

Einleitung

Mit diesem Buch zieht Tony Cragg eine Bilanz aus 30 Jahren bildhauerischen Handelns. Die Struktur dieses Buches reflektiert Craggs Arbeitsweise, die eine Mischung aus Intuition und Recherche bei obsessivem Schaffensdrang darstellt. Seine Gliederung integriert chronologische und systematische Aspekte. Tony Craggs naturwissenschaftliche Interessen erklären seinen experimentellen Umgang mit bildhauerischen Ideen sowie sein Interesse, viele Aspekte des Themas Bildhauerei in seinen Arbeiten zu untersuchen. Kennzeichnend für sein Werk ist einerseits die große Anzahl von Serien zu einer bildhauerischen Idee, die insgesamt gesehen einer wissenschaftlichen Versuchsanordnung gleichen, die so lange durchgeführt wird, bis sich keine neuen Erkenntnisse aus der jeweiligen Fragestellung mehr gewinnen lassen, und die andererseits ganz unterschiedliche Fragestellungen der Bildhauerei berühren: Masse und Gewicht, Dichte und Durchlässigkeit von Oberflächen, Proportion und Maßstab, Materialeigenschaften verschiedenster Stoffe, Bildvorstellungen, Konturen von Formen, Einheit und Fragmentarität, Wiederholung, Isolierung, Bewegung und Zeitlichkeit. Entsprechend vielgestaltig ist sein nahezu unüberschaubares Werk. „Die Bildhauerei hat überhaupt erst angefangen,“ sagte er vor zehn Jahren in einem Gespräch mit Armin Wildermuth. Seine künstlerische Ausbildung begann Cragg 1969, dem Jahr in dem Harald Szeemanns Ausstellung „When Attitudes Become Form“ in der Kunsthalle Bern stattfand und einen Paradigmenwechsel der Avantgardekunst proklamierte. Minimal Art, Land Art, Konzeptkunst, Performance, arte povera waren die Stilformen, die Craggs erste Schritte auf dem Feld der Kunst prägten. Diese Ära war eine Zeit der Entdeckung und Isolierung von Mitteln und Materialien. Künstler wie Carl Andre, Richard Serra und andere wollten zu einer neuen Wahrhaftigkeit in ihrem künstlerischen Handeln gelangen, indem sie alles Illustrative verbannten und das Material selbst zur Geltung bringen wollten. Neue Materialien wurden in die Kunst eingeführt, das Kunstmachen als Handlungsform wurde bewußt gemacht.

Auch Tony Craggs erste Arbeiten waren Handlungen. Ephemere Werke, die heute nur noch in ihrer photographischen Dokumentation überlebt haben. Der Künstler zeichnete mit Sand in der Luft, ritzte seine perspektivisch verzerrte Silhouette in den Sandstrand von Hastings, er legte eine Reihe von Steinen auf seinen Körper oder machte sich mit Hilfe eines langen Holzbretts selbst zur Seite eines Dreiecks, er stapelte leere Pappkartons horizontal an eine Mauer, warf ein Seil in die Luft oder zeichnete seine eigenen Umrisse an die Wand. Diese Arbeiten von 1972 unterstreichen, wie wichtig für Cragg die Vorstellung von Bildhauerei als Handlungsform war. Im selben Jahr wurde in Gregoire Müllers Buch *The New Avantgarde. Issues for the Art of the Seventies* ein Text des amerikanischen Bildhauers Richard Serra publiziert, den dieser in den Jahren 1967/68 geschrieben hatte: *Verbs*. Serra reihte hier Verben aneinander, die verschiedene Arten bildhauerischen Handelns bezeichneten: „to roll, to crease, to fold, to store, to bend, to shorten, to twist, to dapple, to crumple, to shave, to tear, to chip, to split...“ (in der Übersetzung von Harald Szeemann: „rollen, falten, falzen, anhäufen, biegen, verkürzen, drehen, sprenkeln, zerknüllen, schaben, reißen, hobeln, spalten...“). Für Craggs eigenes bildhauerisches Handeln mag Serra eine Anregung gewesen sein, bereits in diesen frühen Arbeiten wird jedoch ein Kennzeichen von Craggs Arbeitsweise deutlich, das ihn von einem Bildhauer wie dem zehn Jahre älteren Amerikaner deutlich unterscheidet: Serra benutzt seine Materialien, wie die Verben in seinem Text zeigen, denen entsprechend er auch seine Blei- und Stahlskulpturen ausführte, indem er das Material einem rigiden Veränderungsprozeß aussetzt, er malträtiert das Material. Sein Material ist Schwermetall, und das reflektiert ein künstlerisches Temperament, das von dem Craggs völlig verschieden ist. Tony Cragg respektiert seine Materialien schon in diesen frühen Arbeit auf ganz eigene Weise. Sein Umgang mit Material ist zurückhaltend, er verformt es weniger als daß er es einfach anordnet: er reiht Steine aneinander, stapelt Kartons, hantiert mit Brettern und Seilen, ohne sie in ihrer Form zu verändern. Die Materialien tun das Nötige gleichsam schon selbst.

Tony Craggs Skulptur ist geprägt vom Primat des Visuellen, die Haptik des Materials steht im Hintergrund. Craggs Umgang mit dem Material war immer distanziert – er hat sehr selten in seine Unversehrtheit eingegriffen, im Frühwerk gibt es keine modellierten Skulpturen. Wenn das Material von Cragg verändert

wurde, dann durch einfache Vorgänge, die eher systematisch als intuitiv zu nennen sind: das Zerschneiden einer Form in regelmäßige Segmente oder die Zersplitterung eines Tellers sind Handlungen, in denen dem Zufall oder einer äußerlichen Regelhaftigkeit entsprochen wird, die nicht von handwerklichen Zugriff des Künstlers kontrolliert wird. Sein Eingriff in das Material beschränkt sich auf das Anordnen und Zusammenstellen der unterschiedlich fragmentierten Gegenstände. Selbst das Überziehen der Oberfläche eines Gegenstandes mit gezeichneten Strichfolgen oder -mustern bleibt distanziert, dient im Wesentlichen einer Homogenisierung unterschiedlicher Bestandteile einer Skulptur, um deren Einheitlichkeit zu unterstreichen.

Formung bei Cragg wirkt immer überpersönlich – wie eine Ordnung, der sich die Dinge fügen, nicht, weil der Ausdruckswillen einer Person es so will, sondern weil ein System zu bestehen scheint, dem die involvierten Dinge angepaßt werden müssen. Das Primat des Auges über der Hand hat tiefgreifende Konsequenzen für die Arbeitsweise des Bildhauers. Craggs bildhauerischer Zugriff ist prinzipiell zu unterscheiden von der handwerklichen Arbeitsweise eines Künstlers wie jener des rumänischen Bildhauers Constantin Brancusi, für den die eigenständige Herstellung einer Skulptur inklusive seiner Oberflächenbehandlung – dem tagelangen Polieren einer Bronze, dem mühevollen, meditativen Schleifen des Marmors – ein entscheidendes Kriterium war. Das Primat des Visuellen erlaubt Cragg, handwerkliche Prozesse innerhalb seines Ateliers zu delegieren. Es eröffnet ihm eine deutlich effektivere Produktionsweise – Schnelligkeit und Vielfalt sind wesentlich größer als bei einem traditionellen Bildhauer. Dieser Sachverhalt verdeutlicht den paradigmatischen Wechsel, der sich in der Haltung des Künstlers zur Produktionsweise seiner Werke spiegelt. Cragg fertigt die Modelle seiner Skulpturen selbst an und überwacht ihre Realisierung äußerst genau. Ihre handwerkliche Ausführung ist allerdings nicht mehr an die Vorstellung eines genialischen Meisters gebunden, dessen eigene Hände allein das Werk hervorbringen können. Craggs Arbeitsweise hat dieser Auffassung gegenüber den entscheidenden Vorteil, dass sie ihm erlaubt, auch mit Materialien umzugehen, deren Handhabung die Unterstützung von Spezialisten erfordert – etwa wenn es um Glas oder komplexe Metallgüsse geht.

Die Einteilung seines bisherigen Werkes in die acht Kapitel dieses Buches vereint chronologische und systematische Aspekte. Cragg veranschaulicht Zusammenhänge und Entwicklungsstränge seiner Arbeiten. Indirekt werden Querverbindungen sichtbar, indem bestimmte Werke in mehreren Abschnitten auftauchen – etwa *Minster*, das sich im Kontext der Stapel und Anhäufungen findet, aber auch eine frühe Form der *Rational Beings* darstellt, oder *Mortar and Pestle*, eine Grundform, die am Anfang der *Early Forms* mit ihren Bewegungsimpulsen steht und außerdem eines der elementaren Gefäße Craggs darstellt.

Die ersten drei Abschnitte *Stacks, Heaps, Piles, Fragments to Images* und *Fragments to Structures* sind analytisch und fest verankert in Craggs Frühwerk. Es geht hier um die Entwicklung von Craggs spezifischem Materialbegriff. In verschiedenen Schritten wird das Material erforscht, seine Möglichkeiten werden erprobt. Bereits in den studentischen Arbeiten der frühen 70er Jahre wird deutlich, dass Cragg nie mit der einmaligen Umsetzung einer bildhauerischen Idee zufrieden ist, sondern daß er – wie in einer wissenschaftlichen Versuchsreihe – bestrebt ist, eine Idee in zahlreichen Varianten umzusetzen, um möglichst all ihre Aspekte auszuschöpfen. Sich mit einer einmaligen Umsetzung zu begnügen, reduziert die Idee seiner Ansicht nach zur bloßen Geste. Hier ist der prinzipielle Unterschied zu Marcel Duchamp faßbar, dessen Ideen für Readymades Cragg durchaus faszinieren, dessen willkürliche Selbstbeschränkung in der Ausführung von Werken ihn jedoch nie überzeugen konnte. Wenn sich in Craggs Arbeiten Anklänge an Duchamp finden – was im gesamten Verlauf seiner Karriere vorkommt – so wirken sie in der Regel als Provokation und Infragestellung. Duchamps Flaschentrockner etwa wird in den Varianten von *Spyrogyra* zum einen seiner buchstäblichen Funktion zugeführt und zum anderen extrem vergrößert und vervielfältigt; in ähnlicher Weise wird mit Duchamps *Air de Paris* in Craggs *Bromide Figures* verfahren, und die Beispiele lassen sich fortführen. Cragg kümmert sich allerdings nicht um die von Duchamp gemeinten inhaltlichen Anspielungen und Wortspiele, sondern Duchamps Arbeiten sind für ihn einfach ein mögliches Formvokabular. Die Beziehung zwischen Duchamp und Cragg ist pervers: Duchamp war Maler und wollte die retinale Kunst bekämpfen, wodurch er zum Objekt des Readymade gelangte, Cragg dagegen ist Bildhauer und will

von der Haptik – der Dummheit – der Skulptur wegkommen und setzt deshalb auf das Primat des Visuellen in der Skulptur. Die beiden Künstler kommen aus entgegengesetzten Richtungen. Cragg verweist in seinen Arbeiten häufig indirekt auf Duchamp, jedoch meist um ihm ironisch zu widersprechen.

Der Abschnitt *Stacks, Heaps, Piles* faßt Arbeiten zusammen, die einfach arrangiert sind. Fundmaterial wird gestapelt, angehäuft oder auf dem Boden ausgebreitet. Diese Formen der Akkumulation von Material hat seine Vorläufer in Werk von Künstlern des Nouveau Réalisme wie Arman oder César und, historisch näher bei Cragg, in den Bodenskulpturen des Amerikaners Carl Andre und jenen des Engländers Richard Long. Als Urform angehäuften Materials in der Kunst des 20. Jahrhunderts kann man Duchamps Readymade *Why not sneeze Rose Selavy* von 1921 ansehen, eine Ansammlung von (aus Marmor angefertigten) Zuckerwürfeln in einem kleinen Käfig. Craggs erste Stapel waren einfache Quader- oder Würfelformen aus sorgfältig gestapelten, unterschiedlich geformten Fundstücken und Arbeitsresten. Anders als die Nouveaux Réalistes stiftet Cragg in diesen *Stacks* eine formale Ordnung. Seine Arbeit ist in dieser Hinsicht der Minimal Art verwandt. Doch im Gegensatz zu Carl Andre, der gleichartige Metallplatten anfertigte und anordnete, stellt Cragg seine Ordnung aus heterogenen Fundstücken her, ohne diese in ihrer Form zu verändern. Ähnliches gilt auch für Bodenskulpturen wie *New Stones, Newton's Tones*. Das Stapeln, Anhäufen und sonstige Akkumulieren von Stoffen ist eine Möglichkeit, ihre Eigenschaften kennenzulernen und zu analysieren. Cragg greift bis heute auf diese bildhauerische Handlungsform zurück. In jüngeren Arbeiten wie *Minster* entsteht aus der Anordnung der ausgewählten Metallräder das Bild einer gotisch anmutenden Architekturform.

Auch *Fragments to Images* faßt Arbeiten zusammen, die aus einer Analyse von Materialeigenschaften und ihren Möglichkeiten hervorgingen. Die Urform dieser Art von Werken bei Cragg ist *Four Plates* (1975), in dem vier Teller in unterschiedlichen Phasen der Zersetzung bzw. des Entstehens präsentiert werden. Die Richtung bleibt dabei offen. Die Ordnung, die Cragg aus seinen gefundenen Materialien herstellt, konkretisiert sich in dieser Werkgruppe zu Bildern. Diese Bildhaftigkeit setzt Cragg von der früheren Künstlergeneration der Minimal Art

deutlich ab, die auf der Identität von Form und Sichtbarem beharrte und daher jeden Verweis auf figürliche Darstellung ablehnte. Auch die archaische Zeichensprache von Richard Long unterscheidet sich prinzipiell von Craggs Arbeiten: Während Long mit natürlichen Materialien wie Steinen und Ästen arbeitet und vorwiegend Kreisformen und Kreuze auslegt, konzentriert sich Cragg auf Plastikreste, Dokumente menschlicher Zivilisation. Mit ihnen stellt er zunächst vergrößerte Abbilder von Flugzeugen oder Figuren auf dem Fußboden dar. Wenig später geht er dann auf die Wand über und entwickelt eine vielfältige Bildwelt in Form von Wandreliefs -- tautologische Vergrößerungen von Spülflaschen und Spielzeugfiguren, afrikanischen und europäischen „Kulturmythen“, Polizisten, Menschenmengen, Selbstportraits. Cragg eroberte die Bildhaftigkeit seiner Skulpturen mit vorgefundenen Fragmenten.

Fragments to Structures ist allgemeiner gefaßt. Cragg untersuchte hier Möglichkeiten, heterogene Einzelelemente zu Einheiten zusammenzufassen, mit denen allgemeinere Formen formuliert wurden. Dinge wurden nach Größe abgestuft zusammengestellt, um eine dreidimensionale Form zu ergeben -- etwa eine Axtklinge oder eine sich verjüngende Spirale. Diese generelleren Formen waren vielleicht ein notwendiges Korrektiv für die bildorientierten Arbeiten, mit denen Cragg in seiner Arbeit zu sehr eingeschränkt gewesen wäre, hätte er sich allein auf sie konzentriert.

Die drei ersten Abschnitte sind alle gekennzeichnet durch einen diskreten Umgang mit dem Material, das nicht verformt oder verfremdet wird. Die einzige Eingriffsmöglichkeit ist die Anordnung oder Zusammenstellung der Einzelteile. Der Künstler respektiert die Integrität der Materialien, mit denen er arbeitet. In erster Linie geht es in diesen Arbeiten um das Verstehen des Materials. Die in den 70er Jahren entwickelten Verfahren des Anordnens von Stoffen wurden zu Konstanten, die auch im späteren Werk seit Mitte der 80er Jahre wieder aufgegriffen werden.

Die zwei Abschnitte der *Thinking Models* haben einen anderen Charakter. Hier sind Werke zusammengefaßt, die als Anschauungsformen verschiedener materieller Strukturen fungieren - Molekularmodelle, chemische und biologische

Strukturen werden vorgestellt. Sie verselbständigen sich zu Oberflächencharakteren, die Gruppen von Gegenständen mit einer homogenisierenden Haut überziehen und sie in Landschaften verwandeln können. Waren die drei ersten Abschnitte analytisch, so sind die Denkmodelle kontemplative Arbeiten -- die vorgefundenen Gegenstände verändern sich, ihre neue Oberfläche läßt sie verwittert, gealtert oder auch verjüngt erscheinen. Die Erosion kann den Gegenstand porös erscheinen lassen, ihn völlig aushöhlen und fragmentarisieren.

Die Werkgruppe der *Vessels and Cells* bringt Varianten einer Schlüsselform Craggs zusammen. Das Gefäß ist eine Metapher des Menschen -- jeder biologische Organismus ist als Gefäß lesbar, das Flüssigkeiten enthält. Cragg hat verschiedene Möglichkeiten erprobt, sich die Gefäßformen anzueignen -- die auffälligste davon ist die Vergrößerung. Bezeichnenderweise waren Gefäße auch seine ersten Skulpturen in „traditionellen“ Materialien wie Eisenguß, Bronze, Glas oder Stein. Und es sind die ersten Formen, die Cragg selbst modellierte und sie so buchstäblich in Besitz nahm.

Der Schritt von den *Vessels* zu den *Early Forms* und den *Rational Beings* ist eine weitere Subjektivierung der Form. Ausgehend von der elementaren Gefäßform untersucht Cragg in den *Early Forms* Bewegungseindrücke, die sich nach und nach zu streng formulierten Choreographien entwickeln, in denen Außen- und Innenformen zunehmend komplexer gestaltet sind und den Metallgießer vor immer größere Herausforderungen stellen. Die *Rational Beings* dagegen sind körperhafter, statuarischer.

Die acht vorgestellten Werkgruppen sind in jeder Richtung durchlässig, denn die Arbeiten von Tony Cragg sind mit einer derart eindeutigen Klassifizierung nicht vollständig zu erfassen. So ist die Struktur des Buches lediglich als Wegweiser in das vielseitige Werk aufzufassen; festschreiben sollte man die Zusammenhänge der Arbeiten keineswegs. Ebenso wichtig wie die Abfolgen in den einzelnen Kapiteln sind auch die Querverbindungen, die sich durch das mehrfache Auftreten einzelner Schlüsselformen wie *Mortar and Pestle*, *Minster*, *Eye Bath*, *New Tones*, *Newton's Stones* u. a. ergeben. Auch die chronologische Kontinuität der

verschiedenen Ansätze, die nicht nacheinander, sondern nebeneinander existieren, zeigen auf, in welcher komplexer Weise alles in Craggs Werk wie in einem lebendigen Organismus mit allem zusammenhängt.

Cragg hat seine Ausstellung in der Kunst- und Ausstellungshalle und dieses bilanzierende Buch zu Recht „Signs of Life“ genannt. Sein Werk entspricht dieser Aussage gleich in mehrfacher Hinsicht: Indem seine Arbeiten unabhängig von der Hand des Künstlers sind, führen sie ein Eigenleben. Die besten Arbeiten von Tony Cragg sind in ihrer Struktur so selbstverständlich und nachvollziehbar, daß sie jeden Betrachter in einen lebendigen Dialog verwickeln. Sie lassen ihn nicht unberührt, weil ihre Aussage grundsätzlich ist und dem Betrachter mit den Mitteln von Überraschung und Humor nähergebracht wird. Seine Skulpturen sind selbstverständlich, aber dennoch nicht zu völliger Verständlichkeit auflösbar. Sie sind sinnliche, poetische Wesen voller Bewegung und Paradoxie.

Kay Heymer