

Zufall, Notwendigkeit und Freiheit.

Theo Gerber.

Die Kriterien, wonach ich das Gemaelde aus der Serie der mir verfueg-
baren waehte, um es zu besprechen, die Kriterien also, wonach ich in Ger-
bers Universum eingriff, um es zu fassen, sind unklar. Die Frage, warum
im Augenblick gerade dieses Bild vor meinem Schreibtisch steht, und nicht
eins der anderen, die ich in Gerbers Haus sah, bleibt offen. Aber es ist
doch eine seltsame Frage, eine "paetio principii" naemlich. Denn um es
gewaehlt zu haben, muss ich es kritisiert haben, (da ja Kriterien jene Re-
geln sind, die bei der Kritik herauskommen), aber ich habe es gewaehlt, um
es zu kritisieren. Selbstredend kann ich aus diesem Kreis ausbrechen, wenn
ich folgendes sage: Im Hause Gerbers habe ich seine Bilder "oberflaechlich
miteinander verglichen, um eins davon etwas genauer untersuchen zu koennen".
Also waren die Kriterien meiner Wahl provisorisch, ("Arbeitshypothesen"),
und sollen nun durch bessere ersetzt werden. Gut; aber solch ein sich-
Ausreden aus dem Kreis, in dem man sich in den Schwanz beisst, kann doch
nicht ueberzeugen? So grundlich auch meine Untersuchung des vor mir ste-
henden Gemaeldes ~~xxx~~ ausfallen moege, sie muss doch immer auf meinem ur-
spruenglichen Interesse fussen, so oberflaechlich dieses Interesse auch ge-
wesen sein mag, denn: das Bild steht doch dank jehem Interesse vor mir?
Werde ich denn im Grund dieses Bildes etwas anderes finden koennen als eben
dieses mein urspruengliches und oberflaechliches Interesse? Da ja dieses
Interesse der Grund fuer das Dasein des Bildes ist, im Sinn von: der Grund
fuer sein Vorhandensein in meinem Dasein? Allerdings: das Interesse fuer
das Bild wurde, wie man so schoen sagt, vom Bild selbst "geweckt", (als
ob es vorher unabhengig vom Bild schon gewesen waere und nur geschlafen
haette), und also hat dieses Interesse fuers Bild mit dem Bild selbst et-
was zu schaffen, und was bei einer Kritik des Bildes herauskommen wird,
ist nicht nur eine Selbstanalyse. Oder? Was sind Rorschacher Flecken?

Man merkt, wenn man das Vorhergesagt liest, und nachher die folgen-
de Beschreibung des Bildes gelesen haben wird, dass der vizioese Zirkel,
in dem sich das Vorhergesagte dreht, nicht mein subjektives, methodologi-
sches Problem ist, sondern dass man sich, bei diesem Zirkel, schon mitten
in Gerbers Universum befindet. Einem Universum naemlich, in welchem immer
zu fragen ist, ob, was man dort sieht, sich dort befunden hat, bevor man
es geschn hat. Einem Universum also, in dem "Entdecken" und "Erfinden"
synonym ist. Gerbers Universum stellt die Frage, ob der Grund dieses Uni-
versums man selbst ist, und ob, wenn man es untersucht, man drauf kommt,
das heisst: auf sich selbst kommt. Uebrigens stellt das sogenannte "Uni-
versum" tout court genau dieselbe Frage. Also bedaere ich, vom Rorschach-
test gesprochen zu haben, ausser: man sei bereit, die Welt als ein Ror-
schachtest anzusehen. Eine etwas katholische Bereitschaft.

Es handelt sich um eine etwa 85 x 65 cm grosse, mit Oel bedeckte, typisch gespannte Leinwand, also um etwas, von dem man weiss, dass es ein gerahmt werden koennte, um an einer Wand ausgestellt zu werden, (wobei das ein- des Einrahmens und das aus- des Ausstellens seltsamerweise nicht in Konflikt kommt). Dieses Wissen um die oelbefleckte Leinwand als Wissen von einem Gemaelde, (trotz dem erwachten Ein und Aus), beeinflusst selbstredend die Betrachtung. Man weiss, dass, als Gerber die Leinwand befleckte, er "malte", also eine spezifische Rolle spielte, und man "sieht" diese Rolle, man spielt mit, wenn man sich die Leinwand ansieht. Man kann versuchen, die Betrachtung rein zu halten, dieses Wissen von der Rolle auszuklammern, und etwa wie ein fuers Malen nicht programmierter Komput^{er} zu schauen. Die "reine Schau", die dabei herauskommt ist klaeglich: man sieht Farbflecken, bei denen Wasserblau, Seegrueen, Mauve und Ziegelrot vorherrscht, und die sich regellos ueber die Flaechen verteilen. Allerdings: fuettert man den betrachtenden Komput^{er} mit den Gleichungen der Informatik, dann wird er "sehen", dass die Farbflecken unwahrscheinlich verteilt sind, das heisst dass es nicht wahrscheinlich ist, dass sie zuefaellig, (durch Akzident mit Farben auf Leinwand), entstanden. Jemand ist also schuld an den Flecken, das sieht sogar der Komput^{er}. Und da er das sieht, aber nicht, woran und warum dieser Schuldige schuld ist, ist der Standpunkt, von dem aus der Komput^{er} sich die Sache anschaut, kein "guter" Standpunkt.

Also wollen wir uns mal die Sache als Tat eines Malers ansehen, und fragen, was er da angestellt hat an der Leinwand und an die Leinwand. Um das zu sehn, muessen wir, wie jeder Detektiv, versuchen, uns auf den Standpunkt des Täters der Tat gegenueber^{zu}stellen. Wir wissen ja, wie Maler gegenueber der Leinwand stehn: zum Schluss unterschreiben sie sich rechts unten. Aber diese Leinwand dort hat keine Unterschrift: wo ist rechts unten? Das ist auf den ersten Blick aus dem Bild nicht zu sehen. Gut: also nehmen wir an, dass es vom Standpunkt des Malers gleichgueltig ist, wie das Bild aufgestellt wird, um angesehen zu werden. Aber diese Annahme geht nicht. Nur wenn man es auf eine der schmalen Seiten stellt, hat es einen Sinn, es anzuschauen. Auf eine der breiten Seiten gestellt, ist es Unsinn. Dabei entsteht sofort die erwachte Frage, woher wir das wissen: vom Maler her, vom Bild her oder von uns selbst her? Denn der "Sinn" des Bildes ist nicht durch Darstellung irgendeiner anderen "Wirklichkeit" gegeben: das Bild stellt nichts dar oder vor, und sein "Sinn" ist also keine Bedeutung. Anders gesagt: jede Bedeutung des Bildes haengt vom Sinn ab, den wir ihm gegen, der Maler ihm gegeben hat, oder es sich selbst gibt. Also davon, wie man es hinstellt. Genug: es sei, (aus unklaren Kriterien), auf eine der schmalen Seiten hingestellt, um betrachtet zu werden. Es sei irgendwie, (aber nicht beliebig) hingestellt, um irgendwie, (aber nicht beliebig), hergestellt zu werden.

Hat man das Bild hingestellt, beginnt man, zuerst zögernd, dann immer zuegelloser, Dinge darin zu sehen. Es mit geometrischer Beschleunigung herzustellen. Und nicht etwa so, dass man zuerst vor dem Bild desorientiert gewesen wäre, und dass man, in dem Mass, in dem man sich darin zurechtfindet, darin Dinge findet. Sondern umgekehrt: je mehr Dinge man findet, desto verworrener wird man. Zweifellos ist das die Absicht des Bildes, denn eine solche sich steigernde Verwirrung durch Ansehen kann doch nicht akzidental sein? Auf diese Falle wollen wir doch nicht reinfallen? Aber je mehr wir es ansehen, desto besser merken wir: es besteht nur aus Fallen und Fallen von Fallen, (Fussfallen, Mausefallen, Tigerfallen, Fallen fuer Fallen usw.). Wie anders kann man es den beschreiben, als in geometrisch beschleunigtem Stolpern von Falle zu Falle? Also beginnen wir, holpernd und stolpernd, das Bild zu beschreiben, (d.h. es eben nicht zu be"schreiben", sondern zu be"lesen"):

Zuerst sieht man nichts als ein Gewirr von vag an Dalí erinnernden zoomorphen und anthropomorphen Gestalten, die sich im Klima von Mauve und von agenischem Durcheinander verflechten. (Aber Dalí und Surrealismus sei sofort in den gleichen Abfalleimer geworfen, in dem schon Rorschach und Psychologie liegen). All die gehobenen Zeigefinger und Phalluse, Pferdehufe und Hummern, die da kreuhen und fleuchen, sobald man sie anschaut, sich aber in hundert andere ebenso symbolbeladene Viecher metamorphieren, sobald man versucht, ihrer habhaft zu werden, sind nur ein erster, und ganz bescheidener, Anfang des Lesens. Darum sei auch Jung dorthin verworfen, wo er hingehoert: naemlich in den Topf mit Dalí und Rorschach. (Allerdings wird man die Geister nicht so leicht los, die man da gerufen hat, zum Beispiel: da ist, links gegen oben, ein Gesicht eines Gehenkten, an einem gelben Strick, mit zu Berge stehenden blauen Haaren, einem blauen und einem violetten Glotzauge, dessen aufgerissener Mund nicht aufhoeren will, uns anzubruellen. Er bruellt in Richtung einer ebenso aufgerissenen, ziegelroten und gelbgepunkteten Vulva die daran ist, einen Pferdefuss zu fressen, und zwar rechts gegen unten in der Flaechen. Ein schoenes diagonales Gleichgewicht verbindet bruellendes Maul und fressende Vulva, und auch die Farbenverhaeltnisse zwischen beiden sind kuehl und klassisch ausgewogen. Sie sehn nichts dergleichen, wenn Sie das Bild betrachten? Gut: dann mag eben Maul und Vulva, Glotzauge und Pferdefuss, kompositionelles Gleichgewicht und historische Parallelen nur fuer mein Unterbewusstsein, nicht auch Ihres, geschweige denn Gerbers, gelten. Selbst wenn Sie zugeben muessen, dass dieser eben geschilderten Szene, in all ihrer Violenz und Unappetitlichkeit, rechts in der Mitte ein in Eisengrau geharnischter Ritter, trotz Visier sichtlich obszoen blickend, zusieht. Was, das sehn Sie auch nicht? Gut: dann sei eben diese erste und ganz bescheidene Leseebene des Bildes verlassen. Adieu, bescheidenes Lesen, Lesen von Scheiden. Ich kann nicht umhin, zu schreiben, wie Gerber malt: ihn zu "beschreiben".)

Weit unbescheidener naemlich als die bisherige Lesart ist der Versuch die räumliche Komposition des Gemäldes ins Auge zu fassen. Also nicht die semantische, sondern die syntaktische Seite des Textes zu entziffern. Denn dann stellt man fest, dass man sich in dieser Welt verliert, nicht weil sie voller schluepfriger Gespenster ist, sondern weil sie selbst ent schluepft, sobald man in sie eindringt. Es handelt sich nicht um jenen bekannten optischen Effekt, bei dem eine gegebene Fläche im Verhältnis zu andern bald im Vordergrund zu stehn scheint, bald den Hintergrund bildet. Sondern die ganze Bildoberfläche erscheint zugleich in die dritte Dimension zerknittert zu sein, und zugleich die perspektivischen Illusionen der Tradition zu eigenen Zwecken zu misbrauchen. Nicht nur erscheint zum Beispiel die grosse mauve Form links in der Mitte bald als hohler, glockenartiger Tiefseeorganismus, bald als drohende Protuberanz, die das Bild wie einen Fangarm vorschiebt, sondern sie erscheint auch als Negation von Form, das heisst als Hintergrund vom Typ "Gewitterhimmel", vor welchem, aber auch hinter welchem, Formen sich definieren. Und dieses Durcheinander der drei traditionellen Raumdimensionen, dieses Mischen, als ob die Dimensionen Spikarten waeren, erreicht der Maler durch systematisches Verwenden akademischer illusionistischer Methoden. Also ein "Kuenstler" ist der Maler, im selben Sinn, in dem man einen Pokerspieler und seine Tricks als Kunst des Kartenspielens bezeichnet. Das Bild ist ein Ballancierakt, ein Akt der Virtuosität, nur: die vollendete Technik des Bildes beabsichtigt, das Illusionistische, Falsche, Gekuenstelte der traditionellen Maltechnik aufzudecken. Antitechnik? "Die Kunst verbirgt die Kunst", sagt man. Hier versucht die Kunst, die Kunst zu entbergen. Ein Anti-kunstwerk.

Unsere Tradition hat uns programmiert, in Bildoberflächen Fenster in einen spezifischen Raum, naemlich den Raum der sogenannten "objektiven" Perspektive zu sehen. Die zweite Hälfte des neunzehnten und die erste des zwanzigsten Jahrhunderts hat versucht, uns von diesem Renaissanceprogramm auf verschiedene Weisen zu befreien, zum Beispiel uns andere Raumperspektiven zu oeffnen, oder auf Raumillusion ueberhaupt zu verzichten. Etwas ganz anderes aber geschieht im Fall dieses Bildes. Nicht der Begriff der Raumdimensionen, und noch weniger der Begriff der Raumdarstellung, sondern der Begriffs des Raums selbst steht hier zur Frage. Nicht nur kann man das Bild auf jede der schmalen Seiten stellen, und also oben und unten, rechts und links verwechseln. Nicht nur kann man das Bild als ein Fenster ansehen, durch welches ein Raum sichtbar ist, dessen Struktur vom Standpunkt des Betrachters abhaengt. Nicht nur kann man das Bild als eigenstaendige selbbedeckte Oberfläche ansehen, welche opak ist fuer den Raum, ihn nicht nur nicht zeigt, sondern ihn abschirmt. Sondern vor allem: das Bild zeigt, dass der Raum, jeder Raum, nicht nur ein spezifischer Fall von Raum, eine Konvention ist. Dass wir uns in der Welt wie in einem Raum befinden und

verhalten, weil die Welt fuer uns als Raum kodifiziert ist. Aber dass es nicht noetig ist, die Welt als Raum zu erleben. Man kann sie auch als eine gekruemmte oder ungekruemmte Flaechе, als eine gerade oder gewellte Linie, als vierdimensionale Raum-Zeit, als n-dimensionales Kontinuum, oder als Kontext nulldimensionaler "Point-events", erleben. Man muss sie eben nur immer wieder re-kodifizieren. Das Bild zeigt, wie so ein Rekodifizieren vor sich geht: naemlich als ein Wechseln des Standpunkts der Welt gegenueber.

Hat man das begriffen, kann man beginnen, das Bild ueberhaupt erst zu lesen. Naemlich als einen Entwurf, einen Faecher einer grossen Zahl moeglicher Welten. Je nach dem Standpunkt, den man zum Bild einnimmt, stellt es einen Raum auf, oder eine Flaechе, und zwar einen Raum oder Flaechе, die relative Funktionen des Standpunkts sind, der eben eingenommen wurde. Rechts, links, oben, unten, vorne, hinten werden relative Begriffe, bevor begonnen wird, zu lesen. Sie sind aber, fuer jedes einzelne Lesen, dann absolut geworden. Und erst nachdem durch Einnehmen des Standpunkts die relativen Dimensionen absolutisiert worden sind, kann man mit dem Herstellen der Dinge wie Pferdefuesse, Koepfe und Ritter beginnen. Erst muss ma also das Geruest baun, in welches Dinge aufgehengt werden sollen, und dann kann man beginnen, die aufzuhaengenden Dinge herzustellen.

Was also das Bild bezeichnet, ist nicht, was in ihm sichtbar ist, sondern, was aus ihm unsichtbar in Richtung des Betrachters herausragt. Aus dem Bild stechen zahlreiche unsichtbare Draechte dem ^Beschauer entgegen. Draechte, die sich kreuzen, winden, auseinanderstreben, verknaeueln. In diesen Draechten verfaengt sich der Beschauer, wenn er unvorsichtig genug ist, vor dem Bild zu verharren. Und diese Draechte bilden ein Parameter moeglicher Welten. Sobald man von einem der Draechte gestochen wird, ist eine der moeglichen Welten im Bild sichtbar geworden. Versucht man, dem Draht zu entkommen, sticht einen ein anderer in den Ruecken, und eine neue Welt erscheint auf der Leinwand. Nicht die Leinwand ist also das Interessante, sondern das unsichtbare Drahtgestell vor ihr. Ein Kriti~~s~~ker hat im Grunde nicht die Leinwand zu kritisieren. Wie kann er? Er muesste sie hundertmal lesen. Was er zu kritisieren hat, ist das Drahtgestell, eben die Falle, die Mausefalle, die Falle fuer Fallen.

Die unsichtbaren Draechte sind keine Metaphern, und die Mausefalle ueber dem Bild ist keine poetische Floskel. Ausser man behauptete, die Linien eines magnetischen Felds seien metaphorisch, und das Kraftfeld der Erde sei eine poetische Floskel. Die Mausefalle ueber dem Bild ist ebenso wirklich oder unwirklich wie die Felder, von denen uns Physik und Psychologie unterrichten. Denn sie ist aus dem gleichen Material gewoben wie diese Felder, naemlich aus Relationen. Nur ist eben die Mausefalle, die Gerber da aufstellte, kuenstlich, waehrend das elektro-magnetische

eld angeblich nicht gemacht, sondern aufgefunden wurde. Aber das eben stellt Gerber in Frage. Er baut eine Mausefalle fuer Maeuse, welche an die Wirklichkeit von Fallen wie elektromagnetischen Feldern glauben. Er stellt die Kunst in Frage, weil er weiss, dass er damit die Natur in Frage gestellt hat. Kunst ist das Gegenteil von Natur, und wenn ich nicht weiss, was Kunst ist, weiss ich erst recht nicht, was Natur ist. Wenn man sagt, die Kunst sei tot, dann laeutet man das Sterbegloeckchen der Naturwissenschaften. Das Bild, das da vor meinem Schreibtisch steht, ist, wenn man ihm gut zuhoert, ein solches Bimmeln.

Damit ist aber der Zirkel, in dem sich der erste Paragraph dieses Aufsatzes drehte, gebrochen. Die Kriterien, Kategorien, Dimensionen, usw. nach denen das Bild zu lesen, zu waehlen, zu kritsieren ist, kommen weder von Gerber, noch vom Bild, noch vom Betrachter. Sie sind die Draechte und Maschen der unsichtbaren Mausefalle, und das heisst: Relationen. Das magnetische Feld ist nicht ein Werk des Magnets, und auch nicht ein Werk der Eisenspaene. Es ist ein Kontext der Verhaeltnisse zwischen Magnet und Spaenen. Die Mausefalle ueber dem Bild hat Gerber nicht erzeugt, denn wenn ich nicht waere, gaebe es keine Falle. Gerber hat nur ein Bild gemacht, welches ermoeeglicht, dass Fallen entstehn, wenn Leute wie ich vorbeigehn. Seltsamerweise kann Gerber die Falle gar nicht sehn, ausser durch meine Augen. Ich allerdings auch nicht, ausser durch seine. Mein Interesse fuer sein Bild ist sein Interesse fuer mein Betrachten seines Bildes. Es gibt gar keinen Zirkel. Nicht Gerber, und nicht sein Bild, und nicht ich sind die Quelle des Sinns des Bildes, sondern das Verhaeltnis, das sich durch das Bild zwischen Gerber und mir herstellt. Und dieses Verhaeltnis hat eben die Struktur einer Mausefalle, das heisst: eines Felds, einer sogenannten "Gestalt", oder, um es logisch zu sagen: eines Sachverhaltes.

Gerber ist gar kein Maler. Das war ein Irrtum, den ich eingangs begang, und jetzt richtig stelle. Gerber ist ein Hersteller von Sachverhalten mittels oelbklecksten Leinwandflaechen. Man sage nicht: das haben Maler immer gemacht, denn sie machten es zwar, aber es war nicht, was sie machen wollten. Und darum war, was sie machten, anders. Und man sage nicht: Beklecksen von Flaechen nennt man eben "malen", und Gerber ist eben doch Maler. Denn Gerber weiss, dass er nicht unbedingt klecksen muss, um Sachverhalte herzustellen. Er koennte zum Beispiel auch schreiben oder filmen. Was ihn interessiert, sind die unsichtbaren Fallen, das Aufraeu-men der Raeume, die Absolutierung der Relationen. Er ist ein Kind des letzten Viertels des zwanzigsten Jahrhunderts. Das heisst: zwar ein Ur-enkel von Malern und anderen Spiegelfechtern guten Glaubens, aber auch Urgrossvater eines nachgeschichtlichen Gespenstes, dass nur vorstellbar wird, wenn man von den verscheidenen moeglichen Standpunkten aus seine Bilder betrachtet. Das Bild ist Vergangenheit, die Standpunkte sind Zukunft.

Die Mausefalle ist interessant, nicht nur, weil sie die Frage nach der Raemlichkeit der Welt aufwirft. Sie stellt damit auch, unter anderem, die sogenannten "Werte" in Frage. Werte, Dimensionen des Sollens, haengen mit Raumdimensionen, denen des Seins, eng zusammen. Nicht nur, weil "oben" erhaben, "unten" gemein, "vorne" fortschrittlich, "hinten" reaktionaeer usw. bedeutet. Das sind Kindereien, wenn auch aufschlussreiche Kindereien, naemlich magische Werte. Aber vor allem, weil Werte eine Verneinung des So-seins sind, denn sie behaupten, die Welt sei nicht so, wie sie sein soll. Wenn in Frage steht, wie die Welt ist, dann hat es keinen Sinn, zu sagen, sie sei nicht, wie sie sein soll. Gerber ist subversiv, nicht weil er gegebene Werte verneint, sondern weil er, durch das Aufstellen seiner Fallen, ueberhaupt nicht mehr erlaubt, von Werten zu reden. Man muss nur das Bild anschauen, um das einzusehen.

Was mich aber am meisten an der Mausefalle interessiert, in die mich Gerber gelockt hat, ist die Frage nach dem Verhaeltnis zwischen Zufall, Notwendigkeit und Freiheit, die er dort aufwirft. Selbstredend nicht die Frage selbst: sie kriecht mir schon aus dem Hals, und Monod war der letzte Stroehhalm, der mir Kamel half, den Ruecken zu brechen. Aber was mich interessiert, ist wie Gerber diese Sache vortraegt. Zum Beispiel: bin ich frei, den Gehenkten hinter der Tiefseeglocke links oben im Bild zu sehen? Oder ist es eine der Moeglichkeiten des Bildes, die ich verwirkliche, also notwendig mache? Oder ist meine Freiheit eben dieses Verwirklichen solcher Moeglichkeiten? Oder ist es Zufall, das mir einfaellet, einen Gehaenkten zu sehen? Oder ist Zufall eben der Fall, in dem eine Moeglichkeit verwirklicht wird, um notwendig zu werden. Oder ist Zufall dasselbe wie Freiheit, nur von hinten gesehn? Sodass ich von vorne gesehn frei bin, zu sehn, was ich will, von hinten gesehn zufaellig irgend etwas sehe, und von der Mitte aus gesehn einfach nur notwenidgerweise Moeglichkeiten in die Wirklichkeit setze? Kurz: Gerber existentialisiert die Frage nach Zufall, Notwenigkeit und Freiheit. Und das, glaube ich, ist die grundlegende Art, wie seine Bilder gelsen werden sollen.

Das Interessante ist die Tatsache, dass die gebotenen Moeglichkeiten ziemlich eng begrenzt sind, und doch ein unueberblickliches Feld von Verwirklichungen erlauben. Darin ist naemlich das Universum Gerbers genau wie die Welt, in der ich zu existieren bedingt bin. Ich kann das Bild nicht beliebig aufstellen, sondern nur auf eine von zwei Arten. Ich kann im Bild nur die Farben sehn, also nur das Klima spueren, das Gerber mir vorschreibt. Ich kann zwar anstatt eines Gehenkten eine blaue Nelke in einem Knopfloch sehen, und anstatt einer pferdefussfressnden Vulva ein im Abendrot leuchtendes Gletschergebirge, aber ich kann nicht, wie in Wolken, im Kaminfeuer odeß im Rorschachtest, irdend etwas beliebiges sehen. Diese Begrenzung der Moeglichkeiten verleiht dem Zufall, der Notwedigkeit und der Freiheit ueberhaupt erst ihre existentielle Bedeutung. Denn dass

im Laufe der Jahrbillionen der Zufall des Entstehens des Lebens notwendig wurde, oder dass eine Million Schreibmaschinenschreibender Schimpansen im Laufe einer Million Jahre notwendigerweise zufälligerweise die Goettliche Kommoedie frei sind, zu tippen, geht mich nichts an: ich habe weder Jahrbillionen zur Verfuegung, noch kann ich mich in eine Million von Schimpansen aufspalten, um diese Kritik zu schreiben. Was aber Gerber da mit mir auffuehrt, das geht mich an, und zwar entscheidend. Es zeigt naemlich, dass die Freiheit, ueberdie ich verfuege, genau das Gegenteil ist von dem, was Monod meint, wenn er den Zufall mit Notwendigkeit gleichsetzt.

Gerber bietet mir eine kleine Reihe von Moeglichkeiten. Sobald ich beginne, sie zu verwirklichen, falten sich diese Moeglichkeiten aus, um einen immer weiteren Faecher zu bilden. Das meinte ich, als ich eingangs sagte, das Lesen des Bildes beginne zoegernd, um geometrisch beschleunigt zu werden. Betrachte ich das Bild oberflaechlich, sehe ich wenig, eben nur die wenigen mir gebotenen Moeglichkeiten. Gehe ich auf das Bild ein, das heisst, benutze ich die Falle, die mir Gerber stellte, dann sehe ich immer mehr, immer tiefer, immer weiter, immer groesse Ausblicke und immer exaktere Einzelheiten. Und das eben heisst Freiheit: in einem sich immer mehr verzweigenden Baum immer wieder einen unter vielen Zweigen waehlen zu muessen. Also beginnt die Freiheit mit Zufall in einem von der Notwendigkeit begrenzten Feld, und sie muss strukturell nie enden, wenn sie auch im Tod existenziell ihr Ende findet. Bei Monod ist es umgekehrt: die urspruengliche Zahl der Moeglichkeiten ist riesig, und wird, durch zufaelliges Verwirklichen, notwendigerweise immer kleiner. In einer solchen Struktur gibt es keine Freiheit, oder: Freiheit ist das Erkennen, dass Zufall notwendig wird, wenn er verwirklicht.

Darum ist das Lesen von Gerbers Bild geradzum eine Lektion im Handhaben der Freiheit. Da die erwaehte Mausefalle aus Relationen gewoben ist, nehme ich an, dass dies fuer ihn genauso gilt wie fuer den Beobachter des Bildes. Ich stelle mir vor, dass er folgendermassen handelt. Er laesst zufaellig Oelflecke auf der Leinwand entstehen. Er betrachtet die Oelflecke wie Wolken, Rorschachteste, oder wie Monod den Lebensprozess betrachtet. Das kommt ihm zu reich an Moeglichkeiten vor, um der Freiheit Spielraum zu gewaehren. Also beginnt er, die Flecken absichtlich zu retouchieren. Er engt den Zufall mit Absicht ein, um ihn notwendiger zu machen. Durch diese Absicht aber offnen sich fuer Gerber neue Parameter des Zufalls. Notwendigerweise nimmt die Moeglichkeit zu, je frier Gerber in den Zufall eingreift. Ich nehme an, dass Gerber die Freiheit so erlebt, wie ich es eben beschrieb, weil ich sie in seiner Falle ebenso erlebe. Und das bedeutet eben, dass Gerber nicht malt, sondern Fallen stellt, die vom Betrachter verwirklicht werden sollen.

Und damit ist, wie ich glaube, das entscheidende Wort in Be-

↳ auf das ~~Wort~~ ^{Bild} gefallen. Es ist der Versuch, durch Spiel mit Zufall gegen Notwendigkeit einer Freiheit das Feld zu oeffnen, welche sich im Verhaeltnis zum anderen, das heisst im Verhaeltnis zwischen Gerber und mir, verwirklicht. Gerber wird erst frei, wenn ich ihn kritisierere, und seine Absicht ist daher, mir ein Feld zur Kritik zu oeffnen. Zum Unterschied von Malern, welche Bilder malen, ist Gerber nicht an der Freiheit interessiert, die ihm die Leinwand oeffnet, sondern an der Freiheit, die ihm mein Betrachten der Leinwand oeffnet. Fuer den Maler von Bildern ist das Bild das Objekt seiner Tat, welches spaeter zu einem Medium zwischen ihm und den anderen umzudrehn ist, naemlich eben auszustellen. Fuer Gerber ist das Bild die Methode, im Betrachter frei zu werden, und ohne Betrachter ist es ueberhaupt nichts; naemlich eben ein Bild ohne unsichtbare Mausefalle. Mit anderen Worten: Gerber stellt aus, bevor er ueberhaupt angefangen hat, Oelflecke zu klecksen. Er sucht die Freiheit im anderen. Er baut dem anderen Fallen, um selbst hineinzufallen. Wer anderen eine Grube graebt, faellt selbst hinein, hofft er.

Das Schreiben dieser Kritik war fuer mich eine Lektion in Sache Freiheit. Naemlich in Sache Wahl und Entscheidung, in Sache Zufall und Notwendigkeit, vor allem in Sache Freiheit als Oeffnung einer Falle dem andern. So habe ich eigentlich die Frage noch nie gesehn: Freiheit als Falle, in die man hineinfaellet, wenn man sie fuer andere gebaut hat. Ich hoffe, dass andere auf meine Kritik Gerbers hineinfallen werden.