

Stehenlassen – Innehalten / Über die neuen Arbeiten von Reto Boller

Wann immer ich die Arbeiten von Reto Boller länger betrachte, vergesse ich, dass Reto Boller sie gemacht hat.

Ich vergesse, dass überhaupt jemand sie gemacht hat. Sie haben sich, so scheint mir immer, selbst geschaffen. – Haben, noch Gedanke oder Zustand oder Folgerung aus etwas anderem, sich einen Raum gesucht, haben darin einen Platz bestimmt und von dort aus ihre Form entwickelt. Die einen als weit ufernde Farbflächen, die anderen als Konzentrate aus Acryl und zähem Silikon. Spiegelnd glatt und leuchtend leicht die ersten, schwer und wie geronnene Zeit die zweiten, nehmen Bollers Arbeiten durchweg nur eben soviel Raum für sich in Anspruch, wie es der ihnen innewohnende Impuls erfordert.

So finden sich im Atelier des Künstlers wie in seinen Ausstellungen kleine, massiv dichte Formate und Formen gleichberechtigt neben grosszügig geweiteten, dünnhäutigen Arbeiten aus Folie und Aluminium. Wo beides in einem Werk zusammengeht – das Schwere und das Leichte, die aus immanenter Kraft sich scheinbar selbst bildende Form und die Feinheit einer kühleren, nie aber kalten Präzision – entsteht eine schlüssige und schöne Antwort auf die Frage, was Malerei heute bedeuten kann.

Bollers Arbeiten besitzen stets sehr ausgeprägte malerische Züge. Der auf einem akkurat geschnittenen Brett sitzende Knoten aus Polyurethan (Abb. S. 19) malt sich, öligschwarz und glänzend, wie noch feuchte Farbe auf der Leinwand in den Raum hinein. Ebenso besitzen die schlauchummantelten Äste, die der Künstler in der Galerie Mark Müller zu einem in sich geschlossenen, fragilen Geflecht verband (Abb. S. 5), diese malerische Qualität. In beiden Fällen dient der Raum als Resonanzkörper für eine Formenwelt, in der Gegenständlichkeit und Abstraktion direkt ineinander übergehen. Angesichts solcher Arbeiten wird die Frage nach den Grenzen zwischen beidem obsolet. Im selben Mass, in dem sich das Schlauchgeäst als autonomes Ding, als Raumzeichnung und Gegenstand mit einer eigenen generativen Logik behauptet, wird der Stuhl zu einem funktionslosen und somit abstrakten Gebilde.

Keine Frage: Wir erkennen den Motorradhelm auf der Aluplatte als Helm (Abb. S. 4), aber er ist so sehr Teil dieser diffus spiegelnden Wand, geht so umweglos im Abbild eines Schwebezustands auf, dass es eigenartig unerheblich scheint, was er noch ist, ausser Form und Oberfläche. Dieser Helm gehört da hin, und zwar mit der gleichen Selbstverständlichkeit, mit der jener Polyurethanknoten auf das silbern laminierte Brett gehört. Beide Teile dieses Bodenobjektes bedingen und erklären einander, indem sie die Eigenschaften des jeweils anderen in sich verkehren. Das Grobe, die Verwachsung, das zum Platzen Dichte des einen wird in der Bestimmtheit und der Leichtigkeit der zweiten Form beantwortet. In der Spiegelung geht beides ineinander über. Das Brett allein wäre eigenwillig schön, aber ortlos. Die Gussform allein erschiene willkürlich und richtungslos im Raum verloren. Natürlich aber lässt sich ihr Zusammenspiel auch anders deuten: als eine Art bilateraler Unterwanderung.

Die Idee, dass Boller angesichts zu glatter, zu ansprechend makelloser Flächen und Objekte ungeduldig wird und schon im Prozess der Fertigung das Harsche, Raue, Sperrige dagegenhält, stellt sich vor vielen seiner Werke ein. Die in die Spiegelwand grob eingesetzten Scharniere, die hart abgerissenen Folienränder, die Kratzer und Bruchkanten, die fast überall in seinen Objekten zu finden sind, zeugen von einer im Schaffensprozess eingelösten Suche nach Balance.

Nun sind es gerade die harschen, rauen, sperrigen und scheinbar unkontrollierten Elemente, die den Werken Reto Bollers eine starke physische Präsenz verleihen, weil sie, in den Bearbeitungsspuren, die Beschaffenheit des Materials blosslegen und seine haptische Qualität betonen. (Die Autonomie dieser Objekte liegt auch hierin begründet – in den individuellen Verletzungen und Unregelmässigkeiten.)

Die in klarer Form gedehnten Folien- und Aluflächen erscheinen dagegen körperlos, wiewohl

auch sie lebendig sind und atmen. Ihre Lebendigkeit aber verdankt sich vielmehr einem Austausch mit dem, was ausserhalb liegt. Wenn man das Ausstrahlen dieser glänzenden Farbflächen in den Umraum betrachtet – und umgekehrt die Spiegelungen des Umraums in ihnen (Abb. S. 6 und S. 14), oder den zart leuchtenden Widerschein der zwei an die Wand gelehnten, rückseitig bemalten Aluobjekte (Abb. S. 13 i.o. und S. 21), dann erinnert, was man sieht, tatsächlich an Ein- und Ausatmen.

Unmittelbare physische Präsenz auf der einen Seite, eine immaterielle, ätherische Qualität auf der anderen. So gesehen, visualisieren Bollers Werke zwei komplementäre Seinszustände. Ein Pochen und Brechen und Bersten im einen Fall, ein dünnes Vibrieren im anderen, könnte man sich den Schaffensprozess als einen ständigen Wechsel zwischen rabiater Zugriff und vorsichtiger Annäherung vorstellen. Boller selbst jedoch beschreibt seine Arbeit als ein ruhiges Ineinanderfließen von Zugriff und Unterlassung:

„Die Kratzer sind Spuren der Stichsäge, die ungeschliffenen Kanten sind das Unterlassen eines sonst üblichen Arbeitsganges, die abgerissenen Folienreste sind stehengeblieben, weil ich die Qualität der Spur entdeckt habe. Die bilaterale Unterwanderung (die Bezeichnung gefällt mir) ist somit eher ein Stehenlassen von vielleicht Unfertigem, ein Innehalten im jeweiligen Vorgang, als ein aktives Auflehnen gegen Perfektion. Eher stille bilaterale Unterwanderung. Im Prozess will ich mich verlieren und gleichzeitig Ab-stand gewinnen; in diesem Widerspruch umkreise ich schrittweise, was ich noch nicht weiss. So liegt meine künstlerische Intention auch oft erst im Nachhinein in der Entscheidung, ob etwas ein Gewinn ist und bleiben kann oder nicht. So gesehen will und kann ich die gegenseitige Unterwanderung kaum planen.“

Die im Arbeitsprozess eingelöste Suche nach Balance lässt sich demnach vielleicht fassen als eine Balance zwischen Bedachtsamkeit im Umgang mit dem Material und der Freigabe des Materials, das selbst seine Form findet. Diese Freigabe setzt einen Verzicht voraus, der künstlerische Eitelkeiten schon im Kern bezwingt: den Verzicht auf eine Demonstration der eigenen technischen Virtuosität. Bei Boller hat dieser Verzicht auf eine Zurschaustellung, haben die Unterlassungen, hat dieses Zurücktreten hinter dem, was sich von selbst ergibt, einen wesentlichen Anteil an der autonomen Wirkung der Objekte.

Oft stellt sich bei der Betrachtung zeitgenössischer Malerei der Verdacht ein, der eine oder andere Farbspritzer im sonst tadellos gemalten Bild sei nur vermeintlich unabsichtlich hingeraten. Das Zuviel an vorgezeigter Könnerschaft wird so, durch kleine Beweise juveniler Lässigkeit, rückwirkend abgefedert. Bei Boller erklären sich die Schrammen und Brüche tatsächlich aus der Bearbeitung.

Ganz einfach: „Die Kratzer sind Spuren der Stichsäge“, nicht mehr. Weder Perfektion noch Rebellion sind das Thema dieser Werke, sondern Autonomie und Authentizität.

Nun stellt sich, wenn man den Begriff der Authentizität bemüht, zwangsläufig die Frage: authentisch in was? Um etwas als echt anzuerkennen, als glaubwürdig, bedarf es entsprechender Parameter in dem, was bereits verbürgt ist.

Verbürgt ist unsere Gegenstandswelt, zumindest in ihrer physikalischen Beschaffenheit. Es existiert eine Fülle an Literatur über den künstlerischen Umgang mit dieser Gegenstandswelt. Wiedergabe, Abstraktion, Auflösung und Negation sind die vier Eckpunkte des Spielfeldes, auf dem die Auseinandersetzung ausgetragen wird. Wollte man die Arbeiten von Reto Boller auf diesem Spielfeld verorten, welche Ecke, welchen Grenzbereich sollte man bestimmen? Meinerseits: ein Schulterzucken und der Vorschlag, sie schlichtweg der Dingwelt selber zuzurechnen.

Natürlich gehören Bollers Objekte einer anderen Gegenstandskategorie an als ein Tisch, ein Stuhl, ein Helm. Es sind Substrate des Gegenständlichen, Folgerungen aus all dem, was der Künstler sieht und denkt. Es sind Formen, die entstehen, nachdem alles durch die Filter seines Schauens sowie seiner Reflexion gelaufen ist.

Diese Filter blenden das Gegenständliche nicht aus, sie greifen es nicht an und sie verfremden

es auch nicht. Sie erzeugen etwas Neues und stellen es gleichrangig neben das, was schon vorhanden ist. Dieser spezifische Ansatz ermöglicht sogar, dass die eine oder andere Arbeit Ähnlichkeiten mit bereits bekannten Dingen aufweist – das verkabelte Wandobjekt zum Beispiel, das an einen Plasmabildschirm erinnert (Abb. S. 9). Ebenso wie die direkte Einbeziehung funktionaler Gegenstände in die freie Form liest sich auch die Anspielung der freien Form auf ein konkret Gegenständliches wie eine Absage an überholte Denkstrukturen und Begriffe.

Mit dieser Auflösung wird das Feld der Möglichkeiten um ein Vielfaches erweitert, sowohl für den Künstler selbst als auch für uns als Betrachterinnen und Betrachter. Wenn Kunst der Dingwelt nicht mehr habhaft werden muss, um sich gegen sie zu behaupten, wenn sie sie einbeziehen kann, es aber nicht muss, wenn sie bei aller wünschenswerten Reflektiertheit die ihr verordnete Metaebene verlassen und auf Augenhöhe mit dem Rest der Welt eine originäre Form entwickeln kann (gleichzeitig gegenständlich und abstrakt), dann bedeutet das: eine grössere Freiheit im Schauen.

Britta Schröder