

## **Stählerne Wolken, gekrümmte Räume. Carlo Borers „Clouds“**

**Von Peter Lodermeier**

Jeweils vier linsenförmig abgeplattete, in der Draufsicht annähernd runde Konvexformen, die durch sanfte Übergänge miteinander verbunden sind, bilden eine Wandskulptur. Beim Blick von der Seite erstaunt die überraschend geringe Raumtiefe von nur etwa 25 Zentimetern. Die Bodenskulpturen sind komplexer gebildet: Jeweils eine Handvoll gestauchter, gestreckter, scheinbar miteinander verschmelzender oder aber auseinander hervorgehender Rundformen und Ellipsoide bilden ein verwirrendes Formenkonglomerat. Die eher kleinformatigen Arbeiten, mit denen sich Carlo Borer seit 2010 hauptsächlich beschäftigt, unterscheiden sich in formaler Hinsicht deutlich von seinen vorhergehenden, oft groß dimensionierten Werken. Während sich die früheren Exemplare der Serien „Loops and Lofts“ und „Transformer“ als gewundene und in sich verdrehte Stahlbänder präsentierten bzw. als vielfach durchbrochene und schräg angeschnittene Hohlkegel mit scharfen Kanten und klaren Konturen, handelt es sich bei den neuen Wand- bzw. Bodenskulpturen durchgehend um mehrteilige, aber geschlossene Volumina mit ausschließlich abgerundeten, sanft verlaufenden Oberflächen. Als Reihentitel tragen sie den ebenso treffenden wie paradoxen Titel „Clouds“. Treffend, insofern sie mit ihren ineinander übergehenden Rundformen von ferne an die typischen, sich aufblähenden Formenballungen von Cumuluswolken erinnern und mit ihren hochglänzenden, spiegelnden Oberflächen eine große Leichtigkeit aufweisen. Paradox ist der Titel aufgrund der Tatsache, dass es nur eine visuelle Leichtigkeit ist, keine materielle, schließlich handelt es sich bei den *Clouds* um Wolken aus Stahlblechen, die, je nach Größe, ein Gewicht von immerhin 15 bis 20 Kilogramm auf die Waage bringen. Bei den Wandarbeiten vergisst man diese Schwere eher als bei ihren am Boden positionierten Pendants.

Diese materialbedingte Paradoxie ist freilich nicht neu, sie ist der Gattung Bildhauerei eigen, die kaum umhin kommt, ein schwereloses, flüchtiges, in unaufhörlicher Veränderung begriffenes Gebilde wie eine Wolke in einem soliden und dauerhaften Material darzustellen. Überraschenderweise finden sich Wolken ja keineswegs nur in der Malerei, sie kommen traditionell eben auch in der Bildhauerei vor, wenn auch meist nur als dekoratives Beiwerk. Man denke nur an die ungezählten Wolken aus Marmor und Sandstein, die überall in der Barockskulptur auftauchen, wenn es darum geht, jenseitige Räume oder den Einbruch der Transzendenz in unsere Realität darzustellen. So ist etwa Berninis „Stuhl Petri“ im Petersdom von bewegten Wolkenmassen umgeben, und seine HI. Theresa schwebt in der römischen Kirche St. Maria della Vittoria, auf eine steinerne Wolke gebettet, zu mystischer Verzückung empor.

Nichts davon bei Borers *Clouds*: Die Natur dieser Wolken hat nichts mit Meteorologie und schon gar nicht mit Metaphysik zu tun, wohl aber mit Medientechnologie. Der Titel *Clouds* assoziiert heute unvermeidlich das noch recht junge Verfahren des Cloud-Computing. Die zuständigen Standardisierungsbehörden definieren dieses als „ein Modell, das es erlaubt bei Bedarf, jederzeit und überall bequem über ein Netz auf einen geteilten Pool von konfigurierbaren Rechnerressourcen (z. B.

Netze, Server, Speichersysteme, Anwendungen und Dienste) zuzugreifen.“ Das muss hier nicht vertieft werden; es genügt festzuhalten, dass der Name *Clouds* einen deutlichen Hinweis auf die eigentümlichen Formverläufe gibt, das *morphing* der komplex ineinander verschmolzenen Rundungen: aus dem Computer nämlich oder dem Cyberspace, um einen heute langsam außer Gebrauch kommenden Terminus aus der Euphoriephase der Digitalen Revolution zu verwenden. Man spürt beim Betrachten dieser Skulpturen mit ihren miteinander verbackenen Rundungen und den jede Schnittkante elegant verschleifenden konkaven Übergängen, dass hier keine traditionellen bildhauerischen Entwurfsverfahren (Zeichnung, Erstellung von Bozzetti aus Ton, Gips, Holz usw.) im Spiel waren. Tatsächlich formt Carlo Borer seine Arbeiten in allen Planungs- und Entwurfsstadien mithilfe von CAD, *computer-aided design*. Nur auf den ersten, flüchtigen Blick scheinen sie als biomorphe Abstraktionen in der Tradition eines Hans Arp oder Henry Moore zu stehen. Doch ein Vergleich zeigt nur zu deutlich, dass Borers Formen mit ihrer eigenwilligen Topologie, den unorganischen Stauchungen und Verzerrungen der Formen, keiner Ästhetik des Lebendigen verpflichtet sind. Ihre formale *strangeness* – wenn dieser aus der Elementarteilchenphysik entlehnte Begriff hier einmal zweckentfremdet verwendet werden darf – entstammt nicht dem Reich des Biologischen, sondern computerisierten Modellierungsverfahren. Dass diese zunehmend komplexer werden, zeigt sich an den neueren *Clouds*, die im Einzeltitel als *Cluster* bezeichnet werden. Sie unterscheiden sich von den früheren Varianten darin, dass die Rotationsachsen der einzelnen Teilformen nicht mehr parallel angeordnet sind, sondern in unterschiedliche Richtungen auseinanderstreben, sodass sich in der Summe kompliziertere, visuell schwerer zu erfassende Gesamtformen ergeben.

Ein möglicher Interpretationsansatz, mit dem mancher Betrachter versuchen könnte, sich die seltsamen topologischen Verhältnisse im Formengemenge der *Clouds* zu erklären, wäre die Idee, dass es sich dabei um partielle oder vollständige Übernahmen vorgefundener Objekte aus anderen, nicht-künstlerischen Kontexten handelt. Carlo Borer spielt immer wieder mit dieser irrigen Vorstellung, am deutlichsten mit seinen *Noreadymades*, deren Name Programm ist: Was aussieht wie ein funktionales, aus seinem ursprünglichen Verwendungszusammenhang herausgenommenes Maschinenteil, ist in Wahrheit reine Erfindung. In abgeschwächter Form kommt dieser Noreadymade-Aspekt auch in den *Clouds* zum Tragen. Insbesondere bei den frühen, relativ flachen Arbeiten *Cloud 1, 2 und 3* könnte man auf die Idee kommen, es handelte sich dabei um Assemblagen von Konvexspiegeln, die in anderen Zusammenhängen irgendeine Funktion – aber welche? – haben könnten. Die Annahme drängt sich hartnäckig auf, bleibt aber ebenso hartnäckig unverifizierbar.

Der Medienphilosoph Friedrich Kittler, der sich als Theoretiker mit verschiedensten Aspekten des zeitgenössischen Universalmediums Computer befasst hat, sagte einmal in einem Vortrag: „Seitdem fertige Bauten wie Skalierungen des *computer-aided design* wirken, das sie im Miniaturmaßstab entworfen hat, ist die architektonische Praxis selber eben dem Medium unterstellt, das mehr und mehr in die architektonischen Produkte eindringt.“ Was hier über Architektur gesagt wird, gilt ebenso für Borers Skulptur, sofern er sich die neuesten Gestaltungsmöglichkeiten des CAD zunutze macht. Wer Skulpturen nicht aus den Komponenten Handwerk, Material und Form heraus konzipiert, sondern u. a.

aus der digitalen Berechnung von Bézierkurven, unterwirft sich bewusst der medienspezifischen Ästhetik des Computers. Carlo Borer tut dies ganz entschieden – jedoch mit einer eigenwilligen Wendung. Kittler betont, dass das CAD einen systematischen „Zusammenfall von Praxis und Produkt“ ermöglicht, „der das Entwerfen zugleich um seine alte Handwerklichkeit oder Menschlichkeit bringt.“ Eben jene Handwerklichkeit aber bringt Borer überraschenderweise wieder in die technische Ausführung seiner Skulpturen zurück. Man könnte ohne Weiteres den im virtuellen Raum generierten Formen der *Clouds* zu einer entsprechenden computergestützten Materialisierung verhelfen, z. B. mithilfe von 3D-Druckern oder CNC-Fräsen (CNC steht für *computerized numerical control*). Aber Borer zieht es vor, sie in gehämmertem und poliertem Edelstahl auszuführen. Das aber bedeutet, dass zwischen Entwurf und Ausführung der Skulpturen ein medientechnischer Übersetzungsprozess von der avanciertesten zeitgenössischen Computeranwendung in die gut 8000 Jahre alte manuelle Praxis der Metallbearbeitung mit dem Hammer stattfindet. Die Herausforderung für den Künstler und seine Assistenten besteht darin, die 1,5 Millimeter dicken Stahlbleche gegen Massenträgheit und Materialwiderstand so nahe wie möglich an die immaterielle Form aus dem Rechner heranzuführen. Die minimale Distanz zwischen berechneter Perfektion und handwerklicher Übersetzung zeigt sich in leichten Unebenheiten in den Oberflächen, die überhaupt nur an den Verlaufsformen der darauf sichtbaren Spiegelungen überhaupt erkennbar sind. An ihnen kann der aufmerksame Beobachter ablesen, dass es sich bei den *Clouds*, entgegen dem ersten Anschein, eben keineswegs um Industrieprodukte, nicht um „Design“, sondern um in Handarbeit gefertigte Skulpturen handelt.

Mit den Spiegelungen kommt ein weiterer wichtiger Aspekt der *Clouds* zur Sprache. Die Entscheidung des Künstlers, seine Skulpturen in hochglänzendem, poliertem Edelstahl auszuführen, bringt es mit sich, dass der Betrachter vor diesen Arbeiten nie allein nur die Formen im Raum sieht, sondern immer auch den Raum selbst als Spiegelung auf der Oberfläche bzw. illusionistisch im Objekt – und nicht nur den Raum, sondern auch sich selbst, und zwar mehrfach. Die verschiedenen konvexen und konkaven Oberflächen reflektieren den Außenraum und mit ihnen die Körper der Betrachter jeweils in stark komprimierter, gekrümmter, verzerrter, nicht-euklidischer Form. Sogar Teile des Objekts selbst werden von anderen Teilen gespiegelt und vice versa; die *Clouds* reflektieren sich also selbst. Wie verzerrte Parallelräume erscheinen die Spiegelbilder nebeneinander, verändern sich mit jeder kleinen Bewegung des Betrachters, fließen zusammen oder lösen sich auf. Auch wenn die Spiegelungen auf den Fotografien stärker zur Geltung kommen als in der Realität, wo sich Material und Volumen der Skulpturen viel mehr gegen sie behaupten (wegen der fehlenden räumlich-haptischen Information wird die Präsenz der Spiegelungen in den zweidimensionalen fotografischen Abbildungen vom Gehirn offenbar stärker gewichtet), sind sie doch unvermeidliche visuelle Bestandteile der *Clouds*. So stellt sich die Frage, wo eigentlich die immanenten Grenzen des Kunstwerks verlaufen. Besteht die Skulptur lediglich aus Material und Form oder gehören zu ihr auch die wechselnden, vom jeweiligen Ausstellungskontext und den wechselnden Standorten des Betrachters abhängigen kontingenten Spiegelbilder? Reflexion als optische Spiegelung schlägt hier um in Reflexion im Sinne einer gedanklichen Auseinandersetzung mit den ebenso faszinierenden wie irritierenden formalen und inhaltlichen Aspekten von Carlo Borers *Clouds*.