

Begleittext zur Ausstellung der Gruppe

UNITED NOTIONS (UNO)

Kulturpanorama Luzern, 30. Sept. bis 19. Okt. 1995

verfasst von Annelise Zwez

Die Künstlergruppe UNO hat nichts mit den Vereinten Nationen und nichts mit dem "Modernen Bund", dem "Blauen Reiter" oder der "Münchener Freiheit" zu tun. Von UNO gibt es keine Manifeste und keine stilbildenden Thesen. Gepflegt wird eine "Vierfelderwirtschaft", in der sich ähnliche Interessen durch gesprächsweise und bildnerische Interaktion gegenseitig steigern.

UNO - das sind:

URS GEHBAUER (geb. 1953 in Rapperswil/BE)
ALBERTO MEYER (geb. 1952 in Luzern)
EWALD TRACHSEL (geb. 1959 in Huttwil)
MERCURIUS WEISENSTEIN (geb. 1954 in Goldbach/Lützelflüh)

Die vier Künstler, die teilweise in Luzern aufgewachsen oder hier die Schule für Gestaltung besucht haben, wohnen im Raum Bern, treten dort (mit Ausnahme von Ewald Trachsel, der neu dazugestossen ist) seit 1990 als UNO in Erscheinung, was nicht heisst, dass sie nicht auch einzeln als Künstler wahrgenommen würden.

Die Installationen im Kulturpanorama in Luzern zeigen durch die für den Ort konzipierten Arbeiten einerseits die äussere Differenz und Eigensprachlichkeit der vier Künstler, in der gedanklichen Struktur aber gleichzeitig die inhaltlichen Gemeinsamkeiten und darin die treibenden Kräfte des künstlerischen Ausdrucks. Begriffe, die als Fokuse im Gespräch immer wieder auftauchen sind Wandel, Prozess und Energie. Energie als "Motor" des Lebendigen, Wandel und Prozess in der Zeit anfeuernd. Nicht zufällig trug eine Ausstellung von UNO 1991 in Basel den Titel "Paracelsus", dessen Thesen, wonach jeder Tag die Wandlung des vorangegangenen sei und alles Lebendige bis hin zum Stein vom gleichen "Licht" geformt werde, durch die revolutionären Erkenntnisse der Physik gerade heute in ein neues Licht gerückt werden. Wie spiegeln sich die Begriffe Wandel, Prozess und Energie in der Ausstellung von UNO im Kulturpanorama?

Ausgangspunkt für die Luzerner "Vierfelderwirtschaft" war der Ausstellungsort selbst, seine Räumlichkeit, seine Geschichte, seine geographische Positionierung.

Die künstlerischen Mittel, welche UNO für die individuellen Untersuchungen einsetzt, sind ausstellungsspezifisch. Das heisst, sie entsprechen in unterschiedlichem Mass dem Gesamtschaffen der einzelnen Künstler. Das Spektrum reicht von Malerei über Skulptur und Objekt bis zu Dia-Projektionen, Klängen und ~~computerbearbeiteten~~ Videobändern.

Nicht zuletzt weil ein Mitglied der UNO in unmittelbarer Nähe des Kulturpanoramas aufgewachsen ist, war der Künstlergruppe die Geschichte des Gebäudes mehr als nur von nachlesbaren Fakten her bekannt. Erzählungen, Anekdoten, Geschehnisse formten das Bild mit. Naheliegenderweise kommt die Ortsvernetzung in der Installation von

ALBERTO MEYER,

der als Kind mit seinem Schulfreund in der einstigen Autogarage im Kulturpanorama aus und ein ging, am deutlichsten zum Ausdruck. Allerdings nicht nur darum, sondern weil die Ausgangs-Denkweise des Künstlers, die auf einem Studium der Sozialwissenschaften fusst, eine solche Annäherung impliziert.

Seine Installation im Schaufensterraum trägt den Titel "Rotaire", ein Begriff aus der Werbebranche, der das PR-Prinzip sich in der Luft drehender Karton-Plakate meint. Tatsächlich gibt es da auch sieben solche Kartons im Format 90 x 160 cm, branchenüblich an Nylonfäden hängend. Sie zeigen keine hochpolierten Autocarrosserien - wie einst - sondern seltsam flach gemalte Frosch-Silhouetten auf der einen, aus der Frosch-Perspektive fotografierte Auto-Untersichten auf der anderen. Für Heraldiker stellt sich der erste Zusammenhang schnell ein, denn das Luzerner Wey-Quartier trägt heute noch einen Frosch im Wappen, der an die Zeit erinnert als da noch keine Stadt, sondern ein Sumpf war, an dem im Frühling die Froschmännchen ihre Werbelieder sangen. Doch halt, diese farbigen, flachgedrückten Silhouetten, denen "das Rot weitgehend entzogen ist" (A.M.) meinen doch gleichzeitig etwas ganz anderes. Alle Autofahrenden kennen das Bild nur allzu gut, visuell ebenso wie emotionell.

Die Zusammenhänge vernetzen sich assoziativ bis hin zum rund 14 Meter langen "Laufsteg" aus rotem Nadelfilz und künstlichen, grünen Rasenplatten als Bordüren aus der Zeit, als hier nicht die Frösche, sondern die Autoverkäufer um die Gunst der Stunde warben. Der scheppernde Ton der alten Schallplatte mit "ewigen Umgang" verbreitet Unruhe, Nervosität; immer und immer wieder dasselbe "Lied".

Spätestens da wird klar, warum der Künstler in Erwägung zog, der Installation den Untertitel "Der Tanz der Derwische" zu geben, warum er Milan Kunderas Satz ins Schaufenster legt: "Die Geschwindigkeit ist die Form der Ekstase, mit der die technologische Revolution den Menschen beschenkt hat."

Es wäre indes aus der Sicht des Künstlers falsch, eine umweltkritische Sicht als Treibkraft für die Installation allzu sehr zu betonen; es geht Alberto Meyer vielmehr um den Wandel der Dinge in der Zeit, der als Urprinzip vom Rhythmus von Tod und Leben handelt. In der künstlerischen Visualisierung wird diesem Kontinuum quasi der Atem angehalten, um zum Bild zu werden. Eine Vision, die Albert Meyer auch in anderen Arbeiten unter dem Sammeltitle "Habitat/Natur Morte" zu fassen sucht.

Der Extravertiertheit der Arbeit von Alberto Meyer, steht die in Form und Material komprimierte Sprache von

URS GEHBAUER

gegenüber. Eine Lehre als Heizungsmonteur und eine Ausbildung als Heimerzieher gingen dem Besuch der Schule für Gestaltung voran. Handwerkliches Können und Kommunikation mit dem Raum und dessen Prägungen bilden die Basis seiner Raum-Installation. Die den Raum gliedernden Polyester-Skulpturen verraten sich schnell als Raumabgüsse, zumal dieses Prinzip in der zeitgenössischen Kunst nicht unbekannt ist. Mit der Dedektivaufgabe, die freistehenden "Wände", die gegenüber früheren Arbeiten des Künstlers mit Gips den Faktor Transparenz miteinbeziehen, einem Puzzle gleich an ihren Originalort zurückzuschieben, ist es freilich nicht getan. Es reicht auch nicht, die vorspringenden oder eingebuchteten Formelemente von ihren funktionellen Ursprüngen, zum Beispiel als Stromverteiler oder Projektionsnischen (im Kulturpanorama finden die Luzerner Video-Tage statt) loszulösen und als skulpturale Elemente wahrzunehmen. Urs Gehbauer meint mehr.

So wählte er zum Beispiel die aufwendige Produktion in Polyester (die Wände mussten zunächst als Holzmodelle nachgebaut werden, bevor sie mit Glasfasermatten und dem flüssigem Kunststoff zu selbständigen Formen verfestigt werden konnten) nicht nur um der eigenartig immateriell wirkenden Stofflichkeit willen, sondern ebenso sehr, weil Polyester ein Erdölderivat ist, genau so wie das Motorenöl, das in der Garage einst als Altöl anfiel, genauso wie das Benzin, das die Motoren antrieb und das Heizöl, das den Raum erwärmte. In keinem anderen Rohstoff ist soviel komprimierte Energie wie in dem als Naturprozess entstandenen Erdöl. Der Wandel von Energie ist das zentrale Thema, das Urs Gehbauer in seiner Kunst interessiert. Er verdeutlicht das durch die metallene Auffangrinne, die mit ungefähr gleichviel Altöl angefüllt ist wie sie während einer Woche in einer mittleren Garage anfällt; Altöl versetzt mit Russpartikeln, die indirekt von Antrieb, Verbrennung, Zeit, Distanz und Bewegung erzählen. Die bis ins Oel greifende Glühlampe symbolisiert den Prozess und erweitert den Gedanken durch die andersartige Energie, welche den Draht im Vakuum zum Glühen bringt ohne ihn zu verbrennen.

Wer sich mit der Visualisierung energetischer Prozesse auseinandersetzt, impliziert heutzutage automatisch oekologische Fragestellungen. Anders als bei der umweltkritischen, französischen Gruppe BP, die ebenfalls mit schwerem Oel arbeitet, steht bei Urs Gehbauer nicht der oeko-kritische Aspekt im Vordergrund, sondern der grundsätzliche Gedanke des Wandels von Stoffen, die ihre Kraft letztlich nie verlieren, sondern in komplexer Struktur bis hin zur Erderwärmung beibehalten. Ob die Polyester-Wände, die so gearbeitet sind, dass beide Seiten von äquivalenter, visueller Qualität sind, gerade durch die Gleichwertigkeit von positiver und negativer Formbildung, indirekt auf die Ambivalenz von Energiewandel zum Nutzen respektive zum Schaden des Oekosystems anspielen, bleibt im Raum stehen.

Das Untergeschoss gleicht einer Katakombe, fensterlos, dunkel, niedrig, nur über eine schmale Treppe erreichbar. Einst wurden da Autopneus gelagert; dichte, schwarze Striemen an der Wand neben der Treppe erzählen vom unsanften Flug des schwarzen Gummis in die Tiefe.

EWALD TRACHSEL UND MERCURIUS WEISENSTEIN

die sich zu einer sich gegenseitig überlagernden Gemeinschafts-Installation entschlossen haben, nutzen die Situation doppelt. Zum einen arbeiten sie mit Licht - in Form von Dia- und Videoprojektionen. Zum andern visualisieren sie in ihrer Arbeit Spuren und Phänomene, die erst unter der Oberfläche der Alltags-Realität Sinn und Bedeutung annehmen. Was schon in den Arbeiten von Meyer und Gebauer anklingt, nämlich das Staunen ob der Konsequenz und der Kraft der Naturgesetze, wird hier zum Thema. Der modernen Physik folgend, gehorcht im Mikrokosmischen alles der Frequenz von Schwingungen, von energetischen Rhythmen, sowohl im Harmonischen wie im Dynamischen. Im Versuch, solches zu fassen - sei es künstlerisch oder naturwissenschaftlich - wird das Eine erstaunlicherweise mehr und mehr zum Bild des Anderen. Das ist auch der Grund, warum die beiden Künstler, die zunächst eine je eigene Arbeit planten, schliesslich erkannten, dass sie an Analogem arbeiten, auch wenn des einen Instrumentarium primär der Fotoapparat war, des anderen die Arbeit mit Video und dessen digitaler Bearbeitung am Computer.

Ausgangspunkt der Recherchen von Ewald Trachsel war die Tatsache, dass sich der Boden des Gebäudes auf der selben Höhe über Meer befindet wie der Vierwaldstätterseespiegel. So suchte er das Wassers - nicht als Landschaft, sondern als Element, das sich je nach Lichteinfall, je nach Wind, je nach Aggregatzustand, je nachdem, welche Materialien es fassen, anders verhält und doch ähnliche Spuren, seien sie Licht, seien sie Schatten, seien sie Sand, seien sie im Stein, seien sie im Schnee bewirkt. Durch das Setzen der Projektoren im Raum, das Anlehnen von Spiegeln an die Wand sowie das Plazieren eines dreiseitig bemalten Glas-Objektes vervielfachen und überlagern sich die einzelnen Lichtbilder zum Raum-Environnement. Obwohl an der Basis im Bereich der fassbaren Realität fotografiert, verwandeln sich die Wasser-Bilder in der Installation zur strukturellen Erscheinung ihrer selbst. Dieses Moment des Sichtbaren, Fassbaren betont der Künstler zusätzlich durch Gips-Skulpturen / Abgüsse von Tümpeln und Gefässen, welche in ihrer Oberflächen-Struktur dieselbe Bildlichkeit aufweisen wie das Wasser. Auch Mercurius Weisenstein ging in seinem computerbearbeiteten Video von Wasserbildern aus, dem Medium entsprechend, bewegten Bildern. Und so begegnen sich in der Installation statische und bewegte Projektionen als zwei Aspekte von ein und demselben. Allerdings zeigt Weisensteins an die Raumwand projiziertes Video nur bedingt Wasser, denn durch Vergrössern, Verlangsamung und Überlagern mit andern Bildsequenzen - vom Rotwein im Glas über pendelnde Kamerabewegungen bis zum simulierten Urknall - ist das ursprüngliche Bild aufgelöst in Raster, Licht, Schatten und Bewegung. Wellen, Impulse huschen über die Wand, dann wieder das Wasser und als Gesamteindruck stellt sich das Bild eines nie endenden Prozesses von Formation und Auflösung ein. Zur unwirklichen Stimmung im Raum, zum Gefühl, sich unter der Erde, in ihrem Innern zu befinden, trägt die monotone, rhythmisierte Musik, welche das zweite, von einem Monitor ausgestrahlte Videoband begleitet, nicht unwesentlich bei. Denn sie verwandelt nicht nur die Rhythmen der sich auf dem Bildschirm verändernden, computergenerierten Notate (~~Safe-Screen-Zeichen~~) sinnbildlich zu Klängen, sondern greift auf alle Rhythmen im Raum über und fasst sie zum Ganzen, sich gegenseitig Spiegelnden, zusammen.

Parallel
lauf

Screen-Saves-Zeichen