

---

---

Kursorische  
Bemerkungen zu  
Bo Christian  
Larsson

---

---

WOLFGANG FETZ



---

---

Wir bedecken (...) das All mit den Mustern unseres Erlebens. Diese Muster brauchen nicht genau zu stimmen. Sie müssen nur auf den Ton unseres inneren Raumes abgestimmt sein.“ Dieser Satz stammt von dem französischen Philosophen Gaston Bachelard<sup>4</sup>. Wenn ich die Kunst von BCL in wenigen Strichen auf eine sehr allgemeine Weise charakterisieren sollte, so wäre es vielleicht genau jenes Oszillieren, jene flackernde, prekäre Ambivalenz, wenn man es denn so nennen mag, zwischen diesem Bachelardschen „Ton des inneren Raumes“ und dem, was kulturhistorisch mit dem Begriff „Abyss“ umrissen wird.

„Abyss“, das ist der Abgrund, der Malstrom eines Edgar Allan Poe, die stete Drohung des Hinab- und Hineingerissen-Werdens in eine Welt der Begrifflosigkeit, eine Form von wilder Energie. Der „Ton unseres inneren Raumes“ dagegen impliziert etwas wie „Vertrautheit“ und „Vertrauen“. Bachelard spricht von Topophilie: „Bilder des glücklichen Raums“.

Um das zu präzisieren: Sehr schön zeigt sich diese „Opposition“ am Beispiel der zentralen Wandarbeit in der Ausstellung des Magazin<sup>4</sup> „The Redeemer’s Wall“ (S. 57). Sie besteht aus einem Text oder genauer: einem einzelnen Satz, dessen auf den ersten Blick exzentrische typographische Struktur auf einen Entwurf des Künstlers zurückgeht. Die Buchstaben setzen sich aus Stegen zusammen, die, durchgehend miteinander verbunden, ein runenartiges und nur mit erheblichem Aufwand zu entzifferndes Wortgeflecht bilden. (Das Thema der Verschlüsselung und

---

---

Verrätselung ist von erheblicher Bedeutung bei BCL. Eine Strategie, die nicht zu- letzt aus der Bezugsname des Künstlers auf gewisse Subkulturen und deren Usancen sich erklärt.) Die Stege sind auf schwarzen Hintergrund montiert und dicht mit weißem Kerzenwachs beträufelt.

Der „Satz“, den BCL von einem New Yorker Rapper übernommen hat, lautet: „You shall not add to the misery and sorrow of the world but shall smile to the infinite delight and mystery of it.“ Die unzweideutig moralisch aufgeladene Auf- forderung, sich doch an der Welt in ihrer Wunderbarkeit zu erfreuen anstatt Übles abzusondern, findet sich in dieser Arbeit freilich im gleichen Atemzug konterkariert. Eine perfekte Antiphrase. Genauso gut nämlich, wie wir die Wandinstallation als Altarblatt einer Mysterienfeier oder als pietistische Handlungsanweisung – auf jeden Fall unter der Prämisse eines gewissen Optimismus – verbuchen können, in- diziert sie das Gegenteil. Nichts leichter, als das typografische Feld gewissermaßen zu *kippen* und eine Betrachtungsperspektive einzunehmen, die topologischen Kriterien folgt. So sieht man sich mit (dem „Bild“) einer bizarren Eislandschaft konfrontiert, hineingebaut in ein Nichts, in blanke Schwärze. Ein auswegloses sibirisches Stegsystem über einem namenlosen Abgrund.

Man mag der Heftigkeit, dem Assoziativen meiner interpretatorischen Zu- spitzung mit Misstrauen begegnen. Das ändert nichts an meiner Überzeugung, dass damit ein integraler Aspekt der Ästhetik von BCL beschrieben wird.

Ein anderes Objekt in der Ausstellung, „Violence Is Golden“ (S. 47): Ein (schein- bar) bis knapp zur Dachkante in den Boden eingesunkenes oder eingeschnittes Holzhaus, das von zahlreichen unterschiedlich großen Kreuzen perforiert ist. (BCL hat mir erzählt, dass da eine Erinnerung aus der Kindheit und Jugend sich fortspinn, die nordische Landschaft mit ihren eingeschnittenen Häusern.) Das Kreuz wie das Haus stehen (real und/oder im übertragenen Sinn) für Schutz –grosso modo für das Heil und das Gute. Das Kreuz prangt über der Haustüre oder dem Giebel als eine Form von Apotropäum, ein aus dem Heidnischen geborenes Medium, das potentielles Unheil abhalten soll. In „Violence ...“ findet der Betrachter

---

---

die positiven, „schützenden“ Konnotationen in einem doppelten Sinn „aufgeho- ben“. Sie sind zwar eindeutig „lesbar“, gleichzeitig indessen „suspendiert“, ins An- tithetische gekippt. Die Massivität und Gewalt, mit der die Kreuze (sie lassen an Schwerter denken) in das Haus eindringen – auch hier schlägt das Alptraumhafte eines Poe unvermindert durch – evozieren Bilder einer rituellen Opferung. Gewiss unter anderen Vorzeichen, doch analog zu „The Redeemer’s Wall“ wird in “Violence Is Golden“ ein Szenario entfaltet, das bis in seinen Grundriss hinein von der Strahlkraft einer ebenso insistenten wie produktiven Paradoxie oder Ambivalenz durchdrungen ist.

Ich möchte diese Beobachtung unter einem anderen Vorzeichen, dem des „Unheimlichen“, weiterführen. (Mir ist klar, dass das „Unheimliche“ – vor allem im Anschluss an die Ausführungen von Stanley Cavell<sup>2</sup> – in der aktuellen Kunstdebatte fast schon modische Konjunktur hat. Ich beabsichtige daher nicht, diesen Gesichtspunkt zu sehr zu strapazieren.) Cavell rekurriert in seinem Essay „Die Unheimlichkeit des Gewöhnlichen“ unter anderem auf Thoreau und Heideger und deren verbindendes „Thema des Hausbaus“, des „Heimischwerdens“. Das germanische Wort „heim“ bedeutet soviel wie „Haus, Wohnort, Heimat“, damit ist gleichfalls „Vertrautheit“ impliziert. „Heimlich“ meint den Rückzug, das sich Ver- bergen im Haus. „Unheimlich“ das Gegenteil, also den Mangel an Vertrautheit, Mangel an „Haus“, Unbegründbarkeit.

Diese Unterscheidung, die manches mit der eingangs gemachten von Abyss und „Ton des inneren Raums“ gemein hat, lässt sich in die Bild- und Architekturwelten von BCL hineinblenden. Das ergibt eine weitere Ambivalenzvariante, nämlich die zwischen „Haus“, verstanden als Ort des Schutzes, und „Enthausung“ im Sinne eines essentiellen Defizits. Es sind jene intransigenten, in ihrer Verflechtung jedoch nicht aufzulösenden Pole, die das Magnetfeld der Arbeiten BCLs zeichnen. Heideger hat diesen Sachverhalt in seinem Aufsatz „Der Ursprung des Kunstwerks“<sup>3</sup> auf den konzisen Nenner gebracht: „Das Geheure ist im Grunde nicht geheuer; es ist

---

---

ungeheuer.“ Mit seinen „Häusern“ und „Räumen“, ob nun als Environments, Ob- jekte, Performances, spürt BCL konsequent den inneren Verästelungen dieser Ambi- valenz, dieser unreinen Wahlverwandschaft nach.

Der „Intruder“ (S. 33), der im Parcours der Ausstellung eine Klammerfunktion einnimmt – er steht zu Beginn und bildet den Abschluss der Ausstellung, ist ein in der Tat elegant zu nennendes, fragiles Stahlgebilde. Er erinnert an eine Riesen- spinne, die, angestrahlt von Theaterscheinwerfern, durch ein Fenster in das Innere eines aus Holz gebauten Raumes auf ein Podest, eine Bühne dringt. Das erweckt den Anschein einer gewissen Bedrohung (gibt dennoch keinen Anlass zur Panik; Nervosität ist keine Kategorie, die BCL umtreiben würde). Gleichzeitig überrascht die Schönheit und Formstrenge des Gebildes; gerade hier in dieser Reduziertheit zeigt sich die Fähigkeit BCLs zur Verdichtung, wird sein enormes Formbewusstsein augenscheinlich. Auf der Rückseite der Fensterwand (also außerhalb des Raumes bzw. in einem anderen Raum) hingegen deutet nichts auf eine Spinne hin. Dort, wo der Betrachter die Fortsetzung, nämlich den eigentlichen Körper des Getiers ver- mutet hätte, trifft er auf ein Bündel scharf zugespitzter Vierkantrohre, deren Ähn- lichkeit mit übergroßen Schreibgriffeln nicht von der Hand zu weisen ist. Dieser Bereich ist desgleichen theatermäßig ausgeleuchtet.

Nebenbemerkung: In „The Earthly Whisper“ (S. 63), einem Stahlobjekt mit Pentagrammstruktur, pendelt ein Ritualmesser an einer Schnur über einer schweb- end gehängten Stahlplatte, auf der sich eine Anhäufung von Quarzsand befindet. Bei jeder Bewegung der flexiblen Elemente ritzt das Messer „graphische“ Muster in den Sand. Wie man sieht, zieht sich das skripturale Moment durch die gesamte Ausstellung. Bringt mich das am Ende dazu, den Hauptteil der „Spinne“ ebenfalls als eine sonderbare Form von „Schreibgerät“, als Schreibautomaten zu identi- fizieren? In eine Geschichte von ETA Hoffmann würde es passen.

Wie man sieht, bleibt der Komplex heimlich/unheimlich bewusst in der Schwebe gehalten, Aberrationen sind kalkuliert. Es scheint, als wäre stets eine Art Doppelgänger anwesend, der allerdings nie wirklich zu fassen ist. Ein Aspekt dieses

---

---

Paradoxons könnte mit den Worten Cavells umrissen werden, wenn er von Häusern spricht, „in denen man nicht leben kann, weil man sie nicht verlassen kann“.

Unlängst geriet mir (zufällig aus einem meiner Regale heraus) das Buch „Die Macht der Phantasie“ von Ernesto Grassi<sup>4</sup> in die Hände. Die zentrale Achse dieser vor über dreißig Jahren erschienenen Abhandlung bildet die Auseinandersetzung mit dem „Terror der Entmythisierung“ als Folge der flächen- deckenden Inthronisierung eines rationalen, formalen Denkens. „Wird anerkannt, dass die kündende Sprache auf Grund ihrer Entmythisierung keinen sakralen As- pekt mehr hat und damit nicht mehr Weisung sein kann [...], so sind sämtliche Ur- Zeichen, Weisungen, Kündigungen leer. Übrig bleiben nur, da dann die rationale Sprache ohne wirklichen Grund ist, schwebende Bilder, irrend-sinnlose Metaphern, die dann etwas Gespenstisches aufweisen.“ Grassi registriert dieses Phänomen der „verlorenen weisenden Zeichen“ unter anderem im Hinblick auf die Landschaft. Er spricht von „entwerteter Landschaft“.

Ich erwähne Grassi, weil seine anskizzierte Begrifflichkeit im Kontext der Arbei- ten von BCL von Interesse ist. Wenn ich es nämlich richtig verstehe, zielt der Künstler in seinen Environments wie in den graphischen Werken, die in einem gewissen Sinn äußerst durchdachte Inszenierungen von „Landschaften“ (oder Landschafts- fragmenten, von Räumen, Orten) sind, auf eine Re-Mythisierung der „Zeichen“. Gegen das Gespenstische des Galeerenwerks namens „Profanität“ setzt er das „auf- geladene“ Bild, den Mythos, das pervers Sakrale. Mit einer derartigen Behauptung habe ich mich über den Rand dessen, was an Zuspitzung erlaubt ist, hinausbegeben. Die Krudität meiner Behauptung, die so wahr wie falsch ist, übertüncht die feinen Schwingungen, die der Kunst von BCL ihren unverwechselbaren Duktus verleihen: Er ist der Regisseur der präzisen Konnotation geradeso wie der Verschleierung. Er schafft „Orte“, die sich dem Kalkül der „Entwertung“ (letztlich ein Kalkül der Ökono- mie, das unserem Alltag seltsam unverzichtbar geworden ist) entgegensetzen.

Marc Augé, französischer Anthropologe und Ethnologe, hat in seinem Buch

---

---

„Orte und Nicht-Orte“<sup>45</sup> Folgendes vermerkt: „So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen lässt, einen Nicht-Ort.“ Für Augé sind solche Nicht-Orte zum Beispiel Transiträume, sind Flughäfen, Bahnhöfe, Durchgangwohnheime, Feriendörfer, Flüchtlingslager, Slums. Anders formuliert: „Der Raum der Reisenden wäre also der Archetypus des Nicht-Ortes.“ Man könnte hinzufügen: der Raum des Flüchtenden, des Migranten, der Raum der Globalisierung.

Nochmals mit Heidegger: „Demnach empfangen die Räume ihr Wesen aus Orten und nicht aus dem Raum.“ BCL schafft Orte, Zonen der Verdichtung: Kristallisationszentren, die ungeachtet dessen eine gewisse Flüssigkeit bewahren. Die Orte BCLs (darunter subsumiere ich ferner seine Objekte) besitzen eine Energie, die mich, ich spekuliere, an die Thematik der „Pathosformeln“ (Ausdrucksgebärden) von Aby Warburg denken lassen. Pathosformeln sind Symbole (oder Symbolzustände), die gleichsam „psychische Energiekonserven“ darstellen. Um letztere geht es mir. Ja, BCLs „Orte“ sind für mich so etwas wie „psychische Energiekonserven“.

Wenn ich von präzisen Konnotationen und Verschleierung sprach: Nachvollziehbar wird das nicht zuletzt am Beispiel der Zeichnungen. Dort sieht man nämlich ausgebreitet, wie sich unterschiedlichste Narrationsstränge und Symboleinheiten in Schichten an- und übereinander lagern. Mitunter haben sie schon beinahe etwas barock Üppiges, Opulentes, man spürt die Lust am „Erzählen“, ein Hinein- und Hinauswuchern, das auch manchen Performances von BCL ihr eigentümliches Kolorit verleiht. Sigmund Freud hat für das Unbewusste einmal die Modellvorstellung von übereinanderliegenden archäologischen Schichten entwickelt. So in etwa verstehe ich BCLs Zeichnungen, die exquisit wuchernde Mythenlandschaften ausbilden. Ich persönlich habe meinen Zugang zu BCLs Multiversum, wenn ich es so nennen darf, über seine Zeichnungen gefunden, deren technische Brillanz für sich schon frappierend ist.

---

---

Selbst wenn es, angesichts der Ausstellung im Magazin<sup>4</sup>, nicht unbedingt auf der Hand liegen mag: Im Zentrum des Werks von BCL steht die Zeichnung. Das ist weder quantitativ noch im Sinne einer Priorisierung zu verstehen. Die Zeichnung bildet schlicht das imaginative Reservoir und den Ursprung der Bildfindungen, die in den diversen Medien wie Performance, Installation, Objektkunst ihre Fort- und Umsetzung finden. Und wenn BCL das Zeichnen an und für sich als performativen Akt betrachtet, erlaubt das einen Rückschluss auf das breite Spektrum seines Schaffens. Es macht nämlich wenig Sinn, die einzelnen Ebenen oder Genres, die er sozusagen „bespielt“, kalt zu differenzieren. Es hat – in mehrerlei Hinsicht – Vorteile, wenn man es unter dem Aspekt des „Theaters“ betrachtet.

BCL ist unter dieser Voraussetzung gesehen eher Dramaturg, Regisseur und Performer. Er inszeniert, er schafft sich seine Bühne, ob im Innenleben, der Kopfwelt, oder in der prosaischeren Welt der Dreidimensionalität. Diese Vielfalt hat nichts mit Überwältigungsrhetorik zu tun. Es geht nicht um die Pose, um (falsche) Dramatik. Das, was beispielsweise Beuys mitunter in ein so angestrengtes Licht taucht, nämlich dieser Überernst und die Humorlosigkeit nicht weniger seiner Arbeiten, sind völlig uncharakteristisch für BCL. Er blickt in den Abgrund, ohne eine gewisse Leichtigkeit, ein Spielerisches im Zugriff zu verlieren: reduzierte Schwerkraft.

In einem Interview meinte der Künstler: „Ich finde, es [nämlich die Perücke] ist das einzige Kostüm, das man überhaupt anziehen kann, das gleichzeitig so wenig und so viel wie möglich mit deinem Körper macht. Kein großer Aufwand. Du setzt eine Perücke auf und bist eine andere Person. Das hat mich immer fasziniert. Die Perücke habe ich vor meinen Augen. Ich dreh die um, dass ich nichts mehr sehen kann. Das ist ein wichtiger Punkt bei meinen Performances, dass ich mich selbst blind mache, und dass ich nach innen gucken muss. Ich werde eine andere Person und verschwinde in dieser Rolle.“ Das Bühnenbild- oder Theaterhafte wird bei BCL nicht verborgen, wegretouchiert. Er inszeniert keinen unmittelbaren Wirklichkeitsanspruch, sondern kehrt den theatralen Aspekt seiner Räume heraus, unterstreicht ihn, ohne ihn zum Hauptargument zu machen. Dem Betrachter bleibt klar,

---

---

dass er sich in einem künstlichen Raum, in einem Raum der Inszenierung bewegt.

Auch wenn das Multiversum BCLs nicht so ohne Weiteres auf diese oder jene spezifische Ideologie zu reduzieren ist, so fokussiert sich sein Interesse doch unübersehbar auf subkulturelle Phänomene, wie Death Metal und Black Metal: Musikrichtungen, Lebensformen, die nicht zuletzt im skandinavischen Underground eine breite Rezeption gefunden haben (teilweise dort ihren Ursprung haben). BCL ist freilich, bei allen Affinitäten, kein reinsortiger Exponent dieser sehr spezifischen Subkultur. Seine Sensibilität reagiert auf unterschiedlichste Traditionen und Traditionszusammenhänge. Er bezieht sich ausdrücklich und mit präzisen Gesten auf romantische Motive, und im Zusammenhang mit Death und Black Metal gehören Hintergrundgeräusche, die selbst einen Aleister Crowley nicht ausschließen, zum Repertoire. BCL stellt sich explizit in den Echoraum der Romantik – und diese ist, so unsere geschichtliche Erfahrung, ohne die Gegenwärtigkeit des Mythos offensichtlich nicht zu realisieren. (Dass BCL das Hamburger Philipp-Otto-Runge-Stipendium erhalten hat, sozusagen als Initialzündung dieser neuen Einrichtung, hat soweit mehr als marginalen Charakter.)

Damit wäre ich an einem Punkt, der, allenfalls etwas weitschweifig, mit dem klassischen Begriff „noir“ umschrieben werden kann. Klassisch insofern, als damit die Bandbreite von „film noir“ bis hin zur Subkultur des „Gothic“, die sich aus der Punkbewegung der späten 70er Jahre entwickelt hat, abgedeckt ist und zudem den Rückgriff auf die dunkle Spielart der Romantik erlaubt. Das sind Phänomene, die zwischen harter Ausweglosigkeit und Formen von Heilsfantasien, zwischen Abyss und privatmythologisch aufgeladenen Eskapismen changieren. Ich würde sagen: ein Reflex, der gebrochen oder ungebrochen unsere gegenwärtige Realität widerspiegelt. BCL entfaltet innerhalb dieser Koordinaten ein verzweigtes Spiel der Resonanzen, entwickelt eine „periphere“ künstlerische Ökonomie, die weniger affirmativ als entlarvend ist. Die Bodenlosigkeit, zumindest der schwankende Grund, die Widersprüchlichkeit sind und bleiben, ohne je in einer Weise illustrativ, vordergründig zu werden, seiner Praxis immanent. Dieser Sachverhalt ließe sich ebenso folgendermaßen umschreiben:

---

---

„Die Abwesenheit des Mythos ist vielleicht dieser feste Boden unter meinen Füßen, vielleicht aber zugleich der schwindende Boden“, meinte Georges Bataille in einem Text aus dem Jahre 1947. Um fortzusetzen und zu enden: „‘Nacht ist auch eine Sonne’, und die Abwesenheit des Mythos ist auch ein Mythos: der kälteste, der reinste, der einzig wahre.“<sup>46</sup>

<sup>45</sup> Gaston Bachelard, *Die Poetik des Raumes*, München 1975

<sup>46</sup> Stanley Cavell, *Die Unheimlichkeit des Gewöhnlichen*, in: *Die Unheimlichkeit des Gewöhnlichen und andere philosophische Essays*, hg. v. Davide Sparti und Espen Hammer, Frankfurt a.M. 2002, S. 76ff

<sup>47</sup> Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerks*, Ditzingen 1986

<sup>48</sup> Ernesto Grassi, *Die Macht der Phantasie*, Königstein/Ts. 1979

<sup>49</sup> Marc Augé, *Orte und Nicht-Orte*, Frankfurt a.M. 1994

<sup>50</sup> Georges Bataille, *Die Abwesenheit des Mythos*, in: *Ders., Henker und Opfer*, Berlin 2008