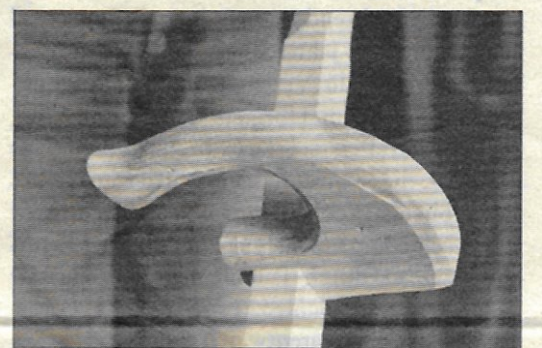
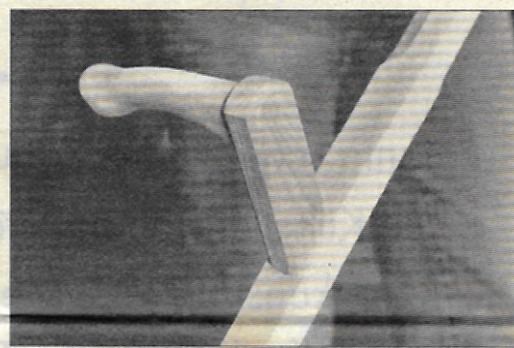
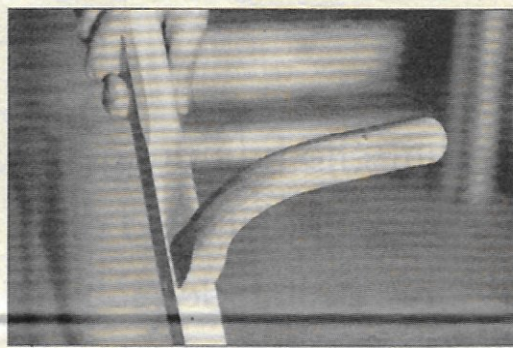




Im Worblager. Die Wörbe werden in Zwölferbünden angeliefert.



Hüchli einer Thurgauer, Hüchli einer Tessiner Geraden, Hüchli einer Berner, Hüchli einer Simmentaler – es gibt mehr Formen von Wörben als Kantone in der Schweiz.

dünner das gedegelte Blech, desto geringer der Widerstand, wenn die Sense durch das Gras gleitet. Ganz uneigennützig war Horat mit seinen Meisterschaften aber nicht. Er selbst ist Sensenhändler und verkauft schweizweit seine eigens konstruierte «Horat-Sense». Sie ist nach seinen Aussagen «härter, flacher, gräder» – und eben besser als alle andern. Jahr für Jahr verkauft er rund 600 Stück, die Verkaufszahlen sind stabil.

Die Abkehr von der herkömmlichen Mähart hat für die Knonauer Sahli AG in Bezug auf den Sensenverkauf teils paradoxe Folgen: Weil immer weniger Leute gewohnt sind, mit der Sense zu mähen, wird der Verschleiss grösser – und bremst damit immerhin ein bisschen den Abwärtstrend der Verkaufszahlen. Auch die falsche Handhabung oder die fehlende Sorgfalt wirken sich positiv auf die Stückzahlen aus. «Eine Sense bricht nicht einfach auseinander», sagt Sahli-Prokurist Heiz. Da müsse man schon mit einem Traktor darüber fahren.

Auch zum Dengeln sind nicht alle Benutzer mehr bereit. Gelegentlich sehe er Sensen, die mit einer Schleifmaschine traktiert worden seien. Kein Wunder, hält das Sensenblatt statt zwischen zehn und 15 Jahren nur noch wenige Saisons. Der Umgang mit der Sense ist auch an den verkauften Längen der Sensenmodelle ablesbar. Je länger die Sense, desto schwieriger ist sie zu führen. Während sie vor 15 Jahren meist in einer Länge von 80 bis 85 Zentimetern ge-

fragt waren, beträgt das heute gebräuchliche Sensenblatt durchschnittlich noch 75 Zentimeter. Nur noch Könner an den Meisterschaften hantieren mit einem 1,20 Meter langen Ding.

#### EINE UNGEWISSE ZUKUNFT

Trotz Öko-Boom, Hobbygärtnerie und Meisterschaften, das Schicksal der Sense ist auch für Kenner ungewiss. Zwar will der Hersteller der Schweizer Sensen in jüngster Zeit nichts von Rückgang wissen: Das Sensen- und Mähmesserwerk FRANZ DE PAUL SCHRÖCKENFUX im österreichischen Rossleithen, nach eigenen Aussagen eines der wichtigsten Werke in Europa, will auch nächstes Jahr 220 000 Sensen herstellen. 200 verschiedene Formen hat das traditionsreiche Werk im Programm. Aber das im Jahr 1540 erstmals urkundlich erwähnte Sensenwerk hat auch schon bessere Zeiten erlebt: 1985 etwa liefen pro Tag noch 2000 Stück vom Stapel. Damit erreichte die Schmiede eine Jahresproduktion von über 700 000 Sensen. Das waren Zeiten, als aus dem Tirol eine halbe Million Sensen nach Persien exportiert wurden. Als dann aber der Schah aus dem Land vertrieben und die politische Lage instabiler wurde, sei die Produktion eingebrochen, erzählt der stellvertretende Betriebsleiter RUDOLF SCHMID.

Heute liefert die Firma Schröckenfux in 40 verschiedene Länder – quer durch Europa bis

nach Südamerika. Da sind die 8000 bis 10 000 Stück, die Schröckenfux jährlich in die Schweiz liefert, ein Klacks. Es ist weniger ein Konkurrenzbetrieb in Kärnten, der den Tirolern das Leben schwer macht, sondern die Billigkonkurrenz aus China. Doch Schmid glaubt an die Zukunft: «Die Qualität wird sich durchsetzen. Wir werden als letztes Sensenwerk in Österreich übrigbleiben.» 90 Mitarbeiter stellen die Sensen auch heute zu einem wesentlichen Teil in Handarbeit her. Je nach Form und Ausführung sind 25 bis 30 einzelne Arbeitsschritte nötig, bis aus dem Stahlblock ein ausgewalztes, geschwungenes und mit Spannung versehenes Schneidegerät entsteht.

In der Schweiz gibt man sich trotz hoffnungsvollen Tendenzen in der Branche über die ökonomischen Aussichten realistisch. Mit dem Sensenhandel lässt sich kaum mehr Geld verdienen. Je nach Grösse und Ausführung kostet das aufwändig hergestellte Gerät im Laden gerademal 120 Franken. Trotzdem: «Ich glaube, die Sense wird es immer geben», sagt ein nachdenklicher Prokurist Peter Heiz im Büro der Sahli AG in Knonau. Bei den Gedanken an die Zukunft der Landwirtschaft kommt er ins Grübeln: «Um uns herum wird alles vereinheitlicht.» Doch dauernd gelangen Hersteller mit neuen Maschinen auf den Markt, und die Sahli AG muss eine ganze Reihe neuer Ersatzteile anbieten. Als Spiegelbild davon wächst der Firmenkatalog, inzwischen ein Buch in der Dicke

einer veritablen Bibel, weiter an. Als Zeichen, dass auch die modernste Mähmaschine ihre Wurzeln bei der Sense hat, sind aber die ersten rund 30 Seiten des Sahli-Katalogs weiterhin den Sensen vorbehalten. Wann er selbst zuletzt mit einer Sense gemäht hat, daran kann sich Firmenchef Mario Buvoli nicht mehr erinnern. «Als ich jung war, da habe ich viel gemäht.» Doch er wisse haargenau, wie die Sense in der Hand liegen muss, wie offen der Winkel zwischen Worb und Blatt sein muss, damit sie schön durchs Gras gezogen werden kann.

Um Modelle zu testen hat Buvoli einen Spezialisten. Dann muss DANI BRUNELLI her. Er hatte 40 Jahre lang in der Firma die Metallblätter an den Holzigen Sensenstiel «angestellt», wie es in der Fachsprache heisst. Eine Kunst, die heute nur noch wenige beherrschen. Nach seiner Pensionierung hat sein Bruder VITTORIO BRUNELLI den für die Sense alles entscheidenden Job übernommen. In wenigen Minuten bringt er den Ansatz der Sense zum Glühen, passt das leuchtendrote Blech an das dadurch rauchende Holz, biegt die Schneidfläche zurecht, bestimmt den Winkel zum Boden und prüft die Öffnung zum Worb. Vittorio Brunelli hält die Sense in der Hand und dreht den Schraubverschluss am Holz zu. Hinter ihm brennt eine Flamme im Ofen. Es ist der gleiche Ofen, vor dem auch Emil Sahli stand, als er vor 80 Jahren an seinen Sensen hantierte und dabei die Arretierung erfand.



...danach richtet Vittorio Brunelli das immer noch glühende Blatt am Worb, zu guter Letzt misst er mit einer Eisenstange, ob der Winkel stimmt.



# Künstler und Künstlerpatente

Von Daghild Bartels\*

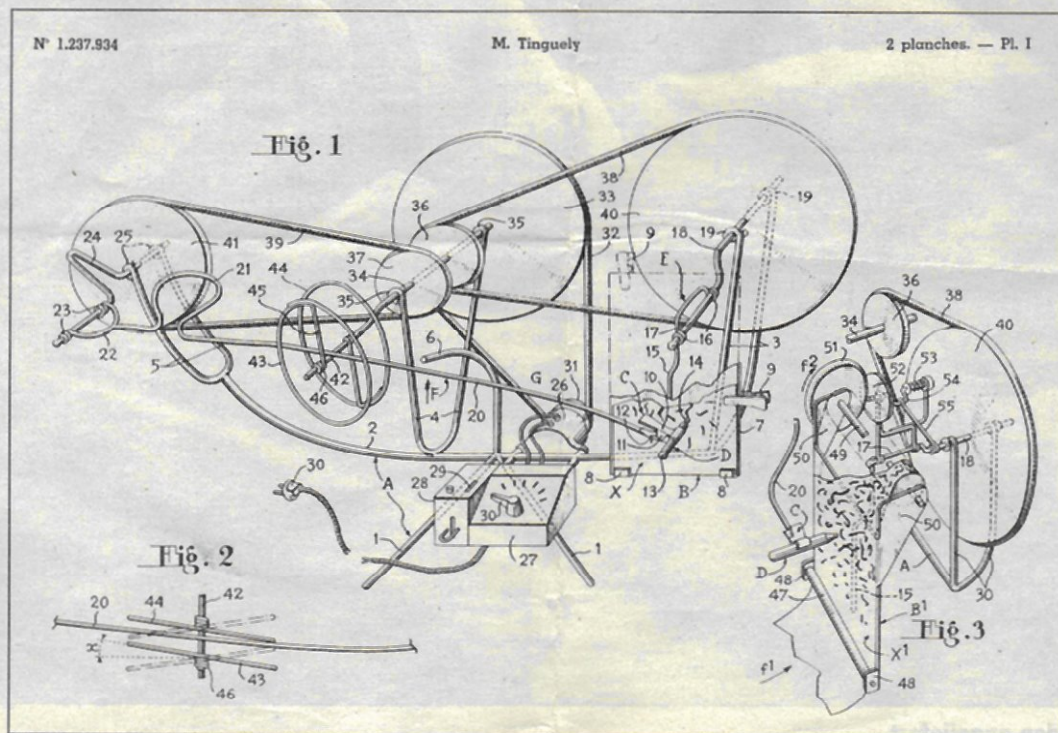
Er wollte den Himmel signieren und so zu seinem Kunstwerk erklären, er entwarf Luftarchitekturen und wollte die Kunst gänzlich entmaterialisieren: der Poet, Provokateur und Kunstvisionär YVES KLEIN. Dann tunkte er Mädchen in Farbe und liess diese «Farbkörper» Abdrücke auf der Leinwand machen. Die Bilder nannte ein Kritiker «Anthropométries», und der Künstler liess sich das Verfahren 1960 als «architektonischen Dekorations- und Integrationsprozess» patentieren. Zwei Monate später ging auch Kleins Kollege und Bruder im neodadaistischen Geist, der Schweizer JEAN TINGUELY, zum Patentamt und meldete seine Malmaschine «Meta-Matic No. 1» als Patent an, ein zweites erhielt er für die tragbare Version dieses Malapparats, der, so heisst es in der Patentschrift, «von simpler Konstruktion, gänzlich automatisch zu zeichnen oder malen erlaubt».

Für den Fachmann mögen diese künstlerischen Ausflüge ins Patentwesen absurd erscheinen. Denn Künstler, genauer ihre Werke, werden bekanntlich automatisch, gratis und bis zu 70 Jahre nach ihrem Tod vom Urheberrecht geschützt, während Patentschutz teuer ist und maximal nur 20 Jahre dauert. Ausserdem müssen für jedes Jahr Verlängerungsgebühren gezahlt werden. Im Übrigen weiss jedes Kind, Patente betreffen *technische* Innovationen. Was also hat die Kunst in den Niederungen des gewerblichen Rechtsschutzes, wie die Juristen die Rechtsdomäne nennen, in die der Erfindungsschutz durch Patente fällt, zu suchen? Gar nichts? Mitnichten. Es hat etliche Künstlerflirts mit dem Patentwesen gegeben.

Die Motive für solche rechtlichen Seitensprünge waren und sind oft höchst ambivalent und vom ursprünglichen Sinn des gewerblichen Rechtsschutzes – ein temporäres Monopol auf kommerzielle Nutzung einer Erfindung – weit entfernt. Mit dem Weg zum Patentamt wollten die Künstler nicht selten frischen Wind in den Kunstbetrieb und dessen Rituale bringen und zur Erfindung neuer Kunstkonzepte gelangen.

So war Yves Kleins Mädchen-Malaktion, bei der der Künstler selbst untätig blieb, allenfalls als Dirigent auftrat, ein subversiver Schlag gegen den vorherrschenden Werkbegriff (der die «Handschrift» des Künstlers verlangt); die offizielle Patentierung: eine scheinheilige Legitimation und zugleich eine Posse aufs Patentwesen. Beim Ingenieur Tinguely mag Erfinderstolz im Spiel gewesen sein, gewiss auch eine Attacke gegen die Kollegen von der Sparte Informel. Die Demonstration, dass deren Malerei von einem Malgerät herstellbar sei, genügt Tinguely aber nicht. Indem er sein Malgerät unter Patentsystem stellte, sollten die abstrakten Formationen des Informel zusätzlich profanisieren, jeden Kunstanspruchs beraubt werden.

Yves Klein sollte noch mehrmals – Grössenwahn oder Ulk? – zum Pariser Patentamt (Institut National de la Propriété industrielle) pilgern, um sich z. B. sein typisches Blau als I.K.B. (Internationales Klein Blau) schützen zu lassen, diesmal als Geschmacksmuster, d. h. als Design. Überliefert ist ferner, dass es ihn fuchste, dass nicht er, sondern MALEWITSCH als Erfinder des monochromen Bildes in die Kunstgeschichte eingegangen war. Ausserdem pochte Klein – der im Übrigen sieben weitere Geschmacksmuster anmeldete – in einem Brief an seine Galeristin IRIS CLERT sogar aus-



«Appareil à dessiner et à peindre», von M. Jean Tinguely, résidant en Suisse, am 16. Juni 1959 um 17 Uhr in Paris zum Patent angemeldet. Patent gewährt am 27. Juni 1960.

Patente schützen nicht nur technische Erfindungen, auch Künstler haben Patente angemeldet. Und die Konzeptkunst benutzt Methoden, ähnlich der schriftlichen Offenbarung der Erfindung im Patentantrag.

drücklich auf seinem Prioritätsanspruch für die Erfindung eines magnetischen Einsatzes in seine Schwämme, so dass diese als «sculpture aero-magnétique» über den Sockeln schweben. Kollege TAKIS hatte nämlich für seine «peinture magnétique» ähnliche Magnete erfunden – und patentieren lassen. Gewerblicher Rechtsschutz als Garantie für Ruhmeslorbeer?

## ENTSAKRALISIEREN

Es war die wilde Zeit, da die künstlerische Avantgarde – auf den Spuren von Urvater MARCEL DUCHAMP – an der Erfindung neuer Kunstkonzepte laborierte, die vor allem auf Abschaffung des Künstlers als Werk-Schöpfer zielte und Zweifel am Unikatsfetischismus des Kunstmarkts schüren wollte. Die Kunst sollte entsakralisiert werden – und zum Patentrezept auf diesem Weg avancierte u. a. die Patentanmeldung. Auf dieser Linie operierte auch PIOTR KOWALSKI, der gebürtige Pole mit französischem Pass, und erfand z. B. eine Maschine, die, einem Perpetuum mobile gleich, aus einer gespannten Plastikhaut immerfort neue Formen entstehen lässt. Die künstlerischen Formen waren ephemere und somit kein «Werk», aber für die «Machine pseudo-didactique» liess sich Kowalski 1961 ein Patent erteilen. 1980 arbeitete Kowalski mit einem noch weniger greifbaren Phänomen, mit der Zeit. Er entwickelte ein kompliziertes Kunst-Instrument, das, computergesteuert, die Zeit auf den Kopf stellen kann. Auch dafür erhielt er ein Patent. PANAMARENKO schliesslich, der erfindungsreiche belgische Kunststüftler, liess sich 1987 sein «Ufo-Objekt» patentieren.

In jüngerer Zeit waren es Zeitgenossen wie der Franzose DANIEL BUREN, der seine exakt «8,7 breiten, vertikalen Markisenstreifen», die zum Markenzeichen wurden, penibel per Patent schützen liess. HUBERT DUPRAT wiederum fand, dass seine Methode der Verpuppung

von Trichoptère-Larven in purem Gold patentwürdig sei und liess sie ebenfalls registrieren. Wie die «lebenden» Kostbarkeiten, die als Kunstwerke präsentiert werden, auf der Kippe zwischen Kunstwerk und natürlichem Entwicklungsprozess stehen, so balanciert der Sonnenspiegel von CHRISTOPH KELLER, der Sonnenlicht in dunkle Hinterhöfe projizieren kann, zwischen technischer Konstruktion und Kunst. Keller, der seine Erfindung einerseits auf der Ausstellung «Kunst und Wissenschaft» in Karlsruhe präsentierte, liess sie andererseits, um nicht als Spinner zu gelten, patentieren.

Weil die Video-Künstlerin ALESSANDRA TESTI sich ärgerte, dass Video- und Filmprojektionen nur in verdunkelten Räumen stattfinden können, ertüftelte sie eine spezielle Leinwand, die mit Kristallkugeln übersät ist, welche Licht so reflektieren, dass Videoprojektionen auch bei Tageslicht, ohne Helligkeitsverlust, angeschaut werden können. Ermuntert von HARALD SZEEMANN beantragte sie im April 2001 ein Patent für diese neuartige Leinwand.

Dass die meisten der zitierten Künstler Franzosen sind oder Patent- bzw. Geschmacksmusterschutz in Frankreich beantragten, ist kein Zufall. Denn das französische Patentrecht kennt keine Neuheitsprüfung, so dass jeder Antrag registriert wird.

Verfolgt man die Spur der künstlerischen Patentanmelder weiter, so entdeckt man, dass ein Teil des Patentantrags, nämlich die schriftliche Offenbarung der Erfindung, die über Herstellung und Funktionieren der Erfindung Auskunft geben muss, ein fröhliches Weiterleben in der Kunstwelt feiert – in der Konzeptkunst, so jedenfalls der Pariser Kunsthistoriker DIDIER SEMIN, der in seinem Essay «Le peintre et son modèle déposé» den Wandel der profanen Patentschrift zum künstlerischen Authentizitätsnachweis für Nicht-Originale beschreibt.

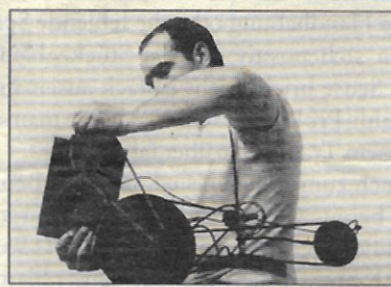
Die Konzeptkünstler, die die immer wieder geforderte Enteroisierung des Künstlers als

kreatives Individuum und die Abschaffung des traditionellen Werkbegriffs samt der Originalitätsaura am weitesten vorantrieben, reduzierten ihre Werke bekanntlich auf eine Idee, die jederzeit, überall und realisiert von jedermann Gestalt annehmen kann. Artisten wie SOL LEWITT, LAURENCE WEINER, RICHARD LONG, CARL ANDRE oder JOSEPH KOSUTH beschränken sich daher auf das Konzipieren der Idee, die Realisierung des Werks kann an Assistenten delegiert werden. Oft verfassen die Künstler lediglich eine Art «Gebrauchsanweisung» zur Herstellung des Werks, die sie freilich signieren. Nur mit diesen signierten, zu Zertifikaten und Expertisen aufgestiegenen Gebrauchsanweisungen ist das hergestellte Werk ein authentisches Kunstwerk dieses Künstlers. Mit diesen «Garantiescheinen» sichert er sich nicht nur die Kontrolle über seine Idee, auf diese Weise wird sie sogar ohne weiteres kunstmarktfähig.

## PARADOXIEN

Durch die Hintertür kommt bei der «progressiven» Konzeptkunst also wieder das Urheberrecht zum Zuge mit allem, was man eigentlich abschaffen wollte. Paradoxie der Kunst.

Eine Paradoxie, für die im Übrigen der ironische Anti-Kunst-Pionier Marcel Duchamp, der «Erfinder» der «ready-mades», den Startschuss gab. Duchamp verfolgte einen wilden Zickzackkurs zwischen den beiden Rechtssystemen (dem Patent- und Urheberrecht), was seinem Credo – «Werke zu machen, die keine Kunst sind» – wohl logisch entspricht. «Finden nicht Erfinden», war Duchamps Devise, als er seine anonymen, industriell gefertigten Alltagsgeräte (Flaschentrockner, Urinoir) zu Kunstwerken nobilitierte. Indem er diese Serienprodukte jedoch signierte (und sei es mit dem Pseudonym Rose Savary – oder später in limitierter Auflage reedierte), holte er sie doch ins Reich der Hohen Kunst und die Domäne des Urheberrechts. Damit versties er offenkundig gegen das selbstgesetzte Ziel, keine Kunst machen zu wollen sowie «die verhasste Einmaligkeit» der Kunst zu bekämpfen. Andererseits wurde der anarchische Schalk seiner Devise, nicht erfinden zu wollen, auch untreu, als er 1935 für seine «Rotoreliefs» ein Warenzeichen (Markenschutz) beantragte und sich mit diesen bedruckten Scheiben, die bei Drehung auf einem Plattenspieler eine Tiefenwirkung erzielen, an einer offiziellen Erfindermesse beteilig-



Tinguely mit seiner Maschine Meta-Matic No. 14 von 1959.

FOTO MUSEUM JEAN TINGUELY, BASEL. H. J. STOECKLIN

te. Kommerziell war der Auftritt zwar ein Fiasco, doch als «Erfinder» erhielt Duchamp die Auszeichnung «honorable».

Gottlob gerieten nicht alle Künstler, die den Drang nach Patenten hatten, so ins Unglück wie ANTON HEINRICH MÜLLER (1869–1930), der Knecht bei einem Weinbauern war. Als man ihn in die Psychiatrie einweisen wollte, protestierte er: «Ich bin nicht verrückt, ich habe ein Patent!» Was die Ärzte als Beweis für seine Schizophrenie werteten. Tatsächlich hatte Müller 1903 für eine Maschine zur Rebveredelung ein Patent erhalten. In der Anstalt entwickelte er sich zu einem der wichtigsten Künstler der Art Brut, dem Tinguely 1962 eine künstlerische Hommage bereite.

## LEKTÜRE:

DIDIER SEMIN, *Le peintre et son modèle déposé*, Genf 2001, Edition Mamco, 150 S., 30 Franken. Herausgeber ist das Genfer Musée d'art moderne et contemporain (Mamco), 10, rue des Vieux Grenadiers, 1205 Genf, Tel. 022 320 79 60, Fax: 022 320 78 45

\* DAGHILD BARTELS, Kunsthistorikerin und freie Journalistin in Genf mit Spezialgebiet Kunst, Architektur, Design.