

Singen sehen. Harald F. Müller

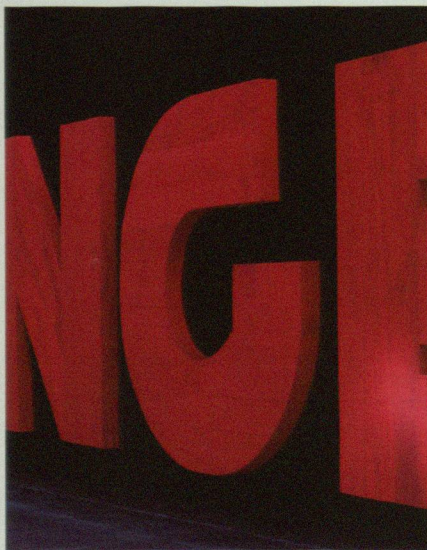
In Erinnerung an Wendelin Schmeja

SINGEN – Mitten in der Innenstadt, an der mehrspurigen Hauptstrasse leuchtet der Name der Stadt den Autofahrern und Passanten optimistisch und selbst ein wenig großspurig entgegen – neonpink strahlen-



1 Harald F. Müller, Installation Singen

de, große Buchstaben, wie schwebend vor dem blauschwarz bemalten Grund der dahinterliegenden Wand (Abb. 1). Die kantige Buchstabenreihe wirkt aus der Entfernung bildhaft-flächig, wie ausgeschnitten. Bei der Annäherung zeigen sich die Materialität und die reliefhafte Tiefe der Lettern (Abb. 2). Die einzelnen Buchstaben präsen-



2 Harald F. Müller, Detailsansicht

tieren sich zuletzt als große, aus Holzbohlen zusammengesetzte Skulpturen.¹

Im Kontrast zur satten Dunkelheit der Wand leuchten die sechs Großbuchstaben SINGEN in selbstbewußter Gegenwärtigkeit. Aktuelle Präsenz vermittelt die Über-

forderung des Auges durch die Strahlkraft des ins Bläuliche changierenden Pink. Es entspricht der Baustellen- und Strassenbaufarbe »Signalrot« und reflektiert sich im tiefdunklen Hintergrund. Angesichts der physiologischen Beanspruchung produziert das Auge beträchtliche Quantitäten an Komplementärfarbe, die den matten blauschwarzen Grund zusätzlich farbig aufladen. Die Überbeanspruchung des Auges zeigt sich auch in den zuckenden Lichtkanten der Lettern, die teils orange, teils blauviolett leuchten. *

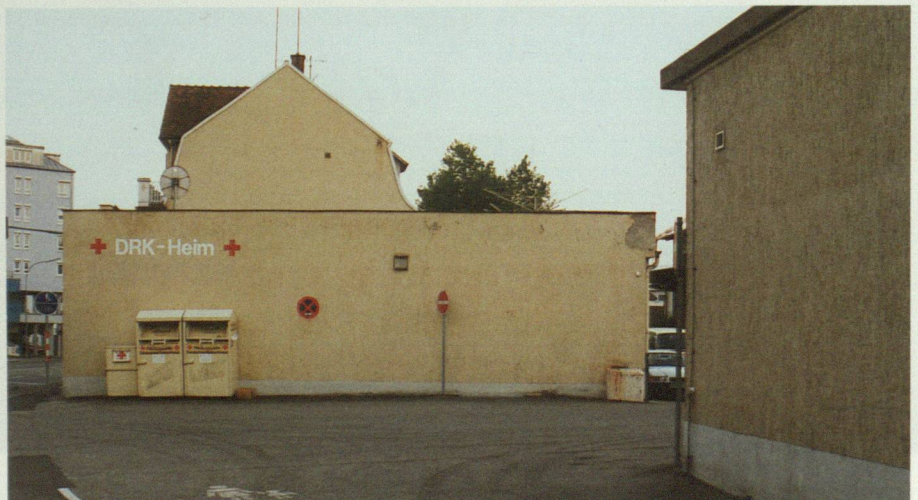
Ins Auge springt auch der selbstbewußte, geometrische Formcharakter der Buchstaben, deren monumentale, jedoch nicht behäbige Tektonik durch starke Kontraste dynamisiert und aufgefrischt wird. Man beachte etwa die breite, spannungsvoll gestauchte Doppelkurve des »S« im Kontrast zum einfachen, ragenden Hochrechteck des »I«; den Gegensatz der breiten Kurvenbahnen dieses »S« zu ihren dunklen, sehr schmalen Zwischenräumen; das annähernd kreisrunde, nach unten wulstig-organische »G« in der Nachbarschaft des architektonisch abgetreppten »E«; die spitzen schwarzbraunen Keile, mit denen die Negativformen der »N« in die stabile Tektonik dieser Buchstaben einschneiden: Spannungsvolle Kontraste innerhalb einer Buchstabenreihe, die aus der Entfernung dennoch als ein beruhigtes Ganzes, als formale Architektur von bildhafter Geschlossenheit erscheint.

Gerd Blum

Harald F. Müller hat für sein Flachrelief aus Buchstaben eine Wand ausgewählt, die zentral, in der Nähe des Rathauses am Kreuzungspunkt von Haupt- und Ekkehardstraße, gelegen ist. Sie präsentierte sich vor dem Eingriff des Künstlers als einer jener unwirtlichen »Unorte«, die in den letzten Jahren zunehmend in das Interesse von Soziologen, Architekturtheoretikern und Städtebauern gerückt sind und der sich auch einige der Arbeiten des Singener Kunstprojektes annehmen. In diesem Fall handelt es sich um die große fensterlose Wand eines Gebäudes des »Deutschen Rotes Kreuzes«, das an der Ausfahrt der Feuerwehr zur Hauptstraße hin gelegen ist (Abb. 3). Harald F. Müller selbst hat die Ausgangssituation und sein Projekt folgendermaßen beschrieben:

»An der Hauptstrasse 29 liegt das Gebäude des DRK. Fährt man vom Rathaus auf dieser Straße in Richtung Schweiz, schiebt es sich in den Verkehr hinein. Die Nordwand des Gebäudes steht im rechten Winkel zur Straße. Die Wand ist vom fahrenden Verkehr her einsehbar und liegt im Fußgängerbereich. Momentan stehen vor der Wand zwei Kleidercontainer des DRK. An dieser Wand werden sechs Großbuchstaben montiert. Zusammen ergeben sie den Titel der Arbeit: SINGEN.

Die einzelnen Buchstaben sind ca 2.30 x 2.30 cm groß, sie füllen in der Breite die gesamte Wandfläche von 15 m Länge aus.



3 Stirnwand des DRK-Gebäudes in Richtung Rathaus vor Anbringung von Singen.
Foto: H. F. Müller

Die Schrift ist aus roh gesägten, ca. 12 cm starken Holzbohlen zusammengesetzt. Die Buchstaben befinden sich 50 cm über dem Boden und hängen mit einem Abstand von ebenfalls 50 cm vor der Wand – sie sind von der Fläche abgelöst und schweben frei.

Die 5 m hohe Wand wird extrem dunkel bemalt mit einer Mischung aus Berliner Blau und Casseler Braun. Die Buchstaben selbst werden über weißer Zinkweiß-Grundierung mit Cyclamrot bestrichen, das in dünnen Schichten aufgemalt wird. Dieses Pigment wird in der handelsüblichen Baustellen- und Strassenbau-Markierungsfarbe »Signalrot« verwendet. Die Struktur des Holzes bleibt, ebenso wie seine Materialität (Astlöcher), voll erhalten.

Der extreme Kontrast zur Wand, das roh geschnittene Material der Buchstaben und ihre nicht geglätteten Oberflächen verstärken die plastische Wirkung der einzelnen Buchstaben-Skulpturen. Sie leuchten vor der dunklen Wand in den Straßenverkehr hinein. Die Schrift führt von der Lesbarkeit aus der Ferne in die Abstraktion aus der Nähe.

Die Buchstaben bilden den Titel und sind geometrische Skulptur zugleich«

Singen verbindet den schlüssigen Selbstbezug autonomer konkreter Skulptur mit dem Außenbezug der ortsbezogenen Skulptur, wie er sich seit den 60er Jahren herausgebildet hat.² Es handelt sich allerdings nicht um konkrete Kunst, sondern um ein formal komplex artikuliertes *Blow-up* des Ortsnamens Singen. In der Exposition von Schrift und in der Thematisierung des Kontextes »Singen« durch die skulpturale Verkörperung der Ortsbezeichnung zeigt die Skulptur Merkmale konzeptueller Kunst.³

Die interne Relationalität des Wandreliefs *Singen* besteht in der Beziehung seiner Bestandteile aufeinander und auf das Ganze. Aus der Ferne betrachtet, exponiert sich die Skulptur als ein bildhaftes Formganzes, das – wie noch auszuführen sein wird – die sechs Buchstaben, aus dem das Wort Singen gebildet ist, einbegreift.

Gleichzeitig besitzt die Skulptur einen Außenbezug, eine externe Relationalität. Die Arbeit hebt sich dennoch stark von ihrer Umgebung ab und setzt sich sowohl durch die intensive Farbigkeit als auch durch ihre monumentale und dabei unbekümmert frische Tektonik in einen deutlichen Kontrast zur Umgebung: wie die Buchstaben vor ihrer schwarzen Hintergrundfläche, so erscheint das tiefdunkle

Buchstabenfeld insgesamt wie herausgeschnitten aus dem räumlichen Kontinuum ihres städtischen Kontextes. Müllers Skulptur verändert aber gerade durch diesen Kontrast die konkrete sinnliche Wahrnehmung ihres Umfeldes. Dies verdankt sich vor allem der Farbigkeit. Sie ist dermaßen intensiv, daß die Buchstabenreihe ihre Umgebung verblassen läßt. Indem Farbgebung und formale Struktur der Buchstabenreihe den Vollzug visueller Wahrnehmung bewußtmachten und intensivieren, regt die Skulptur gleichzeitig zu einer intensiveren Wahrnehmung ihres Umfeldes an.⁴ Der blaue Himmel leuchtet blauer und heller oberhalb der verdichteten Dunkelheit des Wandfeldes. Es ist aus einiger Entfernung nicht zu entscheiden, ob der eigentliche Gegenstand der Anschauung von *Singen* die Buchstabenfolge SINGEN oder aber die konkrete städtische Umgebung ist: Singen. Als bewußt ungenau, aber formal ausdrucksstarke »Typographie«, als Gebilde aus (Buchstaben-) Zeichen hat die Skulptur Anteil am symbolischen Raum der Laden-, Verkehrs- und Hinweisschilder. Sie iniziert jedoch gleichzeitig eine Wahrnehmungsveränderung, die den durch Zeichen organisierten symbolischen Raum der Stadt in einen sinnlichen Raum, in ein Feld sinnlicher Erfahrung transformiert.

II.

Im Unterschied zu den Städtenamen, die Joseph Kosuth auf dem Fries des Singener Rathauses angebracht hat, sind Müllers Buchstabenskulpturen und das durch sie konstituierte Wortgebilde »Singen« keine Auslöser von Vorstellungen sondern vielmehr ein Angebot an die sinnliche Wahrnehmung. Diese ist nicht auf das Sehen beschränkt, sondern entfaltet sich im Zusammenspiel von Gehen und Sehen bzw. von Fahren und Sehen. Bei Annäherung aus der Distanz werden im Sichtfeld zunächst nur klein erscheinende Abschnitte der Buchstabenreihe wahrgenommen, die anfangs fast gänzlich von einem gegenüberliegenden Flachbau verdeckt wird: Schon bevor man das Rathaus erreicht hat, fällt die gestauchte Kurvatur des neonpink leuchtenden »S« auf. Nähert man sich weiter, so wird allmählich klar, daß es sich um eine Buchstabenreihe handelt. Die inhaltliche Aussage der Skulptur ist rasch erkannt – der formale und farbliche Mehrwert fesselt den Blick. Aus Lesen wird Sehen. Indem der Betrachter sich aufgrund der inhaltlichen Eindeutigkeit und Banalität der präsentierten Buchstabenreihung auf die Wahrnehmung von

Farbe und Form konzentriert, vollzieht er, um mit den Begriffen von Max Imdahl zu sprechen, einen Horizontwechsel von *wiedererkennendem Sehen* zu *sehendem Sehen*.⁵ Steht, zumal für Autofahrer, ein *wiedererkennendes Sehen* naheliegenderweise im Vordergrund der alltäglichen Orientierung, so bleiben die ästhetischen – ich meine schlicht die visuell wahrnehmbaren – Merkmale der Stadtgestaltung gewöhnlich außerhalb des Fokus der Aufmerksamkeit. Sie wirken in ihren Anmutungsqualitäten als latente Stimmung, als zumeist nicht eigens beachtete Auslöser für Befindlichkeiten. In der Anschauung von Müllers Buchstabenrelief *Singen* kann sich – wie noch zu beschreiben sein wird – die Prozessualität visueller Wahrnehmung angesichts einer bildhaft-skulpturalen Struktur ihrer selbst bewußt werden. Der solcherart sich vollziehende Wechsel des Horizontes – das *wiedererkennende Sehen* steht nun unter dem Vorzeichen des *sehenden Sehens* und nicht umgekehrt – läßt sich, jedenfalls für einen offenen und sensiblen Betrachter, von *Singen* auf das städtische Umfeld der Skulptur, auf Singen, übertragen. So kann etwa die hinter dem DRK-Gebäude auftauchende türkisfarbene Wand nun als Türkis einer Wand bzw. türkisfarbene Fläche erscheinen.

III.

Die anschaulichen Qualitäten der Skulptur ändern sich im Verlauf der Annäherung merklich. Das Flachrelief ist insofern ein »vielansichtiges« Gebilde. Hat sich der Passant eben soweit angenähert, daß er die Buchstabenreihe zur Gänze überblicken kann, so scheinen die Versalien extrem flach vor der planen Wand zu schweben. Es handelt sich, um hier den Begriff des Bildhauertheoretikers A. v. Hildebrand anzuwenden, um ein simultan überschaubares, flächiges »Fernbild«, in dem die Volumina der Buchstabenskulpturen noch nicht sichtbar sind. Aus mittlerer Distanz erschließt sich, wie schon angedeutet, eine formale Architektur von bildhafter Geschlossenheit. Es handelt sich um eine vielbezügliche optische Totalität, die um die anschauliche Mitte des runden, gegenüber den anderen Buchstaben leicht angehobenen »G« zentriert erscheint. Eine formale Betrachtung wird durch anschauliche Korrespondenzen zwischen den Geraden, Schrägen und Kurvaturen der Buchstabengebilde nahegelegt. Dabei wird der Aufbau des Wortes Singen aus zwei Silben in eine Abfolge zweier analoger formaler Reihungen überführt: Auf die gerundeten Kurven des »S« folgen

ebenso wie auf das runde »G« jeweils drei Vertikalen der Buchstabenfolge »I N« beziehungsweise »E N«. Schematisch läßt sich dieser Sachverhalt so verdeutlichen: O I I I O I I.

Neben einem solchen sukzessiven »Lesen« der Formwerte entfaltet sich ein simultanes »Sehen«, das den formalen Aufbau der Skulptur in wechselnden Konstellationen aktualisiert. Dabei können die Formwerte der Buchstaben entgegen ihrer Leserichtung aufeinander bezogen werden. So verhalten sich die rechte Vertikale des vorderen »N« und die Vertikale des »E« symmetrisch zum »G«. Die von links oben nach rechts unten absteigende Schräge dieses »N« korrespondiert, bezogen auf das »G«, wiederum symmetrisch mit einer abfallenden Schräge, die durch die von gängigen typographischen Mustern stark abweichende dreifache Abtreppe der horizontalen Werte des »E« entsteht. Diese wiederum besitzt einen sinnfälligen Bezug zur Schräge des hinteren »N«. Darüber hinaus ist die Wiederholung der Formwerte des dritten und sechsten Buchstabens »N« ebenso offensichtlich wie die Wiederaufnahme des horizontalen unteren Balkens des »S« in dem entsprechenden Formwert des »E«, die sich ebenfalls über den Abstand von zwei Buchstaben vollzieht.

Die beschriebene unaufdringliche Rhythmisierung der Skulptur ist ein der Typographie keineswegs fremdes, hier aber eigenes exponiertes Verfahren. Sie erschließt sich dann, wenn sich das Sehen von einem konventionalisierten Wiedererkennen der Lettern löst und deren Bestandteile auch ungeachtet ihrer Zugehörigkeit zu einzelnen abgeschlossenen Buchstaben formal in Beziehung setzt. Weiter können die dunklen, von den Buchstabenformen freigelassenen Hintergrundbereiche optisch als »Figur« vor den »Grund« der Buchstaben treten: etwa die schon erwähnten, in die beiden »N« wie einschneidenden spitzen Dreiecke. Sie korrespondieren mit einer annähernd dreieckigen, ebenfalls spitzwinkligen Form, die das dreifach abgetrepte »E« ausspart. Insgesamt könnte von einer dem »Auge gerechten Situation« (Konnerth) gesprochen werden, mit nur leichtem Pathos und nicht ohne Selbstironie inszeniert: Cyclamrot ist nicht Purpur, der fast schwarze, de facto aus einer Mischung aus Casseler Braun und Berliner Blau gemischte, braunblaue Hintergrund nicht Königsblau. Aber beinahe. So ist auch die Gesamtform von »Singen« zwar schlüssig und stimmig – dennoch sind das

eng gekurvte »S« und das getrepte »E« kaum als normgebende Prototypen einer neuen Typographie zu empfehlen.

Aus der Nähe betrachtet können die einzelnen Buchstaben schließlich in ihrer Tiefe und skulpturalen Qualität wahrgenommen werden. Der ohnehin sehr unterschiedliche »anschauliche Charakter« der Großbuchstaben des lateinischen Alphabetes ist dabei durch die Gestaltung eher betont als abgeschwächt. Aus Nahdistanz ist die Skulptur vielansichtig. So ist es möglich, seitliche Positionen einzunehmen, in denen sich Abfolgen der Schmalseiten der Buchstabenobjekte zu vielfältigen formalen Konfigurationen zusammenschließen. Auch können aus nächster Nähe fragmentarische Bereiche der dann unüberschaubar großen Lettern zu bildhaften formalen »Kompositionen« zusammengesehen werden. Aus nächster Distanz erschließt sich zudem die faktische Beschaffenheit der Skulptur, die Materialität des Holzes ebenso wie der breite Zwischenraum zwischen der Wand und den Holzlettern.

Während die Skulptur *Singen* aus der Ferne als verfremdendes Element innerhalb des alltäglichen Stadtraumes »Singen« wahrgenommen wird, befindet sich der Betrachter bei der Annäherung an die große Buchstabenwand in einem aus dem Stadtraum ausgegrenzten Bereich ästhetischer Erfahrung. Der kontemplativen Wahrnehmung der eigenen Wahrnehmung sollte man sich allerdings nicht zu ausschließlich verschreiben, da man sich nunmehr in einer Feuerwehrausfahrt aufhält.

IV.

Gegenstand der Anschauung von *Singen* ist aus der Ferne – wie schon bemerkt – sowohl die Buchstabenfolge »SINGEN« als auch die städtische Umgebung: Singen. Was die Wahrnehmung der Buchstabenfolge selbst anlangt – wie verhalten sich die in der eindringlichen Betrachtung des Buchstabenreliefs möglichen Seherfahrungen zum Titel, den die Skulptur präsentiert?

Auf den ersten Blick bringt die Exponierung des Stadtnamens »Singen« mitten in Singen dem Betrachter keinerlei Information. Weder bezeichnet die Buchstabenfolge das Gebäude, an der es angebracht ist, sinnvollerweise als »Singen« noch verweist sie wie ein Hinweis- oder Verkehrsschild auf Singen als einen noch zu erreichenden oder schon erreichten Ort. Darin unterscheidet sich die Buchstabenreihe von den vielen Schriftzügen ihrer Umgebung. Gerade daß die tautologische Nennung von »Singen« in Singen

keinerlei Information über schon bekannte Tatsachen hinaus vermittelt, regt zu einer formalen Wahrnehmung der Buchstabenfolge an. Die Skulptur hat dennoch einen »Inhalt«: Es handelt sich je nach Sichtweise um konkrete Skulptur oder um großformatige Versalien – um eine gleichsam aufgeblasene und gleichzeitig abgewandelte Typographie.

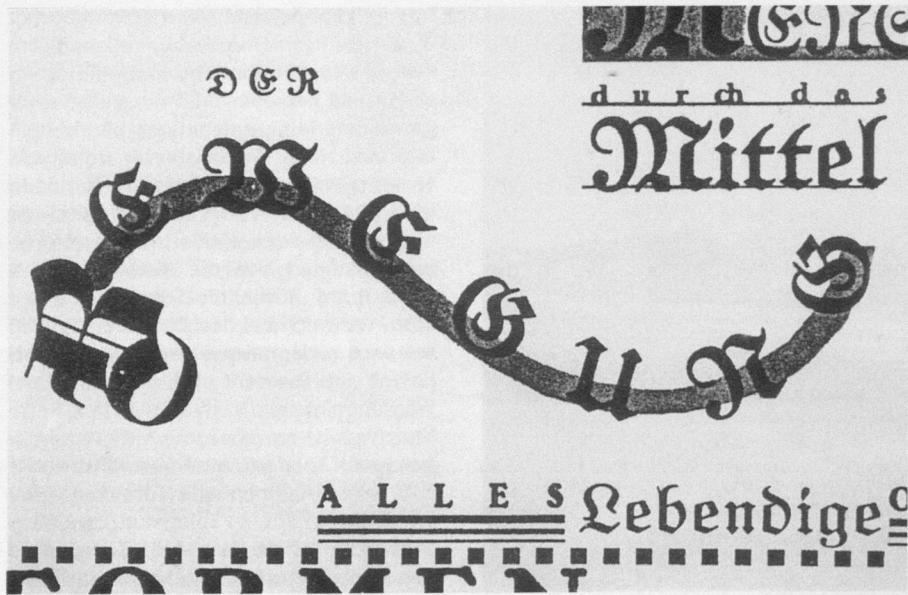
Die formale Gestaltung von Typographie verfolgt gewöhnlich zwei Absichten: Sie soll die Lesbarkeit von Wörtern erleichtern und verleiht dem gedruckten Text gleichzeitig eine anschauliche Anmutungsqualität. Durch diese unterscheidet sich etwa eine moderne von einer klassischen Type, oder beispielsweise der kursiv gesetzte, zum handschriftlichen tendierende Schriftzug, der unter dem Logo der



4 Johannes Itten, Analysen alter Meister, Blatt 8

Landesgartenschau Singen erscheint, von den serifenlosen Großbuchstaben, die bei der Plakatierung des Kunstprojektes »Hier, Da Und Dort« verwendet werden.

In der Typographie darf die formale Gestaltung der Buchstaben in aller Regel nicht zu sehr in den Vordergrund treten, um die Denotierung der unterschiedlichen Wörter und der mit ihnen verknüpften unterschiedlichen Wortinhalte nicht zu erschweren. Dagegen wird in Müllers Arbeit der formale Charakter von Schrift in das Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt. Dabei veranschaulichen formale Qualitäten des Buchstabenreliefs inhaltliche



5 Johannes Itten, *Analysen alter Meister*, Blatt 6

Aspekte, die mit dem Namen »Singen« verbunden sind bzw. in Anschauung der Skulptur mit ihm verbunden werden können. Dies ist nicht in einem emphatischen Sinne zu verstehen. Es handelt sich nicht um eine expressive Formensprache, die zugespitzte »inhaltliche« Ausdruckswerte aufweist wie etwa bei Johannes Itten, der in seinen *Analysen alter Meister* die Form – Inhalt – Korrespondenz des »sich selbst aussprechenden«⁶ autonomen Gemäldes auf die Typographie übertragen hat. Dies gilt etwa für die geradezu mimetische Visualisierung des Wortes »Distel« (Abb. 4) oder für die Anordnung der Buchstaben des Wortes »Bewegung« (Abb. 5) auf einer »bewegten« Kurve.⁷

Müllers Schrift-Bild weicht weit weniger von einer »typischen« Typographie ab. Sie hält eine Balance von »universaler«, »allgemeiner« Formteknik und spezifischem, individualisiertem formalen Ausdruck, der mit Qualitäten der durch die Skulptur »dargestellten« Stadt korrespondiert. Zu nennen sind die schon angesprochene, unbekümmerte Gegenwärtigkeit der Signalfarbe, eine gewisse Großspurigigkeit der großformatigen Präsentation des Stadtnamens, die selbstbewusste Modernität in der Überzeichnung der scharfkantigen Tektonik der eckigen Buchstaben und des dynamischen Duktus der gerundeten Lettern.⁸ Man kann die Arbeit durchaus als optimistisches Bekenntnis zu Singen wahrnehmen, zu seinen zu breiten Straßen, zu seinen durch das weitgehende Fehlen von urbanen Traditionen begünstigten, noch offenen Gestaltungsmög-

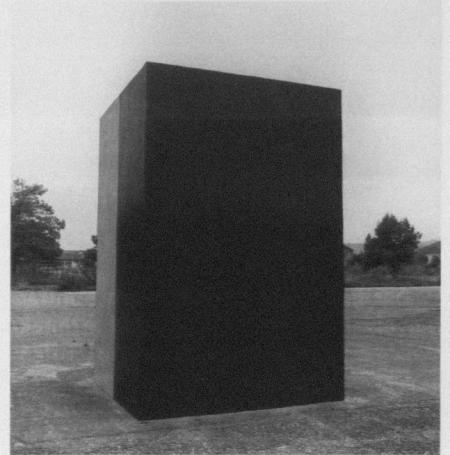
lichkeiten, zum handfesten Charakter der Industriestadt, den man in der offensichtlichen Gemachtheit der Skulptur wiedererkennen könnte. Gleichzeitig bildet die Arbeit einen Widerpart zu ihrem Umfeld, der die ästhetischen Inkonsistenzen der umgebenden Architektur sichtbar macht. Die formale und auch farbliche Stimmigkeit des Buchstabenreliefs – der Blaustich des Cyclamrot wird im Blauanteil des fast schwarzen Hintergrundes durchaus feinfühlig aufgenommen – steht dem architektonischen Patchwork der Umgebung entgegen.

Wie Kosuths benachbarte Arbeit auf einer konzeptuell-reflexiven Ebene den Appell zur Horizonterweiterung enthält, so verbinden sich auch in Müllers Arbeit – und hier vor allem auf einer phänomenalen Ebene – Partikulares und Universales. *Singen* exponiert sich bei aller auf den spezifischen Ort bezogenen Individualität als ein formales Gefüge, daß in seiner formalen Stringenz und rhythmisch artikulierten Harmonie über Singen hinaus Gültigkeit besitzt. Dies meint nicht, daß Müller ein universal anwendbares formales System entwerfen möchte, daß als Abbild allgemeiner Gesetzmäßigkeiten oder dergleichen zu gelten hätte. Die »Typographie« der Buchstabenreihe zeigt sich deutlich als individuelle Setzung, deren Stimmigkeit allerdings intersubjektiv nachvollzogen werden kann. In der besonderen formalen Artikulation dieser Stimmigkeit ist *Singen*, wie gezeigt werden sollte, auf die Stadt Singen spezifisch bezogen. In der Behauptung, daß intersubjektiv

überzeugende und einleuchtende ästhetische Gestaltung möglich ist, knüpft Müllers Arbeit an den Universalitätsanspruch der klassischen Moderne an, ohne allerdings allgemeingültige Normen aufstellen zu wollen.

V.

Der 1950 in Karlsruhe geborene Harald F. Müller ist in vielfältiger Weise im »öffentlichen Raum« tätig. Seit 1981 entstehen *Frei Stehende Werke*: zumeist kubische Betonkörper, die hälftig mit preußisch-blauer Farbe bemalt sind und subtil von ihrer geometrischen Idealgestalt abweichen. Sie wurden im Stadtraum als auto-



6 Harald F. Müller, *Rico*, 1985, 220x215cm. Höhe 331cm. Betonbau, Preussischblau. Ehem. Alte Kaserne Radolfzell
Foto: Thomas Bialek

nome, wenn auch beziehungsvoll platzierte Setzungen präsentiert (vgl. Abb. 6)⁹. Die 1993-1996 realisierten Skulpturen im städtischen Raum von Kreuzlingen sind dagegen eng mit den Funktionen ihrer Umgebung verknüpft (Abb. 7).

Seit 1995 entwirft Müller die Farbigkeit vorgegebener Architekturen. Diese artikuliert zum einen formale und funktionale Besonderheiten der jeweiligen Gebäude, zum anderen nimmt sie Bezug auf deren Umgebung. Dies wird exemplarisch deutlich in der 1995/96 konzipierten Farbgestaltung der Wohnüberbauung Broelberg in Kilchberg bei Zürich¹⁰ (Abb. 8) und eines Stellwerkes der SBB in Zürich (Abb. 9). Beide Projekte entstanden in Zusammenarbeit mit dem Zürcher Architekturbüro Gigon und Guyer. Auch im Singener Stadtraum hat Müller die farbige Artikulation einer vorgegebenen architektonischen Situation konzipiert: die Haltestelle der S-Bahn im Industriegebiet (Abb.10).



7 Harald F. Müller, Skulpturen im städtischen Raum, Rosenegg-Areal, Kreuzlingen, Schweiz
Foto: H. F. Müller

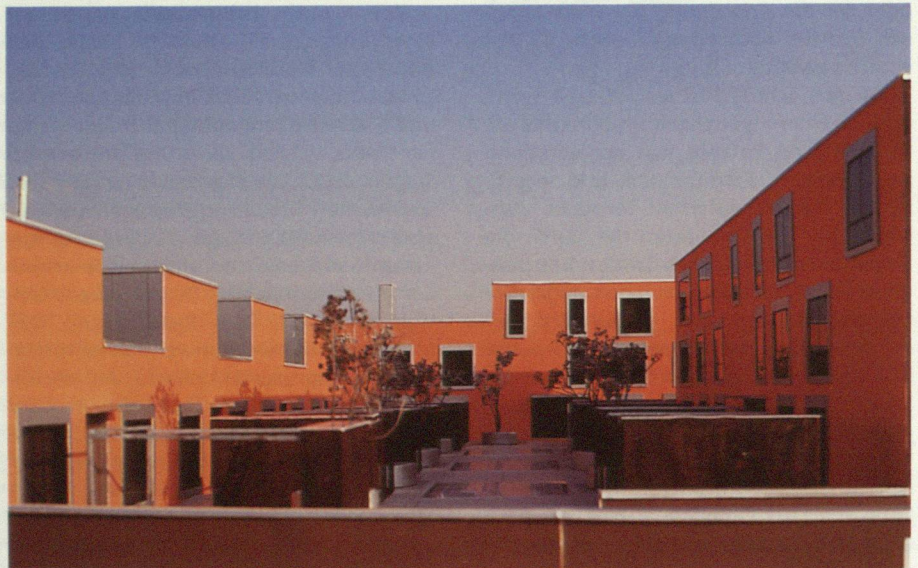
Der Bezug der häufig satten Buntfarbigkeit dieser skulpturalen und architektonischen Projekte zu *Singen* ist offensichtlich. Aber auch die seit 1982 entstehenden fotografischen Arbeiten von Harald F. Müller, die sog. *Reproduktionen*, weisen bei aller Unterschiedlichkeit in Medium und Gegenstand konzeptuelle Parallelen zu den seit 1993 realisierten Buchstaben-Skulpturen¹¹ auf. Nach den Worten von Beatrix Ruf ist Harald F. Müller ein »Fotograf ohne Kamera«: »Die von ihm verwendeten Bildsujets sind gefundene (...) fotografische Vorlagen, die (...) in einem drucktechnischen Verfahren produziert wurden (...). Er findet sie in Archiven von Großkonzernen, etwa bei Siemens, Bayer oder Zeiss. Die dort gelagerten Bilder sind meist anonyme Auftragsfotografien, die diesen Unternehmen (in Druckerzeugnissen, G.B.) nutzbar waren, sei es als Selbstdarstellungen, Dokumentationen der Forschungstätigkeit, Illustrationen für Firmenpublikationen. Harald F. Müller begegnet den Bildmassen dieser Archive, und auch den massenmedialen Bilderfluten unseres Alltags mit einem langwierigen, präzisen Auswahlverfahren: seit 1982 hat er nur ca. 20 Bildmotive ausgewählt (...). Müller benützt zur Herstellung seiner Bildobjekte ein spezifisches fotografisches Material, den hochglänzenden farbintensiven Cibachrome-Abzug. Aufgezogen auf eine Aluminiumkonstruktion, schweben diese »Bilder« als Objekte vor der Wand.«¹²

Nach Ruf binden die grossformatigen Bildobjekte den Betrachter »in den Glanz ihrer Oberflächen, die satte Farbigkeit des Abzugs und die Abstraktion des Bildes in der Nahsicht des Druck-Rasters«¹³ der von Müller neuerlich fotografisch reproduzierten Fotografien.

Die Parallelen zwischen den Bildobjekten und dem Schriftobjekt *Singen* sind deutlich: In beiden Fällen handelt es sich

um eine übermaßstäbliche Vergrößerung: ein seit Antonionis gleichnamigem Film als *Blow-Up* bekanntes Verfahren. In beiden Fällen bedient sich Müller eines Ausgangsmaterials aus dem Grenzbereich von Gebrauchs- und Kunstästhetik – gedruckten Fotografien aus Firmenpublikationen bzw. der Typographie, die er allerdings einschneidender verändert. In beiden Fällen verbinden sich die Kategorien von »Bild« und »Objekt«. Sowohl bei den Foto- wie auch bei den Buchstabenobjekten wird zudem eine Balance von objekthafter Greifbarkeit und immateriellem Schweben erzielt. Nach den Worten Bernhard Bürgis schweben die »Reproduktionen« »auf soliden Aluminiumkonstruktionen, ohne Rahmen und Glasschutz, (...) verletzlich in kühlen Spiegelungen gewissermaßen vor der Wand.«¹⁴ Zudem sind die *Reproduktionen* mit *Singen* in ihrem ambivalenten Verhältnis von Inhalt und Form vergleichbar.

Wie Beatrix Ruf gezeigt hat, evozieren die Themen der fotografischen Arbeiten Müllers »die ganze Breite kunstgeschichtlicher wie alltagsmedialer Bildsujets«¹⁵. Einige der von Müller für seine Arbeiten ausgewählten Fotografien sind Figurenbilder. Dabei kann es sich um Menschenansammlungen (Abb. 11), Figurengruppen (*Doppelkopf*, *Optische Bank*), aber auch um das *Close-up* einer einzelnen Figur handeln (Abb. 12). Großformatig präsentiert, scheinen diese *Reproduktionen* in ihrer monumentalen, formal geklärten Bildlichkeit den Anspruch von



8 Harald F. Müller, Farbgestaltung der Wohnüberbauung Broelberg in Kilchberg, Zürich (in Zusammenarbeit mit Gigon und Guyer, Zürich)
Foto: H. Helfenstein

Historienbildern des modernen Lebens zu erheben. Dem widerspricht zunächst allerdings die Hermetik und Rätselhaftigkeit ihrer Sujets: es fehlt die dem klassischen Figurenbild eigene Transparenz einer aus sich selbst verständlichen oder ikonographisch vermittelten Bilderzählung. Zur *historia* fehlt die *story*. Bernhard Bürgi beschreibt einen »Eindruck von stoischer Zuständigkeit, Schweigsamkeit und etwas rätselhaft Solitärem (...) Auf jeden Fall lassen die Bilder kaum darüber nachdenken, was ihre ursprüngliche Funktion hätte sein sollen. (...) Gerade den Entzug von erzählerischen Zusammenhängen, diesen Punkt von Leere und Undurchsichtigkeit fokussiert Müller auf sorgsame Weise, schärft ihn durch die enorme Vergrößerung.«¹⁶

Formal greifen die den *Reproduktionen* zugrundeliegenden Fotografien – wohl häufig unbewußt – die monumentalen Bildarchitekturen der klassischen Malerei auf. Bestand im klassischen Tafelbild eine – wenn auch zunehmend prekäre – Korrespondenz von Bildthema und Bildform¹⁷, so scheint diese in den *Reproduktionen* Harald F. Müllers in besonderer Radikalität aufgehoben. Es liegt bei Müllers Bildern nahe, das Sujet, um eine klassisch gewordene Formulierung des Marées-Schülers Pidoll aufzugreifen, als »bloßen Vorwand der bildnerischen Gestaltung« anzusehen. Die neuerliche Anwendung dieses formalästhetischen Topos auf die Bilder Harald F. Müllers wird durch die ihnen inhärente Spannung zwischen enigmatischem Bildsujet und evidenter formaler Architektur sicherlich nahegelegt. Die Einschätzung, daß Müller die inhaltliche Dimension seiner Bilder zugunsten ihrer formalen Architektur gänzlich negiert, erweist sich bei intensiver Betrachtung der *Reproduktionen* allerdings als zu pauschal.¹⁸ Dies soll eine knappe Analyse der Bilder *Prater* und *Russia* erweisen. Dabei wird ein ambivalentes Verhältnis von anonymer formaler Typisierung und individuellem Inhalt zu beschreiben sein, das die Skulptur *Singen* in vergleichbarem Maße prägt.

In *Prater* (Abb. 13) tritt die Darstellung von Figuren gegenüber der architektonisch geprägten Szenerie zurück. Das Riesenrad des Wiener Vergnügungsparks ist in eher freudloser Ansicht an den linken Rand gerückt. Das Bild ist durch einen klar gegliederten formalen Aufbau gekennzeichnet: vertikale Elemente reihen sich oberhalb einer etwa in Höhe des unteren Bilddrittels befindlichen Horizontalen, die nach rechts hin mehrfach gebrochen auf-

genommen wird. Bildbestimmend sind jedoch Korrespondenzen kreisförmiger und elliptischer Formwerte. So wird die Kreisform des Riesenrades in einem benachbarten Globus aufgenommen. Er wird vom Mast einer Laterne überschritten, der als Beginn der angesprochen Reihung von Vertikalen figuriert. Mit der ansichtig gegebenen Kreisform des Riesenrades korrespondieren die in schräger Aufsicht elliptisch projizierten Kreisformen des Teiches und der ihn umgebenden gepflasterten Rotunde im Vordergrund. Diese Kurvaturen werden auch im Kreissegment aufgenommen, das die Kuppel des Planetariums nach oben begrenzt.

weisen, daß die formale Organisation des Bildes durch zwei Gegenstände mit ikonographischer Bedeutsamkeit aufgeladen wird. Gemeint ist die Kuppel des über dem Eingang als Planetarium gekennzeichneten Gebäudes und der Globus. Beide erinnern an die traditionelle Konnotation des Kreises als Abbild der vollkommenen Ordnung des Kosmos, indem sie die Kreisform der Erde bzw. des Himmelsgewölbes repräsentieren. Durch ihre formale Inbezugsetzung mit den Rundformen des Riesenrades und der Parkarchitektur laden sie auch diese Bildelemente mit einer kosmologischen Bedeutsamkeit auf, die kryptisch bleibt.¹⁹



9 Harald F. Müller, Farbgestaltung des Stellwerks der Schweizer Bundesbahn Zürich (in Zusammenarbeit mit Gigon und Guyer, Zürich)
Foto: H. Helfenstein

Der Bewegungsausdruck der Kreis- und Ovalformen erscheint durch jeweils benachbarte Horizontalen gebändigt. Insgesamt scheint alles Gegenständliche in einer bewegungslos erstarrten Bildmatrix aufgesogen, die formal dicht und überdeterminiert erscheint, da auch Ausschnitte des Bildganzen als formal in sich abgeschlossene Binnenkompositionen den Blick auf sich ziehen. Steht die Beiläufigkeit der vom Bildpersonal denn auch nicht beachteten Szenerie in einem prononcierten Gegensatz zu ihrer komplexen, in der Anschauung kaum ausschöpfbaren formalen Gestalt, so ist dennoch darauf hinzu-

In der Annäherung an die plane, grob gerasterte Bildfläche werden die beschriebenen formalen und gegenständlichen Korrespondenzen im farbigen Flirren der Rasterpunkte aufgesogen. Wie schon in der mikrostrukturellen Flächenorganisation des Bildes wird eine formale Matrix übermächtig, die semantisch nur noch ahnungshaft dechiffrierbar ist. Der sinnliche wahrnehmbare »Sinn« der Dichte und Stimmigkeit der formalen Textur überwiegt den semantischen Gehalt des Bildes. Die Szenerie wirkt zunehmend unheimlich, gerade auch, indem sie Verweise auf eine in der Anschauung des Bildes letztlich



10 Harald F. Müller, Farbgestaltung der S-Bahn-Haltestelle im Industriegebiet von Singen
Foto: H. F. Müller

nicht einlösbare, kosmologisch grundierte Sinnhaftigkeit enthält. Ein Mehrwert der Form gegenüber dem Inhalt ist ebenso offensichtlich wie die latente Semantizität der Form, deren anschaulich beredtes Schweigen die »sprechenden« semantischen Signale der Szenerie zunehmend übertönt.

Widersprüchlicher noch ist das Verhältnis von formaler Bildorganisation und Bildsujet in *Russia* (Abb. 11), eine jener *Reproduktionen* Müllers, in denen Typographie als Bestandteil des Bildes erscheint. Hervorzuheben ist eine merkbare Diskrepanz zwischen den dargestellten Bewegungen einerseits und den in der formalen Bildgestaltung angelegten Bewegungssuggestionen andererseits.

Dargestellt ist eine Parade zum Tag der Arbeit in der ehemaligen Sowjetunion. Der Zug der mit roten Fahnen ausgestatteten Werktätigen bewegt sich, leicht absteigend, ebenso von links nach rechts wie der mittig gesetzte, leuchtend rote Wagen, der nach Auskunft des Künstlers die Leistungen einer Röhrenfabrik feiert. Dieser Bewegungszug von links wird in der figürlichen Darstellung eines im Mittelgrund vom rechten Bildrand überschnittenen figürlichen Frieses aufgenommen, der sich formal ebenso auf das querrechteckige Blech, das den Reifen des Wagens vorgeblendet ist, wie auf dessen Beschriftung bezieht.

Die Anschauung des Bildes kann den gegenständlichen Befund einer gerichteten

ten Bewegung von links nach rechts visuell nicht einlösen. Formal bilden die im Vordergrund silhouettenhaft dargestellten Zuschauer starke, in diesen Bewegungszug hineinragende Gegengewichte, die den Wagen in seiner Bewegung zu bremsen scheinen.

Der aggressiv rote Wagen scheint wie eingepaßt zwischen die links und rechts befindlichen Figurengruppen, von deren Dunkelwerten er sich klar abhebt. So berührt der Kopf des im Vordergrund mittig positionierten Fotografen gerade noch die Unterseite des Gefährts, dessen geneigte Vertikalen sowohl in dem Gebäuderisaliten links als auch in den drei Figuren und der Tribünenarchitektur rechts aufgenommen werden. Indem jedoch die weiße Straßenmarkierungslinie, schräg von links nach rechts unten die gesamte Bildbreite durchlaufend, die faktische Bewegungsrichtung des Wagens unterstützt und gleichzeitig dessen rote Längsrechtecke optisch eher nach links weisen, scheint der Wagen mit widerstreitenden Bewegungsimpulsen kraftvoll aufgeladen.



11 Harald F. Müller, *Russia*, Cibachrome auf Aluminium, 193x198x23 cm



12 Harald F. Müller, *Passavant*, Cibachrome auf Aluminium, 122x180x17 cm

Die obere Röhre droht in jedem Moment vom Wagen herunter zu rollen; die Haltungen und Gebärden der Zuschauer des Vordergrundes gewinnen etwas Angspanntes, geradezu Erschrecktes. Durch ihre sprachlich ebenso schwer zu beschreibende wie anschaulich evidente formale Dynamisierung gewinnt die Darstellung eine Sinndimension, die aus dem Sujet selbst nicht ersichtlich würde. Thematisch scheint die Unbeherrschbarkeit des durch die Kundgebung gefeierten technischen Fortschritts. Dabei erfaßt allerdings die – der Statik von *Prater* durchaus entgegengesetzte – formale Dynamisierung Bildbereiche, deren inhaltliche Bedeutung für die Szene eher untergeordnet ist. Zu nennen ist besonders die Architektur des Hintergrundes, deren Vertikalen im Bild als fallende Schrägen erscheinen. Auch hier entfaltet die formale Gestaltung gegenüber dem Bildsujet einen Mehrwert, der nur partiell in die Interpretation der Szene eingeht und als solcher bestehen bleibt – in inhaltlich schweigender und dennoch anschaulich sprechender, beunruhigender Präsenz: Eine schweigende, stumme

Sinnhaftigkeit, die sich im motivisch beabsichtigten Sinn nicht einlöst und sich aus nächster Nähe schließlich in der anonymen, atomisierten Farbmatrix der Rasterpunkte auflöst.²⁰

Die geschilderte anschauliche Dichte verdankt sich bei den *Reproduktionen* Harald F. Müllers keinem künstlerischen Gestaltungsakt im klassischen Sinn, sondern der Auswahl einiger weniger Bilder aus tausenden vor allem in Werksarchiven gesichteter Fotografien in gedruckten Publikationen und deren vergrößerter Präsentation. Bei den neuerlich reproduzierten fotografischen Vorlagen handelt es sich zweifellos um komplexe Verdichtungen von Sichtbarem. Dabei ist allerdings zu beachten, daß die von Müller durch die großformatige Präsentation exponierte, insbesondere formale Komplexität dieser fotografischen *Ready-mades* von ihren zumeist anonymen Urhebern nicht beabsichtigt gewesen sein dürfte, zumal sie die mutmaßlich intendierte, aus dem ursprünglichen Kontext ihrer Publikation zu rekonstruierende inhaltliche Botschaft eher verschleiert als verdeutlicht.

Es handelt sich bei den *Reproduktionen* nur selten um gestellte Szenen. Insofern verweisen sie auf den »dokumentarischen« Charakter von Fotografie, den sie gleichzeitig durch die Veranschaulichung der vergrößerten Rasterpunkte ihrer Abdrucke als Konstrukt erweisen. Müller verbindet die kritische Hinterfragung der eigenen Medialität in der konzeptuellen Fotografie seit den 60er Jahren²¹ mit der Einschätzung von Fotografie als einem letztlich nicht gänzlich zu korrumpierenden Medium von – wenn auch unfreiwilliger – »Dokumentation«. Müller geht es dabei allerdings nicht vor allem um einen inhaltlich-dokumentarischen Wert seiner fotografischen Vorlagen. Diese dokumentieren mindestens ebenso sehr bestimmte »formale« Konstellationen der Sichtbarkeit, die sich keiner künstlerischen Intention verdanken, sondern in der Wirklichkeit aufgenommen werden konnten – vielleicht »nur« durch Zufall. Die formale Komposition der klassischen gegenständlichen Malerei, mit der Müllers Fotografien etwa von Bernhard Bürgi verglichen worden sind, geht hingegen auf künstlerische Er-



13. Harald F. Müller, *Prater*, Cibachrome auf Aluminium, 150x194x21 cm

findungskraft zurück. Die Ambivalenz der Fotografien Müllers besteht darin, daß sie bei aller Artifizialität anschauliche Potentiale der sichtbaren Wirklichkeit mit dem objektiven Gestus dokumentierender Fotografie demonstrieren. Deren von ihren anonymen Urhebern wohl nicht intendierte sinnliche Bedeutsamkeit entzieht sich durch das weitgehende Fehlen von Intention letztlich einer »verstehenden« Interpretation. Sie betrifft gerade in dieser Befreiung von Intention und Interpretation. Müllers Fotografien sind durch »archäologische« Recherchen in Archiven entdeckte Dokumente dessen, was gewöhnlich als Ergebnis künstlerischer Kreativität, als das Nicht-Dokumentarische angesehen wird: »formal« verdichteter Konstellationen von Sichtbarkeit, die das Gegenständliche mit je spezifischer Bedeutsamkeit aufzuladen und gleichzeitig in eine gewiße Allgemeinheit zu transzendieren scheinen. Diese formale Allgemeinheit verfremdet die Motive ebenso wie der distanzierte Blick ihrer anonymen Fotografen sie dem Betrachter entfremdet. Bei aller möglichen Hingabe an die sinnliche Erscheinung dieser Bilder bleibt für den Betrachter eine Distanz zum Sujet bestehen, in das er sich ebensowenig empathisch einfühlen kann wie in die Rastermatrix der glänzenden Cibachrome-Flächen. Eine Ambivalenz von Evidenz und Entfremdung kennzeichnet diese Bilder,

die darin auf den widersprüchlichen Status von Kunst in der kapitalistischen Gesellschaft reflektieren, auf ihre Ambiguität zwischen individueller Sinninstanz und geldwerter Ware. Auch in dieser Dialektik zeigen sich Müllers Reproduktionen als Bilder ihrer Gegenwart, weit davon entfernt, *appropriations* klassischer Bildkonzepte zu sein.

Die *Reproduktionen* von Harald F. Müller thematisieren die Präsenz formaler Universalien in partikularen Sichtbarkeitseindrücken, ohne daß das Universale das Partikuläre erklärt oder auch umgekehrt. Dieses Verhältnis von spezifischem Gehalt und typisierter Form liegt auch Müllers Buchstabenrelief *Singen* zugrunde.

1 *Singen* wird im folgenden als »Skulptur« oder auch als »Buchstabenrelief« bezeichnet. Schon aus dieser Beschreibung wird allerdings deutlich, daß die Arbeit Merkmale der Malerei, des Reliefs und der Skulptur miteinander verbindet.

2 Vgl. Robert Irwins Kategorisierung von Skulptur nach dem Grad ihres Selbst- bzw. Außenbezuges (Irwin: *Being and Circumstance*, S. 26f.).

3 Vgl. den Aufsatz des Verfassers zu Joseph Kosuths *Located World*, *Singen* in diesem Katalog.

4 Vgl. Imdahl: *Konsequenzen*; Blum: *Ausblick* als Bild

5 Vgl.: Imdahl: *Ikonik*; Bürgi: Müller
6 Kemp: *Verständlichkeit und Spannung*, S. 255

7 Vgl. Itten, *Künstler und Lehrer*, Abb. 157 und 158. Den Hinweis auf Itten verdanke ich Felix Thürlemann.

8 Die Typografie der Buchstaben wurde von Müller nichts eigens für *SINGEN* ausgearbeitet. Ähnliche Buchstabentypen wurden in einer Kaserne bei Radolfzell, in der Müller sein Atelier hat, von einem Schreiner zur Benennung der Gebäude angefertigt. Dennoch hat der Künstler diese ungelenk-ausdrucksstarken Lettern, die er auch schon in anderen Buchstabenreliefs verwendet hat, hier so modifiziert, dass ein Zusammenhang zwischen ihrer formalen Gestalt und von Eigenschaften der Stadt Singen, deren Namen sie repräsentieren, kaum von der Hand zu weisen ist.

9 Vgl.: Platino: *Rico*; Blase: Müller

10 Vgl. Ursprung: *Lipstick Traces* (mit Abb.)

11 Zu den Buchstabenreliefs: Kat. Braun/Müller (Kunstverein Baselland)

12 Ruf: Müller, S. 106

13 Ruf: Müller, S. 106

14 Bürgi: Müller, o. Pag. (S. 3)

15 Ruf: Müller, S. 106

16 Bürgi: Müller, o. Pag. (S.3)

17 Vgl. zur Korrespondenz von Bildkomposition und Bildgehalt im klassischen Historienbild: Körner: *Einheit*; zur Auflösung dieser Korrespondenz im 18. bzw. 19. Jahrhundert siehe Busch: *Arabeske, Busch: Das sentimentale Bild*, Fleckner: *Ingres, Abbild und Abstraktion*. Zur zunehmenden Ablösung ikonographischer Konventionen durch sinngenerierende formale Bezüge im späteren 19. Jahrhundert: Blum: *Marées*, S. 204ff. (mit Ausblick auf die konkrete Kunst des 20. Jahrhunderts).

18 Dies gilt bekanntlich auch für jene Gemälde, für die sie ursprünglich formuliert worden ist. Erinnert sei an Zolas folgenreiche Deutung von Manets *Déjeuner sur l'herbe*, an Fiedlers *Marées*-Interpretation oder an die formalästhetische Cézanne-Exegese der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Zur Relativierung dieser Positionen in der Forschung der letzten Jahrzehnte vgl. Blum: *Marées*, S. 1 ff. und *passim*.

19 Ähnliche Beobachtungen bei Charbit: *Phantasma*, o. Pag. (S. 3.): »Und zweifellos ist es nicht einem blinden Zufall zuzuschreiben, wenn sich die Referenzen auf die kosmische Totalität bei Harald F. Müller vervielfachen, wenn sich die Kreis-, die Kugel- oder Zylinderfiguren bei ihm wie durch inneren Zwang wiederholen, während es bei Cézanne die Wölbung war, die seinen Blick beherrschte...«

20 Vgl. Charbit: *Phantasma*.

21 Vgl. Wall: *Photographie als Konzeptkunst*; Gronert: *Reality is not totally real*



