

ein interview in sachen »zufall« von alexander baier

alexander baier: einen sehr großen raum in ihrer arbeit nehmen die zufallsprodukte, sie nennen sie »random-objectivations«, ein. wie kann man diese gesprächsweise erläutern?

de vries: den namen »random-objectivations« habe ich gewählt, weil die Objektivierung durch eine rein zufällige behandlung des materials ermittelt wird. ich verwende dafür als quelle des reinen, unpersönlichen zufalls das buch von fischer und yates »statistical tables for biological, agricultural und medical research«. die tabelle XXXIII »random numbers« in diesem buche enthält 15000 zahlen, die nach den gesetzen des zufalls aneinander gereiht worden sind. die tabelle ist auf ihre »zufälligkeit« wissenschaftlich geprüft. man benutzt sie z.b. bei der auswahl von versuchstieren, versuchspersonen etc., um bei experimenten den persönlichen einfluß des untersuchenden soweit wie möglich auszuschalten.

bei der verwirklichung meiner kompositionen schlage ich diese tabelle an irgend einem punkt auf und fange dann an einem beliebigen punkt der reihe nach an zu lesen. vorher habe ich jeder zahl einen bestimmten »wert« gegeben. das bedeutet in diesem zusammenhang eine bestimmte farbe, eine aufklebebehandlung oder das nachlassen davon. treffe ich dabei dieselbe zahl ein weiteres mal, wird selbstverständlich derselbe wert wiederholt.

a b: könnten wir das einmal an einem beispiel erläutern.

d v: ja, ich habe ihnen eigens zur erläuterung zwei arbeiten angefertigt. ich habe sie durch das aufkleben gleich großer, weißer streifen auf schwarzem karton hergestellt. die abbildung soll im format 1:1 erfolgen. die zufallstabelle, die ich dazu heranzog, beinhaltet 15000 zahlen unter 100. es handelt sich aus »didaktischen« gründen um »einfache« arbeiten.

bei der ersten collage waren dabei zwei positionen nach der zufallstabelle zu bestimmen. erstens der anfangspunkt für die klebestreifen und zweitens, ob der streifen, an diesem punkt beginnend, horizontal oder vertikal aufgeklebt werden sollte. zur bestimmung des anfangspunktes ging ich in der weise vor, daß ich diesem punkt den wert xy in einem koordinatenkreuz gab, bei dem der untere rand der arbeit die x-koordinate, der linke rand die y-koordinate bildete. den zahlen in der zufallstabelle gab ich den wert von »cm«! irgendwo in der tabelle begann ich dann, der reihe nach, zu lesen. zunächst fand ich dabei eine zahl über 20. diese war nicht anwendbar, weil das papierformat nur 20x20 cm betrug. ich las deshalb weiter, bis ich eine zahl unter 20 fand. die zahl wurde dann in cm, von links nach rechts gemessen, auf dem unteren rand der arbeit markiert. danach verfuhr ich in gleicher weise für das höhenmaß. als auch dieser wert festgestellt worden war, entschied ich nach der nächsten in der tabelle folgenden zahl, ob der streifen, an dem eben gewonnenen ausgangspunkt beginnend, hori-

und das ihm zuzuschreibende werk, hier nicht durchführbar...

d v: glücklicherweise nicht...

a b: überhaupt nicht? es bleibt doch zunächst festzuhalten, daß nach dem eben gesagten die wahl, welche »axiome« anhand der zufallstabelle durchgespielt werden, dem ganz persönlichen entschluß des künstleren überlassen bleiben. welche gesichtspunkte sind denn für sie maßgebend, wenn sie sich in einem bestimmten fall für ein kleines quadrat und nicht für einen kreis zum beispiel entscheiden?

d v: in manchen fällen mag diese wahl persönlich beeinflußt sein. in sehr vielen fällen folgt sie aber auch aus der systematischen untersuchung der verschiedensten möglichkeiten. auch ist das maß der einzelnen elemente durch das material vorherbestimmt, die formate, der im handel erhältlichen hölzer etc. ... alles in allem darf man also auch hier von zufall reden. immerhin, der ausschluß jeglicher subjektivität kann mit äußerster gedanklicher präzision hier nicht geführt werden.

a b: sie haben vorhin ausgeführt, daß die starke reduktion der mittel, wie sie etwa beim arbeiten »weiß in weiß« gegeben ist, ein maximum an klarheit gebe. könnte man aber nicht einwenden, daß diese »klarheit« durch den umstand bedingt ist, daß bei einer solchen kunst überhaupt nicht sehr viel übrig bleibt?

d v: man sollte das vielleicht zunächst an einem beispiel erläutern. als vor einiger zeit bei einer

exkursion von architekten und künstleren ein neues gebäude gezeigt wurde, kam es mir von außen so vor, als sei es das schönste und vielleicht auch »funktionellste« der ganzen stadt. drinnen aber kamen mir allerlei bedenken. ich denke an die starre unveränderlichkeit der räume und flächen, die sich der umgebung aufzwingenden farben und andere die lebensgewohnheiten bestimmende sachen. die »abgestimmtheit« von form und farbe machte es fast unmöglich kalender, gemälde usw. anzubringen. wir hatten einen geschmacks- und persönlichkeitsnachweis der architekten vor uns. ihre persönlichkeitsnachweise schaltete alle kreativität anderer aus. es ist aber notwendig, daß die persönlichkeitsnachweise des schöpfers zurücktritt, um das leben zu ermöglichen. erst dann ist das bauen funktionell.

a b: diese überlegungen beim bau übertragen sie auch ohne einschränkungen auf ihre bilder etc....?

d v: ja, genau aus diesem unbehagen heraus machte ich meine gemälde flach und weiß. die persönlichkeitsnachweise des beobachters, seine kreativität soll nicht ausgeschaltet werden. die umgebung, in die ein jedes werk einmal kommt, soll in ihrem eigenen wert akzeptiert werden. das erfordert die achtung vor dem künftigen besitzer oder betrachter. diese ausschaltung jeder absicht und persönlicher beeinflussung, danach habe ich in meinen »random-objectivations« zielbewußt gestrebt. früher habe ich das bereits

verwirklicht in meinen block-, säulen- und pfahlförmigen plastiken, den schon erwähnten gleichmäßig weißen gemälden und meinen lichtreflektierenden flächen. in all diesen fällen gebe ich nur die wirklichkeit, die wirklichkeit, die an sich gut genug ist. mehr gebe ich nicht, aber das gebe ich wirklich. einen kleinen teil der wirklichkeit, tastbar, sichtbar in welcher die totalität erkennbar ist. – die wirklichkeit erfahren wir immer in ihren bestandteilen. mein objektivieren ist also weder eine abstraktion, noch eine meinung. sie will offenheit, freiheit, wahrheit geben im bestehenden. mein system habe ich auch auf dem gebiete der musik anzuwenden versucht. es ist aber beim versuch geblieben. ich habe es nicht weiter entwickelt. es genügt mir, daß meine diesbezüglichen gedanken von anderen aufgegriffen worden sind. übrigens will ich nicht unerwähnt lassen, daß mir der amerikaner earl brown erzählte, daß er vor jahren bereits ein stück – »indices« – in dieser weise gemacht habe.

auch in der poesie habe ich einige versuche unternommen, »permutierbare texte«, zufällig gewähltes und geordnetes wortmaterial, das dem leser freie assoziationsmöglichkeiten gibt. diese texte legen dinge frei, die in der sprache anwesend sind, aber bei normaler benutzung nicht erkennbar sind. auch der holländische schriftsteller laurens d. vancrevel hat mit dem zufall gedichte gemacht. er weist dabei auf die bedeutung der sprache als ausdruck des »kol-

lektiv-unterbewußten« hin (nach dem philosophen schoenmakers, der auch mondrian beeinflusst hat). proben seiner texte befinden sich z.b. in nr. 2/3 der von mir herausgegebenen zeitschrift »integration«.

die anwendungsmöglichkeit und der nutzen meiner arbeitsweise für die urbanisierung, sind evident und ich möchte gern die möglichkeit haben, einmal mit anderen zusammen etwas wertvolles zu verwirklichen.

a b: vom zufall ist auch auf anderen gebieten der kunst die rede, etwa beim tachismus. gibt es in der problematik ihrer meinung noch wesentliche unterschiede?

d v: die anwendung des zufalls durch die tachisten ist wesentlich anders. sie ist nicht »objektiv«, sondern streng persönlich. – »das fällt mir zu.« viele sehen darin eine verbindung mit dem »totalen«, eine art mystifizismus treibt dabei seine blüten. hinzu kommt, daß diese »zufällige« behandlung des bildes bei den tachisten meist nur für kurze zeit angehalten hat und bald zu einer routine geworden ist. sie lernten schnell, was passierte, wenn sie die farbe so oder anders auf die leinwand schleuderten und handelten dann im hinblick auf gewisse ergebnisse. desweiteren treten beim sogenannten automatismus bei den malern regelmäßig dieselben formen und strukturen immer wieder auf. die maler lernten unbewußt, die sache zu beherrschen und beschränkten damit ihr eigenes gebiet. oft sehen die künstler dabei auch »per-

sönliche« hintergründe. sie sehen nach aber zu sich um ein durchsichtiges, was vielfach als b: wir wollen zur klärung klären, illustrieren wollen, einem seismogramm, collage etc. ... in machen. deshalb unabhängig von, noch eine »geheimnis« d v: überall gibt es naturwissenschaftliche unsere letzten fragen meinen arbeiten sind die in der natur. dieses »geheimnis« unterworfen. nur »klar«. – die illustrieren eine interessante n a b: zur verdeutlichung kunst wollen, griffe architektur zurück. beiden dinge wollen zunächst einmal bei eingangsfrage zu ihnen behauptete »lichkeit« ihrer kunst d v: »information ist oder energie«, sagliche bedeutung, mo-

sönliche« hintergründe. diese sind meiner ansicht nach aber zu unkontrollierbar. es handelt sich um ein durcheinander verschiedenen wolens, was vielfach unklarheiten schafft.

a b: wir wollen zur vermeidung von mißverständnissen klarstellen, daß sie ja nicht den zufall illustrieren wollen, indem sie zufallsreihungen, einem seismographen vergleichbar, mit tinte, collage etc. ... in ihren »spuren« visuell sichtbar machen. deshalb gibt es auf der anderen seite unabhängig von jeder »rationalität« sicherlich noch eine »geheimnisvolle« seite in ihrem werk?

d v: überall gibt es geheimnisse, denn auch die naturwissenschaften (wie die mystik) lösen nicht unsere letzten fragen... die »geheimnisse« in meinen arbeiten sind nicht geheimnisvoller als die in der natur. die arbeiten sind nicht wegen dieses »geheimnisses« gemacht. sie sind ihm unterworfen. nur in diesem rahmen sind sie »klar«. – die illustration des zufalls ist übrigens eine interessante nebenscheinung.

a b: zur verdeutlichung dessen, was sie mit ihrer kunst wollen, griffen sie auf ein beispiel aus der architektur zurück. auf die gleichsetzung dieser beiden dinge wollen wir später zurückkommen. zunächst einmal bitten wir sie, noch einmal die eingangsfrage zu erläutern, wie sie die von ihnen behauptete »maximale informationsmöglichkeit« ihrer kunst verstanden wissen wollen.

d v: »information ist information, keine materie oder energie«, sagt wiener. auch keine inhaltliche bedeutung, möchte ich hinzufügen. was ich

unter »maximaler information« verstehe, ist eine information der »ersten ordnungsklasse«. eine information zweiter oder dritter ordnungsklasse heißt dementsprechend eine aussage, die isoliert, subjektiviert, selektiert, gesiebt, durch die erfahrung gegangen und verarbeitet worden ist. nur wenn es um die erfahrung als solche geht, kann es sich wieder um eine information der »ersten ordnung« handeln. selbstverständlich können verarbeitete tatsachen sehr wohl behilflich sein beim »erkennen«. aber im verhältnis zur wirklichkeit kann eine information »zweiter« oder »dritter ordnung« niemals wahr sein, weil sie immer unvollständig, d.h. geteilt ist. objekte, die an sich aus der wirklichkeit kommen (neuer realismus) oder durch programmierung (ordnung) von natürlichen gesetzmäßigkeiten (kausalität, zufall) hergestellt werden, sind normal eine information der ersten ordnung.

a b: sie nennen neben dem »zufall« auch die »kausalität«. verstehen wir sie richtig, wenn sie in diesem zusammenhang in der kausalität etwas reales sehen, mehr jedenfalls als eine rein gedankliche verknüpfung zweier phänomene?

d v: alles findet seine herkunft in etwas anderem. die gesetzmäßigkeiten, welche wir kennen, die schwerkraft z.b., nenne ich in diesem sinne kausal. wörter wie »kausal« oder »zufällig« beschreiben keine absoluten phänomene, sind aber andeutungen von etwas, das uns durch erfahrungen und experimente bekannt geworden ist.

a b: auch den objekten, die »an sich« aus der wirklichkeit kommen, billigen sie die »information erster ordnung« zu und erwähnen dabei den »neuen realismus«. können sie uns anhand von beispielen ihre stellungnahme zu dieser kunst geben?

d v: wenn ich »neuer realismus« sage, denke ich z.b. an die mit nicht spezifisch ausgewähltem abfall gefüllten vitrinen von arman. sie zeigen jedoch nur einen isolierten teil der wirklichkeit. meiner meinung nach demonstrieren diese objekte zwar gut eine philosophische haltung. sie haben aber bildnerisch eine sehr geringe entwicklungsmöglichkeit. – es besteht für mich dazu aber auf der anderen seite ein erheblicher unterschied zum größten teil der pop-art, die sich bewußt an das bestehende anlehnt und so nicht den geringsten beitrag zu einer gesellschaftlichen fortentwicklung liefert. pop ist deshalb für mich nur die erscheinung einer nicht akzeptablen konsumgesellschaft.

a b: kann man sie zusammen mit anderen als eine »gruppe« ansprechen?

d v: zunächst einmal mit verschiedenen zero-künstlern, mit denen ich auch viel zusammen ausgestellt habe. ich denke dabei insbesondere an uecker, megert, goepfert u.a. mit ihnen verbindet mich eine große geistige verwandtschaft, sowohl, was das denken selbst anbelangt, als auch in der art dessen bildnerischer formulierung. dann glaube ich auch mit manzoni, dessen einfluß auf die entwicklung der letzten jahre ich

für sehr bedeutend halte, mindestens für ebenso wichtig, wie die von yves klein. manzoni, goeritz und fontana beeindruckten mich durch ihre einfachheit. desweiteren fühle ich mich wegen des spezifischen verhältnisses gegenüber der technisch-wissenschaftlichen umwelt mit einigen kinetischen künstlern verbunden (wie auch mit computer-künstlern). auch fühle ich persönlich noch einige berührungspunkte mit der konkreten kunst, beispielsweise von bill und lohse. zu ihnen habe ich aber keine persönlichen kontakte. zu einer »gruppe« im streng organisatorischen sinn gehöre ich nicht.

a b: ihre kunst scheint polyinterpretabel. ein lsd-fan wird demnach vermutlich auf seine weise mit einem weißen relief von ihnen ebenso zurecht kommen, wie – vielleicht auf ganz andere weise – ein physiker. verhindert diese vieldeutigkeit nicht die kommunikation, die für viele ein wesensmerkmal für kunst überhaupt ist?

d v: nein. die kommunikationstauglichkeit – so glaube auch ich – ist ein wesensmerkmal der kunst. aber die kommunikation, die sie hier ansprechen, ist eine beschränkte, die nur nach ganz bestimmten inhalten fragt. so weit will ich mich nicht von der wirklichkeit entfernen, ich sehe hierin, wie ich schon ausführte, eine nicht akzeptable persönlichkeitsbeschränkung. polyinterpretabilität ist der kommunikation nicht hinderlich, wenn es dabei nicht zur verquickung mit deutungen, zu werbung usw., kommt.

a b: welche menschliche haltung dem leben

gegenüber verbirgt sich die anstrengung?

d v: die soziale verantwortung ist ein streben nach kunst. die anwendung der kunst ist in erster linie eine politische wahl und keine ästhetische. die bildenden menschen sehen man, daß ich gerne eine ästhetische verantwortung darf jedoch keine politische. ich will nicht diese verantwortung zeigen, was bildnerisch folgt.

in allen meinungen ist ein element gleich wichtig. element herausgenommen verändert würde, das bild vor uns, das man in seinen ungenauigkeiten mehr oder weniger elemente in meinungen sind, als andere elemente wichtig. gesellschaftliche übersetzen...

desweiteren ist eine wissenschaftliche möglichkeit zu übertragen. in meinem falle ist eine einseitige verwendung einer möglichen ein kulturelles nien

gegenüber verbirgt sich nun hinter dieser ihrer bemühung?

d v: die soziale stellung des künstler, das streben nach einer demokratischen kunst. die anwendung des zufalls ist beispielsweise in erster linie eine moralische oder ethische wahl und keine ästhetische. indem ich aber die bildenden möglichkeiten untersucht habe, sieht man, daß ich der ethischen stellungnahme gerne eine ästhetische form geben möchte. das darf jedoch keinesfalls mißverstanden werden. ich will nicht diese ethik »ausdrücken«, sondern zeigen, was bildnerisch aus dieser einstellung folgt.

in allen meinen objekten ist jedes einzelne element gleich wichtig. wenn ein einziges element herausgenommen oder in seiner position verändert würde, hätten wir nicht mehr dasselbe bild vor uns, das mit einer kleinen oder größeren ungenauigkeit behaftet wäre, sondern ein mehr oder weniger anderes bild. es gibt keine elemente in meinen bildern, die »wichtiger« sind, als andere elemente. alle sind sie gleich wichtig. gesellschaftlich kann man das einfach übersetzen...

desweiteren finde ich es wichtig, wissenschaftliche möglichkeiten auf ein anderes gebiet zu übertragen und auch dort anzuwenden. in meinem falle auf dem gebiet der kunst. die einseitige verwendung wissenschaftlich-technischer möglichkeiten und kenntnisse führt uns in ein kulturelles niemandsland. durch die einseitige

ge verwendung wird eine kluft aufgerissen zwischen dem menschen in seiner gesamtheit und dem leben. diese kluft überbrücken zu helfen, ist eine der aufgaben des heutigen künstler. er muß die möglichkeit geben, die eigene wirklichkeit bewußt zu machen. damit liefert er seinen beitrage zur überwindung der in unserer zivilisation bestehenden spannung, in der person und wirklichkeit nicht mehr als eine einheit erfahren werden können. das ist übrigens etwas anderes, als eine gleichschaltung mit dem gesamten milieu, wie es z.b. meiner meinung nach in der pop-art geschieht.

mein ideal, das ich sowohl bildnerisch als auch in meiner zeitschrift »revue integration« zu realisieren versuche, ist eine homogene und humane gesellschaft, in der sich das individuum soweit wie möglich entfalten kann. der zur persönlichkeit entwickelte mensch hat – entgegen mancher ansicht – auch für die gesellschaft selbst den größten wert. was bedeutet schließlich die gesellschaft für das individuum, wenn sie dieses nicht erstrebt?

in: kunst. das deutsche
kunstmagazin.
nr. 22–24, 4. quartal
1966