

Emotionen erstarren in Bild und Raum : zu den Arbeiten von Gaudenz Signorell

Autor(en): **Meuli, Andrea**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **72 (1985)**

Heft 12: **Geschichte(n) für die Gegenwart = Histoire(s) pour le présent = Today's (Hi)story**

PDF erstellt am: **17.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-54861>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

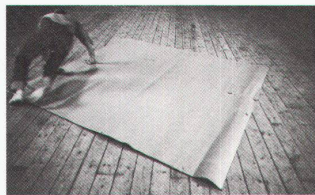
Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Emotionen erstarren in Bild und Raum

Zu den Arbeiten von
Gaudenz Signorell

Eintretend wird man von einem aggressiven Lichtstrahl aus einer Punktlichtlampe geblendet. Ein Wahrnehmen, das sich im raschen, oberflächlichen Registrieren erschöpft, wird verunmöglicht: der Lichtschock provoziert unausweichlich ein räumliches Erleben. In die Mittelachse des kleinen Raumes, der kein Entrinnen in beschauliche Distanz zulässt, ist ein Eisblock gestellt, einer Stele ähnlich; ein zweiter liegt in leicht verschobener Längsrichtung daneben. Durch die intensive Be-



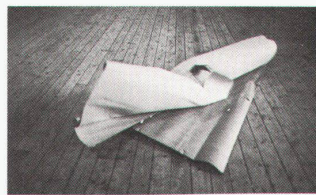
1

leuchtung wird nicht nur eine Atmosphäre meditativer Erhabenheit geschaffen, sondern es werden ebenso die Präsenz wie die Ausdrucksqualitäten des Materials Eis erlebbar.

Gaudenz Signorells raumbezogene Arbeit «Lora», gezeigt im Frühjahr 1984 in der kleinen Churer Werkstattgalerie «Aquasana», kann in ihrer komplexen Zuspitzung polarer Ausdrucksmöglichkeiten als exemplarisch für das Vorgehen des Künstlers gelten. Durch den präzisen Einsatz verschiedener künstlerischer Medien und ihre Verschränkung wird eine Intensivierung, auch Verdichtung der Aussage angestrebt. Innerhalb von Signorells bisherigem Schaffen bedeutet diese Rauminstallation (welche auch auf die schwierige Situation des Künstlers in peripherer Abgeschlossenheit zu reagieren scheint) einen wichtigen Punkt: gleichzeitig Reflexion bisheriger Lösungen und Ansatz zu neuen Möglichkeiten.

An den beiden Seitenwänden des Raums setzte Signorell kontrastiv zur plastischen Dreidimensionalität der Eisblöcke die Medien Fotografie und Zeichnung ein. Links fanden sich mehrere Filmstreifen, vertikal angeordnet. Mittels gestoppter fotografischer Momentaufnahmen wird dar-

auf filmische Bewegung gleichzeitig eingefangen und in erstarrte Distanz gerückt. Auf vier solchen Serien, zu gesamthafter Konsequenz gruppiert, hält der Künstler in einer herben Farbgebung ausschnitthaft Sinneseindrücke zwischen emotionaler Wärme und undurchdringlicher Anonymität fest. Einerseits hektische Bewegung, vorüberschwirrender Alltag (auf einem Streifen erkennt man rennende Füße, auf einem zweiten wird dieser Eindruck durch verschwommene Waldaufnahmen noch verstärkt), andererseits die erlebnishaft Suche nach menschlicher Verankerung: die Mundpartie eines weiblichen Gesichts in Nahaufnahme wird zum eindrücklichen Bild dafür. Einmal gewinnt das Gesicht Konturen, wird fassbar, während es sich auf einem zweiten Streifen in Unschärfe entzieht, sein Geheimnis wahr. – Neben



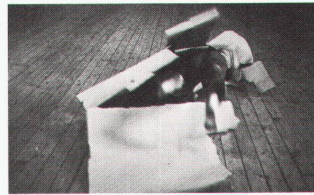
diesen Fotostreifen klappt eine Lücke, bevor eine letzte (bezeichnenderweise gerissene) Serie Signorells Intention verdeutlicht. Die Bilder suchen darauf in verzweifelter Intensität eine vordergründig banale, alltägliche Situation – Autos in einer Stadtstrasse – festzuhalten. Verschwommenheit suggeriert dabei den Eindruck von Geschwindigkeit, auch Flüchtigkeit, und bringt damit die Vergänglichkeit sinnlicher Erfahrungen zum Ausdruck. – Zwei schräg angelehnte Glasscheiben wie auch der abrupte Riss in der Abfolge des letzten Fotostreifens deuten an: die Auswahl bleibt fragmentarisch wie die Erinnerung an emotionales Befinden. Es könnte weitergehen.

An der Wand gegenüber hatte Signorell (fast auf Bodenhöhe) fünf eher kleinformatige Zeichnungen montiert, ausgeführt in Tusche und Pastellkreide. Eine explosive Haltung, ein Ausbrechen emotionaler Energien bestimmt diese Blätter. Assoziativ-Figürliches resultiert darauf aus einer nervigen Notation existenzieller Befindlichkeit.

Diese Gegenüberstellung, der spannungsvolle räumliche Diskurs zwischen Fotografie und Zeichnung, entspricht keineswegs zufälliger Gegebenheit. Signorells Bemühen, die

spezifischen Ausdrucksmöglichkeiten der beiden Medien in ihrer Verbindung gegenseitig zu intensivieren und zu einer neuen, eigenständigen Formulierung zu verdichten, bestimmt wesentlich seine Arbeiten der letzten Jahre.

Angefangen hatte es mit der Fotografie. Nach einer Lehre und anschliessender Tätigkeit als Maschinenschlosser drängte es Signorell, geboren 1950 in Chur, zu einer fotografischen Ausbildung. 1977 entschloss er sich, ausschliesslich auf die Kraft seiner künstlerischen Energien zu setzen. Bereits seine frühen Arbeiten zeigen einen höchst persönlichen Umgang mit dem Medium Fotografie. So zum Beispiel in der Serie «Verletzlichkeit» (1979/80), mit welcher Signorell erstmals breitere Beachtung fand. In Sequenzen von Polaroid-Aufnahmen wird ein aktuelles

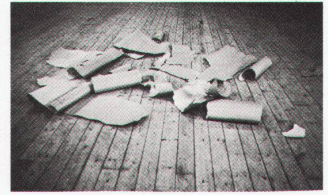


Zeitgeschehen festgehalten, so wie wir uns in Fernseh- und Filmreportagen täglich damit konfrontiert sehen. In der Gruppierung, der bewussten Drastik der Abfolge solcher Momentaufnahmen gesellschaftlicher und politischer Wirklichkeit wird der konzeptuelle Anspruch der Arbeit fassbar. Das Individuum sucht dabei in der Aktion auf die Absurdität eines komplexen Geschehens zu reagieren, seine Ohnmacht bildlich umzusetzen. Die röntgenhafte Ausleuchtung einer Anonymität mit feindlichem Charakter (in einer kalten, undurchdringlichen Blau-Grün-Farbigkeit gehalten) wie auch die Aufladung in der spannungsvollen Gegenüberstellung von räumlicher Leere und körperlicher Bewegung lassen bereits wesentliche Merkmale späterer Arbeiten erkennen, vor allem der mehrteiligen Rauminstallation «Häutungen» von 1982.

Doch zuvor, 1981, entstanden zwei andere wichtige, polar entgegengesetzte Arbeiten. Die eine, «Suche», von einer konzeptuell-kühlen Haltung, hermetisch; gekennzeichnet durch eine starke Emotionalität die andere, «Ausbruch». In einer fünfzehnteiligen Fotosequenz wird darin das Ausbrechen aus einer Wellkartonrolle dokumentiert: «Wenn Wut

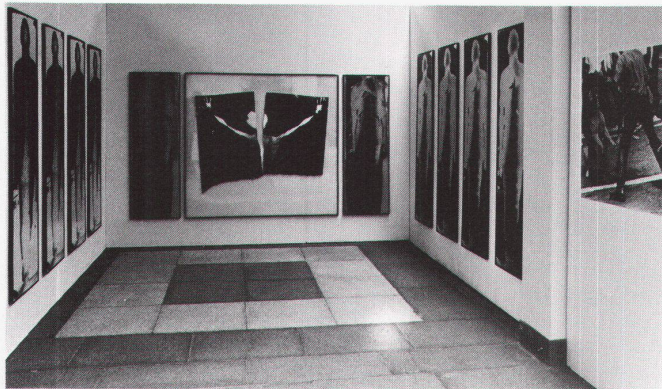
über Langeweile siegt.» Gegen die Leere des Raumes, die Kahlheit eines unendlich erscheinenden Bretterbodens sucht sich der Künstler in einer grossen Wellkartonrolle abzuschotten. Doch der Prozess des Einrollens, des Sich-Verbergens vor der Anonymität lässt keine Geborgenheit aufkommen, vielmehr stauen sich Angst und Bedrohung an. Ein Grenzpunkt individueller Befindlichkeit wird aufgespürt, wenn im aggressiven Ausbrechen aus der Bedrängung explosive Energien freigesetzt werden. Der Ausbruch gelingt, aber die Erfahrung lässt Trümmer zurück.

1982 ist ein wichtiges, entscheidendes Jahr für das Schaffen Gaudenz Signorells. In seinen «Häutungen» (vor allem in der raumbezogenen Fassung, wie sie im Herbst 1982 im Bündner Kunstmuseum¹ zu sehen war und für die Sammlung an-



gekauft wurde) geht er zum Abbilden mittels Fotografie in Distanz, sogar zu seiner ausgesprochen persönlichen Form der Abbildung äusserer Wirklichkeit, wie sie die bisherigen Werke gekennzeichnet hatte. Signorells Anliegen verlangt nun nach mehr Direktheit, nach unmittelbarer Eingriffen, ohne deswegen eine klare konzeptuelle Planung aufzugeben. Erstmals derart deutlich wird die fortan zentrale dialektische Spannung zwischen Innen und Aussen thematisiert und erlebbar gemacht, zum einen in der realen räumlichen Situation der Installation, zum andern in der kontrastiven Gegenüberstellung von Positiv und Negativ der beidseitig aufgereihten Figuren.

Zunächst sieht sich der Betrachter mit einer vergrösserten Pressefoto von irgendeiner Demonstration konfrontiert: ein Dokument für die Aggressivität einer anonymen Wirklichkeit, einer Alltäglichkeit, wie sie uns umgibt, hier nicht zufällig gesichtslos dargestellt. Im Innenraum schlägt die dokumentarische, aggressive Geladenheit abrupt um in eine kühle Ruhe von bedrängender Dichte. Beklommenheit resultiert aus der physischen Präsenz der an den Seitenwänden links und rechts aufgereihten lebensgrossen Figuren, die in



2

einem kameralosen Verfahren als überarbeitete Fotogramme realisiert wurden. Schonungslos durchleuchtet stehen sie in ihrer eingepressten Frontalität, in ihrer Verletztheit gleichsam als eindringliche Chiffren für die Hilflosigkeit und das Ausgeliefertsein des Individuums schlechthin. Eine Stille, die schreien möchte. – Mit dem Triptychon an der Abschlusswand des Raumes wird der Betrachter auf sich selbst zurückverwiesen. Die äussere Aggression findet ihre Entsprechung in innerer Zerrissenheit: Eine Halbfigur in gekreuzigter Stellung wird beidseitig flankiert von einem Torso, hilflos ausgesetzt den verletzenden, verkannten Eingriffen in aggressivem Rot.

Signorells Arbeiten «Memento I-III»² bedeuten eine zyklische Weiterführung früherer Werke, welche um das Thema Tod und Leben in seiner ganzen Tragweite kreisen. Gequälte Individualität und ihr martern der Schrei nach innen lösen beim Betrachter existentielle Betroffenheit aus. Die Intensität seiner Aussage steigert Signorell auch hier durch die Form des Triptychons mit seiner Zentriertheit auf einen Mittelteil. Auffallend an diesen Arbeiten ist der Versuch, der Fotografie neue Ausdrucksqualitäten zu erschliessen. Signorells Verfahren löst sich noch weiter vom Abbildcharakter und bezieht zunehmend auch die spontan-freie Zeichnung ein. Als «Fotolichtzeichnungen» bezeichnet der Künstler denn auch diese Arbeiten.

Gaudenz Signorells Werke lassen nie unbeteiligt. Sie sind in ihrem Engagement, auch in ihrer formalen Präzision deutlich, ja unerbittlich deutlich. Gleichzeitig entziehen sie sich jedoch jeder einseitigen Festlegung und wahren erhabene Distanz. In ihrer bewussten Verschränkung der Medien Zeichnung/Malerei

und Fotografie gehen sie einen interessanten, eigenständigen Weg in einer Zeit, da ein schier unersättlicher «Hunger nach Bildern» vorwiegend nach gestisch-spontan bemalten Grossformaten verlangt. Den Arbeiten Signorells haftet nie der Charakter von fotografierter Malerei oder Zeichnung an. Der Einsatz greift tief und schliesst eine intensive, auch verletzende Bearbeitung der Negative ein. Die Möglichkeiten eines unbestechlichen, röntgenhaften Ausleuchtens fordern den Künstler weit mehr heraus als jene einer kunstvoll arrangierten Abbildung. In Signorells letzten Arbeiten scheinen sich neue Lösungen abzuzeichnen, welche die Unmittelbarkeit einer zeichnerischen oder malerischen Notation und die Fotografie in ihrer erstarrten Distanz in eine spannungsvolle Verbindung zu zwingen suchen. *Andrea Meuli*

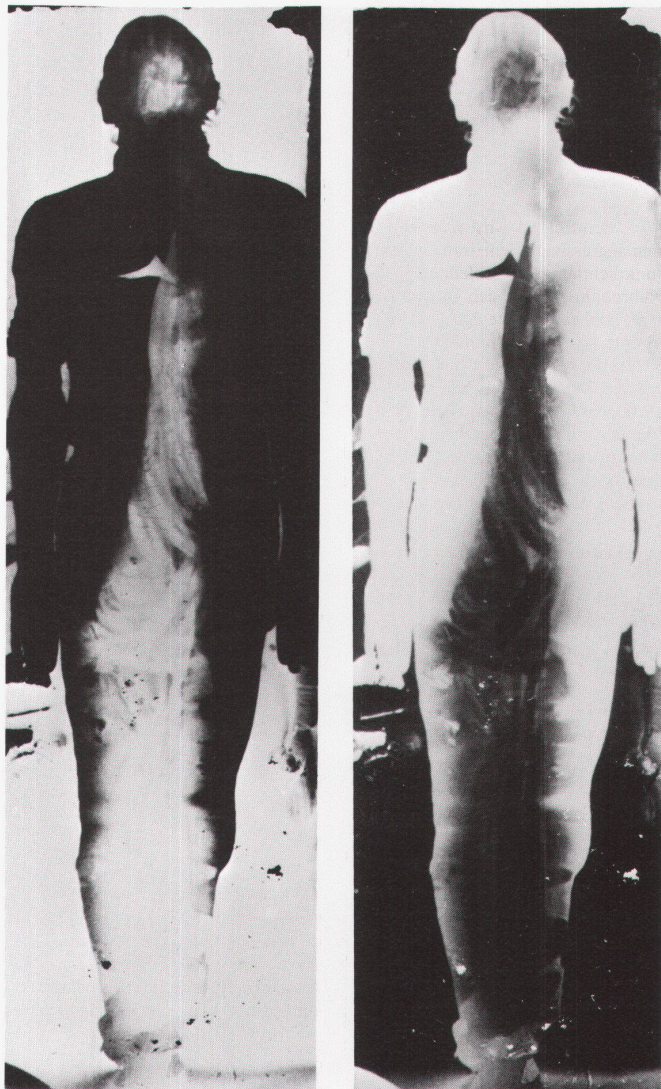
1 «Ausbruch – Wenn Wut über Langeweile siegt», Wellkartonaktion, Chur, Januar 1982

2 «Häutungen», Fotoinstallation, 1982; Bündner Kunstmuseum, Chur

3 4 Figuren aus «Häutungen», 1982; Bündner Kunstmuseum, Chur

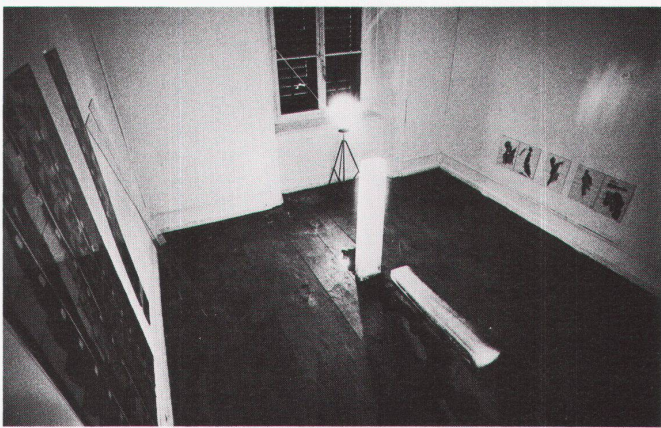
5 «Lora», Rauminstallation, 1984; Galerie Aquasana, Chur

Fotos: Gaudenz Signorell; Kurt Hofmann, Bündner Kunstmuseum; Peter de Jong



3

4



5