



SINGEN

SkulpTour



Kunst im öffentlichen Raum Singens

Skulpturen, Wandbilder, Glasfenster und
Public Art-Projekte
von 1928 bis zur Gegenwart

Mit Texten von
Andreas Gabelmann und
einer Einleitung von Christoph Bauer

Kennen Sie die Leuchtschrift am Singener Rathaus?
Ist der „Hauser-Brunnen“ mehr als ein Brunnen?
Und wieso liegen im Singener Stadtpark goldene Äpfel?

Hier geht's um die Kunst vor Ort!
Wo finde ich sie?
Was ist zu sehen?
Was soll das?

Und überhaupt:
Was ist Kunst im öffentlichen Raum?

Machen Sie sich auf die ‚SkulpTour‘ und entdecken Sie Kunstwerke
außerhalb des Museums! In öffentlich zugänglichen Räumen
und im Außenraum der Stadt Singen...

SINGEN

Kunst im öffentlichen Raum Singens

Skulpturen, Wandbilder, Glasfenster und
Public Art-Projekte
von 1928 bis zur Gegenwart

Mit Texten von
Andreas Gabelmann und
einer Einleitung von Christoph Bauer

*Nun dürfte klar sein,
dass schließlich die heutige
öffentliche Kunst nicht
darin besteht, unter dem
Etikett der vielgesichtigen,
zeitgenössischen Kunst
das dreihundertsiebenund-
fünfzigtausendste Männeken
Piss aufzustellen.*

Daniel Buren

Christoph Bauer

Was geschieht, wenn die Kunst nach draußen geht?

Immer dann, wenn ein Kunstwerk die schützenden Räume eines Ateliers, eines Museums oder einer Galerie verlässt und nach „draußen“ in den öffentlichen Raum geht, verändern sich die Bedingungen, unter denen es wahrgenommen wird. Zuvor ist die Situation eindeutig: Gegenstände, die sich in Räumen befinden, die der Präsentation von Kunst dienen, sind zuerst ästhetische Objekte. Der Betrachter, der diese Räume aus freien Stücken aufsucht, weiß letztlich, dass es sich bei den unter spezifischen Bedingungen ausgestellten Arbeiten um Kunstwerke handelt. „Innen“ sind es zuerst die ästhetisch-künstlerischen Zusammenhänge und Kriterien, unter denen Kunstwerke betrachtet, nachvollzogen und beurteilt werden.

Sicher, die geschilderte Rezeption eines Kunstwerks im Museum der Moderne ist idealtypisch konstruiert. Dennoch vermag diese Konstruktion den Unterschied gegenüber der Wahrnehmung eines Kunstwerks im öffentlichen Raum zu verdeutlichen. „Draußen“ ist das Kunstwerk eingebettet in eine „Gemengelage“. Ganz gleich, ob es sich nun um ein öffentliches Gebäude, um einen Raum mit öffentlichen Funktionen, um eine Fußgängerzone, einen Park oder andere Bereiche des Außenraums handelt – hier konkurrieren immer schon zahlreiche Gruppen und Interessen um den Ort des Kunstwerks, durchmengen sich unterschiedlichste Funktionen und Nutzungen. Der abgrenzende Primat des Ästhetischen gilt „draußen“ nicht. Politische, wirtschaftliche, architektonische, stadtplanerische oder gartenbauliche, praktische und verkehrstechnische, aber auch soziale und symbolische, repräsentative und kommunikative,

weltanschauliche und mitunter religiöse Funktionen und Interessen sind gegeben und vor Ort zu berücksichtigen, wenn ein Kunstwerk im öffentlichen Raum platziert und gesehen werden soll. Zumeist ist der öffentliche Raum auch nicht „leer“ und „neutral“ wie der „weiße Würfel“ Museum, sondern angefüllt nicht nur mit Architektur, sondern auch mit zahlreichen Verkehrs- und Hinweisschildern, Reklametafeln, Straßenlaternen, Pflanzentrogen, Sitzgelegenheiten usw., d.h. mit Gegenständen des „urban design“ durchsetzt. Im öffentlichen, meist städtischen Raum ist ein Kunstwerk fast immer ein Objekt unter vielen. Und der „Betrachter“ ist dort nicht Teil einer explizit an Kunst interessierten Teilöffentlichkeit, sondern zuerst Bürger, Kunde, Steuerzahler, Spaziergänger, Tourist, Verkehrsteilnehmer, Bauherr oder Anwohner, d.h. eine Person, die eher en passant mit Kunst in Berührung kommt. Nicht nur Kunstwerke, sondern zahllose Objekte und deren Gestaltung treten „draußen“ hinter vermeintlich dringlicheren, unwirtschaftlichen „Notwendigkeiten“ zurück. Vor diesem Hintergrund erscheinen vielen Planern, Entscheidungsträger und Bürgern ästhetische Zusammenhänge vernachlässigbar. Doch bereits unsere alltägliche, erst recht unsere touristische und historische Erfahrung belehren uns eines Besseren. Wo wir uns wohlfühlen, wo es uns gefällt, da gehen wir gerne hin, halten wir uns gerne auf. Und wenn wir uns an gelungenen urbanen Orten umschauen – ganz gleich, ob es sich dabei nun um historische, moderne oder zeitgenössische Orte handelt –, dann werden wir gewahr, dass deren Stimmung und Ausgewogenheit immer mit der spezifischen Gestaltung dieser Orte, nicht selten auch mit Kunst zu tun

haben. Es handelt sich eben nicht nur um bloße Anhäufungen von Formen, Farben, Materialien, Maßen, Proportionen usw., sondern um gewachsene oder gestaltete Bezüge und Verhältnisse. Das Gesamte ist mehr als die Summe seiner Teile. Ästhetisch-künstlerischen Fragen kommt folglich gehöriges Gewicht zu.

Warum aber ist es heute – vermeintlich – so schwierig, Kunst in die Gestaltung des öffentlichen Raums einzubeziehen? Warum findet moderne Kunst „draußen“ nur schwer ihren Ort? Vielleicht, weil die Geschichte der modernen Kunst im Außenraum sich schreiben lässt als eine Geschichte der Distanzierung und folgenden, gewandelten Wiederannäherung an den Ort ihrer Präsentation. Die Geschichte der modernen Plastik seit Rodin ist, darin Teil der gesamten Kunst der Moderne, wesentlich eine Geschichte der Revolte gegen alle angetragenen Zwecke. Früh schon zeichnet sie sich durch ihre Ortlosigkeit und durch formale Unabhängigkeit aus. Ihre in vor-moderne Zeiten und Gesellschaften selbstverständliche Bindung an für sie bestimmte Anbringungs- und Aufstellungsorte (Bauplastik, Altarfigur, Gartenstatue usw.), an vorgegebene Auftragsverhältnisse und Präsentationsweisen (Sockel), d.h. an jahrhundertealte Aufgaben und Funktionen religiös-aristokratischer, bürgerlicher oder historisch-politischer Repräsentation (Standbild, Denkmal, Büste usw.), hat die Bildhauerei um 1900 abgestreift. Die moderne Plastik ist eine autonome Erfindung und Setzung des Bildhauers geworden; eine freie Gestaltung eigenen Rechts. Zur Folge hatte diese Autonomie, dass die moderne Plastik zunehmend nur noch aus sich selbst, d.h. aus der immanenten Logik ihrer Formbeziehungen entwickelt

wurde. Damit war sie immer notwendiger auf solche Aufstellungsorte angewiesen, an und in denen ihre ästhetisch-formalen Qualitäten deutlich wurden.

Seit den sechziger Jahren, in denen der gesellschaftliche Begriff der Öffentlichkeit eine für die Kunst neue und zentrale Bedeutung gewann, entzündete sich an dieser Autonomie, die nun als Isolation verstanden wurde, Kritik. Der bloße Transfer moderner, meist abstrakter Plastiken in den Außenraum oder an Bauten, wo sie, beliebig und austauschbar positioniert, „als bloße Möblierung des städtischen Alltags ihr kulturelles Umfeld reflexionslos ignorieren“ (Hubertus Butin), hatte sich als unbefriedigend herausgestellt. Kritiker sprachen zugespitzt von „Plumpsskulpturen“ (drop sculptures) und „unerwünschten Monumenten“. Hinzu kam die leidige Praxis, architektonische und städtebauliche Sünden mit Kunst kaschieren zu wollen. Da Künstlern kaum je Mittel und Kompetenzen eingeräumt wurden, waren die Ergebnisse solcher „Verschönerungen“ vielfach niederschmetternd; ja sie nährten die Vorbehalte gegen „die“ moderne Kunst. Dass deshalb vor dem Hintergrund neuer Konzepte zu Stadtentwicklung und neuer Urbanität, von Land und Minimal Art immer mehr Künstler nach Formen einer neuen, relevanten Kunst im öffentlichen Raum suchten, verwundert nicht. Dazu beigetragen die Untersuchung von Konflikten, in deren Verlauf die Aufstellung von Plastiken von einer größeren Öffentlichkeit als unzulässige Usurpation eines Raums erfahren wurde, der vermeintlich allen gemeinsam und vielen Interessen zugänglich sein sollte. Fortan suchte, häufig in Form von Projekten und Interventionen, eine neue Künstlergeneration

nach Wegen und Strategien, Kunst wieder öffentlich (wirksam) werden zu lassen und ihr im Außenraum einen neuen Ort und Stellenwert zu geben, ohne ihre Modernität und Autonomie preiszugeben.

Als Schlüsselbegriffe für eine Kunst, die auf einen konkreten Ort reagiert und sich dabei nicht nur formal, sondern auch funktional und / oder inhaltlich mit diesem befasst, d.h. sich mit diesem untrennbar verbindet, haben sich die Begriffe „Ortsbezug“ und „Ortsspezifität“ (site specificity) etabliert. Erst das Eingehen auf den vor Ort recherchierten Kontext und auf Fragen der Präsentation führte zur Wiederaaneignung des Öffentlichen durch die Kunst. Das Spannungsfeld zwischen vorgefundener Situation und überdachter Intervention sowie die nicht länger nur aus dem Personalstil des Künstlers, sondern auch aus der kritischen Analyse des Ortes abgeleitete Form bestimmen das ortsspezifische, situationsbezogene Kunstwerk. Das mögliche Spektrum umfasst sowohl bildhauerische, malerische und installative Arbeiten, die dauerhaft oder auf Zeit mit einem Ort verbunden sind, als auch projektbezogene oder aktionistische Interventionen, die als Ereignisse auf Beteiligung angelegt sind.

Die vielen Begriffe, die seit den fünfziger Jahren für die Kunst „draußen“ gefunden wurden – „Kunst am Bau“, „Kunst im Außenraum“, „Kunst im öffentlichen Raum“, „public art“, „new genre public art“ usw. – bezeugen den hier nur angedeuteten Einstellungswandel. Es versteht sich von selbst, dass sich die „public art“, wie alle Kunst, längst erweitert und seit den sechziger Jahren aus klassischen Vorgaben, Formen, Materialien und Größenmaßstäben der

Bildhauerei gelöst hat. Heute werden fast alle Mittel und Medien genutzt. Ja, mitunter verliert die Kunst „draußen“ ihren Kunst- bzw. Objektstatus, so dass sie sich in vorgegebene Situationen gewissermaßen einschleicht. Während sie von informierten Bürgern dann zusätzlich als Kunstwerk wahrgenommen werden kann, ist sie für andere „nur“ Gegenstand oder Angebot zum Gebrauch. Angesichts aktueller Diskussionen, wer künftig öffentlich-urbane Räume kontrolliert und über sie verfügt, suchen einige Künstler den öffentlichen Raum als einen demokratisch gedachten Raum neu zu überdenken bzw. mit ihrer Intervention allein und / oder zusammen mit Beteiligten, z.B. mit Anwohnern, zu gestalten. Zu konstatieren ist, dass das gewandelte Selbstverständnis die Zusammenarbeit der Künstler mit Architekten und Planern verändert und Teile der Öffentlichkeit wieder an die Moderne herangeführt hat. Obwohl seit den neunziger Jahren auch das Konzept der Ortsbezogenheit Kritik erfährt, weil es zur einseitigen Spezialisierung von Künstlern und zur „Festivalisierung“ der Städte beitrug, so hat es sich doch als ein Modell der Wahrnehmung zur Gestaltung des Öffentlichen bewährt.

In Singen lässt sich die Entwicklung öffentlicher Kunst seit den fünfziger Jahren bis heute vielfach wie in einem Brennglas verfolgen. Auch hier reicht das Spektrum von bloßen kunstgewerblichen Applikationen, von der Kunst am Bau und der autonomen, im Außenraum aufgestellten Plastik bis hin zu komplexen Interventionen, die im Rahmen von Projekten und Bauten für konkrete Orte entwickelt wurden. Auf die Darstellung temporärer Projekte im Außenraum und experimentellen Räumen (z.B.: Altes Umspannwerk),

die es auch in Singen gibt, wurde in dieser Publikation verzichtet. Ausgewählt und beschrieben wurden solche Arbeiten, die, zumindest grundsätzlich, auf Dauer angelegt, für jeden Bürger und Besucher zugänglich und beim Gang durch die Stadt erreichbar sind. Die Nummerierung der Kunstwerke in dieser Publikation entspricht der Nummerierung der Informationstafeln, die „draußen“ bei den Kunstwerken angebracht sind. Dr. Andreas Gabelmann hat seine Werkbetrachtungen in dieser Publikation gegenüber den Tafeltexten erweitert um Hinweise zur Biographie der Künstler, um Informationen zur kunsthistorischen Einordnung, zum historischen Kontext und zum künstlerischen Umfeld, aber auch zu den Entstehungs- und Auftragsbedingungen der Kunstwerke. Im Zentrum aller Texte steht jedoch der Ortsbezug der jeweiligen Arbeit. *SkulpTour* will Verständnis wecken – nicht nur für das Kunstwerk, sondern auch für dessen Ort. Daniel Buren, ein bedeutender Vertreter der „public art“, der unvermindert davon überzeugt ist, dass die Kunst die Straße erobern kann, schrieb: „Intuition allein genügt nicht, Kenntnisse allein ebenso wenig. Der Betrachter muss erfinderisch sein, sich vorantasten, seinen Weg erfinden, so wie der Künstler nach seinem eigenen sucht.“ Wenn *SkulpTour* Ihnen auf den Weg hilft, so erfüllt diese Publikation ihren Zweck. 

1

August-Ruf-Straße

Erich Hauser (1930–2004)

O.T. (Stele 2/84-85), 1984/85

Edelstahl

1200 x 230 x 230 cm



Als Teil eines neuen Innenstadtkonzeptes und als Jubiläumsgeschenk der Sparkasse Singen anlässlich ihres 100jährigen Bestehens wurde 1985 die monumentale Metallplastik des renommierten, aus Rottweil stammenden Bildhauers Erich Hauser in der 1984 eröffneten, zuvor monotonen Fußgängerzone aufgestellt. Bereits 1980 hatte die Sparkasse bei Hauser die Wandskulptur „1-79/80“ für ihre Schalterhalle in Auftrag gegeben. Die über quadratischem Kern hochaufragende Stahlstele markiert als weithin sichtbares Raumzeichen den belebten Kreuzungspunkt der August-Ruf-Straße und der Hadwigstraße. Die ruhende Statik und kompakt geschlossene Streng der 12 Meter emporstrebenden, pfeilerartigen Freiplastik wird an zwei Stellen von spitzwinklig zersplitterten, scharfkantigen Flächenformen gleichsam von innen heraus aufgebrochen. An diesen turbulenten Brennpunkten öffnet sich die kühle Ästhetik der Edelstahlskulptur mit expressiver Dynamik geradezu explosiv in den Außenraum und tritt in aggressiven Dialog mit der Umgebung. Die verschiedenen Bewegungsrichtungen der rasant ausgreifenden Formfragmente nehmen Bezug auf die lebhaftige Kreuzungssituation im innerstädtischen Gefüge.

Innerhalb der Werkentwicklung von Erich Hauser dokumentiert die Singener Arbeit die Abkehr von den bis dahin vorherrschenden Säulen- und Röhrenformen der 70er Jahre und das beginnende Übergreifen der hermetischen plastischen Gestalt auf den Umraum. Kraftvoll manifestiert sich der Formprozess zwischen monolithisch anmutender Statuarik und vital hervorstoßender, dekonstruktivistisch inspirierter Dynamik. Der gestalterische Wandel entsprach Hausers Vorstellung von der formalen Dominanz seiner Plastiken über die Wahrnehmung von Räumen und Plätzen. Technische Präzision, exakte und materialgerechte Verarbeitung sowie die optische Wirkung des rostfreien Edelstahls prägen im Zusammenspiel mit den Wasserkaskaden den besonderen Ausdruckswert der Freiplastik. Das helle Aufschimmern der blanken Metalloberflächen bei Sonnenlicht verleiht der Arbeit einen immateriellen Wirkungsgehalt, läßt sie leicht und transzendent erscheinen. Unter bewölktem Himmel gewinnt die Plastik an Masse und Gewicht, wirkt wuchtig und schwer. Die Arbeiten von Hauser verweigern sich strikt einer Anpassung an den Ort ihrer Aufstellung. Sie verstehen sich als autonome, stets aus der reinen Form heraus gewonnene Objekte.

Hauser führte damit konsequent die in den 60er Jahren entwickelte Idee absoluter Kunst in den Außenraum fort. Demgemäß wurde auch die Singener Arbeit nicht für den Aufstellungsort konzipiert. Erst durch die pointierte Platzierung inmitten der Fußgängerzone wurde ein bestimmter Punkt als besonderer Ort definiert. Symbolwirksam und zeichenhaft sollte die „neue Mitte“ Singens mittels einer Großskulptur, die ebenso in die Ferne wie in die Nähe ausstrahlt, besetzt werden. Durch Hinzufügen des runden Wasserbassins mit umlaufenden Steinbänken als Sitzgelegenheiten gewann die zuvor zweckfreie Plastik an funktionalem Nutzwert und damit zugleich an Akzeptanz in der Bevölkerung. In der vom Strom der Passanten durchfluteten Achse der Einkaufsmeile entstand eine Stätte

der Kommunikation, ein beliebter Treff-, Orientierungs- und Ruhepunkt, an dem soziale Kontakte geknüpft und gepflegt werden. Die Anerkennung in den Reihen der skeptischen Bürgerschaft wurde außerdem dadurch befördert, dass in der Industriestadt Singen eine Vertrautheit im handwerklichen Umgang mit akkurater Metallverarbeitung existiert. Somit wirkte der industrielle Geschichts- und Erfahrungskontext der Stadt als günstige Rahmenbedingung für die Rezeption moderner Kunst im öffentlichen Raum. Schon bald hatte sich der Begriff „Hauser-Brunnen“ etabliert; die Stahlskulptur ist heute fester Bestandteil Singener Identität.

LITERATUR

Erich Hauser: Werkverzeichnis III, Plastik 1980–1990, hrsg. vom Institut für moderne Kunst Nürnberg, Nürnberg 1990 | Lothar Späth (Hrsg.): Erich Hauser, Werkverzeichnis, 2 Bde., Rottweil 2000 | Christoph Bauer: Wo ist Singens öffentlicher Raum? Stationen der Kunst im Singener Außenraum seit den fünfziger Jahren, in: Ausst. Kat. Hier Da Und Dort, Kunst in Singen, Darmstadt 2000, S. 68-69.

Guido Nussbaum (geb. 1948)

Achtung Bauarbeiten – Die Singener Variationen / Schilderbouquet, 2000

Siebdruck auf Aluminiumblech

29 x 29 x 29 cm (Schild), Höhe 400 / 350 / 300 cm



Im Zuge des internationalen Kunstprojektes zur Landesgartenschau schuf der in Basel lebende Künstler Guido Nussbaum die zweiteilig konzipierte Installation „Achtung Bauarbeiten“ und „Schilderbouquet“, bestehend aus insgesamt 20 gestalterisch überarbeiteten Signalschildern für Baustellen. Vier drehbar montierte Einzelschilder am Abgang der früheren Fußgängerunterführung begrüßen in ansteigender Staffelung den vom Bahnhof kommenden Besucher beim Eintritt in die Innenstadt. Die übrigen 16 Schilder sind auf der Verkehrsinsel am Kreuzungspunkt der Georg-Fischer-Straße mit der Güterstraße im Industriegebiet in einer großen Steingussvase zu einem monumentalen, weithin sichtbaren Bouquet arrangiert. Anstelle herkömmlicher Bauarbeiterfiguren zeigen die modifizierten Motive ungewöhnliche, aus dem allgemein bekannten Wahrnehmungskontext befreite und nicht länger auf die Hinweisfunktion für Baustellen bezogene Handlungen wie etwa „Bäumchen pflanzen“, „Nachdenken“ oder „Vögel beobachten“. Bei den Darstellungen greift der Künstler auf die bereits 1993 entworfene Arbeit „Die Basler Variationen“ zurück, wobei er, beziehend auf die Einladung der Stadt Singen, die Tätigkeit „In die Hände Spucken“ durch die Handlung „Singen“ ersetzte und die somit neu entstandene Schilder-Konstellation mit „Die Singener Variationen“ betitelte. Im Unterschied zu den amtlichen, im deutschen Straßenverkehr gebräuchlichen Schildern, auf denen der

Bauarbeiter von einem Schutthaufen flankiert wird, wählte Nussbaum die Schweizer Version mit jeweils zwei Schutthaufen als Basismotiv. Auch die unscharf konturierte Formgebung in der Art gepixelter Computer-Schemata artikuliert ein gezieltes Abweichen von den üblichen Schildertypen. Die technische Ausführung der Schilder übertrug Nussbaum den Singener Stadtwerken.



Die Abfolge der vier Kunst-Schilder am Eingang zur Fußgängerzone liest sich wie die illustrierte Bilderrzählung eines Bühnenauftrittes und betont dadurch die Portalsituation des Ortes: der „Sänger“ verweist auf den konkreten Ort der Installation, der „Pflanzer“ visualisiert den Wunsch, die Innenstadt zu begrünen, der Dritte scheint über Bauarbeiten nachdenken zu wollen, die Verbeugung des Vierten versteht sich als Dank an den Betrachter für die entgegengebrachte Aufmerksamkeit. Der zweite Werkteil präsentiert sich als ein überdimensionaler Strauss, der dem unaufhörlichen Verkehrsstrom der sogenannten „Automeile“ im Singener Süden entgegengesetzt wurde. Er fungiert als kritischer Kommentar auf den „Schilderwald“ und das anwachsende Dickicht der Verkehrszeichen, mit dem wir uns heute in zunehmendem Maße konfrontiert sehen.

Nussbaums Bild-Zeichen stiften Verwirrung, sie erscheinen mehrdeutig und rätselhaft. Im Kontext der Aufstellungsorte können wir sie nicht nach unserem einstudierten Erkenntnisprinzip von Sehen und Handeln entschlüsseln. Der Warncharakter und der Nutzen der Verkehrsregelung entfallen, die Figuren emanzipieren sich von ihrer Rolle als Träger und Übermittler

einer eindeutigen Botschaft und entwickeln stattdessen ein überraschendes, scheinbar widersinniges Eigenleben. Nussbaum pflegt einen ironischer Umgang mit Sehgewohnheiten und treibt ein irritierendes Spiel mit etablierten Wahrnehmungsmustern zwischen Alltagserfahrung und Kunstobjekt. Auf eine bekannte äußere Form überträgt er eine veränderte inhaltliche Darstellung und verweist damit auf die grundsätzliche Schwierigkeit, Bilder zu lesen und zu deuten. Kritisch hinterfragt wird die Bedeutung von Zeichen, die Wirklichkeit von Chiffren und die Wirkungsweise von symbolhaften Signalen im öffentlichen, urban geprägten Raum. Die installative Intervention untersucht mit listig-vergnüglischem Unterton Realität und Fiktion von bildabhängigen Informationen innerhalb der unterschiedlichen Rahmenbedingungen einer Fußgängerzone und einer Hauptverkehrsader. Zuletzt bleibt die Frage: Dürfen wir unseren Augen trauen?

LITERATUR

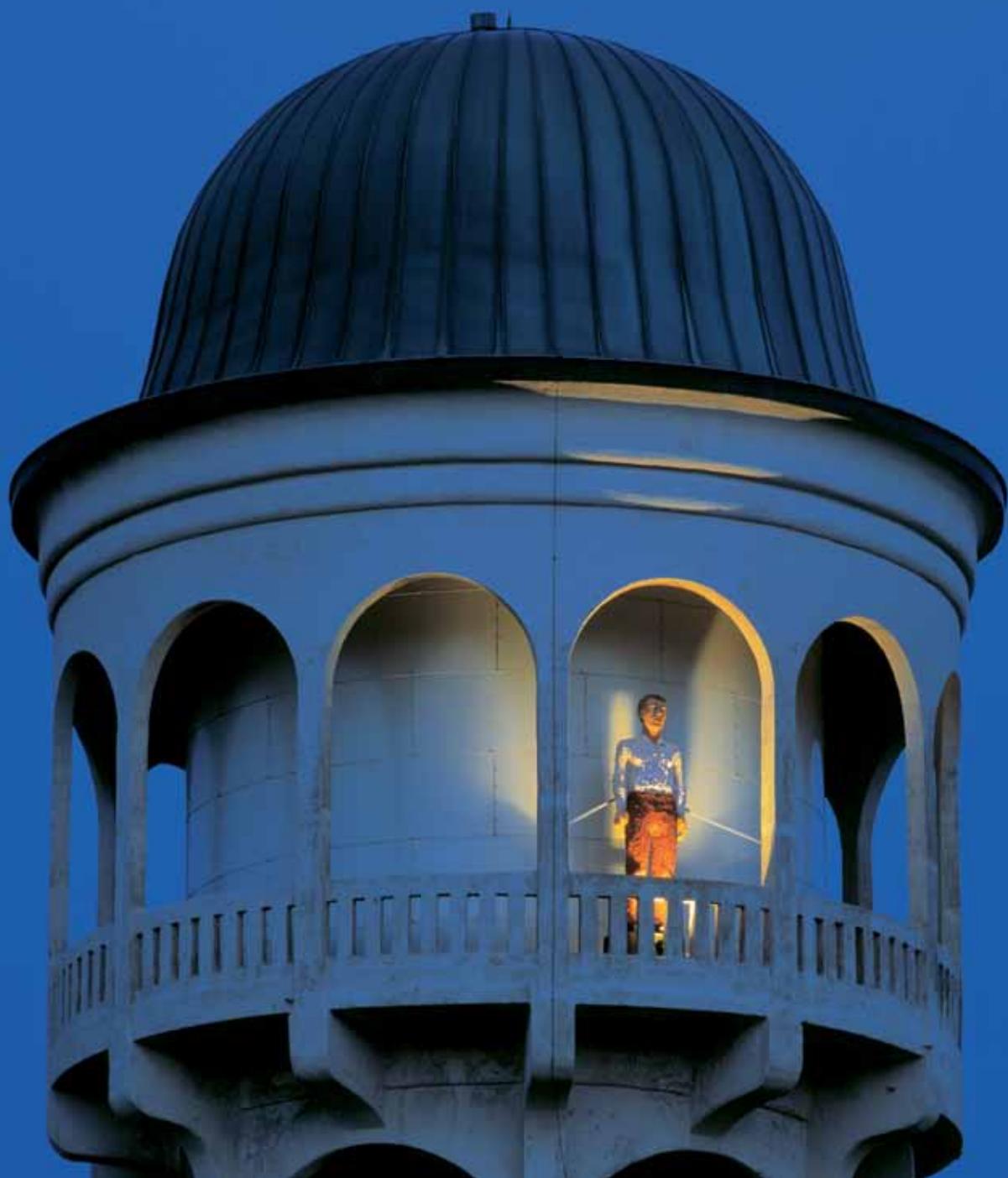
Christoph Bauer: Guido Nussbaum, „Achtung Bauarbeiten – Die Singener Variationen“ und „Schilderbouquet“, in: Ausst. Kat. Hier Da Und Dort, Kunst in Singen, Darmstadt 2000, S. 218-219.

Stephan Balkenhol (geb. 1957)

Männliche Figur, 2000

Holz, farbig gefasst

280 x 90 x 42 cm



Für das Kunstprojekt “Hier Da Und Dort” zur Landesgartenschau schuf der in Karlsruhe tätige Bildhauer Stephan Balkenhol die Holzplastik “Männliche Figur”. Der Alltagswelt enthoben und dem öffentlichen Stadtleben entrückt, wurde die stilisierte Einzelfigur im obersten Arkadengang des 1909 erbauten, seit 1990 denkmalgeschützten Wasserturms der Firma Maggi aufgestellt und blickt über Stadt und Land in die Ferne. Die unbewegliche Haltung, ruhende Pose und statuarische Strenge verleihen der Person mittleren Alters zusammen mit dem ungewöhnlichen, bauhistorisch bedeutsamen Aufstellungsort eine zeichen- und denkmalhafte Wirkung. Weißes Hemd, braune Hose und dunkle Kurzhaarfrisur verweisen sinnbildlich auf den neutralen Prototyp des anonymen, uniformen Durchschnittsmenschen unserer postmodernen Gesellschaft. Die überraschende Positionierung der überlebensgroßen Figur in turmartiger Überhöhung abseits der sozialen Realität, dem irdischen Geschehen gleichsam einem stummen Zeugen mahnend übergeordnet, schafft formale und inhaltliche Querbezüge zur traditionellen Bauplastik und erinnert an Pfeilerstatuen gotischer Kirchenfassaden.

Das der skulpturalen Installation zugehörige Fernrohr am Eingang der Scheffelstrasse ermöglicht die Nahaufnahme auf das in luftiger Höhe inszenierte Standbild. Bei näherer Betrachtung erweist sich die zunächst täuschend naturalistisch wirkende Formgebung als grobe und rohe Behauung der Oberfläche, welche die Plastik mit eigentümlicher Spannung und schroffer Vitalität erfüllt. Als charakteristisch für Balkenhols Arbeiten im öffentlichen Raum darf deren unerwartete Platzierung fernab der Alltagswirklichkeit gelten. In Singen nutzt die Figur den für Wartungsarbeiten vorgesehenen Laufgang des Turmes als effektvolle Bühne und zugleich als gigantischen Sockel für ihren Auftritt. Die sachlich-nüchterne, vormals lediglich funktionsbedingte Architektur wird damit zum Ort künstlerischer Erfahrung. Das Bauwerk - eine der frühesten Stahlbetonkonstruktionen in Deutschland und markantes Wahrzeichen für den Industriestandort Singen - erhält eine neue kontextuelle Bedeutung, der Arkadengang wird von Balkenhol tatsächlich als Aussichtsplattform definiert. Gleichzeitig rückt durch den plastischen Eingriff der öffentlich nicht zugängliche, gleichwohl allgemein bekannte und stadtbildprägende Turmbau wieder verstärkt in das Bewusstsein der Singener Bürgerschaft, wird zu einem irritierenden Blickpunkt im urbanen Gefüge und markiert seither einen festen Platz als Ort von Kunst in der Stadt. Die paradoxe Situation,



wonach der Betrachter die vermeintliche Aussicht nur indirekt über das Fernrohr und stellvertretend über die Holzfigur „genießen“ kann, er also vom Panoramablick ebenso ausgeschlossen bleibt wie die einsame Gestalt vom Geschehen in der Fußgängerzone, ist integraler Bestandteil der Arbeit. Balkenhol gelang eine unaufdringliche, wie selbstverständlich wirkende Synthese von Skulptur, Architektur und Umgebung. Sein lapidar wirkendes Werk schafft eine stille Beziehung zwischen innerstädtischem Treiben und nicht-öffentlichem Industrieareal.

LITERATUR

Ausst. Kat. Stephan Balkenhol, Über Menschen und Skulpturen, Center for Contemporary Art, Rotterdam 1993 | Stephan Balkenhol: Plätze, Orte, Situationen, Ostfildern-Ruit 1996 | Andreas Franzke (Hrsg.): Stephan Balkenhol, Vor Ort, Text, Interview und Werkverzeichnis, Ostfildern-Ruit 2001.

Im Zentrum des bildhauerischen Schaffens von Balkenhol steht die Darstellung des Menschen. Seine realitätsnah gestalteten, stets gleichförmig typisierten Figuren ohne individuelle Züge thematisieren nicht zuletzt die zunehmende Nivellierung im Erscheinungsbild des heutigen Menschen. Als temporäre oder dauerhafte Aufstellungsorte bevorzugt er abseitig gelegene, unzugängliche Plätze wie Flussläufe, Türme oder hohe Wände, von denen der Betrachter durch große Distanzen physisch ausgegrenzt bleibt. Durch die erzwungene Fernsicht auf die Skulpturen erfährt er den dazwischenliegenden, visuell zu bewältigenden öffentlichen Raum auf besondere Weise. Innerhalb der zeitgenössischen Kunst zählt Stephan Balkenhol zu den international bedeutendsten Vertretern figürlicher Holzplastik.

Peter Lenk (geb. 1947)

Paradiesbaum, 1997

Beton und Zementguss

Höhe 1200 cm



Der aus Nürnberg stammende Bildhauer Peter Lenk gehört zu den erfolgreichsten und zugleich umstrittensten Vertretern figürlicher Großplastik in Baden-Württemberg. Für den innerstädtischen Kreuzungspunkt von Scheffel- und Hegastraße schuf er 1997 die hochaufragende Monumentalskulptur „Paradiesbaum“. Unter dem vom Künstler gewählten Motto: „Das Mondäne zehrt am Heimatlichen“ illustriert die Freiplastik auf vier übereinander angeordneten, astartig in verschiedene Himmelsrichtungen ausgreifenden Ebenen mit hyperrealistisch modellierten und gleichzeitig karikaturhaft verfremdeten Figuren in Lebensgröße den Widerstreit zwischen vermeintlicher Weltläufigkeit und offensichtlichem Provinzdenken, zwischen den Verlockungen der Ferne und der Enge der Heimat. Lenk versteht seine mit hintergründigem Humor formulierte Arbeit als groteske Parodie auf unterschiedliche Vorstellungen und Wünsche, Hoffnungen und Sehnsüchte des Kleinbürgers: „Paradies ist heute für jeden etwas anderes. Eva möchte die elegantesten Schuhe in Singen tragen.

Der Hausmeister auf den Malediven nach schwarzen Prinzessinnen tauchen und die Vorzimmerdame einmal zur Blumenkönigin auf Boracay gewählt werden. Für die Alten wäre es paradiesisch, den Paradiesen nicht misstrauen zu müssen, für Amor mit seinen Liebespfeilen Bigotte zu treffen und für den Singener Bären nach dem Verbot der badischen Regierung von 1899 endlich wieder als ganzer Mann den Hegau beglücken zu können, um einen einzigartigen Wurf von Poppelel hervorzubringen. Das Werk heißt Frigidität und Impotenz.“ Weiterführend erklärte Lenk: „Nicht der mythisch-himmlische Sündenfall wird gegenwärtig: Eva mit Kühlhausapfel und Modeschuh, Adam mit karibischen Tourismusgelüsten. Vom Gipfel schießt Amor Pfeile gegen globale Bigotterie. Der beschwänzte Singener Wappenbär verheißt Heilung von Seelenkälte und Lendenlahmheit.“



Aufbau und Struktur der über einen zentralen Pfeiler emporstrebenden Betonkonstruktion erinnern formal an Lebens- oder Narrenbäume und schaffen dadurch inhaltliche Bezüge zu allegorischen Darstellungen der Lebensalter. Auf den einzelnen, brückenbogenartig anmutenden Stellagen sind die in Zementgussverfahren ausgeführten Personen theatralisch und weithin sichtbar in Szene gesetzt und erscheinen dem irdischen Geschehen, der sozialen Alltagswirklichkeit seltsam entrückt. Die betonte Nacktheit der Figuren und die Übersteigerung körperlicher Merkmale unterstützt das intendierte Bloßstellen der Charaktere. Lenks Skulptur versteht sich als ironisch-satirischer Bildkommentar zu lokalen gesellschaftspolitischen Verhältnissen, die Figuren sind zu sinnbildlichen Ausdrucksträgern von Sozial- und Moralkritik pointiert. Er verfolgt einen zynisch-moralisierenden Ansatz und zeigt sich bestrebt, dem Bürger weit über dessen Kopf- und Augenhöhe einen Spiegel vorzuhalten. Mit bissigem Unterton und anzüglicher Gebärde werden Ab- und Hintergründiges von Personen – darunter „drei versteinerte Stadträte“ (Lenk) – und von Ereignissen aus Politik, Kultur und Gesellschaftsleben der Stadt und der Region aufgedeckt und im öffentlichen Raum ausgestellt. Im Bodenseeraum bekannt wurde Peter Lenk vor allem durch die 1994 entstandene Monumentalfigur „Imperia“ für den Konstanzer Hafen.

LITERATUR

*Helmut Weidhase:**Imperia, Die Konstanzer Hafentfigur, Konstanz 1994*

Gerlinde Beck (1930–2006)

Lichtfugenstele, 1979/89

Edelstahl, farbig beschichtet

400 x 50 cm



Seit den 1960er Jahren zählt die Stuttgarter Bildhauerin Gerlinde Beck zu den führenden Vertreterinnen zeitgenössischer Metallplastik in Deutschland. Nach dem Studium an der Stuttgarter Kunstakademie und einer Feinblechenerlehre wirkte sie als Lehrerin für Formgebung an der Süddeutschen Kühlerfabrik in Stuttgart-Fellbach. Der Professorentitel des Landes Baden-Württemberg wurde ihr 1989 verliehen. Ihr umfangreiches Gesamtwerk wird dominiert von statuarischen, vorrangig für den öffentlichen Raum konzipierten Röhrenplastiken. Als bevorzugter Werkstoff erscheint polierter Edelstahl, dessen kühle Eleganz durch farbige Beschichtungen in warmem Rot-Orange kontrastreich gebrochen und zugleich lebhaft intensiviert wird.

Die 1979 entworfene und 1989 überarbeitete „Lichtfugenstele“ war zunächst temporär am Kreuzungspunkt August-Ruf-Straße / Schwarzwaldstraße aufgestellt, bevor sie ihren heutigen Standort vor dem Städtischen Kunstmuseum fand. Die schlichte, gegenstandsfreie Formgestalt der über flacher Sockelplatte schlank emporragenden Skulptur entwickelt sich aus dem vertikalen Wechselspiel zwischen Ummantelung und Kern, neutraler Außenhaut und innerer Masse. Dem matten Aufschimmern des abweisenden Edelstahls setzte Beck im Inneren die Materie, Energie und Licht suggerierende Signalfarbe entgegen.

Das leuchtende Kerngehäuse scheint die Röhrenform zu spalten, schiebt sich durch die gesamte Höhe der Plastik und drängt über den oberen Abschluß als Doppelstrang in den Umraum hinaus. Die knapp oberhalb des Zentrums positionierte runde Öffnung mündet in eine schmale Fuge. Beides gewährt Durchblicke, bricht die strenge Geometrie auf und markiert eine imaginäre Sichtachse entlang der Ekkehardstraße. Die nach oben über mehrfache Einschnürungen und stufenweise Verbreiterungen dynamisch rhythmisierte Vertikalität der abstrakten Stahlstele korrespondiert mit der hohen Gebäudefront des Kunstmuseums. Ein Kontrast stellt sich ein zwischen der weiten Fläche der monotonen Fensterfassade und der markanten Dreidimensionalität der zylindrischen Metallplastik. Figürlich-anatomische Assoziationen werden durch die schlanke Unterzone, den breiteren Rumpfbereich und die augenartige Öffnung geweckt. Die Ausformung der oberen Endpunkte erinnert an eine Stimmgabel, wodurch die Faktoren von Klang und Tonbildung in Ausdruck und Wirkung der Arbeit hineinspielen. Durch die Ehe mit dem Musiker Hans-Peter Beck beschäftigte sich Gerlinde Beck intensiv mit dem Thema Musik als erweiterte Erfahrung sinnlich-räumlichen Erlebens und synästhetischer Wahrnehmung.

Die Bildhauerin verstand ihre Freiplastiken stets als überdimensionierte „Raumzeichen“, die aus dem spannungsvollen Gegeneinander von koloriertem Kernvolumen und stählerner Röhrenschrift die Beziehung zwischen Innen und Außen, Materie und Raum, Geschlossen- und Offenheit thematisieren. „Das Formthema ist Schale und Kern“ erklärte Beck die gestalterischen Intentionen der Lichtfugenserie. Radikale Reduktionen auf stereometrische Grundelemente prägen die knappe, sachlich-nüchterne Skulpturensprache der Metallbildhauerin. Der bewusste Einsatz von Farbe als raumbildendes Phänomen dient zum einen dem demonstrativen Setzen eines expressiven visuellen Akzents und birgt zum anderen eine weiterführende Qualität als Schlüssel zum Emotionalen, als Gegenpol zum rationalistischen Erscheinungsbild der äußeren Form. Die Arbeit soll „von innen heraus erstrahlen und ausstrahlen“ (Beck). Wie bei den übrigen Arbeiten für den öffentlichen Stadtraum verfolgte Beck in der Singener Skulptur das Motiv der Durchdringung und Ergänzung von plastischem Körper und Außenraum, von Leichtigkeit und Schwere, Licht und Transparenz. Die Stele ist eine Leihgabe der Sparkasse Singen-Radolfzell an das Städtische Kunstmuseum Singen.

LITERATUR

Ausst. Kat. Gerlinde Beck, Retrospektive, Museum am Ostwall Dortmund 1977
Gerlinde Beck: Zeichen im Raum, Stuttgart 1990
Uwe Rüh u. Wolfgang Ziemer: Gerlinde Beck, Raum-Choreographien, Monographie mit Werkverzeichnis, 2 Bde., Ostfildern 1995.

Robert Schad (geb. 1953)

Singen 1995, 1995

Vierkantstahl, massiv 100 mm

Höhe 580 cm



Der aus Ravensburg stammende, heute im französischen Larians lebende Robert Schads zählt seit den frühen 80er Jahren zu den bedeutendsten deutschen Metallbildhauern der Gegenwartskunst. Mit Großplastiken im öffentlichen Raum feiert er vielerorts internationale Erfolge. Schads bevorzugter Werkstoff ist der massive, geschwärtzte Vierkantstahl, wie er auch in der Bauindustrie Verwendung findet. Ausgeführt als Auftragsarbeit der Firma Georg Fischer anlässlich des 100jährigen Firmenjubiläums und zum „Zeichen der Verbundenheit mit der Stadt Singen und ihren Bürgern“ wurde die filigran anmutende Freiplastik 1995 auf dem bis dahin monotonen Heinrich-Weber-Platz aufgestellt. Das ebenerdige, die elementare Wirkung der Skulptur beeinträchtigende Wasserbassin war ein Zugeständnis an lokale, kommunalpolitische Forderungen. Erst durch diese Maßnahme und die Hinzugewinnung weiterer Sponsoren konnte die Arbeit in ihrer heutigen Form realisiert werden.

Ohne Sockel und von geringsten Standpunkten ausgehend wachsen die grazil wirkenden Stahlstäbe aus dem Boden, greifen über vielfache Brechungen und Gelenkstellen als tänzerisch bewegte Linien Spuren in den Raum und entwickeln eine scheinbar schwere-lose, organisch-expressive Dynamik. Es entsteht der sinnliche Eindruck von Strecken, Beugen, Dehnen, Drehen und Greifen, von Zucken, Fallen, Steigen und Pulsieren. Schads kühne Formensprache entkleidet den tonnenschweren Stahl aller Masse und Trägheit, verleiht ihm spielerische Leichtigkeit und macht die lineare Gestalt zum gestisch motivierten Ausdrucksträger, der Assoziationen an Naturformen weckt und den Raum wie fragiles Astwerk durchstößt. Schad löst sich radikal von traditioneller Skulpturenvorstellung, er zeigt kein verdichtetes und den Raum voluminös verdrängendes Gebilde, sondern entwarf eine luftige Konstruktion, die zur Begehung des Platzes einlädt. Anstelle von statischem Volumen durchstößt die Linie als zeichenhaft abstrahierte „Raumschrift“ (Schad) kraftvoll und energisch, zugleich aber auch elegant und ätherisch den urbanen Stadtraum. Innerhalb des Ensembles entwickelt sich zwischen dem kleinen, rechts außen positionierten, freistehenden Element und den großen Teilen ein Kontrast zwischen kompakt geschlossener, blockhaft verdichteter und weitschweifend geöffneter, entmaterialisierter Form.

Die spezifische Qualität der Arbeit offenbart sich in deren Funktion als unmittelbar gestaltendes Element des Platzes, der sich vor dem skulpturalen Eingriff als leere, öde und unbelebte Freifläche präsentierte. Auf der Grundlage einer intensiven Auseinandersetzung mit den Bedingungen des Ortes reagiert Schads konstruktiv in den Raum eingeschriebene, gerüstartige Komposition auf situative, menschliche Bewegungen und fordert vom Betrachter eine dynamische Wahrnehmung, zwingt ihn geradezu zu einem Durchschreiten und Umhergehen. Ebenso antwortete die Plastik auf eine zum Zeitpunkt der Auftragsvergabe ungelöste, architektonisch schwierige und unbefriedigende Situation.

Der Wille zur Raumdurchdringung und Raumauflösung prägt Schads Verhältnis zur Architektur. Aufbau und Struktur seiner Plastik treten in Dialog zur umgebenden, rechtwinklig angelegten Blockrandbebauung. Der horizontal über Eck geführte „Querbalken“ folgt dem Verlauf der Gebäudefronten und öffnet die Skulptur optisch in Richtung auf das Stadtzentrum. Die vertikal emporstrebenden Teile korrespondieren mit dem Rhythmus der Pfeilerarkaden und der Höhenausdehnung der Fassaden. Die Skulptur verleiht dem Platz eine betonte Eigenart und steigert ihn zu einem körperlich und sinnlich erfahrbaren Ort. Es gelingt Schad, das Plastisch-Massige der Bildhauerkunst mit der heutigen Mobilität des Betrachterblickes zu verbinden.

LITERATUR

Ausst. Kat. Robert Schad, Skulpturen und Zeichnungen, Städtische Kunsthalle Mannheim 1993 | Ausst. Kat. Robert Schad, DANS, Badischer Kunstverein Karlsruhe 1999 | Ausst. Kat. Robert Schad, Museum für Neue Kunst, Freiburg 2001/02 | Christoph Bauer: Mobiler Blick – intervenierende Skulptur – bewegter Raum, in: Ausst. Kat. voyage, Jobst Tilmann – Malerei, Robert Schad – Skulptur, Kunst-Museum Ahlen 2002, S. 109-118.

Gerold Miller (geb. 1961)

Plan 2, 2000

Farbsiebdruck auf Aluminium

900 x 700 x 10 cm



Der aus dem Kreis Ravensburg stammende und in Berlin lebende Künstler Gerold Miller zählt zu jenen Vertretern „reduzierter“ Kunst, die jenseits aller Dogmatik Ansätze der Concept und Minimal Art zu neuen, überraschenden Lösungen führen. Ein zentraler Aspekt seines Schaffens sind Interventionen in den öffentlichen Raum. Seine Werke untersuchen stets das wechselseitige Verhältnis von Begrenzung und Motivwiederholung, von Leere und Fülle sowie von Bild, Wand und Raum. Für das Kunstprojekt „Hier Da Und Dort“ zur Landesgartenschau schuf Miller im Jahr 2000 an einem städtebaulich

und verkehrstechnisch neuralgischen Ort mitten im Zentrum von Singen die als Wandbildarbeit konzipierte Installation „Plan 2“. Ein greller Sternenglanz auf leuchtend rot-orangefarbenem Grund bildet das Modul der großen, auf Fernsicht abzielenden Wandskulptur. Mittels Farbsiebdruckverfahren auf insgesamt 100 Aluminiumkassetten aufgebracht und in dichter serieller Multiplikation über eine fensterlose Wandscheibe verteilt, entwickelt das so geformte Bildfeld eine extreme, beinahe aggressive Signalwirkung. Im Spannungsfeld zwischen Fläche und Relief sieht sich der Betrachter mit einem vibrierenden Pulsieren konfrontiert, das die Wahrnehmung durch unruhiges Vor- und Zurückspringen aktiviert und zugleich in höchstem Maße irritiert.

Die enorme Dichte der kraftvollen Motive verleiht der Wand einen flimmernden Glanz, erfüllt von dynamischem Rhythmus, der in seiner spezifischen Optik an das Ambiente von Diskotheken denken lässt.

Die Findung des Grundmotivs geht zurück auf eine 1995 gemachte Beobachtung des Künstlers während eines Arbeitsaufenthaltes in der polnischen Kleinstadt Piotrkow Trybunalski: auf einer großen Plakatwand waren die Freistellen mit jenen, in Massenproduktion vorgefertigten Motiven als Platzhalter besetzt. Das Sujet des diagonal ausstrahlenden Sternensplittes bannte seinen Blick und wandelte sich in seiner Vorstellung zu einem öffentlich markanten, dynamisch-aggressiven Raum-Bild. Durch das einem strengen methodischen Vorgehen unterworfenen gestalterischen Prinzip der seriellen Wiederholung gelang Miller eine Übersteigerung ins Monumentale und Dekorativ-Ornamentale. Scheinbar nahtlos und wie selbstverständlich, gleichwohl unübersehbar, fügt sich seine Arbeit in den umgebenden Kontext aus Werbetafeln, Reklameflächen und Hinweisschildern ein und schleicht sich als gigantische Werbe-Muster-Tafel in unsere Sehgewohnheiten ein. Die hochrechteckigen

Proportionen der Wand entsprechen einem klassischen Bildformat. Die zurückspringende Sockelzone exponiert die Wandfläche zusätzlich. Millers klare und einfache konzeptuelle Bildsprache reagiert auf die örtliche Situation des urbanen Raumes: nüchtern-monotone Architektur prägt die spröde Ästhetik des 70er Jahre-Gebäudes, der stetig flutende Verkehrsstrom an der Kreuzung Freiheitsstraße/Erzbergerstraße



degradiert den Eckpunkt zu einem anonymen Unort im Gefüge unserer Städte. Die Wahl von industriell vorgefertigten, für moderne Fassadenverkleidungen allgemein üblich gewordenen Aluminiumkassetten als Bildträger nimmt ebenfalls Bezug auf die Bedingungen des Ortes. Die jeweils 88,6 x 63,6 cm messenden Einzelkomponenten haben als plastisches Objekt eine Tiefe von 10 cm und ergeben damit einen dreidimensionalen Farbkörper, der die optische Wirkung eines vorgehängten Reliefs erzielt. Millers Arbeit verwischt die Grenzen zwischen Vorder- und Hintergrund, Kontur und Fläche, Bild-Objekt und Bild-Träger. Mit dem Singener Fassadenprojekt agiert er in der Zwischenzone von Bildkunst, Skulptur, Installation, Architektur und Umraum. Die vorangegangene Arbeit „Plan 1“ wurde 1999 in Form farbig bedruckter Kacheln in den Toilettenräumen der Galerie Villa Merkel in Esslingen realisiert.

„Plan 2“ wurde mit freundlicher Unterstützung der Alcan Singen GmbH realisiert.

LITERATUR

Ausst. Kat. Gerold Miller, Galerie der Stadt Esslingen 1996 | Renate Wiehager: Signalhafte Präsenz des dynamischen Raum-Bildes. Über Gerold Miller, in: Ausst. Kat. Hier Da Und Dort, Kunst in Singen, Darmstadt 2000, S. 177-187 | Ausst. Kat. Gerold Miller, Re-Forming the Future, Städtisches Kunstmuseum Singen 2001

Joseph Kosuth (geb. 1945)

Located World, 2000

Neonbuchstaben und Alucobond

Höhe 85 cm (25 cm)



Der in Rom und Toledo, USA, lebende Joseph Kosuth zählt seit den 60er Jahren zu den bedeutenden Hauptvertretern der analytischen Richtung der internationalen Konzeptkunst. Als bevorzugte Medien beherrschen Text, Sprache und Schrift das Werk des Künstlers. Für das Kunstprojekt zur Landesgartenschau realisierte Kosuth am umlaufenden Fries der Außenfassade des Singener Rathauses die Schrift-Installation „Located World“. In regelmäßigem Abstand zueinander erscheinen an den vier Gebäudeseiten insgesamt 29 Namen von Städten, Dörfern und Inseln. Mit zunehmender Entfernung der Orte von Singen, jedoch unabhängig von deren Größe und Bedeutung, nimmt die Höhe der entsprechenden Neonbuchstaben ab. Die Positionierung der Ortsnamen verweist auf die geographische Lage der Lokalisationen gemäß der jeweiligen Himmelsrichtung. Die Auswahl der höchst unterschiedlichen Örtlichkeiten konfrontiert systematisch unmittelbare Nähe, wie etwa „Twiefeld“ oder „Steißlingen“, mit extremer Ferne, wie etwa „Rio de Janeiro“ oder „Sydney“. Ebenso läßt sich eine Vorliebe für historisch und gefühlsmäßig besetzte Ortsnamen wie „Casablanca“, „Berlin“ oder „Sarajevo“ beobachten. Bei Einbruch der Dunkelheit bekrönen die mundgeblasenen, elektrifizierten Neonbuchstaben als leuchtender „Strahlenkranz“ das Rathausgebäude. Als Medium gedanklicher Reflexion erfährt die Schrift durch das fluoreszierende Leuchtmittel eine Verräumlichung; eine mystische Lichtaura entsteht, wobei die Immaterialität des Lichts der transzendenten Metapher des Geistes entspricht.

Kosuths ortsspezifisch konzipierte Installation thematisiert wortwörtlich die Position der Stadt Singen in ihrem Verhältnis zum Weltganzen und verortet ironisch-provokant den Mittelpunkt des Gemeinwesens, das Rathaus, als „Nabel der Welt“ im globalen Gefüge. Der auf Internationalität abzielende Titel nimmt direkten Bezug auf die zeitaktuellen Schlagworte „Globalisierung“ und „Vernetzung“ und verdeutlicht die ambivalente Wahrnehmung von Nähe und Ferne, von unterschiedlichen Bezugspunkten in Raum und Zeit. Kritisch zur Diskussion gestellt und an prominenter Stelle hinterfragt wird die Konstellation zwischen Metropole und Provinz, die Frage nach der Relation zwischen Zentrum und Peripherie, Ort und Erdkreis. Ebenso markiert die Arbeit die heute zur Realität gewordene Relativität eines jeden Ortes im weltweiten Kontext, in dem ferne Zentren durch moderne Kommunikationsmittel und fortschreitende Verkehrstechnik zeitlich, politisch, ökonomisch und emotional immer näher rücken. Kosuths vielfältig lesbares Werk scheint zunächst „nur“ Kunst am Bau zu sein, erweist sich aber bei weitergehender Auseinandersetzung als gezielte Intervention, die den physisch erlebbaren, tatsächlichen Ort selbst relativiert.



Mit der Gestaltung der Friesflächen durch umlaufende Inschriften betont Kosuth zusätzlich die neoklassizistisch inspirierte Monumentalarchitektur des 1960 erbauten Rathauses. Nach den planerischen Visionen des damaligen Stadtbaumeisters Hannes Ott sollte es neuer Kristallisationspunkt innerhalb von Stadt und Region, Wirtschafts- und Landschaftsraum werden und als „Verwaltungs- und Kulturzentrum am Schnittpunkt der wichtigsten Nord-Süd- und Ost-West-Achsen“ eine zentrale Funktion übernehmen. Kosuth reagierte somit bewusst auf die besondere Situation des historisch und kommunalpolitisch vorgeprägten Ortes; sein Werk spielt geradezu mit der von Ott intendierten, herrschaftlichen Bedeutungsarchitektur. Durch die Platzierung der Schriftzeichen auf den Friesflächen bezieht die Installation die historisierende Architektursprache des Rathauses in ein Gesamtkunstwerk mit ein. Nach dem Vorbild antiker Metopen- und Triglyphenfriesen wird eine tempelartig anmutende Wirkung inszeniert, welche die mit römischem Travertin verkleidete Eleganz und repräsentative Ausstrahlung des wuchtigen Gebäudeblockes nachhaltig überhöht.

Kosuths Arbeit für Singen darf als herausragendes Beispiel zeitgenössischer Konzeptkunst gelten: Das Verständnis für das Kunstwerk findet durch das Nachvollziehen des gedanklich-theoretischen Konzeptes der Buchstaben-Bilder statt. Durch Einbezug des Betrachters versteht sich Kunst als Reflexion über Inhalte und Phänomene der Realität und erzwingt von ihm mehr als nur die Beachtung ästhetischer Formerscheinungen. Wie selbstverständlich verbindet sich Kosuths Wortkunst mit dem Gebäude und hat sich mittlerweile als signifikantes Wahrzeichen für die

Kulturstadt Singen etabliert.

Dessen Realisation erfolgte mit Unterstützung der Sparkasse Singen-Radolfzell.

LITERATUR

Ausst. Kat. Joseph Kosuth, The Making of Meaning – Bedeutung von Bedeutung, Staatsgalerie Stuttgart 1981 | Renate Damsch-Wiehager (Hg.): Joseph Kosuth, Kein Ding, Kein Ich, Keine Form, Kein Grundsatz, Ostfildern 1993 | Gerd Blum: Joseph Kosuth, Lokalisierte Welt, Singen / Located World, Singen: „Entmystifizierung und Wiederherstellung von Bedeutung“, in: Ausst. Kat. Hier Da Und Dort, Kunst in Singen, Darmstadt 2000, S. 152-158.

Otto Dix (1891–1969)

Krieg und Frieden, 1960

Keimsche Mineralfarben auf Mörtelputz

400 x 960 cm





Im Auftrag der Stadt Singen schuf der bedeutende, seit 1936 in Hemmenhofen auf der Höri ansässige Maler Otto Dix für den Ratsaal des neubauten Rathauses 1960 das monumentale Wandbild „Krieg und Frieden“. Im Dialog mit dem Künstler hatte der damalige Oberbürgermeister Theopont Diez als Thema „unsere Arbeit und unsere Verantwortung in Krieg und Frieden“ gewählt. Dem kompositorischen Vorbild spätmittelalterlicher Wandelaltäre folgend, konzipierte Dix auf einer Gesamtfläche von knapp 40 m² das anspruchsvolle, vielfigurig bewegte und handlungsreich gestaltete Bildgeschehen in der klassischen Dreiteilung von Geißelung, Kreuzigung und Auferstehung. In den Zwischenzonen erscheinen die Szenen von Krieg, Tod und Zerstörung sowie von Frieden, Hoffnung und Neuanfang. Das Bildprogramm

verknüpft damit christliche Ikonographie mit profaner Motivik, verbindet religiöse Symbolik mit Weltlichem und humanistische Glaubensinhalte mit politisch-moralischen Intentionen. Der Verzicht auf tradierte religiöse Attribute wie Dornenkrone, Nimbus oder Wundmale rückt das Geschehen aus der historischen Distanz in die Gegenwart und macht es für den Betrachter als überzeitliches, allgemeingültiges Dokument direkter erfahrbar. Die vorgestellte Thematik ist sowohl als Mahnung gegen Krieg und Gewaltherrschaft wie auch als Aufruf an das Denken und Handeln der Stadträte zum Wohle der Bürger in Gegenwart und Zukunft zu lesen. Symbolwirksam aufgezeigt und lehrhaft vermittelt wird der Weg des Menschen von der NS-Zeit über den Krieg zu neuem Leben in Sicherheit und Freiheit. Gemäß christlicher Glaubensvorstellung führt die Entwicklung durch das



Entwurf zu "Krieg und Frieden" | 1960 | Öl auf Preßholzplatte | 98 x 242 cm | Städtisches Kunstmuseum Singen

Kreuzopfer Christi in eine neue Zeit des Friedens, die gleichwohl noch nicht abgeschlossen ist.

Bei der Bildfindung und Ausformung der Einzelszenen verarbeitete Dix mehrfach das Motivrepertoire seines malerischen Werkes seit 1945. So geht etwa die mit deutlichen zeitgeschichtlichen Bezügen versehene Geißelung auf ein gleichnamiges Gemälde von 1948 zurück; das Motiv der Auferstehung zitiert ein Gemälde von 1949. Die kraftvolle Bildsprache wird von spätexpressionistischen und kubofuturistischen Stilmerkmalen geprägt, wie sie für das Spätwerk von Dix charakteristisch sind. Kantig stilisierte und flächig vereinfachte Formabwandlungen sowie intensiv leuchtende Farbkontraste und perspektivische Brechungen kennzeichnen die ausdrucksgehaltene Wandarbeit; evozieren eine unruhige, in vielen Bereichen aggressive Grundstimmung, die den Beschauer aufrüttelt und zum Nachdenken animiert. Kühn verfremdete Sujets wie beispielsweise der feuerspeiende Panzer offenbaren formale Einflüsse von Picasso, den Dix als großen Neuerer in der Kunst des 20. Jahrhunderts bewunderte. Verständlich wird dies außerdem vor dem Hintergrund der Erwartungshaltung des kunstsinnigen Diez, der sich mit den Worten: „Würde er, Dix, uns etwa ein Guernica malen, wären wir überglücklich.“

äußerte und damit das berühmte, politisch-agitatorisch motivierte Wandbild des Spaniers von 1937 als vorbildhaft ins Gespräch brachte. Vitalität der Formgebung und Intensität der Farbwahl verleihen Dix' Wandbild trotz der inhaltsschweren Thematik eine expressiv-dekorative, raumbeherrschende Wirksamkeit.

Den Auftakt der dynamisch-rhythmisch inszenierten Bilderzählung markiert die Szene der Geißelung eines Gefangenen durch zwei Schergen in Gestalt von Adolf Hitler und eines SS-Mannes. Verfolgung und Bedrohung intensivieren sich durch das Motiv der Menschen in einem engen Kellergewölbe. Das stählerne, Menschen niederwalzende Ungetüm des Panzers lenkt das Auge in Richtung des Gekreuzigten, der die Mittelachse der Komposition bildet. Eine Mutter mit Kindern und ein seilspringendes Mädchen unter üppig belaubten Bäumen, begleitet von Sonnenaufgang und Friedenstaube, versinnbildlichen Ruhe, Geborgenheit und Frieden. Die Überwindung von Angst und Tod zeigt sich in Person des mit energischem Schritt aus dem Grab tretenden Christus.

Der tatkräftige Aufbruch in eine neue Zeit und das Vertrauen auf eine bessere Zukunft artikuliert sich im Motiv des Mauerers auf einem Baugerüst vor moderner Hochhauskulisse. Die Hintergrundfolie antwortet dem Gegensatz von Alt und Neu, Untergang und Aufbau, Vergangenheit und Zukunft, durch das Setzen

verschiedener Architekturen zwischen antikischer und zeitgenössischer Kulisse. Das repräsentative Wandbild an prominenter Stelle im Versammlungsraum des Stadtparlaments bezieht sich nicht zuletzt auch auf die besondere Zeitsituation der Stadt Singen in den Jahren um 1960, als der monumentale Rathausbau zum neu-



Otto Dix: Adam und Eva | 1960 | Hauptwand im Trauzimmer, Rathaus Singen | Keimsche Mineralfarben auf Mörtelputz

en, identitätsstiftenden Zentrum der jungen, aufstrebenden Industrie- und Kulturstadt werden und damit eine zeichenhafte, weithin sichtbare Wirkung entfalten sollte. Aussage und Deutung des Wandbildes bewegen sich im vielschichtigen Spannungsfeld zwischen historischem Ereignisbild, mahndem Antikriegsbild und politischem Programmbild, zwischen Religiosität und Profanität, christlicher Heilslehre und zeittypischer Nachkriegsideologie.

Bei der zeitaufwendigen Ausführung der Wandbildarbeiten, die am 2. Mai 1960 begannen, wurde Dix durch einen Stab von vier Mitarbeitern unterstützt: Ernst Bursche (1907 – 1989), Ursus Dix (1927–2002), Egon Lustner und Jean Paul Schmitz (1899–1970). Die technische Ausführung geschah in Silikat-Technik, bei der mit Temperafarbe auf den feuchten Putzgrund in klassischer Nass-in-nass-Technik gemalt wurde. Im entscheidenden Unterschied zum traditionellen Fresko-Verfahren sind jedoch durch Abwaschungen mit dem Schwamm bis zuletzt Korrekturen möglich. Die endgültige Festigung erfolgt durch das Aufsprühen eines Fixativs, das die Silikatbildung bewirkt und den Freskocharakter hervorruft. Der vorbereitende Wandbildkarton, der vor wenigen Jahren auf dem Dachboden des Rathauses unversehrt wiederentdeckt wurde, vermittelt einen anschaulichen Eindruck der

Arbeitsweise. Das einzigartige Dokument befindet sich heute in der Sammlung des Singener Kunstmuseums. Innerhalb des umfangreichen Gesamtwerkes von Otto Dix behauptet das Wandbild „Krieg und Frieden“ eine herausragende Sonderstellung, ist es doch neben der zeitgleichen Ausgestaltung des Trauzimmers im Rathaus mit Darstellungen des Paradieses die einzige erhaltene Wandmalerei des Künstlers überhaupt. Das von Presse und Publikum insgesamt positiv aufgenommene Wandbild festigte Dix' Position als uneingeschränkt anerkannte und hochgeschätzte Künstlerpersönlichkeit der Region.

LITERATUR

Fritz Löffler: Otto Dix 1891–1969, Oeuvre der Gemälde, Recklinghausen 1981 | Dietfried Gewalt: Otto Dix' Wandbild „Krieg und Frieden“ im Singener Rathaus, in: Singener Jahrbuch 1983, S. 7-18 | Theopont Diez: Zur Entstehungsgeschichte des Otto Dix-Wandbildes „Krieg und Frieden“, in: Singener Jahrbuch 1983, S. 19-21 | Gerhard Braun: Zwischen Krieg und Frieden, Otto Dix' Wandbild „Krieg und Frieden“ im Singener Rathaus, in: Singener Jahrbuch 2003, S. 170-179 | Christoph Bauer: Dix und Singen – ein Lokalmotiv, in: Ausst. Kat. Dix im Hegau und am Bodensee, Werke von 1933 bis 1969, Städtisches Kunstmuseum Singen 2003, S. 67-97.

Roland Martin (geb. 1927)

Die Anmut, 1964

Bronze

160 x 54 x 38 cm



Mit der Plastik „Die Anmut“, die im Foyer vor dem Bürgersaal des Rathauses zur Aufstellung gelangte, folgte der Bildhauer Roland Martin der reichen Tradition allegorisch-symbolischer Figurendarstellungen in der Geschichte der europäischen Skulptur. Die Personifikation der Jugend und Schönheit tritt uns als freistehende weibliche Aktfigur auf flacher Plinthe über hohem Sockelblock entgegen. Die Figurenbildung mit kontrapostischem Wechsel von Stand- und Spielbein und S-förmigem Schwung der Körperachse, mit sanft fließenden Konturen und schlanken Proportionen kündigt von eleganter Klassizität. Jene akademisch geschulte, herkömmlich anmutende Konvention wird jedoch gebrochen durch kühne, antinaturalistische Verfremdungen der Anatomie. Unnatürlich überlängte Extremitäten, starke Überdehnungen der Volumina und deutliche Proportionsverschiebungen offenbaren Martins Bestreben, vom klassischen Schönheitsideal abzurücken und neue Ausdrucksmöglichkeiten zu erproben. Die Überbetonung der Körpermitte mit vorgewölbtem Bauch verweist sinnbildlich auf Weiblichkeit und Fruchtbarkeit. Gleichzeitig bildet der übersteigerte Schwerpunkt figürlicher Masse eine reizvolle Spannung zu den

zierlichen Armen, den grazilen Beinen und dem kleinen Kopf. Vitalität und Expressivität werden durch die unruhige Modellierung der Oberflächen mit lebhaften Licht-Schatten-Kontrasten und deutlich sichtbaren Bearbeitungsspuren erzeugt. Für den Betrachter wird somit der Entstehungs- und Formfindungsprozess unmittelbar erfahrbar, der durch das Antragen von plastischer Materie im Stadium des Tonmodells gekennzeichnet ist. Insgesamt prägen Harmonie, Ruhe und Ausgewogenheit sowie organische Bewegung den sinnlichen Wirkungsgehalt der Aktfigur.

Martins unkonventionelle Formsprache verarbeitet erkennbare Stileinflüsse der klassischen Moderne des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Formale Anleihen an Auguste Rodin artikulieren sich im malerisch aufgelösten Modellé der Oberflächentextur, die stilisierten und dynamisch gespannten Volumina greifen Formtendenzen von Aristide Maillol auf, die Reduktion der Volumen und die gleichsam entkörperlichte Überstreckung einzelner Gliedmaßen zugunsten einer Konzentration auf das Wesentliche erinnert schließlich an Stilmerkmale von Alberto Giacometti. Mit der Gestaltung der „Anmut“ führte Martin die lange Tradition figürlich-allegorischer Bildhauerei und die innovativen Impulse der erwähnten Wegbereiter in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts, verknüpfte sie mit eigenen Vorstellungen und verband somit Klassizität

und Modernität, Geschichte und Gegenwart zu einem eigenständigen Kunstwerk. Ebenfalls von Roland Martin stammen die kubischen Brunnenquader auf der Grünfläche an der Nordseite des Singener Rathauses von 1969. Während sich dort blockhafte Steinmasse in wuchtiger Form materialisiert, scheint sich in der „Anmut“ plastische Materie vergleichsweise schwerelos und ätherisch zu verflüchtigen. So begegnen sich immense Schwere im Außenraum und wunderbare Leichtigkeit im Innenraum. Die Bronzeplastik von Roland Martin gelangte durch Schenkung von Dr. Hans Constantin Paulssen (1892–1984), dem früheren Generaldirektor der Aluminium-Walzwerke und seit 1955 Ehrenbürger der Stadt Singen, in den Besitz der städtischen Kunstsammlung.

LITERATUR

Ausst. Kat. Kunstsammlung der Stadt Singen (Hohentwiel), Bürgersaal des Rathauses, Singen 1978, S. 31. | Ausst. Kat. Roland Martin, Plastiken, hrsg. vom Kunstkreis Tuttlingen e.V. 1998.

Curth Georg Becker (1904–1972)

Der Mensch in der Gemeinschaft, 1960

Öl auf Leinwand

300 x 865 cm (Gesamtmaße) / 300 x 200/300 x 465 cm (Einzelmaße)





Der Singener Maler und Graphiker Curth Georg Becker zählt zu den wichtigsten Vertretern der Nachkriegsmoderne im deutschen Südwesten. Als Mitinitiator und künstlerischer Leiter der legendären „Singener Kunstausstellungen“ lieferte er in den 50er und 60er Jahren innovative Impulse für die Kunstentwicklung der Region und prägte, nicht zuletzt durch zahlreiche Aufträge für Wandbilder und Glasfenster an öffentlichen und privaten Bauten, entscheidend das kulturelle Profil der Stadt Singen. Sein umfangreiches Schaffen entfaltete sich nach 1945 im zeitaktuellen Spannungsfeld zwischen figurativer Gegenständlichkeit und flächengeometrischer Abstraktion.

Im Auftrag der Stadt entstand 1960 für den Bürgersaal des neubauten Rathauses die monumentale Figurenkomposition „Der Mensch in der Gemeinschaft“. In der von mittelalterlichen Altartafeln abgeleiteten Pathosformel des Triptychons formuliert die dreiteilige Leinwandarbeit allegorisch und symbolisch überhöht die Idealvorstellung eines harmonischen und überzeitlichen Gesellschaftsbildes, wonach der Einzelne in der Gruppe, das Individuum im sozialen Gemeinwesen aufgehoben ist und darin seine Bestimmung und Erfüllung findet. Im bühnenartig inszenierten Hauptbild strebt das Menschenpaar in arkadischer Idylle und heller Lichtaura aufeinander zu, eingebettet in freie Natur, Musik und Lebensfreude. Die Bereiche



Curth Georg Becker: Entwurf zu "Der Mensch in der Gemeinschaft" | 1960 |
Tempera, Öl auf Faserplatte | 41 x 97,5 cm | Städtisches Kunstmuseum Singen

Arbeit und Industrie werden in der linken, Familie und Ernte in der rechten Seitentafel sinnbildlich thematisiert. Durch die kleinteilig zerlegte Bildstruktur, die kristallin gebrochenen Flächenfacetten und die intensiv leuchtenden Farbkontraste gewinnt das Wandbild einen lebhaft-expressiven Ausdruck. Personen und Motive sind eingewoben in ein bildteppichartig verdichtetes Mustergefüge aus brillanten Farbklingen in Blau und Rot, was dem Bild dekorative Wirkung und festlich-feierlichen Stimmungscharakter verleiht. Becker selbst betonte stets den heiteren Grundgedanken seiner farbgewaltigen Bildwelten, die für ihn „ein Fest für das Auge“ darstellten. Die starke Stilisierung offenbart sein Bemühen um eine allgemeingültige und repräsentative Bildaussage. Zur symbolwirksamen Vermittlung seiner Botschaft, der Einheit von Mensch und Natur, Gesellschaft, Kultur und Politik, folgte Becker der klassischen Rollenverteilung der Geschlechter und entwarf ein tradiertes Modell sozialen Zusammenlebens. Vor allem die bedeutungsvolle Szenerie der Mitteltafel erinnert an eine heilige Handlung früherer Kulturen und beschwört eine antikische Kulisse herauf. Die deutlichen Abstraktionstendenzen verraten, dass Becker von neuesten Stilströmungen seiner Zeit, wie etwa der informellen Malerei, nicht unberührt blieb. Gleichwohl suchte er eine Verbindung mit Stilelementen der Klassischen Moderne der 20er und 30er Jahre und vereinte somit Tradition und Avantgarde, Vergangenheit und Gegenwart.

Wie die neoklassizistisch orientierte Rathausarchitektur so verleiht auch das Wandbild an prominenter, öffentlichkeitswirksamer Stelle im Bürgersaal dem in den Nachkriegsjahren gewachsenen Selbstwertgefühl und der neuen Identität der um 1960 politisch gefestigten, wirtschaftlich prosperierenden und kulturell aufstrebenden Stadt einen programmatischen und zeittypischen Ausdruck. Ebenso bildet Beckers Triptychon sowohl formal als auch thematisch einen lebensfrohen, profan durchgeistigten Kontrapunkt zum inhaltsschweren, problembeladenen und religiös intendierten Wandbild von Otto Dix im Ratssaal.

Nicht zuletzt zeugt das Gemälde eindrucksvoll vom kultivierten, an Henri Matisse und Pablo Picasso geschulten Malstil im Spätwerk des Künstlers. Innerhalb seines Gesamtschaffens behauptet die Bildschöpfung, zu der sich die Vorstudie in der Sammlung des Städtischen Kunstmuseums Singen erhalten hat, einen besonderen Stellenwert als herausragendes Hauptwerk.

LITERATUR

Herbert Berner (Hrsg.): Curth Georg Becker 1904-1972, Konstanz 1978 | Achim Sommer: Curth Georg Becker, Biographie und stilkritische Werkanalyse, Friedrichshafen 1992 | Ausst. Kat. Curth Georg Becker, „...ein Fest für das Auge.“, Städtisches Kunstmuseum Singen 1999.

Kirsten Mosher (geb. 1963)

Local Park Express, 2000

Holz, Lackfarbe, Eisenschienen und Bepflanzung



Für das Kunstprojekt zur Landesgartenschau schuf die in New York lebende Künstlerin Kirsten Mosher ihre ortsbezogene Installation „Local Park Express“. Nach ersten Ausstellungen in New York und im schwedischen Wanas machte die leicht modifizierte, mehrteilige Arbeit im Sommer 2000 auf dem Gelände des Singener Stadtparks und im Erdgeschossbereich des nahegelegenen Rathauses Station.

Vom ursprünglichen Zustand der Arbeit existiert heute aufgrund von Witterungseinflüssen und Vandalismus nurmehr der Werkteil im Erdgeschossbereich des Rathauses, das die Besucher des Gartenschaugeländes auf ihrem Weg zum offiziellen Eingang passierten. Die Anlage der Schau erstreckte sich axial vom Rathaus aus bis in den Stadtpark und war durch querlaufende „Unterbrechungen“ in Form von Wegen, Rasenflächen, Beeten und Baumreihen gegliedert. Diese Landschaftsstruktur im rechten Winkel kreuzend hatte Mosher die Schienenstränge für ihre Arbeit legen lassen und damit die Konfrontation von Kunst mit der realen Natur und die Behinderung der Fortbewegung durch die Begrenzungen der Natur bewusst inszeniert.

Bestehend aus den eng verbundenen, gleichwohl frei beweglichen Komponenten hölzerner Parkbänke und Pflanzentröge auf Eisenschienen, forderte uns die Installation auf, interaktiv einzugreifen und wie ein Landschaftsgestalter Bäume und Büsche, aber auch die eigene Person spielerisch zu versetzen und immer wieder neu zu arrangieren. Die Parkbank als Synonym für Ruhe und Erholung kann in Bewegung versetzt werden, passive und aktive Momente verschränken sich in höchst ungewohntem Maße. Mehrfache Unterbrüche der Schienen schränken allerdings unsere Bewegungsfreiheit stark ein, bilden Barrieren und Grenzen. Dem individuellen Bewegungswillen des Besuchers setzt Mosher eine strikte Vorgabe entgegen. Unser Agieren auf den Bänken kann nur in einer von der Künstlerin festgelegten und vorbestimmten Richtung und Ausdehnung erfolgen. Im Falle des Schienenstranges in der umlaufenden Wartehalle des Rathauses hemmen Pflanzenkübel die vom Besucher zunächst erwartete Fortbewegungsmöglichkeit. Innerhalb des künstlich geschaffenen, am Reißbrett geplanten Naturreservates der landschaftsgärtnerischen Leistungsschau initiierte Mosher ein ebenso streng reglementiertes Ordnungssystem, das dem Benutzer die Grenzen seiner Möglichkeiten auf charmante und vergnügliche Weise, jedoch klar und unmissverständlich aufzeigte.

„Die Arbeit Local Park Express funktioniert am besten, wenn sie als eine Innen-Außen-Konstruktion angelegt ist oder wenn sie Grenzen zu überwinden hat, seien es natürliche oder architektonische. (...) Wenn beispielsweise ein Baum, der in einen der fahrenden Container gepflanzt wurde, auf einen »natürlichen« verwurzelten Baum stößt, ist Local Park Express komplett“, erklärte die Künstlerin Aufbau, Funktion und Wirkungsweise ihrer Installation. Der Werktitel assoziiert elektrifizierte oder dampfbetriebene Kleinbahnen in städtischen Parks oder öffentlichen Gartenanlagen, die den Ausflugsgästen zur bequemen Besichtigung des Geländes dienen. Wie im Falle der Singener Arbeit bleibt auch hierbei die Wahrnehmung des Ortes vorgegebenen Mobilitätsrichtungen unterworfen. Durch gezieltes Einschalten einer Vielzahl erzwungener Haltepunkte wird der Begriff „Express“ ad absurdum

geführt und ironisch ins Gegenteil verkehrt. Moshers Werk thematisiert einen der zentralen Aspekte ihres Schaffens: das Sichtbarmachen der Grenzen zwischen Natur und Zivilisation, zwischen Orten der Kunst und Orten des alltäglichen Lebens. „Es ist eine Sache, zu einem Park zu reisen, es ist eine andere, mit einem Park zu reisen“, erklärte sie den konzeptuellen Ansatz und ambivalenten Wirkungsgehalt ihrer mobilen Intervention in den öffentlichen Freizeit- und Naherholungsraum.

LITERATUR

Sabine B. Vogel: Kirsten Mosher – Interventionen, in: Kunst-Bulletin 10, Oktober 1992 | Renate Wiehager: Barrieren im Raum. Barrieren im Kopf. Über Kirsten Mosher, in: Ausst. Kat. Hier Da Und Dort, Kunst in Singen, Darmstadt 2000, S. 196-201.

Harald F. Müller (geb. 1950)

Singen, 2000

Holz, farbig gefasst

1400 x 150 x 12 cm



Der aus Karlsruhe stammende, in Öhningen lebende und in Singen als Pädagoge tätige Künstler Harald F. Müller entwirft und realisiert seit 1995 ortsbezogene Farbkonzepte für bereits bestehende Architekturen im Innen- und Außenraum. Im Rahmen des Kunstprojektes zur Landesgartenschau entstand im Frühjahr 2000 an der Nordwand des DRK-Gebäudes seine monumentale Buchstaben-Installation „Singen“. In aggressiv leuchtendem, dem Baustellenbereich entlehnten Signalton Neonpink auf blauschwarzem Grund springt der Stadtname Autofahrern oder Fußgängern auf der stark frequentierten Hauptstraße entgegen und schiebt sich beim Näherkommen schrittweise von rechts in den öffentlichen Verkehrsraum hinein. Die Wandskulptur besteht aus geometrisch streng stilisierten, hölzernen Lettern, die 50 cm vor der eigentlichen Wandfläche montiert sind und dadurch eine reliefhafte Wirkung entfalten. Die extreme Strahlkraft der Farbe erzeugt vibrierende

optische Effekte; das Auge ist überfordert, produziert Komplementärfarben und Farbirritationen an den Kanten der Buchstabenreihe. Erscheint diese aus der Entfernung wie eine plane Plakatwand, so wandelt sich deren Optik bei Nahsicht zu einer wuchtig-massiven Tektonik. Müllers dauerhafte Installation entwickelt sich aus dem spannungsreichen Wechselspiel zwischen Ferne und Nähe und vereint außerdem Wesensmerkmale der Malerei und Skulptur: der Schriftzug ist sowohl als Wandbild, als Reliefobjekt wie auch als frei-schwebende Plastik lesbar. „Die Schrift führt von der Lesbarkeit aus der Ferne in die Abstraktion aus der Nähe“, erklärte Müller seine gestalterische Intention. Die besondere plastische Präsenz der riesigen Buchstaben wird erst im Moment des Vorbeifahrens oder -gehens sicht- und erfahrbar, womit zusätzlich die prozessualen Ausdrucksfaktoren von Bewegung und Dynamik in Raum und Zeit für Aussage und Wirkung der Arbeit evident werden.



Vor dem künstlerischen Eingriff präsentierte sich die Fassadenfläche als einer jener unwirtlichen, anonymen „Unorte“, die in den letzten Jahren zunehmend in das Blickfeld von Soziologen, Architekten und Stadtplanern rückten. Innerhalb unserer ansonsten sauber und korrekt durchgestalteten Innenstädte spürte Müller am Rand der Singener City einen jener vielzieltierten vernachlässigten Orte auf und rief ihn durch die provokante Platzierung seiner lapidar anmutenden Schriftkunst wieder ins allgemeine Bewusstsein. Die Arbeit evoziert eine Wahrnehmungsveränderung, die den durch Bild- und Schriftzeichen organisierten Stadtraum in einen sinnlichen Erfahrungsraum verwandelt. Ebenso darf die Intervention als lakonisch-hintergründiger Kommentar auf die vielbeschworene Ortsspezifität zeitgenössischer Kunst im öffentlichen Raum verstanden werden: Müller nimmt unmittelbar und wortwörtlich Bezug auf den örtlichen Kontext, der sich in Inhalt, Formgestalt und Platzierung der Arbeit zwingend verkörpert und reflexiv thematisiert. Darin offenbaren sich Merkmale konzeptueller Kunst: „»Singen« verbindet den schlüssigen Selbstbezug autonomer konkreter Skulptur mit dem Außenbezug der ortsbezogenen Plastik, wie er sich seit den 60er Jahren herausgebildet hat“ (Blum). In Sichtweise und

Nachbarschaft zu Joseph Kosuths Schrift-Installation am Rathaus, die den Standort Singen im weltweiten Gefüge unterschiedlichster Ortsnamen positioniert, verweist Müllers Buchstabenwerk auf nichts anderes als schlicht auf sich selbst. Dem gedanklichen Bedeutungsanspruch von Globalität, Internationalität und Horizonsweiterung bei Kosuth, steht bei Müller, ironisch gebrochen, die Verbildlichung von Regionalität und Lokalität entgegen. Nicht zuletzt kommentiert die farblich und formal unübersehbare, maßstäblich überdimensionierte Buchstabenreihe, allein schon durch ihre Anbringung an der vielbefahrenen Durchgangssachse der Hauptstrasse, Singens Charakter als autogerechte, auf individuelle Mobilität vertrauende Stadt. Von der Hand des Künstlers stammt auch die farbintensive Gestaltung der Bahn-Haltestelle im Singener Industriegebiet und die Farbwand im Neubau der Sparkasse Singen-Radolfzell.

LITERATUR

Ausst. Kat. Harald F. Müller, Kunsthalle Zürich 1994 | Gerd Blum: Singen sehen. Harald F. Müller, in: Ausst. Kat. Hier Da Und Dort, Kunst in Singen, Darmstadt 2000, S. 206-214.

Ilya Kabakov (geb. 1933)

The Golden Apples, 2000

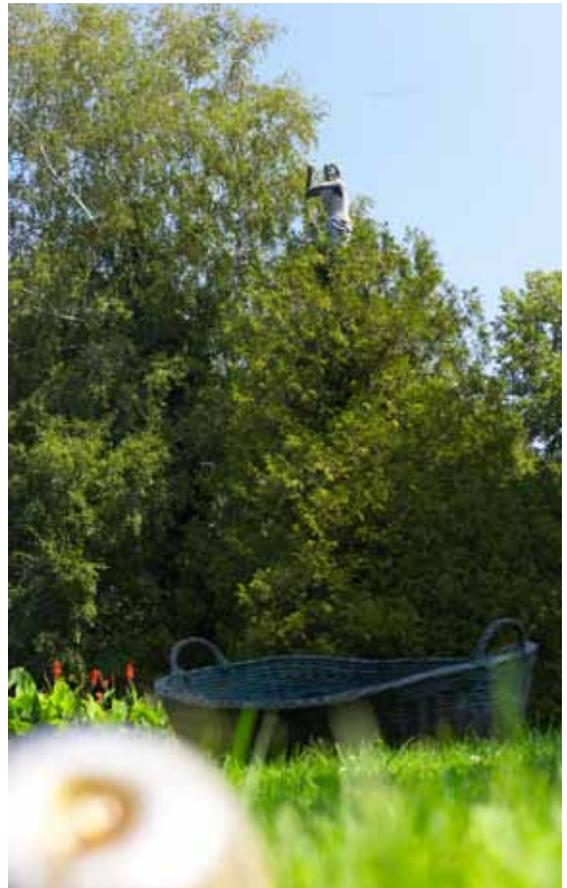
Bronzeguss, Vergoldung, Beton, Fieberglas, Hartschaum, Stahl

Figuren: 220 x 150 cm; Korb: 175 x 100 x 66 cm; Äpfel: ø 13 cm



„Die Funktion zeitgenössischer Kunst ist es, Rätsel zu stellen und Anstrengungen anzuregen“, so formulierte der in New York lebende, ukrainische Bildhauer Ilya Kabakov die Maxime seiner installativen Arbeiten. Der international bedeutende Konzeptkünstler konzipiert und produziert begehbare Bilder im Sinne von Environments, die beim Betrachter stets vielschichtige Assoziationen hervorrufen. Für das Kunstprojekt zur Landesgartenschau realisierte Kabakov im Jahr 2000 auf der landschaftlich reizvollen Aachinsel im Stadtspark die ortsbezogene Installation „The Golden Apples“. Verstreut liegende goldene Äpfel und ein Weidenkorb auf der Rasenfläche laden ein zum Nähertreten und Einsammeln. Die auf den ersten Blick belanglose Situation erfährt durch drei Männergestalten, welche die Äpfel aus den Wipfeln umstehender Bäume offenbar herabgeworfen haben, eine erzählerische und zugleich rätselhafte Wendung. Die bühnenartig inszenierte Arbeit verleiht dem pittoresken Ort eine geheimnisvolle, märchenhafte Bedeutung. Sie animiert den Betrachter zur körperlichen und geistigen Interaktion wie auch zum Lächeln und Nachdenken. Kabakov schuf eine Situation, in der die Motive, Figuren und Gegenstände thematischen Bezug nehmen sowohl auf die antike Sage vom Urteil des Paris, der mit der Übergabe eines goldenen Apfels über die Schönheit von Göttinnen entscheiden sollte, wie auch auf die biblische Geschichte vom Sündenfall, der Adam und Eva aus dem Paradies vertreibt. Aufgezeigt wird das Spiel der Götter mit den Menschen sowie das Moment der Versuchung und Verführung.

In Kabakovs Konzept werden die Besucher unter der unsichtbaren Regie des Künstlers unversehens zu handelnden Akteuren in einem Gesamtkunstwerk, das nicht nur die bildhauerischen Eingriffe, sondern auch die besondere landschaftliche Umgebung sowie die Funktion und Nutzung des Ortes mit einschließt. Der Betrachter wird auf eine Zeitreise geschickt zwischen Mythos und Märchen, Phantasie und Utopie, Diesseits und Jenseits, Vergangenheit und Gegenwart.



Für Kabakov ist immer die Aura eines Ortes „der eigentliche Protagonist der Projekte (...) Der Betrachter soll das Gefühl bekommen, daß hinter allem etwas Immaterielles steht, das irrationalen Ursprungs ist“. Er vergleicht das Bauprinzip seiner Installationen mit der Tradition des antiken griechischen Theaters, in dem „die Götter nur für einen Augenblick aus dem Wald oder dem Gebüsch heraustreten, um sich dann wieder zu verbergen oder ins Dickicht zu flüchten“. Kabakovs poetisch-lyrisch motivierte Vorstellung von Ortsspezifität vertraut stets auf den „Geist des Ortes“, der sein „Gehör für den Klang und die Stimme dieses Ortes“ schärfte, ihm „unverzüglich ins Ohr diktierte“ und „jener Dämon war, der die Bilder heraufbeschwört“. Nach Kabakov bedeutet die Bezugnahme auf die Ortssituation, „daß neben dem materiellen Milieu noch ein ganz eigentümliches »luftiges Milieu« existiert, ein atmosphärisches Netz, das sich an diesem Punkt konzentriert und den Himmel über dem Kopf, die Erde unter den Füßen und das Gras daneben umfasst. Es umfasst

nicht nur das, was wir betrachten, sondern auch das, was wir nicht betrachten, vor allem Intervalle, Lücken, den Raum zwischen den Gegenständen“. Der Künstler will seine Werke im öffentlichen Raum vorrangig als installative Interventionen und nicht als Plastiken verstanden wissen: „Ganz wichtig ist, daß der Gesamteindruck des Raumes betont wird und nicht der einer Skulptur.“ Er erklärte, er habe in der Arbeit für Singen „erstmalig eine gesprengte Installation realisiert, die unterschiedliche Standorte zueinander in Beziehung setzt und vom Betrachter in ihrer Gesamtheit nicht mit einem einzigen Blick erfasst werden kann.“ Die „Golden Apples“ verwandeln die zuvor unscheinbare Naturkulisse in eine Stätte der Kultur, in einen Schauplatz der Geschichte, der Stimmungen und Gefühle hervorruft und den Kontext des idyllischen Ortes auf ungewohnte Weise erfahren läßt.

Die Realisation des Projekts erfolgte mit freudlicher Unterstützung der ALTANA Pharma AG.

LITERATUR

Ilya Kabakov: Über die totale Installation, Ostfildern 1995 | *Amei Wallach: Ilya Kabakov, The man who never threw anything away, New York 1996* | *Florian Matzner: „Ich glaube nicht an die Veränderung des Lebens“, Zum Werk von Ilya Kabakov, in: Ausst. Kat. Hier Da Und Dort, Kunst in Singen, Darmstadt 2000, S. 141-147* | *Ilya Kabakov: Public Project oder Genius Loci, in: Florian Matzner (Hg.): Public Art, Kunst im öffentlichen Raum, München/Stuttgart 2001, S. 273-284.*

Catherine Beaugrand (geb. 1953)

Frontierland, 2000

Holz, farbig gefasst

300 x 260 cm (5 Portale) / 260 x 230 cm (55 Portale)



Die im Rahmen des Kunstprojektes „Hier Da Und Dort“ zur Landesgartenschau entstandene, ortsbezogene Installation „Frontierland“ der französischen Künstlerin Catherine Beaugrand besteht aus insgesamt 60 Holzportalen, die zu einer eng gestellten Kolonnade gereiht einen begehbaren Torweg formen und den Besucher des Parkgeländes zum Betreten auffordern. Materialwahl, Formgebung und Farbanlage des Werkes verarbeiten deutliche Anregungen fernöstlicher Bautradition und erinnern an Portalarchitekturen japanischer Heiligtümer. Im Gegensatz zu den inspirierenden Kultbauten führt der gekurvte Pfad den Eintretenden jedoch nicht in einen zeremoniellen Bezirk, sondern entlässt ihn unversehens in den gleichen Naturraum, aus dem er gekommen ist. Unterschiedliche Höhen und Breiten der Portale, mehrfache Abweichungen von der Lotrechten und variable Stärken der Stützen erzeugen einen unru-

higen und unregelmäßigen Rhythmus. Die Bemalung in leuchtendem Rot-Orange und tiefem Schwarz hebt die Freiplastik kontrastreich und effektiv aus der stillen Umgebung hervor und signalisiert erfrischende Vitalität. Beim Durchschreiten entsteht ein ambivalentes Raumgefühl zwischen Statik und Dynamik, Offen- und Geschlossenheit, Innen und Außen. Als vermeintliche Eingangssituation ist der südliche Abschluß der Galerie durch ein Tor mit zweifachem Querbalken betont. Der Titel „Frontierland“ paraphrasiert – so Beaugrand – die im Grunde paradoxe Situation der renaturierten und anschließend „eingezäunten“ Flusslandschaft der Landesgartenausstellung. Das Gelände der Leistungsschau wird gleichzeitig zum Podium für Kultur und Politik und zum Spielfeld der Freizeitindustrie. Das objekthafte Monument grenzt außerdem einen künstlichen Raum aus der pittoresken Landschaftskulisse aus, definiert ihn neu und beschwört einen besonderen, gleichsam magisch-kultischen Ort der Kontemplation. Es entwickelt sich ein aus dem Alltagsleben

ausgeschiedener Übergangsbereich zwischen Natur und inszeniertem Raumgefüge – eine Grenzzone, auf die der assoziationsreiche Werktitel hindeutet.

Zur optischen und räumlichen Wirkung der Arbeit gesellten sich ursprünglich akustische Signale aus ebenerdig positionierten Lautsprecherboxen, die in regelmäßigen Intervallen einen morgendlichen Hahnenschrei erklingen ließen und die Wahrnehmung des Besuchers intensivierten. Über diese Metapher sollte der Faktor Zeit in die interaktive Grenzerfahrung und den vielschichtigen Bedeutungskontext mit einbezogen sein. Gemäß den Intentionen der Künstlerin, die auch auf dem Gebiet der Psychoanalyse tätig war, sollte das sich Verflüchtigende von Klang und Ton einen Kontrapunkt bilden zur fest in sich ruhenden Ausdruckskraft der massiven Holzbalkenkonstruktion. Die Tierschreie konterkarierten die kontemplative An-

mutung; der „Tempelgang“ wandelte sich zum käfigartigen „Laufstall“. Weiterhin gewann der Laubengang hierdurch eine andere, geistig-seelische Dimension als „Läuterungsweg“ (Jean-Christoph Ammann), der zu innerer Sammlung und spiritueller Erkenntnis führt. Beaugrands „Frontierland“ lebt von der forschenden Neugier des Betrachters, von der spielerischen Nutzung, den Irritationen und konträren Besucherreaktionen. Das exotisch anmutende Monument lädt ein zur heiteren wie ernsten Begegnung mit dem kulturell Anderen, dem Fremdartigen und Geheimnisvollen.

Die Arbeit wurde im Herbst 2005 wegen Materialermüdung abgetragen. Der Wiederaufbau ist geplant.

LITERATUR

Ausst. Kat. Catherine Beaugrand, le Masque de la Mort Rouge, Vassivière 1996 | Michael Brunner : Catherine Beaugrand, Frontierland, in : Ausst. Kat. Hier Da Und Dort, Kunst in Singen, Darmstadt 2000, S. 92-93.

Roman Signer (geb. 1938)

Brunnenstube, 2000

Stahl, Wasser



Im vielschichtigen Spannungsfeld zwischen Versuchsanordnung und Ereignis-Skulptur bewegen sich die stets von prozesshaftem Ausdruckscharakter geprägten, ortsbezogenen Installationen von Roman Signer. Der im schweizerischen Appenzell geborene und in St. Gallen lebende, als Bauzeichner und Bildhauer ausgebildete Künstler zählt seit den 70er Jahren zu den bedeutendsten, international beachteten Konzept- und Aktionskünstlern der zeitgenössischen Avantgarde. Bekannt wurde Signer vor allem durch seine spektakulären „Sprengaktionen“ vor Publikum. Großes Renommé erfuhr sein Schaffen 1999 durch die Teilnahme an der Biennale in Venedig als Vertreter der Schweiz. Im Zentrum seiner künstlerischen Intentionen steht immer der Wille zur Sichtbarmachung von Entstehungsvorgängen und Erfahrungsmomenten. Als bevorzugte Medien gelangen Feuer und Wasser zur Entfaltung ihrer elementaren Urkräfte. Sein Werk definiert sich vorrangig durch das Ereignis der stattfindenden Aktion und lebt vom unbedingten Anspruch auf Authentizität.

Ebensolches gilt für seine situationsbezogene Rauminstallation, die im Rahmen des Kunstprojektes zur Landesgartenschau im Sommer 2000 im ehemaligen, 1903 im neoromanischen Stil erbauten Wasserspeicher auf der stadtnahen Anhöhe des Ambohl realisiert wurde. Als Werkstoff dominiert das Element Wasser in seinen unterschiedlichen Erscheinungsformen. In der fensterlosen Kammer fällt ein Wasserstrahl aus einer Deckenöffnung auf einen darunter platzierten Tisch aus rostfreiem Stahl, spritzt von dort auf zwei Metallstühle und setzt nach und nach den übrigen Bodenbereich unter Wasser. Im fahlen Dämmerlicht entsteht eine vibrierende Klangsphäre, ein ständiges Plätschern, Klatschen und Singen, das beim Betrachter einerseits ein meditativ-sakrales Raumgefühl auslöst, ihn andererseits durch die gleichzeitig hervorgerufenen dumpfen Schwingungen der Metallflächen in Unruhe versetzt. Der karge und zunächst abweisend wirkende Umgebungsraum wandelt sich so in einen atmosphärisch aufgeladenen Resonanzkörper, zu einer sinnlich erfahrbaren Klangfolie, welche die Intensität des Dargestellten steigert. Der Tisch und die bereitgestellten Stühle suggerieren eine



intime Gesprächssituation; das Geräusch des Wassers und die abgesprengte Nässe verhindern jedoch ein Platznehmen und eine Unterhaltung. Materialwahl und Farbgebung setzen die Installation deutlich vom Umraum ab und machen sie als skulpturalen Eingriff in die historische Bausubstanz kenntlich.

Signers schlichte und unpräzise Arbeit thematisiert auf unmittelbare, den Betrachter einbeziehende Weise das Wirken der Naturkräfte und sensibilisiert den Besucher, der an der Aktion direkt beteiligt wird, für die besonderen optischen und akustischen Ausdrucksqualitäten frei fallenden Wassers in einer abgeschlossenen Raumsituation. Die in der abendländischen Kulturgeschichte tief verwurzelte zeichenhafte Bedeutung von Wasser als Lebenselixier, Reinigung, Heilung, Kraftquelle und Bewegungsfaktor, aber auch als Motiv der Zerstörung, Unbeherrschbarkeit und des Zerrinnens – sie alle wirken zusätzlich in den emotionalen Wahrnehmungskontext der Arbeit hinein. Signer begreift moderne Skulptur als zu erlebendes Ereignis, das sich im Zusammenspiel mit der Natur konkretisiert: „Ich habe eine fast magische Haltung zur Natur. Ich mache viele Objekte nur halb fertig und will dann, daß die Natur weitermacht, irgendwie mit

hineinfließt (...). Die Natur macht erst die Skulptur.“ Seine zentralen Intentionen und seine Auffassung von Bildhauerei erläuterte er mit den Worten: „Es geht um Probleme im Raum, das Geschehen im Raum, Zeitabläufe“. Demgemäß betont auch die Singener Arbeit das Wandelbare und Unvollendete, ist bestimmt von dem Bestreben, zeitliche Dauer als fließendes Kontinuum und metaphorischen Prozess zu veranschaulichen. Beim Verlassen des Raumes trägt der Besucher Spuren des Werkprozesses in Form von Wassertropfen auf Haut, Schuhen und Kleidung an sich und nimmt gewissermaßen eine Erinnerung an das Gesehene und Erlebte mit. Vergleichbar mit der Singener Arbeit realisierte Signer im selben Jahr in St. Gallen die temporär konzipierte „Installation im Wasserturm“, bestehend aus zwei Metallfässern, die in einem großen Wasserstrudel rotierten. Mit seiner Vorstellung von Wasser als skulpturalem, raumgestaltendem Element steht Roman Signer nicht zuletzt in der Tradition europäischer Gartenbaukunst, wobei sich Bezüge vor allem

zu Grotten der italienischen Spätrenaissance und des Barock mit Hauptmeistern wie Gian Lorenzo Bernini oder Giambologna herstellen lassen.

Die für Kunst im öffentlichen Raum vielbeschworene Ortsspezifität erfüllt Signers Arbeit durch die dauerhafte, untrennbare Verbindung, die seine Intervention mit der „Brunnenstube“ eingeht. Das akzionistische, zugleich installative Werk ist auf Ereignishaftigkeit angelegt und bezieht sich zwingend auf die architektonischen, funktionalen und atmosphärischen Kriterien des Ortes. Schließlich spricht die Arbeit auch die Neugier des Betrachters an und definiert sich durch die Idee des „work in progress“ explizit als ein typisches Objekt zeitgenössischer Aktionskunst.

Die Realisation des Projekts erfolgte mit freundlicher Unterstützung der Georg Fischer AG Singen.

LITERATUR

Ausst. Kat. Roman Signer, Skulptur, Kunstmuseum St. Gallen 1993 | Ausst. Kat. Roman Signer, Biennale die Venezia 1999 | Christoph Bauer: Roman Signer, Brunnenstube, in: Ausst. Kat. Hier Da Und Dort, Kunst in Singen, Darmstadt 2000, S. 223-235 | Roman Signer im Gespräch mit Ulrike Groos, St. Gallen, März 2001, in: Florian Matzner (Hg.): Public Art, Kunst im öffentlichen Raum, Ostfildern-Ruit 2001, S. 557-563.

August Babberger (1885–1936)

Erweckung einer Tochter, Kreuzigung, Heilung eines Aussätzigen, 1928

Bleiglasfenster

je 255 x 120 cm





Als am 15. September 1928 das neuerbaute Städtische Krankenhaus eröffnet wurde, erstrahlten die Räume der evangelischen und der katholischen Kapelle im farbintensiven Licht der ausdrucksstarken Glasfensterarbeiten von August Babberger. Den Auftrag zur künstlerischen Ausstattung der beiden Andachtsräume für Patienten hatte der heute weitgehend in Vergessenheit geratene Maler und Graphiker über den befreundeten Architekten Hermann Billing (1867–1946) erhalten.

Der im südbadischen Hausen im Wiesental geborene und in Basel aufgewachsene Babberger gehörte in den 20er und frühen 30er Jahren zu den führenden Vertretern spätexpressionistischer Kunst im deutschen Südwesten. Als Lehrer und Direktor der Karlsruher Akademie förderte er von 1920 bis 1933 die enge Verbindung von freier und angewandter Kunst zugunsten einer zeitgemäßen Verknüpfung von Malerei und Architektur. Zahlreiche Gestaltungsaufträge für profane und sakrale Bauten in Deutschland und der Schweiz machten ihn in der Zwischenkriegszeit zu einem Hauptmeister moderner Wand- und Glasmalerei. 1933 als „entartet“ diffamiert und seines Lehramtes entzogen suchte Babberger Zuflucht in der Innerschweiz, wo er 1936 verstarb.

Für die Krankenhaus-Kapellen schuf Babberger insgesamt sechs überlebensgroße, rundbogig geschlossene Figurenkompositionen, die Szenen aus Leben und Wirken Jesu Christi schildern. Infolge späterer Umbauten existiert heute nurmehr die ehemals katholische Kapelle im ursprünglichen Zustand. Der Fensterzyklus der früheren evangelischen Kapelle wurde ausgelagert und 1985 in den Erdgeschossbereich des Evangelischen Altenheimes in der Singener Nordstadt eingebaut. Bei der Wahl der Themen war Babberger an Vorgaben des Bauherrn gebunden; als inhaltliche Vorlagen dienten Textstellen aus dem Matthäus- und Markusevangelium. Die Bibelpassage „Kommet her zu mir, alle die ihr mühselig und beladen seid“ wurde in den drei Fenstern der protestantischen Kapelle verbildlicht. Die in klassischer Triptychonform konzipierten Fenster der heute ökumenischen Kapelle zeigen im Zentrum die Kreuzigung, flankiert vom Geschehen der „Erweckung eines Töchterchens“ und der „Heilung eines Aussätzigen“. Aussage und Funktion der religiösen Bildwerke sind auf die kraftvolle Vermittlung christlicher Glaubensinhalte sowie das Spenden von Trost und das Stärken von Hoffnung ausgerichtet.

LITERATUR

Ausst. Kat. August Babberger – Ein Landschaftsmaler des Expressionismus, Kunststiftung Hohenkarpfen, Hausen ob Verena 2000 | Andreas Gabelmann: August Babberger (1885–1936), Leben und Werk, Münster/Hamburg/Berlin 2002 | Ders.: Expression in Farbe und Licht, Die Glasfenster von August Babberger, in: Singen Jahrbuch 2004, S. 28-29.

Babberger übersetzte Thematik und Einzelmotive in eine kühn abstrahierte und dekorativ verdichtete Konstruktion expressiv leuchtender Farbflächenkontraste. Die Szenen sind radikal auf das Wesentliche reduziert und ohne räumliche Tiefe oder plastische Modellierung einzig aus der lebhaften Wirkung der reinen Farbe und strengen Form heraus entwickelt. Lediglich zur Ausformung der Gesichter griff Babberger zu realistischen Darstellungsweisen. Ein dynamisch-rhythmisches Hinter- und Übereinanderstaffeln der Personen prägt zusammen mit der glutvollen Lichtaura den übersteigerten Ausdrucksgehalt der spätexpressionistischen Glasbilder. Durch den sparsamen Einsatz der Schwarzlotmalerei intensivierte Babberger die Leuchtkraft der Farbe und überwand zusammen mit der geometrischen Formvereinfachung die traditionelle Glasbildtechnik des 19. Jahrhunderts.

Die Ausführung der katholischen Glasfenster übernahm die renommierte Berliner Firma „Puhl & Wagner“ von Gottfried Heinersdorff, die zu dieser Zeit als führende Werkstätte für moderne Glasfensterproduktion in Deutschland galt. Die Bildschöpfungen der evangelischen Kapelle wurden von der Karlsruher Firma Emil Großkopf ausgeführt. Mit den Singener Glasfenstern leistete Babberger einen eigenständigen, gleichwohl zeittypischen Beitrag zur Erneuerung der Glasmalerei in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Hans Kindermann (1911–1997)

O.T. (Figurengruppe), 1953

Muschelkalk

312 x 100 x 120 cm



Der aus Mainz stammende, 1933 bis 1939 an der Düsseldorfer Akademie ausgebildete, von 1944 bis 1957 auf der Höri ansässige und von 1957 bis 1971 an der Karlsruher Akademie als Lehrer und Direktor tätige Bildhauer Hans Kindermann gilt als ein führender Hauptvertreter figürlicher Plastik nach 1945 im deutschen Südwesten. Zu seinem Werk gehören neben Freiplastiken weiterhin Brunnenanlagen und großformatige Reliefs an öffentlichen Bauten sowie Porträtbüsten und Bildnisstatuetten. Mit der Aufstellung seiner unbetitelten Figurengruppe vor der Berufs- und Handelsschule erlebte die Stadt Singen 1953 ihre erste Auseinandersetzung über Kunst im Außenraum. Die aus grobem Muschelkalk gestaltete Steinskulptur war ursprünglich als Bauplastik für die Gebäudeecke des neuen Arbeitsamtes vorgesehen, konnte dort aber aus statischen Gründen nicht angebracht werden. Sie wurde dann auf Betreiben des mit Kindermann befreundeten Oberbürgermeisters Theopont Diez modifiziert und fand durch Beschluss des Gemeinderates im November 1953 vor dem Neubau der Berufsschule ihren endgültigen Standort. Hierauf kam es in der Öffentlichkeit zu Kontroversen über Form und Inhalt, Ausdruck und Aussage, Nutzen und Funktion moderner Kunst im Außenraum, die Diez schließlich mit einer christlich-symbolischen Ableitung des Motivs vom Christopherus-Typus beenden konnte.

Kindermanns Auffassung von plastischem Gestalten bewegt sich zwischen klassischer Figurenbildung und abstrakter Formreduktion. Schemenhaft stilisiert und kubisch vereinfacht schälen sich die wuchtigen Körpervolumina von Mann und Frau aus dem geschlossenen Werkblock heraus. Die rechtwinklig zueinander angeordneten Figuren verweisen auf die einstige Konzeption der Plastik als Eckstück. Die dritte, rückseitig positionierte und nur ansatzweise ausgearbeitete Person wurde nachträglich gestaltet, so daß die freistehende Gruppe allansichtig erlebt werden kann. Aus der Wechselwirkung zwischen kompakter Masse des Steinquaders und dem schrittweise Heraustreten, dem partiellen Sichtbarwerden der Körper, gewinnt die Arbeit ihre lebhafte Spannung. Thematisiert wird der Gegensatz und zugleich der Übergang von ungestaltetem Inneren zu geformtem Außen, von Volumen, Fläche und Raum. Statuarische Strenge, völlige Bewegungslosigkeit und monumentale Typisierung der Gestalten erzeugen zusammen mit dem hohen Sockel eine zeichen- und denkmalhafte Wirkung. Kanten, Flächen und Kuben prägen die Formensprache und binden die Figuren in die materielle Schwere des Steinblockes zurück. Kindermanns elementare,

ursprünglich und archaisch anmutende Darstellungsweise verarbeitet stilistische Anregungen sogenannter „primitiver“ Kunst der außereuropäischen Kulturvölker und erinnert unwillkürlich an afrikanische Kultobjekte oder mexikanische Götterbilder. Kindermann gelang damit eine für die Kunst der 50er Jahre zeittypische, kraftvolle Synthese aus Tradition und Modernität, Archaik und Avantgarde. Daß Kindermann, wie schon der fehlende Werktitel anzeigt, eine inhaltliche Deutung seiner Arbeit verweigerte, verdeutlicht seine Idee von autonomer Kunst im öffentlichen Raum, die als eigenständiges, von der dienenden Schmuckfunktion als „Kunst am Bau“ befreites Werk vorrangig auf sich selbst verweist. Die Interpretation von Diez, der erklärte, man könne darin erkennen „wie schwer der Mensch an der geschulterten geistigen Last zu tragen habe“, verlieh der Arbeit nachträglich eine Sinngebung, welche zur Akzeptanzbildung in der Bevölkerung beitrug. Kindermanns Figurengruppe darf als frühes Beispiel für die beginnende Phase des Übergangs von zweckbestimmter Kunst am Bau zu autonomer Skulptur im Außenraum in den späten 50er und 60er Jahren gelten.

LITERATUR

Andrea Hofmann: Künstler auf der Höri, Konstanz 1989, S. 99-101 | Christoph Bauer: Stationen der Kunst im Singener Außenraum seit den fünfziger Jahren, in: Ausst. Kat. Hier Da Und Dort, Kunst in Singen, Darmstadt 2000, S. 65-66 | Ursula Merkel: Bildhauer an der Kunstakademie Karlsruhe von 1947 bis 1987, in: Ausst. Kat. 150 Jahre Kunstakademie Karlsruhe, Städtische Galerie Karlsruhe 2004, S. 86-87.

Roland Martin (geb. 1927)

Konstellation, 1970

Aluminium

Höhe ca. 500 cm



Im Zentrum des bildhauerischen Werkes des in Tuttlingen lebenden Künstlers Roland Martin steht die Darstellung der menschlichen Figur. Mit seinen Skulpturen zählt Martin zu den wichtigen Vertretern moderner Metallplastik nach 1945 im deutschen Südwesten. Für die weite, sich nach Süden hin öffnende Rasenfläche vor der 1965–68 erbauten Beethovenschule schuf er 1970 die fünfteilige Freiplastik "Konstellation", gestaltet aus schlank emporragenden, zur dichten Gruppe gestellten und amorph geformten Stelen. Über einer flachen, ebenerdig platzierten Sockelplatte scheinen die plastischen Gebilde aus dem Boden zu wachsen und mit elegantem Schwung in den Himmel zu streben. Die gegenstandsfreie Formgebung der allansichtig konzipierten Plastik weckt unwillkürlich Assoziationen an anatomisch-figürliche Körperbildung: schmale Unterzone, breiter, seitlich auskragender Rumpf und vertikale Verjüngung zum schräg verlau-

fenden oberen Abschluß erinnern an menschliche Proportionen. Einander zugewandt und kreisförmig um einen imaginären Mittelpunkt konzentriert, entsteht der Eindruck einer Personengruppe im Gespräch. Mit dem somit hervorgerufenen Moment der Begegnung und Versammlung, der Zusammengehörigkeit und Kommunikation, des Dialoges und Austauschs, nimmt die Skulptur inhaltlichen Bezug auf die besondere, soziologisch bedeutsame Situation des Ortes auf dem Schulareal. Naheliegend ist demnach eine Deutung der unterschiedlich großen Figuren als Erwachsene und Jugendliche, als Lehrer und Schüler. Martins Arbeit gewinnt über den Ausdruck der reinen, absoluten Form hinaus die Funktion eines symbolbehafteten Objektes der Identifikation für eine ortsspezifische Gesellschaftsgruppe im öffentlichen Raum.

Hinsichtlich der abstrakten Formensprache prägen glatte, sanft gerundete Oberflächen und leicht gewölbte Volumina im Zusammenwirken mit dem matten Aufschimmern des Metalls den besonderen Ausdrucksgehalt der Skulptur. Trotz der stillen, in

sich ruhenden Statuarik der fünf Elemente entstehen organische Bewegung sowie eine kraftvolle Spannung zwischen Statik und Dynamik, bewegungsloser Masse und hervordrängender Energie. Die enge Stellung der Einzelstelen verweigert dem Betrachter den Zugang in den von der Gruppe gebildeten „Innenraum“. Er bleibt vom Kern der Zusammenkunft, vom intimen Dialog ausgeschlossen und auf seine Rolle als neutraler, außenstehender Zuschauer beschränkt. Martin verfolgt in seinem Werk eine traditionelle Auffassung skulpturalen Gestaltens als raumverdrängendes und zugleich raumumschließendes Volumen. Die Außenhaut der Stelen ist so geschliffen, daß leichte Materialunebenheiten die Massigkeit der Einzelkörper an einigen Stellen porös wirken. Je nach Blickwinkel und Betrachterstandpunkt variiert das Erscheinungsbild der Stelengruppe zwischen linearer Vertikalität und

flächiger Breitenausdehnung. Martins strenge, einfache und klare Formensprache offenbart Stileinflüsse der europäischen Vorkriegsmoderne, allen voran von Constantin Brancusi und Henry Moore, die gleichfalls mittels radikaler, von der Naturnachahmung befreiter Formvereinfachungen das Charakteristische eines konkreten Motivs in gesteigerter Ausdrucksgestalt sichtbar zu machen suchten. Mit der kompromisslosen Reduktion der plastischen Formfindung auf das Elementare und Wesentliche steht Roland Martin schließlich in der zeittypischen Stiltradition der sogenannten „Neuen Figuration“, welche die Kunst der späten 60er Jahre stark prägte.

LITERATUR

Ausst. Kat. Kunstsammlung der Stadt Singen (Hohentwiel), Bürgersaal des Rathauses, Singen 1978, S. 32.

Curth Georg Becker (1904–1972)

***Die Familie*, 1960**

Glasmosaik auf Putz

1000 x 600 cm



Für den Sitz der ehemaligen Pensionskasse der Maggi GmbH schuf der Singener Maler Curth Georg Becker als monumentales Auftragswerk das figürliche Mosaik „Die Familie“. Der schlichte Gebäudeblock mit Ladenzeile zum Friedrich-Ebert-Platz entstand Mitte der 50er Jahre im Zuge der sozialen Wohnbaumaßnahmen der Firma Maggi und wurde von den Singener Architekten Kappeler und Sauter realisiert. Die großflächige, bis dahin schmucklose Stirnfront des Hauses erhielt 1960 ein repräsentatives, 60 m² umfassendes und in Mosaiktechnik ausgeführtes Wandbild mit allegorisch-symbolischem Aussagewert. Die Materialien stammten von der Glashütte Schalke und der Firma Mittinger in Darmstadt. Eingebettet in eine kleinteilig zergliederte Musterstruktur geometrisch abstrahierter Farbflächenkontraste erscheint in der unteren Bildhälfte die streng stilisierte Figurengruppe von Vater, Mutter und Kind, umgeben von landschaftlichen Elementen. Aus dem dichten, bildteppichartigen Gefüge kristallin gebrochener Glasmosaiksteine auf weißem Putzgrund lassen sich Einzelmotive wie Bäume, Hügel und Was-

serflächen herauslesen, womit inhaltliche Bezüge zur regionalen Umgebung von Hegau und Bodensee hergestellt sind. Über den in bedeutungsvoller Helligkeit dargestellten Personen der Familie entwickelt sich die Himmelsfläche mit Sonne und Wolken in gegenstandsfreier Dynamik und expressiver Dramatik. Werden in der unteren, auf die Familie bezogenen Partie Statik und Ruhe, Ordnung und Sicherheit durch harmonische Farbklänge und feste Blockformen versinnbildlicht, so herrschen in der darüber befindlichen Zone formauflösende Bewegung und unruhige Aktion, verliert sich das Geschehen mit spitzen Zacken- und rasanten Strahlenformen in diagonal zerrissener Unordnung und lebhafter Veränderung. Das kontrastreiche Gegeneinander von klaren konstruktiven und ungestüm destruktiven Formelementen bestimmt das gestalterische Prinzip der Wandarbeit.

Das international erfolgreiche, seit 1887 in Singen ansässige Industrieunternehmen Maggi dokumentierte mit der Idee der betriebseigenen Pensionskasse seine soziale Verantwortung gegenüber den Beschäftigten und war bestrebt, den Fürsorgegedanken zur gesellschaftlichen und finanziellen Absicherung

seiner Arbeitskräfte am betreffenden Gebäude auch in bildlicher Form zu demonstrieren. Weithin sichtbar visualisiert werden sollten die tradierten Wertvorstellungen von der Familie als Basis der Gesellschaft und als soziales Vorsorgemodell im Alter. Das Wandbild nahm damit unmittelbaren Bezug zur Nutzung und Funktion des Bauwerkes, so daß Kunst und Architektur nicht nur formal, sondern auch inhaltlich eine Einheit bildeten. Die Botschaft vom Menschen als einem sozialen, in der Gegenwart verankerten und auf die Zukunft vertrauenden Wesen, eingebunden in den persönlichen Lebensraum, wird pathetisch beschworen und in den öffentlichen Stadtraum vermittelt. Allein die imposanten Ausmaße des Fassadenbildes sollten den Status und den Stellenwert der Maggi-Rentenkasse unterstreichen. In der für seinen Spätstil typischen Manier übersetzte Becker diese Thematik in eine ausdrucksgehaltene, kraftvolle Formensprache zwischen figurativer Gegenständlichkeit und flächenreduzierter Abstraktion, zwischen lesbarer Dingwelt

und zeitloser, allgemeingültiger Schematisierung. Die Wahl der Mosaiktechnik, neben dem Fresko das älteste und beständigste Verfahren zur Herstellung von Wandbildern in Innen- und Außenräumen, verleiht dem Fassadenschmuck einen wertvollen, gleichsam kostbaren Ausdruckscharakter, der das vorgestellte Thema zusätzlich überhöht. Die rahmende Vertiefung des Bildfeldes entstand erst in neuester Zeit durch das Aufbringen einer Dämmschicht.

LITERATUR

Herbert Berner (Hrsg.): Curth Georg Becker 1904–1972, Konstanz 1978 | Achim Sommer: Curth Georg Becker, Biographie und stilkritische Werkanalyse, Friedrichshafen 1992 | Ausst. Kat. Curth Georg Becker, „...ein Fest für das Auge.“, Städtisches Kunstmuseum Singen 1999

Curt Georg Becker (1904–1972)

Betonglasfenster (Biblische Themen), 1959

Dickglastechnik

je 525 x 425 cm



Seit Mitte der 50er Jahre erwarb sich Curth Georg Becker im südwestdeutschen Raum mit zahlreich ausgeführten Aufträgen für Kirchen und Profanbauten einen Ruf als technisch versierter und an modernen Formtendenzen orientierter Glasfenstergestalter. Im Zuge des in den Jahren 1957–59 durch den Mannheimer Architekten Max Schmechel erfolgten Neubaus der Markuskirche entwarf der Singener Maler 1959 insgesamt 12 großflächige Betonglasfenster, die als durchlaufende Kompositionszyklen an der Nord- und Südwand biblische Szenen in weitestgehend abstrakter Bildsprache vorstellen. Das Fensterband der Südseite zeigt in Leserichtung: Verkündigung des Evangeliums, Stillung

des Sturms auf dem See Genezareth, Heilung eines Blinden in Bethsaida, Speisung der Viertausend, Die Weintraube als Zeichen des geistlichen Lebens; das sechste Bildfeld behandelt kein Thema und ist frei gestaltet. Die nördliche Fensterfront präsentiert von links nach rechts: Es werde Licht, Der Sündenfall, Die Geburt Jesu Christi, Die Leiden und die Auferstehung Jesu Christi, Die Ausgießung des heiligen Geistes und Das himmlische Jerusalem.

Zur zeitgemäßen Visualisierung der religiösen Glaubensvorstellungen nutzte Becker die unkonventionellen Ausdrucksmöglichkeiten der modernen, wäh-



rend der 50er bis 70er Jahre allgemein bevorzugten und vor allem für die Verglasung von Sakralbauten vielerorts gebräuchlichen Dickglastechnik, bei der im Unterschied zur traditionellen Glasbildkunst des 19. und frühen 20. Jahrhunderts anstelle von bemalten Glasflächen mit Bleiruten nun industriell hergestellte Buntglassteine in variablen Brechungen von massiven Betonstegen getragen werden. Die monumentalen, fast 250 m² messenden Fensterflächen scheinen dadurch selbst ein körperhaftes Wandstück zu bilden. Als Resultat erscheinen ungegenständliche, in unregelmäßige Farbfacetten und Flächenfragmente dynamisch und rhythmisch zerlegte Bildschöpfungen, die ihre intensive Aussage und Wirkung allein aus der Strahlkraft der reinen Farbe und der Energie der autonomen Form

heraus entwickeln. Einzelne, der christlichen Symbolik entlehnte Motive, wie Fische, Sonne, Schiff, Schlange und Taube, halten Bezüge zum Gegenständlichen aufrecht und unterstützen Lesbarkeit und Deutung der Darstellungen. Insbesondere auf der Südseite verschränken vielfache Diagonallinien, Schrägformen und großzügig geometrisierte Flächenverbände die einzelnen Fensterfelder miteinander und lassen eine durchgängig erfahrbare, friesartige Bildeinheit entstehen. Die sehr unterschiedlich verdichtete Rasterung der Betonstege changiert zwischen kleinteiligen

Netzstrukturen und großflächigen Blockmustern. Der expressive Ausdrucks- und Stimmungsgehalt der Glasfenster bildet einen höchst spannungsvollen, dekorativ-ornamentalen Kontrast zur schlichten, nüchtern-funktionalen Raumarchitektur, sorgt für lebhaft Akzente der statischen und sachlichen Bauformen und verleiht dem weiträumigen, ansonsten zurückhaltend ausgestatteten Interieur einen festlich-feierlichen und würdevoll-sakralen Charakter. Gleichzeitig korrespondiert das neuartige Betonglasverfahren in zeitzyklischer Form mit der innovativen Architektursprache der Gebäudes. Beckers kraftvolle Glasbildwerke lassen einen Ort geistiger Reflexion, transzendenten Erlebens

und mystischer Besinnung entstehen, welcher in der Verkündigung des Wort Gottes seine Erfüllung findet. Vorbereitende Studien und Entwürfe zu den Fenstern der Markuskirche befinden sich in der Sammlung des Städtischen Kunstmuseums Singen. Die Ausführung übernahm die Glasbild-Werkstatt Derix in Rottweil. Die Glasfenster gelten als Beckers umfangreichstes und fortschrittlichstes Werk. Der architekturbezogenen Bildaufgabe der Glasfensterkunst widmete sich Becker in seiner Heimatstadt mit einem weiterem Werk, dem 1966 für die Johann-Peter-Hebel Schule geschaffenen Glasfenster „Segen der Erde“.

LITERATUR

Herbert Berner (Hrsg.): Curth Georg Becker 1904-1972, Konstanz 1978 | Achim Sommer: Curth Georg Becker, Biographie und stilkritische Werkanalyse, Friedrichshafen 1992 | Ausst. Kat. Curth Georg Becker, „...ein Fest für das Auge.“, Städtisches Kunstmuseum Singen 1999

Curth Georg Becker (1904–1972)

Pflügen, Säen, Ernten, Musik / Die Quelle, Der Hirte, Der Jäger, Die Musik, 1959

Majolikamalereien

je 271 x 1120 cm



Im Auftrag der Stadt Singen schuf der Maler und Graphiker Curth Georg Becker für die beiden Eingänge des 1959 vollendeten Neubaus der Schillerschule jeweils ein Wandbild aus bemalten Majolikafliesen. Die Ausführung der figürlichen Wandkompositionen geschah in Zusammenarbeit mit der Majolika-Manufaktur von Walter und Annemarie Kusmann im württembergischen Honau. Die vielförmig bewegten und handlungsreich gestalteten Bildschöpfungen werden jeweils durch zwei Glastüren in drei unterschiedlich große Abschnitte unterteilt. In friesartiger Reihung und in einen einheitlich durchlaufenden Landschaftskontext eingebunden, zeigen die Einzelszenen der nach Norden gerichteten Wand in Leserichtung des Eintretenden: Ernten, Säen und Pflügen sowie Musizieren. Die Personifikationen von Quelle, Hirte und Jagd, wiederum begleitet von Musik, bevölkern von links nach rechts die Südseite. Im Unterschied zur Geigenspielerin mit Hund am Nordeingang ist es hier eine Flötistin, die als Einzelfigur mit Eule den Schlussakkord der illustrativen Bilderzählung setzt. Zur allegorischen Verbildlichung der Themen und Motive verband Becker mythologische, christliche und profane Inhalte und entwarf eine arkadisch

anmutende Idylle, in der Mensch, Tier und Natur eine innige, harmonische Einheit bilden. Einzelne Motive, wie die Hügel und Berge des Hegau, verorten das Bildgeschehen in der regionalen Umgebung, appellieren an Heimatgefühl und suggerieren identitätsstiftende Zugehörigkeit.

Dem Betrachter begegnet auf Augenhöhe eine historisierende, idealistisch überhöhte Bildwelt, erfüllt von Lebensfreude und Naturverbundenheit. Bauern mit Ochsenpflug, eine Quellnymphe mit Amphore und ein bogenschießender Jäger beschwören demonstrativ ein archaisch entrücktes, paradiesisch anmutendes Zeitalter. Symbolwirksam vermittelt werden sollte die pädagogisch intendierte Idealvorstellung des humanistisch umfassend gebildeten, mit den Grundwerten von Tradition und Geschichte, Kultur und Landschaft vertrauten Menschen. Die von narrativem Habitus durchdrungenen und von der Rückbesinnung auf die Wurzeln menschlicher Zivilisation bestimmten Wandarbeiten erfüllen damit die Funktion illustrativ-lehrreicher Programmbilder, an denen sich die junge Schülersgeneration der aufstrebenden Industrie- und



Der Jäger, Ausschnitt aus der Südwand

Kulturstadt Singen in den späten 50er Jahren orientieren sollte. Beckers kühne Bildsprache ist geprägt von einem spannungsreichen Wechselspiel zwischen freiem malerischem Impuls und streng komponierten Flächenordnungen, zwischen gestisch-skizzenhaftem Linienschwung und klarer, strenger Formreduktion. Expressive Dynamik der sichtbaren Pinselspuren, intensiv leuchtende Farbklänge und kraftvolle Züge der Konturlinien bilden einen lebhaften Kontrast zum weißem Grundton der Keramikachseln. Die radikale Verflächigung des Bildraumes in eine gänzlich zweidimensional verdichtete Dekorstruktur unterstützt wesentlich die ornamentale Wirkung der Wandbilder. Becker verarbeitete spätexpressionistisches Formenvokabular der 20er und 30er Jahre sowie Stilanleihen der klassischen Moderne von Picasso und Matisse. In der für seinen Stil der 50er und 60er Jahre charakteristischen Manier sind Elemente figürlicher Gegenständlichkeit mit geometrischer Abstraktion verklammert, verbinden sich heimatsspezifische Motive mit progres-

siver Stilik, Traditionelles mit Modernem. Beckers experimentell anmutende Formensprache erscheint frisch und heiter, unmittelbar und unbekümmert. Die rhythmische Bewegungsfolge der lebensgroß agierenden Figuren begleitet den Besucher auf seinem Gang in das Gebäude und lädt ihn zum visuellen und gedanklichen Dialog mit der Bilderzählung ein.

LITERATUR

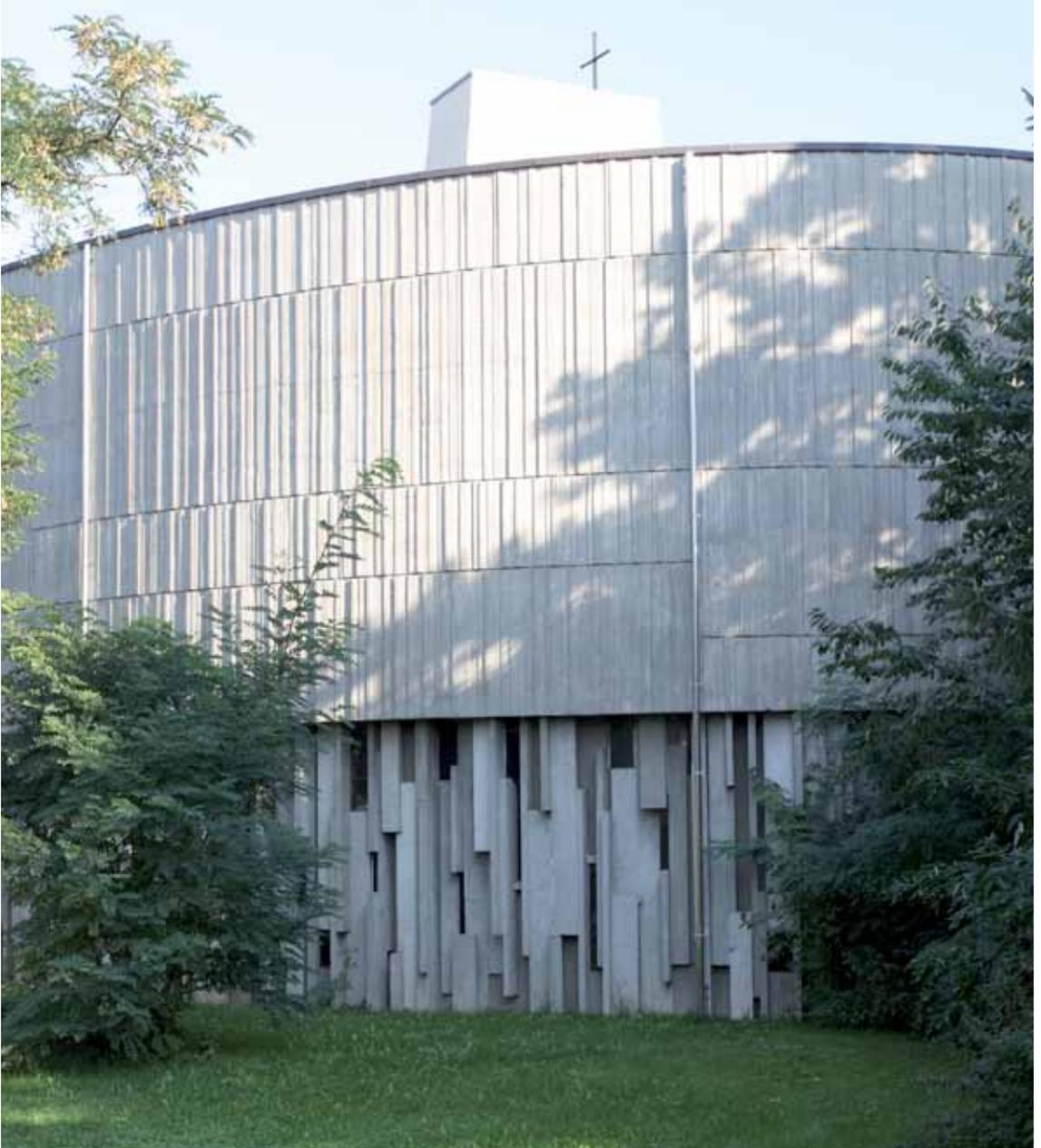
Herbert Berner (Hrsg.): Curth Georg Becker 1904-1972, Konstanz 1978 | Achim Sommer: Curth Georg Becker, Biographie und stilkritische Werkanalyse, Friedrichshafen 1992 | Ausst. Kat. Curth Georg Becker, „...ein Fest für das Auge.“, Städtisches Kunstmuseum Singen 1999

Hanspeter Fitz (1929–1969)

***O.T. (Wandrelied)*, 1962/63**

Betonguss

Höhe ca. 250 cm



Innhalb der Bildhauerkunst der 50er und 60er Jahre behauptete der in Buchen geborene, in Konstanz aufgewachsene und vorrangig in Stuttgart tätige Hanspeter Fitz eine eigenständige Position. Mit den bevorzugten Materialien Holz, Eisen und Stein gilt der früh verstorbene Künstler als einer der wenigen, von Beginn an konsequent gegenstandsfrei arbeitenden Bildhauer im südwestdeutschen Raum. Fitz' Entwicklung führte ab 1950 über das Studium der Kunstgeschichte in Freiburg und Heidelberg zum Studium der Malerei an der Stuttgarter Akademie und mündete 1957 schließlich in die dort absolvierte Ausbildung als Bildhauer. Seine Plastiken werden vorwiegend von konstruktiven Reliefstrukturen geprägt, die aus einzelnen Kompartimenten und kleinteilig verdichteten Grundelementen zusammengesetzt sind. Als Fitz' bekanntestes Werk gilt die heute zerstörte Raumplastik von 1967 in der Schalterhalle der ehemaligen Landesgirokasse in Stuttgart.

Für den Neubau der St. Elisabeth-Pfarrkirche in der Singener Südstadt, der in den Jahren 1961 bis 1964 durch den Stuttgarter Architekten Jörg Herkommer realisiert wurde, konzipierte Fitz 1962/63 die ungegenständliche und unbetitelt Relieffarbeite. Die Ausführung in Betongusstechnik korrespondiert mit der Stahlbetonbauweise des modernen Gebäudes, so daß Kunst- und Bauwerk, Skulptur und Architektur eine unverbrüchliche, zeitgemäß gültige Einheit bilden. Beidseitig vom Portal ausgehend und dessen Höhe aufnehmend, entwickelt sich das Reliefband

entlang der gerundeten Außenfassade des wuchtigen, blockhaft geschlossenen und ansonsten vollkommen schmucklosen Baukörpers. Nach dem Prinzip rhythmisch-dynamischer Reihung ist die architekturgebundene Wandarbeit streng geometrisch aufgebaut und gewinnt ihre lebhaft formale Gestalt aus dem mehrschichtigen An-, In- und Übereinanderfügen vertikal gerichteter Stege, Pfeiler und Flächen von unterschiedlicher Breite und Länge. Durch die extrem vielteilige und unruhige, geradezu expressiv bewegte Oberflächentextur wird der Blick der Betrachters kraftvoll aktiviert und die hermetische, abweisende Form des nüchternen Bauwerks an der Sockelzone effektiv aufgebrochen. Zwischenräume und Leerstellen bilden schmale Fensteröffnungen, deren Position und Größe gänzlich der Reliefstruktur unterworfen sind. Es entsteht der Eindruck, als würde die gewaltige, monumental anmutende Gebäudehülle über dem Erdgeschossbereich schweben und dort eine vibrierende Lebendigkeit entfalten. Die kühne Architektur wird ihrer enormen Masse und Schwere entkleidet, gewinnt an Leichtigkeit, Transparenz und beinahe spielerischer Eleganz. Diese vom Künstler intendierte Wirkung erfährt im Innenraum eine inszenatorische Steigerung, hervorgerufen durch das partiell gelenkte, punktuell akzentuierte und die Wandscheibe entmaterialisierende Hereinströmen von Licht. Fitz' Arbeit entwickelt sich im Spannungsfeld zwischen Wand und Raum, Fläche und Volumen, und thematisiert über mannigfache Vor- und Rücksprünge von Positiv- und Negativformen

das wechselseitige Verhältnis zwischen Offen und Geschlossen, Innen und Außen, Statik und Dynamik, Starre und Vitalität. Zusätzliche Ausdrucksqualitäten ergeben sich durch unterschiedliche Ausformungen der Betonoberflächen, die zwischen glatt und rau, rissig und spröde und auch in verschiedenen Helligkeitsstufen changieren. Bei dem Reliefwerk handelt es sich um die einzige ausgeführte Bauplastik des heute weitgehend in Vergessenheit geratenen Künstlers.

LITERATUR

Ausst. Kat. Hanspeter Fitz, Skulpturen und Zeichnungen, Museum der Stadt Waiblingen 1994.



Joachim Schweikart (geb. 1958)

O.T., 1996

Muschelkalk

950 x 110 x 100 cm



Der Singener Künstler Joachim Schweikart zählt zu den Hauptvertretern ungegenständlicher Steinbildhauerei im Bodenseeraum.

Im weiten Rund der Verkehrsinsel der Steißlinger Straße erhebt sich seit 1996 seine hochaufragende, pfeilerartige Stele, ausgeführt in burgundischem Muschelkalk. Die monumentale, knapp 10 Meter hohe Skulptur besteht aus zwei übereinandergefügten Blöcken ohne Sockel. Da Steinquader in den gewünschten Dimensionen in den Steinbrüchen der Region nicht verfügbar waren, suchte Schweikart – aufgrund einer Steinmetzlehre mit dem Material in besonderer Weise vertraut – seinen Werkstoff eigens in Frankreich aus, ließ ihn nach Singen überführen und auf dem sogenannten „Steißlinger Kreisel“ aufstellen.

Thema der formal an einen Obelisken erinnernden Freiplastik bildet das kontrastreiche Wechselspiel von unbehauener Naturform und gestalteter Kunstform sowie der Gegensatz von strengem, kantigen Äußeren und expressiv-amorphem Inneren. Die Skulptur besitzt zwei unterschiedliche Seiten: während die Ansicht von Osten durch eine unbearbeitete, grobe Oberflächentextur gekennzeichnet ist, präsentiert sich die Westfront als bildhauerisch bearbeitete

Außenhaut, welche mit zahlreichen Meißelspuren den handwerklichen Arbeits- und künstlerischen Formfindungsprozess unmittelbar erfahrbar werden läßt. Beide Parteien werden über die gesamte Höhe von einer schmalen, wenig eingetieften Fuge vertikal durchzogen, die sich an mehreren Stellen zu starken Vertiefungen weitet und insgesamt drei Durchbrüche bildet. Es entsteht der Eindruck eines massiven, mit gewaltigem Schlag ausgeführten Eingriffs, der unregelmäßig herausgesprengte Bruchstellen hinterläßt, die ihrerseits an große Wunden denken lassen. Im klassischen Sinne von Bildhauerei und der traditionellen Methode von Steinbearbeitung folgend, dokumentiert Schweikart die direkte Auseinandersetzung des Künstlers mit dem Widerstand des harten Materials. Die Plastik will demnach primär als das Resultat eines intensiven Dialogs des schöpferisch tätigen Menschen mit dem natürlichen Material verstanden sein. Mit der Gestaltung von raumverdrängenden und raumschaffenden Volumenverhältnissen vertritt Schweikart eine konventionelle Skulpturauffassung. Die organisch anmutenden Öffnungen gewähren gestaffelte Durchblicke, die eine imaginäre Sichtachse entlang der vielbefahrenen Ost-West-Verbindungsstraße in der Singener Südstadt bilden.

Schweikarts kraftvolle Formgebung bewegt sich im Spannungsfeld zwischen klarer, stereometrisch vereinfachter Reduktion auf das Wesentliche und sinnlicher, schroffer Vitalität, zwischen Statik und Dynamik. Aus der wuchtigen, blockhaften Starre der Stele läßt Schweikart eine pulsierende Energie erwachsen, die von innen heraus der Masse und Schwere des Steins Offenheit und Transparenz verleiht. Ohne inhaltliche Intentionen bestimmt allein die Konzentration auf die elementaren physischen Qualitäten des plastischen Mediums den Ausdruck- und Wirkungsgehalt der Arbeit. Aufgrund ihrer schlanken Proportionen, der enormen Höhe und des gegenstandsfreien Formvokabulars gewinnt die Steinstele eine stark zeichnerische Optik. Unterstützt wird der Eindruck von Monumentalität durch den leeren Umraum, der durch die weit abgerückte Wohnbebauung der 70er Jahre entstand. Die sachliche Einfachheit und klare Form der Stele korrespondiert mit der nüchtern-funktionalen Architektur der umgebenden, der Kreisform der Verkehrsinsel folgenden Gebäudeblöcke. Die Arbeit befindet sich im Besitz der Südwestdeutschen Kunststiftung GmbH Singen.

LITERATUR

Ausst. Kat. Joachim Schweikart, Skulpturen 1983-1995, Langenargen 1995 | Ausst. Kat. Sammlung Ewald Förderer, Südwestdeutsche Kunststiftung Singen, Katalog mit Werkverzeichnis, Städtisches Kunstmuseum Singen 2001.

Olaf Metzel (geb. 1952)

Ballannahme, 2000

Metall, verzinkt

Höhe ca. 350 cm



Der aus Berlin stammende und in München lebende Olaf Metzel zählt zu den wichtigsten Vertretern zeitgenössischer Skulptur in Deutschland. Im Rahmen des Kunstprojektes zur Landesgartenschau konzipierte er für das Parkgelände die temporäre Installation „Ballannahme“. Dem Besucher begegnete eine über drei Meter hohe Metallkonstruktion in Gestalt einer monumentalen Etagère, auf deren vier Ebenen mehrere Halte- und Fangvorrichtungen für Bälle unterschiedlicher Art und Größe montiert waren. Nach dem Willen des Künstlers sollten an dieser „Ballstation“ (Metzel), gemäß dem Prinzip einer Stafette, Bälle von Bürgerhand gespendet, deponiert und getauscht werden, sollte der vom Rundgang über das Gelände ermüdete Betrachter zur Interaktion im Sinne von Spiel, Spaß und Sport animiert werden. Die unterschiedlich hohen Etagen sprachen verschiedene Altersgruppen an. Der assoziationsreiche Werktitel ist der Terminologie des Fußballs entnommen und darf

sowohl als Zuspiel wie auch als Kontrolle, Mitnahme und Weitergabe verstanden werden.

Metzels installative, ortsbezogene Skulptur nahm allein schon durch ihre bewusste, selbstverständlich wirkende Positionierung im Park unmittelbaren Bezug auf dessen tradierte Funktion als stadtnaher Erholungs- und Freizeitraum, in dem Spielstätten und Sportgeräte nicht ungewöhnlich sind. Trotz des beinahe volkstümlichen Stimmungscharakters, den das Objekt ausstrahlte, erschien es am Aufstellungs-ort seltsam deplaziert und mutete wie ein zufällig abgestellter Fremdkörper an. Wie in seinem übrigen Schaffen, in dem meist gesellschaftspolitische Sujets wie Arbeitslosigkeit, Freizeitverhalten, Ausländerhass, Fußball, Fernsehen, Mode oder Autofahren behandelt werden, intervenierte Metzel auch mit der Singener Arbeit provokativ und subversiv, ironisch und zeichnerhaft in den öffentlichen Kontext der Landesgarten-



Olaf Metzel: Projektskizzen zu "Ballannahme" | 2000 | mixed media | Städtisches Kunstmuseum Singen

schau und thematisierte ambivalente Aspekte aus der Alltags- und Freizeitkultur des modernen Menschen. Mit seiner „Ballannahme“ agierte Metzel in charakteristischer Manier an der spannungsvollen Schnittstelle zwischen autonomer Freiplastik, funktionsbedingtem Gebrauchsgegenstand und situativer Installation. Ein alltäglicher Gegenstand, üblicherweise zur Aufbewahrung von Obst und Gemüse dienend, wurde im Maßstab irritierend verfremdet, geradezu grotesk überhöht und in einen neuen, unkonventionellen Funktionszusammenhang gebracht.

Die gezielte Überdimensionierung banaler Alltagsdinge und deren Positionierung als skulpturales Gebilde im öffentlichen Raum rückt Metzels Singener Arbeit in die Nähe zu den monumentalen Freiplastiken des amerikanischen Objektkünstlers Claes Oldenburg (geb. 1929). Wie dieser in seinen häufig technoid motivierten Großplastiken bezieht Metzel die Wirkung extremer maßstäblicher Differenzierungen zwischen Ursprungsmotiv, Kunstobjekt und Umgebung in

Ausdruck und Aussage seines Werkes ein. Das Moment der kühnen Überproportionierung steigert den einfachen Gegenstand ins Denkmahlafte und verleiht zugleich dem Ort der Aufstellung eine gewandelte Bedeutung. Im Falle der „Ballannahme“ erklärte die Installation die Freifläche inmitten der Landesgartenschau und vor der Naturkulisse des Hohentwiel unversehens zur Spielwiese für Jung und Alt.

LITERATUR

Ausst. Kat. Olaf Metzel, Hamburger Kunsthalle 1992 | Florian Matzner: „Mein Stichwort ist Subversion“, Zum Werk von Olaf Metzel, in: Ausst. Kat. Hier Da Und Dort, Kunst in Singen, Darmstadt 2000, S. 167-172 | Olaf Metzel: „Unter Umständen entwickelt sich aus einer guten Ballannahme gleich eine Ballmitnahme“, in: Ebenda, S. 166.

**Liste weiterer Kunstwerke im öffentlichen Raum
Singens (Auswahl)**

Curth Georg Becker (1904–1972)
Segen der Erde / Hegau und Bodensee, 1965/66
Bleiglasfenster
Johann-Peter-Hebel-Schule Singen, Treppenhaus

Curth Georg Becker (1904–1972)
Jagdszene mit Hl. Hubertus, 1967
Bleiglasfenster
Hotel Jägerhaus Singen, Nebenraum

Curth Georg Becker (1904–1972)
Gottvater mit christlichen Symbolen, 1968
bemalte Majolikaplatten
Ev. Altersheim Singen

Curth Georg Becker (1904–1972)
Musizierender Engel, 1968
Glasfenster, Dickglastechnik
Ev. Altersheim Singen

Hans Breinlinger (1889–1963)
Biblische Szenen, o.J.
Bleiglasfenster
St. Peter und Paul, Singen (Seitenschiff)

Sylvie Fleury (*1961)
Hemiswil II, 1999
Farbphotograie
Polizeidienstgebäude Singen

Thomas Grünfeld (*1956)
o.T. (Augenblick), 2000
Acryl auf Körper, Glasaugen
Polizeidienstgebäude Singen

Aurelia Hanke (*1968)
Ellenbogen 2, 1999
Aluminium
Polizeidienstgebäude Singen

Erich Hauser (1930–2004)
1-79/80 (Wandrelief), 1979-1980
rostfreier Stahl
Sparkasse Singen-Radolfzell, Hauptstelle, Kundenhalle

Gero Hellmuth (*1940)
Kreuz der Arbeitslosen, 1994/95
Eisen, Holz
wechselnde Standorte

Wolfgang Hurlle (*1955)
Erdzementier, 8.4.1988
Stahlblech, Kupfer, Blitzsegment
Altes Umspannwerk

Michael Kalmbach (*1962)
Portraitköpfe, 2000
Keramik
Polizeidienstgebäude Singen

Volkhard Kempfer (*1961)
Stadtlicht, 1990
Lichtform (Glasziegel, Licht)
Altes Umspannwerk, Dachsignet

Astrid Klein (*1951)

o.T., 1999

Neonröhren, Plexiglas mit handgravierten
Texten auf Edelstahl
Polizeidienstgebäude Singen

Brigitte Kowanz (*1957)

Lightning, 2000

Neonröhren, Objektkasten, elektronische Steuerung
Polizeidienstgebäude Singen

Peter Lenk (*1947)

Ärztesspritze, 2000

Zementguss, Beton
Kreuzensteinstraße (Ärztelhaus)

Inge Leonhardt (*1940)

Kreuzabnahme, 1980

Aluminiumguss, 8tlg.
Waldfriedhof, Einsegnungshalle

Thomas Locher (*1956)

Fenster # 3, 1999

Metallprofilfenster, Glas, Papier, aufkaschiert
Polizeidienstgebäude Singen

Roland Martin (*1927)

Rathausbrunnen, 1969

behauene Steinblöcke
Am Schlossgarten

Roland Martin (*1927)

Säulenköpfe, 1978

Bronzeguss
Kunsthalle, Foyer

Harald F. Müller (*1950)

Farbgestaltung, ‚Strada del Sol‘

(Cibachrome auf Aluminium) und
UNA VITA (Lindenholz, Stahl, Pigment), **2003**
Sparkasse Singen-Radolfzell, Neubau

Harald F. Müller (*1950)

in Zusammenarbeit mit Fabian Winkler

Farbprojekt, 1998

Wandfarben auf Beton
Bahnhalttestelle Industriegebiet

Emmerich Oehler (Entwurf) /

Alfred Matt (Ausführung)

Kriegerdenkmal, 1905

Bronze, Granit
Ekkehardstraße

Miriam Prantl (*1965)

Lichtwand, 2005

LED-Lichtstäbe
Sparkasse Singen-Radolfzell

Klaus Ringwald (*1939)

Altarantependien, Tabernakel und Ambo, 1978/79

Bronzegüsse
Herz-Jesu-Kirche

Karin Sander (*1957)

Herr PK Bailer und Herr POM Ziegler 1:10, 1999

3 D Bodyscan, Gips, farbig gefasst
Polizeidienstgebäude Singen

Renato Santarossa (*1943)

o.T. (Glasskulptur), 1995

Klarglas- und Milchglasplatten, Lichtfaser, Halogenlicht
Sparkasse Singen-Radolfzell, Kundenhalle

Joachim Schweikart (*1958)

Bücher, 1989

weißer Marmor

Hegaustraße, Greuter Buch & Kunst

Joachim Schweikart (*1958)

o.T., 1987

Marmor

Hegau-Klinikum, Vorplatz vor Hauptbau

Joachim Schweikart (*1958)

o.T., 1992

Marmor

Am Sulzwald, Verbindungsstraße Hausen - Beuren

Bernd Seegebrecht (*1940)

Bilder vom Hohentwiel, 1992

16- und 19tlg. Gemäldeserie

Acrylfarben, Pigmente, Ölfarben auf Leinwand

Amtsgericht

Tobias Stimm (*1948)

Blumenarrangement, 2005

Aluminiumguss, Lackfarben

Sparkasse Singen-Radolfzell, Neubau

Michael Trippel (*1964)

Land, 1999

Farbphotographie unter Plexiglas, 4tlg.

Polizeidienstgebäude Singen

Emil Wachter (*1921)

12 Wandteppiche, 1979, 1980/81

gefärbte Wolle, Stickerei

Herz-Jesu-Kirche Singen

Emil Wachter (*1921)

4 Glasfenster, 1981

Bleiglasfenster

Herz-Jesu-Kirche

Emil Wachter (*1921)

Biblische Köpfe, 1979

Glasarbeiten

Altenheim St. Anna

Paul Wassiliadis (*1962)

Wandgestaltung, 1986

Wandfarbe auf Putz

Aachbad, bei der Renovation 2004 zerstört

Simone Westerwinter (*1960)

o.T., 1999

Farbphotographien, Maschendraht, 2tlg.

Polizeidienstgebäude Singen

Weiterführende Literatur in Auswahl

CHRISTOPH BAUER: Was ist Kunst im öffentlichen Raum? Das Projekt »Hier Da Und Dort. Kunst in Singen«. In: Singener Jahrbuch 2000, S.107-113.

CHRISTOPH BAUER: Wo ist Singens öffentlicher Raum? Stationen der Kunst im Singener Außenraum seit den fünfziger Jahren. In: Hier Da Und Dort. Kunst in Singen. Aufsätze zur Kunst im öffentlichen Raum und Dokumentation des Projekts. Hg. von Manfred Sailer, Michael Brunner und Christoph Bauer i. A. der Stadt Singen. Darmstadt 2000, S.61-76.

CLAUDIA BÜTTNER: Art goes public. Von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum. München 1987.

HUBERTUS BUTIN: Kunst im öffentlichen Raum. In: DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Hg. von Hubertus Butin. Köln 2002, S.149-155.

OLIVER FIEDLER: Kunst in der City – eine Aktion mit Folgen. In: Singener Jahrbuch 1987, S.65-72.

Hier Da Und Dort. Kunst in Singen. Aufsätze zur Kunst im öffentlichen Raum und Dokumentation des Projekts. Hg. von Manfred Sailer, Michael Brunner und Christoph Bauer i. A. der Stadt Singen. Darmstadt 2000.

DORIS KRSTOF: Ortsspezifität. In: DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Hg. von Hubertus Butin. Köln 2002, S.231-236.

Kunst am Bau. Die Projekte des Bundes in Berlin. Hg. vom Bundesministerium für Verkehr, Bau- und Wohnungswesen. Tübingen / Berlin 2002.

Kunst an staatlichen Bauten in Baden-Württemberg 1980–1995. Mit Beiträgen von Irene Antoni-Komar, Burkart Beyerle u. a. Hg. vom Finanzministerium Baden-Württemberg. Ostfildern-Ruit 1995.

MIWON KWON: Ein Ort nach dem anderen. Bemerkungen zur site specificity. In: O.K: Ortsbezug. Konstruktion oder Prozeß? Hg. von Herwig Saxenhuber / Georg Schöllhammer. Wien 1998, S.17-39.

UWE LEWITZKY: Kunst für alle? Kunst im öffentlichen Raum zwischen Partizipation, Intervention und Neuer Urbanität. Bielefeld 2005.

Public Art. Kunst im öffentlichen Raum. Hg. von Florian Matzner. Ostfildern-Ruit 2001.

Stadt.Kunst. Hg. von Heinz Schütz. Regensburg 2001.

Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum. Hg. von Walter Grasskamp. 2. Aufl., München 1992.

Diese Publikation erscheint begleitend zum Kunstpfad „SkulpTour“. Die Nummerierung der Kunstwerke in der Publikation entspricht den Informationstafeln bei den Kunstwerken im öffentlichen Raum.

Impressum

Singen SkulpTour
Kunst im öffentlichen Raum Singens
Skulpturen, Wandbilder, Glasfenster und
Public Art-Projekte
von 1928 bis zur Gegenwart

Mit Texten von Andreas Gabelmann
und einer Einleitung von Christoph Bauer

Hg. im Auftrag der Stadt Singen vom
Städtischen Kunstmuseum Singen
Singen 2006

ISBN: 3-921413-59-1

GESTALTUNG:
Studio Weber Kommunikationsdesign, Wahlwies

FOTOS:
Kuhnle & Knödler Fotodesign GmbH, Radolfzell
und Stadtarchiv Singen

HERSTELLUNG:
Druckerei Hanisch, Bodman-Ludwigshafen

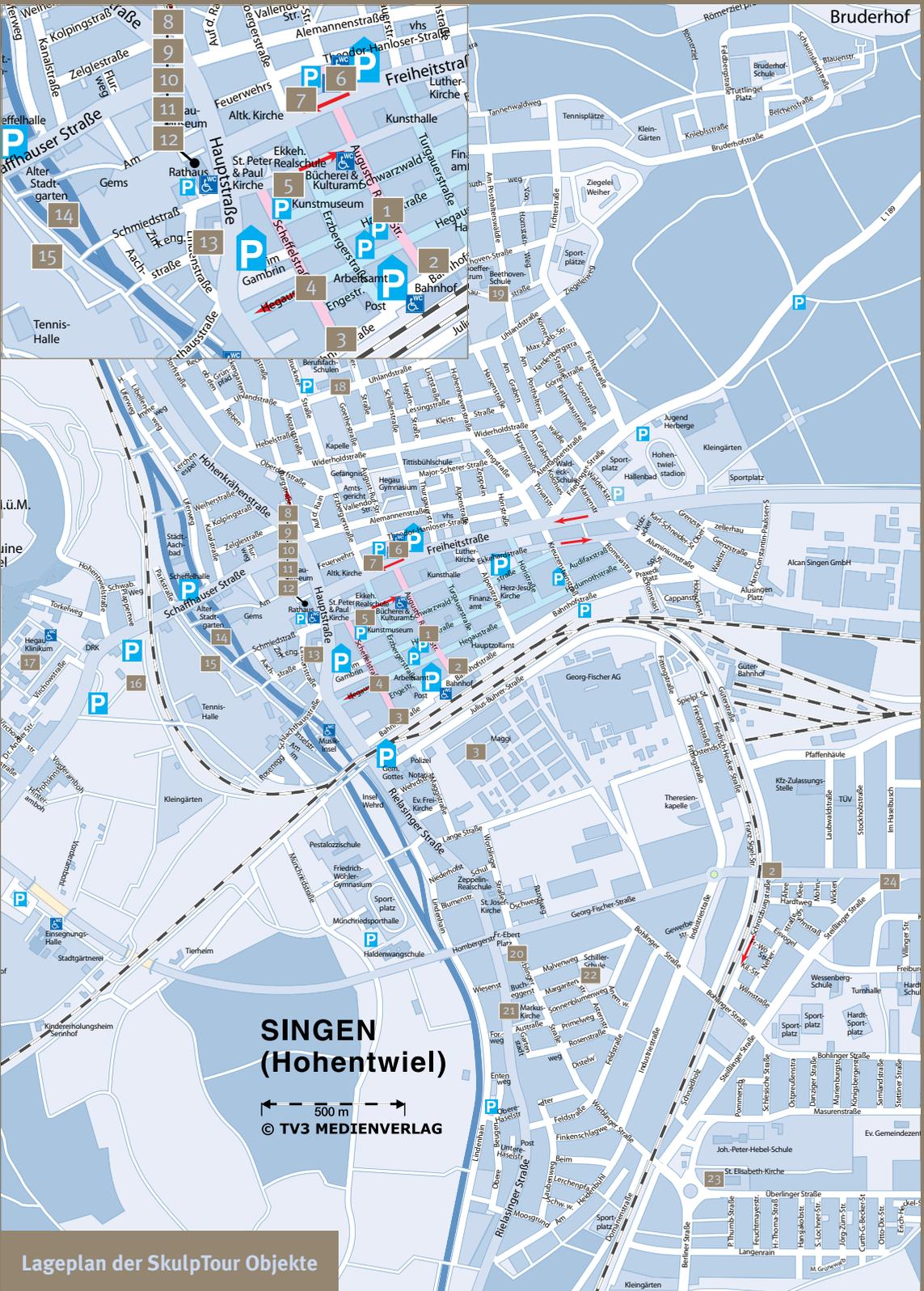
BESTELLUNGEN UNTER:
Kultur- und Verkehrsamt Singen
August-Ruf-Str. 13, D-78224 Singen
Tel. 07731 / 85-262

Städtisches Kunstmuseum Singen
Ekkehardstr. 10, D-78224 Singen
Tel. 07731 / 85-271

Einzelpreis: € 3,-
(bei Bezug ganzer Klassensätze Preis je Schüler € 1,-)

Die Herausgabe dieser Publikation erfolgte
mit freundlicher Unterstützung durch:





SINGEN (Hohentwiel)

← 500 m →
© TV3 MEDIENVERLAG

Lageplan der Skulptour Objekte

