

## FORMEN IM WASSERGLAS

Publiziert in englischer Übersetzung unter dem Titel: *Immaculate Forms* in: Marco Ganz, 1997

Kunst ist immer mehr oder weniger nutzlos, doch nicht immer begnügt sie sich damit. Öfters schielt sie über den Zaun und versucht, sich bei anderen Disziplinen Notwendigkeiten auszuborgen. So gefällt sie sich etwa als Illustratorin von Erkenntnistheorien, folgt manierierend den Gesten der Schwerarbeiter oder kümmert sich gar – immer auf präsentable Inszenierungen bedacht – um Obdachlose, Fixer und Schwachsinnige. Dass sie sich dabei ständig nach Bedeutung soufflierenden Kommentatoren umsieht, bestätigt nur den Verdacht, es handle sich um Exerzitien. Solche Kunst lässt sich zwar ausnutzen aber nicht gebrauchen und niemand fällt bei deren Anblick in Staunen.

### Design der Nutzlosigkeit

Ganz' Plastiken nun sind besonders gemacht und besonders unbrauchbar. Sie kaschieren es nicht, und das macht sie eigenartig. Ihre Ähnlichkeit mit Stilstudien, ihre formale Verwandtschaft mit Dingen des täglichen Gebrauchs wie Autos, Schleckzeug oder Staubsaugerdüsen verleiht ihnen eine verdächtige Selbstverständlichkeit, die mögliche Funktionen zwar errahnen, aber nie bestätigen lässt. Die Objekte sind keinem bekannten Kontext entliehen. Sie kokettieren lediglich mit der formalen Disziplin von Speed-record-vehicles, um schliesslich bewegungslos und unberührbar auf dem Sockel zu liegen. Ihre baldige Abwesenheit vorwegnehmend und doch in gespannter Bereitschaft verharrend, werden sie zu Zeugen der Vergänglichkeit selbst so dauerhafter Wertideen wie Fortschritt und Beschleunigung.

### Gebrauch anweisen

Dem Auge zeigen sich Bogen, Kanten, Wölbungen und Oberflächen. Satt spannt sich die Hülle über taillierte Volumen. Kein Eigengewicht belastet die Form, keine expandierende Masse stemmt sich gegen deren Innenseiten. Nirgends löst sich die Lackhaut zur beweglichen Falte oder verwischen Texturen die strikte Grenze gegen den Raum. Selbst die Unterseite der Körper spreizt sich vom Grund ab und reduziert die Berührungsflächen auf wenige Punkte.

Obwohl sich die Volumen über ihre Konturen entwickeln, alle Formen sich innerhalb eines bestimmten Linienmotivs aussprechen, weichen die absolut glatten, immer von Reflexen überspielten Oberflächen einer Fixierung aus. Gerade die Perfektionierung des Greifbar-Wirklichen macht sie zu Spielgründen des optischen Scheins und verwirkt so jeglichen Anspruch auf Eigentlichkeit. Nur die bunten Farbtöne variieren die säuberliche Abgetrenntheit der Körper. Sie lassen ein Licht passieren, weisen ein anderes ab und regulieren so die Dynamik der Massen und die Behauptung ihrer Formen.

Die Skulpturen entwickeln keine räumliche Präsenz. Wie plastische Schablonen organisieren sie die Luft, biegen, krümmen und schneiden den Raum, bevor sie ihn fast wirbellos durchqueren. Indem sie allein ihr Ziel fixieren, weder sich dem Betrachter zuwenden noch die Proportionen des Raumes aufnehmen, versichern sie uns ihrer Unabhängigkeit, ihrer flüchtigen Anwesenheit.

### Fertigung

Es beginnt mit Linien, lose übers Blatt geschwungenen Silhouetten, manchmal spät abends noch hingezeichnet und wieder überzeichnet. Ganze Stapel dieser Skizzen entstehen, sie werden geprüft und verworfen, sortiert und überarbeitet. Langsam fokussiert die Intentionen schärfer - bis sie den Schnitt in Karton festlegt. Die fusslange Kartonschablone bildet die Symmetrieebene. Durch Auftragen von Plastilin gewinnt sie an Volumen, wölbt sich einseitig aus und zeigt schliesslich, am Spiegel fotografiert das erste räumliche Modell.

Mit einer eigens konstruierten Lamellenschablone werden den interessantesten Modellen zwölf Querschnitte abgenommen. Vergrössert auf dem Plan, lassen sich die Radien vergleichen, Strömungsverläufe erkennen und die Proportionen rhythmisch durchspielen. Der Prototyp soll über seinem Schatten schweben, soll zwischen Modell und Wirklichkeit seine Grösse finden. Erst dann beginnt der Aufbau der ca.130 cm langen Rohform aus Polyurethanquadern. Beide Hälften werden grob in die Form gebracht, vorerst jedoch nur eine exakt ausgearbeitet: verschliffen und gespachtelt, mit Kitt und verschiedenen

Schleifklötzen. Die andere Hälfte macht die Kopierfräse. Mechanisch und blind ertastet sie den Verlauf der Oberfläche, während sich der Fräskopf synchron durch das Material neigt und wendet. Nach sechzehn Stunden und zwei Durchgängen zeigt sich ein fein gerillter Spiegelkörper. Mit besonderer Sorgfalt werden die Hälften zusammengefügt, verschliffen, mit Füller überspritzt und wieder verschliffen – bis endlich der fertige Rohling erscheint. Er dient als Vorlage für die Negativform und den anschliessenden Abguss. Die Edition von drei Exemplaren in Epoxyharz macht diesen Zwischenschritt nötig. Dann verbleiben die Plastiken noch drei Monate beim Lackierer und erhalten bis zu zwölf Lackschichten, bevor sie auf Hochglanz poliert werden.

#### Formen der Zeit

Ganz' Figuren handeln vom «rasenden Stillstand». Er beseitigt in langwierigen Form-, Schleif- und Polierarbeiten an seinen Plastiken alle Spuren, die auf Gesten des Machens hinweisen. Nicht die kleinste Delle erzählt eine Geschichte abseits der geschlossenen Form oder beeinträchtigt die Stromlinie bloss aus Eigensinn. Während Ganz die Fertigung, die Wahl der Materialien und deren meist handwerkliche Verarbeitung auf die grösste Dauerhaftigkeit auslegt, eliminiert er gleichzeitig alles Zufällige und Turbulente, um den Wirkungsradius seiner Objekte zu maximieren. So vertreten sie schliesslich das Zeitlos-Gültige, gerade weil sie auf kleinste Luftwiderstände zugeschnitten sind. Und was sie an Resistenz gegen die Zeit gewinnen, setzen sie ein für eine äusserste Gegenwart.

Gibt es noch Mitteilungen, die länger gelten, als deren Übertragung dauert? Es braucht, so mutmassen wir, eine Idee, ein Inneres, um diesen Begriff der Skulptur zu erhalten. Selbst die Formen unterstützen diese Annahme: Verführen sie nicht unsere Aufmerksamkeit, um sie auf etwas Verborgenes zu lenken?<sup>1</sup> Bieten sie sich nicht an als Transportmittel? – Doch hinter dem opaken, glänzenden Lack lässt sich nichts ausfindig machen, was vorher schon da gewesen wäre. Er signalisiert eine Grenze, trennt die zwei Seiten der Form und schafft erst die Möglichkeit einer Überschreitung.<sup>2</sup> Die Plastiken verweisen vielmehr auf den «unmarked space», quasi als Bedingung einer andern Beschleunigung, wie wir sie dringend erwarten.

---

<sup>1</sup> «Da aber alles Äussere auch unbedingt Inneres in sich birgt, so hat auch jede Form inneren Inhalt. Die Form ist also die Äusserung des inneren Inhalts.» Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, 1912

<sup>2</sup> «Die differenztheoretische Formentheorie behandelt dagegen Formen als reine Selbstreferenz, ermöglicht nur dadurch, dass die Form selbst durch eine Grenze markiert ist, die zwei Seiten trennt, also als Form eigentlich eine Grenze ist.» Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, 1997