

Zuschauer, immer, überall, dem allen zugewandt¹

Der wegweisende französische Schriftsteller Francis Ponge teilt uns mit: „Ideen erzeugen in mir ein mulmiges Gefühl, eine Übelkeit“, aber „Dinge in der Außenwelt beglücken mich“.² *Dinge* verschaffen Erleichterung in Hinblick auf Ideen, denn sie bewirken, dass wir unser Augenmerk auf das richten, was uns begegnet, über das wir stolpern – und nicht auf das, was gedacht werden kann.

Der belgische Künstler Hans Op de Beeck arbeitet im Wissen, dass heutzutage jede Kunst auf Ideen gegründet ist – er gehört zu einer post-konzeptuellen Generation, die um den Wendepunkt weiß, als Konzepte über Objekte bestimmten und alle herkömmlichen Beziehungen zur realen Welt auf den Kopf gestellt waren. Nichtsdestotrotz ist der Widerspruch zwischen dem, was greifbar oder offensichtlich vorhanden ist, und dem, was denkbar ist, ein zentraler Gedanke für Künstler in unserer digitalen und simulierten Zeit. Materie und ihre Manifestationsformen sind zu einem kritischen, umkämpften Terrain geworden. Der amerikanische Theoretiker Bill Brown schreibt:

*Vielleicht verstecken sich Dinge in den dunklen Ecken des Festsaals und lauern dort noch lange, nachdem sich das Subjekt und Objekt bereits verabschiedet haben – lange, nachdem die Party vorüber ist.*³

Da wir Dinge nicht eigentlich begreifen können, sondern nur partiell oder indirekt, ergibt sich die Schlussfolgerung, dass sie durch den Akt des Betrachtens in Objekte verwandelt werden. Aufgrund der fehlenden Vollständigkeit, des Mangels an Gewissheit sind Dinge von einem Mysterium umgeben. Bei Objekten hingegen, um Browns Gedankengang weiter zu folgen, handelt es sich um Dinge am Rande unseres Bewusstseins, die kraft unseres Sehvermögens und mithilfe der Sprache in dessen Zentrum gerückt

¹ Rainer Maria Rilke, Duineser Elegien, Kapitel 8, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/duineser-elegien-829/8>, Zugriff 1.7.2017

² Vgl. Francis Ponge, (1972) *My Creative Method*, in *The Voice of Things*, Übers. Beth Archer, McGraw-Hill, New York, S. 93.

³ Vgl. Bill Brown, Thing Theory, *Critical Inquiry*, Herbst 2001, S. 3.

werden, denn Objekte zeichnen sich durch spezifische visuelle Merkmale aus und tragen besondere Namen.

Untersucht man Op de Beecks Œuvre, zeigt sich, dass er sich „auf die Seite der Dinge schlägt“, um es mit Ponge zu formulieren. Obwohl der Künstler in seinem Werk Installation, Skulptur, Malerei, Zeichnung, Video, Computergrafik, Theater und Sound nahtlos miteinander verschmilzt, steht am Ende eine ausgeprägte Vorliebe für die materielleren Angelegenheiten der Kunst. Die enge Verbundenheit mit den Dingen drückt sich in dem beharrlichen Bestreben des Künstlers aus, die Welt so abzubilden, wie er sie sieht – als Lebensraum, aus dem alle Farbe entwichen ist und in der jedes Objekt auf einen Typus reduziert ist, der immer und immer wieder wiederholt wird. Zwar könnten sich durch Wiederholen Gewissheit und Vertrauen in stabile Werte einstellen, aber in Op de Beecks Werk ist Wiederholung eher eine Art des Einstudierens. Letztendlich sind die Dinge in seinen aufwendigen Inszenierungen Platzhalter, keine dauerhaften, verlässlichen Signifikanten, sie sind Zeichen in einem immer anderen Spiel.

„Warte ohne Gedanken, denn du bist nicht bereit für Gedanken“, schreibt der in Amerika geborene Lyriker T. S. Eliot – Dinge sind auf dem Weg, ins Dasein zu gelangen; sie sind nicht mehr bloße Materie, doch ebenso wenig schon in einem Stadium, um als Objekte definiert zu werden. Vielleicht existiert zwischen Kunstwerken und Dingen eine besondere Verbundenheit, denn sie zeichnen sich beide durch einen Mangel an Stabilität, eine dialektische Natur – kurz, ein *Nicht-fertig-Sein* – aus.

Op de Beecks Installation *The Pond Room* (2017) im Kunstraum Dornbirn ist eine größtenteils monochrome Gartenlandschaft, die nicht etwa im Freien angesiedelt, sondern vielmehr in das Innere eines Gebäudes versetzt wurde, wo sie sich in einen geschützten Hort verwandelt. Das Szenario vermittelt die Künstlichkeit eines Wintergartens der Art, wie sie im 19. Jahrhundert in der nördlichen Hemisphäre erdacht wurden – verglaste Konstruktionen, in denen Pflanzen untergebracht waren. Die Gemälde, die der russische Zeichner Edward Petrovich Hau 1865 vom Winterpalais in St. Petersburg schuf, zeigen eine große Halle mit einem verglasten Dach und einem verschwenderisch bepflanzten Garten in ihrem Inneren. Solche künstlichen Gärten waren Orte, an denen man lustwandeln konnte, sie

eigneten sich für geselliges Beisammensein, boten aber auch Abgeschlossenheit für stille Kontemplation.

Natur ist ein Thema, das in Op de Beecks Werk häufig zutage tritt, in der Regel jedoch in gezähmter Form und unterschiedlichen Größen: eine konstruierte Landschaft, ein öffentlicher Park, ein privater Garten. In jedem Fall dominiert die künstlerische Gestaltung den Raum, der Künstler formt und inszeniert das gesamte Erscheinungsbild. Er bestimmt die Gestaltung von den atmosphärischen Qualitäten bis hin zum allerletzten Detail. Die Liebe zum Detail tritt dadurch, dass jede Komponente der Installationen und skulpturalen Werke von Hand gemacht ist, noch deutlicher zutage. Hierbei geht es nicht nur um die Frage der Autorschaft, es ist auch ein Verweis auf das beständige *Werden* der Dinge – sie sind nie zur Gänze gemacht, vielmehr stets im Prozess, gemacht zu werden. Op de Beecks Interesse gilt weniger den Objekten, wie es wohl der Fall wäre, wenn er mit *objets trouvés* oder *Readymades* arbeiten würde. Und durch das Festhalten an skulpturaler Formung bleibt gewährleistet, dass die Werke aus dem Material heraus entstehen – aus grauem Gips, Kunstharz, Glas – ohne je eine Existenz als verifizierbare Objekte geführt zu haben. Für den Künstler ist ein Kunstwerk folglich ein Ding in einem immerwährenden prozessualen Zustand – zunächst vom Künstler geformt und dann an den Betrachter übereignet, der den Gestaltungsvorgang fortsetzt. Wenn ein *Objekt* als fertiggestellte, abgeschlossene Einheit bezeichnet werden kann, so bleibt ein *Ding* in zeitlicher Hinsicht flüssig und räumlich mehrdimensional.

Zeitlich gestreckt als das Davor und Danach des Objekts, ist Dingsein ein latenter Zustand (das noch nicht Geformte oder noch nicht Formbare) und ein Überschuss (das, was physisch oder metaphysisch nicht auf Objekte reduzierbar ist).⁴

The Pond Room funktioniert als abgeschlossener Garten, wobei die Blüten der Kirschbäume inmitten der dunklen Grau- und Schwarztöne der Installation die einzigen farbigen Akzente sind. Chesterfield Sofas aus grauem Gips auf

⁴ Bill Brown, ebd., S. 5.

einem Kiesboden sind um ein rechteckiges Becken von beachtlicher Größe gruppiert, die spiegelnde Oberfläche aus schwarzem Glas mit ebenfalls gläsernen Seerosen garniert. Die schwarzen Stämme der Bäume wechseln sich mit großen Felsbrocken ab, die in regelmäßigen Abständen platziert sind. Ein kleiner schmuckloser Schuppen in Grau mitsamt Werkzeugen und einer Schubkarre vervollständigt das Arrangement. In der Szenerie vermischen sich Aspekte, die einem formalen japanischen Garten entlehnt sein könnten, mit solchen aus einem historischen Salon, einer luxuriösen Teichanlage in einem Kurort und einem Schrebergarten, in dem gearbeitet wird. Doch kann keiner dieser Orte als *sui generis* erachtet werden. Vielmehr sind es bruchstückhaft, fragmentarisch dargestellte Orte, wobei jeder einzelne in seiner Wirkung von den anderen verstärkt und zugleich geschwächt wird.

Die in der Installation benutzten Elemente, Teil eines sehr persönlichen Universums bildnerischer Impulse, sind vom Künstler auf eine Art und Weise orchestriert, die an mnemotechnische Praktiken erinnert – die seit der Antike bekannte Gedächtniskunst, wobei das Erinnerungsvermögen unterstützt wird, indem man sich eine Abfolge exemplarischer Gegenstände in einem bestimmten architektonischen Kontext vorstellt. Wenn es zutrifft, dass Op de Beecks Objekte unmittelbar wiedererkennbar sind, dann ist das sicherlich beabsichtigt, denn durch Wiederholung und Vervielfältigung stellt sich Vertrautheit ein. In jedem Fall aber unterscheiden sich die Kopien von den Originalen, die sie inspiriert haben, auf subtile Art, und es sind tatsächlich diese unterschwellig merklichen Unterschiede, die eine problemlose Lesbarkeit erschweren. Durch Abweichungen in Form oder Farbe, Wahl des Materials und vor allem durch die Platzierung einzelner Elemente und die Kombination mit anderen spannt der Künstler ein Netz von Bezügen auf, die dem Betrachter vertraut, in der Zusammenstellung jedoch häufig widersprüchlich sind. Bei den Sofas handelt es sich um Repliken der berühmten Ruhemöbel mit den typischen tief eingesetzten Knöpfen, die für Lord Stanhope, den Earl of Chesterfield, im England des 18. Jahrhunderts entworfen worden waren – ikonische Patriziermöbel, wie sie in Palästen, Gentlemen's Clubs, den Besprechungszimmern von Ärzten oder Rechtsanwaltsbüros, neuerdings aber auch in schmutzigen Billardsalons anzufinden sind – an Orten, die allesamt mit männlicher Macht, also solchen

Betätigungsfeldern assoziiert werden, die traditionell dem männlichen Geschlecht vorbehalten blieben. Der hier suggerierte Gebrauch als Ruhemöbel im Außenbereich steht natürlich auch im Widerspruch zu ihrer normalen Verwendung in Innenräumen, wie auch die Gegenwart einer wohl der Tradition chinesischer oder japanischer Miniaturgärten entlehnten Teichanlage und des Felsgesteins. Die Seerosen, die das vulkanische Gesteinsglas des Wasserbeckens akzentuieren, sind in diese östlichen Traditionen gestellt, rufen aber zugleich Claude Monets berühmte Seerosen-Bilder in Erinnerung, seine Darstellungen der kunstvoll konstruierten Gärten in Giverny, deren Vervollkommnung er sich von 1883 bis 1926 widmete und sich dabei vom Orient inspirieren ließ. Monet war unablässig damit beschäftigt, die Gärten zu verbessern und immer wieder umzugestalten, um sie an die Bedürfnisse der zahlreichen Gemälde anzupassen, die er bis zu seinem Tod vor Ort schuf – ein ungewöhnliches Beispiel, wobei das Leben der Kunst nacheifert. Die Seerosen-Bilder Monets, riesige wandfüllende Paneele, erhielten ein Heim im Musée de l'Orangerie in Paris. Zwei nebeneinanderliegende ovale Räume wurden vom Künstler in enger Zusammenarbeit mit dem Architekten Camille Lefèvre speziell konzipiert, um der Kontemplation der Werke das ideale Umfeld zu bieten. Die resultierende Verbindung zwischen den Malereien und der architektonischen Situation kann als hochkarätiges Beispiel einer prototypischen Installation erachtet werden.

Allgegenwart fordert allerdings ihren Preis. Monets Bilder der Gärten gehören zu den bekanntesten Motiven der Kunstgeschichte, und durch ihre endlose Reproduktion auf Postkarten, Plakaten, Teetassen und Handtüchern sind sie zu Klischees mutiert, nunmehr mit dem Makel des Kitsches behaftet.

Der deutsche Philosoph Walter Benjamin erklärt: „Träume sind mittlerweile eine Abkürzung für Banalität.“⁵ Er setzt die Auswirkungen des Kapitalismus mit einer Zunahme an Kitsch gleich, einem kulturellen Phänomen, das mit massenproduzierten, billigen Artefakten in Verbindung gebracht wird und dessen Ursprünge sich bis zur industriellen Revolution des 19. Jahrhunderts

⁵ Vgl. Walter Benjamin, *Traumkitsch*, H.J. Balmes et al., S. Fischer Verlag, Frankfurt/Main, 2012.

zurückverfolgen lassen. Der Begriff „Kitsch“ wird abwertend gebraucht, um auf einen populären Geschmack zu verweisen, der sich im Zuge des expandierenden Kapitalismus zunehmender Beliebtheit erfreut.

Dementsprechend argumentiert Benjamin nahezu prophetisch, dass selbst unsere Träume von der Ikonografie einer Kultur infiltriert worden sind, in der das Profitdenken dominiert. Die kolumbianisch-amerikanische Schriftstellerin Celeste Olalquiaga bringt indessen eine weit kreativere Interpretation ins Spiel:

Kitsch heißt, sich in ein Bild zu versenken, darin einzutauchen... die Schwelle zu einer parallelen Dimension zu überschreiten, die jederzeit vorhanden ist, eine Schattenwelt. [Er] ist ein Zauber, dem man erliegt...zwischen Traum und Wirklichkeit...Kitsch ist die Welt, wie wir sie uns wünschen, nicht so, wie sie ist.⁶

Kitsch repräsentiert den Drang, die Welt um uns herum zu beherrschen und zu konservieren und den natürlichen Zerfall, den die Zeit mit sich bringt, aufzuhalten – eine Geisteshaltung, wie sie etwa auch aus den außergewöhnlichen Glasblumen der deutschen Kunsthandwerker Rudolf und Leopold Blaschka spricht. Die annähernd viertausend Exemplare sind als Teil der Ware Collection im Harvard Museum of Natural History in Cambridge, Massachusetts, ausgestellt. Die in Handarbeit angefertigten Artefakte aus dem 19. Jahrhundert, jedes einzelne ein Unikat, verwandeln das alltägliche Material mit einer außergewöhnlich kunstvollen Virtuosität und erheben Mimesis und Duplikation zu hoher Kunst.

Op de Beecks pflanzliche Artefakte, seine aus Glas gegossenen Seerosen und die Blütenpracht der Kirschbäume, verstärken den Sirenengesang des Kitsches. Das Wachsen und Vergehen der Pflanzen korrespondiert mit dem zyklischen Wandel der Jahreszeiten, die ihrerseits wiederum die Abschnitte und Stationen des menschlichen Lebens symbolisieren. Dementsprechend verwandelt sich eine rosa Blüte an einem

⁶ Celeste Olalquiaga, *The Artificial Kingdom: a Treasure of the Kitsch Experience*, Bloomsbury, London, 1999, S. 97-8.

schwarzen Zweig von einem einfachen Stofffetzen in ein mnemotechnisches Instrument, das uns das Verfließen der Zeit zu Bewusstsein bringt und ihr Fortschreiten für einen kurzen Moment anzuhalten vermag. Das Kombinieren des Steingartens mit dem Wohnzimmermobiliar und dem künstlichem Teich hat zur Folge, dass die Aufmerksamkeit des Publikums weniger auf die individuellen Elemente, sondern eher auf die Gesamtwirkung als solche gerichtet ist. In gelungener Weise nebeneinandergestellt oder miteinander verbunden, sind die materiellen Komponenten der Inszenierung nunmehr in den Dienst der *Atmosphäre* gestellt, dem Spezialgebiet des deutschen Philosophen Gernot Böhme:

Doch die Atmosphäre als solche ist kein Ding; es ist vielmehr etwas Schwebendes, etwas, das zwischen den Dingen und den sie wahrnehmenden Subjekten entsteht. Das Erzeugen einer Atmosphäre beschränkt sich daher auf das Erschaffen von Bedingungen, unter denen die Atmosphäre zutage tritt. Diese Bedingungen bezeichnet man als generierende Faktoren. Der wahre Charakter eines Erzeugens, das nicht aus dem eigentlichen Produzieren eines Dings besteht, sondern daraus, das Erscheinen eines Phänomens durch die Schaffung von Bedingungen herbeizuführen.⁷

Wir könnten versucht sein, uns solche *Bedingungen* als flüchtig und immateriell vorzustellen, und sicherlich ist der *Pond Room* von einer besonderen Atmosphäre durchdrungen, aber dennoch haben wir es mit einem Szenario zu tun, das sorgsam konstruiert ist, um in den Besuchern ein gewisses Spektrum an Empfindungen hervorzurufen, wenn sie in die Situation eintauchen. Der wegweisende österreichisch-amerikanische Architekt und Theoretiker Frederick Kiesler, der als der Vater des Installationsdesigns gilt, war sich der wechselseitigen Beziehung, die zwischen einem Objekt und seinem Umraum besteht, sehr wohl bewusst. Er schreibt:

Das traditionelle Kunstobjekt, eine Malerei, eine Skulptur, ein

⁷ Vgl. Gernot Böhme, *Atmosphäre*, // zu finden im Kapitel: Die Kunst des Bühnenbildes als Paradigma einer Ästhetik der Atmosphären S. 101-111// Suhrkamp, Berlin, 2013.

architektonischer Bau, wird nicht länger als abgeschlossene Einheit erachtet, sondern ist vielmehr im größeren Kontext seines Umfeldes zu sehen. Das Umfeld ist ebenso wichtig geworden wie das Objekt, wenn nicht noch wichtiger, denn das Objekt haucht seinen Atem in die Umgebung aus und atmet die Realität der Umgebung ein, ganz gleich, in welchem Raum, ob eng oder weit offen, ob unter freiem Himmel oder im Innenbereich.⁸

Op de Beecks Rauminstallationen sind demzufolge Orte, an denen gewisse *Bedingungen* erzeugt werden, die zu besonderen Atmosphären führen. Ebenfalls in der Ausstellung im Kunstraum Dornbirn gezeigt ist die Videoarbeit *Staging Silence 2* (2013), und zwar, unpassend eigentlich, im bescheidenen Rahmen eines kleinen grauen Geräteschuppens. Es ist der einzige abgedunkelte Raum in der ansonsten von Tageslicht durchfluteten Halle. In dem in schwarz-weiß gedrehten Video demonstriert der Künstler anschaulich, wie Atmosphären erzeugt werden können. Zu sehen ist eine kleine Bühne, auf der Miniaturscenarien mithilfe von Haushaltsgegenständen, Nahrungsmitteln und Konstruktionen entstehen. Musikalisch begleitet wird die Handlung von einer Komposition des Musikers Robin Rimbaud, alias Scanner; die eindringlichen elektronischen Klänge kommen aus einem Verstärker und sind in der gesamten Installation und überall im Gebäude zu hören. Von den Seitenrändern links und rechts reichen Hände ins Videobild; in der Manier eines Schattenspiels oder Marionettentheaters rollen sie Landschaften aus, schalten das Mondlicht ein oder bringen Wetterphänomene ins Spiel, während sie Inseln oder auch ganze Städte abwechselnd aufbauen oder niederreißen. Der Künstler ist in die allmächtige Rolle des Welten-Erbauers geschlüpft, doch zugleich verlieren wir die liliputanischen Dimensionen seiner Schöpfungen nie aus den Augen, was seinem Flimmerkasten-Kino einen Anflug von Charme und Bescheidenheit verleiht. Dazu kommt, dass der Künstler, indem er den Film in dem kleinen Schuppen zeigt, die bereits verkleinerten Dimensionen um ein weiteres reduziert – und somit das Paradoxon einer miniaturisierten Miniatur entsteht.

⁸ Vgl. Frederick Kiesler, zitiert in Barbara Staniszewski, *The Power of Display*, 1998, S. 8.

The Pond Room lädt Besucher zur aktiven Mitwirkung ein, allerdings ist nicht eine Interaktion mit dem Werk oder gar das Verändern von Komponenten gefragt, sondern es geht vielmehr um den Akt der Kontemplation. Für Op de Beeck ist Kontemplation tatsächlich das Handeln eines engagierten *Erfüllungsgehilfen* und nicht die passive Folgebereitschaft eines Betrachters. Demzufolge liegt der Sinn unseres Eintauchens in sein Werk nicht im Verändern der materiellen Eigenschaften seiner Struktur, sondern vielmehr darin, unsere sinnliche Wahrnehmung, den Intellekt und das emotionale Empfindungsvermögen zu gebrauchen. Kurz gesagt, ersucht der Künstler uns, sein Publikum, *gegenwärtig* zu sein.

Nicolas de Oliveira

Nicola Oxley