

Veronika Veit zeigt Gegenstände des täglichen Gebrauchs, Dinge, die jedem Betrachter aus eigenen Alltagserfahrungen vertraut sind. Thematisch operiert sie grundsätzlich mit dem Bekannten und Naheliegenden, das sie in ihren Skulpturen, Installationen und Fotografien subtilen Verfremdungen unterzieht. Die Künstlerin kombiniert vorgefundene mit selbst geschaffenen, meist wie vorgefertigt wirkenden Objekten aus einer Vielfalt von Materialien. Damit stellt Veit die Frage nach dem Verhältnis zwischen dem Abbild und der Illusion von Wirklichkeit.

Konzeptionell ruht dieses künstlerische Vorgehen auf einem Fundament aus dem frühen 20. Jahrhundert: Zwischen 1913 und 1917 definiert Marcel Duchamp den Status des Kunstobjektes für sich – und letztlich für die Kunstgeschichte – neu. Duchamps wegweisende Begriffserweiterung verleiht handelsüblichen Gebrauchsgegenständen den Rang von eigenständigen Kunstwerken und führt zur Musealisierung des Readymade. Die amerikanische und europäische Nachkriegsmoderne überwindet die dem Readymade anhaftenden Konnotationen von Trivialität, Ärmlichkeit und Hässlichkeit endgültig – einfache Gebrauchsobjekte werden nicht mehr per se als minderwertig oder für die Kunst uninteressant begriffen. Exemplarisch kann diese Entwicklung am Werk von drei Künstlern nachvollzogen werden, die höchst unterschiedliche Ziele verfolgen. Claes Oldenburg verkehrt vorgefundene Objekte in ihr künstlerisches Gegenteil (harte Materialien werden durch weiche ersetzt, kleine Gegenstände stark vergrößert etc.), wobei er unterschiedliche Fassungen desselben Gegenstands gegenüberstellt – Thesen und Antithesen werden komplementär.¹ Joseph Beuys erreicht die symbolische und spirituelle Aufladung gewöhnlicher Gebrauchsgegenstände, deren wiedererweckte Verwandlungs- und Heilkräfte auf den Menschen einwirken sollen.² Robert Gober schließlich interessiert die soziale und gesellschaftliche Aussagekraft typischer Alltagsobjekte, die er mit provokanten Motiven verbindet.³

Veronika Veits Arbeiten erkunden das Wesen der Dinge auf eine überraschend neuartige Weise. Die Künstlerin schafft zunächst eine Distanz zum ursprünglichen Funktionskontext des Gegenstands. Als ein geeignetes Mittel der Isolation erweist sich dabei die Farbe. Veits roter »Teppich« (S. 20) und ihr rot-grauer »Teppichroller« (S. 26) von 1999 ironisieren das typische zeremonielle Teppichrot. Durch das Herauslösen aus dem vertrauten Zusammenhang entfaltet sich zudem die konzentrierte Präsenz der dreidimensionalen Form, die in größerer Deutlichkeit erfahrbar wird. Veits »Formwertkapsel« (1999, S. 19f.) aus Styropor erscheint wie ein funktionsloses Objekt, dessen ästhetischer Wert gegenüber der Andeutung eines eventuellen Gebrauchszweckes (Schutzgehäuse) in den Vordergrund tritt. Ihre Betonung der Form steht auch für eine Ablehnung der Funktionalisierung des Gegenstands durch industrielle Normierung. Dabei kommt neben der Form auch der Materialität eine besondere Bedeutung zu.⁴ Veronika Veits beweglicher »Heizroller« (S. 21) aus dem Jahr 1999 erzeugt ein Unbehagen, wie es etwa von Meret Oppenheims Pelztasse ausgeht.⁵ Aus den unebenen, weit auseinander gezogenen Heizstäben quillt oben eine undefinierbare Masse hervor. Zugleich erweckt die Farbigkeit des Heizrollers Assoziationen mit Lebensmitteln: Die Oberfläche der Stäbe erinnert an Weißbrot, während die amorphe Masse an geschmolzenen Käse denken lässt.

Eine irritierende Wirkung geht auch von Veits Arbeit »blaues Handtuch« (S. 56) von 2005 aus. Den physikalischen Kräften widerstrebend schlingt sich das Tuch um den Ausguss herum und bildet eine in reliefartigen Erhebungen ausgebuchtete plastische Form. Handtuch und Metallplatte sind zu einer bizarren Einheit verschmolzen, das Triviale ist bedrohlich, das Belanglose unheimlich geworden.

Veronika Veits Beleuchtung dieser Eigenkräfte der Objekte suggeriert, dass sich das Wesen der menschlichen Existenz im täglichen Gebrauch der Objekte deutlicher offenbart als in den grundlegenden Entscheidungen des Menschen für bestimmte Lebens- und Arbeitsformen.⁶ Die nur vermeintlich nebensächlichen Dinge werden bei Veit zum eigentlichen skulpturalen Gegenstand, wobei der abwesende Mensch der entscheidende Bezugspunkt jedes einzelnen Objekts bleibt. Neben den dargestellten Gebrauchsgegenstand tritt somit ein imaginärer Nutzer – die Arbeiten lassen sich insofern auch als Momentaufnahmen verstehen. Veits Skulpturen, Installationen und Fotografien deuten die Umkehr der menschlichen Dominanz an. Vom Menschen erfundene und hergestellte Nutzgegenstände verselbstständigen sich, reproduzieren Elemente, dehnen sich aus oder bewegen sich fort: Sie werden autonom. In Veits Arbeiten deutet sich die Herrschaft der Dinge über den Menschen an, der oft vollständig aus der Darstellung des Dings ausgeblendet wird.

Der Mensch kann sein Umfeld frei gestalten, seine Bedürfnisse reduzieren oder strengen ästhetischen Prinzipien unterwerfen. Jedoch muss er unter dem Zwang biologischer Elementarbedürfnisse (Schlafen, Essen) sein Lebensumfeld immer mit einer gewissen Zahl von Gegenständen (Produkte zivilisatorischer Entwicklungen) ausstatten: Der Mensch vermag nicht ohne Gebrauchsobjekte zu leben, er steht in einem unausweichlichen Abhängigkeitsverhältnis zu den Dingen. Veits stilisierter »Wasseranschluss« (S. 60) aus dem Jahr 2003 zählt zu jenen unverzichtbaren Objekten, deren stille Macht Unvorhersehbares verheißt.

Veronika Veits Fotografien zeigen Ausschnitte aus inszenierten Innenräumen, in denen diverse Apparate ihren normalen Betrieb aufgegeben haben. Ihre fotografische Arbeit »Mechaniker« (S. 38) von 2004 zeigt einen Mechaniker, der im Begriff ist, eine defekte Rolltreppe mit einer Zange zu reparieren. Veronika Veits Mechaniker muss sich gegen die tückische Technik behaupten. Der vorstrebende Handlauf der Rolltreppe bedeckt bereits den Kopf des Technikers und droht, eine laokoonhafte Schlinge zu bilden.

Auf Veits Fotografie »Küche« (S. 36) von 2003 gibt die geöffnete Kühlschranktür den Blick auf gelbe tropfenförmige Gebilde frei, die sich wie Wucherungen im Inneren des Kühlschranks ausgebreitet haben. Ähnlich wild überwuchert erscheinen die funktionsuntüchtig gewordenen Computerbildschirme und der Schreibtisch in »Bureau« (2003, S. 40), gespenstische blau-gelbe Kugeln (Viren?) haben das Arbeitszimmer in Besitz genommen.

In allen Werken der Künstlerin manifestiert sich die unterschätzte Macht der alltäglichen Dinge. Die Wirkung der Objekte schöpft aus Veits narrativer Kraft, die menschliche Zivilisation in kleinste Einheiten aufzuspalten. Dabei wird der ursprüngliche Gebrauchscharakter des Objekts zum Nukleus eines Umkehrprozesses, in dessen Verlauf sich der Mensch der Dingwelt fügen muss. Bei Veronika Veit haben die eigenständigen, gleichsam entfesselten Objekte des täglichen Gebrauchs das menschliche Leben für sich erobert: Sie beanspruchen Flächen und Räume, die ihre Benutzer ihnen nicht zugesprochen haben. Der Künstlerin ist es gelungen, das geheimnisvolle Eigenleben der Dinge, den immanenten Triumph des unscheinbaren Gegenstands, plastisch sichtbar zu machen.

1 Vgl. insbesondere Oldenburgs Arbeiten »Soft Washstand (Ghost Version)«, 1965, Museum Ludwig, Köln und »Soft Drainpipe. Blue (Cool) Version«, 1967, Tate Modern, London.

2 Vgl. z. B. die Edition »Silberbesen und Besen ohne Haare«, 1972.

3 Vgl. Gobers Korb, durch den ein Rohr läuft: »Untitled«, 1992, Museum of Modern Art, San Francisco und das Waschbecken »Untitled«, 1998-99, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

4 Die Frage der Materialität wird grundlegend untersucht in: Monika Wagner, Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München, 2001.

5 Meret Oppenheim, »Objet«, 1935-36, The Museum of Modern Art, New York.

6 Eine vergleichbare Grundannahme findet sich im Werk des Autors Botho Strauß, z. B. in: Botho Strauß, Wohnen Dämmern Lügen. München, 1994.

Copyright: Aeneas Bastian (6.901 Zeichen, inkl. Leerzeichen)

Quelle: „Veronika Veit Substitute“, Kerber Verlag (ISBN 3-938025-17-4), 2005