

# Das Vorüberrauschen optischer Eindrücke zum Stillstand gebracht

von Elisabeth Grossmann

Schon seit längerer Zeit steht die Bildwirklichkeit in Film und Malerei im Fokus von Matthias Bossharts Werk. Die langjährige Auseinandersetzung mit dem Experimentalfilm und der Filminstallation, die in mehren Ausstellungen der 1980er Jahre zum Ausdruck kam, wird seit den frühen 1990er Jahren auf die Malerei ausgedehnt, sodass sich eine neue Konstellation zwischen dem Medium Film und der Malerei ergibt. In den letzten zehn Jahren erwuchs aus diesem Transfer ein konsequentes Bildwerk, das in der Folge differenziert und variiert wurde, ohne sich vom zugrunde liegenden Themenkreis zu entfernen.

Das Resultat dieser medialen Verschränkung lässt sich im aktuellen Werk von der visuellen Erscheinung her als Malerei bezeichnen, bringt jedoch im Mixed-Media-Verfahren zwei separate Materialien zum Einsatz. Der erste Eindruck, den man von Bossharts Bildtafeln gewinnt, ist der einer geometrisch gerasterten Farbmalerei, die sich im weitesten Sinn an den Ordnungsprinzipien der konstruktiven Kunst orientiert. Betrachtet man die Werke von nahem, wird man gewahr, dass sie sich aus verschiedenen Bildschichten zusammensetzen. Was aus der Distanz als einheitliche Malfläche erscheint, lässt sich aus der Nähe als Wechselspiel zweier Medien erkennen: einer opaken Maischicht und einer transparenten Folie aus Zelluloidstreifen. Zwei heterogene Bedeutungsträger, Film und Malerei, werden hier zu einer neuartigen Konstellation zusammengeführt, welche die Frage nach den kommunikativen Aspekten des Mediums Malerei und Film in einer vom Bilderüberfluss geprägten Gesellschaft umkreist.

Die Idee zu diesem neuen Bildtypus geht auf das Jahr 1989 zurück. Bossharts Interesse richtet sich zu diesem Zeitpunkt vor allem auf die «Verflüchtigung des Sichtbaren», wie sie Virilio in seiner Ästhetik des Verschwindens beschreibt. Ebenso wie im filmischen Schaffen verschiedene Manipulationen vorgenommen werden, sodass sich im Resultat vom ursprünglichen Zustand kein Bild machen lässt, wird nun auch im bildnerischen Verfahren vorgegangen. In einem fortlaufenden Montageprozess wird die eigene Bildproduktion, d.h. schon bestehende Werke, partiell mit Zelluloidstreifen überzogen und mit weiteren Maischichten überdeckt. Die gemalte und die gefilmte Wirklichkeit werden so weit miteinander überschichtet, bis sich daraus nur noch ein fragmentarischer Abdruck verschiedener Handlungen und Zeitabschnitte ergibt, der in sich selbst den fortlaufenden Prozess des Verschwindens memoriert.

Die ambivalente Bildsprache aus der Verbindung einer gestischen expressiven Malerei mit dem technoiden Material des Films wird kurz darauf aufgegeben, um einer objektivierten Sicht Platz zu machen. Unter diesem Vorzeichen entstehen in den nächsten Jahren verschiedene Serien, die zu Beginn

noch teilweise direkt Bezug auf die sichtbare Realität nehmen, sich jedoch mehr und mehr vom Abbildungsmodus entfernen. Zu den ersteren gehört die Serie L'aventure du forage sowie die in New York entwickelte Folge The Arts. L'aventure du forage (Das Abenteuer der Bohrung) besteht sowohl in filmischer als auch in bildnerischer Version, eine Parallelkonzeption, die vom Künstler des öfteren aufgegriffen wird. Das für beide Arbeiten verwendete Filmmaterial entstammt dem Werbeprodukt einer indonesischen Erdölfirma, so genanntes «Found Footage», d. h. aus dem Vertrieb genommenes Ausschussmaterial, das sich der Künstler in Labors und auf Flohmärkten beschafft. Dabei faszinieren ihn an den Fundstücken weniger die Inhalte, als die Tatsache, dass es sich bei diesen Filmen und Filmfragmenten selbst um Relikte einer verschwundenen Bildwelt handelt. L'aventure du forage (16mm-Film auf Fotopapier, 1989, 29,7 x 20cm) nimmt diese Auseinandersetzung auf zwei verschiedenen Ebenen auf. Alle acht Teile der Folge sind auf dem gleichen Kompositionsschema aufgebaut: einem horizontalen Streifenraster aus Zelluloidfolie und zwei kreisförmig ausgeschnittenen, fotografisch vergrößerten Filmausschnitten. Während die Handlung in den Zelluloidstreifen unsichtbar bleibt, rücken die Still-Aufnahmen einzelne Momente aus dem der Wahrnehmung entzogenen Filmgeschehen hervor. Gleichsam einem Spot beleuchten sie einzelne Szenen, um sie als sichtbare Passagen zwischen den nicht einsehbaren einzublenden.

Die Folge The Arts (16 mm-Film auf Zeitungspapier auf Holz, 1990) bildet insofern eine Ausnahme, als sie sich auf die Printmedien ausdehnt (Bosshart wird 1994 nochmals darauf zurückkommen, indem er sich mit dem Börsenkurs, d. h. den New York Stock Exchange Composite Prices auseinandersetzt). Der Titel der Arbeit nimmt Bezug auf die wöchentliche Feuilletonbeilage der New York Times, die hier auch direkt als Bildträger fungiert. Die einzelnen Zeitungsseiten sind jeweils in verschiedene Bild- und Textteile unterteilt, die über das aktuelle Geschehen in der Kunstszene informieren. Bosshart legt darüber eine durchgehende horizontale Zelluloidspur, so dass die Bild-/Textebene durch die zweite Spur verwischt wird. Er simuliert sozusagen unsere Wahrnehmung, als diese aus der Überfülle von Informationen keinerlei Kontext mehr erzeugen, sondern letztlich nur noch einen flüchtigen Eindruck von Gesehenem oder Gelesenem festhalten kann.

In den 1990er Jahre unterzieht Bosshart sein Werk einem steten Abstrahierungsprozess. Die Auseinandersetzung mit dem Phänomen «des Vorüberrauschens optischer Eindrücke» (Virilio) aufgrund der medialen Fluchtgeschwindigkeit wird in den folgenden Werken mehr und mehr auf eine eigentliche (Ab-)Bildverweigerung fokussiert. Die Entwicklung führt nun sukzessive zu abstrakt-

bewegten, ornamentalen und geometrischen Darstellungsformen, in denen auf die ausserbildliche Aussage verzichtet wird. Bossharts Aufmerksamkeit richtet sich unter dem verlagerten Blickwinkel vermehrt auf die innerbildliche Organisation, d. h. auf die Bildunterteilung, das Format, die Farbe und die Oberflächenstruktur. Mittelpunkt der nun folgenden Bildtafeln bleibt der Raster, der meist in Form von Streifen, zuweilen auch als ornamentales Muster (Die heroischen Tage, 1992 oder Oktanzahl, 1993) das Bildformat einer regelmässigen Teilung unterzieht. Er bildet die Grundstruktur, in der nun das Zelluloid mit der Farbmaterie in eine übergreifende Ordnung geführt wird. Dabei werden beide Bildelemente vorrangig auf ihre physische Präsenz und ihren optischen Reiz untersucht. Meist sind sie klar voneinander abgegrenzt, indem sie sich auch farblich unterscheiden. Teilweise wird jedoch das Zelluloid so sehr der Farbmaterie angenähert, dass man von einer eigentlichen monochromen Bildanlage sprechen kann. Im Zyklus Ohne Titel (16mm-Film auf Lackfarbe auf Leinwand, um 1990/91) gehen die Lackfarbe und das Zelluloid, in derselben Farbe eingefärbt, eine feste farbliche Verbindung ein. Der Austausch zwischen den beiden Bildelementen beschränkt sich mithin auf den Wechsel der beiden Materialien: des undurchlässigen der Farbmaterie und des durchlässigen des Zelluloid.

Der Akt der Bildverweigerung im Sinne eines Verzichts auf ausserbildliche Information visualisiert sich ab Mitte der 1990er Jahre in zunehmender Strenge. Mit Ausnahme einer weiteren Arbeit, die 1997 entsteht (Farbe, 16 mm-Film und Mattemaille auf Holz), konzentriert sich Bosshart in den folgenden Jahren auf das Konzept eines orthogonalen und geradezu rigiden Streifenrasters. Darin sind die Bildwelt des Films wie auch jene der Malerei völlig verstummt. Farbe und Zelluloid sind auf ihre rein physische Gegenwart reduziert und als solche zur Darstellung gebracht. Das hermetische Moment, das diesen Werken eignet, wird zusätzlich gesteigert durch die .berführung in das grosse Format. Deutlich wird dieser Faktor erstmals in der Ausstellung von 1997 im Kunsthaus Zürich: der P\_äsentation einer sechsteiligen Serie im Format von 250 x 122 cm. At Land (35 mm-Film auf Seidenglanzemaille auf Forex-Pan, lackiert) ist eine Arbeit, die sich auf Schwarz-Weiss und schwarz in schwarz beschränkt und sich damit dem Reiz der Farbe enthält. Das grosse Format, der Verzicht auf die Farbe wie auch die repetitive Reihung der Bildtafeln im gleichen Abstand entwickeln eine geradezu monumentale Wirkung, allein durch ihre Gegenwärtigkeit im Raum.

Ohne grundsätzliche Neuerungen anzustreben, lotet der Künstler seither die Möglichkeiten des bewusst eng gesteckten Rahmens in allen Variationen aus. Nachdem Erzähl- oder Handlungsstrukturen entfallen, die Kommunikation zum Schweigen gebracht ist, gilt die ganze Konzentration der eigentlichen Bildpräsenz. Diese bedingt nicht nur die Auseinandersetzung mit geeigneten Bildträgern für die grossen Formate,

sondern auch das Gewinnen von Erfahrungen mit verschiedenen Farbmaterialien und Techniken. Denn, ohne dass dies im Resultat sichtbar wird, setzt dieses teilweise komplizierte und mehrstufige Entstehungsprozesse voraus. Ziel dieser Elaboration ist die Entwicklung einer Ästhetik, die dem Werk gleichzeitig Kontinuität und Variabilität verschafft, eingelöst durch subtile Verlagerungen in der Wahl der Farbe, der Strukturierung der Oberfläche und der Anordnung des Streifenrasters.

Das Resultat eines neuen Verfahrens wird in der Regel in Werkgruppen, selten im Einzelbild, festgehalten. Dass das Filmmaterial inzwischen seine inhaltliche Bedeutung verloren hat, zeigt sich auch darin, dass in diesen Gruppen jeweils mehr als ein Film als Ausgangslage dient. So werden 1998 in der Ausstellung in der Galerie Bob Gysin Werke, die auf unterschiedlichen Filmen basieren (She Wore a Yellow Ribbon, Schwarzer Horizont und Le B/anc a Lunettes), formal zusammengefasst. Sie haben dasselbe Format (122 x 250cm), weisen dieselbe Technik auf (35 mm-Film auf Seidenglanzemaille auf Forex-Pan, lackiert) und sind auch formal identisch aufgebaut. Ähnlich wie in den monochromen Werken von 1990/91 ist hier eine engere Verbindung zwischen den Bildelementen angestrebt: Farbgrund und Zelluloid sind insofern vereinheitlicht, als sie von einer glänzenden Lackschicht überzogen sind. Demgegenüber ist die nachfolgende, 2001 in der Galerie Bob Gysin ausgestellte Werkgruppe auf Trennung der Materialien ausgerichtet, mit dem Akzent auf ihre materielle Divergenz. Von den satten Farbstreifen der Maischicht in Kunstharzemaille, einem Grün (La Tempesta), einem Rot (Rotes Quadrat) oder einem Blau ( Virginia Site) hebt sich das Zelluloid als dunkles Band ab.

In den verschiedenen Phasen von Bossharts Werkentwicklung nimmt der Diskurs mit der Realität im Filmmedium stetig ab, um schliesslich in das inhaltslose Bild zu führen. Im Unterschied zum filmischen Schaffen, in dem sich Bosshart weiterhin mit Handlungssträngen und Zeitaspekten auseinander setzt, indem er diese verschiedenfach zusammen montiert, verlieren diese Momente im bildnerischen Werk nach und nach an Bedeutung. Die Informationen, die im Zelluloid gespeichert sind, werden nicht mehr reaktualisiert. Das Filmmaterial, Ausgangslage für bewegte Bilder, wird zum stillen Träger, der mit dem Medium Malerei in eine statische Ordnung geführt wird. Vom Simulieren des Prozesses der Wahrnehmung, in der sich das Sichtbare unter der ständigen Flut von neuen Eindrücken verflüchtigt, geht der Schritt in die gegensätzliche Richtung. Für Matthias Bosshart gilt, die Kunst als Instrument zu benutzen, um dem Bombardement von Informationen entgegenzuwirken. Anstatt sich dem permanenten Informationsfluss anzuschliessen, setzt Bosshart auf eine visuelle Gestaltung, die sich diesem verweigert: In der reinen Gegenwärtigkeit von Farb- und Filmmaterial ist «das Vorrüberrauschen optischer Eindrücke» zum Stillstand gebracht.