



Uwe Büchler

Retrospektive

Der Teufel im System

Ausstellung
15. Dezember 2007 bis 06. Januar 2008
Galerie am Domplatz
Halle (Saale)

Paarbildung

Systematische Skizzen zum Werk von Uwe Büchler (1958 - 2006)

Üblicherweise entscheidet ein Text, der zu einer Retrospektive publiziert wird, über den kunsthistorischen Stellenwert einer Künstlerin oder eines Künstlers und er positioniert deren Werke damit für einen gezielt spekulativen Markt. Damit dies möglichst gut gelingt, fallen die Interpretationen dann passenderweise euphorisch, anekdotisch oder emphatisch aus und die Vergleiche mit gesicherten Werken der Kunstgeschichte sind üppig und hoch gegriffen. Zu überprüfen ist das meistens in überschaubarer Zeit nicht mehr und eigenartigerweise haben gerade solche Zuweisungen – und vielleicht gerade deswegen – besonders lange Bestand. Es ist dies die Zeit der Gerüchte- und Legendenbildung und alle Argumente werden um die Auratisierung der Urheber und deren Werke gruppiert. Das dient so manchem Zweck, nicht aber unbedingt der Kunst um die sich eher systematisch zu bemühen wäre.

Für das übliche Verfahren geben die Arbeiten von Uwe Büchler meines Erachtens aus mindestens drei Gesichtspunkten schon keinerlei Anlass:

1. Kunstgeschichte als Hausaufgabe für die historische Kontextualisierung der eigenen Werke zu betrachten, hat ihn nicht in entscheidendem Maß interessiert.
2. Kunst – auch die eigene – nur als Kunst zu sehen, fand er albern.
3. Kunst, die definierte gesellschaftliche Aufgaben erfüllt oder erfüllen soll, war ihm dennoch suspekt.

Mit solchen Entscheidungen hatte er sich merklich vom aktuellen Kunstmarkt entfernt, und mit akribischer Kleinarbeit abseits davon versuchte er, in eigener Verantwortung eine Balance zwischen den Ordnungsmöglichkeiten bewusster logischer Systeme und den Chancen des bildnerischen Zufalls und der chaotischen kreativen Verhältnisse zu finden. Er beschäftigte sich mit Wissenschaft und Alchemie, Archäologie und Science Fiction sowie -Ordnungen und der Chaosforschung und er zeichnete die Ergebnisse dieses Denkens in einer Form auf, zu der man umständlicherwise auch heute noch "Kunst" zu sagen gewohnt ist, weil es andere Begriffe für das Denken mit und in Bildern im öffentlichen Sprachgebrauch nicht gibt. Wenn entwicklungsgeschichtliche Forschungen belegen, dass sich im Spiel Kinder anschaulich die grundlegenden Regeln und Gesetze der Physik wie Gravitation, Auftrieb, Hebel, Rotation oder Reibung selbst erarbeiten und sie damit operieren noch lange bevor sie deren abstrakte Bedeutsamkeit für auch nicht greifbare Phänomene ermessen können, dann zeigt dies, dass forschendes Handeln nicht nur analytische Bezüge setzt, sondern durchaus auch die dafür grundlegenden Regeln der Analyse selbst veranschaulichen kann.

Ich halte es aus diesem Grund für angemessen, über die Formen von Logik in Uwe Büchlers Arbeiten zu sprechen und ich werde dies in zwei methodisch unterschiedlichen Ansätzen tun: In einer eher theoretischen, deduktiven Art und Weise mit einem Prospekt auf die verschiedenen Methoden und in einer eher praktischen und induktiven Art und Weise, die eine direkte Analyse einzelner Werke vornimmt. Die beiden Methoden sind zwar funktional voneinander verschieden,

weil sie die Herleitung von Allgemeinem und Besonderem unterscheiden, operational, d.h., in ihrer Anwendung, stehen sie jedoch in implizitem Bezug zueinander. Oder, diesen Sachverhalt in ein beispielhaftes Flussdiagramm übersetzt: Der Apfel fällt nicht vom Baum, weil es das Gravitationsgesetz gibt, sondern das Gravitationsgesetz beschreibt, wie wir uns erklären, warum der Apfel fällt. Die Reihenfolge der zu beschreibenden Beobachtung ist entscheidend und strukturiert einen logischen Zusammenhang inhaltlich eben nicht als oszillierende Dualität, sondern als zeit- und kontextgebundene Paarbildung.

Bezeichnenderweise gibt es für diesen Begriff auch gleich zwei Definitionen: Unter Paarbildung (oder Paarerzeugung) versteht man in der Physik die Bildung eines Teilchen-Antiteilchen-Paares aus einem energiereichen Photon und in der Biologie versteht man darunter eine längerfristige Verbindung zweier Geschlechtspartner. Im ersten Fall entstehen aus einem Teil zwei, im zweiten Fall entstehen aus zwei Teilen mehrere. Obwohl das im Analogieschluss eine hübsche Kettenreaktion ergibt, hat es leider nichts miteinander zu tun – aus energetischen Gründen: Im ersten Fall wird Energie verteilt, im zweiten akkumuliert. Dieser sprachlich so einfach zu überbrückende Widerspruch entscheidet aber Welten, weil er sie unterscheidend trennt: In die Welt der faktischen Gegenstände und in jene der möglichen Beziehungen. Beide sind nicht zwingend und nicht eindeutig zueinander in Bezug zu setzen, womit wir ganz logisch uns in den traditionsreichen Forschungsbereich der Künste überhaupt begeben haben.

Wir sind es gewohnt, einen großen Teil unserer bewussten Gedanken funktional zu arrangieren: Wir gehen irgendwo hin, weil ..., wir bleiben zu Hause, weil ... u.s.w. Die dabei angewendete Form von Logik ist jene, die sich auf Gründe bezieht, der daraus abgeleitete Sachverhalt ist der einer als zwangsläufig empfundenen Kausalität. Mit dieser Form der Logik verknüpfen wir tagtäglich die Mehrzahl aller Gedanken, wägen sie ab und schlussfolgern daraus Entscheidungen. Für viele von uns ist diese Form der Logik ausschließlich die einzige, durch die Entscheidungen auch der Form nach überhaupt als logisch begründbar und mitteilbar akzeptiert werden.

Das ist wie gezeigt nicht nur ärgerlich, es ist auch – weil unvollständig – falsch, denn daneben existieren auch ganz andere und dabei durchaus auch wissenschaftlich korrekt funktionierende und verifizierbare logische Systeme, die parallel zur Kausalität klare, formal zwingende und konsequente Entscheidungen ermöglichen.

Es gibt beispielsweise eine Modallogik, die sich mit der Art und Weise von Entscheidungen befasst und abwägt, ob diese notwendigen oder möglichen Ursprungs sind. Es gibt mehrwertige logische Systeme, die sich mit der Varianz, der wahrscheinlichen oder möglichen Transponierbarkeit von Werten während einer Entscheidungsfindung befassen, es gibt die Logik von Klassen, in der durch inhaltliche Klassifizierungen ähnliche Gruppen gebildet und unähnliche unterschieden werden und es gibt darüber hinaus noch einige andere solcher gut durchgearbeiteten Entscheidungssysteme, die zwar ein funktionales Schattendasein führen, aber ebenso geschichtsträchtig wie erfolgreich sind. Dazu gehören vor allem die Modelle der temporalen Logik, eine Methode, die Wahrheitswerte in ihrer Abhängigkeit von Zeiten behandelt, die operative Logik, ein metamathematisches Modell, in dem Beweise experimentell durch Handlungen vollzogen werden können und die normative Logik, die sich mit den moralphilosophischen Grundlagen für Entscheidungen im Allgemeinen befasst und mit der es gelingt, solche Regeln als Grundlagen juristischer Gesetze auch herauszufinden. All das

wird aber schlichtweg nicht vermittelt und spielt deswegen in der öffentlichen Diskussion auch keine bedeutsame Rolle. Die Modelle sind zwar publik, nicht aber präsent.

Dabei braucht eine gewinnbringende Beschäftigung damit weniger Spezialistentum als voreilig zu befürchten wäre, denn das Experimentierfeld dessen, was "Kunst" genannt wird, bietet alle Chancen zur Verifikation und Falsifikation logischer Experimente. Zudem eingebettet in jeweils gesellschaftspolitisch dynamische Felder, können solche Experimente darüber hinaus schnell zeigen, dass unsere Welt aufgeteilt ist zwischen den Strategien der Machtansprüche, jener der Funktionalisierungen und der von Manipulationen und sie zeigen ganz sicher, dass die Regeln, mit denen darüber Urteile gefällt werden, schon deswegen eine Weile bekannt sein müssen, weil ihre philosophisch-logischen Systeme immer schon auch missbraucht, d.h., intentional ausgerichtet eingesetzt werden konnten.

Dennoch vertrauen wir vorrangig plausibelen Kausalitäten, und das, obwohl gerade diese für die Künste logisch die dürftigsten Nebenrollen spielen: Niemand von uns würde beispielsweise den Budenzauber einer James-Bond-Klamotte kausallogisch betrachten wollen oder gar können, obwohl gerade dort die Absurdität plausibeler Logik besonders ins Auge sticht. Sie neigt im Ergebnis sehr stark zur Substantivierung, das heißt, es muss vorrangig eine Ursache gefunden und die dann dingfest gemacht werden. Um dorthin zu kommen musste aber auch in der Fiktion stets immer schon "Q" bemüht werden, gewiss der Einzige, der in allen Bond-Streifen gleichzeitig erfolgreich absurd und dennoch absolut notwendig war.

Er war Wissenschaftler und gleichzeitig Künstler und damit also in der Folge dessen, was ich methodisch angedeutet habe, grundsätzlich notwendig. Und genauso ist vieles von dem, wozu wir heute noch im Konsens Kunst sagen oder sagen müssen, weil uns der Name dafür fehlt, vor dem Hintergrund anderer ernstzunehmender logischer Möglichkeiten schon deutlich funktionaler als das, womit das Substantiv Kunst im Feuilleton dann attributiv immer wieder ergänzt wird: mit Subjektivität, Selbstverliebtheit, Querdenkertum, Provokation und/oder Authentizität: eben eine Freiheit vom Bürgertum, wie dies das Bürgertum sich mit plausibel kausallogischen Mitteln vorstellt.

Genau das ist es nicht.

Folgen wir also den methodischen Argumenten in den Werken von Uwe Büchler. Begonnen hat er als Plastiker im klassischen Sinn mit der Modellierung anthropomorpher Figuren in rundplastischer Auffassung. Dabei beschäftigte ihn vor allem die Problematik der Torsi: Ist es überzeugend möglich, nur einen Teil eines menschlichen Körpers zu modellieren, oder muss nicht zuerst der ganze Körper geschaffen werden, um aus ihm das gewünschte Detail dann herauszunehmen zu können? Büchler entschied sich für den erste Ansatz und versuchte damit das Fragment als Ganzes zu setzen. Von diesen Arbeiten existieren mit einer Ausnahme nur noch Modelle oder Maquetten.

Während des Studiums an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe 1981-89 komponierte er zu diesen Figuren räumlich-geometrische Elemente ergänzend hinzu, sodass als

Ensemble Innenräume entstanden, die einen fast szenografischen Charakter erhielten und in denen auf den ersten Blick die klassische ästhetische Kategorie von Figur und Grund bearbeitet wurde. Ausgehend vom Torso im Raum, können die szenografischen Ergänzungen jedoch auch als der Figur fehlende Körperteile gelesen werden, die ähnlich einer Sprengzeichnung im Raum zur Fortschreibung des Rumpfes analytisch und funktional aufgereiht werden. Dafür spricht, dass Büchler bei der Vereinfachung des Körper- oder Torsovolumens der noch deutlich literarisch begründeten Inhalte seiner Personagen, die plastische Grundfigur der Geometrie seiner quaderförmigen, orthogonal definierten Räume annäherte, indem er sie nicht nur klar in das kartesische Koordinatensystem der Szene einordnete, sondern die flachen Begrenzungen der Körper eindeutig als Schnittflächen definierte: Der Toso war damit nicht nur ein Körperfragment, sondern gleichzeitig zum Raumfragment geworden und die Plastiken erschienen als rechteckige Kästen mit gestaltähnlichen Ausstülpungen (Widder, Wächter).

Die Kastenform reduzierte den Körper zu einem reliefierten Vierflach, dessen Flächen Büchler anfangs paarweise symmetrisch, später dann formal noch ähnlich ausarbeitete. Durch das Aufklappen und Abwickeln solcher "Figuren" entstanden die ersten Wandreliefs, die häufig konsequent paarweise nebeneinander gehängt präsentiert wurden. Darin ist eigentlich die gleichzeitige Präsentation von Vorder- und Rückseite bzw. rechter und linker Seite einer Figur zu sehen. Die tragende Wand bekam somit eine über die funktionale Fixierung der Objekte hinausreichende, inhaltliche Dimension, indem sie das Volumen der Plastiken ersetzte, vergrößerte und undurchdringlich machte. Büchler konnte sich nun ganz gezielt um die aus den Torsi entwickelten Fragmente kümmern; der eigentliche Körper, dem diese Teile zuzuordnen sind, war die Wand, an der und vor der sie arrangiert sind.

Die gestaltähnlichen Elemente in den plastischen Details und Reliefs wurden in der Folge immer stärker durch strukturelle und serielle überlagert und traten zurück. Sie tauchten konsequenterweise nur noch als Gesten innerhalb der verstärkt eingesetzten All-Over-Strukturierung in der Form von Markierungen auf. Hier wiederholt Büchler also die Ordnung und Anordnung der Objekte an der Wand innerhalb der Formgebung der Objekte selbst und bildet somit ein System immanent mit und in sich selbst ab. Reliefstrukturen, die er anfänglich durch Materialcollagen ausgearbeitet hat, ersetzt Büchler in der Folge seiner Beschäftigung mit Chaostheorie und -mathematik durch reduzierte und computergenerierte Bilder von Fraktalen, die, selber keine Strukturen mehr, diese nur abbilden. So wird die grundsätzlich im Verhältnis zum arrangierten Objekt endlos zu sehende "Wand" in der Selbstabbildung des Fraktals nun tatsächlich endlos und erlaubt, die Formgebung ihrer Träger (Wandsituationen) als Ausschnitte wie Elemente aus eben jenen Mustern und damit auch als raumzeitliche Momente zu definieren. Diese selbstähnliche Definition des Endlosen erschien Büchler wohl immer schon gewagt: Mit Wächtern, Signalen und rätselhaft anmutenden Zeichen und Gesten markierte er den "Zutritt" hierzu stets deutlich. Die davor fundstückhaft präsentierten Objekte entsprechen den früheren Gesten auf den Reliefs dann mit dem Unterschied, dass ihnen neu eine geschichtliche Dimension wächst: Ihre Herkunft, Materialität und Formgebung ist nicht entschlüsselbar und erscheint zufällig, ihre Faktizität erhält somit nur eine Möglichkeitsform.

Diese methodische Konsequenz vollzieht sich bis in Büchlers letzte, für das System Kunst auch als "künstlerisch" wahrzunehmende Werke, die mediengestützten Arbeiten "Gradierwerk" 1995/96, die

"bombfiles" 1997 und die nicht betitelte Installation für die Landeskunstaussstellung Sachsen-Anhalt 2003. Im Gradierwerk werden Bildfragmente entlang einer Zeitachse und um einen räumlichen Fokus arrangiert und rhythmisiert und so lange mit sich selbst gespiegelt, bis die daraus entstandene fast monochrome Flächentextur in Raum und Zeit einfriert. Es entsteht wiederum eine undurchdringliche Wand, deren Perforation auch in den sisyphosgleich wiederholten Loops nicht gelingen wird. "Bomb files" arrangiert in der Farbe manipulierte Fotos überirdisch durchgeführter Atombombenexplosionen paarweise zueinander, so dass durch deren zusätzlich um 90° zueinander gedrehtem Horizont Bilder entstehen, die deutlich mit anatomischen Schnitt- oder Tomographenbildern von Gehirnen korrespondieren. Die damit auch metaphorisch definierte Gefährlichkeit der Projektion wird verdeutlicht durch zwischen die Bildfolgen gestreute Warnsignale vor kontaminierter Materie. Ursprünglich durch ebenfalls supersymmetrisch projizierte, langsam sich bewegende Wolkenbilder ergänzt, thematisiert die Installation wiederum Raumwände als Grenzen direkt. Sogar Büchlers frühe vor Wänden positionierte "Wächterfiguren" tauchen als Warnschilder wieder auf.

Das genealogisch letzte, klassisch ästhetischen Kategorien zuzuordnende Werk Büchlers, vollzieht vor dem skizzierten Werdegang einen eindrucksvollen Schritt: Die undurchdringliche Fläche selbstänlich transzendierender Arbeit, die in ständig kontrollierter Wahrnehmung als das Werk bislang kennzeichnende, senkrecht vor ihm selbst und den BetrachterInnen stehende Grenze, wird in der für die Landeskunstaussstellung Sachsen-Anhalt konzipierten Arbeit in die Horizontale gekippt und erscheint als Landschaft, in der es keinen eindeutigen, notwendigen und perspektivischen Standpunkt mehr gibt. Geometrisch hat er damit Quader und Kubus und deren geradlinig begrenzte Abwicklungen verlassen und ist – auch kosmografisch – bei einer sphärischen Geometrie angekommen. Die systematisch zwingend selbstänliche Camouflage der ausgebreiteten und referenziellen Tarnuniformen im Bezug zu deren Herkunftsländern verortet die einzelnen Uniformteile zwar geografisch, relativiert aber gleichzeitig damit das Phänomen eines "Grenzübertrittes": Wer die Selbstänlichkeit verlässt, verliert automatisch damit auch seine Tarnung. Dass im Kunstkontext der Ausstellung die entkleideten Krieger und Wächter zudem abwesend waren, lässt darauf schließen, dass sie ihre vormals erkenntniskritische Funktion verloren hatten. Die von Uwe Büchler nur temporär installierte Arbeit wurde nach deren Abbau in Magdeburg aufgelöst. Büchler gab das gesammelte Uniformmaterial in den Kreislauf des Warentausches zurück und verkaufte die Einzelteile der Kunst als einfache Textilien.

So kommt das Szenografische der frühen Arbeiten zwar transponiert erneut zur Sprache, indem Büchler seine seit den Atlantismechanismen 1991/92 vor und in "Situationen" 1992-94 suggerierten, real oder fiktional möglichen Handlungen hier erneut bespielt, aber er lässt sie nun bewusst und gezielt ins Leere laufen. Archäologie, Spekulation, Fake und Faktizität werden in seinem Kalkül von "möglich" oder "notwendig" nun eindeutig modallogisch verknüpft. Die Ästhetik kann in dieser Konsequenz dann aber nicht mehr die dominante Rolle spielen, sie erweist sich als atmosphärisch und stellt allein die Szene auf der gerade argumentiert wird.

Als Methode ist die klassischer Schöngesterei fremd gewordene Entkleidung von Bild, Materie und Medialisierung beeindruckend, in der Auflösung eines auch klassischen Bildbegriffes darüber hinaus bewundernswert eigenwillig und konsequent.

Es wäre also zumindest unvollständig, wenn die Tatsache, dass Büchler nach 2003 keine Werke mehr in zweifelsfreiem Bezug zu dem "System Kunst" geschaffen hat so einzuschätzen wäre, dass er auch grundsätzlich mit der Produktion von Kunst aufgehört hätte. Es schien ihm offenbar für seine Form des Kunstschaffens nicht mehr notwendig zu sein. Dass er dennoch weiter detailliert an den Bedingungen von Bildern und deren Inhalten geforscht hat, darauf lassen die unzähligen Farb-, Material- und Sammlungsproben schließen, die er bis 2006 anlegte und penibel archivierte, deren Ordnung und Konstellationen aber nach der Auflösung seiner Arbeitsräume 2007 verloren gingen.

Martin Conrath, 2007/2008

(Der Text entspricht in überarbeiteter Form der Eröffnungsrede zur Retrospektive Uwe Büchlers in der Galerie am Domplatz, Halle (Saale), am 15. Dezember 2007)

Der Teufel im System

Erinnerungen an Uwe Büchler

Uwe Büchler war Gründungsmitglied der Werkleitz Gesellschaft und leitete sie als Direktor von 1996 bis 2000. Er plädierte 1993 auch für die Gründung eines Vereins, denn damals waren wir noch etwas unschlüssig, welche Struktur wir für ein Medienzentrum wählen sollten.

Ich durfte Uwe kurz nach dem Abschluss seines Meisterschülers bei Prof. Michael Sandle an der Kunstakademie Karlsruhe kennenlernen. Er war der frischgebackene Schwager meines Freundes und Werkleitz Mitbegründers Alexander Decker.

Wir teilten die gleiche Passion für alles Dunkle: Die Industrial Musik von Throbbing Gristle oder Einstürzende Neubauten, die Bücher über Magie von Aleister Crowley oder die Romane von H. P. Lovecraft, die Uwe zu vielen seiner Arbeiten inspirierten: Die Unbeschreiblichkeit des Unfassbaren, des grenzenlos Grauenvollen, das Lovecraft dann doch immer wieder in Worte zu fassen vermochte. Ich freue mich deswegen sehr, dass das Label Lauschausch bzw. Gerd Naumann im Rahmen der Ausstellung am 5. Februar um 20 Uhr einen Lovecraft Hörspielabend veranstalten wird.

Uwe hatte nach Ende seiner Ehe in Stuttgart Fuß gefasst, arbeitete als Bildhauer und hatte gleichzeitig sein Faible für Computer und Mandelbrot-strukturen entdeckt.

Es war die Zeit als Alexander Decker, Thomas Munz und ich nach Braunschweig an die Kunstakademie gingen und kurz darauf 1991 in Werkleitz die Ziegelei 3 ausbauten.

Uwe besuchte uns oft in dieser Zeit und half mit seinen umfassenden handwerklichen Fähigkeiten. Er war ein Meister in der Bearbeitung von fast allen Materialien und der Herstellung von Plastiken aller Art. Zum Beispiel baute er für ein Filmprojekt aus Sperrmüll eine komplette Mittelalter Filmkulisse.

Mit Uwe zusammen gründeten wir 1993 die Werkleitz Gesellschaft.

Da Uwe der Einzige unter uns war, der von Planung und Ordnung etwas verstand, übernahm er bald die Organisationsleitung. Die erste Datenverwaltung der Werkleitz Gesellschaft bestand aus einer schwarzen Holzkiste, in der wir alle Korrespondenz aufbewahrten. Als die ersten 20 Briefe zusammen kamen kaufte Uwe ein paar Aktenordner. Eine Leidenschaft, der er später ausgiebig frönte, indem er jede Email ausdrückte und in einem Aktenordner abheftete.

Aber hinter seiner peniblen Ordnungssucht, die in praktischer Weise unsere eigene frühere Unbekümmertheit gegenüber bürokratischen Angelegenheiten sozusagen diametral ergänzte, steckte immer der kleine Junge, den das Chaos faszinierte, die Schönheit des Grauens, das Erschreckende und Phantastische, das Numinose in all seiner Macht. All dies beschäftigte ihn und trieb ihn an, allerdings aus sicherer fiktionalisierter Distanz.

Eine weitere Ambivalenz Uwes war sein Einsiedlertum. Uwe begeisterte sich gerne für den von ihm

sogenannten Werkleitz Spirit, der durch kollektives, selbstorganisiertes Leben und Arbeiten gespeist wurde. Er selbst war der gutmütigste und treueste Freund, der niemanden etwas abschlagen konnte. Aber trotzdem zog er sich lieber zurück und lebte später alleine in seiner eigenen Welt in seinem kleinen Haus in Barby.

Über Uwe lernten wir auch die Künstler Marion Kreißler und Martin Conrath kennen, die uns beim Aufbau der Werkleitz Gesellschaft begleiteten.

Zusammen arbeiteten wir an der 1. bis 4. Werkleitz Biennale, bevor sich Uwe Ende 2000 als Webdesigner und Künstler wieder selbstständig machte.

Während seiner Zeit als Direktor der Werkleitz Gesellschaft blieb ihm keine Muße mehr für seine eigene künstlerische Entwicklung. Darunter leidete er sehr.

Ihm fehlte die frühe Energie, der reine Spass am Machen, ohne mögliche Verlust- oder Gewinnrechnungen aufzumachen.

Und ihm fehlte die freie selbstbestimmte Arbeit, die er früher als Künstler und Graphiker genossen hatte. Die einzigen Arbeiten, die Uwe während dieser fünf Jahre realisieren konnte, waren drei mediale Werke: Die Videoinstallation GRADIERWERK, für das Ausstellungsprojekt MATERIA TROIKA, die Diaprojektion BOMB FILES für das Medienkunstevent ATOMIC JUNGLE und das Internetfakeprojekt: UFO Landung in Sachsen-Anhalt.

In diesen Arbeiten bilden sich Uwes Präferenzen ab: Die Strukturierung der Mimesis eines fast schon alchemistischen Verwandlungsprozesses von Wasser in Salz, die Schönheit des Grauens und der fiktionalisierte Einbruch des Phantastischen in die Realität.

Science Fiction Filme und Gruselliteratur, Bücher über Alchemie und Hexenkräuter, Mandelbäume und Chaosstrukturen, Ausserirdische und der Mythos von Atlantis dienten Uwe als Inspirationsquellen für seine Arbeit.

Zuletzt beschäftigte er sich mit Mineralien, als ob er auf der Suche nach der richtigen Essenz, dem Lapis philosophorum: dem Stein der Weisen der Alchemisten gewesen sei. Leider kam er nicht mehr dazu, eine neue Arbeit zu realisieren. In der Nacht des 11. September 2006 verstarb Uwe Büchler überraschend im Krankenhaus in Schönebeck.

Für Uwe war der Teufel nicht das System, sondern er steckte im System, in seiner Struktur, in der systematischen Ordnung der Dinge, unter den Oberflächen, die das Unheimliche verbergen oder abhalten sollten, wie ein Schutzwall, oder eine hauchdünne Demarkationslinie die unser Bewusstsein vor unserem Unterbewusstsein schützen soll. Diese Gradwanderung zwischen Innen und Aussen zeichnen Uwe Büchlers Arbeiten aus.

Peter Zorn, 2007/2008

(Der Text entspricht in überarbeiteter Form der Rede zur Retrospektive Uwe Büchlers in der Galerie am Domplatz, Halle (Saale), am 15. Dezember 2007)

Impressum

Ausstellungskonzept: Martin Conrath & Marion Kreißler

Mitarbeit: Wieland Krause, Peter Zorn, Ulrich Zeiner, Jörg Drefs

Fotos: Wieland Krause

Veranstalter: Galerie am Domplatz, Werkleitz Gesellschaft

Förderer: Metallbau Henschell, Tornitz

Webdesign: Steffi Heger, Jens Koch

Dank: Ulrich Zeiner, Eckard Henschell, Alexander Decker, Michael Schunke, Lauschrausch Label