

FALTIGE VER-RÜCKUNG UND MYTHISCHE GEGENWÄRTIGKEIT. ZU JULIA BORNEFELDS PLASTISCHER KONZEPTION

Uwe Hauptenthal



Julia Bornefelds oft raumfüllend-großformatige Installationen beeindrucken zuvorderst durch ihren Drang nach plastischer Ungebundenheit gegenüber der Schwerkraft. Mit unverhohlen vorgetragener Leichtigkeit lösen sie sich von der Boden- oder Wandfläche, oder aber sie sind, kaum sichtbar, frei schwebend im Raum aufgehängt. Dabei kann es sich durchaus um voluminöse, stoffumspannte, selbst raumhaltige Formgebilde handeln. Nicht selten bleibt deren inneres Gerüst unsichtbar. Die große Pilzform aus weißem Stoff oder die in den Raum ragende, dunkelgraue, flügelartig ausgreifende Fischflosse beispielsweise geben, zumindest in Teilbereichen, eine klare, konturbestimmte Form vor. Von ihr heben sich mitunter instabil anmutende plastische Teilbereiche ab. Am Boden liegend erscheinen die Fischflosse, aber auch die knospenhafte Form aus fleischfarbenem Stoff, der in Teilen stoffbezogene Resonanzkörper eines Kontrabasses, die plastische Anordnung aus zusammengebundenen Gummireifen oder aber die tintenfischartige Konstruktion mit ihrem gerüsthafte aufgespannten Ballonkopf und den vielen, an den Enden plastisch beschwerten »Fangarmen« wie teils kostümartig wirkende Relikte aus gänzlich anderem Zusammenhang. Der Körper der Künstlerin selbst bewegt in möglicher Performance diese plastischen Gebilde, die, so verstärkt, den auch in früheren Arbeiten Julia Bornefelds bereits konstatierten Charakter »modellhafter existentieller Hüllen« annehmen.

Die Disposition dieser Objekte resultiert aus der Verbindung zweier gegensätzlicher Teilbereiche: Plastisch-räumliche Volumina unterliegen der Veränderung durch figurale-kinetische Körperlichkeit. Sie legen ebenso bestimmte Schrittfolgen nahe, wie sie andere Bewegungen von vornherein ausschließen. Der menschliche Körper selbst wird in dieser Konstellation zu einem kernhaft-initiierten plastischen Part, der jedoch weder inhaltliche noch kompositorische Dominanz beanspruchen kann, zumal die sich bewegende Figur durch entsprechende Kleidung dem Erscheinungsbild des plasti-

schen Ensembles anpasst. Das Gesicht bleibt gänzlich verborgen. Es ist somit vor allem die übergeordnete formale Inszenierung, aus der das plastische Ereignis resultiert. Folglich wird jegliche Illustration anderer, von außen herangetragenener Inhalte kategorisch ausgeschlossen.

Der menschliche Körper erzeugt eine plastisch bestimmende, transitorische Wirkung und vermittelt zugleich eine maßstäbliche Dimension. Darüber hinaus bleibt die Figur stets gegenwärtiger konzeptioneller Fixpunkt: Exaltiert ausgeführte Tanzschritte initiieren plastische Veränderungen. Das geschlossen wirkende, kreisrunde Tuchgebilde etwa öffnet sich nicht nur in schneller Körperdrehung wellenartig gegenüber dem Raum. Die Fangarme des ›Tintenfisch‹ geben dem plastischen Ensemble eine neue, aus den Modalitäten der Form sich ableitende angespannte Dynamik. Der sich bewegende menschliche Körper, die instabile Form und der benötigte unbesetzte Aktionsraum erzeugen ein plastisch vereinheitlichendes, auratisches Fluidum. Plastische Schwerkraft scheint mühelos überwunden, zumindest jedoch in ihrer formal bestimmenden Wertigkeit zurückgedrängt, was nicht zuletzt einen wesentlichen Beitrag zur plastischen Vereinheitlichung leistet. Ein großes Objekt beispielsweise setzt sich aus zwei gerüsthafte aufgespannten, ballonartigen Formen zusammen, die durch einen Schlauch miteinander verbunden sind. Während die etwas kleinere Form am Boden liegt, schwebt die größere im Raum, wobei ihre Tuchbespannung an einer Seite gerafft und dadurch faltenreich nach unten hängt. Unwillkürlich stellt sich der Eindruck ein, als würde durch den langen Schlauch Luft gepumpt. Mag dies auch den Schwebezustand als solchen erklären, so wurde indes auf eine technische, den Vorgang sinnfällig begründende Apparatur verzichtet.

Was zählt, ist einzig die unverstellte, alle erzählerischen Momente ausschließende, dabei von inneren, formbewegenden Kräften räumlich austarierte plastische Konstellation. Der bildnitiierende Zu-

griff auf Form und Raum erkennt in diesen beiden Polen prinzipiell gleichgewichtige potentielle Konstanten. Resultat ist eine weithin offene Bildstruktur, welche sich nicht nur in souverän vorgetragenener Selbstverständlichkeit auf die beschriebenen plastischen Momente zu beziehen weiß, sondern diese zugleich auch, in einem ursprünglich anmutenden Sinne, emotionalisiert.

Ein Wechselspiel von Geben und Nehmen. Form und mögliche bildnerische Inhaltlichkeit haben einen gemeinsamen, sinnlich motivierten, letztendlich jedoch nicht exakt zu bestimmenden Ausgangspunkt. Julia Bornefeld selbst beschrieb diese Konstellation: »Als Schaffende weiß man nie genau, auf welchen Bahnen sich die eigene Phantasie bewegt. Meine Objekte sind so konzipiert, dass sie zunächst körperlich erfahrbar sind, also vordergründig nicht als Idee, sondern als physische Präsenz wirken. ... Ich kann mir die Objekte nicht genau von vornherein ausdenken, nur den Auslöser vielleicht: Tisch, Cello, Euter, Trichter. Gleichzeitig tritt dann die Verwandlung auf den Plan, es entstehen Identitätsprobleme mit dem Erkennbaren. Die Objekte verweigern sich dem Betrachter, weil die gewohnheitsmäßige Übereinstimmung von Bedeutung und Funktion nicht mehr stimmt. Genau das aber macht sie anziehend, diese fremde Vertrautheit.« (*Zitat nach Ausstellungskatalog: Julia Bornefeld, »Der Kohlenstaub hat mich gefressen«, 2000, S. 6, 58.*)

Verwendete Materialien und bildnerische Formen besitzen eine anspringende Augenfälligkeit und lösen geradezu eine ästhetisch irritierende Sogwirkung aus, deren Ausgangspunkt nicht eindeutig zu bestimmen ist. Knut Nievers sprach in diesem Zusammenhang in Bezug auf die Plastik Julia Bornefelds zu Recht von einer ›Unschärferelation‹ (*Ausstellungskatalog Julia Bornefeld. »Malerei und Objekte«, Stadtgalerie im Sophienhof, Kiel, 1996, S. 7ff.*). Dies gilt gleichermaßen für die eigentliche Formfindung wie für die Verwendung bestimmter Materialien. Die Erfahrung jedweder körperbezogener Hülle, deutlich abzulesen auch an den grafischen Arbeiten der



Ohne Titel | senza titolo | 2004

Mischtechnik auf Papier | tecnica mista su carta | 70 x 100 cm

Künstlerin, die u.a. Strümpfe, Unterhose, Büstenhalter und Korsett zeigen, wird gleichwohl, jenseits aller vorgegebenen, normierten Begrifflichkeit und modischen Konventionalität, als eine gänzlich neue, unbekannte Form wiedergegeben, deren instinktbesetztes, suggestives Potential einen Existenz definierenden Absolutheitsanspruch einklagt.

Die Reflexion des in der exaltierten Tanz-Performance selbst erfahrenen künstlerischen Mediums erweitert nicht nur die künstlerische Ausdrucksmöglichkeiten Julia Bornefelds, sondern sie erschließt zugleich auch eine konzeptionelle Konsequenz: Vorgegebene Schranken zwischen dem Objekt und der Künstlerin respektive dem Betrachter entfallen zugunsten der Forderung, ein Teil der Sache selbst zu sein. Labyrinthisch-mehrdimensionale Erfahrung, daraus hervorgehende künstlerische Handlungen und deren reflektierte, bildsyntaktische Übertragung in einen von jedermann nachvollziehbaren eidetischen Kosmos erheben den Anspruch auf übergeordnete Allgemeingültigkeit. Zweifelsohne eine das bildnerische Schaffen Bornefelds als Ganzes determinierende mythopoietische Position.

Die Inszenierung des eigenen Körpergefühls in plastischen Installationen etwa setzt vielfältig auszudeutende sexuelle Empfindungen frei, ohne diese auf unmittelbare und eindeutige Weise anzusprechen. Die konkrete Formfindung erweist sich indes als schmale Gratwanderung. In direktem Zugriff entsteht ein assoziationsreiches Beziehungsgeflecht, dessen nicht selten überwältigende Dynamik aus einer abstrahierenden, wenige bildnerische Momente absolut setzenden plastischen Haltung resultiert. In diesem Zusammenhang bezeichnet gerade das in der plastischen Konzeption Julia Bornefelds zentrale Moment des Fliegens oder des Schwebens gleichermaßen die traumhafte Erfahrung von Sexualität wie die Vorstellung von geistiger Freiheit. – »Mythisches Darstellen – und darin ist es künstlerischem Tun strukturverwandt – erzeugt im Prozess, den es

repräsentiert, die Bedingungen seiner Evidenz mit. Mythische Bilder erzeugen eine Wahrheit, die an sich selbst gemessen werden will. Die Überzeugungskraft und Wahrscheinlichkeit ihrer Darlegung, die Kraft ihrer Bildlichkeit ist Medium und Garant ihrer Wahrheit. Mythische Darstellungen lassen sich an methodischen Parametern weder falsifizieren noch verifizieren«, so Gottfried Boehm in seinem Aufsatz ›Mythos als bildnerischer Prozess‹ (In: *Karl Heinz Bohrer, Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion, Frankfurt/M., 1983, S. 533*).

Setzte Julia Bornefeld in früheren Arbeiten auf die Durchdringung von Form und Materie, wobei sie von der Faszination einer geradezu alchimistisch anmutenden, im Ergebnis offenen und nur bedingt vorhersehbaren Prozesshaftigkeit eingenommen war, so hat die körperbezogene Inszenierung stofflicher Falten ihrem künstlerischen Schaffen eine neue, bisher in dieser Intensität nicht gekannte Variante zugefügt. Die Falte als ein dem Barock entnommener, alles labyrinthisch durchdringender, operativ-bewegender Begriff trennt nicht nur zwischen Seele und Materie, sondern führt beide durch die Leibnizsche ›Monadener‹ wieder zusammen. Diese spiegeln die Welt als letzte, unvergängliche, beseelte, hierarchisch gestufte, abgeschlossene, fensterlose Einheiten ohne Wechselwirkung. Sie sind Garanten barocker Einheit, repräsentieren auf endliche Weise Unendlichkeit. Die Falte erfindet das unendliche Werk oder die unendliche Operation. »Die Materie, die ihre Textur offenbart«, so Gilles Deleuzes in seinem Buch ›Die Falte. Leibniz und der Barock‹ (Frankfurt/M., 1995, S. 63), »wird Material, wie die Form, die ihre Falten offenbart, Kraft wird. Es ist das Paar Material – Kraft, das im Barock die Materie und die Form ersetzt (wobei die ursprünglichen Kräfte die der Seele sind).«

Indem Julia Bornefeld in ihren Objekten, in letzter Konsequenz, unendliche Faltungen durch ekstatisch-offene Bewegungen initiiert und sich damit selbst als deren Auslöser in das Zentrum des plasti-

schen Geschehens stellt, findet sie zu neuerlich bestimmter Relation von Materie und Seele. Formales Denken als Richtschnur plastischer Gestaltung wird abgelöst durch die Vorstellung einer die Wirklichkeit wie das eigene Ich zusammenhaltenden Spannkraft. Es ist dies eine selbstreferentielle plastische Konzeption, die im Übrigen auch in der Verwendung ungewöhnlicher Materialien wie Kohlenstaub oder Federn, aber auch in den offenen Strukturen der Mischtechniken, Monotypien und Frottagen zu beobachten ist. Der Mensch erfährt Realität keineswegs in retardierend-archetypischer Durchdringung, sondern, im Sinne von Leibniz, in prinzipiell von ihm getrennter, bereits vorgefundener dunkler und unbestimmter Konstellation. Gilles Deleuze: »Das Dunkle in uns gibt es nicht deshalb, weil wir einen Körper haben, sondern wir müssen einen Körper haben, weil es in uns Dunkles gibt: Die cartesische Induktion ersetzt Leibniz durch eine moralische Deduktion des Körpers.« (ebd. S. 139). Die Welt erscheint als – faltige – Abfolge unzähliger, letztendlich als Totalität nicht begründbarer Ereignisse. Sie fordert mythisch-strenge Bewegung, irritierende Texturen, ausgreifend-selbstbestimmte, den Gesetzen der Schwerkraft trotzend Formen. Das Bild der Künstlerin, die sich zwischen Tüchern, Reifen oder Fangarmen windet.