

## Echo-Räume

Reto Thüning

In einem kürzlich erschienenen Interview erklärt Boris Rebetez, dass der jeweilige Raum seine Arbeit „zu einem grossen Teil“ bestimme, der Ausstellungsraum also Teil der Arbeit sei. Die Verknüpfung von Raum und Werk hat eine lange Vorgeschichte in der Kunst des 20. Jahrhunderts, und es lassen sich darin insbesondere zwei, zum Teil sich überschneidende Auffassungen bestimmen. Die eine thematisiert den Raum primär als institutionellen Rahmen, das Kunstwerk darin als Möglichkeit, dessen politische und kulturhistorische Dimension zu verhandeln. Die andere Denkrichtung versteht den Raum in erster Linie formal, das Werk als Antwort auf eine bestimmte architektonische, materiell bestimmte Gegebenheit. Rebetez betreibt keine Institutionskritik im herkömmlichen Sinne, erschöpft sich aber auch nicht in purem Formalismus. Stattdessen eröffnet sich auf subtile Weise ein „dritter Raum“, der vielleicht am treffendsten als ästhetisch-gesellschaftskritisch bezeichnet werden kann.

In der Ausstellung *Antichambre* (2012) bespielte Rebetez das erste und zweite Obergeschoss im Kunst Raum Riehen. Im ersten Obergeschoss waren drei minimal anmutenden Eingriffe zu sehen, die sich allesamt organisch in die bestehende Architektur des Raumes einfügten: Die zwei existierenden, tragenden Säulen waren mit schwarzem, reflektierendem Laminat verkleidet, die Fenster abgedunkelt, und die übliche Beleuchtung war durch zwei fluoreszierende Lampen ersetzt (Abb.). Im Dachgeschoss war die Arbeit *Le logis ou le secret identitaire* (2011) zu sehen – eine Diaprojektion von 81 Fotografien, die zwei historische Brüsseler Gartenstädte vom Anfang des 20. Jahrhunderts aus der zeitgenössischen Perspektive des Künstlers dokumentiert (Abb.).

Auf bemerkenswerte Weise wirkte das erste Obergeschoss leerer, als wenn der Raum als solcher – ohne jegliche Intervention des Künstlers – geblieben wäre. Das schwarze Laminat der rechteckigen Säulen, das an gekachelte Räume in U-Bahn-Stationen oder Kliniken erinnerte, unterstrich zusätzlich zur Kälte des Lichts den transitorischen Charakter des Raumes. Nichts lud zum Verweilen ein, das gesamte Stockwerk wurde zum blossen Durchgangsort. Das Konzept der Passage ist von entscheidender Bedeutung in Rebetezs Werk. Es findet sich wiederkehrend in der Weise, wie er den Ausstellungsraum gestaltet, oder auch in unterschiedlichen Fotografien, Collagen und Zeichnungen. Die Passage bietet keine klare Trennung

zwischen unterschiedlichen Elementen – räumlich wie gedanklich. Stattdessen bleibt sie als Übergang und Schwelle stets diffus, bloss angedeutet. Im Kunstraum Riehen waren die Kühle und Anonymität des Raumes zwar gänzlich unspezifisch, doch trotzdem oder vielleicht gerade deswegen haftete ihm eine vage zeitliche Dimension an, das dumpfe Echo einer negativ konnotierten Moderne. Die Idee einer Moderne, die auf perfide Weise unfassbar, aber gleichzeitig allgegenwärtig und allumfassend ist, setzte sich in der fotografischen Dokumentation der Gartenstädte Floréal und Le Logis in Brüssel fort (Abb.). Die Diaprojektionen zeigten Detailaufnahmen der Siedlungen, die von den belgischen Städteplanern und Architekten Louis Van der Swaelmen und Jean-Jules Eggerix in den Jahren 1921/22 entworfen wurden. Formal komplett verschieden von der darunter liegenden Intervention sprachen die Schwarz-Weiss-Aufnahmen menschenleerer Höfe, Einfahrten, Vorgärten sowie Ein- und Mehrfamilienhäuser dennoch eine Sprache, die derjenigen des vorangehenden Stockwerks ähnlich war. Auch das Motiv der schwarz gekachelten Säulen wiederholte sich in einer der Fotografien (Abb.). Das Narrativ einer Moderne als Fortschrittsgeschichte war in den Fotografien ebenso infrage gestellt wie durch die gespenstische Aura des ersten Obergeschosses. Stattdessen beschlich den Besucher das Gefühl einer Leere, die nur angedeutet war und ohne klare Begrenzung blieb, dadurch aber einen beinahe universellen Anspruch besass.

2012 entstand auch die Skulptur *Union* (Abb.), die ihren Ursprung ebenfalls in der fotografischen Dokumentation *Le logis ou le secret identitaire* hat, wo eine der Fotografien den in der Skulptur im Masstab verkleinerten und in Stahl gegossenen Pingpong Tisch in situ zeigt (Abb). Wie in allen anderen Fotografien der Gartenstädte auch, sind keine Menschen zu sehen. Der Pingpong Tisch aus Beton scheint bereits in der bildlichen Dokumentation charakteristisch für eine (andauernde) Tendenz, den öffentlichen Raum mit Objekten und Symbolen zu besetzen, die gewisse menschliche Aktivitäten und soziale Muster festlegen oder zumindest vorsehen. Der Pingpong Tisch kann als Sportgerät, Skulptur im öffentlichen Raum oder Möbel gelesen werden; in jedem Fall als ein Objekt, das den Raum markiert, auch hinsichtlich einer gesellschaftspolitischen Dimension. Die funktionale Vielseitigkeit und hermeneutische Vieldeutigkeit seiner Form wird noch verstärkt in den auf dem eigentlichen Betontisch basierenden Metallskulpturen, in denen Statik, Funktion und sozialer Bezugsrahmen auf bemerkenswerte Weise gleichgeschaltet sind.

Schon in der Ausstellung *Fortresse* (2007) im Ausstellungsraum *Établissement*

d'en face in Brüssel verknüpfte Rebetez zwei Stockwerke miteinander, allerdings auf noch direktere Weise als im Kunstraum Riehen, indem er eine einzige freistehende Skulptur durch eine Öffnung im Boden vom Keller ins Erdgeschoss ragen liess (Abb.). Im Untergeschoss sah die Skulptur wie eine aus mehreren quadratischen Sockeln zusammengebaute Pyramide aus, darüber nahm sie jedoch mehr die Form eines in die Höhe wachsenden und sich ganz oben verjüngenden Wolkenkratzers an. Mit ihrem Ende stiess die weisse Skulptur an einen bestehenden Unterzug an und fügte sich dort beinahe nahtlos in die bestehende Architektur ein. Die kubischen, ineinander verschachtelten Volumen bezogen sich auf die Gipsmodelle und Skizzen von Kasimir Malewitschs *Architektona*: fensterlose Modelle aus kleineren und grösseren Quadern, die an Hochhauskomplexe erinnern, ohne jeglichen Bezug zu einem Masstab und in Analogie zu Rebetezs Arbeit aber in einer faszinierenden, zweckentfremdeten Abstraktion schweben (Abb.). Zusätzlich war das Schaufenster des Ausstellungsraumes mit einem grossen, in Lack gespritzten und in einen Metallrahmen eingefügten Plexiglas verkleidet (Abb.). Die Pastellfarben erinnerten an Dekorationsmuster der Jahrhundertwende aus opalisierendem Glas. Die ineinandergeschobenen Rechtecke entstammten jedoch einer älteren A4 Zeichnung von Rebetez (Jahr? Abb.), die eine geometrische Abstraktion der Galerie von City 2 darstellt, eines Einkaufszentrums, das sich in unmittelbarer Nähe zum Ausstellungsort befindet.

Die Ausstellung *Columnist*, die in zwei Kapiteln einmal im Kunsthaus Baselland (2014) und in der Vitrine Gallery in London (2015) zu sehen war, verhandelte das Architekturelement der Säule auf mehreren Ebenen. Im Kunsthaus Baselland baute Rebetez zwei überdimensionierte, weiss gekachelte Säulen in die oberen Kabinetträume ein (Abb.). Eine der Säulen diente als Projektionsfläche für 80 Schwarz-Weiss-Fotografien von Säulen, Unterzügen, Pfeilern und Gewölben einer Palastarchitektur aus dem 19. Jahrhundert (Abb.). Anders als bei der Dokumentation der Brüsseler Gartenstädte Floréal und Le Logis bleibt der Ort, an dem die Bilder entstanden sind, unbenannt. Die historistische Formensprache kolossaler Säulenordnungen und antiker Elemente bildete auf den ersten Blick einen zeitlichen Gegenpol zu den eingebauten gekachelten Säulen. Bei genauerem Hinschauen ergaben sich hingegen zwei wesentliche Gemeinsamkeiten: die Grösse der Säulen, die nicht proportional zu ihrer eigentlichen Funktion war, und die Kulissenhaftigkeit, die sich in der Diskrepanz zwischen der verwendeten architektonischen Formensprache und der Zeit sowie dem Ort ihres Gebrauchs

manifestierte. In den Gemeinsamkeiten zwischen der fotografischen Dokumentation der Palastarchitektur und der gebauten Intervention spiegelte sich der enge kulturhistorische Zusammenhang zwischen Neoklassizismus und Moderne. Erneut verknüpfte Rebetez verschiedene formale Elemente zu einem Narrativ, das einen wie auch immer gearteten Fortschrittsglauben unterlief und stattdessen die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen zum tragenden Prinzip erhob. Die Serie *Sentence* (##Jahr?##/Abb.) hat einen ihrer Ursprünge in der Skulptur *Enseigne* aus dem Jahr 2012. *Enseigne* wiederum geht zurück auf ein Objekt aus dem öffentlichen Raum, in diesem Fall auf einen Leuchtkasten (Abb.). Seiner Funktion als Leuchtkörper enthoben, erinnert die Skulptur nur noch entfernt an einen Gebrauchsgegenstand. Stattdessen werden die Leere und damit der Raum, der eigentlich vom Licht eingenommen würde, zum formgebenden Element. Die Skulpturen der *Sentence*-Serie sind analog dazu eigentliche Raummodelle, bei denen der Raum jedoch nur noch in stark abstrahierter Form als Zeichnung, Umriss oder Grenzgebiet (Passage) in Erscheinung tritt (Abb.). Die Farbgebung beschränkt sich auf einfach erkennbare Farben, die häufig in der Industrie zur Anwendung kommen, etwa in der Logistik oder im Maschinenbau. Dieser pragmatische Zusammenhang verstärkt den Eindruck, dass es sich bei den Skulpturen um eigentliche Zeichen innerhalb einer festgeschriebenen Syntax handelt. Der Anspruch Rebetezs, dass sich seine Rauminterventionen nicht in purem Formalismus erschöpfen, der Bezug zu einem übergeordneten institutionellen Rahmen gleichzeitig aber nicht zum alles dominierenden Bezugspunkt wird, findet in den *Sentence*-Skulpturen eine erstaunliche Entsprechung. Auch hier ist die Form von Relevanz – sowohl als historischer Bezugspunkt, etwa in den Pavillonstrukturen von Dan Graham oder den utopischen Skulpturen von Katarzyna Kobro, als auch in der Weise, in der Gegenstände und Situationen aus dem Alltag in stark abstrahierter Form in Erinnerung gerufen werden. Zusätzlich zur formalen oder ästhetischen Dimension verweisen die Skulpturen auf einen übergeordneten, eingangs als gesellschaftskritisch bezeichneten Kontext – bei der Serie *Sentence* als Zeichensystem, das vertraut erscheint, schlussendlich jedoch nicht zu entziffern ist. Ähnlich wie die Idee einer Moderne, die gleichzeitig universell und unterschwellig ist, dient das Zeichensystem als Metapher für eine Gesetzmässigkeit, auf die man sich zwar geeinigt zu haben scheint oder die zumindest in ihrer Existenz nicht infrage gestellt wird, deren alles umfassender Anspruch aber auch beängstigend ist.

Auch dort, wo Rebetez seine Arbeit subtil in den Raum einfügt, ist zusätzlich zur

materiell bestimmten Architektur immer auch der sozial konnotierte Charakter des Ortes mitgedacht. Als Rauminterventionen funktionieren seine Arbeiten deshalb als Lektionen in Architektur und Sozialwissenschaften zugleich, indem sie den Blick und das Verständnis für die Geschichte, Logik und Funktion eines bestimmten Ortes schärfen. Der dritte Raum, der eingangs dieses Textes erwähnt ist, manifestiert sich in der Verweisfunktion der Arbeiten auf eine örtlich ausserhalb gelegene und zeitlich übergeordnete Dimension. Auf dieser Metaebene bricht Rebetezs Arbeit auf produktive Weise mit gängigen Vorstellungen von Funktionalität oder Linearität. Stattdessen eröffnet sich ein Bezugsrahmen, der die gebaute oder designte Wirklichkeit als eine Anordnung von Symptomen und Zeichen begreift – ein Echoraum, dessen Gesamtheit und Begrenzungen nur aus der individuellen Perspektive des Betrachters gedacht werden können.