

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 71 (1984)
Heft: 10: Aus der Sicht der Erben : Gropius und das Bauhaus = Vus par les héritiers : Gropius et le Bauhaus = From today's point of view : Gropius and the Bauhaus

Artikel: Schrecken und Vergnügen zugleich
Autor: Heller, Martin
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-54287>

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: 05.04.2026

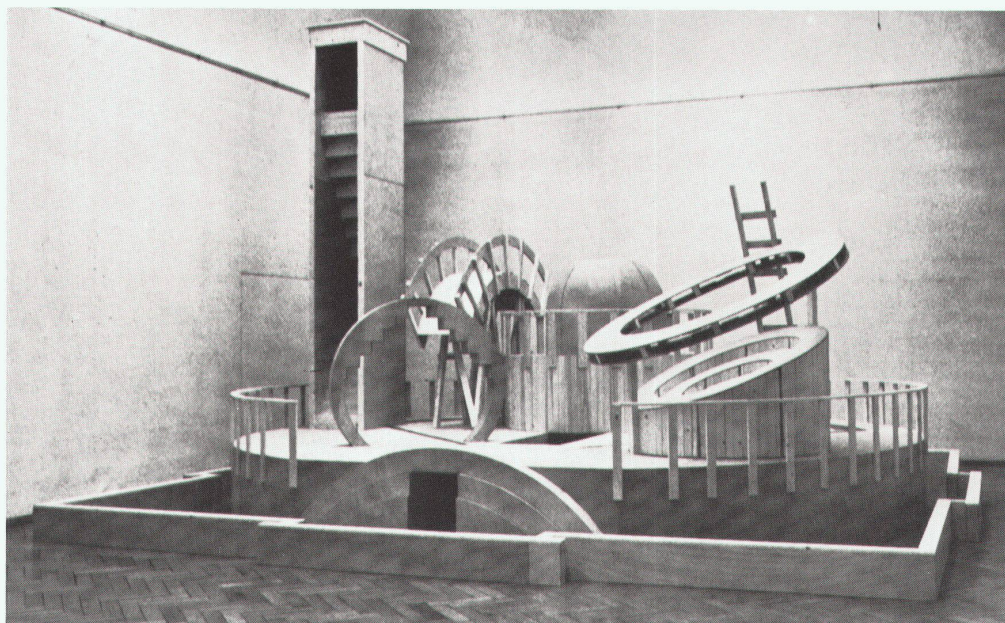
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Schrecken und Vergnügen zugleich

Alice Aycock, 38 Jahre alt, ursprünglich aus Harrisburg, Pennsylvania, lebt und arbeitet in New York. Eine Auswahl ihrer Projektzeichnungen und eine grössere Installation sind diesen Herbst im Kunstmuseum Luzern zu sehen, als letzte Station einer vom Württembergischen Kunstverein initiierten und bisher an mehreren Orten in Deutschland und Holland gezeigten Retrospektive.¹

Selten nur ist eine Ausstellung so überfällig und notwendig wie diese. Nicht dass Alice Aycock in Europa noch nie zu sehen gewesen wäre: Sie steuerte beispielsweise eine wichtige Arbeit bei zu «Mythos und Ritual in der Kunst der 70er Jahre» (Kunsthhaus Zürich 1981), war mehrmals an der Biennale von Venedig vertreten und auch – 1977 – an der «Documenta». Dennoch werden solche Fragmente einer Künstlerin nicht gerecht, die zu verstehen gibt, ihre Kunst habe ihr selbst ständig die eigene Existenz zu bestätigen, und deren bohrend komplexes Denken fortwährend neue Systeme auf Kräfteverhältnisse und strukturelle Werte hin überprüft. Die ein Werk als Erinnerungsbild und als konkreten Ereignisraum ansieht, innerhalb dessen Erkenntnis und Erfahrung sich nicht schlüssig entwirren lassen. Alice Aycocks Konstruktionen greifen überdies ständig ineinander, setzen sich fort in einem einzigen, an bestimmten Momenten zu vorläufigen Formulierungen verdichteten Prozess. Deshalb ist der Ideenhorizont einer umfassenden Ausstellung in diesem Falle so wichtig; er schafft die Voraussetzungen dafür, den Konstanten solcher Entwicklungen nachgehen zu können.

In einem aufschlussreichen Kataloginterview sagt Alice Aycock: «Bis zu einer gewissen Grenze finde ich Gefahr attraktiv, und das muss sich in der künstlerischen Arbeit widerspiegeln. Es ist einfach eine psychologische Gefahr, weniger eine reale physische Gefahr, aber es muss eine physische Struktur geben, die das psychische Grauen hervorruft. (...) Für mich sollte Kunst so ernst sein wie zum Beispiel der Gang über die Strasse mit dem Risiko, vom Au-



to überfahren zu werden, das man auf sich nimmt.»

Irritierende Sätze am Rande der Banalität. In der besonderen Wirklichkeit des Kunstverkehrs ist leicht reden von der Lust am Risiko. Keine Angst: Das Blut fliesst nicht echt, niemand braucht seinen Kopf zu verlieren, bitte, und wer will denn schon künstlerische Modelle so wörtlich nehmen? Zurück bleibt der ebenso verständliche wie unerfüllbare Wunsch nach einem tatsächlichen Gefährdungspotential des Kunstwerks.

Es gibt dafür eine ganze Reihe anderer Metaphern. – Michel Leiris etwa hat 1939 seine Vorstellung von Dichtung an dem zum Ausdruck gebracht, was er – als herausfordernden Massstab – den «Schatten eines Stierhorns» nannte: «... ist das, was auf dem Gebiete der Schriftstellerei vor sich geht, nicht jeden Wertes bar, wenn es «ästhetisch» bleibt, harmlos und straffrei? Wenn es in dem Vorgang, ein Werk zu schreiben, nicht etwas gibt, das (...) dem entspräche, was für den Stierkämpfer das spitze Horn des Stieres ist? Denn einzig und allein diese materielle Bedrohung verleiht seiner Kunst eine menschliche Realität und bewahrt sie davor, nichts weiter zu sein als eitle Grazie einer Ballerina.»²

Auto und Stierhorn. Zwei Vorstellungswelten. Ihre fast schon absurde unterschiedliche Beschaffenheit macht die Widerhaken in Alice Aycocks Überlegung erst richtig spürbar. Die Absage an grosse poetische Worte schliesst das Bekenntnis zu alltäglichen Erfahrungsmomenten ein. Der ritualisierte Zweikampf zwischen Mensch und Tier ist zur Pathosformel verkommen. Jemandem wie Alice Aycock scheint es deshalb zwingender, dem Anspruch, Kunst habe gefährlich zu sein, eine neue,

sich über scheinbare Banalität öffnende Bedeutung, zu verleihen.

Was aber heisst das für den konkreten Werkzusammenhang? Ist dieses triviale, mechanisierte Risiko in Material, Raum und Zeit übersetzbar? Ohnehin reizt statistische Möglichkeit, es könne sich beim Gang über die Strasse tatsächlich ein Unfall ereignen, sondern das ständig präsente, allen Veränderungsversuchen widerstehende Wissen um diese Möglichkeit. Wer von uns ist schon überfahren worden? Eben. Und weiter: Kann sich, überhaupt, Gefahr ereignen?

Jeder Versuch, in den Arbeiten Alice Aycocks derartige Drohungen sowie allfällige Auslösemechanismen aufzuspüren und dingfest zu machen, endet in einer überaus merkwürdigen Erfahrung.

Zwar gibt es eine ganz Reihe von plastischen Elementen, die riesigen Schneidmessern oder Sägeblättern ähnlich sind und die durch ihre Gestalt und die Art und Weise ihrer Montage den Körper in einen vibrierenden, sich an Edgar Allan Poe erinnernden Zustand versetzen können. Oder da sind die Guillotine-türen jener «Machine That Makes the World» (1979), die den Zugang zum Geheimnis jeder Schöpfung als Durch-Gang, als eigentlichen «rite de passage», kenntlich machen. In «A Simple Network of Underground Wells and Tunnels» (1975) sowie weiteren Werken dieser Art entwickeln unterirdische Gangsysteme, deren Dimensionen an der Oberfläche nicht ablesbar sind, eine drohende Anziehungskraft. Nicht zu vergessen dann das aus der Begehbarkeit, der Grösse und der technischen Instrumentierung der meisten Installationen erwachsende Gefühl, selbsttätigen, auf eigene, unberechenbare, nicht dieser Zeit zugehörige Weise denk- und

letztlich sogar handlungsfähigen Organismen gegenüberzustehen, die jeden Glauben an tote Materie sogleich Lügen strafen.

Die allen diesen Wahrnehmungen gemeinsame Erfahrung aber ist die einer nahezu unwirklichen Gleichzeitigkeit von Modell und Ernstfall, von Stillstand und Bewegung, von Verführung und Abstossung. Das Kunstwerk erzeugt einen Zustand der Schwerelosigkeit und bindet Empfindungen von höchster Intensität an die Notwendigkeit, sich der Konstruktion und Künstlichkeit der entsprechenden Situation bewusst zu bleiben.

Auch hier benützt Alice Aycock alltägliche Erinnerungspartikel, um die künstlerische Absicht angemessen und doch überzeugend genug zu beschreiben. «Eine Parallele dazu ist für mich ein Luna-Park oder ein Vergnügungspark, eine Phantasiearchitektur. (...) Wenn man in einem Vergnügungspark mit der Achterbahn fährt, die in Amerika «Loop-the-Loop» oder «Super-Duper-Loop» heisst und bei der ein Wagen auf einer Schiene läuft, hat man tatsächlich das körperliche Gefühl, als würde man in den Weltraum hinausgeschleudert. Es geht ein Zucken durch deinen Körper, ein tatsächliches starkes Zucken, das Schrecken und Vergnügen zugleich bereitet.»

Und: «Neulich beugte ich mich über eine Tischsäge. Tischsägen haben für mich etwas Beängstigendes, trotzdem muss man sie benutzen. Ich bin diese Angst nie losgeworden. Als ich diese sich so schnell drehenden Sägeblätter sah, musste ich ständig an eine Wendung von Nietzsche denken, die im Englischen «the glance of eternity» (der Hauch der Ewigkeit) hiess. Es ist nur ein Abglanz, kein direkt gerichteter Schlag, nur ein Hauch der Ewigkeit.

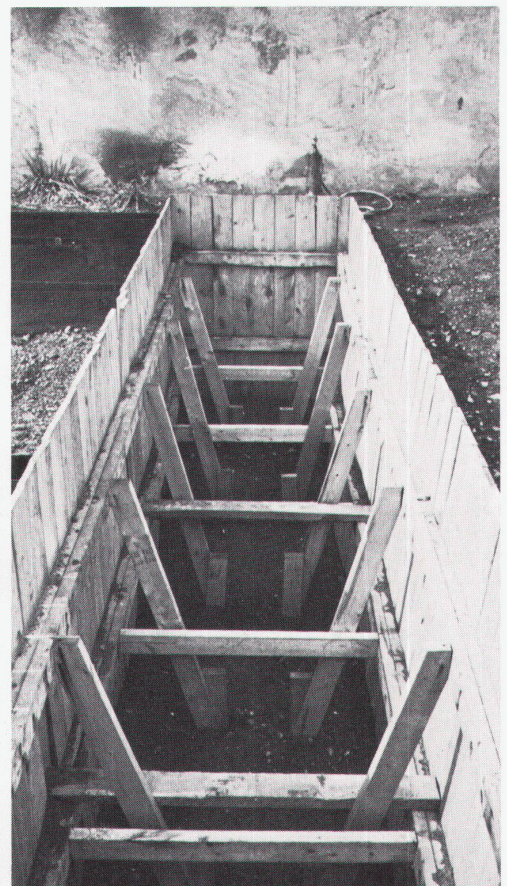
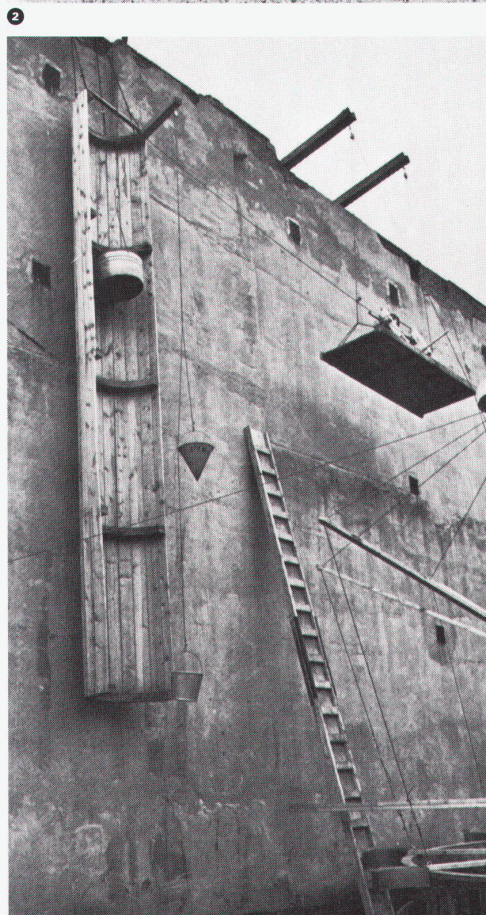
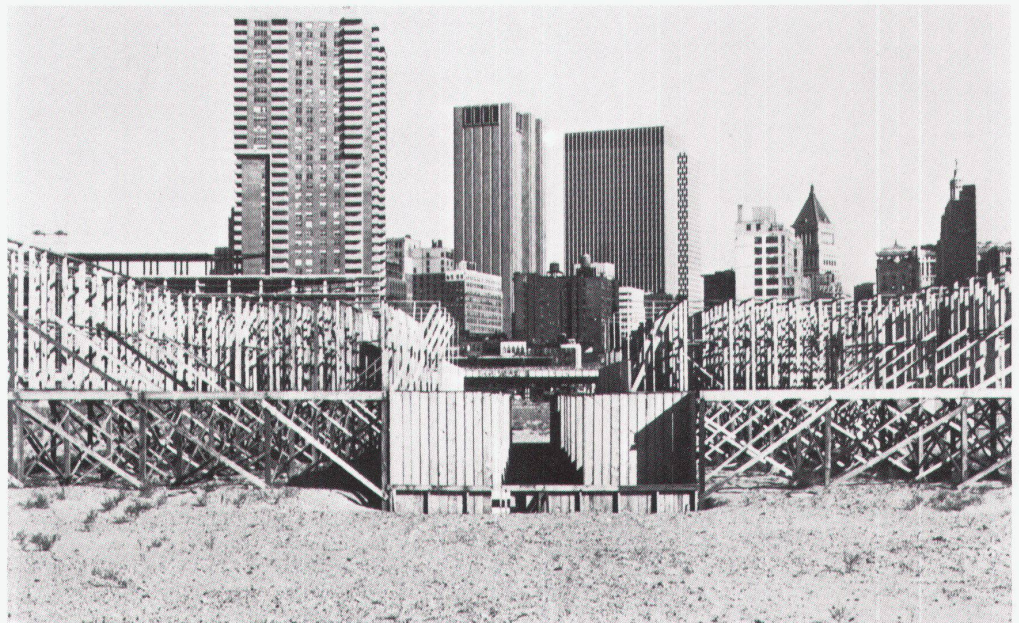
Plötzlich geschieht etwas, und für einen Augenblick spürt man, wie die Ewigkeit durch einen hindurchstreicht. Als ich das Sägeblatt anschaute, spürte ich dies.»

Natürlich ist Alice Aycock mit solchen Zielen nicht allein. Künstler wie Dennis Oppenheim, Michael Heizer, Bruce Nauman, vielleicht in gewisser Hinsicht sogar der 1973 verstorbene Robert Smithson stehen da ganz in der Nähe. Auch sie bauten und bauen Stätten, Orte, sogenannte «site-sculptures», und bündeln darin mythische Stoffe und Bedeutungen in der Hoffnung, die Menschen von da aus auf den immer unzugänglicher gewordenen Weg zu sich selbst zu schicken.

Eine Haltung wie diese läuft natürlich Gefahr, über kurz oder lang in romantischer, vernunftstürmischer Faszination für den Fundus globaler Kulturgeschichte zu versickern. Alice Aycock verheimlicht diese Faszination keineswegs. Oft weist sie in Kurzbeschreibungen ihrer Werke ausdrücklich auf entsprechende Assoziationsketten hin. «Studies for a Town» (1977) beispielsweise soll «... an befestigte mittelalterliche Städte, römische Amphitheater, militärische Bunker, ägyptische Nildörfer, Zitadellen in der Wüste und das Observatorium des 18. Jahrhunderts in Delhi» erinnern. «The Game of Fliers» (1980) ist so etwas wie ein mit aztekischen Anleihen bestückter Rummelplatz des 14. Jahrhunderts, dem aber ein taktischer Plan aus dem ersten Weltkrieg zugrunde liegt. Andere «sites» wiederum gehen vom St.Galler Klosterplan oder von den mikroelektronischen Strukturen eines Schaltkreis-Chips aus...

Dennoch resultiert daraus kein chaotisches Puzzle. Es geht auch gar nicht um Spurensicherung im üblichen Sinn – schon eher um eine einfühlende Aktivierung historisch virulenter Diagramme, um einen Versuch, Ideen unter weitgehender Wahrung ihrer ursprünglichen Geheimnisse sinnfällig zu visualisieren.

Nochmals: nicht das mythische Horn des Minotaurus diszipliniert die wuchernden, sich in bizarren Texten und Handlungsanweisungen für die eigenen Spielorte Luft verschaffenden Bilder Alice Aycocks, sondern die auf ganz andere Weise mit dem Rollentausch zwischen Täter und Opfer rechnende Rationalität der Zivilisation. Eine Kunst für neue Denkbahnen. Ihre kühle Klarheit, die in den Zeichnungen ebenso sehr zum Ausdruck kommt wie in den rea-



lisierten Projekten, erstickt jeden Ansatz blinder, mytheneliger Schwärmerei im Keim. Es ist eine Klarheit, wie sie nur Zeitmaschinen in die Gegenwart aufweisen können. Betrachter werden gebeten, sich als Benutzer zu verstehen.

Martin Heller

Anmerkungen

- 1 Ausstellung Alice Aycock, Kunstmuseum Luzern, 30.9.–11.11.1984. Alle Zitate der Künstlerin nach dem Ausstellungskatalog
- 2 Zitiert nach Hans-Jürgen Heinrichs: Ein Leben als Künstler und Ethnologe. Über Michel Leiris, Frankfurt am Main und Paris 1981, S. 21

1 Die Engel drehen die Räder des Universums weiter: Teil II, 1978. Ausgeführt für das Stedelijk-Museum Amsterdam

2 Dis/Integration von mikroelektronischen Speicherungen in vergrößertem Massstab, 1980, Installation in New York

3 Das Fliegerspiel, 1980, Washington