

**Peter Fischer**

## **RUDOLF BLÄTTLER**

Es gibt von Rudolf Blättler die Skulptur eines kopulierenden Paares, «Mann und Weib» (1994/99, S. 68-69). Vom Mann sehen wir fast nur den "bäumigen" Rücken - so würden wir diese kräftige, bewundernswert modellierte Körperpartie treffend wohl bezeichnen - und dieser männliche Rücken verharret. Soll er, kann er seine Spannung erhöhen, die Bewegungen seiner Körpermitte noch weiter antreiben? Oder soll er, will er sich ergeben, versinken und eins werden mit dem einladenden, fülligen Körper der Frau? Der männliche Klimax mit seiner in den Kopf schiessenden Dimension, seinem Hang zum Abheben ist hier nicht das Thema. Indem er sich verbindet, ergibt und schliesslich verschmelzt, sucht der Mann, der Mensch, sich einer unstillbaren Sehnsucht für einen Moment zu entledigen, nämlich dahin zurückzukehren, wo er herkommt. Blätters künstlerisches Werk schickt uns auf verschiedenen Pfaden auf diese Reise, die geschlechtliche Vereinigung ist nur einer davon. Von weitem betrachtet sieht die schwarz bemalte Gipsskulptur wie eine wunderbare Naturformation aus. Ohne weiteres können wir sie uns auch draussen vorstellen, situiert in einer im Licht- und Schattenspiel funkelnden Waldpartie. Der Leib der auf dem Rücken liegenden Frau scheint geradezu mit dem Boden verwurzelt zu sein, mehr noch, er ist eins mit der Erde, wie deren sichtbare Erscheinungen in Form von aufstossenden Wurzeln, moosigen Stellen, kleinen Felshebungen, Laubhaufen oder knorrigen Baumstämmen. Mehr als diesen aber kommt dem weiblichen Körper die Eigenschaft zu, dem Menschen die Erde zu erschliessen, indem er sich öffnet um zu empfangen und zu gebären, um zu geben und zu nehmen. Der sexuelle Akt lässt uns für einen kurzen Moment die zyklische Gesetzmässigkeit der Natur erfahren, er vermittelt uns zwar keine Gewissheit - diese wird erst der Tod uns bescheren - aber doch eine Ahnung des Orts, woher wir kommen und wohin wir wiederkehren werden. Die Platzierung der Skulptur im nüchternen Kunstraum des Museums hebt eine weitere Eigenschaft hervor, ihre Geschaffenheit. Sie ist nicht Abbild der Natur, sondern Form gewordene Gestalt, wie die Natur selbst. Die liebevoll modellierte Oberfläche, die gewaltigen Aufwerfungen, die spärlichen Hohlräume sind ebenso sehr das Resultat eines langen schöpferischen Prozesses, wie ihr Hang, der Schwerkraft nachzugeben, den Willen auszuschalten und im Zerfliessen sich dem Boden zu übergeben.

Eine geglückte schamanische Reise führt an den Ausgangspunkt zurück. Sie dient dazu, sich die Erfahrung einer anderen Realität zu verschaffen, und ihre Kunst besteht zuletzt darin, wieder zurück zu finden. Denn ihr Ziel ist nicht die Flucht, sondern für eine Weile die Grenzen zu einer anderen

Welt zu überschreiten. Ob beabsichtigt oder nicht, weist die Begehung von Blättlers utopischen Projekten offensichtliche Parallelen zu einer schamanischen Reise auf. Anstelle von Trancetechniken stimulieren seine Modellanlagen unsere Imagination und geben der Reise mit ihren auf Zahlenmystik basierenden Ausmessungen einen dramaturgischen Rahmen. Ich stehe auf der flachen Umrandung des Projekts «Ort in der Erde» (1977, S. 81 unten). Aussen misst jede Seite 79, beziehungsweise 78 Meter, innen umfassen sie eine quadratische Vertiefung von 11 Meter Tiefe und 22 Meter Breite. Auf der Nordseite des Umgangs, neben einem riesigen, in den Boden eingelassenen Bleirelief eines Gesichts (11 x 11 m), nehme ich eine schmale Treppe, die mich mit 11 noch vom Tageslicht erleuchteten Stufen langsam nach unten und in einer zweiten Stiege mit 33 Stufen unterhalb des Bleigesichts ins Dunkle führt, bis ich schliesslich in das lichtdurchflutete Geviert, in welches ich zu Beginn hinuntersehen konnte, entlassen werde. Auf der gegenüberliegenden Hofseite finde ich im Boden einen weiteren Treppengang, der mich auf 110 Stufen tiefer und tiefer in die Erde geleitet. Ein langer und wegen der unnatürlich hohen Stufen und fehlender Geländer nicht unbedenklicher Weg mit einem ungeheuren Sog in die tiefste Nacht. Zuunterst angelangt, mich nur auf mein Gefühl verlassend, taste ich über eine vierte Stiege 5 Stufen wieder nach oben und finde mich unvermittelt im «Ort in der Erde», einer Kammer in den Ausmassen 3,30 x 4,40 x 4,40 Meter. Sie befindet sich lotgerecht 55 Meter unter der Stirne des Bleigesichts auf der Oberfläche der Anlage, abgenabelt vom Tag und seinem Licht. Und doch, es gibt Licht, ein Schimmern und Glänzen, wie ich es nur vom Traum her kenne. Rührt es von der prächtigen Maske aus Gold her, die in einem Geviert mit den Massen 1,10 x 1,10 x 1,10 Meter in den Boden eingepasst ist? Ohne Gefühl für Raum und Zeit wird die Unterscheidung zwischen Halluzination und Wirklichkeit unwichtig. Ich bin am Ziel meiner Reise ins Innerste, angelangt am Ursprung. Und doch gilt es zurückzukehren, um diese Erfahrung mitzunehmen und umzusetzen. Der Weg zurück erfordert vorerst Überwindung, aber dann entwickelt sich auch in diese Richtung ein Sog, der in ein überwältigendes Gefühl mündet, wenn ich die 110 Stufen geschafft habe und, angelangt im Hofraum, das unendliche Licht des Himmelveierecks, das sich über mir erhebt, wahrnehme. Die letzten Treppen auf das Erdbodenniveau sind schnell genommen, und der Anblick des Gesichtsreliefs aus Blei hält die Erinnerung an die Erfahrung, die ich an exakt dieser Position 55 Meter darunter gemacht habe, lebendig. So stehe ich wieder in der Gegenwart, verbunden mit dem, wo ich herkomme und dem, wo ich hingeh.

Ich ertappte mich dabei, von der weiblichen Figur als von ihm zu sprechen. Dies geschah, als ich mich mit dem Künstler über die Bronze «La femme du pavillon de thé» (2002, S. 65) - der

Titel referiert auf den ersten Standort des Werk an der Skulpturenausstellung im schweizerischen Môtier 2003 - unterhielt, und ich wollte eben meinen Fauxpas korrigieren, da bemerkte Blättler, ihm passiere dies oft auch. Trotz deutlich sichtbaren weiblichen Brüsten hat die Figur etwas androgynes. Ihr Geschlecht verdeckt sie mit der linken Hand, der kleine Kopf ist wie so oft nur mit einer angedeuteten Haartracht versehen. Mann oder Frau? Die Bestimmung ist nicht gleichgültig, aber das Pendeln zwischen ihm und ihr löst die vermeintliche Gegensätzlichkeit der Geschlechter auf oder besser: verbindet zwei Pole zu einer Ganzheit, die jeder und jede von uns in sich trägt. Diese Dualität äussert sich noch prägnanter in der Serie der lavierten Tuschezeichnungen, die kurz vor der erwähnten Skulptur entstanden sind. (Siehe dazu den Beitrag von Christoph Lichtin in diesem Katalog.) Auch wenn Blättler mit der bewussten Setzung der Bezeichnung «Weib» für viele seiner Skulpturen unweigerlich eine weibliche schöpferische Urkraft und mit seiner naturhaften Gestaltgebung die Mutter Erde oder gar die Grosse Göttin evoziert, verkörpern seine Mann- und Weibsfiguren nicht in erster Linie geschlechtsspezifische Typen, sie sind auch nicht symbolhaft aufzufassen, als Stellvertreter im Sinne von Fetischen oder Kultobjekten, sondern sie entfalten ihr Eigenleben als Geschöpfe des Künstlers und agieren im wechselseitigen Zusammenspiel, das nicht in ein angesichts der realen gesellschaftlichen Verhältnisse vielleicht zu erwartendes Ringen um Macht mündet, sondern - gleichsam als utopisches Projekt - Vollkommenheit anstrebt.

Dass die kleine Geste grosse Dimensionen eröffnet, ist in der Regel nur in einem Werk mit einer anhaltenden Konstanz möglich. Zwar können wir bei Blättler klar drei Werktypen auseinanderhalten. Zum einen die figürlichen Skulpturen, die am Anfang seines Schaffens stehen (vgl. Abb. S. 22) und sich erst zehn Jahre später aus den reliefartigen Gesichtern und Körpern, die zum Teil in die utopischen Projekte eingelassen sind, mit dem Kopf «Ubinas» (1983, S. 10-11) wieder als eigenständige Wesen erheben. Dann die utopischen Raumkonzepte und Architekturprojekte, die sich uns anhand von exakten Modellen und Massangaben mittels unserer Vorstellungskraft erschliessen. Und schliesslich das zeichnerische Werk, vorerst wegen seiner Praktikabilität das naheliegende Medium auf Reisen, in neuerer Zeit als Malereien auf Papier oder Karton eine bisher bei Blättler ungekannte Autonomie erlangend. Diese drei so unterschiedlichen Ausdrucksformen besitzen einen starken Zusammenhalt in der menschlichen Figur und im Einbezug der Betrachterinnen und Betrachter. Die Projekte verlangen von uns eine Imaginationsleistung, sind sie ausgeführt, wie das «Schwarze Haus», erfüllen sie sich nur durch unsere Partizipation. Die gemalten Gesichter nehmen uns mit ihrer unausweichlichen Frontalität in Beschlag. Und die Gips- und Bronzeskulpturen besetzen den Umraum körperlich

spürbar. Dazu tragen nicht nur die schiere Fülle und Masse, die sie offensichtlich mit sich bringen, bei, sondern es sind kleinste Nuancen ihrer Haltung, unscheinbare Gesten, die ihre Wirkung im Raum weit über ihre materielle Präsenz ausdehnen und uns in ihren Bann ziehen. Gerade deswegen bilden Blättlers figürliche Skulpturen ein Œuvre, das nicht nach einer schnellen stilistischen Entwicklung verlangt. Angesichts ihrer lebhaften Oberflächen mögen die Arbeiten dazu verleiten, sie als expressive, «wilde» Formungen fehlzuinterpretieren. Aber sie haben nichts gemeinsam mit Martin Dislers gestischen Gipsskulpturen oder Willem de Koonings in einem heftigen Akt aus Lehmklumpen gefügten Figuren, deren Drang zum Boden sich der Gravität des Materials verdankt. Blättler widmet sich, oft leidend, aber immer mit Hingabe und Liebe jedem Detail. Die Arbeit an einem Stück kann auch mal länger als ein Jahr dauern. Umso grössere Bedeutung erlangen dann die kleinen Veränderungen in der Gestaltung, etwa die Einführung einer neuen Haltung, wie wir sie bei «Femme du pavillon de thé» bemerken. Noch nie hat eines von Blättlers Geschöpfen den Kopf gen Himmel gereckt. Diese kleine Bewegung eröffnet einen neuen Raum und setzt der bisher so verehrten Erde/Natur eine kosmische Dimension entgegen, die übrigens einige der utopischen Projekte schon miteinbezogen haben, indem sie die überwältigende Erfahrung des unendlichen Himmels, der sich unseren Blicken darbietet, wenn wir aus der Reise ins Erdinnere wieder aufsteigen, architektonisch inszenieren. Die Wahrnehmung dessen, was über uns ist, können Blättlers übliche Augen, die in tiefen Augenhöhlen verschwinden und den Blick nach innen zu richten scheinen, nicht zu leisten. «La femme du pavillon de thé» besitzt deshalb schöne flache Augen, die zwar nichts fokussieren, aber sicher empfinden. Zusammen mit den stämmigen, standfesten Beinen spannt dieser Blick die Figur - vergleichbar einer Antenne mit Erdung - zwischen Himmel und Erde, zwei grosse Dimensionen, die mit ihren Gesetzmässigkeiten unser menschliches Dasein bestimmen.

Ein Vokabular der Ambivalenz prägt Blättlers Rezeption. Von «Auftauchen und Versinken» ist die Rede (Theo Kneubühler und Niklaus Oberholzer), von «bedrohend und bergend, uralt und jung» (Eva Kramis), von «erdverbunden und weltoffen» (Beat Bucher), von «phallisch/vaginal, archaisch/klassisch, menschlich/Science-Fiction» oder «Yin und Yan» (Stefan Banz). Die Bezeichnungen sind treffend, doch was steckt dahinter? Dass sich viele Künstlerinnen und Künstler seit den späten 60er Jahren immer wieder den Kehrseiten des Lebens widmen, gründet wohl auch in der eigentlich uralten Erkenntnis, dass das eine ohne das andere nicht existieren kann. Die Zuspitzung der linearen Entwicklung der Kunst in der späten Moderne, nämlich die Essenz durch Reduktion gewinnen zu wollen, konnte nur in einer Sackgasse enden. Zugleich beförderte das Bewusstsein der Fragmentierung und

Globalisierung des Lebens die Einsicht, dass es die eine Wahrheit nicht gibt. Die Vollkommenheit, die wir uns als harmonischen Zustand ersehnen, gibt es so nicht, denn sie ist nicht weniger als die Summe von sich auch widersprechenden Teilaspekten. Die Kunst reagierte auf diese Tatsache, indem sie sich der verdrängten oder tabuisierten Kehrseiten des Lebens und des Körpers annahm, beispielsweise in der «object art», oder indem sie sich auf die Tradition und die Geschichte rückbesann oder sich inspirieren liess von Mythologien und Naturreligionen, die auf dem Prinzip, dass Schöpfung und Zerstörung einander gegenseitig bedingen, aufbauen. Blättler hat die Kraftplätze dieser Erde wiederholt bereist, er weilte in Polen, Russland, in den USA, in Mexiko, Peru, Griechenland, Korsika, im Wallis. Und sein Werk beweist, wie sehr er künstlerisch am Nerv der Zeit gearbeitet hat, auch wenn er, fast schon auf trotzig Art, darauf bedacht war, sich nicht von dem beeinflussen zu lassen, was seine Kollegen im In- und Ausland taten. Trotzdem sind die Koinzidenzen interessant, insbesondere mit James Turrell, der seit den späten 60er Jahren mit Licht experimentiert hat und seit 1974 im «Roden Crater Project» Erfahrungen inszeniert, die Blättlers Vorstellungen, wie sie in seinen Modellen angelegt sind, sehr nahe kommen dürften. Auch wenn in Turrells Arbeiten die spirituelle Dimension immer wieder betont wird, scheint doch, im Gegensatz zu Blättler, der rein lichtphänomenologische Aspekt im Vordergrund zu stehen. Und seine «Dark Spaces» realisierte Turrell erst nach Blättlers «Schwarzem Haus» (1981). Die bemerkenswerte Ausstellungsgeschichte des Kunstmuseums Luzern der 70er Jahre hat die Zentralschweiz zu einem Ort der internationalen Gegenwartskunst gemacht und neben vielen anderen die Arte Povera-Bewegung und Künstler wie Beuys, Buthe oder Paul Thek nach Luzern gebracht, und es ist anzunehmen, dass die Begegnung mit ihnen Blättler auf seinem Weg bestärkt hat, auch wenn keine direkten Referenzen ablesbar sind. Blättlers Rückkehr zur figurativen Skulptur in den 80er Jahren andererseits war mutig und anachronistisch, passte für dieses Werk doch weder das Etikett der «neuen Figuration» noch dasjenige des Neoexpressionismus. Unbeirrt entwickelte Blättler einen unverkennbaren Stil, den er beibehält, nicht aus markttechnischen Überlegungen - diesbezüglich wies er sich nie als ein Talent aus - sondern weil er ihm das auszudrücken ermöglichte, das in die Welt gestellt werden wollte. Und dazu gehört die diesem Stil immanente Qualität der Ambivalenz, die wesentlich dazu beitrug, dass seine Arbeiten, die oft im öffentlichen Raum stehen, äusserst kontrovers aufgenommen wurden. «Tausende jugendliche Schüler», empörte sich 1992 ein Leserbriefschreiber über die Aufstellung des «Grossen Weibs» in der Nähe des Schulareals Maria-Hilf in Luzern, «werden in den nächsten Jahren auf dem Schulweg und in den Pausen diesem abstossenden widerlichen Weib begegnen und es in sich aufnehmen müssen. Seine

Ausstrahlung ist stark und kraftvoll, aber nicht im positiven, sondern im negativen Sinn. Es strahlt da archaische, unartikulierte Brutalität aus. Nichts von "Ewig Weiblichem" das uns hinauf zieht. Nichts von Vergeistigung. Nichts von Frömmigkeit einer Maria, deren Glaube Christus hervorbrachte. Mit dem Segen des Stadtrates werden die Jugendlichen zu Brutalität und zu Rückfall in die Urzeit erzogen. Dahin (er-)zieht die Strahlkraft dieses "Urweibs".» Diese Rezeption reagiert mit Aggression auf eine Kraft, die dem «Grossen Weib» innewohnt. Der Künstler hat die Kraft als offenes Potential - nicht als Provokation - angelegt, und sie wird erst frei, wenn sie ein reagierendes Gegenüber findet. Ambivalenz im künstlerisch bestem Sinn lässt das Werk auf der Spitze eines Nagels in der Balance schweben. Es neigt sich im Akt des Betrachtens nach allen möglichen Seiten, fällt aber nicht runter (ausser angesichts von Leserbriefschreibern). Diesbezüglich vielleicht die interessanteste Arbeit ist Blättlers kniend-kauerndes «Weib» aus dem Jahre 2000. Ihr Oberkörper ist tief vornüber gebeugt, zwischen den längs sich auf den Boden streckenden Armen ruht ihr Kopf, eine Seite des Gesichts auf dem Boden. Über dem hohlen Kreuz wölbt sich ihr Gesäss in die Höhe und gibt ihr Geschlecht preis. Zwischen den Polen Demut und Koketterie, zwischen Verletzlichkeit und Selbstbewusstsein bewegt sich nicht nur diese Pose, sondern auch der Künstler, der diese Arbeit erschaffen hat.