

Carlo Borer: Objekte aus dem virtuellen Raum

Von Peter Lodermeier

Die Objekte des Schweizer Künstlers Carlo Borer stehen im Raum wie Abgesandte aus einer anderen Wirklichkeit. Ihre dezente Fremdartigkeit ist 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 Edelstahl oder rostigem Stahl steht irgendwo unklassifizierbar zwischen den Polen naturhafter Anmutung und technoider Konstruktion. Viele dieser Objekte 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 Rätselhaftigkeit eine gewisse „psychedelische“ Qualität zu. Damit ist gemeint, dass sich die klar definierte Form auflöst und sich in etwas Neues transformiert. Borer erinnert in diesem Zusammenhang Kafkas Erzählung „Die Verwandlung“. Ihn interessiert der Moment, in dem die ursprüngliche Form noch erkennbar ist, sich aber zugleich eine ganz andere zu entwickeln beginnt. Das Wort „psychedelisch“ bezieht sich auf die Metamorphose bzw. das traumhafte Gefühl, das die Form beim Betrachter auslöst, und trägt dem Umstand Rechnung, dass Borer immer auch ästhetische Prozesse im Auge behält, durchaus in Anlehnung an musikalische Kompositionen.

Indem Borer, von wenigen Ausnahmen abgesehen, seine Skulpturen ohne Titel belässt, verzichtet er darauf, ihre Wirkung festzulegen und die Vorstellungstätigkeit des Betrachters in eine bestimmte Richtung zu lenken. Ein Grund für die irritierende formale Qualität seiner Objekte liegt in ihrer Herkunft aus dem virtuellen Raum, welche Borer ganz bewusst zelebriert. 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 entwickeln sich die Formen primär aus den spezifischen Möglichkeiten, die durch die Computertechnologie gegeben sind, und die er, bis an die Grenzen gehend, gezielt auslotet. Er entwirft, von wenigen Ausnahmen abgesehen, alle seine Skulpturen mit Hilfe spezieller CAD (Computer Aided Design)-Programme, die sogar eigens für ihn weiterentwickelt werden.

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 Durchdringungen perforiert sind. Mit ihnen 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 Blechen 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 mit Hilfe geometrischer Negativformen Segmente aus ihm heraus. Meist handelt es sich bei den Ausgangsformen – Borer nennt sie auch „Mutterformen“ – um rotationssymmetrische Körper, vorwiegend 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. Borers frühe Arbeiten sind oft mit Nieten oder gar Stacheln versehen, was ihnen 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 erfassen, sondern immer nur unsere an die Erfahrung angepassten Vorstellungen. Es bleibt in unserem Wissen unvermeidlich ein unbestimmter Rest von Unverstehbarkeit. Diese Tatsache ist der Kern von Borer's Arbeit. 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. Daher betont Borer, dass *virtual reality* eigentlich nichts Neues ist, sondern genau das macht, was das Gehirn seit Beginn seiner Evolution versucht: Die Erzeugung der Vorstellung von Welt. Wir simulieren sie, was uns durch ständige Überprüfung an der Realität auch gut gelingt. Genau deshalb ist die Erfahrung der realen Skulptur so wichtig: Wir messen uns und unsere Vorstellung an wirklichen Objekten.

Wegen dieser Ambivalenz von praktischer Erfahrung und Unbegreiflichkeit, gehört es ganz wesentlich zu Borer's 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 einer aus der Erfahrung ableitbaren Formengenese ergibt sich die besondere ästhetischen Wirkung, die faszinierende und irritierende Fremdartigkeit von Borer's Arbeiten.

Für den Künstler ist das Entwerfen der Formen im virtuellen Raum des Rechners alles andere als bloßer Selbstzweck. Es geht ihm nicht nur um ein Erforschen der Eigenschaften virtueller Räume. Der Computer ist vor allem ein 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. (Genau genommen, 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 Sachkenntnis, Materialerfahrung, Sorgfalt und Präzision. Dabei braucht es immer wieder die Erfindungsgabe, unerwartete, sich aus der Umsetzung der virtuellen in die reale Räumlichkeit ergebende 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 von Assistenten. Für den Künstler sind das Konzipieren der Arbeiten und ihre handwerklich perfekte Umsetzung von gleich großer Bedeutung. Borers Faszination für die technische 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. Um die gewünschte Wirkung zu erreichen, ist technische Perfektion unerlässlich.

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. Bemerkenswert ist dabei auch, dass einige seiner Arbeiten in zwei Versionen von unterschiedlicher Materialisierung ausgeführt werden: Zum einen in glänzendem Edelstahl, der immer die Tendenz hat, sich optisch gegen den Umraum abzuheben und als ideale, virtuelle Form unnahbar abgehoben erscheint, zum anderen in rostendem Stahl, der aufgrund der warmen Farbigkeit und der Unregelmäßigkeiten der Rostpatina viel geerdeter wirkt.

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“. Die drei Stahlkegel sind dicht mit langen blauen Kunststoffäden 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. Borer imitiert so die Vorgehensweisen und Attitüden unserer Zivilisation, was uns scheinbar ermöglicht, diese für einen kurzen Moment von außen zu betrachten, was freilich unmöglich ist, da wir immer mit einem

Evolutions-Relikt, unserem Gehirn, denken und unvermeidlich durch Erziehung und kulturelle Sozialisation geprägt sind. Diese Arbeiten beziehen in außergewöhnlichem Maße die Imagination des Betrachters mit ein und führen ihn gerade deshalb in die Irre. Unvermeidlich versucht man sich einen möglichen praktischen Gebrauch vorzustellen, sich die Kegel in kreisender Bewegung zum Beispiel als Reinigungsinstrumente vorzustellen. In Wahrheit aber handelt es sich um ein imaginäres Konstrukt. Die Kunststoffäden 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 343, 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 Rinnspuren 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“ der Kupferdurchringung, welche „wie eine Idee durch das Objekt geht“ – verschiedene Welten, die einander durchdringen oder umgeben. Diese Aussage kann man leicht auf das gesamte Schaffen Borer anwenden: Immer geht es ihm darum, zu zeigen, was geschieht, wenn eine formale Idee sichtbare und fühlbare materielle Gestalt annimmt und wie sich dabei scheinbare Gegensätze vermengen.

Dr.phil. Peter Lodermeier