

Carlo Borer: Skulpturen aus dem virtuellen Raum

Von Peter Lodermeier

Die neueren Stahlskulpturen des Schweizer Künstlers Carlo Borer stehen in der Landschaft bzw. im Ausstellungsraum wie Abgesandte aus einer anderen Wirklichkeit. Ihre Fremdartigkeit ist nicht aufdringlich, jedoch bei längerer Betrachtung immer stärker zu spüren, da sich ihre Formen beharrlich der Vergleichbarkeit entziehen. Trotz ihrer geschwungenen Konturen wirken diese Arbeiten nicht organisch im Sinne biomorpher Naturwüchsigkeit – dazu wechseln die Kurven zu abrupt ihre Richtung, ist die Linienführung zu unvorhersehbar, erscheinen die Schnitte und Winkel zwischen den einzelnen Flächen zu wenig funktional. Die eigenartige Geometrie dieser Gebilde aus glänzendem Chromstahl oder neuerdings auch rostigem Stahl steht irgendwo unklassifizierbar zwischen den Polen naturhafter Anmutung und technoider Konstruktion. Viele dieser Skulpturen kreisen in sich selbst, manche bilden ein System geschlossener Ringe oder Schlaufen, die sich an verschiedenen Kreuzungspunkten begegnen. Ihre formale Geschlossenheit lässt sie auch emotional hermetisch wirken, weder rein rational erfassbar noch intuitiv ohne Weiteres zugänglich. Manchen seiner Arbeiten spricht Borer aufgrund dieser unauflösbaren Fremdartigkeit eine gewisse „psychedelische“ Qualität zu. Indem Borer, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, seine Skulpturen ohne Titel belässt, verzichtet er darauf, ihre Wirkung festlegen und die Vorstellungstätigkeit des Betrachters in eine bestimmte Richtung lenken zu wollen. Der eigentliche Grund für die irritierende formale Qualität seiner Skulpturen liegt in ihrer Herkunft aus dem virtuellen Raum. Ihre Formgebung orientiert sich also weder an naturgegebenen Vorbildern noch ergibt sie sich aus der Auseinandersetzung mit der Tradition abstrakter Skulptur oder aus dem praktischen Umgang mit dem Werkstoff Stahl und seinen Verarbeitungsmethoden. Bei Carlo Borer definiert sich die Form primär aus den spezifischen Möglichkeiten, die durch die Computertechnologie gegeben sind. Er entwirft mit wenigen Ausnahmen alle seine Skulpturen mit Hilfe spezieller CAD (Computer Aided Design)-Programme.

Borers Arbeiten gehen im Unterschied zur traditionellen Skulptur nicht von geschlossenen Volumina und kompakten Massen aus. Stattdessen sind Linien und Flächen im Raum die wesentlichen Gestaltungselemente seiner Arbeiten. In sich verdrehte Flächen und harte Kanten bilden einen starken Kontrast innerhalb ihrer Formen. Dabei gibt es zwei grundsätzliche Gestaltungsvarianten, die den Künstler beschäftigen. Zum einen handelt es sich um freies Zeichnen im Raum, wobei jede Linie immer auf eine zweite Spur bezogen ist. Auf diese Weise entstehen sich in den Raum bewegende offene oder geschlossene Flächen (so genannte „two guide sweep surfaces“), denen später ein plastisches Volumen verliehen wird. Oft sind dies wellen- oder schlaufenförmig bewegte Arbeiten, manchmal unvollständig „eingerollte“ Flächen, die zuweilen von zahlreichen Öffnungen perforiert sind. Die „two guide sweep surfaces“ sind dadurch bestimmt, dass jeder Punkt der einen Linie mit einem jeweiligen Punkt der zugehörigen zweiten Linie durch eine Gerade verbunden wird. Dadurch werden die Einzelflächen der räumlichen Gebilde berechenbar und „abwickelbar“, d.h. sie können so auf zwei Dimensionen projiziert werden, dass es möglich wird, die Einzelflächen mit einem Präzisionslaser aus Stahlblech zu schneiden. Die komplette Skulptur wird dann aus diesen einzelnen Formen

zusammengesetzt. Dies gilt auch für die zweite grundlegende Möglichkeit der Formfindung am Computer: Hier nimmt Borer jedoch einen definierten geometrischen Körper als Ausgangspunkt und schneidet aus ihm mit Hilfe geometrischer Negativformen Segmente heraus. Meist handelt es sich bei den Ausgangsformen – Borer nennt sie auch „Mutterformen“ – um rotationssymmetrische Körper, meistens Kegel bzw. Kegelstümpfe.

Schon lange bevor er 1998 seine ersten mit Hilfe von Computerprogrammen konstruierten Skulpturen entwickelte, war Borer von der speziellen Ästhetik der Rotationsformen fasziniert. Zunächst waren es farbige, aus Polyester gefertigte Objekte, später dann Aluminiumskulpturen, mit denen er das Thema der Rotationssymmetrie durchspielte. Was den Künstler an Rotationsformen interessiert, ist ein wirkungsästhetisches Moment, dem man sich als Betrachter kaum entziehen kann, nämlich ihre potenzielle Dynamik. Trotz ihrer tatsächlichen Unbewegtheit erzeugen die skulpturalen Rotationsformen im Betrachter unvermeidlich die Vorstellung einer imaginären langsamen oder auch rasenden Drehbewegung um eine zentrale Achse herum. Borer's frühe Arbeiten sind oft mit Nieten oder gar Stacheln versehen, was den Skulpturen einen wehrhaften, kraftvoll energischen, wenn nicht gar aggressiven Charakter gab. Man assoziiert die Vorstellung von riesenhaften Kreisel, Schwung- oder Zahnrädern und anderen Maschinenteilen. Kegel und Kegelstümpfe nehmen unter den Rotationskörpern eine besondere Rolle ein, weil sie mit ihrer „perspektivischen“ Verjüngung ein zusätzliches dynamisches Element aufweisen, einen Richtungsimpuls zur Spitze hin. Die erste aus Stahlblech gefertigte und für den öffentlichen Raum bestimmte Skulptur, die Borer 1991 auf Basis eines Kegels konstruierte, misst 6 Meter im Durchmesser und wirkt wie ein teilweise in den Boden gerammter Flugkörper, ein gestrandetes Raumschiff oder ein archäologisches Fundstück aus einer untergegangenen schwerindustriellen Epoche, dessen Sinn wir nicht erfassen können. Die vorgestellte Bewegung der Skulpturen ist für Carlo Borer ein durchgehendes Motiv. Selbst bei seinen so seltenen kubischen Formen, wie der Serie „Sinking Cities“ (1997), spielt die imaginäre Bewegung der scheinbar in der Wand oder im Boden versinkenden schräg angeschnittenen Quader eine wichtige Rolle. Sie zeigt an, dass selbst stabile Positionen unsicher und veränderlich sind.

Die besondere Formqualität des Kegelstumpfs beschäftigt Carlo Borer auch in seinen neuesten Arbeiten nach wie vor. Sie ist eine der elementaren Charakteristika seiner Kunst, eine bleibende formale Obsession. Man muss diese Skulpturen jedoch schon sehr genau von allen Seiten anschauen, um zu bemerken, dass ihre pseudo-organisch geschwungenen Formen tatsächlich auf der Grundlage von Kegelstümpfen beruhen. Diese sind allerdings so sehr beschnitten, dass die linearen Strukturen visuell dominieren und die geometrische Ausgangsform in den Hintergrund treten lassen. Carlo Borer ist immer wieder an solchen Ambivalenzen zwischen den Konstruktionsprinzipien und der Wahrnehmung seiner Arbeiten interessiert. Im Gespräch erinnert der Künstler daran, dass die Erfahrung von Ambivalenzen genau der Weise entspricht, wie wir die Welt wahrnehmen und verstehen. Mithilfe rationaler Modelle können wir sehr vieles verstehen und uns immer weitere Wissensgebiete erschließen. Doch zugleich sind wir uns sowohl in der Wissenschaft als auch im alltäglichen Umgang mit den Dingen vollkommen im Klaren darüber, dass wir nie die ganze Wahrheit haben, sondern immer nur unsere an die Erfahrung angepassten Vorstellungen. Es bleibt in unserem

Wissen unvermeidlich ein unbestimmt großer Rest von Unverstehbarkeit. Genau diesen Rest versucht Borer mit seiner Kunst zum Thema zu machen, zumindest auf ihn hinzudeuten. Für ihn besteht die Aufgabe von Kunst genau darin, dem Unbekannten, d.h. der nicht in unsere Begriffsschemata passenden, abgründigen Erfahrung von Welt, einen sichtbaren Ausdruck zu verleihen. Wegen dieser Ambivalenz von praktischer Erfahrung und Unverstehbarkeit gehört es ganz wesentlich zu Borers künstlerischem Konzept, dass seine Arbeiten stets einen hohen handwerklichen und technischen Aufwand erkennen lassen, ohne dass dieser irgendeinen erkennbaren Zweck - inklusive den der figurativen Lesbarkeit oder Symbolisierung - erkennen ließe. (Man denkt unweigerlich an Immanuel Kants berühmte Bestimmung der Schönheit als „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“). Aus dieser zweckfreien handwerklichen Präzision und dem Gegensatz zwischen der klar strukturierten Werkgestalt und dem Fehlen sowohl jeglicher funktionalen Bestimmung als auch aus der Erfahrung ableitbaren Formengenesse ergibt sich die besondere ästhetischen Wirkung, die faszinierende und irritierende Fremdartigkeit von Borers Arbeiten.

Für den Künstler ist das Entwerfen der Formen im virtuellen Raum des Rechners alles andere als bloßer Selbstzweck. Es geht ihm nicht um ein Erforschen der Eigenschaften virtueller Räume – ganz im Gegenteil. Der Computer ist ein bloßes Arbeitsinstrument, das Möglichkeiten bietet, die mit anderen Werkzeugen niemals zu erreichen wären. Entscheidend ist die Übertragung dieser Entwürfe in die sinnlich erfahrbare materielle Wirklichkeit. Dieser Prozess lässt sich mit der Übersetzung von einer Sprache in eine andere vergleichen, er ermöglicht eine neue Art der Definition und Beschreibbarkeit sinnlich erlebbarer skulpturaler Formen. Darin liegt für Borer die künstlerische wie handwerkliche Herausforderung: eine rein rechnerische Formendefinition in eine konkrete materielle Existenz zu überführen, denn hier stoßen zwei völlig unterschiedliche Seinsweisen einer dreidimensionalen Struktur aufeinander, was nicht ohne Reibungspunkte und Widersprüche vonstatten geht. (Genaugenommen handelt es sich sogar um drei Zustandsstufen: Zunächst wird der virtuelle Entwurf in die Zweidimensionalität der Stahlbleche umgelegt und dann erst in den Realraum überführt). Die Übersetzungsarbeit erfordert ein hohes Maß an handwerklicher Sachkenntnis, an Materialerfahrung, Sorgfalt und Präzision. Dabei braucht es immer wieder die Erfindungsgabe, unerwartete Schwierigkeiten, die sich aus der Umsetzung der virtuellen in die reale Räumlichkeit ergebenden Probleme zu lösen. Das Zusammensetzen und Verschweißen der mit dem Laser geschnittenen Stahlbleche zu komplexen dreidimensionalen Objekten und die anschließende Oberflächenbehandlung sind extrem arbeitsintensiv und erfordern die Mitarbeit zweier Assistenten. Für den Künstler sind das Konzipieren der Arbeiten und ihre handwerklich perfekte Umsetzung von gleich großer Bedeutung. Borers Faszination für die technischen Realisierung von gewagten, ungewöhnlich komplexen Entwürfen wird zum Beispiel daran deutlich, dass er mehrere Jahre lang mit der Produktion kugelförmiger Kaffeemaschinen aus Edelstahl beschäftigt war. Diese hatte er nicht etwa als Designer für eine Firma bloß entworfen und konstruiert, sondern in mühsamer Entwicklungs- und Produktionsarbeit in großer Zahl im Eigenbau hergestellt.

Sowenig eine Skulptur nur als virtuelle Konstruktion Bestand hat, sowenig kann sie als bloße Abstraktion betrachtet werden. Carlo Borers Arbeiten sind Erfahrungsskulpturen und als solche auf

den Raum und die konkrete räumliche Situation des Betrachters bezogen. Sie sind grundsätzlich multiperspektivisch und müssen im Umschreiten aus allen möglichen Blickwinkeln erschlossen werden. Ihre komplizierte Geometrie wird nur dann angemessen erfahrbar, wenn man ihren Umrissen folgt und das Wechselspiel zwischen den materiellen Formen und den Durchblicken sowie die perspektivisch wechselnden Verhältnisse zwischen den Formen mit ihren unerwarteten Schwüngen und Winkeln erfasst hat. Aus diesem Grund arbeitet Borer auch nur höchst selten mit Kleinformaten, weil diese eine überblickshafte und gewissermaßen „voreilige“ Formenerfassung erlauben. Es ist für ihn unabdingbar, dass die Skulpturen auf das menschliche Körpermaß bezogen bleiben, dass sie groß genug sind, potenziell den Körper des Betrachters in sich aufzunehmen oder ihn zu verdecken, zugleich aber niemals so überproportioniert, dass man sich von ihnen abgewiesen oder dominiert fühlte. Bemerkenswert ist dabei auch die Tatsache, dass einige seiner neueren Arbeiten in zwei Versionen von unterschiedlicher Anmutung ausgeführt werden: in glänzendem Chromstahl, das immer die Tendenz hat, sich optisch gegen den Umraum abzuheben oder als ideale, virtuelle Form sogar zu verschließen, und in rostigem Stahl, der aufgrund der wärmeren Farbigkeit und der Unregelmäßigkeiten der Rostpatina viel stärker „geerdet“ wirkt und sich - insbesondere im Naturraum - sehr viel leichter in die Umgebung einfügt.

Neben seinen Stahlskulpturen gibt es in Carlo Borers Werk noch eine kleine Zahl von Arbeiten, die er unter dem ironischen Titel „Noreadymades“ zusammenfasst. Diese Arbeiten sind höchst unterschiedlich, was Material und Erscheinungsbild angeht, aber sie alle haben gemeinsam, dass sie aus der Einarbeitung von Fundmaterialien in einen neuen, eigens konstruierten Kontext bestehen. Dabei werden verbrauchte, vernutzte Materialien so in eine Gesamtform integriert, dass es den Anschein hat, als sei die ganze Skulptur lediglich ein Ready-made, ein aus einem größeren Funktionszusammenhang herausgelöstes Detail. Das Thema der „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“ wird in diesen Arbeiten auf die Spitze getrieben. Am deutlichsten wird das Konzept der Noreadymades bei den „Shampoos“ von 2006. Die drei Stahlkegel sind dicht mit langen blauen Kunststofffäden besetzt, wie man sie etwa aus Autowaschanlagen kennt. An ihren abgenutzten Enden kann man ihre Gebrauchspuren ablesen. Die unterschiedlich geformten Aufsätze an den kreisförmigen Basen der hochglanzpolierten Objekte suggerieren eine technische Funktion: Sie lassen die Skulpturen wie Werkzeuge wirken, die in eine größeren Maschine eingesetzt werden könnten. Diese Arbeiten beziehen in außergewöhnlichem Maße die Imagination des Betrachters mit ein. Unvermeidlich versucht man sich einen möglichen praktischen Gebrauch vorzustellen, die Kegel in kreisender Bewegung zum Beispiel als Reinigungsinstrumente zu imaginieren. In Wahrheit aber handelt es sich um ein reines Konstrukt. Die Kunststofffäden stammen zwar aus einer Waschanlage, sind jedoch in die Edelstahlkegel, die eigens angefertigt wurden und keineswegs Fundstücke sind, aufwändig eingesetzt. Rund zweitausend Bohrlöcher weist jede Form auf, um die Fäden aufzunehmen. Die Steckformen, die aussehen, als sollten sie in eine riesige Maschine eingeklinkt werden, sind vollkommen zweckfreie Attrappen. Die auf Hochglanz polierte Oberfläche des Metalls steht ohnehin im Widerspruch zu der Trivialität des vernutzten Kunststoffmaterials, der die gewohnte Logik des Ready-mades ad absurdum führt.

Ganz ähnlich, wenn auch mit völlig anderen Materialien, funktioniert das ebenfalls dreiteilige Ensemble ohne Titel von 2005, das aus der Kombination von Holz und Kupfer besteht. Die eher rustikal anmutenden hohlen Kegelstümpfe sind aus Holzlatten gefertigt, die starke Gebrauchsspuren aufweisen und an den Enden sowie in der Mitte von einer Art Fassreifen zusammengehalten werden. Die Innenflächen der Hohlkörper sind mit schimmernden Kupferblechen ausgeschlagen, so dass man wiederum versucht ist, die Skulpturen als Fundobjekte anzusehen und sich einen möglichen Gebrauch vorzustellen. Die derbe Ausführung des Holzrahmens mit den gut sichtbaren „Nasen“ und Rinnsuren des absichtlich nachlässig aufgetragenen Leims lassen am ehesten an einen agrarischen Kontext, etwa an Werkzeuge aus der Weinproduktion denken. Doch wiederum handelt es sich um eine falsche Fährte: Die Fasskonstruktion wurde aus altem Palettenholz gezimmert, die Kupferbleche mit größter Sorgfalt nachträglich hineinmontiert. Ästhetisch leben die Objekte sehr stark von dem Materialkontrast, dem warmen, immateriellen Lichtschimmer des Kupfers im Inneren der ästhetisch anspruchslosen Holzstruktur. Ohne Weiteres kann man an diesen Kontrast vielfältige Assoziationen knüpfen, bis hin zu der Metaphorik des Körper-Geist-Dualismus. Borer selbst spricht von dem „platonischen Charakter“ des Kupfers, das „wie eine Idee durch das Objekt geht“. Diese Aussage kann man leicht auf die gesamte Produktion Borer anwenden: Immer geht es ihm darum, zu zeigen, was geschieht, wenn eine formale Idee sichtbare und fühlbare materielle Gestalt annimmt.

© 2008 *Peter Loder Meyer*

Dr.phil. Peter Loder Meyer
1962, lebt in Bonn, DE, Kunsthistoriker, Kunstkritiker und Autor.
Verschiedene Buchprojekte.
Konzepte und Teilnahme für verschiedene Symposien in Europa, USA und Japan.
Schreibt u.a. für *Sculpture* (USA) und *Junge Kunst*

www.lodermeyer.com