

## 12. Teff Sarasin – „Labiles“ und Gemälde

Theophil, genannt „Teff“, Sarasin studiert in den 1950er-Jahren zunächst an der ETH Zürich Architektur und beginnt 1957 von Basel aus, im Architekturbüro seines Vaters Peter A. Sarasin zu arbeiten.<sup>373</sup> Im selben Jahr lernt er Elsbeth Baumberger – seine spätere Frau Betha Sarasin – kennen. Fortan realisieren sie in enger Absprache zusammen eine Vielzahl von Bau- und Inneneinrichtungsprojekten. Dabei stammen die Bauten von Teff und die künstlerischen Ausgestaltungen von Betha Sarasin, spezielle Gebrauchsgegenstände wie etwa Mobiliar oder Leuchten werden auch gemeinsam entwickelt.

Betha Sarasin als die einzig Kunstschaffende des Paares wahrzunehmen, hieß jedoch, Teff Sarasins kreativen Leistungen nicht gerecht zu werden. Denn auch er tritt mit Plastiken und Gemälden künstlerisch in Erscheinung. Neben Steinskulpturen bilden die sogenannten „Labiles“ den Hauptteil seines plastischen Schaffens.<sup>374</sup> Ihren Namen entlehnt Teff Sarasin vom lateinischen Verb „labare“ für „zu stürzen drohen“,<sup>375</sup> womit er auf das Hauptcharakteristikum dieser Arbeiten verweist. Daneben stellt er mit dieser Wortschöpfung eine Nähe zu zwei bereits existierenden Termini her, die in der Kunstgeschichte mit Alexander Calder verbunden sind: dessen vom Luftzug bewegte „Mobiles“ und deren statische Pendants, die „Stabiles“.

Sarasins „Labiles“ lassen sich nun genau zwischen „Mobiles“ und „Stabiles“ verorten. Sie sind in dem Moment, in denen man ihnen begegnet, zwar regungslos, jedoch latent kinetisch, da der Betrachter durch aktives Berühren Bewegung auslösen kann. Konkret besteht dabei ein „Labile“ aus mehreren Elementen in einer fest vorgegebenen räumlichen Konstruktion, deren Einzelpartien ausbalanciert lose aufeinander aufliegen oder auf Achsen kippbar montiert sind. Auf diese Weise ist das vermeintlich feste Gefüge instabil, wie Teff Sarasin erklärt: „Es genügt [...] eine kleine Lastverschiebung, um oft drastische Veränderungen ihres Zustandes zu bewirken. Die Bewegung wird im Extremfall so stark, dass die ganze Struktur in ihre Einzelteile zerfällt.“<sup>376</sup> Während einigen ein „Toleranzbereich“ (Teff Sarasin) eigen ist, durch den ein drohender Kollaps noch verhindert werden kann, vermag bei anderen „Labiles“ selbst ein sanftes Antippen eine im Zusammenbruch mündende Kettenreaktion aus Roll- oder Kippbewegungen auszulösen.<sup>377</sup>

Die frühesten „Labiles“ stammen aus den 1960er-Jahren.<sup>378</sup> Sie sind hinsichtlich der instabilen Konstruktion den späteren Modellen gleich, bestehen jedoch noch aus verformten Metallflächen und weisen keine Achsen auf. Eines von 1967 etwa setzt sich aus gebogenen Messingstreifen zusammen, die dynamisch den Raum umgreifen und sich auf einem kleinen Sockel gegenseitig im Gleichgewicht hal-

ten.<sup>379</sup> Ihre Fortsetzung findet die Reihe der „Labiles“ dann erst 1992 mit Teff Sarasins zunehmenden Rückzug aus dem Berufsleben, der 1994 vollzogen ist.<sup>380</sup> Im Gegensatz zu den früheren setzen sich diese jüngeren Arbeiten lose aus verschweißten, geometrisch geformten Metallelementen wie etwa Vierkantstäben oder Flacheisen zusammen, für die der Künstler einen symmetrischen Aufbau wählt.<sup>381</sup> Manche beinhalten zudem Achsen und bewegbare Metall- oder Acrylglaszylinder, die einer Verlagerung des Schwerpunktes dienen. Teff Sarasin führt einige der „Labiles“ im großen Maßstab im Außenraum aus,<sup>382</sup> so etwa im Jahr 2000 als Teil der mit seiner Frau realisierten Gemeinschaftsinstallation „Les Verres gardés“ vor dem Schloss Villersexel (Franche-Comté). Um den Kunstrezipienten vor herabfallenden Teilen zu schützen, lassen sich die mobilen Parteien hier allerdings nicht jenseits des Toleranzbereichs herausbewegen.<sup>383</sup>

Die „Labiles“ strahlen Teff Sarasins Faszination für Statik und Tektonik aus. Es erscheint naheliegend, dieses Interesse von seinem Beruf als Architekt abzuleiten. So mag es kein Zufall sein, dass er die Idee der „Labiles“ gerade in den 1990er-Jahren wieder aufgreift, als in der Baukunst der Dekonstruktivismus mit seinen instabil erscheinenden Bauten floriert, von denen zwei wegweisende Schlüsselwerke gerade nahe Basel auf dem Gelände des Unternehmens Vitra in Weil am Rhein errichtet wurden.<sup>384</sup> Daneben finden sich in Teff Sarasins Nachlass diverse Fotos, die jenseits der bloßen Baudokumentation eine spezielle Vorliebe für Gerüste, Balkenkonstruktionen und Fachwerke bekunden. Auch lassen sich prinzipielle Parallelen zwischen den „Labiles“ und seinen (innen-)architektonischen Entwürfen finden. Dies gilt etwa für eine Treppe aus rechteckigen Marmorstufen, die in eine luftige Metallkonstruktion aus schmalen Vierkantprofilen und Rundstäben eingebettet sind, und die Teff Sarasin Ende der 1960er-Jahre für sein eigenes Wohnhaus entwirft.<sup>385</sup>



Teff Sarasin, Treppe im Wohnhaus Sarasin, Wartenberg Straße Basel, 1968/69

Indem er hier den Kontrast zwischen leichter Stützkonstruktion und schweren Platten zur Schau stellt, wird analog zu den „Labiles“ das System von Tragen und Lasten herausgestellt. Zudem ist auch diese Treppe keine für die Ewigkeit bestimmte Konstruktion, gestaltet der Künstler sie doch bewusst so, dass sie bei Raumbedarf wieder in ihre Einzelteile zerlegt werden kann.<sup>386</sup> Von der Grundidee her entspricht dies wiederum seinem ab 1966 entwickelten Elementbau-System, das aus variabel zusammensetzbaren Aluminiumstützen und Betonplatten besteht.<sup>387</sup> Prinzipiell demontabel, sind hier die Konstruktionen analog zu den „Labiles“ ebenfalls potenziell ephemere.

Neben Impulsen aus der Architektur scheint Teff Sarasin zudem solche der künstlerischen Avantgarde verarbeitet zu haben. So spiegeln die beiden frühen „Labiles“ die damalige Tendenz, die traditionell blockhafte Skulptur zu überwinden und mit reduziertem Materialgebrauch den Umraum als Bestandteil der Plastik mit einzubeziehen. Analog zu Teff Sarasin nutzen hierfür diverse Kunstschaffende wie etwa Max Bill oder Lygia Clark Metallflächen, die sie entweder dreidimensional verformen oder zu räumlichen Gefügen verbinden.<sup>388</sup> Parallelen existieren daneben zum Œuvre von Richard Serra, der zum Ende der 1960er-Jahre Arbeiten aus aufgerichteten Metallplatten und -röhren schafft, die nur dadurch zu stehen vermögen, dass sie sich gegenseitig stützen. Auch hier kommen unsichtbar wirkende Kräfte und reziproke Abhängigkeiten zur Geltung. Allerdings existiert der potenzielle Zusammenbruch nur in der Vorstellung, denn im Gegensatz zu den „Labiles“ vermag dieser bei Serra nicht vom Publikum ausgelöst zu werden.

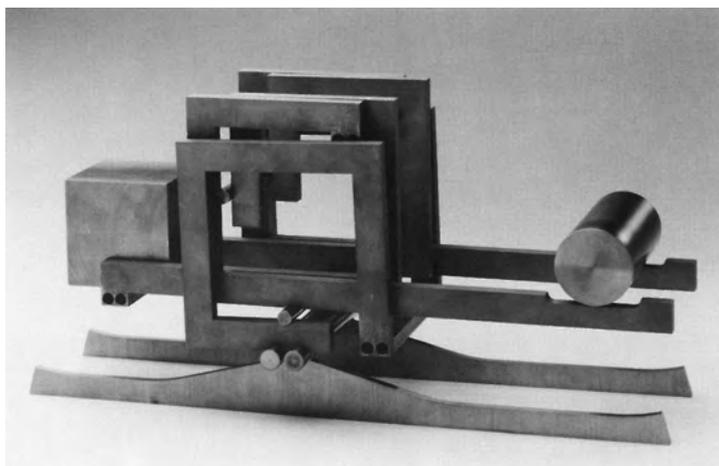
Gerade eine solche Betrachter-Partizipation ist jedoch typisch für viele andere Avantgardeskünstler der 1960er-Jahre<sup>389</sup> und kennzeichnet unter anderem variable, vom Publikum unterschiedlich zusammensetzbare Skulpturen von Willi Gutmann oder Teffs Frau Betha Sarasin. Das Anstoßen einer Skulptur zwecks (Pendel-)Bewegungen charakterisiert wiederum ebenso Objekte von Künstlern wie George Rickey, Walter Linck oder Werner Witschi. Während derartige Arbeiten jedoch in der Regel das Bilden neuer Formkonstellationen, deren Verwandlung oder das Hervorrufen optischer Phänomene und somit schöpferische Prozesse zum Ziel haben, die aus gegebenen Teilen etwas Neues schaffen, scheinen die durch latenten Zerfall charakterisierten „Labiles“ geradezu deren Antithesen zu sein. Tatsächlich offenbart auch eine 1998 zu seinen „Labiles“ publizierte Erklärung Teff Sarasins ein im Grunde wenig erbauliches, resignatives Weltbild, das dem von ihm vermittelten Bild des in sich ruhenden, stabilen Naturells entgegensteht: „Diese Labiles visualisieren den prekären Zustand der gegenwärtigen Welt. Sie zeigen, dass der Beginn einer Bewegung nie zu erkennen ist. Bis wir die Veränderung bemerken, ist der Raumzustand schon seit geraumer Zeit verlassen und kann ohne fremde Hilfe nicht wieder erreicht werden.“<sup>390</sup> So evozieren die „Labiles“ letztlich selbst im Ruhezustand ein Gefühl der (An-)Spannung und falschen Sicherheit.<sup>391</sup> Es mag kein Zufall sein, dass Teff Sarasin sich gerade in Zeiten seiner sich über Jahrzehnte fortschreitenden Parkinson-Erkrankung erneut

mit der Produktion der „Labiles“ beschäftigte: Trotz Behinderungen war es ihm zwar möglich, eine Balance zu finden. Zugleich war er (zunehmend) in seiner Bewegungsfähigkeit eingeschränkt und in permanenter Gefahr, aus dem Gleichgewicht zu geraten.

Gerade in der Gegenüberstellung beider Ehepartner scheint bemerkenswert, zu welchem unterschiedlichem Zweck die Sarasins die geometrische Formensprache für ihre Skulpturen gebrauchen: Während Betha darin einen Halt in einer latent aus den Fugen geratenden Welt findet, nutzt Teff dieses Vokabular, um mit ihm drohendes Unheil zu versinnbildlichen. Dabei kann trotz düsterem Charakter auch bei Teff Sarasin eine positive Erkenntnis gewonnen werden, fungieren seine „Labiles“ doch jenseits schulmeisterlichen Fingerzeigs als konstruktiver Appell zur Mäßigung und gesunder Balance.

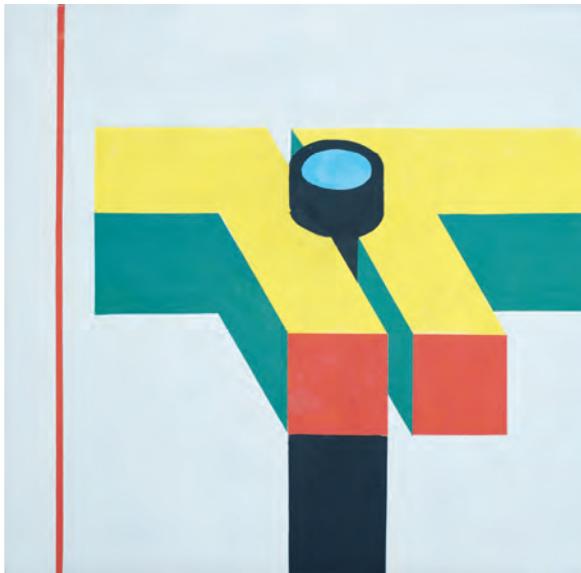
Bedingt durch ein anderes Medium ist in Teff Sarasins seit 1997 entstehenden Gemälden das destruktive Moment weit weniger präsent.<sup>392</sup> Dies gilt, obwohl deren Motive den „Labiles“ zuzuordnen sind, denen sie ähneln oder motivisch entlehnt sind. Letzteres gilt etwa für das in Zusammenarbeit mit seiner Frau entstandene „Serve da peso“<sup>393</sup> (1997), das unterschiedlich abgewandelt auf drei Gemälden erscheint.

Teff Sarasin gebraucht für die Darstellung Acrylfarben in lebhaft-leuchtenden Tönen, was ebenfalls dazu beiträgt, den sinistren Charakter dieser Arbeiten zu mindern. Meist gibt der Künstler die Konstruktion wahlweise in Ausschnitten oder als Auf- oder Ansicht wieder. Ohne Wissen um die „Labiles“ sieht ein Betrachter einfach geometrische, meist isometrisch dargestellte Konstruktionen, die vor einem weißen Hintergrund zu liegen oder in einem endlosen, undefinierten Raum zu schweben scheinen. Einzig eine durchgehende schmale, rote Linie, die fast allen Gemälden eigen ist, scheint als eine Art Bodenlinie dienen zu können.



Teff Sarasin, Der Wellensteher, Eisenlabile, 1994

Prinzipiell vergleichbar mit Bildern von Horst Scheffler, Bob Bonies oder Georg Karl Pfahler, auf denen geometrische Kompositionen mehrdeutig, zum Teil gar widersprüchlich gelesen werden können, stellen sich bei wanderndem Blick auch in Teff Sarasins Bildern Irritationsmomente ein. Der Verzicht auf Konturlinien und Schattierung sowie der Gebrauch einer einzigen Farbe für nebeneinanderliegende Seiten eines Körpers etwa führen zu einer flächigen Erscheinung, die im Widerspruch zur räumlichen Darstellung steht, in der die Elemente verbaut zu sein scheinen. Sarasin spielt in seinen Bildern somit bewusst mit der Wahrnehmung, indem er Partien mehrdeutig zwei- oder dreidimensional belässt oder eine eindeutige Bestimmung von Vorder- und Hintergrund erschwert. Letztlich vereint ihn in der Malerei ein solches Interesse an optischen Täuschungen und Störungen wieder mit seiner Frau Betha Sarasin, die derartiges seit den 1970er-Jahren auf eigene Weise in ihren konkret-konstruktiven Trompe-l'œil-Bildern umsetzt.



Teff Sarasin, ohne Titel, undatiert

