

Montage und Serie in Werbung und Kunst : ein Gespräch über Peter Roehr

Autor(en): **Kunz, Martin / Maenz, Paul**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk - Archithese : Zeitschrift und Schriftenreihe für Architektur und Kunst = revue et collection d'architecture et d'art**

Band (Jahr): **65 (1978)**

Heft 17-18: **Monotonie : Infragestellungen eines Reizwortes = Les dessous d'un slogan**

PDF erstellt am: **28.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-50109>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

MARTIN KUNZ UND PAUL MAENZ

Montage und Serie in Werbung und Kunst

Ein Gespräch über Peter Roehr

Das Kunstmuseum Luzern zeigte im Februar 1978 eine Retrospektive zum Schaffen des frühverstorbenen Peter Roehr (1944–1968). Im Zusammenhang mit dieser Ausstellung hat der Konservator des Luzerner Kunstmuseums, Martin Kunz, mit Roehrs Freund und Nachlass-

verwalter Paul Maenz ein Gespräch geführt, in dem die ästhetischen Möglichkeiten von Repetition und Reihung mit, wie uns scheint, grosser Präzision herausgeschält werden. (Die Red.)

Martin Kunz: *Wie ist Roehr auf autodidaktischem Wege zu seiner extrem konsequenten und damals ungewöhnlichen Kunst gekommen? Gab es bestimmte Anstösse?*

Paul Maenz: Ich glaube, ganz wichtige Impulse für den Roehr sind aus der damaligen Frankfurter Situation gekommen. Die waren nämlich zu der Zeit um eine «Galerie D» herum ziemlich aktiv. Und zwar spielten sich da diese neuen Tendenzen im weiteren Sinne, also von Zero bis zum neuen Realismus hin alles, ab. Dann tauchte bald der Bazon Brock auf. Es gab konkrete Poesie in Frankfurt und dann all diese Sachen der ganz frühen sechziger Jahre. Die Anregungen und Einflüsse kamen sicher von der Kunst her. Der Roehr war immer sehr ungeduldig zu erfahren, was um ihn herum passierte, in künstlerischen Dingen ganz besonders. Was in den sechziger Jahren für viele deutsche Künstler galt, nämlich uninformiert und im schlechten Fall darauf auch noch stolz zu sein, weil man in dieser Naivität eine gewisse Unschuld erblickte, die hat Roehr nie gehabt. Er war, soweit man das konnte, über das, was in der Kunst passierte, informiert. Man darf aber nun nicht vergessen, dass die ersten Sachen, die typische Roehr sind, 1962 entstanden sind, d.h. er war da 18 Jahre alt.

Eine Starre, die nicht starr ist

M.K.: *Ist es nicht bezeichnend, dass in*

den wenigen Fällen, wo jemand eine extreme Konsequenz in einem Werk erreicht, sich diese sehr früh entwickelt?

P.M.: Ja, aber für ihn war diese Konsequenz anders, als die Leute dachten. Wie ich die Dinge damals kennenlernte, fand ich sie eigentlich eher monoton, und fand vor allen Dingen, dass der Roehr seiner «schöpferischen Freiheit» Zwang auferlegte, auch angesichts der Tatsache, dass er so jung war. Der Roehr selber sah das völlig anders. Er erblickte in diesem strengen Prinzip, das er dann auch nicht mehr verlassen hat, im Gegenteil die Freiheit, die andere nicht hatten, nämlich die Freiheit von ganz vielen Problemen: vom Problem der Darstellung, der Präsentation allgemein, aber auch von Kompositionsregeln usw.

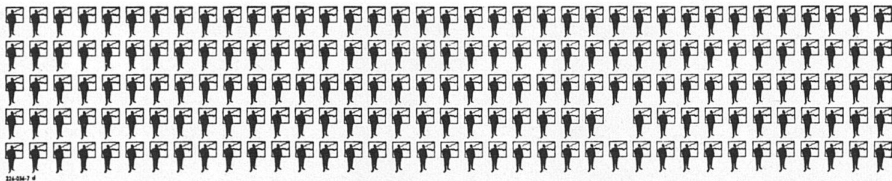
Wir haben später, als wir so Künstler wie Buren kennenlernten, immer eine grosse Verwandtschaft gesehen zwischen diesen heutigen Dingen und dem, was der Roehr damals machte, weil beiden gemeinsam ist, dass das Werk wie ein leeres Gefäss da ist, in das man alles mögliche füllen kann. Die Ansicht von Roehr damals, er wäre eben das Gegenteil von zwanghaft und eingegrenzt, ist für mich später erst richtig klar geworden, weil ich sah, wie die Kunst von Roehr Mitte der sechziger Jahre und später, als er gestorben war, bis auf den heutigen Tag auf eine ganz aktuelle Weise immer wieder lesbar wurde. In ganz handgreiflicher Weise wurde das deutlich durch die oberflächlichen Reaktionen von Leuten, die

zuerst fanden, es sähe aus wie Warhol, dann wie bei Carl André, später noch, dass seine Schreibmaschinenarbeiten wie Werke von Hanne Darboven aussähen. Sie fanden sozusagen immer Bezüge zu Roehr oder umgekehrt. Zum Teil war's grotesk, weil Roehr schon tot war, als der André diese Sachen machte. Die Möglichkeit für diese aktuellen Bezüge liegt wahrscheinlich tatsächlich in dem Umstand, dass das, was der Roehr gemacht hat, ein offenes System war. Diese Starre ist eben gar nicht starr.

Ohne Hirtenromantik

M.K.: *War Peter Roehr als Mensch ebenso asketisch und streng wie in seiner Arbeit?*

P.M.: Nein, er war auf der einen Seite völlig unorthodox, d.h. er machte Dinge seiner Intuition folgend und nicht nach bürgerlichen Begriffen, soweit man das von einem so jungen Mann sagen kann. Auf der andern Seite hatte er immer einen schrecklichen Horror davor, für einen Künstler gehalten zu werden, nur weil der Künstler von damals noch eine andere Figur war. Zum Beispiel fiel auf, dass Roehr prinzipiell immer in weissem Kragen und Schlips zu den eigenen oder andern Ausstellungen ging. Zu dieser Zeit erwartete man vom Künstler eine Art Hirtenromantik. Ich will damit eigentlich etwas anderes sagen. Diese Vorstellungen, wie der Künstler, wie seine Kunst und vor allen Dingen wie sein



Maßgerecht auch Ihrem Unternehmen angepaßt... das Datenverarbeitungssystem 4004

Wir beweisen es Ihnen:

Das Siemens-System 4004 löst die individuellen Probleme jedes Unternehmens-gleich welcher Branche-ob große oder kleine Aufgaben zu bewältigen sind. Aus vielen Kombinationsmöglichkeiten läßt sich die für Ihr Unternehmen optimale Anlagengröße zusammenstellen. Das ist Maßarbeit. Das ist wirtschaftlich!

Auch das ist wirtschaftlich: Wenn die Aufgaben wachsen, wächst die Anlage mit. Beim Übergang zu größeren Modellen werden die bestehenden Programme übernommen.

Zu Ihrer individuellen Beratung und Betreuung setzen wir Spezialisten Ihrer Branche ein; sie analysieren die Aufgaben, sie programmieren, in unseren Schulen für Datentechnik bilden sie Ihr Personal aus, sie helfen auch später bei der Lösung neuer Probleme.

Wo sich Ihr Unternehmen auch befindet: Sie können jederzeit über das dichte Netz des Siemens-Kunden- und Wartungsdienstes verfügen.

Wie anpassungsfähig ist das Datenverarbeitungssystem 4004 für Ihr Unternehmen? Aus dem System 4004 läßt sich eine für jede Betriebsgröße passende Anlage zusammenstellen. Wir beweisen es Ihnen.
Siemens & Halske AG, Zweigniederlassung,
7 Stuttgart 1, Geschwister-Scholl-Straße 24, Tel. 29 97 62 38

SIEMENS SYSTEM 4004

25 Siemens-Inserat / publicité Siemens aus dem/d'après le Reutlinger General-Anzeiger, 1966 (Sammlung/collection Peter Roehr).

Warum 49 verschiedene Möglichkeiten, in einem VW 1500 S zu sitzen?



Darum:

Damit sowohl Herr wie Dame sich wohlfhlen. Damit auch einmal ein Freund den Wagen fahren kann. Damit man es sich sowohl für die kurze Stadtfahrt wie für die lange Urlaubserreise bequem machen kann.

Und damit man - je nachdem - konzentriert oder entspannt fahrt. Übrigens: beide Sessel vorn lassen sich 49fach verstellen. Wie bequem der Wagen überhaupt ist, möchten Ihnen unsere Handler gerne zeigen. Im Wagen. Bei einer Probefahrt.

VW 1500 ab DM 5.990,- i.V.

Verhalten aussehen müsste, die hatte Roehr im Grunde nie erfüllt. Er war alles andere als angepasst, konnte bestimmte Begriffe von Boh me nicht ausstehen.

M.K.: Sie hatten selbst mit Werbung zu tun. Roehr hat Prospekte gesammelt. Plakatwände mit Serien von gleichen Plakaten haben ihn beeindruckt. Hat die Werbung für ihn als Anregung eine Rolle gespielt oder eventuell Sie persönlich durch Ihre Tätigkeit?

P.M.: Es gibt zwei Dinge zu sehen. Das eine ist: Sie fragten vorher, wie das Verhältnis von Roehr zur Künstlerschaft und zum Kulturbetrieb war. Das war also minimal bis nicht vorhanden. Und der Roehr war der Ansicht, dass die Kunst, die er machte, wahrscheinlich für die Kunstleute schwer zu gebrauchen sei. Hingegen fand er es aber ganz natürlich, und das mit einer gewissen Naivität, dass ein allgemeines Publikum diese einfachen Dinge einfach akzeptieren könnte. Das ging so weit, dass er glaubte, man könnte diese Einzelteile, die er für eine Montage brauchte, in einer T te verkaufen mit Klebstoff dazu, damit die Leute für wenig Geld ihr Bild selber machen könnten. D.h. das war genau die Zeit, wo man dachte, dass man diese Dinge den Leuten nahebringt, wenn man den elitären Kulturbetrieb überspringt, sich direkt ans Publikum wendet, indem man sich der Werbemethoden bedient, die um die Zeit noch wesentlich ungebrochener angenommen wurden als heute, wo unser Verhältnis zur Werbung und ihren Objekten seit 1968 sehr viel gebrochener ist. Die Enttäuschungen aus solchen Versuchen erlebte er nicht mehr.

Auf der anderen Seite hat ihn die Werbung sicher beeinflusst, weil er das ganz bewusst als eine moderne Umwelt-Ästhetik begriffen hat.

Wiederholung in der Werbung; die Massenproduktion

M.K.: Wenn ihn am Anfang tatsächlich die Werbung angeregt hat, dann hat er sie nicht direkt umgesetzt, da er erst später mit Fotomontagen begonnen hat.

P.M.: Er sagte selber, dass ihn ein regelmässig geklebter Bauzaun in Italien mal sehr beeindruckt hat. Damals war es nämlich nicht üblich, das kam erst in den siebziger Jahren bei uns, dass man ein Plakat oder eine Werbebotschaft mehrfach hintereinanderklebte. Er hat damals auch Transparente, Umzüge, Parteiversammlungen ausgeschnitten und als Anschauungsmaterial für die Wiederholung gleicher Dinge gesammelt. Aber ich

glaube, dass er am Anfang, als er die ersten Dinge machte, von der Werbung bei uns nicht berührt war. D.h. die frühen Bilder, die aus Körnern, aus Reis, Linsen und Erbsen bestanden, die auf eine Fläche fielen und nach dem Zufallsprinzip befestigt waren, um die Kreation, die Komposition zu vermeiden. Damit es dann auch keine Höhepunkte gab, wurden die Bilder weiss überstrichen, wobei es der Roehr interessanterweise liebte, eine ganz glänzende Lackfarbe zu nehmen, weil die ganze Ästhetik der Zero-Gruppe matt, weiss und licht war. Bei Roehr durfte es also speckig glänzen. Aus diesen ganz einfachen Zufallsbildern wurden dann später die Elemente immer mehr organisiert, bis sie gleichmässig beieinander waren, und dann absolut identisch sein mussten. So hat sich das entwickelt, und die Ästhetik der Werbung ist eigentlich mehr über das durch die Werbung verfügbare Material gekommen als über die Anregung.

M.K.: *Diese Entwicklung, immer stärker das Bild zu organisieren, nur noch identische, exakt gleiche Elemente aneinanderzureihen, führt uns vielleicht zu einer wesentlicheren Anregung für Roehr, als wir es bei der Werbung feststellen konnten: die serielle, industrielle Massenproduktion. Wie weit ist er durch diese angeregt worden?*

P.M.: Roehr ist sehr schnell darauf gekommen, dass, wenn er absolut gleiche Dinge haben wollte, er auf Massenfabrikation angewiesen ist. Wirklich gleiche Dinge können nur vom Menschen gemacht werden, d.h. es gibt keine gleichen Steine. So war er angewiesen auf die eigentliche Massenproduktion. Die war für ihn eine ausgesprochen attraktive und gar nicht negative Sache. Diese Massenprodukte waren für ihn so eine Art zweite Natur.

M.K.: *Ist es möglich, dass er dazu durch das «ready-made» von Marcel Duchamp angeregt worden ist? Duchamp hat bekanntlich nicht nur Massenprodukte, ohne sie zu ändern, als Kunstobjekte bestimmt, sondern meistens dreimal das gleiche Objekt als «ready-made» ausgewählt. Damit hat er auch eine Serie ange deutet.*

P.M.: Ich glaube, so gut wie überhaupt nicht. Duchamp ist eine Entdeckung, die zur Zeit überhaupt noch nicht gemacht war.

M.K.: *Wann begann dann Roehr Serien identischer Industrieprodukte für Montagen zu verwenden? Zuerst brauchte er ja Reiskörner?*

P.M.: Die ersten Industrieprodukte,



Suddenly... a gift of endless possibilities
(...it's endlessly refillable!)

Intimate in the New De Luxe Spray Mist. Designed by Van Cleef & Arpels. 1500 measured sprays 6.50 (Refills 3.50)

INTIMATE BY *Revlon*

27 «Intimate»-Spray-Inserat aus / publicité d'après *Vogue*, 1962 (Sammlung/collection Peter Roehr).

waren die Schreibmaschinenarbeiten, wo gleiche Typen nebeneinanderstanden, also zuerst 1962. Am deutlichsten werden dann die Streifenbilder, wo er eine Zahl auf der Rechenmaschine einfach wiederholt hat, bis der Streifen zu Ende war.

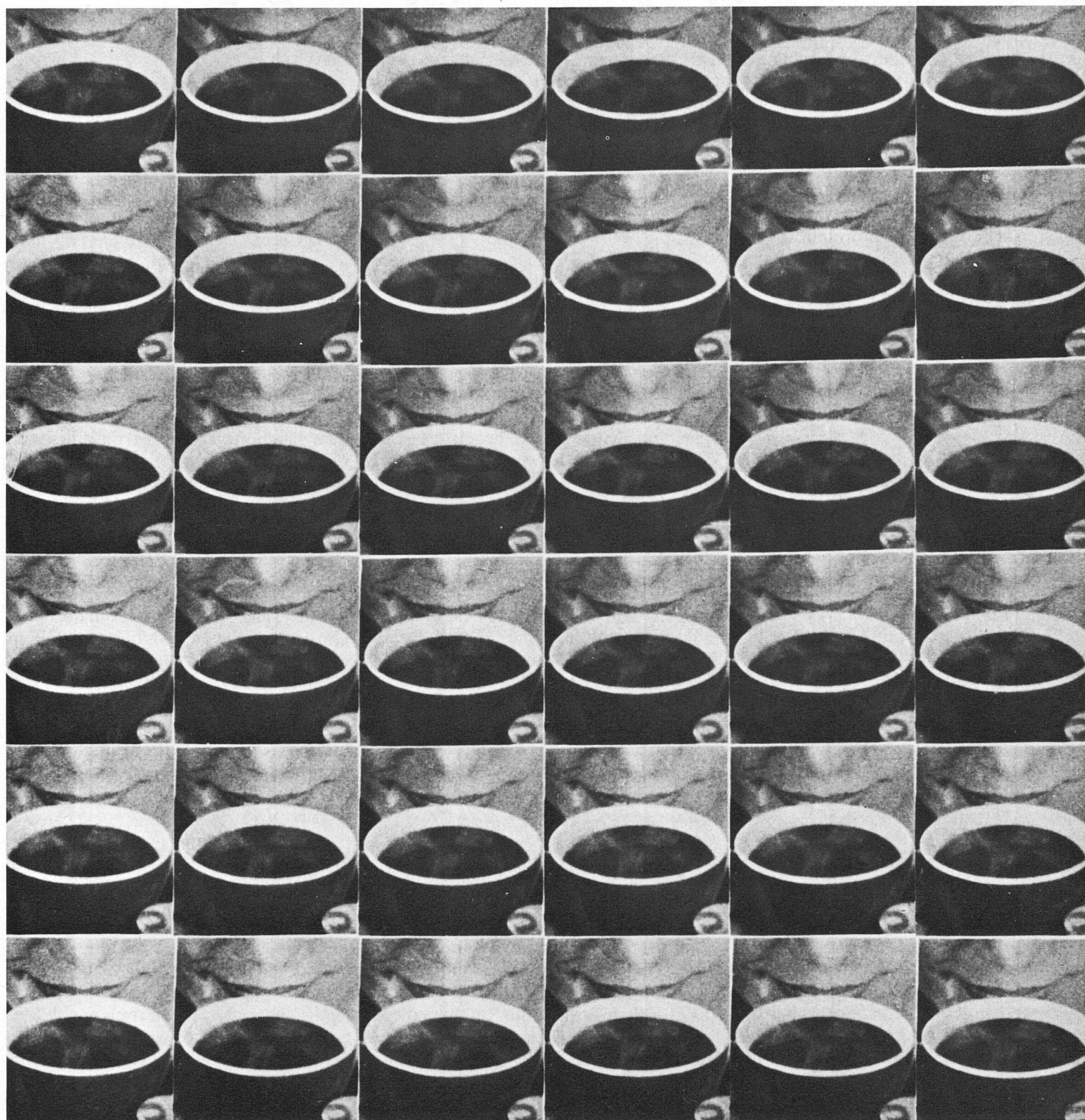
M.K.: *Da wird auch der Automatismus der Maschine eingesetzt.*

P.M.: Und auch die Grösse des Bildes und auch das, was darin vorhanden ist, wird bestimmt durch das Vorhandene: d.h. er übernimmt die bereits auf der Maschine eingestellte Zahl vom letzten, der sie benutzt hat, und die Grösse der Arbeit wird bestimmt durch die Länge des Streifens, der zufällig in der Maschine ist. Dann kamen die Schreibmaschinendinge

und Textmontagen, wo er bestehende Sätze oder Wörter wiederholt hat. Da setzt nun die eigentliche Gestaltung ein: während die Reisbilder und die Streifen noch zufallsbezogen waren, hatte Roehr dann später doch die Materialien, die er verwendete, und die industriell hergestellt waren, ab 1963 sehr bewusst ausgesucht. Ich erinnere mich, sehr oft mit Material für ihn angekommen zu sein, sehr stolz, dass ich wieder einmal 40 gleiche Sachen gefunden hatte, und er sagte, das geht nicht. Manchmal konnte er es begründen, manchmal eben auch nicht.

Zwischen Gruppe und Struktur

M.K.: *Die bewusste sorgfältige Aus-*



28 Peter Roehr: Fo-25. Fotomontage (Papier auf Karton, 38,5×36,5 cm), 1965.

wahl der Materialien und vor allem ihre Menge waren sicher das zentrale Problem für Peter Roehrs Montagen. In wie weit spielen hier subjektive Kriterien mit, in einer Arbeit, die scheinbar alle individuellen Geschmackskriterien zu überwinden sucht?

P.M.: Am liebsten hätte das Roehr wohl einer Maschine überlassen, aber die gab's nicht. Auf alle Fälle hat er dann

versucht, zwischen einer kleinen Ansammlung und einer grossen Menge zu finden, die von allen Leuten im Grunde als der Punkt empfunden wird, wo das einzelne Objekt zwar noch deutlich erkennbar ist, aber auch eine Verbindung zu seinem Umfeld eingeht. Man kann sich das leicht vorstellen: hätte man 500 000 Streichholzschachteln nebeneinander, würde man das nicht mehr als

Streichholzschachteln, sondern als eine Struktur aus Farbe und Form sehen. Hätte man nur drei, wären es nur Streichholzschachteln. Dazwischen gibt es aber offensichtlich einen Punkt, und den versuchte Roehr zu finden.

M.K.: Ist das nicht eher eine breite, kaum definierbare Zone als ein Punkt, da hier sicher die individuellen subjektiven Kriterien stark mitspielen?

P.M.: Roehr hat, da es keine Maschine gab, versucht, eine ganze Reihe von Leuten zu fragen, die ihm zur Verfügung standen. Noch an der Wiesbadener Werkkunstschule hat er seine Mitschüler gefragt, die haben ihn dann allerdings für verrückt erklärt. Dann hat er sich für eine Maschine interessiert, die Oberflächen von Landkarten abliest, und hätte seine Montagen von einer solchen Maschine abtasten lassen, um die Informationseinheiten zu erfassen, ob sie tatsächlich bei den einzelnen (gleichen) Elementen gleich bleiben. Ich erzähle dies nur, um zu sagen, die Bestrebung war gross, dieses notwendigerweise Subjektive auszuscheiden.

Das «serielle Prinzip»

M.K.: Das Verfahren von Roehr, identische Elemente, Objekte, Fotos aus Prospekten etc. aneinanderzureihen, ohne die kleinste Variation, eine organisierte Menge daraus zu bilden, die ein Quadrat als äussere Begrenzung anstrebt, ohne Zwischenräume in der Reihung, ohne äusseren Rand, wird aus Analogie zur seriellen Massenproduktion oft als «Serielle Kunst», «Serielles Prinzip» bezeichnet. Diese Bezeichnung «Seriell...» wird auf Werke verschiedenster Kunstrichtungen, besonders der 60er Jahre, angewandt. Viele Künstler haben besonders in den 60er Jahren Bilder, Materialien, Elemente in Serien wiederholt, industrielle Herstellungsverfahren angewandt, noch früher in der konkreten Malerei Farben und Formen mit seriellem System organisiert etc.

Verwirklicht Roehr unter diesen Tendenzen nicht am konsequentesten ein serielles Verfahren, wird es nicht gar zu seinem Inhalt?

P.M.: Ich kann mir nicht vorstellen, dass es einen Künstler gegeben hat, der das präziser und ausschliesslicher gemacht hat als Roehr. Wenn man so will, ist jedem andern Künstler das Verwenden der seriellen Prinzipien ein Mittel zu einem andern Zweck. Und bei Roehr hört eigentlich gar die Arbeit auf, da wo die Wiederholung von Dingen perfekt ist, ist alles getan. Im Frühjahr 1967 habe ich mit Roehr in Frankfurt die Ausstellung «Serielle Informationen» organisiert, und zwar mit der Absicht, zu zeigen, dass diese serielle Kunst kein Stil war, sondern dass da Ähnlichkeiten bestanden, die aber notwendigerweise nichts mit einer gemeinsamen Konzeption zu tun hatten. Es waren 48 Künstler von Amerika dabei mit zum Teil ganz re-

präsentativen Arbeiten, von vielen hatte man noch nichts gesehen oder gehört. Das, was Roehr interessierte, war, diese optische Verwandtschaft wieder zurückzuführen auf ganz verschiedene Intentionen, die dahinter standen.

M.K.: Finden Sie eine Erklärung, weshalb Roehr im Gegensatz zu allen andern Künstlern, die «Serielle Formationen» verwenden, eigentlich stur nie von seinem Prinzip abgerückt ist?

P.M.: Da könnte man natürlich sagen, dass es bei Roehr keine andern Dinge gab, weil er so früh gestorben ist. Gut, darüber kann man spekulieren. Auf der andern Seite erinnere ich mich an eine Begegnung zwischen Schmela, ein Händler, der damals vielleicht der aufregendste war in Deutschland, und Roehr. Nachdem Schmela erst begeistert war, lernte er dann selber allmählich Warhol und andere Dinge kennen, war dann nicht so sicher und sagte zu Roehr: Warten wir mal ab, wie sich die Arbeiten entwickeln. Roehr hat darauf entgegnet: Aber Sie verstehen meine Arbeit nicht, sie kann sich nicht entwickeln, die Arbeit ist fertig! D.h. Roehr hat es bestimmt für möglich gehalten, eines Tages keine Kunst mehr zu machen oder was völlig anderes. Diese Kunst aber erlaubte keine Variation, das liegt in der Natur der Sache.

M.K.: Sie geben das Stichwort «Variation». Vergleicht man serielle Werke anderer Künstler mit Roehr, wird deutlich, dass die anderen irgendwo doch etwas variieren, also das serielle Prinzip nie so konsequent anwenden wie Roehr.

P.M.: Ja. Roehr hat sich damals überlegt, welche Formen von serieller Kunst es gibt, wobei das Serielle schon ein Begriff für sich ist. Es ist nicht so einfach zu sagen, aber es gibt die Serie in Form von Entwicklung, es gibt die Serie in Form von Gleichem, es gibt die Reihung, diese Permutationen. Diese Wiederholung gleicher und ähnlicher Dinge in einer implizierten Veränderung erlaubt sehr viele Formen. Was es komischerweise nicht einmal gab, war das Naheliegendste. Roehr notierte auch, dass er sich vorkam, den Kreis oder das Quadrat entdeckt zu haben, als er die Idee der präzisen, einfachen Reihung hatte. Diese Art von Reihung gab es vielleicht durch Zufall irgendwo. Aber meine eigene Reaktion 1964 im Herbst war auch, dass ich zu Roehr sagte, ja wenn du da 49 Objekte gleich klebst, kannst du da nicht das fünfzigste umdrehen. Worauf ich natürlich wartete, war die Erlösung durch ein anderes. Heute noch wird es als Lösung

empfunden, wenn in einer Struktur ein Fehler ist.

Ist Abwechslung «menschlicher» als Wiederholung?

M.K.: Ist es nicht möglich, dass es so etwas wie allgemeine ästhetische Grundbedürfnisse gibt, die der Mensch hat, nach Abwechslung, Kontrasten, und diese die Serien ohne jegliche Veränderung langweilig empfinden lassen, dass der Mensch die Variation eigentlich braucht?

P.M.: Ich möchte sagen, das liegt an etwas anderem. Der Kunstwert wird sozusagen immer für das Menschliche gehalten. Das Menschliche ist nie perfekt. Im Grunde wird da ein sentimentaler Anspruch an Kunst angelegt. Ich denke, dass da schon was dran ist, dass die Leute sozusagen in der Kunst diese Erlösung gegenüber dem Zwang zur Regelmässigkeit, die der Alltag bringt, sehen. Und ich denke, das wird übertragen auf die Kunstobjekte selbst. Ich bin ganz sicher, dass zum Beispiel die Akzeptanz vieler Warholsujets, die ausgesprochen unerfreulich sind, aufgrund ihrer malerischen Unregelmässigkeit möglich war. Wenn diese «Car Crashes» und «Suicides» von Warhol mit der Unerbittlichkeit und Perfektion, die dem Roehr vorschwebte, gemacht wären, hätten sie wahrscheinlich nicht den Erfolg bei Leuten, die sich naturgemäss nicht Autounfälle und Selbstmorde ins Wohnzimmer hängen.

M.K.: Das Beispiel Warhol zeigt, dass serielle Wiederholung den Bildinhalt neutralisieren kann oder umkehren kann. Warhol hat durch seine eigenwillige und neue Art Wesentliches geleistet. Wie stehen Sie zu der Mode der seriellen Reihungen, die sich schliesslich aus dem seriellen Prinzip entwickelt hat?

P.M.: Ich finde heute, 1978, nichts langweiliger als dieses Problem von Mutation, Serie und Abwicklung, die dann der schönen Logik entsprechend eine Farbe zu Tode mischen oder irgend eine Form solange bearbeiten, bis es Splitter sind, und diese dann wieder aufbauen, weil ich nicht glaube, dass dies ein Problem ist. Das heisst, es gibt viele Künstler, die damit schlicht und einfach Dekoration veranstalten. Ich glaube, es ist nach wie vor so, dass Kunst starke dekorative Bedürfnisse erfüllt, zumindest scheinbar. Und ich halte tatsächlich die Serie, die Wiederholung für das moderne Ornament. Auf der andern Seite ist sicherlich die serielle Gestaltung immer noch ein legitimes Mittel, um ganz bestimmte Dinge deutlich zu machen. ■