

Ich bin in der Stadt. Eine Metall-Absperrung entlang der Bordsteinkante hält mich davon ab, die Straße zu überqueren. Sie teilt den Raum, in dem ich mich befinde, in zwei Teile: in die Straße und in den Gehweg. Ich kann daher entscheiden, meinen Weg entlang der Absperrung fortzusetzen oder unter ihr durch zu schlüpfen und das Risiko einzugehen, einen verbotenen Bereich zu betreten. Ich kann auch stehen bleiben und mir weitere Gedanken machen oder einfach in das Café nebenan gehen. Mein Verhalten und meine Bewegungen reagieren ganz automatisch auf die Absperrung. Dies liegt an dem Drang, den öffentlichen Raum funktional einteilen und dessen Strömungen regulieren zu wollen.

Stellen wir uns nun vor, dass dieselbe Absperrung um einige Meter versetzt ist, so dass ich die Straße überqueren könnte. Eine Absperrung, die mit der ersten äußerlich vollkommen identisch wäre, aber deren ungewöhnliche Platzierung ihrer Form eine neue Wirkung verleihe und ihre Funktion offen ließe. Ihre zurückhaltende Erscheinung würde das übrigens recht triviale Stadtbild zwar nicht sonderlich ändern, sie würde jedoch die eine oder andere Linie oder bestimmte Elemente betonen. Ohne gewollte Zurschaustellung oder demonstrativen Willen gäbe sie mir damit die Möglichkeit, eine leicht veränderte Sichtweise auf den Raum, in dem ich mich bewege, einzunehmen.

Sébastien Vonières Installationen im öffentlichen Raum mit dem Titel *Excroissances* (2002), hinter dem sich die Idee einer selbständigen organischen Entwicklung verbirgt, bestehen aus urbanen Kodierungen, Materialien und Objekten. Durch eine simple Versetzung im Raum werden sie ihrer ursprünglichen Funktion beraubt. Geländer und Bögen aus verzinkten Metallrohren, die normalerweise zum Schutz von Bäumen oder zur Abgrenzung vom Verkehr dienen, werden zu dysfunktionalen Repliken alltäglicher Elemente des zeitgenössischen Stadtbildes. Zwischen der unmittelbaren Wiedererkennbarkeit der verwendeten Materialien und Formen und der Nicht-Erkennbarkeit ihrer Funktionen im Stadtbild erhalten die Objekte einen mehrdeutigen Charakter. Indem sie weder wie Skulpturen im öffentlichen Raum noch wie althergebrachte Elemente des Stadtraums funktionieren, stehen die Röhrenskulpturen für sich und werden *a priori* zu einem außergewöhnlichen Betrachtungsgegenstand für den Passanten.

Denn außer, dass durch die Dekontextualisierung die formalen Qualitäten dieser Objekte zu Tage treten, lenken das Erscheinen und Verschwinden dieser urbanen *Excroissances* die Aufmerksamkeit des Betrachters subtil auf die Normen und Konventionen einer Stadt und auf die Frage, wie wir mit ihnen umgehen.

In diesem Sinne geht es in dem Projekt *Excroissances* weniger darum, Objekte zu schaffen, welche die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich ziehen, sondern darum, mit ihnen einen Punkt zu setzen, von dem aus man den umgebenden Raum beobachten kann, auch wenn dieser nichts Spektakuläres zu bieten hat. Mit diesem Logikprinzip schuf Sébastien Vonières 2004 in Bordeaux fünf Bankskulpturen im öffentlichen Raum, in die er Wochentage und Uhrzeiten eingraviert hat: *Von Montag bis Freitag von 12.30 Uhr bis 13.45 Uhr. Jeden Sonntag von 14.30 Uhr bis 15.45 Uhr, etc. Ich setze mich jeden Tag auf diese Bank und esse einen Sandwich; am frühen Sonntagnachmittag treffe ich hier meine Freunde*: Diese Inschriften auf ganz gewöhnlichen Bänken (vier Holzpaneele auf einer Metallstruktur) verweisen auf zukünftige und bereits stattgefundene Treffen. Durch das Spiel mit den ästhetischen

Kodierungen dieser Bänke und ihren gesellschaftlichen Nutzen (ich graviere meine Unterschrift in eine Bank, um mein Territorium zu markieren) veranschaulicht Vonier die Möglichkeit des persönlichen Gebrauchs dieser eigentlich gemeinschaftlichen Gegenstände.

Nun haben diese Art der räumlichen Demarkation und das Spiel mit den „Zeichen“ in unserem Stadtraum viele Künstler gemein - man denke vor allem an Veit Stratmann. Hervorzuheben bei Sébastien Voniers Skulpturen ist aber, dass er nicht buchstäblich „etwas aufzudecken“ sucht. Genau darin liegt die Stärke seiner Werke: Indem sie die Passanten dazu bringen, den gewöhnlichen Gebrauch der Bänke in Frage zu stellen und ihr übliches Verhalten zu hinterfragen (oder auch nicht), fungieren sie vielmehr als Instrumente, die bestimmte übereingekommene Handlungsmotive beleuchten, deren Sonderbarkeit gerade in ihrer Banalität liegt.

Quartier 6, Cinq parcours de choix et de curiosités (2003) ist ein Stadtplan, der mit fünf verschiedenen Farben fünf Parcours in einem Viertel von Rennes darstellt. Auch wenn dieser Plan unter anderem von einem Tourismusbüro verteilt wird, hat er doch wenig mit einem Werbeflyer gemein, der die Sehenswürdigkeiten und andere bedeutende historische Monumente in diesem Stadtteil bewirbt.... Unzählige Betonstufen, Spuren von Malereien, Reifenstapel, verschiedene architektonische Details: Mit unterstützenden Fotografien verweisen die Parcours auf scheinbar nebensächliche Elemente in unserer Umgebung, „Kuriositäten“, die aufgrund ihrer Einzigartigkeit oder ihrer Position im Stadtbild ausgewählt wurden - um auf den Titel des Stadtplans einzugehen. Um einen verstärkten Spazieranreiz zu schaffen und zur (Wieder-)entdeckung von gewissen Stadtelementen markiert das kartographische Repräsentationssystem eine Richtung in Sébastien Voniers *Oeuvre*, die man formal in seinen neueren Werken mit Bezug zum privaten Raum wieder findet.

380, 271, 533, 525 und 297 gehören zu einer Skulpturenreihe, die hauptsächlich zwischen 2004 und 2006 realisiert wurden und die man leicht mit Ikea-Regalen verwechseln könnte. Bei diesen einheitlich weißen und mehreren Zehnzentimeter dicken Wandskulpturen, die wie ein gerastertes Stadtbild anmuten, interessiert Vonier die Unregelmäßigkeit in einer scheinbaren Regelmäßigkeit. Doch ist er weit davon entfernt, die Prinzipien der Axonometrie anzuwenden; vielmehr verleiht Sébastien Vonier seinen Objektkörpern das Aussehen von abnormen Regalen und sprengt somit jegliche Formkonventionen. Das fast generisch geradlinige Darstellungssystem einer Stadt kontrastiert bei diesen offenen oder geschlossenen Skulpturen von unbestimmtem dekorativem Charakter mit der Vibration von unregelmäßigen Linien. Ihre Mehrdeutigkeit entsteht in der Mischung aus dem (fälschlicherweise) scheinbaren funktionalen Aspekt dieser Formen und ihrer formalen Zugehörigkeit zu emblematischen Werken der Kunstgeschichte: von den abstrakten Malereien von Piet Mondrian bis zu den Skulpturen von Sol Lewitt oder Donald Judd und den gebrochenen Linien von Francois Morellet. Sie verlieren somit jeglichen erzählerischen Bezug zu einer bestimmten Topographie und behalten eine fremdartige physische Autonomie, die wie eine Mischung aus einem Kunstwerk mit minimalistischer Ästhetik und der Skizze eines Designmöbels anmutet.

Die drei Skulpturen *Concrete I, II und III* (2000), deren imposante Betonplatten von

Metallgittern getragen werden, zeugen ebenfalls von dem Streben des Künstlers nach der „Entblößung“ und „generischen Reinigung“ von „Zeichen“ in der modernen Architektur. Der Beton und die Armierungen, die normalerweise verputzt sind, werden hier in ihrer reinen Materialität wie archäologische Fragmente einer (noch nicht) ausgestorbenen Zivilisation offen gelegt. In der neueren Arbeit *Pontmain* (2006) vertiefen die fünf in Form von Ziegelsteinen präsentierten und mit Teppich bedeckten Objekte die Fragen des Künstlers nach der Definition und den Grenzen des Kunstwerkes.

Durch die Kombination von gewöhnlichen Materialien und „edlen“ Techniken (von der Einlegearbeit bis zum Tiefrelief) sind die Skulpturen eine Mischung aus zeitgenössischen Reliquien, Bildobjekten und abstrakten Motiven. Ebenso kombiniert *Ohne Titel* (2006) eine Baustellenästhetik mit diversen Bildreferenzen: Die Gipselemente auf einem Karnies sehen aus wie Motive aus der abstrakten Malerei (wieder die Form des Gitters) oder wie Teile eines sich im Bau befindlichen oder unvollendeten Gebäudes. Ein Baustellenschild (*Nuance*, 2005), aufgestellt vor einem Gebäude, zeigt eine Farbpalette, die den möglichen Dekor im Innenraum evozieren.

Diese Bezugsetzung von Außen- und Innenraum findet sich umgekehrt betrachtet auch in der neueren Bodenarbeit *Ohne Titel* (2006), deren Linoleum-Stücke wie aus der Vogelperspektive gesehene Feldgrundstücke anmuten. Die Boden-Malerei/-Skulptur verweist auf eine bestimmte Interpretation des Außenraums (der Landschaft) - so wie er kulturell wahrgenommen wird - sowie auf seine Übernahme und Integration in den Innenraum. Eine veränderte Interpretation wirkt sich auch auf die Reproduktion des Außenraumes, sei er ländlich oder städtisch, aus.

Mit diesem Prinzip der (De-) Konstruktion von Raumdefinitionen operiert Sebastian Vonier auch bei der Inszenierung seiner Abwesenheit. Mit der Hand auf der Wand eines Kunstzentrums (2004), welche die Umriss einer Phantomtreppe suggeriert, oder einer gespreizten Hand auf dem Boden (2002) offeriert der Künstler neue Wahrnehmungsmöglichkeiten im Raum, bei denen die Abwesenheit, das Verschwinden und das Unsichtbare eine wichtige Rolle spielen. Verstärkt durch die Leere, die sie umgibt, werden diese Skulpturen mit bekannten Formen zu Instrumenten, die verschiedene Arten der Inszenierungen von Negativräumen ermöglichen.

Ein auf dem Boden zwischen zwei Holzpfehlen gespannter Draht in einem Feld definiert einen Raum, den man nur zögerlich betreten möchte. Diese simple Idee in einem Frühwerk von Sébastien Vonier (*Lots*, 2001) steht exemplarisch für sein künstlerisches Anliegen, das sich in seinem gesamten *Oeuvre* wieder findet. Von Interventionen im öffentlichen Raum bis zu den neueren Studien zum Thema Wohnraum ist sein *Oeuvre* eine breit angelegte Untersuchung, die sich sowohl auf die Landschaft, Architektur und Stadtplanung als auch auf die mehrdeutige Innenraumgestaltung bezieht. Mit einer kontinuierlichen Hin- und Herbewegung zwischen öffentlicher und privater Sphäre haben seine Werke die Suche nach den Formen und Dynamiken im Raum gemeinsam, die Spurensuche nach den physischen Möglichkeiten, ja sogar die Evozierung von fiktionalen Elementen – und dies mit ständigem Bezug zum Körper und zur menschlichen Komponente.

Aber unabhängig von den verwendeten technischen Mitteln und vom Aufwand, der für die Werke, die wie eine Mischung aus seriell gefertigten Designobjekten und

handwerklicher Ästhetik anmuten, betrieben wird, sind es weniger die Skulpturen selbst als die Möglichkeit nach einer dynamischen Sichtweise auf den Raum, auf die sich die Aufmerksamkeit des Betrachters richten soll und welche die Kernaussage von Voniers künstlerischen Schaffen darstellt.

Von einem einfachen Draht bis zur Darstellung einer Hand können die Werke von Sébastien Vonier als Operatoren für Raumwahrnehmungen angesehen werden, als Werkzeuge, die dazu dienen, den uns umgebenden räumlichen Kontext - sei er öffentlich oder privat - neu zu definieren. Die Skulptur als Negativform des Raumes, in dem weniger das Werk selbst das Blickobjekt ist als der Ort, von dem aus es betrachtet wird.

Yoann Gourmel