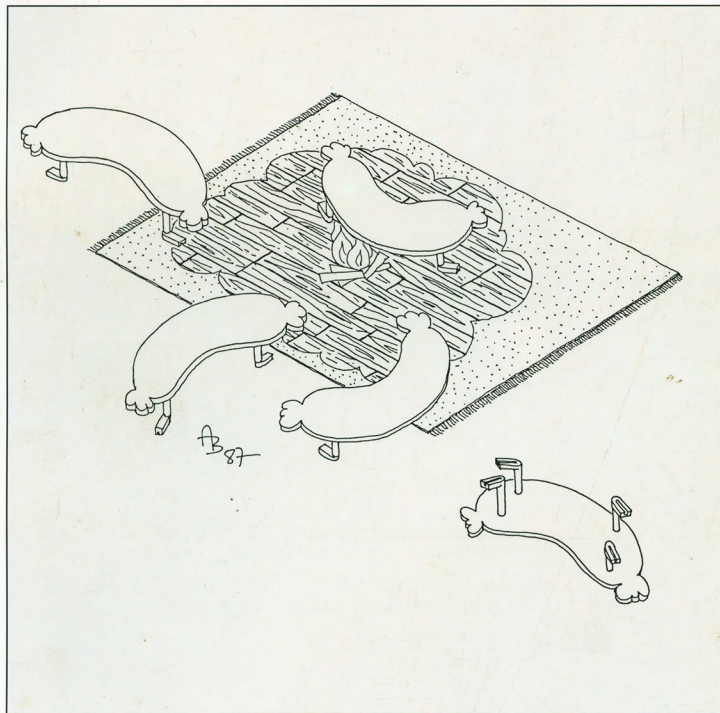


KUNSTFORUM

Bd. 99, März/April 1989

INTERNATIONAL



DESIGN III: DEUTSCHE MÖBEL UNIKATE, KLEINSERIEN, PROTOTYPEN

G. Mattenklott: Strategie der Verlangsamung · MONOGRAPHIE Siah Armajani · Gespräche mit Künstlern: Marianne Eigenheer, Gloria Friedmann, Ulrich Horndash · Essay: Ersatzobjekte und bedeutende Rahmen: Allan McCollum, Louise Lawler, Barbara Bloom · Interviews mit Ausstellungsmachern: Siegfried Gohr, Christos M. Joachimides, Martin Kunz

Heinz Thiel

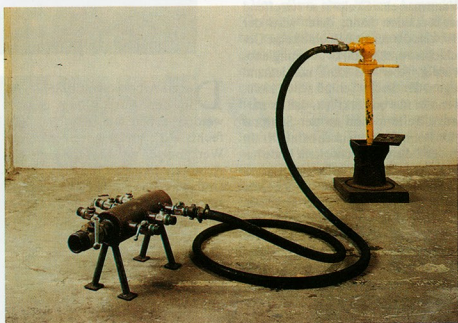
Hilmar Boehle

waschSalon galerie, 21.1.-26.2.1989

Hilmar Boehles objekthafte und skulpturale Arbeiten haben einen ausgeprägt konzeptuellen Charakter; dem Spekulativen neigen sie durchaus zu, dem Narrativen aber nie. Was Boehle dem Betrachter vor Augen stellt, sind keine Anekdoten, die sich mit dem Erzählen erledigt

hätten. Das Erzählen sieht Boehle auch eher als den Anteil des Betrachters an, er selbst kümmert sich um die Ausdruckskraft des Materials, nicht die einer Inhaltlichkeit.

Die Skulpturen kann man als Aktions-Plastiken bezeichnen, denn sie lösen im Betrachter die Vorstel-



HILMAR BOEHLE, oben: Pool, 1988; unten: Paar, 1989

lung eines Ablaufs aus. "Sing-Sing" ist ein ausdrucksstarkes Beispiel dafür. Die Skulptur besteht aus einer stelenförmigen Plastik und fünf gerahmten Bildern: Auf einer sich verjüngenden hölzernen Säule steht als Abschluß ein Käfig, wie er in Sizilien als Transportbehälter für Singvögel gebräuchlich ist. Darauf bezieht sich der erste Teil des Titels - auf den oder die Sing-vögel. Der zweite Teil des Titels wird lebendig durch die Kombination einer offenen Käfig-Gittertür und auf Gitterstangen hängende Vogelschiff-Tropfen. Unterhalb des Käfigs liegt ein Stapel steifer Kartons, von denen der obere "beschissen" ist. Fünf solcher "Dripping"-Kartons hängen bereits gerahmt an der Wand. Der "Produzent" ist aber offensichtlich ausgeflogen oder ausgebrochen. Wenn man eine Skulptur so zutreffend nacherzählen kann, dann wird der Hinweis darauf, daß Boehle keine Geschichten erzählt, im Grunde unglauwürdig. Aber das kann nur jemand sagen, der diesen Schluß schon zieht, wenn er nur bemerkt hat, daß es narrative Teile in und an der Skulptur gibt. Beim Weiterdenken nämlich fällt auf, daß die Geschichte kein Ende hat und auch keine Pointe; sie beginnt immer wieder von vorne. Ursache und Wirkung sind immer die gleichen, aber da sie nur in einem "Bild" verankert sind, versucht der Betrachter eine Lösung durch eine Fortsetzung: "Sing-Sing" verlangt genauso eine "Moral" wie ein Kinofilm über einen Gefängnisausbruch aus. An dieser Stelle verweigert sich Hilmar Boehle aber beharrlich - nicht nur in dieser Skulptur, sondern in allen seinen Arbeiten. Die "Bilder", die Boehle dem Betrachter vorstellt, sind in sich geschlossen, aber sie geben keine eindeutigen Aussagen ab. Was sie sagen, ist zwar deutbar, aber nur im Sinne eines hermeneutischen Schlusses; es sind unsinnliche Gedanken, aus denen sich aber dennoch ein Erzähl-Garn spinnen läßt:

In allen skulpturalen Arbeiten von Boehle steckt eine Bewegung, entweder eine gewesene oder eine mögliche. Da auch die gewesenen Bewegungen potentiell wiederholbar sind, stehen die Plastiken gewissermaßen "unter Strom". Denkt man sich die "richtige" Geschichte dazu, dann können sie durchaus explodieren, wie es sich bei "pool" denken läßt: Einmal nicht zurückgehalten, speit das brave Tier

Wasser bis zum Untergang. Bei einer Vorgängerfigur (in der I. Kasematten-Ausstellung am Düsseldorfer Rheinufer) war der Explosivstoff Benzin, denn der Körper einer "Ratte" bestand aus einem Benzinkanister.

Hilmar Boehle nimmt derzeit gern Themen wieder auf, die er schon einmal bearbeitet hat. Er konkretisiert dabei den Aspekt des Sinnlichen, indem er eine neue Materialwahl trifft,

die nicht abhängig ist von einer inhaltlichen Spekulation. Das trifft auf "Paar" zu, das in der Chromstahl-Ausführung kalt wirkt, aber dadurch sehr viel mehr spekulative Irrläuferei ermöglicht. In einer frühen Form waren es zwei befleckte Arbeitshosen und handelsübliche Farbeimer. Die Härte des Materials in der aktuellen Form läßt die Arbeit zugleich existenzieller und spekulativer werden.

Johannes Meinhardt

Armando

»Gefechtsfeld«

Galerie Tilly Haderek, 26.11.1988 - 21.1.1989

Die elf Arbeiten von 1986/87, die in der Ausstellung gezeigt werden, haben alle den Titel 'Gefechtsfeld': sie gehören zu einer Werkgruppe, so wie Armando seine Arbeiten generell thematisch in Gruppen ordnet. Dabei unterscheiden sich die einzelnen Gruppenthemen nur unwesentlich: 'Gefechtsfeld', 'Waldrand', 'Feindbeobachtung', 'Feindberührung', 'Schuldige Landschaft', 'Feindliches Gehölz' etc. umkreisen dieselbe Erfahrung, eine einerseits obsessive und phantasmatische, andererseits historisch extrem reale und bedrängende Erfahrung. Armando erlebte als Elf- bis Sechzehnjähriger die deutsche Besetzung Hollands; in einem Wald ganz nahe seines Wohnorts befand sich das Durchgangslager Amersfoort, dessen unmenschlichen und zugleich alltäglichen Betrieb er Tag für Tag vor Augen hatte. Damit ist die Konstellation schon gegeben: der Feind und die allgegenwärtige, tödliche Bedrohung; der Wald, der den Feind verbirgt und dem Blick entzieht; die Beobachtung und Überwachung der Landschaft, der Waldränder und der Flächen, um den verborgenen Feind zu entdecken. Armandos Sujets, Bäume, Wälder, Lichtungen, Dickichte, sind deswegen hoch besetzt: von ihnen strahlt eine spezifische Drohung aus, die, auf den ersten Blick paradox, gerade eine Wirkung ihrer Objektivität, ihrer Un-

beteiligtheit, ihrer Neutralität ist. Denn dadurch, daß die Landschaft und der Wald die reale Bedrohung, den Feind (der völlig zum Archetyp verallgemeinert wird), verbergen, unsichtbar werden lassen, werden sie zur Kulisse oder Staffage; zu etwas, was sich dem Blick entgegenstellt, zum Objekt im wörtlichsten Sinn, zu etwas Entgegengeworfenem; zur Zerstörung von Sichtbarkeit, zur Blickbarriere, hinter der sich das Eigentliche versteckt, zum 'Schleier' oder 'Nebel'.

Armando erzeugt die intensive Suggestivwirkung seiner Gemälde vor allem durch seine Behandlung der Farbe, durch eine Vielheit unterschiedlicher Stricheinsätze, durch seine Spiele mit der Identifizier- und Nichtidentifizierbarkeit der 'Objekte', und durch die sorgfältige Balance einer flachen und einer tiefen Wahrnehmungs- und Lektüremöglichkeit seiner Gemälde. Als Farben benützt er nur weiße und schwarze Ölfarben (das Schwarz wird häufig durch Sand verdickt und so zu einer teerartigen Masse abgestumpft), die in dicken Batzen, dünnen 'Wolken' oder harten, gratigen Kanten, als Striche oder Flecken, in Wirbeln, Verflechtungen und Gemengen aufgetragen werden, als ein geordnetes Chaos unterschiedlicher Verfahrensrichte, mit gestischen und dynamischen Schwerpunkten einerseits, ausgedünnten und entleerten Flächen