

## **Jenseits der Ortsspezifität: Zur Kunst von Boris Rebetez**

Philip Ursprung

*Leichter als Luft* ist der Titel einer Reihe von sechs Skulpturen, die Boris Rebetez 2016 für die Schule Gartenhof in Allschwil von BUR Architekten Zürich geschaffen hat. Die monochromen beigefarbenen Skulpturen sind im Inneren des Schulhauses verteilt. Sie sind etwas über mannsgross, aus Acrylglas – einer Mischung von Gips und acrylischem Bindungsmittel – gegossen und hängen an der Decke. Auf kreisrunden Kunststoffplaketten an den Wänden finden sich die Erläuterungen dazu. Sie stellen historische Flugapparate dar, nämlich den ersten Heissluftballon, die *Montgolfière* (1783), das erste motorisierte Flugobjekt von Clément Ader *Ecole III* (1894), den ersten funktionalen Fallschirm von André-Jacques Garnerin (1897) und das erste Luftschiff, das die Erde umrundete, die *Graf Zeppelin* (1928). Zwei Objekte allerdings tanzen aus der Reihe, zum einen ein fliegender Teppich, zum anderen eine Kumuluswolke.

Im Unterschied zu den meisten Kunst-am-Bau-Projekten, die möglichst nicht auffallen wollen und in Gestalt von Farbkonzepten oder Sitzgelegenheit der Architektur dienen und den Bewohnern Partizipation anbieten möchten, stechen Rebetez' Kunstwerke in Allschwil sogleich ins Auge. Sie tarnen sich nicht als Architektur und sie möchten niemandem dienen. Für die jüngsten Schülerinnen und Schüler mögen sie wie überdimensionierte Spielzeuge anmuten, die jemand im Schulhaus hat liegenlassen und mit denen sie in ihren Gedanken weiterspielen dürfen. Ältere Schülerinnen und Schüler werden sich für die Thematik anregen lassen. Sie können sich mit den Vehikeln auf imaginäre Reisen begeben und die Schule für einen Moment in ihrer Fantasie verlassen. Die *Montgolfière* scheint wie ein Insekt vom Licht angezogen zu sein, in Richtung der hellen Fenster zu drängen und einen Weg aus dem Gebäude zu suchen. Der Zeppelin sucht sich seinen Weg entlang den Fluren. Und auch der fliegende Teppich ist an die

Decke gestossen, wo er in seiner Reise nur vorübergehend gebremst wird. Die Materialien und die Farbe erinnern ein wenig an Abgüsse nach antiken Skulpturen. Manche der Lehrpersonen schliesslich werden sich angesichts der stilisierten Artefakte daran erinnern, dass früher didaktische Schausammlungen den Stolz jeden Schulhauses ausmachten.

Die schwebenden Objekte handeln vom Erfindergeist der Menschen, von Erfolg und Misserfolg und vom uralten Traum, die Schwerkraft zu überwinden. Sie zeugen davon, dass jede Systematik willkürlich und jede Art von Ordnung kontingent ist. Eine Wolke oder ein Zeppelin sind zwar beide leichter als Luft. Aber innerhalb des Lehrplans einer Primarschule werden sie in getrennten Fächern besprochen. Einem fliegenden Teppich wiederum werden die Schülerinnen und Schüler allenfalls in der Märchenstunde begegnen. Die Reihe der Flugobjekte ist somit auch eine Ermunterung für Lernende und Lehrende, Ordnungen mit Skepsis zu begegnen und Ausnahmen zu akzeptieren. Und sie regt an, über den Zusammenhang von Fiktion und Fakten, Traum und Realität nachzudenken.

Die Skulpturen sind ausser Reichweite gehängt und nicht zum Anfassen gedacht, aber sie stehen auch nicht hinter Glas, nicht auf Sockeln oder in Rahmen. Sie sind Teil des Raums der Architektur und der Menschen, die sich darin bewegen. Man könnte sie deshalb – und auch wegen der stilisierten Darstellung und der weisslichen Farbe – als grosse Architekturmodelle sehen und *Leichter als Luft* als Kommentar zur Architektur interpretieren. Bauten sind zwar, mit wenigen Ausnahmen wie Richard Rogers Millennium Dome in London (1999), nie tatsächlich leichter als die Luft, die es umhüllt. Aber von den gotischen Kirchtürmen im Mittelalter über El Lissitzkys *Wolkenbügel* in den 1920er-Jahren, den Zelt Dachkonstruktionen von Frei Otto in den 1970er-Jahren bis zum Burj Khalifa, dem höchsten Wolkenkratzer der Welt aus der Boomzeit des Millenniums, zieht sich der Traum vom Fliegen wie ein roter Faden durch die Architekturgeschichte. Auskragungen, Vordächer, schlanke Stützen und Glasfassaden zählen zu den architektonischen Elementen, welche symbolisch die Schwerkraft

überwinden und suggerieren, dass ein Gebäude abheben könnte. Auch die Behandlung von Materialien, etwa das Polieren von Beton oder das Verspiegeln von Metall, ist Teil der Bestrebung, Architektur symbolisch zu entmaterialisieren und atmosphärische Wirkungen zu erzielen.

### **Kunst in Architektur**

Rebetez definiert *Leichter als Luft* als „Kunst in Architektur“. Die Bezeichnung ist charakteristisch für die differenzierte Weise, mit der er sich der Frage des Verhältnisses von Kunst und Architektur nähert. In der derzeitigen Diskussion zeugen Begriffe wie „Kunst am Bau“, „Kunst im öffentlichen Raum“, „Kunst im Freien“, „architekturbezogene Kunst“, „raumbezogene Kunst“ etc. von einem dualistischen Verständnis. Kunst und Architektur werden als zwei einander gegenüberliegende Pole aufgefasst. Je nach Standpunkt wird das jeweilige Gegenüber entweder verklärt oder verteufelt. Aus der Perspektive der Architektur ist Kunst eine Herausforderung, weil sie eine Form von Freiheit und Autonomie verkörpert, welche die Architektur selbst nicht haben kann. Aus der Perspektive der Kunst wiederum ist die Architektur eine Herausforderung, weil sie eine Form von Nützlichkeit und Legitimität verkörpert, welche die Kunst selbst nicht haben kann. Entsprechend verkrampft sind denn auch ihre Begegnungen, vor allem im Bereich Kunst am Bau und Kunst im öffentlichen Raum. Eine dem Architekten Norman Foster zugesprochene polemische Bemerkung aus den 1980er-Jahren bringt die Unvereinbarkeit der beiden Gattungen auf den Punkt. Laut Foster sei Kunst am Bau wie „Lippenstift auf dem Gesicht eines Gorillas“.

In Rebetez' Kunst ist diese Defensive der Kunst gegenüber der Architektur nie spürbar. Er kennt die Welt der Planung, der Bauten und Architekturdarstellungen gut genug, um zu wissen, dass es „die“ Architektur ohnehin nicht gibt und dass Architektur sich nicht auf das Gebaute reduzieren lässt. Seine Formulierung „Kunst in Architektur“ macht deutlich, dass er Kunst und Architektur als eigenständige Bereiche auffasst, die räumlich

koexistieren. Damit vergrössert er seinen Spielraum als Künstler. Mehr als der „Dialog“ zwischen Kunst und Architektur interessiert ihn das leichte Missverständnis, das Aneinander-Vorbeireden. Das schier unerschöpfliche Spektrum von Architektur, von der ersten Skizze über die Ausführungspläne, die Modelle, Materialien bis zur Repräsentation mittels Fotografie und Zeichnung und zum Diskurs kann zum Gegenstand seiner Kunst werden.

Diesen Spielraum nutzt er beispielsweise für *Rettungstreppe* (2013), dem Kunst-am-Bau-Projekt für die Sanitätspolizei Bern. Es handelt sich um einen dunkelgrauen Holzbau, dessen markantestes Merkmal die grossen Garagentore für die Rettungsfahrzeuge sind. Der Neubau vor der Stadt wirkt zweckmässig, übersichtlich und klar strukturiert.

Rebetez' Werk ordnet sich der Architektur wie im Schulhaus Allschwil nicht unter. Es ist ein Trompe l'Œil, die Ansicht einer in die Fläche projizierten Wendeltreppe aus verzinktem Stahl. Sie verbindet das Dach des dreistöckigen Baus mit dem Garagendach. Auf den ersten Blick fällt nicht auf, dass es keine echte Treppe ist. Erst wer sich dem Bau nähert, wird bemerken, dass es sich um eine Attrappe handelt. Wie ein redundantes Accessoire ist es ans Gebäude gefügt. Es ist überflüssig. Es äfft die hehre Aufgabe der Institution, den Menschen in Not zu dienen und ihre Rettung zu ermöglichen, auf eine unbeholfene Art quasi nach. Es ist allerdings auch das einzige gekurvte Element in einem ansonsten streng rechtwinkligen Bau. Die Rettungstreppe geriert sich so, als ob sie die schmucklose Fassade verschönern und den Passanten verkünden möchte, was sich im Inneren befindet.

Mit *Rettungstreppe* übertreibt Rebetez ironisch die für die Kunst-am-Bau-typische Konkurrenzsituation zwischen Kunst und Architektur. So als ob die Architekten eine gezeichnete Treppe noch hätten nachreichen wollen, die Handwerker die falsche Seite eines Plans umgesetzt hätten oder die Bauherren im letzten Moment entschieden hätten, Einsparungen vorzunehmen, hält *Rettungstreppe* den Finger auf die Prozesse zwischen Entwurf und Ausführung, Planung und Reglementierung. Diese Ironie findet sich bereits in seinem ersten Kunst-am-Bau-Projekt. *Onze Chaises* (1994) befand sich vor einem

Personaleingang des damaligen Ciba-Geigy-Werks in Basel. Es bestand aus elf bunten Gartenstühlen, die unordentlich, teilweise umgeworfen auf dem Platz verteilt waren. Der Künstler hatte sie allerdings am Boden fixiert, das heisst, niemand konnte sie ordnen, bewegen oder entfernen. Für *Onze Chaises* spielte Rebetez mit den Erwartungen gegenüber den unterschiedlichen Gattungen. Er durchkreuzte die Idee, dass Architektur prinzipiell fixiert, Mobiliar und Kunst hingegen prinzipiell flexibel seien.

Die Zone zwischen Kunst und Architektur ist auch deshalb für die Diskussion virulent, weil sie das Monumentale umfasst. Das Kunstwerk, das dauerhaft ausserhalb des Ausstellungskontexts platziert ist, adressiert eine Öffentlichkeit jenseits der Kunstwelt. Es ist deshalb konsequent, dass Rebetez sich in etlichen Projekten der Säule annimmt, also einem Element, in dem die Struktur und Ordnung der Architektur der frei stehenden Skulptur vielleicht am nächsten kommt. Säulen tauchen auf in so unterschiedlichen Werken wie *Drawing of an Ancient Era* (2007), *Forteresse* (2007) und *Monti* (2016). Mit *Columnist* im Kunsthaus Baselland in Muttenz (2015) verbindet Rebetez Projektionen von Aufnahmen von Säulen mit einer gebauten Intervention im tatsächlichen Raum. Es liegt nahe, im „Kolumnisten“ des Titels den Künstler Rebetez zu vermuten. Also den schöpferischen Urheber, der sich einerseits mit dem Zusammentreffen von Kunst und Architektur befasst; und der sich andererseits in der Kolumne – wörtlich der «Säule im Text», die sich keiner Zeitungsrubrik unterordnet – seine Unabhängigkeit behält.

### **Spielräume**

„Ortsspezifisch“ ist der Begriff, der sich in den 1970er-Jahren für Skulpturen im Bezug auf die architektonische Umgebung eingebürgert hat. Er ist so etwas wie der Goldstandard der architekturbezogenen Kunst. Ortsspezifisch bedeutet, dass eine Skulptur für einen ganz bestimmten Ort, beispielsweise einen städtischen Platz, eine Landschaft oder auch eine Ausstellungsinstitution, konzipiert ist und nicht beliebig verschoben werden kann. Auf den ersten Blick gilt dies auch für die Kunst von Boris Rebetez. Und natürlich sind die

Werke *Leichter als Luft*, *Rettungstreppe* und *Onze Chaises* für präzise räumliche und funktionale Situationen konzipiert. Sie würden allerdings auch an anderen Orten funktionieren. *Leichter als Luft* würde in jedem Schulhaus, ja in jedem öffentlichen Gebäude seinen Platz finden. *Rettungstreppe* könnte auch auf einem Hotel oder einer Galerie stehen. *Onze Chaises* wurde tatsächlich, nachdem die Mitarbeiter sich über die Hindernisse beschwerten und, wie es in einer Bildlegende von Rebetez heisst, der „Chairman“ wechselte, an einen neuen Standort versetzt.

Ortsspezifisch im traditionellen Sinn der Unverrückbarkeit sind die Werke von Rebetez nicht. Die Idee Singularität widerspricht seinem Interesse an Spielräumen und Möglichkeiten. Die Einzelausstellung *Anticipation* (2010) im Kunstmuseum Solothurn macht dies deutlich. *Grand Hall* ist der Titel für eine räumliche Intervention im grössten Ausstellungssaal des Museums. In den ansonsten leeren Saal baut er ein spätmodernistisches Treppenhaus und eine Säule ein. Es sind Strukturen aus Styropor, das heisst, sie funktionieren wie ein Bühnenbild, eine Kulisse oder eine Ausstellungsarchitektur, die nach dem Ende der Ausstellung entsorgt wird. Das in den Raum hineinragende Treppenhaus erinnert, ebenso wie die den Ausstellungsraum unterteilende Säule, an die robusten, schmucklosen Betonelemente, die sich im Eingangsbereich von spätmodernistischen Verwaltungsbauten finden. Ihre kantige, sachliche Formensprache, die das Können der Ingenieure und die Kraft des Stahlbetons hervorhebt, gehört zum Vokabular der Architektur der Wohlfahrtsstaaten. Im Zusammenhang mit dem Interieur des Kunstmuseums wirken sie ein wenig zu gross und raumgreifend. Die Besucher sind Zeugen, wie zwei unterschiedliche räumliche und zeitliche Repräsentationssysteme sanft kollidieren.

Die Veränderung rückt den Ausstellungsraum in ein anderes Licht. Erst auf den zweiten Blick wird man feststellen, dass das Treppenhaus ins Leere geht. Manche Besucher werden sich gefragt haben, ob diese baulichen Details schon immer existierten, ob sie neu hinzugekommen oder von einer früheren Bauphase stammen und freigelegt wurden. Der Künstler macht damit das Publikum auf etwas aufmerksam, was in Ausstellungsräumen

in der Regel verborgen bleibt, nämlich die kontinuierliche Veränderung und Anpassung im Lauf der Geschichte. Das Glätten und Übertünchen von Spuren früherer Ausstellungen bringt just jene sterilen und geschichtslosen Räume hervor, die für die heutigen Kunstmuseen typisch sind, unabhängig davon, ob sie aus dem 19., 20. oder 21. Jahrhundert stammen.

*Grand Hall* ist, wie die meisten Kunstwerke von Rebetz, keine Kritik der Institution, keine Artikulation oder Verbesserung der Architektur des Kunstmuseums mittels Kunst. Kunst, so könnte man folgern, kann Architektur gar nicht verbessern, kritisieren, ergänzen oder klarer sichtbar machen. Kunst steht nicht *über* der Architektur. Aber sie kann sie zum Klingen bringen wie ein Musiker sein Instrument oder zum Reden bringen wie eine Analytikerin ihren Patienten. Sie bringt Erinnerungen, Assoziationen, Vergessenes oder Verdrängtes zutage. Rebetz demonstriert damit, dass auch Architektur nie wirklich fixiert ist, sondern ein Prozess, in dem Objekt und Erzählung, Material und Imagination, Logik und Zufall mitwirken. Er lässt die Betrachter seiner Werke erfahren, dass Architektur so oder auch anders sein könnte. Während Kunstwerke eine räumliche und institutionelle Rahmung benötigen, kommen Bauten ohne Schutz aus. Entsprechend wenig lässt sich ihre Rezeption kontrollieren. Einmal übergeben, sind sie sich selbst und der Kraft der Witterung respektive dem Zahn der Zeit überlassen. Die Gelassenheit den eigenen Werken gegenüber zeichnet die künstlerische Haltung von Rebetz aus. Sie strahlt jenen Optimismus aus, der jeder Architektur eigen ist. Und sie überträgt sich unwillkürlich auf alle, die damit in Berührung kommen.