

Der Klang des Lichtes

Volker Schunck

Aufbrüche

Im heissen Mai 1968, als die Metropolen Europas unter dem Aufbegehren protestierender Jugendlicher bebten, stieg der 26-jährige Christian Herdeg in Rotterdam an Bord eines schrottreifen polnischen Passagierschiffes, um die Enge und Biederkeit der Schweiz mit der Weite und Offenheit der neuen Welt zu tauschen. Zusammen mit 800 weiteren Emigranten hatte der junge Zürcher beschlossen, nach Kanada auszuwandern. Als ausgebildeter Fotograf, der auch als Beleuchter und Kameramann gearbeitet hatte, galt er den kanadischen Behörden als hoch willkommen. Mit ihm war seine Frau. Das frisch gebackene Paar liess sich in Montreal nieder, wo bald Tochter Sandra geboren wurde.

Während der Ausbildung an der Zürcher Kunstgewerbeschule hatte ihn vor allem die Auseinandersetzung mit Robert Frank motiviert, den eigenen Weg in der Portraitfotografie zu suchen. Doch mit der Einsicht, dass er seine „Scheuheit vor dem Antlitz des Menschen“ nie ganz überwinden kann, wendet sich Herdeg in der Folge mehr der Sachfotografie zu. Gratwandernd zwischen Werbeaufträgen und Reportagen, versuchte er in Kanada die junge Familie über Wasser zu halten. „Wir lebten anspruchslos. Doch alles war neu und aufregend. Ich fotografierte Grizzlybären für den World Wildlife Fund, spürte Schneegänsen nach, die von Feuerland herüberkamen. Dann musste man für einen miesen Bildhauer 50 Köpfe aufnehmen.“

Es gibt Erlebnisse, die urplötzlich eine neue Dimension der Existenz aufscheinen lassen, als hätte eine lange im Verborgenen schlummernde Kraft nur auf den zufälligen Anstoss von aussen gewartet, um dem Lebensweg die eigentliche Bestimmung zu geben. Dem jungen Schweizer Fotografen widerfährt in Montreal ein Schlüsselerlebnis, eine „Erleuchtung“ im doppelten Sinne geradezu: „Es war im Sommer 1969. Bei einem abendlichen Spaziergang auf einem Boulevard in Montreal gewahrte ich in einem kleinen Haus ein seltsam bläuliches Licht. Als ich nähertrat und durch das Fenster blickte, sah ich auf einem Tisch einen blau leuchtenden Buchstaben liegen. Es war eine Neon-Glasbläserei, eine Einmann-Werkstatt, in der Leuchtbuchstaben zu Reklamezwecken hergestellt wurden. Blitzartig fasste ich den Entschluss, mit diesen Lichtröhren etwas anzufangen. Eine gewisse Offenheit für diese Eingebung war natürlich vorbereitet durch meine Sensibilisierung für Lichtphänomene aufgrund meiner vergangenen Tätigkeiten.“

Am folgenden Tag spricht er mit dem Glasbläser, erkundigt sich nach Kosten und technischen Einzelheiten. Da Edelgasröhren, im Unterschied zur industriellen Massenware Fluoreszenzleuchten, ausschliesslich manuell hergestellt werden, sind sie für ihn unerschwinglich.

In der gleichen Zeit findet er ein Atelier in einer stillgelegten Fabrik. Er bricht radikal mit der professionellen Fotografie, veräussert Kameras und Geräte. Erste Zeichnungen und Projekte entstehen. Aus Kostengründen beginnt er mit farbigen Glühbirnen zu experimentieren, macht

kinetische Gebilde oder Kästen aus dunkelblauem Acrylglas, die Lichtspiele der inseitigen Glühbirnen in wechselnden Mustern durchscheinen lassen („Play Lights“).

Er nimmt an Ausstellungen teil, findet erste Beachtung. Ein Jungunternehmer, der Bilderrahmen und Poster vertreibt, kauft ihm eine Anzahl Multiples ab. „Ich spielte in der Folge das ganze ABC des Lichtes durch. Projektskizzen, Modelle und post-popartige Gebilde realisierte ich in unbefangenen Spieltrieb ohne Anflug quälender Fragen, ob das Kunst sei oder nicht. Der amerikanische Kontinent hatte seine Spuren hinterlassen. Doch letztlich war ich von diesen Arbeiten nie restlos überzeugt.“

Im Sommer 1971 kehren die Herdegs nach Zürich zurück. Eine im Dezember erstmals angesagte juryfreie Grossausstellung in den Züspa-Messehallen wird Anlass, endlich loszulegen und die in Montreal skizzierten Konzepte in fünf grösseren Skulpturen aus Eisenblech, Acrylglas und Edelgasröhren zu konkretisieren. Da bersten die Seitenwände einer Metallkiste unter der Energie eines chaotischen Röhrengeschlinges (*Red Explosion*) oder eine träg ausfliessende Leuchtform spaltet einen Metallquader in zwei Hälften (*Solid Flow*). Das Thema fliessenden Lichtes wird nochmals in *Splash* aufgenommen. Aus einer Chromstahlröhre ergiesst sich ein Doppelstrahl bläulichen Lichtes und wirft sich beim Berühren der glänzenden Bodenplatte zur Spritzform auf. Spiegelnde Verdoppelungen des Lichtstrahles auch in der tragenden Acrylglasscheibe, die in halluzinativem Technopop die realen Figurationen in fiktive weitet.

Rainbow I und die strengere Version *Rainbow II* erscheinen als technoimaginäre Umsetzung industrieller Materialästhetik und romantischer Ikonographie. Der spielerische Diskurs dieser frühen Neonstücke wird inszeniert mit dramatischer Metaphorik und ironischer Brechung. Auf seinen Exkursionen passiert und bricht das Licht den Widerstand, die Spröde und Sperrigkeit der Materie.

Auch das 1972 entstandene *Metropolis* ist in der offensichtlichen Referenz zur vogelperspektivisch gesehenen Grossstadt noch im wesentlichen vom erzählerischen Impuls der ersten Arbeiten bestimmt. Auf dem runden 'Plateau' eines Chromzylinders werden fünf geometrische Elementarkörper, Kugel, Kubus, Pyramide, Zylinder und Prisma von einer Argonröhre umschlingelt. Die weiche Lichtschlange wird zur pulsierenden Lebensader, welche die hartkantigen, statischen Stahlkörper umwindet.

Die Resonanz auf seine Neonskulpturen überrascht ihn. Im Gemenge von altmeisterlich Erprobtem und junger experimenteller Kunst, von Kitsch und Pseudoradikalem hatte die Presse ein neues Talent gesichtet. Ankäufe und Einladungen zu Ausstellungen folgten in schnellem Wechsel.

Als einziger auf weiter Flur hatte Herdeg ein äusserst suggestives Medium aufgegriffen, das zwar seit den 20er Jahren Boulevards und Fassaden der Grossstädte in verführerische, gleissende Szenarien des Konsums verwandelte, in der Kunst aber erst seit den 60er Jahren

eine mehr als marginale Rolle zu spielen begann. Einige Künstler - in den USA Dan Flavin, Chryssa, Keith Sonnier, Bruce Nauman, Richard Serra, in Europa Lucio Fontana und Francois Morellet u.a. – experimentierten bereits anfangs der 60er Jahre mit Leuchtstoffröhren und Edelgaslicht, doch in der Schweiz waren Neonelemente als Medium der Skulptur ein augenfälliges Novum.

Wege der Reduktion

Hatte er anfänglich, unbefangen von aussen kommend, sich diesem eindrücklichen Erfolg überlassen, so mischen sich der Euphorie des Anfangsschubes auch bald Fragen bei nach Fortgang, Sinn und Kohärenz seiner Arbeit. „Mich störte schon bald, wenn ein Werk seine Geschichte zu schnell erzählte. Die Frage, was Licht ist, was Licht ausmacht, begann ich aufzuarbeiten. Ich rückte ab von Materialschlachten und Buntheit. Diese Tendenz zum Weglassen zeigte sich bereits in den Folgeausstellungen.

Man könnte sagen, seine Werke werden formal vereinfacht; entschiedener wird die Intention, seine Licht-Skulpturen abzugrenzen von der trivialen Vereinnahmung der Leuchtröhren in Design und Werbung. Befragt nach der Abgrenzung, der ästhetischen Differenz seiner Arbeiten, antwortete Christian Herdeg bei einem Atelierbesuch im November 1991: „Ich habe eine abgrundtiefe Passion, ich bin das erste Opfer meiner Gestaltungen. Ich möchte nicht kitschig werden, doch kaum jemand kennt die Einsamkeit, in der ich schaffe, wenn ich mich auf Ebenen einlasse, die soweit entfernt sind von Neongeilheit, Konsum oder abgenutzten Worten wie 'affluent society'. Nach allem was ich gemacht habe, bin ich noch immer von bestimmten Schwingungen dieser Lichtgebilde berührt, ergriffen, erschrocken. Ich möchte mich nicht ertappen, virtuos zu werden oder das Ganze als Mache abzuhandeln, ohne die Frage zu stellen nach dem Experiment, dem Ereignis, dem Herzblut.“

Der Weg, den Herdeg's Kunst einschlagen wird, nimmt die Richtung der Reduktion, der Vereinfachung, der Stille, der Ablösung vom expressiven 'Gefuchtel' mit Licht und Materialien. Form und Stoff sind einbezogen in den Prozess zunehmender Sublimierung und Reflexion der Beziehung von Farbe, Licht, Fläche und Raum.

1974 präsentiert Herdeg bei André Emmerich in New York eine Reihe Neonskulpturen, die auf primären geometrischen Körpern beruhen. Verschiedenfarbige Lichtachsen spannen sich durch das Innere von Kuben aus transparentem Acrylglas. Zwei horizontale Leuchtröhren kreuzen sich diagonal über einer sanft modulierten Bodenschicht tiefblauen Pigmentes. Vervielfachung und Entmaterialisierung der Neonröhren in den Spiegelungen, den Brechungen der transparenten Flächen zu schwebenden Lichtlinien irrealer Räume (Floating above the Unknown). Das 1973 entstandene Werk evoziert imaginäre Landschaften, Regionen des Traumes. Blaue 'Erde' mit bläulichem Licht als poetisches Bild von Schöpfungsmythen.

Im Umkreis dieser Werkgruppe gelingt Herdeg mit *Boundless* (1975) in der elementaren Geometrie von Körper, Raum und Lichtachse eine absolute, kaum mehr reduzierbare

Formfindung. Keine rethorische Attitude, keine landschaftlichen Assoziationen mehr. Eine einzige Argonröhre durchkreuzt als weissbläuliche Diagonale den Innenraum des Kubus. Lichtachse und streng definierte Raumform 'erweitern' sich in der spiegelnden Transparenz der Flächen zu komplexen virtuellen Raumbildern und verweisen, gleichsam metaphorisch, auf die mentale Perzeption des Kunstwerkes. Dieser Lichtkubus hat den Subjektivismus der Erstlingswerke abgestreift und transzendiert zugleich den Rationalismus von Form und Konstruktion. Alles ist evident, hell, klar, durchsichtig. Die Form und das Licht verbergen keine Geheimnisse und öffnen sich dennoch oder gerade deshalb geistigen, fast sakralen Dimensionen.

In der Intensität puristischer Reduktion reiht sich diese Arbeit Herdeg's den Ikonen der 'reinen Form' bei – vom Suprematismus bis zur Minimal Art.

An die Phase radikalen Reduktionismus erinnert sich Herdeg wie folgt: „ Mitte der 70er Jahre erreichte das Weglassen den Extrempunkt. Ich machte eine Arbeit 'Weisses Licht mit weissem Licht', eine andere 'Schwarzes Licht mit schwarzem Licht' als vorläufige Summe des Purismus. Dann kam ich zum ersten mal in eine Sackgasse und ich musste mich fragen, was jetzt, wie weiter?

Aggregatzustände des Lichtes

Die erlittene, geläuterte Liebe zur Geometrie erschöpft sich nicht in den Strategien konstruktiv-konkreter Ordnungen. Auf den ersten Blick mag die gelegentliche Präsenz expressiver Ausdruckswerte inkonsequent oder einer orthodoxen Sicht gar als 'Verrat' an der konstruktiven Sache erscheine, die ja gerade in Zürich mit Max Bill, Richard Paul Lohse und Verena Loewensberg bedeutende Repräsentanten aufzuweisen hat. Im Frühwerk formen sich die Lichtstränge zur anarchischen, spontanistischen Geste, zum spielerisch-ironischen Gegenpol der 'more geometrico' wie etwa 'Genudel' der *Red Explosion* oder im phallischen Ausgiessen der Leuchtschnüre. In der reiferen Schaffensperiode erscheint ein Werk wie die weiträumige Installation *Calligraphy* (1987) mit ihren offenen, rhythmisch schwingenden Lichtzeichen als freie Synthese expressiver Energien und bewusster Oekonomie der Mittel.

Auf diese 'Ambivalenz' in seinem Werke angesprochen, antwortete mir Christian Herdeg: "Vielleicht war es bis heute ein Glück, auch Selbstschutz, dass ich die entstehenden Dinge nicht nur analytisch angegangen bin. Mein Universum ist immer in Bewegung, so dass ich meine Positionen nicht so pseudo-theoretisch auftischen will wie Künstler, die sich abgeklärt geben. Ich begann dann mehr und mehr die Aggregatzustände des Lichtes zu untersuchen in Bezug auf verschiedenste Stoffe, Texturen, Oberflächen. Licht durchdrang und zerteilte Materie wie Wasser, Sand, Granit. In diesem Zusammenhang kam auch die Idee, Blöcke auf Licht ruhen zu lassen. Die Werkreihe ist von grösster Dramatik, ist Sehnsucht nach Schwerelosigkeit, ist Traum vom Fliegen, von Weltlichem und Metaphysischem."

Wie eine kultische Mesa wirkt der schwarze Kunststoffkubus *Black Cube resting on Light*. Etwas vom Boden abgehoben scheint er das Fluidum blauen Lichtes an seiner Basis schier zu erdrücken. Die irritierende Umkehrung der Schwerkraft kannotiert ein ganzes Feld universaler Gegensätze: physikalische – wie die Polarität von Masse und Energie, ästhetische – wie die Gegensätze von Weiss und Schwarz, von Form und Nicht-Form, mythologische – wie der Kampf von Licht und Finsternis, von 'Geist' und 'Materie'.

Eine luzide, kaum mehr zu verknappende Formulierung von 'Last auf Licht' gelang Herdeg mit drei flachen, formal identischen Bodenskulpturen, bei denen eine massive rechteckige Platte über den Leuchtgasröhren 'schwebt'. Verglichen mit der Kubus-Version erscheinen Volumen der Platte und Stahlraum des Lichtes einander angenähert als prekäres, äusserst gespanntes Kräfteverhältnis von materieller Schwere und immaterieller Energie. Die drei Bodenstücke unterscheiden sich lediglich in den Farbskalen der Leuchtröhren und den Werkstoffen der Platte (Aluminium, Marmor, Granit). Der kühl-distanzierten weissvioletten Version antwortet in der warmen, gelb-roten Variante eine metaphorische Transformation von Licht und Steinplatte. Die strahlende 'Glut' des Neon scheint die materielle Substanz der lastenden Platte zu verzehren im archetypischen Bild des Feuers.

Herdeg's Auseinandersetzung mit Leuchtröhren im Zusammenhang mit wechselnden Werkstoffen kulminierte in der Rauminstallation *Station to Station*, die er 1976 in der Kunsthalle Düsseldorf inszenierte. Über fünf 'Stationen' wurden gleichgrosse Kuben zunehmend immaterialisiert. Einem schwarzen Gummiblock folgten zwei geschlossene Kuben aus Aluminium, Acrylglas, gefolgt von zwei offenen Volumen. Eine grüne Leuchtröhre auf Parkett gelegt, spiegelte sich rechtwinklig auf der Seitenfläche des Aluminiumkörpers, während sich die Bewegungslinie des Lichtes im Acrylglaskubus fortsetzte und als liegende Neonachse in den Raum ausstrahlte. „Lichtentfaltung, Lichtbehinderung, Spiegelung, Kubus ohne Licht, Kubus mit Licht, Licht, das sichtbar ist, Licht, das nur gedacht werden kann. Aber auch: Verbindungen von Licht zu anderen 'Medien', anderen 'Materialien'.“ (Ch.H.)

Das Wandstück *Black Door* (1976, 175 x 175 x 10cm), eine lichtumflossene schwarze Gummipatte in Form eines mächtigen Quadrates, liest sich als vertikale Paraphrase der auf Licht schwebenden Bodenplatten. Bei längerer Betrachtung 'entmaterialisiert' sich die Stofflichkeit der Gummipatte und öffnet sich einem tiefenräumlichen Dunkel, das Sinnbereiche wie Grenze, Durchgang, Schweigen, Formaflösung, Nacht, Tod, Mysterium evoziert. Schwarz als Antipode des Farbigen, der Form, des Lichtes.

Reminiszenzen an die monochromen „Black Paintings“ Ad Reinhardt's: „Das eine, was über die Kunst zu sagen ist“, so der amerikanische Maler, „ist die Atemlosigkeit, Leblosigkeit, Todlosigkeit, Inhaltlosigkeit, Formlosigkeit, Raumlosigkeit und Zeitlosigkeit. Das ist stets das Ziel der Kunst.“ Und an anderer Stelle: „Farben sind barbarisch, körperhaft, unstabil,

suggestieren Leben.“ Solch absoluter, eschatologischer Purismus ist Herdeg zu ausschliesslich, um nachhaltige Spuren in seinem Schaffen zu ziehen.

Farblichtfelder

Im Austausch und im Parallelprozess zur skulpturalen Auseinandersetzung mit Körper, Raum, Stoff, Licht und Spiegelung in den Parametern der Geometrie entstehen Wandobjekte im Grenzbereich von Relief und Malerei. Frühe Arbeiten wie *Blue to Green* (1973) oder *Great Breeze* (1975) bezaubern im Widerspiel strenger Struktur und subtil ausstrahlender Farblichtfelder. Im Zentrum einer weissen Grundfläche im Ausmass und Format eines Tafelbildes reihen sich acht Edelgasröhren wie Orgelpfeifen und emanieren ein Fluidum zarter Pastelltöne von hellstem Rosa über gelbliche Töne zu blassem, atmosphärischem Blau. Es geht um minimste Farblicht-Akkorde, um ätherische Nuancierung, um gläserne schwebende Klangkörper, die sämtliche 'knalligen' Effekte des Neonlichtes abstreifen. Man könnte Analogien ziehen zu Kompositionsprinzipien der Minimal Music mit ihren feinst gestuften Verschiebungen der rhythmischen und tonalen Sequenzen.

In ihrer einfachen geometrischen Disposition referieren diese Farblichtfelder an konstruktives Gestalten, in ihrer chromatischen Sensibilität sind sie den Pastelltönen von Antonio Calderaras Bildern nahe. „Das Ergebnis seiner Arbeit ist oft die Erfahrung einer gefühlten Transparenz, welche die rationalen Grundlagen vergessen lässt“ (Eugen Gomringer, 1976).

Die subtilen Farblichtskalen lassen sich weder mit konfektionierten Leuchtröhren, noch mit handelsüblichen zwei Dutzend Pigmenten erzeugen. Herdeg hat sich schon früh ein 'Farbenklavier' über 200 Pigmente mit speziellen ionischen Eigenschaften mischen lassen. Diese staubfeinen 'Leuchtpulver' werden der Innenseite der Glasröhren appliziert.

Diese frühen Neon-Tableaux mit vertikalen, parallelen Lichtröhren mündeten 1978/1983 in die serielle Werkreihe 'Licht vor Licht'. Die formalen Sprachmittel haben sich nochmals verknüpft. Ausmasse der klar-transparenten 'Licht-Bilder' (91 x 68 x 4cm) und die paarige Anordnung der Leuchtgasröhren sind völlig identisch. Je eine Neonröhre vor und hinter der Acrylglasplatte formieren eine deckungsgleiche, horizontale Mittelachse, die idealerweise auf Augenhöhe des Wahrnehmenden liegt. Während der vordere Leuchtstab als klar konturierte Farbachse Richtung, Struktur, Bestimmtheit definiert, strahlt die hintere, 'überlagerte' Neonröhre einen indirekt ausschwingenden Lichtraum ab, der Atem und atmosphärische Tiefe suggeriert.

Kühlere Farbtemperaturen werden offensichtlich bevorzugt, verweisen auf die asketische Disposition der Werkreihe wie auf die bewusste ästhetische Abgrenzung von emphatischen Trivialfunktionen des Neon. „Die kühlen Farben“, so Max J. Friedländer, „drücken Entrückung, Abstandnahme, Verklärung aus, auch zurückhaltende Vornehmheit, die warme Annäherung, Abgeschlossenheit, Intimität, irdische Enge.

Unweigerlich gerät die Sprache ins Defizit, spielt einen dünnen, grobmaschigen Part angesichts des Zaubers zarter Lichthöfe und schwebender Farbverschiebungen im Strahlungsfeld der beiden Lichtachsen. Da ist eine kobaltblaue Röhre vor einem moosgrün abstrahlenden Lichtstreifen, der über einen dichten Blauhof sich allmählich an den Rändern zu Grünblau vermischt und verdunkelt (*Celtic Breeze*). Oder eine karminrote Röhre vor einem weissbläulich reflektierenden Streifen, der sich von Weissrosa zu Rotviolett ausweitet, um in dunklem Blauviolett auszuklingen (*Dawn*).

Basierend auf der gleichen strukturellen Disposition wie die hochformatigen Licht-vor-Licht-Tableaux, entstanden seit 1979 die langgestreckten, raumgreifenden 'Horizonte'. Das ungewöhnliche, überlange Querformat der Werkreihe (192 x 28cm) trägt dazu bei, die Längsrichtung der Leuchtachsen optisch zu dehnen. Die Licht-Horizonte differieren von den Tableaux nicht allein durch ihre Dimension; die weit über die Grenzen der Acrylscheiben nach unten und oben ausstrahlenden Farbhöfe verbinden diese Arbeiten mehr mit dem Raum der Architektur. Neben der Beschaffenheit der Wandfläche kommt als weitere Variable das natürliche Licht ins Spiel, das je nach Tageszeit und atmosphärischen Umständen Tönung, Helligkeit und Strahlungsvolumen verändert. Da ist eine tiefblaue Leuchtachse vor weissbläulichem Streifen des hinteren Gegenpart; lichtblaue Zonen im Bereich der Acrylglasfläche überfluten die Bildgrenzen, um an der Wandfläche allmählich zu verdunkeln und zu verhallen (*Passage III*).

Horizonte, die realen wie die imaginären, bezeichnen Aussengrenzen der Wahrnehmung. Ihrer Ungreifbarkeit, ihrer Weite und Entrückung entsprechen die komisch-universalen Blautöne wie keine andere Farbe. „Blau entfernt sich vom Betrachter“ schrieb Kandinsky. „Blau vertieft und steigert sich bei Verdunkelung, ruft den Menschen ins Unendliche, in übersinnliche Tiefe und Ruhe. Eine dramatische Konstellation resultiert hingegen aus der Überlagerung einer Gelblichtröhre durch eine dunkle ultraviolette Achse. Der Komplementärkontrast Gelb-Ultraviolett wird verschärft noch durch Gegensätze der Helligkeit, der Dichte, der Expansion. Die 'schwarze', ultraviolette Strahlung an der Grenze zum Nicht-Licht öffnet Raum für paradoxe Reflexionen (*Passage IV*).

Im Umkreis der 'Horizonte' und der kleinen Hochformate sind auch die Tondos und gleichseitigen Dreiecke als elementare Flächenformen anzusprechen. Charakterisieren sich die Rundbilder lediglich als formale Varianten der Licht-vor-Licht-Arbeiten, so unterscheiden sich die Dreiecke vor allem konzeptuell. Die Doppellichtröhren figurieren nicht mehr als deckungsgleiche Mittelachsen, sondern befinden sich übereinander montiert an der Basis der Acrylglasplatte. Genauer gesagt, ist die untere Lichttröhre auf der Aussenseite der 'Abstandsleiste' angebracht, die obere, etwas kürzere Röhre ist auf deren Innenseite befestigt. Erstaunliche Abstrahlungsphänomene ereignen sich an den Aussenkanten der Dreiecke. In Umkehrung des zu erwartenden Helligkeitsabfalles konzentriert sich das Licht zunehmend an der Kantenspitze des Dreiecks, dem entferntesten Punkt der Emissionsquelle. Und nicht, wie man vermuten könnte, manifestiert sich der Farbton der

oberen Leuchtröhre, sondern jener des unteren Lichtstabes, der auf der Basiskante des Dreiecks verläuft. Entscheidend für den innovativen Charakter dieser Lichtdreiecke ist weniger die Tatsache, dass hier offenbar ein selten zu beobachtender optisch-physikalischer Effekt zur Anschauung kommt, sondern dass dieser sich wie beiläufig einstellt und einbezogen ist in eine übergeordnete ästhetische Aussage.

Mit diesen Werkreihen, ob Horizonte, ob Lichtdreiecke, hat Christian Herdeg 'Licht-Bilder' geschaffen, die in dieser Konzeption innerhalb der Gegenwartskunst einzigartig sind. Lichtkünstler wie Keith Sonnier haben Glas und Leuchtröhren in verschiedenste formale und materialmässige Konstellationen gebracht. Keiner hat jedoch wie Herdeg, bei einfachster Disposition der formalen Mittel, Farbstrahlungen und Farbmischungen des Fluoreszenzlichtes ins Zentrum der künstlerischen Recherche gestellt.

Grosse Skulpturen und Installationen

Im offenen Eingangsbereich des 'Schweizerischen Bankvereins' nahe des Zürcher Paradeplatzes konzipierte Herdeg 1982 ein mehrteiliges Environment über einem flachen Wasserbecken, seine bisher einzige Arbeit im Aussenraum. Eine Vielzahl farbiger Leuchtröhren divergierend in Länge, Richtung, Neigungswinkel, reflektieren auf der Wasseroberfläche und in den umhüllenden Acrylglaskörper. Schier unmöglich scheint es, die Lichtvektoren isoliert wahrzunehmen in der Überlagerung realer und gespiegelter Strukturen. Aus näherer Distanz erst gewahrt man die durchsichtigen Schutzkörper der Leuchtröhren in Gestalt von Pyramide, Scheibe, Bogen, Prismen und Keilen. Die rationalen stereometrischen Körper und Achsen öffnen sich labyrinthischen Sichten und Raumverschränkungen, die sich formaler Determinierung entziehen und die Normen der umgebenden architektonischen Ordnung optisch unterlaufen.

Im Spannungsfeld von Kunst, Design und Technik, von konstruktiver und expressiver Artikulation, von durchsichtigen und opaken Stoffen ereignen sich mehrfache, mehrdeutige Überlagerungen von Realitätsebenen und Wahrnehmungsweisen. Sieben Lichtkörper auf einer Wasserebene spielen das Spiel von Kunst-Licht und Kunst-Stoff; der skulpturale, haptische 'Realraum' expandiert, verdoppelt, vervielfacht sich in den Spiegelungen von Licht und Oberflächen zu einzig virtuell bestimmten Räumen. Phasensprung und Paradigmenwechsel der materiellen Skulptur in ihre immateriellen Gegenbilder thematisiert Herdeg auf der Schwelle ästhetischer Fragestellung, die sich historisch von Konstruktivismus und geometrischer Abstraktion herleiten, doch zugleich postmoderne Perspektiven anreissen. Man könnte denken an Baudrillards „Angonie des Realen“ im Kontext globaler „Simulation“, an die „Ästhetik des Verschwindens“ in der audiovisuellen, elektronischen Epoche. Zumindest steigt Herdeg in einen plastischen Diskurs ein, der in unterschiedlichen Strömungen und Tendenzen seit den 30er Jahren in Gang ist. Frank Popper hat ihn beschrieben als eine „Tendenz zur Immaterialisierung, die genau die der neuen technologischen Epoche ist und auf erneuerte Weltwahrnehmung antworten muss.

Sieben Lichtachsen von je fünf Meter Länge schweben als freie Skulptur über den Rolltreppen der Abflughalle von „Terminal A“. Die 1986 für den Flughafen Kloten geschaffene Skulptur zeigt in der Anzahl der Elemente, dem hüllenden Acrylglas, den Spiegelungseffekten noch gewisse Analogien zum vorgängigen Wasser-Licht Environment. Die serielle Disposition und die Verknappung der formalen Mittel stellen diese Installation jedoch in den Umkreis strenger konzipierter Arbeiten. Eingefasst sind die Leuchtröhren von dreikantigen, identischen Acrylglasbalken. Sie differieren einzig in ihrer räumlichen Anordnung und der Farbe des Lichtstabes. Kontext, Form und Ausrichtung der Leuchtgasprismen assoziieren die Bahnen startender und landender Flugzeuge. Die dynamische offene Struktur des farbigen Lichtfeldes entspricht der „kinetischen“ Wahrnehmungsweise der Rolltreppen-Passanten mit ihren rasch wechselnden Perspektiven von Ober- und Untersichten. Nirgends berühren sich die Lichtachsen, doch jeder Blickwechsel „produziert“ andere, transparente Überschneidungen und plastische Konstellationen der sieben Elemente. *So near-so far* heisst die schwebende Skulptur in Anspielung auf die wechselnden Ströme der an- und abfliegenden Reisenden.

Wie die meisten Arbeiten Herdeg's beruhen auch die angesprochenen Installationen auf einer funktionalen und ästhetischen Verbindung von Kunststoff und Kunstlicht. Das Acrylglas dient den fragilen Leuchtröhren als schützende Hülle, Körper als Fläche, als Medium der Verankerung in zwei- wie dreidimensionalen Werken. Seine hervorragenden Materialeigenschaften wie Bruchfestigkeit, Leichtigkeit und Transparenz machen den optisch 'immateriellen' Werkstoff zum idealen 'Träger' des Lichtes.

Im gleichen Jahr (1986) realisierte Herdeg für einen Neubau von Ciba-Geigy in Basel eine weiträumige Spannkonstruktion aus neun Lichtsträngen. Kein Acrylglas mehr, das die Leuchtröhren hüllt und spiegelt. Als konzeptuelle Innovation wurden erstmal dem architektonischen Raumgefäss die Funktionen von Schutz und Hülle überantwortet.

Wie farbige Vektoren einer dreidimensionalen Zeichnung strahlen die von Masse, Material und Volumen befreiten Lichtlinien durch den glasüberdachten Innenhof des Gebäudes. Parallel laufende, 'unsichtbare' Stahlseile dienen als Aufhängung der bis 12 Meter langen, aus Teilstücken gefügten Lichtachsen. Eine weisse, diagonale Lichtröhre auf einer Mauerfläche der ersten wird 'Ansatz' für vier farbige Strahlen (ultramarin, gelb, hellblau, rot), die quer durch den Raum trapezförmig auseinanderstreben. Ihre vier Verankerungspunkte auf der Gegenseite sind ihrerseits Ausgangspunkte für die rosaweissen, hellgrünen, weissgelben, hellblauen Lichtachsen, die sich im Bereich der Raummitte kreuzen und an den Balkonbrüstungen der zweiten und dritten Etage fixiert sind. Die Fragilität der Lichtstränge, die radikale Oekonomie der Mittel in der freien Definierung des Raumes machen ebenso die puristische Poesie dieser 'dreidimensionalen Zeichnung' aus wie die subtile Transzendierung der Symmetrien und Proportionen der Architektur.

Spezifischer noch als der Lichthof des Ciba-Geigy-Gebäudes wurde ein verglaster Liftschacht zur architektonischen Hülle einer 19 Meter hohen Installation, die Christian Herdeg 1990 im Treppenhaus des sechsstöckigen Verwaltungsgebäudes der „Städtischen Werke Baden“ einrichtete. Die Renovation des funktionalistischen Bauwerkes aus den 30er Jahren hatten den Anstoss gegeben, auf Basis eines Wettbewerbes den unbenutzten Liftschacht für ein künstlerisches Projekt zur Verfügung zu stellen.

Zwölf diagonal eingepasste Ellipsen 'kreisen' um vier hellblaue Argonstränge, die, parallel zu den Tragkabeln des benutzten Fahrstuhles, die gesamte Höhe des Glasschachtes durchmessen. Einiges scheinen sich zu berühren, andere sind verhängt wie Glieder einer gläsernen, leuchtenden Kette. Sie differieren im Durchmesser, in der Schrägstellung, drehen im rhythmischen Reigen des rubinroten, weissen, türkisgrünen Lichtes. Ohne sich dem Bauwerk anzubiedern, überspielen die zwölf Ellipsen die statische Gitterstruktur der Fassade in tänzerischer Leichtigkeit. Die Gegebenheiten von Architektur und Situation wurden zwanglos in die Konzeption der Arbeit einbezogen und transformiert in eine erweiterte Dimension des Licht.

Freie, rhythmische Sequenzen durchdringen die panoramische Wandinstallation Callygraphy, die Herdeg 1987 für die Schalterhalle der „Schweizerischen Bankgesellschaft“ in Basel konzipierte. Weitgespannte aufsteigende Bögen, sich kreuzende Achsen, wellenförmige und radiale Linien ziehen sich in furioser Diagonalebewegung über die durchgehende Fläche einer 28 Meter langen Wand. Die teils über zehn Meter langen Lichtlinien sind rhythmisiert von weissbläulichen strahlenden Glanzpunkten. Diese 'Sternschnuppen' sind rein funktional bedingt und resultieren aus der Koppelung der Argonröhren, an deren Endstücken das Eigenlicht des Edelgases aufleuchtet. Werktitel, Diskontinuität und zeilenartiger Links-rechts-Verlauf der Makrozeichen deuten auf den Schriftcharakter der Installation und setzen sie mit den Leuchtschriften der nächtlichen Grossstadt in assoziative Verbindung. Doch die schwungvollen Chiffren vermitteln keine verbale Botschaft. Sie streifen das semantische Universum nur beiläufig, um so entschiedener den raumplastischen Diskurs sinnbefreiter Signifikanten zu inszenieren.

„Es wurde für mich eine Notwendigkeit, ein Bild, sei es in Farbe oder in neutralen Tönen zu 'schreiben'“, äusserte Mark Tobey über seine sensiblen, aus psychischer Improvisation geschaffenen „white writings“ der 30er Jahre. Vom frühen „kalligraphischen Impuls“ des amerikanischen Malers lässt sich ein weiter Bogen schlagen zum Licht-Panorama des Schweizer Künstlers. Es wäre forciert, direkte Herleitungen zu konstruieren. Entscheidender scheint mir, dass der von Tobey initiierte Impuls von Herdeg aktiviert wurde im Vokabular seines Mediums und seiner Zeit.

Diese Installation nimmt nur in ihren Ausmassen eine Sonderstellung im Schaffen Herdeg ein; sie ist die Summe und souveräne Synthese eines Werkes, das seit den Anfängen bildnerisches Ausdruckspotenzial entwickelte aus der Spannung strenger, rationaler Sprachmittel und spontaner, rhythmischer Energie.

