



Einmal von geschickten Händen seiner Vakuumverpackung entnommen, bläht sich der Schaumstoff-Sessel „UP 5“ (1969) selbständig auf. Fotos: Gaetano Pesce Archive, New York

Unten: in der Fundación Marcelino Botin in Santander; daneben das Architekturfoyer an der ETH Zürich. Fotos: Candida Höfer, VG Bild-Kunst, 2005

Weil am Rhein  
**Gaetano Pesce. Il rumore del tempo**

Die Zahl der Objekte, die der italienische Designer, Künstler, Architekt und Hochschullehrer Gaetano Pesce für Industrieunternehmen entworfen hat, ist überschaubar. Doch schon das erste Produkt, der Sessel UP 5 Donna, der flach zusammengepresst in einer Vakuumverpackung vertrieben wurde und erst beim Öffnen seine dem weiblichen Körper nachempfundene voluminöse Form annahm, machte ihn international bekannt. Das Schaumstoffmöbel überraschte nicht nur durch die innovative Nutzung von Technik und Materialien, als typisches Pop-Design markierte es Ende der 60er Jahre auch die Abkehr der jungen Generation von Funktionalismus und „bel design“. Wie andere politisch engagierte Gestalter seiner Generation setzte der 1939 in La Spezia geborene Pesce sich mit den zerstörerischen Seiten der modernen Industriekultur auseinander und ersann Gegenentwürfe, die in utopischen Architekturprojekten und künstlerisch-expressiven Möbelunikaten, aber auch in industriell gefertigten Serienprodukten Gestalt annahmen. Anfang der 70er Jahre, als das Ozonloch entdeckt wurde und die Ölkrise ausbrach, reagierte er auf diese Zäsur mit dem experimentellen Entwurf einer „unterirdischen Stadt im Zeitalter der großen Verseuchung“ – ein Projekt, das vor allem die damals empfundene Verunsicherung ausdrückte. Durchaus realisierbar war dagegen die Sofagruppe „Tramonto a New York“ (1980), die er als Parabel über den Zustand der Welt verstanden wissen wollte. In Anspielung auf den Niedergang des Westens und seiner Symbolstadt (seit 1980 Pesces Wahlheimat), die im Begriff sei, ihre kulturelle Vorrangstellung einzubüßen, sollte das Sofa ursprünglich „Sonnenuntergang von New York“ heißen. Doch der Hersteller

tauschte das „von“ durch ein „in“ aus und vermarktete das Möbel für das gehobene Interieur. Design als politische Ausdrucksmöglichkeit zu verstehen, bedeutet für Pesce auch die Chance, eine sinnlich-emotional reichere Beziehung der Menschen zu den Gegenständen zu unterstützen und auf den – von ihm als notwendig akzeptierten – industriellen Produktionsstil verändernd einzuwirken. Gemäß der Forderung nach einer „Befreiung der Arbeiter von der Trübsal der Langeweile“ können diese beispielsweise bei der Herstellung des Tisches „Sansone“ (1980) innerhalb eines vorgegebenen Rahmens über die Form der Tischplatte und die Kombination der Farben selbst entscheiden. Die sich dabei ergebende Individualisierung von Serienprodukten verfolgte Pesce auch bei einer Reihe weiterer Entwürfe. Bei den „Sit-down“-Armsesseln (1975) beispielsweise variiert die Form je nachdem, wie sich die zunächst noch flüssige Polyurethanfüllung während der Fertigung in der Bezugshülle verfestigt. Der Zufall wird zum Prinzip erhoben, denn der „Kult der absoluten Perfektion“ entspringt nach Pesces Auffassung einem totalitären Denken. „Nobody's perfect“ heißt dann auch eine jüngst von ihm konzipierte Möbelgruppe aus verschiedenfarbigen Harzen. Gegliedert in neun Themenkreise, darunter „Individualisierung der Serie“, „Ausdruck zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion“, „Neue Werkstoffe, neue Techniken und neue Sprachen“, „Das Weibliche als Projektmotor“, „Schönheitskanon und Missgestalt“, „Design als religiöse Dimension“ und „Mitbestimmung der Sinne“, zeigt die Ausstellung im Vitra Design Museum beispielhaft die Verbindung zwischen theoretischen Fragestellungen und ihrer Vergegenständlichung in Objekten auf. „Ich mache nur etwas, wenn ich etwas zu sagen habe. Selbst wenn sieben oder acht Jahre dazwischen liegen“, antwortete Pesce ein-

mal auf die Frage, warum er nicht wie andere Designer für verschiedene Firmen kontinuierlich Produkte entwickle. Diese Haltung verbürgt die Authentizität seiner Arbeiten; und sie liegt auch der von Silvana Annicchiarico kuratierten Schau zugrunde, die – entgegen der zurzeit vorherrschenden Tendenz, Design als formales Oberflächenphänomen, als strategisches Instrument zur Realisierung ökonomischer Ziele oder im historischen Rückblick zu behandeln – endlich einmal wieder die Aufmerksamkeit auf Inhalte und streitbare Positionen lenkt. Mehr noch als die präsentierten Arbeiten dürfte allerdings die von Pesce selbst gestaltete, visuell und akustisch überaus komplexe Ausstellungsinszenierung die Besucher herausfordern und polarisieren. Frei im Raum angeordnete Objekte und wandfüllend arrangierte Originalzeichnungen, Plakate, übereinander geklebte Fotokopien, Texte und Zitatbänder verschmelzen zu einer großen Collage, in der Vorder- und Hintergrund kaum voneinander zu trennen und einzelne Objekte nur schwer wahrzunehmen sind. Ergänzt wird diese visuelle Flut noch durch einen weithin vernehmbaren Klangteppich, der vom Ticken und Schlagen der Uhrobjekte der Installation „Das Rumoren der Zeit“ ausgeht. In diesem Getöse allerdings kann die eine oder andere Botschaft des Gestalters leicht untergehen. *Dagmar Steffen*

Vitra Design Museum,  
Charles-Eames-Straße 1,  
79576 Weil am Rhein,  
www.design-museum.de; bis  
8. Januar, Di-So 11–18 Uhr.  
Der englischsprachige Katalog, ISBN 88-8158-519-7, kostet 180 Euro.



Hannover  
**Candida Höfer. Fotografien 2004/2005**

Die farbigen Großformate sind von höchster Brillanz und Schärfe. Sie zeigen Interieurs öffentlicher Räume, Bibliotheken, Museen, Theater, Foyers, Vorlesungssäle und Gedenkstätten. Die Fotografin Candida Höfer hat diese Räume – in Dublin, Paris, Prag, São Paulo, Zürich, aber auch in weniger bekannten Städten wie Salvador de Bahia oder Santander. 26 ihrer aktuellen Arbeiten, vergrößert auf bis zu 180 x 262 cm, sind derzeit in der Kestnergesellschaft in Hannover ausgestellt. Die 1944 geborene Höfer zählt seit längerem zur ersten Kategorie deutscher Fotografen mit internationalem Ruf wie Thomas Ruff und Andreas Gursky. Sie nahm 2002 an der Documenta XI teil und war 2003 auf der Biennale in Venedig im deutschen Pavillon zu sehen. Studiert hat sie von 1973 bis 1982 an der Kunstakademie in Düsseldorf bei Bernd und Hilla Becher. Ein Faible für das Dokumentarische, das diese beiden fotografischen Industrie-Archäologen ent-

wickelten, ist zweifellos auch bei ihr vorhanden, wenngleich es hier in einer sehr sublimiert-kritischen Art auftritt. Der ordnende Blick der Zentralperspektive, unter dem sich die meisten dieser menschenleeren Aufnahmen versammeln, könnte auf das erste Bild einer dokumentarischen Serie hindeuten. Doch der zweite, sezierende Blick der Fotografin enthüllt die Spuren, die der Innenraum im Laufe seiner Geschichte durch Nutzung, Umnutzung oder auch Modernisierung erfahren hat. Dem einstigen Entwurfsideal wird der Spiegel seiner eige-

tenausbildung gepackt. Eine graue industrielle Rasterdecke, ein grauer spiegelnder Kunststoffbodenbelag, glatte Wände, ebenso leer wie der gesamte Raum, dessen Fluchtpunkt jenseits der Glasfassade im anschließenden Park erkennbar wird. Eine der wenigen Arbeiten, die der Manier der Frontalansicht entgehen konnten – das Motiv war dafür nicht geeignet –, ist das Foyer der Fundação Bial de São Paulo. Die aus- und einschwingend gekurvten Geschossränge mit ihren teils eingebundenen, teils frei ge-



nen Zeitlichkeit vorgehalten, und das in einer durchaus kritischen, bisweilen auch ironischen Argumentation. Bei der Fundación Marcelino Botin in Santander kommt, vor einem grünen Vorhang, der unvermeidliche Feuerlöscher ins Bild, und die Chaiselongue und der Orientteppich suchen vergeblich die gemeinsame Symmetrieachse. Im Dubliner Hotel „The Merrion“ kontrastiert der klassische Innenraum mit dem ornamentüberwältigten Teppichboden heutiger Machart und seiner offensichtlich neu zugewiesenen Bestimmung als Konferenzraum. In der Versammlungshalle der nationalen Gedenkstätte auf dem Vitkov-Hügel in Prag scheint die kitschige Pracht (Baujahr 1938) sogar die Fotografin selbst zum Eingreifen veranlasst zu haben: Demonstrativ sind die ersten vier Stuhlreihen aus dem strengen Raster des großornamentalen Marmorbodens geschoben. Eine sehr persönliche Kritik an diesem obsolet gewordenen, umstrittenen Bauwerk, vielleicht sogar ein Destruktionsversuch im Sinne der „différance“ nach Derrida. Das Architekturfoyer der ETH Zürich schließlich scheint symbolisch vom ganzen Jammer zeitgenössischer Architek-

stellten Säulen werden erst in einer leichten Übereckperspektive lesbar. In letzter Konsequenz aber entsteht so im höchst raffiniert gewählten Standpunkt der Fotografin das Bild eines neuen Architekturraums. Der Architekturtheoretiker Robin Evans sagte einmal – und das scheint sinngemäß auch für die Fotografie zu gelten: „Die Architektur erfindet die Perspektive, die wiederum die Architektur als Bild neu erfindet.“ Dieses Phänomen wird in Candida Höfers vorzüglicher Ausstellung in mehrfacher „Hinsicht“ lebendig.

*Dietmar Brandenburger*

Kestnergesellschaft, Goseriede 11, 30159 Hannover,  
www.kestner.org; bis 30.  
Oktober, Di, Mi, Fr-So 10–19,  
Do 10–21 Uhr.  
Der Katalog, erschienen im  
Verlag Schirmer/Mosel, kostet  
29,80 Euro.