



Universität Augsburg Kunst am Campus



Foto: Staatliches Hochbauamt Augsburg

Impressum

Universität Augsburg. Kunst am Campus

Herausgegeben
von Prof. Dr. Constanze Kirchner,
Lehrstuhl für Kunstpädagogik,
und Prof. Dr. Hans-Otto Mühleisen,
Lehrstuhl für Politikwissenschaft

Layout:
Grafmick, Augsburg,
und Pressestelle der Universität Augsburg

Fotos:
Walter Käsmair, Augsburg,
außer Einzelnachweis bei Abbildung

1. Auflage 2005

© Kunstverlag Josef Fink, Lindenberg/Allgäu

Gesamtherstellung:
Holzer Druck und Medien,
D-88171 Weiler i. Allgäu

ISBN: 3-89870-216-2

Hinweis: Bei den Positionsangaben der Kunstwerke wird von den „Philosophischen Fakultäten“ gesprochen. In diesen Gebäuden befinden sich heute die Philosophisch-Sozialwissenschaftliche, die Philologisch-Historische und die Katholisch-Theologische Fakultät.

Titel- und Rückseite:
Lothar Fischer: Mann und Frau
sich gegenüber sitzend, 1983
Links: Herbert Peters: Stele, 1978
(ursprünglicher Zustand)
Rechts: Herbert Peters: Stele, 1978
(aktueller Zustand)



Kunstverlag Josef Fink

Vorwort

35 Jahre Universität Augsburg – dies ist der Anlass zur Herausgabe eines Kunstführers, der den Zugang zu den Kunstwerken auf dem Universitätscampus erleichtern soll. Einen Zugang in zweifachem Sinn: Einerseits ist ein geografischer und formaler Zugang gemeint, da die Werke bislang weder titulierte sind, noch ihre Lage dokumentiert ist. Andererseits sollen die Erläuterungen und Informationen zu den einzelnen Plastiken und Skulpturen helfen, die künstlerischen Intentionen der Gegenwartskunst besser zu verstehen.

Dieses Ziel haben sich Studierende des Lehrstuhls für Kunstpädagogik gesetzt, als sie sich im Rahmen des Semi-

nars „Gegenwartskunst im öffentlichen Raum“ unter der Leitung von Prof. Dr. Kirchner mit der Kunst auf dem Campus befassten und Texte zu den einzelnen künstlerischen Arbeiten schrieben. Daraus ist eine Website entstanden, die sukzessiv wächst und bislang etwa 50 Werke verzeichnet.

Für diesen Wegweiser zur Kunst auf dem Campus haben wir 24 Kunstwerke ausgewählt, die – in Korrespondenz zur Baugeschichte der Universität Augsburg – an zentralen Orten auf dem Campusgelände stehen. Drei Werke sind im Kontext der Baumaßnahmen Staatliches Hochbauamt Augsburg (Nr. 2) und Staatsarchiv Augsburg (Nr. 12 u. 13) auf den Campus gekom-

men. Einige Werke stammen von international bekannten, andere von regional ansässigen Künstlerinnen und Künstlern, die – im Zuge der jeweiligen Baumaßnahmen – an den Wettbewerben zur Gestaltung des Universitätsgeländes teilgenommen haben.

Die Beschreibungen der einzelnen Kunstwerke sind chronologisch nach dem jeweiligen Entstehungsdatum analog zur Baugeschichte des Campus geordnet. Vorangestellt werden zwei einführende Texte: Der erste behandelt die rechtlichen und politischen Zusammenhänge der Entscheidungsfindung für die Kunst auf dem Campus. Der zweite will zum Betrachten der Plastiken und Skulpturen anregen und führt in fünf Rundgängen über das Universitätsgelände. Überblick und Orientierung soll der Werkindeks zusammen mit dem Lageplan auf der hinteren Umschlaginnenseite bieten.

Die Herausgeber danken dem Staatlichen Hochbauamt Augsburg für die freundliche Unterstützung und Petra Walter für die sorgfältige Anfertigung des Manuskripts.

Mit diesem Kunstführer möchten wir zu informativen, ereignisreichen und lustvollen Spaziergängen über den Campus einladen.

Constanze Kirchner,
Hans-Otto Mühleisen



Kunstwerk, Bauwerk, Landschaft Wie kommt die Kunst auf den Campus?

Kunstförderung war immer eine Aufgabe der Politik. Unabhängig vom System gaben Architektur und Kunst den politisch Mächtigen durch die Jahrhunderte Gelegenheit zur Selbstdarstellung. Herablassend sprechen Museumsdirektoren noch heute von „Staatskunst“. In der Demokratie, die die Macht nur auf Zeit überträgt, ging die Aufgabe der Kunstförderung ein Stück weit von Personen auf Institutionen über, für die freilich wiederum Menschen unterschiedlichen Geschmacks, Kunstverstands und Interesses auswählen und dekretieren. Die Straßburger Bauten des Europäischen Parlaments oder des Europarates sind eindrucksvolle Beispiele für Architektur als Abbild institutioneller Machtstrukturen. In Deutschland war in der Zeit der Weimarer Republik zudem ein Bewußtsein entstanden, dass nach dem Ende fürstlicher Herrschaft den

neuen Repräsentanten der Politik mit der Förderung der Kultur eine Aufgabe zuge wachsen war, die sie nicht ohne Schaden für das Gesamt des Staates außer acht lassen durften. Die Zerstörungen des II. Weltkrieges führten dann dazu, dass der deutsche Bundestag bereits in seiner ersten Legislaturperiode, im Januar 1950, beschloss, dass bei allen Bauaufträgen des Bundes 1% der Baukosten für Kunstwerke zu reservieren sei. Die Förderung einer Ästhetik des Wiederaufbaus sollte wenigstens bei den öffentlichen Bauten an die kulturelle Tradition der Städte erinnern. Mit Modifizierungen, teilweise mit einer Erhöhung des Satzes auf 2% übernahmen die Bundesländer diese Regelung.

Letztmals wurden im Februar 1999 auch die „Richtlinien für die Durchführung von Hochbauaufgaben des Freistaates

Bayern“ geändert. Sie legen fest, dass bis zu 2% der Kosten der Bauwerke für Aufträge an bildende Künstler vorzusehen sind, „soweit Zweck und Bedeutung der Baumaßnahmen dies rechtfertigen“. „Art und Umfang der künstlerischen Leistungen sollen bereits bei Aufstellung der Haushaltsunterlage-Bau so festgelegt werden, dass die künstlerische Idee in die weitere Bauplanung einbezogen und bei der Bauausführung verwirklicht werden kann.“ Die Entscheidung über die teilnehmenden Künstler und letztlich auch über das Ergebnis eines Wettbewerbs liegt bei der dem Bayerischen Staatsministerium des Innern zugehörenden Obersten Baubehörde. Den beratenden Gremien und Ausschüssen, an denen die Grundbesitz nutzende Stelle zu beteiligen ist, „kommt ausschließlich beratende Funktion zu.“ Soweit die Rechts-



Lothar Fischer: Mann und Frau sich gegenüber sitzend, 1983

grundlage, nach der auch die Auswahl der Kunstwerke auf dem Augsburger Campus getroffen wurde.

Übersetzt in die Realität eines Gutachtergremiums besteht dieses zu etwa einem Drittel aus Universitätsmitgliedern, während zwei Drittel aus den Baubehörden kommen oder von diesen ausgewählt werden. Dieses Mehrheitsverhältnis bildet sich in kontroversen Abstimmungsergebnissen ab, so dass ein Dissens zur entscheidenden Behörde weitgehend ausgeschlossen ist. Die Gruppen übergreifende künstlerische bzw. kunstwissenschaftliche Kompetenz verändert diese Konstellation in der Regel nicht. Die Auswahl der zum Wettbewerb eingeladenen Künstler, pro Universitätsgebäude etwa 15, findet vorab, formal korrekt,

ohne die Beteiligung der beratenden Kommission statt. Eine Vorprüfung stellt die Übereinstimmung der eingereichten und zu honorierenden Arbeiten mit den Anforderungen des Wettbewerbs fest. Über das oder die zu erstellenden Kunstwerke beschließt die Kommission mit einfacher Mehrheit.

Nach welchen Kriterien entscheidet das Gutachtergremium? An oberster Stelle steht – so zumindest in der Theorie – die Qualität der zu beurteilenden Arbeiten. Eine Chance dabei ist, dass der hohe Marktwert, anders als bei der privat gesponserten Kunst, weniger berücksichtigt wird, sich als Kaufanreiz sogar eher negativ auswirkt. Bereits auf einer theoretischen Ebene entsteht ein Konflikt zwischen der grundsätzlich verbürgten

und dem Selbstverständnis moderner Kunst entsprechenden Kunstfreiheit und der Bedingung, Kunst für einen bestimmten Ort zu schaffen. Kommt nun im Konkreten hinzu, dass der Künstler/die Künstlerin den Entwurf unter dem Vorzeichen vorliegt, dass er vor dem Urteil der skizzierten Kommission bestehen muss, vermag dies die Kunstschaffenden zu einer Gefälligkeit verleiten, die an die Qualität rühren kann.

Vor diesem Hintergrund wird man für kontroverse Entscheidungsfindungen bei der Auswahl der Kunstwerke noch andere Bedingungen als traditionelle Qualitätskriterien festmachen können. Aus Sicht der Baubehörden, der sich die von ihr bestellten Kunstexperten meist anschließen, ist ein Anliegen von „Kunst am Bau“ die Förderung regionaler, noch nicht etablierter, d. h. auch, auf dem Markt noch nicht besonders erfolgreicher Kunst. Dies reicht bis zu einer sozialen Komponente der Förderung. Bauwerke sind dafür der Ort, an dem die Kunst ihren Platz findet. Demgegenüber sind für die Univeritätsangehörigen diese Bauten Teil einer Lebenswelt, die durch die Kunstwerke aufgewertet und ausgezeichnet wird. Anders als für die ortsfremden Sachverständigen ist für die zur Universität gehörenden Kommissionsmitglieder bei der Auswahl daher der Gedanke bestimmend,

Herbert Peters: Lagerndes Steinpaar, 1978. Foto: Staatliches Hochbauamt Augsburg



dass sie zukünftig alltäglich mit den Kunstwerken konfrontiert und diese so zu Begleitern über den Campus werden, denen man sich nicht entziehen kann. Die Qualität der Kunst bekommt eine andere Farbe, je nachdem ob man sie, im strengen Sinn, als „Kunst am Bau“ versteht, oder ob sie einem Gebäude zugute kommt, das nichts Museales hat, sondern das einer ganz eigenen Form von Arbeit und Kommunikation dient.



Alf Lechner: Ohne Titel, 1978. Foto: Staatliches Hochbauamt Augsburg

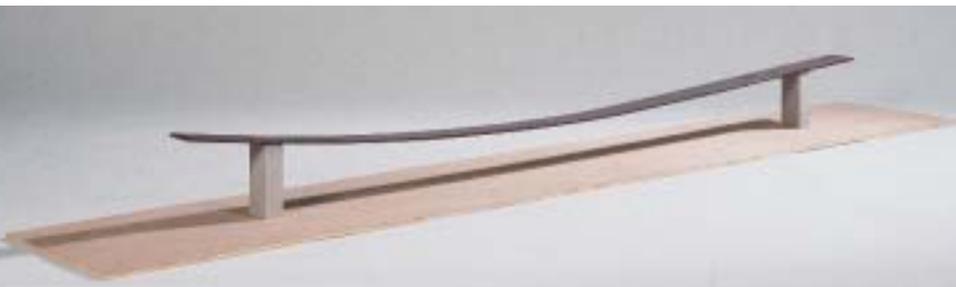
Für Augsburg kommt ein Weiteres hinzu: Die Kunstwerke sind Teil einer Symbiose, in der ein besonders gelungener Campus wesentliches Element einer Kulturlandschaft ist. Begibt man sich heute auf einen der Rundgänge der Campuskunst, ahnt man wohl kaum, dass hinter einigen Kunstwerken heftige Kontroversen verborgen sind. Bei einigen wird die Zukunft entscheiden, welcher Rang ihnen im Spektrum der Kunst auf Dauer zugesprochen

wird. Andere, wie der Novalis-Hain, sind schon nach wenigen Jahren der Vergänglichkeit anheim gefallen. Bald könnte vergessen sein, dass hier alljährlich ein blauer Blument Teppich als „Ausdruck eines romantisch-poetischen Weltbildes bei den Betrachtern die sinnlich-emotionale Wahrnehmung aktivieren“ sollte. Es ist ein Spezifikum, wenn Politik die Kunst för-

dern will: Die Überlappung politischer und künstlerischer Entscheidungen führt zu spannungsvollen Schnittstellen. Die Kunst am Campus ist somit auch ein Dokument, in dem sich mit bisweilen überraschenden Bildern etwas vom Denken und Fühlen der ersten Jahrzehnte der Universität Augsburg widerspiegelt.

Hans-Otto Mühleisen

Hermann Kleinknecht: Stahlband, 1998 (Modell). Foto: Staatliches Hochbauamt Augsburg



Kunst auf dem Campus

Auf dem Gelände der Universität Augsburg sind zahlreiche Kunstwerke versammelt. Manche werden nur flüchtig wahrgenommen, andere verführen zu der irritierten Frage: „Was soll das?“ Eine Beschriftung existiert nicht. Einige Werke sind beschädigt, nahezu unsichtbar eingewachsen oder im Keller gelagert. Wenigen der insgesamt weit über 50 Kunstwerke innerhalb und außerhalb der Universitätsgebäude gelingt es, die Vorbeiehenden zum intensiven Betrachten zu bewegen. Zugegeben: Der Zugang zur zeitgenössischen Kunst ist nicht immer leicht, da die Erwartungen an gegenständlich Erkennbares nicht erfüllt werden. Eindeutige Motive fehlen und abstrakte, kunstimmante Probleme werden neben den gesellschaftlichen Aspekten thematisiert. Dennoch verdienen die qualitätvollen Werke ungeteilte Aufmerksamkeit: Sie regen ebenso zum Nachdenken an wie zur Kontemplation – wenn man in einen Dialog mit ihnen tritt.

In diesem Kunstführer werden 24 Werke vorgestellt. Ausgewählt wurden alle Kunstobjekte, die sich im Außenbereich des Universitätsgeländes befinden, sowie drei Arbeiten, die – leicht zugänglich – im Foyer der jeweiligen Gebäude zu sehen sind. Dass es sich bei diesen Werken – mit Ausnahme der Malerei im Rechenzentrum und dem Wandobjekt im Hörsaalzentrum Physik – um

Plastiken und Skulpturen handelt, ist nahe liegend: Die Bildhauerkunst ist gegenüber der Malerei das traditionelle Medium für Kunst im öffentlichen Raum (Monumente, Denkmäler, Mahnmale usw.), weil sie Raum gestaltend ist.

Die Werke auf dem Campus sind, wie nahezu jede Kunst im öffentlichen Raum, für einen bestimmten Standort in Bezug zu den örtlichen Gegebenheiten wie die umgebende Architektur, den Landschaftsverlauf usw. entwickelt worden. Sie markieren einen Platz im öffentlichen Raum und schaffen neue Raumverhältnisse, indem die gebaute

Umgebung sowie die Landschaftsstruktur in Relation zum Kunstwerk gesehen werden. Der Ort verändert sich durch die Präsenz der Kunst, und es kommt somit zu einer Neudefinition der räumlichen Gegebenheiten. Die Korrespondenz der Kunst mit ihrer Umgebung ist ein wesentliches Merkmal von Kunst im öffentlichen Raum. Weitere Besonderheiten sind u. a. die Größenverhältnisse im Außenbereich, Ansichten aus mehreren Perspektiven, die Materialität und die Gestaltung der Materialoberfläche. Beständiges Material, Materialveränderungen wie Verwitterungsprozesse und ihre

Raoul Ratnowsky: Räumeverwandlung (Lukas Kap. 24), 1973



räumliche Dimensionierung prägen die Werke. Der Anforderungscharakter von Material und Oberfläche intendiert neben der körperlich-räumlichen und visuellen auch eine haptische Wahrnehmung.

Mit der folgenden Skizze von fünf Rundgängen über den Campus wird die Quadratur

des Kreises versucht: Einerseits sollen die unterschiedlichen künstlerischen Positionen hervorgehoben und in der Zusammenschau mit verschiedenen Werken präzisiert werden. Andererseits müssen die einzelnen Kunstwerke vor dem Hintergrund ihres Orts- und Umgebungsbezugs betrachtet werden, d. h. in der Chronologie der Baumaß-

nahmen. Zudem sollen die beschriebenen Werke fußläufig nicht allzu weit auseinander liegen, überschaubar sein und das Pendeln zwischen den Werken ermöglichen. Die Konsequenz ist ein Kompromiss, der in fünf geografisch eingeteilte Rundgänge mündet und die künstlerischen Positionen weitgehend chronologisch fasst

(vgl. Werkindex S. 56 und Lageplan auf der hinteren Umschlaginnenseite).

Rundgang Nord

Im Norden des Universitätsgeländes befindet sich der älteste Bauabschnitt mit dem Staatlichen Hochbauamt Augsburg und den Philosophischen Fakultäten. Weit-

läufig um diese Gebäude herum sowie in den beiden Innenhöfen gruppieren sich die Ende der 70er Jahre entstandenen oder angekauften Kunstwerke.

Der Rundgang Nord startet im Zentrum des Campus mit einem Werk von Raoul Ratnowsky (1), dessen Entstehungsdatum (1973) noch vor der Grundsteinlegung für die Universität liegt. Die Plastik wurde der Universität Augsburg 1996 geschenkt und 1996/97 an ihrem jetzigen Standort aufgestellt. Die Bronzeplastik aus zwei dynamisch bewegten, amorphen Gebilden, die einen Spross umschließen, zeigt Wege der Abstraktion, bei der die Formen dramatisch und spannungsreich in Bewegung gesetzt werden und der Umräum als Negativform anschaulich wird. Das dreiteilige Werk von Herbert Peters (3) stellt nicht nur räumliche Bezüge her: Der Herstellungsprozess, die Oberflächenbehandlung mit den Verwitterungsspuren stehen im Zentrum seiner Skulpturen.

Auf der Suche nach einem neuen Menschenbild nach den Katastrophen der beiden Weltkriege entwickelten sich vielerlei Ausdrucksformen, die das Mensch-Sein thematisieren. So spiegelt der monumentale Helm von Wolfgang Mahn-Bier (4) die existenzielle Gefährdung durch den Wahnsinn des Menschen. Mittelpunkt des blockhaften Werks von

Walter Schelenz (2) ist das formale Spiel mit Proportionen, Erhebungen, Wölbungen, Stegen, Graten, Linien, Flächen, Kanten, Massen und Volumen. Wie alle dreidimensionalen Objekte muss man diese Plastik umschreiten, erst dann lassen sich die Symmetrien und Bewegungen des Werks erfassen. Die minimalistische Arbeit von Alf Lechner (5) verfolgt ein Konzept, das den Betrachter einbezieht: Zwei Dreieckskörper sind – wie bei einem Legespiel – in gedanklichen Varianten auf einer quadratischen Grundfläche zu platzieren. Hierzu jedenfalls fordern seine Grafiken im Durchgang zwischen Hörsälen und alter Cafeteria im Hörsaalzentrum auf.

Rundgang Mitte

Anfang der 80er Jahre erfolgen mit drei weiteren Bauabschnitten (Mensa, Rektorat, Zentralbibliothek) die Ausdehnung der Universität nach Süden und Westen sowie die Platzierung etlicher neuer Plastiken an zentralen Plätzen und Durchgängen.

Ursprünglich mittig im Eingangsbereich der Universität, vor dem Rektoratsgebäude aufgestellt, musste das künstlerische Objekt von Hans-Jürgen Breuste (6) der Straßenbahn weichen. Als Mahnmal zum friedlichen Miteinander war das Werk dort freilich präzise positioniert als an seinem neuen Standort

Hans Jürgen Breuste: Rasterversion Drogheda, 1982 (ursprünglicher Standort vor der Mensa). Foto: Staatliches Hochbauamt Augsburg



am Straßenrand. Breustes Konstruktion aus geschweißtem Stahlblech greift in den Raum, verdrängt zugleich Raum und verändert damit den Raum. Sichtbar wird der Herstellungsprozess anhand der deutlichen Schweißnähte. Die Arbeit bedarf der Betrachtung aus der Ferne, um die Gesamtform wahrzunehmen, ebenso wie der Nahsicht, um Details, wie etwa ein Zitat, zu lesen.

Am südlichen Ufer des Uni-Teichs befindet sich seit 1987 die stille, kontemplative Bronzestele von Christa von Schnitzler (7). Hier lässt sich, ebenso wie im Werk von Michael Croissant (10), die enorme Spannung im Verhältnis von Abstraktion und Gegenständlichkeit beobachten: Die figurative Form ist so weit abstrahiert, dass das Motiv nur noch zu erahnen ist. Oberflächen, Umriss und Konturen gestalten von Schnitzlers Mädchen bzw. den Kopf von Croissant von allen Seiten. Beide Plastiken drücken Ruhe, Kraft und Lebensenergie zugleich aus, was durch die weiche Modulierung der Körper durch Licht und Schatten zusätzlich unterstrichen wird.

Völlig anders arbeitet Alf Schuler (8): Experimentell, konzeptuell und statisch berechenbar sind seine Rohr-Seil-Arbeiten. Mit geringen Mitteln entwickelt er geometrische Formen, die Belastung, Spannung und Beweglichkeit the-

matisieren. Lothar Fischer betont das Produktionsverfahren in seinem Werk (9): Beide formal stark reduzierten Figuren aus Eisenguss weisen dort ringartige Nähte auf, wo die einzelnen Gusselemente zusammengesetzt wurden. Das organisch anmutende, still auf strengen Betonsokkeln sitzende und sich anschauende Paar prägt den Weg zwischen Rektorat und Mensa mit engem Bezug zur Architektur.

Leo Kornbrusts mehrteiliges Werk aus Granit (11), das im nördlichen Innenhof des Rektoratsgebäudes liegt, folgt ebenfalls einem klaren Konzept: Ein geschlossener Kubus, zusammengesetzt aus einzelnen Granitelementen, daneben ein zerlegter Kubus gleichen Materials – beide lenken den Blick auf die Vielzahl der Varianten, aus denen man einen Kubus aus verschiedenen proportionierten Segmenten entwickeln, zusammenfügen bzw. auseinander nehmen könnte.

Rundgang Ost

Ende der 80er Jahre wächst die Universität um weitere Gebäude. Die Institute für Mathematik und Informatik, das Hörsaalzentrum Wirtschaftswissenschaften und das außerhalb des Campus angesiedelte Staatsarchiv Augsburg entstehen.

Ganz konkret nimmt Jürgen Goertz nicht nur formal, als

Teil der Architektur des Staatsarchivs, sondern auch inhaltlich den Dialog mit der Umgebung auf: Seine „Archiva 87“ (12) am Eingang des Archivs verweist auf gespeichertes und archiviertes Wissen. Nikolaus Gerhart schärft mit seinem Werk (13) unsere Wahrnehmung für die materialen Eigenschaften des Granits, der Spuren von Bohrlöchern, bruchraue Außenseiten und glatte, gesägte Flächen im Inneren aufweist. Der ausgehöhlte Stein wird aus seitlicher Ansicht von der Massivität des Steinblocks kontrastiert.

Nach einem Blick auf Rainer Jochims raumbezogenes, zweiteiliges Wandrelief (14) im Foyer des Rechenzentrums, wenden wir uns Joachim Bandaus Stele (15) aus Kern und Hülle zu. Sie steht exemplarisch für eine Gesamterscheinung, die nicht Volumen und Masse thematisiert, sondern vielmehr die Kraft, die durch Rhythmus und Proportion entsteht.

Rundgang West

Nahezu zeitgleich dehnen sich die Gebäude der Universität nach Westen und weiter nach Süden aus. Im Westen werden in den 90er Jahren die Gebäude der Fakultäten Rechts- und Wirtschaftswissenschaften und der zugehörigen Teilbibliotheken gebaut.

Wiederum entstehen neue Räume, Plätze und besondere



Christa von Schnitzler: Stele „Mädchen“, 1983

Orte, deren räumliche Wirkungszone von dem jeweiligen künstlerischen Objekt entfaltet wird. Wie der Rundgang West zeigt, kann als eine Entwicklung der gegenwärtigen Bildhauerkunst gesehen werden, dass die Skulptur ihren Kern verliert. Sie greift in den Raum hinein, erobert in einer Weise die Landschaft, dass der Betrachter durch seine Begehung Teil der Installation wird.

Klaus Goth inszeniert das Material: Granit und Stahl markieren den Raum vor der Universitätsbibliothek (16). Herstellungsspuren, Oberfläche und Materialität werden ohne ideologischen oder sentimentalen Ausdruckswillen gezeigt. Erika Berckhmers Brunnen (17) nimmt nicht nur mit seiner Formensprache, der Farbgebung und dem Materialgebrauch Bezug zu den umgebenden Bau-

ten auf, sondern auch inhaltlich: Er symbolisiert die geistige Beweglichkeit und den flexiblen Gedankenfluss im Universitätsleben.

Auch Sabrina Hohmann von Weizsäckers Stühle (22) verweisen mit ihrem Titel „Gesetz“ auf einen thematischen Bezug zur Juristischen Fakultät. Mit den Stuhlformationen wird der höchste Abstraktionsgrad der Skulp-

tur, ein linearer Umriss, der durchdringender wirkt als ein massiver Block, augenfällig. Die Stahlkonstruktionen ermöglichen die endgültige Abkehr von der traditionellen Bildhauerkunst. Nils-Udos Landschaftsskulptur (23) lädt zum Verweilen ein und rückt unser Verhältnis zur Natur ins Bewusstsein. Seinem „Novalis-Hain“ ist allerdings ein wesentliches Merkmal verloren gegangen: Die ehemals im Frühjahr stets vorhandenen blauen Blumen existieren nicht mehr.

Mit Jonathan Borofskys „Flying Man“ (24) zeigt sich deutlich eine weitere Veränderung in der zeitgenössischen Bildhauerkunst: Die figürliche Plastik erhält einen zusätzlichen Akzent durch ihre auffällige, zur umgebenden Architektur komplementäre Farbgebung. Die Farbe ist zunehmend ein Element, das die Plastiken, Skulpturen und Objekte bereichert, obgleich – oder gerade weil – damit die Grenzen zwischen Malerei und Bildhauerei überschritten werden.

Rundgang Süd

In enge Anbindung an die Gebäude der Physik und mit konkretem Bezug auf die dortige Architektur sind die Kunstwerke des Rundgangs Süd zu betrachten.

Edgar Knoops farbige Stahlrohre (18) in der „Formation 2 – 3 – 5“ östlich und west-

lich des Instituts für Physik sind der strengen architektonischen Gliederung und den kühlen, leichten Materialien der Bauten bewusst fröhlichfarbig entgegen gesetzt. Zugleich basieren die Farbsteingruppen auf komplexen mathematischen und physikalischen Berechnungen. Die geneigten Rohre scheinen zu kippen, beim Umkreisen wechseln sie ihre Formationen und verursachen damit zunächst Verunsicherung und Irritation beim Betrachter. Es entsteht ein Aktionsraum zwischen Werk, Architektur und Rezipient insbesondere durch die Ausmaße der Steingruppen, die nur im Umkreisen der Gebäude zu erfassen sind. Die Erfahrung dieses Aktionsraums soll ein neues Verhältnis zum Raum, zur Architektur, zum Werk und letztlich ein Spüren der neuen Konstellationen zur Folge haben.

Das Stahlband von Hermann Kleinknecht (19) nimmt ebenfalls den Dialog mit den räumlichen Gegebenheiten auf, betont es doch die Ausrichtung des Gebäudes. Das Werk thematisiert nicht nur Statik, Schwerkraft und Masse, sondern soll auch unsere Wahrnehmungsmuster zum Wanken bringen: Tonnenschweres Material wirkt fast schwerelos.

Im Gegensatz zu Borofsky und Knoop, bei denen die farbige Gestaltung zentral im Werk ist, legen Kleinknecht

und Hiromi Akiyama großen Wert auf die Eigenfarbe des Materials in ihren Arbeiten. Die Koordinaten von Akiyama (20) aus rotem Granit und Stahl erhalten durch den Material- und Farbkontrast wesentliche Kraft. Auch Akiyama schafft eine neue Beziehung des Betrachters zur architektonischen Umgebung: Er entwickelt durch die rechtwinklige Öffnung beider Koordinaten in Richtung der Eingangsbereiche neue Räume. Seine Skulpturen sind ebenso wie die Stelen Knoops als Orte der Raum- und Zeiterfahrung zu verstehen.

Mit Yoshiyuki Miuras (21) Wandobjekt im Inneren des Hörsaalzentrums Physik zeigen sich weitere Tendenzen in der Entwicklung zeitgenössischer Kunst. Es existiert keine eindeutige Zuordnung zu einer klassischen Gattung wie Malerei oder Bildhauerei mehr, die Farbgebung spielt ebenso eine Rolle wie die reliefartige, plastische Ausprägung des Objekts. In direkter Korrespondenz mit den architektonischen Strukturen des Gebäudes erhält das Objekt selbst fast architektonische Qualität. Darüber hinaus kommt das Verwenden standardisierter, industriell gefertigter Elemente hinzu, die modulare Gliederungen, Wiederholungen und Reihungen zulassen. Leichtigkeit,

Joachim Bandau:
Stele – Kern und Hülle, 1989



Transparenz und Kinetik, die durch die Bewegung des Betrachters besteht, prägen das Wandobjekt.

Anfang der 90er Jahre ist das ebenfalls im Süden der Universität gelegene Sportzentrum entstanden. Hier wurden finanzielle Mittel für Kunst im öffentlichen Raum in die außergewöhnliche Gestaltung der dortigen Kletterwand investiert. Kunst gibt es dennoch zu sehen: Archäologische Funde der Glockenbecherkultur, die beim Bau des Sportzentrums ausgegraben wurden, werden in einer Vitrine präsentiert.

Zur Bildhauerkunst

Im alltäglichen wie im wissenschaftlichen Sprachgebrauch werden die Bezeichnungen Plastik, Skulptur und Objekt häufig synonym für alle dreidimensionalen Gestaltungen verwendet, als Überbegriff gilt die Bildhauerkunst. Von ihrer ursprünglichen Bedeutung her unterscheiden sich Plastik (von griech. *plassein*, formen, bilden) und Skulptur (von lat. *sculpere*, schnitzen) allerdings erheblich nach der jeweils zugrunde liegenden Technik: Beim plastischen Arbeiten wird weiches Material wie Ton oder Kunststoff modelliert, für das Herstellen einer Skulptur wird hartes Material wie Stein oder Holz abgetragen. Zur Plastik zählen auch alle Gussformen (Bronze-, Eisen-, Stein-, Betonguss etc.) sowie

zusammengefügte Elemente wie z. B. geschweißter Stahl, Aluminiumkonstruktionen usw. Konstruktionen aus mehreren Segmenten, sind streng genommen nicht mehr als Plastiken zu bezeichnen. Häufig werden ungewöhnliche Materialien kombiniert, wofür meist der Begriff des künstlerischen Objekts genutzt wird. Mehrteilige Arbeiten, deren Einzelemente räumlich in Bezug zueinander stehen, werden auch Installation genannt.

Die Bildhauerkunst der Gegenwart versucht, handwerkliche Traditionen zu überwinden und Gattungsgrenzen hin zur Malerei und Architektur zu überschreiten. Die Skulptur verliert ihren Kern, die Farbgebung wird einbezogen und raumgreifende architek-

tonische Strukturen entwickeln sich.

Bevorzugtes Thema der Bildhauerkunst ist seit jeher der Mensch – in seiner klassischen Darstellungsform als Statue, entweder aufrecht stehend als Einzelfigur, als Sitz- oder Liegefigur sowie als Büste auf Sockel oder Postament. Mit dem Beginn der Moderne kommt ein weiteres Thema dominierend hinzu: Die Formensprache (Kantenverläufe, Proportionen, Oberflächenbehandlung usw.), das Material, die Entstehungsprozesse, der Raum etc. rücken in das Zentrum des Werks. Amorphie, vegetabile Formen oder geometrische Formensprachen herrschen vor, Verwitterungsprozesse oder Spuren der Herstellung werden ebenso thematisiert wie Masse,

Nils-Udo: Novalis-Hain, Die Blaue Blume, 1998.



Jonathan Borofsky: Flying Man, um 1985, installiert 2000

Gewicht und haptische Präsenz des Materials. Außen- und Innenform, Material und Raum erhalten eigenen ästhetischen Wert.

Traditionell war der Bildhauer gezwungen, ein Motiv aus dem Stein oder Holz herauszuschälen, was statisches Gleichgewicht und eine symmetrische Achsenführung

erforderte. Neue Techniken, wie z. B. das Schmieden und Schweißen, machen eine völlig andere Formgebung möglich, die nicht mehr der Symmetrie unterworfen ist und die eine Verwendung bzw. Kombination anderer Materialien zulässt. Ein weiterer wesentlicher Schritt in der Entwicklung der Gegenwartskunst ist, dass der Rezipient

zunehmend in das Kunstobjekt eingebunden wird. Seine Wahrnehmung soll sensibilisiert oder irritiert werden; er soll spezifische Raum- oder Naturerfahrungen machen usw. Damit konzentriert sich die Kunst wieder auf den Menschen im Verhältnis zu seiner Umwelt bzw. zur Natur mitsamt allen gesellschaftlichen Funktionen.



Edgar Knoop: Mikado, 1996

Freilich entfaltet jedes Werk seine fassettenreiche Wirkung erst im intensiven Betrachten und lässt sich nicht auf das Lösen formaler Probleme oder das Thema Mensch reduzieren. Gleichwohl können

die beiden wesentlichen Themen der Bildhauerkunst Anlass sein, sich der Kunst auf dem Campus zu nähern: In jedem Werk lässt sich das Spiel mit Form und Material, mit Raum, Dynamik, Statik

und Bewegung oder – zuweilen miteinander verzahnt – mit dem Thema Mensch im weitesten Sinn entdecken.

Darüber hinaus ergibt sich aus der Zusammenschau der Werke auf dem Campus noch ein weiterer interessanter Blickwinkel: Mit der Chronologie der künstlerischen Objekte wird zugleich – zumindest in Ansätzen – ein Teil der zeitgenössischen Entwicklung von Bildhauerkunst gespiegelt. Das Spektrum der Werke bietet exemplarisch unterschiedliche Spielarten dreidimensionaler Gestaltung wie sie seit Mitte des letzten Jahrhunderts in diesem Bereich vertreten sind.

Constanze Kirchner

Kletterwand Sportzentrum (Detail) Foto: Jessica Freunschit



**Raoul Ratnowsky:
Räumeverwandlung
(Lukas Kap. 24), 1973.**
Bronze, 0,80 x 1,00 x 1,20 m.
Zwischen Hörsaalzentrum
Wirtschaftswissenschaften
und südlichem Universi-
tätsteich

Die Bronzeplastik „Räumeverwandlung“ befindet sich am Hang über dem Universitätsteich. Dort wurde sie 1996/97 aufgestellt. Zwei geschwungene Formen, die sich umspielen, bilden die zentralen Elemente des Werks. Aus einer fast quadratischen Grundfläche, die auf einem Sockel aus Beton montiert ist, wachsen sie in den Himmel empor. Während sich die eine Form schwungvoll und dynamisch im Zickzack nach oben bewegt, dabei an- und abschwelkend, wölbt sich die andere wie ein mächtiges Blatt ruhig und sicher ihrem Pendant entgegen. Zwischen diesen beiden Formen entwickelt sich zaghaft ein kleiner Spross. Es scheint, als würden die großen Elemente diesen Spross schützend umgeben. Die Komposition erzeugt Spannung und Konzentration. Durch die Verbindung der beiden großen, dynamisch geformten Elemente wirkt die Plastik zugleich ruhig und harmonisch. Gleichzeitig entsteht etwas Neues, eine neue Idee, eine neue Zeit, ein neuer Abschnitt. Man kann sich unterschiedli-



Foto: Maria Dieglmayr

che Energien vorstellen, die ineinander fließen, wie es die Anthroposophie lehrt, deren Anhänger Raoul Ratnowsky war.

Die Oberfläche der Bronzeplastik ist nicht glatt, sondern lässt durch die vielen kleinen Erhöhungen und Vertiefungen, die beim Modellieren entstanden sind, das Spiel von Licht und Schatten zu. Geht man einmal um die Skulptur herum, bieten sich

ganz unterschiedliche Ansichten. Ratnowsky wählt eine abstrakte organische Formensprache. Dadurch wirkt die Skulptur transzendental, auf die dahinter stehenden formbildenden Kräfte verweisend. Diesen Eindruck stützt auch Ratnowskys handschriftlicher Hinweis zum Titel des Werks: Lukas Kap. 24 (Jesu Auferstehung, Begegnung mit den Emmausjüngern, Erscheinung Jesu vor den Jüngern, Jesu Himmelfahrt). Maria Deiglmayr

Quellen und Literatur
Mast, Hans/Berger-Gerster, Christine: Raoul Ratnowsky. Dornach 1963



Walter Schelenz: Vogel beim Nestbau, 1976.

Bronze, 1,70 x 1,90 x 0,45 m.
Nördlich Staatliches
Hochbauamt Augsburg

Auf zwei kleinen zylindrischen Stützen ist ein wuchtiger, rechteckiger Bronzekörper aufgesockelt. Umkreist man das Werk, lässt sich ein spielsymmetrischer Aufbau des Objekts erkennen: Sowohl die Schmal- als auch die Breitseiten sind aus jeweils gleichen Bronzeblechen gestaltet. Die beiden großen Flächen sind durch konvex oder eckig hervortretende Grate mit einer reliefartigen Struktur versehen. Die verschiedenen Grate laufen in einer spannungsvollen Komposition kreuzförmig zusammen, ihre Kanten driften auseinander und asymmetrisch zurück, zum Teil sind sie gebrochen. An der Stelle, wo alle Linien sich kreuzen, befindet sich eine bogenförmige Kante in der Oberfläche des Bronzekörpers. So entsteht nochmals eine dynamische Spannung zwischen „eckig“ und „gebogen“, die auch die Schmalseiten bestimmt: Die Kanten verlaufen hier teilweise schräg und greifen eckig-scharf und gerundet-weich in den Raum.

Das Kunstwerk ist vor allem als spannungsreiche formale Komposition zu verstehen, die die Gegensätze zwischen Relief und Rundplastik, eckigen und gebogenen Kanten,



planen Flächen und hervortretenden Graten sowie zwischen Schwere und Leichtigkeit aufgreift – Aspekte, die sich durch das ganze künstlerische Werk von Walter Schelenz ziehen.

Gregor Nagler

Quellen und Literatur
Fischer, Sabine: Zwischen Tradition und Moderne: Der Bildhauer Walter Schelenz (1903-1987). Eine monografische Studie mit Werkkatalog. München 1991



**Herbert Peters:
Lagerndes Steinpaar,
1978.**

Oberpfälzer Granit,
ca. 5,00 m x 0,80 x 2,50 m.
Westlich Universitätsteich



**Herbert Peters:
Brunnenschale, 1978.**
Oberpfälzer Granit,
Höhe: 0,86 m,
Durchmesser: 3,50 m.
Nördlicher Innenhof
Philosophische Fakultäten

**Herbert Peters:
Stele, 1978.**
Auer Kalkstein,
2,50 m x 1,07 m.
Nordwestlich
Universitätsteich

Die drei Werke „Stele“, „Lagerndes Steinpaar“ und „Brunnenschale“ sind im Verzeichnis der Plastiken und Skulpturen von Herbert Peters als zusammengehöriges Ensemble aufgenommen, obwohl sie räumlich getrennt sind: Die Stele steht im Nordosten des Campus' am Ufer der Teichanlage, die beiden Steinblöcke liegen an der Hangkante am Weg zur Zentralbibliothek; in deutlich anderem Kontext – im Innenhof der Philosophischen Fakultäten – befindet sich die Brunnen- schale.

Auch im Material und besonders in der Bearbeitung unterscheiden sich die Arbeiten:

Die Stele wurde aus Auer Kalkstein mit Beil und Spitz- eisen hergestellt, wobei die Bearbeitungsspuren an der Oberfläche kenntlich sind: Vertikal verlaufende Kerben und gerundete Partien bilden ein abstraktes Formenspiel.

Dagegen wurden die beiden Granitsteine nach unter- schiedlichem Maß und Volu- men ausgesucht und zum Teil in ihrer bruchrauen Oberflä-

che unbearbeitet belassen. Sie liegen zueinander versetzt; Kanten und Flächen über- schneiden sich rhythmisch, sobald der Betrachter seinen Standpunkt wechselt.

Die runde Brunnenanlage, bestehend aus drei Werk- stücken – Fuß, Schale und Deckplatte – wurde anhand eines Modells in einem Granitwerk hergestellt. Der Stein wurde grob bis fein gespitzt, gestockt und geschliffen. Charakteristisch ist die stren- ge Form, die in einem span- nungsvollen Verhältnis zu den

Spuren der Bearbeitung steht.

Als Ensemble aufgefasst, zei- gen die drei Werke unter- schiedliche Bearbeitungs- zustände und außenräumliche Präsentationsmöglichkeiten von Steinskulpturen – zen- trale Aspekte im Werk von Herbert Peters.

Gregor Nagler | Katrin Reining

Quellen und Literatur
Institut für moderne Kunst
Nürnberg (Hg.): Herbert
Peters. Plastiken und Skul-
pturen. Werkverzeichnis.
München 1996



Wolfgang Bier:
Kopfform, 1978.
 Stahl, 2,20 x 1,40 x 3,50 m.
 Grünfläche nördlich
 Philosophische Fakultäten

Auf einem gepflasterten Rechteck nördlich der Philosophischen Fakultäten steht Wolfgang Biers Plastik „Kopfform“.

Das Werk konfiguriert verschweißte Stahlteile zur Form eines extrem schmalen, pflugähnlichen Helms. Die aufgeschweißten Rohre, Bänder, Rechteck- und Kreisformen, die die Grundform verkleiden, wecken Assoziationen

an (Kriegs-) Maschinen. Biers Helm ist nicht funktional: Der Augenausschnitt ist geschlossen. Metallbänder verhindern, dass sich die Helmklappe öffnen lässt. Auf einer Längsseite der Plastik überlagert ein mit Schweißnähten „gezeichneter“ Schädel ein in die Fläche geritztes Gesicht. Auffällig ist die Ambivalenz zwischen der Seitenansicht, aus welcher der Helm massiv und schwer wirkt, und der



eher leichten schmalen Frontalansicht: Mag der Helm in der Seitenansicht auch maschinenhafte Funktionalität und Nützlichkeit andeuten, so löst die Schmalheit der Plastik diesen Eindruck wieder auf.

Die Rostfarbe verweist auf einen langsamen Korrosionsprozess. Der Künstler will für die Widersprüchlichkeit und Unbegreifbarkeit der mensch-

lichen Natur ein Zeichen setzen: Assoziationen an die Kriegs- und Maskenhelme aus hellenistischer und römischer Zeit werden geweckt, so etwa an den Helm des Perikles. Biers disproportionaler Helm symbolisiert Bewaffnung und Verletzung als bestimmende Aspekte des Menschseins, zugleich aber auch das menschliche Schutzbedürfnis. Die Plastik soll durch die schroffen, scharfen

Elemente, die die Helmrundung durchbrechen, an die Verletzlichkeit jedes Menschen erinnern.

Florian Arnold | Gregor Nagler |
 Katrin Reining

Quellen und Literatur
www.kunstportal-bw.de |
 Weber, C. Sylvia (Hg.):
 Wolfgang Bier. Künzelsau
 2002

Alf Lechner:
Ohne Titel, 1978.
 Edelstahl,
 Betonfläche: 6,00 x 6,00 m,
 Kantenlänge der Dreiecks-
 formen: 3,00 x 0,40 m.
 Innenhof Hörsaalzentrum
 Philosophische Fakultäten

Im Innenhof zwischen Hör-
 saalzentrum und Philosophi-
 schen Fakultäten stehen auf
 einer quadratischen Beton-
 fläche zwei gleichschenklige,
 rechtwinklige Dreiecksformen
 von je 40 cm Stärke. Beide
 dreieckigen Figuren erstre-

cken sich etwa über ein Vier-
 tel der Betonplatte: Einer
 der Dreieckskörper steht
 auf der Schmalseite parallel
 zur Diagonallinie des Beton-
 quadrats, den spitzen Winkel
 nach oben gerichtet. Dane-
 ben liegt die zweite Figur auf

der dreieckigen Breitseite,
 wobei ihre Seitenkanten par-
 allel zu den Diagonallinien
 sowie zur äußeren Kante des
 Betonquadrats verlaufen.
 Die dreieckigen Körper sind
 aus glatten Edelstahlplatten

zusammengeschweißt; ihre
 Oberfläche ist glänzend ge-
 schliffen und poliert. Die
 schlichten Materialien lenken
 unsere Aufmerksamkeit auf
 die formalen, raumgreifenden
 Kompositionsmöglichkeiten.

Die Installation wird durch
 eine Reihe grafischer Darstel-
 lungen im Durchgang zwi-
 schen Hörsaalzentrum und
 Cafeteria ergänzt, die mögliche
 Positionen der Dreiecks-
 körper aufzeigen. Durch diese
 Grafiken mit weiteren, streng
 formalen Kompositionen er-
 hält das Werk eine zusätzli-
 che Dimension: Der Betrach-
 ter ist aufgefordert, die drei-
 eckigen Formen imaginär auf
 dem Betonquadrat umher-
 wandern zu lassen, das Kunst-
 werk imaginativ zu „bespie-
 len“. Der Rezipient als Ak-
 teur und Schöpfer zahlreicher
 Neukompositionen wird somit
 in das Zentrum der Instal-
 lation gerückt.

Gregor Nagler | Katrin Reining



Foto: Staatliches Hochbauamt Augsburg



Quellen und Literatur
www.ingolstadt.de/
alflechnermuseum

**Hans-Jürgen Breuste:
Rasterversion Drogheda
(Cromwell 1649 –
Thatcher 1982), 1982.**
Cortenstahl-Blech, 3,80 x
6,40 x 3,00 m. Westlich
Hörsaalzentrum Physik



und zwei horizontalen Elementen, seitlich in den Raum geöffnet. Auf der anderen Seite ragen drei Streben, die auf einer abgeknickten Basis stehen, in die Höhe. In der Gesamtansicht, wenn man die Skulptur umschreitet, überschneiden sich stützende und lagernde Teile.

Das gesamte Objekt steht an einem Punkt auf einem liegenden Zylinder und gewinnt dadurch eine leichte Schräglage. Die ganze Konstruktion erhält so einen scheinbar unsicheren Stand. Das Werk wirkt instabil, wackelig, „stürzend“ und labil. Man könnte an die Überreste einer zer-

störten, verwitterten Architektur denken. Dieser Eindruck wird durch die gerosteten Oberflächen noch unterstrichen.

Auf das Thema Zerstörung verweist auch der Titel „Rasterversion Drogheda (Cromwell 1649 – Thatcher 1982)“, der auf einer Platte am Kunstwerk angebracht ist: Im Jahr 1649 wurde das irische Städtchen Drogheda auf Anweisung Oliver Cromwells zerstört; 1982 führte Margaret Thatcher den Falkland Krieg mit Argentinien. Vor diesem Hintergrund und mit Blick auf das Zitat von Ferguson, das auf dem

Werk angebracht ist, kann Breustes Werk als Mahnmal gegen Krieg und Zerstörung verstanden werden.

Gregor Nagler

Quellen und Literatur
Bayerisches Staatsministerium des Inneren – Oberste Baubehörde – München (Hg.): Bildwerk, Bauwerk, Kunstwerk. München 1990 | Breuste – Marathon in den Katakomben der stillgelegten Fabrikhalle 78 im ContiTech-Werk Limmer. Kestner-Gesellschaft Hannover. Hg. von Carl Haenlein. Hannover 1996



Die Grünfläche westlich des Hörsaalzentrums Physik ist nicht der ursprüngliche Standort des Kunstwerkes von Hans-Jürgen Breuste auf dem Campus; es musste der Straßenbahntrasse der Linie 3 über den Platz vor der Mensa weichen, wurde an seinem gegenwärtigen Ort gelagert und erst 2004 wieder aufgestellt. Im klar umrissenen Raum des großen Platzes zwischen Mensa und Staatsarchiv war das Kunstwerk deutlich präsenter als im Grün zwischen Büschen und Bäumen.

Rechteckstreben aus verschweißten Blechteilen bilden eine gerüstartige Figur, die aus zwei schräg gegeneinander versetzten Komponenten besteht: Auf der einen Seite dominiert eine klare Konstruktion aus drei vertikalen



**Christa von Schnitzler:
Stele „Mädchen“, 1983.**
Bronze, 2,05 x 0,15 x 0,10 m.
Südufer Universitätsteich

Am Südufer des Universitätsteiches ist seit 1987 im Umfeld einiger Bäume eine Stele von Christa von Schnitzler aufgestellt. Die schmale, glatte Bronzeplastik steht auf einem kubischen Betonsockel.

Die Skulptur gliedert sich durch vor- und zurückstrebende bzw. breiter und

schmäler werdende Flächen in sechs markante Abschnitte, die einem spannungsvollen Rhythmus folgen. Besondere Betonung erfahren diese Flächen durch das deutliche Hervorheben der jeweiligen Kanten, so dass ein abwechslungsreiches Spiel von Linien- und Flächengestaltung entsteht. An den Schmalseiten

fällt der Gegensatz zwischen dem breiten, sich rasch verschlankenden unteren Segment und den leichten, sensiblen Wölbungen in den oberen Abschnitten auf.

Die figurative Führung von Kanten und Wölbungen sowie die Schlankheit der Stele erlauben es dem Betrachter, den stark abstrahierten Körper einer Frau zu assoziieren: Erkennbar sind eine schmale Taille mit angedeutetem Brust- und Schulterpart, eine etwas breitere Hüfte, überlängte Beine und ein massiver, asymmetrischer Fußbereich. Der Titel „Mädchen“ ergänzt diesen Eindruck, so dass man eine heranwachsende junge Frau erahnen kann.

Der formale Informationsgehalt der Stele stützt diese Deutung: Ihre Vertikalität, die Reduktion auf die klare Kontur, die sensiblen Wölbungen, die ruhige Proportionalität sowie das glatte, einfache Material erwecken den Eindruck eines fragilen, zarten Wesens.

Gregor Nagler | Katrin Reining

Quellen und Literatur
Bayerisches Staatsministerium des Inneren – Oberste Baubehörde – München (Hg.): Bildwerk, Bauwerk, Kunstwerk. München 1990



Foto: Staatliches Hochbauamt Augsburg



Alf Schuler: Rohr-Seil-Arbeit, 1983. Edelstahl, Rohr: je 3,00 m, Durchmesser: je 0,10 m, Objekt: je 3,00 x 3,00 x 3,00 m. Außenwand Süd Hörsaalzentrum Philosophische Fakultäten

Die zweiteilige Rohr-Seil-Arbeit von Alf Schuler akzentuiert die südliche, zur Universitätsstraße gerichtete Fassade des Hörsaalzentrums.

Rohr-Seil-Arbeiten gehören zu den zentralen Motiven in Alf Schulers künstlerischem Spektrum. Ein entscheidender Aspekt dieser Werke ist deren Entstehungsprozess, nachzuvollziehen auch anhand der Wandinstallation am Hörsaalzentrum: An Stahlseilen, die mittels Edelstahlbolzen an der Wand befestigt wurden, hängen Edelstahlrohre. Durch

das Gewicht der Rohre spannen sich die Seile und bilden als Ergebnis zwei schräg nebeneinander hängende, flache, geometrische Figuren, ein Quadrat und eine Raute, durch die die Stahlseile als diagonale Stützen verlaufen. Die „Rohr-Seil-Arbeit“ ist somit Lösung eines statisch berechenbaren Aufhängungs-experiments unter den Prämissen Belastung und Spannung. Als gedankliche Option, beinahe als Aufforderung, ist die Beweglichkeit durch die vermeintlich frei an den Seilen schwebenden Rohre gegeben, wodurch ein fragiler Zug entsteht.

Als Hintergrundraaster für die beiden Figuren dienen die Fugen der Wand, die aus rechteckigen Betonfertigteilen zusammengesetzt ist. So ent-

steht ein Bezug zur massiven, starren Architektur, vor der sich die offene, potenziell bewegliche Konstruktion der Installation abhebt. Die Beschränkung auf das unterschiedlich als Seil bzw. Rohr verarbeitete, rostfreie Material Stahl unterstreicht den streng formalen Eindruck einer justierten Harmonie von Stütze und Last.

Gregor Nagler | Katrin Reining

Quellen und Literatur
Schuler, Alf/ Bischoff, Ulrich (Hg.): Wandarbeiten und Zeichnungen. Kiel 1980 | Schuler, Alf/ Schwarz, Michael (Hg.): Alf Schuler. Rohr-Schnurstücke 1976 bis 1981. Karlsruhe 1981



Foto: Gregor Nagler

Lothar Fischer:
Mann und Frau sich gegenüberstehend, 1983.
 Eisenguss, Stahlbeton,
 2,60 x 1,60 x 0,30 m.
 Zwischen Sprachenzentrum
 und Mensa

Eingebettet zwischen den Gebäudeblöcken der Mensa und des Rektorats wirkt die Plastik wie ein Ruhepunkt für die täglich strömende Flut von Studierenden. Eine männliche und eine weibliche Figur in rostfarbenem Eisenguss sitzen auf schmalen Betonsockeln sich gegenüber, den Blick aus leeren Augenhöhlen einander zugewandt, in stummer Gewissheit der Präsenz des anderen.

Die Figuren sind lang und schlank, besitzen keine Arme, die Köpfe wirken helmartig. Ihr Geschlecht lässt sich durch reduziert angedeutete Merkmale voneinander unterscheiden. Die Figuren berühren einander nicht, doch sind sie miteinander verbunden, scheinen zu kommunizieren. Die gleichmäßige und symmetrische Ausformulierung ihrer Körper, sich gespannt nach oben entwickelnd, und der präzise als Negativform konstruierte Zwischenraum ver-

stärken diesen Eindruck der Kommunikation. Ähnlich Adam und Eva scheint kein Zweifel an ihrer Zusammengehörigkeit.

Die streng geometrisch angeordneten Betonsockel korrespondieren mit der umliegenden Architektur, der Wegführung und den Pflastersteinen. Zugleich kontrastiert und betont der Beton durch seine Schlichtheit die Lebendigkeit der Figuren in ihrer rostfarbenen Wärme und mit ihrer bewegten Oberflächenstruktur. Das Gusseisen verändert im Lauf der Zeit sein Ausse-

hen. Darüber hinaus hat Fischer – als würde er Einblick in den Entstehungsprozess der Figuren geben – die ringartigen Nahtstellen beim Zusammenfügen der Eisenguss-elemente stehen gelassen.

Die klare und straffe Strukturiertheit der Sitzenden, das Architektonische der Sockel und die gleichzeitig organische Wirkung der Körper erzeugt einen kontrastreichen Gegensatz, ein fruchtbares Spannungsverhältnis zwischen Material und Motiv, zwischen Mann und Frau.

Claudia Liehr

Quellen und Literatur
 Fischer, Lothar: Kunstfiguren – Skulpturen aus 25 Jahren. Schneider, Erich (Hg.): Schweinfurter Museumschriften 94/2001 | Ilonka Czerny über Lothar Fischer. In: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst. München 1997 | Kiessling, Hans: Begegnung mit Bildhauern. Münchner Kunstszene 1955 – 1982. St. Ottilien 1982 | Lothar Fischer: Plastiken aus 10 Jahren. Ton Bemalung Eisen, 7. Juni – 31. Juli 1984, Galerie Thomas. München 1984 | www.museum-lothar-fischer.de



Foto: Gregor Nagler

**Michael Croissant:
Kopf, 1984.**

Bronze, 1,10 x 1,00 x 0,30 m.
Westlich der Teichbrücke,
links Treppenaufgang Zen-
tralbibliothek

Westlich der Brücke über den Universitätsteich, vor dem Aufgang zur Zentralbibliothek, ist unter einer Baumgruppe die Plastik von Michael Croissant aufgestellt, die ursprünglich direkt vor der Bibliothek stand. Das strenge, dreidimensionale Objekt aus verschweißten Bronzeplatten befindet sich auf einem quadratischen Betonfeld, das in den Boden eingelassenen wurde. Die Oberflächen der asymmetrischen Bronzeplatten sind gleichmäßig strukturiert.

Ein Wechsel des Betrachterstandpunktes lenkt unser Augenmerk auf die formalen Eigenschaften der Plastik: Spannungsvoll kontrastieren



breite und schmale Flächen miteinander, schlanke Formen stehen den massiven Breitseiten gegenüber, zart geschwungene Linienverläufe entstehen an den Kanten. Insbesondere die oberen Kantenverläufe zeichnen feine, aufeinander zu laufende Bögen. Sowohl nach vorne, zum Weg hin, als auch nach unten, in Richtung Bodenplatte, verliert das Objekt an Volumen – ein dynamisches Sich – Zuspitzen und Verjüngen des Körpers ist die Folge, Kanten und Flächen sind deshalb insgesamt leicht gewölbt. Besonders deutlich tritt der dynamische Formverlauf an der Unterkante hervor, die nicht bündig auf der Betonplatte aufsetzt, sondern leicht nach

oben abhebt. Der Stand der Figur wird dadurch instabil, die schmale, zum Weg gerichtete Seite scheint über dem Boden zu schweben.

Der Titel verrät das Motiv der Plastik – „Kopf“. Mit plastisch gearbeiteten Köpfen beschäftigt sich der Künstler seit Beginn seines künstlerischen Schaffens. Michael Croissant findet in der Auseinandersetzung mit dem menschlichen Kopf immer wieder zu stark abstrahierten Lösungen. Auch das Augsburger Beispiel lässt die Identifizierung des Kopfes nur assoziativ nach längerem Betrachten oder mit Hilfe des Titels zu: Ein schmales Gesicht mit spitzem, frei schwebendem



Kinn lässt sich aufgrund der minimalen Anklänge an organische Formen durch die geschwungenen und gewölbten Partien erahnen. Diese kennzeichnen zwar auch den Kopf, doch der besondere Reiz des Werkes liegt in der strengen, klaren formalen Struktur und den spannungsvollen Proportionen.

Gregor Nagler | Katrin Reining

Quellen und Literatur

Riedl, Peter Anselm: Michael Croissant. München 2003 | Croissant, Michael (Hg.): Michael Croissant. Frankfurt 1978 | www.georg-kolbe-museum.de/croissant.htm | www.hessennet.de/giessen/kultur/Kunstweg/Seite4.htm

Leo Kornbrust:
Zerlegter Kubus – zum
Thema menschliche
Figur, Kopfbereich, 1984.
 Granit, Kubus geschlossen:
 1,24 x 1,24 x 1,24 m,
 Kubus zerlegt: 6,00 x 3,50 m.
 Nordwestlich Rektoratsge-
 bäude (Durchgang Philoso-
 phische Fakultäten)

Verschiedene geometrische Elemente aus poliertem Granit bilden eine mehrteilige Skulptur. Ein scheinbar zerlegbarer Kubus steht neben einem weiteren gleicher Größe, nur dass dieser in einzelne, spannungsreich angeordnete Segmente auseinander genommen ist.

Der geschlossene, quadratische Kubus deutet durch Einschnitte und versetzte Einzelteile seine Zerlegbarkeit an, vor ihm breitet sich sein Pendant aus. Alle Elemente sind aus Granit, teils hochglänzend und glatt, teils rau und fast unbehandelt. Die variable innere Struktur des geschlossenen Kubus tritt durch die zerlegte Figur in den Vordergrund.

Kornbrust geht es um das Sichtbarmachen eines verborgenen Kerns. Dieser Kern enthält neue Formen, unterschiedliche Linien, Symmetrien, Ruhepole, dynamische Biegungen usw. Solche Formen gilt es auch im Inneren des geschlossenen Kubus zu erahnen, aufzuspüren und zu entdecken.

Der Kubus und die Anordnung der Teile im Ensemble treten in Dialog mit der umgebenden Architektur: Die Skulptur steht nicht nur im Zentrum der Baumbepflanzung, auch im Zentrum des Innenhofs und nimmt die geometrische architektonische Struktur der Gebäude ringsum auf. Gleichzeitig wird dem Betrachter ermöglicht, sich im



Werk zu bewegen und es aus unterschiedlichen Perspektiven zu betrachten. Die einfachen Formen und ihre gleichzeitige Komplexität vermitteln Stille und Ruhe, Konzentration und Verdichtung.

Das Thema der menschlichen Figur steht im Mittelpunkt der Arbeit Leo Kornbrusts. Körperfragmente werden ihres spezifischen Ausdrucks entzogen, sie werden sachlich zur Behandlung von Formproblemen genutzt. In dieser Skulptur wählt Kornbrust den Kopf zum Motiv. Auch wenn dieser in seiner Abstraktion nicht zu erkennen ist, nimmt die Skulptur doch Bezug auf den menschlichen Kopf. Es geht Kornbrust hierbei nicht um eine archaische Vereinfachung oder die Schaffung eines Sinnbildes, sondern um das Entwickeln und Verwandeln der Formensprache, um die Suche nach Gesetzmäßigkeiten und Entsprechungen, die letztlich in das Thematisieren des inneren Kerns im Verhältnis zu seiner äußeren Erscheinung mündet.

Claudia Liehr

Quellen und Literatur
 Bayerisches Staatsministerium des Inneren – Oberste Baubehörde – München (Hg.): Bildwerk, Bauwerk, Kunstwerk. München 1990 | Rupert, Walser (Hg.): Skulptur. Michael Croissant, Leo Kornbrust, Herbert Peters, Christa von Schnitzler. Ausstellungskatalog der Museum Villa Stuck. München 1984



**Jürgen Goertz:
Archiva 87, 1989.**

Bronze, Naturstein, diverse
Materialien, Gesamthöhe:
9,50 m, Höhe Kopf: 1,55 m,
Kubus: 1,00 x 1,00 x 1,00 m,
Durchmesser Kugel: 1,00 m.
Staatsarchiv, Haupteingang

Die Plastik „Archiva 87“ ist als Bestandteil der Fassade am Haupteingang des Staatsarchivs Augsburg positioniert, gegenüber dem zentralen Eingangsbereich der Universität Augsburg. In der schlichten Fassade fällt die „Archiva 87“ durch die Grünfärbung der patinierten Bronze wie auch durch ihre Gliederung in drei Grundelemente auf: Kopf auf Kubus, Skala mit Ei und Kugel – alle mit einem Rohr verbunden.

Dominant ist der surreal-abstrakte Frauenkopf, der auf einem Natursteinkubus mit umlaufenden Schnittrillen steht. Auffällig ist das Spiel mit den Gesichtselementen: Das linke Augenlid ist halb geöffnet und zeigt Zähne, wohingegen den Betrachter aus dem linken Mundwinkel ein Auge anblickt. Die Stirn entpuppt sich bei seitlicher Betrachtung als aufgeschlagenes Buch. In den Sockel der Büste ist ein Männerpor-

trät eingelassen, das an Albert Einstein erinnert. In ihrer Ausgestaltung lässt die „Archiva“-Büste an die Gemälde Arcimboldos denken, mit denen sie den verschmutzten Witz und die skurrile Fusion konträrer Einzelteile zu einem Gesicht gemeinsam hat.

Vom Hinterkopf der Plastik führt ein Rohr scheinbar durch den architektonisch vorhandenen Betonpfeiler nach unten in eine Kugel.

Zwischen der Kugel und der „Archiva“-Büste ist eine weiße Skala zu sehen, auf der Zahlen von 1 bis 10 angebracht sind. Diese Skala ist bis knapp über die Traufe hochgeführt und endet mit einem übergroßen Ei.

Angesichts der Skala und der an einen Sammelbehälter erinnernden Kugel mag man an ein Sinnbild der Zeit denken. Die Verbindung von Kopf und Kugel mitten durch ein Archi-

tekturelement des Staatsarchivs verweist symbolhaft auf das stete Hin- und Her zwischen archiviertem und verwendetem Wissen.

Florian Arnold

Quellen und Literatur
Bayerisches Staatsministerium des Inneren – Oberste Baubehörde – München (Hg.): Bildwerk, Bauwerk, Kunstwerk. München 1990 | www.kunstportal-bw.de



**Nikolaus Gerhart:
Entkernter Granit, 1989.**
Granit, 2,40 x 1,00 x 1,70 m.
Staatsarchiv

Unter den Arkaden der südlichen Gebäudeecke des Staatsarchivs befindet sich Nikolaus Gerharts „Entkernter Granit“. Der quaderförmige Granitblock wurde mit der Längsseite parallel zur Südwand des Gebäudes aufgestellt. Aus dem außen bruchrauen Block sind zwei senkrechte, nebeneinander stehende Kammern gleicher Höhe ausgesägt. Die linke Kammer ist mehr als doppelt so breit wie die rechte, ein Steg trennt sie voneinander. Bogenförmige Linien auf den schnittscharfen Oberflächen im Inneren weisen darauf hin, dass der Granit mit Hilfe einer Seilsäge entkernt wur-



de. Spuren von Bohrlöchern rhythmisieren und gestalten den Stein.

Gerhart macht dem Betrachter die unterschiedlichen Qualitäten des Steins bewusst, nicht nur in Form des Kontrastes zwischen rauher Außenfläche und glatter Innenfläche, sondern auch, indem er je nach Ansichtsseite die Wirkung des Granits verändert: An den Schmalseiten vermittelt das Material aufgrund der Substanzentnahme im Inneren den Eindruck von Leichtigkeit. Dieser wird zudem durch die hochkante rechteckige Form des Steins und dessen Binnengliederung

in drei schmale, vertikale Wände unterstützt. Im Gegensatz dazu stehen die wesentlich breiteren, massiv und schwer wirkenden Längsseiten der Skulptur.

In Gerharts Werk werden die vielseitigen Charaktere des Steins durch unterschiedliche Bearbeitungsweisen offen gelegt. Das Material selbst wird damit zum Inhalt des künstlerischen Schaffens.

Heike Jantzen

Quellen und Literatur
Nikolaus Gerhart. Steinskulpturen, hg. vom Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen. Düsseldorf 1987

**Raimer Jochims:
Wandrelief, 1989.** Acryl auf Spanplatte, Bild Ostwand: 0,98 x 1,10 m, Bild Westwand: 1,20 x 1,20 m.
Rechenzentrum, Treppenhaus

Im Treppenhaus des Rechenzentrums hängt rechter Hand das Gemälde von Raimer Jochims: eine Spanplatte, zu einer geometrischen Figur geschnitten und mit Acrylfarbe bemalt. Die Form erinnert an ein ungleichmäßiges Trapez, dessen oberer Rand kreissegmentartig ausgebrochen ist.

Die Farbe wurde mit einem Spachtel aufgetragen, wirkt aber dennoch transparent. Durch den Schwung der oberen Kante und die Farbgebung, die dort am hellsten wird, erscheint das Objekt fast schwebend.



Wendet man sich zur gegenüber liegenden Wand, sieht man eine weitere Malerei von Jochims. Auch dieses Werk steht auf seiner kürzesten Seite. Der höchste Punkt springt über die Standlinie hinaus, so dass das Gebilde nach links zu streben scheint und somit einen labilen Eindruck vermittelt. Drei Kanten dieses Objektes sind gebrochen, wodurch bewegte, gezackte Umrisse entstehen. Deshalb wirkt diese Tafel schwerer und erdiger als das Gegenüber.

Jochims möchte mit dem Gegensatz von geometrischen und amorphen Formen, der seine konzeptuelle Malerei prägt, zwischen dem architektonischen Umraum und dem Leben in ihm vermitteln. Die Ausfaserung der Spanplatte an den gebrochenen Rändern

bewirkt eine Belebung und Intensivierung des Formindrucks. Auch die modulierende Malerei mit dem Spachtel sowie die Verbindung von lasierendem, deckendem und pastosem Farbauftrag unterstützen die kompositorische Spannung seiner Gemälde.

Claudia Mussinger

Quellen und Literatur
Jochims, Raimer: Jochims 1961-1982. Ausstellungskatalog, Frankfurt a. M. 1982 | Hajo Düchting: über Raimer Jochims. In: Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 29. München 1995



Foto: Jessica Freunsch

Joachim Bandau:
Stele – Kern und Hülle,
1989. Gusseisen,
 4,00 x 0,22 x 0,45 m.
 Zwischen Hörsaalzentrum
 und Instituten für Mathematik
 und Informatik

Joachim Bandau fertigt die Vierkantstele, die sich in der Nähe des Brückenübergangs vom Hörsaalzentrum zur Universitätsbibliothek befindet, im Rahmen einer Serie zum Thema „Kern und Hülle“ an.

Ein Stufenkeil aus Gusseisen-teilen ist an drei Seiten von Gusseisenplatten ummantelt. Das Material ist durchwegs korrodiert, Fugen zwischen den vier übereinander gesetzten, unterschiedlich hohen Eisenteilen rhythmisieren die Stele. Dem unteren, längsten Abschnitt folgt der kürzeste; das darüber liegende Element ist etwas kürzer als das oberste Segment. Deutlich tritt diese Zusammensetzung aus Einzelementen an den Breitseiten hervor: Die vier rechteckigen Abschnitte sind unterschiedlich hoch und verschieden breit, bilden auf einer Seite eine gerade, auf der anderen eine nach oben zurückgestufte Kante.

Einen anderen Aspekt des Werkes erkennt der Betrachter anhand der zur Universitätsstraße gerichteten Schmalseite: Nur aus diesem Blickwinkel ist der Stufenkeil zu erkennen, der von dem u-förmigen Gusseisengebilde umschlossen wird. An den



Fugen ist zu sehen, dass die Breite des mittleren Keils symmetrisch zurückgestuft wird, während die Arme der flankierenden Gusseisensegmente immer breiter werden. So liefern alle Ansichtsseiten verschiedene formale Informationen.

Thema der Stele ist in erster Linie die Proportion der gestuften Einzelteile bzw. der lineare Rhythmus, der durch die Fugen und Kanten ent-

steht. Zentral sind schließlich auch die Größenverhältnisse zwischen dem zurückgetrepten, fast verborgenen inneren Kern und den Gusseisengebilden, der Hülle, die ihn ummanteln.

Gregor Nagler | Katrin Reinig

Quellen und Literatur
 Bayerisches Staatsministerium des Inneren – Oberste Baubehörde – München (Hg.): Bildwerk, Bauwerk, Kunstwerk. München 1990

Klaus Goth:
Ohne Titel, 1990.
 Granit, Stahl, 1,10 x 7,20 x 2,63 m. Nordöstlich Hörsaalzentrum Wirtschaftswissenschaften

Auf dem Platz zwischen Hörsaalgebäude Wirtschaftswissenschaften und dem Eingang zur Zentralbibliothek stößt man auf ein winkelförmiges Objekt, das aus Stahl und Stein zusammengesetzt ist. Der Winkel wird von einem 2,5 cm dicken Stahlband gebildet, das sich wie eine Eisenader aus dem Boden herauslöst, leicht ansteigt und an einen Granitblock anschließt, der wie in den Boden hineingerammt wirkt. Die schmale hohe Seite des Granits zeigt

Richtung Hörsaalgebäude, es bildet sich ein Freiraum, eine Negativform, die auf zwei Seiten von Stahl, auf einer Seite von Granit begrenzt wird. Dieser Freiraum kann von dem Betrachter in Gedanken ergänzt, also gleichsam 'ausgefüllt' werden. Der farbliche Kontrast zwischen dem rostigen Stahl und dem grauen Granit macht die Form lebendig.

Dem Betrachter bieten sich unterschiedliche Blickwinkel. Da die Skulptur nur 1,10 m hoch ist, kann sie von oben und auch von den Seiten betrachtet werden. Die Form wirkt in sich geschlossen. Negativ- und Positivform ergänzen einander und erzeugen

ein harmonisches Gleichgewicht. Das Werk liegt im Boden. Es scheint, als würde es aus dem Boden drängen oder darin verschwinden. Allerdings wurde die Pflasterung der Umgebung erst nachträglich hinzugefügt. Die formale abstrakte Formensprache fügt sich in die Architektur des Platzes ein. Als wäre das Werk ein Überrest aus einer imaginären Zukunft, trotz es den Zeiten.

Maria Deiglmayr

Quellen und Literatur
 www.bbk-bayern.de | Bayerisches Staatsministerium des Inneren – Oberste Baubehörde – München (Hg.): Bildwerk, Bauwerk, Kunstwerk. München 1990



Rundgang West | Plan Nr. 16

**Erika Berckhemer:
Ohne Titel, 1995.**

Brunnen, Edelstahl, Beton,
diverse Materialien
15,00 x 5,00 x 7,00 m.
Zwischen Wirtschaftswissen-
schaftlicher und Juristischer
Fakultät

In Korrespondenz mit den Gebäuden der Fakultäten Jura und Wirtschaftswissenschaft steht mittig auf einer großen, rechteckigen Grundfläche der Brunnen von Erika Berckhemer. Mit dem Brunnen geht die Gesamtgestaltung des Platzes als Raum einher: Die strenge Landschaftsarchitektur zwischen den Bauwerken tritt in einen Dialog mit den runden, weichen Formen der Brunnenanlage.

Schon bevor der Brunnen zu sehen ist, ist er im Sommer zu hören: Das Wasser plätschert aus einem Metallröhren-Geflecht an vielerlei Stellen in die Brunnenanlage. Sieben Rohre tragen das dichte Netz aus dünnen, verschlungenen Röhren, Trichtern und bunten Flügeln – Elemente, die scheinbar in der Luft schweben und das Wasser in alle Richtungen verteilen. Das Wasser sammelt sich im geschwungenen Brunnenbecken, dessen amorphe Form mit den fröhlich gebogenen, miteinander tanzenden Röhren in Dialog tritt. Weht ein Wind, drehen sich die Flügel in den Grundfarben Rot, Blau und Gelb. Mit dem kühlen Wasser auf der Haut, den farbig ro-

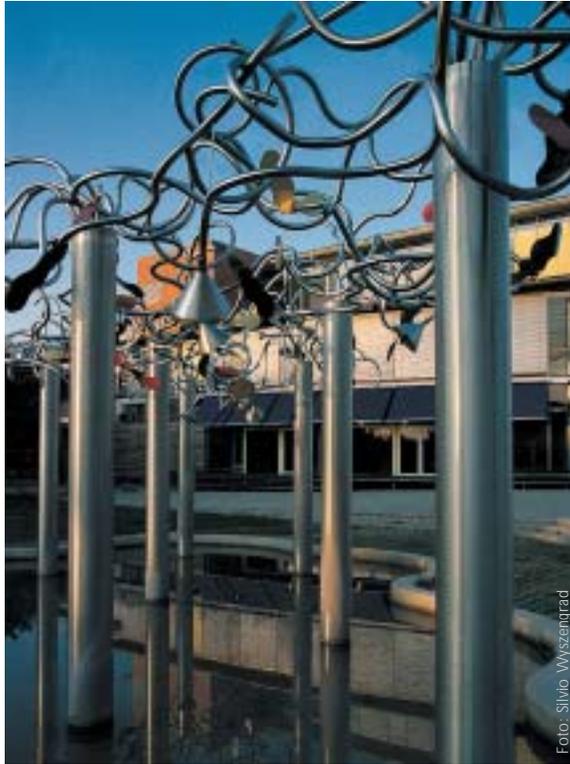


Foto: Silvio Wyszengrad



tierenden Flügeln und dem gleichmäßigen Plätschern lädt der Brunnen zu einem Sinneserlebnis ein, das zugleich Ruhe und Besinnung vermittelt.

Formal bindet Berckhemer den Brunnen mit den Farben Rot, Blau und Gelb an die umgebende Architektur an: Die Farben wiederholen sich an Türen, Fassaden und Fensterumrahmungen der Fakultätsgebäude; die Materialien Stahl und Beton sind ebenfalls Bestandteil der Architekturen.

Erika Berckhemer nennt ihren Brunnen „Geistiges Kraftwerk“: Gedanken, Vorstellungen, Ideen benötigen einen flexiblen und lebendigen Fluss, um geistig beweglich zu sein und in ein kreatives Ergebnis zu münden. Insofern ergeben sich auch inhaltliche Bezüge zwischen dem Brunnen und seinem Aufstellungsort.

Ein weiteres Werk von Erika Berckhemer befindet sich in der Eingangshalle der Wirtschaftswissenschaftlichen Fa-

kultät. Eine große Edelstahlfigur lädt mit dynamischen großen Sprüngen ein, am Universitätsleben teilzuhaben.

Maria Faist

Quellen und Literatur
Interview mit Erika Berckhemer von Maria Faist | www.bbk-bayern.de/sna/verzeichnis/detail.php?kunr=518

**Edgar Knoop:
Mikado, 1996.**
Stahlrohre, lackiert, Höhe:
12,00 m, Durchmesser: 0,5 m.
Östlich und westlich Institut
für Physik

Das Werk „Mikado“ von Edgar Knoop besteht aus drei Gruppen farbiger, zum Teil geneigter Stahlrohre, die um das Institut für Physik herum angeordnet sind. Nordöstlich befindet sich ein Ensemble, das aus zwei Stahlrohren in Gelb und Rot besteht, die zweite Gruppierung im Westen des Gebäudes weist eine gelbe, eine rote und eine orange Stele auf. Die dritte, größte Formation befindet sich östlich des Instituts für Physik und umfasst fünf Roh-

re in den Farben Gelb, Gelb-orange, Orange, Rot und Blau.

Der Künstler benennt sein Werk „Farbstelengruppen in der Formation 2 – 3 – 5“. Allerdings findet sich in der Literatur auch immer wieder der Titel „Mikado“ – nach dem bekannten Geschicklichkeitsspiel mit den Holzstäben. Auf den ersten Blick wirken die Stahlrohre tatsächlich, als würden sie chaotisch wie die Mikadostäbe fallen. Erst mit



Foto: Staatliches Hochbauamt Augsburg



Foto: Gregor Nagler

dem Wissen, dass der Künstler hier als Grundkomposition eine logarithmische Spirale mit progressiver Neigungsfolge benutzt, lässt sich ein gewisses System erkennen. Edgar Knoop wendet die sogenannte Fibonacci Reihe an. Darunter versteht man die Zahlenfolge, die mit 1+1 beginnt und die sich bis ins Unendliche fortsetzen lässt, wenn das Ergebnis mit der jeweils voran gestellten Zahl addiert wird: $1+1=2$, $1+2=3$, $2+3=5$, $3+5=8$, $5+8=13$ usw. Subtrahiert man nun vom 90° Winkel ausgehend diese Zah-

len, entstehen die Neigungswinkel der Stahlrohre.

Edgar Knoop wendet in seinen Arbeiten immer wieder mathematische Grundprinzipien zur konstruktiven Reihung von Farben und Formen an, er befasst sich mit Lichtkinetik und farbtheoretischen Untersuchungen in seinem Oeuvre. Auf diesen künstlerischen Forschungen basieren seine ausgeklügelten Farbsysteme und Spektralfarbbordnungen, die er auch bei der Farbgestaltung der Stahlrohre nutzt.

Mit der Position des Betrachters ändert sich die Wirkung der Stahlrohre: Je nach Blickwinkel ist z. B. die blaue Stele in die Fünfergruppe integriert oder steht abseits, Überschneidungen sowie Reihungen ergeben sich und unterschiedliche Farbwirkungen entstehen.

Das Kunstwerk bildet einen auflockernden Farbakzent gegenüber dem funktional-technischen Bau des Instituts für Physik aus Stahl und Glas. Das lebendige Farben- und Formenspiel der Stahlrohre ist dem Gebäude als eine Intervention, die den Blick für den öffentlichen Raum und die strenge Architektur schärft, intentional gegenübergestellt. Als komplementäres Element betont Knoop das Werk „Mikado“ die Architektur. Claudia Mussinger

Quellen und Literatur
Hajo Düchting über Edgar Knoop. In: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst. München 2002

**Hermann Kleinknecht:
Stahlband, liegend auf
drei Betonstützen, 1998.**
Stahl, Stahlbeton,
2,40 x 30,00 x 1,10 m.
Westlich Institut für Physik

Die Plastik von Hermann Kleinknecht, die westlich des Physikgebäudes Nord auf einem Rasenstück neben dem Gehweg steht, nimmt die Nord-Süd-Ausrichtung der Physikgebäude auf. Sie besteht aus einem 30 m langen quaderförmigen Hohlkörper aus rostigem Stahlblech, der auf drei Betonsockeln aufliegt und der Länge nach einen nach oben geöffneten Bogen

beschreibt. Es scheint, als würde das Stahlband mit einer Dicke von 15 cm und einer Tiefe von 1,10 m durch das eigene Gewicht nach unten gezogen werden und sich zwischen den äußeren Auflagepunkten, die etwa 20 m voneinander entfernt sind, durchbiegen. Die drei Sockel sind in gleichmäßigen Abständen positioniert. Die zwei äußeren Betonstützen

entsprechen einer mittleren Augenhöhe, während der mittlere Pfeiler leicht darunter bleibt.

Durch seine extreme Länge und die Position fordert das Kunstwerk den Betrachter auf, die Maße abzugehen. Beim Vorbeischießen wird ein Wechselspiel von Drahter- und Draufsicht erzeugt. Würde man den Bogen in

Gedanken weiterführen, ergäbe sich ein Kreis von 3 km Durchmesser.

Das tonnenschwere Material wirkt leicht und gleichzeitig spannungsgeladen. Man wird an ein physikalisches Experiment erinnert, in dem Statik, Schwerkraft und Masse untersucht werden. Der Künstler versucht, das an sich schwere Material in einen Zustand von Schwerelosigkeit zu versetzen. Auf der mittleren Stütze ruht das Hauptgewicht. Die beiden Außenstützen dienen der Statik und werden nur leicht berührt, was der Plastik eine gewisse Leichtigkeit und Dynamik verleiht. Wie eine Schale fängt das Band den Luftraum auf. Die rostfarbene Oberfläche steht im Kontrast zu den hellen Betonsockeln und der Fassadengestaltung des Gebäudes. Durch die symmetrische Anordnung und die reduzierte Formsprache strahlt das Werk Ruhe aus und wirkt meditativ.

Maria Deiglmayr



Foto: Staatliches Hochbauamt Augsburg

Hiromi Akiyama:
Koordinate nach Süden
geöffnet, Koordinate nach
Norden geöffnet, 1998.
 Stahl, roter Granit, Koordina-
 te nach Norden geöffnet:
 4,60 x 4,30 x 1,00 m. West-
 lich Hörsaalzentrum Physik;
 Koordinate nach Süden geöff-
 net: 9,20 x 8,30 x 2,00 m.
 Östlich Hörsaalzentrum
 Physik

Nähert man sich dem Hör-
 saalzentrum Physik aus nördli-
 cher Richtung, lassen sich die
 beiden Koordinaten Akiyamas
 aus rotem Granit und Stahl
 erkennen. Sie markieren die
 zentralen Eingangsbereiche
 des Hörsaalzentrums. In Kor-
 respondenz mit der Architek-
 tur öffnen sich die hoch aufra-
 genden quaderförmigen Ob-
 jekte mit ihrer spiegelbildli-
 chen Bodenplatte jeweils zum
 Eingangportal hin – einmal
 nach Norden, auf der ande-
 ren Seite nach Süden – und
 definieren damit zwei außen
 liegende Foyerbereiche. In
 ihrer Größe unterscheiden
 sich die Werke: Die nach
 Norden geöffnete Koordina-
 te ist nur etwa halb so groß
 wie das nach Süden geöffnete
 Pendant.

Beide Koordinaten sind verti-
 kal in die Höhe ragend aus
 zwei aufeinander stehenden,
 gleich großen Quadern zu-
 sammengesetzt, wobei der
 obere aus rotem Granit und
 der untere aus verschweißten
 Stahlplatten besteht. Horizo-
 ntal in den Boden eingelassen,
 werden die senkrechten Ele-
 mente jeweils mit zwei aus
 Stahl und Granit gefertigten

Platten verbunden. Die Spie-
 gelbildlichkeit von Material
 und Form in der Ebene und
 im Raum entspricht dem Titel
 „Koordinate“, mit dem die
 Lage eines Punktes in Ebene
 und Raum beschrieben wird.

Auffallend ist die Sprache der
 verwendeten Materialien
 Stein und Stahl, die durch das
 unterschiedliche Umfeld aus
 Rasen bzw. Pflastersteinen
 zusätzlich betont wird. Der
 massive, schwere Stein wirkt
 mit seiner glatten, leicht glän-
 zenden Oberfläche unver-
 gänglich und erdverbunden.
 Der industriell gefertigte Stahl
 hingegen zeigt sich mit seiner
 rauen, korrodierten Ober-
 fläche vergänglich und tem-
 porär begrenzt. Akiyama the-
 matisiert den Unterschied
 zwischen zeitloser Materie
 (Stein) und zeitabhängiger
 Oberflächenveränderung des
 vom Menschen geschaffenen
 Stahls ebenso wie die Dualität
 von Offenheit und Geschlos-
 senheit, Ebene und Raum, Yin
 und Yang in seinem Werk.
 Nicht nur räumlich korres-
 pondieren Akiyamas Koordi-
 naten mit dem architektoni-
 schen Umraum, auch inhalt-
 lich lassen sich mit dem ma-

thematischen Begriff der Ko-
 ordinate und der strengen
 Symmetrie, Rechtwinkligkeit,
 Spiegelbildlichkeit und Dopp-
 lung in Materialgebrauch wie
 Formensprache Bezüge zu
 den Gebäuden der Physik
 herstellen. Claudia Mussinger

Quellen und Literatur
 Hiromi Akiyama – Skulpturen
 und Schatten. Karlsruhe 1999
 | Pfeiffer, Andreas (Hg.). Hiro-
 mi Akiyama. Heilbronn 1997



Yoshiyuki Miura:
Wandel, 1998.
 Stahlplatte, 289 nahtlose
 Präzisionsstahlrohre,
 1,36 x 30,50 x 1,30 m.
 Hörsaalzentrum Physik,
 Halle Nordwand

Das Gebäude für das Hörsaalzentrum Physik zeichnet sich durch sein offen sichtbares, tragendes Baugerüst aus. Im zentralen Erschließungsgang setzt Yoshiyuki Miura durch seine Rauminstallation „Wandel“ einen künstlerischen Akzent mit starken Bezügen zur Architektur.

Das Kunstwerk besteht aus einem roten Stahlband, das

sich auf Höhe der Galerie von der Glaswand im Westen bis zur Tür im Osten erstreckt. Das Werk liegt hinter den architektonisch vorgegebenen tragenden Stützen und wird dadurch in fünf Abschnitte unterteilt. Schlanke, zylinderartige Stahlrohre ragen aus dem Metallband hervor; sie sind zu zehn quadratischen Gruppierungen mit jeweils 17 x 17 Rohren geord-



net und greifen weit in den Raum hinein. Mit kreisförmigen roten Platten werden die einzelnen Stahlrohre nach vorne hin verschlossen.

Quert man den Raum und schreitet auf die Galerie, verändert sich die Wirkung des Werks kontinuierlich. Das Objekt ist einem steten „Wandel“ unterworfen, worauf der Titel bereits verweist. Durch die Veränderung des Blickwinkels überschneiden sich die zahlreichen Me-

tallstäbe, wodurch scheinbar ein kinetischer Effekt erzeugt wird, obgleich es nicht das Kunstwerk, sondern der Betrachter ist, der sich bewegt. Das Spiel der Formen wird durch die klare, kontrastreiche Farbigkeit zusätzlich unterstützt.

Der Künstler greift mit seinem Werk Aspekte wie Rhythmik, Konstruktion, Wiederholung, Symmetrie usw. des umgebenden, sehr offenen Architekturhauses

auf. Das lang gestreckte Objekt betont die Linearität des Raumes und interpretiert das Gebäude.

Gregor Nagler

Quellen und Literatur
www.artincontext.org |
www.artnet.de



Foto: Eckhardt Matthäus

Sabrina Hohmann-von Weizsäcker: Gesetz, 1998. Edelstahl, Stuhl: 0,60 x 0,60 m, Höhe: zwischen 1,20 und 4,50 m. Grünfläche östlich Juristische Fakultät

Östlich der Juristischen Fakultät steigt von einem Wasserbecken ausgehend eine Grünfläche zum Parkplatz an. Auf diesem Südhang sind zwölf schlichte, sich in ihrer Beinlänge dem Gefälle anpassende Stahlstühle in unterschiedlichen Positionen platziert. Alle Stühle haben identische, als Rahmen angedeutete Rückenlehnen, die Sitzflächen liegen auf einer Höhe, lediglich die Stuhlbeinlängen variieren.

Die Stühle sind aus gebürstetem Edelstahl, die Sitzflächen sind auf einen Rahmen aus Vierkantröhen geschweißt. Das Material gewährleistet Stabilität und Korrosionsbeständigkeit, gleichzeitig strahlen die Objekte in ihrer Materialität und vor allem in ihren Proportionen Leichtigkeit aus.



Auf dem höchsten Punkt der Anhöhe befindet sich der kleinste Stuhl, der größte am niedrigsten Punkt. Jeder Stuhl ist individuell in Höhe und Richtung gestaltet, allen gemein ist mit den einheitlichen Sitzebenen der Bezug zur Architektur: Die Höhe der Sitzflächen orientiert sich an der Höhe des Erdgeschosses der Teilbibliothek Sozialwissenschaften. Miteinander beziehen sich die Objekte auf diese architektonische Begebenheit und verlagern damit den Innenraum nach außen in die Umgebung. Dabei kommt nochmals die Leichtigkeit der

Stühle zur Geltung, denn die Umgebung wird nicht verstellt, sondern vielmehr akzentuiert. Gemeinsames Kommunizieren, Studieren und Lernen, betont diese Installation, kann auch außerhalb der Mauern stattfinden.

Für Hohmann repräsentiert der Stuhl als einfaches architektonisches Gebilde in seiner Funktion – von Menschen für den Menschen geschaffen – den Menschen selbst. Er kann auf die Abwesenheit oder Anwesenheit des Menschen verweisen.

Der Titel „Gesetz“ lässt die Vermutung zu, dass Stühle und Standort inhaltlich miteinander korrespondieren. Angesichts des unerklärbar höchsten Stuhls kann man sich an den Elfenbeinturm der Wissenschaft mit seinen „Lehrstühlen“ erinnert fühlen. Die Verbindung Gesetz-Gesetz-Rechtswissenschaft zeigt nur eine mögliche Assoziationskette. *Jessica Freunsch*

Quellen und Literatur
www.sabrinahohmann.de



Rundgang West | Plan Nr. 22

**Nils-Udo: Novalis – Hain,
Die Blaue Blume, 1998.**
Landschaftsskulptur, Durch-
messer Plattform: ca. 20 m.
Nordöstlich Teilbibliothek
Sozialwissenschaften



Foto: Paolo Calleri

Nordöstlich der Teilbibliothek der Sozialwissenschaften befindet sich der „Novalis-Hain“ von Nils-Udo. Es handelt sich um eine betretbare Grünanlage, deren augenfälligstes Merkmal ein Hügel ist. Als weiteres Kennzeichen ist die halbkreisförmige, begrünte Plattform zu nennen, die terrassenartig in die Erhebung eingebettet ist. Der tellerartige Rand der Plattform ist sichtbar und bildet aufgrund seiner leichten Erhöhung ein trennendes Element zwischen ebener Rasenfläche und Anhöhe.

In unregelmäßigen Abständen verteilt, betonen sieben Natursteinblöcke die auf- und abfallende Kontur des Hangs. Der kubische Stein am Fuße der Plattform ermöglicht das Betreten des Hains.

Während die Rückseite des Hügels dicht mit Sträuchern bepflanzt ist, stehen im vorderen Bereich nur vereinzelt Bäume. Ursprünglich übersäte alljährlich ein blaues Meer aus Eisenhut, Traubenzhyazinthen, Blausternen und verschiedenen Glockenblumen-Arten den „Novalis-Hain“.

Das Werk Nils-Udos auf dem Augsburger Universitätscampus ist – zusammen mit früheren Werken, etwa dem Blauen Hain, Salzburg, 1996 – als eine Hommage an Novalis, einen Dichter der deutschen Romantik zu verstehen. Das Motiv der Blauen Blume, ein Symbol der Weisheit, stammt aus dessen Entwicklungsroman „Heinrich von Ofterdingen“ und steht hier sinnbildlich für die Sehnsucht eines Zwanzigjährigen nach einer anderen Welt und dem Durst nach Erkenntnis.

Es ist bestimmt kein Zufall, dass Nils-Udo sein Werk gerade in Augsburg realisiert hat, schließlich lässt Novalis Heinrich von Ofterdingen in diese schwäbische Stadt reisen, um den Großvater zu besuchen. Die hierbei erlebten Eindrücke kommen der seelischen Unruhe des Jungen entgegen und münden schließlich in einen Reifeprozess.

Die erwähnten blauen Blumen waren ein wichtiger Bestandteil der Landschaftsskulptur „Novalis-Hain“. Da sie aus dem Werk verschwun-

den sind, fehlt ein wesentlicher Aspekt.

Wie viele Land-Art-Künstler verbindet auch Nils-Udo Kunst und Natur zu einer Einheit. Seine artifiziellen Landschaften sind aufgrund ihres Aufforderungscharakters, sich in das Gelände zu begeben, als Erfahrungsorte zu verstehen. Sie sollen den Betrachter für das Naturverständnis der Romantiker sensibilisieren, wonach Mensch und Natur miteinander verschmelzen sollen.

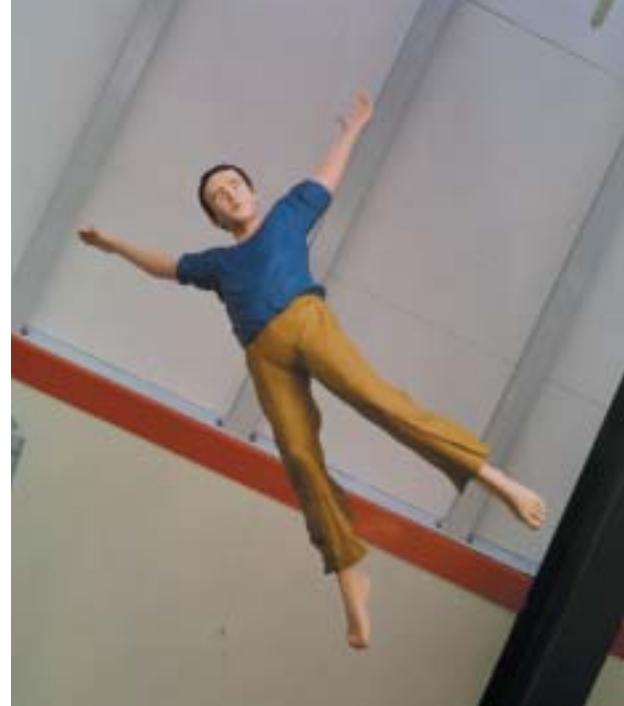
Paolo Calleri

Quellen und Literatur
Freund, Winfried: Novalis.
München 2001 | Nils-Udo:
Kunst mit Natur, hg. von
Becker, Wolfgang. Köln 1999

Jonathan Borofsky:
Flying Man / „I dream
I could Fly“, um 1985,
installiert 2000
 Fiberglas, bemalt,
 Höhe: 1,60 m.
 Foyer Juristische Fakultät

Im Foyer der Juristischen Fakultät schwebt ein knapp lebensgroßer, barfüßiger Mann aus Fiberglas im Raum. Mit entspannten Gesichtszügen und geöffneten Augen, die nichts zu fixieren scheinen, aufgekrempeelten Ärmeln und ausgestreckten Armen hängt der Flying Man in leichter Schräglage an dünnen Stahlseilen unter der Decke. Seine legerere Kleidung erweckt den Eindruck, dass sie sich im Luftstrom bewegt.

Farblich hebt sich die Kleidung des Fliegenden komplett von seiner Umgebung ab. Das kobaltblaue Shirt kontrastiert die orange Deckenfenstereinfassung, die dunkelblauen Stahlträger. Auch die Platzierung der Figur ist exakt kalkuliert: Eine Frontalansicht der Figur ist nur an der Treppe ins Untergeschoss gegeben, wodurch der Eindruck von Raumhöhe bzw. -tiefe noch verstärkt wird.



Mit der lockeren Körperhaltung und Mimik erinnert die Plastik eher an einen fliegenden als an einen herabstürzenden Menschen. Die Möglichkeit des Fliegens beinhaltet das Moment der Freiheit und Leichtigkeit. Zugleich ist jedoch beim Traum vom Fliegen die Option des Abstürzens gegeben – man denke nur an die Sage von Dädalus und Ikarus.

Borofskys figurative Plastiken findet man in unterschiedlichen Ausprägungen weltweit. Allerdings fertigt er in der Regel nur eine Figur pro Stadt an. Nach Augsburg kam der Flying Man für den Neubau der Juristischen

Fakultät. Nachdem Borofsky zuvor Fotos der Architektur des Jura-Gebäudes zugesandt wurden, brachte der Künstler die fliegende Figur selbst auf den Campus und installierte den Flying Man im Dezember 2000 eigenhändig. Zentimetergenaue Hängung und male- rische Details, die er nach der Installation ergänzte, waren ihm dabei wichtig.

Borofsky orientiert sich in den 60er Jahren an den Kunstrichtungen Minimal Art, Pop Art und Konzeptkunst. In den letzten Jahrzehnten prägt er mit seinen plastischen Figuren und Installationen einen individuellen Stil aus. Yvonne Schlosser

Quellen und Literatur
 Rosenthal, Mark: Jonathan Borofsky. New York 1984 | Schmidt, Katharina u. a.: White Fire – Flying Man. Amerikanische Kunst 1959 – 1999. Basel 1999 | www.borofsky.com

Rundgänge über den Campus



Rundgang Nord

- 1 Raoul Ratnowsky: Räumeverwandlung (Lukas Kap. 24), 1973
- 3 Herbert Peters: Stele, Lagerndes Steinpaar, Brunnenchale, 1978
- 4 Wolfgang Bier: Kopfform, 1978
- 2 Walter Schelenz: Vogel beim Nestbau, 1976
- 5 Alf Lechner: Ohne Titel, 1978



Rundgang Mitte

- 6 Hans Jürgen Breuste: Rasterversion Drogheda, 1982
- 7 Christa von Schnitzler: Stele „Mädchen“, 1983
- 10 Michael Croissant: Kopf, 1984
- 8 Alf Schuler: Rohr-Seil-Arbeit, 1983
- 9 Lothar Fischer: Mann und Frau sich gegenüber sitzend, 1983
- 11 Leo Kornbrust: Zerlegter Kubus zum Thema menschliche Figur, Kopfbereich, 1984



Rundgang Ost

- 12 Jürgen Goertz: Archiva '87, 1989
- 13 Nikolaus Gerhart: Entkernter Granit, 1989
- 14 Rainer Jochims: Wandrelief, 1989
- 15 Joachim Bandau: Stele – Kern und Hülle, 1989



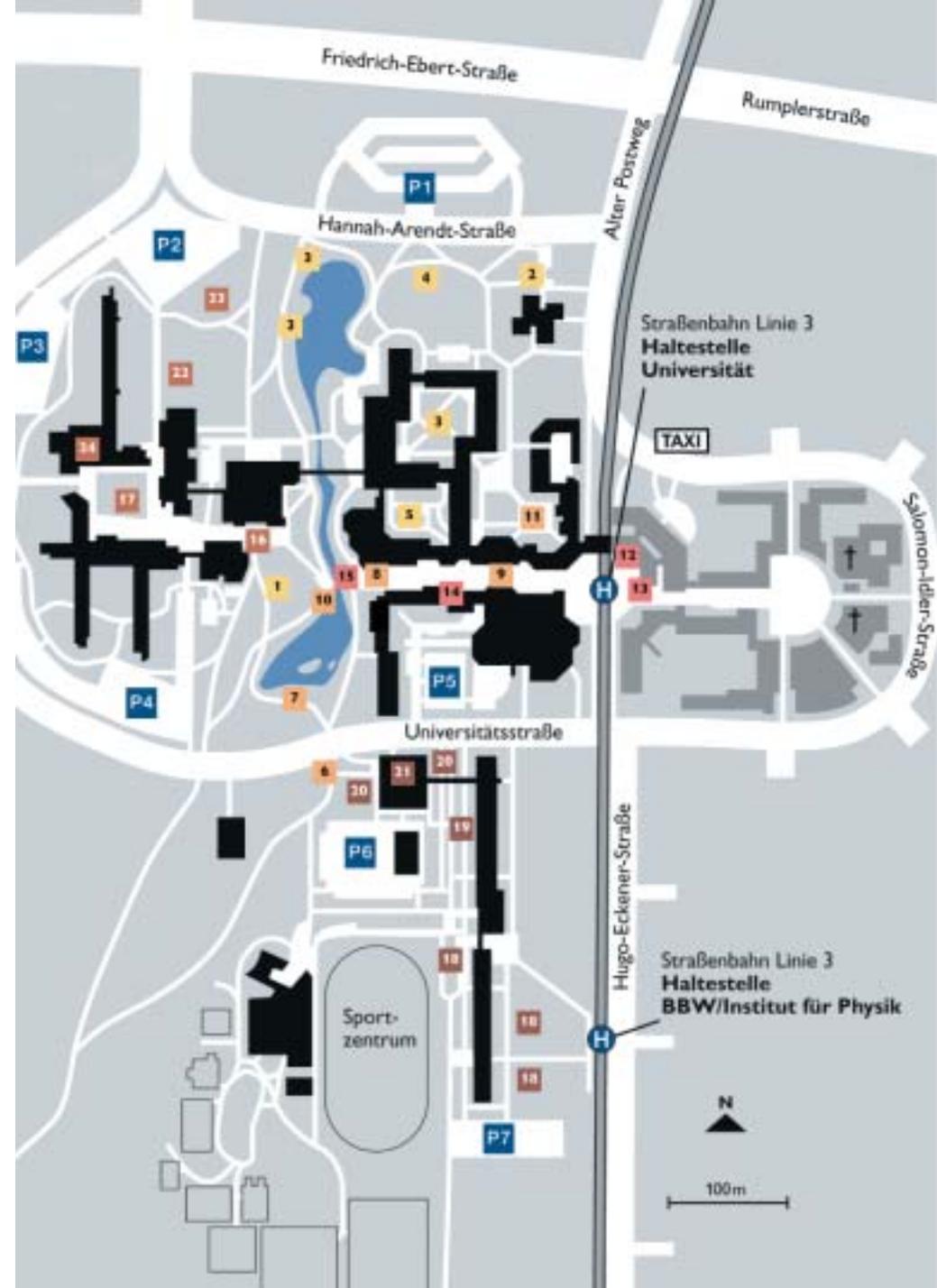
Rundgang West

- 16 Klaus Goth: Ohne Titel, 1990
- 17 Erika Berckhemer: Brunnen, 1995
- 22 Sabrina Hohmann von Weizsäcker: Gesetz, 1998
- 23 Nils-Udo: Novalis – Hain, 1998
- 24 Jonathan Borofsky: Flying Man, um 1985, installiert 2000



Rundgang Süd

- 18 Edgar Knoop: Mikado, 1996
- 19 Hermann Kleinknecht: Stahlband, 1998
- 20 Hiromi Akiyama: Koordinaten nach Süden und nach Norden geöffnet, 1998
- 21 Yoshiyuki Miura: Wandel, 1998



Weitere Informationen zu den Kunstwerken: www.uni-augsburg.de/kunstamcampus

