

BLICKE ZURÜCK IN DIE OFFENHEIT NACH VORN (ODER DIE GROSSE UMARMUNG)

Ansprache zur Retrospektive von AL MEIER in der IG Halle, Alte Fabrik, Rapperswil
26. November 2004

„Ich habe mit Malerei angefangen und habe mich zum Skulpturalen entwickelt und nun bin ich dabei, mich wieder zur Malerei hinzuwenden. Aber es ist eine andere Malerei, in der sich die Substanz von Farbe und Form auflöst in eine Erscheinung des Lichtes.“ Wir stehen vor den schwarz gerahmten Bildkästen, der neuen bisher ungezeigten Werkgruppe der *Streiflichter*, und Al Meier sinniert über die schwebenden Farbräumen wie sich die Geometrie des Raumes und die Textur der Oberflächen einer Einordnung entziehe und wie das Nahe als ungreifbare Entfernung erscheine: „so near, so far.“

Die Erscheinung der Bildkästen konnotiert einmal urbane Seherfahrungen suggestiver Werbestrategien: wir assoziieren hell leuchtende Palmenstrände, gestylte Models, Luxusuhren, die begehrliehen Blicke im Halbdunkel der Parkhäusern oder Airports auf sich ziehen. Im künstlerischen Kontext der 80er und 90er Jahre liesse sich vor allem auf die Lichtkästen mit den Grossbilddias des kanadischen Fotokünstlers Jeff Wall verweisen.

Al Meiers Bildkästen hingegen kommen ohne Fluoreszenzröhren aus. Die *Streiflichter* verstehen sich vielmehr als experimentelle wie innovative Paraphrasen von Malerei. Es ist allein das von vorn auftreffende, im Kastenraum sich sammelnde und von einer halbtransparenten Folie reflektierte Umgebungslicht, das über dunklem Grund die horizontal geschichteten Farbflächen des Kastenraumes als schwebende gleichsam atmende Farbfelder erscheinen lässt. Es geht um die Interaktion von Volumen und Fläche, von Nähe und Ferne, von Logik und Vision, um eine Transformation von Farbe, Licht und Geometrie in eine paradoxe Evidenz des Ungreifbaren.

Unvermutet spannt sich ein Bogen, der zurückreicht bis in die Anfänge, als 1976 der gerade 22-jährige seine erste Einzelausstellung in Zürich mit gesprayten Wolkenbildern die Enge des Bildgevierts in Ausblicke auf unbegrenzte Räume öffnete. Wolken als Phänomene der Wandlung, von Formfindung und Formaullösung. Die Weite der Blauräume wie eine Innenansicht der eigenen Offenheit, in die sich die Horizonte des Lebens und der Kunst als Sehnsüchte und Visionen des jungen Künstlers einschrieben.

Der Erfolg bleibt nicht aus. Stipendien von Stadt und Kanton Zürich, dreimal wird Al Meier das Eidgenössische Kunststipendium zugesprochen, Arbeitsaufenthalte in Rom und insbesondere 1982 in New York waren entscheidend für die künstlerischen Weichenstellungen.

Seine erste bedeutende Auftragsarbeit wurde die „Fliegende Zeichnung“ von 1982, eine ringsum mit farbigen Stahlseilen verspannte Dreiecksform im Aussenraum der Universität Zürich-Irchel. 1990 realisiert er für die Schweizerische Kreditanstalt Üetlihof in Zürich ein Environment aus Farbfeldmalerei, Reliefs und Wandobjekten, die als Quintessenz seines raumplastischen Vokabulars erscheinen. Meiers Sensorium für die suggestive Sinnlichkeit unterschiedlichster Texturen und Materialien als Faktoren künstlerischer Aussage zeigt sich auch in einer verwandten Installation von 1994 im Schweizerischen Bankverein in Lachen.

Doch zurück in jene Tage des Aufbruches und der vitalen Aneignung unterschiedlicher medialer Ausdrucksmöglichkeiten. Werfen wir einen Blick auf eine bisher kaum publizierte Fotoserie seiner aktionistischen Phase anfangs der 80er Jahre (Vitrine), in denen der Künstler vor kleinem Freundeskreis jeweils in unterschiedlichen Körperstellungen mit Atelierutensilien posierte. Neben einem an der Wand fixierten, unter der Last von Palette und Pinsel sich biegender Sägeblatt, sitzt der Akteur auf einem Stuhl. Seine Hand hält eine offene Schere, die dabei ist, den Faden des über seiner Stirne schwebenden Hammers zu durchschneiden. Im nächsten Augenblick, wenn der Kopf nicht blitzschnell reagiert, wird die *Inspirationsmaschine* ihr Opfer finden.

Vor einer Ziegelsteinmauer der Performer in dramatischem Schlagschatten, äusserst konzentriert, mit freiem Oberkörper und gesenktem Blick: Die Rechte umfasst einen lotrecht gehaltenen Pinsel wie ein Samurai den Schaft eines Schwertes, dessen Spitze auf den Laib gerichtet ist. „Ich berufe mich auf den Krieger an der Front“, heisst es einige Jahre später in den Aphorismen von *Ungemalt*, das 1986 in der Edition Howeg erscheint.

In dieser Phase des New York Aufenthaltes kam es auch zu der provokativsten Aktion Al Meiers, in welcher der Künstler sich an die Staffelei gekreuzigt mit Palette anstelle der Dornenkrone präsentierte. Das 2'30m

hohe *Tribute*, auf Leinwand aufgezogen, war lange Zeit verschollen und kam unlängst durch Zufall im Centre Pasqu'art wieder zum Vorschein.

Haben wir es hier mit einer weiteren avantgardistischen Attacke auf die christliche Kirche zu tun wie etwa Louis Bunuel in *L'âge d'or*, dem ein halbes Jahrhundert verbotenen surrealistischen Skandalfilm, oder wie Josef Felix Müller in seinem neo-expressivem Gemälde der Kreuzigung einer Frau aus den 80er Jahren? Wenn sich auch blasphemische Konnotationen einstellen mögen und die Christus-Metapher pathetischer Aufladung kaum entgehen mag, freigeistige Subversion auf das Macht- und Glaubenssystem katholische Kirche scheint mir primär nicht intendiert. Wir lesen die Performance des jungen Künstlers, der seine Berufung auch als „Tribut“ erfährt im Sinne von Selbsterkenntnis und Selbstaufgabe als unabdingbaren Prozess schöpferischer Herausforderung. „Die Schöpfung selbst sucht ihre Opfer“, heisst es an anderer Stelle in *Ungemaltes*. In eine vergleichbare Richtung weist auch eine Aussage von Josef Beuys: „Ich ernähre mich, indem ich mich verschwende.“

Aufgebrochene Geometrien...

Es gibt keinen „Stil“ und keine „Stile“ mehr. Eher könnte man von Sprachfragmenten und trendigem Overcross sprechen, die nach den Implosionen der Avantgarden bereitstehen in den Regalen der Postmoderne. Am neo-expressiven Konzert der schwingenden Pinsel und aufgestellten Schweife am Ende der 70er Jahre hat Al Meier nicht partizipiert.

Seine Imagination in der Formulierung bildnerischer Räume umkreist eher aufgebrochene geometrische Ordnungen. Elementarzeichen wie Kreise, Dreiecke, Quadrate, Kreuze, T- und H-Formen finden sich in symmetrischen Kompositionen oder, charakteristischer noch, in frei flottierenden Fügungen. Metaphern, Zeichen, Bänder und Flächen als bildnerische Elemente taktile Räume in den Überschneidungszonen von Konstruktion, Rhythmus, Farbe, Geometrie und Semantik. Sprachfindung als Inkarnation von Vision und Idee im Widerstand von Medien und Material, als Aufmischung und Aufreibung eingefahrener Sehgewohnheiten.

In fast allen Phasen seines Schaffens finden sich vergleichbare raumplastische Signifikanten.

Entscheidender ist, dass diese konstruktiven „Topoi“ - die in Verbindung mit Werkstoff, Ausmassen und Ausformungen enorm differieren - bildnerische Kraft und lapidare Evidenz ausstrahlen. Seine „geometrischen“ Sprachmittel orten sich, wenn wir weit ausholen, im Umkreis von Bauhaus und Suprematismus. Näher noch reiben sie sich am amerikanischen Post-Minimalismus wie den neo-geometrischen Tendenzen zu Beginn der 80er Jahre (Blinky Palermo, Imi Knoebel).

Wie manche Künstler und Philosophen seiner Generation scheint Al Meier geometrischen Absolutheitskonzepten Skepsis entgegenzusetzen. Raster und rechter Winkel als pars-pro-toto einer architektonischen Form, einer kulturellen Identität werden nicht vermieden noch verdrängt, sie werden aber bestritten als kohärentes Modell und als universales Gleichnis einer zivilisatorischen Mentalität. Die strengen Strukturen seiner Zeichnungen, Bilder, Skulpturen und Objekte stehen vielfach mit frei schwingenden Linien, Bogenformen und labyrinthisch verschlungenen Bändern in kompositorischer Spannung. Über ihre formalen Funktionen hinaus assoziieren diese „amorphen“ Signa Bereiche von vegetativen Lebenswelten und naturhaften Energien. Eine seiner Zeichnungen etwa zeigt ein Achsenkreuz, das von einer weich fliessenden Linie umspielt wird: eine lapidare visuelle Formulierung des fundamentalen Dualismus, der die grossen Konnotationen von Geometrie, objektiver Vernunft, Zivilisation mit dem Bereich naturhafter Lebenskräfte in Verbindung setzt. Die Natur kenne keine rechten Winkel, heisst es.

Das Bild mit dem Raum verbinden...

... den Raum mit dem Bild. Al Meiers Intention, die Ausdrucksform der Linie im dreidimensionalen Bezugssystem zu erproben, zieht sich seit anfangs der 80er Jahre als Ariadnefaden durch Zeichnungen, Bilder, Skulpturen und Installationen. Im Energieaustausch und im Transfer der verschiedenen Medien sucht er die flachen Gattungen in Grenzbereiche dreidimensionaler Raumverhältnisse zu erweitern. Umgekehrt setzt er in den raumplastischen Medien zeichnerische und pikurale Akzente. Vergleichbar chemischen Prozessen, ändert sich je nach Medien und Material der Aggregatzustand seiner Ausdrucksmittel.

Al Meier hat Innenräume mit Bändern verspannt, um ihr gewohntes Durchgehen zu erschweren und bewusster Wahrnehmung freizusetzen wie programmatisch 1980 im Kulturhaus Palazzo als er den Ausstellungsraum kreuz und quer mit einem 160m langem Gummiseil verspannte. Mit einem Minimum an Material wurde ein komplexes Gefüge von Subräumen geschaffen, die den Besucher zu Umwegen und vorgegebenen Passagen nötigen und von Schritt zu Schritt in wechselnden Überschneidungen als

veränderndes Raumbild dardun. Ein multiples raumplastisches „Bild“ entstand, dessen wechselnde Erscheinung sich in dynamischer Relation mit dem Standort des Wahrnehmenden verschob. Vergleichbar hat er den zeichnerischen Raum mit Linienzügen vernetzt, als ob er das unbesehene Durchdringen der Bildhaut hindern möchte. „Die Netzhaut ist die Fanghaut“, heisst es in „*Ungemaltes*“ . Die Idee einer elastischen Zeichnung konkretisiert sich seit Mitte der 80er Jahre in einer Werkgruppe von mit Gummibändern oder mit Veloschläuchen umspannten Skulpturen und Reliefs. „Die Erkenntnis, dass die Leere das Volumen, die Form bestimmt, liegt den Gummibandobjekten zugrunde. Später fand ich im Luft gefüllten Fahrradschlauch ein Material, das der Linie einen organischen Ausdruck vermittelte. Die Formen scheinen zu atmen.“

Silhouetten und andere Bilder vom Selbst

Al Meier hat eine ganze Reihe von Selbstbildnissen geschaffen, die sich kaum als Selbstportraits im klassischen Sinn, eher als allegorische Verweise oder als Spuren des Selbst lesen. Schon in den frühen Installationen wurden flache Silhouettenformen Teil raumplastischer wie metaphorischer Beziehungen. Der kippende oder am Boden liegende Körperumriss evoziert Raum und Zeit des Menschen: Ecce Homo. Zwei Phasen des Fallens: Die ungewisse Gegenwart und die vorweggenommene Zukunft wie in der schon erwähnten Liestaler Installation mit der Raumvernetzung. Das Gummiband verspannte Labyrinth als Lebensweg an dessen Ende man einer Körperform aus Schnittblumen gewahr wurde. Oberhalb des Blumenkörpers schwebte ein aus Draht geformtes Gegenstück, als sei es die dem Laib entstiegene Seele. Auch in den späteren Installationen sind Silhouettenfiguren raumplastische Zeichen menschlicher Präsenz. Ihre „Füllung“ wechselt von mal zu mal. Sie wurden aus gerolltem Zeitungspapier realisiert, dann sind sie aus Holz und Mischmaterialien gebildet. Oder es sind reine „Leerformen“, die einzig durch ihre Kontur definiert sind. Doch stets zeigen sie die gleiche Grösse und den gleichen Körperumriss eines am Boden liegenden Mannes mit angelegten Armen.

Ahnbar wird, dass die Umriss der Figur von der Körpergestalt des Künstlers abgeleitet sind. Über das Memento Mori hinaus scheint die Projektion der eigenen Körperumrisse auch anzuspielen auf die Magie des Schattenwurfes als Urerfahrung des Selbstbildnisses. Leise begibt sich der Künstler ins Werk, hat Teil an ihm als distanzierte „Kunstfigur“, stellt sich dar, nicht in exhibitionistischer Gebärde, sondern im Eingeständnis und der Gewissheit seiner Endlichkeit.

Dr. Volker Schunck