Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 49 (1962)
Heft: 1: Formtendenzen in Architektur und Kunst der Gegenwart

Artikel: Pendenzen 62
Autor: Gerstner, Karl
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-38380

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

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

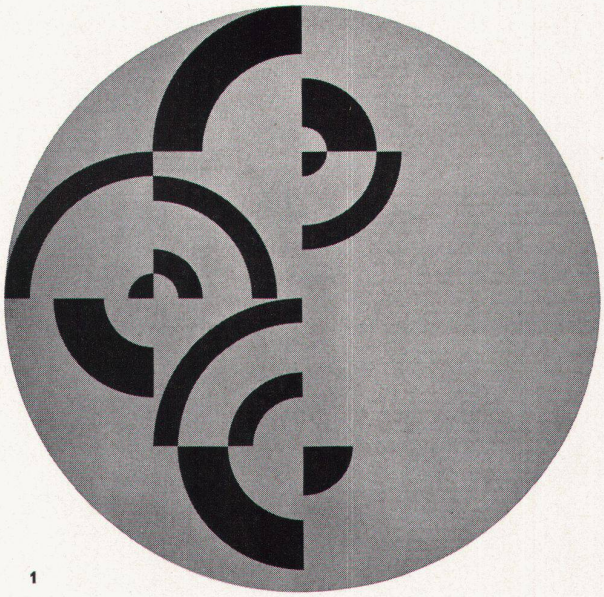
Karl Gerstner

Pendenzen 62

1
Gérard Ifert, Paris
Ohne Titel 1955. Litho

Sans titre 1955
Lithographie

Without Title 1955
Lithograph

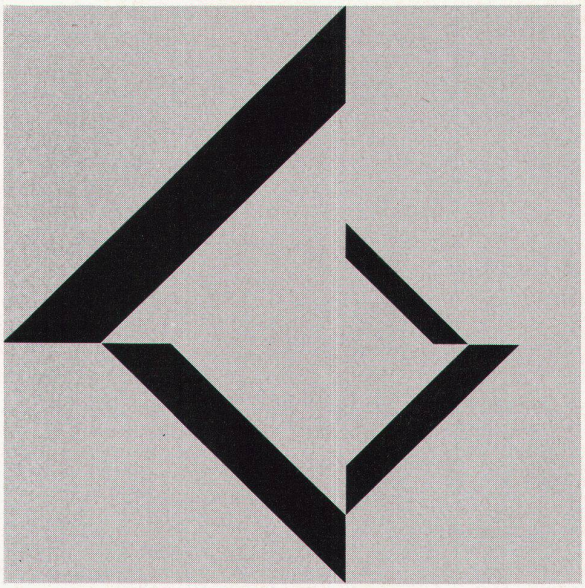


1

2
Andreas Christen, Zürich
Ohne Titel 1958
Kunstharzfarbe auf Masonit

Sans titre 1958
Couleur de résine synthétique sur masonite

Without Title 1958
Artificial resin colour on masonite



2

3
Mary Vieira, Basel
Zeiten einer Zeichnung 1953
4 von 8 Konstellationen

Phases d'un dessin 1953
4 de 8 constellations

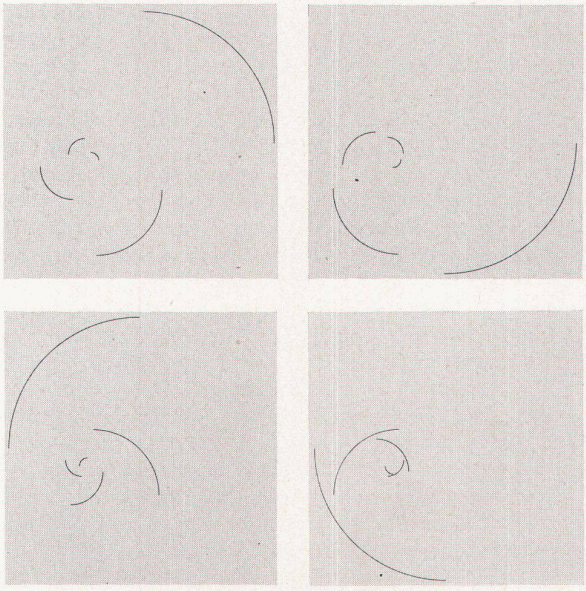
Phases of a Drawing 1953
4 out of 8 constellations

Verlag Spiral Press, Bern

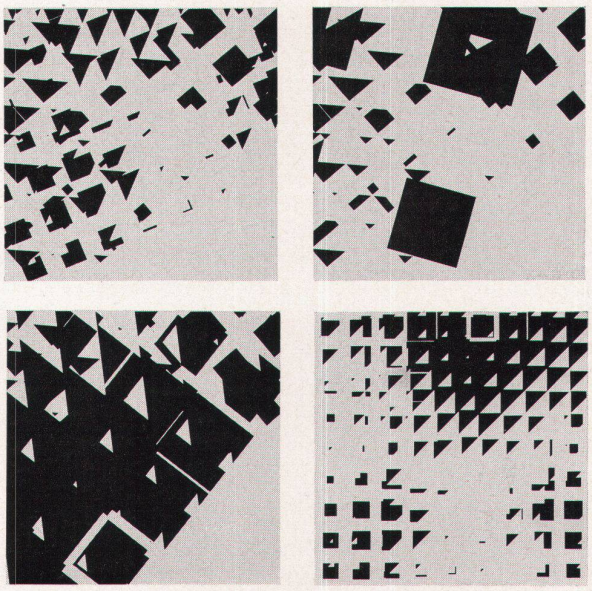
4
Wolfgang Schmidt, Frankfurt am Main
Serie 3 1960
4 von 18 Konstellationen

Série 3 1960
4 de 18 constellations

Series 3 1960
4 out of 18 constellations



3



4

Verlockende Aufgabe: «Schreiben Sie, was Sie als Kunst 1962 aktuell finden», sagte der Redaktor. «Schreiben Sie über Ihre An- und Absichten. Zeigen Sie Arbeiten Gleichgesinnter, Gleichaltriger. Keine historischen Bezüge – unmittelbare Eindrücke rapportieren.» – Gern, aber wie? Zwar achte und bewundere ich eine verhältnismäßig große Wahlverwandtschaft, aber die Sippe hat keinen einheitlichen Namen. Die Entwicklung ihrer, unserer Ideen ist an keiner Wendemarke angelangt. Es ist weder Zeit, etwas Abschließendes, noch Zeit, etwas Eröffnendes zu sagen. Alles ist im Fluß, vieles im Entstehen. Das ist es: in der Vielheit und im Tempo liegt die Faszination. Warum nicht aus der Fülle etwas herausgreifen? Pendenzen zur Einsicht auflegen? Hier das Resultat: eine Blütenlese persönlicher Sympathie entlang, nach Maßgabe des objektivierten Interesses.

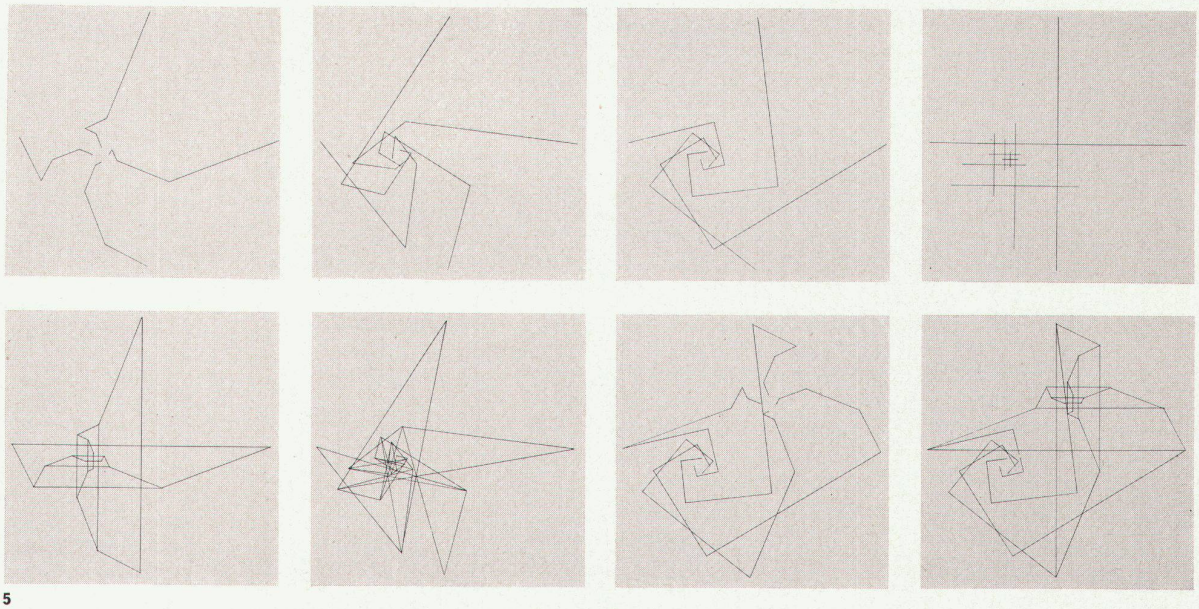
A propos Kunst: Kann ich schreiben, worüber ich nichts weiß? Wenn mich jemand auf der Straße fragte: «Können Sie mir sagen, was Kunst ist?» – ich müßte antworten: nein. Ich habe schon viele Leute gefragt. Die glaubwürdigste Antwort war noch: die Mona Lisa. Die Sache, mit der Sache bezeichnet, trifft den Kern besser als die Paraphrase. Oder können Sie sich etwas vorstellen unter folgendem: «*die Kunst* – die gestaltende Tätigkeit schöpferischen Menschengeistes in Bauwerken, Bildhauerei» usw. in alphabetischer Reihenfolge? Tieren wird Geist abgesprochen. Ob ihn Engel haben? Wessen Geist denn als der des Menschen? Schöpferischer Geist: Geist wozu, wenn nicht schöpferisch, wenn nicht gestaltend? Doppelter Pleonasmus: nicht irgendwo aufgelesen, sondern im «Sprachbrockhaus» nachgeschlagen. Warum die Verlegenheit kaschieren? «Kunst» – ein Kuckucksei der Sprache, von Lederkunst bis Kunstleder; durch die Sprache selber nicht zu definieren. Ein Wort zwar mit wenig Bedeutung, aber vielen Lesarten. Ein hohler Begriff (nicht abschätzig gemeint), von Fall zu Fall zu füllen mit kultischem Inhalt. Was sind die Dogmen? Wie das Zeremoniell? Wer die Päpste? Wer die Ketzer? Leihen Sie mir das Gefäß, ich will einschenken. Sollte etwas danebenfließen, entschuldigen Sie es. Es sind bloß Worte.

Übrigens sagte der Redaktor noch: «Worte und Bilder auf insgesamt acht Seiten; in spätestens zehn Tagen.» Es sind vernünftige Prämissen. Die geistige Arbeit abgegrenzt durch Ziel und Raum und Zeit. Die Aufgabe ist eine organisatorische: wie teile ich die acht Seiten, wie die zehn Tage ein? Vor allem die Zeitfrage erweist sich als ergiebig. Es hat keinen Sinn,

5
Marcel Wyss, Bern
Trans-Variationen 1958
Tusche auf Celluloid
4 Konstellationen von 5 und 4 Kombinationen von x Milliarden

Trans-variations 1958
Encre de Chine sur celluloïde
4 de 5 constellations et 4 de x milliards de combinaisons

Trans-variations 1958
China ink on celluloid
4 out of 5 constellations and 4 combinations out of x billions

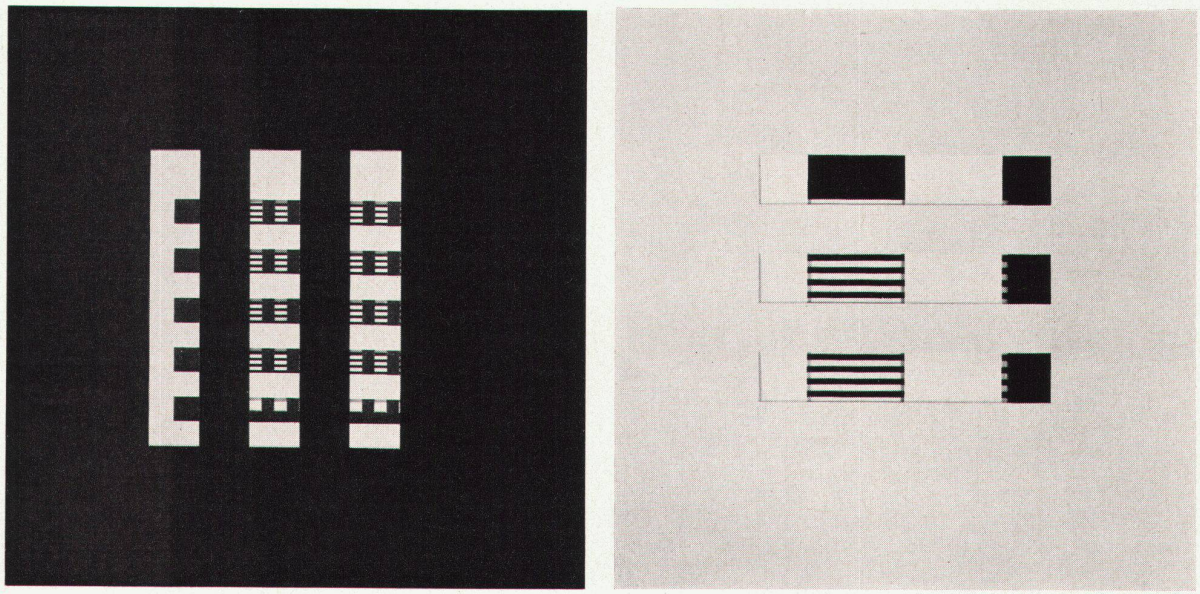


5

6
Diter Rot, Reykjavik
Buch a 1961
18 schwarz-weiße Blätter mit Schlitzen
2 Konstellationen

Livre a 1961
18 feuilles noires et blanches avec fentes
2 constellations

Book a 1961
18 black and white sheets with slits
2 constellations



6

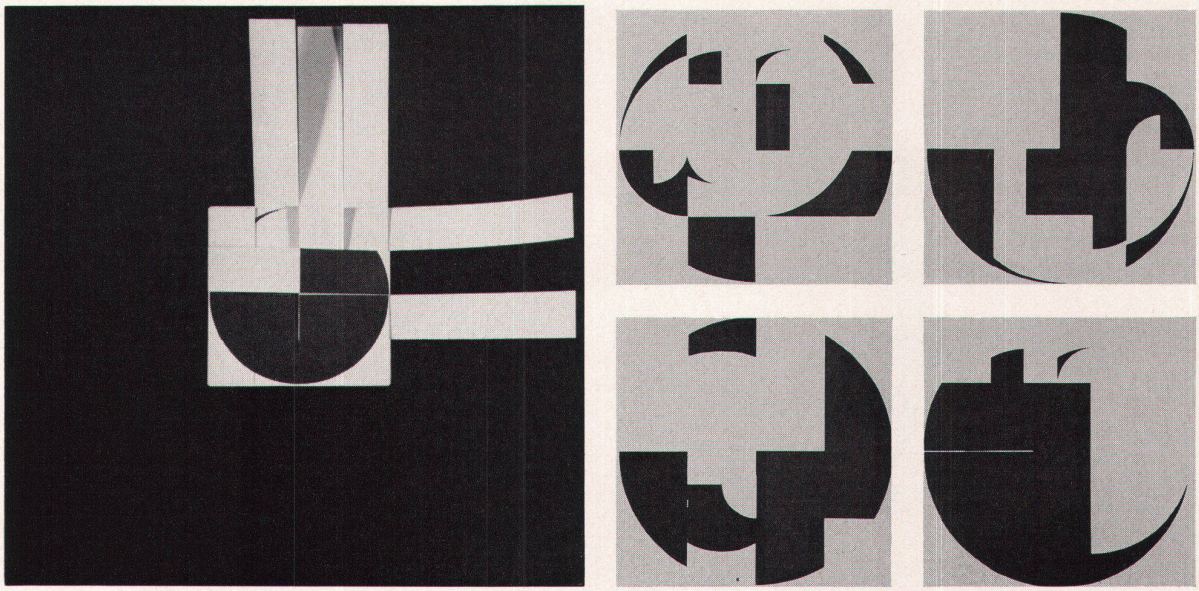
was mit längerem Atem angelegt sein müßte, etwa zu komprimieren oder so zu tun, als ob. Erstens würde es der Leser merken. Zweitens ist auch Zeitmangel kein Grund zum Resignieren. Lieber von Anfang an ehrlich sein: wenn es mit der gewöhnlichen Methode nicht geht, eine andere suchen. Diese habe ich gewählt: Material sammeln so viel als möglich bis zum Stichtag. Dann beschränkt sich meine Arbeit darauf, die gefundenen Elemente in der Art einer Montage zu gruppieren und da und dort noch eine künstliche Verbindung herzustellen. Der Radius ist zwar klein, aber der Vorwand günstig. Tiefe, Schärfe, Vollständigkeit läßt das Verfahren nicht erwarten. Hoffentlich sind die Mängel durch Spontaneität wettzumachen.

Ich rede von den Verständigungsschwierigkeiten über «Kunst», um meine Not zu zeigen – nicht, um Lösungen auf den Tisch zu legen. Das einzige, was ich tun kann: einen Bogen um den heißen Brei machen. Den inkriminierten Terminus nicht verwenden. Ich bleibe lieber im Bürojargon, bei den Pendenzen. Was sind die Kriterien hinter der vorliegenden Auswahl von Namen und Werken? Eigentlich ist der Plural fehl am Platz. Aufs Ganze gesehen, kann ich bloß mit einem allgemeinen, sozusagen philosophischen Gesichtspunkt aufwarten. Alle Werke sind nach einem Ziel ausgerichtet: sie setzen die Mitarbeit des Betrachters voraus. In welcher Form, in welchem Maß wird später zu zeigen sein. Der Glaube des Entwerfers dabei: niemand ist als Zuschauer ganz unbegabt, so wenig er als Kreateur über eine unbegrenzte Begabung verfügt. Die Einteilung der Welt in Künstler (der geniale Einzelne) und Bewunderer (die amorphe Masse) ist nicht statthaft. Entwerfer und Beschauer sind Partner. Die präsenten Pendenzen demonstrieren Ernst mit der Einsicht, daß es den Massenmenschen nicht gegeben hat, nicht gibt – was ich mit den Worten des Gruppenpsychologen quittieren will: «Es wäre offenbar für keinen der nach Millionen zählenden Leser Ortega y Gassets oder Le Bons verlockend, sich als Teil der Masse zu empfinden und damit für sich selbst deren Gewöhnlichkeit und Geist zu reservieren.» Und: «Aus der Tradition des abendländischen Denkens heraus erscheint es demnach als völlig unzulässig, vom Menschen – sei es in der Einzahl oder in der Mehrzahl – als Masse zu sprechen. Täte man es und versuchte man zudem noch, die Masse als dumpfe Materie willkürlich zu kneten, dann muß nach christlicher Voraussage ein Widerstand fühlbar werden, der aus der Eigenform des Menschen stammt.» Hofstätter. Ein paar Mal habe ich die Auffassung ge-

7
Helmut Schmidt-Rhen, Mainz/Basel
Kreiskreisspiel 1960
Buchdruck auf Karton
4 Konstellationen

Jeu du cercle-cercle 1960
imprimé sur carton
4 constellations

Circle-circle Play 1960
printed on cardboard
4 constellations

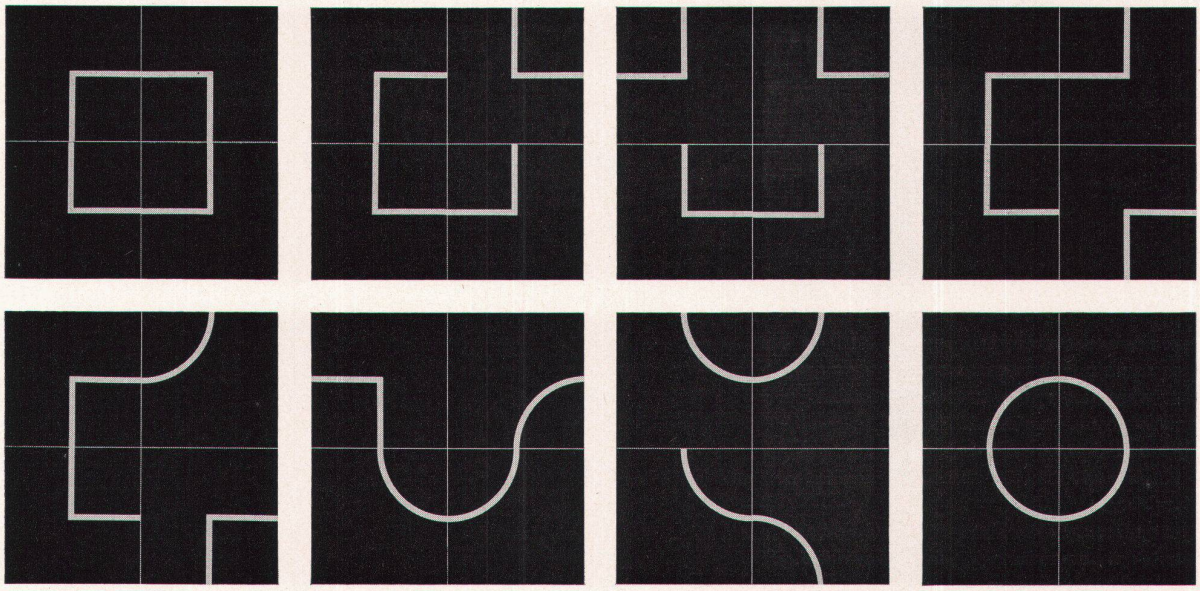


7

8
Serge Stauffer, Zürich
Jardin Public 1960
Siebdruck
8 Konstellationen

Sérigraphie
8 constellations

Serigraphy
8 constellations



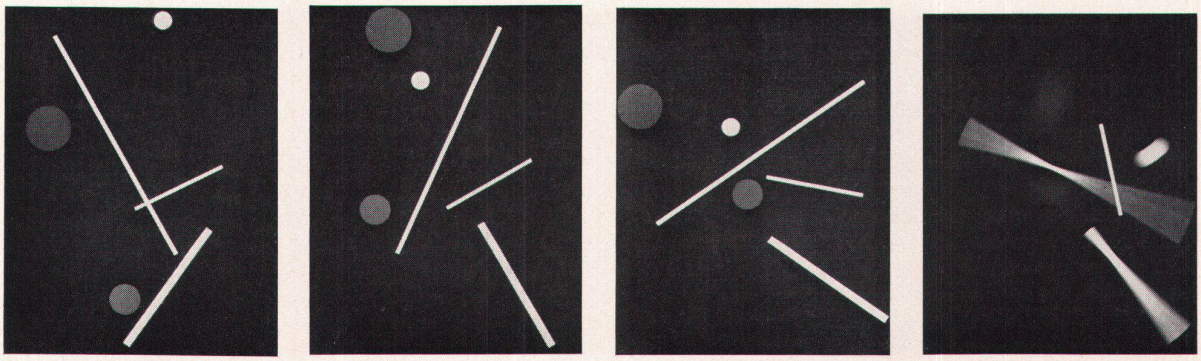
8

9
Jean Tinguely, Paris
Bewegte Formen 1955
3 Phasen und in Bewegung

Formes mouvementées
1955
3 phases et en mouvement

Moving Forms 1955
3 phases and moving

Galerie Suzanne Bollag, Zürich



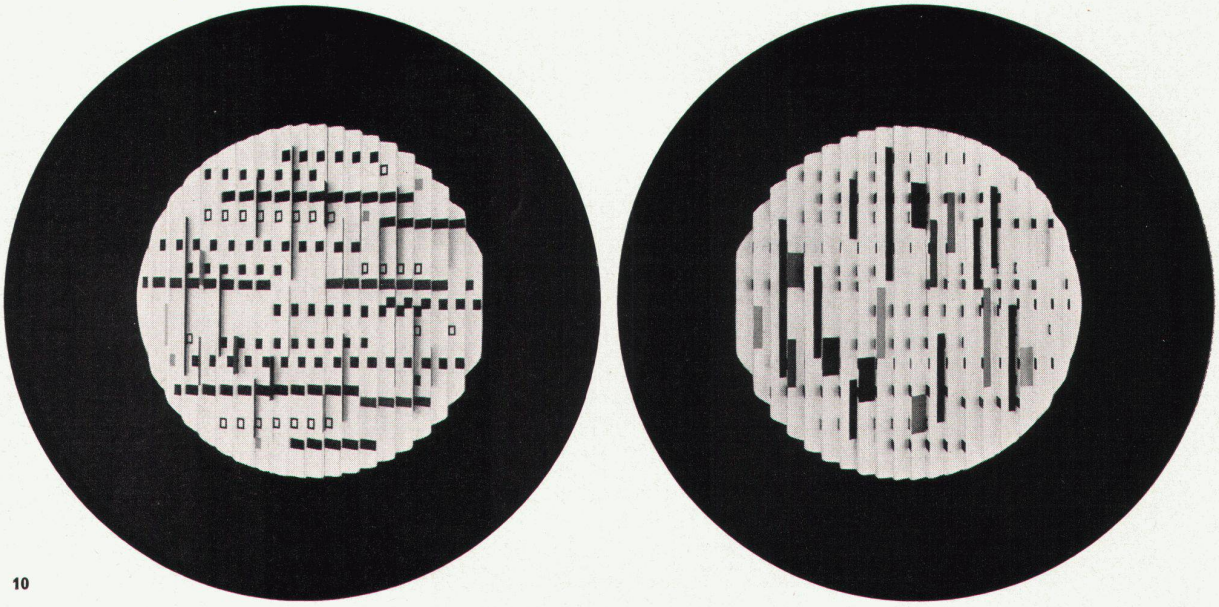
9

10
Jacoov Agam, Paris
Horizontal/vertikal 1958
Öl auf Holzrelief
2 Ansichten

Horizontal/vertical 1958
Huile sur relief en bois
2 aspects

Horizontal/vertical 1958
Oil on wooden relief
2 aspects

Privatbesitz, Basel



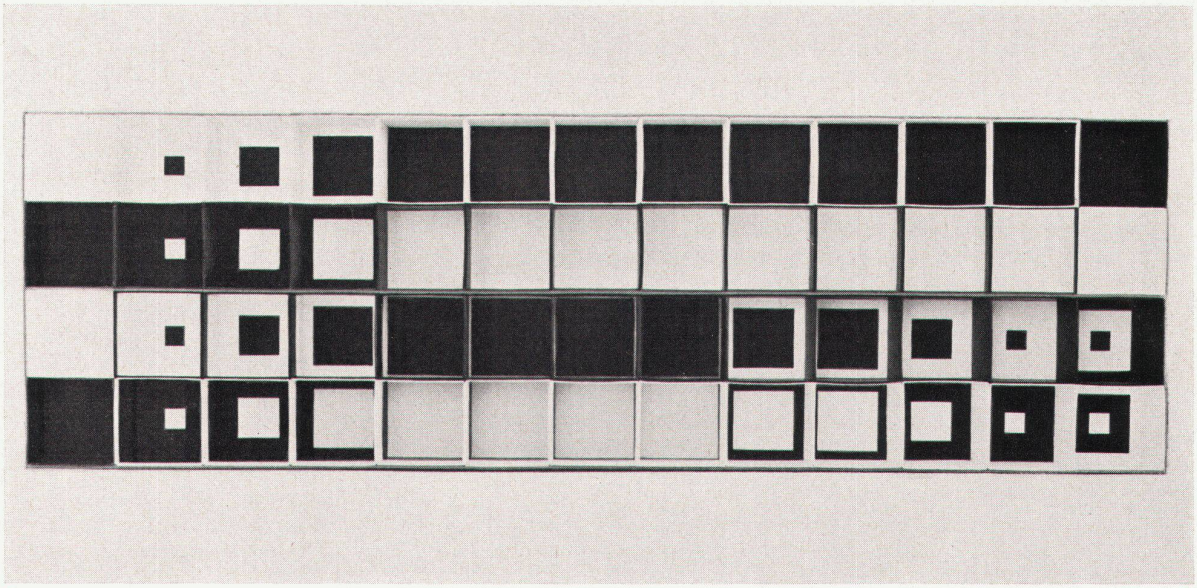
10

11
Enzo Mari, Milano
301 1956
Tempera in Kartonboxen

Gouache en boîtes de carton

Tempera in cardboard boxes

Privatbesitz, Zürich
Photo: Aldo Ballo, Milano



11

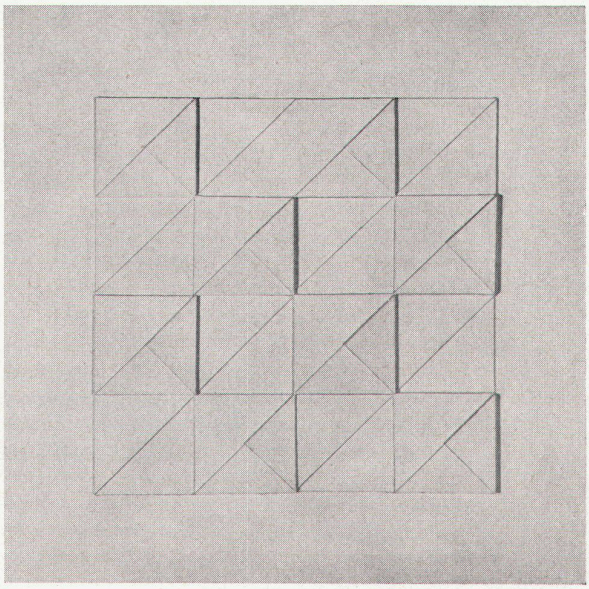
12
Rudolph de Harak, New York
Construction 1960
Karton

Carton

Cardboard

hört, in der Kunst gebe es keine Demokratie. Es gebe bloß Sachverständige, die wissen, «was dahintersteckt»; die Diktatoren im Gegensatz zur Plebs. Das Gegenteil ist der Fall: es gibt Leute, die zweifellos mehr oder weniger Beziehung, mehr oder weniger Liebe zur Sache haben; es gibt Kenner und Liebhaber einzelner Werke – Fachleute schlechthin habe ich noch keine getroffen. Es wären auch seltsame Vertreter eines Faches, das höchstens vage zu definieren ist. Jede neue «Kunst» stellt ja zuerst den Begriff in Frage. Kaum eine Richtung unseres Jahrhunderts, die nicht mit dem Anspruch aufgetreten wäre, «keine Kunst» zu sein.

Dies mag eine weitere Gemeinsamkeit sein: die Auffassung vom Bild als Gegenstand, als Material. Ein Bild machen: nicht bloß als geistige Arbeit zu verstehen, auszudrücken mittels Farben und Proportionen, diese wiederum mittels Öl und Pinsel auf Leinwand. Vielmehr: Geist und Material, Absicht und Ausführung bedingen sich gegenseitig. Bild-Idee = Bild-Gegenstand. Bei Schmidt-Rhen führt die Idee zu einem Faltmechanismus. Bei Rot entstehen «Bücher.» Das «Bild» von Stauffer sind vier Kartonkarten. Nur gerade das Material ist recht, das die Idee am präzisesten wiedergibt. Christen spritzt

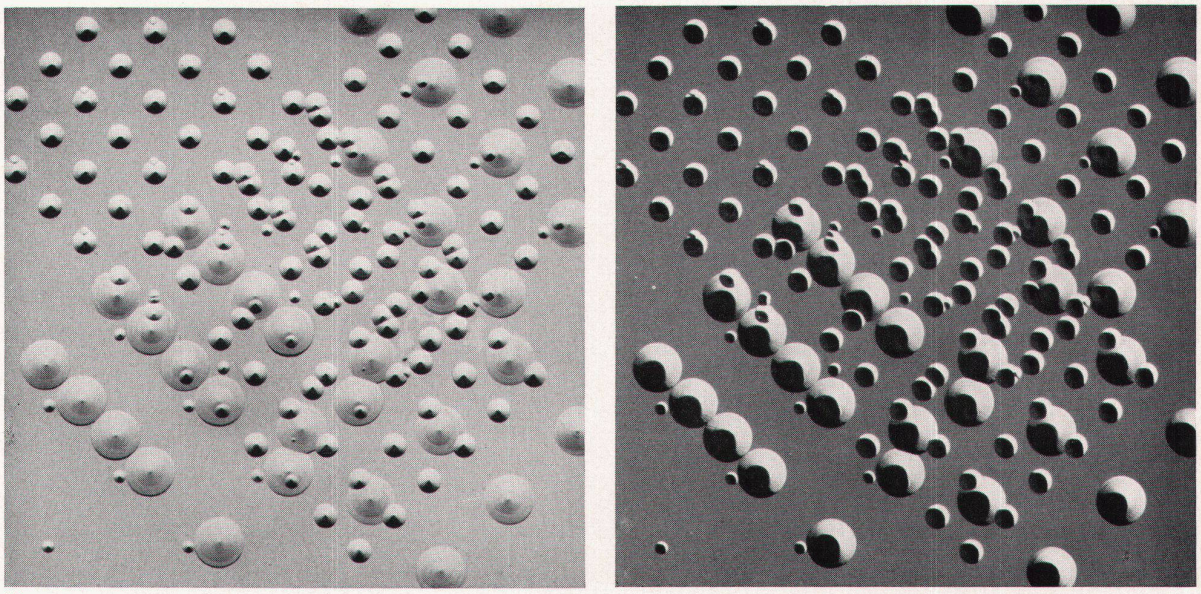


12

13
Paul Talman, Basel
B 346 1961
2 Beleuchtungen
Opalplexiglas gebohrt

2 effets de lumière
Verre organique opale, foré

2 lightings
Opal plexiglass drilled



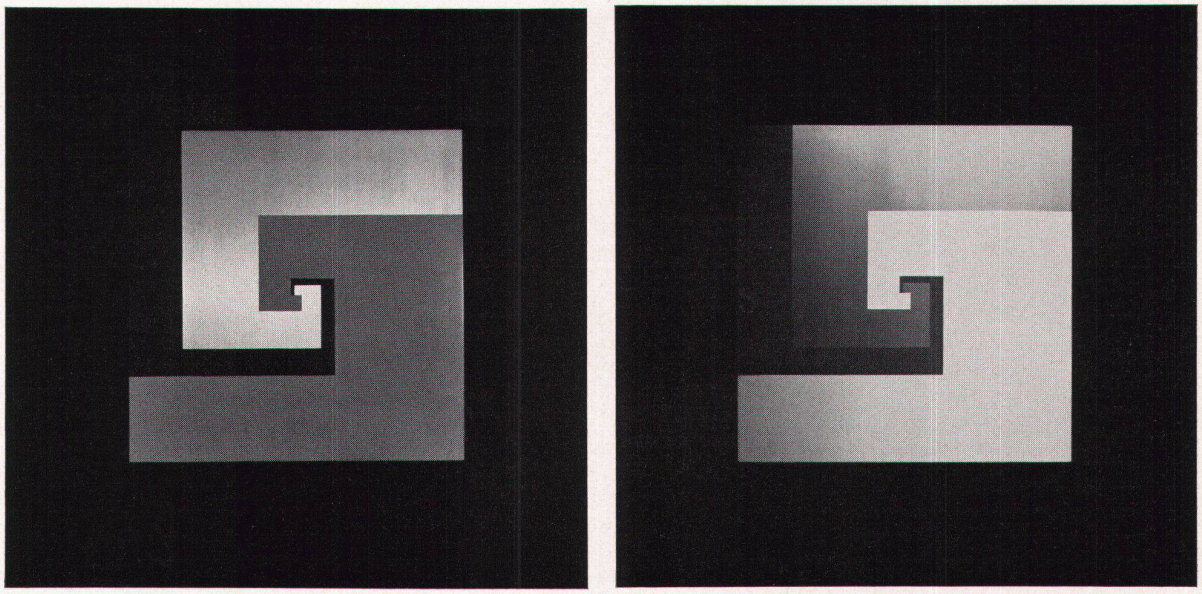
13

14
Karl Gerstner, Basel
Das grau-blaue Lichtbild 1960/61
Typofarbe auf Aluminium
2 Beleuchtungen

Le tableau lumineux gris-bleu 1960/61
Encre sur aluminium
2 effets de lumière

The grey-blue light-picture 1960/61
Ink on aluminium
2 lightings

Galerie im Ronca-Haus, Luzern

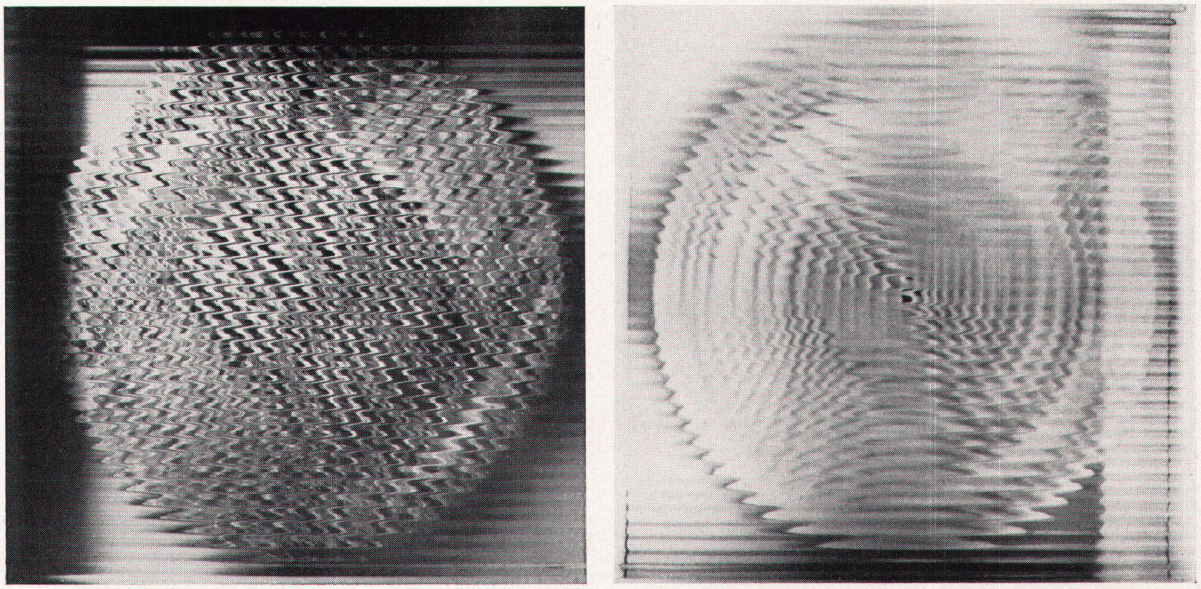


14

15
Heinz Mack, Düsseldorf
Weißer Lichtdynamo 1960
Aluminium und Plexiglas
2 Phasen
bei verschiedenem Licht

Dynamo lumineux blanc 1960
Aluminium et verre organique
2 phases en lumières différentes

White Light Dynamo 1960
Aluminium and plexiglass
2 phases in differing lights



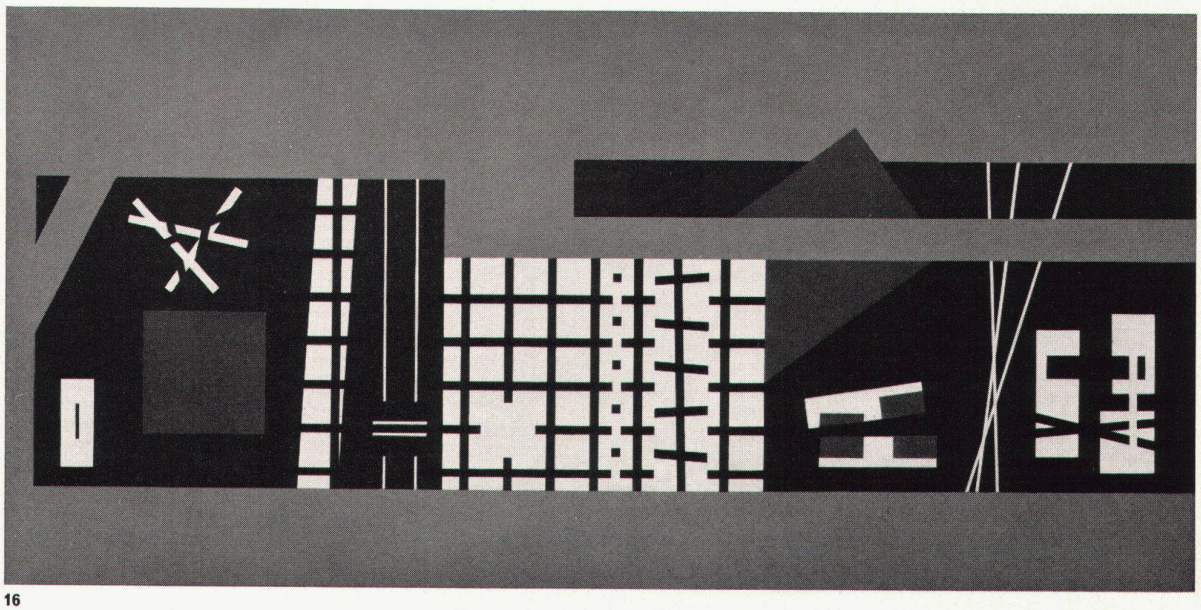
15

16
Hansjörg Mattmüller, Zürich
113 b 1958. Tempera

Détrempe

Tempera

Privatbesitz Basel

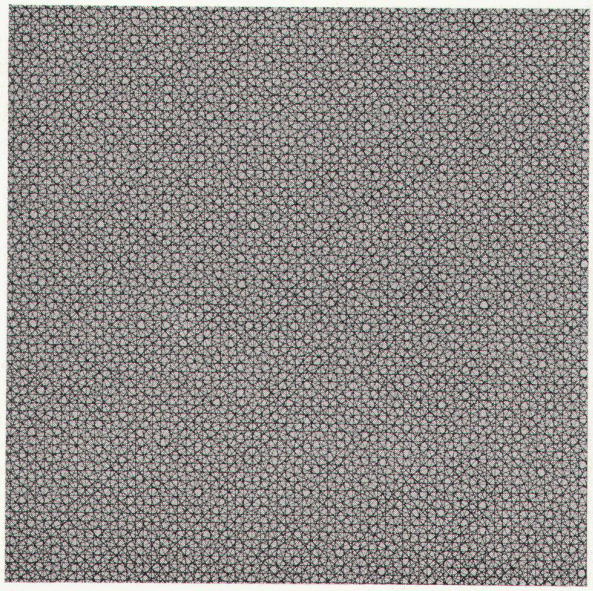


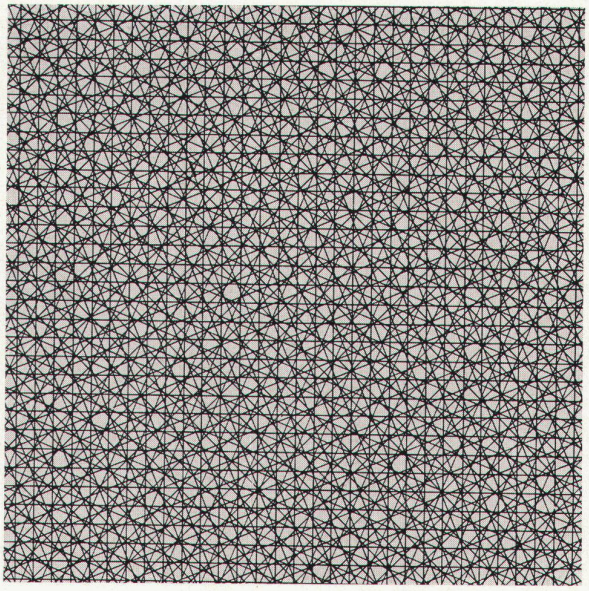
16

17
François Morellet, Cholet
Ohne Titel 1959
Original und Ausschnitt

Sans titre 1959
Original et détail

Without Title 1959
Original and detail





17

18
Vera und François Molnar, Paris
Ohne Titel 1960

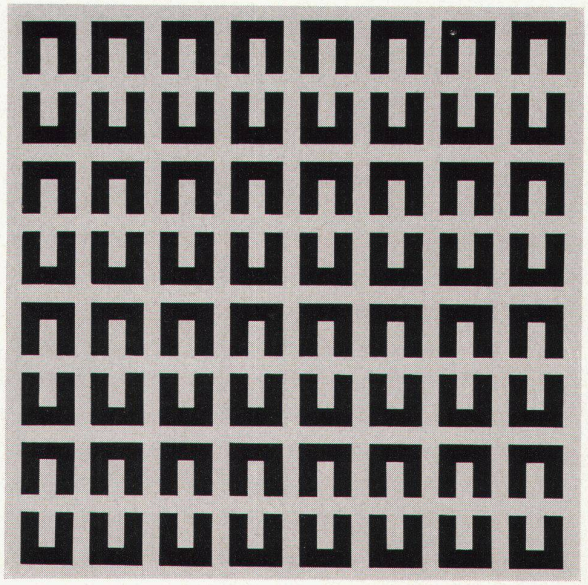
Sans titre 1960

Without Title 1960

auf Masonit. Mehr noch: gäbe es das Material nicht – es gäbe auch das Bild nicht in vielen Fällen. Talman bohrt Löcher in Kunststoffscheiben (wohinein sonst?). Wyss druckt Linien auf Plexiglas. Mari bastelt Kartonboxen. Mavignier (hier der einzige Ölvertreter) «malt» wenigstens mit einem Nagel. Und so weiter.

Unsere so geartete «Malerei» also doch mit gemeinsamen inneren und äußeren Bezügen. Dabei sind die Werke nicht nach einem Programm entstanden. In jedem Fall laborierte jeder mehr oder weniger auf sich selbst gestellt an seinen Patenten. Erst die Zusammenschau macht aus einzelnen Leistungen das Gruppenphänomen sichtbar. Erst die Beschreibung der Resultate wird zum sozusagen rückwärts gerichteten Manifest. Wobei bei fortschreitender Spezifizierung die Meinungen immer mehr divergieren werden; nehme ich an.

Etwa zum Gefälle der Arbeit: der Weg durch den Intellekt zum Gefühl. Gefühl nach der Definition des Mathematikers Andreas Speiser verstanden: «... als verknöcherter Intellekt, als ein zur bloßen Gewohnheit gewordenes Denken, ähnlich wie man mit der Bergbahn dorthin fährt, wohin man früher unter großer An-

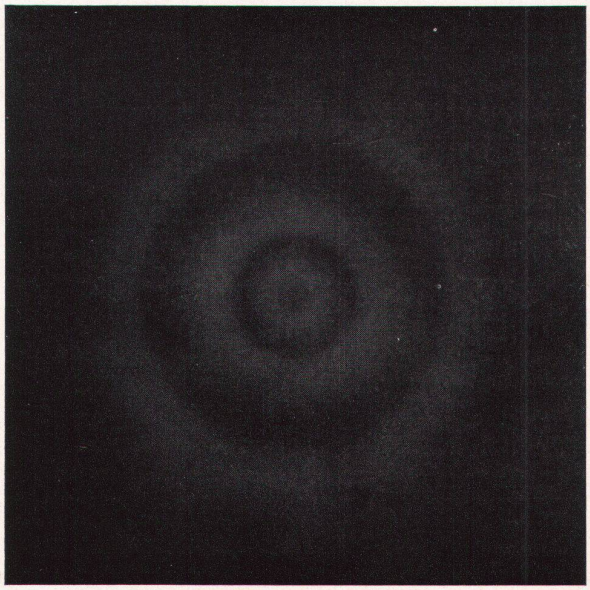


18

19
Paul Gredinger, Basel
Ohne Titel 1961
Kunstharzfarbe gespritzt

Sans titre 1961
Couleur de résine synthétique, pistolée

Without Title 1961
Artificial resin colour on cardboard



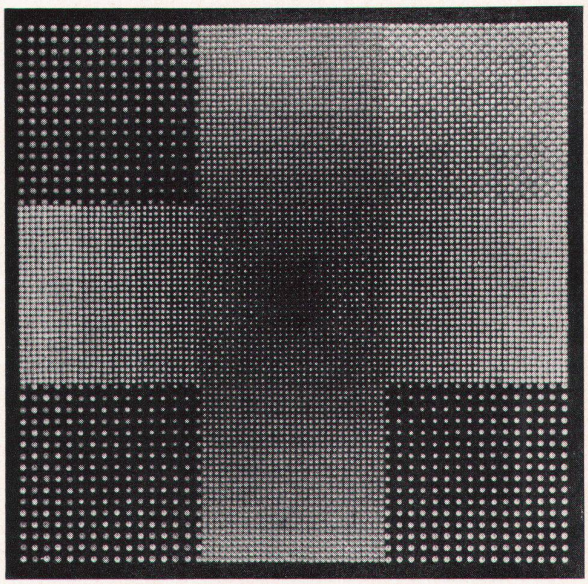
19

20
Almir Mavignier, Ulm
Kreuzung 1961
Öl auf Leinwand

Croisure 1961
Huile sur toile

Crossing 1961
Oil on linen

Photo: Siegel, Ulm



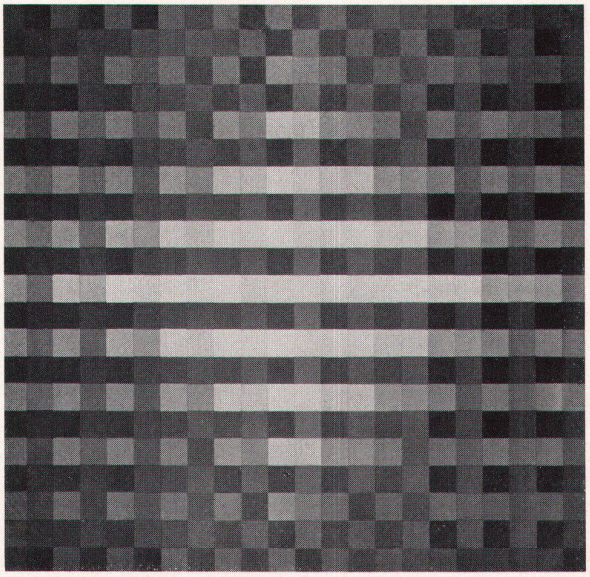
20

21
Hugo Rodolfo Demarco, Paris
Vibration im Schatten 1961
Tempera

Vibration à l'ombre
Gouache

Vibration in Shadow
Tempera

Galerie Denise René, Paris



21

strengung mit Rucksack und Nagelschuh gelangte.» Speiser erkannte bei der Beschäftigung mit Bachs «Kunst der Fuge», «daß die Musik, die unser Gefühl bewegt, stets mit dem Verstand gemacht ist, daß dagegen das bloße Gefühl nur hoffnungslos trockene Kunst hervorbringt.» Das Werk demnach: Resultat erstens einer Idee, zweitens eines vernünftigen Plans. Selbst das Nicht-Planmäßige, der Zufall, ist einzubeziehen. Der Wunsch dabei: je konziser, komplexer die Anlage, desto größer der Spielraum persönlichster Empfindungen. Das Bild eine Art Signet, Firmenzeichen für bestimmte sinnliche, genauer: optische Sensationen.

Die Strukturellen

Das Bild als vernünftiger Plan in der konsequentesten Weise: als eine totale, unzertrennliche Ganzheit. «Dabei wird der Begriff der Struktur oder der Form wichtig, denn unter ‚Struktur' soll ein Beziehungsnetz von Elementen oder von elementaren Prozessen verstanden werden. Wo immer sich Elemente zu einem sinnvollen Ganzen zusammenfügen, treten Strukturen auf, deren Aufbau bestimmten Gesetzen folgt. Die Ganzheit, in der wir Strukturen entdecken und untersuchen, nennen wir ein System.» Ich zitiere den Biologen Wolfgang Wieser. Die Definition des Wissenschaftlers auf den Bildbereich übertragen: die Elemente des Bildes, deren Proportionen, Volumen, Beziehungen durch ein Gesetz ordnen und festlegen. Siehe die Beispiele Nr. 1 von Ifert (34jährig, Paris) und 2 von Christen (26, Zürich). Das Bild, «visualizing» einer abstrakten Idee mittels konkreter Formen. Man sieht: das Postulat der «konkreten Kunst» von neunzehnhundertwievielschon? Aber die, die hämisch lachen und notorisch meinen, es gäbe doch nichts Neues zu berichten, sollen enttäuscht werden.

Seit bald zehn Jahren gehen die Bemühungen der jüngeren Generation in eine andere Richtung. Bei der Charakterisierung der Arbeiten von Mary Vieira, Mattmüller, Wyss und mir selbst sagte ich einmal: «Keine ist ein Bild im üblichen Sinn, wenn man darunter eine unmittelbare und vollendete Tatsache versteht. Sondern stets handelt es sich um eine Gruppe von Möglichkeiten, von Varianten aus den gleichen Elementen. Und zwar wird nicht etwa ein ursprüngliches Thema abgewandelt, nicht ein ‚Original' wird variiert. Original an diesen Arbeiten ist vielmehr die Art ihrer Struktur, ihr bildnerisches Gesetz. Dieses ist so angelegt, daß es die Elemente nicht zwangsläufig definitiv, sondern durch ein System von Beziehungen zueinander fixiert. Das ist das Entscheidende daran: im Rahmen des Systems sind jeweils nicht bloß eine ‚Komposition', sondern endlos viele und gleichwertige ‚Konstellationen' denkbar. Gleichwertig meint in diesem Fall: jede Konstellation ist ebenso original wie ihr Ursprung, ihr Gesetz.» Der Sachverhalt ist hier an den Beispielen Nr. 3, den «Zeiten einer Zeichnung» von Mary Vieira (35, Basel), und Nr. 4, den Konstellationen von Schmidt (32, Frankfurt), belegt (ein unböses Unrecht übrigens, Ifert und Christen als «Konkrete» abzustempeln, wie ich überhaupt niemand etikettieren will: im Werk beider finden sich bezeichnenderweise auch «Konstellationen», die wieder auf die «Kompositionen» Rückschlüsse zulassen).

Die Veränderlichen

Vom Gesagten aus ein Sprung weiter: vom variablen Bezugssystem zum effektiv veränderlichen Bild. Die Beispiele: Nr. 5 von Wyss (32, Bern); 6 von Rot (32, Reykjavik): ein Buch mit losen schwarz-weißen Blättern, mit Streifen perforiert; 7 von Schmidt-Rhen (26, Mainz/Basel); 8 von Stauffer (32, Zürich), wenn es aus den Abbildungen nicht hervorgehen sollte: vier Karten, auf der Vorderseite mit einem Kreis, auf der Rückseite mit einem Quadrat bedruckt. Allen Beispielen gemeinsam: der Entwerfer entläßt das Bild «unvollendet» aus seiner Werkstatt. Er wählt die Elemente und erfindet das Regelsystem ihrer Bezie-

hungen. Die Gruppierung selbst, die «Komposition» macht der Beschauer. Befolgt er die Regeln, findet er so viele Vollendungen des Bildes, als er Lust hat (selbst in einem langen Leben) – je nach seiner Erfindungsgabe, je nach seinem spontanen Empfinden.

Wir sind beim Thema: die Mitwirkung des Beschauers am Bildgeschehen. Was sind die Möglichkeiten? Die oben genannten Beispiele sind «handgreiflich» zu verändern. Der Halt der Komposition liegt in der lückenlosen Gesetzlichkeit. Eine andere Möglichkeit sind die Bilder von Tinguely (37, Paris), deren Elemente durch motorische Kraft bewegt, verändert werden. Siehe Beispiel 9. Oder: das Bild selbst ist unveränderlich. Gleichwohl kann es so konzipiert sein, daß es «unter den Augen» des Betrachters seine Gestalt wechselt. Das Dazutun des Beschauers besteht im «aktiven Sehen». Unter diesen Gesichtspunkt fallen die weiteren folgenden Abteilungen.

Die Plastiker
Das Bild als Körper, als Relief: indem der Beschauer seinen Blickwinkel relativ zum Bild ändert, verändert er das Bild selbst. Er gewinnt so oft eine neue «Einsicht», als er neue Standpunkte bezieht. Die Beispiele: Nr. 10 von Agam (34, Paris): im Schnitt dreieckförmige Lamellen; 11 von Mari (30, Mailand), 12 von de Harak (38, New York).

Die Lichtbildner
Das Bild als Reflektor, veränderlich durch die Qualität und Quantität des einfallenden Lichts. Die Beispiele: Nr. 13 von Talman (30, Basel); 14 von mir (32, Basel); 15 von Mack (31, Düsseldorf). Mack schreibt zu seinen Kreationen: «In meinen Lichtreliefs, in denen das Licht selbst anstelle der Farben zum Medium wird, bewirkt die Bewegung außer der Lichtvibration eine neue, immaterielle Farbe und Tonalität, deren unberührbare und gänzlich gegenstandsferne Erscheinungsweise eine mögliche Wirklichkeit anzeigt.»

Die Phänomenologen
Das Bild zwar unveränderlich, unplastisch, unempfindlich gegen Licht; aber gleichwohl vielschichtig, mit «verschiedenen Lesarten», wie Albers sagt. Oder: das Bild als optischer Garten, darin des Beschauers Augen spazieren gehen, wie sie Lust haben. Die Beispiele: Nr. 16 von Mattmüller (39, Zürich); 17 von Morellet (35, Cholet); 18 von den Molnars (40 und 38, Paris). Zum Zeigen, was ich meine, am Bild der Molnars: einmal sind die schwarzen Formen zu sehen, dann bloß die weißen; einmal sieht das Auge Gitter, dann wieder einzelne Zentren, die schärfer hervortreten gegenüber anderen, die verschwimmen usw. Während ich verschiedene Aspekte etwa der «Lichtbilder» photographisch wiedergeben kann, kann ich hier bloß beschreiben. Die Molnars verwerten eine physiologische Eigenart des Auges. Sie setzen das Sehen als Willensakt ein. In ihre Bilder kann der Beschauer beinahe beliebig viel «hineinsehen». Die Rendite ist proportional zu seiner Investition. Eng an diese Abteilung ist die letzte anzuschließen.

Die Koloristen
Hier die Aktivität des Bildes weniger durch formale als vielmehr farbige Phänomene. Gerade diese Bilder, schwarz-weiß reproduziert, sind ihres wesentlichsten Elements beraubt. Das allerdings stellt der Essenz ihrer Farbigkeit das rechte Zeugnis aus! Ihre Wirkung liegt in erster Linie im sensuellen Bereich; es sind geplante «Assoziationstafeln», die intellektuellen Kriterien im nachhinein absichtlich schwer zugänglich sind. Die Beispiele, als Dokumentation eines verwandten Strebens, möchte ich nicht missen in unserer Aktualitätenschau: Nr. 19 von Gredinger (35, Basel); 20 von Mavignier (37, Ulm); 21 von Demarco (30, Paris).

Das wären sie: ein paar Pendenzen – Reproduktionen, Gedanken, Kommentare – meiner Wahlverwandten, von mir selber. Aber so zu enden läßt noch irgendeine Lücke offen. Was fehlt noch auf meiner Montage? Ich meine: Artikelschreiben, auch in noch so unverbindlicher Form, bringt Gefahren mit sich. Daß uns die Mitwelt auf unseren Ideen behaftet, mag noch hingehen, mag sogar gut sein. Aber, daß wir uns selber dabei behaften? Über etwas schreiben sollte Klarheit, mithin Freiheit bringen. Die Grenzen eigener Möglichkeiten sollten schärfer werden – und die Lust, sie zu überschreiten, größer. Nach dem Rapport über das Gebiet der Gestaltung in variablen Größen – was zum Beispiel wäre jenseits, möglichst abseits des Reviers? Die Antithese zur These? Unter den denkbaren Antworten scheint mir das Beispiel Nr. 22 von Spoerri (32, Paris) die extremste. Ein «Bild» aus ungeordnet herumliegenden Gegenständen. Eine banale Situation «aus dem Leben» zur Schöpfung erhoben. Das Zufällige quasi hypnotisiert, mit Schrauben, Kleister, Draht fixiert, festgehalten für die Ewigkeit. Oder Nr. 23 von Hains (40, Paris) – um anzudeuten, daß auch Spoerri kein isolierter Fall ist: ein Ausschnitt aus einer Plakatwand, in einer zufälligen Situation zum «Bild» deklariert. Beide Male ein Teil statische, erstarrte Welt: wäre dies der Gegensatz zur dynamischen, variablen? Oder am Ende doch nur das Stück zum Gegenstück?

22

23

22
Daniel Spoerri, Paris
Fallenbild
auf Kofferdeckel, 1961

Sur couvercle de valise, 1961

On Suitcase Cover, 1961

Galerie Lawrence, Paris
Photo Vera Spoerri, Paris

23
Raymond Hains, Paris
Plakatbild 1959

Tableau affiche 1959

Poster Picture 1959

Galerie Handschin, Basel