

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 54 (1967)
Heft: 4: Zwei Forschungslaboratorien : Geschichte der Moderne

Artikel: Karl Gerstner
Autor: Staber, Margit
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-42034>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

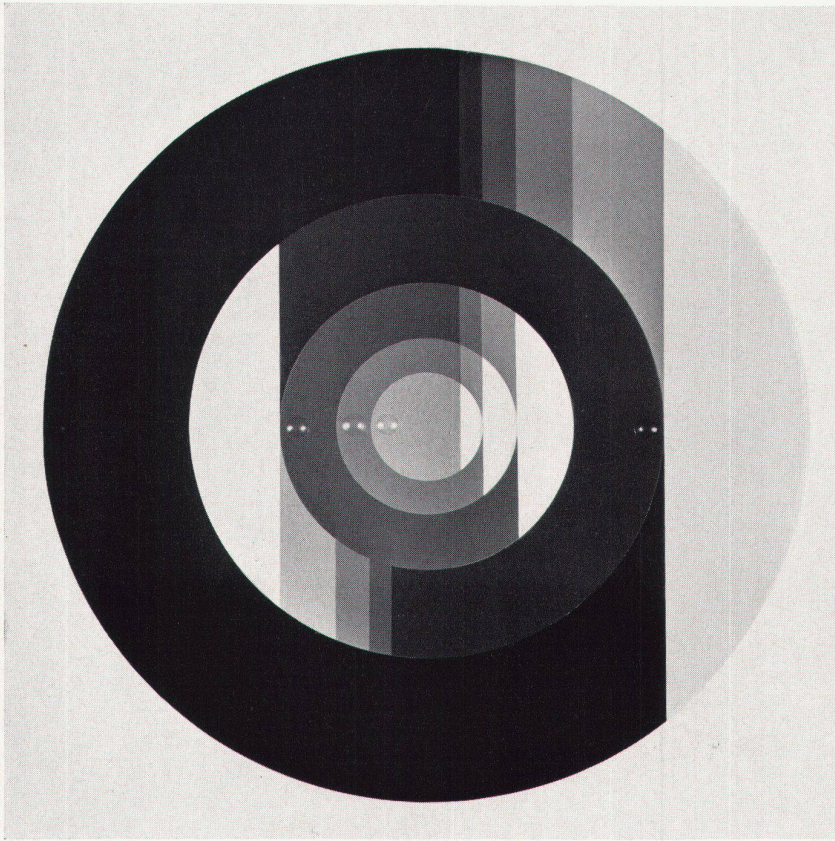
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 27.01.2026

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



1

1
Karl Gerstner, Das hell-dunkle Konzentrum, 1953–1955. Metall, einge-
brannt, Durchmesser 534 mm
Le concentrique clair-obscur. Métal, couleur émaillée
The light-dark concentrum. Metal, colour annealed

In dem Essay «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit»¹ bezieht sich Walter Benjamin auf den Film. Er kommt zum Schluß, der Film sei nicht ein Original, das in Kopien vorliege; vielmehr sei die authentische Mehrzahl im Produktionsprozeß angelegt. Er hätte, als er 1936 seinen Text schrieb, Marcel Duchamp zitieren können, um zu zeigen, daß die Tatsache der technischen Reproduzierbarkeit auch in der bildenden Kunst Ansätze zu neuen Gestaltungsmöglichkeiten bewirkt habe. Duchamp hatte 1925 seine erste optische Maschine, die «Rotations-Halbkugel», beendet und 1935 das «Roto-Relief» in 500 Exemplaren herausgebracht.

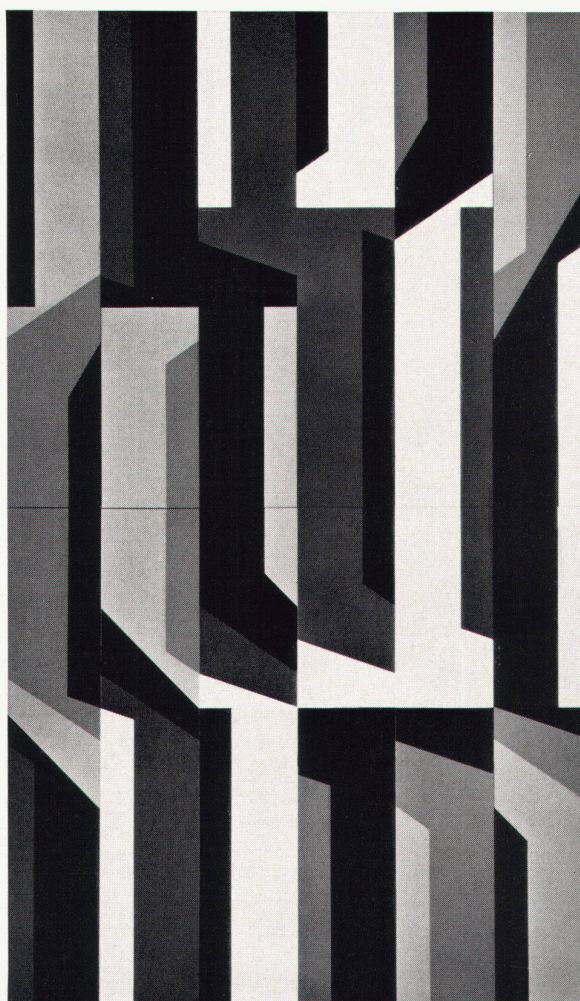
Karl Gerstner zieht Konsequenzen aus den Ansätzen von damals, und seine Arbeit steht im Zusammenhang mit den Experimenten der sogenannten «Neuen Tendenzen», mit Experimenten von Künstlern wie François Morellet (Frankreich), Enzo Mari (Italien), Heinz Mack (Deutschland), Julio Le Parc (Argentinien), J.R. Soto (Venezuela), um nur einige und recht verschiedenartige zu nennen; aus Duchamps Generation: Man Ray und Moholy-Nagy. Gerstners Objekte haben mit Bewegung, Licht und Auswechselbarkeit der Elemente zu tun. Sein Ziel ist das im Bewußtsein der Technik verankerte Kunstprodukt, dessen Funktion das zweckfreie Spiel mit technologischen Operationsmethoden ist. So jedenfalls stellt sich die allgemeine Tendenz von Gerstners ästhetischen Unternehmungen dar. Das Wort «Reproduktion» lehnt er jedoch ab und setzt an dessen Stelle das Wort «Multiplikation».

Gerstner sagt, es habe ihn nie interessiert, mit einem Pinsel auf Leinwand zu malen. Er dürfte deshalb dem Satz von Walter Benjamin zustimmen: «Die Tafelmalerei ist eine Schöpfung des Mittelalters, und nichts gewährleistet ihr eine ununterbrochene Dauer.» Benjamin fährt fort, daß die einzig dauerhafte Kunstform, die die Menschheit seit ihren Anfängen begleitet habe, die Baukunst sei. «Bauten werden auf doppelte Art rezipiert: durch Gebrauch und Wahrnehmung.» *Gebrauch* und *Wahrnehmung* – das sind gute Stichworte, um die Arbeit von Karl Gerstner zu diskutieren, der diese ja auch in direktem Kontakt mit der alltäglichen Umwelt des Menschen verstanden wissen möchte. Ein Beispiel: Zu den jüngsten Experimenten von Karl Gerstner gehört eine von ihm als «Autovision» bezeichnete Gruppe von sechs auswechselbaren «Brillen», das heißt Linsen verschiedener Optik, die einem TV-Apparat vorgehängt werden und das Bild der laufenden Sendung in abstrakte Hell-Dunkel-Kompositionen auflösen und verwandeln. Farbige «Brillen» sind vorgesehen. Damit bringt Gerstner Ideen zusammen, die er im Lauf der Jahre durchgeprobt hat und die ihn in bezug auf die Dreiheit von Material, Erscheinungsform und kommunikative Absicht beschäftigt haben.

Das Material: neutrale Stoffe, Metallplatten, gespritzte und eingebrannte Farben, Prismen, Motoren, elektrisches Licht, Polaroidfilter. Die Erscheinungsform: anonyme Objekte, in Elementbauweise und Montage erstellt. Die kommunikative Absicht: eine objektive Vorlage herstellen, die vom Betrachter manipuliert werden kann.

Das hat mit Bewegung zu tun: 1. die Komposition als erstarrte Bewegung, «die nur in der Vorstellung existiert»; 2. bewegliche Kompositionen, die veränderbar sind; 3. Kompositionen, die durch die veränderte Position des Betrachters einen neuen Aspekt bekommen; 4. Kompositionen, die sich von selbst auf einen Knopfdruck hin bewegen. Dazu gehört die «Autovision», auch die «Spannungsbilder» und die «Emotionsbilder» (rotierende, hintereinander montierte und austauschbare farbige Propellerelemente).

Mit der letzten Gruppe bewegt sich Gerstner am weitesten weg von der Vorstellung des traditionellen Tafelbildes. Denn jene Werke, die sich verändern, weil der Betrachter sich bewegt, stehen durchaus noch in der Tradition der Konkreten Kunst, der Gerstner 1957 mit der Publikation «kalte Kunst?»² seine Huldigung erwiesen hat. Es sei an Paul Klee, Josef Albers oder



2



3

2, 3

Karl Gerstner, Die endlose Spirale im rechten Winkel, 1952–1956. Leichtmetall, gespritzt, 54:90 cm. – Zwei verschiedene Positionen desselben Bildes.

Die Teile des Bildes sind flexibel auf einem Rahmen befestigt. Sie können mühelos von rechts nach links, von oben nach unten und umgekehrt verpflanzt werden. Die Bewegung ist stets kontinuierlich; das heißt, die Formen sind zwar bei jeder Phase anders, erleiden aber keinen Unterbruch. Stichwort: Zyklische Permutation

La spirale infinie à angle droit. Métal léger, couleur appliquée au pistolet.

– Deux aspects du même tableau

The endless spiral at right angles. Light metal, paint sprayed. – Two positions of the same picture

4–6

Karl Gerstner, Linsen-Bild Nr. 10, 1960–1962. Radiale Streifen hinter Speziallinse, 56:56 cm. Sammlung D. Auchincloss, New York. – Drei verschiedene Positionen desselben Bildes.

Die Linse vergrößert und deformiert die Form und erzeugt Farbe durch Brechung der Lichtwellen. Durch die Linsenachse gesehen: radiale Streifen. Von anderen Blickpunkten: ständiger Form- und Farbwechsel

Image-lentille N° 10. Bandes rayonnantes derrière des lentilles spéciales.

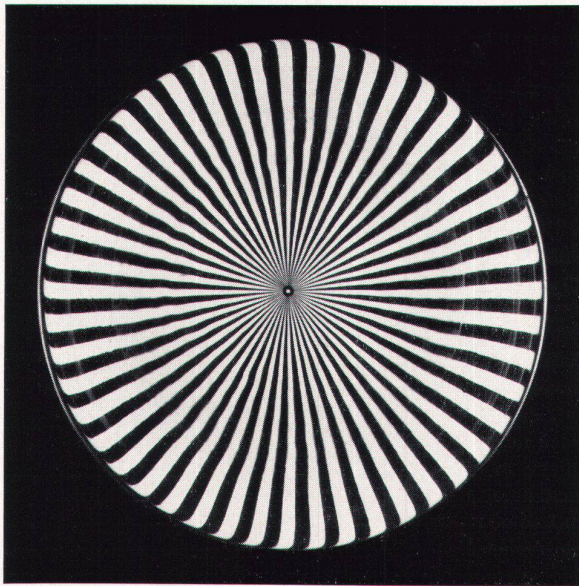
– Trois aspects du même tableau

Lens picture No. 10. Radial stripes behind special lens. – Three positions of the same picture

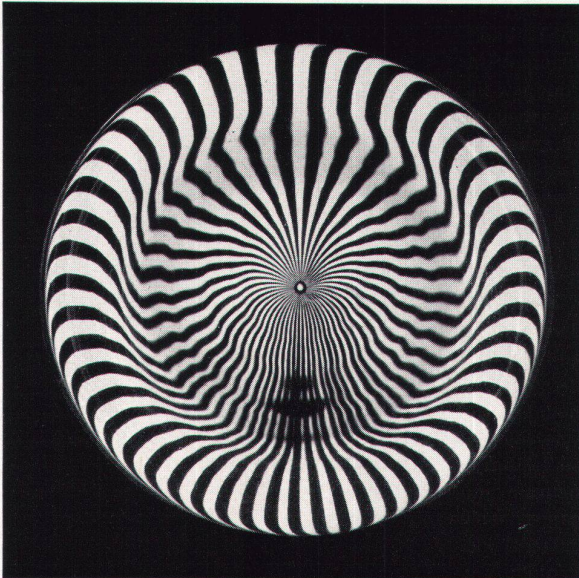
Max Bill erinnert, die Bildbewegungen durch Bildordnung, als dynamisierende Kraft in einem fixierten Bildgeschehen, zum Inhalt ihrer Malerei gemacht haben, um Kraftfelder zu erzeugen, die dem gegenseitigen Verhalten der Farb-Form-Elemente entspringen. Lichtbrechungen und optische Illusionen und ein neuartiges Bildmaterial machen dazu keinen prinzipiellen Unterschied.

Nun fordert gerade diese Kompositionsform (wie ich schon früher ausgeführt habe³) den Betrachter als aktiven Mitspieler heraus. Das ändert sich bei den neuen Objekten von Gerstner (noch mehr allerdings bei den Schöpfungen reiner Kinetik), indem man zum passiven Zuschauer eines Schauspiels wird, an dem man durch An- und Abstellen eines Knopfes beteiligt ist. So bei der «Autovision», die sich, genau genommen, nicht selbst bewegt, sondern die Bewegung gegebener Vorgänge verändert. Es ist wieder ein Programm, eine Regel gegeben, aber das Selbermachen fehlt.

Mit der «Autovision» gerät Karl Gerstner in eine andere Zustandsform des Kunstwerkes. Er verneint, daß einem Bild eine latente Kraft zukäme, die den Raum, in dem es sich befindet, beeinflusst. Für ihn ist ein Kunstwerk nur gegenwärtig, wenn man sich unmittelbar damit befaßt. – Bleiben wir bei der «Autovision», als einem stummen und blinden Verlockungsobjekt. Es führt in jenen Umschichtungsprozeß, den wir gegenwärtig überall in der Kunst beobachten und der etwas hervorbringt, für das vorläufig noch der Name fehlt; ich würde die sogenannten «Primärstrukturen» (Caro, Judd, Kelly) dazuzählen, Teile der Pop- und Op-Art. Soviel jedenfalls steht fest: mit dieser Art von Kunstobjekt fällt der Begriff der Dauer, und der Begriff



4



5



6

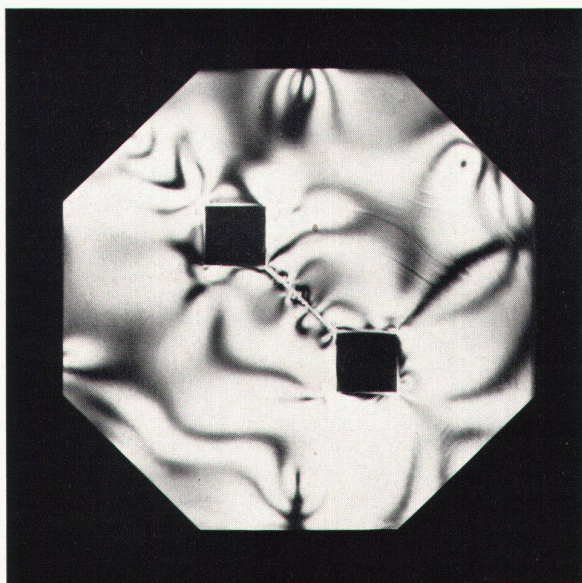
«Konsum» dringt in die Sphäre der Kunst. Ich komme darauf noch zurück. Zuerst einige Bemerkungen zur Rolle des Künstlers in diesem Bereich:

Karl Gerstner hat 1964 ein zweites Buch mit dem Titel «Programme entwerfen»⁴ veröffentlicht. Er ist ja auch Graphiker und als solcher Teilhaber einer Werbeagentur in Basel. Ob Graphik, ob Kunst – seine Arbeitsmethode ist dieselbe; eben Programme zu entwerfen. Einmal für den praktischen Gebrauch, einmal für den unpraktischen Gebrauch. Gerstner gibt in dieser Publikation Beispiele aus beiden Bereichen, Programmierungen mit typographischen Elementen, Wort- und Bildeinheiten, die den Einfluß der morphologischen Methode⁵ deutlich erkennen lassen. Im besonderen bezieht sich Gerstner auf die Studien seines Agenturpartners Paul Gredinger im Gebiet der elektronischen Musik, die das Problem der simultanen Programmierung stellt (Tonhöhe, Lautstärke, Klangfarbe, Dauer). Gerstner bezeichnet sein Vorgehen ebenfalls seriell, das heißt, er bereitet alle Bildgrößen gleichzeitig vor; er programmiert. Das hat ihn seit rund fünfzehn Jahren von Kompositionen, deren Bausteine man selbst bewegt, zu dem Projekt eines «Color Curtain» (Farbvorhang), gebracht: achteckige farbige Scheiben, die sich nach einem eingebauten Programm frei im Raum drehen. Oder dann: «Times Square», eine Konstellation farbiger Lämpchen mit verschiedenen Lichtmustern, je nach den ins Kästchen gelegten Lochkartenstreifen. Oder: der 23 m hohe «Farb-Zeit-Turm», dreieckige Farblamellen mit 60-Minuten-Programm, vorgesehen für den NWDR in Köln. – Wiederholt war von Farbe die Rede. Auch sie ist Teil des Programms; jeder empfindungsmäßige Ausgleich von Valeurs wird vermieden. Farben dienen der Typisierung, Akzentuierung und Rhythmisierung der Formstruktur, zum Beispiel in progressiven Reihen.

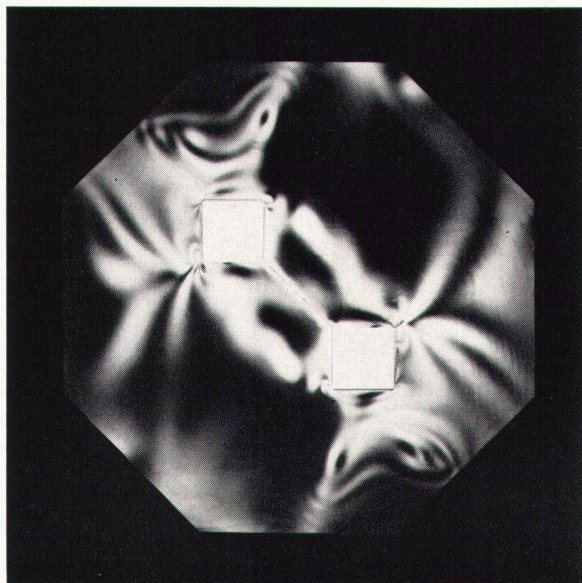
«Times Square», «Color Curtain», «Farb-Zeit-Turm»: das sind kostspielige Angelegenheiten, was Herstellung und Unterhalt betrifft. Sie sind weit von der Kunst im Supermarkt entfernt, die Karl Gerstner im Prospekt für ein «Reihenrelief» propagiert, das er für die édition Mat entworfen hat. Diese, von Daniel Spoerri gegründet und jetzt mit Gerstner zusammen herausgegeben, bringt kleinformatige Objekte verschiedener Autoren in Auflagen von 100 Stück und zu einem Preis zwischen rund 300 und 400 Franken heraus (Arman, Bury, Lichtenstein, Dieter Rot, Tinguely und andere). Kunst als Gebrauchsartikel: es klappt eine Diskrepanz zwischen Idee und Ausführung, die man auch bei der persönlichen Arbeit von Gerstner und der Tendenz, die er vertritt, empfindet. Es stört der handwerkliche Charakter der Herstellung trotz dem eleganten, konstruktiven Äußeren seiner Objekte. Müßte nicht das Entwurfsprogramm in die Fabrik gehen, als verlief das Modell für ein technisches Produkt die Hand des Entwerfers, bereit für die Massenherstellung? Das «Reihenrelief» – 45:45 cm; «die Farben: Weiß, Zinnober, Schwarz; eine Reihe in 30 Stufen» mit x Gruppierungsmöglichkeiten – ist handwerklich gefertigt. Es kostet 380 D-Mark und paßt noch keineswegs in den Ausgabenetat des kleinen Mannes.

Offensichtlich gelingt auch bei einer Kunstproduktion, die «von Reflexen der Zukunft durchzittert wird» (Breton, zitiert von Benjamin), der Sprung reibungsloser in neue Denkkategorien als in neue Wirklichkeitsformen. Karl Gerstner sagt, daß der Materialwiderstand auch die Kunst zu einem Kompromiß mache und nicht nur die praktischen Aufgaben, die ihm sein Beruf als Graphiker stelle.

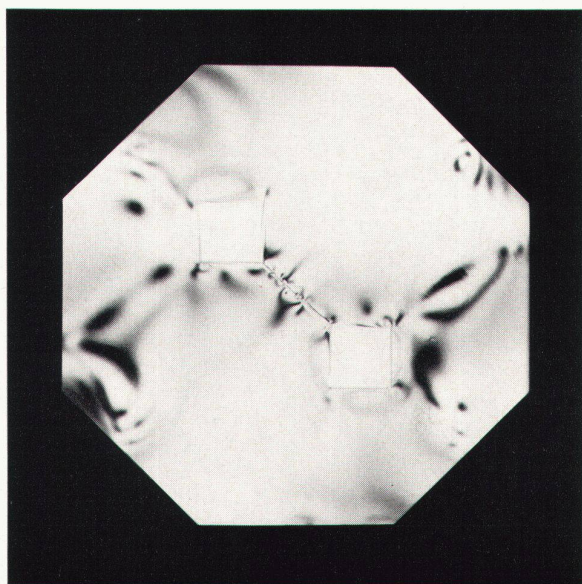
Die Auseinandersetzung mit seinem Werk gibt mehr Fragen als Antworten auf. Habe ich ihn richtig verstanden, soll das so sein. Er darf von uns fordern, was er uns gibt: Offenheit, Unvoreingenommenheit, Freiheit im Umgang und in der Interpretation der ästhetischen Ordnungsprinzipien, die er vorschlägt. Ihm kommt es auf die Idee an; er verweist auf die Ready-mades von Duchamp und die Elementarstrukturen von Mondrian. Er bewundert daran die Explosionskraft der Idee, die den Stand der



7



8



9

Kunst zu ihrer Zeit in Frage stellten. Heute, so scheint es, erfolgt ein solcher Schub nach vorn individuell im Rahmen eines mehrteiligen Experiments, das Karl Gerstner auf seine Art in Basel belebt und fördert.

Biographische Notiz

Karl Gerstner, geboren 1930 in Basel. Lebt in Basel. Graphiker, Typograph, Maler.

Bibliographie

¹ Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. edition suhrkamp, 1963.

² Karl Gerstner: kalte Kunst? – zum Standort der heutigen Malerei. Verlag Arthur Niggli, Teufen 1957.

³ M. Staber: Bildbewegung durch Bildordnung. Kunstdachrichten Luzern, 5/1, 1965.

⁴ Karl Gerstner: Programme entwerfen. Verlag Arthur Niggli, Teufen 1964.

⁵ Fritz Zwicky: Entdecken, Erfinden, Forschen im morphologischen Weltbild. Droemer-Knaur, 1966.

Max Bill: Konstanz und Veränderung, Referat an der SWB-Tagung Biel 1953; und: Umweltgestaltung nach morphologischen Methoden, Referat an der SWB/DWB-Tagung Ulm 1956.

7–9

Karl Gerstner, Spannungsbild Nr. 2, 1965. Araldit-Platte, polarisiert, farbiges Fluoreszenzlicht. 72:72 cm. – Drei verschiedene Positionen des selben Bildes.

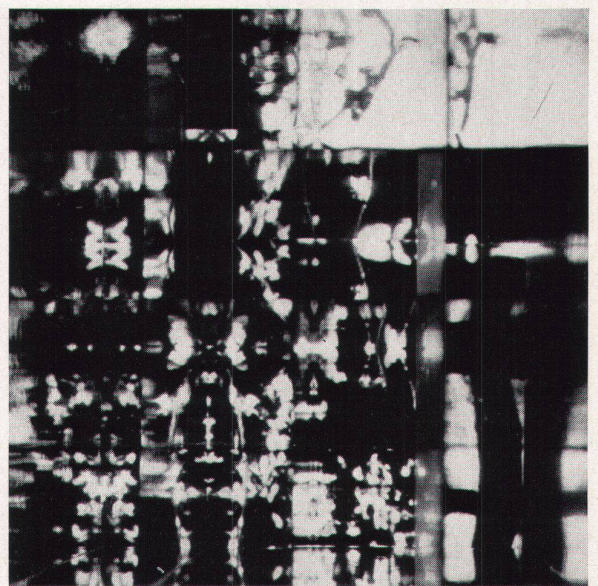
Durch Manipulation von acht Druckscheiben wird an acht Stellen auf die Platte Druck ausgeübt. Dadurch entstehen jeweils andere optische Spannungslinien und Spektralfarben. Zwei Quadrate dienen als Fixpunkte

Tableau sous tension N° 2. Araldite polarisée; lumière fluorescente colorée. – Trois aspects du même tableau

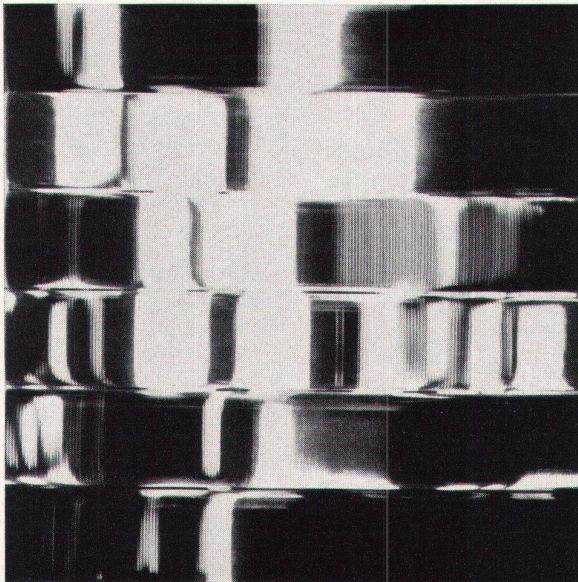
Tension picture No. 2. Araldit plate, polarized; coloured fluorescent light. – Three positions of the same picture



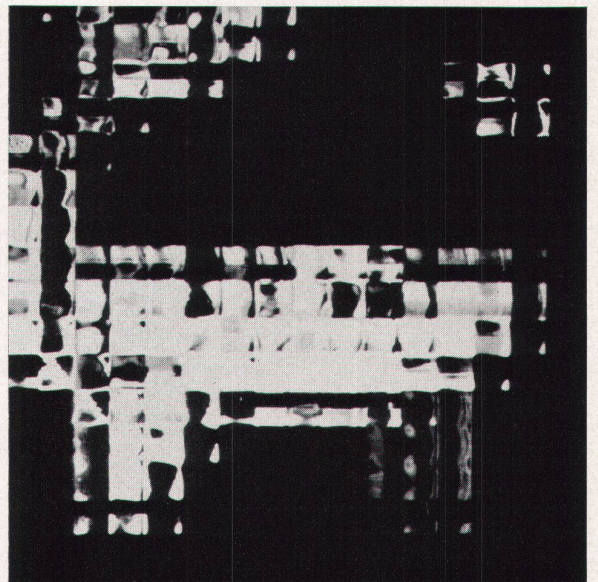
10



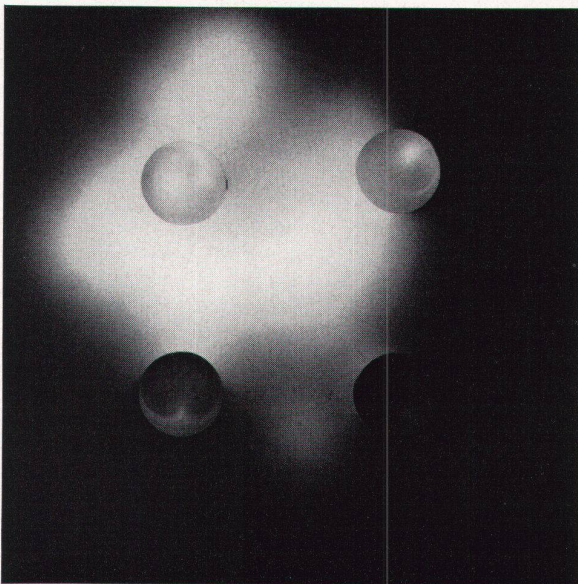
13



11



14



12

10-14

Karl Gerstner, *Autovision*, 1965/66. Auswechselbare «Brillen», die vor einem TV-Apparat befestigt werden: Speziallinse, Kaleidoskop, Riffelglas, Mattscheibe mit Reflektor, Punktraster, Plexiglaszylinder. Hell-Dunkel-Bewegungen abstrahieren das laufende Programm. Farbige «Brillen» sind vorgesehen. – Fünf verschiedene «Brillen» in je einem Aufnahmeformat

Autovision. «Lunettes» interchangeables pouvant se fixer devant un appareil de télévision. – Cinq «lunettes», chacune au moment d'une prise de vue

Autovision. Exchangeable 'spectacles', which are attached in front of a TV set. – Five different spectacles in single take