

WERNER CASTY

DER FELS
IN DER BRANDUNG

Zeichnungen



WERNER CASTY

DER FELS
IN DER BRANDUNG

WERKBUCH

Zeichnungen 2008–2019

TEXTE

Valérie Arato Salzer

Lucia A. Cavegn

Helga Peskoller

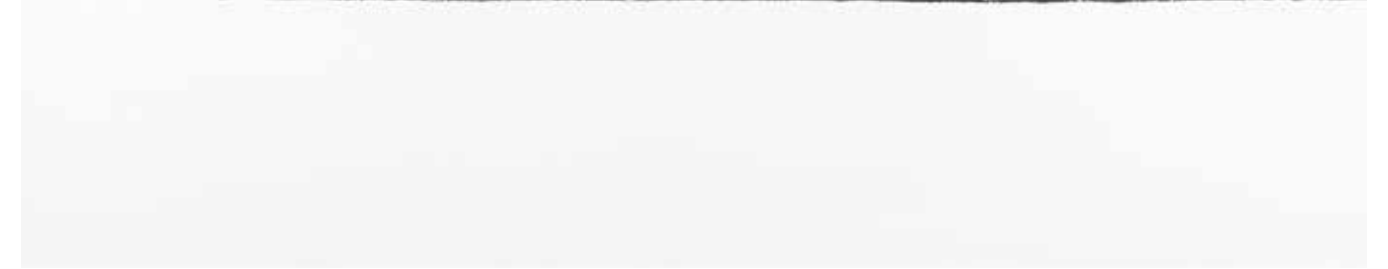
Tim Krohn

<i>Seite</i>	
5	Lago di Froda
9	Lai da Tuma
12	UNTERWEGS <i>Valérie Arato Salzer</i>
19	Engadiner Passagen
27	Grosses Geröll
31	Flecken
39	Julier
43	Restipass
47	NACHBILDER EINER NATUR, DIE VOR UNS LIEGT <i>Helga Peskoller</i>
63	Horizonte
67	Schnee von gestern
75	Ela
82	WELLEN <i>Tim Krohn</i>
91	Brandung
105	Salzwasser
109	Unterwasser
117	Horizonte
122	AUFZEICHNUNGEN <i>Lucia A. Cavegn</i>
129	Capo
135	Valle Bollero
138	Werkliste
142	Die Autorinnen, der Autor
144	Ausstellungsverzeichnis
146	Dank
147	Impressum

LAGO DI FRODA



LAI DA TUMA



UNTERWEGS

Valérie Arato Salzer

Das künstlerische Werk von Werner Casty ist eine Reise zu abgelegenen Felslandschaften, Gletschern, Bergseen, ewigem Schnee, in einheimische Wälder, zuletzt ans Meer und wieder zurück. Die stetige Auseinandersetzung mit der Natur und die Frage, wo der Mensch in Bezug auf diese so unterschiedlichen und in ihrem Detailreichtum beeindruckenden Ansichten steht, verbindet jede einzelne Zeichnung mit der anderen.

Am Anfang von Werner Castys künstlerischem Schaffen stand die Bildhauerei. Das überrascht nicht angesichts seiner Zeichnungen, aus denen er jeden einzelnen Stein, jeden Baum, jeden Grashalm herauszumeisseln scheint. Betrachtet man sie aus der Ferne,

ist man sich sicher, dass es sich um Fotografien in Schwarz-Weiss handelt. Aber wie bei den meisten seiner Werke zeichnet er mit Grafit, setzt akribisch einen Strich neben den anderen. Dennoch ist die Fotografie, die Werner Casty Inspiration und Vorlage zugleich ist, Teil des künstlerischen Prozesses und steht am Anfang jeder Zeichnung. Dabei interpretiert er die fotografische Vorlage sehr frei und sucht niemals nach der Kopie der Natur, sondern nach einer stimmigen Übersetzung des vor Ort Gesehenen und Erfahrenen.

Doch es ist gerade das fotorealistische Moment, das uns so fasziniert und das verdeutlicht, mit welcher Präzision und Detailversessenheit Casty Felsen, Gräser, Bäume, Schnee oder

Wasser festhält. Fast wissenschaftlich mutet die Auseinandersetzung an. Mitunter sind wir so nah dran, dass wir glauben, es mit abstrakten Bildkompositionen zu tun zu haben.

Stationen einer Reise

Seine Reise begann vor vielen Jahren und führte Werner Casty, im Bündnerland geboren und aufgewachsen, zuerst hoch hinauf in die Berge. In den kargen und menschenleeren Landschaften aus Stein fand Casty die Motive, für die man ihn bis heute kennt. Hatte er sich zu Beginn noch mehr oder weniger an die fotografische Vorlage und die real existierende Landschaft gehalten, wurde er zunehmend freier, mutiger. Anfangs waren es kleine Korrekturen, die er vornahm. Hat er hier einen Horizont verändert, da eine Leerstelle eingefügt. Mit der Zeit wurden die Eingriffe kühner. Wie beispielsweise in *Engadiner Passagen 2011* setzte er auch mal verschiedene Bergabschnitte und Panoramen aus einer Schweizer Alpenregion zu einer neuen Landschaft zusammen, indem er sie wiederholte und spiegelte. Damit erschuf er eine veränderte Realität. Dies ist uns beim Betrachten zumeist gar nicht bewusst, denn es sind keine fantastischen oder gar utopischen Welten. Ganz im Gegenteil wirken

diese imaginären Landschaften für uns so echt und natürlich, dass wir ihre Existenz nicht in Frage stellen.

Wie ein roter Faden ziehen sich Auslassungen und Leerstellen auf dem Zeichnungsgrund durch Castys gesamtes Werk. Zum Beispiel in der mehrteiligen Serie *Julier 2013*: Fünfzehn Zeichnungen sind zu einem Block zusammengefügt. Der Betrachter blickt aus der Ferne auf das verschneite Gebirge und nimmt sogleich die verschiedenen Ansichten des Passes wahr. Casty hat mit dem Grafit unterschiedlich intensive Spuren hinterlassen. Wie er es so häufig macht, belässt er den Grund weiss, beispielsweise dort, wo Schnee oder Himmel sind. Was bleibt, sind auch hier schon fast abstrakt anmutende Kompositionen und ein Destillat dessen, was auf der der Zeichnung zugrunde liegenden Fotografie des Berges zu sehen war.

Bei den Zeichnungen *Horizont 2015* stehen wir oben auf dem Grat des Berges. Akkurat hat Casty auf dem alten Druckpapier – das Papier ist leicht gelblich, der Rand bereits ausgefranst – einen Rahmen gezogen. Darin sind zahlreiche Felsbrocken aufeinandergestapelt. Es ist ein labiles Gleichgewicht und wir

fragen uns: Hält das oder kann die kleinste Erschütterung die Steine, und somit auch uns, ins Wanken oder gar zu Fall bringen? Gleichzeitig finden wir Halt im verlässlichen, statischen, ewigen Material des Steins. Auch hier ist das, was die Felsbrocken umgibt – also der eigentliche Horizont –, weiss belassen worden.

Die Unvergänglichkeit findet in einer nächsten Etappe von Werner Castys künstlerischer Reise ein vorläufiges Ende. Er hat den Berg verlassen und erkundet nun die Wälder des Engadins. Bei *Schnee von gestern 2015/16* ist alles in Veränderung begriffen. Ist es noch Winter oder kündigt sich bereits der Frühling an? Der Schnee ist nicht mehr weiss, changiert zwischen Grau, Hellbraun und Gelb. Unterstützt wird dieser Effekt durch das beige Kupferdruckpapier. Da und dort drückt Dreck durch den Schnee, bahnen sich Gräser, Äste und Sträucher ihren Weg und versperren uns den Blick. Das Blatt ist fast ganz ausgefüllt, die weiss belassenen Stellen werden weniger und kein Horizont ist mehr da, bei dem wir uns fragen, was wohl dahinter sein mag.

War es gerade noch die Beschäftigung mit dem Schnee, zieht es Werner Casty nun

weiter weg. Ans italienische Mittelmeer. Seit über zwanzig Jahren kehrt er immer wieder nach Elba zurück, besucht seine Freunde in Chiessi, einem Fischerdorf an der Westküste der Insel. Hier ist die Bildserie *Brandung 2016–2018* entstanden. Die Zeichnungen sind so naturgetreu, dass man geneigt ist, sie «Aufnahmen» zu nennen.

Wir glauben, das Tosen und Brausen des Meeres, die Gewalt und Wucht zu hören, mit der die Brandung auf die Felsen prallt und dort bricht. Überall Wasser. Die Gischt spritzt und wir riechen das Salz in der Luft. Konnten wir noch kurze Zeit zuvor in kontemplativer Ruhe dem Schnee beim Schmelzen zuschauen und standen beobachtend abseits, befinden wir uns nun mittendrin, müssen achtsam sein, von den gewaltigen Wellen nicht mitgerissen zu werden. Nicht nur der Aggregatzustand des Wassers hat sich verändert, sondern auch das Tempo und die Geräuschkulisse, die wir beim Betrachten unweigerlich mitdenken. Hier ist alles in Auflösung begriffen, der Bruchteil eines Augenblicks festgehalten, der im nächsten Moment schon eine neue Ansicht hervorbringen wird. Wir sind nun so nah dran, dass sich uns ein Bild von nie da gewesener Abstraktion präsentiert.



Julier



Schnee von gestern



Brandung

Die Serie von kleinen Bildern mit dem Titel *Unterwasser 2017/18* kommt ruhiger und sanfter daher. Sie transportiert eine andere Stimmung, zu der auch die grünliche Farbe des Untergrunds beiträgt. Die der Zeichnung zugrunde liegende Fotografie wurde in rund 4 bis 5 Metern Tiefe aufgenommen. Oben scheint die Sonne, das Wasser ist klar und gibt den Blick auf den Meeresgrund frei. Wir können uns nun viel Zeit lassen, diesen eingehend zu studieren, und vertiefen uns in die natürliche Symbiose aus Wasser, Pflanzen und Stein. Dem Wasser kann man keine Grenzen setzen, seine Kraft nicht zügeln. Wie viele der Bilder bleiben auch diese ungerahmt, die Zeichnung ufert aus.

Auflösung im Licht

In seinen neuesten Arbeiten *Capo 2018/19* und *Waldboden 2018/19* wendet sich Werner Casty von der Auseinandersetzung mit Wasser ab. Es ziehe ihn wieder hinauf in die Vertrautheit der Berge, sagt er. Aber immer, wenn man von einer langen und weiten Reise zurückkehrt, ist man verändert und der Blick ein anderer. Die intensive Beschäftigung mit dem Wasser zeigt ihre Spuren. War es dort noch die Auflösung im Gegenstand, erkennen wir

jetzt die Auflösung des Motivs im Licht. Die Zeichnungen kommen heller, fast schon überbelichtet daher. Die Motive werden zusehends durchlässiger, als ob mit dem Weichzeichner der Kontrast verringert worden wäre. Die in allen Zeichnungen präsenten Auslassungen und Leerstellen werden neu durch Licht geformt. Wusste Casty zuvor um die Beschaffenheit des Materials, ist es jetzt eine Ahnung. Licht kann man schliesslich nicht berühren und nicht in Händen halten.

Unser Auge erkennt, was das Bild darstellt – Äste, Zweige, Blätter, Gräser, Felsen –, aber die Qualität ist eine andere. Durch die Auflösung, die Überbelichtung des Motivs wird die abstrakte Wirkung verstärkt. Diese starke Hinwendung zum Licht und zur Abstraktion schlägt sich in einer Unschärfe nieder, die die neuesten Werke von Casty auszeichnet. Von ihnen geht eine flüchtige, fast schon transzendente Wirkung aus, die nichts mehr gemein hat mit der Wucht der vorangegangenen Wasserbilder. Sie sind leise, voller Poesie und Melancholie.

Was bedeutet dies für Werner Castys Reise?
An welche Orte wird sie ihn weiter führen?



Engadiner Passagen

Oder ist es womöglich so, dass der Ort zunehmend an Bedeutung verliert, je mehr er an Greifbarkeit einbüsst?

Auch wenn Casty in Wetzikon im Zürcher Oberland sein Zuhause hat, ist er ein Reisender, der, wenn er nicht physisch auf der Reise ist, im Kopf weiterreist und nie stehen bleibt. Immer unterwegs zu sein, mit Neugierde und Offenheit zu schauen, was da ist, und es festzuhalten, macht Werner Casty als Künstler, aber auch als Menschen aus. /

ENGADINER PASSAGEN







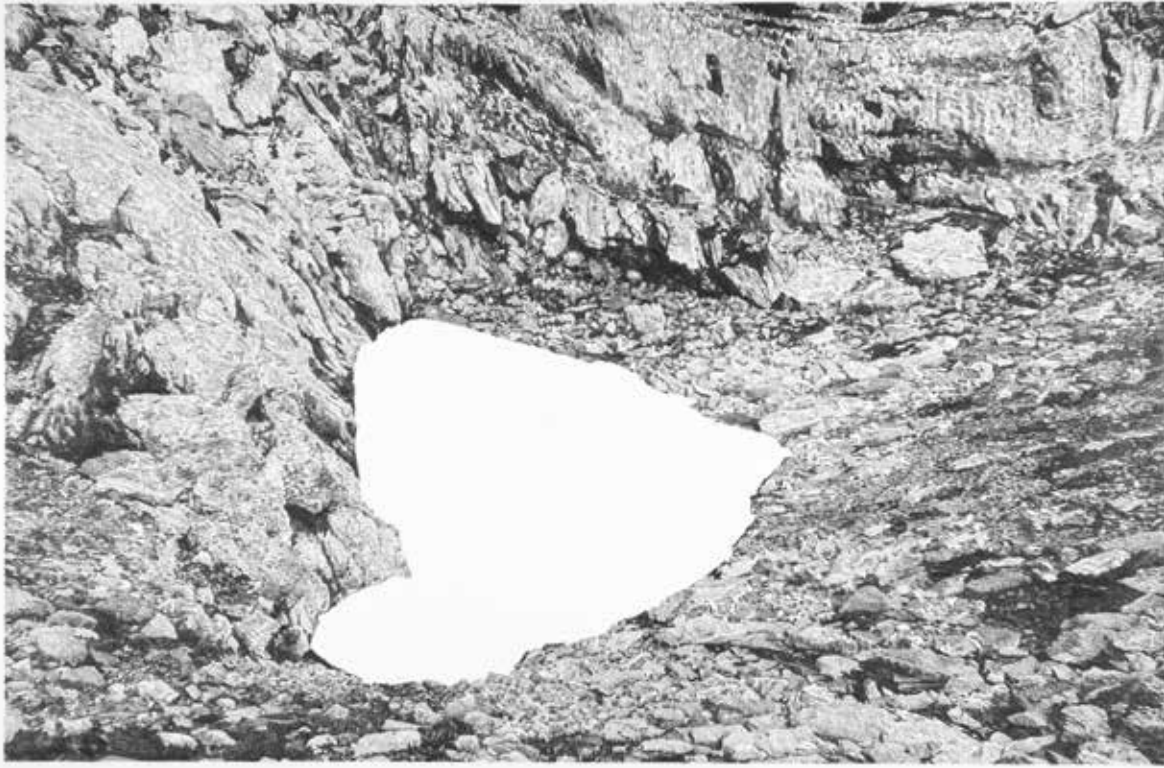
GROSSES GERÖLL



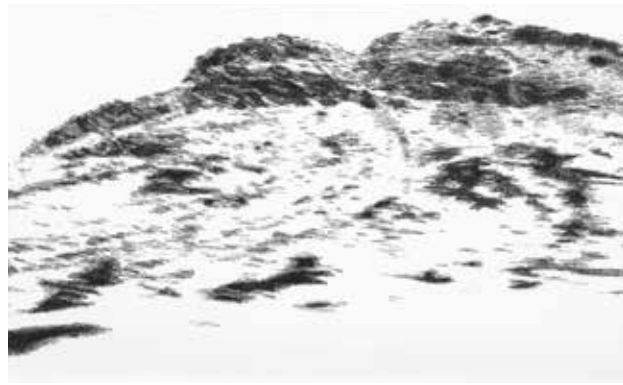
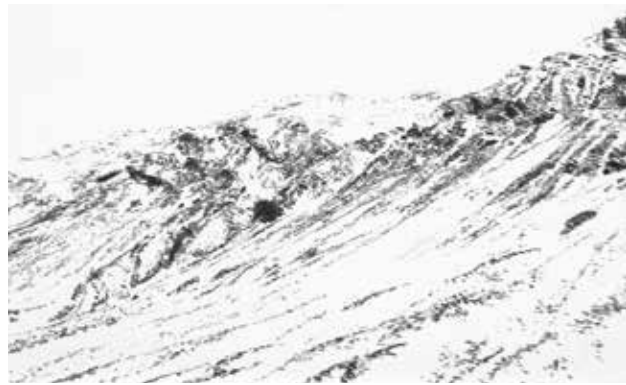
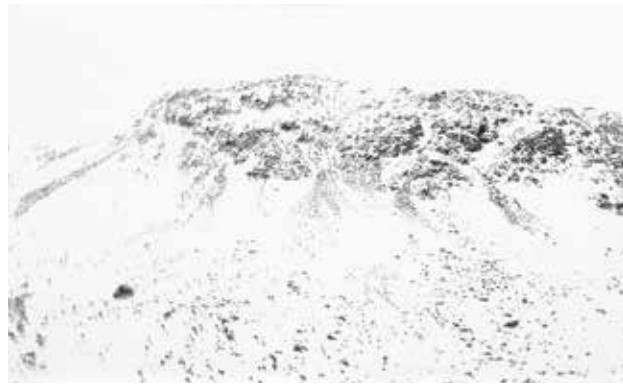
FLECKEN 1-7







JULIER



RESTIPASS



NACHBILDER EINER NATUR, DIE VOR UNS LIEGT

Helga Peskoller

Man könnte einen Beitrag für Werner Casty in der Mittelsteinzeit anheben lassen. Zwischen der letzten Eiszeit und dem Beginn des Holozäns als jüngsten Abschnitts der Erdgeschichte haben sich die Lebensbedingungen gravierend geändert. Im 10. Jahrtausend vor unserer Zeitrechnung begann sich die mächtige Eisdecke zurückzuziehen, Mitteleuropa wurde wieder bewaldet, die Jagd auf das Grosswild der Kältesteppe verlagerte sich auf das Standwild in den Wäldern, der Fischfang nahm zu und das Sammeln von Pflanzen, Beeren oder Pilzen übernahmen – wie das immer schon der Fall gewesen war – Frauen, Kinder und alte Stammesmitglieder, um beständig zum Lebensunterhalt beizutragen und Sozialität, Gemeinschaft zu bilden.

In diese prähistorische Zeit fällt der Wandel vom Nomadentum zur Sesshaftigkeit mit Ackerbau und Viehhaltung; zudem tauchen erste Hinweise auf, dass in Norditalien in Gebrauch gewesen sein musste, was in Asien – trotz seiner der Schrift sehr früh kundigen Kulturen wie China – offenbar keine Rolle gespielt hatte.

Das gibt Rätsel auf, handelt es sich dabei doch um ein häufig vorkommendes Material aus der Mineralklasse der «Elemente» mit der Raumgruppen-Nr. 194, das sich durch eine hexagonale Gitterstruktur auszeichnet, die aus zwei polytypen Schichten besteht, was leichte Spaltbarkeit, gute Schmiermitteleigenschaften und eine fast metallische Leitfähigkeit bedeutet.

So fanden diese undurchsichtigen Kristalle in der Jungsteinzeit als Färbemittel Verwendung, man gab sie auch den Toten in die Gräber mit. Später, in der Eisenzeit – mit dem Schweizer Fundort La Tène am Neuenburgersee –, finden sie sich dann an Gefässen, vor allem Kochtöpfen wieder, um diese feuerfest zu machen.

Heute ist Kohlenstoff in Reinform in jedem Schreibwarengeschäft zu haben. In der Regel nimmt er die Form eines Stiftes an, «Bleistift» genannt. Was jedoch in die Irre führt, denn weder ist er aus Blei noch schwer wie dieses und auch sonst nicht trostlos oder bedrückend, sondern er verdankt seine Bezeichnung einer Überlebenskunst. Im 16. Jahrhundert entdeckte man nämlich in England grosse Vorkommen von Grafit, hielt sie aber fälschlicherweise für eine Form des Bleiglanzes (Plumbago).

Selbst als vor exakt 241 Jahren, 1779, der rüh- rige Apotheker und Chemiker Carl Wilhelm Scheele den Nachweis erbrachte, dass dort reiner Kohlenstoff vorkommt, und wenig später der streitbare Mineraloge Abraham Gottlob Werner diesen «Graphit» taufte, änderte sich bis zum heutigen Tag nichts mehr am Sieges- zug des Bleistifts.

Ursprünglich, von seiner Wortgeschichte her, stossen wir im Altgriechischen auf «graphein», was so viel wie «schreiben» heisst und darauf verweist, dass Grafit auf Papier oder anderen rauen Oberflächen durch die Abreibung der einzelnen Blättchen eine graue Ablagerung hinterlässt. Diesen Abrieb kennt man vom Schreiben und Zeichnen aus der Schulzeit. Der Bleistift, veraltet Reiss- oder Wasserblei, stieg zum Schutzpatron des blutigen Anfängers auf, weil er im Team mit dem Radiergummi Fehler rasch verzieh und fallweise sogar einen spielerischen, experimentellen Umgang mit diesen Kulturtechniken erlaubte.

Grafit, so könnte man resümieren, ist ein gutes Schreib- und Zeichenmaterial, aber auch – erinnert sei an das Ausfuhrverbot nach Frankreich und England während der Napoleonischen Kriege zu Beginn des 19. Jahrhunderts – ein perfektes Material für Gussformen und Kanonenkugeln.

Das heisst, mit Grafit ist nicht zu spassen, und es heisst, dass Bleistifte Überlebenskünstler, weil Nutzniesser einer historischen Fehlein- schätzung sind. So gesehen ist das Leichte ohne das Schwere nicht zu haben und umgekehrt.

Oder anders gesagt: Werner Castys Zeichnungen sind dem federleichten reinen Kohlestaub zu verdanken, aber was sie primär zum Gegenstand haben, wiegt schwer, so schwer, dass es wegen der Materialität nicht zu überbieten ist. Mit einer einfachen Methode versetzt uns die Natur in Erstaunen. Sie arbeitet im Grossformat und Grossformen der festen Oberfläche sind Gebirge. Aber der Berg entkommt, ohne dass er sich rührt, was ein Problem des Denkens weniger für das Malen, Zeichnen oder Fotografieren ist. (Aber sicher bin ich mir da nicht.)

Berge, Felsen, Steine, Schotter ...

Nun sind wir angekommen, angekommen in einer Welt, die sonderbarer nicht sein könnte, weil augenscheinlich real, zugleich aber dermassen unreal, dass man sich nimmer auskennt: Wo befinde ich mich? Was steht mir gegenüber? Worauf ist Verlass? Was geschieht mit dem Blick? Ist das Fotografie? Eine Zeichnung? Ein Bild?

Zweifellos grundlegende Fragen, in die man da schlagartig verwickelt wird. Fangen wir hinten an: Was ist ein Bild? Darauf gab Hans Blumenberg in seinem Buch «Schiffbruch

mit Zuschauer» Antwort, wenn er schreibt, dass in den Bildern überliefert ist, was sich der Anstrengung des Begriffs entzieht: der Blick aufs Ganze von Wirklichkeit, Welt, Leben und Geschichte. Auch wenn auf Gleichnisse und Metaphern Bezug genommen wird, müsste eine Übertragung auf «echte» Bilder möglich sein. Zumal die Metapher, so der Autor weiter, sowohl den Umriss eines Ganzen von vielen Bedingungen und Möglichkeiten als auch die Grenzwerte des nahezu Unmöglichen gibt.

Inkurs: Wenn Geben ein reziproker Vorgang ist und die Gabe im Sinne der klassischen Gabentheorie als Geschenk aufgefasst wird, das zur Annahme verpflichtet, wie verhält es sich dann aber mit dem Geben, Annehmen und Weitergeben von Geschenken, die wir durch die Natur erhalten? Einfach so, weil sie da ist, mit Farben und in Ausprägungen, die das menschliche Fassungsvermögen übersteigen oder unterschreiten. Man denke an die Grösse und Mächtigkeit der Berge, die Weite und Bewegtheit von Meeren, das Kleine und die Winzigkeit eines Insekts, Wassertröpfleins oder Grafitstaubs. All das rührt an Grenzen unserer sinnlichen Wahrnehmung und der Fähigkeit, vernünftig einzuordnen,

was sich der Sehgewohnheit widersetzt und sprachlos macht.

Man muss es mit den Sinnen und der Sprache nicht so weit treiben, bis nichts mehr übrigbleibt, was auch Folgen für die Bilder, das Bildermachen hätte, daher empfiehlt sich ausnahmsweise Mässigung, um weiterhin der Frage folgen zu können, die sich insgeheim durch diesen Beitrag zieht und der Kunsthistoriker und Philosoph Gottfried Boehm auf den Punkt brachte: «Lässt sich die Frage nach dem Bild auf dem Umweg der Sprache klären?»

Die Spur, die nun aufzunehmen wäre, könnte komplizierter kaum sein, wie sie nach einer gemeinsamen semiotischen Basis der verschiedensten kulturellen Ausdrucksformen sucht, eine Debatte, die seit längerem schon wiederkehrt und Boehm in vier Punkten wiedergibt: 1) Die Metapher wird wegen ihrer Vieldeutigkeit zum Beispiel in der analytischen Sprachtheorie als Anomalie begriffen, der nicht Herr zu werden ist; 2) die Rhetorik nützt sie, um über die affektive Wirkung einer Rede herauszufinden, wie Teilhabe der Hörer*innen herbeizuführen ist; 3) in der Ästhetik und Poetik

fungiert sie als Paradigma, weil man in der Metapher eine Struktur erkennt, die Kunstwerken innewohnt; und in 4) archäologischer Perspektive lässt sich die Geschichte des Denkens als Prozess einer «verblichenen Mythologie» des Vergessens jener Bilder lesen, die im Laufe der Zeit zu Kategorien und Begriffen konventionalisiert wurden.

Worin, um knapp zu bleiben, besteht nun die Quintessenz? Im Kontrast. Er charakterisiert die Metapher und das lässt sich gewiss auch auf das Bild übertragen. Mit Kontrast ist hier die Unterbrechung einer gleichmässigen Anordnung gemeint, und mag sie – wie bei Casty – auch noch so diskret sein. Umso mehr tritt die Unterbrechung in Form allerfeinster Unterschiede zum Beispiel in der Farbe Grau, in der Helligkeit, im Verhältnis von Tiefe und Fläche hervor. Das gilt für die Einzelphänomene genauso wie für die Bedingungen des Mediums selbst.

Wie war das nochmals mit der Metapher? Sie weist Kontraste, Brüche und unüberbrückbare geistige Sprünge als Resultat einer inneren Differenz auf und wird dennoch als eine einzige Sinngrösse erfahrbar. Warum ist dem so?

Was uns als Metapher und als Bild begegnet, beruht auf einem einzigen Grundkontrast und dieser besteht zwischen einer überschaubaren Gesamtfläche und Binnenereignissen. Mit diesem Verhältnis, anschauliches Ganzes vs. Einzelbestimmungen wie Farbe, Form, Figur usw., wird gearbeitet. Egal, ob mittels Sprache oder Bild, die Regeln sind veränderlich, geprägt von Stilen, Gattungsordnungen, Auftraggebern usw., und die Bilder, wie immer sie aussehen mögen, keine Sammelplätze für beliebige Details, sondern auch Sinneinheiten.

Nun scheint die Basis für beide, den Zeichner und die Schreiberin, geschaffen zu sein, um sich ans Eingemachte zu wagen: Bezugnahmen auf konkrete Bilder. Ohne ihnen Gewalt anzutun. Das muss hinzugefügt werden und bedeutet Interpretationsabstinenz. Abstrakt ist das Ganze auch nicht angelegt, es wird einer Logik des Herzens – *ordre du cœur* – folgen, die an den Dingen Anteil nimmt und nicht aus einer inneren Distanz betrachtet.

Wegen der Freundschaft, die uns seit zwei Jahrzehnten verbindet und nicht verpflichtet, sondern aus freien Stücken gibt, was unterschiedlicher nicht sein könnte. (So erscheint es mir.)

Die Geschichte beginnt zu ebener Erde, mit den Schritten, genauer mit Gehen, nicht nur geradeaus. Das war Ende der 1990er Jahre. Am Berg kreuzte sich der erste Weg. Es war der «Hohe Kasten», im lokalen Dialekt «de Chaschte» und 1793 Meter über Meer im Alpstein, der zu den Appenzeller Alpen gehört. Kein grosser Berg also, mitnichten gefährlich, nicht einmal anstrengend, dennoch blieb er in meinem Gedächtnis. Nicht der Aussicht wegen, denn das Wetter war schlecht, es gab Regen und viel Nebel ringsum. Abends im Gasthaus unten im Tal kam Roman Signer und zeigte einen Film, in dem sein «Bergsturz» (1987) vorkam, und der Geruch dieser schwarzen Kohlen, die mittels Schnurzug und Verschlussmechanismus die Holzkonstruktion herunterdonnerten, hing mit einem Schlag im ganzen Raum. Ich weiss nicht mehr, ob es vor- oder nachher war, aber gleich ums Eck stand eine Kirche und dort traten die «Stimmhörner» auf mit einer Minieisenbahn, die ihre Kreise unter der Kuppel zog.

Einige Jahre später ging's in den Süden, das Ziel hiess Ginostra, aufgebrochen wurde mit der Fähre nachts von Neapel aus, und als wir frühmorgens auf den Stromboli zufuhren,

schien er zu schweben, so zart und hauchdünn wie Seidenpapier, ohne jede Schwere, glühte er von innen wie entrückt. Dann holten uns die Esel ab. Das Schiff war vor Anker gegangen, wir hatten viel Gepäck. Es musste versorgt werden. Das Häuschen stand zuoberst, der Pfad war eng und steil. Die Tiere hatten Mühe. Wir waren neun, acht Künstler*innen, eine Wissenschaftler*in für die Struktur. Am Ende sollte etwas herauskommen, bestenfalls ein Kochbuch. Die Sonne stand im Zenit im Hochsommer und bei ausgebrochenem Vulkan. Kein Ort, der Schutz bot vor dieser brütenden Hitze, selbst Eier brieten auf blossen Stein, trotzdem wurde gekocht, sogar über offenem Feuer und mehrmals am Tag gemäss Programm.

Zehn Jahre danach: St. Antönien im Prättigau. Es war die ganze Woche empfindlich kalt. Vierzehn Studierende aus Innsbruck, Du und ich in diesem merkwürdigen Haus mit lauter Verbotsschildern an den Türen und Wänden, ausserhalb des Dorfes auf einer Wiese gelegen, abgeschieden und mutterseelenallein. Kaum trat jemand ins Freie, um Material zu sammeln, wurde er unverzüglich verschluckt von einem Nebel, den man fast schneiden konnte.

Milchig-weiss und körperlich wie zu lange geschlagene Maibutter. Den Studierenden hat es gefallen, sie haben alles Mögliche zusammengetragen draussen im Wald, auf dem Feld und drunten im Friedhof. Namen, Daten, Kräuter, Blätter, Steine, Käse und Eier von der Bäuerin drüben am Schattenhang, der man ein Jahr später beim Heuen noch helfen sollte. Die aufgelesene Ware wurde verarbeitet, sorgfältig ausgelegt, mehrfach sortiert, getrocknet, verkocht, gestapelt, aufgestellt, aufgehängt und dokumentiert, einigermaßen nach Plan.

Ursprünglich wollten wir gehen, viel und weit; das Wetter, die Arbeit hielten uns zurück. Und so weiss ich bis heute nicht, was ein Zeichner sieht, wenn er geht und wandert. Wie blickt er in die Landschaft und wie schaut sie auf ihn zurück? Was erkennt er im Tier und das Tier in ihm? Wo bleibt er stehen, was zieht ihn an? Wofür holt er sein Werkzeug (Notizblock, Bleistift, Fotoapparat) hervor und wofür nicht? Welche Skizze fertigt sich beim Gehen in seinem Gedächtnis an? Warum weiss er, dass dies nun der richtige Zeitpunkt ist, um abzu drücken? Mit welchen Augen wird gesehen, was das Foto schliesslich zeigt? Fragen über Fragen, sie bleiben.

Exkurs: In seinem Buch «Walking Artists» zeigt der Theaterwissenschaftler Ralph Fischer, wie in den 1960er Jahren die performativen Künste diesen Prototyp menschlicher Fortbewegung – Gehen – für sich entdeckten. Er zeichnet bis hinein in die Gegenwart nach, wie die Auseinandersetzung mit dieser universellen Bewegungstechnik das künstlerische Formenvokabular einer radikalen Revision unterzogen hat. Damit ist auch die Hoffnung einer Neuverortung des Subjekts in einer veränderten soziokulturellen Wirklichkeit verbunden. Ein Beispiel: Der britische Konzeptkünstler Hamish Fulton (1946) ist ein Wanderer, kein Bergsteiger, das zu sagen, darauf legt er aus Respekt viel wert. Aber inspirieren habe er sich im Laufe der Jahre vom Bergsteigen lassen.*

Denn Alpinisten waren draussen im Wetter, auf den Felsen und im Eis, nicht drinnen in einem Atelier. Und so verlegt er sein «Atelier» ins Freie und trägt es fortan mit sich herum, was nicht kompliziert ist, weil auf den Körper und Rucksack beschränkt, der alles enthält, was zum Leben minimal nötig ist. Dabei will er eines: nicht zu viele Fussspuren hinterlassen. Die kommen später, nach Rückkehr von seinen zum Teil monatelangen Wanderungen (in den Alpen, in Japan, den USA, Chile usw.) und in völlig anderer Form:

Wandmalereien zum Beispiel in der British School in Rom:

PROFILO DELLE MONTAGNE DIECI GIORNI DI CAMMINO DIECI NOTTI IN TENDA DOLOMITI ITALIA MARZO 1993.

Jetzt könnte man noch viele andere nennen wie zum Beispiel Richard Long und Andy Goldsworthy, die Performance Art von Bruce Nauman und von Marina Abramovic, im Kontext der Situationistischen Internationale und des Postmodern Dance Yvonne Rainer und Trisha Brown sowie die Audio Walks der kanadischen Medienkünstlerin Janet Cardiff.

Würde allgemein nach dem Gemeinsamen gefragt, müsste wohl die genuin menschliche Fähigkeit zum «aufrechten Gang» genannt werden, die bereits der Philosophie des antiken Griechenlands zum Leitbild der Bestimmung des Menschen diente: Anthropos der Zweibeiner.

Welche Rolle spielt das Gehen auf zwei Beinen für den Künstler Casty? Gibt es Berührungspunkte zu den im Exkurs Genannten? Ja und nein. Er macht keine Performance, ist auch

kein Audio-, Video- oder Konzeptkünstler. Aber er geht vermutlich, wie er zeichnet: genau, gekonnt, ausdauernd. Er übt wie die anderen auch im Urakt des Gehens immer wieder aufs Neue dieses In-Beziehung-Treten zur Welt, zu sich und den anderen – am Modell der Natur (aber das kann nur wissen, wer ihn in- und auswendig kennt).

Jedenfalls spielt die Natur für ihn eine wichtige Rolle von Kindesbeinen an, und das geht so leicht auch nicht verloren. Gehen ist eine Kunstform, ein Entwurf für eine ästhetische Gegenkultur und eine Methode zur Erforschung performativer, medialer Räume – zur De- und zur Stabilisierung der in die Körper, Bewegungen und Räume eingelassenen Machtstrukturen und Weisen der Subjektivierung.

Gehen ist auch für Werner Casty Grundlage seiner künstlerischen Praktik und steht in Relation zum Wandel des Raumbegriffs innerhalb einer technisierten und mediatisierten soziokulturellen Lebenswirklichkeit mit der Beschleunigung der Fortbewegung und Expansion der Wahrnehmungs- und Kommunikationsmöglichkeiten.

Als wer man nach langen Wanderungen hervorgeht, ist nicht hinlänglich bekannt, anzunehmen, dass die Füße mehr wissen als der Kopf. Nach Wochen über Berg und Tal in Nepal die Notiz: «Wenn man dann endlich einmal mit dem Körper denkt, das Denken stiller und der Behälter leer geworden ist, kommt mit der Absenz der Gedanken die Angst, dass nach der Rückkehr die Gedanken ausbleiben, keiner davon mehr zu gebrauchen oder zu erinnern ist. Diese Angst ist weder unbegründet noch bodenlos, aber sie gestaltet sich schwieriger als Gehen, jetzt noch.»

Keiner hat meinen Gang.

Raumwechsel: Ein eher kleiner dunkler Raum, den ein Lichtstrahl in Richtung einer mit Papier bespannten Wand durchschneidet, vor die ein Mann tritt und, etwas seitlich geneigt, um sein Gesicht vor dem grellen Licht zu schützen, mit einem Stift in der Hand diese nach vorne schiebt und mit leichten Druckbewegungen dem in Farbe projizierten Dia in Schwarz-Weiss antwortet in Form eines stummen Dialogs, der eine ungekannte Ruhe ausstrahlt, als wäre die Arbeit bereits getan.

So oder so ähnlich stelle ich mir die Arbeit im Atelier des Künstlers vor, der sich geduldig von der Schwere und Kraft der Materialität leiten lässt und weiss, dass Hand und Auge eins sind – Frucht jahrzehntelanger Übung.

Und er ist süchtig, süchtig nach Grafit. Sein Geruch, der Abrieb, die Modulationen, der Staub und die Unschärfen, all das ist ihm in vielen Nuancen bekannt. Es erinnert ihn an den Glanz, den Schiefer, die starke physische Präsenz von Steinen, und er weiss, wie sich das anfühlt.

Dunkle Bilder, hellere Bilder, überbelichtete Bilder, Bilder mit viel, mässigem und wenig Druck gearbeitet – nie aus einer Linie, immer aus der Fläche heraus, wegen der Plastizität.

Zeichnend malen, so könnte man sein Vorgehen zusammenfassen. Intime Berührungen, Hand und Grafit. Ein Liebesverhältnis.

Möglicherweise hat der Tastsinn die ästhetische Erfahrung erfunden. Jedenfalls spricht vieles dafür. Geht es nach dem vergleichenden Literaturwissenschaftler Nikolaus Langier, führt das Tasten in eine dichte Sphäre der

*Bilder schaffen Stimmungen, Stimmungen Bilder.
Zwei Beispiele:*



Flecken 6



Brandung 8

Modalität und Relation, die sich hierarchischen Ordnungen entzieht und Wahrnehmung betrifft, weil der Tastsinn nichts Bestimmtes ist, daher die Möglichkeit hat, alles zu sein, das heisst alle Empfindung und Wahrnehmung zu begleiten.

Als Hand und Haut, haptischem Zugriff und taktilem Erspüren kommt dem Tastsinn ein doppelter Modus zu, aktiv und passiv in einem, was ihn mit der Musse und der Liebe verbindet, die sich auch nicht erklären, lediglich gegenwärtigen lassen. Darin wird sichtbar, was entsteht, wenn man nichts begehrt und nichts zurückweist. Eine Ästhetik, der es weder um Wahrheit noch um Nutzen, auch nicht um das Gute, sondern um eine Art von spielerischer Gelassenheit geht, aus der heraus etwas Gestalt gewinnt, annimmt und wieder verliert, mitunter alles zur gleichen Zeit.

Werner Casty ist ein Sammler. Sein Materialfundus ist gross und derart mächtig angewachsen, dass er bisweilen zweifelt und sich fragt, ob es nicht Wichtigeres zu tun gäbe. Aber dann, ohne besonderen Grund, legt sich der Zweifel und stellt sich Gewissheit durch das Material ein, das ihn inspiriert, aufstört, hält

und trägt. Bis die alten Fragen erneut auftauchen: Warum kommt der Mensch nicht vor? Ist berechtigt, was ich zeichne? Ist das viele Archivieren legitim? Soll ich mich anderen Themen zuwenden?

Aber dann steht er wieder in seiner dunklen Kammer, lässt seine Hand wie von selbst über das angestrahlte Papier gleiten, dessen Format nicht festgelegt ist, und währenddessen legt sich nach und nach eine Schneefläche in die weite Mulde zwischen zwei beinahe schwarzen Felsen.

Möglichst nah am Wirklichen bleiben. Das ist, was er will. Radieren? Nein, das geht nicht, alles entsteht aus einem Guss.

Wenn es richtig ist, dass die Stimmung den Zufall anlockt, und zudem stimmt, dass sie innen mit aussen, Subjekt und Objekt in einem unsichtbaren Dazwischen miteinander verschränkt, dann ist man in Stimmungen – wegen der Fähigkeit wahrzunehmen und zu empfinden – immer schon eingetaucht, weil es sich um eine transindividuelle Erfahrung handelt, bei der man sich bereits von Beginn überschritten hat. Überschreiten ist hier in

dem Sinne gemeint, dass die harte Trennung einem porösen Übergang weicht, wodurch sich die verschiedenen Sphären berühren, vermischen, vermählen, zugunsten einer Sättigung der Seele.

Schotter hier, Mensch dort – Gischt dort, Mensch hier, das gilt also nicht mehr. Die Sache ist in Bewegung gekommen, der Blick kann sich nirgendwo festkrallen, auch wenn er's versucht. Weicht das Gestein zurück? Bricht die Gischt hervor? Ist es umgekehrt, beides richtig oder eines falsch? Warum sollte man Steinen näher als dem Wasser kommen?

Schwierige Fragen, dank der Erscheinungsvielfalt von Wasser und Gestein, aber auch der leiblichen Vollzüge und Erfahrungen, die Menschen mit beidem verbinden: Wasser trinken, Wäsche waschen, duschen, durch den Regen laufen, im See baden und im Meer schwimmen. Ähnliches beim Steinernen: Froh, nach einem langen Segeltörn festen Boden unter den Füßen zu haben, gut, sich beim Klettern im brüchigen Gelände nicht zu versteigen, beruhigend, Häuser auf stabilem Grund zu bewohnen oder Kindern beim Spielen mit Steinchen zusehen zu dürfen,

was im Übrigen an den Ursprung früher Rechenverfahren erinnert.

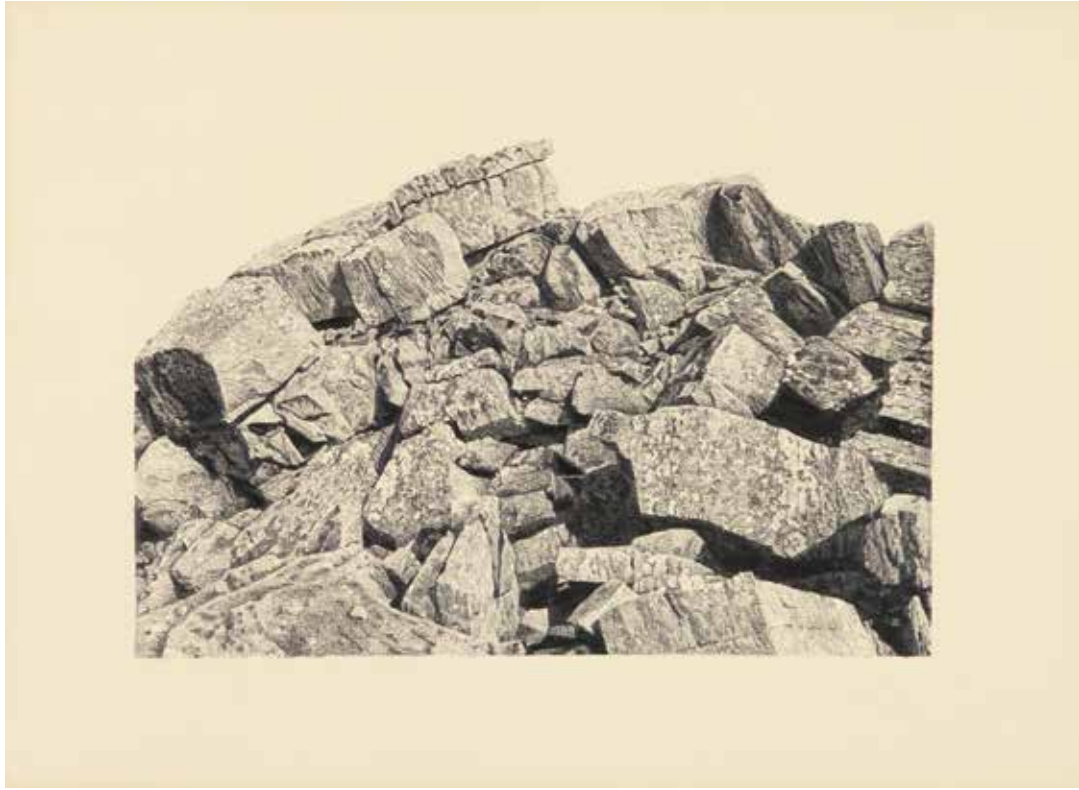
Natur- als Kulturgeschichte. Darüber berichten die Bilder auch, denn die Elemente – Feuer, Wasser, Erde, Luft – sind beides: gegeben und hervorgebracht. Sie sind das von Natur her Zusammenhaltende und das an Natur vom Menschen Zusammengehaltene, sprich das Gemässe, Gemessene, die umfassende Grenze und das (von uns) Begrenzte. Gleichzeitig ist die unvordenkliche, umgreifende Natur aber auch das schlechthin Unbestimmte, das heisst weder Bild noch Symbol, und musste als solches überhaupt erst hervorgebracht werden.

Die allerletzte Rückkehr zu den beiden Bildern, die nach der Natur, die vor uns liegt, entstanden sind. Nachbilder. Sie schenken sich Menschen nur durch Erfahrung und werden im Lichte derjenigen Bilder erinnert, die in ihnen zu arbeiten begonnen haben. Manche präzise, andere unscharf. Erzählen hilft! Es ruft – wie Zeichnen, Malen, Fotografieren – die Erinnerungen auf, gestaltet sie um und erzeugt ein Gemisch von Realität, Fiktion und Täuschung. Sie braucht es auch, das irritiert den Geist und befördert das Denken.

In Gemischen drückt sich Nähe aus, eine Freundschaft, die Sprache und Bild, Schreiben und Zeichnen verbindet, ohne den Kontrast zu tilgen, der sie einander so ähnlich wie verschiedenen macht.

Ein Abdruck mit offenem Ausgang. /

HORIZONTE 1-3



SCHNEE VON GESTERN 1-12







ELA 1-7







WELLEN

Tim Krohn

Zu seinem vierzigjährigen Jubiläum bei der Rhätischen Bahn erhielt Streckenwärter Bartholomäus Klaus eine einwöchige Reise nach Venedig geschenkt. Das geschah sehr unkompliziert, der Umschlag mit den Fahrkarten und dem Hotelvoucher lag eines Tages einfach in seinem Dienstfach. Im Umschlag steckte zudem eine vorgedruckte Glückwunschkarte: «Mit Dank zum Vierzigjährigen. Direktion RhB.»

Da Bartholomäus in seiner gesamte Dienstzeit von niemandem gehört hatte, der zu seinem Vierzigjährigen ein so grosszügiges Geschenk erhalten hätte, war er versucht, den Umschlag am Schalter abzugeben und darauf hinzuweisen, dass ein Versehen passiert sein mochte.

Nachdem er allerdings einen Nachmittag lang bei seinen Kaninchen darüber nachgedacht hatte, entschied er, still abzuwarten, ob sich jemand meldete. Stattdessen fand er auf seinem nächsten Dienstplan die betreffende Woche rot markiert und mit der Aufschrift «Jubiläumsreise» versehen. Das beseitigte seine Zweifel, und an einem diesig bewölkten Samstagmorgen im Juli, nachdem er die Kaninchen in die Obhut seiner Nachbarin gegeben hatte (die sie despektierlich «Eisenbahnerkühe» nannte), bestieg er den R1909 nach St. Moritz.

Die Reise klappte problemlos, obschon die Kollegen ihm eine ungewöhnliche Strecke gebucht hatten, via Chiavenna und Colico. Im Bus auf dem Malojapass und durchs Bergell hinab wurde ihm übel, aber sobald er wieder Schienen unter sich hatte, erholte er sich.

Mit bemerkenswert wenig Verspätung erreichte er Venedig. Und wurde unverhofft von einer heftigen Krise gepackt. Die Farbumstellung der RhB anlässlich ihres hundertsten Geburtstags von dezemtem Feldgrün auf Signalrot 1989 war ein

Schock gewesen, der ihn einige Wochen lang um den Schlaf gebracht hatte, doch er war noch jung gewesen und hatte sich wieder aufgerafft. Auch der Tod der Mutter, mit der er bis zu seinem dreiundvierzigsten Lebensjahr zusammengelebt hatte, hinterliess einen tiefen Einschnitt.

Die Erfahrung dieser Stadt war weder Schock noch Einschnitt, sie war viel grundlegender, ein Beben, das alles bis anhin Feste in Frage stellte, ein Felsrutsch. Bartholomäus' Welt geriet ins Wanken.

Fast die ganzen vierzig Jahre bei der RhB nämlich war er auf Gleisen unterwegs gewesen, die letzten achtundzwanzig immer auf der Albulastrecke. Jeden Tag hatte er 5 Kilometer abgesritten, im exakt bemessenen 60-Zentimeter-Gang von Schwelle zu Schwelle, um Schraubenmutter, Gleisweichen, Tunnelwände zu kontrollieren.

Selbst in seinen Träumen ging er jene Strecke ab (manchmal hielt er auch Zwiesprache mit seinen Kaninchen oder stritt mit seiner toten Mutter).

Und ob er nun schlief oder wachte: Jede dieser Streckenwanderungen war für Bartholomäus ein Abenteuer. Weil alles sich permanent verschob, veränderte, weil alles lebte. Die Gleistrasse, die Böschungen und Felswände links und rechts, die in den Berg geschlagenen Tunnelwölbungen und Spritzbetonbefestigungen, Leitungsrohre, Notportale, der Himmel, die Wolken, Schnee und Wind waren für ihn so beredt, dass ihm selbst in der Einsamkeit des Val Bever oft die Ohren dröhnten.

Aus jeder Kleinigkeit las er ganz wesentliche, ja existenzielle Botschaften, aus dem Kondenswasser entlang der Leitungen, der Farbe der Rinnsale im Tunnel und draussen der Elastizität von Gräsern und Ästen, aus Hirsch- und Fledermauslosung, Flugrostbildungen oder der Mürbheit des Gesteins. Er wusste, bei welchem Mondstand das Eis an der Tunneldecke wuchs und drohte, das Zugdach zu verletzen (dann schlug er es ab), er wusste, wann es schrumpfte. Bei Regenfällen wusste er den Tag voraus, an welchem die eichenen Bahnschwellen sich dehnten, verwarfen und zu Spannungen im Gleisbereich

führten, die eine Weiche blockierten. Selbst oberhalb der Böschung die Steinstrukturen, die Schichtungen, Verwerfungen, Risse und Auswaschungen im Fels sah er nicht als starre Gebilde, sondern als hochsensible Systeme, die in der Weise, wie sich darin die Luft verding, das Licht, der Nebel, ihm Auskunft über Dinge gaben, die so feinstofflich waren, dass er dafür keine Worte kannte.

Venedig war demgegenüber brachial. Die Fülle, der Lärm, die Hitze und das Stickige. Dazu kam, dass die Wege und Brücken sich Bartholomäus' 60-Zentimeter-Gang völlig widersetzten und er sich die Zehen wund schlug. Er wagte sich nicht aufs Schiff, zu Fuss verlief er sich andauernd und fand erst in der Abenddämmerung sein Hotel – von dröhnenden Kopfschmerzen geplagt, da er aus Sparsamkeit unterwegs nichts zu essen und zu trinken gekauft und nur aus seinem Proviantrucksack gelebt hatte, wie er es auch auf den Kontrollmärschen tat, aus einer verbeulten blechernen Lunchbox und einem seit Jahr und Tag neu mit Leitungswasser aufgefüllten Rhazünser-Fläschlein.

Am kommenden Tag traute er sich gar nicht erst aus dem Zimmer, so erschlagend fand er die Stadt. Erst gegen Abend zwang ihn der Hunger hinaus (seit dem Frühstück hatte er nichts gegessen, und das hatte aus einer abgepackten Brioche und einer Tasse Anrührkaffee bestanden).

Wieder irrte er lange umher, bis er einen winzigen Supermarkt entdeckte, der sieben Tage die Woche und bis in die Nacht geöffnet hatte. Dort kaufte er ein, was er kannte: Zwieback, Dosengemüse und Thunfisch in Öl.

Es war Nacht, als er aus dem Laden auf den Platz trat. Die Gassen, Pfade und Brücken waren kaum noch bevölkert. Endlich herrschte genügend Leere, dass Bartholomäus sich nicht mehr nur retten wollte, sondern auch wieder schauen konnte und kleine Dinge sah, die ihn erfreuten: zwei Fische im Kanal, weisse Blumen auf einem Fenstersims, die der Sommerhitze trotzten, Dellen in den ausgetretenen Marmorplatten, die so weich und so geschmeidig schienen, dass er nicht anders konnte, als niederzuknien und sie zu berühren.

Anderntags wagte Bartholomäus sich in aller Frühe auf einen Spaziergang und gelangte dabei an den grosszügigen Canale della Giudecca, der Quai war breit und leer und bot gut Platz für 60-Zentimeter-Schritte. Er spazierte etwas auf und ab, dann setzte er sich auf einen der salzzerfressenen Polder an der Quaikante und beobachtete so lange die Nachen, Bötchen, Vaporetti und Lastschiffe, bis er glaubte, das unsichtbare Netz von Fahrrinnen und Kurslinien durchschaut zu haben. Dann kehrte er zurück in sein Zimmer, ass auf der Bettkante sitzend zu Abend und träumte, nachdem er zu Bett gegangen war, seine Kaninchen hätten Möwenköpfe. Sie waren ihnen nicht am Hals festgewachsen, sondern steckten an Stäbchen, wie er Touristen sie für ihre Handykameras hatte benützen sehen.

Am Dienstag kehrte er an den Canale della Giudecca zurück und wagte sich bis an sein westliches Ende: Dort lag, streng abgeriegelt, eine Zoll- oder Quarantänestation. Das zwang ihn zur Umkehr, gleich darauf entdeckte er einen zweiten, sehr viel hübscheren Supermarkt. In einem Anflug von

Leichtsinn kaufte er nicht mehr nur, was er sonst ass, nämlich Bohnen, Mais und Karotten, sondern Artischockenböden im Glas, dazu Südtiroler Joghurt.

Als er den klimatisierten Laden verliess, war es drei Minuten vor zehn. Das Licht war noch morgendlich blass und wollte nicht zur schwülen Hitze passen, die sich nie verlor. Auf der anderen Seite des Kanals erhob sich ein massiges Backsteingebäude mit der Aufschrift «Stucky», vermutlich eine stillgelegte Fabrik. Einen Stucky hatte Bartholomäus in seiner Dienstzeit im Verkehrs- und Transportbataillon 1 der Schweizer Armee kennengelernt, einen gar nicht üblen Berner Kommandanten. Die Erinnerung färbte ab, plötzlich schien ihm dieses Venedig gar nicht mehr so übel. Er setzte sich abermals auf einen Polder und wärmte sich eine Weile am freundlichen Anblick der alten Fassade.

Dann bemerkte er eine Möwe, die auf einem von zwei eng nebeneinander aus dem Kanal aufragenden Holzpählen sass, an denen wohl Schiffe vertäut wurden, und die wie er die Gegend musterte. Er nickte

ihr höflich zu. Zu gern hätte er gewusst, was sie sah, worauf ihr einheimischer Vogelblick gerichtet war, und er versuchte, mit ihren Augen zu schauen. Zuerst sah er empor in den blassblauen Himmel, dann zu Boden, auf einen Einschnitt in der Quaikante, in dem eine Steintreppe über vielleicht vier, fünf Stufen direkt ins Wasser führte. Gerade musste Ebbe herrschen, denn die unteren Stufen waren dicht mit Algen oder Schlamm überwachsen und ragten dennoch über den Wasserspiegel, die eine deutlich, die andere knapp.

Die untere wurde alle paar Sekunden von einer Welle überspült, dazu brauchte nicht einmal ein Boot vorbeizufahren, die obere nur alle naslang, wenn sich auf den nächstgelegenen Fahrrinnen der Verkehr ballte. Dann wogten die Algen, doch nur halbherzig, denn gleichzeitig bremste sie das eigene Gewicht, da sie noch immer zur Hälfte aus dem Wasser ragten oder allenfalls mit dem ersten Wellenkamm zur Gänze überflutet wurden, danach sackte der Wasserstand schon wieder ab und riss nur an den Pflanzenfüssen. Daraus entstand eine schleppende, fast wollüstige

Bewegung, die Bartholomäus so gut gefiel, dass er sich nicht überwinden konnte, aufzustehen und weiterzugehen.

Mit den Stunden stieg der Wasserspiegel, die Pflanzen der unteren Stufe wehten aus der Tiefe empor wie die Locken einer Meerjungfrau, darüber kräuselte sich die Gischt. Bis zum Abend erkannte Bartholomäus zahlreiche Wellenarten, in enger Folge und in weiter, ungeordnet als Kabbelwasser und rollende, von denen oft mehrere aus verschiedenen Himmelsrichtungen kamen und scheinbar widerstandslos durcheinander hindurchzogen – etwa so, wie man zwei Fotonegative aufeinanderlegen und gegeneinander verschieben kann, ohne dass sich die einzelnen Bilder verändern. Andere lappten, schaukelten sich gegenseitig auf, oder eine brach sich an der anderen.

An dieser Stelle am Canale della Giudecca, vor dem Haus, in dem ein gewisser Luigi Nono einige Jahre verbracht hatte, liess Bartholomäus die ganzen übrigen Ferien verstreichen. Nur zum Schlafen kehrte er in sein Hotel zurück.

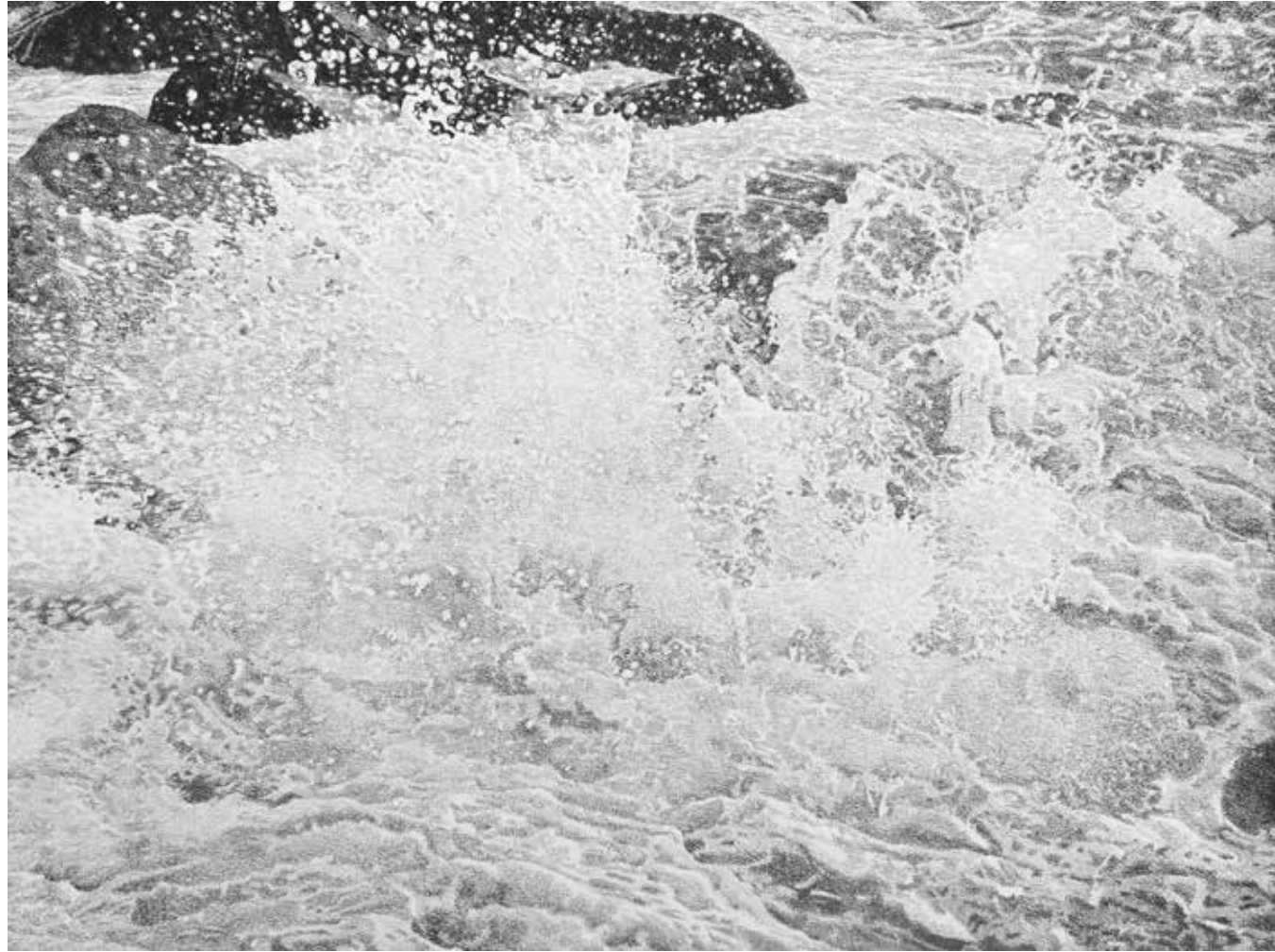
Dort träumte er in der letzten Nacht, wie die Brandung des offenen Meers sich an rohen, wilden Steinen brach. Am anderen Morgen, als er den Zug nach Mailand bestieg, freute er sich zwar unbändig wie ein Hündchen darauf, bald die altgeliebten Felsverwerfungen und Klüfte des Albula-massivs wiederzusehen. Doch der Traum hatte Spuren hinterlassen, und so fühlte er zugleich – auch diese zwei Gefühle rollten quasi durcheinander hindurch, ohne sich zu beeinträchtigen – eine regelrechte Not, dachte er daran, wie jene Felsverwerfungen und diese Meeresflut in ihrem Ursprung ein und dieselbe Welt geteilt hatten, und nun waren sie so unüberbrückbar voneinander getrennt. /

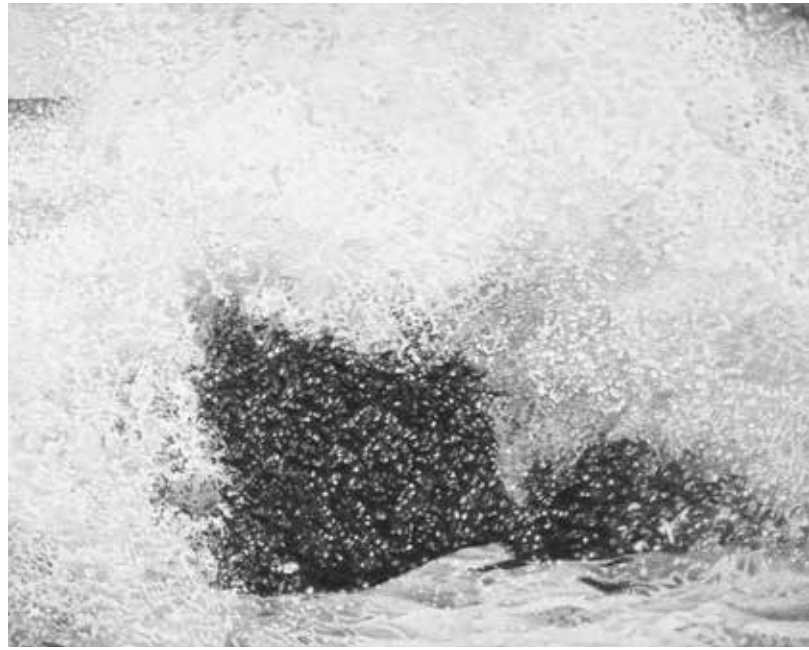
BRANDUNG 1-10

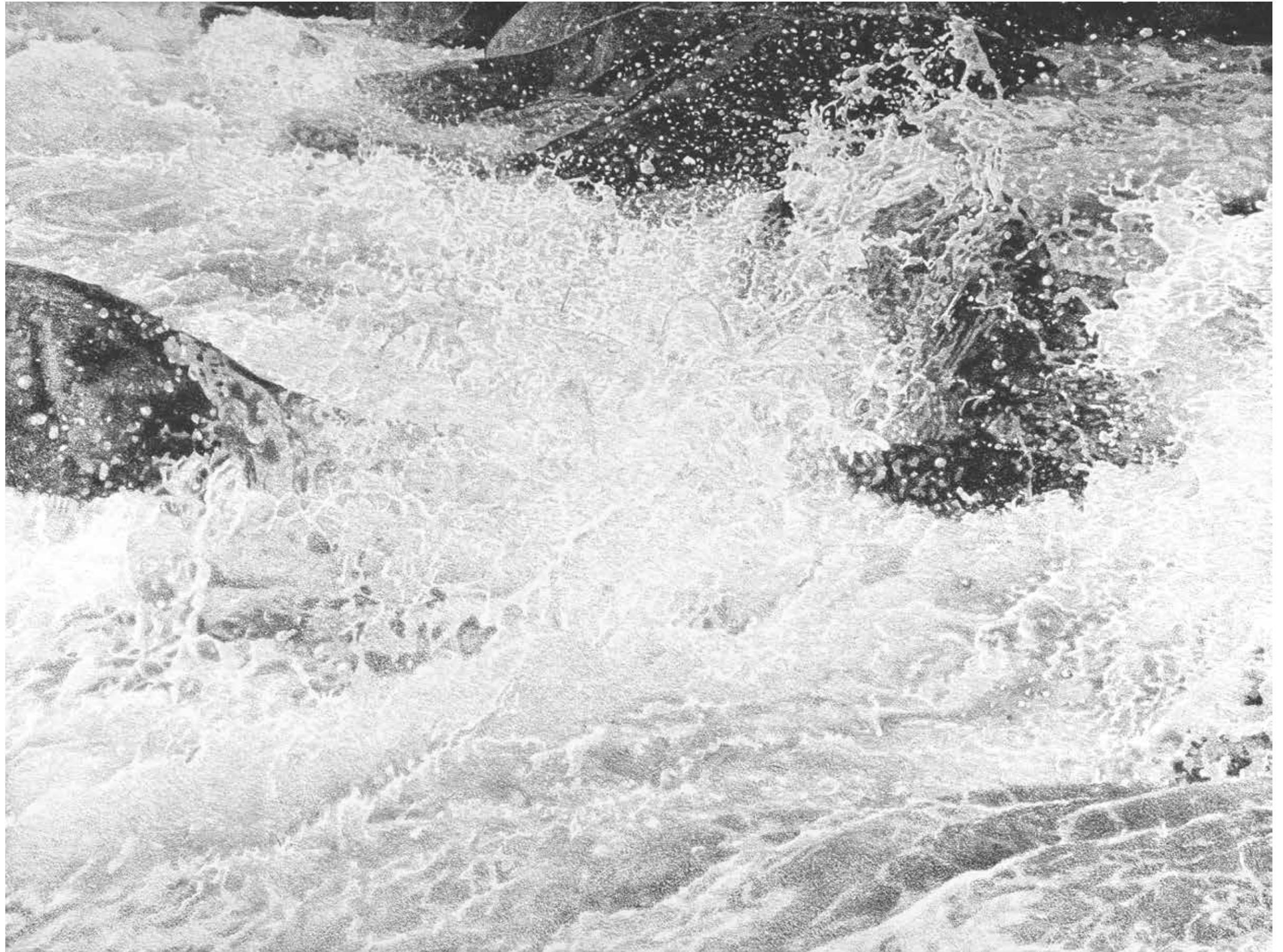








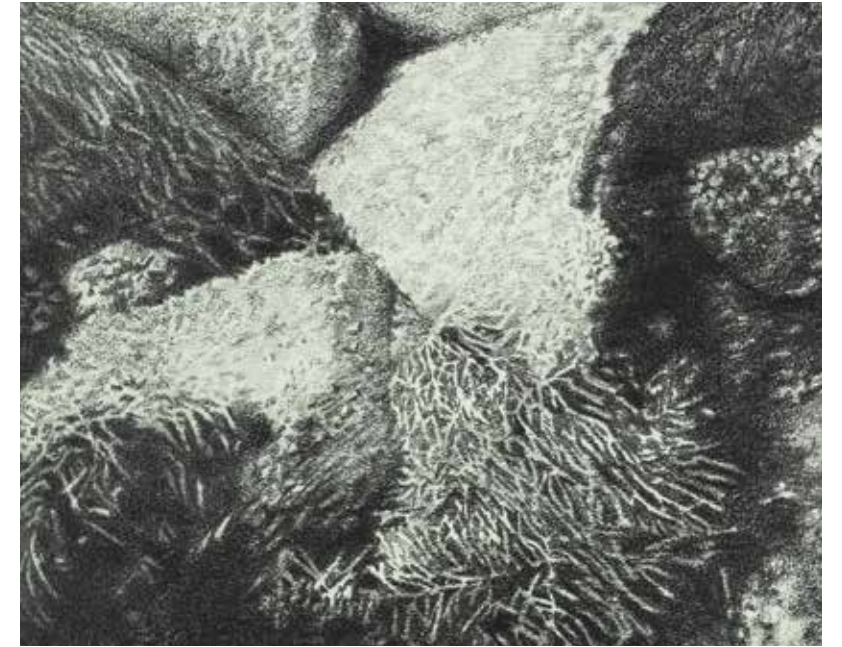
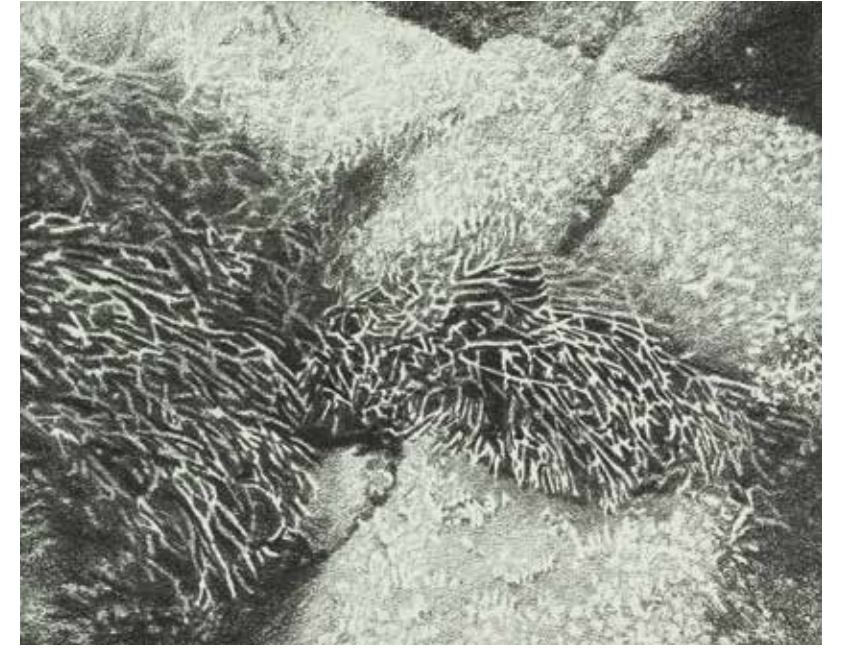
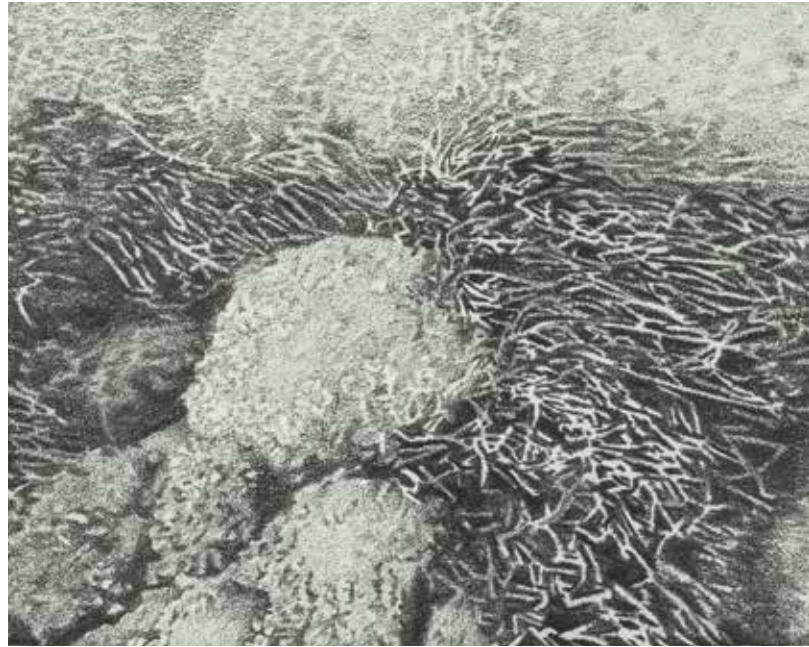
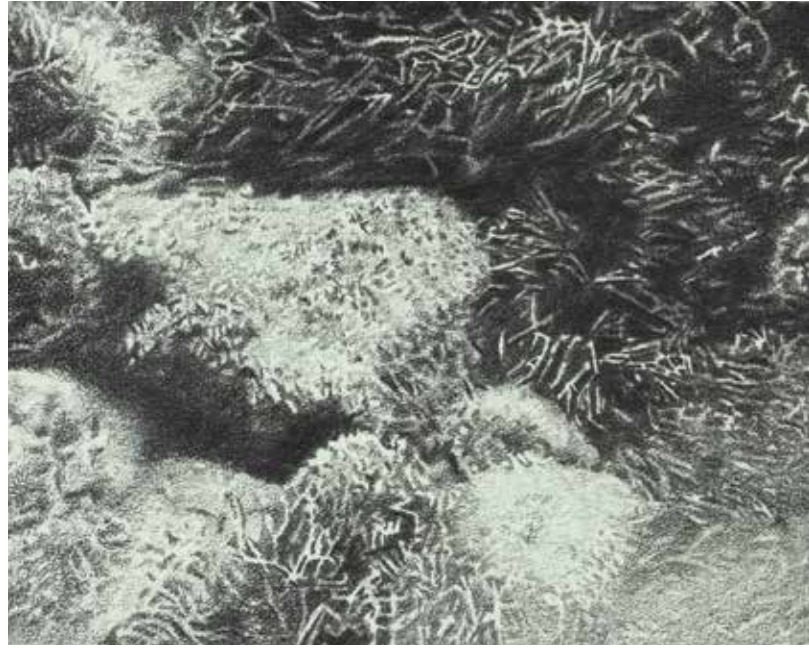


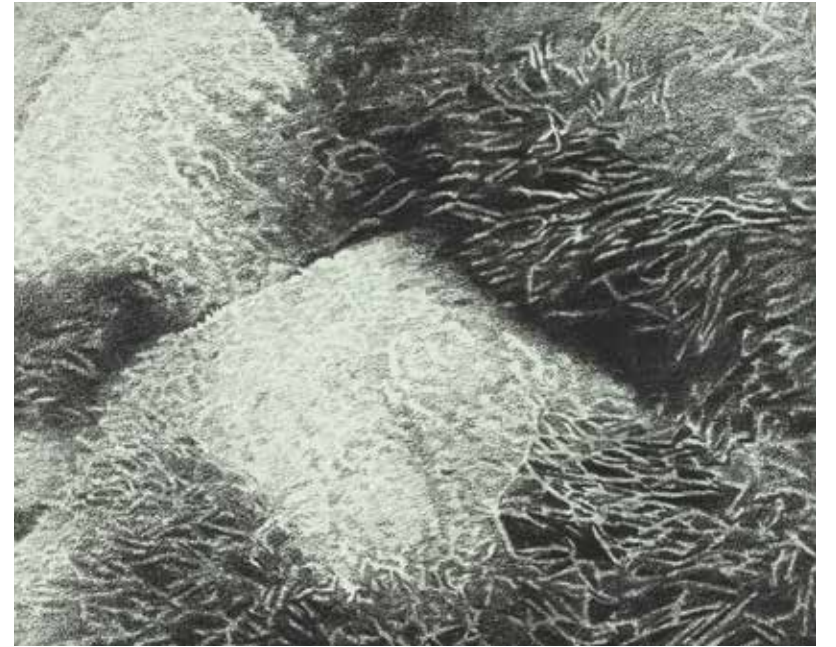
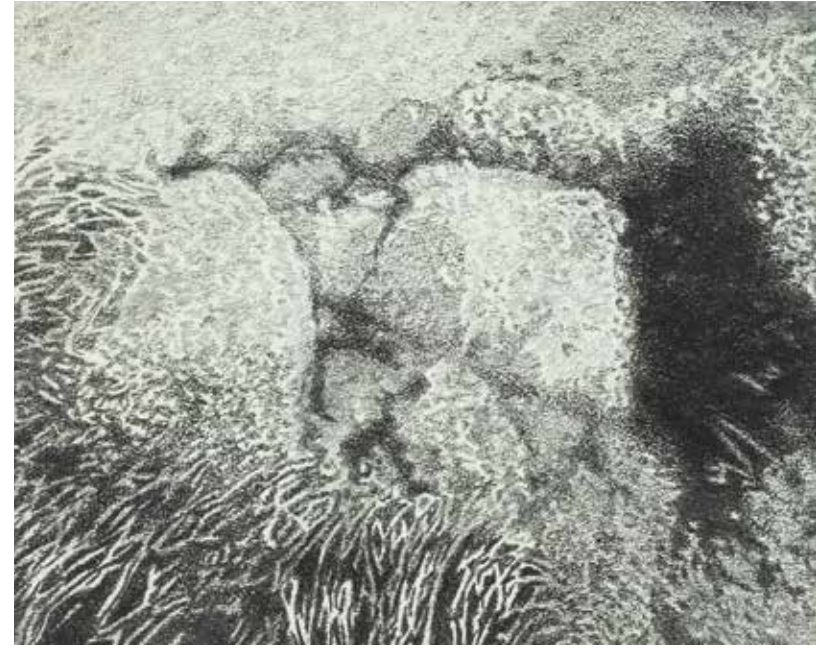
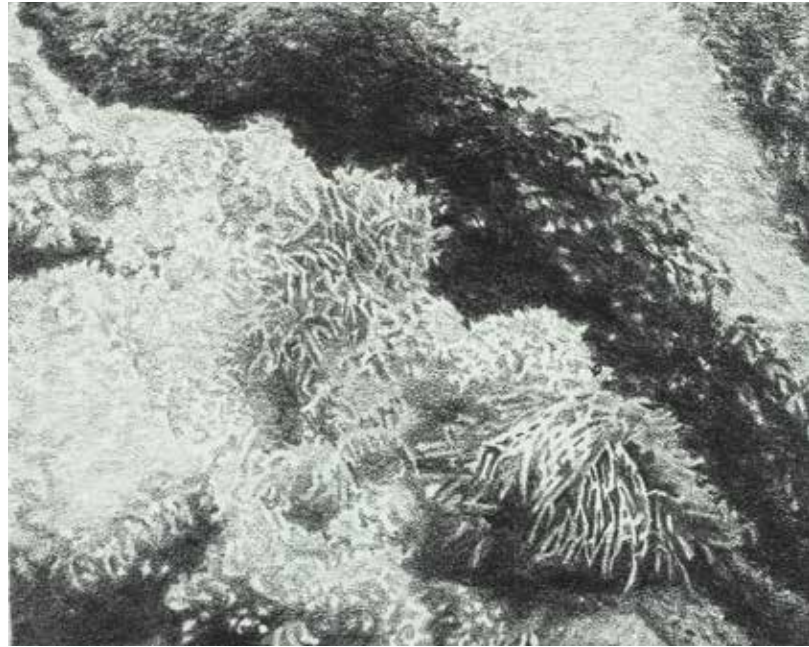
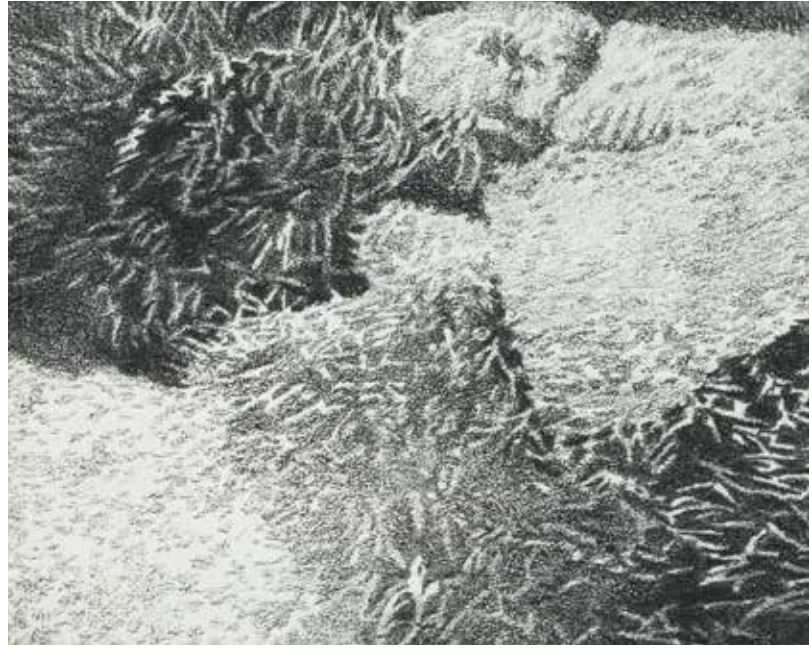


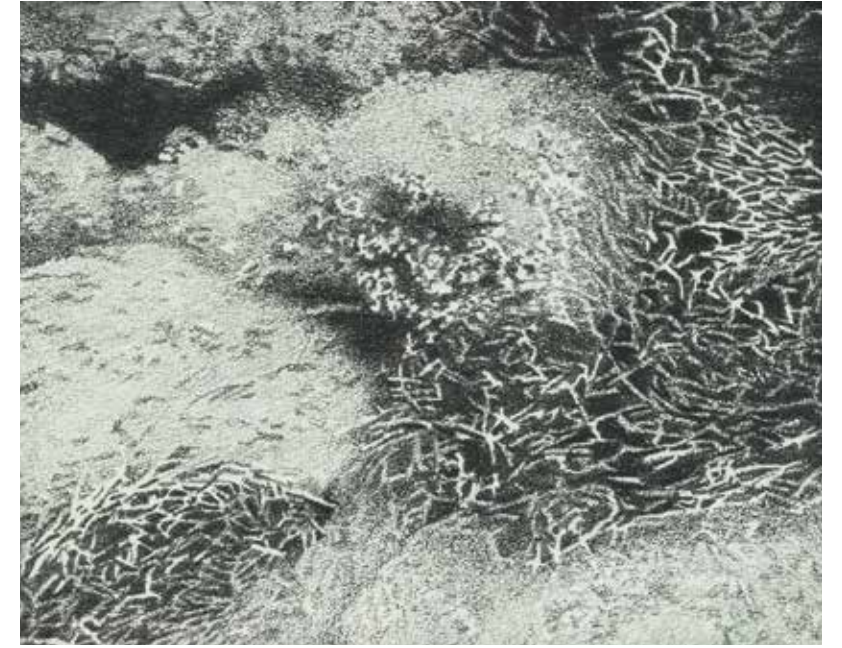
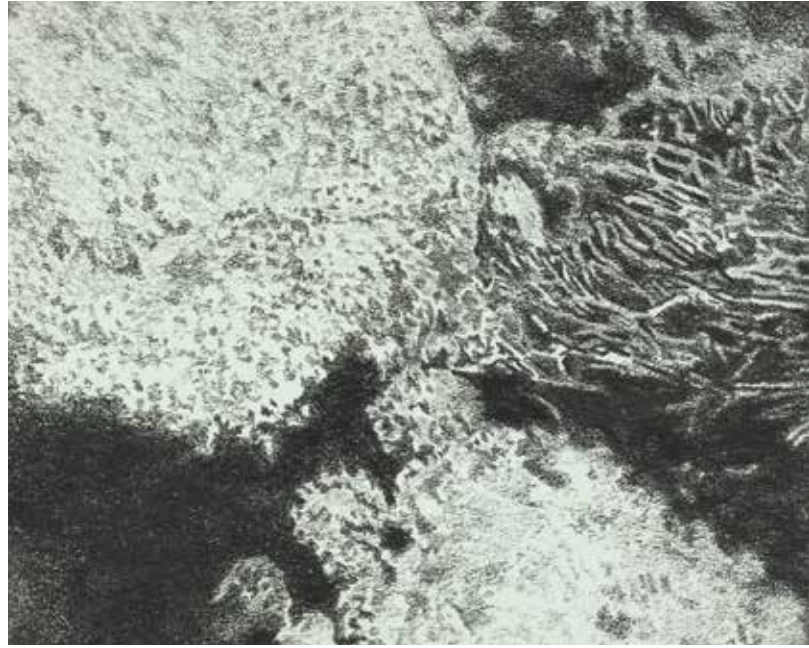
SALZWASSER



UNTERWASSER 1-10







HORIZONTE 4-8





AUFZEICHNUNGEN

Lucia A. Cavegn

Landschaft ist ein wiederkehrendes Thema im zeichnerischen Schaffen von Werner Casty – nicht etwa als pittoresker Anblick, sondern als sinnlich erfasste Materie. Seine Grafitzeichnungen bedienen keine Sehnsucht, sie geben keine Postkartenansichten von Naturschönheiten wieder, sondern stellen Landschaftselemente im Detail dar, legen die Beschaffenheit der Landschaft in Nahsicht offen. Anstelle von majestätischen Berggipfeln zeigt der Künstler schroffe Felswände, öde Geröllhalden und rutschige Schneefelder, anstelle von Wäldern dichtes Unterholz, steile Wegborde und unwegsames Gestrüpp und anstelle des weiten Meeres die tosende Brandung an der Küste, die aufschäumende Gischt und wogendes Unterwassergras.

Unmittelbares Naturerlebnis

Seine präzisen Zeichnungen führen uns in die Natur beziehungsweise sehr nah an die Natur heran. Sie lassen uns die Substanz von Landschaft erfahren. Sie erwecken in uns das Gefühl, selbst vor Ort zu sein. Seinen Zeichnungen wohnt eine eigentümliche Energie inne, die uns die Härte des Felsens, die Kälte der Schneefelder und das Geräusch der Brandung mitfühlen und mitdenken lässt. Wie kommt es dazu?

Casty bezieht sich nicht auf fremde Vorlagen oder Fantasievorstellungen. Im Gegenteil, seine Landschaftsdarstellungen fassen auf seinen eigenen Erfahrungen und Erlebnissen; es sind die eines passionierten Wanderers.

Auf seinen meist mehrtägigen Touren im Bündnerland – seiner Heimat – und entlang der Westküste der Insel Elba – seit zwei Jahrzehnten seine zweite Heimat – gehören Fotokamera und Skizzenbuch fix zur Ausrüstung. Sie dienen ihm dazu, Auffälligkeiten – oder wie er selbst sagt, «das, was ihn anspringt» – einzufangen, visuell aufzunehmen. Die Kamera dient ihm zur schnellen, flüchtigen Momentaufnahme, das Skizzenbuch zum genauen Naturstudium. Die eigenhändige Aufnahme des «Motivs» mit Bleistift und mitunter auch mit Farbstiften erlaubt ihm, das Gesehene zu gewichten und zu verdichten.

Künstlerische «Buch-Führung»

Im Verlauf der Jahre hat Casty unzählige Skizzenbücher gefüllt und im Computer eine nach Sparten geordnete Fotosammlung angelegt. Die Kombination von digitalem und analogem Bildgedächtnis bildet den Fundus für seine grossformatigen Grafitzeichnungen. Die Skizzenbücher – teils im Leporelloformat – nur als vorbereitende Studien einzustufen, würde bedeuten, deren ästhetische Qualität zu unterschätzen. Jedes dieser meist schwarzen Moleskin-Skizzenbücher stellt für sich ein kleines Kunstwerk dar. Die Dicke und Grösse

der Skizzenbücher hängen in der Regel von der Dauer der Tour ab. Vergleichbar mit einem Tagebuch enthalten die Büchlein Aufzeichnungen: allerdings nicht schriftliche, sondern bildliche. Darüber hinaus nutzt er sie, um zeichnerische Möglichkeiten auszuloten und zu selektionieren. Die linear, entlang einer Wanderstrecke gesammelten Eindrücke werden in den Skizzenbüchern zeichnerisch umgesetzt und zum Ausdruck gebracht. Man ist geneigt, von einer künstlerischen «Buch-Führung» zu sprechen. Diese hilft ihm, dranzubleiben, das Auge wach zu halten oder mit den eigenen Worten formuliert, «im Strom zu bleiben». Die Notate in den Skizzenbüchern erfüllen einen weiteren Zweck: jenen der Verinnerlichung. Gleichzeitig mit der manuellen Führung des Stiftes schreibt sich der Eindruck ins Gedächtnis ein.

Innehalten

Das Wandern ist für Casty mehr als nur eine sportliche Freizeitaktivität: Indem er eine Gegend erwandert, erlebt er sie, erfährt sie und erspürt sie am eigenen Leib. Das Resultat ist eine Form der Erkenntnis, die auf eigener Anschauung und ganzheitlichem, synästhetischem Erfassen basiert. Seine Skizzenbücher

geben die Optik des Wanderers wieder, der über Stock und Stein geht und seine Augen auf den Weg richtet. In einer Gruppe geht er stets zuhinterst, um spontan auf die Umgebung reagieren zu können. Seine Utensilien trägt er in der Hosentasche mit, um sie mit einem Handgriff hervorholen zu können. Fotografieren und Skizzieren bedingen einen kürzeren oder längeren Marschhalt. Vor allem das Zeichnen setzt Weile voraus, basiert es doch auf akribischem Betrachten und Beobachten. Bei jeder Rast entstehen ein bis zwei Skizzen von topografischen Einzelheiten oder ganzen Bergpanoramen. In den Skizzenbüchern dominieren die Konturlinie und die Horizontlinien. Flächen werden selten ausgearbeitet und wenn, dann nur angedeutet.

Entropie in der Natur

Fauna und Flora liegen nicht im künstlerischen Blickfeld von Casty. Es sind vielmehr Formen von «Unordnung», die ihn interessieren, «zufällig» entstanden, physikalischen Gesetzen folgend. Diese Phänomene werden der Entropie zugeschrieben. Der Begriff Entropie (Verwandlungswert) wurde 1865 durch den deutschen Physiker Rudolf Clausius (1822–1888) in die Physik eingeführt und

bezeichnet irreversible Zerfalls- beziehungsweise Auflösungsprozesse, deren Resultat man gemeinhin als chaotisch umschreibt. So gesehen halten die Skizzen und insbesondere die grossen Zeichnungen, in denen sich die Graftstriche zu Flächen, Volumen und Massen verdichten, die Veränderung der Landschaft fest und ebenso an, während sie in der Natur unaufhaltsam voranschreitet.

Die kargen Berg- und Küstengebiete sind für Casty einerseits ein selbstgewählter, subjektiver Erfahrungsraum, andererseits eine Metapher für Wandel und Vergehen. Darin sind seine Werke mit jenen von Caspar David Friedrich verwandt. Dieser schuf vor rund 200 Jahren weiträumige Landschaftsbilder, um in romantischer Manier die Sehnsucht nach Erhabenheit und Freiheit zum Ausdruck zu bringen und zugleich auf die Endlichkeit des irdischen Daseins zu verweisen. Castys Betrachtungsweise ist nüchterner, schon fast wissenschaftlich. Er dokumentiert nicht, sondern nimmt sich bei der Ausführung der grossformatigen Graftzeichnungen gestalterische Freiheiten heraus. Ausgehend von den Skizzen und Fotografien, die während seiner langen Wanderungen entstanden sind, zeichnet er in seinem

Wetziker Atelier auf handgeschöpfte Büttenpapiere und neuerdings auch auf feingeschliffene, grundierte MDF-Platten.

Weite Zeit-Räume

Seit vielen Jahren arbeitet Werner Casty vorzugsweise mit Graphit, um unbunte Naturbilder zu schaffen. Bilder, die an Schwarz-Weiss-Fotografien unterschiedlicher Gradationsstufen und Körnungen erinnern. So wirken die Zeichnungen auf Büttenpapier (hauptsächlich alpine Motive) beinahe fotorealistisch, wogegen die Zeichnungen auf MDF (hauptsächlich maritime Motive) aufgrund der raueren Oberfläche weicher erscheinen, somit weniger Schärfe, dafür einen höheren Abstraktionsgrad aufweisen. Die jüngsten Blätter kündigen eine neue Motivgruppe an. Sie umfasst Ansichten von teils verwachsenen Trockenmauerwerken, wie man sie auf Weiden oder in Rebhängen vorfindet. Als Bildträger dient leicht vergilbtes Kupferstichpapier, das aus dem Nachlass eines verstorbenen Künstlers stammt.

Werner Casty arbeitet an einem epischen Œuvre. Die Zeithorizonte seiner Werkgruppen sind ausgedehnt; vielfach dauern sie ein oder mehrere Jahre. An einem einzelnen Blatt

arbeitet er tage-, mitunter wochenlang, um Flächen zu schwärzen, bis sich Materialität und Schwerkraft der einzelnen Bildgegenstände abzeichnen. Helle Partien eines Motivs werden durch leerbelassene Stellen wiedergegeben. Die Interaktion von Negativ- und Positivformen verleiht den Zeichnungen einen sonderbaren, intermediären Zustand zwischen Vorhanden- und Abhanden-Sein. /

CAPO 1-5





VALLE BOLLERO



WERKLISTE

		40	Julier, 2013, 15-teilige Serie, Grafit auf grundiertem MDF, je 35 × 56,5 cm
		45	Restipass, 2015, Grafit auf Papier, 98 × 69,5 cm
		64	Horizonte 1, 2015, Grafit auf Aquarellpapier, 50 × 64 cm
		65	Horizonte 2, 2015, Grafit auf Aquarellpapier, 50 × 64 cm Horizonte 3, 2015, Grafit auf Aquarellpapier, 50 × 64 cm
		68	Schnee von gestern 1, 2015, Grafit auf Büttenpapier, 50 × 64 cm Schnee von gestern 2, 2015, Grafit auf Büttenpapier, 50 × 64 cm Schnee von gestern 3, 2015, Grafit auf Büttenpapier, 50 × 64 cm
		69	Schnee von gestern 4, 2015, Grafit auf Büttenpapier, 50 × 64 cm Schnee von gestern 5, 2015, Grafit auf Büttenpapier, 50 × 64 cm Schnee von gestern 6, 2015, Grafit auf Büttenpapier, 50 × 64 cm
		70	Schnee von gestern 7, 2016, Grafit auf Büttenpapier, 50 × 64 cm Schnee von gestern 8, 2016, Grafit auf Büttenpapier, 50 × 64 cm
		71	Schnee von gestern 9, 2016, Grafit auf Büttenpapier, 50 × 64 cm Schnee von gestern 10, 2016, Grafit auf Büttenpapier, 50 × 64 cm
		72	Schnee von gestern 11, 2015, Grafit auf Büttenpapier, 111 × 73 cm
		73	Schnee von gestern 12, 2016, Grafit auf Büttenpapier, 111 × 73 cm
		76	Ela 1, 2016, Grafit auf Büttenpapier, 54,5 × 75,5 cm Ela 2, 2016, Grafit auf Büttenpapier, 54,5 × 75,5 cm
		77	Ela 3, 2016, Grafit auf Büttenpapier, 54,5 × 75,5 cm
		78	Ela 4, 2016, Grafit auf Büttenpapier, 33 × 33,5 cm
		79	Ela 5, 2016, Grafit auf Büttenpapier, 29 × 35 cm Ela 6, 2016, Grafit auf Büttenpapier, 33 × 33,5 cm
		81	Ela 7, 2016, Grafit auf Büttenpapier, 54,5 × 75,5 cm
<i>Seite</i>			
6	Lago di Froda, 2008, Grafit auf Papier, 95 × 145 cm		
11	Lai da Tuma, 2009, Grafit auf Papier, 113 × 150 cm		
20	Engadiner Passagen, 2011, Grafit auf Papier, 121 × 65 cm		
22	Engadiner Passagen, 2011, Grafit auf Papier, 109 × 65 cm		
24	Engadiner Passagen, 2011, Grafit auf Papier, 116 × 65 cm		
28	Grosses Geröll, 2012, Grafit auf Papier, 117 × 172 cm		
32	Flecken 1, 2009, Grafit auf Büttenpapier, 69,5 × 98 cm		
33	Flecken 2, 2010, Grafit auf Büttenpapier, 69,5 × 98 cm		
34	Flecken 3, 2010, Grafit auf Büttenpapier, 69,5 × 98 cm		
35	Flecken 4, 2010, Grafit auf Büttenpapier, 69,5 × 98 cm		
36	Flecken 6, 2011, Grafit auf Büttenpapier, 69,5 × 98 cm		
37	Flecken 7, 2015, Grafit auf Büttenpapier, 69,5 × 98 cm		

		121	Horizonte 7, 2019, Grafit auf Aquarellpapier, 50 × 64 cm Horizonte 8, 2019, Grafit auf Aquarellpapier, 50 × 64 cm
92	Brandung 1, 2016, Grafit auf grundiertem MDF, 80 × 118 cm		
94	Brandung 2, 2017, Grafit auf grundiertem MDF, 80 × 118 cm		
96	Brandung 3, 2017, Grafit auf grundiertem MDF, 80 × 118 cm	130	Capo 1, 2017, Grafit auf Büttenpapier, 100 × 139 cm
98	Brandung 4, 2016, Grafit auf grundiertem MDF, 60 × 80 cm	132	Capo 2, 2019, Grafit auf Büttenpapier, 57 × 78 cm
99	Brandung 5, 2017, Grafit auf grundiertem MDF, 60 × 80 cm		Capo 3, 2019, Grafit auf Büttenpapier, 57 × 78 cm
100	Brandung 6, 2018, Grafit auf grundiertem MDF, 36 × 45 cm	133	Capo 4, 2019, Grafit auf Büttenpapier, 57 × 78 cm
	Brandung 7, 2018, Grafit auf grundiertem MDF, 36 × 45 cm		Capo 5, 2019, Grafit auf Büttenpapier, 61,5 × 81,5 cm
101	Brandung 8, 2018, Grafit auf grundiertem MDF, 34,5 × 36 cm		
	Brandung 9, 2018, Grafit auf grundiertem MDF, 34,5 × 36 cm	136	Valle Bollero, 2019, Grafit auf Papier, 150 × 210 cm
102	Brandung 10, 2018, Grafit auf grundiertem MDF, 60 × 80 cm		
107	Salzwasser, 2018, Grafit auf grundiertem MDF, 60 × 80 cm		
110	Unterwasser 1, 2017, Grafit auf grundiertem MDF, 22,5 × 28,5 cm		
	Unterwasser 2, 2017, Grafit auf grundiertem MDF, 22,5 × 28,5 cm		
111	Unterwasser 3, 2017, Grafit auf grundiertem MDF, 22,5 × 28,5 cm		
	Unterwasser 4, 2017, Grafit auf grundiertem MDF, 22,5 × 28,5 cm		
112	Unterwasser 5, 2017, Grafit auf grundiertem MDF, 22,5 × 28,5 cm		
	Unterwasser 6, 2017, Grafit auf grundiertem MDF, 22,5 × 28,5 cm		
113	Unterwasser 7, 2017, Grafit auf grundiertem MDF, 22,5 × 28,5 cm		
	Unterwasser 8, 2018, Grafit auf grundiertem MDF, 22,5 × 28,5 cm		
114	Unterwasser 9, 2018, Grafit auf grundiertem MDF, 22,5 × 28,5 cm		
115	Unterwasser 10, 2018, Grafit auf grundiertem MDF, 22,5 × 28,5 cm		
118	Horizonte 4, 2019, Grafit auf Aquarellpapier, 50 × 64 cm		
120	Horizonte 5, 2019, Grafit auf Aquarellpapier, 50 × 64 cm Horizonte 6, 2019, Grafit auf Aquarellpapier, 50 × 64 cm		

DIE AUTORINNEN DER AUTOR

Valérie Arato Salzer, lic. phil.

Geboren 1978 in Zürich. Studium der Kunstgeschichte und Geschichte an der Universität Zürich, 1998-2007. Kunstvermittlung im Fotomuseum Winterthur und im Haus Konstruktiv, 2001-2008. Stv. Geschäftsführerin Bollag Galleries Zürich, 2007-2012. Dozentin für Kunst- und Kulturgeschichte an der Kunsthochschule Wetzikon und an der Schule für Kunst und Design Zürich SKDZ, 2010-2013. Kulturbeauftragte des Schweizerischen Israelitischen Gemeindebunds SIG seit 2013. Geschäftsführerin des Vereins Doppeltür seit 2018. CAS in Kulturpolitik und Kulturförderung an der ZHAW Winterthur, 2019. Lebt mit ihrem Mann und ihren zwei Kindern in Zürich.

Helga Peskoller, Dr. phil., Professorin

Wurde 1956 in Hall in Tirol geboren und ist seit Kindesbeinen in den Bergen unterwegs; sie hat Geografie, Philosophie, Psychologie und Pädagogik studiert und arbeitet als Professorin für Allgemeine Erziehungswissenschaft mit dem Schwerpunkt Historische Anthropologie und Ästhetische Bildung an der Universität Innsbruck; ihre Gastprofessuren (St. Petersburg, São Paulo) sowie die zahlreichen Auslandsaufenthalte (Nepal, Russland, Brasilien, Tansania usw.) kamen der Grundlagenforschung mit Fokus auf extreme Phänomene zugute; was sie inhaltlich insbesondere interessiert, ist die anthropologische Frage, wie Menschen werden unter der Voraussetzung, dass der Körper das Andere der Bilder ist; dabei stützt sie sich methodisch auf konkrete Beispiele und zeigt mit Hilfe analoger und digitaler Medien, was sich Menschen durch Erfahrung schenkt.

Tim Krohn, Schriftsteller

Lebt in Santa Maria Val Müstair. Nebenbei führt er gemeinsam mit seiner Frau, der Schriftstellerin Micha Friemel, in einem sehr ursprünglich belassenen vierhundertjährigen Herrschaftshaus eine Pension für Schreibende, Lesende und andere Ruhesuchende, die Chasa Parli. Zuletzt erschienen seine Alpensage «Der See der Seelen» und – unter dem Pseudonym Gian Maria Calonder – die Kriminalromane «Engadiner Abgründe» und «Endstation Engadin». Beide Romane schmückten monatelang die Schweizer Bestsellerliste.

Lucia A. Cavegn, lic. phil.

Studium der Kunstgeschichte des Mittelalters und der Neuzeit, der Geschichte des Mittelalters sowie der Rätoromanischen wie auch Italienischen Sprach- und Literaturwissenschaft in Zürich, daneben Dokumentalistin bei der Denkmalpflege des Kantons Zürich. Nach Abschluss des Studiums im Kunsthandel tätig. Initiantin des Café des Arts Winterthur. Mitglied der Kunstkommission der Stadt Winterthur, 2014–2019. Lebt seit 2006 als freischaffende Kunstkritikerin, Autorin, Kuratorin und Gesprächsmoderatorin. Schreibt unter anderem für das «Kunstbulletin» und gehört zum Kunstvermittlungsteam des Kunst Museum Winterthur und der Sammlung Oskar Reinhart «Am Römerholz». Konzipiert und kuratiert zudem unkonventionelle wie auch institutionelle Kunstaustellungen in- und ausserhalb von Winterthur.

WERNER CASTY 1955

2015–2019	Vizedirektor Kunstschule Liechtenstein
2002	Gründungsmitglied BIWAK, Forschungsgruppe mit Künstlern, Musikern, Filmern und Wissenschaftlern
1997	Gründungsmitglied und Co-Leitung Kunstschule Wetzikon
1990	Gründung Druckatelier
1984	Gründungsmitglied WJR, Aktionsgruppe mit Jörg Lenzlinger und Rolf Konrad

Einzelausstellungen (Auswahl)

2020	Valle Bollero, mit Buchvernissage, sam scherrer contemporary, Zürich
2018	Chiessi, sam scherrer contemporary, Zürich
2016	Grafit auf Papier, sam scherrer contemporary, Zürich
2015	Chalanda marz, Livingcase, Zürich
2013	One Wall Show, Bollag Galleries, Zürich
2011	Bildungshaus Batschuns, Vorarlberg, A
2011	Kunstraum R57, Zürich
2007	Blüten, Galerie Nenzing, Vorarlberg, A
1989	Kunsthau Oerlikon, Zürich
1985	Raum & Bild, Kunsthau, Wetzikon

Gruppenausstellungen (Auswahl)

2020	Wasserkraft, Museum Bickel, Walenstadt
2020	IMPRESSION 2019, Druckgrafik, Kunsthau Grenchen
2019	Liechtenstein in Bern in Liechtenstein, Engländerbau, Vaduz, FL
2017	Freunde II, mit Martin Walch, Galerie Eschen, FL
2016	National Museum of Fine Art, Bishkek, KG
2014	Bündner Werkschau 14, Chur
2014	Zimmer A, Kunsthalle Toggenburg, Ebnet-Kappel
2012	Zeit Zart Zeichnung, Gasometer, Triesen, FL
2012	Swiss Bliss II, Olsen Gallery, St. Paul, MN, USA
2011	Swiss Bliss, Nycams Gallery, New York, USA
2011	The End, Bollag Galleries, Zürich
2009	47 Grad Nord – 9 Grad Ost, Villa Claudia, Feldkirch, A
2006	Wintersport, Kunstforum Montafon, Schruns, A
2004	Landschaft, Stiftung BINZ 39, Zürich
2003	Wege nach Zentralasien, Krems, A
2003	Elavurar, Kulturzentrum Scuol/Nairs, Graubünden
2001	National Museum of Fine Art, Bishkek, KG
2001	3Plastiker, Kunsthalle St. Gallen, St. Gallen
1991	Skulptur und Komposition, Performance, Kunstszen Zürich
1991	Kunsthau Oerlikon, Zürich
1990	Grauzone, Skulpturenausstellung, Vaduz, FL
1988	Schichtwechsel, Triesen, FL
1988	Internationaler Kulturaustausch Zürich – Istanbul, Istanbul, TR
1987	Tagesmenu, Gruppe WJR, Kunsthau Oerlikon, Zürich
1986	Zu Tisch, Gruppe WJR, Kunstszen Zürich, Zürich
1982	Kunsthau Winterthur Jahresausstellung, Winterthur

DANK

Dank für die Unterstützung dieses Buches

Regula Glauser, Jan Czerwinski, Uster
Martin Walch, Planken, FL
Alena Cherny, Zürich
Ursula Aerne, Ebnet-Kappel
Helga Peskoller, Hall im Tirol
Alberta Fontana, Bernhard Knecht, Zürich
Barbara Beccaro und Sam Scherrer

Bonar Stiftung für Kunst und Kultur, Chur
Marti-Clerici Stiftung, Chur
Georges und Jenny Bloch Stiftung, Rüslikon
Stadt Wetzikon
ZüriOberlandKultur
Kanton Graubünden

Kultur
wetzikon

natürli
ZÜRIOBERLAND.CH
KULTUR

Kulturförderung Graubünden, Amt für Kultur
Promozion da la cultura dal Grischun, Ufficio da cultura
Promozione della cultura del Grigioni, Ufficio della cultura

Dank für den Kauf einer Heliogravüre

Jens Rövekamp, Gordevio
Ursula und Christian Isliker, Wetzikon
Regula und Urs Dürig, Rüslikon
Christoph Sautter, Küsnacht
Thierry Perriard, Zürich
Fritz Forrer, St. Gallen
Christof Witzig, Wald
Regula Wepfer, Hombrechtikon
Fredy Zeier, Henau
Karin Schröder, Fridolin Holdener, Wetzikon
Maya Schlegel, Richterswil
Max Trafelet, Oberdürnten
Toni und Elisabeth Bucher-Casty, Ebikon
Andrea Martel, Patrick Fus, Küsnacht
Franco Rossi, Wetzikon
Brigitte Mathys, Steg
Thomas Wüthrich, Uster
Noldi und Nicole Schindler, Bauma
Lisa und Markus Bless, Dürnten

IMPRESSUM

Februar 2020

Konzept/Gestaltung

scherrer communication, Zürich
Bruno Caderas

Aufnahmen

Sebastian Heeb, Wetzikon
Thierry Perriard, Zürich

Korrektorat

Sprach-Check

Druck

Lenggenhager Druck GmbH, Zürich

Organisation

sam scherrer contemporary

© 2020 für die Werke: Werner Casty

