

Die Urheber-und Verwertungsrechte gehören bis zur ausdrücklichen Freigabe
Frau Doris Gutermuth-Lissner und Frau Ulrike Petschelt. Jede Vervielfältigung ist
ausdrücklich genehmigungsbedürftig.
Doris Gutermuth-Lissner & Ulrike Petschelt

www.zebrastreifen.org

www.98zebrastreifen.de

www.kunst-beschuetzt-leben.de

Zebrastreifen im Straßenverkehr und Zebrastreifen in der Natur

Der in der Straßenverkehrsordnung als Fußgängerüberweg bezeichnete Zebrastreifen ist eine mit genormten weißen Blockstreifen auf grauem Asphalt ausgewiesene Fläche.

Im Straßenverkehr signalisieren Zebrastreifen farblich markante Sicherheitszonen, die erhöhte Aufmerksamkeit und Rücksichtnahme gebieten und damit Orientierung und Schutz für alle am Straßenverkehr beteiligten Personen ermöglichen sollen.

Bewusst oder unbewusst knüpft die gewählte Bezeichnung an ein Naturphänomen an:

Das neugeborene Zebra wird in den ersten Sekunden nach seiner Geburt auf die einzigartige und unverwechselbare Zebrastreifungen seiner Mutter geprägt. Diese Prägung garantiert die Bindung an das Muttertier und ihr beständiges Wiedererkennen bzw. Wiederauffinden in der Herde. Diese Prägung verliert sich, wenn das Zebra einen Grad an Reife erreicht hat, die ihm das selbständige Leben bzw. Überleben in der Herde ermöglicht. Es folgt dann seinem Herdentrieb.

Der Prägungsvorgang kurz nach der Geburt wird in besonderer Weise von dem Leithengst der Zebra-Herde geschützt. Die Zebra-Stute bringt ihr Fohlen in gebührendem Abstand von der Zebra-Herde zur Welt. Der Leithengst bewacht die Einhaltung dieses Sicherheitsabstandes und vertreibt jedes Zebra, das sich der fohlenden Stute nähern will. Denn jedes weitere Zebra mit seinen wiederum einzigartigen Streifungen in der unmittelbaren Nähe des neugeborenen Fohlens würde die Prägung auf die einzigartigen Streifungen seiner Mutter verhindern.

Ein Fohlen ohne Prägung auf die Streifungen seiner Mutter wäre aber in der Wildnis dem raschen Untergang geweiht. Es könnte nicht die schützende Nähe zu seiner Mutter innerhalb der Herde aufrechterhalten und würde beispielsweise während einer Flucht vor angreifenden Löwen buchstäblich in der Herde verloren gehen. Es würde von der Zebra-Herde als nicht zugehörig wahrgenommen, also allein zurückgelassen, und damit den hungrigen Löwen eine leichte Beute sein.

Was im Tierreich durch ein Instinktprogramm gewährleistet ist, wird in der Welt der Menschen durch ersonnene Normen, z.B. die der Straßenverkehrsordnung, nur unzulänglich garantiert. Gedankenverlorenheit, Vergesslichkeit, Gewöhnung und Alltäglichkeit tragen u.a. dazu bei, die von Menschen erdachten Normen und Gesetze abzuschleifen und, im ungünstigsten Fall, außer Kraft zu setzen. Die Statistiken der Straßenverkehrsunfälle belegen dies in bestürzender Weise.

Will man diesen Effekten und ihren oftmals verhängnisvollen Auswirkungen etwas entgegenhalten, müssten kreative Wege beschritten werden, auf denen die eingeschränkte Aufmerksamkeit und die oftmals verloren gegangene Rücksichtnahme zurück gewonnen werden können.

In dem Vorgang der Prägung des Zebra-Fohlens auf die Zebra-Streifungen seiner Mutter und der ihr instinkthaft zugeordneten Rahmenbedingungen, in denen die Prägung stattfinden kann, entfalten Abstandswahrung, Rücksichtnahme, Schutz und Sicherheit ihren lebendigen und unmittelbar erfahrbaren Ausdruck.

Abstandswahrung, Rücksichtnahme, Schutz und Sicherheit sind die Begrifflichkeiten, die uns einfallen, wenn wir den Bedeutungsgehalt eines Zebrastreifens im Straßenverkehr vermitteln wollen. Zweifelsfrei handelt sich dabei um Inhalte, die es im Bewusstsein der Menschen wach zu halten gilt. Dieser Prozess soll durch die künstlerische Gestaltung des Fußgängerüberweges, der im üblichen Sinne der Straßenverkehrsordnung als Zebrastreifen deklariert ist, verwirklicht werden. Der Zebra-Streifen soll die Menschen wieder in Erstaunen versetzen und zur nachhaltigen Aufmerksamkeit beitragen.

Verkehrsunfälle von Fußgängern an Fußgängerüberwegen („Zebrastreifen“) in Kassel Stadt

Für das Jahr **1974** ergeben sich im Stadtgebiet Kassel die folgenden Zahlen:

Es wurden 72 Verkehrsunfälle auf oder an Zebrastreifen vermerkt; davon wurden 54 von Kraftfahrzeugführern und nur 20 von Fußgängern verursacht. 30 Kinder wurden verletzt, davon 23 Kinder durch schuldhaftes Verhalten von Pkw-Fahrern. 7 Kinder verursachten die Unfälle durch falsches Verhalten, z.B. Überqueren der Fahrbahn, ohne auf den Fahrzeugverkehr zu achten. Von den 30 verletzten Kindern waren 8 Kinder, 6 Jahre alt und jünger.

Von den drei tödlich verlaufenden Unfällen im Jahre 1974 waren die beiden Frauen 69 und 83 Jahre alt, während der Mann 23 Jahre alt war. Wenn sich ein Verkehrsunfall mit schweren Verletzungen und stationärer Einweisung ereignet, sind gehäuft sehr alte Menschen und sehr junge Kinder betroffen. Die Verteilung der Geschlechter ist bei schweren Unfällen relativ ausgewogen.

Im Jahr **1984** zeigt sich eine deutlich rückläufige Tendenz mit 24 ausschließlich von Kraftfahrzeugführern verursachten Unfällen. Die Anzahl von zwei verunglückten Kindern kontrastiert mit der Zahl von 14 verunglückten Fußgängern, die zum Teil weit über 60 Jahre alt waren. Sollte sich hier ein positiver Effekt der Straßenverkehrserziehung in den Schulen niederschlagen? Dennoch, die Schwächsten, also Kinder und alte Menschen sind den weitaus größeren Gefahren ausgesetzt. Je älter die Unfallopfer, um so häufiger sind schwere Verletzungen mit stationären Einweisungen.

Das Jahr **1994** zeigt nochmals eine rückläufige Tendenz der Anzahl der Verkehrsunfälle mit Fußgängern an Zebrastreifen, die auch diesmal ausschließlich nur von Fahrzeugführern verursacht wurden. Es werden 11 Verkehrsunfälle gezählt; davon nur drei mit schweren Verletzungen, davon 1 Kind. Die „Zebrastreifen“, Übergang Wilhelmshöher Allee / Murhardstrasse ist ein unfallträchtiger Fußgängerüberweg. Die Monate April, Juni und Juli 1994 ragen dadurch heraus, dass es keine Verkehrsunfälle an „Zebrastreifen“ zu beklagen gibt.

Bei der Gesamtdurchsicht der Unfälle auf oder an „Zebrastreifen“ im Stadtgebiet Kassel erlangen einige Fußgängerüberwege eine besonders traurige Berühmtheit. Allen voran die „Zebrastreifen“ Wilh.-Allee/Kunoldstrasse, Wilh.-Allee /Murhardstrasse, Wilh.-Allee /Sophienstrasse, Wilh.-Allee / Adolfstrasse sowie dicht gefolgt von den „Zebrastreifen“ Ihringshäuser Strasse/Ostring.

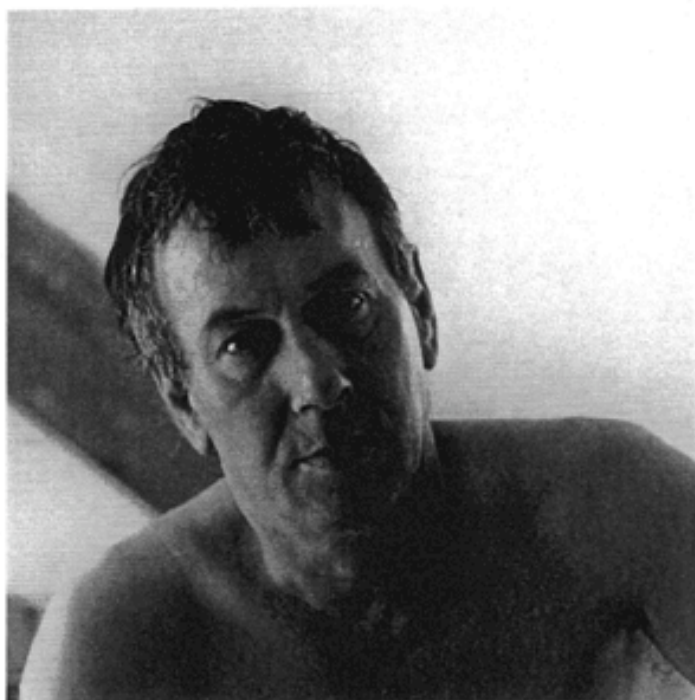
Die Gegenüberstellung von Verkehrsunfällen auf Fußgängerfurten einerseits und „Zebrastreifen“ andererseits ergibt im Jahr 2002 für die Stadt Kassel ein Verhältnis von 14:6. Auffällig ist bei dieser Anzahl von Unfällen, dass nur insgesamt zwei Unfälle von Fußgängern verursacht wurden, und zwar beide auf signalgeregelten Fußgängerfurten. Nimmt man die aktuellen Zahlen von Januar bis April 2003, dann zeigt sich eine unveränderte Tendenz: 11 Unfälle an Furten stehen 4 Unfällen an Zebrastreifen gegenüber. *Siehe Anhang S. 12, 13, 14, 15, 16.*

Eine Liste aller Zebrastreifen Kassels finden Sie unter:

www.zebrastreifen.org oder www.98zebrastreifen.de

"Zebrastreifen" Neue Fahrt/Wilhelmstrasse, beide Blickrichtungen, entlang der Fussgängerzone Wilhelmstrasse





Jean-Pierre Pincemin - Crédit photo P. Morisson

Jean-Pierre PINCEMIN

1944 né à Paris, il vit et travaille à Authon-la-Plaine et Sens

Expositions personnelles, choix

- 1975 Rétrospective, Musée municipal, Saint-Paul-de-Vence
- 1976 "Peintures avril-juillet 1976", A.R.C. 2, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
- 1977 "Peintures sur papier", Galerie Beaubourg, Paris
- 1978 "Oeuvres récentes", Galerie Beaubourg, Paris
- 1979 "Peintures récentes", Galerie de France, Paris
- 1980 Galerie Lampart, Zürich
- 1981 "Peintures", Galerie Kamakura, Tokyo, Japon
- 1982 "Peintures", Charles Cowles Gallery, New-York, Etats-Unis
- 1983 Institut Culturel Français, Vienne, Autriche
- 1984 Musée d'Art Moderne, Liège
- 1985 "Recent paintings", Galerie Denise Cadé, New-York
- 1986 "J.P. Pincemin, 68/86", Centre d'art contemporain, Orléans
- 1987 "Peintures 68-86", Galerie des Beaux-Arts, Nantes
- 1988 "Oeuvres de 1967 à 1977", Galerie Barbier-Beltz, FIAC, Paris
- 1989 "Dessins, gravures, livres", Galerie Lucette Herzog, Paris
"Sculptures et peintures récentes", Galerie Montenay, Paris
Galerie Yamaguchi, Osaka, Japon
- 1990 Galerie Denise Cadé, New-York, Etats-Unis
- 1991 "Peintures, sculptures récentes", Galerie Christine Debras, Bruxelles
- 1992 Galerie Montenay, Paris
- 1993 Galerie Denise Cadé, New-York, Etats-Unis
Galerie Alice Pauli, Lausanne, Suisse

- 1994 Galerie Yamaguchi, Osaka, Japon
Musée de Mons, Belgique
Centre d'art contemporain, Orléans
- 1995 Galerie Montenay, Paris
- 1996 Galerie Cyan, Liège, Belgique
Galerie Oniris, Rennes
- 1998 Musée des Beaux-Arts de Chambéry
Musée des Beaux-Arts d'Evreux
- 1999 Musée de Liège - Musée d'Auxerre - Musée de Poitiers - Musée de Taïwan
Fondation Coprim, Paris
Galerie Montenay, FIAC, Paris
- 2000 Galerie Oniris, Rennes
Galerie Denise Cade, New York
Galerie Élène Trintignan, Montpellier
- 2001 Musée Roger-Quillot, Clermont Ferrand,
Galerie Suzanne Tarasieve, Barbizon

Expositions de groupe, choix

- 1967 Salon de la jeune sculpture, Jardins du Palais-Royal, Paris
- 1970 "De l'unité à la détérioration", Galerie Ben doute de tout, Nice
- 1971 "Supports-Surfaces", Théâtre de la Cité Internationale, Paris
- 1974 "Nouvelle peinture en France - Pratiques/théories", Musée d'art et d'industrie, Saint-Etienne
Musée d'art et d'histoire, Chambéry
Kunstmuseum, Lucerne
Neue Galerie, Sammlung Ludwig, Aix-la-Chapelle
- 1975 "Nouvelle peinture en France - Pratiques/théories", exposition itinérante, C.A.P.C., Bordeaux
Fondation Gulbenkian, Porto - Musée de Montréal, Canada - Musée d'Oslo, Norvège
Musée d'Aalborg, Musée Louisiana, Musée d'Esberg, Nordjyllands Kunstmuseum, Danemark
- 1977 "Collectif génération", Centre national d'art contemporain Georges Pompidou, Paris.
Catalogue, P. Hulten
- 1978 "Métaphysique du quotidien", Bologne, Italie
- 1979 "Tendances de l'art en France, 1968 - 1979, les partis pris de Marcellin Pleynet",
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
- 1981 Musée Sainte-Croix, Poitiers
- 1982 "Twelve contemporary french artists", Albright Knox Art Gallery, Buffalo
- 1984 "Peinture européenne d'aujourd'hui", Akademie für Bildende Kunst, Trèves, Allemagne
- 1986 "La fin des années 60 - d'une contestation à l'autre",
Centre d'art contemporain Abbaye Saint-André, Meymac
- 1989 "L'art en France, un siècle d'inventions", Musée des Beaux-Arts Pouchkine, Moscou ;
Musée de l'Hermitage, Leningrad
- 1990 "Le bel âge, Supports-Surfaces", Château de Chambord
"Les abstractions autour des années 70-80", Musée d'art moderne et d'art contemporain, Nice
- 1991 "Supports-Surfaces", Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne
- 1992 "Supports-Surfaces", Musée d'Art, Tel-Aviv, Israël
- 1998 "Supports-Surfaces" Musée du Jeu de Paume, Paris
- 1999 Art Paris - Suzanne Tarasieve
"Helmut Middendorf - Jean-Pierre Pincemin", Galerie Suzanne Tarasieve, Barbizon
- 2000 Art Paris - Suzanne Tarasieve - Barbizon
- 2001 Art Paris - Suzanne Tarasieve - Barbizon

PINCEMIN, A LESSON IN KNOW-HOW

L'Architecture d'Aujourd'hui. You were recently commissioned to do what might be called decorative work in a house designed by the Belgian architect Vandenhove. How did you go about things?

Jean-Pierre Pincemin. The architect said to me : 'Jean-Pierre, we need two pictures for the dining room, preferably pleasant ones.' That was the word, there was no way of giving the client who was ordering and paying something he wasn't going to like. Up till then, I'd always done paintings that people could buy and hang on a nail on the wall. But this time I knew I wouldn't be able to change anything, it was really what you call a commission. There was a certain obligation of complaisance, but in spite of that, professional experience was needed.

AA. So you were willing to do something 'pleasant' according to the wishes of the owner and the architect?

J.-P. P. That's right, but some time passed between the order being made and the work being done. What I should have done was a portrait : 'You're a painter, do the owner's portrait'. But what they said to me was :

– 'Don't forget the table is black ebony and the armchairs are upholstered in red. So put some red in there, hey?'

– 'If that was all there was to it I'd have given them red all right!'

AA. Being a painter means practising a skill, a professional activity that enables you to do all kinds of acrobatics, to turn things around sort of.

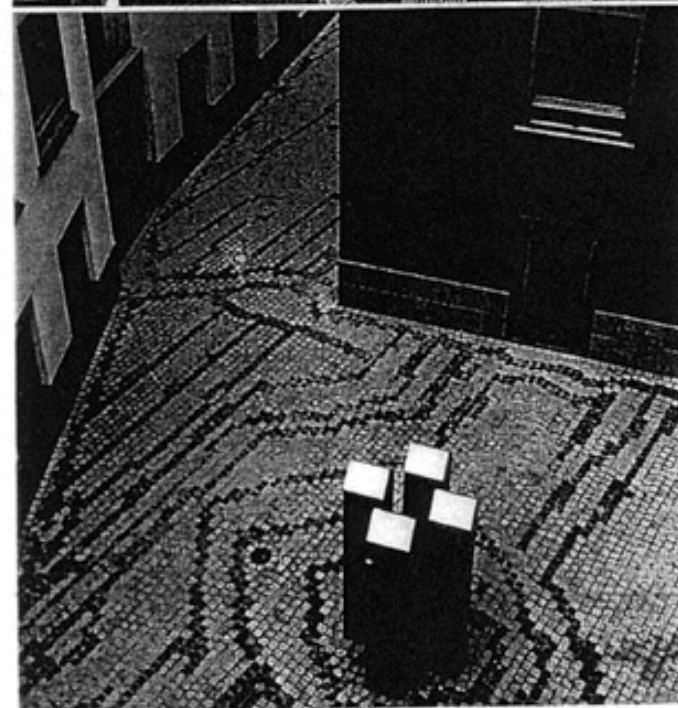
J.-P. P. I'd rather use the term 'flattery'. I had to flatter the architect and his assistant and the client too. If I did it with intelligence, it was thanks to my experience as a painter.

Scratching the surface

AA. Can you tell us some of your secrets? What ruse did you employ to find a solution to a concrete case like the house designed by Vandenhove?

J.-P. P. It all happened so quickly! In three days I did two paintings : one 3x2m, the other 2.5x2m. Since they were done straight onto the wall, I had to find a new solution. So this is where my experience with the Supports/Surfaces movement came in handy, where painting meant being in phase with material, a support. I like to think that painting is something that moves between making surfaces erotic and sumptuousness. Yes, sumptuousness. The surface produces pleasure.

AA. In a lot of your works the process of prior deconstruction followed by re-composition using fragmentary elements remains visible. Tell us about the role of deconstruction in your work.



Maastricht, Pays-Bas, ensemble de logements en centre ville, 1999. Projet : Charles Vandenhove et associés, dessin du pavement : Jean-Pierre Pincemin

J.-P. P. It isn't so much a question of de-constructing, in fact, it's an analytical act. It is the prerogative of intelligence by which the painter is able to detach himself from his object. If the object is sufficiently analysed, his conception of it will be reasoned. After that, the work can be executed, detached. If the painter wants to add something on, he can suggest a form that is emotional. He can do it in a detached way because he has taken the precaution of the analytical mode. Whereas a painter who is too expressionist will always be caught up in his own subject and will find it hard to keep a distance. Emotional things can be analysed. Painting is nothing more than producing emotion by imitating pictures that we find moving. So I simulate and stimulate this kind of emotion. It isn't a question of my emotion but of the knowledge of a type of emotion.

AA. You start creation by intelligence. But let's get back to prime elements that seem to characterize your work. In your Supports/Surfaces period, there are plenty of prints, patterns, key elements that you redistribute on a large scale. In fact, your paintings are made like wallpaper, using elements that are reproduced mechanically. But it isn't mechanical for you.

J.-P. P. I never ever went to any school to learn the rudiments of art techniques. So I have the state of mind of someone who knows nothing about them. It didn't take me long to start doing the little I knew how to do, meaning a mode of assemblage, collage, a kind of repetition by different techniques. In other words I use pictorial archaisms.

The pattern in the carpet

AA. Is this art of assemblage using formal elements of a decorative or ornamental nature regulated by a pattern?

J.-P. P. You might say there are minimum cells. Inside each of them a relation takes place that makes the movement of repetition possible. And this internal relation can even be explained scientifically.

AA. How do you ensure the cohesion of these minimum cells?

J.-P. P. By colour, by a certain way of arranging it around an accord. I'm always in a relationship of matching and it's something people recognize in my work. When you hear three notes of music by Bach, you identify them. It is his way of matching things. It is recognition.

AA. What role does the pattern play then?

J.-P. P. Take Arabic script, for example, when you see it from a distance it looks very complex and yet decorative too. A page of Arabic script is very decorative, very attractive. But it has more to do with the quest for elaborating a language than with variations on a theme.

AA. You've been a painter ever since you started out, but there is something architectural in the dimensions of your work, which are always considerable. Your paintings without stretchers and many other works are almost monumental in size.

J.-P. P. When you use large dimensions, there is a tentative sort of thing, like 'is it going to work?' The painter loses the notion of the entire painting. If the result is to be satisfying, you have to have an arrangement in the work. Sometimes I reduce my pictures while retaining the same qualities as the large format, but it never happens the other way round. A small picture is a simple job that is done on the kitchen table using jars of paint, but a large format, by the difficulty of its making, creates an event.

AA. Doesn't your refusal of figurative painting and the search for redundant textual events inevitably lead to that something 'pleasant' you mentioned?

J.-P. P. The relationship comes with the word 'pattern',

which recalls the Islamic traditions of carpet making. Oriental carpets have a geometry that is both simple and complicated. Turkish carpets 'warm up' as people say. There are oranges and blues (not much black because it eats up wool), reds and greens that produce what we see: a warm object. The struggle in painting is to produce a warm object, even if it is done in an analytical and cold way. I remember meeting a restaurant owner in a museum once who quoted Gauguin to me: 'Whoever imitates carpets, knows how to paint'. I don't want to go beyond the ornamental quality of a carpet. That's enough for me. If the thing is well done, I haven't any message to send to humanity. That is none of my business. I don't need to be a subject. I need to produce a warm object.

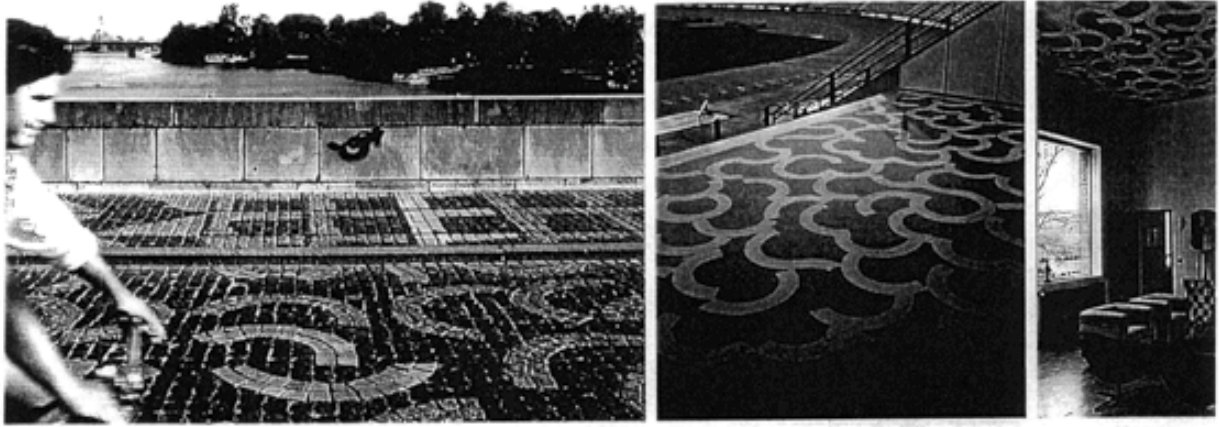
AA. You have many ways of expressing your craftsman's modesty; do you also do sculptures?

J.-P. P. I like what Baudelaire said: 'Is sculpture an art from the Caribbean?' Sculpture lacks intellect. It has to be big for it to work; it's no use making models. The relationship to human scale is indispensable.

AA. Why is it that your objects and paintings never have titles?

J.-P. P. Ah! I'm religious on that point, it's strictly forbidden. I'm a man of service. I'm responsible for my own thought, so I am not a subject. All I am is a subject painter. That's why I have capacities of adaptation. I don't feel as if I'm being attacked if I'm asked to do something or if people refuse what I propose, because they're addressing themselves directly to me, but to the idea that I propose. Not to me.

* Interview recorded in the artist's studio at Anthon-la-Plaine on 11 January 2001 by Georges Selbag and Axel Souss



Von links nach rechts : Kopfsteinpflaster, Brücke Saint-Gervais, Maastricht, Niederlande, 1999, Architekt Charles Vandenhove&Associés, Foto: Philippe Vander Maren. Stadium Charléty, Paris, Architekten Henri und Bruno Gaudin, Foto: Cath. Viollet. Decke in Esneux in Belgien, 1995, Privatsammlung

Auszug aus dem Artikel: Jean-Pierre Pincemin: Une leçon de savoir-faire der Zeitschrift „L’architecture d’aujourd’hui“ März/April 2001

L’architecture d’aujourd’hui:

„Diese Kunst der Zusammenstellung, die formelle Elemente der dekorativen oder ornamentalen Art beinhaltet, ist sie nach einem Raster geregelt?“

Jean-Pierre Pincemin:

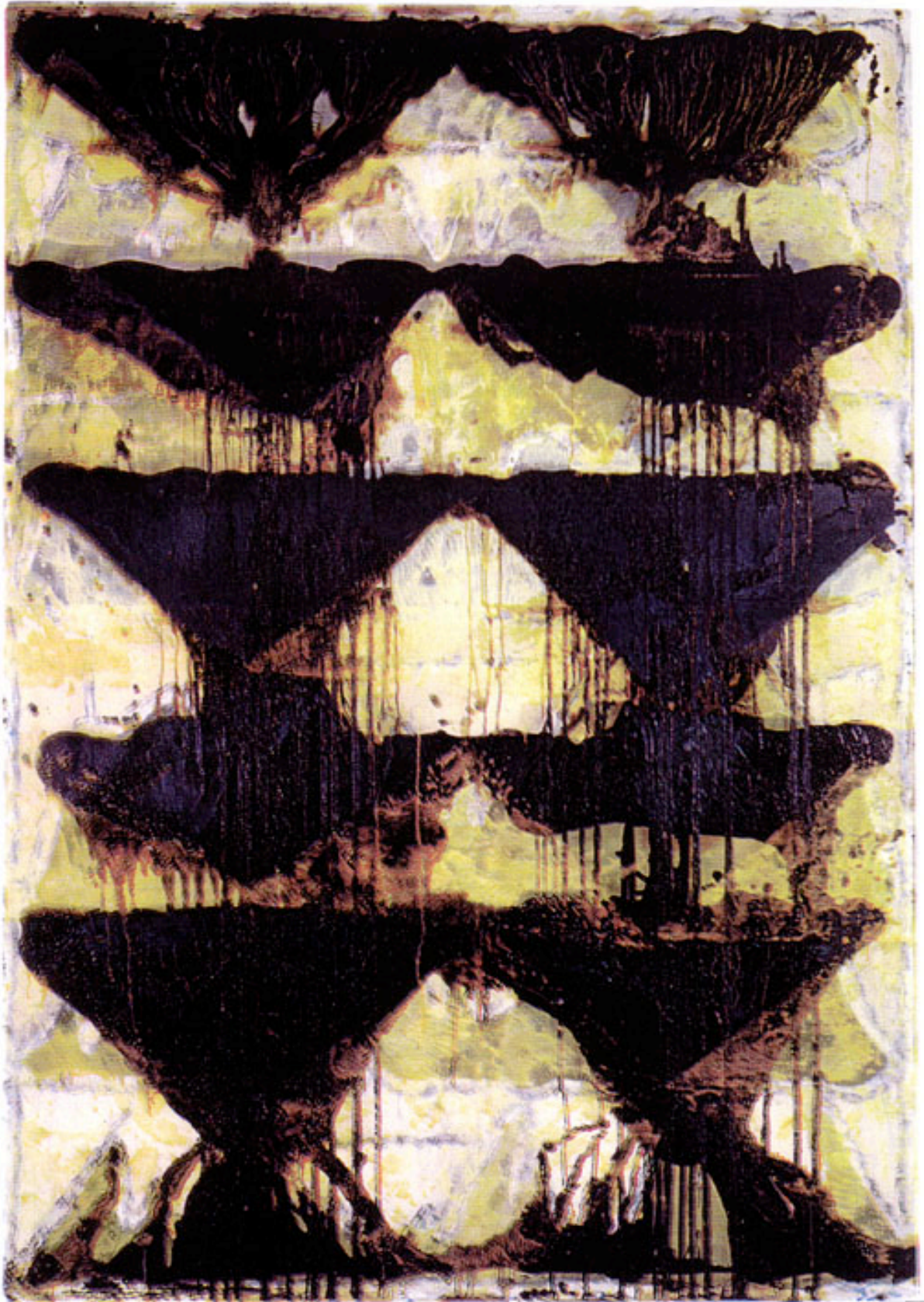
„Man könnte eher von „Minimal“-Zellen sprechen. Im Inneren von jeder von ihnen entwickelt sich ein Relation, welches die Wiederholungsbewegung möglich macht. Und diese innere Relation könnte sich selbst auf einer wissenschaftlichen Ebene erklären.“

L’architecture d’aujourd’hui:

„Wie ist der Zusammenhalt dieser „Minimal“-Zellen gewährleistet?“

Jean-Pierre Pincemin:

„Durch die Farbe, durch eine bestimmte Weise sie zu einer Übereinstimmung, zu einem Akkord zu organisieren. Ich bin immer in einem Verhältnis zum Akkord, welcher es ermöglicht, dass man mich wieder erkennt. Wenn man drei Akkorde der Musik Bachs hört, kann man sie identifizieren. Das ist seine Art, den Akkord herzustellen. Das ist die Wiedererkennung.“



« Ma peinture a suivi ce chemin : elle s'inscrit, avec tout ce qu'elle a de nouveau je l'espère, dans une tradition. »

Jean-Pierre Pincemin

„ Meine Malerei hat diesen Weg gewählt: sie schreibt sich, mit allem, was sie an neuem hat, hoffe ich, in eine Tradition ein.“

Jean-Pierre Pincemin