

RÄUME UND RÄUME

Überlegungen über die Beziehungen zwischen Raum und Skulptur und zum Aspekt des Raumbezuges in Anton Egloffs Schaffen

Die Begrenzung bestimmt den Raum. Das Licht bestimmt den Raum. Der Klang bestimmt den Raum. Das Denken bestimmt den Raum.

Als Beispiele für das eben Gesagte dienen im folgenden raumbezogene Kunstwerke aus dem musealen Kontext. Sie erfüllen - in ihrer Art auf radikale Weise - keine andere Funktion als jene, ein Kunstwerk zu sein. Auch wenn jedes Beispiel für einen der bestimmenden Faktoren des Raumes steht: Sie lassen sich nicht so strikte auseinanderhalten, wie es hier den Anschein machen könnte; die Grenzen sind fließend.

1970 gestaltet Bruce Nauman eine komplexe "Corridor Installation" von rund zwölf Metern Länge, bestehend aus sechs nebeneinanderliegenden, teils beleuchteten und teils dunklen Korridoren. Wer einen der zwei schmalen, noch knapp begehbaren Korridore betritt, erlebt die Raumbegrenzung hautnah als Beengung, aus der es kaum mehr ein Entrinnen gibt. Gesteigert wird das Unheimliche, Klaustrophobien Erzeugende der Situation durch die "closed-circuit"-Videokameras und Tapes, deren Aufnahmen auf vier Monitoren im Raum zu sehen sind.

Maria Nordman versieht an der Biennale Venedig 1976 einen achteckigen, dunklen Raum mit einem vertikal einer Kante entlangführenden Lichtschlitz. Das Licht wird mittels einer Blende so in den Raum geführt, dass man glaubt, ein undurchdringlicher Lichtvorhang teile das Achteck in zwei Räume: Das Licht schafft diesen Raum. Ein Wärter sorgt beim Eingang dafür, dass man sich allein im Raum befindet und sich so erst allmählich klar wird über dessen Struktur.

Walter Fähndrich setzt 1989 die Proportionen der Obergeschossräume des Kunsthauses in Aarau in Klangkombinationen und Akkorde um. Besucherinnen und Besucher erfahren die leeren Räume neu und in einer - gegenüber den üblicherweise hier gezeigten Ausstellungen - ungewohnten Konzentration. Sie "hören" sie, und sie erleben vielleicht erstmals Beziehungen zwischen den einzelnen Räumen, wenn sie zum Beispiel in einem Saal dessen spezifische Klänge und gleichzeitig, allerdings viel leiser, jene des Nachbarsaales hören.

Bill Viola baut 1983 in seiner Videoinstallation "Boom for St. John of the Cross" in einem dunklen Raum die winzige Zelle nach, in welcher der spanische Heilige Johannes von Kreuz (1542-1591) gefangen war und seine mystischen Dichtungen und Visionen niederschrieb. Viola schafft mit der Kargheit der Möblierung, mit den in der Originalsprache rezitierten Texten des Heiligen und mit atemberaubenden bewegten Landschaftsaufnahmen - Sehnsuchtsbildern - einen Raum, dessen Charakter durch ein Denken bestimmt wird, das aus den verschiedenen (inhaltlichen und formalen) skulpturalen Komponenten der Arbeit ein feinmaschiges Netz knüpft.

Die vier Beispiele, die Grundsätzliches über die Natur der Skulptur als raumbezogenes Kunstwerk formulieren, sind "Museumskunst". Der öffentliche Raum ist wohl von den gleichen Elementen - Begrenzung, Licht, Klang, Denken, Bewegung - bestimmt, die Gestaltung folgt hier aber, obwohl von Architekten und Planern umgesetzt, in aller Regel nicht künstlerischen Intentionen. Massgebend ist vielmehr meist Praktisches wie Verkehrsabwicklung, Zugänglichkeit für Feuerwehr und Übersichtlichkeit, Politisches wie zum Beispiel Zentrumsbildung oder Stärkung des Selbstbewusstseins der Gemeinde oder Stadt, oder Wirtschaftliches wie Rendite und Konsumgewohnheiten. Der Künstler, der in diesem öffentlichen Raum tätig wird, dabei mehr als nur ein "Denkmal" setzen will und nicht bereit ist, sich in seiner Tätigkeit auf einen eng begrenzten Standort in einer ihm fremden

Umgebung verweisen zu lassen, sieht sich denn auch erheblichen Schwierigkeiten ausgesetzt. Ihm bleibt meist das Nebensächliche. Die wesentlichen visuellen Akzente setzten ohnehin andere - Bautechniker, Auto-Designer, Modeschöpfer, Werbegrafiker. Verkehr und Sicherheitsbedürfnisse, nicht aber Argumente architektonisch-künstlerischer Gestaltung bestimmen die Lichtverhältnisse im öffentlichen Raum, dessen Geräuschpegel wiederum von jenen Motoren, welche die Mobilität in Gang halten, nicht aber von einem akustischen Gestaltungswillen geprägt wird.

Die Beziehung zwischen der Kunst im Museum und der Kunst im öffentlichen Raum ist nicht eine Frage der Hierarchie. Es wäre falsch zu sagen, dieses oder jenes sei "wichtiger" oder "weniger wichtig". Aber: Kunst im öffentlichen Raum, wo kaum jemand nach Kunst und ganz selten nach dieser Kunst fragt, hat andere Voraussetzungen als Kunst im Museum, die sich an Menschen wendet, welche auch tatsächlich die Kunstbegegnung suchen. Kunst im öffentlichen Raum entsteht nicht unabhängig von den Erfahrungen, die der Künstler im Museum macht, muss aber ihre eigenen Strategien entwickeln, um sich in der ihr fremden Umgebung Gehör zu verschaffen. Zwei mögliche Strategien seien genannt. Richard Serra gestaltet 1984/85 im Osten von Barcelona, mitten in einem bevölkerungsreichen Quartier, einen monumentalen Platz - die Plaça de la Palmera - mit zwei riesigen, geschweiften, weissen Betonmauern und mit Bepflanzungen: Er greift als Künstler-Architekt in den Stadtorganismus ein und stellt mit grosser, selbstbewusster Geste den Einwohnern jenen Freiraum zur Verfügung, der ihnen für ihre Entfaltung zustehen muss. Jenny Holzer, die 1990 im amerikanischen Pavillon der Biennale Venedig ausstellt, versieht der Werbung vorbehaltene kleine Felder in den Vaporetti, den öffentlichen Verkehrsmitteln Venedigs, mit ihren zwischen Banalität und poetischem Tiefsinn pendelnden Sätzen. Wer Reklame erwartet, sieht sich unverhofft Sätzen gegenüber wie "Halte dein Leben in Fluss", "Sei ehrlich in deinen Träumen", "Folter ist barbarisch" oder "Beschütze mich vor dem, was ich will": Jenny Holzer startet ihre unerwarteten Appelle wie scharfe Pfeile aus einer kleinen und unscheinbaren Nische heraus.

Anton Egloffs Schaffen, das sich einerseits im musealen Kontext konkretisiert - zum Beispiel 1991 in einer Folge von Installationen im Kunstmuseum Luzern - und andererseits eingreift in die Diskussion um den öffentlichen oder urbanen Raum, ist grundsätzlich auf den Raum bezogen und damit jenen Spannungsfeldern ausgesetzt, von denen die Rede war.

Manche Arbeiten Anton Egloffs lassen sich lesen als den klassischen formalen und kompositorischen Gesetzen gehorchende, schön gestaltete und aus sich selbst lebende Skulpturen. Das häufig gewählte Material, die Bronze, Inbegriff des Bildwerkes, scheint dieser Lesart recht zu geben. Aber das ist nur eine Ebene. Die Intentionen des Künstlers durchbrechen sie immerwieder, wie das nachfolgende Beispiel zeigt. Der Künstler entwirft zeichnend Glocken, Säulen, Tropfen, Kristalle, Muscheln, Masken usw. Er fügt diese Motive zu vorerst in Gips geformten und dann in Bronze gegossenen Knäueln von Glocken oder Säulen oder Masken, in denen das einzelne Element seine einfache und eindeutige Lesbarkeit verliert und in der Vervielfachung eine neue Dimension der Offenheit gewinnt. Indem er die Knäuel mit den einzelnen Motiven in Beziehung zu anderen Knäueln setzt, erschliesst er ihnen neue Aussagemöglichkeiten und gibt ihnen eine Eigendynamik, die eine weitere Steigerung erfährt, wenn er das Gesamt der Knäuel aus dem Atelier oder aus dem Museum holt und in einen bestimmten räumlichen Kontext setzt - in eine urbane oder in eine natürlich gewachsene Situation. Die scheinbar auf sich gestellte einzelne Skulptur ist nur ein Anfang: Sie gewinnt ihren Daseinsgrund nicht allein aus sich selbst, sondern aus der näheren und weiteren Konstellation, in die sie gestellt ist. Und die Schönheit ihrer Form und die Präzision der Ausführung sind nicht eine Frage der Ästhetik, sondern haben ihre Folgerichtigkeit im künstlerischen Konzept: Sie stehen für die Präzision des Denkens.

Schon im frühen Schaffen des Künstlers gibt es denn selten in sich geschlossene einzelne Stücke, und wenn, so haben sie wenigstens zwei Seiten wie die frühen Paravents, oder argumentieren gleichzeitig auf verschiedenen Ebenen - zum Beispiel auf jener der Sprache und jener des Bildes wie Arbeiten der "Stilleben - Nature morte"-Serie. Bereits in den sechziger Jahren serviert Anton Egloff die "Pralinen", Würfel aus Zeitungs-Clichés und damit für sich schon Kombinationen von sechs zufällig zusammengefügt Bildern des tagesaktuellen Geschehens. Viele seiner Zeichnungen sind Gegenüberstellungen verschiedener Motive und damit Aneinanderreihungen oder Auffaltungen von Gedanken oder gezeichnete und mit Texten versehene Konzepte, in denen sich unterschiedlich gerichtete Ideen aus Geschichte und Gegenwart und verschiedene zeitliche Ebenen in Freiheit treffen. Es entstehen geistige Räume, wie es auch die Bücher sind, die Anton Egloff zu Objekten gestaltet und auf an der Wand befestigte Konsolen legt.

Einige öffentliche Arbeiten Anton Egloffs greifen ganz konkret weiter als eben angedeutet und beanspruchen für sich selbstbewusst eine - in der weitesten Bedeutung des Wortes verstandene - politische Dimension in dem Sinne, als sich in diesen Werken ein Bedenken von Grundfragen des menschlichen Zusammenlebens niederschlägt. In der Gestaltung der Eingangshalle zum Bundesamt für Kommunikation in Biel/Bienne (1995), genau auf der Sprachgrenze, macht Anton Egloff - durch vier, verschiedenen Erdteilen entstammende und verschiedenfarbige, Steinquader sowie die Verwendung der vier Schweizer Sprachen - die Verankerung des kleinen Ortes im Gefüge nicht nur der Schweiz, sondern der ganzen Welt erfahrbar. In der ebenfalls 1995 vollendeten, aber schon einige Jahre zuvor konzipierten Gestaltung des Rigiplatzes in Zug weitet er in ähnlichem Sinn auch die Autorschaft aus: Das Zentrum der Anlage lässt er frei, um es den Benützern zur Verfügung zu halten. Er lädt drei Künstlerinnen und Künstler aus verschiedenen Schweizer Sprachregionen - Carmen Perrin, Andrea Wolfensberger, Flavio Paolucci - ein, in eigener, freier Verantwortung Skulpturen zu schaffen, welche die Himmelsrichtungen markieren; die vierte Skulptur steuert er selber bei.

Die Begrenzung, das Licht, der Klang, das Denken bestimmen den Raum, wurde eingangs festgehalten und anhand von einigen Beispielen beschrieben. Wie treten diese Kategorien in Anton Egloffs Schaffen in Erscheinung? Wie werden dabei Strategien im Umgang mit dem öffentlichen Raum deutlich, und wie zeigt sich dabei der grundsätzliche Raumbezug dieses Schaffens? Auch hier lassen sich die Kategorien nicht trennen; es sind vielmehr verschiedene Blicke auf den gleichen Sachverhalt.

Die Begrenzung: In manchen Werken akzentuiert Anton Egloff die Begrenzung des Raumes, indem er sie öffnet und durchlässig macht oder sie nutzt, um auf imaginäre Räume zu verweisen. In "Welten und Welten" - in der Ausstellung im Kunstmuseum Luzern 1991 oder in einer Installation in der SBG in Horgen - wird die Begrenzung des Raumes, die Wand, zum Träger der zahlreichen in Blei getriebenen und mit weissen Farbspuren versehenen "Welten". Sie öffnen den Raum ins scheinbar Unendliche, bringen ihn durch ihre schräge Anordnung zum Schwingen und scheinen ihn in die Ferne entschweben zu lassen. Ähnlich die Eingangspartie des Bundesamtes für Kommunikation in Biel, von der aus der Künstler sein Denken ausschickt über die ganze Welt. Und der "Para-vent" im Kantonsspital Luzern (1977-1984): Er beschreibt einen offenen Bilderraum, durch den der ungestüme Wind blasen kann, um die Bilder hinauszutragen, wohin er will...

Das Licht: Anton Egloff lässt nicht - im Sinne Maria Nordmans oder James Turrells - Raum durch Licht entstehen. Aber er widmet sich mit besonderer Sorgfalt der Art und Weise, wie er seine Skulptur im Raum dem Lichte aussetzt. In steter Wechselwirkung beeinflusst die Skulptur das Licht und das Licht die Skulptur - über die glänzende oder matte Oberfläche der in Bronze gegossenen oder in Bleiblech getriebenen Objekte, über das helle Weiss des Gipskörpers, über die sensibel geformten, von intensivem Blau, honigfarbenem Gelb oder tiefem Rostrot durchtränkten und milde leuchtenden Farbkörper. Die Wechselwirkung zwischen dem sich stets ändernden Licht und der sich mit dem Licht ebenfalls ändernden Skulptur ist eine andere, je nachdem ob es sich um einen Innenraum oder um einen Aussenraum handelt. Die Verhältnisse sind noch einmal anders, ob sich die Skulpturen in einer urbanen Konstellation oder im Aussenraum der Natur befinden. Ganz direkt thematisiert Anton Egloff das Licht in seinem steten Wechsel, wenn er in einer Arbeit Sommerschatten und Winterschatten der gleichen Raumsituation festhält. Damit bezieht er auch das Phänomen des Wechsels des Lichtes in der Zeit in seine skulpturale Arbeit mit ein.

Der Klang: Auf die akustische Qualität des Raumes bezieht sich Anton Egloff in seiner Bildsprache in der Verwendung von Motiven wie Glocken, Telefonhörern oder Panflöten, aber auch auf der Ebene der Sprache, welche die Bildebene immer wieder überlagert. Einerseits werden Wörter und häufig auch Namen zu Schriftbildern und gleichzeitig zu Klängen, andererseits setzt sich der Künstler oft und explizit mit dem Akt des Hörens als einer grundlegenden menschlichen Dimension - der Aufmerksamkeit, der Zuwendung, des Aufnehmens - auseinander, dessen räumlicher Bezug mit der ausdrücklichen Nennung der vier Himmelsrichtungen unterstrichen wird.

Das Denken: Die "Projekt-Projektionen" fassen 90 Zeichnungen aus den vergangenen 30 Jahren zusammen, Doppelblätter, die thematisch in 25 Holzbehälter gelegt und gestapelt sind. In ihm verbinden sich inhaltliche und formale skulpturale Denkströme unterschiedlicher Ausprägung und genährt aus verschiedenen Quellen zu einem feinmaschigen Geflecht, das Zufall und Spontaneität ebenso zulässt wie die stringente, logische Abfolge von Gedanken. Das Konzept, das wesentliche Arbeitsjahre des Künstlers mit ihren Lebensspuren umfasst, ist nach allen Seiten hin offen, bleibt aber immer der Massstäblichkeit des Humanen verbunden. Es gibt verschiedene Möglichkeiten, die Zeichnungen zu präsentieren, in den schon erwähnten Holzbehältern, an der Wand, in der Vitrine oder in geöffneten Schachteln. Entscheidend ist für den Künstler der "Gedankenraum" - so nennt er es selber -, den die "Projektprojektionen" spielerisch umreissen. Die Denkmodelle liessen sich jedoch auch in bestimmten urbanen oder natürlichen Situationen umsetzen; der Gedankenraum würde sich im öffentlichen Raum als Skulptur konkretisieren, ohne aber seine Offenheit zu verlieren. Zum Teil ist dies auch geschehen in Gestaltungsaufgaben, denen sich Anton Egloff stellte. Seine Themen sind jene, die ihn seit Jahren in den eigenen künstlerischen Arbeiten und auch in seiner Tätigkeit als Lehrer an der Luzerner Schule für Gestaltung beschäftigen: der Kosmos, die Natur, der Mensch in seiner Entwicklung, in seinem Selbstbewusstsein und in seiner natürlich gewachsenen - oder auch zerstörten - Umgebung. Nicht zuletzt - und als eine Art Leitlinie - ist Anton Egloffs Thema die soziale Wirklichkeit, die es als umfassend gedachte Raumskulptur, als vielschichtiges, geistig-sinnliches Erfahrungsfeld zu gestalten gilt.

Niklaus Oberholzer