwischen)raum eroberte erst „Anna G.“ – und zwar mit bühnenreifem Aplomb. Mit ihr – man kann ja nicht anders als den Korkenzieher als eine Frau anzusprechen –, mit „Anna G.“ also wurde aus dem händisch-sachlichen Akt ein kunstvoll instrumentiertes Agieren. Oder anders ausgedrückt, aus dem ‚tool‘ wurde ein ‚toy‘. „Anna G.“ ist sozusagen eine dinggewordene Handlungsästhetik im Kontext sozialer (Trink-)Riten oder, kürzer, ein Spielzeug fürs Vorspiel des Gelages. Eine bacchantische Puppe gewissermaßen.

„Anna G.“ verfügt über ein freundliches ‚Gesicht‘, gerahmt von einer braven Bob-Frisur; beides mit der simplen Anmut des Kindchenschemas. Bekleidet mit einem faltenreichen Kleid, vollführt sie im Gebrauch veritable Pirouetten, zumal, wenn man ihr zum Öffnen der Flasche buchstäblich den Kopf verdreht (und somit den Schraubendorn, die Wendel, in den Korken treibt). Wie eine Ballerina hebt „Anna G.“ dabei mit einer reizend langsamen Bewegung ihre ‚Arme‘ (die Hebel) und die gezackten Epauletten werden gerafft (sie drehen sich in die ‚Schultern‘ hinein und verwandeln sich in Achselhaar) (Abb.). Reckt „Anna G.“ nun ihre ‚Arme‘ vollends in Luft (und ist die Wendel im Korken versenkt), fasst man die



Figurine beherzt bei den ‚Händen‘. Zwingt man die ‚Arme‘ dann mit sanfter Kraft zurück an ihren ‚Leib‘, so fährt der Korken aus dem Flaschenhals unsichtbar in die Höhe. Er rutscht der „Anna G.“ mit einem Plopp unter ihren Rock (von wo man ihn später wieder herausfingern muss). So betrachtet, ein durchaus pikantes Geschehen. Überflüssig zu erwähnen, dass die Gelenke der ‚Arme‘, die in den ‚Schultern‘ montiert sind, kaum zufällig an Brüste erinnern. Ein Schuft, der Böses dabei denkt!

Fürwahr, noch vor der Verkostung des ersten Glases wird die gesellige Runde um einen schlüpfrigen Gesprächsanlass bereichert – oder sollte man sagen: um einen zotigen Altherrenwitz? Wein vermählt sich mit Wollust. Ist „Anna G.“ also ein sexualisiertes, vielleicht sogar ein sexistisches Designobjekt? Womöglich ja. Schon aus folgendem Grund: Liest man den Namen „Anna G.“ auf Italienisch (Anna-Gi-punto) oder auch auf Deutsch (Anna-G-Punkt) ist man gedanklich bereits auf der Suche nach einer umstrittenen erogenen Zone des weiblichen Körpers, dem sogenannten G-Punkt (eigentlich Gräfenberg-Zone).

Dabei ist „Anna G.“ zweifellos das Sinnbild einer realen Frau, nämlich Anna Gilis (geb. 1960) (Abb.). Noch in einem Standardwerk zum italienischen Design wird sie eingeführt mit den Worten: „Sie ist jung, schön und eine der erfolgreichsten Designerinnen Italiens“ (Karcher/von Perfall 2000:272ff.). Sind Alter und Aussehen wirklich die einzigen, jedenfalls bedeutendsten Zuschreibungen an diese Künstlerin? Natürlich nicht. Die zitierte Phrase mag als exemplarisch gelten für einen – immer noch – strukturellen Machismo im Blick auf Designerinnen. Auch das kann italienität bedeuten.

In besagtem Text wird ferner berichtet, dass die Designstudentin Gili als Abschlussarbeit ein aufsehenerregendes „Klangkleid“ entworfen habe, das eine Ballerina im Rahmen einer rauschhaften Tanzaufführung präsentierte (ebd.). Mendini, 30 Jahre älter als Gili und häufig als deren „Langzeitfreund“ apostrophiert, habe beides, die Studentin (seine spätere Assistentin) und ihr Werk, sehr beeindruckt (pamono.de). Tatsächlich amalgamiert „Anna G.“ offenkundig Mendinis Erinnerung sowohl an die Person als auch an die Performance der inspirations- und namensgebenden Kollegin. Sie wurde im umfassenden Sinn zur „muse of the cork-screw“ (Chiara Alessi auf museoomero.it; Ciagà 2011:62–67). Damit wäre endlich die unnötig sybillinische Andeutung auf der Alessi-Homepage aufgeklärt und Anna Gili die überfällige Hommage gezollt, ganz ohne Ironie.



10 – Stefano Giovannoni – Salz- und Pfefferstreuer „Lilliput“ (Alessi), 1991/93

Objek Thermoplastisches Harz, Magneten; Gestell aus Inox/Edelstahl 18/10, glänzend poliert; H 14,5 cm, D 11 cm (Gestellplatte), Gesamtgewicht 220 g

Impuls Aus Liliput (im engl. Original: Lilliput), jener Märcheninsel, die Jonathan Swift für seinen Roman *Gulliver's Travels* (dt. *Gullivers Reisen*; 1726) erdacht hat, und deren Bevölkerung bekanntlich kleinwüchsig ist, von diesem utopisch-fiktiven Ort stammen offenbar die fremdartigen, zugleich putzig und spaßig wirkenden eiförmigen Wesen, die Salz und Pfeffer beinhalten. Sie sind damit befasst, mithilfe ihrer magnetischen Stummelfüßchen an einer Stange, die inmitten eines kreisrunden, spiegelglänzenden Atolls aufgestellt ist, das Gleichgewicht zu halten. Man mag an eine Poledance-Performance denken – eine Aufführung, die allerdings in keinem zwielichtigen Club, sondern auf einem bürgerlichen Esstisch stattfindet, in der Welt der ‚Menschenberge‘ (wie Gulliver von den Liliputanern genannt wird).



Die Show hat einen gelehrten Hintergrund: Die Inselbewohnenden treibt, wie man aus dem ersten Teil des Romans weiß, ein veritables Problem um. Sie befinden sich mit Abtrünnigen von der Insel Blefuscu in einer Auseinandersetzung, genauer in einem Disput vom Format eines existentiellen Grundsatzentscheids. Der Anlass ist die Frage, wie ein gekochtes Ei aufzuschlagen sei, am spitzen oder am stumpfen Ende? Es geht dabei um nichts Geringeres als das alleinseligmachende Eierköpfe als Glaubenssatz. Der Rest ist Geschichte: Gulliver schlichtet den Streit, ein Frieden wird geschlossen.

Swifts Roman wäre nicht so erfolgreich geworden, wenn er nicht einen satirischen Hintersinn, einen doppelten Boden hätte. Der Konflikt ums Ei – dem Symbol des Lebens schlechthin –, parodiert jenen nicht minder unversöhnlichen zwischen der anglikanischen und der römisch-katholischen Kirche um das Eucharistieverständnis, sprich die göttliche Liturgie des Abendmahls. Er beschäftigte Swifts Zeitgenossen außerordentlich. Doch steht Stefano Giovannonis (*1954) Gewürzbehälter jedem sakramentalen Ernst fern. Das Objekt ist heiter, lebensfroh, wenn nicht gar euphorisch, ja geradezu albern gestimmt. Wie in einem Spielzeug scheinen die liliputanischen ‚Streit-Eier‘ infantilisiert und persifliert.



Übrigens, auch deren mit Anziehungskräften ausgestattete Beinchen fußen in der Swift'schen Romanvorlage. Als es Gulliver nach Laputa, die schwebende Insel der Gelehrten, verschlägt, erfährt er, dass das kreisrunde Eiland durch einen Magneten gesteuert wird (Abb.). Die Laputaner halten ihren Kopf seitlich geneigt und blicken mit ihren Augen in verschiedene Richtungen. Der Autor parodiert sie als realitätsferne Wesen, deren Erkenntnisdrang nicht zur Verbesserung des Daseins beiträgt. Kaum sind sie imstand, ein Problem zu lösen. Im Gegenteil, sie schaffen stets nur neue (was eine Kritik an der Intellektualisierung der Aufklärung darstellen mag). Giovannonis Liliputaner halten sich folglich auf dem Laputa-Atoll auf. Warum, bleibt sein Geheimnis. Doch ist ihr dortiges Turnen zweifellos amüsant; es regt an zu heiterer Kommunikation bei Tisch.

Ein fragwürdiges Unterfangen ist es dennoch. Denn es schafft laputanische Probleme: Nicht allein, dass „Lilliput“ wie auf Messers Schneide zwischen Gadget und Kitsch balanciert. Zwischen begrenzter Praxistauglichkeit und regelmäßiger Funktionsstörung pendelt sein realer Nutzen. Nicht selten kommt es zu Abstürzen. In horizontaler Stellung der Gefäßeier gießt Salz und Pfeffer auf den spiegelglatten Fuß; dieser ist somit kaum je sauber. Auch Fingerabdrücke verzeiht er nicht. Das Fassungsvermögen der Streuer ist überdies gering; ihre Befüllung nicht einfach. Die kleinen ‚Augen‘, sprich die Rieselöffnungen, sind allzu schnell verstopft... Die Reihe der Monita ließe sich noch fortsetzen.

Kurz, „Lilliput“ ist Spielzeug für Erwachsene, eine Art fantasievoller Schnickschnack, farblich und formal appetitlich anzusehen – und dazu

ein perfektes Mitbringsel (klein, potenziell praktisch, vor allem nicht zu teuer). *Gullivers Reisen*, der Roman, eigentlich ein Kinder- und Jugendbuch, stellt eine hintersinnige Referenz bereit; intellektuelle Überfrachtung droht nicht (wie möglicherweise im Fall der „Poltrona di Proust“; #5). Die Familie möge Spaß haben bei Tisch (Alessi 1998:111–117). Allein, die Gaudi scheint erkauft um den Preis der Dysfunktion. „Lilliput“ ist damit ein nicht untypisches Kind der hedonistischen 90er-Jahre, in denen eine gewisse anti-humanistische ‚(Selbst-)Verzweigung‘ des Menschen als ‚Krone der Schöpfung‘ Konjunktur hatte – in ironischer Brechung, versteht sich (Abb.). „Lilliput“ fängt, wohl ohne es zu ahnen, die mentale Disposition einer ganzen Generation im edelstählernen Spiegelganz eines Gewürzständers ein. Sollte dies die Intention gewesen sein, so wäre Giovannoni eine wahre Eulenspiegelei gelungen. Auf der Verpackung seines „Lilliput“ betont er allerdings etwas anderes. Seine hehre Mission sei gewesen, Objekte als Agenten der Kommunikation zu denken und dabei das gestalterische Potenzial von Kunststoff auszuloten. Der kritische Diskurs über ein menschengemachtes und gigantisches, also buchstäblich ‚menschenbergiges‘ Problem, lag ihm offenbar fern, gemeint sind die Inseln aus Plastik im Pazifischen Ozean. Aber man will ja kein Spielverderber sein.



E – Literaturquellen

Alle Internetseiten wurden letztmalig am 15.11.2024 aufgerufen.

A–D Hans Wichmann: *Italian. Design, 1945 bis heute*, München 1988, bes. S. 373–388 (Bibliografie) – Carlo Pirovano (Hg.): *Storia del disegno industriale, 1750–1850. L'età della rivoluzione industriale*, Mailand 1989/1990/91 sind weitere Bände erschienen zu den Zeitschnitten 1851–1918 und 1919–90] – Andrea Branzi: *Italianisches Design und die Komplexität der Moderne*, in: Germano Celant (Hg.): *Die italienische Metamorphose, 1943–1968*, Austell.-Kat. New York/Solomon R. Guggenheim und Wolfsburg/Kunstmuseum, Wolfsburg 1994, S. 590–604 – Dieter Weidmann: *Die Welt des Designs spricht Italienisch*, in: Trödl & [und] Sammeln 240, 1999, S. 24–35 – Claudia Neumann: *Design-Lexikon Italien*, Köln 1999 – *Eva Karcher und Manuela von Perfall: *Italianisches Design von den Anfängen bis zur Gegenwart*, München 2000 – *(4:3) *50 Jahre Italianisches & [und] deutsches Design*, Austell.-Kat. Bonn/Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, hg. von Petra Kruse, Ostfildern-Ruit 2000 – *Silvia Annicchiarico: *Italianisches Design/Design in Italy, 1945–2000. 100 Objekte der ständigen Sammlung der Triennale di Milano [...]*, Austell.-Kat. Hamburg/Museum für Kunst und Gewerbe, Rom 2005 – *Andrea Branzi und Marilia Pederbelli (Hgg.): *Was ist Design?*, Klagenfurt 2008 (ital. Orig.-Ausg. erschienen Florenz 2007 unter dem Titel *Il Design. Storia e controstoria*) – *Andrea Branzi: *Il Design italiano. 1964–2000*, Mailand 2008 – Renato De Fusco: *Made in Italy. Storia del design italiano. Nuova edizione*, Florenz 2014 – Grace Lees-Maffei und Kjell Fallan (Hgg.): *Made in Italy. Rethinking a Century of Italian Design*, London u. a. 2014 – *Catharine Rossi: *Crafting design in Italy. From Post-War to Postmodernism*, Manchester 2015 – *Thomas Pöpper (Hg.): *Dinge im Kontext. Artefakt, Handhabung und Handlungsästhetik zwischen Mittelalter und Gegenwart*. Ergebnisse der Schneeberger Konferenz „Design-Erkundungen: Dinge im Kontext“, 2012, Berlin/Boston 2015 (auch als Online-Ausg.) – *Judith Gura: *Postmodern Design Complete*, London 2017 – Daniel Martin Feige: *Design. Eine philosophische Analyse*, Berlin 2018 – Elena Dellapiana Tirelli: *Il design e l'invenzione del Made in Italy*, Turin [2022] – *Stefano Giovannoni (Hg.): *Design narrativo. Fra immaginario e figurazione*, Mailand 2023 – Francesca Zanella (Hg.): *Design! Oggetti, processi, esperienze*, mit Beitr. von Giampiero Bosoni u. a., Mailand 2023 – *Made in Italy. Design von Alessi bis Zanotta. Eine Privatsammlung*, Auktions-Kat. München/Quittenbaum, 169B, 27. Juni 2023, München 2023 – <https://www.grassimak.de/museum/sonderausstellungen/italienita> – <https://www.hsozkult.de/event/id/event-117307>

1 Andrea Branzi/Michele De Lucchi (Hgg.): *Il designo italiano degli anni '50*, hg. von Centokappa, 2. Aufl., Mailand 1981, bes. S. 124f. – Silvia Annicchiarico: *Italianisches Design/*

Design in Italy, 1945–2000. 100 Objekte der ständigen Sammlung der Triennale di Milano [...], Austell.-Kat. Hamburg/Museum für Kunst und Gewerbe, Rom 2005, S. 21 – *Fulvio Ferrari/Napoleone Ferrari (Hgg.): *Carlo Mollino. Arabeschi*, Austell.-Kat. Turin/GAM, Castello di Rivoli/Museo d'Arte Contemporanea, Mailand 2006 – Gerald A. Matt (Hg.): *Carlo Mollino. Un messaggio dalla Camera Oscura*, Austell.-Kat. Wien/Kunsthalle, Nürnberg 2011 – Fulvio Irace: *Carlo Mollino*, Mailand 2011 – Francesco Zanot (Hg.): *Carlo Mollino. Fotografie/Photographs 1934–1973*, Cinisello Balsamo 2018 – *Napoleone Ferrari/Michelangelo Sabatino: *Carlo Mollino. Architect and Storyteller*, Zürich 2022, bes. S. 441–450 (Bibliografie) – <https://www.salvador-dali.org/ft/oeuvre/catalogue-raisonne-peinture/obra/411/femme-atete-de-roses> [zum Dalí-Gemälde] – http://collectiononline.design-museum.de/#/de/object/44047?_k=socorv – <https://www.zanotta.com/en-us/products/small-tables-and-bedside-tables/arabesco-cm>

2 Vanni Scheiwiller (Hg.): *I giochi per bambini di Enzo Mari/Children's games by Enzo Mari*. Interventi di/Commented by Emilio Battisti u. a., Mailand 1969 – Hans Ulrich Obrist: *Enzo Mari (= The Conversation Series, 15)*, Köln 2008 – *Enzo Mari und Francesca Giacomelli: *Enzo Mari. L'arte del design*, Austell.-Kat. Turin/GAM, Mailand 2008, bes. S. 211–222 (Bibliografie) – *Enzo Mari. Curated by Hans Ulrich Obrist with Francesca Giacomelli, Austell.-Kat. Mailand/Triennale, 2020, bes. S. 513–532 (Bibliografie) – Francesca Zanella (Hg.): *Design! Oggetti, processi, esperienze*, mit Beitr. von Giampiero Bosoni u. a., Mailand 2023, S. 268–277 – <http://museumofdesign-ninplastics.blogspot.com/2021/03/16-animali-enzo-mari-1972.html> (Katherine Pell, 2021) – <https://www.danese milano.com/en/product/Details?idProduct=60> – https://www.danese milano.com/contents/files/products/16_animali_files_mari_16animali_575.pdf

3 Andrea Branzi: *Italianisches Design und die Komplexität der Moderne*, in: Veit Görner u. a. (Hgg.): *Die italienische Metamorphose, 1943–1968*, Austell.-Kat. New York/Solomon R. Guggenheim und Wolfsburg/Kunstmuseum, Wolfsburg 1994, S. 590–604 – Zanotta S.p.A. (Hg.): [Katalog] 1997, Nova Milanese 1997 – Valeria Manfredo de Fabianis: *Made in Italy. Design aus Italien*, Wiesbaden 2011, S. 13 – *Monika Hagenberg/Wolfgang Schepers (Hgg.): *Ispirazione italiana. Italienische Design-Klassiker und was daraus wurde [...]*, Austell.-Kat. Düsseldorf/Kunstmuseum, 1990, S. 60f. – <https://www.barbapapa.com/die-familie-barbapapa-de/> – <https://www.finetresultale.info/de/werke-und-kunstler/der-sacco-sessel-der-revolutionarste-sitz-aller-zeiten> – *http://collectiononline.design-museum.de/#/de/object/42872?_k=b1m0i (Fulvio Ferrari)

4 R. Craig Miller: *Modern Design in The Metropolitan Museum of Art 1890–1990*, New York

1990, S. 216 – Vanni Pasca: *Vico Magistretti*. Designer, Berlin 1991 – Beppe Finessi: *Vico Magistretti*, Mantua 2003 – Maddalena D'Alfonso: *Die Blütezeit des italienischen Designs [...]*, in: Andrea Branzi/Marilia Pederbelli (Hgg.): *Was ist Design?*, Klagenfurt 2008, S. 188–199 – *Annilina Koivu (Hg.): *Vico Magistretti. Stories of Objects*, Zürich 2020, bes. S. 193–196 (Bibliografie) – Gabriele Neri (Hg.): *Vico Magistretti. Architetto milanese [...]*, Mailand 2021 – <https://palainco.com/discover/item/artemide-vico-magistretti-table-eclipse-turns-50> (Koos Logger u. a., 2016); *<https://archivio.vicomagistretti.it/magistretti/archive/document/IT-FVM-OA001-000002/show> – <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/485056>

5 Marisa Galbiati (Hg.): *Alessandro Mendini. La Poltrona di Proust (= Discipline, 5)*, Mailand 1991 – *Peter Weiß (Hg.): *Alessandro Mendini. Dinge, Projekte, Bauten (= Documenti di architettura, 135)*, Mailand 2001, bes. S. 192f. (Bibliografie) – Silvia Annicchiarico: *Italianisches Design/Design in Italy, 1945–2000. 100 Objekte der ständigen Sammlung der Triennale di Milano [...]*, Austell.-Kat. Hamburg/Museum für Kunst und Gewerbe, Rom 2005, S. 108 – *Peter Weiß: *Alessandro Mendini*, Austell.-Kat. Nürnberg/Neues Museum und München/ Die Neue Sammlung, Nürnberg 2011, bes. S. 106–111 (Kap.: „Der Proust-Sessel. Literatur in einer visuellen Welt“) – Graziella Leyla Ciagà: *Alessandro Mendini*, Mailand 2011 – Fulvio Irace: *Codice Mendini. Le regole per progettare*, Mailand 2016 – http://collectiononline.design-museum.de/#/de/object/416987?_k=gkcuc5 – <https://www.cappellini.com/www/en/products/proust.html>

6 Uta Brandes: *Richard Sapper. Werkzeuge für das Leben*, hg. von der Raymond-Loewy-Stiftung [...], Göttingen 1993 (darin Klaus Th. Edelmann/Fabian Wurm: „Die Espresso-Maschine“, S. 106f. und Uta Brandes: „Der Clou“, S. 74–82) – *Gabriele Lueg (Hg.): *Richard Sapper. Design*, Austell.-Kat. Köln/Museum für Angewandte Kunst und Hamburg/Museum für Kunst und Gewerbe, Köln 1993 (darin Ingrid Gossner/Reinhard Paulus: „Vorschlag für Schweraufsteher“, S. 26f. und Patricia Scarzella: „Eine Herausforderung für die ‚Moka‘ [...]“, S. 58ff.) – *Siegfried Gronert: *Die Espresso-Kanne von Richard Sapper (= Design-Klassiker, 7)*, Frankfurt a. M. 1997, bes. S. 47f. – Alberto Alessi: *Die Traumfabrik. Alessi seit 1921*, Köln 1998, bes. S. 30f. – Francesca Appiani (Hg.): *Richard Sapper (= Museo Alessi/Design Interviews, 3)*, hg. vom Museo Alessi, Mantua 2007/08 (mit DVD), bes. S. 24, 31 – <https://www.moma.org/collection/works/3123>

7 Hans [Leo] Höger: *Memphis Milano. Entwurfliches Handeln mit Modellcharakter*, in: Andreas Vowinkel (Hg.): *Memphis Milano*, Austell.-Kat., Karlsruhe/Badischer Kunstverein, 1990, bes. S. 6ff. – Ders.: *Ettore Sottsass (*1917). Kontinuität und Methode im Schaffen eines italienischen Designers*, phil. Diss., Univ.

Bonn, 1991 – *Ders.: *Ettore Sottsass jun. Designer, Artist, Architect*, Tübingen/Berlin 1993 – Patrizia Ranzo: *Ettore Sottsass*, Mailand 2011, S. 118f. (Bibliografie) – *Xenia Ressos (Hg.): *Sottsass, 1917–2007*, Innsbruck 2022, bes. S. 30, 54ff., 71, 83f. und 103 (Bibliografien) – *Philippe Thomé, Emilia Terragni u. a. (Hgg.): *Sottsass*, London 2022 (Erstaufl. 2014), bes. S. 466f. (Bibliografie) – <https://shop.memphis.it/product/casablanca> (Fay Blanchard u. a.) – http://collectiononline.design-museum.de/#/de/object/40733?_k=irmmkl

8 Paolo Balmas: *Giorgetto Giugiaro*, Turin 2000 – Christoph Neidhart: *Die Nudel. Eine Kulturgeschichte mit Biß*, Wien 2007 – Peter Vann: *Design by Giugiaro*, Texte von Giorgetto

Giugiaro u. a., 2. Aufl., Stuttgart 2005 – Enzo Rizzo: *Legendäre italienische Automobile. „La bella macchinai“*, Königswinter 2014 – *Giuliano Molineri (Hg.): *Giorgetto Giugiaro. Le strade del design*, Mailand 2014, bes. S. 477 (Bibliografie) – <https://www.derbund.ch/das-ist-die-perfekte-pasta-sagt-ein-amerikaner-242195308152> – <https://www.italdesign.it/project/marille> – <https://bravearchitecture.com/praxis/giorgetto-giugaros-inventive-marille-pasta> – <https://www.archivioistoricobarilla.com/en/scheda-archivio/die-insert-for-the-production-of-marille-voilello-201> – <https://www.museoomero.it/en/opere/marille>

9 Alberto Alessi: *Die Traumfabrik. Alessi seit 1921*, Köln 1998, S. 6, 43–49 – *Eva Karcher

und Manuela von Perfall: *Italienisches Design von den Anfängen bis zur Gegenwart*, München 2000, S. 197–202 – Graziella Leyla Ciagà: *Alessandro Mendini*, Mailand 2011 – *Fulvio Irace: *Codice Mendini. Le regole per progettare*, Mailand 2016 – <https://www.pamono.de/stories/die-vielen-gesichter-der-anna-gili> (Wava Carpenter) – <https://alessi.com/de/products/anna-g-corkscrew> – <https://alessi.com/it/products/anna-g-corkscrew-1?variant=46491235057990> – <https://www.museoomero.it/en/opere/anna-g>

10 Alberto Alessi: *Die Traumfabrik. Alessi seit 1921*, Köln 1998, S. 111–117 – *Stefano Giovannoni (Hg.): *Design narrativo. Fra immaginario e figurazione*, Mailand 2023

F – Abbildungsnachweise

Alle Abbildungen stammen aus Internetquellen, manche von Museums-, einige auch von Shop-Seiten. Nach bestem Wissen und Gewissen geht der Verf. davon aus, dass alle publizierten Abbildungen rechthe- beziehungsweise gemeinfrei sind, jedenfalls aber die Nutzung für nicht-kommerzielle, didaktische und wissenschaftliche Zwecke keine Rechte Dritter verletzt. Sollte dies wider Erwarten doch der Fall sein, so werden etwaige Rechteinhaber gebeten, sich an die Fakultät AKS der WHZ zu wenden. Alle Internetseiten wurden letztmalig am 25.11.2024 aufgerufen.

- 1 https://www.1stdibs.com/de/möbel/tische/couch-und-cocktailtische/arabesco-couchtisch-von-carlo-mollino-für-zanotta-italien-20-jahrhundert/id_f_39282222; <https://www.salvador-dali.org/en/artwork/catalogue-raisonne-paintings/obra/411/woman-with-head-of-roses> (Ausschnitt; © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2007); <https://www.designboom.com/art/carlo-mollino-polaroids-at-kunsthalle-vienna> (Ausschnitt; © Museo Casa Mollino)
- 2 <https://www.danesemilano.com/it/productDetails?idProduct=60>; <https://www.danesemilano.com/it/search/16%20animali>
- 3 <https://www.ebay.de/itm/123122428660>; <https://doodles.google/doodle/45th-anniversary-of-the-creation-of-barbapapa> (19.05.2015; © Alice Taylor & Thomas Taylor)
- 4 <https://archivio.vicomagistretti.it/magistretti/archive/document/IT-FVM-OA001-000002>
- 5 <https://en.artsdot.com/@@/D4R5BE-Alessandro-Mendini-With-Alchimia-Proust-armchair>; <https://www.edition-originale.com/fr/litterature/editions-originales/proust-a-la-recherche-du-temps-perdu-1913-62981>; <https://www.amazon.de/Bild%E3%80%8AAntibes-Türme%E3%80%8BPoin-tillismus-Ölgemälde-Wohnzimmer-Dekoration/dp/B09CYV3268>
- 6 <https://bauhaus-shop.de/products/alessi-9090-espressokanne-6-tassen>; <https://thisismold.com/object/tool/the-history-of-the-moka-design-italian-bialetti-coffee>
- 7 <https://shop.memphis.it/product/casablanca/>
- 8 <https://www.italdesign.it/en/project/marille/> (auch Cover)
- 9 <https://alessi.com/de/products/anna-g-corkscrew>; <https://www.ebay.com/itm/235438082458> (Miniatur); <https://www.annagili.com/en/about> (Ausschnitt)
- 10 <https://alessi.com/de/products/lilliput-salt-and-pepper-set>; <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=69276031> (G. Küveler)



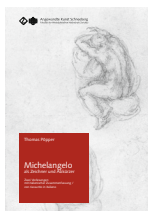
**WHZ Westsächsische
Hochschule Zwickau**
University of Applied Sciences

Bisher erschienen und geplant:

Heft 1:

Thomas Pöpper: Michelangelo als Zeichner und Abkürzer.

Zwei Vorlesungen mit italienischer Zusammenfassung/con riassunto in italiano, erschienen anlässlich der 25-Jahrfeier der Westsächsischen Hochschule Zwickau, 2017



Heft 4:

Thomas Pöpper: Michelangelos Requisiten. Beobachtungen zum Bacchus (Florenz), zum Hl. Petronius (Bologna) und zu einem Seligen des Jüngsten Gerichts (Vatikanstadt).

Text zweier Vorlesungen, 2021



Heft 2:

Thomas Pöpper: Michelangelo als Zeichner und colorista.

Vorlesung zur Farbigkeit in Michelangelos frühesten Zeichnungen, unter besonderer Berücksichtigung des *Münchner Hl. Petrus* nach Masaccios *Zinsgrotschen-Fresko*, 2018



Heft 5:

Thomas Pöpper/Susanne Wegmann (Hgg.): Peter Breuer (um 1472–1541). Forschungsperspektiven auf die Sakralkunst in der Zwickauer Region am Vorabend der Reformation,

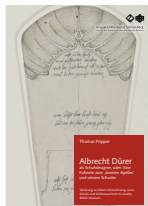
zugl. ars ecclesia: Kunst vor Ort, Bd. 8, ersch. im Jonas Verlag, Ilmtal-Weinstraße 2023



Heft 3:

Thomas Pöpper: Albrecht Dürer als Schuhdesigner, oder: Eine Fußnote zum ‚zweiten Apelles‘ und seinem Schuster,

Vorlesung zu Dürers *Vorzeichnung eines Schuhs* und *Sohlenzusschnitt* in London, British Museum, 2019



Heft 7 (in Planung):

Italianità. Italienisches Produktdesign, 1950–2000, Impulse zur Betrachtung (II),

erscheint voraussichtlich 2026

Foto: R. Sommerfeld / L. Antonio



Dr. Thomas Pöpper, Jahrgang 1969, ist seit 2008 Professor für Kunst- und Designgeschichte sowie Leiter der Fachgruppe „Wissenschaftlich-theoretische Grundlagen von Gestaltung“ an der Fakultät Angewandte Kunst Schneeberg der Westsächsischen Hochschule Zwickau. Sein Forschungsinteresse gilt, außer der Designwissenschaft, der italienischen Renaissancekunst sowie der deutschen Spätgotik in den Gattungen Skulptur, Malerei und Zeichnung. Im Bibliothekskatalog www.kubikat.org findet sich eine Auswahl aktueller Publikationen verzeichnet.