

Ramsch mit Würde

Der Berner Künstler Reto Leibundgut hat sich gerade ein Haus gebaut. Mühe mit Möblieren wird er nicht haben, in seinem Werk kommen immer Einrichtungsgegenstände vor. Irritierend dysfunktionale allerdings, in denen das Vulgäre auf das Süssliche trifft: verschnittene Teppiche, Schranktüren mit lasziven Nackten bemalt, Intarsien pornografischen Inhalts. Und natürlich die Pseudo-Gobelins: Leibundgut zerteilt die Tapisserien in kleine Stücke und setzt sie neu zusammen. Der «Spiegel» zum Beispiel, aufgepolstert und nicht verglast, eine Liebesszene im Solo, hübsch verdoppelt, der eingelassene Spiegel matt wie der Mond oder ein rascher Traum vom Glück.

Diese Gobelins-Serie hat Leibundgut nun aufgefrischt. Und er hat das Format geändert. Sie sind jetzt rund. Leibundgut macht Tondos, und das Format hat Geschichte. Zur Feier von Geburten verschenkte man im späten Mittelalter bemalte Teller, runde Schalen mit eingelassenen Motiven waren schon in der Antike geläufig. In der Architektur wurden Häupter, mit Vorliebe gekrönte, in Kreisen dargestellt. Richtig in Mode kam der Tondo im Florenz der Renaissance, der kompositorischen Dynamik und der ihm eigenen Symbolik wegen. Was der Kreis nicht alles bedeutet: Vollkommenheit und Harmonie, Totalität und ewige Wiederkehr, mit einem Wort: die Welt. Vorausgesetzt, sie ist ein Ganzes.

Was natürlich überhaupt nicht mit dem zusammengeht, wofür die Tapisserien in der Wahrnehmung der Gegenwart stehen: nicht für die Welt, sondern für Wohnwelten des behaglichen Grauens, für Interieurs der Kleinbürgerlichkeit, die Naivität des schlecht Selbermachens. Doch das treibt ihnen Leibundgut mit einem Trick aus: Er setzt die Stoffe hinter Glas, zugegeben, hinter Plexiglas, so viel Sparsamkeit muss sein, und doch gewinnen die Bilder so an Glanz, Schärfe und Tiefe, die Farben kommen besser zur Geltung. Könnte das Auge riechen (und sprechen), es würde sagen, sie müffeln weniger. Und das hat nun durchaus eine Grösse, die über das Wohnzimmer hinausgeht. Aus einer Hirtenszene ist ein wollüstiges Blumenbouquet geworden, drei Landschaften wurden zu einer und sind zusammen schöner, als jede einzelne hätte sein können, Kriegsschiffe fahren um den Planeten, in dessen Mitte sich eine seltsame grüne Tür befindet. Gebrauchtes Material und verbrauchte Bilder werden zur ironisch neu gesehene, alten Welt.

Leibundguts Interesse am marode Klassischen greift in den Raum aus. Die Ausstellung in der Galerie Bischoff heisst nämlich «Clementine», weil der Künstler ein Sofa vom Überzug befreit, mit einem alten Täfer versehen und in der Farbe der fraglichen Frucht bemalt hat. Das arme Ding sieht nun ein bisschen aus wie ein Designstück aus den Achtzigerjahren, das es nicht ist. Leibundgut zelebriert die Empathie zu den aus der Mode geratenen Objekten, zum liebenswerten Ramsch von gestern. Sitzen kann man auf dem Möbel übrigens, aber nicht bequem.

Auch die Installation «Ding Dong» ist nicht besonders praktisch. Es handelt sich um zwei Schränke, die auf Velos sitzen. Sie sind gegeneinander gelehnt, die Aussparungen für Guidon, Kabel, Gabel und Licht akkurat ausgesägt, auf der Klingel ein Christophorus, der Patron der Reisenden. Schutz haben die beiden sperrigen Türme offensichtlich nötig, sie können ja kaum alleine stehen. Und darauf legt es Leibundgut ja an: Material einer scheinbaren Lächerlichkeit preiszugeben, einer würdevollen Lächerlichkeit allerdings, die am Ende doch vor allem den Betrachter als häuslichen Spiesser entlarvt. Weil er, was er vor Augen hat, eigentlich nicht für möglich, sicher aber nicht für sinnvoll hält.

Martin Bieri, der Bund, 8. April 2016

Hin und Retour

Sabine Schaschl

„Eine Nacht lang? Da übertreibst du aber, Maria! Tatsächlich sind es fünfundvierzig Minuten, minus die Zeit, die zum Ausziehen, ein paar Zärtlichkeiten, etwas Small talk und wieder Anziehen draufgeht, macht elf Minuten für den eigentlichen Sex.“

Elf Minuten. Die Welt drehte sich um etwas, was nur elf Minuten dauerte!

(Paolo Coelho)

Maria, die junge und schöne Brasilianerin, die ihre Heimat für die Hoffnung auf ein besseres Leben verliess, in Genf landete, dort eine Zeit lang ihren Lebensunterhalt im *Copacabana Club* an der *Rue de Berne* als Prostituierte verdient und über das Leben, die Liebe und den Sex philosophiert, ist die Hauptfigur in Coelho's Roman *Elf Minuten*. Ihre Erkenntnis, dass der Sex nicht unbedingt interessant ist, aber gleichzeitig die ganze Welt sich um jene elf Minuten dreht, ist eine der Quintessenzen auf ihrem Weg zur Selbstfindung und schliesslich zum Finden ihrer wahren Liebe. Sex — jenes Thema, das in einer nicht enden wollenden Flut von wissenschaftlichen und/oder ratgebenden Büchern, mehr oder weniger animierenden Pornomagazinen, -filmen und Websites thematisiert wird, berührt einen ureigenen Erfahrungsbereich menschlicher Existenz; ist gleichsam omnipräsent und versteckt, ist vielfältig und gleichbleibend und wird nur allzu oft mit vorgehaltener Hand, errötendem Antlitz und schamvollen Blicken erörtert. Der Künstler Reto Leibundgut weiss um diese spezielle Qualität des Themas, welches wiederkehrend in seinem Werk auftaucht. Bereits in einer seiner ersten Arbeiten, die lange vor Beginn seines Kunststudiums entstand, einer Skulpturengruppe mit einem Gnu und zwei Pelikanen aus dem Jahre 1989 befindet sich eine rote, herausragende Stange, die wie ein Bühnendekor auf etwas verweist, was der Szene innewohnt — in diesem Falle ein errigierter Penis und ein Verweis auf etwas Kommendes Sexuelles. „Rote Freiheit“, eine Skulptur, die ein menschliches Paar beim Akt zeigt, aus dem Jahre 1992, ebenso wie die aus dem gleichen Jahr stammende „Grüne Freiheit“, bei welcher ein Frosch mit einer Menschenfigur mit einem Kalbskopf kopuliert, führt das Thema sehr direkt in sein Werk ein¹. Das Thema kommt ihm, wie der Künstler sagt „entgegen“, ebenso wie ihm das Material, das er für die Umsetzung seiner Installationen, Objekte und Bilder verwendet, in der Regel zufällt.

Was ist jedoch im Zusammenhang mit Leibundguts künstlerischer Strategie das spezifisch Interessante am Thema, das eine grosse Bandbreite künstlerischer Werke zulässt? Der Schweizer Kunstkritiker Samuel Herzog bringt es gut formuliert auf den Punkt: „Ist schon Sexualität ein Bereich, der einer ständigen Vermittlung zwischen Aggression und Zärtlichkeit bedarf, so gilt dies umso mehr für die Pornographie. Die Aufführung kamasutrischer Übungen für den Blick eines unsichtbaren und unbeteiligten Beobachters hat in vielerlei Hinsicht mit Verletzung zu tun — und doch ist Sex, mag er noch so 'billig' sein, grundlegend etwas, das auch mit Zärtlichkeit, Liebe, Zuneigung, Wärme etc. zu tun hat. So wie ein Liebespaar, mag es sich noch so zärtlich zugetan sein, aggressive Momente nie ganz aus seinem Sexualleben verbannen kann, so haftet auch der Pornographie immer eine zumindest potentiell vorhandene Zärtlichkeit an.“² Die Themen Sex und Pornographie, die aufgrund ihres potentiell tabuisierten, emotionellen Gehalts bereits per se Reaktionsauslöser sind, übersetzt der Künstler in eine visuellen Sprache aus trashigen, meist liebevoll überarbeiteten Materialien, welche die Rezipienten sowohl abzustossen als auch anzuziehen vermögen. Es ist die Balance zwischen dem Tabu und dem gekonnten Handwerk, welche jedesmal aufs Neue eine Spannung aufbaut.

Besonders auffällig wird diese in der Installation „Out of Touch“ (2001), ortsspezifisch arrangiert für die Stadtgalerie Bern. Eine Bodenarbeit zeigt ein überdimensionales nacktes, weibliches Paar auf einem Teppich liegend, eine die andere umklammernd und eine mit gespreizten Beinen, direkt zum Betrachter blickend. Erst am zweiten Blick wird augenfällig, dass die Arbeit aus unzähligen Einzelteilen besteht (es sind 1859 Holzteile), die wie ein Puzzle am Boden liegen und durch das Betreten immer wieder minimale Verschiebungen erfahren. Die Vorlage zum Bildmotiv entstammt einer eingescannten Fotografie, die am Computer in verschiedene Helligkeits- und Farbstufen aufgelöst wurde. Dieses wiederum wurde zeichnerisch auf Bodenplatten übertragen, mit Zahlen versehen, ausgesägt und anschliessend mit der entsprechenden Klebefolie überzogen. Alle Teile zusammen, fügen sich zu einem Bild, welches in der Nahsicht nicht erfasst werden kann. So wie in der Peep Show die tanzende Frau nur in der Ferne betrachtet werden kann und die Lüste sich von Weitem zu entwickeln vermögen, ist auch die Bodenarbeit nur aus der Distanz in ihrer visuellen Aussage erfahrbar. Die Nähe wiederum ermöglicht eine physische und haptische Erfahrung. Der sexuelle Inhalt des Motivs, die inhärente Zärtlichkeit, der Akt des Verschmelzens erfahren einen Wiederhall in der Handhabung des Materials. Die Verbindung der einzelnen Holzteile, von dem jedes wiederum eine individuelle Behandlung erfährt — einer Geste, der viel Liebe zum Detail und eine starke Hinwendung innewohnt — beides zusammen trägt zur Stimmung und Stimmigkeit der Arbeit bei. Die Verbindung von Einzelteilen setzte Leibundgut zudem bereits thematisch ein, in einer Installation im Hotel Beaurivage in Thun, welches kurz vor seiner Renovierung für künstlerische Interventionen zur Verfügung gestellt wurde. Ein Zimmer des Hotels

wurde dabei zur Ausstellungsfläche für Leibundgut. „Die Fügung“ (1999), so der Titel seiner Installation, zeigt eine Gruppe von weiblichen und männlichen Figuren, zwei Hunden und einem Bett. Alle Einzelteile hat der Künstler aus weissbeschichteten Spanplatten herausgeschnitten und sie jeweils über Körperteile verbunden, die ein Eindringen und Verbinden ermöglichen. Münder, Zungen, Vaginas, Penise, Anuse, Füsse und Hände verbinden sich zu einem orgiastischen Gemenge, bei welchem jeder mit jedem verbunden scheint. Die beiden Hunde, etwas abseits der Hauptgruppe, kündigen wie Vorboten an, was sich hinter ihnen abspielt. Das, was über die Jahre hindurch in den Hotelzimmer stattgefunden haben mag, fasst der Künstler mit einem momenthaften Bildausschnitt zusammen. Das Vorbild der Schreinerarbeit, in welcher Möbelteile über Steckverbindungen zusammengefügt werden, wird zum Ausgangspunkt einer thematischen Umsetzung, die das Inhärente des Ortes aufgreift. Im Gegensatz zu dem Überborden im Thuner Hotelzimmer, vermittelt die Installation „One Night Stand“ (2001) in einem Hotelzimmer in Lausanne die sexuelle Ablösung. Eingeladen innerhalb vierundzwanzig Stunden zu produzieren, was am Abend an der Vernissage gezeigt werden soll, entschied der Künstler jenen dort erfahrenen unkommunikativen und solipsistischen Moment der Existenz zum Ausdruck zu bringen. Der Inhalt seines Koffers, Hosen, Hemden, Socken und Pullover wurden in gekreuzte Bahnen gelegt, die das Doppelbett ankreuzen, dabei aber vielmehr den Ort, an dem nichts geschieht, markieren oder durchstreichen. Die Öffnungen der Bekleidung drapierte Leibundgut mit dem rosa Zeitunspapier von *La gazette della sport* – ein letzter Verweis auf Körperlichkeit und Haut, die in dieser Installation zwar durchblitzen aber nicht eingesetzt werden. Der Künstler selbst inszeniert sich als Wartender im Stuhl, möglicherweise eingeschlafen neben dem Telefon, vergeblich auf einen Anruf hoffend. Seine performative Installation dauerte eine Nacht, was der Titel zum Ausdruck bringt. Lediglich ein Foto zeugt von jenem vergangenen Moment.

Reto Leibundgut, der eine Ausbildung als Dekorationsgestalter aufweisen kann, verfügt bereits früh über einen sehr direkten Materialzugang, welcher ihm das Holzschnitzen und Feilen, das Zimmern und Nähen näher brachte. All diese Tätigkeiten benötigen die Hände als unmittelbare Gestaltungsquelle und es verwundert nicht, dass zahlreiche seiner frühen Werke eine Grösse aufweisen, die in Proportionalität zur Grösse seiner Hände zu lesen sind. Erst mit dem Jahre 1993 erweiterte der Künstler seine bis dahin kleinformatischen Arbeiten und begann eine gröbere Handhabung des Materials, beispielsweise indem er Holzplatten und Pappe mit der Kettensäge formte und modellierte, was von nun an grössere Formate zulies und den Weg für Installationen ebnete. Zur handwerklichen Fähigkeit gehört, zumindest im Bereich von Leibundguts erster Ausbildung, auch ein zwangloser Umgang mit Kitsch. Als Dekorationsgestalter steht das Verniedlichen, Verschönern und das Aufmotzen von etwas „Billigem“, so dass es edel erscheint, das Täuschen und das Evozieren bestimmter emotionaler Atmosphären auf der Tagesordnung. Der Deutsche Philosoph Burkhard Schmidt definierte Kitsch treffend als die „kürzeste Versöhnung mit den Lebensumständen“³, also als einen Umgang mit den Schwierigkeiten des alltäglichen Lebens, das sich auf so manchen privaten Grünflächen in Form von Gartenzwerge, Miniaturhäuschen oder sonstigem Niedlichen, meist Verkleinerten und bunt Angestrichenen, manifestiert. Reto Leibundgut greift jene emotionale Form menschlichen Handelns auf und schafft über sie einen direkten Zugang zur Emotionalität des Betrachtenden. Er zieht uns damit in den Bann, auch wenn wir gar nicht wollen und es anschliessend ablehnen. Ein gutes Beispiel für eine visuelle Umsetzung der allgemein als kitschige Idee interpretierten Glücksvorstellung im Paradiesgarten ist „Sweet Nature Garden“ (1998). Aus verschraubten Spanplatten errichtet der Künstler eine Szenerie, in der ein Häuschen mit einer Sitzbank davor, ein Apfelbaum und ein kleiner Brunnen im Garten, eine Idylle heraufbeschwört. Diese Idylle wird schnell absurd, sobald der umgrenzende Zaun die Frage aufkommen lässt ob das Paradies im Gefängnis sitzt und es vor dem Anderen beschützt werden muss, oder wir, als die Anderen, vor den Vorgängen im Paradies bewahrt werden sollen. Zugespitzt und verdichtet wird dieses Bild von der Idylle in „Alpaufzug“ (1998), einer Installation aus Holzverbundplatten, welche im Stile eines Scherenschnitts mit visuellen Bildern eines Heimatbegriffs arbeitet: Kühe mit Kuhglocken, Wegkreuze, eine Kirche, Vögel, Bäume, ein Wappen, florale Ornamente und ein Hostienkelch breiten eine vermeintliche Stimmung von Vertrautheit auf, wäre da nicht ein „Zuviel-von-Allem“, ein Überborden an Gewohntem und üblicherweise als heimelig bezeichneten Motiven, die noch dazu aus billigsten Hölzern zusammengestellt sind. Burkhard Schmidt schreibt passend: „Etwas im Kitsch verweist auf Heimat und Vertrautsein, ein Bedürfnis, das man nicht ablehnen kann, dem man aber misstrauen muss.“⁴ Auch „Kusshaltestelle“ (2007), ein Gemeinschaftsprojekt mit Diana Dodson, greift die Sehnsucht nach dem kürzesten Weg zur Versöhnung mit der Welt auf. Verschiedene orange-pinkfarbige Anlehn-, Versteck- und Sitzflächen wurden dabei über einen Stadtteil von Berlin verteilt platziert. Sprüche von Kurt Tucholsky ergänzen die so geschaffenen Orte mit Inhaltlichem zum Nachdenken, falls die Verliebten ihrer Küssfähigkeit gerade mal nicht nachkommen oder sie einer poetischen Animation bedürfen.

Eine Art antike aber auch wieder moderne Gartenzwerge stellen die vielerorts an den (Schweizer) Flüssen errichteten Steinmännchen dar. Hinterlassen von Wanderern und Verweilenden zeugen sie von einem menschlichen Urimpuls nach formaler Gestaltung, mag diese auch noch so banal sein. „In jedem Menschen steckt Kitsch“ – es ist

lediglich unser Umgang damit, der sich geändert hat, meint der Philosoph Schmidt und fügt hinzu, dass auch frühere Zeiten Kitsch hervorbrachten, sie nur kein Problem daraus machten.⁵ Reto Leibundgut hat in „Sante Conversatione“ (2005) viele solcher Steinmännchen auf einem selbstfabrizierten Teppich aus gefundenen Reststücken gruppiert. Im Gegensatz zu den in der Landschaft vorzufindenden Figuren, sind jene des Künstlers jedoch zusätzlich mit Geschlechtsteilen ausgestattet. Wie nahe das Thema Sex und Pornographie mit jenen von Heimat und Kitsch verwandt ist, wurde selten so eindringlich dargelegt, wie in den Werken von Leibundgut. Ein Werk, welches diese Verbindung besonders gut veranschaulicht ist „Klosett I – III“ (2000), bestehend aus drei Holzobjekten, die sowohl an Beichtstühle, als auch an alte Holztoiletten im Freiraum erinnern, die auch heute noch im Alpenraum anzutreffen sind. Ist erstmals die Scheu vor der Toilette als zentrales Objekt im Ausstellungsraum überwunden, nähert man sich der Massarbeit, den geschnitzten Ornamenten, die jede Toilette nochmals mit einem anderen „Interieurdesign“ ausstatten und den in den Holzwänden eingravierten Klosprüchen. Schnell werden die Sprüche wie „Ich komme jeden Donnerstag“, „Total versaute Pisssschlampe sucht Trockendock“ oder „lasse mich saugen mein Samen ist herrlich“ als gegenwärtige gelesen. Der Künstler vereint Kontraste wie goldenes Handwerk versus unappetitlichem Motiv, traditionelle, gotische Typographie der geschnitzten Wörter versus Inhaltlichkeit der Sätze oder Aufwendigkeit in der Herstellungstätigkeit versus verwendetem Material.

Wenn Leibundgut nun immer wieder das Thema Sex, Pornographie thematisch aufgreift, diese mit einer Ikonographie von visualisierter Heimat und Kitsch vermenget, so werden dabei zwar individuelle und gesellschaftliche Tabus ausgelotet, die Frage nach Hemmungen und Freiheit gestellt – es obliegt jedoch dem Rezipienten selbst, inwieweit man sich diesen stellt. Der Kritiker Samuel Herzog beschreibt die Wirkung von Leibundguts Werken gekonnt: „Mit viel Geschick treibt er die Kontraste, die einer Sache eigen sind, auf die Spitze. Dort erst werden sie sichtbar als Extreme, zwischen denen wir uns bewegen. Die Spannung wird dabei nie aufgelöst, denn die Arbeiten positionieren sich zwischen verschiedenen Betrachtungsweisen, die allesamt möglich sind: Wir können die Arbeit als das nehmen, was sie material ist. Wir können sie als das betrachten, was sie darstellt. Und, das ist bei Leibundgut besonders wichtig: Wir können sie auch als das nehmen, was sie bewusst zu sein verpasst.“

Nicht immer sind die erwähnten Themen so vordergründig behandelt wie in den bisherigen Beispielen. Die Wirkungsweise der Arbeiten und die künstlerisch verfolgte Strategie ist jedoch auch diesen Werken inhärent. „Bülesümme“ (2000), eine Installation, trägt ihren Titel entliehen vom altgriechischen Wort für *mare agitate*, also bewegtes Meer. Zahlreiche, über den Boden gruppierte blaue Kunststoffteile zeichnen dabei dreidimensionale Wellenbewegungen in den Raum. Am vermeintlichen Ufer ist ein Schiff abgestellt, umgeben von zwei Kisten mit Geranienpflanzen. Leibundgut inszeniert in dieser Arbeit ein Sehnsuchtsbild: Die Meereswellen, die zu überqueren mit dem Boot möglicherweise ein ersehntes Paradies öffnen – einen ersehnten Ort der Liebe und des perfekten Lebens. Die Geranien – häufig als Schweizer Nationalpflanze betrachtet – tragen ein Stück Heimatgefühl in das Sehnsuchtsbild, auch wenn sie selbst einst aus den Tropen stammend, das Meer überquerten und anderswo heimisch wurden. Der Künstler verwendet für diese Installation vorgefundenes Abfallmaterial aus Plastik. Wie ein Maler fügt er die Einzelteile zusammen, verschraubt sie und kreiert eine bildliche Inszenierung, die weniger der Sexualität als vielmehr den Sehnsüchten gewidmet sind. Auch „Deep Blue“ (2004) verwendet Strategien der Sehnsuchtserzeugung. Auf einer herzförmigen, begehbaren Insel aus Spanplatten führen blau gefärbte Teppichfragmente zum höchsten Punkt, auf jenem ein Leuchtturm aus Kunststoffschnipseln sein Licht ausstrahlt. Seine Form erinnert an einen errigierten Penis. Der Insel vorgelagert ist ein vaginalförmiges Boot, gefertigt aus einem alten Ledersofa. Animiert in „Bülesümme“ noch das bewegte Meer zum Antritt einer gedanklichen Reise, so hat diese in „Deep Blue“ bereits stattgefunden. Wie in Hollywoodfilmen ist das Paar auf einer einsamen Insel angekommen und sucht hier in der Zweisamkeit das seelische und sexuelle Glück. Das Material Leder, welches im Zusammenhang mit Sexspielen ein wichtiges Accessoire ist, verwendet der Künstler auch in weiteren Installationen. In „Jungfrauen VIII – XII“ (2006) beispielsweise werden Lederreste eines mauvefarbenen Sofas zu einer Sitzbank umgeformt, deren einziger Zweck es ist, für die gemütliche und weiche Betrachtungsmöglichkeit der fünf nackten Jungfrauen an den Wänden zu sorgen. Hier greift der Künstler auf ein Material, seine Oberflächenbeschaffenheit und seinen Geruch zurück, welches den Betrachtenden physisch in die umliegende (Sex)Welt einbezieht.

In der Arbeit „Get Wet“ (2007) präsentiert Leibundgut erstmals ein Video in seiner Installation. Zwei übereinandergestapelte Monitore zeigen in Nahaufnahmen langsame Auf- und Abwärtsbewegungen von Hoden („Bells“ 2007). Den Videos gegenüber ist eine an Dachschindeln erinnernde Wand in bunt schillernden Farben aus Kartonresten, von Alkoholboxen stammend, aufgebaut. Die Ejakulation muss nicht gezeigt werden, sie wird möglicherweise bereits beim Sehen antizipiert. Das dennoch alles sauber bleibt, dafür sorgt die Schindelwand, die den vermeintlichen Samenstrahl abprallen lassen würde. Die bunte Kartonwand, die am ersten Blick an einen Regenbogen oder an einen Sonnenuntergang denken lässt, versorgt den Rezipienten mit kitschigen Erinnerungsbildern, die jedoch unterbrochen werden von der Eindringlichkeit der Hodenbewegungen.

Auf einer metaphorischen Ebene behandelt Leibundgut das Thema Erektion und ein orgiastisches Abheben in Installationen, die das Fliegen aufgreifen. Bereits im Jahre 2002 präsentierte er einen grossformatigen Holzflieger, der dem Vorbild des Papierfliegers entspringt. Durch den Raum geschossen, auf die Nase gefallen, die im Anschluss umknickt, so wirkt das übergrosse Objekt inmitten von Gobelins mit Männerporträts („Roger“ 2002) und Teppichintarsien aus recycelten und motivisch bearbeiteten Teppichen. In der Installation „Alle reden vom Fliegen“ (2003) ist das Flugzeug gestützt auf Eisenstangen und ragt protzig und eindrücklich an die Decke und in einer Installation im Kunstmuseum Thun (2003) steht das Flugzeug, produziert in Acrylglas von alleine.

Ein Aspekt, der bisher in der Rezeption des Werks von Leibundgut nur ungenügend beachtet wurde, ist sein Umgang mit Raum und den räumlichen Rahmenbedingungen, welche Teil jeder seiner konzeptuellen Überlegungen sind. Bereits anlässlich seiner Diplomarbeit im Jahre 1997 hat der Künstler einen Raum und seine „Attribute“ so zusammengefasst, dass sie sich punktuell konzentrierten. Fünf vorgefundene, mit Farb- und Kritzeleispuren versehene Türen, fixierten die darunterplatzierten, zusammengefalteten Orient-Teppiche. Das ganze Arrangement wurde auf eigens gefertigten Tischen präsentiert, worunter alle Abfälle und der Staub des Raumes, also alle zeitlichen Spuren, gekehrt wurden. Sein Prinzip der Verdichtung enthält etwas Psychologisches: Das „Unter-den-Teppich-Kehren“ wird wörtlich zur Ablage vergangener Erlebnisse. Fasst die Diplomarbeit zusammen, stapelt und legt Erlebtes ab, so öffnet der Künstler zeitgleich in einer Installation in der Stadtgalerie Bern, das vorhandene Raum- und Mobiliarpotential. Der Gewölbekeller bekommt ein massgefertigte Weingestell, das Werk und benutzbares Objekt gleichzeitig ist. Eine Bank zum Sitzen wird aus Holz gebaut und in der Ebene einer Treppe so platziert, dass sowohl Treppe als auch die Bank eine Sitzfläche bilden. Ein Holzpodest, welches um den Raum zu betreten überschritten werden muss, bleibt ohne Skulptur: Die Kunst per se und die Vernissage als Event werden zelebriert. Der Künstler hinterfragt die Bedingung von Kunstmachen und den Raum ihrer Präsentation, ebenso wie die institutionelle Verortung. Zugespitzt wurde dieser konzeptuelle Ansatz in seiner Installation im Kunstmuseum Thun (1998): Ein Raum, in dem Bilder von Franz Gertsch hängen, wird mit Kartonwänden so verbaut, dass die Bilder nur noch oben herausragen und sie nicht mehr zu erkennen sind. Das Mass der Wände entspricht der Höhe der gerahmten Gertsch Bilder, womit die herausragenden Bildteile einer vermeintlichen Podesthöhe entsprechen. Zu einem späteren Zeitpunkt, ebenfalls im Kunstmuseum Thun legt Leibundgut das Holz der Wandverkleidung frei und bringt die dahinterliegende, historische Wandmalerei zum Vorschein. Das Material der Wände wird dabei einerseits zu Papierfliegern aus Holz umgestaltet, welche mit der Spitze in den Boden ragen. Andererseits transformieren die einstigen Wände, die Kunst trugen, zu Sitzbänken. Der Künstler erinnert an die ursprüngliche Funktion des Raumes, der als Speisesaal diente; er bringt aber gleichzeitig auch einen Verweis auf das damals aktuelle Tagesgeschehen, welches den Afghanistankrieg verfolgte. Spuren und Zeichen der Vergangenheit treffen auf jene der Gegenwart. Gegensätze reiben sich aneinander und bringen ihre Funken zum Überspringen. Ob wir uns davon erwischen lassen, hängt von der Bereitwilligkeit, auf die auslösenden Konnotationen eingehen zu wollen, ab. Einmal Hin und Retour so müsste eine Fahrt durch das Oeuvre Leibundguts heissen: Hin zu den verschiedenen, kontrastierenden Ebenen und zurück zur Gegenwart.

(Endnotes)

- 1 Das Werk „Rote Freiheit“ ist verbrannt. „Grüne Freiheit“ wurde gestohlen.
- 2 Samuel Herzog, „Vom Erleben der Ambivalenz“, In: Reto Leibundgut, Katalog Kunstmuseum Thun, Madeleine Schuppli (Hrsg), 2002
- 3 Burkhardt Schmid, Kitsch und Klatsch: Fünf Wiener Vortrageessays zu Kunst, Architektur und Konversation, Edition Splitter (Hrsg), Wien, 1994, S. 14.
- 4 Ibid, S. 23
- 5 Ibid, S. 14.

1. Zitat von Herzog in Englisch:

If sexuality is a realm that calls for constant mediation between aggression and tenderness, then this must be even more the case with pornography. In many ways, performing Kamasutra exercises before the gaze of an invisible and non-participating observer contains an element of violation - and yet sex, however «cheep», is basically concerned with tenderness, love, inclination, warmth etc. Whereas no loving couple, however tenderly inclined towards one another, can totally exclude aggressiv moments from their sex-life. So too pornography must itself always harbour something potentially tender

2. Zitat von Herzog:

He skilfull exaggerates the contrasts inherent in a thing, and these then appear as extremes between which we are torn. In doing so, he never relieves the tension; the works stand poised between different views, all of which are possible: We can see the work as what it is in ist materiality. We can see it as what it depicts. And, of particular importance in Leibundgut's case, we can also see it as what it purposely fails to be.

Vom Erleben der Ambivalenz

Wir können zwar nicht immer selbst entscheiden, was wir tun wollen. Fast immer aber können wir bestimmen, wie wir es angehen möchten - ja eigentlich müssen wir das ohne Unterlass. Denn von diesem «wie» hängt auch der Effekt sehr wesentlich ab, den unser Tun auf unsere Mitmenschen und unsere Umwelt hat. Zwischen Schlagen und Streicheln besteht von der Geste her kein allzu grosser Unterschied: Es ist das «wie», das entscheidet, ob sich der Hund jaulend vom Sofa verzieht oder aber liegen bleibt und wohligh alle Viere in die Luft streckt.

Dieses «wie» ist auch zentral im Werk von Reto Leibundgut. Nicht, dass er eine ausgewogene Mittellage gefunden hätte - im Gegenteil: Wie die Körper von Schlangenmenschen verrenken sich eine Arbeiten zwischen extremen Möglichkeiten. Und wir Betrachter kommen uns vor seinen Werken oft wie Anfänger auf Rollschuhen vor, deren Beine weiter und weiter auseinander gehen - bis uns im Spagat das Schambein auf dem Macadam endlich zur Bremse wird.

Die Pole, zwischen denen sich die Arbeiten von Reto Leibundgut ausspannen, sind auch die unseres Lebens: Aggression und zärtliche Zuneigung, Ewigkeit und Vergänglichkeit, Affirmation und Widerstand, Zufall und Absicht, Geben und Nehmen etc. So wie unsere Lebendigkeit auch das Resultat einer ständigen Vermittlungsarbeit zwischen solchen Extremen ist, so entspringt auch die Vitalität der Arbeiten von Reto Leibundgut der Spannung zwischen divergierenden Polen. Wie im Leben kommt auch in seiner Kunst diese Vermittlungsarbeit nie zu einem Abschluss, sondern bleibt stets fluktuierend.

Mit dieser Nähe zur alltäglichen Erfahrung ist Reto Leibundgut ein typischer Vertreter jener Künstlergeneration, die seit den 90er Jahren des letzten Jahrhunderts das Feld der aktuellen Kunst bestimmt. Leibundgut begnügt sich jedoch nicht damit, Alltägliches lediglich abzubilden oder in den Kontext der Kunst zu verrücken. Sein Ziel besteht vielmehr darin, durch die präzise Ausarbeitung von Kontrasten die Spuren dieser extremen Positionen im Fluss der alltäglichen Vermittlungstätigkeit sichtbar zu machen. So, wie wir auf einer geologischen Karte erkennen können, welche Elemente des Untergrunds etwa die Strömungen und Wirbel in einem Fluss bewirken, so können wir auch vor den Arbeiten von Reto Leibundgut die Untergründe unseres Entscheidungs- und Empfindungsflusses erahnen.

Dabei steuert der Künstler schon bei der Auswahl der Bildwelten, mit denen er sich beschäftigen will, mitten in die Ambivalenzen hinein. Ist schon Sexualität ein Bereich, der einer ständigen Vermittlung zwischen Aggression und Zärtlichkeit bedarf, so gilt dies umso mehr für die Pornographie. Die Aufführung kamasutrischer Übungen für den Blick eines unsichtbaren und unbeteiligten Beobachters hat in vielerlei Hinsicht mit Verletzung zu tun - und doch ist Sex, mag er noch so «billig» sein, grundlegend etwas, das auch mit Zärtlichkeit, Liebe, Zuneigung, Wärme etc. zu tun hat. So wie ein Liebespaar, mag es sich noch so zärtlich zugetan sein, aggressive Momente nie ganz aus seinem Sexualleben verbannen kann, so haftet auch der Pornographie immer eine zumindest potentiell vorhandene Zärtlichkeit an.

Solch komplexe Verhältnisse nun arbeitet Reto Leibundgut in vielen seiner Werke heraus. Wie er dabei vorgeht und was er damit beim Betrachter provozieren kann, soll hier etwas ausführlicher dargestellt werden am Beispiel der «Danish Sisters» aus dem Jahre 2000, einer grossen Einlegearbeit aus Spanplatten mit unterschiedlich farbigen Beschichtungen. Blicken wir aus einer gewissen Distanz auf dieses 120 x 160 cm grosse Bild, so erkennen wir - hat sich das Auge erst einmal in den Holzteilen zurecht gefunden - eine typische Pornoszene: Mit zum Betrachter hin weit gespreizten Beinen liegen da zwei Frauen übereinander und streicheln ihr Geschlecht. Eine Dritte kniet darüber und küsst die Brust der einen. Die Rundungen in den Eckbereichen dieses Bildes machen deutlich, dass die Szene wohl ursprünglich von einem Fernsehbildschirm abfotografiert wurde.

Treten wir nun näher an diese Einlegearbeit heran, so verlieren wir die Darstellung aus dem Blick und erkennen nur noch aufwändig zugeschnittene Holzteile in verschiedenen Farben. Ähnlich würde es uns ja auch vor einem Fernsehmonitor oder einem Computerbildschirm ergehen. Irgend ein Körper etwa mag uns da noch so verführerisch erscheinen, je näher wir ihm kommen wollen, desto mehr entzieht er sich uns indem er sich in die «materielle» Realität seiner Rasterpunkte und Pixel auflöst.

Die ganzen Ambivalenzen der Pornographie kommen in dieser Arbeit auf unterschiedlichste Weise ins Spiel. Einlegearbeiten erfordern prinzipiell einige Sorgfalt - und man sieht es diesem Bild auch an, mit welchem Aufwand da kleinste Details herausgesägt und eingepasst wurden. Diesem «zärtlichen» Prinzip steht nun einerseits die eher grobe technische Ausführung mit der Stichsäge entgegen - je näher wir an das Bild herantreten, desto mehr abgesplitterte Stellen und andere Fehler entdecken wir. Auch das billige Material, die beschichteten Spanplatten stammen von irgendwelchen Müllhalden, steht im Kontrast zur «Kostbarkeit» der Intarsientechnik -gewöhnlich verwendet man für Intarsien ja eher wertvolle Wurzelhölzer etc.

Kontraste und Widersprüche zu Hauff, die Arbeit lässt sich nirgends auf einen Nenner bringen. Ja schon der Umstand, dass hier ein Bild aus der schnelllebigen Fernsehwelt in einer derart altertümlichen, an klösterliche Besinnlichkeit erinnernden Technik umgesetzt wurde, wirkt paradox.

Dem «wie» wurde also bei der Herstellung dieser Arbeit sichtbar viel strategische Aufmerksamkeit geschenkt. Das führt uns nun auch zu der Frage, wie wir uns ein solches Werk ansehen können. Zunächst entlastet uns das Umfeld der Kunst bis zu einem gewissen Grad von schamhaften oder schuldhaften Gefühlen, die wir wohl empfinden würden, wenn wir einer solchen Szene in einem anderen Kontext begegneten. Denn bei allem, was diese Szene verfremden mag, bleibt ihr das pornographische doch erhalten. Schnell können wir allerdings in Gedanken von der Szene selbst zu der Art und Weise übergehen, wie sie umgesetzt wurde. Das indes kann uns zu der Frage nach der Motivation des Künstlers führen: Warum wählt er eine solche Szene aus. Ist es rein professionelles Interesse oder schwingt da nicht auch eine heimliche Lust an pornographischen Darstellungen mit? Bietet ihm die Kunst den

«legalen» gesellschaftlichen Rahmen, sich mit solch «verbotenen» Bildern zu beschäftigen? Hat ihn die Arbeit etwa erregt?

Fragen über Fragen - und viele sind heikler Art. Der Künstler aber schweigt dazu, seine Arbeit verteidigt ihn nicht, nimmt keine klare Haltung ein. Irgendwann allerdings gibt das Werk - gerade indem da keine moralische oder ethische Position portiert wird, der wir uns anschliessen könnten - all diese Fragen an uns zurück. Und so kommt sie doch noch ins Spiel, die Scham: Denn all diese Fragen haben wir ja wohl auch an uns selbst adressiert. Und indem dies plötzlich wahrnehmbar wird, entblößen wir uns ein wenig vor uns selbst. So hat der Künstler mit seiner Arbeit etwas im Untergrund unserer Empfindungen zur Sichtbarkeit gebracht.

Ähnliches liesse sich über verschiedene Arbeiten von Reto Leibundgut sagen - auch über solche, die frei sind von aller Pornographie. Mit viel Geschick treibt er die Kontraste, die einer Sache eigen sind, auf die Spitze. Dort erst werden sie sichtbar als die Extreme, zwischen denen wir uns bewegen. Die Spannung wird dabei nie aufgelöst, denn die Arbeiten positionieren sich zwischen verschiedenen Betrachtungsweisen, die allesamt möglich sind: Wir können die Arbeit als das nehmen, was sie materiell ist. Wir können sie als das betrachten, was sie darstellt. Und, das ist bei Leibundgut besonders wichtig: Wir können sie auch als das nehmen, was sie bewusst zu sein verpasst. Denn als Gegenüber unserer Wünsche bleiben seine Werke fluktuierend - sie sind da und doch immer schon wo anders, nicht zu fassen.

Nehmen wir zum Beispiel «Bülesümme», eine Installation, die Reto Leibundgut im Jahr 2000 in Genua realisiert hat. Vor uns breitet sich ein Meer aus zerhackten Plastikgefässen aus - verschiedene Blautöne und ein wenig Weiss. Das billige Material steht auch hier im Kontrast zu der Sorgfalt, mit der es ausgelegt wurde. Das evozierte Bild einer leicht bewegten, blauen See, widersetzt sich der ebenfalls immanenten Idee eines wilden Meeres, das selbst an irgendeiner Küste zerschellt ist. Der ewige Ozean und die sichtbare Vergänglichkeit der Installation, all dies will sich in «ein» Bild partout nicht fügen.

In ein vergleichbares Dilemma bringen uns auch die Skulpturen mit dem Titel «Klosett» aus dem Jahr 2000. Wieder stehen sich billiges Material und goldenes Handwerk gegenüber, wieder widersprechen sich Inhalt und Form. So erscheinen etwa sexuell aufgeladenen Toilettensprüche wie «meine Dose will» oder «Sauge geile Sau» im Buchstabengewand weihevoller Inschriften, von denen wir erwarten würden, dass sie uns zur Tugend gemahnen oder an Grossartiges erinnern. Zwischen anrühigem Beichtstuhl und würdevollem Scheisshaus, nicht zu reden von den Düften, die einem in den Sinn kommen könnten - da gibt es ziemliche Distanzen. Reto Leibundgut legt den Weg vom einen zum anderen nicht fest, er legt die verschiedensten Strecken aus.

Mal strecken Maispflanzen ihre genmanipulierten Blätter zärtlich nach den Wrackteilen eines Flugzeugs aus als sei dieser Zivilisationsschrott ihresgleichen («Flugzeug in Maisfeld», 1999). Mal beharrt ein Picknickplätzchen eisern darauf, eine künstlerische Installation zu sein («Eine Kunstinstallation», 1997). Mal kommt ein Schrebergarten so herzlich billig daher, dass uns gar nicht das Unglück dieser im Hortus conclusus gefangenen Natur, sondern das Paradies selbst fast zum Weinen bringt («Sweet Nature Garden», 1998). Und dann wieder macht sich der Künstler zwar über alpinen Lokalkitsch lustig, doch auf so liebevoll fleissige Art, dass wir weder befreit lachen, noch wirklich gerührt sein können («Alpaufzug», 1998).

Es gibt nicht viele Künstler aus der Generation von Reto Leibundgut, die durch ihr ganzes Werk hindurch solche Ambivalenzen aufrecht erhalten können. Vielleicht wäre hier Kara Walker zu nennen, deren brutal sexualisierte Szenen im Gewand viktorianischer Silhouetten daherkommen - oder Liza Lou mit ihren glasperlenbestickten Interieurs. Auch Wim Delvoye mit seinem aus Teakholz geschnitzten «Cement Truck» könnte einem in den Sinn kommen. Doch Delvoye braucht eben Teakholz und ausserdem lässt er schnitzen: Damit bewegt er sich im Bereich jener ironischen Gesten, die so typisch sind für die «coolen» 90er Jahre.

Das Vorgehen von Reto Leibundgut ist ein anderes. Vor seinen Arbeiten spürt man, dass es da nicht nur um das Begreifen und Kommentieren oder Überzeichnen irgendwelcher Verhältnisse oder Mechanismen geht. Vielmehr scheint das Erleben der den Dingen innewohnenden Ambivalenzen im Vordergrund zu stehen. Damit ist die Kunst hier mehr als bloss ein Mittel zum Zweck oder ein Vehikel, um es zu irgendwas zu bringen. Bei Reto Leibundgut fällt die Kunst mit der Frage nach dem «wie» zusammen - sie entscheidet mit, ob der Hund auf dem Sofa bleibt oder aber sich jaulend trollt

Samuel Herzog