

## **Zwei Arbeiten von Jo Achermann in Stans – eine permanente und eine temporäre**

### **In der Kunstgeschichte**

geschieht die übliche Annäherung an ein Werk über die Form- und Stilanalyse, während die ikonografische Untersuchung, das heisst die Frage nach dem Inhalt und der Bedeutung erst in zweiter Linie in Angriff genommen wird. Bei den Arbeiten von Jo Achermann, die grösstenteils durch die Präsenz des Materials und durch den formalen Dialog mit der jeweiligen Umgebung wirken, ist eine andere sprachliche Strategie schon gar nicht erst denkbar. Wenn nun bei seinem neusten Werk, beim Turmobjekt vor der Filiale UBS in Stans, das im riesigen Holzschnitt im Foyer nachhallt, dennoch der umgekehrte Weg beschritten werden soll, so lässt sich dies vor allem durch die überraschende, für Achermann geradezu ungewohnte inhaltliche Dichte des künstlerischen Eingriffes rechtfertigen.

### **Die markante, sechs Meter hohe Vertikale,**

die das lang gestreckte Gebäude flankiert, kann in ein imaginäres Netz von bezeugten beziehungsweise noch bestehenden historischen Türmen im Raume Stansstad und Stans eingebunden werden. Von Hergiswil kommend, gewahrt man bei der Engnis, die vom Bürgerstock und dem Lopper gebildet wird, den über einem quadratischen Grundriss errichteten Schnitzturm aus Bruchsteinquadern, ein beeindruckendes Zeichen für Wachsamkeit, Wehrwillen, aber auch für Imponiergehabe und Abschreckung. Die Kuppe des Rotzberges dürfte von einem ähnlichen Bauwerk bekrönt gewesen sein. In Stans kündigt der in die Spätrenaissancekirche integrierte romanische Turm von der trutzigen Bauweise jener Zeit. Der nach einem Brand neu aufgebaute Kern, der zu den schönsten barocken Anlagen der Schweiz gehört, franste im 20. Jahrhundert an den Rändern immer stärker aus. Die Ausfallstrassen verlieren sich in einem Gürtel anonymer Quartiere und jenseits dieser in der noch verbliebenen Grünzone der Stanser Ebene. Die neue UBS-Filiale säumt als fast schon zierlicher Baukörper die Achse nach Buochs, die sich vom Dorfkern her durch die Häuserschluchten schlängelt, um nach dem Bahnübergang zu einer Gerade zu wandeln. Gegenüber der Überbauung befindet sich ein stattliches Barockhaus, das von Niklaus Purtschert entworfene Breitenhaus, das

trotz der restaurierten Gartenanlage in Nachbarschaft der nüchternen Gebäude der Post und des Bahnhofes isoliert dasteht. Achermanns Antwort auf diese eher disparate Konstellation erscheint im Nachhinein als die einzig richtige. Die Vertikale schafft eine konzise Torsituation, bindet das barocke Juwel an das neue architektonische Gefüge und schenkt der Institution Bank ein sinnfälliges Objekt.

### **Es ist ein subtiles Spiel**

mit der Geschichte des Ortes, ohne dass man die Etikette Historismus bemühen muss. Eher handelt es sich bei dem Turmzeichen um ein raffiniertes Zitat eines Artefaktes, das im Laufe der Jahrhunderte der primären Bedeutung verlustig ging, gleichwohl wie jedes auffällige historische Denkmal eine Art Triangulationspunkt für alle künftigen Bautätigkeiten blieb. Auf solche Zusammenhänge verwies der kürzlich verstorbene italienische Architekt und Architekturtheoretiker Aldo Rossi, der in seinem zum Klassiker avancierten Buch «L'architettura della città» implizit das rationalistische Denken im urbanen Planen kritisierte und für eine Ehrfurcht vor der Geschichte einer Stadt plädierte. In dem Sinne denkt Achermann die Struktur der Siedlung, ihre Logik, konsequent zu Ende, ohne anbiedernd zu sein. Träger der Macht waren früher die Kirche und der Adel, und ihnen gebührte der Anspruch auf einen Turm, ein Anspruch, der bis zur Persiflage ausgereizt werden konnte, wie das Beispiel von San Gimignano in der Toskana noch heute dokumentiert. Im 20. Jahrhundert traten andere Institutionen in die Fußstapfen der Kirche und des Adels, so etwa die Medien, die mit ihren Fernsehtürmen die Weiten der Landschaft beherrschen, oder eben die Banken, die in Frankfurt a.M. mit ihrer Skyline die Inkunabel des Geldverwaltungszentrums schufen. In der Schweiz üben sich die Banken bezüglich Höhenentwicklung in (falsche?) Bescheidenheit, sie konzentrieren sich stattdessen auf eine quasisakrale Innenarchitektur, was den Nachteil hat, dass sie, die doch hierfür am prädestiniertesten sind, sich aus der Verantwortung, den heutigen Städten aktuelle Zentren zu schenken, schleichen. Eine geradezu klassische Schwellenangst! Achermann scheut sich nicht, die Bank als aktuelles Machtzentrum zu markieren. Dabei ist Macht in diesem Falle nicht wertend gemeint, sondern feststellend. Die Geldinstitute haben Macht, oder mit anderen Worten, sie besitzen die Chance, das heutige Leben mitzubestimmen und zu gestalten, und dies

können sie nur, weil ihnen von der Gesellschaft diese Rolle zugedacht wird. Das Turmobjekt ruft explizit diese Aufgabe in Erinnerung.

### **Rekonstruktion oder Restauration**

ist nicht Achermanns Programm. Bruchsteine zu verwenden, wäre widersinnig, weil das Zitat dann augenfällig als billige Kopie entlarvt würde. Möchte Achermann sich und seinem Gesamtwerk treu bleiben, so muss auch ein inhaltlich noch so beladenes Werk wie der Turm in Stans aus seinem künstlerischen Denken erschlossen werden. Mit Ausnahme seiner Chorungsgestaltungen in den Kirchen von Oensingen SO, Gurtellen UR und St. Niklausen OW, bei denen Stein und Metall als Werkstoffe vorkamen, arbeitet der Künstler ausschliesslich mit Holz; einerseits ist dies eine Art Hommage an seine Heimat, die den Namen des Rohstoffes in ihren eigenen einverleibt hat, andererseits schätzt er beim Holz die Intimität, die sich zwischen dem Schöpfer und dem Werkstoff einstellt. Schliesslich konserviert Holz auch nach der Bearbeitung eine gewisse Lebendigkeit, es verändert das Volumen, es zieht sich zusammen oder dehnt sich aus, es bekommt Risse, es verfärbt sich, insbesondere, wenn es dem Wetter ausgesetzt ist. Die Feinheiten gewahrt nur jemand, der lange Jahre Holzarchitekturen bewusst oder unbewusst perzipiert hat. In Obwalden laden die Bauernhäuser diesbezüglich zu einer ertragreichen Erkundung ein. Abgesehen von der stupenden Zimmermannskunst, besitzen sie auch die Qualität farblich dunkler Objekte, die das satte Grün der Wälder und Wiesen kontrastieren. Die unbewohnten Feldscheunen, deren Wände deswegen durchlässig sind, um für das Heu eine ideale Lüftung zu garantieren, führt Achermann explizit als Quelle für die definitive Formgebung seines Werkes in Stans an. Zwischen den beiden Repräsentationsbauten, dem historischen Denkmal des Adels und dem der urbanen Kultur entlehnten Neubau, erscheint das Turmobjekt wie ein Fremdkörper, da es einerseits die Höhe der Traufen auch nicht annähernd erreicht und andererseits zu den sorgfältig verputzten beziehungsweise mit Kunststein eingekleideten Fassaden in denkbar grösster Konkurrenz steht. Doch erst dieser Bruch provoziert Fragen, erst eine solche Spannung vermag die Aufmerksamkeit auf diese eigenartige Situation vor dem Eingang der Filiale zu fokussieren.

## **Die der Sonne zugewandten Seiten**

verdunkeln sich, während die wetterabgewandten eine silbergraue Patina erhalten, eine Dichotomie, die Peter Zumthor, einen der derzeit bekanntesten Schweizer Architekten, von Anbeginn fasziniert hat. Verwurzelt in der Tradition der Zimmerei – er absolvierte eine Lehre als Möbelschreiner – bewies Zumthor mit der inzwischen weltberühmt gewordenen Kapelle in Sogn Benedetto, dass die durch die bäuerliche Kultur geprägte Holzästhetik auch bei einem avantgardistischen architektonischen Formvokabular ihre betörende Wirkung entfalten kann. Andere Schweizer Architekten folgten ihm, so dass in dieser Beziehung bereits von einer spezifisch schweizerischen Eigenart gesprochen werden kann. Das Turmobjekt in Stans wird in ein paar Jahren, wenn das Wetter sein Werk getan hat, eine ähnliche Aura ausstrahlen. Feine Nuancen zwischen Silbergrau und Dunkelbraun werden die Oberflächen der Seiten farblich prägen. Achermann spricht denn auch in diesem Zusammenhang von einem räumlichen Gemälde, wobei die Grundierung, sägerau zugeschnittene Eichenbalken von elf Zentimetern Seitenlänge, vom Künstler stammt, während die eigentliche Malerei sich im Laufe der Zeit ergibt, durch die gleichsam gestalterische Kraft der Sonne. Der Turm ist ebenso ein Lichtobjekt – so überraschend diese Aussage im ersten Moment auch klingt. Inspiriert von den illusionistischen Eckkrisaliten des barocken Gebäudes durchbrach Achermann die beiden Stirnseiten durch das Weglassen jedes zweiten Balkens. Die rhythmische Bänderstruktur wirft ihre Schatten sowohl auf den Boden wie auf die geschlossenen Flächen der Seitenwände. Das Lichtspiel verleiht der Skulptur zusätzlich eine dynamische Qualität, die sogar imstande ist, den vorherrschenden rechten Winkel aufzuheben. Die Reflexionen können durch den Stand der Sonne nicht anders denn diagonal verlaufen und sie geraten durch Schlagschatten und feinste Fasern in Vibration.

## **Durch die Lücken**

sind Einblicke in den Binnenraum und Durchblicke durch das ganze Objekt hindurch möglich. Dadurch, dass es auf einer auf Hochglanz polierten Platte aus Assoluto nero steht, die dezente Spiegelungseffekte hervorruft, erhält es als Ganzes etwas Leichtes und Schwebendes. Das Innere bleibt unzugänglich und ist doch ein weitgehend einsehbares Volumen. Achermann führt seine Beschäftigung mit dieser Ambivalenz konsequent weiter. Waren es früher

insbesondere runde Räume, die sich aus der Verwendung von geschälten Baumstämmen erklären liessen, so fand er hier in der Auseinandersetzung mit den Umgebungsarchitekturen zu einer quadratischen Form. Sowohl an der Freilichtausstellung in Cham 1991 wie an der Einzelausstellung in der Galerie Hofmatt in Sarnen 1995, um nur zwei Beispiele aus einer langen Liste zu erwähnen, grenzte Achermann mit seinen Stämmen zylindrische Binnenvolumina aus, die nur durch die feinen Zwischenabstände erahnt werden konnten. Innen war so etwas wie ein Allerheiligstes, wie die Cella bei griechischen Tempeln, die als Form klar und deutlich ablesbar blieb, aber mit Ausnahme ausgewählter Personen nicht betreten werden durfte. Ein kostbares Geheimnis! Das Umschreiten solcher Schreine lässt sie stetig verändern und setzt die Betrachterin wandelnden Eindrücken aus. Sie erkennt – vom Dorfzentrum her gelangend – das Objekt unter Umständen als den äusseren, skelettartigen Pfeiler eines Monumentaltores. Befindet sie sich im Durchgang, so steht sie zwischen dem Eingang der Bank und einer kompakten Balkenwand, und setzt sie, den Blick rückwärts gerichtet, ihren Weg fort, so löst sich vor ihren Augen die geschlossene Fläche wieder in die Leiterstruktur auf. Noch eine andere Wahrnehmung dürfte sie überraschen: Strebt man über eine längere Strecke auf eine der Stirnseiten zu, so verschieben sich die Verdichtungen, die durch Überlagerungen der Sprossen generiert werden, Wellen gleich nach oben.

### **Ein grossformatiges, bedrucktes Papier**

hängt an der 280 mal 470 Zentimeter messenden Wand im Foyer, eine raffinierte formale Antwort auf die Aussenraumskulptur. Die Breite der dicht übereinander gelagerten horizontalen, dunkelgraublauen Streifen entspricht der Seitenlänge der Eichenbalken für das Turmobjekt. In intensiver Zusammenarbeit mit dem Alpnacher Drucker Martin Wallimann musste vorerst einmal die technische Realisierbarkeit überprüft werden. Die verschiedenen Abzüge mit einzelnen oder mehreren Balkenabdrucken zeigte Achermann im Frühjahr 1997 in der magistralen Halle der EWO-Zentrale in Giswil. Schon damals sah sich der Künstler bezüglich der räumlichen Eignung der kargen Drucke bestätigt. Die der Charakteristik der roh gesägten Balken eigene Oberflächenbeschaffenheit wird auf dem Papier eingefroren und geradezu abstrahiert. Dichte und duftige Zonen wechseln sich ab und schaffen ausgesprochen

zarte, landschaftsähnliche Formen. Der Farbauftrag auf die «Druckstöcke» ist nach zahlreichen Proben so ausgewogen worden, dass der Abdruck eine körnige Mikrostruktur zeigt, eine Ästhetik, die man aus gewissen Schwarz-Weiss-Aufnahmen ohne inhaltlich exakte Festlegung kennt. Der Holzdruck ist dabei nicht nur formal auf den Dialog mit dem Turmobjekt ausgerichtet, er fügt dem Thema Malerei eine weitere Ebene hinzu. Abgesehen davon, wirkt die dominante Horizontalität wie ein Signal, das die Besucher unaufdringlich vom Eingang zum 90 Grad abgewinkelten Schalterraum geleitet.

### **Für eine kurze Zeit**

ist in unmittelbarer Nachbarschaft sowohl eine fest installierte wie eine temporäre Arbeit von Jo Achermann zu besichtigen. Das Salzmagazin, seit einigen Jahren eine Art Dependence des Nidwaldner Museums für aktuelle künstlerische Interpretationen war auch für Achermann Gefäss und Ausgangspunkt einer neuen Arbeit. Die teilweise beeindruckenden Eingriffe der bisherigen eingeladenen Künstlerinnen und Künstler wie Rudolf Blättler, Josef Maria Odermatt und Johanna Näf sind zum Massstab für alle künftigen Entwürfe geworden, und somit auch zur Hypothek. Die Wiederholung muss vermieden werden, gleichwohl besteht der Anspruch, die Qualität der Vorläufer zu halten. Achermann war noch aus einem weiteren Grund gefordert: Im Chäslager Stans hatte er 1988 seinen ersten überzeugenden Auftritt. Der wuchtige Baumstamm, der vom Untergeschoss aus den Zwischenboden durchstieß und im Giebel des Daches endete, hinterliess einen ebenso nachhaltigen Eindruck wie die Projektion des ganzen Dachstockes auf die glatte Wasserfläche, die den Fussboden bedeckte. Es war eine neuartige Rauminterpretation, verknüpft mit einem illusionistischen Grundzug, den diese frühe Arbeit mit barocken Experimenten verband.

### **Um Innen und Aussen, Oben und Unten**

zu verzahnen, sind im Aussenbereich des Museums zwei übereinander stehende Fenster mit einer überlagernden, vom Boden bis unter die Traufe reichenden Balkenkonstruktion verbunden. Durch das «Auffüllen» der Zwischenabstände im Bereich der unteren Fensteröffnung beziehungsweise in der scheinoptischen Projektionsfläche der oberen bietet Achermann das Resultat einer persönlichen Lektüre der Fassadengeometrie an. Die durch die Ver-

fremdung ausgelöste Irritation dient der Vorbereitung auf die Erkundung des Innern. Jenseits des Hauptportals geschieht die Verknüpfung der beiden Geschosse mit einem aus zehn mal zehn Zentimeter dünnen Tannenbalken bestehenden Rahmen, der auf siebenzig Zentimeter Breite die Decke durchstösst und knapp unter der Decke des Obergeschosses geschlossen wird. Der Durchbruch wird hier mit einem Rost aus denselben Elementen ausgezeichnet, womit es dem Neugierigen erlaubt sein wird, das Gebilde als Tor zum Labyrinth aufzufassen, aber auch – unmittelbar unter dem Rahmen stehend – durch die Lücken in die Tiefe zu schauen, um die räumlich komplexen Zusammenhänge zu ergründen.

### **Als Raum im Raum**

empfängt eine Art Palisadenarchitektur die Besucherinnen jenseits des Rahmens. Die drei Meter hohen Vierkantbalken umschliessen bis auf den Eingang lückenlos einen kreisrunden Binnenraum mit einem Durchmesser von sechs Metern. Das Innere wird einzig durch die unregelmässigen Konturen der leicht übereck aneinander gereihten Pfeiler, die winzige Spalten verursachen, erahnbar. Überschreitet man die Schwelle, befindet man sich in einem zwei Meter engen Gang, dessen eine Seite sechs, dessen andere vier Meter hoch ist. Um den nächsten Durchbruch zu erreichen, ist man gezwungen, den Halbbogen abzuschreiten. Im innersten Kreis wiederholt sich die Konstellation mit entsprechend reduzierten Massen. Im Prinzip baut der künstlerische Eingriff auf Polarität auf. Der Zylinder steht in einem formalen Gegensatz zum Rechteck des Obergeschosses. Das helle Tannenholz kontrastiert die dunkel gebeizten Bretter des Bodens, und während diese dem ganzen Raum eine lineare Struktur verleihen, lösen die konzentrischen Kreise eine zyklische Bewegung aus.

### **Nur ein Weg**

ist möglich, doch dieser verläuft nicht geradlinig, sondern in einer rhythmischen Pendelbewegung, die den Suchenden ins Zentrum führt. Dabei verengt sich der Raum vom Rechteckkörper zur klaustrophobisch anmutenden Mitte, die auf der anderen Seite Intimität verspricht. Dies verbindet die Arbeit von Achermann mit den Labyrinthen, die in die Böden der gotischen Kathedralen verlegt sind. Das bekannteste Beispiel ist das noch originale Labyrinth von

Chartres, das bis in die Gegenwart immer wieder Kulturschaffende zu einem schöpferischen Dialog zwingt, so etwa den Schweizer Musiker Paul Giger, dessen Geigenimprovisationen in Auseinandersetzung mit der Kathedrale von Chartres nicht nur vertont, sondern auch verfilmt wurden. Der Weg, der keine Entscheidungen offen lässt, und doch nur über riesige Umwege zum Ziel führt, wurde schon im Mittelalter als Metapher für den Lebensweg begriffen. Das Abschreiten der Figur wird zur Meditationsübung und haltet zum Nachdenken über die Gefahren und Geheimnisse des Daseins an.

### **Es verlockt, von Magie zu regen,**

um die Wirkung der Kreise in der Architektur und auf deren «Erforscher» sprachlich zu übermitteln. Schon seit Menschengedenken ziehen prähistorische Steinkreise Weltenbummler und Touristinnen in ihren Bann. Sie laden die Landschaft auf, grenzen einen Ort ein und sakralisieren ihn, obwohl wir heute keine Ahnung mehr haben, ob diese Plätze denn tatsächlich kultisch genutzt wurden, ob das Innen auf etwas Transzendentes hindeutete. Wie dem auch sei, Künstlerinnen und Künstler des 20. Jahrhunderts rückten mit eigenen Paraphrasen das Magische solcher Anlagen in den Vordergrund, Magie hier nicht verstanden als eine Methode, um den Lauf der Dinge zu beeinflussen, sondern schon fast als Synonym für eine unerklärliche Grundstimmung, die von vielen Personen ähnlich beschrieben wird. Ich denke da in erster Linie an Richard Long, der auf seinen einsamen Wanderungen Kreise gestaltet, entweder mit dem blossen Aufritzen der Erde oder mit der Setzung von Steinen. Ein intim persönliches Reagieren auf das Überwältigende der Landschaft, und davon kündeten einzig die in den Galerien ausgestellten Fotos. Warum gerade Kreise immer wieder mit Ritual, mit Kult, mit Geheimnisvollem assoziiert werden, diese Frage bleibt unbeantwortbar, es hängt wohl mit einer psychischen Disposition zusammen, das Durchdringen einer runden Umfriedung nicht alleine als eine Bewegung von Punkt A zu Punkt B zu erklären, sondern als eine zeichenhafte Visualisierung ansonsten nicht darstellbarer Überschreitungen aufzufassen, Überschreitungen, die den Lebensweg einschneidend verändern, die – obwohl zeitlich stark eingeschränkt – trotzdem den Einzelnen mehr prägen als all die eingeschliffenen Abläufe des Alltags. Achermann würde in der Interpretation seiner Werke sich nie so weit auf die



Äste hinauswagen, und vielleicht ist es auch eine Anmassung, seine räumlichen Arbeiten auf diese Weise mit Bedeutungen zu beschweren. Was in erster Linie zählt, ist die gestalterische Auseinandersetzung in einem klar determinierten räumlichen Gefüge und zwar mit der in langen Jahren erarbeiteten persönlichen künstlerischen Sprache. Gleichwohl nisten sich bei der Betrachtung und Begehung der Installationen von Achermann die Emotionen und die mit diesen Emotionen verknüpften kulturellen Motive und Symbole ein. Doch in diesem Kontext versagen Worte und Sätze, glücklicherweise!

Fabrizio Brentini