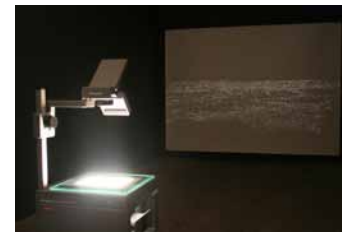


Der desillusionierte Traum eines urbanen Poeten
Julie Enckell Julliard



#4, 2008
Zeichnung auf perforiertem Papier
(21.5 x 27.5 cm) aufgezogen zwischen zwei
Glassplatten (32 x 32 cm) auf Hellraum-
projektor. Sammlung Musée Jenisch Vevey

¹
Italo Calvino, *Marcovaldo oder die
Jahreszeiten in der Stadt*, 1963.

Eine Projektion, zwei Landschaften: Die eine, gezeichnet und gestempelt, auf die Scheibe eines Overhead-Projektors gelegt, zeigt ein Getreidefeld in der sengenden Mittagssonne. Die andere, an die Wand projiziert, gibt die Ansicht einer schlafenden Megacity wieder, deren Grösse nur der nächtliche Schimmer erahnen lässt. Zwei entgegengesetzte Perspektiven, die Mikrokosmos und Makrokosmos verbinden. Die magische und zugleich gegensätzliche Kombination der Blickfelder, das eine extrem verstädtert und in Dunkelheit getaucht, das andere intakt geblieben und durch die Glühlampe des Apparates die erstickende Sommerhitze verkörpernd, weist einen unbestritten poetischen Aspekt auf. Doch der Sinn von Ante Timmermans' Installation lässt sich nicht alleine darauf beschränken. Durch die Gegenüberstellung zweier Landschaften thematisiert der Künstler auch im übertragenen Sinn den Übergang vom Naturzustand zum Kulturzustand, die Veränderung weiter Landstriche durch das Handeln des Menschen und die Auswirkungen der Industrialisierung.

Das erinnert an den Titelhelden von Italo Calvinos *Marcovaldo*¹ und seine dichterische, kritische Sichtweise auf die verstädterte Welt, die deren Gegensätze ebenso wie deren beunruhigende Schönheit in Erscheinung treten lässt. In *Der Regen und die Blätter* transportiert Marcovaldo, ein Arbeiter aus einer norditalienischen Grossstadt, auf dem Gepäckträger seines Motorrollers eine Grünpflanze, die er aus der beengten Welt des Umkleideraums der Fabrik gerettet hat. Die täglichen Fahrten des Helden helfen der Pflanze sich zu entfalten, im wörtlichen wie im übertragenen Sinne, und zwar so sehr, dass sie schliesslich die Dimensionen eines Baumes annimmt. Eine andere Kurzgeschichte aus der Sammlung, *Mond und GNAC*, erzählt von der Faszination der Kinder Marcovaldos für das defekte Leuchtschild von „SPAAC-COGNAC“, von dem nur die letzten vier Buchstaben noch funktionieren und deren Blinken auf dem Dach des Nachbarhauses sie wie einen unberechenbaren Fernsehbildschirm bestaunen.

Die in der Stadt angeschlagenen Werbetafeln, Schilder und deren Slogans spielen im Werk von Ante Timmermans eine zentrale Rolle. Sie bilden einen idealen sprachlichen Raum für den Ausdruck von Gedanken; sie sind die Gelegenheit, die Stadt buchstäblich „sprechen“ zu lassen: über das System, von dem sie reguliert wird, die symbolische Gewalt, die das Sicherheitsdenken und die Kontrolle den städtischen Bewohnern tagtäglich auferlegen, die Mehrdeutigkeit der ebenso sentenziösen wie lügnerischen Losungen. Gleich ob sie abgehackt oder aus dem Kontext gerissen, verschlüsselt oder hervorgehoben sind, die Fragmente des urbanen Diskurses haben in den Zeichnungen die Funktion eines Sprachrohrs – des Systems und zugleich des Künstlers.

Denn Ante Timmermans ist einer derjenigen, für die der technische Fortschritt, die Industrialisierung oder der steigende Massenkonsum – die als Symbol von Gesundheit und Optimismus der „Menschen im Land“ betrachtet werden – im Gegenteil eine mit Humor gefärbte Form der

dichterischen Desillusionierung darstellen. Den ausgeklügelten modernen Gadgets zieht er die Einfachheit von Papier und Bleistift vor; für seine Installationen nutzt er inzwischen längst veraltete Geräte wie den Plattenspieler, den Overhead-Projektor oder den Kassettenrecorder. Er fordert eine Art der Undurchdringlichkeit für die Moderne ein und verbindet in den zahlreichen Zeichnungen, die er seit den 2000er Jahren geschaffen hat, gerne die Nüchternheit der Mittel mit Symbolen des Fortschritts: Gebäude, hoch verdichtet, so weit das Auge reicht, Geisterstädte, die Spitzen von ebenso furchterregenden wie anonymen Wolkenkratzern. Die Perspektiven sind schwindelerregend, die Farben sparsam, Menschen fast vollständig abwesend. Durch die Darstellung dieses entmenschlichten Porträts der Gesellschaft nimmt Ante Timmermans die Position eines Beobachters ein, der von der gegenwärtigen Welt entrückt scheint. Denn wenn der Künstler auch in diesem Kontext lebt und arbeitet, so gelingt es ihm doch nicht, sich damit zu identifizieren, und folglich hat er keine andere Wahl als darüber zu spotten.

Für seine Satire der menschlichen Zivilisation wechselt Ante Timmermans ständig zwischen der städtischen Realität und der Vorstellungswelt von Kindern. Er verwendet nicht nur Stempel, wie sie jedes Kind kennt, um seine Arbeiten zu markieren, er macht auch den Zirkus zum Thema seiner Arbeiten. Im Zentrum einer Installation (2010 im Raum für aktuelle Kunst o.T. in Luzern ausgestellt) scheint folgende enttäuschte Feststellung auf der Wand auf: „ES IST IMMER DIE ALTE LEIER LEIDER“. Der Zirkus wiederum vermittelt die freudige Melancholie eines imaginären Ortes der monotonen Unterhaltung. Eine räumliche Zeichnung mit schwarzem Garn markiert die Konturen der Bühnenausstattung: Podest, Leitern usw., begleitet von einer Klangschleife und Projektionen. Als würdiger Erbe von Charlie Chaplin, insbesondere in dessen Film *The Circus* (1928), betrachtet der Künstler den Zirkus als traurigen Schauplatz einer Mechanik, die durch das Lachen und den Traum bestimmt wird, womit er eine verlorene Zauberwelt evoziert und zugleich eine Form der Unterdrückung des Menschen durch den Menschen kritisiert. Ante Timmermans ist fasziniert von der der Show in der Manege innewohnenden Routine, wie im Übrigen von jeglicher Funktionsweise in geschlossenen Kreisläufen. So vermitteln mehrere Zeichnungen die Eintönigkeit der täglichen Arbeit und die Auswüchse der Bürokratie; eine Monotonie, die jegliche Kreativität erstickt. Die emphatischen düsteren städtischen Konstruktionen seiner Vorstellungswelt zeigen einen Produktivitätsdrang, der mit der Funktion des menschlichen Körpers unvereinbar ist, wobei sich die Komplexität der Strukturen als Spiegel der ungesunden, sterilen Ambition unserer industriellen Zivilisation präsentiert.

Das Spiel oder die Unterhaltung tauchen in Timmermans Werk immer wieder auf, sie werden als die Mittel wahrgenommen, um eine Form der Melancholie auszudrücken. In einigen Zeichnungen ähneln die Feuerwerke mit ihren verwaschenen Farben eher Trauerweiden, so dass die farbigen Lichtbahnen, aus denen sie zusammengesetzt sind, in den Hintergrund treten. An anderer Stelle taucht das riesige Leuchtschild „PLAYTIME“ ironisch an einem Verkehrskreisel auf, der von einer Figur am Galgen überragt wird, die mit marionettenhaften Bewegungen den Platz des Verkehrspolizisten einnimmt. erinnert dieses Bild an ein



SYSTEME, 2011
Bleistift, Tusche, Gouache und Kreide auf Leinwand, 50 x 40 cm. Courtesy Galerie Barbara Seiler, Zürich



WHATAREYOU DOING? (POESIE DER LANGEWEILE), 2010
Sprayfarbe und Ölbar auf Papier, 180.5 x 119.8 cm. Courtesy Galerie Barbara Seiler, Zürich

2
Philippe Simay, *Eine andere Stadt für ein anderes Leben. Henri Lefebvre und die Situationisten*, Métropoles, Band 4, 2008, S. 202–213.

Kinderspiel oder an die Dissonanzen unseres täglichen Weges zur Arbeit? Die Bilder des Films *Playtime* (1967) von Jacques Tati drängen sich auf: sein Porträt einer allmächtigen Bürokratie, die in der riesigen modernen Architektur, welche der Held im Film erforscht, absurd und beengend wirkt. Nach dem Vorbild von Charlot oder Marcovaldo positioniert Monsieur Hulot sich als Beobachter, der von der Moderne entrückt ist und deren Kehrseiten er mit Humor anprangert. Hier handelt es sich also um dieselben komischen Aspekte, die Ante Timmermans inspirieren, wobei er das Talent derjenigen neu betrachtet, die die Kehrseiten des Fortschritts kritisierten, indem sie den Erfindergeist derjenigen am Rande der Gesellschaft und der Ärmsten rühmten. Es gibt jedoch einen Unterschied: Timmermans zieht sich zurück und vermeidet meist eine direkte Darstellung seiner selbst. Dennoch ist das menschliche Wesen stets präsent: Einmal erinnert die Froschperspektive an den kleinen Menschen inmitten der ihn umgebenden Strukturen; ein andermal vermittelt ein senkrechter Blick, der nicht zuletzt auch an die göttliche Perspektive erinnert, den Eindruck, als würde der grosse Architekt des Universums das Abdriften seiner Schöpfung beobachten.

Die äusserste Knappheit und Effizienz der gezeichneten Kompositionen, oftmals von Kommentaren oder Wortspielen begleitet, vermischen Ironie und existenzielle Fragestellungen, sodass diese Bilder fast wie Karikaturen wirken. Man kann gewisse formale Analogien zu den Postern der Situationistischen Internationale (S.I.) vom Mai 1968 erkennen oder, aus jüngerer Zeit, zu den Bannern der französischen Gewerkschaften in den Demonstrationen 2009, als die Krise und die Entlassungen ihren Höhepunkt erreichten. Von der Gründung der S.I. im Jahre 1957 bis zur Herausgabe von Guy Debords *Société du spectacle* im Jahr 1967 und *La Production de l'espace* von Henri Lefebvre im Jahr 1971 war die S.I. die erste Bewegung, die für das Konzept des Urbanen aufgeschlossen war. Zu jener Zeit wurde die Stadt von den Studentenbewegungen als Ort der Revolte wahrgenommen, aber auch als Ort, wo ihre Zukunft sich entschied.

Somit spiegelt sich in den von dieser Bewegung angeführten Aktionen eine frühe Form der Besetzung des städtischen Raumes wider, getragen von dem festen Willen, „die Stadt zu verändern, um das Leben zu verändern“². Aus diesem Gedanken ging *New Babylon*, das utopische Projekt von Constant Nieuwenhuys (1920–2005) hervor, für das Ante Timmermans grosses Interesse zeigt. Als Mitbegründer der holländischen Experimentele Groep, zusammen mit Karel Appel, dem Theoretiker der Gruppe CoBrA, schloss Nieuwenhuys sich zwischen 1958 und 1960 der S.I. an, bevor er sich einer Neuorganisation des städtischen Raumes „aus dem Nichts“ zuwandte. Er träumte davon, die Stadt vom entfremdenden Joch der Produktivität zu befreien und sie zu einem Ort der Musse und der Kreativität zu machen. Die von ihm hinterlassenen Modelle und Zeichnungen ähneln dem Werk Timmermans' in ihrer Ambition, beeinflusst von den Idealen der Nachkriegszeit, durch eine neue Gestaltung der Lebensräume die sozialen Beziehungen zu verbessern.

Timmermans' Schaffen wird angetrieben vom Drang nach Aneignung des städtischen Raums. Die ihm innewohnende spielerische Reaktion verbindet es mit anderen zeitgenössischen Künstlern wie David Shrigley oder Dan Perjovschi und seinen Graffitis auf Museumswänden. Tief in der Gegenwart verankert, wirken diese wie ein ätzendes Spiegelbild der Welt

und reflektieren den Ort, den der Künstler darin einnimmt. Zu diesen Themen tritt bei Timmermans eine poetische Dimension hinzu, die seine Arbeit eher mit der Welt von Markus Raetz verbindet. Raetz, der in seinen Anfängen Karikaturen in einer satirischen Wochenzeitung veröffentlichte und somit über den Umweg der Presse zum Zeichnen gekommen ist, entdeckte schliesslich seine Liebe für das Wort und entwickelte einen spielerischen Zugang zur Sprache. Später war sein Werk von einer sanften, stillen und melancholischen Poesie geprägt, die auf das offenbarte oder doppelte Bild der Welt und des Selbst konzentriert ist. Auch wenn die Motive der Kompositionen von Ante Timmermans mit denen von Markus Raetz nur wenige Ähnlichkeiten aufweisen, bietet das Wort auch hier die Ausdrucksform, um ein Gefühl der existenziellen Isolation zu vermitteln oder unsere Wahrnehmung des Realen in Frage zu stellen. Als exzentrischer Pierrot betrachtet Timmermans die Welt aus einer zugleich jublierenden wie ernüchterten Perspektive, damit gleichsam ihre Duplizität reflektierend. Das doppelte Bild oder dessen Verwandlung ist ein Eckstein im Werk von Raetz, der sich der Subjektivität der Blickpunkte widersetzt, indem er die Illusion einer Form von Magie herstellt, die ebenso virtuos wie einfach ist. Eben diese Taktik verfolgt Timmermans in der Zeichnung #4 (2008).

Timmermans' enge Bindungen an die deutschsprachige Schweiz sind auch in eine Serie von ironischen Zeichnungen eingegangen, die die Identität seiner Wahlheimat zum Thema haben. Eine dieser Zeichnungen zeigt eine Geisterstadt, auf der das Wort „A.L.P.T.R.A.U.M“ geschrieben ist, eine Anspielung auf die unterschwellige Assoziation der Alpen mit einer schmerzlichen Enge und Eingeschlossenheit. In einer anderen Zeichnung ist „SWITZERLAND“ (man beachte die Hervorhebung von „WITZ“) zu lesen, als ob der Name des Landes selbst eine Art von Identitätsbetrug beinhalten würde. Solche Reflexionen dehnt er auf Belgien aus: hier werden die Haufen von Tierfutter unter Plastikfolien und Reifen, die die Strassenränder säumen, vom Künstler ironisch als „flämische Denkmäler“ (*Flämisches Denkmal*, 2010) bezeichnet.

In den von Timmermans erzählten Geschichten sorgfältig verborgen liegt eine noch tiefgründigere Fragestellung zu seiner eigenen Person. So können verschiedene Ansichten von Städten auch als Porträts des Künstlers interpretiert werden. Dieses gilt für die *Mindmaps*, die zugleich die Allgegenwärtigkeit der Kontrolle der Menschen durch die Gesellschaft sowie die Grenzen, die jedes Individuum sich selbst auferlegt, kritisieren: Das geregelte System der Gesellschaft scheint ein Echo auf die Funktionsweise unserer eigenen geistigen Struktur zu sein. In *Several Thoughts* erinnern die Gedanken, die hier als eine Strichfolge dargestellt sind, seltsamerweise an das vertraute Muster von Wolkenkratzern. Und wenn der Künstler behauptet „ICH BIN AUCH EINE ZEICHNUNG“, dann verwendet er dafür die unpersönliche Typographie von Strassenschildern und bedient sich der Zeichnung als eines Raumes der Suche nach Identität. Wie nimmt man die Realität wahr? Sind die vom Künstler geschaffenen Bilder ein treues Spiegelbild der Realität? Indem er seine Aufmerksamkeit auf das System der Gesellschaft und dessen Kehrseiten richtet, wirft der Künstler wesentliche Fragen nach der Funktionsweise und den Grenzen des Menschen auf, wobei er ihm die Hauptverantwortung für das gegenwärtige Versagen des gesellschaftlichen Systems zuweist.



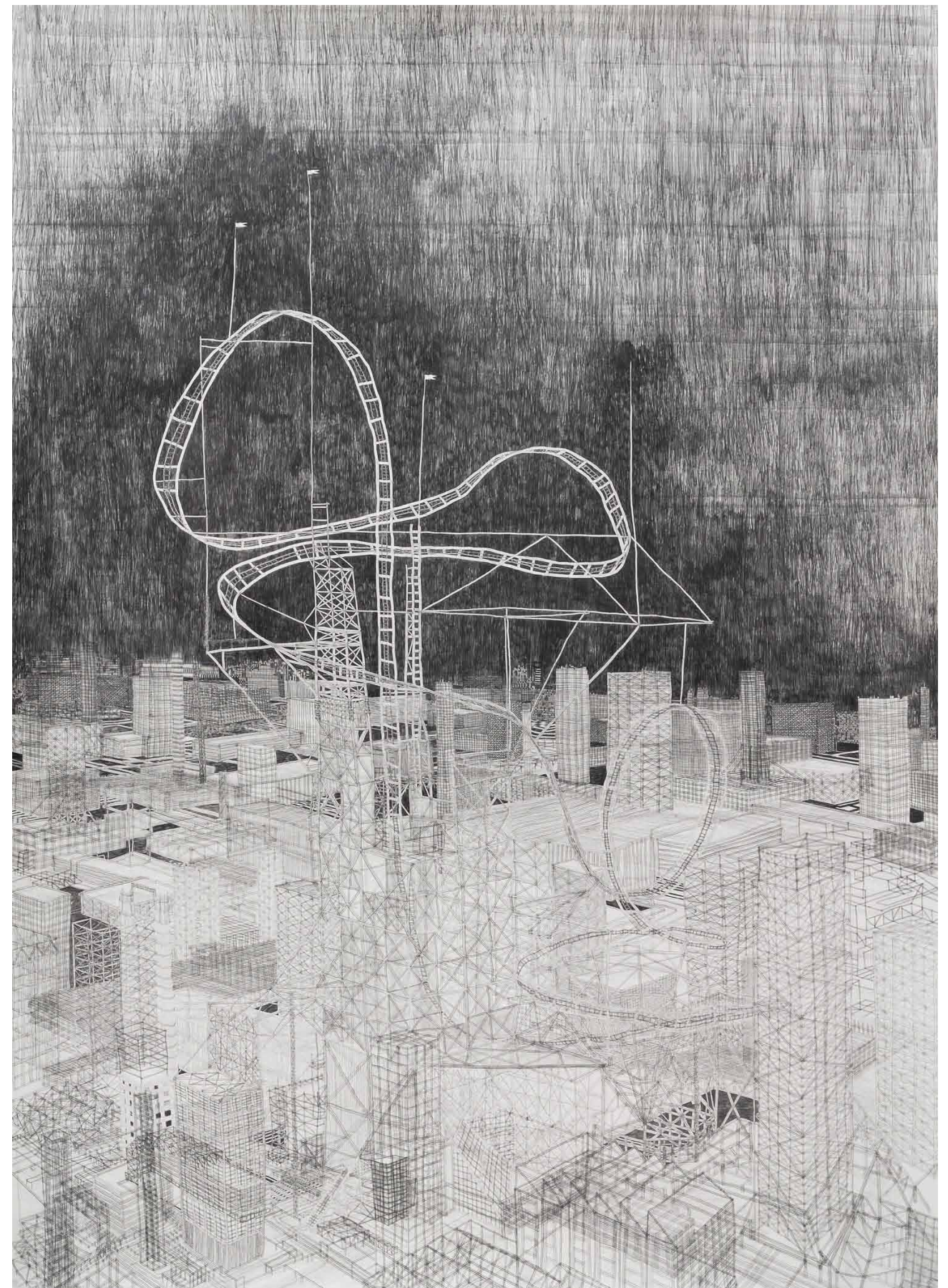
393/2008, 2008, Bleistift und Farbstift auf Papier, 21.2 x 14.5 cm. Privatsammlung, Belgien



#9/2010 (FLÄMISCHES DENKMAL), 2010, Bleistift und Öpastell auf Papier, 65 x 75 cm. Privatsammlung, Belgien



465/2009, 2009, Bleistift auf Papier, 21.2 x 14.5 cm. Privatsammlung



#2/2010 (FABRICATION), 2010