NEVIN GOETSCHMANN

AUSGEWÄHLTE ARBEITEN

SEPTEMBER 2026

PLAKATE | EDITORIAL | CI / KAMPAGNEN | DIVERS

1 MERET OPPENHEIM, GEHEIMNISSE / ENIGMAS ↗S.2

2 S AM SCHWEIZERISCHES ARCHITEKTURMUSEUM ↗S.9
AUSSTELLUNGSPLAKATE + KATALOG

3 100 BESTE PLAKATE 21 ↗S.16
D/A/CH

4 SAY SWISS ARCHITECTURE YEARBOOK ↗S.21
2023/24

5 NEUES KINO + SILO KINO ↗S.28
PROGRAMMPLAKATE

6 ES IST WAS ES IST ↗S.33
GEROLD WIEDERIN, ARCHTIEKT

7 KASERNE BASEL
2018–2023 ↗S.44

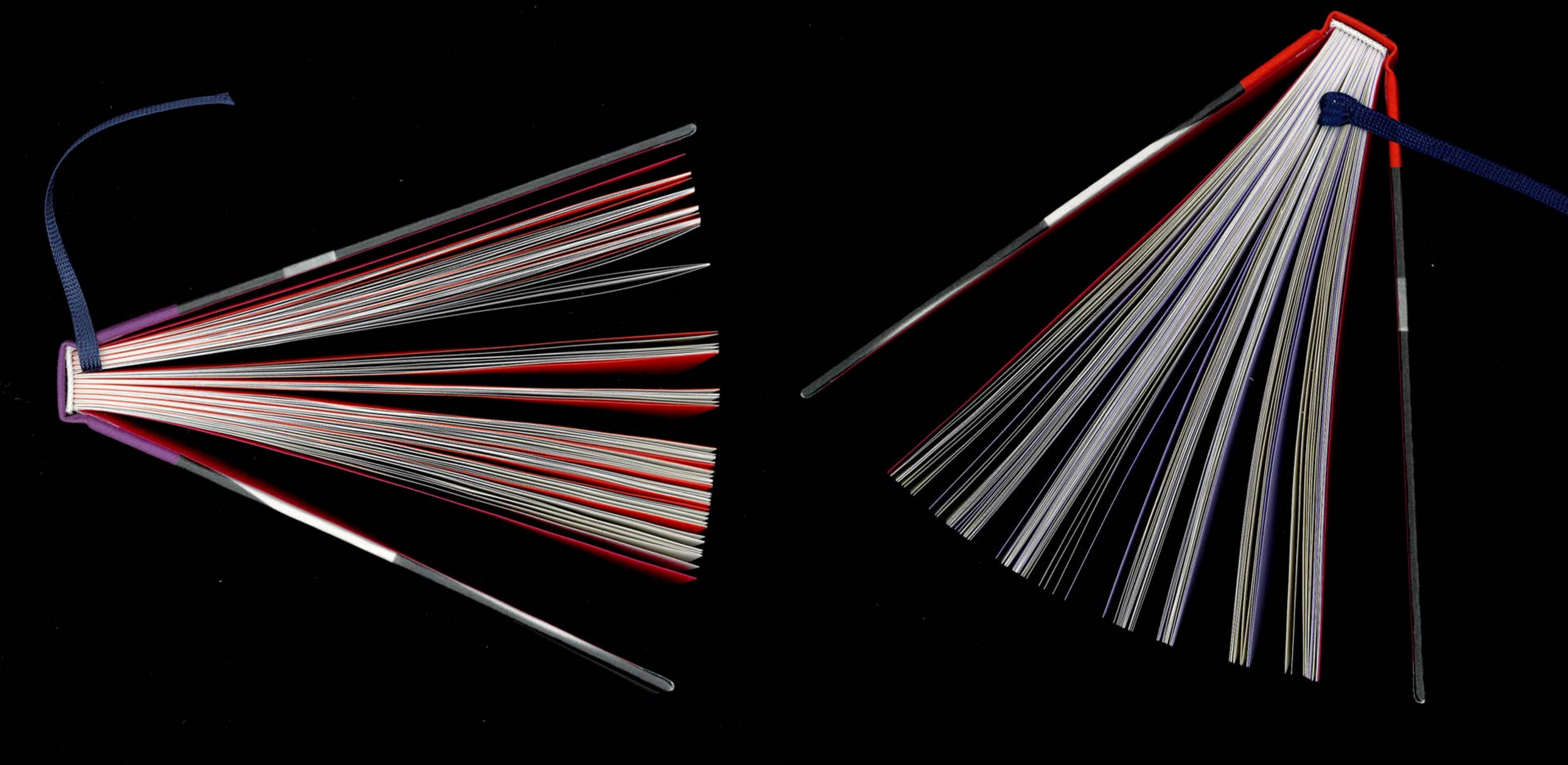
8 GGG JAHRESBLATT
193/194 ↗S.51

9 MUSEUM TINGUELY:
LEN LYE, MOTION COMPOSER ↗S.56

10 DOING FASHION ↗S.66
HGK FHNW

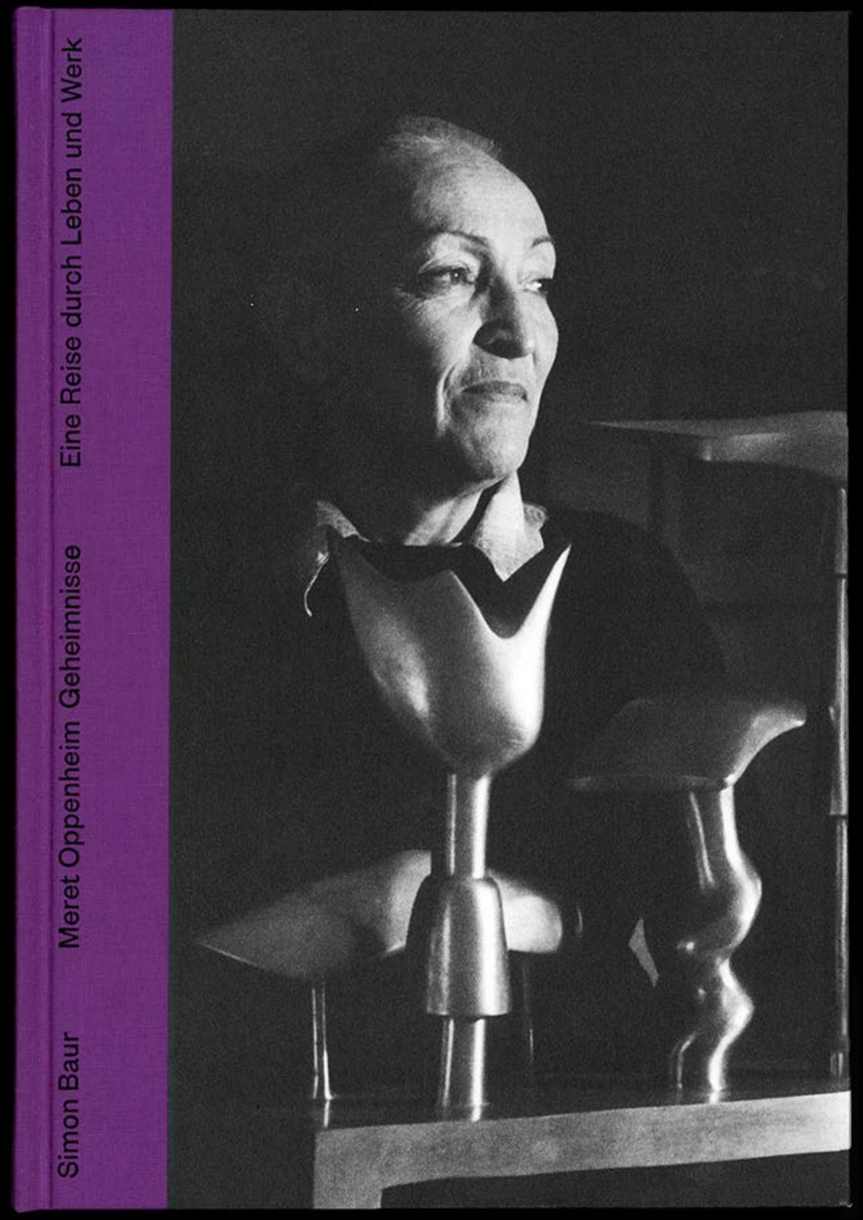
11 DAS ÜBERSEHENE SICHTBAR ↗S.72
MACHEN (MA THESIS)

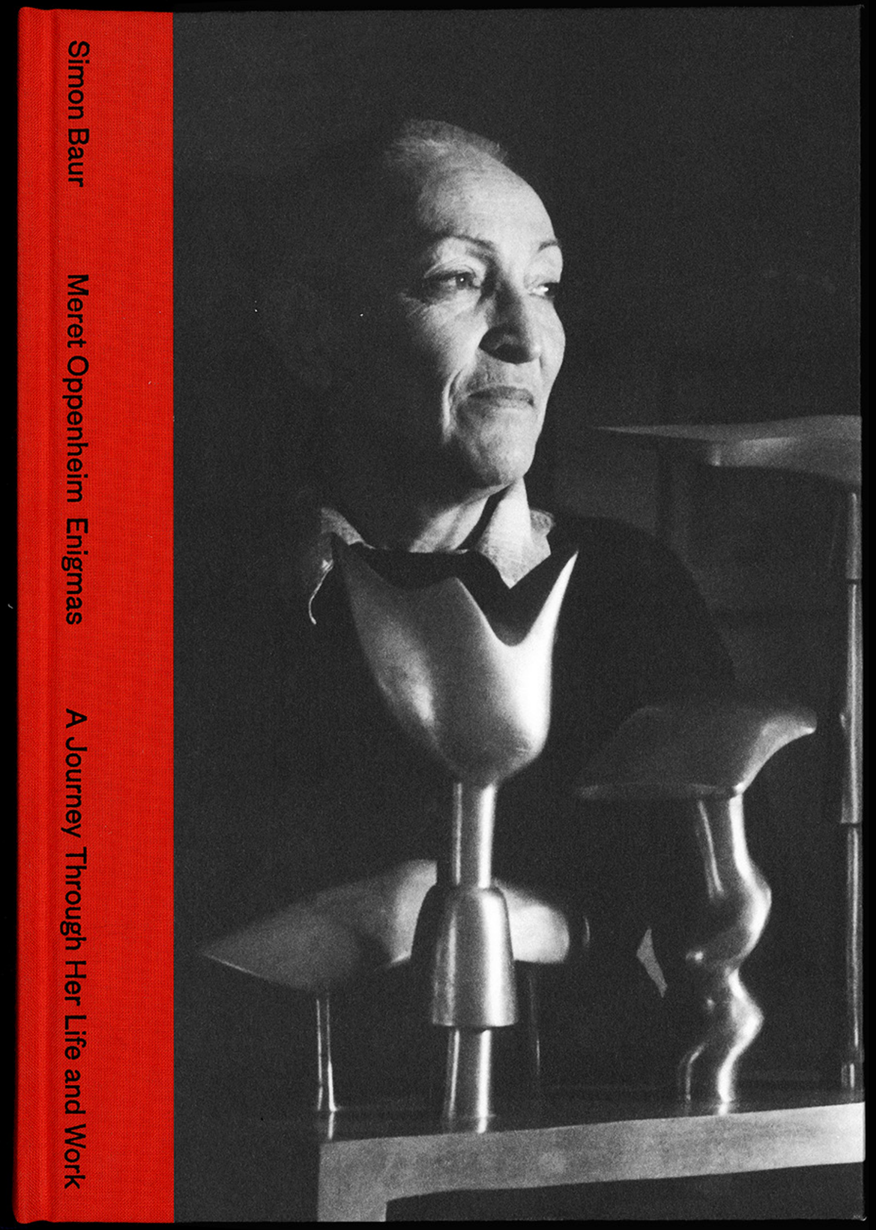
1 MERET OPPENHEIM, GEHEIMNISSE / ENIGMAS



1

In acht Aufsätzen vermittelt der Autor Simon Baur die Erkenntnisse und Interpretationen, die aus seiner Auseinandersetzung mit dem Œuvre Oppenheims hervorgegangen sind. Die reich bebilderte Publikation soll als Textbuch gelesen werden, das wird unterstrichen von einem klassischen Buchformat und Satzspiegel. Um den Lesefluss zu unterstützen, sind die Bilder in den Text integriert. In einem raffinierten Wechselspiel bedingen Text und Bild sich gegenseitig. Die Kapitel sind durch Seiten aus farbigem Papier unterteilt. Um dies umsetzen zu können, war eine präziser Umgang mit dem Seitenumfang innerhalb der einzelnen Kapitel notwendig was nur in direktem Austausch mit dem Autor möglich war. Dass die Publikation zu einem späteren Zeitpunkt zusätzlich auf Englisch erschien, war eine weitere Herausforderung. Um dem generell kürzeren Textumfang von englischen Texten entgegenzuwirken, wurde der Satzspiegel um eine Zeile verkürzt, sowie an einzelnen Stellen durch Anpassung der Bildgrösse korrigiert.





1

Zwischen dem deutschen und dem englischen Band lassen sich leichte Unterschiede im Satzspiegel und der Grösse der Abbildung feststellen.

↓ Deutscher Band

zu studieren. Doch dort erschien sie nur selten, denn ihre neuen Künstlerfreunde waren zu ihren Lehrern geworden.[18] Obwohl die Werke ihrer frühen Pariser Zeit ihre Autonomie unterstreichen, war Meret Oppenheim doch auf Inspirationen von aussen angewiesen. Sie waren wichtig für die eigene Identitätsfindung, denn nur im Wissen um das andere konnte sie ihre eigene Kunst entwickeln. Auf die zahlreichen Begegnungen spielte sie an, als sie am 26. März 1933 nach Hause schrieb: «Ich freue mich sehr heimzukommen. Hier waren jetzt auch ein paar schöne u. warme Tage. Aber ich weiss jetzt, warum es nicht unnötig ist hier zu sein. Denn wenn ich auch nicht einen speziellen Lehrer habe, so habe ich doch viele, dadurch, dass ich hier viel sehe u. höre. Denn wenn man natürlich auch im Urwald zu den gleichen Resultaten kommen kann, so ist es doch viel mühsamer als in einer Atmosphäre, die einen anregt. Es geht schneller.»[19] Trotz dieser positiven Erfahrungen liess Meret Oppenheim sich nie vereinnahmen und ging entschlossen ihren eigenen Weg. Es ist gut möglich, dass sie die ideologischen Grabenkämpfe rund um Alberto Giacometti und seinen Ausschluss aus dem Kreis der Surrealisten vorsichtig werden liessen, um ihre eigenen künstlerischen Ambitionen zu schützen.

Entwürfe für die Haute Couture

Da der Vater 1936 Steinen im Wiesental, wo er als praktizierender Arzt tätig war, verlassen musste und für Meret Oppenheim dadurch die finanzielle Unterstützung ausblieb, beschloss sie, in Paris mit Schmuck- und Modeentwürfen Geld zu verdienen. Doch ihre Vorschläge waren auch den progressivsten Couturiers zu extravagant. Immerhin entwarf sie für Elsa Schiaparelli ein Armband aus einem geschnittenen, geschliffenen und mit Pelz beklebten Metallreif. In ihren Aufzeichnungen schreibt sie darüber: «Seit 1935 machte ich, um etwas Geld zu verdienen, Entwürfe für die Haute-Couture, die auch zum Teil angenommen wurden. So z.B. ein mit Pelz überzogenes Metall-armband, das Schiaparelli nahm. Dieses war der direkte Vorläufer zur Pelztasse! Rochas nahm Stoffentwürfe. Aber diese Welt war mir ganz fremd. Ich war viel zu ungeschickt, ahnungslos und in den Wolken, für das pelzarmband bekam ich 12 Schweizerfranken! Und war zufrieden! Aber die Nachbestellungen trafen nicht ein. Weil mein Modell copiert wurde, wahrscheinlich.»[20]

25 Meret Oppenheim, *Le déjeuner en fourrure*, 1936, diverse Materialien, Tasse – 11 cm, Teller – 24 cm, Löffel 20 cm lang, Museum of Modern Art, New York

Als Pablo Picasso das Armband sah, gab er ihr den entscheidenden Impuls, aus dem später ihre Pelztasse entstand. Sie kaufte bei Uniprix eine grosse Tasse mit Teller und Löffel und überzog alles mit dem Fell einer chinesischen Gazelle (Abb. 25). Zur Ikone wurde dieses Objekt, weil es Elemente zusammenbringt, die eigentlich nicht zusammenpassen und deren Kombination ein «metaphysisches Gruseln» provoziert. Es erinnert an ein verhextes Lebewesen, ist mehrdeutig und rätselhaft und folgt darin der berühmten Beschreibung des Jünglings Mervyn in den *Gesängen des Maldoror* von Comte de Lautréamont: Schön «wie die zufällige Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch!»[21] Eine Metapher, die zu einer surrealistischen Maxime wurde.

25



André Breton, der das Objekt in seiner Ausstellung *Exposition surréaliste d'objets* in der Galerie Charles Ratton in Paris zeigen wollte, erfand den Titel *Le déjeuner en fourrure* (Das Frühstück in Pelz) in Anlehnung an Max Ernsts Bild *Le déjeuner sur l'herbe* aus dem gleichen Jahr, das wiederum Édouard Manets Gemälde *Le déjeuner sur l'herbe* (Das Frühstück im Grünen) parodiert. Vermutlich dachte André Breton mit einem Augenzwinkern auch an Leopold von Sacher-Masochs Novelle *Venus im Pelz*, von der sich ein Exemplar in seiner Bibliothek befand. Wer Aufnahmen der erwähnten Ausstellung im Mai 1936 genauer studiert, stellt fest, dass von Meret Oppenheim nicht nur die

↓ Englischer Band

friends became her teachers, her attendance there became ever rarer.[18] As much as her works of those early years in Paris underscore her autonomy, Oppenheim was still relying on outside sources of inspiration. This was important to her discovery of her own identity, for only through knowledge of the other could she develop her own art. A letter home dated March 26, 1933 hints at the numerous encounters she was having: "I'm very much looking forward to coming home. We've had a few days of fine, warm weather here, too. But now I know why it is not unnecessary to be here. For even if I do not have any one particular teacher, by seeing and hearing so much I now have many. For even if one might equally well arrive at the same results in the jungle, it would be so much harder than in an atmosphere that stimulates. It's faster."[19] Despite this positive experience, Oppenheim did not allow herself to be co-opted and resolutely went her own way. It is entirely possible that the ideological warfare over Giacometti and his expulsion from the Surrealists' circle made her cautious, if only to protect her own artistic ambitions.

Designs for Haute Couture

In 1936 Oppenheim's father had to leave Steinen im Wiesental, where he had been practicing as a physician, and as that rendered him unable to give his daughter any further financial support she decided to try her hand at commercial jewelry and fashion design. Her designs, however, proved too outlandish even for the most progressive couturiers, although she did create a bracelet for Elsa Schiaparelli consisting of a metal ring which was cut, polished, and covered with fur. "Starting in 1935, to earn some money I did some designs for haute couture, some of which are accepted," she wrote in her own account of that time. "For example, a fur-covered metal armband that Schiaparelli took. The direct precursor of the fur teacup! Rochas took some fabric designs. But this world was utterly alien to me. I was much too clumsy, clueless, and in the clouds, and received just 12 Swiss francs for the fur armband! And was happy with it! But there were no follow-up orders. Probably because my model was copied."[20]

It was Pablo Picasso who, on seeing the armband, gave her the crucial input that would later lead to the fur teacup. She purchased a large cup, saucer, and spoon at Uniprix and covered all three with

25 Meret Oppenheim, *Breakfast in Fur*, 1936, diverse materials, cup Æ 11 cm, saucer Æ 24 cm, spoon 20 cm long, Museum of Modern Art, New York

the fur of a Chinese gazelle (fig. 25). The object became an icon because it brings together elements that do not belong together at all and whose combination provokes a "metaphysical horror." It is like a creature under a spell, ambivalent and mysterious, as beautiful, to quote the famous words of Mervyn, the fair youth of Comte de Lautréamont's *The Songs of Maldoror*, as "a chance meeting on a dissecting table of a sewing machine and an umbrella!"[21] – a metaphor that would become a Surrealist maxim.

25



André Breton, who wanted the object for his *Exposition surréaliste d'objets* at Charles Ratton's gallery in Paris, invented a title for it. His choice of *Le déjeuner en fourrure* (*Breakfast in Fur*) was a paraphrase of Max Ernst's painting *Le déjeuner sur l'herbe* of that same year, which in its turn was a parody of Édouard Manet's painting *Le déjeuner sur l'herbe (Luncheon on the Grass)*. It might also have been a tongue-in-cheek reference to Leopold von Sacher-Masoch's novella *Venus im Pelz* (*Venus in Furs*)—a copy of which Breton is known to have had in his library. Anyone who studies photographs of the aforementioned exhibition of May 1936 more closely will notice that Oppenheim's contribution comprised not just the fur teacup, but also *Head of a Drowned Man, 3rd State* and *Ma gouvernante – My Nurse – Mein Kindermädchen*.

es sich um Schwemmholz handeln, Teller, Tasse und Löffel für das *Déjeuner en fourrure* dürfte sie günstig erworben haben. Darüber hinaus verraten die Materialien auch den Ort der Herstellung der Werke. Die *Hausgöttin* könnte während der Ferien im Haus ihrer Grosseltern in Carona entstanden sein, denn Kastanienholz und Maisblätter sind im Tessin in den Wäldern und auf den Feldern zu finden (Abb. 101).



Vorgefundenes, Einfaches

Nach Meret Oppenheims Rückkehr nach Basel gesellte sich zu den genannten Materialien Malkarton hinzu, den man üblicherweise an der Gewerbeschule verwendete, und im *Kasten mit Holzgitter* könnten einst die Zuchthasen ihrer Mutter gelebt haben. Wie konstatierte sie doch später im Briefinterview mit Valie Export: «Meiner Ansicht nach ist ein Kunstwerk immer ein Objekt, das auf den Künstler zukommt und von diesem ‹sichtbar› gemacht wird. […] Die Idee erscheint schon im Kleide ihrer Form […]. Ich liebe die natürlichen Materialien. Aber alles was der Mensch macht ist Natur, auch Plastik, auch die Atombombe.»[1] Wie bei der Pelztasse ging der künstlerische Prozess stets vom Material als Inspirationsquelle aus. Der Pelz gab Meret Oppenheim

100 Meret Oppenheim, *Spaziergänger hinter Zaun*, 1933, Feder, Tinte, rosa Schminkstift, zwei Schnurstücke, 21 × 27 cm
101 Meret Oppenheim, *Hausgöttin*, 1933, Kastanienholz, Maisblätter, Ölfarbe, 48 × 31 × 5 cm
102 Pablo Picasso, *Le verre d'absinthe*, 1914, bemalte Bronze und perforierter Absinthlöffel, 21.5 × 16.5 × 8.5 cm. Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris, Schenkung Louise und Michel Leiris, 1984
103 Man Ray, *L'enigme d'Isidore Ducasse*, 1920, Gelatinesilberdruck, 20.6 × 26.3 cm
104 Meret Oppenheim, *Ma gouvernante – My Nurse – Mein Kindermädchen*, 1936, Metallplatte, Schuhe, Schnur, Papier, 14 × 21 × 33 cm, Moderna Museet, Stockholm, Purchase 1967 with contribution from The Friends of Moderna Museet

den Anstoss dazu, auch andere Objekte als ein Armband damit zu überziehen. Dadurch entsprach sie zudem einer Intention der Surrealisten. André Breton brachte Alltagsgegenstände und Fundobjekte mit erotischem Potenzial in Zusammenhang und sprach von ihrer «phantastischen Seite» und «evokatorischen Kraft», wie es im Mai 1936 in «Krise des Gegenstandes» in den *Cahiers d'art*, die begleitend zur *Exposition surréaliste d'objets* erschienen, heisst.[2] Die Ausstellung fand in der Galerie Charles Ratton statt, Meret Oppenheims *Déjeuner en fourrure* stand auf dem untersten Boden einer grossen Glasvitrine, umgeben von Marcel Duchamps *Flaschentrockner* und Pablo Picassos *Verre d'absinthe*, der einen Absinthlöffel, also einen Alltagsgegenstand, mit einem modellierten «Glas» kombinierte (Abb. 102).





Ein Readymade zu zeigen, wie dies Marcel Duchamp tat, entsprach nicht Meret Oppenheims Intention, sie interessierte sich für das Experiment, die Kombination von gewöhnlichen Materialien, die durch eine Art Überhöhung zu etwas Neuem führten: «Erst ihr künstlerischer Eingriff der Verfremdung, Dekontextualisierung oder Kombination hebt die Dinge aus dem Alltag hervor», hat Claire Hoffmann konstatiert.[3] Bestimmt kannte Meret Oppenheim Man Rays *L'enigme d'Isidore Ducasse* (1920), das aus einer Nähmaschine bestehen könnte, die in eine Decke eingewickelt und mit einem Seil verschnürt ist (Abb. 103). Man Rays Objekt spielt zweifellos auf Comte de Lautréamont und das von ihm in den *Gesängen des Maldoror* verfasste Gleichnis an: Schön «wie die zufällige Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch!»[4]. Aber auch wenn Meret Oppenheim in einem Objekt wie *Ma gouvernante – My Nurse – Mein Kindermädchen* Stöckelschuhe verschnürte und sie auf einem Silbertablett servierte (Abb. 104),



and the cup, saucer, and spoon for *Breakfast in Fur* were most likely bought on the cheap. In many cases the material provides a clue as to the place where a work was created. *Household Goddess*, for example, might well have been made while on vacation at her grandparents' house in Carona, given the abundance of chestnut wood and maize leaves in the forests and fields of Ticino (fig. 101).



Ordinary, Found Materials

After Oppenheim's return to Switzerland, the materials listed above were supplemented by the cardboard typically used as a painting support at Basel School of Arts and Crafts, while the *Box with Wooden Grate* might well have once housed her mother's rabbits. As Oppenheim later asserted in an epistolary interview with Valie Export: "From my point of view, a work of art is always an object that can be traced back to the artist and which is made 'visible' by the artist. […] the idea appears already clothed in its own form […] I love these natural materials. But everything that people make is natural, even plastic, even the atom bomb."[1] As with the fur teacup, the artistic process invariably grew out of the material itself

100 Meret Oppenheim, *Walkers Behind Fence*, 1933, pen, ink, pink makeup, two pieces of string, 21 × 27 cm
101 Meret Oppenheim, *Household Goddess*, 1933, chestnut wood, maize leaves, oil paint, 48 × 31 × 5 cm
102 Pablo Picasso, *Glass of Absinthe*, 1914, painted bronze and perforated absinthe spoon, 21.5 × 16.5 × 8.5 cm. Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris, gift of Louise and Michel Leiris, 1984
103 Man Ray, *L'enigme d'Isidore Ducasse*, 1920, silver gelatin print, 20.6 × 26.3 cm
104 Meret Oppenheim, *Ma gouvernante — My Nurse — Mein Kindermädchen*, 1936, metal platter, shoes, string, paper, 14 × 21 × 33 cm, Moderna Museet, Stockholm, purchased in 1967 with a contribution from The Friends of Moderna Museet

as the source of inspiration. Thus it was the fur that gave Oppenheim the idea of "furring over" not just a metal bracelet, but other objects too. Basically she was appropriating one of the Surrealists' principles. For had not André Breton himself spoken of the erotic potential of ordinary, found objects and extolled their "fantastical aspect" and "evocative potency" in his "Crisis of the Object"?[2] That essay first appeared in the issue of *Cahiers d'art* published to coincide with the *Exposition surréaliste d'objets* held at Charles Ratton's gallery in May 1936. It was there that Oppenheim's *Breakfast in Fur* was displayed on the bottom shelf of a large glass case with Marcel Duchamp's *Bottle Rack* on one side and Pablo Picasso's *Glass of Absinthe* – an absinthe spoon as an object of everyday use combined with a sculpted "glass" – on the other (fig. 102).





Oppenheim's intention was not to exhibit a readymade, as Duchamp had done; what interested her was the experimental juxtaposition of ordinary materials, which being mutually enhancing might lead to something new. As Claire Hoffmann has argued, it was "her artistic intervention using techniques such as alienation, decontextualization, and combination that raised the things up out of the ordinary."[3] Oppenheim would certainly have been familiar with Man Ray's *L'enigme d'Isidore Ducasse* (1920), a work which consisted of an object – probably a sewing machine – wrapped up in a blanket and tied up with a rope (fig. 103) and which was undoubtedly an allusion to the famous metaphor from Comte de Lautréamont's *The Songs of Maldoror*: as beautiful as "a chance meeting on a dissecting table of a sewing machine and an umbrella!"[4] While Oppenheim applied this same method in *Ma gouvernante – My Nurse – Mein Kindermädchen* (fig. 104),



1

Im deutschen Sprachraum ist bei vertikal ausgerichteten Texten eine Leserichtung von unten nach oben üblich, im Englischen ist es umgekehrt. Dies zeigt sich auch auf dem Buchrücken (siehe S. 3).

↓ Deutscher Band

Pariser Freundschaften

Meret Oppenheims
Kontakte zu den Surrealisten

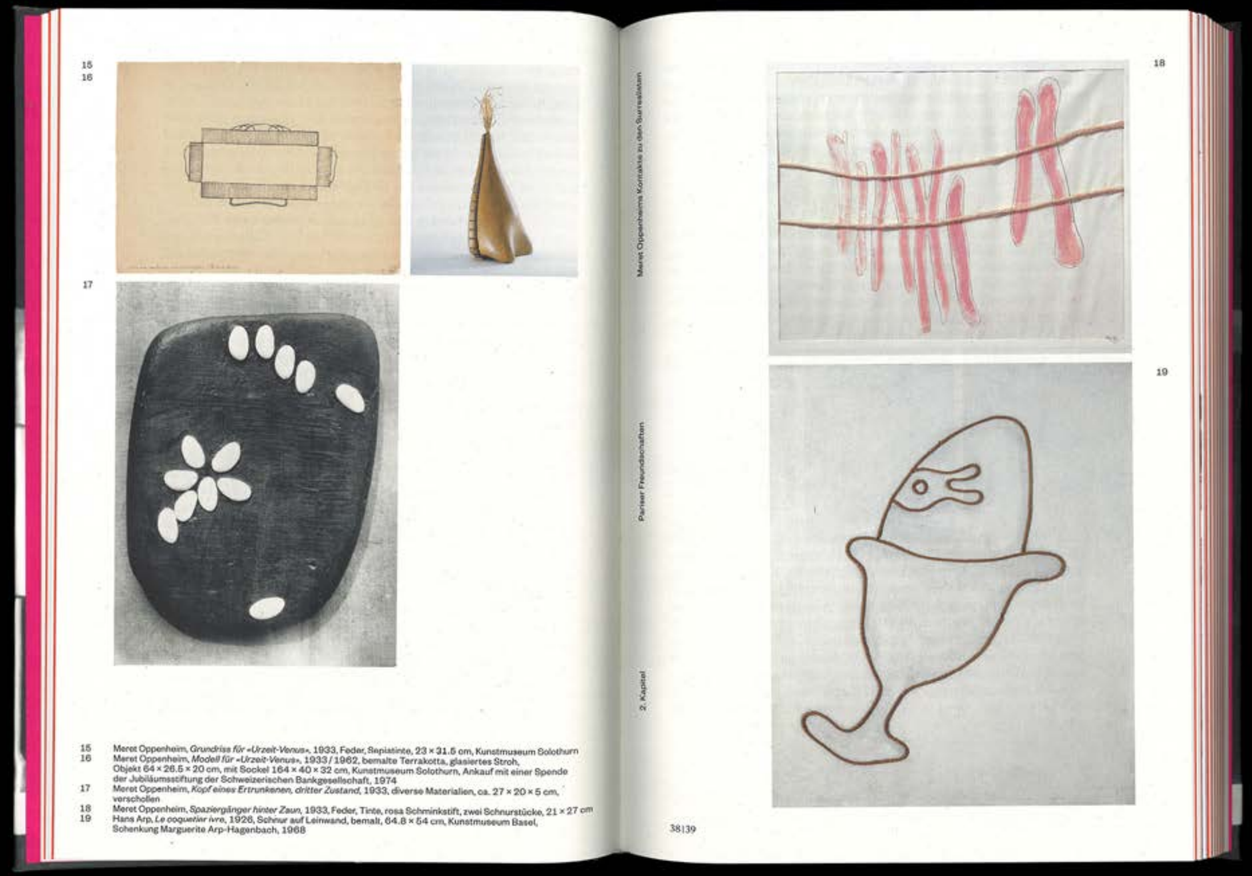
S. 33

↓ Englischer Band

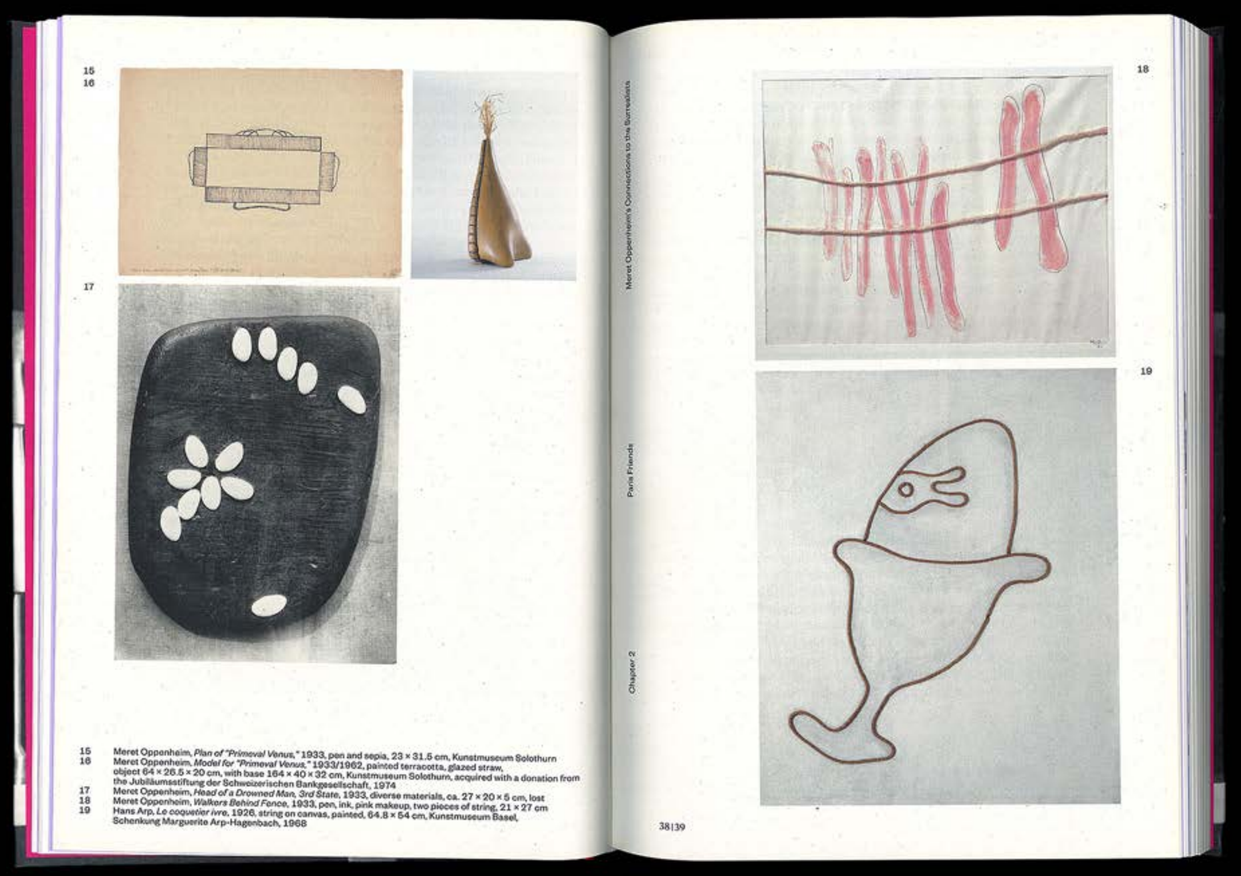
p. 33

Paris Friends

Meret Oppenheim's
Connections
to the Surrealists



15 Meret Oppenheim, *Grundriss für «Urzeit-Venus»*, 1933, Feder, Sepiatinte, 23 × 31.5 cm, Kunstmuseum Solothurn
16 Meret Oppenheim, *Modell für «Urzeit-Venus»*, 1933 / 1962, bemalte Terrakotta, glasiertes Stroh, Objekt 64 × 26.5 × 20 cm, mit Sockel 164 × 40 × 32 cm, Kunstmuseum Solothurn, Ankauf mit einer Spende der Jubiläumsstiftung der Schweizerischen Bankgesellschaft, 1974
17 Meret Oppenheim, *Kopf eines Ertrunkenen, dritter Zustand*, 1933, diverse Materialien, ca. 27 × 20 × 5 cm, verschollen
18 Meret Oppenheim, *Spaziergänger hinter Zaun*, 1933, Feder, Tinte, rosa Schminkstift, zwei Schnurstücke, 21 × 27 cm
19 Hans Arp, *Le coquetier ivre*, 1926, Schnur auf Leinwand, bemalt, 64.8 × 54 cm, Kunstmuseum Basel, Schenkung Marguerite Arp-Hagenbach, 1968



15 Meret Oppenheim, *Plan of "Primeval Venus,"* 1933, pen and sepia, 23 × 31.5 cm, Kunstmuseum Solothurn
16 Meret Oppenheim, *Model for "Primeval Venus,"* 1933/1962, painted terracotta, glazed straw, object 64 × 26.5 × 20 cm, with base 164 × 40 × 32 cm, Kunstmuseum Solothurn, acquired with a donation from the Jubiläumsstiftung der Schweizerischen Bankgesellschaft, 1974
17 Meret Oppenheim, *Head of a Drowned Man, 3rd State*, 1933, diverse materials, ca. 27 × 20 × 5 cm, lost
18 Meret Oppenheim, *Walkers Behind Fence*, 1933, pen, ink, pink makeup, two pieces of string, 21 × 27 cm
19 Hans Arp, *Le coquetier ivre*, 1926, string on canvas, painted, 64.8 × 54 cm, Kunstmuseum Basel, Schenkung Marguerite Arp-Hagenbach, 1968



136 Irène Zurkinden, *Meret à l'orango*, 1932–1935, Öl auf Leinwand, 65 × 54.5 cm, Kunstmuseum Basel
137 Meret Oppenheim koloriert die Orangen am Baum ihrer Grafik *Einige hohe Geister neben dem Orangenbaum (Bettine Brentano)*, 1985
138 Meret Oppenheim, *Sechs Wolken auf einer Brücke*, 1963, Bronze, 47 × 16 × 51 cm
139 Meret Oppenheim, *Nuages sur continent*, 1964, Ätzung, 25.5 × 20 cm

hohe Geister neben dem Orangenbaum (Bettine Brentano). Wir sehen Meret Oppenheim auf dem abgebildeten Foto, wie sie mit einem Lächeln auf den Lippen die Orangen in besagter Grafik koloriert (Abb. 137).



Im Winter ihres Lebens hat sie sich an die Orangen erinnert und sie in ihre letzte Arbeit integriert. Dabei ist das Bild keine traurige Arbeit. Orangen und Mandarinen gab es in meiner eigenen Familie erst ab dem Nikolaustag, und wir freuten uns jedes Jahr darauf. Orangen sind fleischig, saftig und gesund, sie erheitern im Winter das Gemüt und bringen Farbe in den grauen Alltag. Ob Meret Oppenheim dies wusste und in ihrem letzten Werk eine solche Freude zum Ausdruck bringen wollte?

Wolken

«Wolken, die nicht auf Stengelchen stehen, kann ich nicht malen; dann werden sie naturalistisch. Das Konstruktive hilft mir, vom Naturalistischen wegzukommen.», sagte Meret Oppenheim einmal.[1] Man möchte ihr spontan zurufen: «Das leuchtet ein, Wolken, die nicht auf Stengelchen stehen, sind im Nu am Horizont verschwunden.» Und wie sie dann festhalten, wenn sie längst verschwunden sind? Man kennt dies von Mani Matters Lied *Chue am Waldrand*, in dem ein Maler eine Kuh malen will, sich erst dem Umfeld widmet und sich seinem Hauptmotiv zuwendend feststellt, dass dieses aus seinem Blickfeld spaziert ist. Meret Oppenheim kannte sich aus mit diesen flüchtigen Wolkengeschöpfen. Es gibt *Sechs Wolken auf einer Brücke* (Abb. 138), *Nuages sur continent* (Abb. 139),







136 Irène Zurkinden, *Meret à l'orange*, 1932–1935, oil on canvas, 65 × 54.5 cm, Kunstmuseum Basel
137 Meret Oppenheim coloring in the oranges on the tree of her print *A Few Lofty Spirits Next to the Orange Tree (Bettine Brentano)*, 1985
138 Meret Oppenheim, *Six Clouds on a Bridge*, 1963, bronze, 47 × 16 × 51 cm
139 Meret Oppenheim, *Clouds above Continent*, 1964, etching, 25.5 × 20 cm

in the winter of her life she thought fondly of oranges and chose to integrate them into her last work. Not that it is a sad piece. In my own family there were no oranges or mandarins until the Feast of St. Nicholas on December 6, a date we always looked forward to. Oranges are fleshy, juicy, and healthy; they lift our spirits and inject color into the dull, gray days of winter. Did Oppenheim know this? And was it this joy that she set out to convey in what was to be her final work?



Clouds

"I cannot paint clouds that are not on stalks, because then they become naturalistic," she once said in an interview. "Being constructivistic helps me to get away from the naturalistic."[1] And we would so much like to spontaneously call out to her: "Yes, that makes sense. After all, clouds that are not on stalks soon disappear over the horizon." And how can we capture them if they have long since disappeared? The Swiss singer-songwriter Mani Matter wrote about just this conundrum in his song "Chue am Waldrand," in which a painter wishing to paint a cow first paints the background and is about to start work on the motif itself when he realizes that the cow has wandered off. That Oppenheim knew all about clouds, those fleeting, nebulous formations, is evident from her *Six Clouds on a Bridge* (fig. 138), *Clouds above Continent* (fig. 139),





2 S AM SCHWEIZERISCHES ARCHITEKTURMUSEUM
PLAKATE & PUBLIKATION

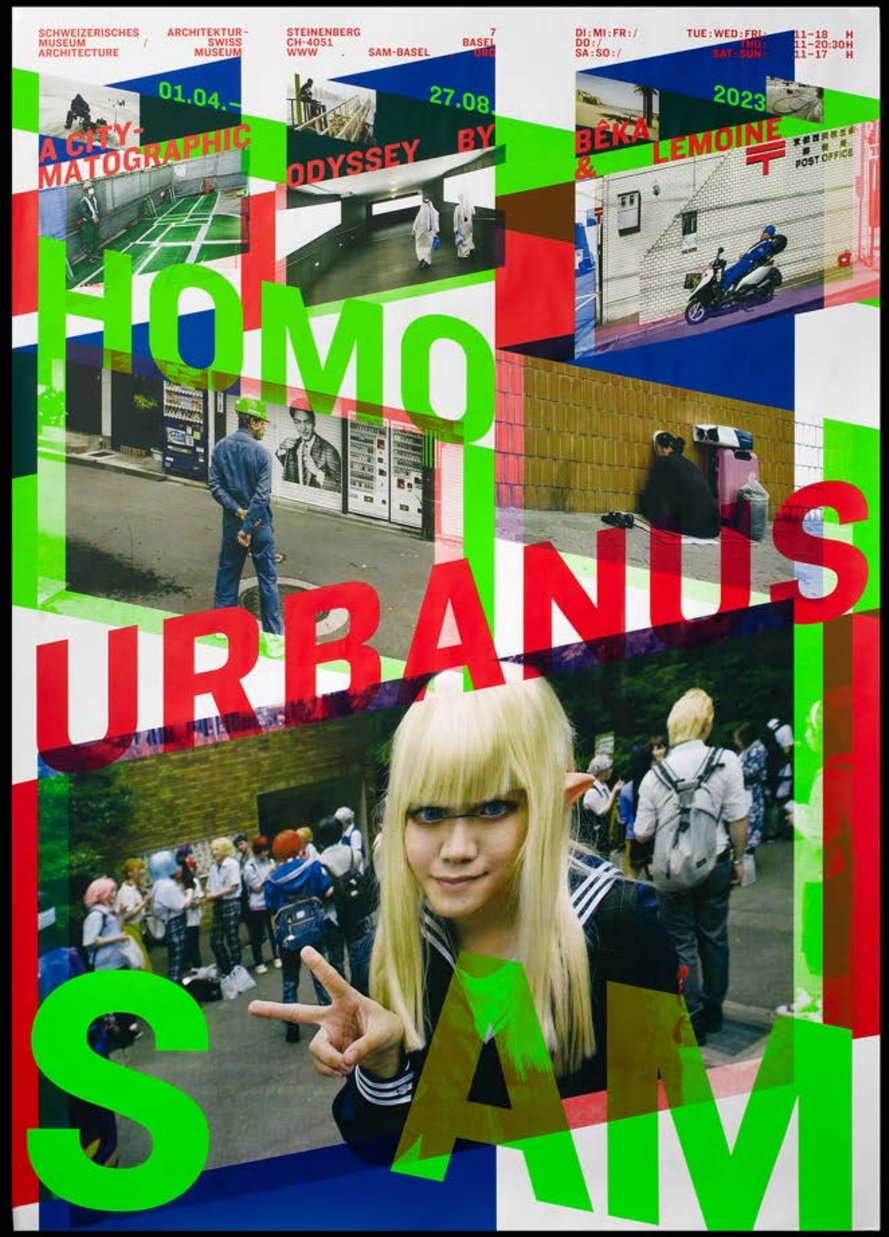


S AM SCHWEIZERISCHES ARCHITEKTURMUSEUM BASEL
Plakatgestaltung, 2015–2023, Claudiabasel
Kund:in: S AM
Format: F4
Technik: Siebdruck

Eine Auswahl von Ausstellungsplakaten für das S AM Schweizerisches Architekturmuseum Basel zwischen 2015 und 2023.
Aufbauend auf der seit 2003 bestehenden Corporate Identity wird für jede Ausstellung ein individuelles Gestaltungskonzept erarbeitet. Dabei gilt es, die Möglichkeiten auszuloten, ohne die Wiedererkennbarkeit zu schmälern.

Die Plakate werden im Siebdruck produziert. Je nach Grösse der Ausstellung sind 1 bis 3 Farben möglich.

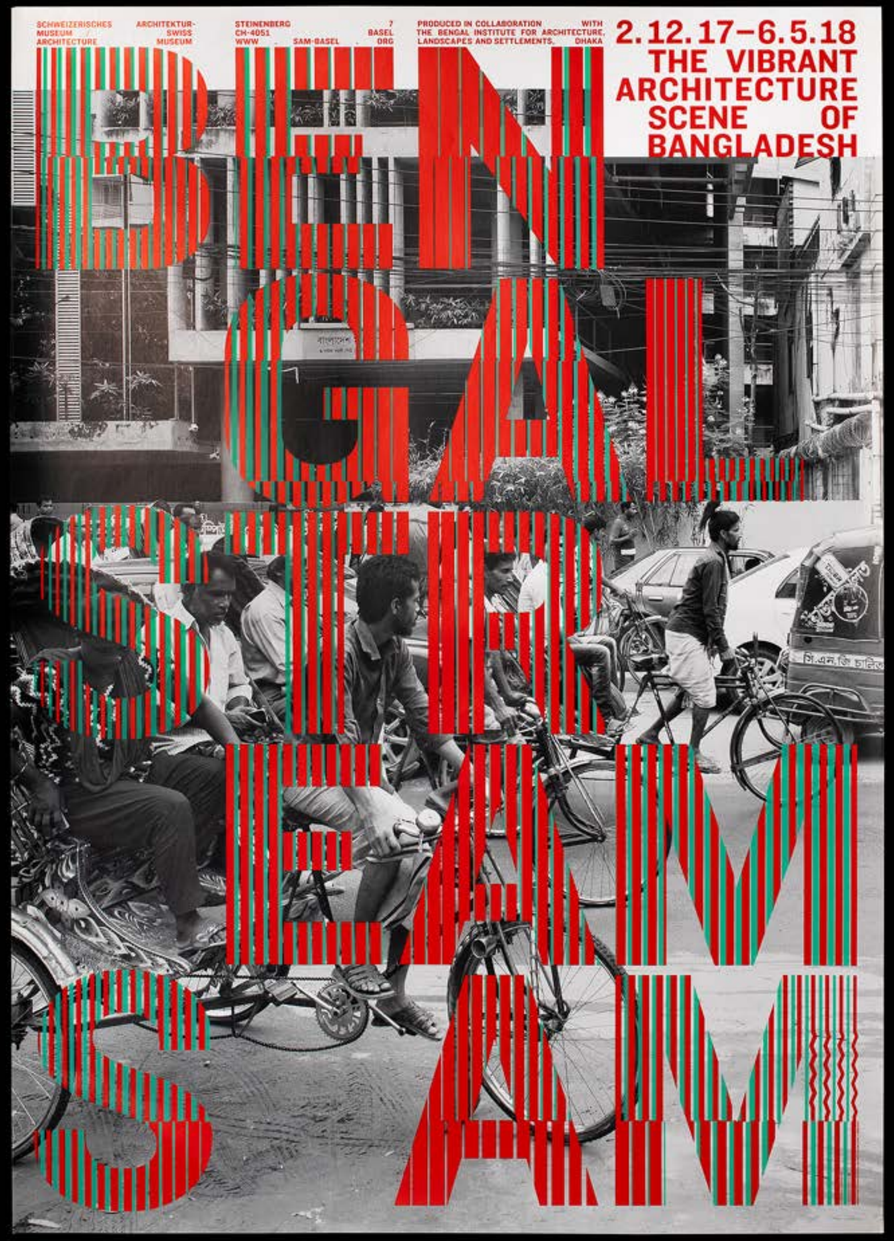
Ausstellungsplakat für die Ausstellung «Homo Urbanus» im S AM, 2023. Siebdruck, 3-Farbig.



Ausstellungsplakat für die Ausstellung «Schweizweit» im S AM 2016. Siebdruck, 2-Farbig (Schwarz und Irisdruck).

Ausstellungsplakat für die Ausstellung «Bengal Stream» im S AM, 2017. Siebdruck, 3-Farbig.





Ausstellungsplakat für die Ausstellung «Spatial Positions: Aristide Antonas» im S AM, 2015. Siebdruck, 1-Farbig (gedruckt mit Perlmut-Farbe)

Ausstellungsplakat für die Ausstellung «Schulhausbauten» im S AM 2016. Siebdruck, 1-Farbig





Ausstellungskatalog für die Ausstellung «Schweizweit»
im S AM, 2016. Offset 4/4 Farbig





Ausstellungskatalog für die Ausstellung «Schweizweit»
im S AM, 2016. Offset 4/4 Farbig

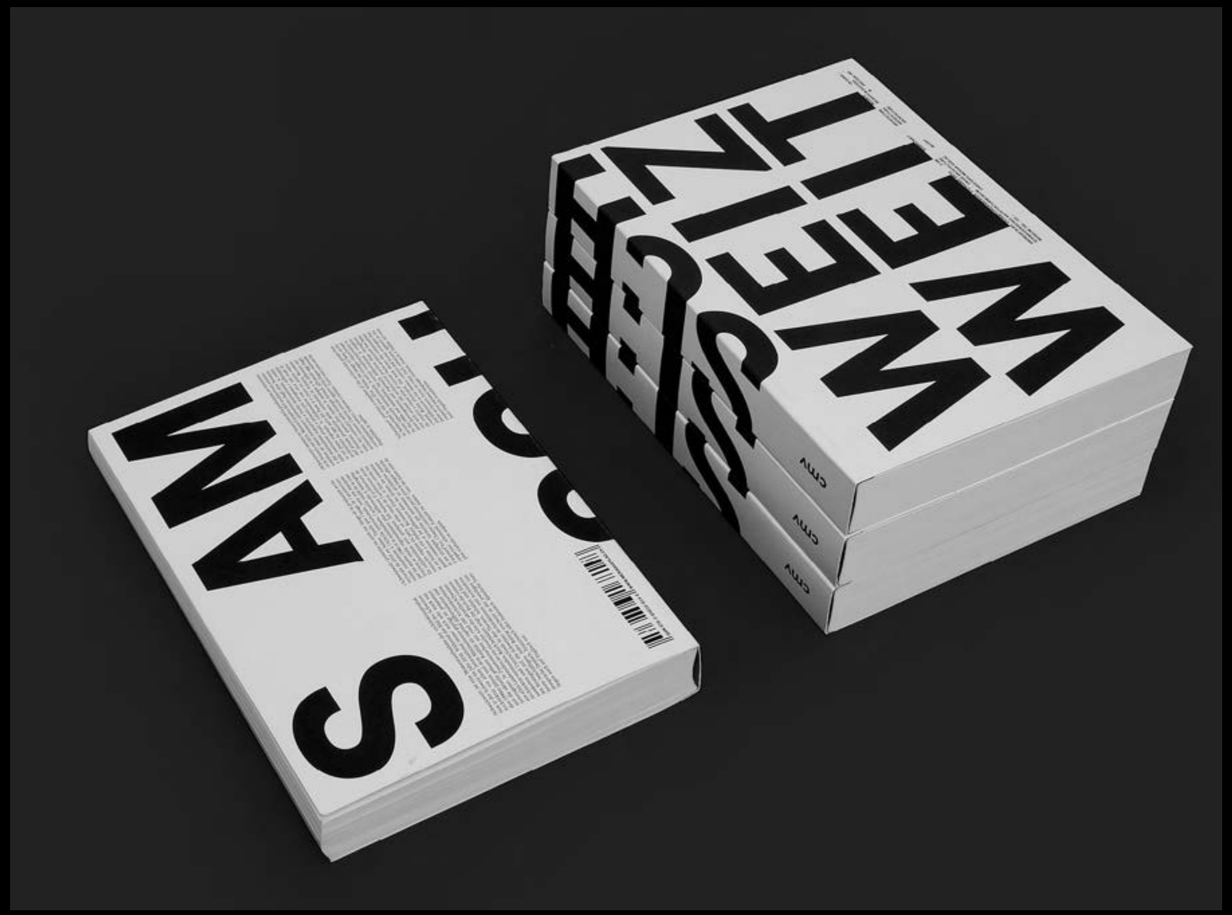






Ausstellungskatalog für die Ausstellung «Schweizweit»
im S AM, 2016. Offset 4/4 Farbig





SUPERB
BRILLANT
100 BESTE PLAKATE 21
100 BEST POSTERS 21
D/A/CH
D/A/CH
HIP
IRRE
DUFTE

Wie gestaltet man ein Plakat für Plakate? Ausgehend von dieser Fragestellung entwickelten wir ein Konzept bestehend aus 100 Adjektiven und Formen. Diese sind auch als Sticker, vorhanden, mit welchen jede:r selbst zur Juror:in werden kann.
Im Katalogs sollten die 100 prämierten Plakate innerhalb des fixen Seitenformats den maximal verfügbaren Platz erhalten.

3

Die Plakate werden jeweils einzeln auf einer Doppelseite über den Bund gezeigt und lediglich mit einem Nummernverweis versehen. Um das Konzept innerhalb des Budgets umsetzen zu können, wurde der Katalog im umfangreichen ersten Teil nur einseitig gedruckt, somit folgt auf jede bedruckte Doppelseite eine unbedruckte. Durch das extra dünn gewählte Papier ermöglicht sich ein spannendes Zusammenspiel zwischen dem vorangehenden und folgenden Plakat.
Als weitere Anwendungen waren kurze Animationen für diverse Ankündigungen der verschiedenen Abschnitte des Wettbewerbprozesses ein wichtiger Bestandteil des Auftritts.





100 BESTE PLAKATE 21 D/A/CH
100 BEST POSTERS 21

Der Wettbewerb »100 beste Plakate Deutschland Österreich Schweiz« wird vom 100 Beste Plakate e.V. ehrlich durchgeführt und verfolgt das Ziel, besondere Leistungen des Plakat-Designs aus den 3 Ländern in Form eines Jahrbuchs und mehrerer Ausstellungen öffentlich zu machen.

JETZT ANMELDEN AUF
100-BESTE-PLAKATE.DE

Es können Plakate aller Genres und Drucktechniken eingereicht werden, die in der Zeit vom 1.1. bis zum 31.12.2021 gestaltet, gedruckt und veröffentlicht wurden. Handmitbedingt nicht zur Ausführung gelangte Gestaltungen sind zugelassen, doch die Einreicher:innen in der Pflicht, ein gedrucktes Plakat vorzulegen. In Grenzfällen behält sich der Veranstalter das Recht dieser Ausschreibung vor, Plakate, die vor diesem Zeitraum gestaltet wurden, sowie auch mögliche Variationen, die nur eine gering-fügige Aussage schon früher gestalteter und bereits zum Wettbewerb eingereichter Plakate darstellen, sind nicht zugelassen.

Das Projekt Staunlert sich aus den Gebühren, die für die Teilnahme erhoben werden. Mit der Teilnahme werden die nachfolgend formulierten Bedingungen anerkannt.

TEILNAHME-BERECHTIGTE

Zur Einreichung berechtigt sind Gestalter:innen und Gestalter (Grafik-Designer:innen und -Designer, Gestaltungsbüros, Agenturen, Studentinnen und Studenten) Auftraggeber und Druckereien aus Deutschland, Österreich und der Schweiz - nachfolgend »Einreicher:in« genannt. Die Teilnahme am Wettbewerb ist nicht an eine Mitgliedschaft im 100 Beste Plakate e.V. gebunden.

KATEGORIEN

Die Praxis zeigt, dass Ausforderung und Zielsetzung bei Plakaten höchst unterschiedlich sein können. Im hier etwas klassisch zu nennenden, wird eine Gliederung der Einreichungen entsprechend den nachfolgend aufgeführten Kategorien vorgenommen. Die Entscheidung für eine der 3 Kategorien ist im Prozess der Anmeldung/Registrierung pro Plakat bzw. Plakatserie zwingend erforderlich (Pflichtfeld). Die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Kategorie ist nicht ausschlaggebend für die plakatgestalterische Bewertung durch die Jury. Die Anzahl der Plakate innerhalb pro Kategorie ist nicht vorab festgelegt.

A
Plakate als Werbemittel für Wirtschaft, Kultur und Soziales, Auftragsarbeiten mit Aushang in halböffentlichen bzw. öffentlichen Raum

B
Plakate als Eigenwerbung, als Autorenprahl oder als Experiment

C
Plakate Studierender, erstellert mit schulischer Begleitung

REGISTRIERUNG DER PLAKATE

Die Anmeldung zur Teilnahme am Wettbewerb und die Registrierung der Plakate erfolgen online unter: https://registrierung.100-beste-plakate.de. Dabei wird ein Account erstellt, auf den der Einreicher mit den persönlichen Daten (Beser:innen und Kennwort) immer Zugriff hat. Fragen, die sich auf den technischen Ablauf der Registrierung beziehen (z.B. Probleme beim Hochladen von Feldern, verlegte oder vergessene Zugangsdaten etc.) sind direkt per E-Mail registrierung@100-beste-plakate.de an den mit der Registrierung betrauten Administrator zu richten.

Alle inhaltlichen Fragen sind mit der Pressestelleitung, Dr. Hermann Büchner (telefon +49 30 9318704, presse@100-beste-plakate.de, abzustimmen.
Zu Fragen der Bezahlung von Gebühren, Überweisungen, Rechnungen etc. steht Susanne Kaiser, Buchhaltung 100 beste Plakate, zur Verfügung: telefon +49 178 8520202, info@100-beste-plakate.de.

EINREICHUNGS-GEBÜHREN

bis 3 Plakate	50 €
bis 6 Plakate	150 €
bis 9 Plakate	250 €
bis 12 Plakate	350 €
bis 15 Plakate	450 €
bis 19 Plakate	500 €
ab 20 Plakate	500 €

Als Plakat im Sinne dieser Ausschreibung gilt auch eine Serie, wenn die Motive in engem inhaltlichen und gestalterischen Kontext stehen, begrenzt auf 5 Einzelplakate. Anlässt eine Serie mehr Einzelmotive, entscheidet sich die Gebühr entsprechend angepasst. Beispiel: Reicht die Einreichung derart aufgestellte Serienplakate werden bei der Beurteilung durch die Jury als EINE Serie behandelt. Thematisch verbundene Plakate unterschiedlicher Gestalter sind keine Serie im Sinne dieser Ausschreibung. Serien werden durch die Jury prinzipiell also solche auch beurteilt, allerdings besteht die Möglichkeit der Selektion einzelner Serien-Plakate durch die Jury, z.B. bei größeren Serien oder wenn die Gestaltung einzelner Plakate einer Serie die Jury nicht zu überzeugen vermag.

ERMÄßIGUNGEN

Studenten (Kopie des Studentenausweises erforderlich) und Mitglieder des 100 Beste Plakate e.V. entrichten jeweils die Hälfte der Gebührensätze. Der Status Studente oder mitglied wird bei Angabe im Prozess der Online-Registrierung bereits mit der automatischen Halberung der Gebühren berücksichtigt. Eine Zusammenlegung und Einreichung schulischer Gruppenarbeiten zur Zuteilung einer Ermäßigung der o.g. Mengenstaffelung bedarf der Rücksprache mit der Pressestelle.

BEZAHLUNG

Per Überweisung auf das Konto des 100 Beste Plakate e.V. bei der Sparkasse Meissen, IBAN: DE91850550003000055281, BIC: WOLADE1MEI.
Zahlungsgrund: Nummer der Online-Registrierung und Name des Einreichers.

Ggf. anfallende Bankgebühren trägt der Einreicher, bei Auslandsüberweisungen ist auf entsprechende Verfügungen zu achten, um unnötige Nachforderungen zu vermeiden.

Der Ausgleich der Einreichungsgebühren gilt als Voraussetzung für die Teilnahme, die Überweisung muss bis zum Beginn der Online-Vorauswahl erfolgen bzw. nachgewiesen werden.

BELEGE ÜBER ENTRICHTETE GEBÜHREN

Nach der Online-Registrierung und der Zahlung über die Gebühren zu benennenden Gebühren in konsequenz der Einreichungsmenge, werden aufgefordert und ausgedruckt werden. Die elektronische Version gilt als ausreichender Nachweis entrichteter Gebühren. Die Bestätigung dient der Anpassung der Einreichung (Eröffnung von Verringerung von Plakaten) entsprechend präzisiert und somit bereitgestellt. Auf Anfrage kann von Veranstalter jederzeit eine Rechnung auf Kopfbogen zur Verfügung gestellt werden.

AUSWAHLVERFAHREN

Die Auswahl der 100 besten Plakate 21 erfolgt durch eine internationale Jury, die durch den Vorstand des 100 Beste Plakate e.V. berufen worden ist:

Christian Hoffelner, A-Wien
Larissa Kasper, Kasper-Fiorlo, CH-St.Gallen
Nora Olgiati, Buchhandlung Buchs und Bratwurst, D-Berlin
Andreas Pondo, M-Lichtlaus
Susanne Stahl, Stahl K, Berlin

Aufgrund der Vielzahl der Einreichungen erfolgt die Auswahl in einem zweistufigen Verfahren.

ONLINE-VORAUSWAHL

Die Registrierung der Plakate erfolgt im Zeitraum ab der Publikation der Ausschreibung bis zum 20.2.2022. Durch Upload von Abbildungen in Bildschirmqualität (rgb, 2500 px der größeren Seite (horizontal oder vertikal) Format: *.jpg, *.png oder *.gif) und dazugehörigen Basis-Informationen (laut Online-Formular für Einreichungen) werden ermöglicht, zunächst KEIN Upload von Druckdaten, diese werden später bedingt für Gewinner-Plakate und Plakatserien vom Veranstalter angefordert.
Die Einreicher erhalten per E-Mail bzw. Einblick in ihren Account bis zum 2.2.2022 die Information zum Ergebnis der Vorauswahl.

EINSENDUNG DER VORAUSGEWÄHLTEN PLAKATE

Bis in der Vorauswahl durch die Jury definierten Plakate sind bis 18.2.2022 (Eingang!) - spätere Einreichungen können für die Jury-Sitzung nicht berücksichtigt werden - an folgenden Adresse zu senden:

100 Beste Plakate e.V.
c/o Goetz - Möller OHM
Buchower Chaussee 132
12277 Berlin
Deutschland

Bis einschließlich der Formate City-Light-Poster (CLP) / doppel-A0 (1148 x 1179 cm) bzw. A1 (828 x 594,5 cm) ist von jedem für die Jurysitzung vorausgewählten Plakat, bei Serien von jedem Einzelplakat, jeweils 1 Exemplar der gedruckten Auflage einzureichen. Für Plakate oder Plakatserien, die die genannten Formate überschreiten (z.B. Großbögen), sind Daten als PDF einzureichen, die in der Jurysitzung digital präsentiert werden (Rasterprojektion).

Die bereits bei Registrierung automatisch vergebene Registrierungsnummer ist auf der Rückseite des Plakates bzw. den Plakaten der Serie zu vermerken (auch als Aufkleber-Kopie) des Registrierungsformulars der Einreichung beizufügen. Der Status der Einreichung kann während der gesamten Einreichungszeit - wieder in Phasen des Jury-Modus - unter Verwendung der Zugangsdaten ergänzt und geändert werden.

Erfolgt die Kennzeichnung durch Aufkleben des ausgedruckten Plakat-Zettels, ist sie auf verlässliche Weise mit der Rückseite zu verkleben, da die Plakate im Prozess der Jurierung getrennt voneinander gelagert werden. Erfolgt die Kennzeichnung durch Beschriftung, kann es auf die Verwendung wischfester, aber nicht durchschlagender Tinten bzw. Stifte an.

ERGÄNZUNG UND KORREKTUR DER ANGABEN DER EINREICHER:INNEN

Die Einreicher der für die Jurysitzung in Februar 2022 vorausgewählten Plakate und Plakatserien nachen erforderliche Angaben im Online-Account. In Feld »Schlagwörter« geht es um exakt treffende inhaltliche Angaben, die Rückschlüsse zum Auftrags-Kontext etc., NICHT zur Bewertung der Gestaltung oder ausserseltige Empfehlungen an die Jury.

FINALE JURYSITZUNG

Auf Grundlage der getroffenen Vorauswahl wählen die Juroren Ende Februar 2022 jene 100 Plakate und Plakatserien aus, die in die Ausstellungen und das Jahrbuch »100 beste Plakate 21 Deutschland Österreich Schweiz aufgenommen werden.
Voraussetzungen zur Berücksichtigung in der Jurysitzung sind neben dem Vorauswahlstatus die Verfügbarkeit der gedruckten Plakate und die Registrierung der Teilnahmegebühren.

Mieren ausgenommen sind Motive, die aufgrund der Größen-Alterserleizung nicht in gedruckter anderen, nur in digitaler Form für die Jury-Sitzung zur Verfügung gestellt werden.

Die Jury ist berechtigt, offensichtliche Plagiate oder Plakate, die bereits in einem früheren Jahrgang eingereicht worden waren, aus dem bereits bekannt gegebenen Gewinner Plakaten auszuklassieren und entsprechende Nachnominierungen vorzunehmen.
Jurymitglieder nehmen alle Bewertungen, Arbeiten ihrer Partner oder Mitarbeiter nicht an Wettbewerb teil. Sie enthalten sich der Bewertung von Arbeiten, die von Gestalter:innen aus einer Bürogemeinschaft, Studierenden in eigenen schulischen Kontext stammen oder die von ihnen an externe Gestalter:innen in Auftrag gegeben werden.
Die Juror:innen und Juroren werden mit Kurzbiografie und 2 Plakaten ihrer Wahl in einem eigenständigen Segment neben den 100 besten Plakaten im Jahrbuch vorgestellt.

INFORMATION DER EINRETCHER

Mit den bei der Registrierung erhobenen und bestätigten Zugangsdaten können die Informationen zur Einreichung (Ablaufbezogen im Online-Account eingesehen werden. Zahlungseingang, Ergebnis der Vorauswahl, Jury-Entscheidung, Eingang der Plakate, Ergebnis der Jurysitzung, Ausstellungsorte werden zeitnah nach der Vorauswahl, Anfang Februar 2022 durch der Jurysitzung, bis Mitte März 2022. Über das Ergebnis der Registrierung hinterlegte E-Mail-Adresse - Informieren,

VERBLEIB DER PLAKATE

Die eingereichten Plakate bzw. Autorenpräger gehen in das Archiv des Veranstalters über. Eine Rückgabe ist aus organisatorischen Gründen grundsätzlich nicht möglich.

VERWENDUNG DER GEBÜHREN

Alle Gebühren werden ausschließlich zur Finanzierung der Wettbewerbs, der Ausstellungen und des Jahrbuches verwendet.

VORAUSSETZUNGEN DER PRÄSENTATION IN DEN AUSSTELLUNGEN UND IN JAHRBUCH

Nach der finalen Auswahl durch die Jury sind von den Gewinnerplakaten 5 weitere Exemplare - von Großformaten ggf. Zwischengrößen nach Absprache - für Ausstellungszwecke, Museen und Archiv zur Verfügung zu stellen, sollten dafür Nachdrucke benötigt werden, kann die durch den Veranstalter organisiert werden. Die Kosten trägt der Gewinner.

Die Gewinner verpflichten sich, den Veranstalter bis zum 10.3.2022 für die Produktion des Buches druckfähige Daten' für jedes ausgewählte Plakat zur Upload (Einzelbilden dazu werden den Gewinnern mitgeteilt).
Sollte eine der weiteren 5 gedruckten Exemplare der Plakate an die oben genannte Postanschrift zur Verfügung zu stellen.

Alle aufgelöst zur Registrierung hochgeladenen Motivabbildungen können aufgrund ihrer technischen Beschaffenheit keine Grundlage der Druckregung sein, Sollte es zu Vorlagengaben bei der Bereitstellung durch den Einreicher kommen, kann die Präsentation der betreffenden Gewinnerplakate im Buch bzw. den Ausstellungen nicht garantiert werden.

FREISTELLUNG VON ANSPRÜCHEN AUS DER VERÖFFENTLICHUNG DER PLAKAT-ABBILDUNGEN

Der Einreicher erklärt seine Zustimmung zur zeitlich und örtlich unbeschränkten Veröffentlichung der Werke im Jahrbuch sowie in allen nationalen und internationalen Print- und elektronischen Medien einschließlich des Internet.
Mit dem Veranstalter aus-drücklich die einfachen und honorarfreien Veröffentlichungs- und Verwertungsrechte ein.
Der Einreicher hält den Veranstalter frei von Ansprüchen der Jurierung gegenüber E-Mails im Bereich der bildenden Kunst.
Handelt es sich beim Einreicher nicht zugleich um den Inhaber der entsprechenden Urheber bzw. Verölfentlichungsrechte, holt er diese ein.

PRÄSENTATION DER PLAKATE

Die von der Jury nominierten Plakate werden im Rahmen der Ausstellung »100 beste Plakate 21« in Sommer 2022 im Kulturforum Potsdamer Platz in D-Berlin gezeigt.
Weitere Ausstellungen finden in Deutschland, Österreich, der Schweiz und in Korea, Japan und China statt. Ob und in welchen Ländern und Ausstellungsorten werden rechtzeitig bekannt gegeben.
Die Gewinnerplakate finden Aufnahme in das Jahrbuch »100 beste Plakate 21 Deutschland Österreich Schweiz«. Die Ergebnisse des Wettbewerbs werden der fachpresse sowie weiteren Print- und elektronischen Medien zur Veröffentlichung angeboten.

LEISTUNGEN FÜR GEWINNER

Die Gewinner (Gestalterinnen und Gestalter einschließlich Gestaltungsteams bzw. Einreicher dieser Plakate, die nicht zugleich deren Gestalter sind) erhalten pro Plakat bzw. Plakat-Serie ein Exemplar des Jahrbuches / Erscheinungstermin zu Beginn der Berliner Ausstellung), als Beleg. Bei mehreren Plakaten unter den 100 besten ist die Anzahl der Belegexemplare des Jahrbuchs auf max. begrenzt. Gestalterinnen und Gestalter der Gewinner-Plakate erhalten zu Ausstellungseröffnung 10 weitere Exemplare des Jahrbuches zu einem Vorzugspreis zzgl. Versandkosten von Veranstalter erworben.

CHECKLISTE

STUFE 1 - FÜR ALLE TEILNEHMER:INNEN:
ANMELDUNG UND DATEN-UPLOAD/ ONLINE-VORAUSWAHL

Deadline Upload: 20.1.2022

Kategorien:
A - Plakate als Werbemittel für Wirtschaft, Kultur und Soziales, Auftragsarbeiten mit Aushang in halböffentlichen bzw. öffentlichen Raum
B - Plakate als Eigenwerbung, als Autorenprahl oder als Experiment
C - Plakate Studierender, erstellert mit schulischer Begleitung

Digitale Daten:
Bildschirmqualität, rgb, 2500 px der größeren Seite (horizontal oder vertikal)

Dateiformate:
*.jpg, *.png, *.gif

Gebühren:
bis 3 Plakat 50 €
bis 6 Plakate 150 €
bis 9 Plakate 250 €
bis 12 Plakate 350 €
bis 15 Plakate 450 €
bis 19 Plakate 500 €
ab 20 Plakate 500 €

(Studierende und Mitglieder 50% ermäßigung)

Information zum Ergebnis der Vorauswahl per E-Mail bis 2.2.2022

STUFE 2 - FÜR NOMINIERTE:
EINSENDUNG DER GEDRUCKTEN PLAKATE/ PRÄSENTATION

Einsendung der Originale an: 100 Beste Plakate e.V.
c/o Goetz - Möller OHM
Buchower Chaussee 132
12277 Berlin
Deutschland

Deadline: 18.2.2022

Jurysitzung
Ende Februar 2022

Information zum Ergebnis der Jurierung per E-Mail bis Mitte März 2022

STUFE 3 - FÜR GEWINNER:INNEN:
EINSENDUNG VON 5 WEITEREN ORIGINAL-PLAKATEN.
UPLOAD DER DRUCKFÄHIGEN DATEN

Deadline: 10.3.2022

Digitale Daten:
druckfähige Daten (Einzelbilden dazu werden den Gewinnern mitgeteilt)

Plakate für Ausstellungen:
Zusendung an die o.g. Postanschrift

REGISTRIERUNG

Robert Arndt, D-Dresden

IMPRESSUM/ KONTAKT

100 beste Plakate e.V.
Gfüvorstand
Dr. Hermann Büchner
Schwabenstraße 24
12683 Berlin
Deutschland
Telefon +49 30 9318704
presse@100-beste-plakate.de
100-beste-plakate.de

GESTALTUNG
Claudiabasel, CH-Basel
claudiabasel.ch


100 BESTE PLAKATE 21 D/A/CH
GEIL
FÄTZIG
LÄSS
AMAZING
BOMBA
ON FLEEK
SPITZE
BEEIN DRUCK END
WILD
TUTTI
ZUCKERL
PANIERT
SENSATIONELL
EN DREAM
HIP
AS FUCK

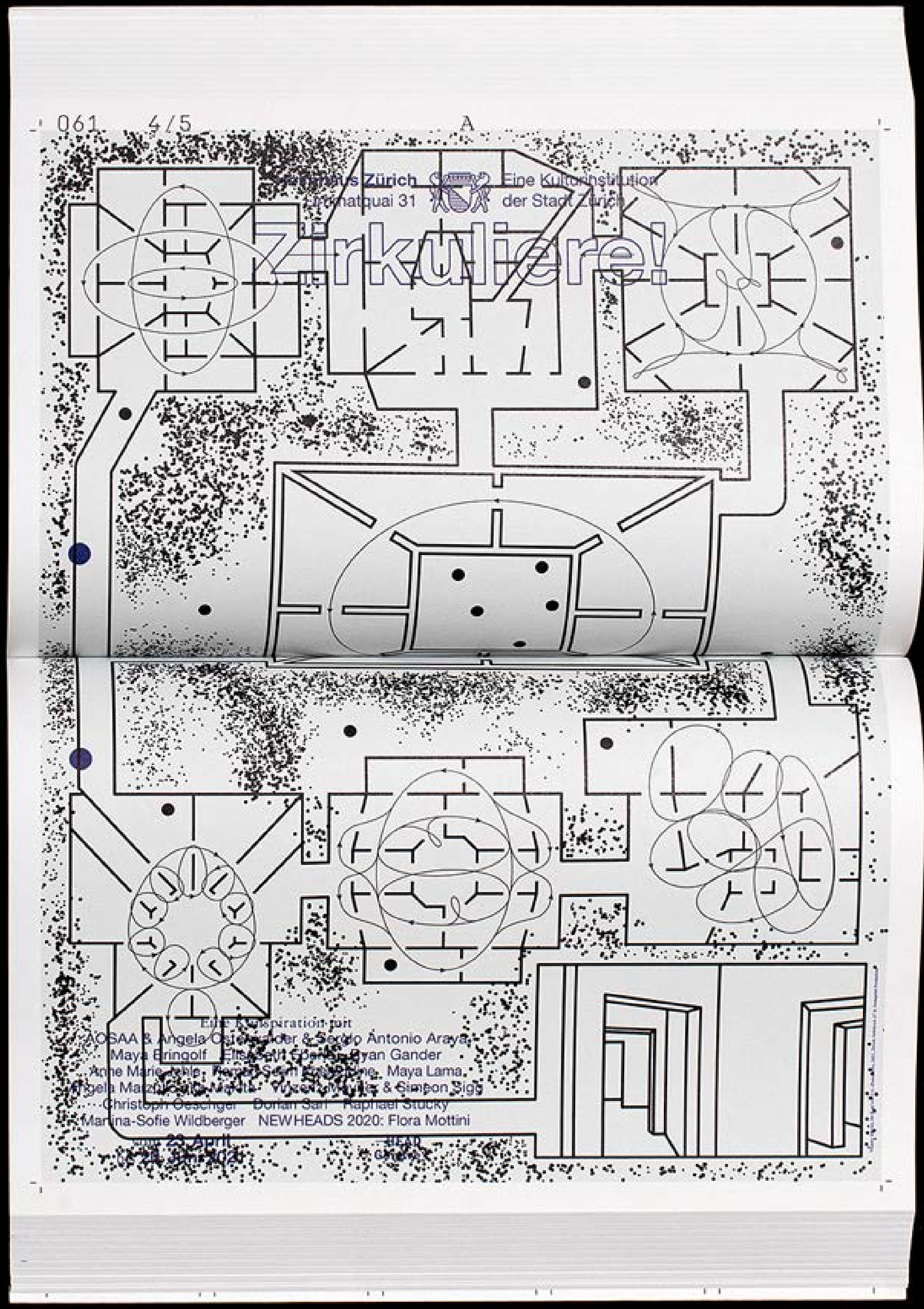

IRRE
DUFTE
HIP
FANTASTICO
SHIRT
GROSSARTIG
TOP
EN DREAM
TUTTI
SENSATIONELL
NETT
FRESH
LÄCK
MIN REISSEND
KNORKE
ER STAUNLICH
CRÈME
KLASSE
PSYCHO
BRUTAL
JÄSS
BÄUMIG
GEIL

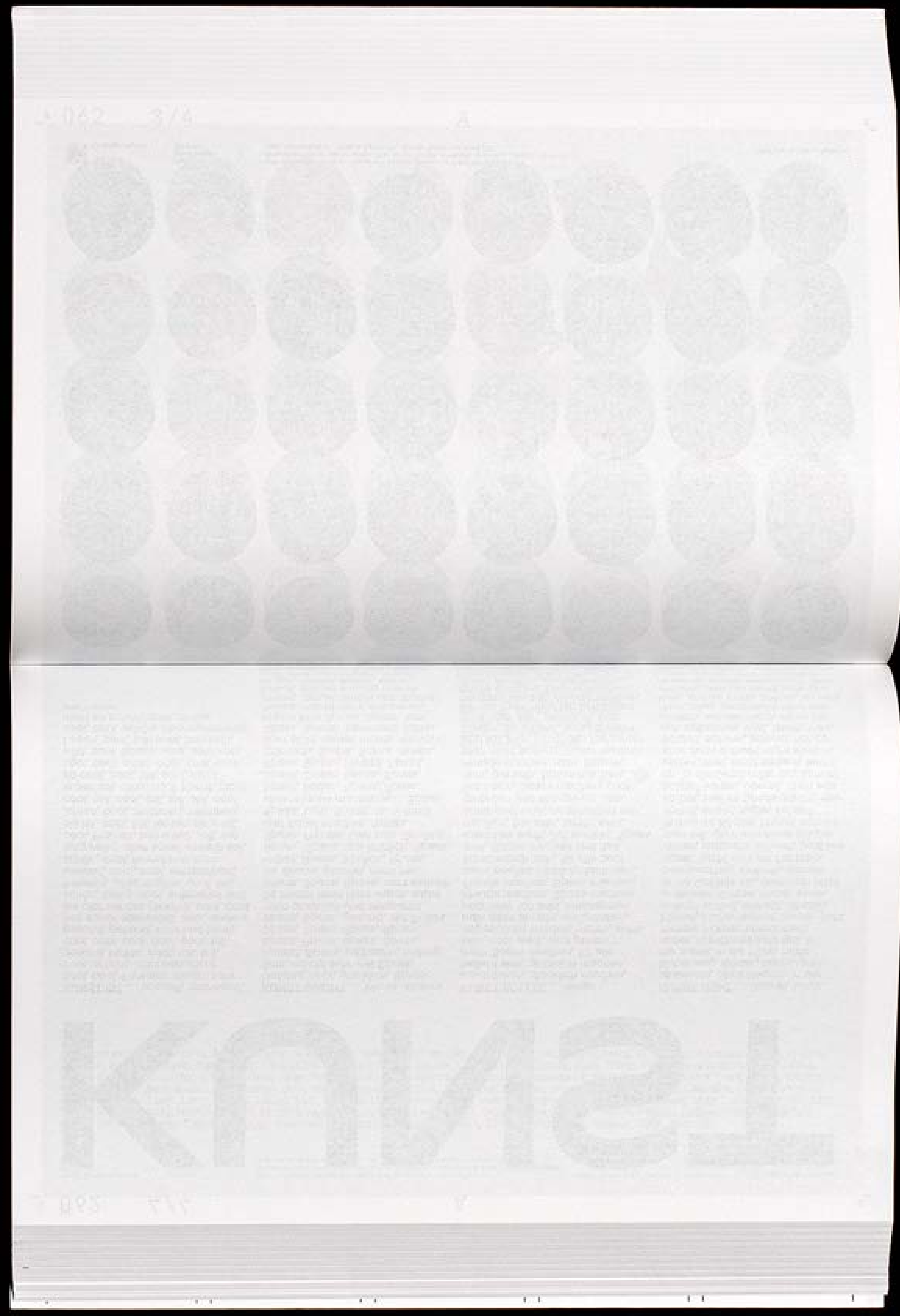
100 BESTE PLAKATE 21 D/A/CH
Jahrgangsdesign, 2022, Claudiabasel

Auszüge aus dem Katalog

3



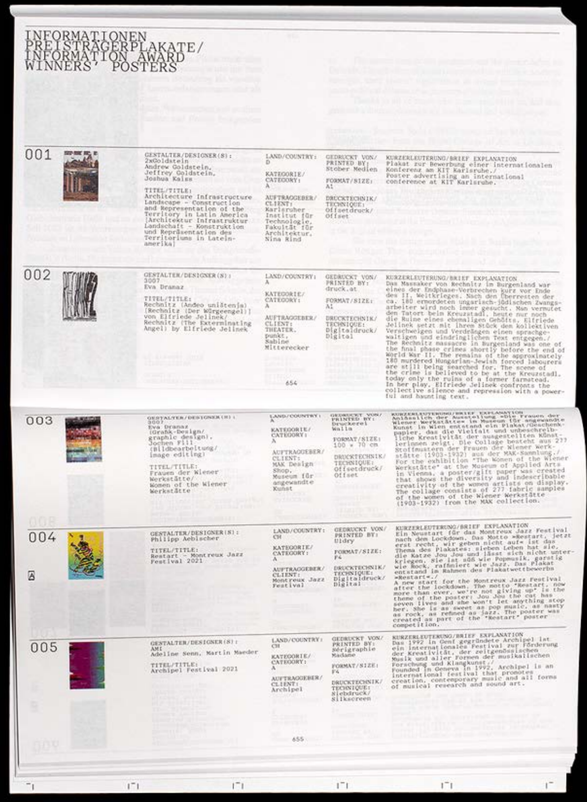


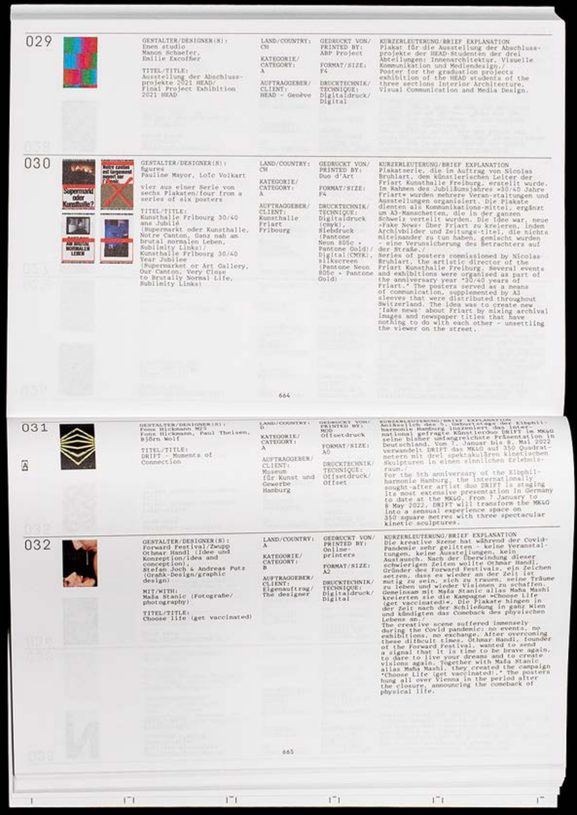





068 5/5 A
Das
Theater


065 2/4 A
1 – 10
OCTOBRE 2021
BIAIS
ALLER-RETOUR
THÉÂTRE
DÈS 8 ANS
STEVEN MATTHEWS
Cie Don't Stop Me Now
Théâtre
AM STRAM GRAM
amstramgram.ch


INFORMATIONEN
PREISTRÄGERPLAKATE/
INFORMATION AWARD
WINNERS' POSTERS
001
002
003
004
005


029
030
031
032



SAY SWISS ARCHITECTURE YEARBOOK 2023/24
Publikation, 2023, Claudiabasel
Verlag: Park Books
Kund:in: S AM und Werk, Bauen + Wohnen
Format: 22 x 32 cm

4

Erstmals bekommt die Schweiz ihr eigenes Architektur Jahrbuch. Dieses spiegelt die enorme Vielfalt des schweizerischen Architekturschaffens und gibt der hohen Qualität von Schweizer Architektur und Baukultur international ein Gesicht.
In 8 Kapitel zeigt das SAY Swiss Architecture Yearbook 36 ausgewählte Projekte. Jedes Kapitel wird von einem Essay begleitet, welche parallel zu den ausgewählten Projekten in einer farbigen Textspalte auf der rechten Seite laufen. Das ermöglicht der Betrachter:in, einen unmittelbaren Bezug zwischen dem Essay und den gezeigten Projekten herzustellen.





Architecture in the Age of Climate Crisis

Eva Stricker

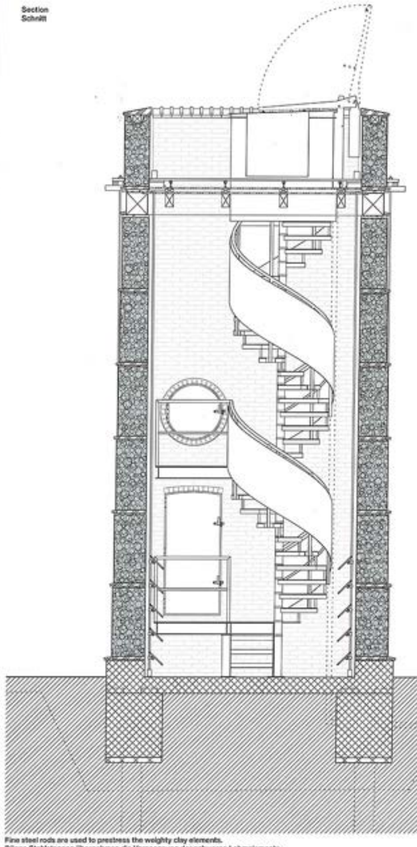
With the climate crisis drawing attention to greenhouse gas emissions, the issue of sustainability has become a genuine focus of architecture. Questioning the origins, processing techniques, and potential reuse of building materials is fundamentally changing how we conceive of, design, and construct architectural projects.

Konstruktion in der Klimakrise

Eva Stricker

Seit die Klimakrise den Blick auf die Treibhausgasemissionen beim Bauen gelenkt hat, ist das nachhaltige Bauen wieder zu einer genuin architektonischen, baukulturellen Herausforderung geworden. Fragen zu Herkunft, Verarbeitung und möglicher Zukunft von Materialien verändern von Grund auf, wie und aus was wir Architektur denken, konstruieren, bauen.

Section
Schnitt



Fine steel rods are used to prestress the weighty clay elements.
Dünne Stahlstangen übernehmen die Vorspannung der schweren Lehmelemente.





edge using prominent steel cables and disc springs. This part of the building is also modular, meaning the entire structure could be dismantled and reassembled at a different location.

Although the decision to employ this "design for disassembly," which is uncommon in earthen architecture, was essentially made due to the fact that the project was only granted a temporary building permit because of the neighboring nature reserve, its impact reaches far beyond its geographic constraints: in a harmonious amalgamation of airy ephemerality and earthy gravitas, the museum tower signals its attempt to not only preserve this ancient craft and respect its traditions, but also to challenge the technique in a constructive manner, adapting it to technological advances, making it fit for the bigger, taller, and more tightly deadlined construction projects of the present.

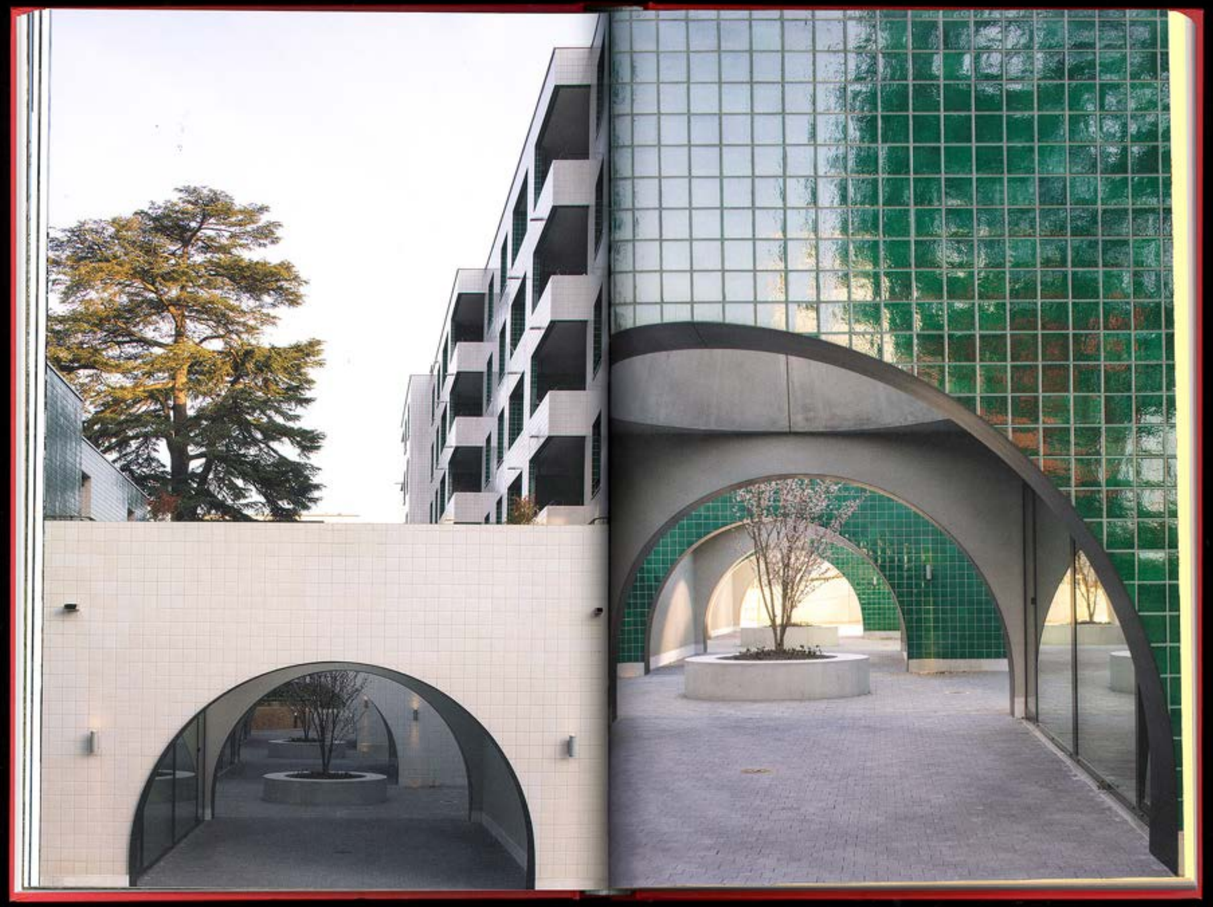
Combining, Evaluating, Adapting

When it came to the extension of the primary school in Riaz (see p. 44–49), which is situated halfway between Fribourg and Montreux, FAZ architectes opted for the fruitful combination of wood and earth. The classrooms inside the wooden structure, which was stipulated in the requirements of the design contest, are formed by walls of double-leaf, unfired earth bricks.[8] These ensure acoustic insulation, provide the building with thermal mass, and help regulate the moisture content of the atmosphere. This project marked the first time that the Geneva-based manufacturer had machine-produced the earth bricks—a trial run of sorts, in preparation for the paradigm shift toward industrial-scale production. The use of machine production meant that the

über die lokalen Zwänge hinaus: In stimmiger Verschmelzung von Flüchtigkeit und Schwere kündet der museale Turm vom Anspruch, das uralte Handwerk nicht nur traditionsbewusst zu pflegen, sondern konstruktiv herauszufordern und mittels technologischer Rationalisierung für grössere, höhere oder knapper terminierte Bauaufgaben der Gegenwart zu rüsten.

Kombinieren, abwägen, weiterbauen

Für die Erweiterung der Primarschule von Riaz (vgl. S. 44–49), auf halbem Weg zwischen Fribourg und Montreux, setzen FAZ Architectes auf die fruchtbare Kombination von Holz und Lehm: Die bereits im Wettbewerb geforderte Holzstruktur wird zwischen den Klassenräumen zweischalig mit ungebrannten Lehmsteinen ausgefacht.[8] Sie stellen die akustische Trennung sicher, bringen thermische Masse ins Haus und helfen, den Feuchtehaushalt zu regulieren. Erstmals wurden die Lehmsteine für diesen Bau vom Genfer Hersteller Terrabloc maschinell gefertigt, als Gastcharge in einer angemieteten Produktionsanlage für Betonsteine – ein Testlauf sozusagen für den Paradigmenwechsel zur industriellen Herstellung. Auf diesem Weg standen die zuvor in Handarbeit gefertigten Steine in wesentlich kürzerer Zeit und zu deutlich niedrigeren Preisen zur Verfügung – ein wichtiger Schritt vom exklusiven Artefakt zum konkurrenzfähigen Bauprodukt. Anders als der Stampflehm werden die Steine mit wenigen Prozent Zement stabilisiert. Das erleichtert ihre Verarbeitung und mindert die hervorragende Ökobilanz im Vergleich zu gebrannten Steinen zunächst kaum. Die Verunreinigung



Zollhaus Zurich



Concerts overlooking the sea of train tracks outside, beekeeping in the rooftop garden, or building your own wooden tower to live in – all this is possible in the Zollhaus, the urban "mixing machine," even in the most compact of spaces. The swathe of disused railway land at the buzzing border between districts 4 and 5 of Zurich was one of the last undeveloped spaces in such a central area of the city. After the SBB (Swiss Federal Railways) had built upscale residential buildings and commercial properties along the tracks, political pressure forced them to make at least one plot of land available for non-profit residential property development. A shared residential and working environment emerged a result, whose future inhabitants were consulted at every stage of its creation.
The three buildings leave open a view of the neighboring train lines. The roof of the structure that forms the base of all three contains commercial spaces and shops and is open to the community as a terrace.
The gray of the corrugated fiber-cement panels gives the buildings a subdued appearance and invites us to focus instead on the lively activity inside. The three-storied forum acts as the hub of the community. It connects the various levels with one another and with the neighborhood. Higher up, it transitions into a more private setting, with shared apartments, classic studio apartments, and family apartments arranged around a tranquil courtyard. The individual living spaces are kept deliberately modest, with thirty square meters for each resident – one-third less than the Swiss average. One special feature of the building is the loft-style living known as Hallenwohnen. Inspired by Zurich's squatting scene, residents of the two-story halls can fit out these spaces to meet their needs, while also testing out new forms of communal living. –jk

Address:
111–121 Zollstrasse, Zurich

Client:
Genossenschaft Kalkbreite, Zurich

Architect:
Enmann Fischer Partner, Zurich

Landscape architecture:
Koepfli Partner Landschafts-Architektur, Lucerne

Structural engineering:
WP Bauingenieure, Zurich

Use:
50 apartments, commercial occupancy, cafés/restaurants, cultural spaces, childcare facilities

Floor space:
15,500 m²

Floor space ratio:
3.2

Construction costs:
CHF 51 million

Timeline:
Design competition held in 2014; planning begun in 2015; construction begun in 2018; first occupancy in 2021

Images:
Annett Landsmann
Martina Meier (p. 60)

Zollhaus Zürich



Konzerte mit Blick auf das Gleismeer, Imkern im Dachgarten oder Wohnen in einem selbstgebauten Holzturm – all das ermöglicht das Zollhaus, die urbane «Mischmaschine», auf engstem Raum. Die Bahnbrache am pulsierenden Übergang der Stadtkreise 4 und 5 gehörte zu den letzten unbebauten Flächen an so zentraler Lage. Nachdem die SBB entlang des Gleisfelds vor allem Wohn- und Geschäftshäuser im hochpreisigen Segment entwickelt hatten, zwang politischer Druck sie, zumindest eines der Grundstücke für den gemeinnützigen Wohnungsbau bereitzustellen. So konnte eine gemeinschaftliche Wohn- und Arbeitswelt entstehen, an deren Entstehungsprozess künftige Bewohnerinnen und Bewohner von Anfang an partizipativ mitwirkten.
Die drei Gebäude gewähren Durchblick auf das Gleisfeld. Das Dach ihres gemeinsamen Sockelbaus mit Gewerberäumen und Laterienläden steht dem Quartier als Terrasse offen.
Das Grau der gewellten Faserzementplatten gibt den Häusern einen nüchternen Ausdruck und lenkt den Fokus umso mehr auf das bunte Treiben im Inneren. Das dreigeschossige Forum bildet die Drehscheibe des öffentlichen Lebens. Es verbindet die verschiedenen Ebenen miteinander und mit dem Quartier. Weiter oben findet es seine privatere Fortsetzung. Um einen ruhigen Wohnhof gruppieren sich Wohngemeinschaften, klassische Studios und Familienwohnungen. Der individuelle Wohnraum ist bewusst knapp bemessen, 30 Quadratmeter stehen pro Person zur Verfügung, das ist ein Drittel weniger als im Schweizer Durchschnitt. Eine Besonderheit ist das «Hallenwohnen». Inspiriert von der Zürcher Besetzerszene können die Bewohner und Bewohnerinnen der zweigeschossigen Hallen diese nach eigenen Bedürfnissen gestalten und ausbauen und gleichzeitig neue Formen des Zusammenlebens erproben. –jk

Adresse:
Zollstrasse 111–121, Zürich

Bauherrschaft:
Genossenschaft Kalkbreite, Zürich

Architektur:
Enmann Fischer Partner, Zürich

Landschaft:
Koepfli Partner Landschafts-Architektur, Luzern

Tragwerk:
WP Bauingenieure, Zürich

Nutzung:
50 Wohnungen, Gewerbe, Gastronomie, Kultur, Kindergarten

Geschossfläche:
15 500 m²

Ausnützungsziffer:
3.2

Bausumme:
CHF 51 Mio.

Chronologie:
2014 Offener Wettbewerb;
2015 Planungsbeginn;
2018 Baubeginn;
2021 Bezug

Fotos:
Annett Landsmann
Martina Meier (S. 60)

are thereby open to all, as well as community spaces. All of these serve as points of contact and an invitation to the neighborhood and the city; they are a result of the aspiration to give something back to society.

Where profit-oriented investors make calculations that lead them to reject these places, not-for-profit developers, especially younger cooperatives, have the courage to take a certain risk. Not because they are naive, but because they are motivated by a different attitude. Not-for-profit cooperatives not only withdraw land from real estate speculation, they also socialize it at the same time. Ownership is not individual, but based on collectives working in solidarity. Vital small clustered neighborhoods are emerging in which the producers of the city are simultaneously its consumers. This has significant implications for the way people identify with a specific place.

Appropriated & Consolidated

What are our most important (and globally scarce) resources? Water and land. And both can be privatized in Switzerland—as is the case in most other countries in the world. This means that, in case of doubt, a single person ultimately determines who may have access to these resources. But what if the opposite happens, what if they are appropriated according to collective and inclusive principles? Then they become spatial resources that make up a part of the city, a spatial commons, which are oriented toward common use. Real commons,[6] socialized resources that are readily accessible to everyone at any time of day or night, free of charge, can only exist in public space. The events

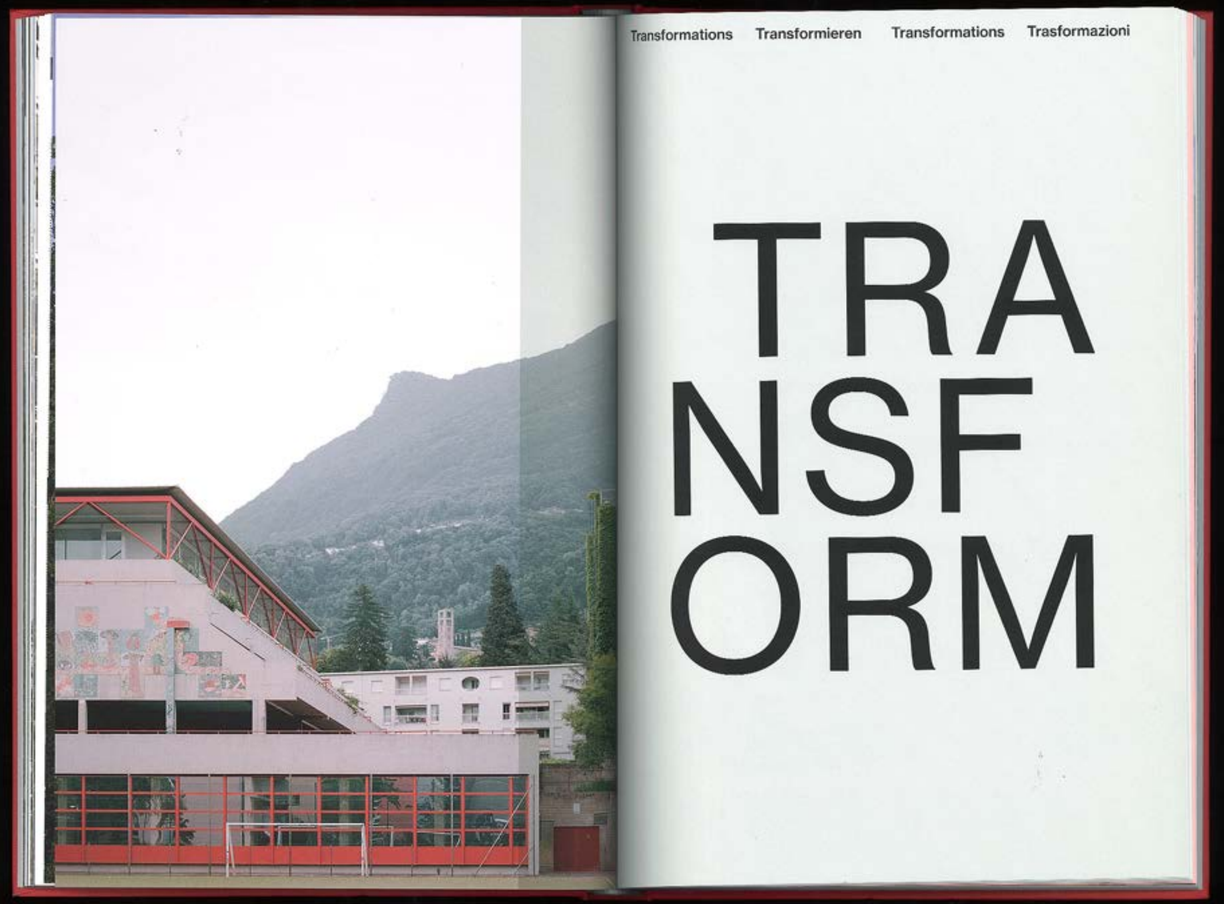
attraktive Aussenräume, konsumfreie Orte mit Zugang möglichst für alle sowie Gemeinschaftsräume. All dies sind Anknüpfpunkte und Einladungen an Quartier und Stadt, sie resultieren aus dem Anspruch, der Gesellschaft etwas zurückgeben.

Wo renditeorientierte Investoren rechnen und abwinken, haben gemeinnützige Bauträgerinnen, vor allem jüngere Genossenschaften, den Mut, ein gewisses Risiko zu tragen. Nicht, weil sie naiv sind, sondern weil sie eine andere Haltung verkörpern. Gemeinnützige Genossenschaften entziehen das Land nicht nur der Spekulation, sie vergesellschaften es zugleich. Nicht die oder der Einzelne besitzt, sondern das solidarische Kollektiv. Es entstehen vitale Kleinzentren, bei denen die Produzentinnen von Stadt gleichzeitig ihre Konsumenten sind. Und das ist bedeutend, auch für die Identifikation mit dem Ort.

Angeeignet und verstetigt

Was sind unsere wichtigsten (und global betrachtet knappsten) Ressourcen? Wasser und Boden. Und beide können in der Schweiz – und in den meisten anderen Ländern der Welt – privatisiert werden. Dann entscheidet im Zweifel eine einzelne Person darüber, wer Zugang erhält. Wenn aber genau das Gegenteil geschieht, sie inklusiv und kollektiv angeeignet werden? Dann werden sie zu räumlichen Ressourcen der Stadt, *Spatial Commons*, die sich am gemeinsamen Gebrauch orientieren.

Echte *Commons*, vergemeinschaftlichte Ressourcen,[8] zugänglich für alle, zu jeder Tages- und Nachtzeit, konsumfrei und niederschwellig, kann es nur im öffentlichen Raum geben.



Transformations Transformieren Transformations Trasformazioni

TRA NSF ORM



Section
Coupe



The three-story upward extension is a concrete construction. The apartments have views on two sides; staggered room heights create spatial qualities that recall detached family homes.
Relèvement de trois étages en construction massive. Les appartements sont orientés sur deux côtés, les hauteurs de pièces en dégradé rappellent les maisons individuelles.

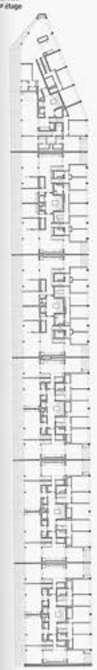
7th floor
7e étage



Above the apartments on the seventh floor, the width of the building contracts.
Au-dessus du 7e étage avec des appartements sur un niveau, le plan de base fait un décrochement.

Upward Extension on the Rue de Lausanne
Surélévation Rue de Lausanne

8th floor
8e étage



Maisonette apartments occupy the eighth and ninth floors.
Des appartements en duplex se partagent les 8e et 9e étages.

Isabel Concheiro,
Marc Frocheaux

Toward an "Umbaukultur"

Vers une «Umbaukultur»

It is easy to demolish an existing building and then construct something new and generic based on familiar solutions. Transformation, on the contrary, demands a labor of analysis and adaptation, and hence a different architectural approach from the one taught in architecture schools up until recently,[3] and sustained by an economic system based on the pursuit of short-term gains. This essay therefore proposes to reconsider transforming existing buildings as a central architectural practice, a culture—*Umbaukultur*, renovation culture—which ought also to become the primary activity of architects in Switzerland, given the rarity of building land and the urgent need to halt the demolition of what is already there. What exists needs to be seen as a precious resource,[4] and this within the ambit of a more general Swiss culture of maintenance, which tends to prevent buildings from reaching a state that would justify their demolition.

Based on the four projects discussed here, we elaborate four postulates opening onto ways of reflecting on the contemporary architectural project: transformation is a vector of typological innovation; a work of extension in four dimensions; a narrative endeavor, a reanimation; and finally, it is an incremental adjustment making it possible to keep pace with social changes.

Innovate

The project of vertically extending the building situated on the Rue de Lausanne in Geneva (see p. 148–151) a came out of an architectural competition organized by a private client—an occurrence rare enough to warrant mention here. The existing building is a large six-story block in reinforced concrete,

Il est facile de démolir et de reconstruire des immeubles génériques à partir de solutions connues. Transformer exige au contraire un travail d'analyse et d'adaptation, donc une approche architecturale qui diffère de celle enseignée jusqu'à récemment dans les écoles[3] et soutenue par un système économique basé sur des logiques de rendement à court terme. Cet essai propose donc de la considérer à nouveau comme une pratique centrale de l'architecture, une culture – l'*Umbaukultur* – qui devrait par ailleurs s'imposer comme l'activité majeure des architectes en Suisse, étant donné la raréfaction des terrains à bâtir et l'urgence de stopper la démolition de l'existant. Il s'agit de considérer l'existant comme une ressource précieuse[4], tout en s'inscrivant dans une culture suisse de la maintenance, qui ne laisse pas (en général) les bâtiments arriver à un état qui justifie leur démolition.

À partir des quatre projets rassemblés dans le recueil, nous formulons quatre postulats qui ouvrent des pistes de réflexion pour le projet d'architecture contemporain : la transformation est un vecteur d'innovation typologique ; elle est un travail de prolongation en quatre dimensions ; une œuvre narrative, une *réanimation* ; enfin, une adaptation incrémentale qui permet d'accompagner les évolutions sociétales.

Innover

La surélévation de l'immeuble sis rue de Lausanne à Genève (voir p. 148–151) a été projetée lors d'un concours sélectif organisé par un maître d'ouvrage privé ; cela est suffisamment rare pour qu'on le mentionne ici. L'immeuble est une grande





Preservation Is Progressive

Silke Langenberg, Stefan Wuelfert

The principles of preservation are considered conservative. However, in the era of climate change, the common practice of demolishing old buildings and replacing them with new ones is becoming less and less defensible; the future lies in the responsible treatment of the existing building stock. In this regard, architecture and real estate have a lot to learn from the methods of landmark preservation.

Bewahren ist fortschrittlich

Silke Langenberg, Stefan Wuelfert

Der Grundsatz des Bewahrens gilt als konservativ. Doch im Zeichen der Klimakrise ist die gängige Praxis von Abbruch und Ersatzneubau immer weniger vertretbar; die Zukunft liegt in der Pflege und in einem verantwortungsvollen Umgang mit dem Bestand. Dabei können Architektur und Immobilienwirtschaft viel von der Methodik der Denkmalpflege lernen.



Out in the World | In der Welt | Dans le monde | Nel mondo

BEYOND

L: Location / Adresse / Adresse / Indirizzo
A: Architects / Architekten / Architectes / Architetti
C: Client / Bauherrschaft / Maître d'ouvrage / Committenza
D: Date of completion / Fertigstellung / Achèvement / Completamento dei lavori
I: Image / Foto / Photo / Foto



Erweiterung Schulhaus Sonnenberg, Adliswil

L: Särlistrasse 12, Adliswil ZH
A: Oxid Architektur, Zürich
C: Stadt Adliswil
D: Mai 2021
I: René Dürr



Modulare Schulraumerweiterung, Bellach

L: Dorfstrasse 7a, Bellach SO
A: Verve Architekten, Biel-Bienne
C: Gemeinde Bellach
D: Oktober 2021
I: Stefan Hofmann



Umbau Kindergarten Alte Post, Hunzenschwil

L: Poststrasse 1, Hunzenschwil AG
A: Weber Weber Architekten/ Scheid Schärer Architekten, Zürich
C: Einwohnergemeinde Hunzenschwil
D: August 2021
I: Jason Klimatsas



Erweiterung Schulhaus Hagen, Altdorf

L: Bahnhofstrasse 36, Altdorf UR
A: knüselleibundgut, Zürich
C: Gemeinde Altdorf
D: August 2020
I: Rasmus Norlander



Haus Russi, Andermatt

L: Mariahilfgasse 12, Andermatt UR
A: Baumann Lukas Architektur, Basel
C: Privat
D: November 2020
I: Boris Haberthür



Casa Carolina, Soglio

L: Gassa Sott i Copp 5, Soglio GR
A: Ruinelli Associati, Soglio
C: privato
D: 2021
I: Vaclav Sedy



Haus in Bassersdorf

L: Schatzacker 102, Bassersdorf ZH
A: Stefan Wülser Architektur, Zürich
C: privat
D: Oktober 2020
I: Stefan Wülser



Umbau Stallscheune Riederalp

L: Fleschstrasse 16a, Riederalp VS
A: Atelier Summermatter Ritz, Brig
C: privat
D: September 2022
I: Atelier Summermatter Ritz



Auf Borg II, Mauren

L: Auf Borg 19, Mauren FL
A: Schneider Türtscher, Zürich
C: Privat
D: August 2020
I: Schneider Türtscher

L: Location / Adresse / Adresse / Indirizzo
A: Architects / Architekten / Architectes / Architetti
C: Client / Bauherrschaft / Maître d'ouvrage / Committenza
D: Date of completion / Fertigstellung / Achèvement / Completamento dei lavori
I: Image / Foto / Photo / Foto



Floating Realities, Genève

L: Rue Prévost-Martin 23, Genève
A: BUREAU, Genève
C: Origin, Genève
D: octobre 2020
I: Dylan Perrenoud



Neubau Hallenbad, Appenzell

L: Sitterstrasse 15, Appenzell
A: Peter Moor Architekten, Zürich
C: Kanton Appenzell Innerrhoden
D: Juni 2022
I: Roger Frei



Centre Nautique, Nant

L: Chemin des Cordilis 6, Nant FR
A: Atelier Pulver Architectes, Nant
C: Commune de Mont-Vully
D: juin 2021
I: Thomas Telley



Haus im Hof, Basel

L: Matthäusstrasse 7, Basel
A: Pierizzonaki Toews, Basel/ GFA Gruppe für Architektur, Zürich
C: Privat
D: Juni 2021
I: Simone Bossi



Risoux – extension entre deux immeubles d'habitation, Lausanne

L: Chemin du Risoux 3–5, Lausanne
A: Bolley Pellini Architectes/ M-AP Architectes, Lausanne
C: privé
D: janvier 2021
I: Daniela & Tonatiuh



Neubau Hofgebäude, Basel

L: Thiersteinerallee 9a, Basel
A: Luca Selva Architekten, Basel
C: CPV/CAP Pensionskasse Coop, Basel
D: Januar 2021
I: Yohan Zerdoun



Crèche Route de Frontenex, Genève

L: Route de Frontenex 54, Genève
A: Lacroix Chesaex, Genève
C: Ville de Genève
D: décembre 2021
I: Olivier di Gianbattista



Transformation en autoconstruction, Carouge

L: Route des Jeunes 43, Carouge GE
A: Saas Sàrl, Carouge
C: privé
D: juin 2021
I: Saas Sàrl



Umbau «Blauer Mann», Basel

L: Freie Strasse 44, Basel
A: Baumann Lukas Architektur, Basel
C: Privat
D: Oktober 2021
I: Boris Haberthür

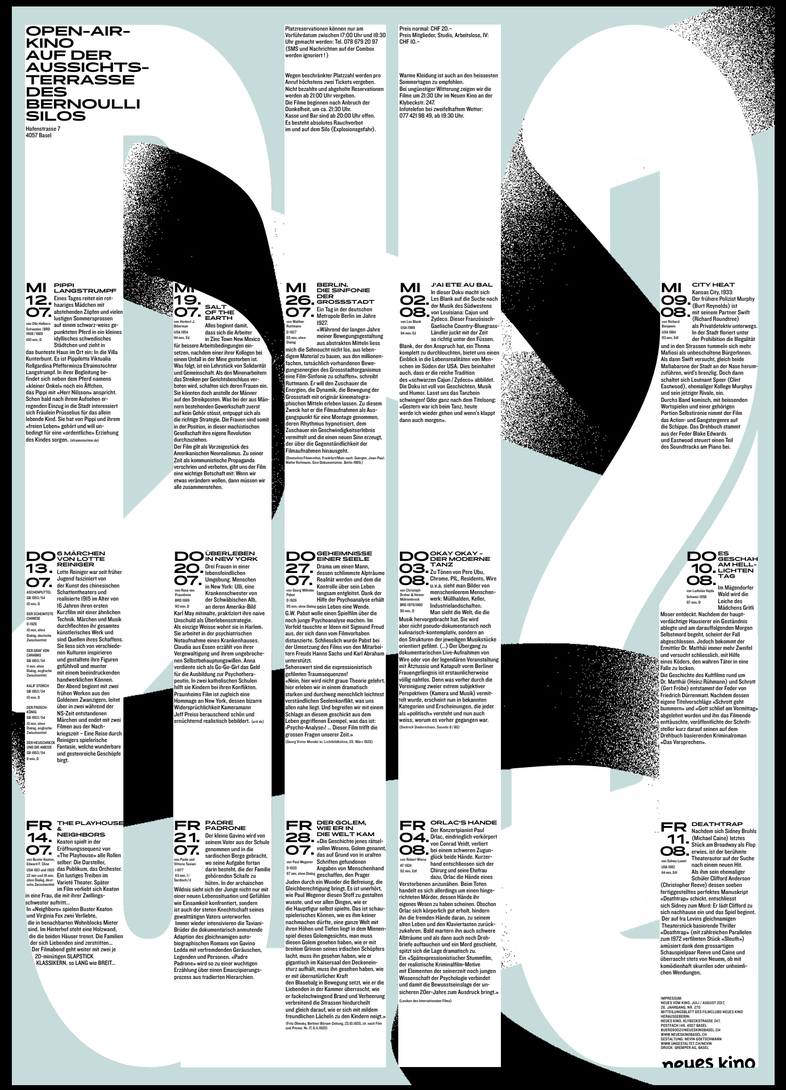

KINO
KINO
KINO
KINO
KINO
KINO
KINO
KINO
KINO
KINO
KINO
KINO

NEUES KINO + SILO KINO
Gestaltung Programmplakat, 2015–2023, selbständig
Kund:in: neues kino basel
Format: A2 (Silo Kino) und A3 (neues kino)
Drucktechnik: Offset

Der Verein «neues kino basel» betreibt ein kleines unabhängiges Kino in Basel. Die Programmgestaltung richtet sich nicht nach gewinnorientierten Gesichtspunkten; vielmehr sollen politisch unbequeme, ästhetisch innovative oder regional brisante Werke zur Aufführung kommen. Für die Gestaltung des Monatsprogramms das Programm des dazugehörigen OpenAir Kinos «Silo Kino» werden wechselnde Gestalter:innen aus Basel angefragt, die unentgeltlich aber dafür frei in der Umsetzung das Plakat entsprechend dem Monatsthema gestalten.
Für die Monatsprogramme vom neuen kino basel sind jeweils zwei Pantone Farben möglich, für das Silo Kino deren drei.

Programmplakate für das OpenAir Kino «Silo Kino». Bei dieser Ausgabe wurden ausschliesslich Filme auf 16mm Band gezeigt.





Programmplakat für das «Silo Kino» 2021. Das OpenAir Kino fand jeweils auf dem Bernoulli Silo in Basel statt. Die weisse Fläche nimmt Bezug auf die prägnante Form des Silos.



Open Air Kino auf der Aussichtsterrasse des Bernoulli-Silos

Hafenstrasse 7
4057 Basel

Platzreservationen können am Vorführdatum zwischen 17 Uhr und 19:30 gemacht werden: Tel.: 075 679 20 97. Wegen beschränkter Platzzahl werden pro Anruf höchstens vier Tickets abgegeben. Die Kasse ist ab 20 Uhr geöffnet, nicht bezahlte und abgeholte Reservationen werden dort ab 21 Uhr vergeben. Die Filme beginnen nach Anbruch der Dunkelheit (ca. 21:30). Es besteht absolutes Rauchverbot im Silo-Gebäude (Explosionsgefahr). Warme Kleidung ist auch an den heissesten Sommertagen zu empfehlen. Bei ungünstiger Witterung zeigen wir die Filme um 21:30 im Neuen Kino an der Klybeckstrasse 247. Infotelefon bei zweifelhaftem Wetter: 077 421 68 49 (ab 19:30). Preise: Normal 20 CHF. Mitglieder, Studis, Arbeitslose, IV, Kulturlegi 10 CHF. Bezahlung nur mit Bargeld. Als Teil des Schutzkonzepts müssen die Personendaten erhoben werden. Im Übrigen gelten die aktuellen Corona-Schutzmassnahmen.

21.7. Mittwoch →

von Charlie Chaplin
USA 1925, 81'
stumm/engl. Zwischentitel

The Gold Rush

Wer kennt die Szene nicht: Der Tramp (Charlie Chaplin) kocht mit viel kulinarischem Geschick seinen rechten Schuh, um ihn dann samt Schaft und Senkel zu verspeisen. Eingebettet ist die Szene in einen Film, der von Menschen erzählt, die Gold suchen und neben dem Edelmetall auch ihr persönliches Glück in Form von Liebe finden. Chaplin thematisiert und kritisiert auf gewohnt liebevolle Art und mit einer gehörigen Portion Slapstick den Materialismus seiner Zeit. In Chaplins Augen sein bester Film: «mit diesem Film möchte ich in Erinnerung bleiben».

22.7. Donnerstag →

von Rosa von Praunheim
BRD 1980, 95', Deutsch

Rote Liebe Wassilissa

Der Versuch des Regisseurs Rosa von Praunheim, eine Novelle der russischen Revolutionärin Alexandra Kollontai (1872–1952) zu verfilmen – mit chaotischem Resultat: Nachdem eine erste Fassung unbefriedigend ausfiel, montierte Praunheim kurzerhand auf Video aufgenommene Interviewausschnitte mit Statements der selbsternannten «Sexualreformerin» Helga Goetze in die fiktive Handlung und schuf damit eine sonderbare Mischung aus Dokument und schwülstig-schrägen, bewusst dilettantisch inszenierten Spielszenen. Grundthese: Weibliche Emanzipation bleibt unvollständig, wenn sie neben der politischen nicht auch die sexuelle Befreiung umfasst. Eine wüste Provokation! (Lexikon des internationalen Films)

23.7. Freitag →

von Fred Zinnemann
USA 1952, 85'
dt. Synchronfassung

High Noon

Dieser Klassiker stellt neben seinem filmhistorischen Wert als einer der populärsten und meistausgezeichneten Filmen der 1950er Jahre «eine bittere Abrechnung mit der McCarthy-Ära» dar. Der Drehbuchautor Carl Foreman war 1951 auf die «Schwarze Liste» des Kommunistenjägers geraten und hat in dem Stoff eigene Erfahrungen verarbeitet. (Lexikon des Internationalen Films)

28.7.

von Slatan Dudow
Deutschland 1932,
80', Deutsch

Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?

Kuhle Wampe ist ein Spiel-, Dokumentar- und Propagandafilm aus der Zeit der Weimarer Republik. Am Drehbuch arbeitete Bertolt Brecht wesentlich mit, die Musik stammt von Hanns Eisler. Kuhle Wampe hiess ein Zeltplatz am Grossen Müggelsee, wo Teile des Filmes spielen. Eine zentrale Szene des Filmes stellt die Heimfahrt mit der S-Bahn dar, in der sich die Hauptprotagonisten sowie einige Arbeiter mit bürgerlichen und wohlhabenden Männern und Frauen über die Folgen der Weltwirtschaftskrise streiten. Einer der Arbeiter bemerkt, dass die Wohlhabenden die Welt sowieso nicht verändern werden, worauf einer dieser fragend erwidert, wer denn stattdessen die Welt verändern könne. Gerda antwortet: «Die, denen sie nicht gefällt.»

29.7.

von Monika Treut
Deutschland/USA 1992,
81', Englisch/Deutsch mit
dt. Untertiteln. Ab 18 Jahren

Female Misbehaviour

Drei Frauen und ein Transgender-Mann reden in vier provokativen Kurzfilmen ohne Umschweife über ihre Sexualität. Carol, New Yorker Aktivistin in der lesbischen Lederszene, erzählt über ihre lustvollen SM-Selbstinszenierungen. Ellen Steinberg lebt ihren exhibitionistischen, sexpositiven Feminismus als Annie Sprinkle im Pornofilm und in überdrehten Erotik-Performances. Die Kulturwissenschaftlerin Camille Paglia mischt als «academic rottweiler» in scharfen Dialogen feministische Selbstverständlichkeiten auf. Die körperlichen und seelischen Transformationen der lesbischen Anita zum heterosexuellen Max Valerio sind Thema des letzten Films.

Ein Dokument unbequemer weiblicher Selbstermächtigung. Schonungslos direkt, herausfordernd und explizit. Ab 18 Jahren.

30.7.

von Wallace Worsley
USA 1923, 98',
stumm/dt. Zwischentitel

The Hunchback of Notre Dame

Paris im späten Mittelalter: Der missgestaltete Quasimodo verliebt sich in die schöne Zigeunerin Esmeralda, die auch die Begehrlichkeiten etlicher anderer Männer weckt. Im Lauf der Auseinandersetzungen um ihre Person muss sie erkennen, dass in erster Linie die Reinheit des Herzens und die Schönheit der Seele zählen. Die erste monumentale Verfilmung von Victor Hugos Romanklassiker. Die für damalige Verhältnisse rasant geschnittene Fassung war lange Zeit prägend für das Genre des Monumentalfilms und ebnete die Karriere des wunderbaren Hauptdarstellers Lon Chaney. (Lexikon des internationalen Films)

4.8.

von James Benning
USA 2000, 91',
ohne Dialog

LOS

35 unbewegte Einstellungen porträtieren die Gegend rund um Los Angeles, aber auf der Tonspur und in den exakt komponierten Bildrahmen passiert mehr als man denkt. Manchmal zeigt Bennings Film gänzlich unbevölkerte Orte (bzw. solche, an denen die Menschen wie weggepackt in ihren Fahrzeugen verweilen); auch dies betont seine Opposition zum herkömmlichen Erzähl- und Blickregime. Gleichzeitig gewinnt die unkonventionelle, aber keineswegs unzugängliche Form der Erzählung mit jeder Einstellung an Spannung, indem sich formale Elemente ergänzen, wiederholen oder kontrastieren. Paradoxerweise scheinen die Dinge gleichzeitig klarer und geheimnisvoller zu werden. Irgendwann, in einer der unvergesslichsten Einstellungen von Los, wird eine austauschbar elende Kreuzung im Schatten des darüber donnernden Jumbos zu etwas ganz Einzigartigem. (Österreichisches Filmmuseum)

5.8.

von Alfred Weidenmann
Österreich/Frankreich
1961/62, 97', Deutsch

Julia, Du bist zauberhaft

Seit 20 Jahren ist Julia (Lilli Palmer) der Star im Londoner Theater ihres Ehemannes Michael (Charles Boyer). Ihr Mann ist ihr treu ergeben, doch die Ehe hat für Julia an Reiz verloren. Als der junge Steuerberater Tom (Jean Sorel) um sie wirbt, lässt sie sich amüsiert auf das Spiel ein. Aber aus dem Spiel wird bald Ernst: Julia stürzt mit Tom in eine leidenschaftliche Affäre, die für beide überraschend enden wird.

Die unvergessene Lilli Palmer brilliert in der Titelrolle der geistreichen, seinerzeit sehr gewagten Somerset-Maugham-Verfilmung. Von Regisseur Alfred Weidenmann («Scampolo», «Die Buddenbrooks») elegant inszeniert, wartet der Film mit einer deutsch-französischen Starbesetzung auf. (DVD-Filmbeschrieb)

6.8.

von Georg Wilhelm Pabst
Deutschland 1929, 95',
stumm/dt. Zwischentitel

Tagebuch einer Verlorenen

Die junge Thymian, verführt von einem Assistenten ihres Apotheker-Vaters und schwanger mit einem unehelichen Kind, wird von ihrer Familie verstossen und in ein Heim gesteckt. Nach ihrer Flucht zieht sie in eine Grossstadt, wo sie zur Attraktion und zum Mittelpunkt eines Bordells wird, bevor sie sich in einem neuen Zuhause ein neues Leben aufbaut.

Der Film ist die Geschichte einer Verführung, einer Verdrängung, einer Ablehnung, einer dunklen Wiedergeburt. Thymian ist gleichzeitig Subjekt und Objekt, Opfer und Biographin; ein Querschnitt einer Gesellschaft und die Geschichte einer Frau, die lernt zu leiden und schliesslich zu rebellieren. Ein Werk von grosser Qualität, das trotz der Zensurschnitte der damaligen Zeit eine heftige und provokante Gesellschaftskritik bleibt; erotisch, brisant und in der Konfrontation mit der sadistischen Gewalt aufwühlend. In der Hauptrolle die schülernde Louise Brooks.

11.8.

von Robert Bresson
Frankreich 1976, 88',
Französisch/dt. Untertitel

Le Diable Probablement

Die Verwüstung der Natur, die Zerstörung der Städte, die Verkehrsmittel, welche die Menschen vereinzeln, die Verwaltung der Phantasie und des Bewusstseins, die Machtapparate. Diesen Gewalten steht Charles, steht der Film gegenüber. Le diable probablement ergreift Partei. Dokumentarische Sequenzen mischen sich mit fiktiven. Sie durchdringen einander gegenseitig, die dokumentarischen Teile liefern nicht bloß Anschauungsmaterial zu Charles' Thesen, sondern sie werden zu Visionen des Schreckens, sie könnten der schwarzen Utopie eines Sci-Fi-Films entstammen. (Stefan Schädler)

12.8.

von Les Blank
USA 1976, 59', Original mit
engl. Untertiteln/
von Dudley Murphy
USA 1929, 16', Englisch

Chulas Fronteras / St. Louis Blues (Vorfilm)

Les Blanks Filme vibrieren vor Leben. In diesem Dokumentarfilm stehen die an der texanisch-mexikanischen Grenze lebenden Chicanos im Fokus. Anhand ihrer Musik, des Norteños, werden Erfahrungen und Lebenswirklichkeiten der bäuerlichen Migrantinnen gezeigt. Der Film enthält Material über die Wurzeln der Musik, legt aber besonderes Augen- und Ohrenmerk auf Musik als Form des sozialen Protests gegen Unterdrückung.

Als Vorfilm zeigen wir einen frühen Tonfilm mit Bessie Smith, der Kaiserin des Blues. Diese filmische Adaption des Liedes «Saint Louis Blues» handelt von einer einsamen von ihrem Mann zurückgelassen Frau, die ihren Kummer in die Welt singt: «I got the Saint Louis Blues; just as blue as I can be/ He's got a heart like a rock cast in the sea/ Or else he wouldn't have gone so far from me»

13.8.

von Margarethe von Trotta
DSSR/BRD 1986,
123', Deutsch

Rosa Luxemburg

«Ich fühle mich in der ganzen Welt zu Hause, wo es Wolken und Vögel und Menschentränen gibt.» (Brief an Mathilde Wurm, 16. Februar 1917)

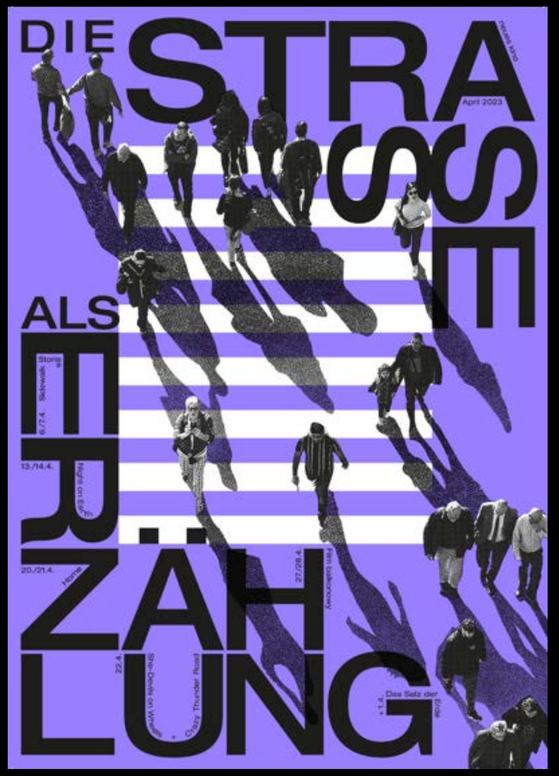
Heuer jährt sich der Geburtstag dieser grossen Heldin der Arbeiterinnen-Bewegung – Grund genug die filmische Umsetzung ihres Lebens durch Margarethe von Trotta auf dem Silo zu zeigen! Die kämpferische Sozialistin und Kriegsgegnerin wird durch eine Mischung aus Dokumentar- und Spielfilmszenen porträtiert. Die Hauptdarstellerin Barbara Sukowa weiss es brillant, die emotionale Kraft der Worte Luxemburgs umzusetzen, die für die Dialoge aus über 2'500 Briefe an Freundinnen und Genossinnen zusammengetragen wurden. Was bleibt, ist eine Ermutigung, utopisches Denken in die Tat umzusetzen.

Impressum: Neues vom Kino, Juli/August 2021, 21. Jahrgang, Nr. 306; Mitteilungsblatt des Filmclubs neues kino Basel, erscheint mindestens 10 Mal im Jahr. Herausgeberin: neues kino, Büro, Lindenberg 23, 4058 Basel, buero9000@neueskinobasel.ch, www.neueskinobasel.ch; Gestaltung: Nevin Goetschmann; Druck: Schwarz auf Weiss Löhn und Druck GmbH Freiburg.

Monatsprogramme für das neues kino basel,
Februar 2019, März 2020 und April 2023.

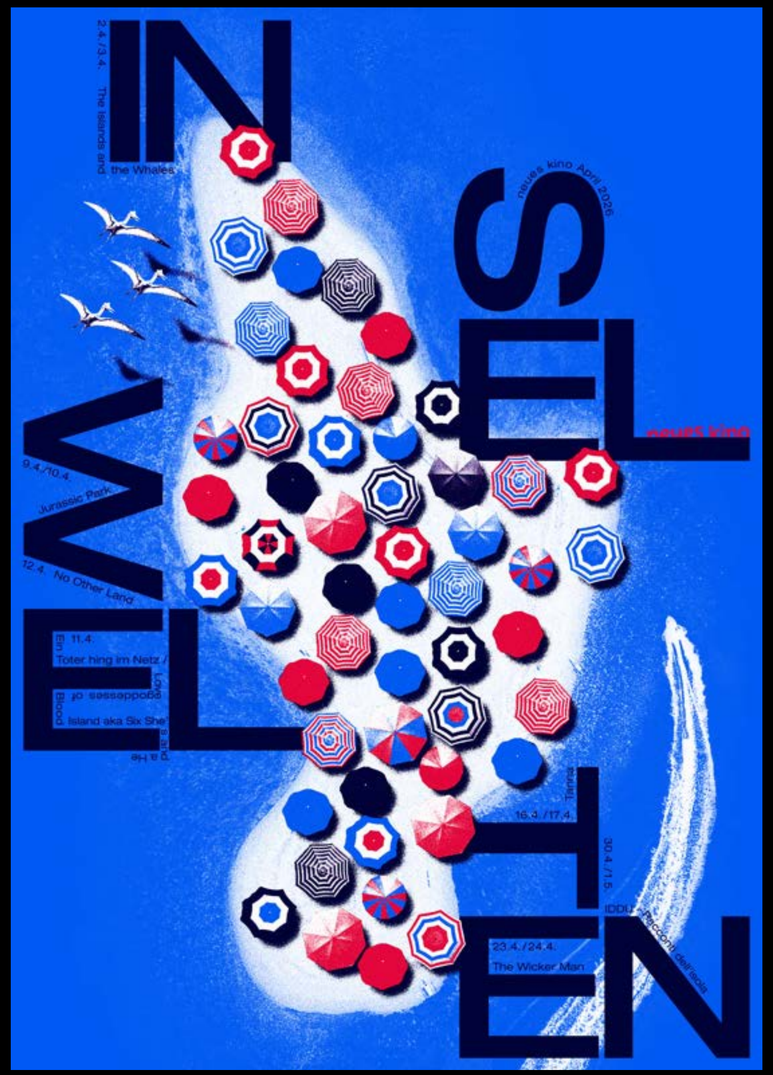






Monatsprogramme für das neues kino basel,
April 2024 und April 2026,
2-Farben-Offset- Druck





Es ist was es ist
Gerold Wiederin,

Simon Baur

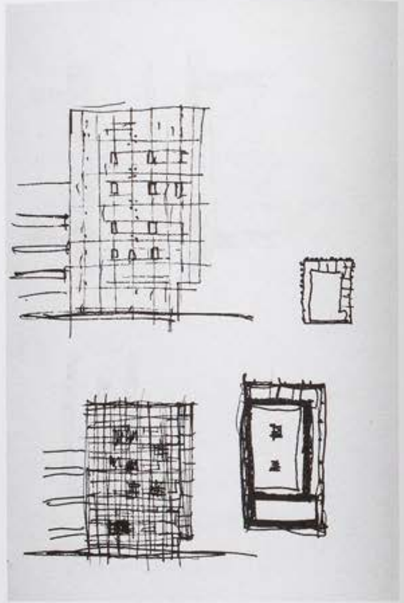
Es ist was es ist
Gerold Wiederin, Architekt

ES IST WAS ES IST.
GEROLD WIEDERIN, ARCHITEKT
Publikation, 2018, Claudiabasel
Kund:in: Simon Baur
Verlag: Park Books
Format: 21 × 32.5 cm

6

Diese Publikation ist die erste Monografie über den österreichischen Architekten Gerold Wiederin. Sie beleuchtet Wiederins Bauten und sein Leben anhand ausgewählter Texte von Architektenkollegen wie Roger Diener, Herzog & de Meuron, Quintus Miller und anderen sowie Gesprächen mit Wiederin selbst und mit Roger Diener. Zudem ist der Band angereichert durch Fotografien und Bildbeiträge von Helmut Federle, Christian Kerez, Erica Overmeer, Daniel Spehr und Gerold Tagwerker sowie durch Pläne, Modellfotos und Skizzenbucheinträge von Wiederin selbst.
Anknüpfend an die zurückhaltende und präzise Architektur von Wiederin ist die Publikation ein Wechselspiel zwischen grosszügigen Weissräumen und kleinteiliger Dokumentation.







Teil I

S. 21 *Haus Häfenberg, Dornbirn*
S. 49 *Nachtwallfahrtskapelle Locherboden*
S. 99 *Novartis Forum 3, Basel*
S. 145 *Hotel Seeber in Hall, Tirol*
S. 161 *Gerold Wiederins Zusammenarbeit mit Gerold Tagwerker*

Haus Häfenberg, Dornbirn







Gerold Wiederin

Nachtwallfahrtskapelle

Die Nachtwallfahrtskapelle, die anlässlich der sechsmal im Jahr stattfindenden Wallfahrt und des damit verbundenen Problems, alle Personen in der Kirche unterzubringen, gebaut wurde, resultiert aus einem Wettbewerb.

Den genauen Standort der Nachtwallfahrtskapelle wählte der Architekt: am Fusse einer Felswand unterhalb der Kirche am Wegesrand, wo die Wallfahrer vom Ort Mötz kommend vorbeipilgern. Hinter der Kapelle beginnt der Wald, die Kapelle selber steht auf einem etwas erhöhten Wiesenplatz. Ein grosser Platz davor bietet genug Raum für die Besucher und eine gute Sicht auf die Kapelle und die Kirche mit der Gnadenkapelle auf der Anhöhe.

Die Kapelle selber besteht aus reinem Beton: eine Betonplatte mit vier Stützen, auf denen eine in Kreuzform unterteilte Betondecke aufliegt. Altar, Ambo (Lesepult) und Sede (Sitzbank des Priesters) sind ebenfalls aus Beton. Milchglasbeleuchtungsschienen sind in die Kreuzform der Deckenplatte eingelassen und sorgen für eine ruhige, dezente Beleuchtung.

In die Betonrückwand ist mittig die Glasarbeit des Schweizer Künstlers Helmut Federle eingelegt: grobe, bunte Glasbrocken, die lose aufeinandergelegt und durch ein gestaltetes «Stahlnetz» geschützt sind. Dieses «Kirchenfenster», in der Nacht hinterleuchtet, strahlt über die Kapelle hinaus und ist Anziehungspunkt und magischer Mittelpunkt dieser perfekt in die Natur gesetzten «heiligen Stätte».

«Wir wollten sie [die bunten Glasbrocken] ursprünglich in die Deckenstruktur direkt einbetonieren, um dem Pavillon auch während des Tages eine mystische Aura zu geben. Das hat zu schwierigen technischen Konstruktionen geführt, um die unterschiedlichen Spannungen von Beton und Glas aufzunehmen. Obwohl wir das eigentlich gelöst hatten, ist es aber dann aus Haftungsgründen von der Kirche abgelehnt worden.»[1] (Abbildungen, S. 78)

Sechsmal jährlich finden Nachtwallfahrten zur Wallfahrtskirche und zur Gnadenkapelle am Locherboden in Tirol statt. Sie gehen auf ein Marienwunder zurück, das sich 1871 am Ort der Gnadenkapelle ereignet hat. Die beiden wesentlichen Aufgaben der neu zu errichtenden Kapelle sind klar umrissen: Zum einen soll der Bau den Priestern, die die Messe abhalten, als überdachter Altar- und Vorbereitungsbereich dienen, zum anderen soll er sowohl auf die bestehenden Sakralbauten als auch auf die natürliche Topografie Bezug nehmen.
Der Geschichte des Wallfahrtsortes folgend, wurde für die Kapelle ein spezifischer Ort in der allgemeinen Umgebung geschaffen. Bei der Findung des Standortes spielte der Weg aus dem Tal hinauf zu der Nachtwallfahrtskapelle, aber auch zu der Kirche und Gnadenkapelle eine bedeutende Rolle. Sie bleibt dem Pilger bei seinem Aufstieg von schützenden Bäumen zunächst verborgen, bis er zu der vor der Kapelle gelegenen Lichtung gelangt ist, dorthin nämlich, wo sich die Gläubigen zu nächtlicher Stunde unter freiem Himmel versammeln.





kreuzenden Rippen ausgesteift, in die an der Untersicht Lichtbänder eingelegt sind und die in der Draufsicht eine schöne Fassade bilden. Beim Grottenzubau hingegen setzte man mit Stützen dort, wo es sich gerade ausgeht, mit gewöhnlichen Deckeneinbauleuchten und einem Kiesdach auf Billigästhetik. Neben einer Marienstatue, die Architekt und Künstler an diesem Ort immer für richtig gehalten haben, befindet sich in der Grotte nun auch eine Kreuzigungsgruppe. Ursprünglich stand sie auf dem Hügel. Irgendwann wurde der Christuskorpus gestohlen, die beiden Schächer verwahrte man auf dem Dachboden des Pfarrhofes, berichtet der Pfarrer, der schon länger den Wunsch hegte, die Gruppe wieder aufzustellen. Nachdem 2008 ein neuer Christus geschnitzt und alle Figuren neu gefasst worden waren, platzierte man die Kreuzigungsgruppe kurzerhand in der Grotte.

Zu ihrer Sicherung wurde ein neues, banales Gitter angebracht. Ausstaffiert mit Kniebänken, einem Opferkerzenständer und einem Opferstock, konkurriert nun der Vorbau mit der Nachtwallfahrtskapelle. Der schlichten Volksfrömmigkeit kommt dieses Setting wahrscheinlich entgegen. Wohl besser als die Nachtwallfahrtskapelle, über die bereits zu Anfang ihrer Existenz ein Ortsansässiger gemeint haben soll, dass man die «Faust im Sack ballt», wenn man sie sieht. Nun hat man solchem Geschmacksempfinden nachgegeben. Wirklich empörend ist, dass seitens kunsthistorisch, architektonisch und liturgisch gebildeter Personen aus Diözese oder Denkmalamt nicht rechtzeitig vehement Position gegen diesen Dilettantismus eingenommen wurde. Kunst und Architektur müssen vermittelt werden – durch gute Argumente und besser noch durch gute Anschauungsbeispiele. Das ist langwierig und mühsam, macht sich aber irgendwann daran bemerkbar, wie einzelne Gebäude, Ortschaften und ganze Landstriche aussehen.

Aus dem bischöflichen Bauamt in Innsbruck ist zu erfahren, dass es in den dortigen Akten wohl ein Projekt für die Grotte am Locherboden gebe, dies allerdings völlig anders konzipiert gewesen sei als die nun umgesetzte Lösung. Dass bereits etwas gebaut wurde und wie es aussieht, war dem Bauamt bis zum Zeitpunkt unserer Anfrage unbekannt.

Wahrscheinlich haben es die Verantwortlichen gut gemeint. Gut gemacht ist anders. Die Situation am Locherboden muss jedenfalls rückgebaut und neu bedacht werden. Spätestens jetzt ist es an der Zeit, mit Helmut Federle in Kontakt zu treten und nach einer Lösung zu suchen, die dem künstlerischen Werk ebenso gerecht wird wie den offensichtlich vorhandenen praktischen Bedürfnissen.

1
Vgl. Herzog & de Meuron, «Die Nachtwallfahrtskapelle Locherboden. Eine religiöse Architektur», in: *Gerold Wiederin, Helmut Federle. Nachtwallfahrtskapelle Locherboden*, Schriftenreihe «archiv kunst architektur» des Kunsthaus Bregenz, Stuttgart: Hatje Verlag, 1997, S. 33.

Simon Baur

Zum Teufel mit der Autorschaft?

Erstabdruck: Simon Baur, «Zum Teufel mit der Autorschaft?», in: *k+a, Kunst + Architektur in der Schweiz*, hrsg. von der Gesellschaft für schweizerische Kunstgeschichte GSK, No. 3/2014, S. 74.

Ein aktuelles Beispiel aus Österreich zeigt den problematischen Umgang mit Urheber- und Autorenrechten: Ein Neubau verunstaltet die Nachtwallfahrtskapelle Locherboden in Mötz bei Innsbruck, die 1999 ausgezeichnet wurde.

Nicht nur der Schweizer Künstler Helmut Federle, auch Architekten und Kunsthistoriker sind irritiert ob dem unsensiblen Eingriff der Diözese Innsbruck. Über Nacht hat sie unmittelbar neben dem 1997 vom österreichischen Architekten Gerold Wiederin erstellten und international diskutierten Sakralbau Nachtwallfahrtskapelle Locherboden, angrenzend an die Höhle, einen baldachinartigen Vorbau erstellt. Dieser sieht formal dem bestehenden Bau der Nachtwallfahrtskapelle ähnlich, entspringt aber anderen Überlegungen und auch einem anderen Geist. Das neue Dach soll den Sängerchor während der Liturgie vor der Kapelle vor Regen schützen, so die offizielle Begründung.

Glaubt man der Diözese Innsbruck, so hat die österreichische Denkmalpflege zum Neubau grünes Licht gegeben. Weder die Rechtsnachfolger von Gerold Wiederin – der Architekt ist 2006 leider allzu jung verstorben – noch der Künstler Helmut Federle, der von Wiederin ins Projekt einbezogen worden war und der das Gitter zur Höhle und ein Glasfenster in der Kapelle geschaffen hatte, wurden vorgängig informiert. Helmut Federle hat nach eigenen Angaben von Freunden vom Zusatzbau erfahren und sieht durch den Eingriff die von Gerold Wiederin sorgfältig erarbeitete Gesamtkonzeption zerstört. Das Metallgitter des Höhleneingangs – das als Kunstwerk eliminiert wurde – schafft eine Analogie zum Gitter, welches das Glasfenster einfasst. Die Grotte als Sinnbild eines Geburtsortes wird dadurch mit der Metapher des Lichtes in Verbindung gebracht, wodurch ein direkter Bezug zur Heilsgeschichte Jesu geschaffen wird.

Doch es geht noch um mehr. Der Zusatzbau wirft ein ungünstiges Licht auf den Umgang mit Urheber- und Autorenrechten. Es besteht ein mangelndes Verständnis für Rechte an Kunstwerken und Gebäuden. Beim Locherboden ist nicht nur der Eingriff, sondern auch der Versuch der Analogie vom Vordach zur Kapelle skandalös. Helmut Federle: «Es handelt sich um einen dilettantischen Zubau in einer Pseudoanalogie, wo weder Massverhältnisse noch Texturen noch sonst was stimmt.» Auch die Verschandelung des gesamten Areals – gleich neben der Kapelle hat es neue Kreuze, Glastafeln und parkende Autos – sei ein weiterer Dorn im Auge. Dies alles sind Gründe, weshalb Helmut Federle rechtliche Schritte erwägt. Schwerer dürfte aber wiegen, dass die Kirche den Umgang mit Zeichen und Symbolen verlernt hat. Der Architekt Jacques Herzog schreibt zum Locherboden: «In der direkten Konfrontation der künstlichen, geometrisch kristallinen Betonkonstruktion mit der amorphen, naturhaften Felsformation wird dem Besucher der Prozess von Vergänglichkeit und Wiedergeburt deutlich vor Augen geführt. Erosion und Zerfall sind Voraussetzung für die unablässige Neuformung, die Wiedergeburt in neuer und veränderter Gestalt.» Durch das neue Dach wird nicht nur der Symbolgehalt der Höhle als Grabes- oder Geburtsstätte in Frage gestellt, auch das Konzept von Gerold Wiederin wird dadurch banalisiert. Die Armseligkeit des Geburtsortes ist ein substanzieller Bestandteil der Weihnachtsgeschichte, ihre Symbolik hat die Kirche von Mötz durch den Anbau selbst ad absurdum geführt. Wichtig wäre, dass die Kirchenvertreter sich mit allen Beteiligten an einen runden Tisch setzen, um das weitere Vorgehen zu diskutieren. Fragen zum Anbau liessen die Kirche von Mötz und der Bischof von Innsbruck unbeantwortet.







Gerold Wiederin:





Gerold Wiederin:



Gerold Wiederin:



präsentiert. Uns war dieser Wechsel von Offen und Geschlossen wichtig, es sollte eine Veränderung stattfinden: nicht ein entweder hermetisch geschlossenes oder ein komplett offenes Gebäude. Die Mehrschichtigkeit war natürlich auch ein Wunsch, wir wollten keine glatte Fassade machen, das ist primär aus dieser Situation entstanden. Wir wollten, dass sich bei verschiedener Distanz das Gebäude verändert, dass es eine Tiefe bekommt, dass es aus der Entfernung völlig einheitlich und harmonisch als flächige Wand erscheint, sich beim Näherkommen quasi in die Einzelteile auflöst und durch die Dreischichtigkeit der Gläser sich einerseits Überlappungen ergeben – also dass sich verschiedene Farben überlappen und dass aber die Fassade auch eine gewisse Tiefe bekommt.

Das Konzept der Fassade – dass es eine gläserne Hülle gibt, die in mehreren Schichten aufgebaut ist, die rahmenlos ist und von einzelnen Glashaltern gehalten wird – haben Roger Diener, Helmut Federle und ich gemeinsam entwickelt. Die Komposition ist von Helmut Federle. Natürlich war er in der Komposition nicht völlig frei, sondern es gab einzelne Vorgaben: einerseits konstruktiv, wie die einzelnen Platten gehalten werden, wie und wie weit sie sich überlagern können, wo sie weggelassen werden können, andererseits funktionale Aspekte wie Absturzsicherung, wo man die stark farbigen Gläser einsetzen kann, damit sie den Innenraum nicht beeinträchtigen, wo Löcher sein können und so weiter.

Konstruktion und Komposition

Für die Komposition sind wir von verschiedenen Glasformaten ausgegangen und haben die dann schichtenweise aufgebaut. Wir wussten, der Brüstungsbereich muss möglichst geschlossen sein und im Bürobereich sollen starke Farben eher zurückhaltend eingesetzt werden. Dann haben wir Schicht für Schicht gemeinsam mit Helmut Federle diese Fassade aufgebaut, entsprechend den Kriterien, die vorgegeben waren. Da hat es durchaus grossen Freiraum gegeben, die Komposition zu setzen. Wir haben uns von der hintersten Schicht zur vorderen Schicht vorgearbeitet, haben immer wieder gewechselt, ausgedruckt, die Komposition betrachtet, verändert, wieder neu gestartet – das war ein relativ langwieriger Prozess. Sozusagen für uns haben wir ein Endergebnis technisch durchprüfen lassen, das hat dann noch zu einzelnen Veränderungen geführt, weil es technisch teilweise nicht möglich war, die Gläser so übereinanderzufügen. Ausgehend von der einzelnen Scheibe war es ein langsames Aufbauen und Zusammenfügen der Komposition.

Farbwirkung

Die Idee des Einsatzes von Glas war bei beiden Projekten ähnlich. Die farbigen Gläser sollten eine starke Symbolhaftigkeit für das Gebäude erzeugen. Bei dem Verwaltungsgebäude von Novartis haben wir schon beim Wettbewerb als Referenzobjekt die Bibliothek in Mexico City von O'Gorman angegeben, die mit den Wandmalereien von Diego Rivera zum Symbol der Universität wurde. Diese Bibliothek steht als Synonym für den Campus der Universität und dasselbe Konzept haben wir bei Novartis verfolgt: dass der Farbschleier zum Synonym für das Gebäude, aber auch des ganzen Campus wird. Das Gebäude hat einen prominenten Standort und ist als eines der wenigen vom Campus auch in der Stadt sichtbar. Daher war es uns wichtig, dieses Gebäude so auszuzeichnen, dass es quasi als Synonym für den gesamten Campus wirkt.

Die aufgelöste Oberfläche im Licht

Es war uns von Anfang an bewusst, dass das Gebäude sein Aussehen ständig verändern wird. Es gibt nicht nur eine Tagesansicht, die Tagesansichten sind völlig unterschiedlich je nach Wetter- und Lichtsituation, und bei Nacht ist es nochmals etwas völlig anderes, wenn das Gebäude von innen nach aussen leuchtet, dann kehrt sich die Situation völlig um. Tagsüber ist die starke Farbigkeit eher im Innern des Gebäudes zu erleben, nachts hingegen ist es gerade umgekehrt. Da wird durch die Beleuchtung von innen, durch das innere Licht das Gebäude oder die Fassade zum Lichtträger nach aussen. Bei der Wahl dieses Materials und auch bei seinem Einsatz war uns das sehr wichtig. Mit dieser vor allem in der Nacht fast sakralen Lichtsituation wollten wir – ähnlich wie bei Locherboden, wo wir auch einen spezifischen Ort in der Natur definiert haben – hier





Gerold Wiederin:











einen spezifischen Ort am Rande des Campus in der Stadt definieren. Der Einsatz von Natur ist bei Novartis natürlich völlig anders als bei Locherboden. Bei Novartis war es uns wichtig, einen weiteren Aspekt, eine weitere Dimension, sinnliche Qualitäten, die völlig ausserhalb der Arbeitswelt stehen, hereinzubringen: dass nämlich die Arbeiter sich dort in einer anderen Dimension aufhalten und geistig quasi auftanken können. Bei Locherboden war es umgekehrt. Hier war das Gebäude in die Natur gebracht worden, bei Novartis dagegen die Natur in das Gebäude. Mit dem Aspekt, weitere Qualität in dieses Gebäude zu bringen.

Architektur, Skulptur oder Bild?

Ich glaube, es hat von allen drei Aspekten irgendetwas und ist doch keiner Kategorie eindeutig und vollständig zuzuordnen. Es vereint verschiedenste Elemente, ist aber nicht klar definiert als Bild, als Skulptur, als Gebäude; es ist eine offene Struktur, die von allem irgendwas in sich trägt. Es sollte wirklich ein mit Qualität aufgeladenes Objekt werden, nicht ein einfacher Unterstand, sondern unterschiedliche Assoziationen wecken. Man kann ein Bild sehen, man kann eine Skulptur sehen, aber auch ein Gebäude. Novartis ist natürlich viel stärker ein Gebäude durch das Volumen, löst sich aber durch diesen äusseren Glasschleier auf. Es hat auch diese Indifferenz oder Vieldeutigkeit in sich durch die verschiedenen Erscheinungsformen des Glases während des Tages und während der Nacht. Es wird teilweise zum eindeutigen Gebäude, wenn die Glasfassade eher geschlossen ist, bei unterschiedlichen Sonneneinstrahlungen löst es sich eher auf, und es ist wieder etwas vollkommen anderes bei Nacht, wenn es von innen beleuchtet wird und die starke Farbigkeit zum Tragen kommt.

Die Betonung der Oberfläche

Die Ausgangssituation war so, dass Länge, Breite, Höhe und Position des Gebäudes strikt vorgegeben waren. Wir konnten an der äusseren Form nichts mehr ändern, einzig der Rücksprung im Erdgeschoss ist uns gestattet worden. Daraus entstand der Wunsch, die banale Situation eines rechteckigen Baukörpers durch den Einsatz von Glas in der Fassade aufzulösen und in mehreren Erscheinungsformen sichtbar zu machen. Das war eigentlich auch eine Grundvoraussetzung für den Einsatz von Glas. Wir wollten diesen klaren, strengen Riegel möglichst mit mehr Qualität, mit mehr Sinnlichkeit und auch mit einem differenzierten Erscheinungsbild aufladen. Durch die einfache Form wird das Glas vorne stärker präsent und durch die drei Schichten konnten wir den glatten stereometrischen Körper auflösen. Die Dreischichtigkeit und auch das Fehlen einzelner Platten eröffnen die Sicht nach innen und erzeugen so eine Tiefe, die den geschlossenen, rechteckigen Kubus auflöst. Das war ein spannender Prozess, weil das Endergebnis für alle Beteiligten eigentlich nicht in letzter Konsequenz vorstellbar war, auch wenn wir 1:1-Modelle mit relativer Grösse gebaut haben. Es war auch wichtig, dass wir das volle Vertrauen des Bauherrn für dieses Experiment hatten. Der Endzustand ist wahrscheinlich auch heute noch nicht ganz sichtbar, weil die Umgebung noch im Umbruch ist. Wenn das Forum und die Baustellen rundherum abgeschlossen sind und der Park vorne bis an die Hauskante läuft, wird sich das Gebäude sicher noch einmal ganz anders präsentieren als jetzt in der Baustellensituation. Also ganz kann man es immer noch nicht wirklich beurteilen.

Ich glaube, dass das, was wir wollten, erfüllt worden ist, dass sich das Gebäude wirklich in unterschiedlichen Erscheinungsformen präsentiert. Und ich glaube, dass das Experiment aufgegangen ist.





Erica Overmeer

Burggasse Wien, 2007



Ab 1987 arbeitete Gerold Wiederin am Projekt Pilotengasse, eine Gemeinschaftsarbeit von Adolf Krischanitz, Otto Steidle und Herzog & de Meuron am Rande von Wien. Dabei lernte er auch den Künstler Helmut Federle kennen, der am Farbkonzept für die Gebäude von Herzog & de Meuron beteiligt war.

Mit Jacques Herzog in der Siedlung Pilotengasse, Wien, vermutlich 1992



Im Frühjahr reiste er mit seinem Bruder Elmar nach Mexiko:

«Gerold hat mich im März 1987 in Stanford besucht, wir sind mit meinem Auto den California Highway Number 1 nach Los Angeles gefahren und von dort für zwei Wochen nach Mexiko geflogen. Besucht haben wir die Altstadt von Mexico City, verschiedene Ausgrabungsstätten, die Architektur von Luis Barragán und die Playa del Carmen, damals noch ohne Strom und ohne Hotel. Wir wohnten in einer einfachen Hütte am Meer! Unser Ziel war, Mexiko mit seiner Kultur zu erleben. Wir sind mit dem öffentlichen Bus gefahren und haben oft bei Familien übernachtet, da der Tourismus vor 33 Jahren noch wenig entwickelt war.» (Elmar Wiederin, Bruder von Gerold)[1]

Wie Dokumente in seinem Nachlass zeigen, hat er sich auch mit der von John Lautner entworfenen Villa Arango in Acapulco befasst. Ob er sie je gesehen hat, konnte nicht festgestellt werden.

1989 arbeitete er zwei Wochen im Büro von Annette Gigon & Mike Guyer am Wettbewerb für das Kirchner Museum in Davos. Mike Guyer und seine Frau Loe van Scherpenberg, aber auch Jean und Käti Robert-Durrer waren in Geralds Schweizer Zeit wichtige Bezugspersonen.

«Ich habe Gerold Wiederin über Annette Gigon, Christine Binswanger, Harry Gugger, Erica Overmeer, die alle damals bei Herzog & de Meuron gearbeitet haben, kennengelernt. Er hat uns 1989 – als wir gerade das Büro Gigon Guyer begonnen haben –, beim Wettbewerb für das Kirchnermuseum ausgeholfen. In der folgenden Zeit haben wir oft unsere Erfahrungen ausgetauscht: Er hat über Projekte erzählt, die er damals bei Herzog & de Meuron in Basel und Wien bearbeitet hat, ich über unsere ersten Projekte in der Anfangsphase unseres Büros. Wir haben uns regelmässig privat mit meiner Frau Loe van Scherpenberg, Erica u. a. gesehen, haben gemeinsam Gebäude besichtigt. Filme angeschaut oder waren in den Bergen. Als Gerold als selbstständiger Architekt im Vorarlberg und Wien begonnen hat, ist der Kontakt etwas abgebrochen. Ich habe ihn anlässlich eines Vortrags von uns am Architekturforum und vielleicht sonst noch zwei Mal in Wien gesehen. Er hat mir dann sein Büro und seine Arbeiten gezeigt: Bauten, Projekte, Wettbewerbe, aber auch die ersten gemeinsamen Arbeiten mit Helmut Federle, die dann in das mit Roger Diener gemeinsam erarbeitete Novartis Gebäude mündeten. Als er krank wurde, hat er sich mehr zurückgezogen und wir haben uns nur noch sporadisch zum Abendessen getroffen, wenn er z. B. auf dem Weg zum Haus von Helmut Federle in Italien war.» (Mike Guyer)[2]

Während des Studiums hat Gerold Wiederin zahlreiche Reisen in Asien und Südamerika unternommen. Reisen war seine Leidenschaft. Oft war er allein als Rucksacktourist ohne jeglichen Luxus abseits der Touristenströme unterwegs, um so Land und Leute näher kennenzulernen. Auf diesen Reisen hat er unzählige Fotos gemacht, die ihn bei seiner Arbeit als Architekt inspirierten. 1989 reiste er nach New York, ein Jahr später nach Jemen, wo ihn die Lehm-Turmbauten stark beeinflussten.

Seine späteren Ägypten-Reisen waren eine Fortsetzung dieses Interesses. Im Mai 1991 stiess Christine Binswanger zum Team von Herzog & de Meuron. Ende Dezember reiste er mit Erica Overmeer und ihrem damaligen Partner, dem Schweizer Kurator und Herausgeber Moritz Küng, nach Turin, um Silvester zu feiern. Am 1. Januar besuchten sie in Tavole, wenige Kilometer oberhalb von Imperia an der ligurischen Küste in den Bergen gelegen, das Haus von Herzog & de Meuron.

Lehmbauten, aufgenommen auf der Reise durch den Jemen, 1990
Gerold Wiederin und Erica Overmeer vor dem Haus, das Herzog & de Meuron in Tavole, Ligurien, gebaut haben, 1. Januar 1992





Im Jahr darauf besuchen Gerold Wiederin und Erica Overmeer zusammen mit Mike Guyer und Loe van Scherpenberg das von Peter Märkli erbaute Hans-Josephsohn-Museum «La Congiunta» in Giornico, Tessin. Mike Guyer: «Wir haben lange über die Sequenz und die Höhen der Räume sowie die Oberlichtlösung gesprochen.»[3] Dieser Besuch könnte auch zu einem etwas späteren Zeitpunkt stattgefunden haben. Mike Guyer: «Ich weiss nicht mehr, in welchem Jahr, es muss 1993 oder 1994 gewesen sein.»[4] Im November 2001 war Gerold Wiederin erneut in «La Congiunta», wie Fotos in seinem Nachlass belegen.

Das von Peter Märkli erbaute Hans-Josephsohn-Museum «La Congiunta» in Giornico, Tessin, November 2001



Auch nach den Jahren bei Herzog & de Meuron blieb er mit verschiedenen Büropartnern beruflich und privat verbunden, vor allem mit Christine Binswanger und Jacques Herzog pflegte er einen intensiven Austausch und eine bereichernde Freundschaft.

1993 gründeten Gerold Wiederin und Florian Oberhuber in Wien das gemeinsame Büro Oberhuber-Wiederin, diese Absicht bestand schon seit Ende der Achtzigerjahre. Das gemeinsame Büro war zuerst in Gerold Wiederins Wohnung in der Lambrechtgasse, später im Stoecklgebäude in der Schönbrunner Strasse 31. Nach einem Jahr trennten sie sich aufgrund verschiedener Ansichten über die Ausrichtung ihrer gemeinsamen Arbeit. Architektenfreunde aus dieser Zeit waren vor allem Michael Hofstätter (Pauhof Architekten), Bettina Götz und Richard Manahl (artec), Marlies Breuss (Holodeck Architekten) und Angelo Roventa, der aber damals nicht mehr in Wien war. Auch schätzte er die Architektur von András Pálffy (Jabornegg und Pálffy) sowie die Bauten von Hermann Czech. Laut Florian Oberhuber soll Gerold Wiederin zu Adolf Krischanitz ein ambivalentes Verhältnis gehabt haben, den schwarzen Kindergarten im Wiener Prater sah er eher als Ausnahme in Krischanitz' Werk. Er bemängelte das Augenmerk auf Nebensächlichkeiten und bezweifelte, ob das räumliche Konzept kindergerecht sei. Allerdings hat er später den Kindergarten auch mit Christine Binswanger besucht und war von dem Bau durchaus angetan.

«Die Wiener Kunstszene ist sehr anders als die schweizerische. In der Schweizer Kunstszene wären Künstler wie die Wiener Aktionisten oder Hermann Nitsch nicht denkbar. Gerold war ein Produkt von beidem, den Wiener Einflüssen und seiner starken Bindung zur Schweizer Szene. Je älter er wurde, desto weniger hat er sich mit der Wiener Szene identifiziert und hat sich selbst immer in der schweizerischen Architektur- und Kunstszene verortet. Dennoch ist sein Werk auch ein typisch österreichisches. Klar und dennoch manchmal verspielt, eindeutig und dennoch vielfältig. [...] Für mich ist die Zeit, in der ich mit ihm zusammengearbeitet habe, bis heute prägend. Zuerst weil ich Geralds Klarheit und Arbeitsethik unglaublich schätzte. Weiters hat er mir Künstler nähergebracht, die mir bis heute wichtig sind, vor allem Donald Judd, Brice Marden und Bruce Nauman.» (Florian Oberhuber)[5]

Im Dezember 1993 reiste Gerold Wiederin mit Christine Binswanger nach Montreal, wo deren Schwester lebte. Sie besuchten unter anderem die «Nun's Island-Tankstelle», die Ludwig Mies van der Rohe zugeschrieben wird, den Hafen und «Habitat 67», einen von Moshe Safdie erbauten Wohnhauskomplex auf der Halbinsel Cité du Havre.

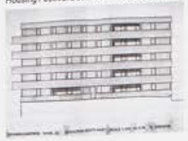
Christine Binswanger und Gerold Wiederin in Montreal, Dezember 1993



1994 traf Gerold Wiederin mit dem Künstler Gerold Tagwerker zusammen, mit dem er in der Folge einige Projekte entwarf und realisierte. Er reiste mit Christine Binswanger nach Rio, São Paulo und Brasília, um die Brasilianische Moderne zu studieren. Im selben Jahr besuchte er mit Helmut Federle Galisteo, New Mexico, wo dieser seit 1992 ein Haus besass, das er später wieder verkaufte. Ab 1995 führte er sein Büro allein, arbeitete aber häufig mit Andrea Konzett zusammen, die eine seiner wichtigsten Bezugspersonen wurde und die heute über alle Projekte am besten Bescheid weiss.

Abbildung folgende Doppelseite:
Andrea Konzett und Gerold Wiederin

Housing Festival Dedemsvaartweg, Den Haag



[18]

Wohnbau am Stadtrand von Den Haag
Projekt: 1994, Baubeginn: Frühjahr 1995
Projektteam: Gerold Wiederin
Bauherr: Deelwoningbedrijf Zuid-West, Den Haag

Projektierung und Bau einer «urban villa» im Rahmen des Wohnbaufestivals der Stadt Den Haag. Es werden jeweils vier Wohnblocks auf einer gemeinsamen Tiefgarage errichtet. Jeder Block besteht aus 20 Wohneinheiten und wird mit den Mitteln der sozialen Wohnbauförderung Den Haags finanziert. Durch die Teilnahme internationaler Architekten wird ein breites Spektrum an Lösungen zum Thema sozialer Wohnbau erwartet.

Volksschule Feldkirch



[19]

Wettbewerb für den Neubau der Volksschule Feldkirch
Wettbewerb: 1995, Ankauf
Projektteam: Gerold Wiederin
Bauherr: Stadt Feldkirch

Ein klar definiertes Gebäude, das unmissverständlich seine baukörperliche Eigenständigkeit ausdrückt und ebenso unmissverständlich ein Bekenntnis zur räumlichen Geschlossenheit des Strassenraums abgibt. Die Ausformulierung des Baukörpers sowie die Material- und Farbwahl beziehen sich auf die bestehenden Bauten entlang der B190. (Gerold Wiederin)

20er Haus, Wien

[20]

Umbau und Renovation des Foyers im Museum Moderner Kunst im Kontext der Ausstellung «Picasso – Die Sammlung Ludwig»
Projektteam: Gerold Wiederin, Florian Oberhuber
Planung und Ausführung: 1994
Bauherr: Bundesimmobiliengesellschaft, Wien

Das 20er Haus im Schweizergarten, von Karl Schwanzer in den 1950er Jahren errichtet, ist einer der wenigen noch erhaltenen, qualitätvollen Bauten dieser Zeit in Wien. Anstelle einer Neugestaltung des Foyers entschieden wir uns für die Wiederherstellung des klaren, strukturellen Raumkonzepts, welches den gesamten Bau durchgehend prägt. Vor allem wurden die vielen im Laufe der Jahre konzeptlos entstandenen Einbauten entfernt und die Substanz des Foyers renoviert. Die Freilegung der Treppen im Ausstellungsbereich und die Wiederherstellung der Transparenz zwischen Ausstellungshalle und Foyer ermöglichen von Neuem die klare Ablesbarkeit der Raumzusammenhänge. In Zusammenarbeit mit dem Bundesdenkmalamt konnten Holzpaneele und Farbgebung in den Originalzustand rückgeführt und somit die ursprüngliche Raumstimmung wiederhergestellt werden. Leider wurden in letzter Zeit wieder von der Museumsleitung Eingriffe vorgenommen, die keine Rücksicht auf diese Haltung nehmen. (Gerold Wiederin)

Das Foyer wurde im Geiste der 1950er Jahre restauriert und möglichst originalgetreu wieder hergestellt. Neu entworfen wurde nur der Kassenbereich durch einen sehr schönen Tisch, der den Bestand komplettierte. Zudem war Gerold Wiederin massgeblich bei der Ausstellungsarchitektur der Ausstellung «Picasso – Die Sammlung Ludwig» beteiligt. Stellwände schufen präzise auf die Bilder abgestimmte Räume ohne den Eindruck des Gesamtraumes zu schmälern. (Florian Oberhuber)

Galerie nächst St. Stephan, Rosemarie Schwarzwälder, Wien

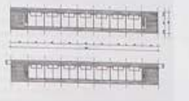
[21]

Umbau des Eingangsbereichs mit einer vier Meter breiten Schwenktür
Projektteam: Gerold Wiederin, Florian Oberhuber
Bauherrin: Rosemarie Schwarzwälder, Galerie nächst St. Stephan

Die Schwenktür teilt einen Raum mit einem Tonnengewölbe aus der Renaissance in ein Foyer und ein Lager. Die Materialien ähneln dem Putz der Wände und das Gewölbes. Es wurde versucht den Unterschied zwischen Wand und Tür zu verwischen. (Florian Oberhuber)

Studentenheim Innsbruck-Wilten





[22]

Vorprojekt für ein Studentenwohnheim
Projekt: 1994, Baubeginn: Ende 1995
Projektteam: Gerold Wiederin
Bauherr: N + D Baugesellschaft, Innsbruck

Aufbauend auf der Tragstruktur der Tiefgarage wird ein dreigeschossiger, langgestreckter Baukörper mit 48 Einzelzimmern und dazugehörigen Gemeinschaftseinrichtungen errichtet. Hauptintention war es, auf die heterogene Hinterhofsituation mit einem präzisen, einfachen Volumen zu reagieren, aber auch gleichzeitig die Vielschichtigkeit des Ortes zu thematisieren. Daraus resultiert der mehrschichtige Aufbau, der das Gebäude in verschiedenen Erscheinungsformen erlebbar werden lässt. (Gerold Wiederin)

Housing Festival Dedemsvaartweg, Den Haag

[23]

Machbarkeitsstudie für ein Wohngebäude
Projekt: 1995, Baubeginn: Herbst 1995
Projektteam: Gerold Wiederin
Bauherr: N + D Baugesellschaft, Innsbruck

Das städtebaulich relevante Vorgehen besteht in der ganz spezifischen Reaktion des vorgeschlagenen Baukörpers auf die jeweilige Ausrichtung und nachbarschaftliche Situation. Ausgehend von einer klaren, monolithischen Struktur wird das Volumen jeweils an den Randbereichen plastisch verformt und ausgedehnt, um innerhalb der baugesetzlichen Vorgaben die jeweilige spezifische Situation zu artikulieren. Die Erschliessung und Zirkulation erfolgt über äussere Laubengänge, die Aus- und Durchblicke in drei Himmelsrichtungen ermöglichen und das Gebäude in seiner Gesamtheit erfahrbar machen. Sämtliche Wohneinheiten wurden als Zweizimmerwohnungen mit circa 60 Quadratmetern Nettowohnnutzfläche und vorgelagerter Loggia ausgebildet. (Gerold Wiederin)

Nachtwallfahrtskapelle Locherboden, Mötz, Tirol
Weitere Informationen, vgl. S. 49–98

[24]

Projektteam: Gerold Wiederin, Helmut Federle
Projekt: 1995, 1. Preis
Ausführung: 1996
Auftraggeber: Pfarre Mötz, Zisterzienserkloster Stams



Sechsmal jährlich finden Nachtwallfahrten zur Wallfahrtskirche und Gnadenkapelle am Locherboden in Tirol statt. Sie gehen auf ein Marienwunder zurück, das 1871 am Ort der Gnadenkapelle stattgefunden hat. Der Bau dient als überdachter Altar- und Vorbereitungsbereich für die die Messe zelebrierenden Priester. Vier Stützen, ein fester, kubisch gegliederter Altarbereich und eine kreuzförmig ausgesteifte Deckenstruktur bilden die wesentlichen Bestandteile der Kapelle – kein Baukörper im eigentlichen Sinn, sondern eine präzise geometrische Struktur, die die Abfolge der Sakralbauten am Locherboden in logischer Weise fortsetzt und auf die temporäre Nutzung hinweist. Die Dichotomie zwischen Aussen- und Innenraum verschwindet vollständig. Die schützende Rückwand, der Sakristeiblock, ist Umkleideraum und Lager, aber auch Träger einer zentrisch platzierten Glasarbeit von Helmut Federle. Die schweren, lose aufeinandergeschichteten Rohglasbrocken werden durch eiserne Gitterstäbe zusammengehalten. Vom Sakristeiinneren beleuchtet, erzeugen sie ein vielfarbiges mystisches Licht, das, gleichsam aus dem Erdinneren kommend, das Zentrum des liturgischen Geschehens definiert. Die Architektur bildet einen Rahmen für eine religiöse Handlung inmitten der ungeformten Natur, einen Ort der Besinnung des Einzelnen, im Bewusstsein, dass das Eigentliche in der dafür gegebenen Umgebung zu finden ist. (Gerold Wiederin)

Literatur
-Eva Maria Froschauer, Gerold Wiederin mit Helmut Federle, «Ein Zeichen für ein Zeichen», in: Architektur aktuell, April 1997, S. 92–97.


Kaserne
Saison Auftakt
Globale
Weihnachtsparty
Rasha Nahas, Maysa Daw, Jasmin Albash, La Nefera
Basel–Ramallah Project
www.kaserne-basel.ch

KASERNE BASEL, 2018–2023
Wettbewerb, Corporate Identity/Kampagnen, Claudiabasel
Kund:in: Kaserne Basel, Fotografien: Tristesse
Umfang: Konzeption & Ausführung Saisonkampagne, Projektleitung + Ausführung der Anwendungen
Fotografie Saisonkampagne: Tristesse, Basel

7

2018 entwickelten wir innerhalb eines Wettbewerbs die neue Corporate Identity für die Kaserne Basel, ein Kulturhaus für Theater, Tanz und Musik mit Produktionen und Konzerten von lokalen bis internationalen Künstler:innen.
Der Anspruch war ein starkes Branding zu erschaffen, dass aber gleichzeitig verspielt, flexibel und effizient in der Anwendung ist. Die Corporate Identity besteht im Wesentlichen aus drei Komponenten: Schrift in drei Schnitten, farbige Flächen und Bildmaterial in Schwarzweiss.
Zu Beginn der Saison wurde jeweils eine Auftakt-Kampagne entwickelt, bestehend aus neun Sujets, für jeden Monat der Spielzeit ein Motiv. Im entsprechenden Monat wurden alle Anwendungen mit dem Muster gelabelt, um trotz des heterogenen Bildmaterials eine klare Wiedererkennbarkeit zu garantieren.

Erste Image Kampagne, Saison 2018/2019, 2 bis 4-Farben Siebdruck, F4




Kaserne
1.10. bis 31.10.18


Kaserne
1.11. bis 30.11.18


Kaserne
1.12. bis 31.12.18

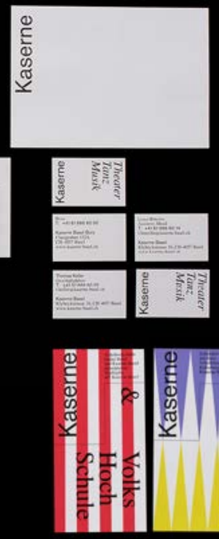

Kaserne
Saison Auftakt 25.9. – 6.10. 2018


Kaserne
1.1. bis 31.1.19


Kaserne
1.2. bis 28.2.19


Kaserne


Kaserne


Kaserne
Theater Marie
Kaserne
Theater Marie
Kaserne
Kaserne
Kaserne
& Volks Hoch Schule
Kaserne
& Schule


29.11.
30.11.
1.12.
Martin Zimmermann
Kaserne
Im Rahmen von Zirka Zirkus, 29.11.–9.12. – Eine Kooperation von Station Circus & Kaserne
www.kaserne-basel.ch


Kaserne
1.3. bis 31.3.19


Kaserne
1.4. bis 30.4.19


Kaserne
1.5. bis 31.5.19


Kaserne




16.3.
bis
20.3.
Miriam Coretta Schulte/
Mimesia
Kaserne
www.kaserne-basel.ch


www.kaserne-basel.ch
Kaserne
4.5.
bis
8.5.
Jeremy Nedd &
Impilo Mapantsula
The Ecstatic


Kaserne
Kaserne
Kaserne
Kaserne


Abdukhabir

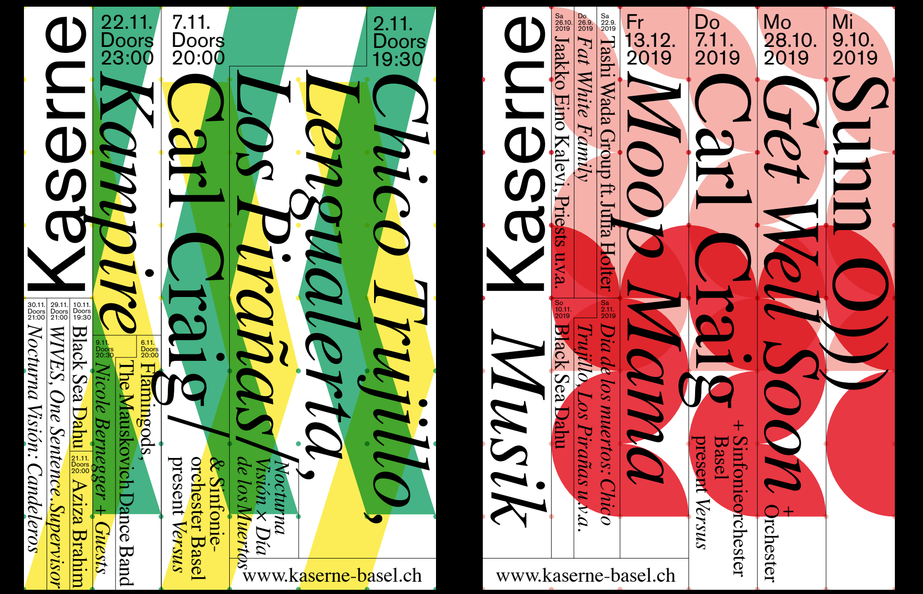


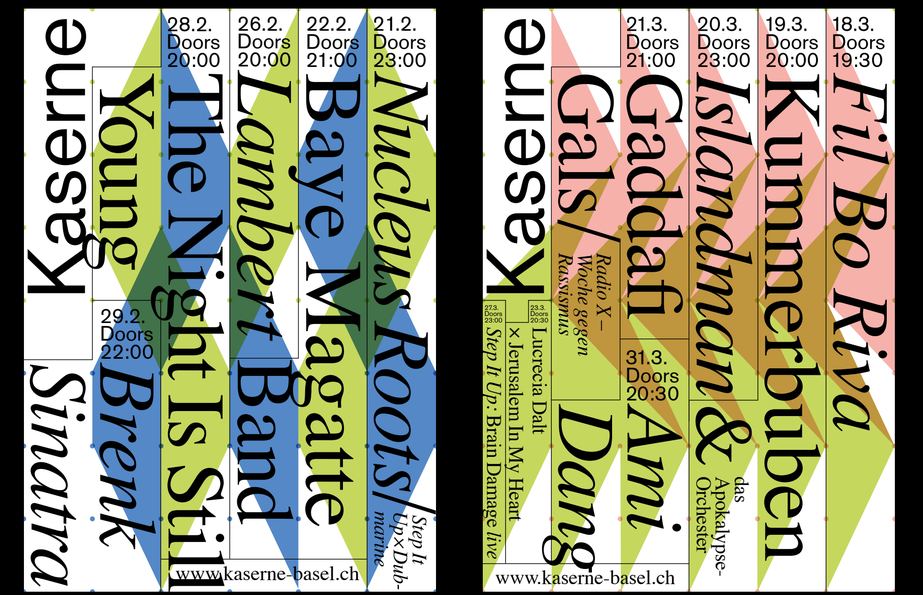

Nahas
Daw


Kaserne
Saison Auftakt 25.9. – 6.10. 2018


Kaserne
Kaserne
Kaserne
Zirka Zirkus
Kaserne
Kaserne


Kaserne
ab 11.9.
telling
stories
www.kaserne-basel.ch


Kaserne
Mi 9.10. 2019
Sunn O))) Get Well Soon
Mo 28.10. 2019
Carl Craig + Sinfonieorchester Basel present Versus
Fr 13.12. 2019
Moop Mama
Sa 26.10. 2019
Tashi Wada Group ft. Jiffa Holter & Fat White Family
Sa 26.10. 2019
Jaakko Eino Kalevi, Priests u.v.a.
Musik
www.kaserne-basel.ch

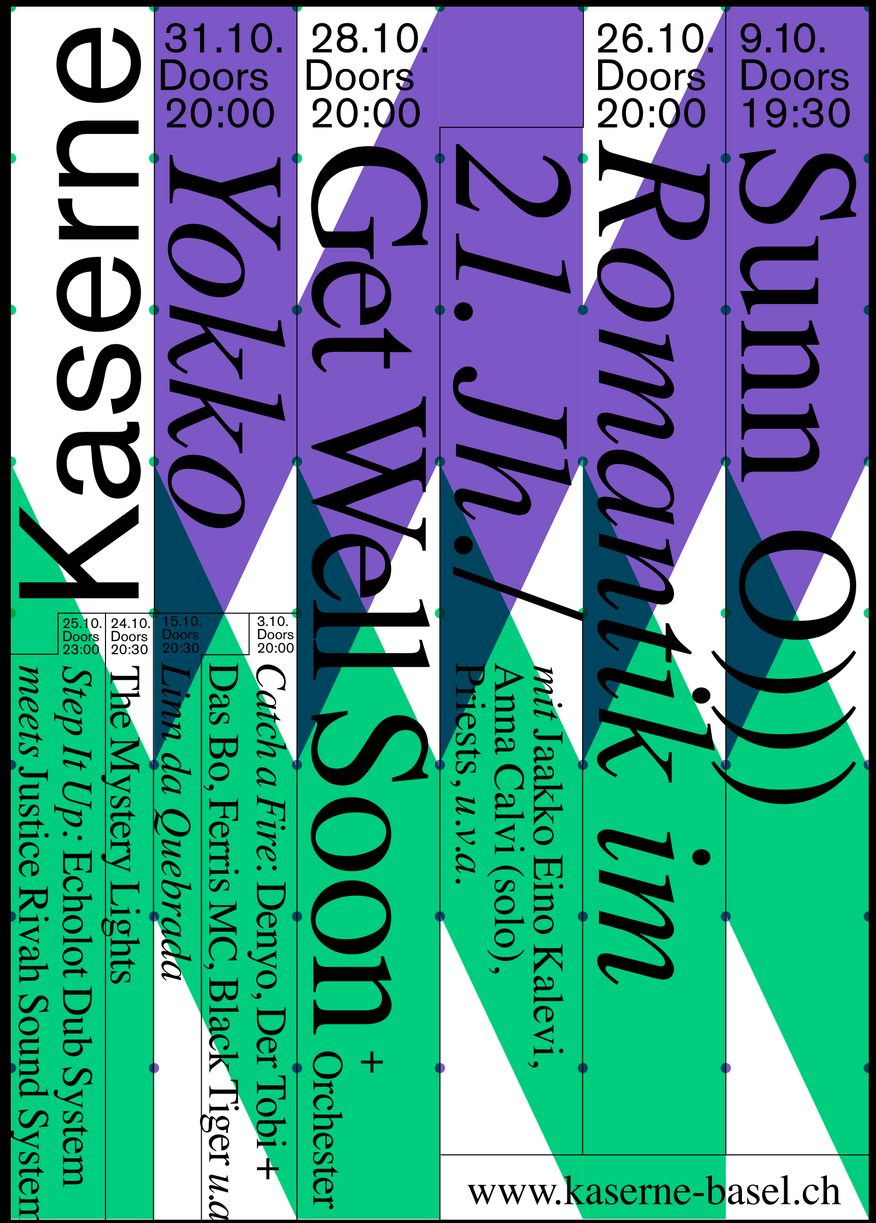

Kaserne
Do 7.11. 2019
Carl Craig + Sinfonieorchester Basel present Versus
Fr 8.11. 2019
Dia de los muertos: Chico Trujillo, Los Piranas u.v.a.
Sa 9.11. 2019
Black Sea Dahu
Fil Bo Riva
Kummerbuben
Islandman & das Apokalypse-Orchester
Gadafi Ami
Gals / Dang
Radio X – Woche gegen Rassismus
Do 23.3. Doors 20:30
Lucrecia Dalt + Jerusalem In My Heart
Mo 23.3. Doors 23:00
Step It Up: Brain Damage live
www.kaserne-basel.ch

Kaserne
Sa 2.11. Doors 19:30
Chico Trujillo, Lengualeria, Los Piranas / Nocturna Vision x Dia de los Muertos
Mi 6.11. Doors 20:00
Flamingods
Do 7.11. Doors 20:00
Carl Craig / & Sinfonieorchester Basel present Versus
Fr 8.11. Doors 20:30
Nicole Berneger + Guests.
Fr 22.11. Doors 23:00
Kampire
Sa 30.11. Doors 21:00
Sa 29.11. Doors 21:00
Sa 10.11. Doors 19:30
WIVES, One Sentence. Supervisor
Black Sea Dahu
Azza Brahim
Nocturna Vision: Candeleros
www.kaserne-basel.ch

Kaserne
Fr 21.2. Doors 23:00
Nucleus Roots / Step It Up x Dub-marine
Sa 22.2. Doors 21:00
Baye Magatte
Mi 26.2. Doors 20:00
Lambert Band
Fr 28.2. Doors 20:00
The Night Is Still Young
Sa 29.2. Doors 22:00
Brenk Sinatra
www.kaserne-basel.ch

Kaserne
Mi 23.1. Doors 20:30
Voodoo Jürgens
Support: Haubi Songs
Fr 24.1. Doors 22:00
Nocturna Vision
El Hijo de la Cumbia
Sa 31.1. Doors 16:30
Brandhärd, Pyro & Mos, The Amber Unit u.v.a.
Sa 25.1. Doors 23:00
Step It Up Vintage Session: Echolot Dub System meets Skankin' Society Sound System
Ganz Basel macht jetzt Krach
www.kaserne-basel.ch

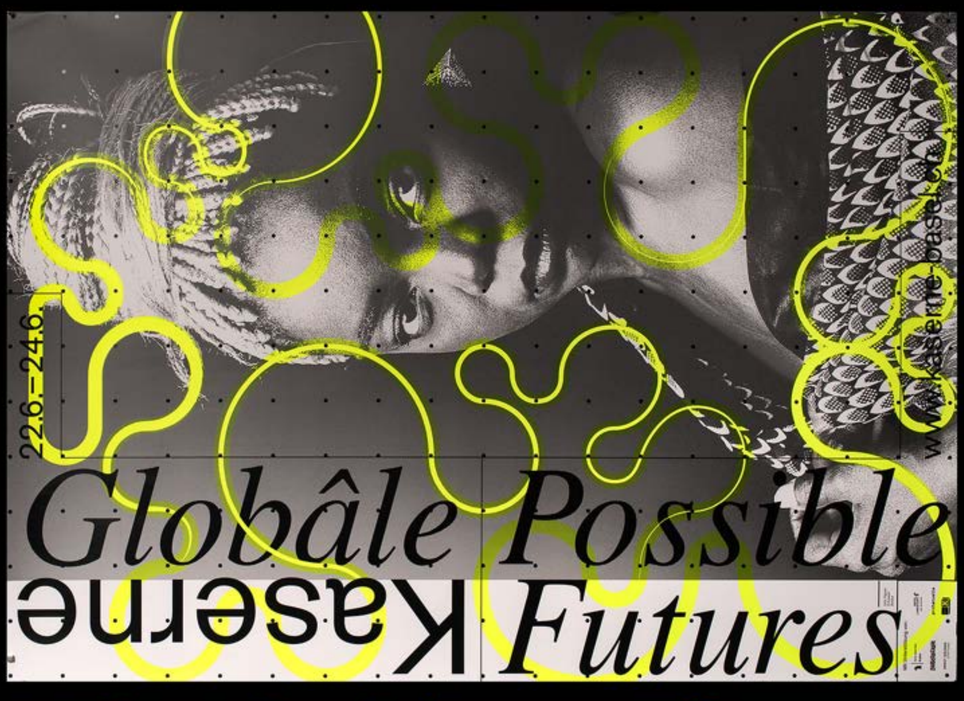
Kaserne
Mo 2.4. Doors 19:00
Jeans for Jesus / Support: AMIXS
Mi 3.4. Doors 20:30
Bukahara
Do 10.4. Doors 20:00
Juana Molina
Do 11.4. Doors 21:00
Ghetto Kumbé
Sa 21.4. Doors 20:30
Sessa
Verschoben!
Alle Infos auf: www.kaserne-basel.ch

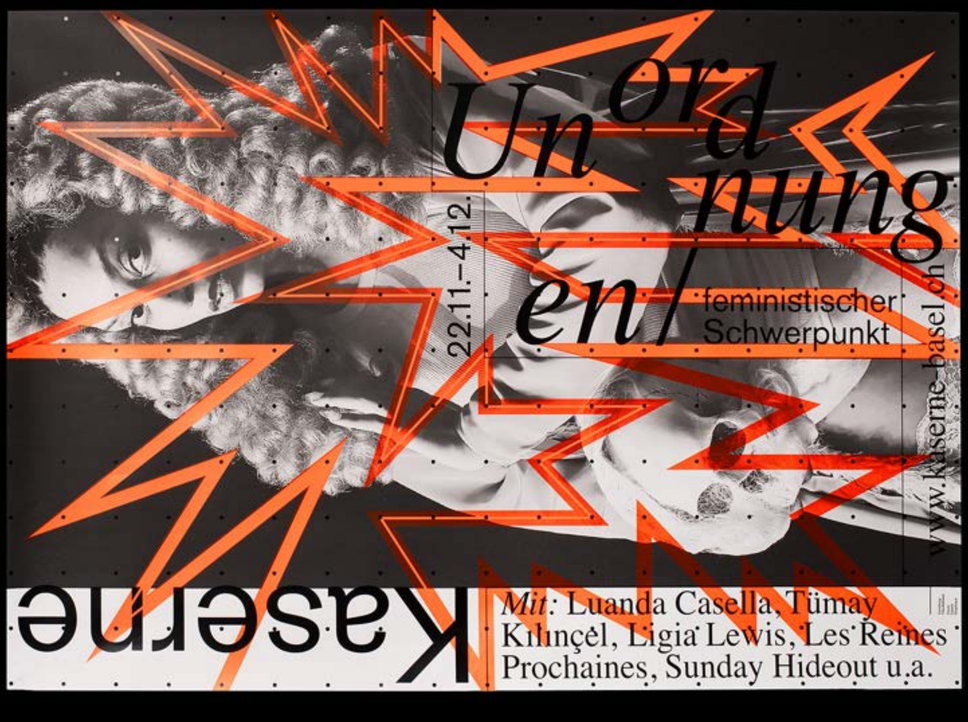

Kaserne
Mi 9.10. Doors 19:30
Sunn O))) Romantik inn
Sa 26.10. Doors 20:00
Romantik inn / 21. Jh.!
mit Jaakko Eino Kalevi, Anna Calvi (solo), Priests, u.v.a.
Mo 28.10. Doors 20:00
Get Well Soon + Orchester
Do 31.10. Doors 20:00
Yokko
Fr 25.10. Doors 23:00
Step It Up: Echolot Dub System meets Justice Rivah Sound System
Sa 24.10. Doors 20:30
The Mystery Lights
Di 15.10. Doors 20:30
Linn da Quebrada
Do 3.10. Doors 20:00
Catch a Fire: Denyo, Der Tobi + Das Bo, Ferris MC, Black Tiger u.a.
www.kaserne-basel.ch





Umsetzung von zwei Spezial-Plakaten für die Silvesterparty 2018 (links) und Weihnachtsparty 2022 (rechts).





Zwei Spezial-Kampagnen für die Schwerpunkte «Unordnungen» und «Kaserne Globâle», Saison 2022/23

7

KASERNE BASEL, 2018–2023
Wettbewerb, Corporate Identity/Kampagnen, Claudiabasel

KASERNE BASEL, 2018–2023
Wettbewerb, Corporate Identity/Kampagnen, Claudiabasel

2022 übernahm Marcel Bisevic die Leitung Musik der Kaserne Basel. Um diesen Wechsel auch in die Öffentlichkeit zu tragen, entwickelten wir, basierend auf der bestehenden Corporate Identity, ein neues Musikkonzept. Dies umfasste eine Auftaktkampagne (rechts) sowie monatliche Übersichts- und Highlight Plakate.

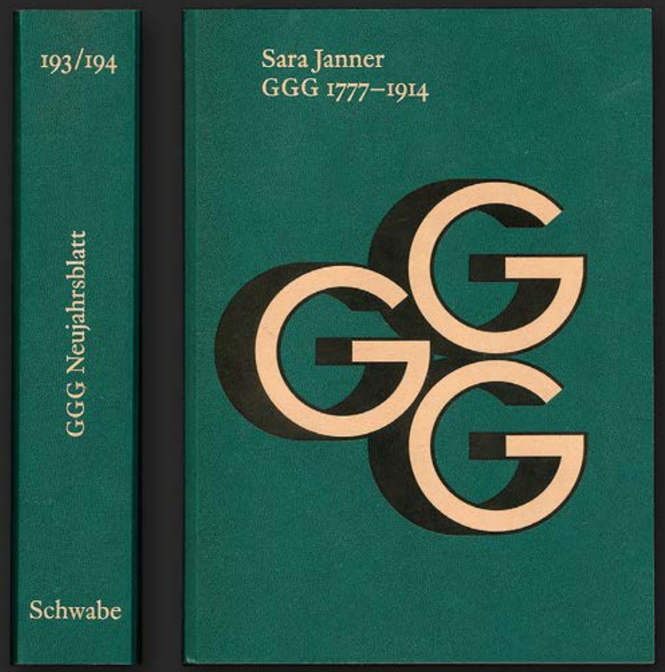
7

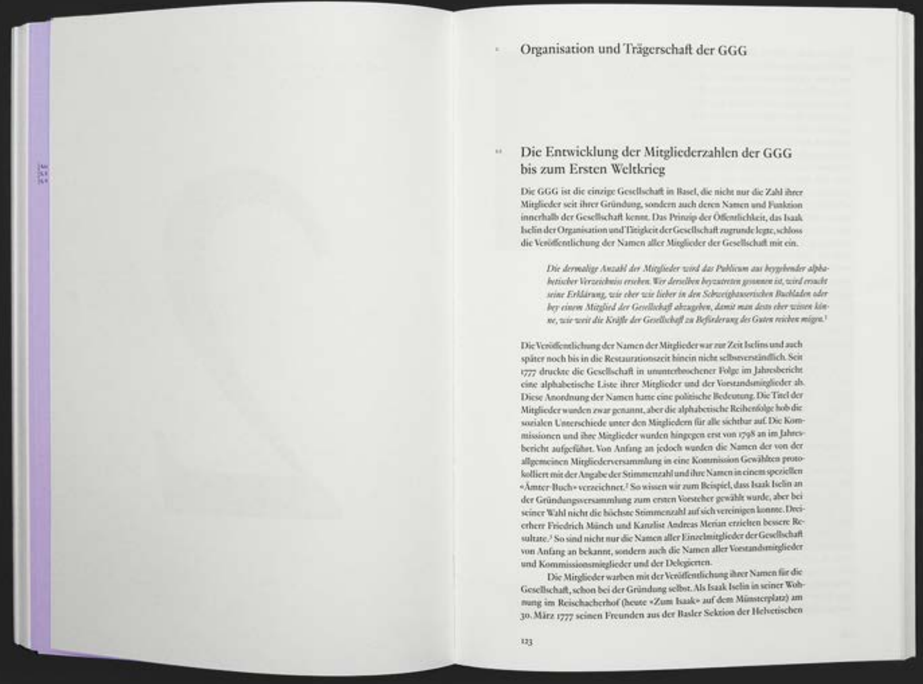







GGG Neujahrsblatt
GGG


193/194
GGG Neujahrsblatt
Schwabe
Sara Janner
GGG 1777–1914


Organisation und Trägerschaft der GGG
Die Entwicklung der Mitgliederzahlen der GGG bis zum Ersten Weltkrieg
Die GGG ist die einzige Gesellschaft in Basel, die nicht nur die Zahl ihrer Mitglieder seit ihrer Gründung, sondern auch deren Namen und Funktion innerhalb der Gesellschaft kennt. Das Prinzip der Öffentlichkeit, das Isaak Iselin der Organisation und Tätigkeit der Gesellschaft zugrunde legte, schloss die Veröffentlichung der Namen aller Mitglieder der Gesellschaft mit ein.
Die dermalige Anzahl der Mitglieder wird das Publicum aus beygehender alphabetischer Verzeichnis ersehen. Wer derselben beyzutreten gesonnen ist, wird ersucht seine Erklärung, wie eher wie lieber in den Schweighauserischen Buchladen oder bey einem Mitglied der Gesellschaft abzugeben, damit man desto eher wissen könne, wie weit die Kräfte der Gesellschaft zu Beförderung des Guten reichen mögen.[1]
Die Veröffentlichung der Namen der Mitglieder war zur Zeit Iselins und auch später noch bis in die Restaurationszeit hinein nicht selbstverständlich. Seit 1777 druckte die Gesellschaft in ununterbrochener Folge im Jahresbericht eine alphabetische Liste ihrer Mitglieder und der Vorstandsmitglieder ab. Diese Anordnung der Namen hatte eine politische Bedeutung. Die Titel der Mitglieder wurden zwar genannt, aber die alphabetische Reihenfolge hob die sozialen Unterschiede unter den Mitgliedern für alle sichtbar auf. Die Kommissionen und ihre Mitglieder wurden hingegen erst von 1798 an im Jahresbericht aufgeführt. Von Anfang an jedoch wurden die Namen der von der allgemeinen Mitgliederversammlung in eine Kommission Gewählten protokolliert mit der Angabe der Stimmenzahl und ihre Namen in einem speziellen «Ämter-Buch» verzeichnet.[2] So wissen wir zum Beispiel, dass Isaak Iselin an der Gründungsversammlung zum ersten Vorsteher gewählt wurde, aber bei seiner Wahl nicht die höchste Stimmenzahl auf sich vereinigen konnte. Dreiherr Friedrich Münch und Kanzlist Andreas Merian erreichten bessere Resultate.[3] So sind nicht nur die Namen aller Einzelmitglieder der Gesellschaft von Anfang an bekannt, sondern auch die Namen aller Vorstandsmitglieder und Kommissionsmitglieder und der Delegierten.
Die Mitglieder warben mit der Veröffentlichung ihrer Namen für die Gesellschaft, schon bei der Gründung selbst. Als Isaak Iselin in seiner Wohnung im Reischacherhof (heute «Zum Isaak» auf dem Münsterplatz) am 30. März 1777 seinen Freunden aus der Basler Sektion der Helvetischen
123



Teil II:
Die Entwicklung der GGG bis zur Wende zum 20. Jahrhundert

2



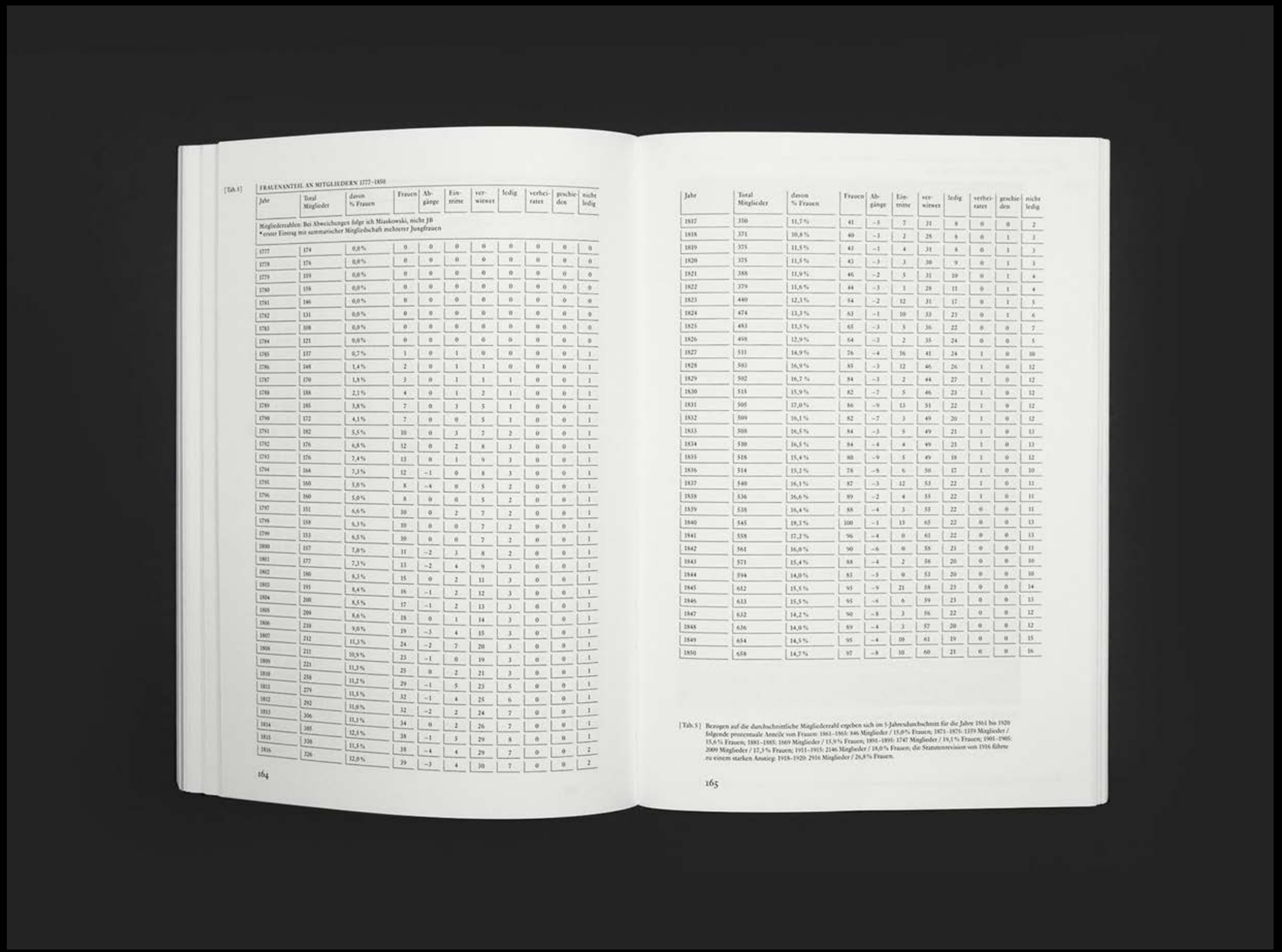
die Zahl der Kommissionsmitglieder anstiegen. Zwischen 1810 und 1830 sassen anteilmässig nicht mar am meisten Vorstandsmitglieder auch in anderen Kommissionen, auch der Anteil von Kommissionsmitgliedern, die gleichzeitig in mehreren Kommissionen Einsitz hatten, war am grössten (vgl. Tabelle 2, S. 193). Bis 1850 betrug der Anteil der Kommissionsmitglieder an der Gesamtzahl der GGG-Mitglieder im Durchschnitt rund 20 Prozent und sank nie unter 17 Prozent. Es betätigte sich also zwischen 1800 und 1850 jedes fünfte Mitglied in leitender Funktion entweder in einer Kommission oder im Vorstand. Nach 1850 sank die Partizipationsrate deutlich ab bis auf ein Minimum von rund 11 Prozent im Jahr 1880, obwohl die Gesellschaft in diesen Jahren deutlich steigende Mitgliederzahlen verzeichnete und einige neue Kommissionen oder Delegationen einrichtete. Im Verhältnis trugen also immer weniger Mitglieder die Gesellschaftstätigkeit alein mit. Diese Tendenz glich sich nach 1890 zwar etwas aus während einer zweiten, kürzeren Expansionsphase zwischen 1895 und 1905, in der sich wieder die Zahl der Personen mit mehreren Kommissionssitzen erhöhte und alle Vorstandsmitglieder mindestens in einer anderen Kommission Einsitz hatten, was in der ganzen Gesellschaftsgeschichte noch nie der Fall gewesen war. Aber die Beteiligung der Mitglieder an der Gesellschaftstätigkeit erreichte höchstens 15 Prozent. Im Schnitt gehörte also nach 1850 nur noch jedes sechste oder siebte Mitglied zur aktiven Trägerschaft der Gesellschaft. Ähnliche Beobachtungen lassen sich im gleichen Zeitraum auch in den religiösen und kirchlichen Vereinen des Stadtbürgertums machen. Es handelt sich also um eine allgemeine Erscheinung.[33]

Trotzdem war der Anteil «tätiger» Mitglieder der Gesellschaft insgesamt während des ganzen 19. Jahrhunderts hoch, auch wenn die Zahl der Kommissions- und Vorstandsmitglieder nach 1880 weniger deutlich wuchs als die Mitgliederzahlen.

Andere Veränderungsprozesse in der Zusammensetzung der Trägerschaft werden sichtbar, wenn wir die Erwerbstätigkeit von Vorstands- und Kommissionsmitgliedern zwischen 1777 und 1900 untersuchen. Ich habe dara die Berufstätigkeit der Vorstands- und Kommissionsmitglieder zwischen 1777 und 1800, ein Sample von 88 Personen, mit derjenigen der Vorstands- und Kommissionsmitglieder von 1820, 1850, 1880 und 1900 verglichen, weil die Zusammensetzung der Trägerschaft der GGG zwischen 1777 und 1800 sehr homogen war und sich kaum veränderte (vgl. Tabelle 3, S. 160).[34] Dank der seit 1854 erscheinenden Adressbücher ist der Anteil derjenigen Personen, von denen sich keine Angabe zur Berufstätigkeit ermitteln liess, wesentlicher niedriger als die Zahl der Personen, die nicht eindeutig identifiziert werden konnten. Nach 1850 lässt sich nur 4 Prozent der erfassten Personen kein Beruf zuordnen. Für 1820 liegt dieser Anteil etwas höher bei rund 6 Prozent. Vor 1800 könnten wir sogar alle Vorstands- und Kommissionsmitglieder einer Berufsgruppe zuordnen. Schwieriger ist es, Berufskategorien zu definieren, die sich für einen so langen Zeitraum sinnvoll anwenden lassen und einen Vergleich überhaupt möglich machen,

[Abb. 29]

[29] Im Jubiläumsjahr 1877 startete die GGG eine grosse Werbeaktion zur Gewinnung neuer Mitglieder. Es wurde ein neues Mitgliederverzeichnis angelegt, das in alphabetischer Ordnung alle Namen und Adressen auffuhrte. In Jahresspalten vermerkte man die eingegangenen Mitgliederbeiträge. Mitglieder, die nicht zahlten, wurden gestrichen, neue Mitglieder am Ende nachgeführt.



[Tab.5] FRAUENANTEIL AN MITGLIEDERN 1777–1850

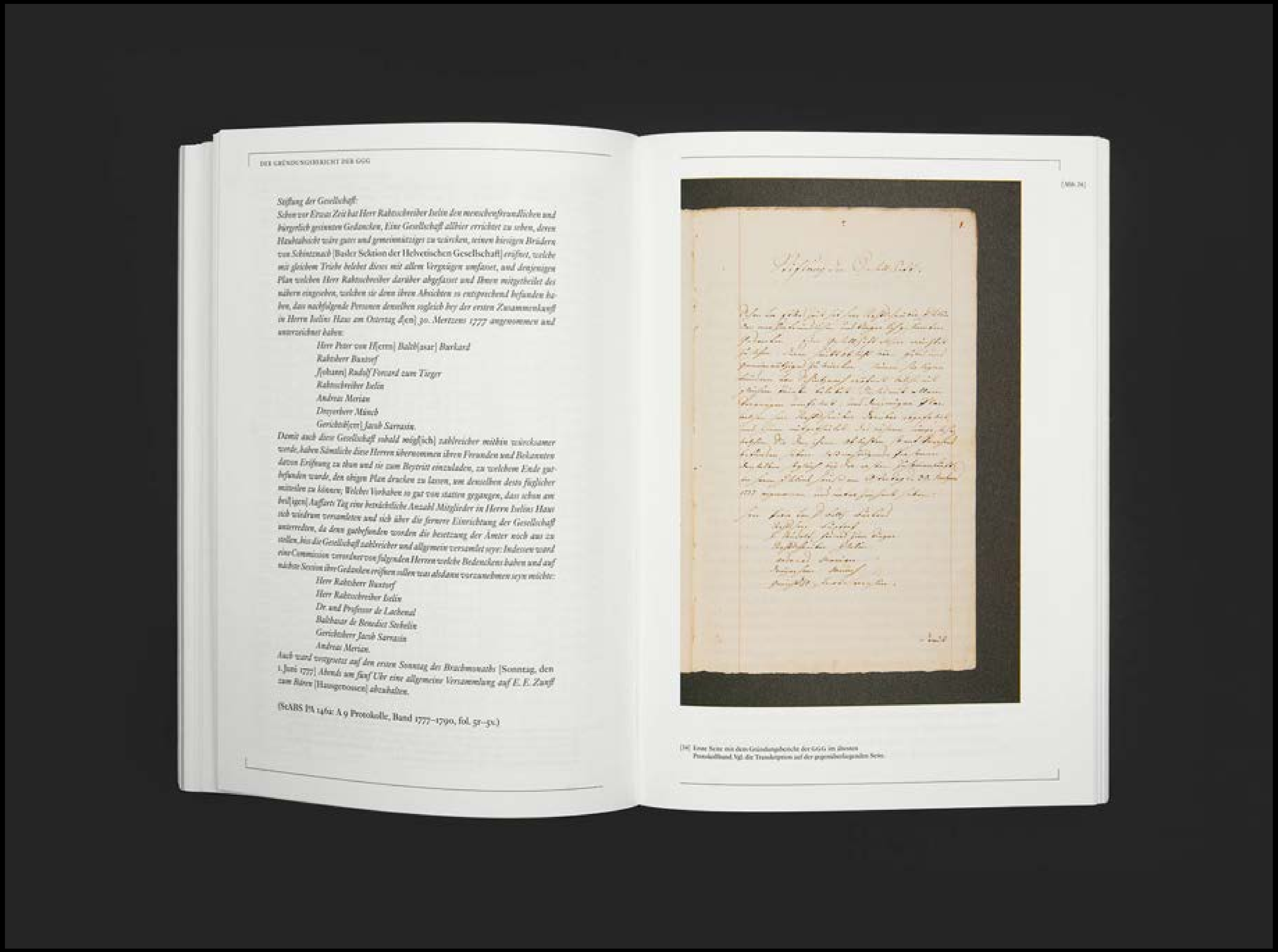
Jahr	Total Mitglieder	davon % Frauen	Frauen	Abgänge	Eintritte	verwitwet	ledig	verheiratet	geschieden	nicht ledig
Mitgliederzahlen: Bei Abweichungen folge ich Miaskowski, nicht JB * erster Eintrag mit summarischer Mitgliedschaft mehrerer Jungfrauen										
1777	174	0,0 %	0	0	0	0	0	0	0	0
1778	176	0,0 %	0	0	0	0	0	0	0	0
1779	159	0,0 %	0	0	0	0	0	0	0	0
1780	158	0,0 %	0	0	0	0	0	0	0	0
1781	146	0,0 %	0	0	0	0	0	0	0	0
1782	131	0,0 %	0	0	0	0	0	0	0	0
1783	108	0,0 %	0	0	0	0	0	0	0	0
1784	121	0,0 %	0	0	0	0	0	0	0	0
1785	137	0,7 %	1	0	1	0	0	0	0	1
1786	148	1,4 %	2	0	1	1	0	0	0	1
1787	170	1,8 %	3	0	1	1	1	0	0	1
1788	188	2,1 %	4	0	1	2	1	0	0	1
1789	185	3,8 %	7	0	3	5	1	0	0	1
1790	172	4,1 %	7	0	0	5	1	0	0	1
1791	182	5,5 %	10	0	3	7	2	0	0	1
1792	176	6,8 %	12	0	2	8	3	0	0	1
1793	176	7,4 %	13	0	1	9	3	0	0	1
1794	164	7,3 %	12	–1	0	8	3	0	0	1
1795	160	5,0 %	8	–4	0	5	2	0	0	1
1796	160	5,0 %	8	0	0	5	2	0	0	1
1797	151	6,6 %	10	0	2	7	2	0	0	1
1798	158	6,3 %	10	0	0	7	2	0	0	1
1799	153	6,5 %	10	0	0	7	2	0	0	1
1800	157	7,0 %	11	–2	3	8	2	0	0	1
1801	177	7,3 %	13	–2	4	9	3	0	0	1
1802	180	8,3 %	15	0	2	11	3	0	0	1
1803	191	8,4 %	16	–1	2	12	3	0	0	1
1804	200	8,5 %	17	–1	2	13	3	0	0	1
1805	209	8,6 %	18	0	1	14	3	0	0	1
1806	210	9,0 %	19	–3	4	15	3	0	0	1
1807	212	11,3 %	24	–2	7	20	3	0	0	1
1808	211	10,9 %	23	–1	0	19	3	0	0	1
1809	221	11,3 %	25	0	2	21	3	0	0	1
1810	258	11,2 %	29	–1	5	23	5	0	0	1
1811	279	11,5 %	32	–1	4	25	6	0	0	1
1812	292	11,6 %	32	–2	2	24	7	0	0	1
1813	306	11,1 %	34	0	2	26	7	0	0	1
1814	305	12,5 %	38	–1	5	29	8	0	0	1
1815	330	11,5 %	38	–4	4	29	7	0	0	2
1816	326	12,0 %	39	–3	4	30	7	0	0	2

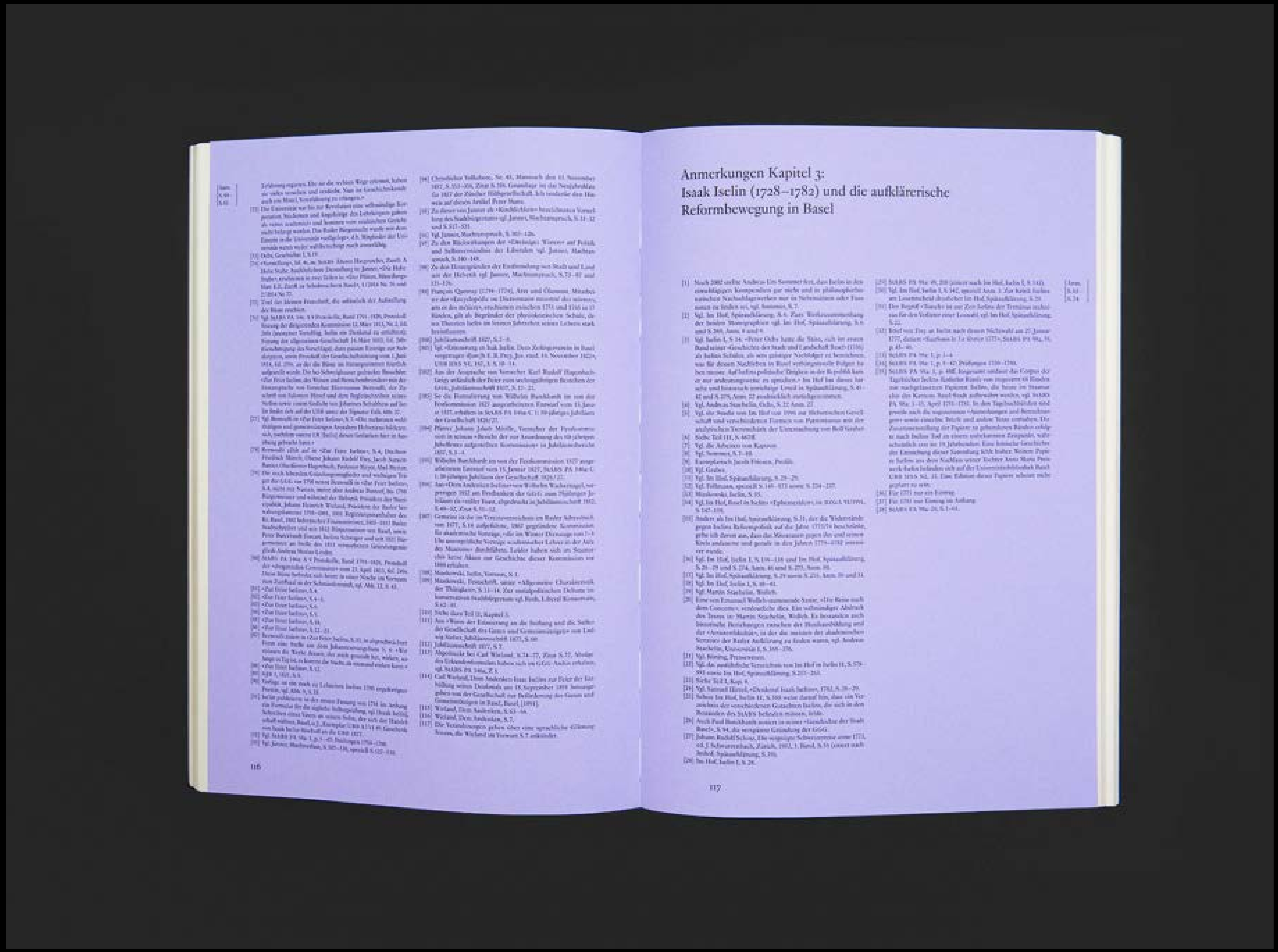
164

Jahr	Total Mitglieder	davon % Frauen	Frauen	Abgänge	Eintritte	verwitwet	ledig	verheiratet	geschieden	nicht ledig
1817	350	11,7 %	41	–5	7	31	8	0	0	2
1818	371	10,8 %	40	–3	2	28	9	0	1	1
1819	375	11,5 %	43	–5	4	31	8	0	1	3
1820	375	11,5 %	43	–3	3	30	9	0	1	3
1821	388	11,9 %	46	–2	5	31	10	0	1	4
1822	379	11,6 %	44	–3	1	28	11	0	1	4
1823	440	12,3 %	54	–2	12	31	17	0	1	5
1824	474	13,3 %	63	–1	10	33	23	0	1	6
1825	483	13,5 %	65	–3	5	36	22	0	0	7
1826	498	12,9 %	64	–3	2	35	24	0	0	5
1827	511	14,9 %	76	–4	16	41	24	1	0	10
1828	503	16,9 %	85	–3	12	46	26	1	0	12
1829	502	16,7 %	84	–3	2	44	27	1	0	12
1830	515	15,9 %	82	–7	5	46	23	1	0	12
1831	505	17,0 %	86	–9	13	51	22	1	0	12
1832	509	16,1 %	82	–7	3	49	20	1	0	12
1833	508	16,5 %	84	–3	5	49	21	1	0	13
1834	530	16,5 %	84	–4	4	49	21	1	0	13
1835	518	15,4 %	80	–9	5	49	18	1	0	12
1836	514	15,2 %	78	–6	6	50	17	1	0	10
1837	540	16,3 %	87	–3	12	53	22	1	0	11
1838	536	16,6 %	89	–2	4	55	22	1	0	11
1839	535	16,4 %	88	–4	3	55	22	0	0	11
1840	545	18,3 %	100	–1	13	65	22	0	0	13
1841	558	17,2 %	96	–4	0	61	22	0	0	13
1842	561	16,0 %	90	–6	0	58	21	0	0	11
1843	571	15,4 %	88	–4	2	56	20	0	0	10
1844	594	14,0 %	83	–5	0	53	20	0	0	10
1845	612	15,5 %	95	–9	21	58	23	0	0	14
1846	633	15,5 %	95	–6	6	59	23	0	0	13
1847	632	14,2 %	90	–8	3	56	22	0	0	12
1848	636	14,0 %	89	–4	3	57	20	0	0	12
1849	654	14,5 %	95	–4	10	61	19	0	0	15
1850	658	14,7 %	97	–8	10	60	21	0	0	16

[Tab.5] Bezogen auf die durchschnittliche Mitgliederzahl ergeben sich im 5-Jahresdurchschnitt für die Jahre 1861 bis 1920 folgende prozentuale Anteile von Frauen: 1861–1865: 846 Mitglieder / 15,0 % Frauen; 1871–1875: 1359 Mitglieder / 15,6 % Frauen; 1881–1885: 1969 Mitglieder / 15,9 % Frauen; 1891–1895: 1747 Mitglieder / 19,1 % Frauen; 1901–1905: 2009 Mitglieder / 17,3 % Frauen; 1911–1915: 2146 Mitglieder / 18,0 % Frauen; die Statutenrevision von 1916 führte zu einem starken Anstieg: 1918–1920: 2916 Mitglieder / 26,8 % Frauen.

165




Anmerkungen Kapitel 3:
Isaak Iselin (1728–1782) und die aufklärerische
Reformbewegung in Basel



Das Museum Tinguely zeigte 2019/2020 eine Soloausstellung über den neuseeländischen Künstler Len Lye, einer der wichtigsten Experimentalfilmer der 1930er bis 1950er Jahre, der in seinen späteren Jahren ein faszinierendes, alle künstlerischen Disziplinen umfassendes Werk schuf. Der Fokus der Ausstellung lag auf Lyes Direct Films, sowie seinen Fotogrammen und kinetischen Skulpturen. Diese drei Hauptthemen sollten innerhalb des Keyvisuals spürbar werden. Wir haben kurzerhand eine improvisierte Dunkelkammer im Abstellraum unseres Büros eingerichtet und selbst Fotogramme hergestellt. Die Imagekampagne besteht aus jeweils drei Ebenen, die unterschiedlich miteinander kombiniert werden können.

Begleitend zu der Ausstellung haben wir den Ausstellungskatalog gestaltet. Er besteht aus drei Bänden; Ein Faksimile des Sketchbooks von Len Lye, sowie einem jeweils separaten Bild- und Textband.



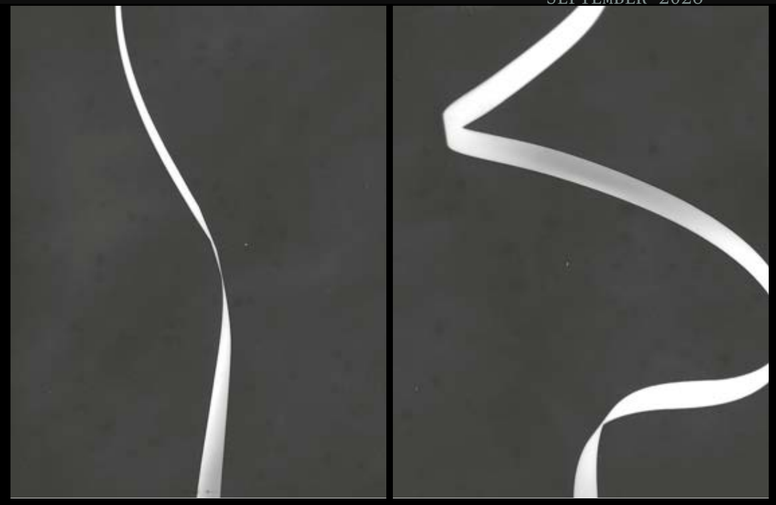


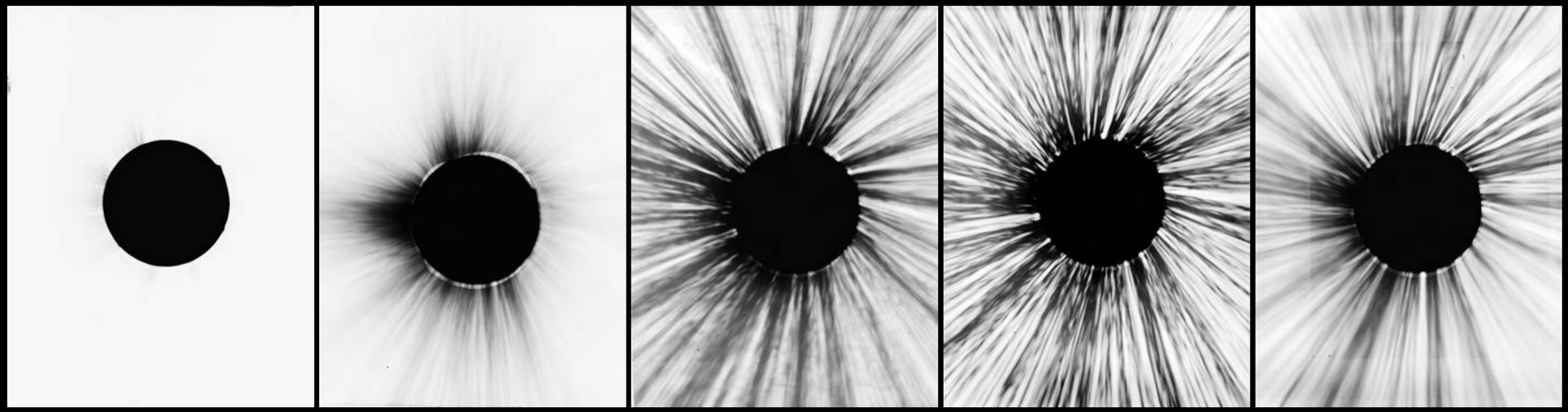


Einige Fotogramme aus unserer Dunkelkammer.

9








MUSEUM TINGUELY
LEN LYE
23. 10. 19– 26. 01. 20
MOTION COMPOSER

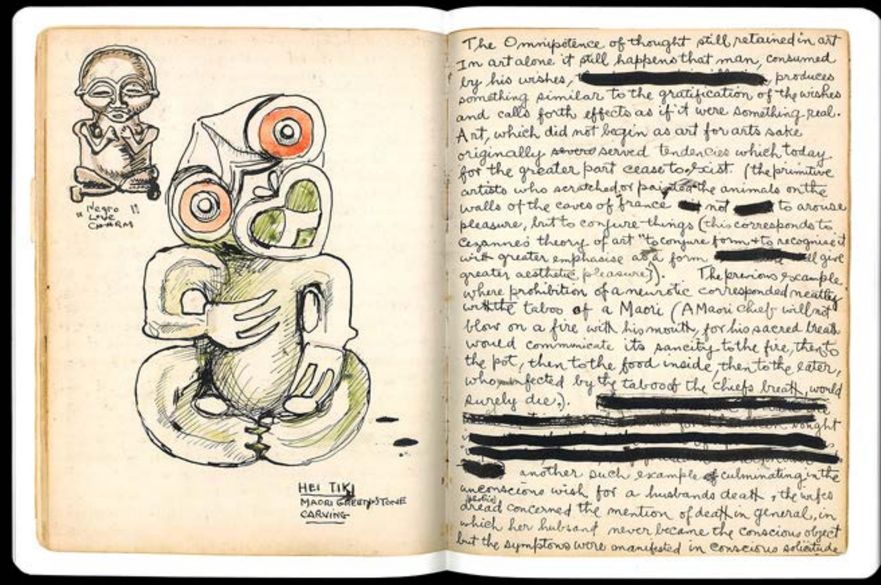

MUSEUM TINGUELY
LEN LYE
23. 10. 19– 26. 01. 20
MOTION COMPOSER

Der Ausstellungskatalog ist an das Sketchbook von Len Lye angelehnt, ein klassisches Moleskine-Notizbuch.

9







The Omnipotence of thought still retained in art
In art alone it still happens that man, consumed
by his wishes, [redacted] produces
something similar to the gratification of the wishes
and calls forth effects as if it were something real.
Art, which did not begin as art for arts sake
originally [redacted] served tendencies which today
for the greater part cease to exist. (the primitive
artists who scratched or painted the animals on the
walls of the caves of France [redacted] not [redacted] to arouse
pleasure, but to conjure things (this corresponds to
Cezannes theory of art "to conjure form" to recognise it
with greater emphasise as a form [redacted] will give
greater aesthetic pleasure)). The previous example
where prohibition of a neurotic corresponded exactly
with the taboo of a Maori (A Maori Chief will not
blow on a fire with his mouth, for his sacred breath
would communicate its sanctity to the fire, then to
the pot, then to the food inside, then to the eater,
who infected by the taboo of the Chiefs breath, would
surely die).
[redacted]
another such example of culminating in the
unconscious wish for a husbands death, the wifes
dread concerned the mention of death in general, in
which her husband never became the conscious object
but the symptoms were manifested in conscious solicitude

her real thoughts are far away, in contrast to my faithful friend, a traitor who only in the transport of love is capable of the strongest feelings and the highest beauty, while I attain to these things in artistic creation

We see from this that Tod has seen his narcotic avatar in his wife and has transposed to the wife the feelings felt towards the avatar during childhood. Though all his passion for the wife, a former loved one whose memory is faithfully is emphasised, glows in admiration in the unconscious. The whole image of the hair bleaching or in despair, we expect that the patient would like to be a part of her and attached in her hair, but far from the catastrophes converged in her face Interpretation :—

[redacted] screeching and despairing as I am at present

I would like to be altogether merged in my wife but
blind to her bad traits.—
The hair alone. Alone I hover there in constant danger
from poisonous snakes & mischievous insects
The half moon shaped Shadow under the eye :—
Only in the shadow night can I enjoy what I yearn
for—the love of my wife.
The hair to the right Tangled fantastic, beautiful undergrowth-
ornament at the entrance to secret Indian temples; formerly great pain
great voluptuousness, now terrible, beautiful, shot through with many-
different colours.—
MY wife is a tangled fantastic creature
but superficial, shot through with many changing
colours; once affording me great pain and great voluptu-
ousness, now chiefly terrible to me.
The forehead recalls a former loved one, whom the picture as a whole,
recalls to more strongly, than the wife (Prove ground no further particulars could be
as I am only interpreted "empathy" :—
MY wife is also like the
former loved one. We refrain from collecting further observations
dear and acknowledge once again how helpless the analyst would be with
out them.. —
The left eye :— it threatens with murder and other enormities, typical of
cat like, fearfully wantonly beautiful. Like revolving balls of snow. The sun
governs the world cruelly, yet splendidly. We overlook the interpretation :—
MY wife has the destructive & murderous traits of a beautiful
tiger : she is my sun who governs me cruelly but

from whom nevertheless a glorious light streams upon me.
The omitted will probably be explained that the sun appears as a symbol of cruelty. We know from "I and that the body often denotes the father.
The nose is the one he likes best in women. Time sketched in the
years & later found again in the wife ; the infinite beauty of its later :—
MY wife is really beautiful.
So far as I can judge hardly anyone will withhold from the young wife the
possession of extraordinary charm.
The mouth with its left cheek crescent shaped and full of sorrow
scornfully twitching, toothless recalls a soft embrace.
MY wife is painfully cool in her scorn; but her embrace
are warm as soft.
We left a few dots out of consideration as they were not made plain by the
reactions.
The chin anatomically formed recalls the jaw bone of an ass with
which Samson, betrayed by his Delilah, slew a thousand Philistines
meaning :— Could I only with your asses jawbone, you
faithless Delilah, slay the pack of Philistines (lawyers
divorce proceedings etc) which you have brought against
me.
The enraged man, towards the passionately loved wife scorn, and
himself for the great Samson. To this the following connection points.
The lower lips recalls pulling out the eyes & killing & impotence
alternate left blind and dead :—
You have had my eyes put out & wish to have me
killed outright, you crafty Delilah.!
The neck is said to be likened sculptured under an egyptian idol ; in
addition strange plastic words with a monumentality & archaic ; Rotherdes plastic
no expression of highest wisdom and of human creative powers & had
moral impressions. the wife ought to be set on such a pedestal to be
proof of foreseen at will. To these are added the mutual remarks
which, recalled all the matrimonial cases, like wife always fretting with
the sun & moon." I painted the laughing accidents on account of the
scene of the day before. I painted her terribly but beautiful ;
You are like a Egyptian image of a god, full
of secret knowledge & creative power like me

Typischerweise bestehen Lyes Skulpturen aus einer oder mehreren flexiblen Metallstangen oder -streifen, die an einem Ende mit einem Motor verbunden sind, der sie in eine kreisende oder pendelnde Bewegung bringt und sie eine «Bewegungsfigur» («figure of motion») beschreiben lässt. Diese Formulierung stammt von Lye und sie ist entscheidend. Und komplexer, als sie klingt. Lye schrieb:

> *Wenn eine Wunderkerze eine Acht beschreibt, dann trennt das fortdauernde Nachbild die Bewegung als ein Muster ab. Die Wunderkerze wird der sichtbaren Wahrnehmbarkeit [tangibility] des Musters, das sie beschreibt, untergeordnet. Die Betonung der Bewegung und nicht des Objekts, das sie beschreibt, unterscheidet das Tangible von anderen Formen der Skulptur in Bewegung. Mobiles und Wunderkerzen-Skulpturen heben die Schönheit der Objekte hervor, die die Bewegung beschreiben. Bei der tangiblen Bewegungs-Skulptur wird der ästhetische Wert der Objekte zweitrangig gegenüber dem ihrer Bewegung.*[19]

«Sekundär» und «untergeordnet» soll nicht heissen, dass ihre statische Erscheinung an sich keine Bedeutung hätte. Nehmen wir als Beispiel *Foutain, Bones* oder *Universe*. S.175↓



Aber das könnte uns doch zu denken geben. Wo oder was ist die Skulptur, die Wunderkerze oder das «Nachbild»? Und wie steht es mit dem Sockel? Jede von Lyes Skulpturen hat einen Sockel – darin stecken die Motoren und sie verankern die Werke in der Welt –, darin sind sie schon ziemlich altmodisch. Stellt der Vorrang der Bewegungsfigur nicht die Unterscheidung zwischen dem Kunstobjekt und dem Sockel infrage, droht sie nicht, die «Skulptur» zu einem Möbelstück herabzustufen, ähnlich dem Rahmen um das Gemälde? Interessanterweise trug *Blade* S.173↓ (Klinge, Blatt, Halm), eine auffällig phallische Arbeit, stillstehend oder in Bewegung, früher den Titel *Plinth* (Sockel).



Wie Rahmen auch, stellen Sockel eine Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst dar. Als Evan Webb über Jean-Michel Bouhours' Aufbau seiner Lye-Ausstellung im Centre Pompidou schrieb, beeindruckte ihn am meisten

> *das Vorhandensein der Filmprojektoren. Sie waren in demselben Ausstellungsraum ausgestellt wie die Skulpturen und standen stolz da, wahrhaftig, mit ihrem Flackern, Surren und den Filmstreifen, die sich von Rolle zu Rolle schlängelten. Sie gaben sich schon fast als kinetische Skulpturen aus eigenem Recht aus. Hier war der Filmprojektor, der normalerweise irgendwo versteckt und zum Schweigen gebracht ist, ein deutlich sichtbarer und hörbarer Teil der kinästhetischen Erfahrung. […] Bouhours hatte die «kinetischen Skulpturen» und die «Filmmaschinen» zu einer Projektoren-Ausstellung verbunden.*[20]

Heisst das, Skulptur plus Sockel gleich Projektor? Hier stehen die Projektoren für die prosaische Welt, deren Eindringen das Museum in ein dreidimensionales Kino verwandelt hat: das neue Zuhause des künstlerischen Films.

Aber kommen wir zurück zur Bewegungsfigur. Laufen Lyes Apparate mit einer bestimmten Drehgeschwindigkeit und werden sie im dunklen Raum angestrahlt, dann erscheint das von ihren sich bewegenden Stäben reflektierte Licht in harmonischen Kurven und wird manchmal zu virtuellen Raumin halten.[21] Das sind Figuren, die ziemlich wörtlich aus Bewegung gemacht sind. Wie schon weiter oben bemerkt, ist die Optik dieser Bewegungsbilder dieselbe wie die beim Film. Diese virtuellen Figuren entstehen bei *Rotating Harmonic,* S.167↓ *Blade, Zebra, Water Whirler, Moonbead,* S.185↓ *Witch Dance* S.180↓







und anderen Arbeiten. Diese sind so programmiert, dass sie «langsam anfangen und sich immer weiter hochschaukeln, um uns eine Auswahl der Muster zu vermitteln, die sich beim Ausbreiten und Entfalten ergeben können, dadurch, dass dem Gerät, das die Figur zum Leben erweckt, über den Motor mehr Energie zugeführt wird. Ich mag es, wenn ich aus dem zugrunde liegenden Bild das verdammte Maximum rausholen kann.»[22] Wenn die Figur anfängt, Gestalt anzunehmen, dematerialisiert sich das skulpturale Objekt oder der Apparat, sie verschwinden in der umgebenden Dunkelheit und werden von einer strahlend durchsichtigen Verwandlung ihrer selbst ersetzt. Manchmal, wie in *Zebra*, ist das virtuelle Raumvolumen so klar gegenwärtig, dass die Bewegungsfigur alles andere zu sein scheint als ein Widerspruch in sich, stillstehend und in Bewegung, zugleich schimmernd und schlenkernd. Andere Male kommt und geht der Höhepunkt, der Moment des «verdammten Maximums», nimmt Gestalt an und verliert sie wieder.

Lye schreibt: «Letztendlich begann ich selbst hauptsächlich deshalb mir anzusehen, wie die Dinge sich bewegen, weil ich versuchen wollte die Bewegung zu fühlen und sie nur fühlen wollte. So machen es die Tänzer. Aber ich wollte das Gefühl für eine Bewegungsfigur aus mir herausbringen, um zu sehen, was ich denn da hatte.»[23] Die Bewegungsfigur nimmt ihren Anfang und ihr Ende im Körper. Lye erwartet von uns, dass wir sein Werk mit einem «einverleibenden» Blick ansehen: dass wir die Bewegung fühlen, wie es die Tänzer tun, nämlich mit unserem Körper. Da die Skulpturen also anfangen sich zu bewegen, bewegen sie sich wie Körper, sie biegen sich, dehnen sich, beugen, neigen und verdrehen sich. Es sind die Empfindungen der Muskeln, Sehnen und Bänder, die Bewegungen des Rumpfes, der Beine und Arme, Ellbogen und Knie. Aber wenn die Bewegung schneller wird und wir sie stärker spüren, setzt eine Neuzuschreibung des sinnlich Wahrnehmbaren ein und wir merken dann, was wir haben, nicht so sehr in unseren Knochen als vielmehr in unseren Augen. Es ist so, als wäre «das Gefühl» von

Gruppe von Maori-Künstlerinnen und -Künstlern entwickelt wurde, die Pionierarbeit leisteten. Sie arbeiteten vornehmlich in der Malerei, Bildhauerei und Grafik und sie distanzierten sich bewusst von den üblichen Formen der Maori-Kunst, wie *whakairo*, der Schnitzkunst der Maori, oder *kowhaiwhai*, der Maori-Dachsparrenbemalung, eben von der Kunst, nach der Lye und Walters suchten und die ihre Kunstpraxis bereicherte. Die Modernisten unter den Maori-Künstlerinnen und -Künstlern erforschten stattdessen Stile und Techniken der internationalen modernen Kunst. Sie arbeiteten aus dem Inneren der Kultur heraus, von innen nach aussen, und entwickelten neue Kunststile, die die Vorstellungen der Maori, ihre Kulturphilosophie und zuweilen ihren Formenschatz mit der europäischen Moderne verbanden. Wie Lye, so liessen auch sie sich in ihrer Arbeit von internationaler Kunst der Moderne inspirieren; von Pablo Picasso und Constantin Brâncuși und anderen, die Lye nicht zitiert, darunter Paul Klee, Joan Miró, Barbara Hepworth, Henry Moore und Hans Arp, um nur einige zu nennen.

Die Moderne gab einer Reihe von Maori-Künstlerinnen und -Künstlern die Mittel an die Hand, um sich dem Sinn für die Konvention in der herkömmlichen Kultur zu entziehen und sich in der zeitgenössischen Lebenswelt zu orientieren. «Er strebte danach, genauso gut zu sein, genauso so modern zu sein wie die beste zeitgenössische Kunst, die in Aotearoa zu jener Zeit entstand.»[6]

Dieser Essay nimmt Bezug auf die Kolonisten-Moderne und auf Lye als einen Protagonisten der primitivistischen Moderne des Südpazifik. Er legt sein Hauptaugenmerk auf die beiden Skizzenbücher, die Lyes Erkundungen in der indigenen Kunst ganz offenkundig werden lassen, sein *Totem-und-Tabu-Skizzenbuch* s.244 (unter diesem Namen wurde es bekannt) aus den Jahren 1922 bis 1926 und sein zweites Skizzenbuch, ebenso wie jene vier seiner Kunstwerke mit der am klarsten erkennbaren Verbindung: *Tiki*, 1922, s.164 *Unit*, 1925, s.174 *Polynesian Connection*, 1928, s.294 und *Tusalava*, 1929.







Auf die Verbundenheit der vier Kunstwerke mit der indigenen Kunst wird offen durch ihre Titel hingedeutet, sie ist teilweise der konzeptuellen Basis der Kunstwerke selbst und ihrer ästhetischen und stilistischen Form inhärent – teilweise deshalb, weil Lye seine eigenen Deutungen der Formen, aus denen er schöpfte, beifügt. Die «treibende Kraft» seiner fortgesetzten Erforschung indigener Kunst und wie diese Spuren in den Werken nach 1929 hinterlässt und in ihnen ausgedrückt wird, bleibt mehr im Verborgenen. Der Lye-Forscher Roger Horrocks legt allerdings nahe, dass die Kunst der Maori, des Pazifik und der Aborigines, mit der Lye sich in seinen frühen künstlerischen Jahren, als er in Neuseeland, Australien und Samoa lebte, eingehend beschäftigte, einen «Abdruck»[7] in seinen späteren Arbeiten hinterliess. Ihr direkter Einfluss, so stellt

Horrocks fest, lässt sich in der Malerei und den Batik-Arbeiten aus den 1920er Jahren wie auch in den schon erwähnten Kunstwerken erkennen, in einer kinetischen Skulptur von 1924, die sich auf die Form von Aborigine-Schilden aus Nordost-Queensland bezieht, und ortsspezifischen Boden-Kunst-Arbeiten, die Lye in den 1930er Jahren schuf und die sich konzeptionell an den heiligen Plätzen der australischen Aborigines orientierten. Horrocks meint zudem, dass indigene Einflüsse für die Entwicklung von Lyes Vorstellungen von Kunst langfristig bedeutsam waren. Dies schliesst auch Lyes erste Experimente mit kinetischen Skulpturen ein, für die er bekannt ist, und die Überzeugung, die er entwickelte, nachdem er 1923 den 1921 erschienen Film *Perlen und Wilde* des Ethnologen Frank Hurley über die Völker der Torres-Strait-Inseln und Papua-Neuguineas – über ihren Tanz und ihre Kunst – gesehen hatte, die Überzeugung nämlich, dass Film Bewegung kontrollieren kann.

In diesem Essay wird indigene Kunst als die Kunst der Vorfahren charakterisiert, als Brauchtum oder kulturelles Erbe, als nicht-westliche Kunst, die in den Begriffen westlicher Kunst historisch als «dem Stamm zugehörig» oder «primitiv» kategorisiert wurde. Sie schliesst keine moderne oder zeitgenössische Maori-Kunst ein oder vor Kurzem entstandene indigene Kunst, auf die sich heute der Begriff «indigene Kunst» bezieht. In den Worten der Maori ist die indigene Kunst, auf die sich Lye bezog und zu der er in den 1920er Jahren Zugang hatte, *ngā taonga tuku iho nō ngā tupuna*, was soviel bedeutet wie: Schätze, die von den Ahnen auf uns gekommen sind. Die Formulierung stammt von einem *whakataukī*, einem Aphorismus oder Sprichwort der Maori und lautet in ihrer abgekürzten Form, die häufiger gebraucht wird: *ngā taonga tuku iho*, was im Allgemeinen mit «ererbte kulturelle Schätze» übersetzt werden kann. *Ngā taonga tuku iho* ist ein Begriff, der sich auf eine Vielzahl von Gegenständen anwenden lässt, kultureller Natur, der Umwelt zuzurechnen, greifbar und nicht greifbar, einschliesslich Brauchtumskunst, Tanz, Lieder und *te reo*, die maorische Sprache, um nur einige zu nennen.

Ngā taonga tuku iho deckt in diesem Fall beides ab, *taonga* Maori (kulturelle Schätze der Maori) und andere indigene Kunst, die Lye als stilistische Attribute in seine eigene Arbeit integrierte und sie so mit neuer Energie aufgeladen hat. Seine Zeichnungen in den beiden Skizzenbüchern bewegen sich zwischen so weit voneinander entfernten Gegenden im Pazifik wie Neuseeland, Samoa und Bismarck-Archipel, aber auch Australien, Afrika, Nord- und Südamerika, und in ihnen finden sich auch seine Kopien der visuellen Bildsprache und der Musterrepertoires der Azteken, der präkolumbianischen und der peruanischen Kunst. Lye war der Meinung, «primitive» Bilderwelten seien «vitaler und ansprechender als westliche Kunst».[8] Eine Chronologie seiner Beschäftigung mit indigener Kunst fällt folgendermassen aus:

Um 1921 soll eine erste ernsthafte Beschäftigung mit der Kunst der Maori und anderen Formen indigener Kunst stattgefunden haben, mit Recherchen,

Ich fürchte nur, dass er mir keinen Stress gemacht hat, und er löst nicht gerade Qualen aus, sondern ist unbeschwertes, lebendiges Zeug für den Geist, der die einfachen Farbumrisse von etwa sieben verschiedenen Blumen zu sehen bekommt, die in Musik und Bilder-Zeit übertragen wurden. Alle, die ihn gesehen haben, bestätigen, dass er etwas Bemerkenswertes ist, jedenfalls definitive ein Einschnitt im Film.[13]

A Colour Box ist «definitiv ein Einschnitt im Film», gleichermassen aufgrund wie trotz dieser Eigenschaften.

Am Abend des 5. April 1961 präsentierte das Museum of Modern Art *An Evening of Tangible Motion Sculpture*, die Karten für die Veranstaltung im Auditorium des Museums, die dem New Yorker Publikum Lyes neue Arbeiten vorstellte, waren ausverkauft. Es war die Idee von zwei Neulingen unter den Kunsthändlern der Stadt gewesen: Howard Wise und Leo Castelli, die sich einige Wochen vorher einverstanden erklärt hatten, gemeinsam Lyes kinetische Werke zu finanzieren und zu promoten. Der neu ernannte Kurator William Seitz, beraten von Castellis Assistenten Ivan Karp, organisierte den Abend. Es gab zehn Skulpturen und einen Film zu sehen:

Die Besucher gingen auf dem Weg ins Auditorium an drei Skulpturen in Betrieb vorbei. Die Sitze waren in zwei Gruppen aufgestellt, die eine blickte nach Süden, die andere nach Westen. Die anderen sieben Skulpturen waren unter bunten Strahlern in einer Reihe vor einem mit schwarzem Tuch abgehängten Hintergrund aufgestellt. Der Abend begann mit einer Vorstellung von «Free Radicals» und dann wurden die «Tangibles» auf Herz und Nieren geprüft […] unter Begleitung einer Auswahl von Schallplatten, von afrikanischen Trommeln bis Pierre Boulez.[14]

Wie Ann Lye es formuliert hat, war Len Teil der Performance: «Allein auf der Bühne zwischen all diesen Vorrichtungen, ein Lederriemen mit einem Satz Werkzeuge hing ihm hinten an beiden Seiten herunter, mit einer Stufenleiter» nahm er noch hier und da Änderungen vor.[15] Es gab enthusiastische Kritiken in der *New York Times* und der *New York Post*. Seitz wollte eine Arbeit für die Sammlung kaufen. In London war Lye wahrgenommen worden, sowohl in der Kunst als auch in der Filmwelt, aber in New York war er als Künstler noch nahezu unbekannt. Diese erste Einzelausstellung in New York war also ein sensationelles Debüt. Darüber hinaus zeigte er einige Arbeiten im Amsterdamer Stedelijk Museum of Art, das Äquivalent des MoMA in Europa: Pontus Hulтén und Daniel Spoerri wählten *Fountain* s.1634 und einige Filme für ihre Ausstellung *Bewogen Beweging* aus, die erste grosse Museumsschau zur kinetischen Kunst.



Natürlich hatte Lye davon immer geträumt: eine Kunstbewegung, die sich der Sichtbarmachung von Bewegung verschreibt, eine «Bewegte Bewegung», wie es die Niederländer nannten, ein Movement Movement. Aber, wie es auch für seine Hinwendung zum *Direct Film* mit *A Colour Box* galt, verdankte sich die Tatsache, dass Lye den Weg der *Tangible Motion Sculpture* einschlug, ebenso sehr seiner Frustration angesichts der Filmindustrie wie den Möglichkeiten, die sich durch das Aufkommen der kinetischen Kunst und der Op-Art ergaben. Die Abendveranstaltung im MoMA war tatsächlich der krönende Abschluss von fünf Jahren, die zu seinen künstlerisch produktivsten zählen, aber beruflich die schwierigsten seines Lebens waren. Die fortgesetzten Anstrengungen, seinen Platz in der Film- und Werbeindustrie zu finden, um seine Interessen als Filmemacher zu finanzieren und zu bewerben, hatten mehr oder weniger zu nichts geführt.[16] Inzwischen beherrschte er neue Methoden in der Herstellung des *Direct Film*, was seinen Wunsch, Kunst zu machen, wieder aufleben liess. Offensichtlich liess sich aber im wohlhabenden Nachkriegsamerika keine Entsprechung für die GPO oder einen John Grierson finden, also hiess es, zurück zu Do-it-yourself, mit Unterstützung von Ann, die sich im Immobiliengeschäft etablierte.

Das Problem hatte sich im Jahr 1958 zugespitzt. 1957 war Lye von Albert Cavalcanti, seinem alten GPO-Kollegen, eingeladen worden, an der International Expermimental Film Competition teilzunehmen, die von der bevorstehenden Brüsseler Weltausstellung gesponsert wurde. Er verbrachte die folgenden neun Monate mit der Herstellung von *Free Radicals*, s.1864 fünf Minuten «zerkratztes» schwarzes Vorspannband, das ihm den zweiten Preis einbrachte. Die Anerkennung für den Film, der Lyes wichtigster sein dürfte, war allerdings geringer als es den Anschein hatte. Selbst mit dem Preisgeld von 5 000 Dollar war es für ihn ein finanzieller Verlust, und kein Kinoverleih oder TV-Sender war daran interessiert, den Film zu zeigen. Im Anschluss kamen keine neuen Förderangebote. Genug ist genug, so entschied Lye. Er ging. In einem Essay, der die Frage stellte «Ist Film Kunst?» (veröffentlicht in *Film Culture*), erklärte er: «Als experimenteller Filmemacher bin ich in den Streik getreten. […] Ich werde mit der Jagd nach Sponsoring für künstlerische Filme aufhören.»[17] Zu Grace Glueck sagte er: «Mir wurde endlich klar, dass man künstlerische Filme nicht ohne Geld machen kann. So dachte ich. Nun, dann wedele ich in meiner Werkstatt mal ein paar Dinge herum.»[18] Vom Kratzen zum Wedeln. Davon war natürlich so einiges nötig, um es zu der Serie von zehn Skulpturen zu bringen, die dann zum ersten Mal im MoMA gezeigt wurden. Zum einen Apparate, die das Wedeln besorgten. Und obwohl diese zehn-Arbeiten heute als Prototypen gelten, stellen sie etwa ein Drittel von Lyes bildhauerischem Werk dar und beinhalten schon die meisten der Ideen, um die herum es entstehen sollte.

1 Len Lye, 'The Art That Moves', manuscript, 1964, p. 7, Len Lye Foundation Archive, Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth. Also in Lee Lye, *Figures of Motion: Selected Writings*, ed. Wystan Curnow and Roger Horrocks, Auckland, 1984, p. 81.

2 Len Lye, 're Reciprocation', manuscript, 19 June 1979, p. 1, Len Lye Foundation Archive, Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth.

3 Ibid., pp. 1-2.

4 Ibid., p. 3.

5 Ray Thorburn, 'Ray Thorburn Interviews Len Lye', in *Art International*, vol. 15, no. 4, April 1979, pp. 64-8: 64.

6 Lye completed his first direct film in 1933.

7 Len Lye, 'Did Einstein's Doodles Have a Genetic Source?', 6 December 1973, in Len Lye, with Roger Horrocks, *Zizz! The Life and Art of Len Lye in His Own Words*, Taranaki, 2015, pp. 58-60.

8 Len Lye, 'Considering a Temple', 1970, in Lye, 'The Art That Moves' (see note 1), pp. 87-8.

9 Ibid., p. 88.

10 'Tangible: … perceptible, palpable … substantial … / Palpable: … readily visible, audible … / Webster's', Fifth Edition, 1944, p. 1015, 715.', Len Lye, 'Notes of the Tangible', manuscript, June 1959, Len Lye Foundation Archive, Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth, p. 1.

11 Ibid.

12 Ibid.

13 Lye dated the beginning of his preoccupation with kinetic sculpture to early 1959 (not including a first attempt in Auckland in 1926, which produced a - now lost - hand-operated construction). See Len Lye, 'Background of the Tangible Sculptors', manuscript, June 1959, Len Lye Foundation Archive, Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth, p. 1.

14 Len Lye, 'Notes of the Tangible' (see note 10), p. 3.

15 We know that Tinguely was present thanks to a letter by John Canaday: '… I sat next to Tinguely during the performance Wednesday evening, and tried very hard to read his thoughts. No success.' John Canaday, letter to Len Lye, 5 April 1961, Len Lye Foundation Archive, Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth. I am indebted to Paul Brobbel for drawing my attention to this letter.

16 Quoted in Thorburn, 'Ray Thorburn Interviews Len Lye' (see note 5), p. 67. Interestingly enough, in this conversation neither Thorburn nor Lye mention Alexander Calder, who invented the mobile.

17 Ibid.

18 Len Lye, 'Programmed Movement in Sculpture', manuscript, January 1965, Len Lye Foundation Archive, Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth, pp. 1-2.

19 Len Lye, 'Kinetics and Film Notes', manuscript, 1964, Len Lye Foundation Archive, Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth, p. 3a.

20 Len Lye and Robert Graves, *Individual Happiness Now: A Definition of Common Purpose*, ed. Roger Horrocks, Paul Brobbel and Sarah Dalle Nogare, New Plymouth, 2017.

Stopped Short by Wonder: Aotearoa to Hammersmith
Paul Brobbel

Len Lye's principal claim to international recognition is through a remarkable body of experimental cinema, typically direct animation films. Films such as the British GPO Film Unit productions *A Colour Box* (1935), p.664 *Rainbow Dance* (1936) p.664




and *Trade Tattoo* (1937), p.704 followed by his independently produced scratch-film masterpiece *Free Radicals* (1958), p.1864 mark Lye as one of the most acclaimed exponents of the mode. A late-career switch (or very late return) to sculpture in the late 1950s put Lye into the company of Alexander Calder, George Rickey and Jean Tinguely with kinetic sculpture dubbed 'tangible motion sculpture'. Just a year after Tinguely's *Homage to New York* performed at the Museum of Modern Art, Lye had his own evening performance at the New York institution.[1] Through the 1960s, Lye's sculpture featured in key exhibitions of kinetic art such as Pontus Hulтén's *Bewogen Beweging* at the Stedelijk Museum in 1961 and Peter Selz's *Directions in Kinetic Sculpture* at Berkeley Art Museum in 1966.

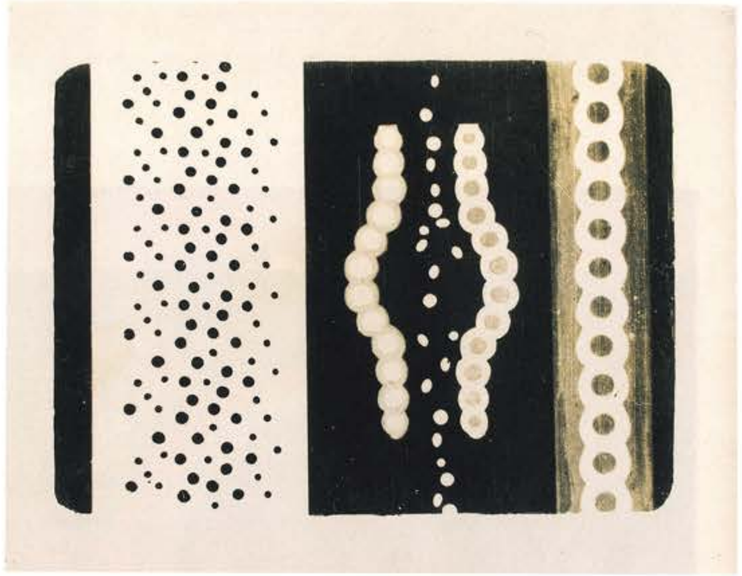


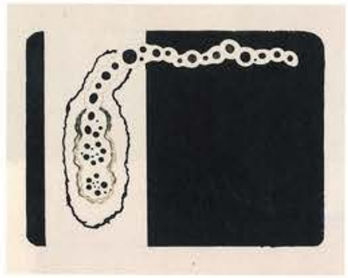

Alongside the twin poles of cinema and sculpture, we must also consider Lye's career-long engagement with painting, a compelling body of cameraless photography, and a considerable body of poetry and prose. Lye's written word in particular (mostly unpublished) is a vast, rich and overlooked area of practice. The point can easily be stressed: Lye was a multimedia artist. Yet, as his biographer Roger Horrocks has outlined so well, Lye worked with the idea of kinaesthesia at the core of his practice, in the soundtracks and rhythm of his films, the figures of motion in his tangibles and biomechanics at play in his automatic 'old brain' doodling.

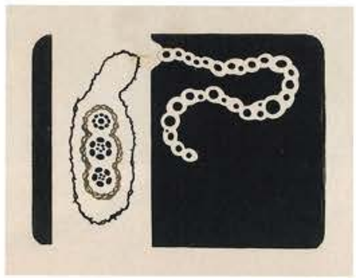
Remarkably, the story of Len Lye is not well known in his homeland of Aotearoa New Zealand. Lye remains in the shadow of his compatriot modernists, the writer Katherine Mansfield (1888–1923) and the painter Frances Hodgkins (1869–1947). News of Lye's earliest activities as an artist was briefly reported in his homeland and the painter Gordon Walters (1919–1995) recalled becoming aware of Lye in the 1930s following Herbert Read's 1936 publication accompanying the *International Surrealist Exhibition* in London.[2] However, a more fulsome awareness of Lye took hold in the 1960s when a younger generation of artists and museum professionals found Lye through a newer view on the art world that shifted from Europe to New York, catching Lye as a senior New Zealander in the new centre of the art world.

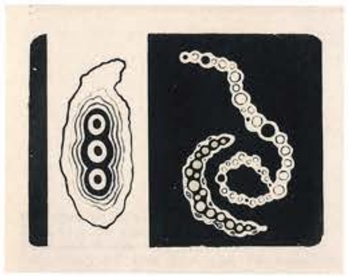
Date	Event	Selected Works	Selected Exhibitions
2014		*Fountain I*, 2007 reconstruction of 1960 original, has base modified	February-May. *Cinema and Painting*, Adam Art Gallery, Wellington.
			February-August. *Art of Its Own Making*, Pulitzer Arts Foundation, St. Louis.
			April-June. *Motion Sketch*, The Drawing Center, New York.
			May-June. *Living Colour*, The Fiet Arts Centre, Orkney.
2015	Len Lye Centre opens (25 July)	*Fountain IV*, prototype constructed by the Len Lye Foundation	July-September 2016. *Len Lye: Four Fountains*, Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth.
		Albatross (1965) reconstructed by the Len Lye Foundation	July-December. *Projection Series #1: Len Lye's Colour Box*, Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth.
			July-December. *Len Lye's Jam Session*, Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth.
			December-April 2016. *Len Lye: Flora and Fauna*, Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth.
			Not An Illustration, Livres d'artiste in the Special Collections of St. John's College, Oxford.
2016		*Trilogy (A Flip and Two Twisters)* (1977) reconstructed by the Len Lye Foundation	October-March 2017. *Trilogy: Flip and Two Twisters*, Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth.
		Witch Dance (1960s) reconstructed by the Len Lye Foundation	

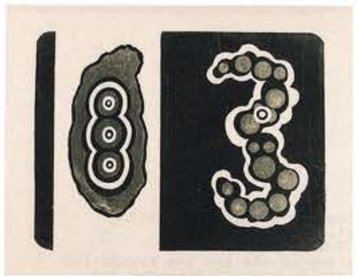
Date	Event	Selected Works	Selected Exhibitions
			April-August. *Emanations: The Art of the Cameraless Photograph*, Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth.
			April-July. *Projection Series #3: Syncopated Cinema*, Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth.
			September-November. *Set in Motion*, Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth.
			December-March 2017. *Len Lye: Experimental Movies*, Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth.
			December. *Projection Series #3: Once More - but Different*, Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth.
2017		*Blade*, 1958-76 and 1987 is reconstructed by the Len Lye Foundation	February-May. *Supercreation: The Avant Garde and the Experience of Nature*, Museum Istuki, Lódz.
		Waving Wands, prototype is constructed by the Len Lye Foundation, and Art in Public Places Trust, New Plymouth	March-July. *Len Lye: Fountain III*, Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth.
			April-August. *On an Island: Len Lye, Robert Graves and Laura Riding*, Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth.
			April-August. *Len Lye's Kinetic Sculpture Roundhead*, Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth.

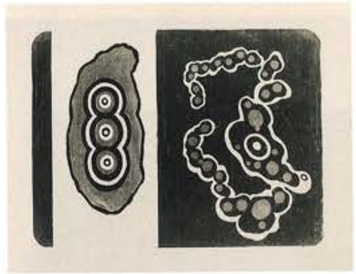


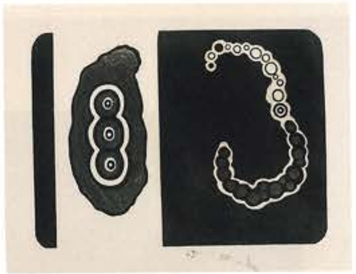


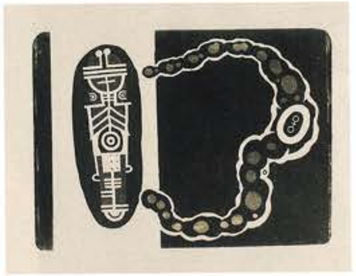


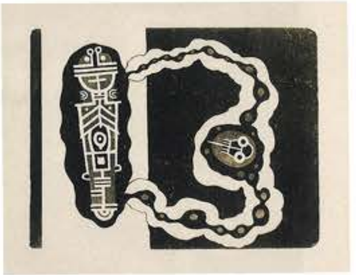


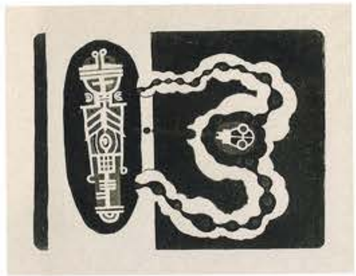
















Tusalava - Film Stills, c. 1929
Set of 12 photos
20×25 cm approx
Courtesy of the Len Lye Foundation Collection, Govett-Brewster Art Gallery/Len Lye Centre

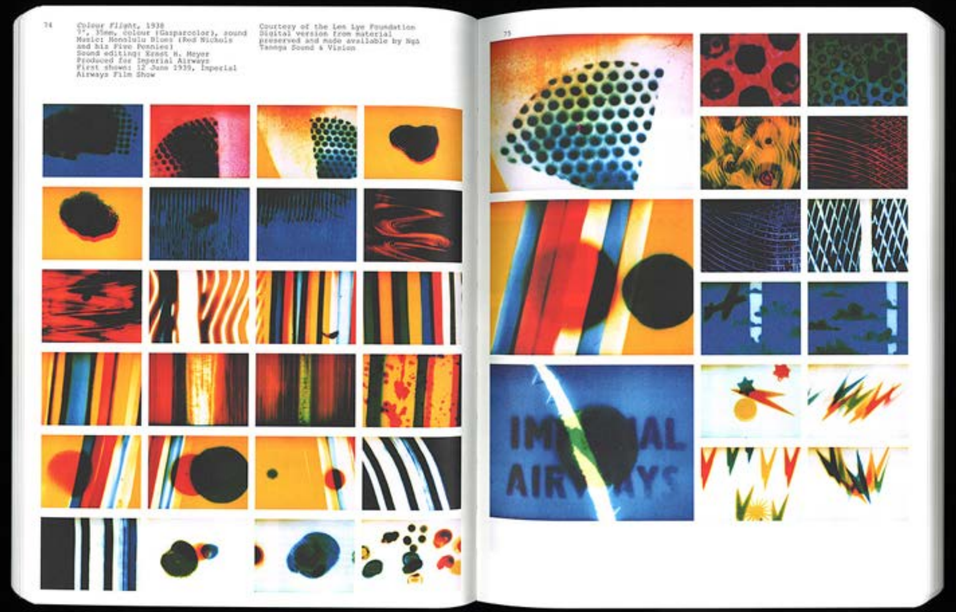


16

Len Lye's *tiki* on the windowsill of Peter McLeavey Gallery, Cuba Street, Wellington, 1968
Photo: John B Turner

17

Unit, 1925
Marble
17×26×11 cm
Courtesy of the Len Lye Foundation Collection, Govett-Brewster Art Gallery/Len Lye Centre

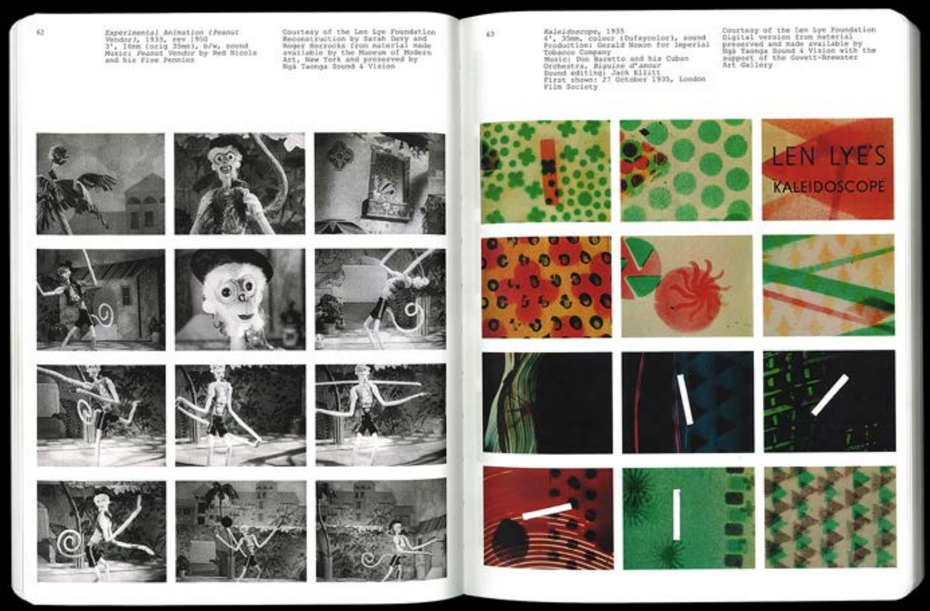


74

Colour Flight, 1938
37.35mm, colour (Gasparcolor), sound
Music: Honolulu Blues (Red Nichols and his Five Pennies)
Sound editing: Ernst H. Meyer
Produced for Imperial Airways
First shown: 12 June 1939, Imperial Airways Film Show

Courtesy of the Len Lye Foundation
Digital version from material preserved and made available by Ngā Taonga Sound & Vision

75



62

Experimental Animation (Peanut Vendor), 1933, rev 1935
3', 16mm (orig 35mm), b/w, sound
Music: *Peanut Vendor* by Red Nicols and his Five Pennies

Courtesy of the Len Lye Foundation
Reconstruction by Sarah Davy and Roger Horrocks from material made available by the Museum of Modern Art, New York and preserved by Ngā Taonga Sound & Vision

63

Kaleidoscope, 1935
4', 35mm, colour (Dufaycolor), sound
Production: Gerald Noxon for Imperial Tobacco Company
Music: Don Baretto and his Cuban Orchestra, *Biguine d'amour*
Sound editing: Jack Kilty
First shown: 27 October 1935, London Film Society

Courtesy of the Len Lye Foundation
Digital version from material preserved and made available by Ngā Taonga Sound & Vision with the support of the Govett-Brewster Art Gallery

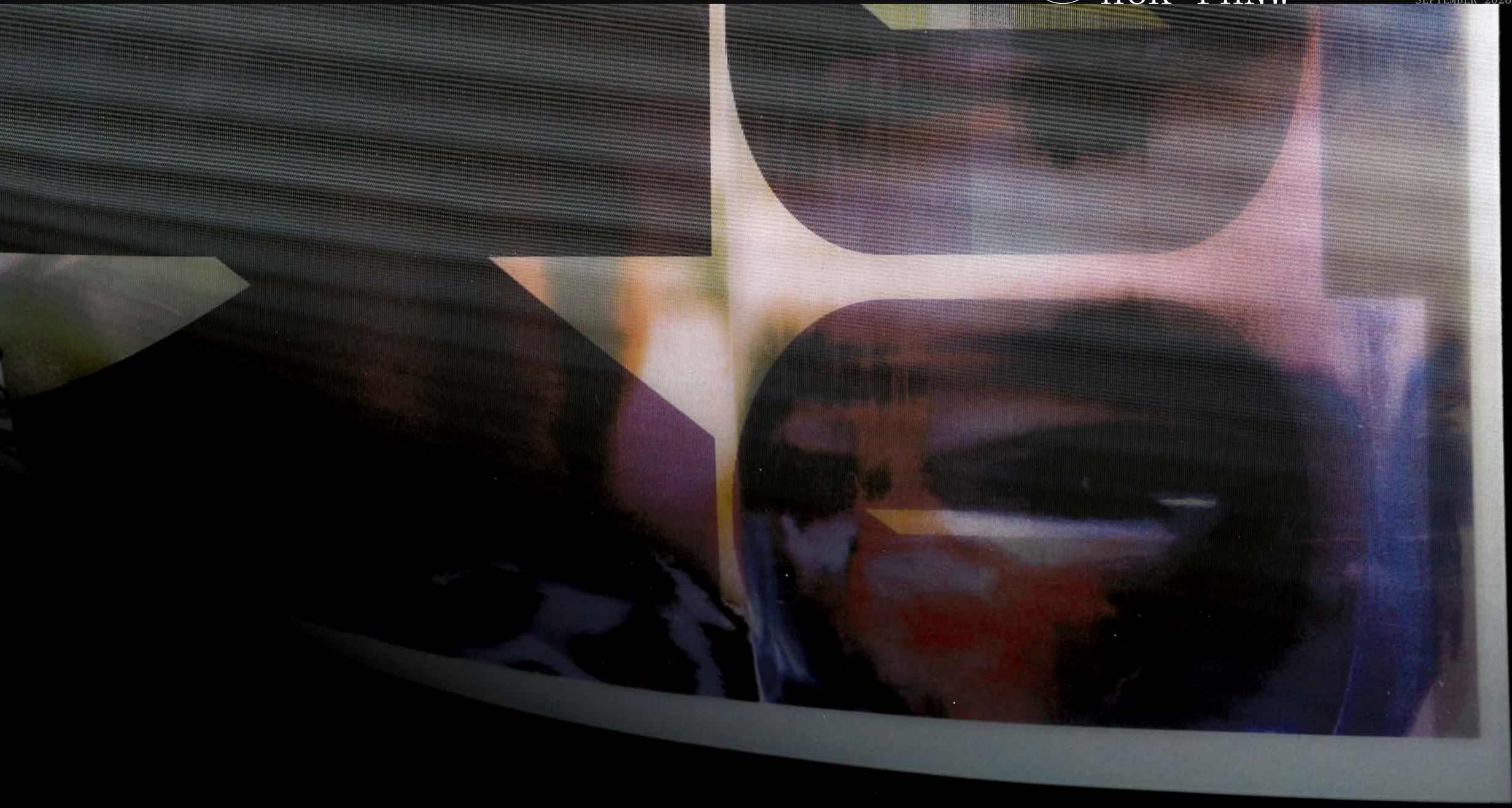
LEN LYE'S
KALEIDOSCOPE



170

171

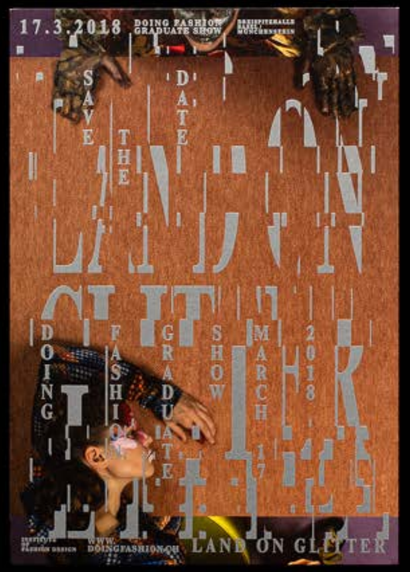
Fire Bush, 1961
(2017 reconstruction)
Motorized base, copper disk, steel
120×190×190 cm
Courtesy of the Len Lye Foundation Collection, Govett-Brewster Art Gallery/Len Lye Centre



Eine Auswahl von Anwendungen im Rahmen der jährlich stattfindenden Graduate-Show des Instituts Modedesign an der HGK FHNW Basel.
Ausgehend von einem Show-Motiv, umfassen die Anwendungen u.a. eine Plakatkampagne, Save The Date-Flyer, VIP-Einladung und Show-Booklet.

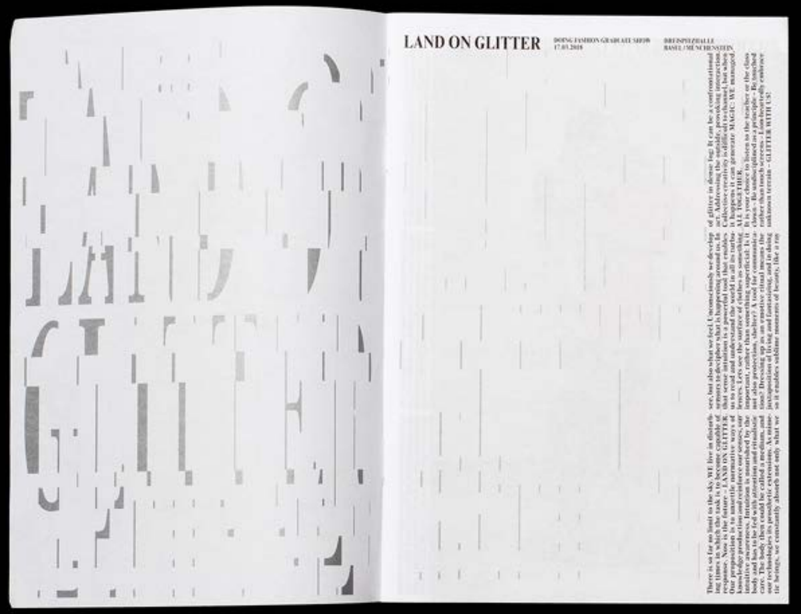
VIP-Einladung, Flyer und Show-Booklet für «Land on Glitter», 2018













JACQUELINE LOEKITO

INFO@JACQUELINELOEKITO.COM
WWW.JACQUELINELOEKITO.COM

FOLLOW
@BANK_JAYI

NINA JAUN

CONTACT@NICCEN.COM
WWW.NICCEN.COM



ANJA BODENMANN

INFO@ANJABODENMANN.COM
WWW.ANJABODENMANN.COM

FOLLOW
@ANJABODENMANN

JULIA STÖCKLIN

JULIASTOECKLIN@GMX.NET
FOLLOW @CHLRE_P



LINA WIDMER

LINA.WIDMER@BLUEWIN.CH
LINAWIDMER.COM

FOLLOW
@LINAWIDMER

IN THE IN-BETWEEN I think of someone, who's like me and not like me. She likes the fashion area which abides between the two worlds. There would be a lot of touching and feeling a dressing gown. It winds around her body, allowing glimpses of naked skin now and again. Moments of uncovering – everyone knows of course that I'm naked underneath – appeal to her. Between two worlds, between nudity and clothing, between sexy and cozy. She likes the colour purple. And she really likes animal prints. Her favourite piece of clothing is a black dressing gown. She likes the contrast of fur and silk. She likes to wear it on the beach. Maybe she is you, because she certainly is I.

slip under a translucent dress. Flowing, clinging, provocative, cropped, fluffy and shiny hang in her clothing repertoire. She likes the colour purple. And she really likes animal prints. Her favourite piece of clothing is a dressing gown. It winds around her body, allowing glimpses of naked skin now and again. Maybe she is you, because she certainly is I.

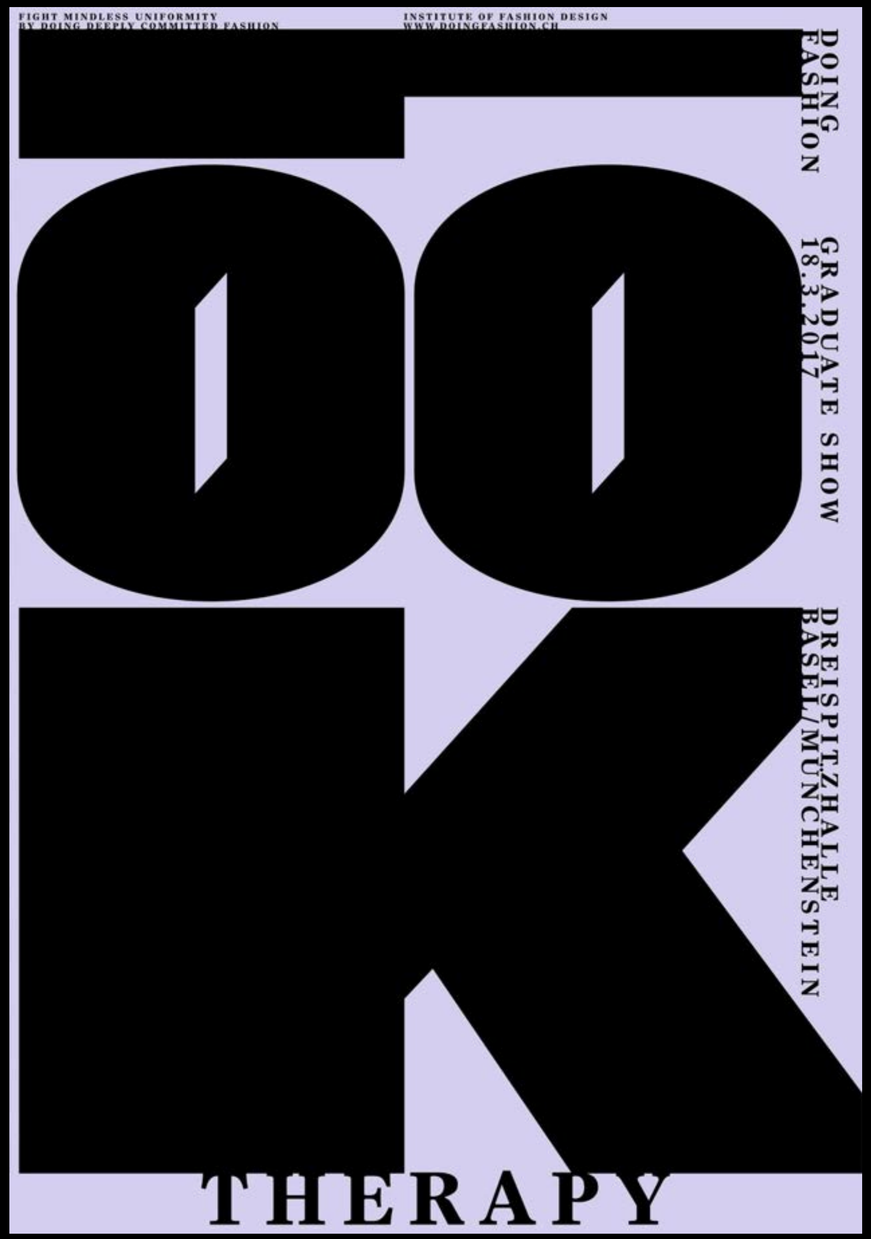
NADINE MÖCKLI

NADINE@WACKWACKEDFASHION.COM
WWW.WACKWACKEDFASHIONCLUB.COM

FOLLOW
@WACK_WACKED_FASHION_CLUB

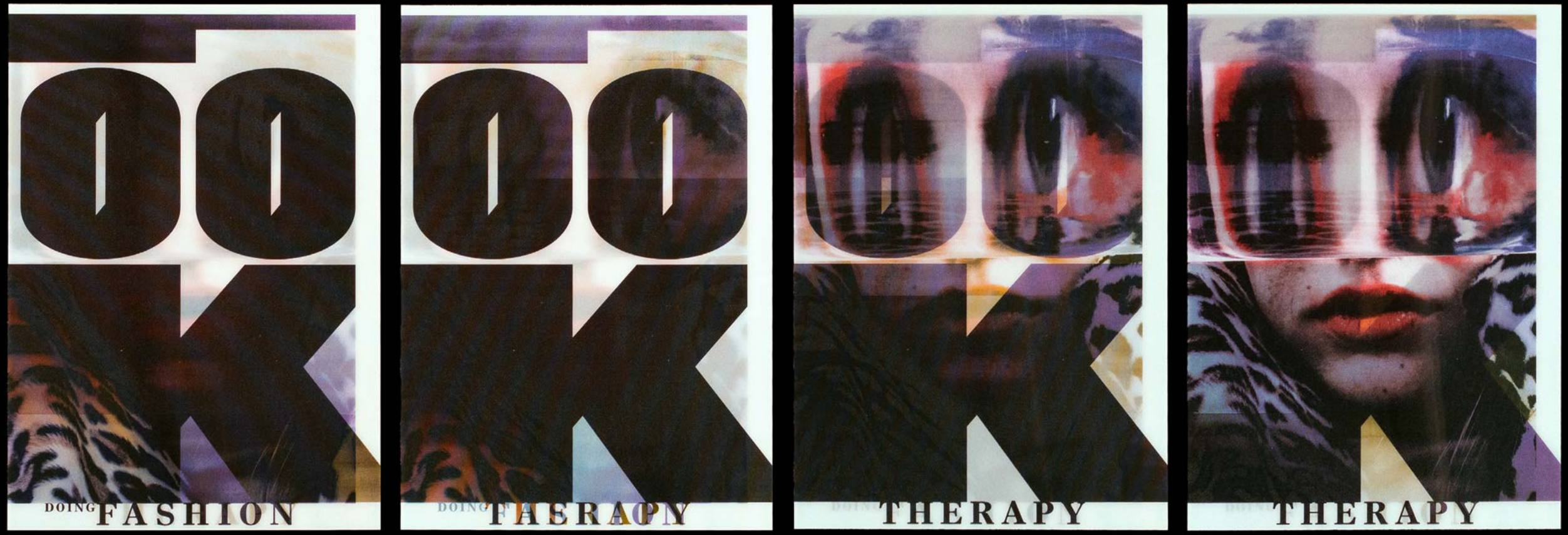
IT'S ALL GOING VERY WELL, so promises Wack Wacked Fashion Club opens up a Fashion analysis and suggestions derived from it for our society with a slight twinkle in the eye. In organised, exclusive happenings, one receives the opportunity to experience, smell, taste and hear fashion and its functions in a new, wacked fashion club 'unlown wtf – come join next time.

Fashion is more than clothing. In contrast to today's accelerated daily life, characterised by multifunctional clothing, I want to make clothing that again celebrates individual moments. The body is pleasurably provoked to become aware of itself and to open up love as the most central concern for the world. Fashion is openings. Generously expanded cut parts invite the wearer to react and interact with the piece of clothing. The face is laid in a ceramic bowl and thoughts can flow past the ceramic further through the fabric of a glove in the shape of a long tail which appears to be held by the wearer's hand. Fashion is exclusive. It becomes a ceramic clutch with chains, which then lead to a ceramic clutch with which one carries the seam of the clothing along with one. Sensual, playful and absurd. The collective


FIGHT MINDLESS UNIFORMITY
BY DOING DEEPLY COMMITTED FASHION
INSTITUTE OF FASHION DESIGN
WWW.DOINGFASHION.CH
DOING
FASHION
GRADUATE SHOW
18.3.2017
DREISPITZHALLE
BASEL/MÜNCHENSTEIN
LOOK
THERAPY


FIGHT MINDLESS UNIFORMITY
BY DOING DEEPLY COMMITTED FASHION
INSTITUTE OF FASHION DESIGN
WWW.DOINGFASHION.CH
LOOK
THERAPY
DOING
FASHION

Einladung für «Look Therapy» als Lentikulardruck, 2017

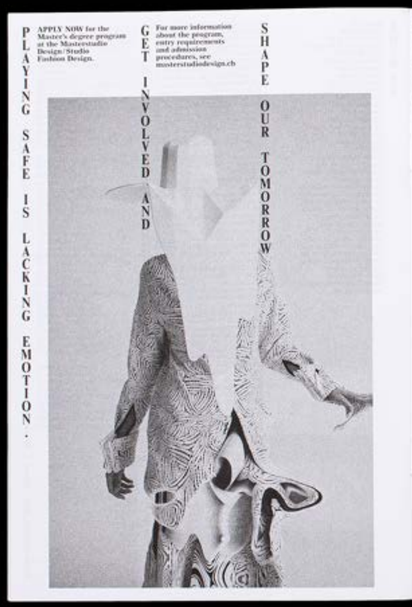



28.3.2015
SOUL
fashion


NADINE MICHELLE SCHERER
LUCA NAVER TANNER
MARTINA SLUKA
ELENA HOFFMEYER


05 LAURA MARONA
07 ISABELLE MAYER
06 OLENA CADUFF
08 CHANTAL BROGINI


17 UGO PECORAIO
19 ISABELLE HUNZIKER
18 ZWAHLEN JULIA
20 DELIA MATTHÄUS


PLAYING SAFE IS LACKING EMOTION.
GET INVOLVED AND SHAPE OUR TOMORROW


A CALL TO ACTION
dofashion and make things better.
do fashion and have LOVE



11

Im urbanen Raum sind wir von einer Vielzahl visueller Artefakte umgeben, die sein Erscheinungsbild prägen und dennoch in ihrer Vielfalt oft unbeachtet bleiben. Diese Thesis versteht die Stadt als offenes Archiv und die visuellen Artefakte als dessen Archivalien. Sie betrachtet diese als palimpsestische Strukturen – überlagerte Einschreibungen, die sich überlappende Spuren der Zeit sichtbar machen und als Geister, Dialoge, Abweichungen, Zufälle und Spuren in Erscheinung treten. In eine gestalterische Praxis übersetzt, nehmen diese Beobachtungen die Form einer visuellen Hommage an, die die Betrachtenden einlädt, sich im Sinne eines Flâneurs durch die Stadt zu bewegen und das Übersehene im Alltäglichen zu entdecken.

Abstract

[DE] Visuelle Artefakte prägen das Erscheinungsbild des urbanen Raums, trotzdem werden sie in ihrer Vielzahl kaum bewusst wahrgenommen. Diese Thesis versteht die Stadt als offenes Archiv und die visuellen Artefakte als dessen Archivalien. Sie betrachtet diese als palimpsestische Strukturen; überlagerte Einschreibungen, die Transformation und Zeitlichkeit sichtbar machen. Die Auseinandersetzung mündet in eine Hommage an die visuellen Artefakte als Quelle der Inspiration und lädt die Betrachtenden dazu ein, sich im Sinne eines Flâneurs durch die Stadt zu bewegen und das Übersehene des Alltäglichen zu entdecken.

[EN] In urban space, we are surrounded by a multitude of visual artefacts that shape its appearance, yet in their diversity often remain unnoticed. This thesis understands the city as an open archive and visual artefacts as its records. It examines them as palimpsestic structures; layered inscriptions that reveal overlapping traces of time. These explorations result in a homage to visual artefacts as a source of inspiration, inviting the viewer to move through the city as a flâneur, discovering the overlooked within the everyday.

Das Übersehene sichtbar machen

Visuelle Artefakte als palimpsestische Spuren des urbanen Raums

Nevin Goetschmann
Master of Arts in Design
Visual Communication

Zürcher Hochschule der Künste
2026

11

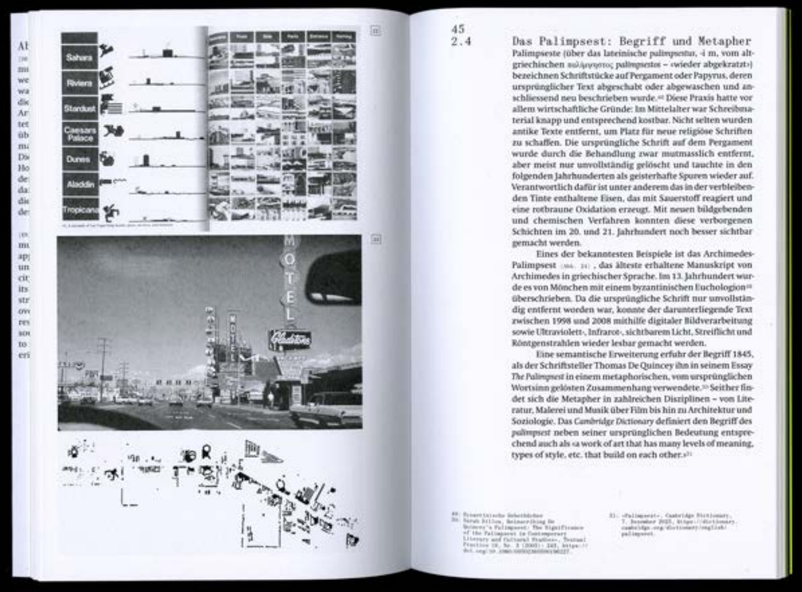
Die theoretische Auseinandersetzung gliedert sich in drei Hauptkapitel: *Visuelle Artefakte* untersucht Begriff, Geschichte und Erscheinungsformen. *Der urbane Raum* beleuchtet den Stadtraum als soziales Gefüge und führt die Palimpsest-Metapher ein. *Das Archiv* reflektiert den Archivbegriff als Instrument der Bedeutungszuschreibung.



14

Eine weitere Erfahrung aus meiner eigenen gestalterischen Praxis war, wie selektiv Archivierungsprozesse sein können und welche Formen visueller Gestaltung Beachtung finden – und welche nicht. Daraus ergeben sich Fragen wie: Welche Formen visueller Kommunikation erachten wir als «gut»? Welche als erinnerungswürdig? Welche Formen werden übersehen? Und wie können visuelle Artefakte und ihre ästhetischen Qualitäten in meine eigene gestalterische Praxis einfliessen? Die vorliegende Thesis exploriert diese Themen auf verschiedenen Ebenen, ohne abschliessende Antworten liefern zu wollen. Vielmehr soll sie dazu inspirieren, sich im Sinne einer Flâneurin oder eines Flâneurs durch die Stadt zu bewegen und das Übersehene des Alltäglichen (wieder) zu entdecken.

1 Visuelle Artefakte



45

2.4 Das Palimpsest: Begriff und Metapher

Palimpseste (über das lateinische *palimpsestus*, -i m, vom altgriechischen παλίμψηστος *palimpsestos* – «wieder abgekratzt») bezeichnen Schriftstücke auf Pergament oder Papyrus, deren ursprünglicher Text abgeschabt oder abgewaschen und anschliessend neu beschrieben wurde.[45] Diese Praxis hatte vor allem wirtschaftliche Gründe: Im Mittelalter war Schreibmaterial knapp und entsprechend kostbar. Nicht selten wurden antike Texte entfernt, um Platz für neue religiöse Schriften zu schaffen. Die ursprüngliche Schrift auf dem Pergament wurde durch die Behandlung zwar mutmasslich entfernt, aber meist nur unvollständig gelöscht und tauchte in den folgenden Jahrhunderten als geisterhafte Spuren wieder auf. Verantwortlich dafür ist unter anderem das in der verbleibenden Tinte enthaltene Eisen, das mit Sauerstoff reagiert und eine rotbraune Oxidation erzeugt. Mit neuen bildgebenden und chemischen Verfahren konnten diese verborgenen Schichten im 20. und 21. Jahrhundert noch besser sichtbar gemacht werden.

Eines der bekanntesten Beispiele ist das Archimedes-Palimpsest (Abb. 24), das älteste erhaltene Manuskript von Archimedes in griechischer Sprache. Im 13. Jahrhundert wurde es von Mönchen mit einem byzantinischen Euchologion[46] überschrieben. Da die ursprüngliche Schrift nur unvollständig entfernt worden war, konnte der darunterliegende Text zwischen 1998 und 2008 mithilfe digitaler Bildverarbeitung sowie Ultraviolett-, Infrarot-, sichtbarem Licht, Streiflicht und Röntgenstrahlen wieder lesbar gemacht werden.

Eine semantische Erweiterung erfuhr der Begriff 1845, als der Schriftsteller Thomas De Quincey ihn in seinem Essay *The Palimpsest* in einem metaphorischen, vom ursprünglichen Wortsinn gelösten Zusammenhang verwendete.[50] Seither findet sich die Metapher in zahlreichen Disziplinen – von Literatur, Malerei und Musik über Film bis hin zu Architektur und Soziologie. Das *Cambridge Dictionary* definiert den Begriff des *palimpsest* neben seiner ursprünglichen Bedeutung entsprechend auch als «a work of art that has many levels of meaning, types of style, etc. that build on each other.»[51]

46 Byzantinische Liturgiebücher
50 Sarah Dillon, Reinscribing De Quincey's Palimpsest: The Significance of the Palimpsest in Contemporary Literary and Cultural Studies», Textual Practice 18, Nr. 3 (2004): 349, https://doi.org/10.1080/0950236042000230227.

51 «Palimpsest», Cambridge Dictionary, 7. Dezember 2025, https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/palimpsest.



77

4.1 Dokumentation und Methoden

Zu Beginn dieser Thesis habe ich verschiedene Versuche unternommen, visuelle Artefakte anhand festgelegter Parameter zu dokumentieren und zu kategorisieren. So fotografierte ich beispielsweise sämtliche Artefakte entlang einer auf 200 Metern festgelegten Strecke in Zürich und in Basel (Abb. 31). Dabei ging es darum, Methoden des Sammelns zu erproben und herauszufinden, ob dies nach einer strengen Systematik oder einem intuitiveren Vorgehen aufgebaut werden sollte. Dafür untersuchte ich unterschiedliche Formen der Erfassung und ordnete sie in einem Koordinatensystem ein (Abb. 32). Teil dieser Untersuchung war auch die Auseinandersetzung mit verschiedenen Dokumentationsmedien wie Fotografie, Scan und Film – sowohl hinsichtlich ihrer ästhetischen Eigenschaften als auch ihrer jeweiligen Vor- und Nachteile bezüglich Dokumentationsqualität, Vergleichbarkeit und Verfremdung.

Im Verlauf der Arbeit kristallisierte sich schliesslich das freie Flanieren als zentrale Methode heraus. Das Material wurde sowohl fotografisch als auch mit einem Handscanner gesammelt. Während die Fotografie eine direkte Übersetzung der Artefakte und ihrer räumlichen Situation ermöglicht, eröffnet der Scanner eine neue Wahrnehmung von Materialität. Durch die unmittelbare Nähe zum Objekt entstehen stark vergrösserte und verfremdete Ausschnitte, in denen Details und Oberflächen eine sehr haptische Qualität erhalten (Abb. 33–36). Ein Grossteil des Materials wurde in Zürich, insbesondere in den Kreisen 3, 4 und 5, gesammelt – die Dokumentation liesse sich jedoch ebenso auf andere Stadtteile oder Städte ausweiten.

Weitere Seiten:
33 34 35
36
37 38



28

Die Verfassung auf der Fassade lässt den verlorenen Schriftzug immer noch erkennen. (12)

Der rote Kreis des Schildes wurde neu überklebt. (13)

Die Beschriftung des Kiosk musste zur Montage abgeschliffen werden. (14)

Der Schriftzug «Licht-Wohnen» wurde belassen, obwohl nun ein Nutzungsschaft «Gegenstand» (15)

Eine dichte Überlagerungen von unterschiedlichen Schichten. (16)

29

erhalten. Gleichzeitig verschwinden viele dieser Beschriftungen im Zuge ökonomischer oder sozialer Veränderungen und hinterlassen lediglich visuelle Schatten ihrer früheren Präsenz (Abb. 12). Werden Quartiere beispielsweise gentrifiziert, werden gewisse Betriebe verdrängt, während neue hinzukommen. Damit geht auch ein Wandel des visuellen Erscheinungsbildes einher.

Eine hohe Fluktuation visueller Artefakte kann jedoch auch als Hinweis auf eine funktionierende Wirtschaft und einen gewissen Wohlstand gelesen werden: die Gesellschaft kann es sich leisten, fortlaufend neue Artefakte zu produzieren und alte zu entfernen. In der Forschungsarbeit zur ephemeren Ästhetik informeller und spontaner Gestaltung auf den Strassen von São Paulo (Harland und Loschiavo Santos, 2008) wird das Collagieren und Wiederverwenden von Ephemera als eine demokratische Praxis beschrieben – als eine bewusste wie auch unbewusste Bildsprache, die sowohl städtische Armut als auch städtischen Wohlstand widerspiegelt.[19] Obwohl visuelle Artefakte in der Schweiz aufgrund des hohen Lebensstandards häufig vollständig erneuert werden, lassen sich auch hier Momente des bewussten Collagierens oder Wiederverwendens beobachten. Artefakte werden nicht immer vollständig ersetzt, sondern oft nur partiell überarbeitet, ergänzt oder in einen neuen Kontext gesetzt (Abb. 13, 14, 15).

Diese Formen des Überklebens und Weiterverwendens zeigen, dass visuelle Artefakte nicht nur funktionale Informationsträger sind, sondern auch Ausdruck sozialer und kultureller Aneignungsprozesse. Sie machen sichtbar, wer den öffentlichen Raum für sich beansprucht – oder wer versucht, ihn sich symbolisch zurückzuerobern. Besonders deutlich wird dies an Orten, an denen offizielle und inoffizielle Zeichen aufeinandertreffen und sich in Überlagerungen, Eingriffen und Ergänzungen zu einer fortlaufenden visuellen Collage verdichten (Abb. 16).

19 Robert Harland and Maria Cecilia Loschiavo Santos, «The Ephemeral Aesthetic of Spontaneous Design on the Streets of Sao Paulo, Brazil», in «Undisciplined!: Proceedings of the IDS International Conference» Sheffield, United Kingdom, 2008, 285.



60

Das Flanieren durch den Stadtraum – das Gehen, Entdecken und Sammeln – macht die Stadt selbst zum offenen Archiv, dessen Archivalien die visuellen Artefakte mit ihren palimpsestischen Eigenschaften sind. Die Betrachtung dieser ephemeren Artefakte wirft die Frage auf, wie sie sich überhaupt fassen und in eine neue Form des Archivs überführen lassen. Das nachfolgende Kapitel widmet sich diesen Fragen und untersucht den Archivbegriff als methodisches Instrument der Bedeutungszuschreibung.

3 Das Archiv

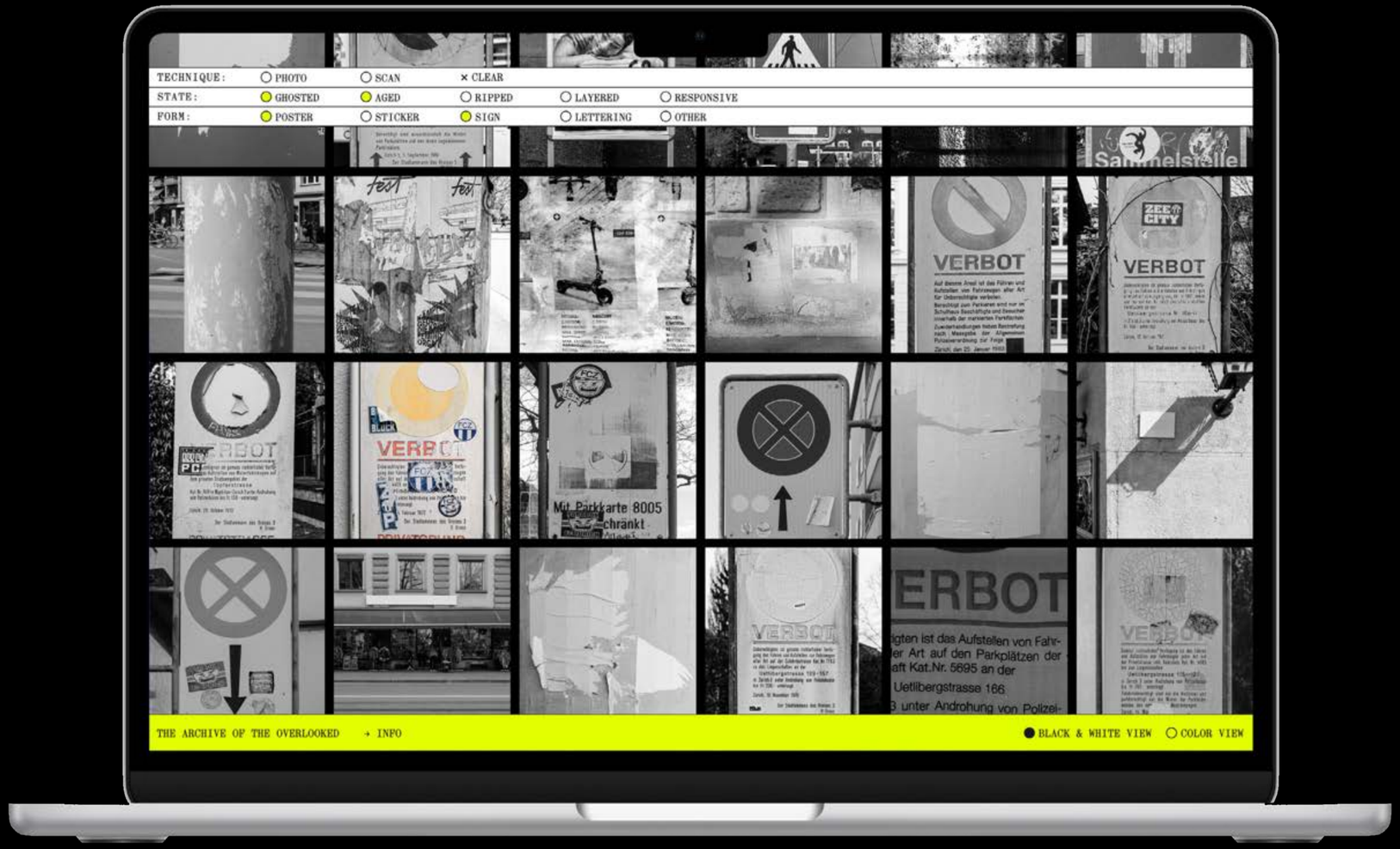


94

95

11

Die Archiv-Website macht das gesammelte Material zugänglich und setzbar. Über drei Filtergruppen – Dokumentationsmedium (Foto, Scan), Zustand (Ghosted, Aged, Ripped, Layered, Responsive) und Form (Poster, Sticker, Sign, Lettering, Other) – lässt sich das Material sortieren, vergleichen und in Beziehung setzen.

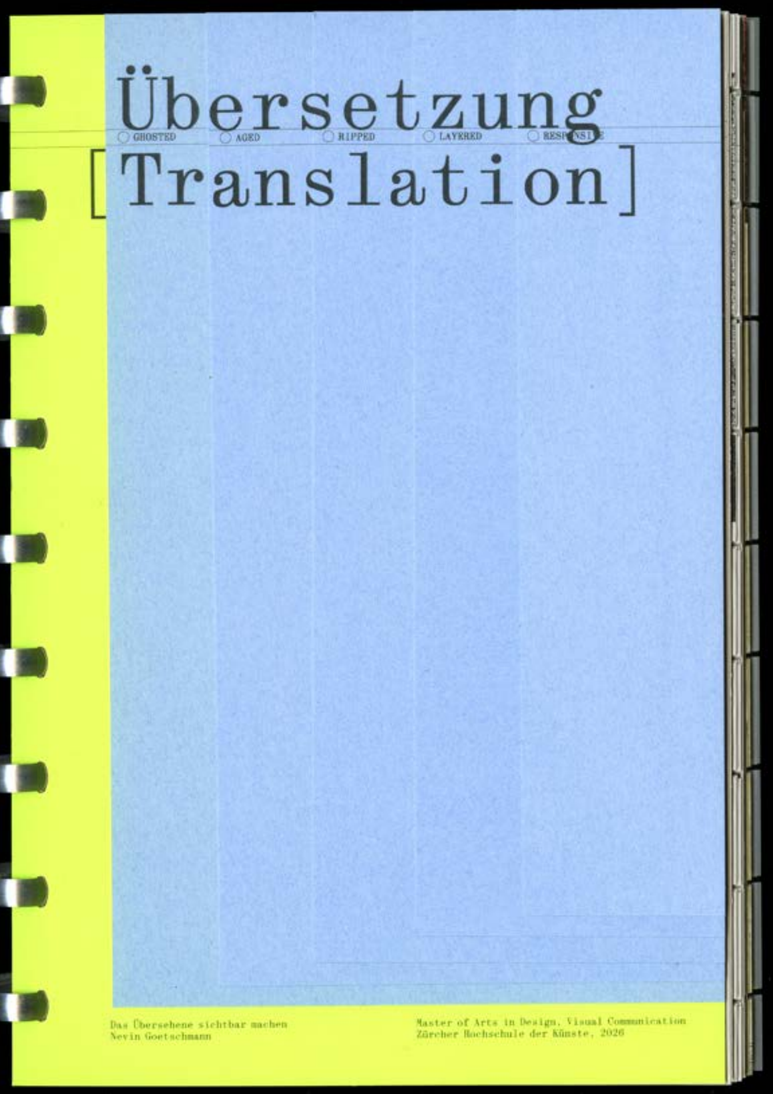


www.archive-oto.ch

11

Die fünf Kategorien werden in zwei Publikationen gestalterisch übersetzt. Jede greift eine Beobachtung auf und überführt deren materielle, visuelle und atmosphärische Eigenschaften in eine gestalterische Form – über Papier, Drucktechnik, Bindung, Schrift und Bildkomposition.

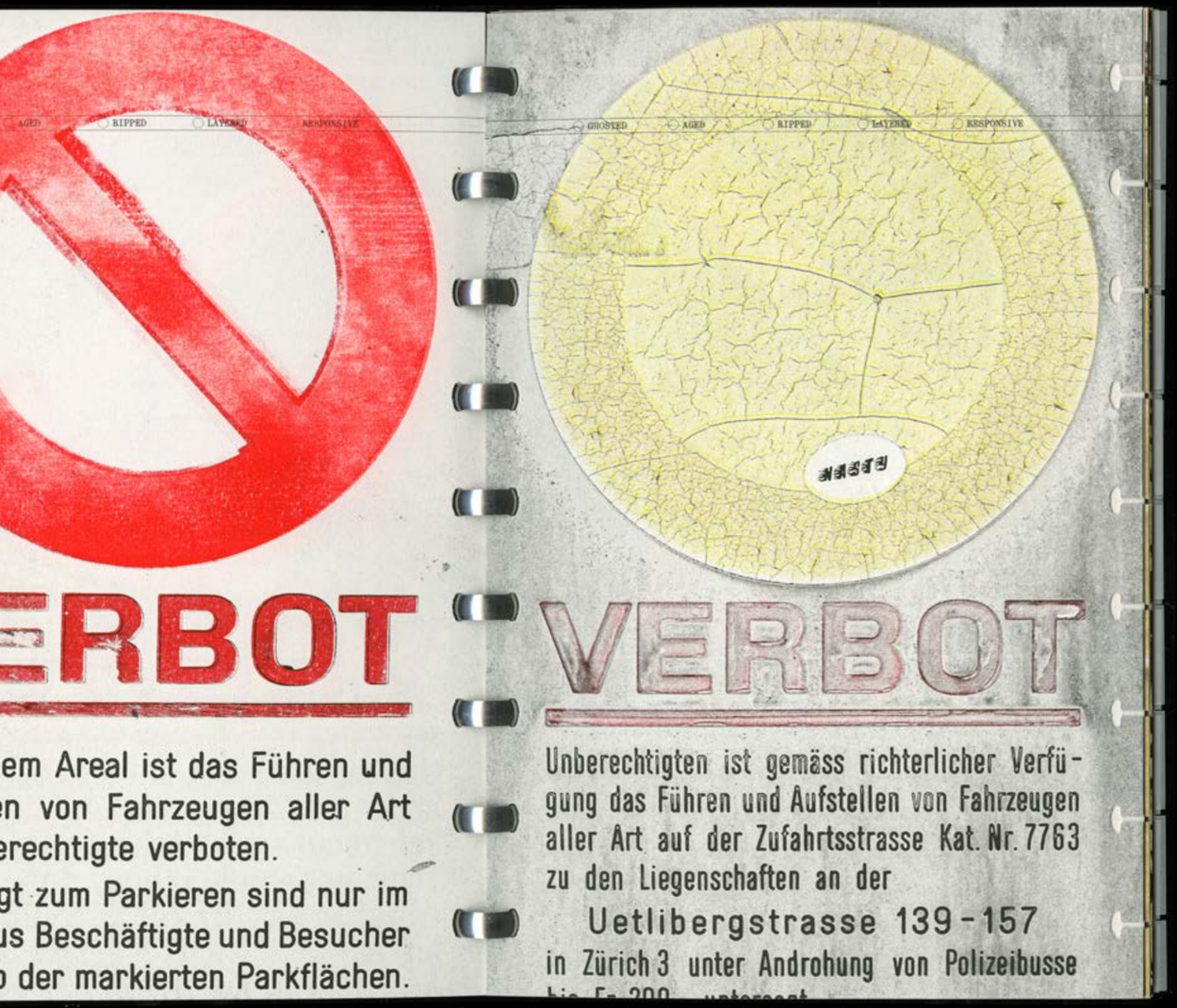
↓ Ghosted



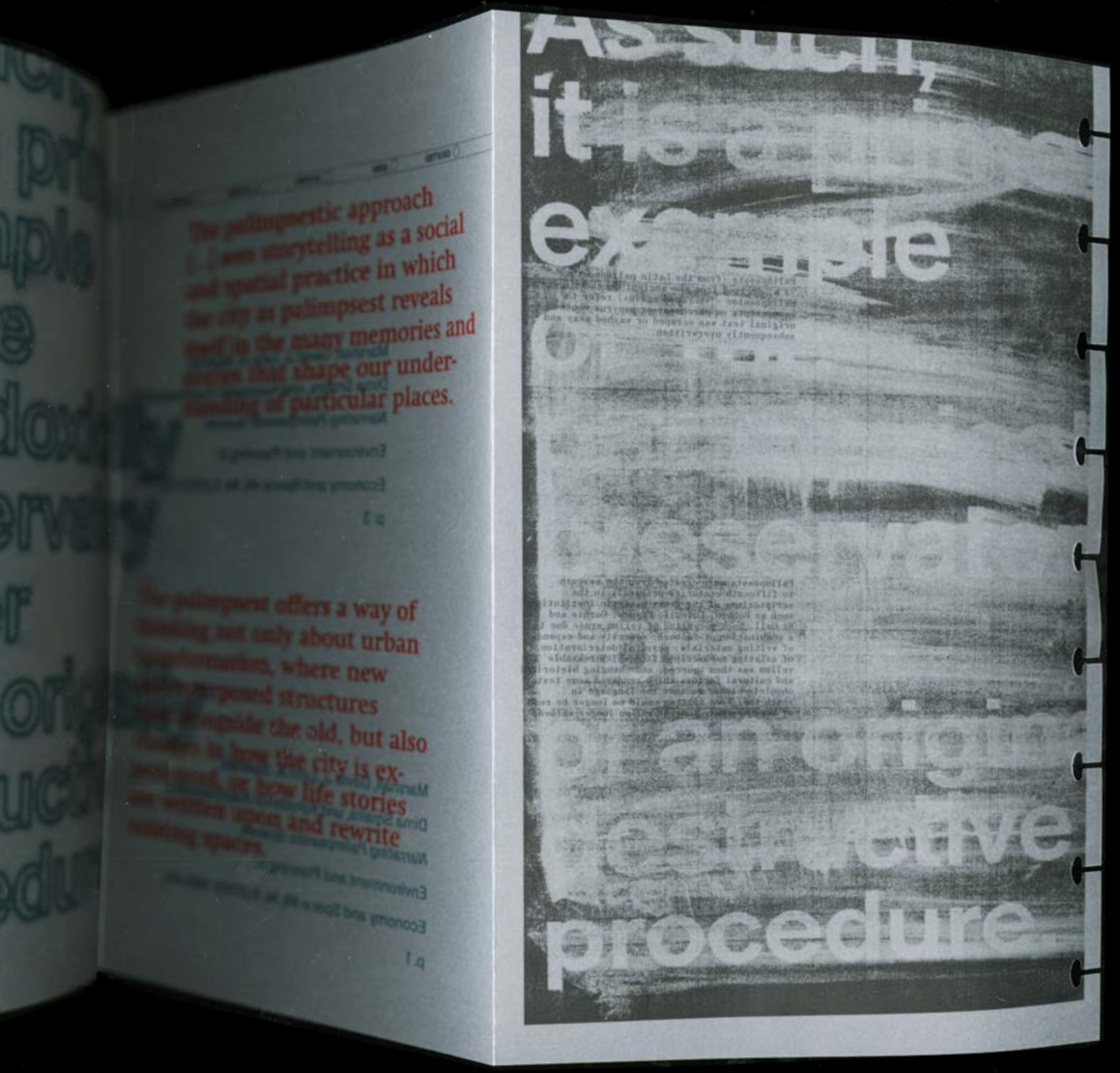


Aged

Ripped

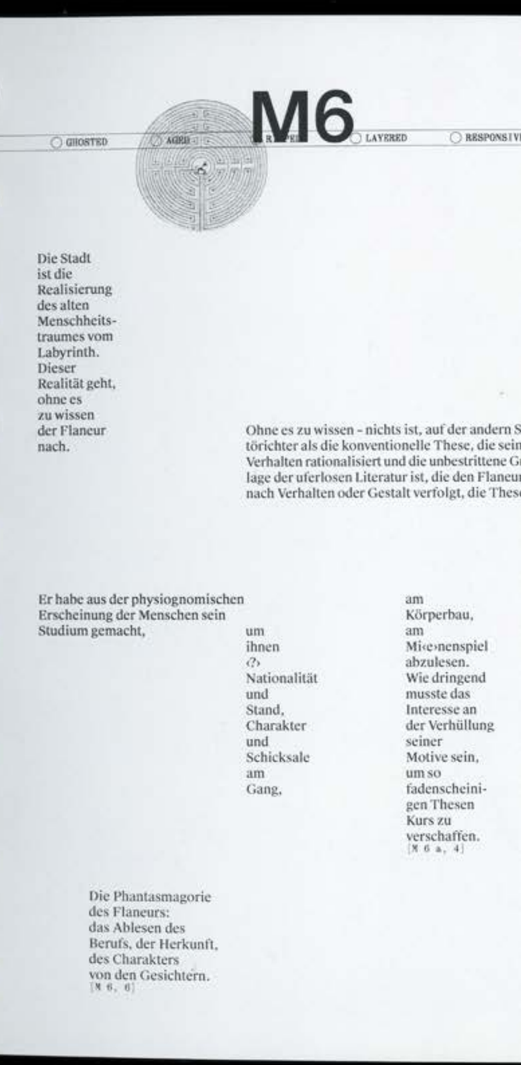

GHOSTED
AGED
RIPPED
LAYERED
RESPONSIVE
ERBOT
em Areal ist das Führen und
en von Fahrzeugen aller Art
erechtigte verboten.
gt zum Parkieren sind nur im
us Beschäftigte und Besucher
o der markierten Parkflächen.
VERBOT
Unberechtigten ist gemäss richterlicher Verfü-
gung das Führen und Aufstellen von Fahrzeugen
aller Art auf der Zufahrtsstrasse Kat. Nr. 7763
zu den Liegenschaften an der
Uetlibergstrasse 139 - 157
in Zürich 3 unter Androhung von Polizeibusse


RIPPED
LAYERED
Come on, let's
Hug laugh and talk
Joy Peace Mindfulness
Humor Hug Happiness


The palimpsestic approach
and storytelling as a social
and spatial practice in which
the city as palimpsest reveals
itself in the many memories and
stories that shape our under-
standing of particular places.
The palimpsest offers a way of
thinking not only about urban
transformation, where new
superposed structures
coexist alongside the old, but also
about how the city is ex-
perienced, or how life stories
are written upon and rewrite
existing spaces.

As such,
it
ex
procedure


ZONE
GHOSTED
AGED
ZÜRI
LOCOZ
20
ZONE
BILDET
BANDEN
30


M6
GHOSTED
AGED
LAYERED
Die Stadt
ist die
Realisierung
des alten
Menschheits-
traumes vom
Labyrinth.
Dieser
Realität geht,
ohne es
zu wissen
der Flaneur
nach.
Ohne es zu wissen – nichts ist, auf der andern S
törichter als die konventionelle These, die sein
Verhalten rationalisiert und die unbestrittene G
lage der uferlosen Literatur ist, die den Flaneu
nach Verhalten oder Gestalt verfolgt, die Thes
Er habe aus der physiognomischen
Erscheinung der Menschen sein
Studium gemacht,
um
ihnen
Nationalität
und
Stand,
Charakter
und
Schicksale
am
Gang,
am
Körperbau,
am
Mienenspiel
abzulesen.
Wie dringend
musste das
Interesse an
der Verhüllung
seiner
Motive sein,
um so
fadenscheini-
gen Thesen
Kurs zu
verschaffen.
[M 6 a, 4]
Die Phantasmagorie
des Flaneurs:
das Ablesen des
Berufs, der Herkunft,
des Charakters
von den Gesichtern.
[M 6, 6]

11

Doppelseiten aus der Publikation «Übersetzung [Translation]». Jede Doppelseite greift eine der fünf Kategorien auf und übersetzt deren palimpsestische Eigenschaften gestalterisch – als Schichtung, Auslöschung, Fragment oder Dialog.



11

Das Filterprinzip der Website – die zufällige Kombination visueller Artefakte im urbanen Raum – wird mit der Atoma-Bindung in die gebundene Publikation übersetzt. Die Doppelseiten lassen sich herauslösen und beliebig neu zusammensetzen.



11

Durch das Herauslösen und Neukombinieren der Doppelseiten entstehen immer neue Bildzusammensetzungen – analog zum kontinuierlichen Wandel visueller Artefakte im urbanen Raum.





WEITERE ARBEITEN:
WWW.NEVINGOETSCHMANN.CH

NEVIN GOETSCHMANN
Visuelle Gestaltung

UETLIBERGSTRASSE 149
8045 ZÜRICH

NEVIN.GOE@BLUEWIN.CH
+41(0)79 678 2447