

„Begehbar / Betretbar“

Visuell betretbar war die Kunst Max Bühlmanns schon immer: anfangs legten aufgeklappte Fliesenböden, inspiriert von Bildern des frühen Quattrocentos oder Jan Vermeers, visuelle Korridore ins gemalte Bild, dann kamen die Bilder dem Betrachter regelrecht entgegen, indem sie dreidimensional und objekthaft wurden und als „Möbelobjekte“ auf eigenen Beinen zu stehen begannen.<sup>1</sup> Dabei hatte neben der erarbeiteten Form die Farbgebung immer einen essentiellen Anteil. Beide Komponenten – Bilder und Objekte - beeinflussten sich dabei in Folge immer wieder gegenseitig, die spezifischen Erfahrungen des einen Mediums bedingten jeweils die nächsten Schritte des anderen. Die Thematik des Übergangs vom malerischen zum realen Raum kann als grundlegender Gegenstand im Oeuvre Max Bühlmanns betrachtet werden. Obwohl diese reduzierten Raumobjekte der 80er Jahre gewisse formale Verwandtschaften zur Minimal Art aufwiesen, verzichtete Bühlmann komplett auf diesen ideellen Überbau und knüpfte damit eher an die Tradition der konkreten Kunst an: Farbe und Raum sind zentrale Gestaltungsmittel seiner Kunst, Klarheit und Reduktion werden angestrebt. Der wesentliche Unterschied zur klassischen konkreten und konstruktiven Kunst der 60er Jahre ist die Tatsache, dass Systematik und seriell angelegte Untersuchung kein Thema im Werk Bühlmanns sind, die Objektivierung eines Standpunktes und ein analytisches Vorgehen sind seine Sache nicht. Im Gegenteil: ein vollkommen individueller Zugang vereint scheinbar divergierende Komponenten: „Gefühl trifft auf Strenge, Erzählerisches auf Abstraktes, Eindeutigkeit auf Ambivalenz.“<sup>2</sup> Eine immanent persönliche Erfahrung trifft auf eine gewählt strenge, reduzierte Formensprache.

„Der Ausstieg aus dem Bild“<sup>3</sup>

wie er in der Kunst der 60er Jahre auf unterschiedlichste Art und Weise vollzogen wurde bedeutet, auf die Arbeit Bühlmanns fokussierend, unendliche Erweiterungsmöglichkeiten der auf den bemalten Flächen angelegten Themen. Aus den Bildräumen der Malerei wurde eine räumliche Beziehung zwischen Objekt und der weißen Galeriewand, bzw. in Folge mit dem realen Umraum. Typisch für Bühlmann aber ist, dass diese Entscheidung keine absolute im Sinne einer linearen Entwicklung bedeutet, sondern dass eine permanente Rückkoppelung der beiden Medien stattfindet. So ist es nur logisch und wenig erstaunlich, wenn das erste der großen, begehbaren Raumobjekte, *Der Mähdrescher* von 1992, rundherum mit einem Kreidegrund versehen ist: alle Flächen, außen wie innen, sind in dieser klassischen Methode zur Vorbereitung einer Malfläche behandelt. Die begehbare Skulptur erinnert zudem an die Rückseite eines großen Tafelbildes, dessen Struktur sichtbar wird. Durch Leisten sind die Flächen in einzelne Kompartimente unterteilt und dienen somit gleichzeitig der Stabilität des Raumes und der Rhythmisierung der Fläche. Dieselbe Strukturierung durch die sichtbare

Leistenkonstruktion weisen zuweilen auch Bühlmanns Tafelbilder auf, wie z.B. ein Wandobjekt aus dem Jahr 1990, obwohl es hier keine konstruktive Notwendigkeit dazu gäbe. In der *Malerkapelle* (Kunsthof Zürich, 1996) werden die Leisten, welche die Konstruktion bedingen, im Rauminneren zum bestimmenden, malerischen Element: die durch die Baumwollbespannung durchdringende Sonne bestimmt je nach Sonnenstand und Wetterbedingung die Licht- und Schattenwirkung des begehbaren Bildes und somit die Atmosphäre des Kunstwerks. Obwohl der Körper kontainerhaft geschlossen und nur durch eine kleine, niedrig gehaltene Öffnung betretbar ist, wurde eine transparente Interaktivität zwischen Innen- und Außenraum erreicht, die alle begehbaren Skulpturen Max Bühlmanns auszeichnet. Auch die beiden Skulpturen, die in Südkorea entstanden sind (*hothouse Y* im Jahr 2003 und *hothouse O* im Jahr 2005) weisen diese Transparenz auf, obwohl die beiden gefundenen Formen, bis auf die Eingänge, von außen hermetisch geschlossen wirken.<sup>4</sup>

Der gerahmte Blick auf die Natur.

*Hothouse Y* weist zudem eine weitere Charakteristik der begehbaren Bilder auf: den bewusst kalkulierten Blick von Innen nach Außen, der dem Außenraum einen bestimmten Rahmen bietet. In diesem Fall wird vom zentralen Schnittpunkt der drei Schenkel des Ypsilon aus der Blick auf drei unterschiedliche landschaftliche Situationen dirigiert: auf Berg, See und Wald. Der spezifisch gewählte Ort für die jeweiligen Skulpturen gehört zum integrativen Bestandteil dieser Kunstwerke. Das 1999 für das Gut Gasteil (NÖ) entstandene *Begehbare Bild* ist eine komplexe zweischalige Konstruktion, die durch den gewählten Standort am Hang multiple Auf-, Aus- und Einblicke gewährt. Diese Skulptur ist durch das gelbe Baumaterial, industriell hergestellte Schaltafeln, nicht nur ein leuchtende Körper an sich, sondern durch die nach oben und nach allen vier Seiten offene Konstruktion auch Behälter für ein lebhaftes Spiel von Licht und Schatten: Die Natur als Gegenstand der Betrachtung und gleichzeitig als Akteur an sich! An diesem begehbaren Bild wird auch deutlich, das unerschöpflich viele Bild-Gelegenheiten, die auf die Entdeckung der Betrachter warten, angelegt sind.

Elegischer, auch durch die Verwendung des dunklen, enigmatischen Baumaterials und durch die Lage am vorbei fließenden Fluss, präsentiert sich die *Anlegestelle*, die im Jahr 2002 für das Projekt *Artcanal* (dem Zihlkanal zwischen Biel und Neuenburg, CH) errichtet wurde. Die Ausrichtung der Hauptansicht zum Fluss bestimmt den transitorischen Charakter dieser Skulptur, die Öffnung nach Oben nimmt hier eher einen transzendenten Charakter an, obwohl im Ansatz durchaus vergleichbar mit dem gelben *Begehbaren Bild*.

Der Einstieg in die Bilder.

Drängen Gemälde dem Betrachter eine bestimmte frontale Perspektive auf, so werden diese in den plastischen Bildern zu Mitspielern, sie sind aufgefordert, sich aktiv an der Formgebung der künstlerischen Arbeit zu beteiligen, sie werden gewissermaßen zu Akteuren auf der Bühne der Kunst. Die *Propyläen* (1998, Galerie Change in Rom) in ihrer strengen, konzeptuellen Klarheit und den beweglichen Flügeln, die diese Interaktivität herausfordern, knüpfen direkt an die skulpturalen Raumsituationen der 70er Jahre an, wie wir sie, z.B., von Dan Graham kennen oder noch früher von Charlotte Posenenske, deren Drehflügel-Skulptur von 1967/68 unter anders gelagerten Vorzeichen einen verblüffend verwandten Ansatz verfolgte.<sup>5</sup> Posenenskens Skulptur ist ein 2x2x2 Meter großen Kubus aus Holz-Platten, dessen Seitenwände schwenkbar sind und somit veränderbare Stellungen im Raum einnehmen können (und sollen). Auch die fünf Flügel der *Propyläen* Bühlmanns (240x240x40 cm) sind um ihre eigene Achse drehbar und sollen von den Betrachtern bewegt werden. Durch die veränderbare Stellung der einzelnen Flügel entsteht so eine begehbare Konstruktion von architektonischem Ausmaß, welche die Aktivität der Betrachter fordert.

Dieser Status des Betrachters weg von der reinen Wahrnehmungsebene, hin zur Aktionsebene hat seine ideellen Wurzeln gleichfalls in der Minimal Art der 60er Jahre. Der fundamentale Unterschied, auf den hier wieder hinzuweisen ist, ist jener, dass die begehbaren Skulpturen Max Bühlmanns immer wieder die Rückkoppelung zur Malerei suchen, oder umgekehrt, ihre Grundlagen in der Malerei finden. Das *Pentagon* (Zeughaus Innsbruck, 2003) demonstriert diese Entsprechung anschaulich: der nach außen hin äußerst sperrig und streng wirkende Körper, zeigt sich im Inneren malerisch und leicht, die schwer wirkende Form löst sich im Kern völlig in ein Spiel von Licht und Schatten auf. Ein Gemälde aus demselben Jahr mit dem entsprechenden Titel *Pentagon*, macht diese symbiotische Beziehung deutlich: die Räumlichkeit des Bildes setzt sich aus den farblich scharf abgesetzten fünf Flächen zusammen und konstruieren somit dem Raum; der Raum der Skulptur hingegen löst sich durch die raffiniert angelegte Konstruktion im Inneren malerisch auf.

Eine weitere betretbare Skulptur, diesmal aber im Innenraum (*Begehbare Skulptur 04*, 2004 im Kunstmuseum Luzern) verknüpft skulpturale und malerische Qualitäten noch nachdrücklicher: die bunten Farbflächen der Skulptur sind eindeutig auf eine malerische Wirkung hin angelegt, dienen alleine ihrem bildhaften Ausdruck. Durch die Ein- und Durchblicke der Box tritt die Skulptur in einen spielerischen Dialog mit dem weißen

Museumsraum, reagiert auf die rationale Architektur, indem sie ihr eine subtile Schräge entgegensetzt, bringt vorwiegend ihre popigen Farbflächen ins Spiel und nimmt sie im nächsten Moment wieder zurück, indem sich das puritanische Weiß der Außenwände als Verbündeter des white cube definiert. Die Durchdringung von Raum und Fläche erfährt eine weitere Komponente durch die Figur des Betrachters: er kann gerahmt oder fragmentiert erscheinen, als Marionette auf der Bühne oder auch als Zuseher dieses Spiels.

Die jüngste Skulptur Max Bühlmanns (*Gelbe Skulptur*, 2006 im Kunstpanorama Luzern) weist dem Betrachter noch eine weitere Rolle zu: dem des Raum-Forschers! Durch eine begehbare Konstruktion aus gelblichen Schalttafeln unmittelbar hinter dem Eingang zum Ausstellungsraum, wird der Eintretende suggestiv in das dunkle Innere der Skulptur gelotst, obwohl es eigentlich noch eine Abkürzung in den weißen Galerieraum gäbe!<sup>6</sup> Im Inneren der Skulptur steht man dann vor der Entscheidung, sich in den Weißen Galerieraum auf der einen Seite, oder in den Schwarzen Raum der Black Box auf der anderen Seite weiter zu begeben: Der Betrachter steht am Scheideweg, ist aufgefordert zwischen den Medien zu wählen. In zentraler Position aber steht bewusst die begehbare-betretbare Skulptur.

Vergleichbar mit *Konstruktivismus*, *Bauhaus* oder *De Stijl* durchschreitet Max Bühlmann den Weg vom Tafelbild bis hin zur Skulptur, an der Grenzen zur Architektur, ohne diese Grenze jedoch wirklich zu überschreiten.

Elisabeth Friedl

---

<sup>1</sup> In den 80er Jahren entstand eine Reihe von Kartonobjekten, die, an die Wand gestellt, möbelartigen Charakter aufweisen. Eine Serie von Wandobjekten, bemalte „Holzkistchen“, ist ein passendes Beispiel dafür, wie das Zusammenspiel von Körper und Farbe zum zentralen künstlerischen Thema wurden.

<sup>2</sup> Wie es im programmatischen Text zur aktuellen Ausstellung „Ordnung und Verführung“ (6. April bis 1. August 2006) des *haus konstruktiv* in Zürich von Dorothea Strauss formuliert wird. Demgemäß, wird die Strenge und Absolutheit der klassischen konkreten und konstruktiven Kunst von einer jüngeren Generation von Künstlern zugunsten einer neuen Balance zwischen Ratio und Gefühl, zwischen Distanz und Nähe, zwischen diffuser Stimmung und präziser Klarheit aufgebrochen.

<sup>3</sup> Der Begriff wurde bekanntlich von Laszlo Glozer anlässlich der Ausstellung „Westkunst“ 1981 in Köln geprägt.

<sup>4</sup> Die Form des *hothouse Y* geht auf ein Schriftzeichen des koreanischen Alphabets (Hangul) zurück und auch die geschlossene Kreisform des *hothouse O* ist im Hangul zu finden.

<sup>5</sup> Ausstellungskatalog, Charlotte Posenenske, Galerie im Taxispalais und Museum für Gegenwartskunst, Siegen, 2005, Abbildung S. 89)

<sup>6</sup> Die Ausstellung trägt den Titel: „Weiße Galerie, Gelbe Skulptur, Black Box und Rotes Büro“. Durch die Gelbe Skulptur hindurch gerät der Besucher entweder in die Weiße Galerie, oder in die Black Box, wo Videos von Susanne Wallmann zu sehen sind. Das Rote Büro, an die Weiße Galerie angrenzend, ist durch die Farbwahl als politischer Kommunikationsraum definiert. In der Galerie werden als zweiten Pol im Werk von Max Bühlmann vielfarbige Ölbilder gezeigt.