

Zeitschrift: Bauen + Wohnen = Construction + habitation = Building + home : internationale Zeitschrift

Herausgeber: Bauen + Wohnen

Band: 31 (1977)

Heft: 2-3

Artikel: Exchange of energies : die Industrie als Auftraggeber : Olivetti

Autor: Schäfer, Ueli / Sottsass, Ettore

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-335767>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Exchange of energies — Die Industrie als Auftraggeber

Zusammenstellung und Redaktion:
Ueli Schäfer

Olivetti

Man ist gewohnt, in Olivetti den modernen, selbstbewußten Industriebetrieb zu sehen, der geschickt mit den Medien der Architektur und der Gestaltung umzugehen weiß. Die Chronik von Renzo Zorzi, dem Leiter der Gruppe für kulturelle Angelegenheiten in Mailand, die für alles, was von Olivetti sichtbar wird, verantwortlich ist, liest sich fast wie eine Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts. Um so erstaunlicher war es, im Gespräch von Ettore Sottsass zu hören, daß Olivetti eigentlich immer eine merkwürdige, besondere Gesellschaft war, die, geprägt vom sozialen Verantwortungsbewußtsein Adriano Olivettis, ihre Tätigkeit im kulturellen Austausch nicht nur von Gütern, sondern von allen Erscheinungen des Lebens sah.

Ueli Schäfer

On est habitué à considérer Olivetti comme une entreprise industrielle consciente et moderne, habile à manier les langages de l'architecture et de la composition. La chronique de Renzo Zorzi qui, à Milan, dirige l'équipe chargée des questions culturelles et qui est responsable de tout ce qui fait l'image d'Olivetti, se lit presque comme une histoire de la culture du 20ème siècle. Notre étonnement fut encore confirmé en apprenant par la bouche d'Ettore Sottsass, qu'Olivetti fut toujours une société particulière et remarquable qui, marquée par la conscience sociale d'Adriano Olivetti, englobe dans son activité non seulement l'échange de biens matériels mais aussi tous les aspects de la vie.

Ueli Schäfer

We are accustomed to regarding Olivetti as the modern, self-conscious industrial concern which knows how to handle architectural and design idioms. The chronicle by Renzo Zorzi, the director of the group for cultural affairs in Milan, who is responsible for the visible side of Olivetti's activities, reads almost like a history of 20th century culture. It was all the more astonishing to learn from Ettore Sottsass that Olivetti has always really been a very special kind of company, characterized by the sense of social responsibility of Adriano Olivetti, which regarded its function as one of cultural exchange, not only of material goods but of all the values of life.

Ueli Schäfer

Notizen zu einer Geschichte von Olivetti unter dem Gesichtspunkt der Architektur, des industriellen Designs und der Grafik

Ich möchte in dieser kurzen Chronik der Tätigkeit von Olivetti, mit dem besonderen Augenmerk auf Architektur und Design, keine Absichtserklärungen abgeben und auch nicht Normen irgendwelcher Direktiven und Prinzipien formulieren, sondern die Kriterien darlegen, die diese Gesellschaft – wie ich hoffe, in jeder Phase ihrer Geschichte – bewegt haben bei der Bewältigung von den Problemen, welche vielleicht vom Betrieb her gesehen für gewöhnlich nicht mit dem gleichen Bewußtsein und der gleichen Härte verfolgt werden, wie dies in andern Industriezweigen geschieht.

Es wäre in der Tat unvorstellbar, daß ein Industriezweig, der zum Beispiel im chemischen Sektor oder in der Elektronik oder im Verlagswesen tätig ist, sich nicht über die letzten wissenschaftlichen Errungenschaften auf den jeweiligen Gebieten auf dem laufenden hielte, sich überdies nicht zum Förderer neuer Errungenschaften und deren Anwendungsmöglichkeiten machte und mit keinem einzigen Wort auf Neuerungen hinwies, die helfen, sich zu behaupten und ein Wachstum zu erzielen. Und was würden wir wohl von demselben Industriezweig sagen, wenn er bei der Bewältigung der eigenen finanziellen und organisatorischen Probleme nicht die bestentwickelten und geeignetsten Verfahrensweisen benutzte, die die jeweiligen Fachgebiete anerkennen und zur Verfügung stellen, um die Entwicklung zu bewältigen und den Markt zu beherrschen? Manchmal jedoch erscheint es nicht bedeutsam, daß diese industrielle Körperschaft, die sich bei der Bewältigung anderer Probleme mit solcher Kompetenz, mit solch innovatori-

Gespräch mit Ettore Sottsass

US: *Ich habe den Eindruck, daß sich das Design zu Beginn der Moderne zu einem nicht geringen Teil aus der künstlerischen Bewegung einerseits und der architektonischen Bewegung andererseits entwickelte. Der funktionalistisch denkende Architekt war gewissermaßen ein Designer, der sich um das Image einer Firma kümmerte.*

ES: Ich glaube nicht, daß die Architekten zu Beginn irgendeine Vorstellung von diesem Problem hatten. Sie ließen sich eher von gewissen moralistischen Einstellungen leiten. Die Idee der Selbstdarstellung im Image ist sehr neu. Sie bringt neue Elemente in einen Auftrag mit dem Ergebnis, daß man eines Tages aus politischen Überlegungen sagen wird: »Ich höre auf«, weil das Verhältnis zwischen dem Architekten und der Industrie immer mehr ein Verhältnis wird der Benützung des Intellektuellen durch die Industrie, mit einer allerdings wachsenden Erkenntnis dieser Form von Abhängigkeit.

US: *Aber ist diese Art Verhältnis im Arbeitsbereich des Designers nicht noch größer?*

ES: Der Bereich des Designers wird fast ganz davon bestimmt. Deshalb wird heute die moralistische Grundhaltung, die Architekten wie Le Corbusier oder Gropius zu jener Zeit hatten – es war ihre Utopia, die allerdings nie Wirklichkeit wurde –, hart angegriffen von der neuen moralistischen Einstellung – sei diese nun positiv oder negativ – des politischen Bewußtseins.

US: *Irgendwie war die Rolle des Architekten zu Beginn viel eindeutiger, während wir jetzt eine eher pluralistische Situation vorfinden, in der der Architekt ...*

ES: ... sich von vielen Energien, die um ihn herum wirken, in Anspruch genommen sieht, ja. Daher ist die neue Einstellung des Intellektuellen gegenüber der Industrie viel komplizierter, zweideutig, sehr zweideutig sogar.

US: *Er hat nicht mehr das Image des Problemlösers, wie früher.*

ES: Ja, das stimmt.

US: *Und wie ist die Rolle, die Sie spielen?*

ES: Es sind harte Zeiten, zugegeben. Die Firma Olivetti hat, dank Adriano Olivetti vor vielen Jahren, ein gewisses politisches Bewußtsein entwickelt und aufgebaut. Für Adriano war das Design nicht so sehr das Abbild der Firma, sondern das Abbild der Gesellschaft, in der die Firma ...

US: ... arbeitete ...

ES: ... entstand, nicht nur arbeitete. Die Existenz einer Industrie war nach Adrianos Meinung das Resultat einer gewissen Menge von Energie, die um die Industrie herum vorhanden war. Er fühlte sich daher verantwortlich, ja verpflichtet, dieser Umgebung etwas davon zurückzugeben. Design war das Medium für diesen Austausch von Energien, der kultureller Art war, sowohl von den Leuten an die Industrie als auch von der Industrie an die Leute. Von allem Anfang an war Olivetti deshalb eine ganz fremdartige, eigenwillige Firma. Diese Tradition ist in einem gewissen Sinn am Zurückgehen, besteht aber weiter in einigen Leuten, die noch bei der Firma sind. Ich selber machte natürlich eine Menge Fehler. Auch meine Geschichte hat ihre Hochs und Tiefs, nicht alle meine Ar-

(Fortsetzung Seite 107)

schem Geist, mit solchem Streben nach dem Besten betätigt, bei der Bearbeitung der Probleme der eigenen Einsatzmöglichkeiten, der Probleme industrieller, wirtschaftlicher und sozialer Natur, der Probleme der Form und des Aussehens ihrer Produkte, der Probleme der Informations- und Kommunikationstechnik, der Probleme des Ineinandergreifens der verschiedenen Teilgebiete, von der Architektur zur Städteplanung, vom industriellen Design zur Grafik, welche die Substanz bilden der Selbstdarstellung, der Bewältigung der gegebenen Wirklichkeit, der Kommunikation und der Selbstidentifikation, oftmals bar jeder Idee sind, anonym und seelenlos, sich dem Zufall überlassend und oftmals von Versuchen, Unsicherheiten, falschen Ausgangspunkten ausgehen und ohne ein leitendes Ziel, ohne Bewußtsein und Willen vorgehen. Und doch sind es gerade diese Probleme, die für die Industrie von größter Bedeutung sind; sie bestimmen die Entwicklung, die Wertminderung oder Wertsteigerung eines territorialen Gebietes, einer Sozialordnung, eines Lebensstils, und zwar nicht nur eines einzigen Individuums, sondern von Massen von Menschen, die von industriellen Entscheidungsprozessen konditioniert, angeregt, angesprochen werden. Auch auf all diesen Gebieten, wie auf allen andern, die bereits erwähnt worden sind, erarbeitet die Kultur unablässig Neues, läßt die Welt voranschreiten, schafft gewisse Grundlagen und Möglichkeiten. Der Ehrgeiz eines jeden Industriebetriebes, das heißt auch jener Körperschaften, die ohne Technologie und Kultur in unserer heutigen Welt produzieren, muß es deshalb sein, nicht zurückzubleiben, die Fähigkeit zu stetem Antrieb und Voranschreiten aufrechtzuerhalten, in der Umgebung, in der Landschaft seiner eigenen Verwirklichung nicht nur zeitgemäß dem Panorama seiner Epoche zu entsprechen, sondern selbst dazu beizutragen, die entscheidenden Merkmale seiner Zeit mitzuprägen.

Ich bin selbstverständlich weit davon entfernt anzunehmen, daß die Firma Olivetti etwa ein Musterbeispiel darstellt oder in irgendeiner Weise dieses Ideal verwirklicht, aber es scheint mir, daß ich ruhig sagen kann, daß doch nach Tausenden von Schwierigkeiten und Unzulänglichkeiten erwähnt werden darf, daß die Firma nie des Bewußtseins um das Grundproblem verlustig ging und daß die in diesem Wirkungsfeld möglichen Fehler nicht bloße Folgen von Gleichgültigkeit und Zufall sind, sondern vielmehr eine Folge jener vielleicht unüberwindbaren Kluft zwischen Absicht und Verwirklichung, zwischen gutem Willen und Vermögen, zwischen Sein und Seinsollen, welche ein Begleiter des menschlichen Schicksals zu sein scheint.

Dieses starke Bewußtsein um die Probleme ist allerdings nicht nur ein reiner Zufall. Wie bei allem, was von Bedeutung ist, steht auch hier zu Beginn ein Name und ein Vorname, ein Individuum, und wir können auch ein Ausgangsdatum festlegen: das Jahr 1929, das Jahr, in dem

Adriano Olivetti, damals achtundzwanzig, beginnt, die Verantwortung auf jenem Gebiet zu übernehmen, das man heute den Sektor des Bildlichen nennen würde. Olivetti ist noch ein kleines Unternehmen, das knapp über sechshundert Arbeiter beschäftigt und einen jährlichen Ausstoß von 13 000 Schreibmaschinen aufweist. Was wir im damaligen Mailand (jener italienischen Stadt, die damals für Veränderungen und Neuerungen empfindsamer war) als Kunst und Kultur bezeichnen können, wobei dieser Begriff nicht nur die Malerei und die Architektur einschließt, sondern auch die



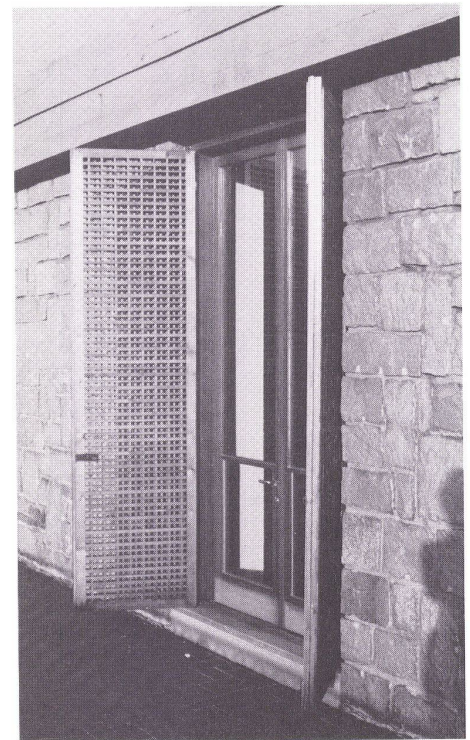
Ivrea

Grafik und die sogenannten angewandten Künste (die an den Triennalen der Vorkriegszeit Gelegenheit und Platz finden für eine erste und verbindliche Präsenz und Bedeutung), ist gerade dabei, die interessanteste und aufgeschlossenste Periode des 20. Jahrhunderts einzuläuten, nach der leuchtenden, sternschnuppenähnlichen Periode des Futurismus. Durch die Vermittlung von Adriano Olivetti und seiner Mitarbeiter, die teilhaben an dieser Bewegung und an den neuen Strömungen, deren Präsenz wir in Zeitschriften wie *La Casabella*, *Campo Grafico*, *Quadrante* und *Domus* spüren und deren aktive Ideen wir vor allem in der Tätigkeit der Galleria del Milione und an der 5. Triennale finden (die unter anderem eine außergewöhnliche Ausstellung moderner Architektur beherbergt, in der auch Gropius und Wright, Loos und Mendelsohn, Le Corbusier und Mies van der Rohe, Hoffmann und Perret vertreten sind, um nur einige zu nennen), durch all dies wird Olivetti eines der Zentren der Aufnahme, der praktischen Anwendung und der Weitergabe von neuen Ideen, die auf dem Gebiet der Architektur, der Grafik, des Designs im Bauhaus das wichtigste praktisch-theoretische Ver-

Mario Ridolfis freundliches Spiel mit Steinen, Beton, Holz und Glas hat mich nach zwölf Jahren noch überrascht und ganz für sich eingenommen.

Le jeu joyeux que Mario Ridolfi mène avec les pierres, le béton, le bois et le verre m'étonne et me prend totalement encore après plus de 12 ans.

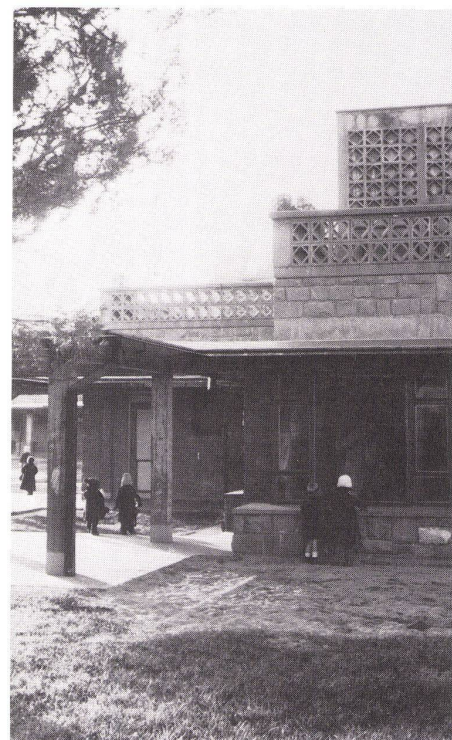
Mario Ridolfi's easy mastery of stone, concrete, wood and glass astonished me even after twelve years and has won my heart.



Märchenschloß — Kinderhort in Ivrea

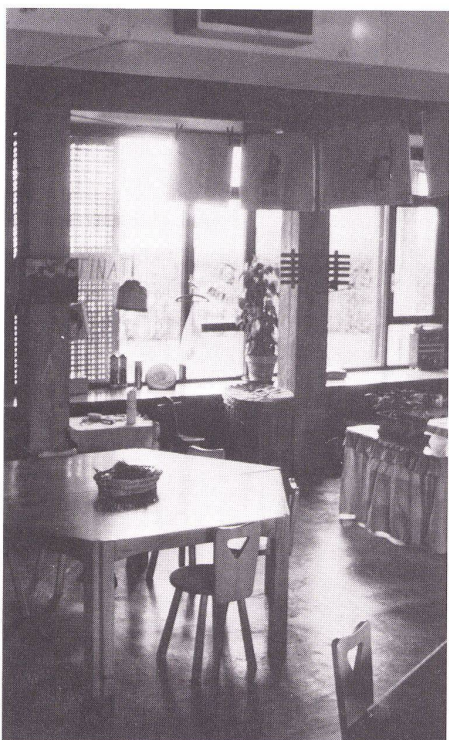
1964

Mario Ridolfi, Milano



1

2



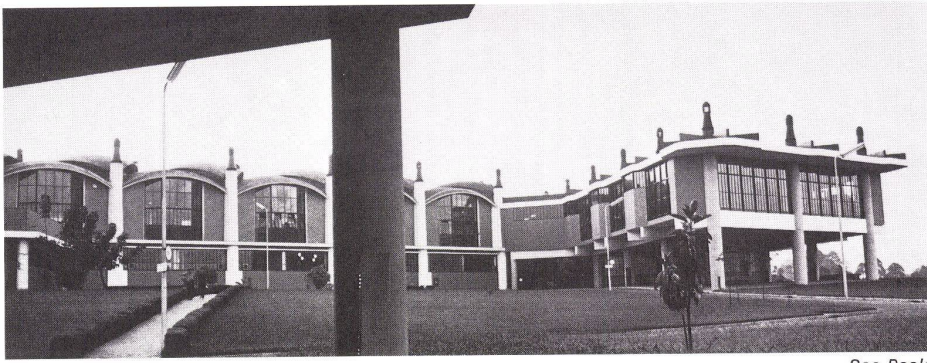
4

5

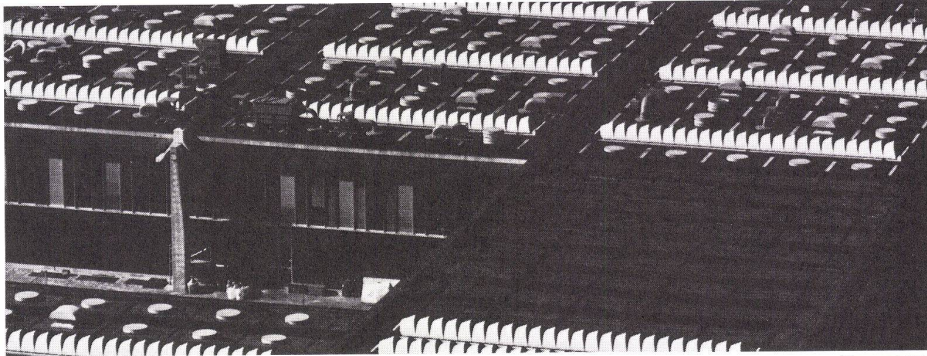
Bescheidene, aber durch filigranartige Ton- und Zementaufbauten fast festlich wirkende Flachbauten sind um einen muldigen Hof gruppiert (1), der, anfangs noch leer, heute angenehm karg bepflanzt ist (2). Hinter freundlichen Fenstern mit Läden aus hellen Holzgittern (3) befinden sich die wohlig dunklen, einfachen, aber hübsch möblierten Innenräume (4, 5).

Des bâtiments bas, modestes, mais auxquels des éléments en céramique et en ciment très fins donnent un aspect presque solennel, se groupent autour d'une cour en contrebas (1) qui, vide au départ, est aujourd'hui agréablement meublée de quelques plantations (2). Des volumes intérieurs agréablement sombres, aux ameublements simples et confortables, se développent derrière des fenêtres aux volets aménagés traités en sombre (4, 5).

Modest flat-roofed structures, whose ceramic and cement superstructures give them an almost festive effect, are grouped around a low courtyard (1), which was at first bare but now contains agreeably sparse planting (2). Behind attractive windows with shutters of light-coloured wooden screens (3) are the agreeably dark but simple and prettily furnished rooms (4, 5).



Sao Paolo



Scarmagno

suchsfeld vorfinden und einen großen Einfluß auf den milanesischen Rationalismus, der in dem Jahrzehnt seinen lebendigsten Moment erlebt und der von Licini bis Nizzoli unmittelbar alle visuellen Kunstgebiete beeinflusst. Renato Zvetere-mich (der 1936 mit Boggeri, Modiano, Persico, Attilio Rossi, Giulio da Milano und Strada einer der Mitunterzeichner der »programmatischen Schrift« für eine Erneuerung der »Tipografia« und der italienischen Grafik sein wird) ist ab 1931 verantwortlich für die Abteilung für Entwicklung und Publizität von Olivetti. Mit ihm arbeiten zusammen: Xanti Schawinsky, Persico, Nizzoli, die Architekten Figini und Pollini (an der 5. Triennale mit einem der interessantesten Projekte vertreten), Bruno Munari und Luigi Veronesi, der Buchdrucker Modiano, der Student Boggeri, die Architekten Banfi, Belgiojoso, Peresutti und Rogers. Im Jahre 1935 kommt die Schreibmaschine *Studio 42* auf den Markt, an deren Design zum ersten Mal Leute mitwirken, die nicht Mechaniker oder Ingenieure sind: der Maler Schawinsky und Figini und Pollini. Figini und Pollini beginnen im Jahre 1936 mit der Erweiterung der Fabrik von Ivrea, die in verschiedenen Phasen erst in der späten Nachkriegszeit fertiggestellt sein wird, und bereits aus dem Jahre 1936 stammt auch der Anfang des »Ordnungsplanes für das Aostatal«, das erste italienische Beispiel eines Regionalplanes auf wissenschaftlicher Ebene, an dem übrigens neben Adriano Olivetti, der der eigentliche Begründer war, auch die Architekten Banfi, Belgiojoso, Bottoni, Figini, Peresutti, Rogers, der Ingenieur Lauro und Renato Zvetere-mich mitarbeiten. Im Jahre 1937 erhalten Figini und Pollini den Auftrag, in Ivrea ein Arbeiterdorf zu planen, 1938 entwerfen die Architekten Bottoni und Pucci das Fabrikgebäude von Massa, das

im Krieg zerstört werden wird. Im Jahre 1937 ersetzt Leonardo Sinisgalli Zvetere-mich als Verantwortlicher für Publizität bei Olivetti, und 1938 erscheint unter Aufsicht der Firma eine »Geschichte der Schrift«, an welcher Sinisgalli, Schawinsky und Nivola mitarbeiten. Und im selben Jahr verzeichnet Olivetti den Zuzug des Grafikers Giovanni Pintori, der bis 1968 die Verantwortung für die technische Abteilung für Publikationen tragen wird. Im Jahre 1940 wird Olivetti an der Ausstellung für grafische Kunst der Triennale mit der Goldmedaille ausgezeichnet, während der große Preis der Veranstaltung einer Arbeit von Sinisgalli und Pintori zugesprochen wird.

Die Jahre während des Zweiten Weltkriegs sehen eine relative Flaute bei Olivetti. Ein neuer Impuls jedoch, die Sektoren der Architektur, des industriellen Designs und der Grafik der Kommunikation als lebenswichtige und vereinheitlichende, einschneidende Sektoren der Industrie zu betrachten, geht unmittelbar nach dem Krieg von Olivetti aus, als Adriano Olivetti, der 1938 den Vorsitz über die Firma von seinem Vater übernommen hatte, nach seiner Verhaftung zu Ende der faschistischen Zeit, und nach seiner Flucht in die Schweiz, nach Italien an die Spitze der Gesellschaft zurückkehrt. Nizzoli wird der Designer der Olivetti-Produkte und arbeitet sehr stark an der Projektierung neuer Produkte mit.

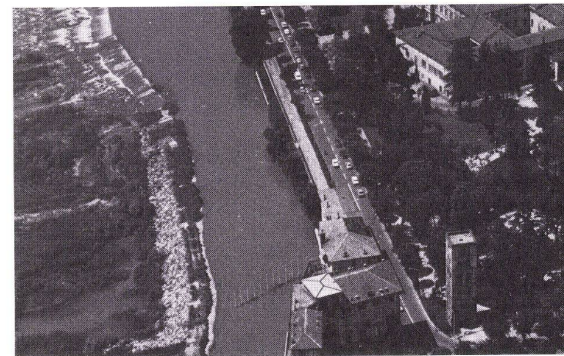
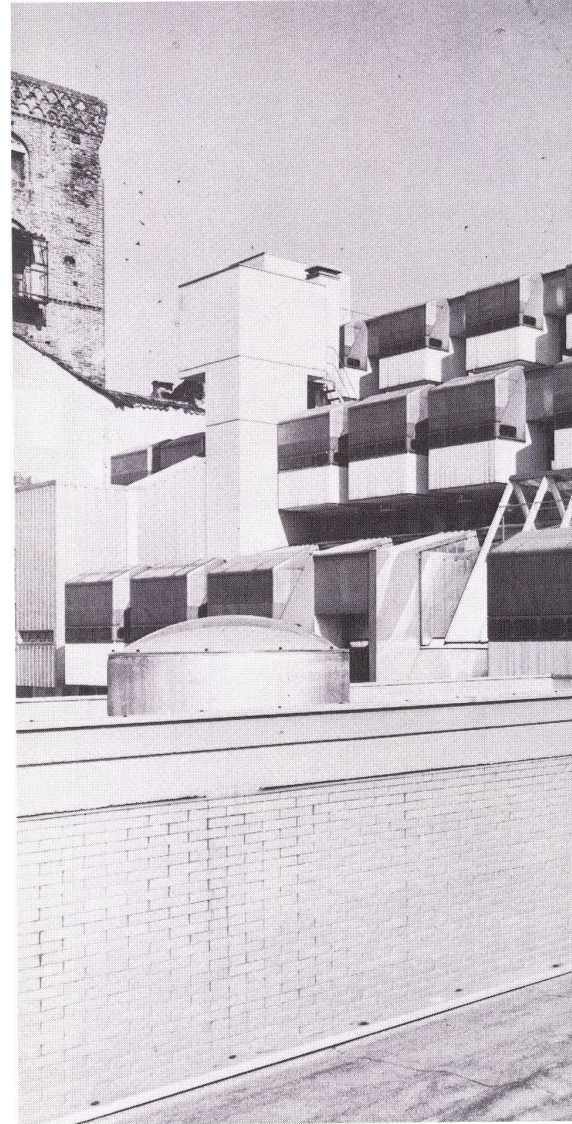
1951 beginnen in Pozzuoli, es ist dies das erste Vordringen der Industrie in den Mezzogiorno, die Arbeiten für eine Fabrik in Pozzuoli (Napoli) unter Führung des Architekten Luigi Cosenza; 1952 projiziert Edoardo Vittoria in Ivrea das Gebäude für ein Studienzentrum der Gesellschaft; 1954 wird in New York, an der 5. Straße, ein Geschäft von Olivetti eröffnet, erbaut von Belgiojoso, Peresutti und Rogers, mit

(Fortsetzung Seite 108)

Das Wohn- und Kulturzentrum für Mitarbeiter auf Besuch erinnerte mich, bei aller Sympathie, an Aldous Huxleys »Brave New World«, die, der Rezession sei's gedankt, vielleicht doch nicht auf uns zukommen wird.

En toute sympathie, ce centre d'habitat et de culture pour collaborateurs en déplacement, me rappelle le «Meilleur des mondes» d'Aldous Huxley qui, grâce à la récession, ne nous atteindra peut être pas.

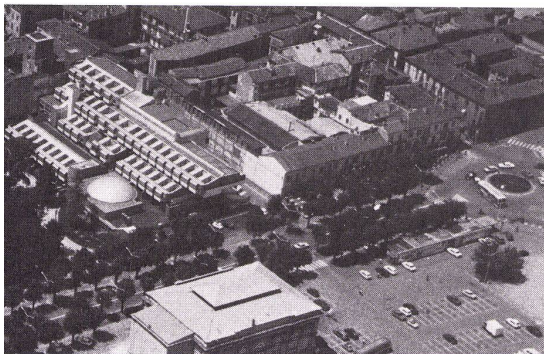
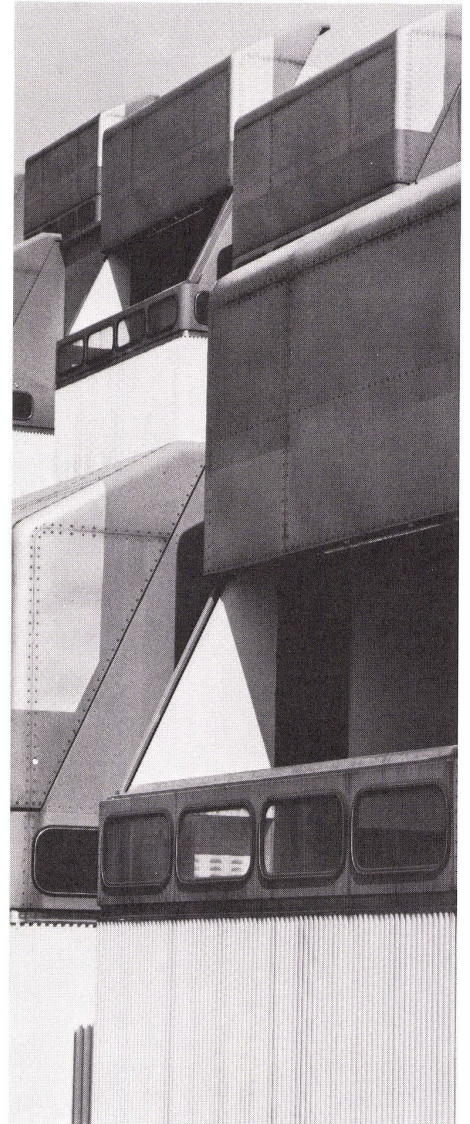
The housing and cultural center for employees when I visited it reminded me, no matter how well disposed I was, of Aldous Huxley's "Brave New World", which, thanks to the recession, will probably not be our fate after all.



Schiff vor Anker — Wohn- und Kulturzentrum in Ivrea

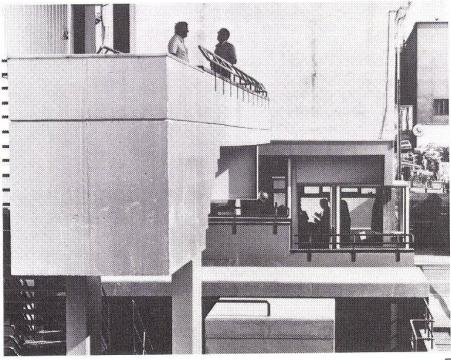
1976

Iginio Cappai und Pietro Mainardis, Venezia

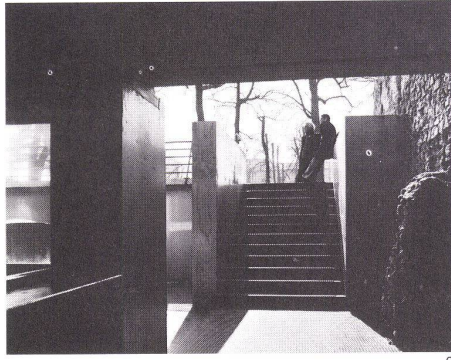


Zum ersten Mal hat Olivetti im Stadtzentrum von Ivrea gebaut (1). Aneinandergereihte Kapseln für Einzelpersonen, Kuppeln und An- und Aufbauten für die Gemeinschaft (2) bilden ein raumschiffartiges Aggregat, dessen Werkzeugcharakter durch schräg hochziehbare Luken noch unterstrichen wird (3). Gegen die Straße entsteht unter den vorkragenden Einzelräumen ein stark gegliederter Zwischenraum (4), der als Treffpunkt und Foyer bei Kino- und Konzertveranstaltungen genutzt wird (5, 6). Selbst die Kapseln bieten auf kleinster Fläche ein umfassendes Erlebnisangebot, das auch bei einem mehrwöchigen Kursaufenthalt kein Hotelzimmergefühl aufkommen läßt (7, 8). Zwischen den privaten Patios belichtet ein gläsernes Prisma das ganz unten liegende Hallenbad (9, 10).

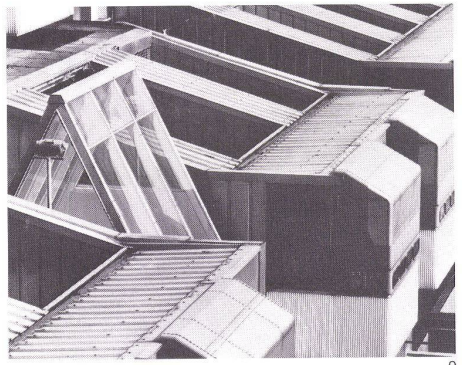
Pour la première fois, Olivetti a construit au centre de la ville d'Ivrea (1). Un chapelet de capsules réservées aux individus ainsi que des coupoles, des appendices latéraux et des volumes en attique pour la communauté, forment un agglomérat semblable à un navire, dont le caractère mécanique est encore accentué par des lucarnes coulissantes inclinées (3). Vers la rue, sous les locaux individuels en porte-à-faux, se développe un espace intermédiaire fortement articulé (4) utilisé comme lieu de rencontre et foyer pour les séances de cinéma et les concerts (5, 6). En dépit de leur espace très réduit, les capsules elles mêmes, permettent de vivre suffisamment à l'aise et ne donnent pas l'impression d'un séjour en hôtel, même pendant un cycle de formation de plusieurs semaines (7, 8).



5



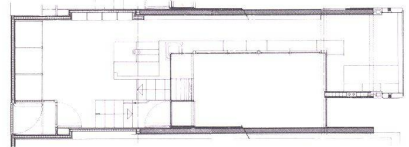
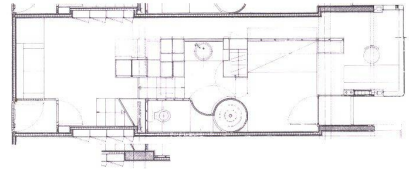
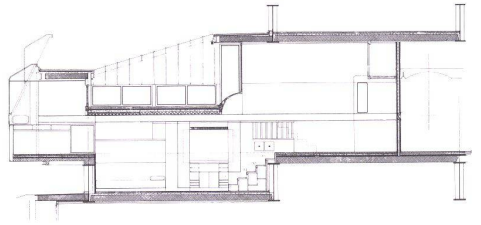
6



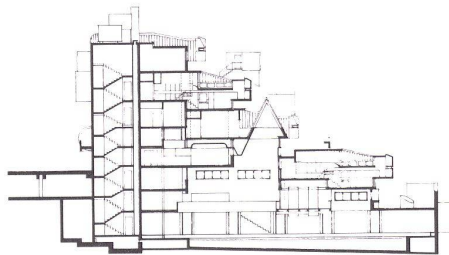
9

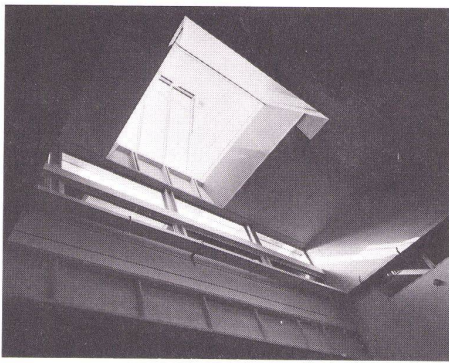


4

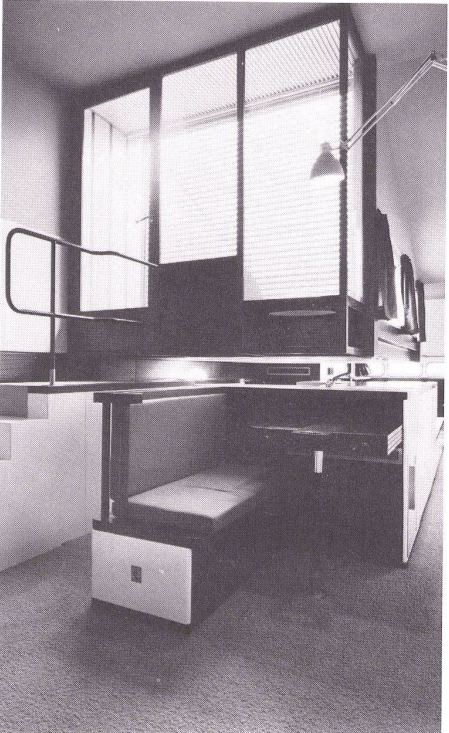


For the first time Olivetti has done some building in the centre of Ivrea (1). Aligned capsules for single persons, domes and annexes and superstructures (2) for collective use constitute a spaceship-like complex, whose instrumental character is reinforced (3) by adjustable slanting hatches. Toward the street underneath the projecting single rooms there is a highly articulated interspace (4), which is used as a lobby for films and concerts (5, 6). Even the capsules offer a great deal of variety on a very small area; even after a course of several weeks' duration, one does not get the feeling of being confined to a hotel room (7, 8). Between the private patios, a glass skylight illuminates the indoor swimming-pool (9, 10) below.

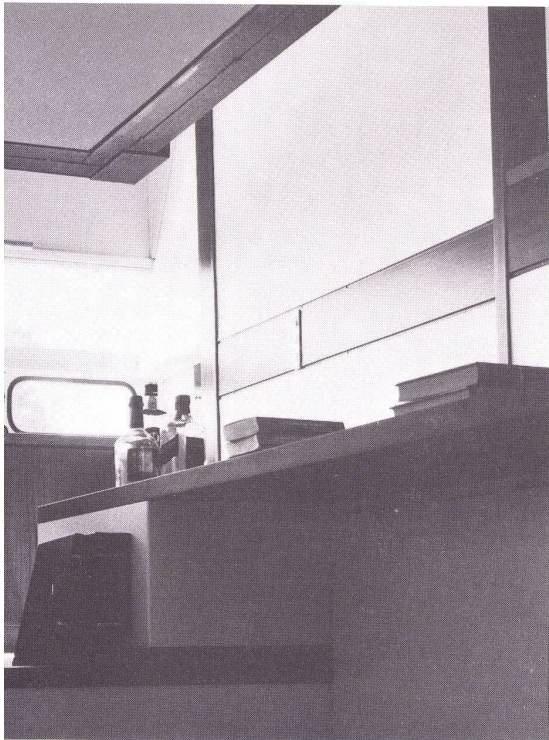




10



8



7

beiten liegen auf einer perfekten Linie. Sie haben deshalb recht, wenn Sie fragen, wie ich mich bei meiner Arbeit verhalte. Nun, es ist das normale berufliche Drama. Eines Tages bat ich das Management um die Erlaubnis, Systeme zu entwerfen, nicht ...

US: ... Teile ...

ES: ... sagen wir kleine Schreibmaschinen, Objekte. Denn indem ich Systeme entwarf, wurde ich automatisch mit einem andern Gesichtspunkt des Problems konfrontiert: Design hat sehr viel zu tun mit den Menschen, die arbeiten.

US: Sie brachten damit in das Gebiet der einzelnen Objekte die Idee der Zusammenarbeit, der Zusammenarbeit zwischen den einzelnen Teilen, aber auch zwischen den Teilen und den Menschen. Ist es nicht so, daß Sie damit soziale Systeme zu definieren oder wiederzuentdecken begannen?

ES: Ja.

US: Ihre Arbeit wurde dadurch außerordentlich politisch.

ES: Ja, das ist es genau, was ich sagen will. Möbel entwerfen ist eine politische Aussage, wirklich. Denken wir an das Problem der Bürolandschaft: Alle Leute sind im gleichen Raum. Sie arbeiten gemeinsam, statt durch hierarchische Strukturen getrennt zu sein. Die Büros werden viel stärker mit Rücksicht auf den Arbeitsablauf entworfen als nach bürokratischen Richtlinien, was wiederum bedeutet, daß die Leute, die zusammen arbeiten, ein viel größeres Gruppenbewußtsein entwickeln und nicht isoliert sind.

US: Sie schaffen damit ein Abbild der demokratischen Massengesellschaft.

ES: Ich schaffe es nicht, aber ich beschäftige mich damit. Ich versuche damit umzugehen, wie etwa beim letzten Projekt, das wir für Olivetti bearbeiteten: Wir versuchten soweit wie möglich formale Aussagen auszuschalten. Ich glaube, daß diese Aussagen die Leute äußerst stark stören, indem sie sie in kulturell genau abgegrenzte Strukturen einbeziehen. All dies sind Gedanken, die in Richtung der Menschen weisen und nicht so sehr in die Richtung Industrie. Glücklicherweise ist diese besondere Industrie sehr empfindsam für diese Probleme, so daß wir gut zusammenarbeiten können.

US: Finden Sie, wenn Sie den Club of Rome oder die amerikanische Hippie-Bewegung oder andere Dinge, China etwa, betrachten, daß das positivistische Bild von der Industrie, welches ich etwa in Aldous Huxleys »Brave New World« finde und ein wenig auch in Olivettis Konzept der Firmen-Selbstdarstellung – was überhaupt nicht als Kritik gemeint ist –, im Moment angegriffen wird?

ES: Oh ja, gewiß. Das ist es genau, was ich vorher sagte. Aber die Leute, Hippies und andere, reagieren nicht so sehr auf das harte Image der Industrie. Sie reagieren

auf das Gegenteil, auf die Tatsache, daß die industrielle Arbeit sie konditioniert, indem ein gewisser Stil verwendet wird, eine Art Droge, die Droge der äußeren Form, die Droge einer bestimmten Qualitätsstufe. Ich habe nie davon gehört, daß jemand gegen einen Fernschreiber oder irgendeine andere Maschine reagiert hätte.

US: Man verwirft also nicht das Objekt, sondern die damit verbundenen Werte.

ES: Genau. Man verwirft die negativen politischen Werte und nicht die Tatsache, daß es einen Fernschreiber oder eine Schreibmaschine gibt. Viele Leute wenden sich noch gegen eine andere Sache, die nicht so sehr mit Design in Verbindung steht, sondern eher allgemeiner Natur ist, nämlich die Paranoia der Technologie. Ich selbst reagiere dagegen, etwa beim Fotografieren. Wenn man nämlich fotografieren will, kann man dies nur bis zu einem gewissen Punkt tun. Darüber hinaus muß man sich mit einer hochentwickelten, teuren Technologie auseinandersetzen, die sich ein Normalbürger, ein Bauer, ein junges Mädchen nicht leisten kann. So hat jeder von uns das Gefühl, daß er eingekerkert ist, daß er nur einen beschränkten Spielraum zur Entfaltung seiner schöpferischen Kräfte zur Verfügung hat, weil um ihn herum Mauern sind, sehr hohe Mauern, die man nicht durchbrechen kann, im Auto, im Flugzeug, überall. Unser ganzes Leben ist stets eingeschränkt durch hoch entwickelte und strukturierte Technologien. Dies hat wohl auch mit Design zu tun, gehört aber doch in größere Lebenszusammenhänge, wo ein einzelner Designer nicht viel ausrichten kann.

US: Was uns zurückbringt zu dem Punkt, daß Technologie die Tendenz hat, sich geradlinig sehr weit vorauszuwickeln und etwas zu produzieren, das zwar in sich vollkommen ist, aber möglicherweise jedes Verhältnis zur Gesamtheit des Lebens verloren hat. Worum es also geht, ist, umzukehren, mehr Entwicklungslinien aufzugreifen und eine einfachere Technologie zu verwenden. Ich persönlich bin der Meinung, daß wir bis heute versucht haben, mehr Leben, oder wenn Sie wollen, mehr Lebensqualität zu schaffen, indem wir diesen linearen Weg gegangen sind ...

ES: ... ja und jetzt müssen wir uns wieder den horizontalen Zusammenhängen zuwenden, weil das Leben sehr zähflüssig ist und wir es in seiner Gesamtheit nehmen müssen ...

US: ... und ich glaube, indem wir dies tun, veranlassen wir jene Veränderung, auf die alle warten ...

ES: ... ja, aber man sollte sich bewußt sein, daß diese Arbeit nicht allein von den Intellektuellen ausgeführt werden kann. Es muß ein sehr starkes Bewußtsein von Gruppenkommunikation, von öffentlicher Kommunikation vorhanden sein; es braucht also Zeit und ist sehr schwierig.

US: In Diskussionen dieser Art tauchen

immer wieder die Probleme der Entwicklungsländer auf.

ES: Ich war selber noch nie an einem solchen Programm beteiligt. Ich glaube jedoch, daß auch dies ein Problem der Kommunikation ist. Es geht darum, die Situation sehr sanft anzugehen und nicht zu versuchen, zu viele Aussagen zu machen.

US: Aber es könnte den Vorteil haben, daß in einer solchen Situation jeder versteht und einsieht, daß es viele Probleme praktischer Art zu lösen gilt, während man hier, besonders bei Diskussionen auf intellektuellem Niveau, nie genau weiß, ob Gespräche über praktische Probleme nicht nur Gespräche über Kommunikationsprobleme sind, wie sich das etwa bei der semiotischen Entwicklung der Architektur zeigt.

ES: Meine persönliche Einstellung ist, daß es nicht so sehr darum geht, die Verbrauchsgüter und deren Entwicklung voranzutreiben, wenn es auch für uns so aussehen mag, da wir gewohnt sind, einen Haufen Waren zu konsumieren, aber sehr wenig Worte: Die Leute – nicht wir, wir sprechen ja den ganzen Tag – die Leute im allgemeinen haben nämlich einen sehr geringen Wortschatz. Sie verstehen nichts von Semiotik. Ihr Wortschatz ist ein Instrument, nicht zum Sprechen, sondern um sich durchzuschlagen. Ich glaube daher, daß die richtige Revolution heute kultureller Art ist. Es geht nicht um technische Innovation; es geht darum, viel zu sprechen, Erkenntnisse zugänglich zu machen und zu kommunizieren. Sonst werden wir nicht mehr fähig sein, Verbrauchsgüter zu produzieren.

US: Jedenfalls Verbrauchsgüter, die sinnvoll sind.

ES: Ja, wir werden weiterhin die gleichen Fehler machen, Fabriken und Wolkenkratzer bauen und ähnliche Dinge, die nicht weit von der Katastrophe entfernt sind. Ich habe nicht mehr diesen Wunsch, Dinge zu produzieren, wie in meiner Jugend. Heute versuche ich, Situationen zu verstehen. Und es wird etwas geschehen, glaube ich. Ich hoffe, daß sie in den unterentwickelten Ländern viele Möglichkeiten haben werden, zu sprechen, aber, wie ich sehe, werden sie alle von Militärs übernommen, und die sprechen überhaupt nicht gern.

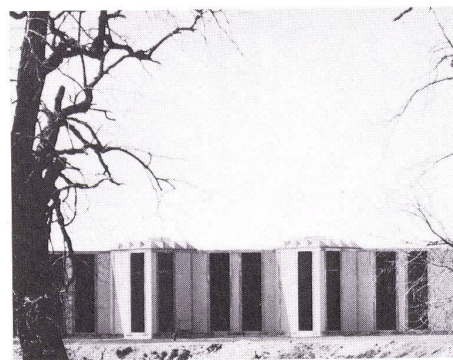
US: Die Befreiung, wie sie in der Hippiebewegung versucht wurde, ist also sehr vernünftig.

ES: O ja, eindeutig.

US: Ich glaube, sie könnte ziemlich viel von diesem Druck wegnehmen, welcher die Leute in die Herrschaft faschistischer Militärregierungen führt.

ES: Ich bin da ein wenig pessimistischer als Sie. Ich weiß nicht, das Firmenimage der Welt ist irgendwie erschreckend. Ich sehe da nicht manchen Ausweg, was aber nicht heißen will, daß man nichts versuchen soll.

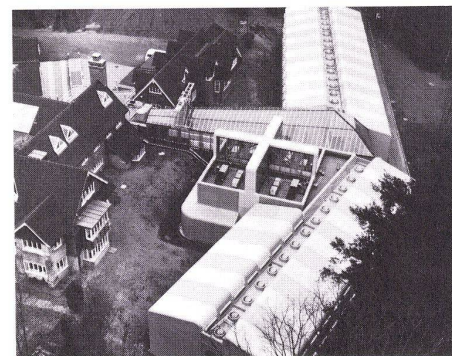
Mauerverkleidungen von Costantino Nivola; 1955 ist es der Büropalast von Olivetti an der Via Clerici in Mailand, erbaut von Nizzoli, Fiocchi und Bernasconi, mit Dekorationen von Nizzoli, Pintori und Mattia Moreni; 1955 entwirft Edoardo Vittoria in Ivrea das Fabrikgebäude von Olivetti für Werkzeugmaschinen, währenddessen ebenfalls in Ivrea, eine Reihe von Industriegebäuden von Figini und Pollini abgeschlossen wird. 1956 eröffnet das Geschäft von Olivetti in San Francisco, ein Werk von Leo Lionni (der während einiger Zeit seine Tätigkeit als Designer der Olivetti Amerika zur Verfügung stellt) und von Giorgio Cavaglieri. 1957 projiziert Marco Zanuso das Fabrikgebäude von São Paulo in Brasilien und jenes von Buenos Aires, während in Ivrea die Arbeiten am Gebäude für Sozialdienste beginnen, ein Werk von Figini und Pollini. Aus dem Jahre 1958 stammt die thermoelektrische Zentrale (in Ivrea) von Edoardo Vittoria; aus dem Jahre 1959 stammen das Olivetti-Geschäftshaus von Venedig (Architekt Carlo Scarpa) und das Gebäude der Mensa für die Arbeiter in Ivrea von Ignazio Gardella; aus dem Jahr 1960 das Geschäft in Paris (Faubourg Saint-Honoré) von Franco Albini. 1960 beginnen die Arbeiten an der alpinen Kolonie von Brousson für Kinder der Angestellten von Olivetti, erbaut von den Architekten Conte und Fiori, und im selben Jahr an der Fabrik von San Bernardo in Ivrea von Edoardo Vittoria. 1962 wird die Arbeit an einem neuen großen Industriekomplex in Scarmagno (bei Ivrea) aufgenommen, ein Werk der Architekten Marco Zanuso und Edoardo Vittoria, die eine neue Fabrikbauweise schaffen, die später bei den Fabriken von Crema (1968), etwa fünfzig Kilometer von Mailand entfernt, und von Marcianise (1970), nicht weit von Neapel, erneut angewandt wird; 1964 wird in Ivrea das neue Bürohaus eingeweiht (Zentralsitz der Gesellschaft), ein Werk von Fiocchi, Bernasconi und Nizzoli; währenddessen entwirft Le Corbusier einen Plan für eine elektronische Fabrik in der Nähe von Milano, ein Plan, der in der Folge nicht ausgeführt wurde. Aus dem Jahr 1964 stammt das Asyl für Kinder von Olivetti-Angestellten in Ivrea von dem Architekten Mario Ridolfi, aus dem Jahre 1965 das Bürohaus der Olivetti Hispano in Barcelona, von den Architekten Belgiojoso, Peresutti und Rogers erbaut; aus dem Jahr 1966 der Sitz von Olivetti in Tokio des Architekten Ottavio Cascio; aus dem Jahre 1967 das Geschäft von Paris von Gae Aulenti; aus dem Jahr 1968 das Geschäft von Buenos Aires von demselben Gae Aulenti. In den Jahren 1970 bis 1973 arbeiten für Olivetti die Architekten Louis Kahn, der die Fabrik von Harrisburg (Penn.) projiziert, die 1970 in Funktion tritt, und Kenzo Tange, der in Tokio die Schule für die Techniker von Olivetti und die Zentrallager der Olivetti Japan konstruiert (1972), und Alberto Galardi, der die Filiale von Florenz (1972) projiziert, und die Architekten Roberto Gabetti und Aimaro Oreglia von Isola, die in Ivrea die Wohnüberbauung für Angestellte



Harrisburg



Tokyo



Haslemere

erbauen, welche 1972 übernommen werden kann; Egon Eiermann, Schöpfer des Geschäftssitzes der Olivetti Deutschland in Frankfurt, 1972 eröffnet; James Stirling, der in Haslemere in Surrey das Trainingszentrum der Britischen Olivetti erbaut, das seine Tätigkeit 1973 aufnimmt, und Edward Cullinan, der einige lokale Niederlassungen in Großbritannien und Irland entwirft; Cappai und Mainardis, die in Ivrea eine neue Wohnsiedlung bauen, die ausgestattet ist mit Restaurant, Kino, Geschäften, Schwimmbad, Räumlichkeiten für kulturelle Anlässe und im Laufe dieses Jahres eingeweiht werden wird. Auf dem Gebiet des industriellen Designs hat sich unterdessen zu Nizzoli auch Ettore Sottsass gesellt (von 1958 an), der seine Tätigkeit auf dem Sektor der Elektronik aufnimmt und dessen erstes Produkt die Elea Klasse 9000 ist (1959) und der dann daraufhin zusammen mit Mario Bellini Nizzoli beim Design der Produkte der letzten Jahre ablöst. Auf dem Gebiet der Schrifttypenentwürfe haben gearbeitet und arbeiten zum Teil noch für Olivetti Cassandre, Pintori, Müller-Brockmann, Herbert Lindinger.

Renzo Zorzi

B+W 2/3 1977