



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das Mosaik in der Gegenwartskunst

—

Am Beispiel von Jan Fabres Deckengestaltung für das
Palais Royal in Brüssel“

Verfasserin

Judith Radlegger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Mai 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Lioba Theis

Inhaltsverzeichnis:.....Seiten:

1. Einleitung: „Das Mosaik in der Gegenwartskunst“	5
1.1 <i>Motivation</i> : Ein Mosaik aus Ideen fügt sich zusammen.....	5
1.2 Jan Fabres Deckengestaltung des Palais Royal in Brüssel – Quellen.....	6
1.3 Definition des „Mosaiks“.....	8
1.4 <i>Themenstellung</i> : Verortung des Mosaiks in der Gegenwartskunst.....	11
2. Jan Fabre – ein Universalkünstler?	13
2.1 Ein interdisziplinärer Künstler?.....	13
2.2 Leitmotive im Oeuvre von Jan Fabre.....	17
3. „Heaven of Delight“	19
3.1 Geschichte des Palais Royal in Brüssel.....	20
3.2 Die Auftragserteilung durch die belgische Königin.....	21
3.3 Deckengestaltung des Spiegelsaals.....	22
3.3.1 Von der Idee bis zur Ausführung.....	22
3.3.2 Die Flügel des Skarabäuskäfers als Tesseræ.....	24
3.3.3 Motive innerhalb von „ <i>Heaven of Delight</i> “.....	26
3.3.3.1 Jan Fabres „versteckten Kritik“.....	26
3.3.3.2 <i>Exkurs</i> : die Kolonialherrschaft der Belgier.....	27
3.3.3.3 Wahrnehmung der Motive.....	32
3.3.3.4. Die Bregenzer Installation als weiterführende Kritik.....	33
3.3.4. Ein imperiales Kunstwerk.....	35
3.3.5 Der Titel.....	37
3.3.5.1 Bezug auf Hieronymus Bosch’s „ <i>Garten der Lüste</i> “.....	37
3.3.5.2 Der künstlerische Frankenstein.....	38
3.3.5.3 Die grüne Prärie und das himmlische Paradies.....	39
4. Dialektik des Verschwindens und Wiederkehrens	41
4.1. Interpretationsebenen.....	41
4.2. <i>Exkurs</i> : Manierismus – ein epochenübergreifender Stil?.....	42
4.3. Manieristische Züge von „ <i>Heaven of Delight</i> “.....	43
4.3.1. Verbindung des scheinbar Gegensätzlichen.....	44
4.3.2. Die Arabeske – eine Wuchs- und Wucherungsform.....	45
5. Die Bedeutung des Lichtes	46
5.1 Lichtinszenierung von „ <i>Heaven of Delight</i> “.....	48
5.1.1 Eine Kombination aus natürlichem und künstlichen Licht.....	48
5.1.2 Reflexives Material.....	49
5.2 Reflexionsebenen.....	50

6. Schlussbemerkung: „Mosaic reloaded“	51
6.1 Jan Fabre & das Mosaik.....	51
6.1.1 Auseinandersetzung mit dem Mosaik.....	52
6.1.2 Parallelen zwischen „ <i>Heaven of Delight</i> “ und traditionellen Mosaiken.....	53
6.1.3 Kunsthistorische Vorbilder.....	54
6.1.4 Die neuesten Mosaikprojekte von Jan Fabre.....	56
6.1.4.1 „ <i>Passion Pellet</i> “.....	56
6.1.4.2 Eine Kapelle in Bergamo.....	57
6.1.4.3 Weiterentwicklung oder Rückschritt?.....	59
6.2 Rezeption von „ <i>Heaven of Delight</i> “ als Mosaik.....	60
6.3 Jan Fabre – zwischen Tradition und Modernismus.....	61
6.4 Ausblick auf das Mosaik des 21. Jahrhunderts.....	62

Anhang:

I. Bibliographie	65
II. Abbildungsnachweis	69
III. Abbildungen	73
IV. Interview mit Jan Fabre am 21. Februar 2009	93
V. Curriculum Vitae von Jan Fabre	103
VI. Abstract	109
VII. Lebenslauf Judith Radlegger	111
VIII. Danksagung	113

1. Einleitung: „Das Mosaik in der Gegenwartskunst“

1.1 Motivation: Ein Mosaik aus Ideen fügt sich zusammen

So wie sich das Mosaik aus einzelnen Steinchen zu einem sinnhaften Ganzen – einem Bild – zusammenfügt, waren es im Falle der vorliegenden Arbeit mehrere Impulse, welche ich über einen Zeitraum von drei Jahren, empfang und die sich schließlich in der kunsthistorischen Analyse und Interpretation der Deckengestaltung des Palais Royal in Brüssel durch den Universalkünstler Jan Fabre miteinander verbinden ließen. Den Beginn der Auseinandersetzung mit dem Thema bot die Vorlesung „*Von der Entstehung des Wandmosaiks bis zur Wiederentdeckung im 19. Jahrhundert*“, welche Univ. Prof. Dr. Lioba Theis im Wintersemester 2006/2007 gehalten hatte. Die Anregungen der Vorlesung waren zahlreich und sollten sich in den darauf folgenden Jahren in der Fokussierung auf das Mosaik in der Gegenwartskunst konkretisieren. Der zweite ausschlaggebende Impuls war ein Gespräch mit Jan Fabre im Sommer 2008.¹ Das Interesse, das Mosaik in der Gegenwartskunst zu verorten, nahm in dem Gespräch Gestalt an, indem ich Jan Fabres künstlerische Intervention „*Heaven of Delight*“ im Palais Royal in Brüssel als das mir bekannteste Beispiel für das Mosaik des 21. Jahrhunderts bezeichnete. Jan Fabres Bekräftigung der Aussage, sowie seiner Motivation und Unterstützung ist es zu verdanken, dass sich die Mosaiksteinchen an Ideen zu der vorliegenden Arbeit formierten. Mein weiterer Dank gilt meiner Diplomarbeitsbetreuerin Univ. Prof. Dr. Lioba Theis – Spezialistin für byzantinische Architektur und Kennerin der zeitgenössischen Kunst – deren Weitblick und epochenübergreifendes Denken ich an dieser Stelle besonders hervorheben möchte. Die Kunstgeschichte kann und darf sich nicht in einem determinierten Zeitraum einfangen lassen. Auch wenn der Höhepunkt des Mosaiks in byzantinischer Zeit stattfand, gilt es den kunsthistorischen Horizont zu öffnen und die Kunstgattung bis in die Gegenwart zu betrachten.

¹ Durch meine Arbeit in der Galerie Mario Mauroner Contemporary Art Vienna (Weihburggasse 26, 1010 Wien), der österreichischen Galerienhauptvertretung des Künstlers, kam es im März 2007 auf einer Kunstmesse in Dubai zum ersten Zusammentreffen mit Jan Fabre. Über die berufliche Beziehung hinaus entstand eine enge freundschaftliche Verbindung. Im Sommer 2008 besuchte Jan Fabre Salzburg, um der Vernissage der Ausstellung „35th anniversary“ der Galerie Mauroner beizuwohnen. In jenem Zeitraum seines Salzburgaufenthalts kam es zu einem mehrstündigen Gespräch über Kunst beziehungsweise Kunstgeschichte. Ausgehend von diesem Gespräch führte ich den Gedanken, das Mosaik in der Gegenwartskunst zu verorten weiter und konkretisierte das Thema auf die Analyse und Interpretation der Deckengestaltung des Palais Royal in Brüssel durch Jan Fabre.

1.2 Jan Fabres Deckengestaltung des Palais Royal in Brüssel - Quellen

Jan Fabre – das belgische Multitalent – machte in den vergangenen Jahren durch Ausstellungen auf der 52. Biennale von Venedig², im Louvre³ und im Kunsthaus Bregenz⁴, sowie der Inszenierung „*Requiem für eine Metamorphose*“ im Sommer 2007 bei den Salzburger Festspielen auf sich aufmerksam. Er wurde 1958 in Antwerpen geboren und studierte in den späten Siebziger Jahren an der Königlichen Akademie der bildenden Kunst und am städtischen Institut für angewandte Kunst in Antwerpen.

Während Jan Fabre mit seiner darstellenden Kunst bereits seit Jahrzehnten ein fixer Bestandteil von internationalen Theater- oder Tanzfestivals⁵ war, erfolgte sein weltweiter Durchbruch als bildender Künstler 2008, als er vom Louvre eingeladen wurde eine Ausstellung für die Räumlichkeiten der „*écoles du Nord*“⁶ zu gestalten. In seinem Heimatland Belgien war Jan Fabre jedoch spätestens seit seiner spektakulären Deckengestaltung für den Spiegelsaal des Palais Royal in Brüssel jedermann bekannt. Königin Paola erwählte Fabre um die noch unfreskierte Decke des Spiegelsaals mit einem Wandgemälde zu schmücken. Fabre entschied sich jedoch gegen die Malerei mit Pinsel und Farbpigmenten⁷ und schuf für die Deckengestaltung ein Mosaik aus 1,4 Millionen Skarabäuskäferflügeln, welches den Namen „*Heaven of Delight*“ (2002) trägt.

Der Ausstellungskatalog, welcher 2002 anlässlich der Eröffnung der permanenten Installation Fabres im Spiegelsaal des Palais Royal erschien, war zu Beginn der Auseinandersetzung mit dem Thema die einzige vorhandene Literatur zu „*Heaven of Delight*“.⁸ Die zwei darin publizierten Texte über das Kunstwerk – zum einen

² Die Ausstellung „*Antropologia di un pianeta*“ im Palazzo Benzon legte ihren Fokus auf neue Marmorarbeiten, sowie Zeichnungen Jan Fabres, welche die Auseinandersetzung mit dem menschlichen Gehirn zum Thema hatten. Das menschliche Gehirn, welches in der Erforschung der Astronomie bzw. der Studie eines Planeten gleicht.

³ Die Ausstellung im Louvre trug den Titel „*L'ange de la métamorphose*“ und konzentrierte sich auf die ikonographische Gegenüberstellung von Werken der alten flämischen Meister (Rogier van der Weyden, Jan Van Eyck) mit Kunstwerken von Jan Fabre.

⁴ „*From the Cellar to the Attic. From the Feet to the Brain*“ (27.09.08 – 25.02.09) stellt die erste umfassende Museumsausstellung Jan Fabres in Österreich dar. Auf den fünf Ebenen des Kunsthauses Bregenz wurden fünf neue Arbeiten Fabres ausgestellt.

⁵ Aufführungen beim Festival d'Avignon, Impulstanz oder den Salzburger Festspielen. (Siehe hierzu mehr auf der Homepage für „performing arts“ von Jan Fabre: www.troubleyn.be)

⁶ Dt. „Schulen des Nordens“ (altniederländische Malerei).

⁷ Busine / Hoet 2002, S. 8.

⁸ Neben dem Ausstellungskatalog wurde „*Heaven of Delight*“ nur kurz in dem Überblickskatalog „*Searching for Utopia*“ im Beitrag von Frank Maes erwähnt. Eine ausführliche Besprechung der permanenten Installation als Mosaik war jedoch bis zu meiner Diplomarbeit ausständig.

„*Peindre avec la lumière (Apothéose du scarabée)*“ von Stefan Hertmans und zum anderen „*Le Ciel des Délices de Jan Fabre, Salle des Glaces, Palais Royal*“ von Roger Marijnissen – stellen eine mehr oder weniger gelungene Werkanalyse dar. Dennoch fehlt beiden Texten der Bezug auf das Mosaik. Während im Text von Stefan Hertmans ausschließlich die Rede von Malerei ist, konzentriert sich Roger Marijnissen auf den visuellen Schock des Betrachters und die Wirkungsweise des Kunstwerkes. Angesichts dessen, dass sich Jan Fabre auch nach der Deckengestaltung des Palais Royal mit dem Mosaik als Kunstgattung weiter auseinander gesetzt hat, verfehlen die vorhandenen Texte zu „*Heaven of Delight*“ die Intention des Künstlers.

Die vorliegende Diplomarbeit setzt an jener Forschungslücke an, indem die von Jan Fabre geschaffene Deckengestaltung als Mosaik besprochen wird und die musivischen Charakteristika, welcher sich Jan Fabre bediente, aufgezeigt werden. Aufgrund der beschränkten Literaturlage, waren jedoch zusätzliche Quellen für die Analyse des Kunstwerkes erforderlich: Dies war einerseits die Museumsausstellung im Kunsthaus Bregenz, in welcher Jan Fabre ein Fragment der Deckengestaltung ausgestellt hatte und andererseits ein Interview mit dem Künstler selbst, welches im Anhang angeführt ist.

Jan Fabres erste große Museumsausstellung in Österreich mit dem Titel „*From the Cellar to the Attic. From the Feet to the Brain*“ im Kunsthaus Bregenz bot die Möglichkeit anhand der Installation „*Ich habe einen Teil der Decke des Königlichen Palastes herausgebrochen, da daraus etwas herauswuchs*“ die musivische Eigenart von „*Heaven of Delight*“ zu analysieren.⁹ Für die Ausstellung kopierte Jan Fabre eine zehn mal zehn Meter große Deckenfläche von „*Heaven of Delight*“ und präsentierte sie einer Rampe gleich im Ausstellungsraum. Die Ausstellungsdauer vom 27. September 2008 bis 25. Jänner 2009 ging mit dem Beginn meiner Recherchearbeit einher und die Bregenzer Installation kann als Primärquelle meiner Forschungen betrachtet werden. Während ich „*Heaven of Delight*“ bis dato lediglich auf Fotografien gesehen habe und es mir infolgedessen unmöglich gewesen wäre, über die Technik und Zusammenstellung des Kunstwerkes zu schreiben, konnte ich an der Bregenzer Installation die Setzweise der Skarabäuskäferflügel, deren Neigungswinkel, sowie

⁹ Der im Ausstellungskatalog erschiene Artikel „*Das Herz der Finsternis*“ von Philippe van Cauteren erwies sich als hilfreiche Literatur zu „*Heaven of Delight*“, da sich der Autor nicht nur auf die Analyse der Bregenzer Installation beschränkte, sondern ebenfalls auf das Original einging.

das einfallende Licht analysieren. Meine Fragestellungen bezüglich des Mosaikcharakters von „*Heaven of Delight*“ konkretisierten sich in Anbetracht der Kopie und erweiterten sich hinsichtlich der Wirkungsweise der Lichtregie im Spiegelsaal des Palais Royal.

Ein Interview mit Jan Fabre, welches ich am 21. Februar 2009 in Antwerpen führte, gab schließlich Aufschluss über die Lichtsituation im Spiegelsaal, sowie die technische Vorgehensweise Fabres. In einem zweistündigen Gespräch bot mir Jan Fabre, neben technischen Details, einen Einblick in seine neuesten Mosaikprojekte und seine kunsthistorischen Vorbilder.¹⁰

1.3 Definition des „Mosaiks“

Die Begriffsdefinition des Mosaiks und die Klärung der Frage, ob es sich bei „*Heaven of Delight*“ um ein Mosaik handelt, geht der Analyse und Interpretation des Kunstwerkes voran. Die verschiedenen Begrifflichkeiten, sowie das Verständnis für die Kunstgattung und ihre Technik, sind für die Werkanalyse erforderlich und sollen im folgenden Kapitel anhand des Buches „*Das Mosaik. Entwicklung. Technik. Eigenart*“¹¹ von Peter Fischer besprochen werden.

Peter Fischer unternimmt in seinem Buch den Versuch, die Entwicklung des Mosaiks aufzuzeigen, seine Charakteristika zu definieren und es schließlich einer historischen Analyse zu unterziehen. Bereits in seiner Einleitung stellt Fischer klar, dass es sich beim Mosaik um die „*schimmernde Königin und [das] missachtete[s] Aschenprödel unter den Künsten*“¹² handelt. Fischer kritisiert weiters das fehlende Bewusstsein für das Mosaik und dessen Eigenart, wenn er schreibt: „*Es kann wohl nicht die größte von ihnen sein, aber die feinste. Doch es wird oft als bloßes Kunsthandwerk betrachtet (...)*“¹³ Überdies wird das Mosaik nicht selten der Malerei zugeordnet, obwohl es sich in seiner Technik, dem verwendeten Material, als auch der Wirkungsweise, gänzlich von der Malerei unterscheidet. Das Mosaik als teuerste Ausstattungsform kann weder auf ein Kunsthandwerk reduziert werden, noch von einer anderen Kunstgattung, angesichts der musivischen Stilgesetze, einverleibt werden.

¹⁰ Das Interview ist als wortgetreues Transkript im Anhang angeführt; S. 93 – 102.

¹¹ Fischer, Wien / München 1969.

¹² Ebenda, S. 6.

¹³ Ebenda.

Die Begriffsdefinition des Mosaiks bringt jedoch Klarheit und vermag es, die Missverständnisse, mit welchen die Kunstgattung konfrontiert ist, aufzuheben. Peter Fischer beschreibt das Mosaik als *„ein geschlossenes Muster oder Bild, in dem jedes Form- und Farbelement aus regelmäßigen oder unregelmäßigen Stückchen harter Stoffe wie Stein, Glas oder Keramik zusammengesetzt ist und das durch einen Mörtel gehalten, eine ebene oder unebene Fläche ganz oder zum größten Teil bedeckt und vornehmlich mit der Architektur zusammenwirkt.“*¹⁴ Die Stilisierung, welche aus der Zusammensetzung des Bildes aus kleinen Teilen – den sogenannten Tesseræ – resultiert, ist das wohl wichtigste musivische Charakteristikum. Peter Fischer schreibt hierzu: *„Es [das Mosaik] drängt zur Vereinfachung und Stilisierung. Es neigt zur Vergeistigung der Realität und zu plakativer Wirkung. Es liebt expressionistische Kraft und abstrahierende Formen.“*¹⁵ Die kraftvollen Farben der einzelnen Tesseræ verbinden sich im Auge des Betrachters miteinander und *„verschmelzen wie die Pinseltupfen eines pointillistischen Gemäldes.“*¹⁶ Je nach Größe der Mosaiksteinchen, variiert die Stilisierung. Umso größere Tesseræ versetzt werden, umso plakativer ist die Wirkung. So führte beispielsweise die Verwendung von kleinstmöglichen Tesseræ, welche die Größe eines Stecknadelkopfes hatten, zu dem Missverständnis, es handle sich beim Mosaik um Malerei. Die Mosaiksteinchen imitierten, aneinander gereiht, den Pinselstrich und verleugneten infolgedessen ihr eigenes Wesen. Während die Malerei an ihre Zweidimensionalität gebunden ist, erhält das Mosaik durch die Verwendung von dreidimensionalen Tesseræ eine gewisse Körperlichkeit. Das Wechselspiel zwischen Mosaiksteinchen und Setzfuge stilisiert das Dargestellte und akzentuiert die Aneinanderreihung der dreidimensionalen Stückchen, aus denen das Bild besteht.

Neben der Abgrenzung zu anderen Kunstgattungen, bedarf es jedoch überdies der Unterscheidung zwischen Fußboden- und Wandmosaik, da das Mosaik durch seinen Aufstieg vom Boden an die Wand im 1. Jahrhundert nach Christus zusätzliche Charakteristika ausformen konnte.¹⁷ Die Tesseræ des Wandmosaiks konnten im Gegensatz zum planen Fußbodenmosaik gekantet in die Mörtelmasse gesetzt

¹⁴ Fischer 1969, S. 8.

¹⁵ Ebenda, S. 7.

¹⁶ Ebenda, S. 8.

¹⁷ *„Fast so wichtig wie die Abgrenzung gegen andere Künste ist, daß es eigentlich zweierlei Mosaikkünste gibt: das Fußbodenmosaik [das in der Antike vorherrschte] und das Wandmosaik [das im Mittelalter vorherrschte].“* (Fischer 1969, S. 9.).

werden, wodurch das Licht an den Kanten gebrochen wurde und dem Mosaik einen Schimmer verlieh. Die Lichtreflexion an den Tesserae wurde vor allem in byzantinischer Zeit gekonnt eingesetzt, indem man den sphärischen Raum erhellte und somit eine Zweiteilung des Raumes erzielte.

Das christliche Mittelalter kann als „*goldenenes Zeitalter des Mosaiks*“¹⁸ betrachtet werden, da einerseits die musivische Ausstattung ihren Höhepunkt erlangte und andererseits, da vorwiegend Goldtesserae für den Grund verwendet wurden. Um die Lichtbrechung zu maximieren, wurden die Goldtesserae in einem individuellen Neigungswinkel versetzt, wodurch schillernde Goldoberflächen entstanden (Abb.1: Hagia Sophia, Lunette über der „Schönen Tür“, 10. Jahrhundert).

Jan Fabre bedient sich dieser musivischen Eigenart, indem er die Flügel des Skarabäuskäfers in „*Heaven of Delight*“ gekantet versetzt und somit Partien in unterschiedlichen Farbtönen erscheinen lässt. Die changierenden Farben des Flügels variieren von Grün über Blau bis hin zu Orange und ergeben je nach Neigungswinkel und Position des Betrachters verschiedene Bilder. Das Licht wird von der schimmernden Oberfläche des Flügels unterschiedlich gebrochen und von Fabre so eingesetzt, dass aus dem Meer von grünen Skarabäuskäferflügeln blaue Partien hervortreten. Das Licht belebt das Mosaik aus Flügeln und wird zu einem integralen Bestandteil des Kunstwerkes. Aufgrund der individuellen Neigungswinkel und der variierenden Setzweise der Flügel treten Ornamente, Muster und Bilder aus dem anfänglich monochrom wirkenden Mosaik hervor. Im Gegensatz zu den traditionellen Mosaiken, deren „*separate Farbflecke, aus der Entfernung betrachtet, auf der Netzhaut miteinander verschmelzen wie die Pinseltupfen eines pointillistischen Gemäldes*“¹⁹ stellt „*Heaven of Delight*“ eine monochrome Farbfläche dar, welche erst durch die unterschiedliche Kantung den Skarabäuskäferflügel in verschiedenen Farben erstrahlen lässt. Der individuelle Neigungswinkel der Skarabäuskäferflügel verstärkt demnach nicht nur die Lichtbrechung und somit die Leuchtkraft des Mosaiks, sondern ermöglicht überhaupt erst die Anbringung von Mustern und Bildern, welche sich von der grünen Decke abheben und für den Betrachter wahrnehmbar sind. Während die traditionellen Mosaiken aus bunten Würfelchen zusammengesetzt wurden, verwendet Jan Fabre ein gleichartiges Tessera in mannigfaltiger Anzahl für die Deckengestaltung. Die Verwendung eines einzigen Materials erschwert jedoch die Setzweise und Lesbarkeit der Motive und es

¹⁸ Fischer 1969, S. 69.

¹⁹ Ebenda, S. 8.

mag daher nicht verwundern, dass der Realisierung von „*Heaven of Delight*“ eine sechsmonatige Planung vorherging. Trotz der Materialabweichung lässt sich Peter Fischers Mosaikdefinition gänzlich auf Jan Fabres Deckengestaltung übertragen, da es sich bei dem verwendeten Material um „*regelmäßige Stückchen harter Stoffe*“²⁰ handelt, welche zusammengesetzt das Gewölbe des Spiegelsaals bedecken. Das Zusammenwirken mit Architektur, sowie die Inszenierung des Raumes mittels Lichtbrechung an den Tesserae, wie sie uns seit dem Mittelalter bekannt ist, treffen ebenfalls zu. „*Heaven of Delight*“ weicht lediglich durch die fehlenden Setzfugen und die Verwendung eines ungewöhnlichen Materials, auf welches später noch ausführlich eingegangen werden wird, von den traditionellen Mosaiken ab.

1.4 Themenstellung: Verortung des Mosaiks in der Gegenwartskunst

Nachdem es im 19. Jahrhundert vor dem Hintergrund des Historismus und der kunst- und architekturgeschichtlichen Forschung²¹ zur Wiederentdeckung und Industrialisierung des Mosaiks kam, diente es vor allem der Imitation von Malerei. Ausgehend von Antonio Salviati (1816 – 1890)²², welcher das indirekte Setzverfahren²³ entwickelt und somit die Produktion von Mosaiken erheblich vergünstigt hatte, kam es zu zahlreichen musivischen Ausstattungen von Kirchen (Abb.2: Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin), Denkmälern (Abb.3: Berliner Siegessäule) und repräsentativen Gebäuden (Abb.4: Mosaik an der Außenfassade des Museums für Angewandte Kunst, Wien). Nicht selten wurde der Entwurf von einem Maler geliefert und das Mosaik von einem anderen Künstler ausgeführt. Der Mosaizist wurde zum bloßen Handwerker degradiert und das Mosaik selbst zu einer Abart der Malerei. Das Mosaik hatte sich weder weiter entwickelt, noch seine Eigenart beibehalten. Zu einer Modernisierung des Stils sollte es erst in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts kommen, als Jugendstil und Sezession auf das Mosaik

²⁰ Fischer 1969, S. 8.

²¹ Meyer 1990, S. 490.

²² Fischer 1969, S. 103.

²³ „Das indirekte Setzverfahren schafft fast von selbst eine so gut wie glatte Oberfläche. Man drückt die Tesserae nicht in den Mörtel, sondern klebt sie zunächst, die spätere Vorderseite nach unten, auf eine Unterlage aus Papier oder Leinwand, auf der man den Entwurf vorgezeichnet hat(...) Das fertig gesetzte Mosaik drückt man Stück für Stück mit der Rückseite in den feuchten Putz, löst dann die Unterseite ab wie das Papier von einem Abziehbild und setzt Tesserae in die Schnittstelle ein(...) Zum Schluß streicht man Mörtel in die Setzfuge.“ (Fischer 1969, S. 147).

zurückgriffen und „dabei die flächig-lineare Bildzeichnung und die Schönheit der verschiedenen Materialien“²⁴ hervorhoben.

Heutzutage präsentiert sich das Mosaik vor allem durch seinen Drang zur Stilisierung als moderne Kunstgattung und ist zunehmend in der Gegenwartskunst anzutreffen. Peter Fischer argumentiert die Wiedergeburt des Mosaiks mit dem Geschmack des modernen Kunstrezipienten, wenn er schreibt: „Das Mosaik, eine der ältesten Künste, ist zugleich eine der modernsten, weil es auf Grund seines Wesens dem Geschmack der Gegenwart besonders entspricht und weil umgekehrt die Gegenwart seine Möglichkeiten besonders gut ausnützen und entfalten kann.“²⁵ Nun handelt es sich jedoch bei Fischers Gegenwart um die Sechziger Jahre und deren vielseitige Stil Tendenzen. Neben der Stilisierung, war es vor allem die Zusammensetzung aus verschiedenen Teilen, welche die Künstler der Sechziger Jahre interessierte. Mit der Aussage „das Mosaik [trage] die Prinzipien der Collage, der Montage, des objet trouvé von jeher in sich“²⁶ zeigt Peter Fischer die formalen Parallelen zum Mosaik auf. Das Collage-Prinzip der Zusammenfügung verschiedenartiger Stückchen entspricht dem Mosaik formal, unterscheidet sich jedoch in dem Material. Während das Mosaik aus harten Stoffen zusammengesetzt ist, wird für eine Collage vornehmlich Papier verwendet. Braque und Picasso wandten 1910/11 diese Technik erstmals an, da sie „der flächigen Bildordnung des synthetischen Kubismus besonders entsprach.“²⁷ Die Künstler der Sechziger Jahre erhielten Anregungen von der Mosaiktradition, vermochten es aber, die Weiterentwicklung mittels neuer Materialien und Methoden voranzutreiben. Die freie Verwendung verschiedener Materialien, sowie die Vielfalt an Mischtechniken wurden charakteristisch für die Mosaikkunst der Sechziger Jahre und blieben es bis heute.

Das Mosaik und seine artverwandten Techniken wie Collage²⁸, Intarsia²⁹ oder Inkrustation³⁰ sind seit einiger Zeit wieder vermehrt in der Gegenwartskunst

²⁴ Fischer 1969, S. 491.

²⁵ Ebenda, S. 7.

²⁶ Ebenda.

²⁷ Jahn / Haubenreißer 1995, S. 436.

²⁸ Collage / Klebebild = „ganz oder teilweise aus Papier oder anderem Material (Stoffresten, Furnieren, auch zerschnittenen Bildern) zusammengeklebtes Bild.“ (Jahn / Haubenreißer 1995, S. 436).

²⁹ Intarsia = „eingelegte Arbeit, Einlegearbeit, Marketerie (Marqueterie), die Verzierung von Möbeln oder sonstigen aus Holz gearbeiteten Gegenständen mittels eingelegerter, andersfarbiger Hölzer oder andersartiger Materialien wie Elfenbein, Perlmutter, Schildpatt, Metall.“ (Jahn / Haubenreißer 1995, S. 389).

anzutreffen. Jan Fabres musivische Ausstattung für das Palais Royal in Brüssel knüpft unmittelbar an den Errungenschaften der Modernisierung des Mosaiks an. Durch die Verwendung eines neuen Materials – den Käferflügeln – ging Fabre einerseits einen sehr experimentellen Weg, wählte jedoch andererseits durch das Spiel mit der Lichtreflexion, der figurativen Motive, sowie dem Ort der Anbringung – dem Gewölbe – eine traditionelle Auseinandersetzung mit der *„schimmernden Königin unter den Künsten.“*³¹ Die Analyse des Materials, dessen Symbolgehalt und Eigenart, sowie die Inszenierung des Raumes mittels Licht, werden zu den Hauptthemen der vorliegenden Arbeit. Das Material als auch das Licht fungieren als Bindeglied zwischen Tradition und Innovation und ermöglichen die Verortung von *„Heaven of Delight“* als Mosaik in der Gegenwartskunst.

2. Jan Fabre – ein Universalkünstler?

Vor der Analyse und Interpretation von *„Heaven of Delight“*, soll im folgenden Kapitel das polymorphe Schaffen Jan Fabres besprochen werden. Neben der bildenden Kunst als Ausgangspunkt seiner künstlerischen Tätigkeit werden Performances, sowie das Theaterwerk Jan Fabres exemplarisch vorgestellt und deren gegenseitige Beeinflussung thematisiert werden. Die Wechselbeziehung zwischen den künstlerischen Disziplinen wird zu einem elementären Bestandteil des Oeuvres Jan Fabres und kreiert dessen künstlerisches Universum. Die Leitmotive dieses Universums können sowohl in der bildenden Kunst, als auch im Theaterwerk Jan Fabres ausgemacht werden und fungieren als Scharniere zwischen den Disziplinen.

2.1 Ein interdisziplinärer Künstler?

Jan Fabre (Abb.5) ist bildender Künstler, Regisseur, Choreograph, Theatermacher und Autor zugleich. Dennoch verwehrt er sich dagegen, als interdisziplinärer Künstler bezeichnet zu werden.³² Jan Fabre führt daher für seine künstlerische Tätigkeit den Begriff der Konzilianz, der Einheit allen Wissens, ein und determiniert die Grenzen

³⁰ Inkrustation = *„die farbige Verzierung von Flächen durch Einlagen.“* (Jahn / Haubenreißer 1995, S. 388).

³¹ Fischer 1969, S. 6.

³² *„However it should be noted here that despite the fact he is active in so many artistic disciplines, Fabre has never seen himself as an interdisciplinary artist – in the sense that it has never been his aim to reduce all these disciplines to a hybrid mishmash.“* (Maes 2006, S. 22).

seiner künstlerischen Disziplinen, indem er das verbindende Wissen zum gemeinsamen Nenner erhebt. Die Beschäftigung mit den Schriften des Biologen Edward O. Wilson³³, welcher die Versöhnung von Natur-, Sozial- und Geisteswissenschaften angestrebt hatte,³⁴ führte Jan Fabre zu der Erkenntnis, dass es um eine Einheit zwischen den Künsten, als auch zwischen Kunst und Wissenschaft ginge. In diesem Sinne postuliert Jan Fabre, dass „*die Konzilianz seit Beginn ein aktives Prinzip in seiner Arbeit ist*“³⁵ und strebt als „*artiste de consilience*“³⁶ das Zusammenführen der Disziplinen, unter Berücksichtigung auf deren jeweilige Qualitäten, an. Jan Fabre trennt stets die einzelnen Formen und Medien strikt voneinander, selbst wenn er versucht Verbindungen darzustellen, vermeidet er die Vermischung der Genres und zeigt gleichzeitig die konziliannten Gemeinsamkeiten auf.³⁷

Die Wechselbeziehung zwischen Wissenschaft und Kunst durchzieht Jan Fabres Oeuvre wie ein roter Faden und kann bereits in seinen frühesten Kunstwerken ausgemacht werden, wie zum Beispiel in den „*Fantasie-insecten-sculpturen*“ (Abb.6). Jan Fabre outet sich in den Skulpturen, welche eine Assamblage aus Tieren und Gegenständen des Alltages darstellen, als „*artist scientist*“³⁸ und führt seine wissenschaftlichen Forschungen von Insekten und Spinnen in seinen Kunstwerken fort. Jan Fabre konkretisiert den Begriff der Konzilianz in Zusammenhang mit der Wechselbeziehung zwischen Kunst und Wissenschaft, wenn er sagt: „*(...)it's my knowledge of entomology and the study of the behaviour of insects that influences for example my work with the human body – for that reason I make sculptures or work with actors and dancers. When you compare the behaviour of the human body to insects, then you can see links. And through these links you can give new interpretations. I gave for example my dancers new ways of moving, of interpreting*

³³ „L'entomologiste Edward O. Wilson, également philosophe et biologiste, a créé dans son magnifique ouvrage, *L'unicité du savoir*, le terme de «consilience», une théorie sur la complémentarité des savoirs. A la lecture de ce livre, j'ai décidé de me positionner comme un artiste de «consilience» et non comme un artiste hybride ou multimedia.“ (Fabre / Sans 2005, S. 17).

³⁴ „Das gewaltigste Projekt des Geistes war und wird immer der Versuch sein, die Natur- und Geisteswissenschaften miteinander zu vereinen“, schreibt der amerikanische Soziobiologe Edward Wilson in seinem Schlüsselwerk „*Die Einheit des Wissens*“, das in seiner Originalausgabe den wunderbaren Titel „*Concilience*“ (Konzilianz, Versöhnung) trägt. “
(http://www.brandeins.de/home/inhalt_detail.asp?id=852&MenuID=130&MagID=29&sid=su6624971137444305&umenuid=1).

³⁵ „*La consilience est depuis le début un principe actif dans mon travail*“ (Fabre / Sans 2005, S. 17).

³⁶ Fabre / Sans 2005, S. 17.

³⁷ Schneider 2009, S. 7.

³⁸ Baert 2006, S. 67.

*movements, for that reason they moved in a different way. They enriched themselves. That is consilience and that is what I am doing in different fields.*³⁹

Das Interesse an Insekten wurde Fabre bereits in die Wiege gelegt, da sein Urgroßvater Jean-Henri Fabre (1823-1915) ein bekannter französischer Entomologe war. Jan Fabre tritt in die Fußstapfen seines Vorfahren, indem er die Parallelen zwischen Insekten und Menschen aufzeigt und das Insekt als solches einer anthropomorphen Untersuchung unterzieht. Der Künstler wird zum Wissenschaftler, indem er Insekten beobachtet und der Wissenschaftler wird zum Künstler, indem er die gewonnenen Erkenntnisse über das Verhalten der Insekten auf sein künstlerisches Schaffen überträgt. In Jan Fabres darstellender Kunst äußert sich seine konziliante Arbeitsweise durch neue Bewegungsmöglichkeiten für seine Tänzer, wie zum Beispiel der Übernahme der Bewegung von Bienen in „*Requiem für eine Metamorphose*“ oder der suggerierten Verwandlung einer Tänzerin in verschiedenste Reptilien in „*Angel of Death*“.

In Fabres bildende Kunst hielt die Wissenschaft bereits zu Beginn seiner künstlerischen Tätigkeiten Einzug, als er 1977 im Garten seiner Eltern in Antwerpen sein erstes Laboratorium „*De Neus*“ (Abb.7), ein Zelt bestehend aus drei Stangen und einem darüber gelegtem Tuch, errichtete. Eckhard Schneider schrieb hierzu: „[...] angetrieben von der Leidenschaft, wie sein Urgroßvater, der berühmte Entomologe Jean-Henri Fabre, die Dinge zu ergründen, widmet er sich hier scheinbar der nüchternen Realität des Forschens. Das Zelt, zunächst nur wissenschaftliches Labor, wird nun zum Studiolo des Künstlers.“⁴⁰ Fabres Zelt-Laboratorium kann als sein erstes skulpturales Werk betrachtet werden und weist bereits die konziliante Schöpfungskraft des Künstlers auf. Die Verbindung von Kunst und Wissenschaft erfolgt im Inneren des Zeltes, dessen Interieur aus einem flachen Arbeitstisch, einem blauen Lederkoffer, verschiedenen Flaschen mit Tinkturen und Insekten, sowie einem Mikroskop besteht (Abb.8). Das Mikroskop als Attribut des Wissenschaftlers wird zum Symbol des forschenden Künstlers.

Fabres Erforschen von Insekten führte ihn in weiterer Folge zu den Bic-Zeichnungen, welche ihren Anfang in einem Schuhkarton nahmen. In einer nächtlichen Sitzung in „*De Neus*“ schloss Fabre mehrere Insekten in einen Schuhkarton ein und fuhr mit einem Bic-Kugelschreiber deren Spuren nach bis sich die gesamte Oberfläche in ein blaues Liniengeflecht verwandelt hatte (Abb.9). Für Jan Fabre selbst, war es eine

³⁹ Interview mit Jan Fabre am 21. Februar 2009, S.102.

⁴⁰ Schneider 2008, S. 1.

logische Folge seiner Aktivität als Zeichner, auch Performances zu machen⁴¹ und so führte er 1981 den Gedanken des Liniengeflechts in „*Mad of the Bic-Art, the Bic-Art Room*“ (Abb.10) weiter und sperrte sich dieses Mal selbst für 72 Stunden in einen weißen Raum ein. Er begann sämtliche Oberflächen mit einem Bic-Kugelschreiber zu bekritzeln – die Wände, den Boden, seine Kleidung und schließlich sich selbst. Frank Maes nannte es „*the absolute zero of his existence as an artist.*“⁴² Der physische und psychische Akt des Überzeichnens wird zum Nullpunkt und gleichzeitig zum Ausgangspunkt des künstlerischen Schaffens von Jan Fabre. Die Bic-Zeichnungen widerspiegeln Fabres obsessive Arbeitsweise und seine angestrebte Metamorphose der räumlichen und zeitlichen Gegebenheiten. In dem poetischen Gedanken der Blauen Stunde, welchen Jan Fabre in den Manuskripten Jean-Henri Fabres entdeckt hatte, fand er „*ein räumlich-zeitliches Bild [...] für einen kontradiktorischen Ort permanenter Veränderung, den Ausgangspunkt seiner Vorstellungen von Kunst und Leben.*“⁴³ Die Blaue Stunde – jene Passage zwischen Tag und Nacht – wird zum Sinnbild der Metamorphose, welche sich als Leitmotiv in der darstellenden und bildenden Kunst Jan Fabres wieder findet.

Die Veränderung der Oberfläche eines Objektes – seiner äußeren Haut – ließ Fabre neben Bic-Zeichnungen, Zeichnungs-Skulpturen und schließlich Zeichnungs-Installationen erschaffen. Anfang der Neunziger Jahre wandte sich Fabre jedoch von dem Bic-Kugelschreiber als Oberflächen gestaltendes Material ab und begann mit Insektenpanzer Skulpturen zu überziehen. Angetrieben von dem Wunsch, einen spirituellen Körper zu erschaffen, wählte Fabre dieses spezielle Material. Jan Fabre sagte hierzu: „*The spiritual body is almost empty. Emptiness with a shell around. And then the next step was this link of inner skeleton and outer skeleton. To create a form with outer skeletons that is empty inside. And of course, if you look at the scarab, it's the outer skeleton. And for me, the scarab shows moreover the timelessness, the deep memory. It's the survivor of millions of years and the symbol of transcendence – a bridge between life and death. I think because of these reasons I chose this material to make my first angel I have ever made in 1993 – the work was called “The Wall of the Ascending Angel” where I also used the wings of jewelbeetle to make the shape.*“⁴⁴

⁴¹ Fabre / Hoet 1994, S. 16.

⁴² Maes 2006, S. 32.

⁴³ Klüser 1994, S. 8.

⁴⁴ Interview mit Jan Fabre am 21. Februar 2009, S. 101.

Die leere Hülle des Käfers – sein äußeres Skelett, sein Panzer – bildet die Haut einer leeren Figur. Die tausenden Bic-blauen Linien werden durch tausende Käferpanzer ersetzt, die Obsession bleibt. Das Überzeichnen wird vom Überziehen mit Käferpanzern abgelöst. Für den Betrachter bleibt jedoch die Verwirrung von Makrokosmos und Mikrokosmos bestehen. Die einzelne Linie oder der einzelne Käfer ist lediglich aus der Nähe erkennbar, für den Gesamteindruck bedarf es aber einer Betrachtung aus der Distanz. Jan Fabre verweist auf die distanzierte Intimität in seinem Werk, welche auch in seinen Theaterstücken zu tragen kommt und sagt: *„Das Mikroskopische: eine Linie, ein Insekt. Tausende von Linien, Motor aus Energie, das Schloß, die großen Zeichnungen auf Kunstseide: das Makroskopische. Aber das Kleine ist sich im Großen und das Große ist sich im Kleinen.“*⁴⁵ So wie die Bic-Zeichnungen ihren Höhepunkt in der Zeichnungs-Installation *„Tivoli“* (Abb.11) fanden, kann *„Heaven of Delight“* als *„Apotheose des Skarabäus“*⁴⁶ betrachtet werden und so kulminierten die Insektenskulpturen im Überziehen der Decke des Spiegelsaals im Palais Royal mit 1,4 Millionen Käferflügeln.

2.2 Leitmotive im Oeuvre von Jan Fabre

Die Leitmotive im Oeuvre von Jan Fabre können sowohl in seiner bildenden, als auch seiner darstellenden Kunst ausgemacht werden und waren, wie Eckhard Schneider feststellte, *„(...) bereits frühzeitig angelegt. Er arbeitet mit den von ihm in den Anfängen entschiedenen künstlerischen Strategien, ausgeformt in unterschiedlichen Disziplinen und wechselnden Medien.“*⁴⁷ Bereits seinen frühesten Arbeiten aus den Siebziger Jahren ist die Auseinandersetzung mit der Dialektik von Leben und Tod, Dunkelheit und Licht, sowie die Metamorphose als Sinnbild jener Passage zwischen den determinierenden Grenzen, inhärent. In *„Heaven of Delight“* treffen verschiedene Ebenen der Metamorphose aufeinander. Während das verwendete Material – der Skarabäuskäfer – als Metapher für die Mutation und Auferstehung betrachtet werden kann, wird das Kunstwerk selbst durch die Bewegung des Lichtes und des Betrachters in jedem Moment *„neu gemalt“*⁴⁸. Die Veränderung der Lichtverhältnisse und des Betrachterstandpunktes führen somit zu

⁴⁵ Fabre / Hoet 1994, S. 21.

⁴⁶ Hertmans 2002, S. 11.

⁴⁷ Schneider 2009, S. 7.

⁴⁸ Hertmans 2002, S. 18.

einer ständigen Metamorphose der Wahrnehmung der Decke. Jan Fabres Interesse für Transformation, welches in der Analyse von Käfern in seinem Nasenlaboratorium seinen Anfang nahm, wird im Laufe seiner künstlerischen Tätigkeit konsequent von ihm weiter geführt und erhielt vor allem in den vergangenen Jahren eine transzendente Wirkung.⁴⁹

Neben der Metamorphose als Sinnbild für das künstlerische Schaffen, nennt Eckhard Schneider fünf Grundprinzipien, welche das künstlerische Universum Jan Fabres definieren. Dies ist neben der Erkenntnis der Bildmacht des Realen, der extremen Betonung des Körperlichen, der Faszination für Insekten und Widerspiegelungen, vor allem der kontinuierliche Einsatz des automechanischen Prinzips.⁵⁰

Jan Fabres Faszination für Insekten, sowie seine automechanische Arbeitsweise erreichen durch das Überziehen eines gesamten Gewölbes mit Insektenpanzern, in „*Heaven of Delight*“ einen fulminanten Höhepunkt. Wie bereits in seinen Bic-Zeichnungen deutlich wurde, ist es neben dem Markieren einer manuellen Arbeit, vor allem die Aufzeichnung von Zeit, die Jan Fabre interessiert. Die Zeit wird mittels Wiederholung kreiert und in einen ewigen Kreislauf überführt. Jan Fabre selbst sagt von sich, in einem post mortem Stadium zu leben. Der Künstler müsse sich somit als „*Warrior of Beauty*“ selbst aufgeben und lediglich durch seine Kunst leben. Frank Maes verweist in seinem Text „*Searching for Utopia*“ auf die Ambivalenz zwischen meditativer Stille und Obsession bei Jan Fabre, sowie auf dessen Selbstaufgabe, wenn er schreibt: „*The repetitive, elementary movements require both an unlimited, meditative patience and also bodies that are willing to give themselves up to what is obsessive and excessive.*“⁵¹ Der Bic-Kugelschreiber und ab den Neunziger Jahren der Insektenpanzer werden zu Jan Fabres Werkzeug seiner Obsession. Das Überzeichnen und das Überziehen wird zum Ausdrucksmittel seines Universums und kreieren Raum, Zeit und Spannung zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos.

Die Obsession in Jan Fabres Kunst äußert sich vor allem in seiner Arbeit in Serien, deren Entwicklungsschritte von dem Mikrokosmos zum Makrokosmos

⁴⁹ Maria Haerynck beschreibt in ihrer psychologischen Analyse des künstlerischen Schaffens Jan Fabres die Transzendenz, welche in dessen Oeuvre Einzug hielt. Die transzendente Wirkung der Kunstwerke stehen in engem Zusammenhang mit dem Mystizismus, welcher vermehrt in den neuesten Projekten Fabres anzutreffen ist. Haerynck argumentiert ihre Analyse mit der Ausstellung „*Umbraculum*“ (2001), in welcher Jan Fabre Skulpturen aus Knochen herstellte, dem Stück „*Je suis sang*“ (1997 – 2001), welches auf mittelalterliche Blutrituale verwies und schließlich einem Lamm aus Bronze, welches den Titel „*Sanguis sum*“ (2002) trägt. In den dargebrachten Beispielen verlässt Jan Fabre die Grenzen der Erfahrung, des Bewusstseins und des Diesseits. (Haerynck 2006, S. 81 ff.).

⁵⁰ Schneider 2009, S. 8.

⁵¹ Maes 2006, S.34.

beziehungsweise vom Kleinen zum Großen führen – die Bic-Zeichnungen kulminieren in dem Überzeichnen der Oberfläche eines ganzen Schlosses („Tivoli“), und das Überziehen mit Insektenpanzern führt von der Skulptur zur raumgreifenden Installation. Jan Fabre selbst unterstrich die Bedeutung der Arbeit in Serien im Interview mit Jan Hoet, als er sagte: *„Meine Phantasie arbeitet wie besessen. Meine Phantasie ist nicht aufzuhalten. Disziplin als ein System, um Freiheit zu erlangen. Die Art und Weise, wie ich zeichne, ist oft manisch und besessen. Es ist eine Obsession, und eine Obsession deutlich zu machen, ist nur in Serien möglich.“*⁵²

Jan Fabre tritt – angetrieben von seiner Obsession – in unmittelbare Konkurrenz zu Gott. Als Künstler nimmt er die Rolle des Schöpfers ein und als „*artist-creator*“⁵³ erschafft Fabre „*Fantasie-insecten-sculpturen*“, bringt in seinen Bic-Zeichnungen Oberflächen zum Vibrieren, oder transferiert in „*Heaven of Delight*“ die Erde zum Himmel. Wie in seinem Selbstportrait „*The man who measures the clouds*“ (Abb.12) deutlich wird, unternimmt Fabre in seiner Kunst den Versuch, das Unmögliche möglich zu machen und sich selbst zu vermessen. Der Mensch ist, so stellt Barbara Baert in ihrem Text „*Scattered Light. A Gloss of Cosmology*“ fest, der Parameter der Beziehung zwischen Makrokosmos und Mikrokosmos.⁵⁴ Der Künstler fungiert als Vermittler und vermag es, die Essenz der Wissenschaft (das Messbare) mit der Essenz der Kunst (dem Unmessbaren) zu verbinden.⁵⁵ Jan Fabres künstlerisches Universum beruht auf der Macht der Verwandlung und dem Versuch unverbindbare Gegensätze in Einklang zu bringen.

3. „Heaven of Delight“

Nachdem nun die Forschungsansätze formuliert und der Künstler, als auch die Leit motive seines künstlerischen Schaffens kurz vorgestellt wurden, wende ich mich im Folgenden der Werkanalyse von „*Heaven of Delight*“ zu. Die Geschichte des Palais Royal, sowie die Auftragserteilung durch die belgische Königin stellen das geschichtliche Fundament dar, auf welches aufbauend die formale Analyse der Deckengestaltung des Spiegelsaals erfolgt.

⁵² Fabre / Hoet 1994, S. 35.

⁵³ Baert 2006, S. 71.

⁵⁴ Ebenda, S. 70.

⁵⁵ Ebenda, S. 71.

3.1 Geschichte des Palais Royal

Der Königliche Palast⁵⁶ befindet sich im Zentrum von Brüssel, gegenüber dem Palast der Nationen – dem Sitz des belgischen Parlamentes. Er liegt am Rande des Königlichen Parks, welcher einst das Jagdgebiet des Herzogs von Brabant darstellte, auf der Anhöhe Coudenberg⁵⁷. Bereits im 11. Jahrhundert erfolgte die Besiedelung des Coudenbergs und die Errichtung einer Festung durch die Grafen von Leuven. Unter der Regentschaft des Herzogs Wenceslas von Brabant wurde der Hof von Leuven nach Brüssel verlegt und der Coudenberg gewann an Bedeutung. Im 16. Jahrhundert wurde schließlich die aus dem 11. Jahrhundert stammende Festung durch Karl V. von Burgund erweitert und das ehemalige Jagdgebiet der Herzöge von Brabant in einen wunderschönen Garten verwandelt (Abb.13). Die goldene Ära der Festung nahm jedoch ein abruptes Ende, als es in der Nacht vom 3. auf den 4. Februar 1731 zu einem verheerenden Brand kam.

Brüssel stand im 18. Jahrhundert unter österreichischer Herrschaft, welche es jedoch nicht vermochte, die finanziellen Ressourcen für einen Wiederaufbau der Festung aufzubringen und der Hof wurde in den Palast von Nassau verlegt. Erst Wilhelm I., König der Niederlande, initiierte eine neue Residenz, als er 1815 beschloss vier Paläste, welche an der Rue de Belle-Vue lagen, miteinander zu verbinden. Dies waren das Hôtel Walckiers, an der Ecke der Rue Ducale, das Hôtel de Belle-Vue, und die gegenüber der Rue Héraldique gelegenen Häuser Hôtel Bender und Hôtel Belgiojoso. Wilhelms Hofarchitekt Gislain-Joseph Henry (1754-1820)⁵⁸ wurde beauftragt, mittels einer Fassade eine Verbindung zwischen dem Hôtel Bender und dem Hôtel Belgiojoso zu schaffen und die Rue Héraldique durch ein Stiegenhaus und den Thronsaal zu verbauen.⁵⁹ Henry starb jedoch 1820, kurz nachdem die Arbeiten an dem Palast begonnen hatten, und Charles Vander Straeten (1771-1834)⁶⁰ wurde zu seinem Nachfolger ernannt. Dieser wurde jedoch, aufgrund des langsamen Baufortschrittes, von Tilleman-François Suys (1783-1861)⁶¹ ersetzt und Wilhelm I. konnte die Residenz 1829 beziehen (Abb.14 & 15).

⁵⁶ *französisch: Palais Royal / niederländisch: Koninklijk Paleis.*

⁵⁷ *altniederländisch für „kalter Hügel“.*

⁵⁸ Gislain-Joseph Henry (*1754 in Dinant; † 1820 in Brüssel).

⁵⁹ Wasseige a.n., S. 46 – 47.

⁶⁰ Charles Vander Straeten (*1771 in Brüssel; † 17. Juni 1834 in Ixelles).

⁶¹ Charles Tilleman-François Suys (*1783 in Ostend; † 1861 in Wingene).

Ein Jahr später erlangte Belgien seine Unabhängigkeit und der neue König Leopold I. erwählte den Palast zu seiner Residenz. Sein Nachfolger Leopold II. führte schließlich zahlreiche Veränderungen an dem Palast durch und verlieh ihm seine heutige Gestalt (Abb.16). Der Hofarchitekt Alphonse Balat (1818-1895)⁶² wurde von Leopold II. bereits vor seiner Thronbesteigung mit der Erweiterung des Palastes beauftragt. Es war Leopolds Intention, dem Palast einen herrschaftlichen Anspruch mittels monumentalen Hallen, luxuriösen Materialien und Dekorationen zu verleihen. Finanzielle Engpässe verzögerten jedoch die Vollendung des Palastes bis 1897. Nach dem Tod Alphonse Balats erhielt Henri Maquet (1839-1909)⁶³ von Leopold II. den Auftrag zusätzlich Veränderungen vorzunehmen. Neben einer neuen Fassade, wurden das Hôtel Walckiers und das Hôtel de Belle-Vue in den Palastkomplex eingegliedert und der heutige Spiegelsaal wurde errichtet (Abb.17).

Es war der Wunsch Leopold II., den Spiegelsaal seiner Kolonie Kongo zu widmen. Die geplante prunkvolle Ausstattung sollte Fresken mit allegorischen Szenen an der Decke und den Wänden, sowie üppige Kupferdekorationen umfassen. Die Weltkugel mit der Karte Afrikas, welche in dem Dreiecksgiebel oberhalb des Kamins dargestellt ist, verweist als einziges erhaltenes Element auf die geplante Widmung des Prunksaales (Abb.18). Der Tod des Königs und seines Architekten 1909, hinterließ den Spiegelsaal jedoch unvollendet. König Albert fügte an die Stelle der geplanten allegorischen Szenen, Spiegel ein und ließ die Decke provisorisch weiß streichen. Es sollten mehr als neunzig Jahre vergehen, bis der Spiegelsaal seine Vollendung finden würde.

3.2 Die Auftragserteilung durch die belgische Königin

Waren es in den vergangenen Jahrhunderten neben der Kirche, vor allem die Herrscherhäuser, die als Auftraggeber für zeitgenössische Kunst in Erscheinung traten, endete das imperiale Mäzenatentum im 20. Jahrhundert. Im Palais Royal schuf zuletzt Auguste Rodin (1840-1917) als zeitgenössischer Bildhauer von 1871-1877 eines von vier Reliefs für den Thronsaal. Hundert Jahre vergingen bis Königin

⁶² Alphonse Balat (*1818 in der Nähe von Namur; † 1895 in Ixelles).

⁶³ Henry Maquet (*1839 in Avennes; † 1909 in Brüssel) studierte Zeichnen an der Akademie von Liège und später in Brüssel. Einer seiner Lehrer war Beyaert. Maquet begann seine Karriere mit 25. Er entwarf zahlreiche Häuser in Brüssel. 1895 wurde er Architektur-Konsultant für den König und erbaute das Gewächshaus für das Schloss Laeken, sowie eine Galerie in Ostende. 1904-1909: erbaute er die neue Fassade für den Königlichen Palast in Brüssel, starb jedoch bevor die Arbeiten abgeschlossen werden konnten. (Molitor 1993, S. 88).

Paola (Abb.19) an der Stiftertätigkeit ihrer Vorfahren anschloss und der zeitgenössischen Kunst die Möglichkeit schuf, sich im Palast zu präsentieren. Jan Hoet und Laurent Busine lobten den Mut und die Neugierde für zeitgenössische Kunst der Königin als sie schrieben: *„Es ist der Verdienst unserer Königin, wenn nunmehr ein neuer Wind durch den Palast weht, wenn man sich abermals an das Abenteuer wagt, einem Künstler zu gestatten, innerhalb der Palastmauer seine Dämonen zu entfesseln.“*⁶⁴

Angetrieben von der Idee der zeitgenössischen Kunst im Palast einen Platz zu geben, berief die Königin einen künstlerischen Beirat ein, dessen Aufgabe es war, von 2000 bis 2001 eine erste Serie von drei Projekten auszuwählen, welche im Palast als permanente Kunstwerke zu sehen sein sollten. Durch die Ausstellung *„Flemish and Dutch Painting“* im Palazzo Grassi in Venedig lernte Königin Paola 1997 Jan Fabre kennen und verfolgte mit großer Leidenschaft dessen künstlerische Tätigkeit.⁶⁵ Jan Fabre wurde infolgedessen eingeladen, die noch unfreskierte Decke des Spiegelsaals mit einem Wandgemälde zu schmücken. Fabre entschied sich jedoch gegen die Malerei als Ausstattungsform und schuf für die Deckengestaltung ein Mosaik aus 1,4 Millionen Skarabäuskäferflügeln. Jan Fabre selbst sagte hierzu: *„When the Queen asked me to visit her in the Royal Palace, she showed me the space, and it was the old Belgium Congo space. The ceiling was still white (...) So I told her: Okay, I think about it. It took me six or seven months where I was reflecting about: What is a painting on the ceiling? What means this? And then I decided that I didn't want to paint something on the ceiling and I had the idea to give the ceiling a new skin. And then I had the idea to use the carapace of the jewelbeetle. And also I liked the idea of bringing the green upstairs. And then the second step was that I made different models.“*⁶⁶

3.3 Deckengestaltung des Spiegelsaals

3.3.1 Von der Idee bis zur Ausführung

Nachdem Jan Fabre den Entschluss gefasst hatte, sich von der traditionellen Deckengestaltung abzuwenden und die Oberfläche mit Skarabäuskäferflügeln zu

⁶⁴ Busine / Hoet 2002, S. 7.

⁶⁵ Ebenda.

⁶⁶ Interview mit Jan Fabre am 21. Februar, S. 93.

überziehen, begann er Skizzen und sogenannte Denkmodelle⁶⁷ zu produzieren. In seinem Atelier spielte Fabre mit den Skarabäuskäferflügeln und versuchte verschiedene Muster (Abb.20) aus ihnen zu bilden. Als nächsten Schritt begann er, mit den Mustern Bilder zu formen und riesige Zeichnungen als Vorlage zu entwerfen. Die raumgroßen Zeichnungen⁶⁸ zeigten abgetrennte Beine von Mensch und Tier, abgetrennte Flügel von Vögeln und Totenköpfe. Jan Fabre griff die eigentliche Widmung des Spiegelsaals wieder auf und führte den geplanten „Saal des Kongos“ zu Ende. Die Bilder erwiesen sich als „versteckte“ Kritik Jan Fabres an den Grausamkeiten, welche die Belgier den Menschen in Belgisch Kongo angetan hatten und das Kunstwerk erhielt eine politische Note.

Neben den Überlegungen zu den Darstellungen innerhalb des Kunstwerkes, führte Jan Fabre Untersuchungen bezüglich des Lichteinfalls und der Positionierung des Betrachters durch. Fabre entdeckte, wenn er den Flügel flach versetzte, sich dieser orange färbte und wenn der Flügel gekantet wurde, blau oder grün schimmerte. Diese Erkenntnis ermöglichte Jan Fabre die Decke in eine changierende Prärie zu verwandeln, in welcher, je nach Positionierung des Betrachters, Bilder auftauchen oder verschwinden konnten. Jan Fabre beschrieb den Beginn seiner Arbeit wie folgt: *„And I made tests with these patterns so that I could make kind of a green field where you in the first glance wouldn't notice the drawings. And only in standing in a particular angle you would recognize the drawing. The two things that kept me going at the beginning was the idea of paint with light and that I wouldn't directly paint on the ceiling – I would give the ceiling a new skin. These were the two basic starting points.“*⁶⁹ Jan Fabre versuchte zwei wesentliche Aspekte mittels der Deckengestaltung in eine raumgreifende Dimension zu transferieren: zum einen sein Interesse daran, Objekten oder in diesem Fall einer ganzen Decke eine neue Haut zu verleihen und zum anderen war es die Idee mit Licht zu malen.

Jan Fabre widmete sich ein halbes Jahr lang der Planung des Kunstwerkes und begann schließlich im Mai 2002 mit der Realisierung von „Heaven of Delight“. Unter der Leitung von Jan Fabre brachte ein Team, bestehend aus 29 jungen Künstlern und Restauratoren (Abb.21), 1,4 Millionen Skarabäuskäferflügel binnen drei Monate

⁶⁷ Unter Denkmodellen versteht Jan Fabre dreidimensionale Skizzen. (Jan Fabre & Björn Geldhof (Hg.), *Kijkdozen En Denkmodellen. 1977-2005. Boîtes à Images et Modèles de Pensée*, Gent 2006.).

⁶⁸ Interview mit Jan Fabre am 21. Februar, S. 93.

⁶⁹ Ebenda, S. 94.

an der Decke des Spiegelsaals an. Die Flügel des aus Thailand stammenden „*Sternocera Acquisignata*“ kleideten neben dem Tonnengewölbe des Spiegelsaals, zwei Giebelfelder, sowie den zentralen Luster aus (Abb.22 & 23). Für die Befestigung der Flügel (Abb.24 & 25), deren Hohlraum mit schwarzem Silikon ausgefüllt wurde, kam es zur Verwendung eines Zweikomponentenklebers aus den Niederlanden. Da sich der Königliche Palast auf einer Erdbeben gefährdeten Anhöhe befindet, musste ein Kleber gefunden werden, der sich selbst nach dem Eintrocknen noch leicht bewegen lässt und sich die Flügel unter keinen Umständen lösen können oder wie Jan Fabre bemerkte: „*As the Hall of Mirrors is next to the Crown Hall where the Royal family receives their visitors, they were worried that a wing could fall down, for example in a glass of champagne.*“⁷⁰

3.3.2 Die Flügel des Skarabäuskäfers als Tesserae

Der Skarabäuskäferflügel, welchen Jan Fabre seit den Neunziger Jahren als Oberflächen gestaltendes beziehungsweise überziehendes Material verwendet, wird in „*Heaven of Delight*“ als Mosaikstein versetzt. Die schillernde Oberfläche des Skarabäus lässt die Decke des Spiegelsaals in eine grün-blau-orangene Traumwelt versinken, deren Farbintensität kaum zu übertreffen ist. Die Flügel, welche aus Chitin – einem der härtesten und unvergänglichsten Materialien aus der Natur⁷¹ – bestehen, evozieren Ewigkeit und Unverwüstlichkeit. Domenico Ghirlandaios Postulat, das Mosaik sei Malerei für die Ewigkeit,⁷² erhält in Anbetracht des Skarabäuskäferflügels als Tessera eine neue Dimension.

Im Gegensatz zu den künstlich hergestellten Glastesserae, welche seit dem 1. Jahrhundert versetzt wurden, verwendet Jan Fabre ein Naturprodukt als Mosaiksteinchen, was wiederum an antike Muschelinkrustationen, welche vornehmlich Nymphäen auskleideten, erinnert. Das Spiel des Lichtes, welches die Farben der Muscheln und Käferpanzer changieren lässt, verbindet „*Heaven of Delight*“ mit der Muschelinkrustation. Da es sich jedoch bei den Muschelinkrustationen um eine bloße Architekturverkleidung handelt und lediglich ornamentale Muster versetzt wurden, weicht „*Heaven of Delight*“ durch seine

⁷⁰ Interview mit Jan Fabre am 21. Februar 2009, S. 99.

⁷¹ Hertmans 2002, S. 16.

⁷² „*pittura per l'eternità*“ (Meyer 1990, S. 403).

figurativen Muster von dieser Mosaikform ab. Während die Muscheln der Nymphäen durch die Verbindung von Wasser und Licht in Pastelltönen schimmern, formen die Skarabäuskäferflügel Motive, welche durch die unterschiedliche Lichtbrechung in Erscheinung treten. Die Skarabäuskäferflügel sind demnach mehr als nur Verkleidungsmaterial, sie definieren „*Heaven of Delight*“ in seiner Farbe, Wahrnehmung und Motivik.

Neben der Farbintensität der Flügel, erwähnte Jan Fabre dieses ungewöhnliche Material – ein Naturprodukt – für seine Deckenausstattung aufgrund der Symbolik des Skarabäus, welcher bereits im alten Ägypten Sinnbild für den ewigen Kreislauf des Lebens war. Der Skarabäus⁷³ zählt zur Gattung der Mistkäfer und ist für seine gedrehten Kugeln aus Dung, in welche er seine Eier ablegt, bekannt. Die alten Ägypter verglichen den Skarabäus und seine Dungkugel mit der aufgehenden Sonne und setzten den Käfer mit dem Sonnengott Chepre gleich. In dem Mistballen, welchen der Skarabäus vor sich herrollt, sammelt er Erde, Reste von Blättern und Dung. Der Mistballen birgt somit die Erinnerung der zurückgelegten Wegstrecke in sich und kann mit dem Erschaffen eines Kunstwerkes verglichen werden. Es ist in diesem Sinne, wenn Stefan Hertmans feststellt, dass „*der Skarabäus für Jan Fabre die Ikone des heutigen Künstlers dar[stellt]*.“⁷⁴ Der Künstler sammelt Erinnerungen und verbindet sie, manchmal erst Jahre später zu einem Kunstwerk. Der Mistkäfer beziehungsweise der von ihm geschaffene Mistballen fungiert somit als Computer, als Festplatte, welche es vermag, Leben und Kunst entstehen zu lassen.

In dem 2001 geschaffenen Film „*The Problem*“ thematisiert Jan Fabre im Gespräch mit den beiden Philosophen Dietmar Kamper und Peter Sloterdijk die Arbeit des Künstlers und vergleicht diese mit dem unerreichbaren Ziel des Sisyphus. Wie auch der Mistkäfer, rollen Jan Fabre, Dietmar Kamper und Peter Sloterdijk Mistballen vor sich her und verweisen auf die sich repetierende Aktivität des Künstlers, welcher bestrebt ist in seiner Kunst aufzugehen. Der Kreislauf des Lebens spiegelt sich in dem Mistballen wider und steht für die Metamorphose der scheinbar determinierenden Grenzen.

Jan Fabre erhebt den Skarabäus zum Sinnbild der Metamorphose, indem er den Symbolgehalt des Käfers für sich zu nutzen weiß und dessen unaufhörlich changierenden Flügel den Himmel des Spiegelsaals überspannen lässt. Der

⁷³ griechisch: „*Pillendreher*“.

⁷⁴ Hertmans 2002, S. 15.

Skarabäus wird formal und inhaltlich als Mittel der Transformation von Jan Fabre eingesetzt und erfährt, wie Stefan Hertmans bereits im Titel seines Textes zu „*Heaven of Delight*“ feststellte, eine Apotheose.⁷⁵

Der Käfer trägt sein Skelett nach Außen und beschützt sein verwundbares Inneres, ebenso wie der Künstler, welcher sich als „*Krieger der Schönheit*“ seiner Kunst opfert. Der glänzende Käferpanzer erinnert an mittelalterliche Ritterrüstungen und verweist auf die Inversion in Jan Fabres Oeuvre. Das Innere des Menschen, sein Skelett, wird nach Außen gekehrt und das äußere Skelett des Käfers wird zum Mosaikstein. Der Skarabäus ist der „*Angel of Metamorphosis*“⁷⁶, der Bote der Transformation, der in „*Heaven of Delight*“ als 27 Millimeter langes Tessera die Decke des Spiegelsaals in ein suggeriertes Paradies verwandelt.

3.3.3 Motive innerhalb von „*Heaven of Delight*“

Die Anbringung der Skarabäuskäferflügel erfolgte vom 13. Mai bis zum 3. August 2002 in einer äußerst disziplinierten Manier, welche Roger Marijnissen mit der Arbeitsweise einer mittelalterlichen Bauhütte verglich.⁷⁷ Von acht Uhr in der Früh bis um sechs Uhr abends waren die 29 Assistenten und Jan Fabre, ausgestattet mit Kleber und Spritzen gefüllt mit Silikon, im Einsatz und überzogen die Decke des Spiegelsaals mit den schillernden Panzern (Abb.26). Nachdem Jan Fabre seinen Assistenten in kleinen Gruppen erklärt hatte, wie die Muster aus Flügeln zusammengesetzt werden sollten (Abb.27), widmete er sich selbst den Konturen seiner „Zeichnungen“, welche von Totenköpfe, über Fische bis hin zu abgetrennten Gliedmaßen reichten (Abb.28 & 29).

3.3.3.1 Jan Fabres „versteckte“ Kritik

Die Anbringung der Bilder war, wie Jan Fabre im Interview verriet, eine sehr prekäre Angelegenheit, da er rund um die Uhr überwacht wurde und seine „versteckte“ Kritik an der belgischen Vergangenheit Gefahr lief, entdeckt zu werden. Erst bei der Eröffnung von „*Heaven of Delight*“ präsentierte Jan Fabre die Zeichnungen und mit diesen die politische Dimension, welche das Kunstwerk angenommen hatte. Er

⁷⁵ Hertmans 2002, S. 11.

⁷⁶ Hertmans 1997, S. 75.

⁷⁷ Marijnissen 2002, S. 70.

erzählte hierzu im Interview: *„But I never told them about the drawings that I put inside. When it was finished and I started explaining, when I walked around with the people who saw the cut off legs from animals, skulls – for me this was also a political statement about the past and how the Belgians behaved themselves in the Congo. It was almost like a killing field. But I am sure I could not say this in advance because they would have never accepted it. So they were all amazed simply by the colour and the beauty. And for me there was a political dimension underneath.“*⁷⁸

Es war Jan Fabres Intention, dass der Betrachter von „*Heaven of Delight*“ beim Eintreten in den Spiegelsaal von der schimmernden Decke, dem suggerierten Paradies, überwältigt sein sollte und sich die „versteckte“ Botschaft, welche er mittels seiner figurativen Motive eingebaut hatte, erst beim Durchschreiten des Raumes eröffnen sollte. Die Motive entstammen allesamt dem künstlerischen Vokabular Jan Fabres und umfassen Totenköpfe, Flügel und Tiere, sowie Fragmente menschlicher Körper, welche als Sinnbild der Misshandlung von Kongolesen durch die Belgier zu verstehen sind. Jan Fabres Vollendung des „Kongo-Saales“ stellt somit keine moderate Lösung dar, wie sie einst Albert I. durch die Anbringung der Spiegel anstatt von allegorischen Szenen angestrebt hatte, sondern beleuchtet die ursprüngliche Widmung kritisch und überführt die vergessen geglaubte Vergangenheit in die Gegenwart. Die Kolonialgeschichte Belgiens erhält im Spiegelsaal, dessen geplante Widmung die Huldigung der Taten Leopold II im Kongo war, eine Projektionsfläche, welche den Anstoß zur Aufarbeitung und vor allem Auseinandersetzung mit einem düsteren Kapitel der kulturellen Vergangenheit Belgiens bietet.

3.3.3.2 Exkurs: Die Kolonialherrschaft der Belgier

Als Leopold II. (1835-1909) 1865 König von Belgien wurde, beschloss er die Hauptstadt seines Reiches urbanistisch auszubauen und zu einer Stadt europäischen Ranges zu erheben. Neben den Erweiterungen und Umbauten des Königlichen Palastes und des Schlosses von Laeken, ließ er das heutige Königliche Museum für Zentralafrika in Tervuren, sowie einen Triumphbogen im Parc du Cinquantenaire errichten, stiftete den Botanischen Garten ebenso wie den Kunstberg über der Altstadt und ließ das durch die Stadt fließende Flüsschen Zenne von einem Prachtboulevard überbauen. Wie der amerikanische Publizist Adam Hochschild in

⁷⁸ Interview mit Jan Fabre am 21. Februar 2009, S. 99.

seinem 1998 erschienen Buch „*Schatten über dem Kongo*“ feststellte, wurde der Ausbau der Stadt erst durch die Ausbeutung der Privatkolonie Leopolds ermöglicht.⁷⁹ Die Schattenseite der prächtigen Altstadt von Brüssel ist somit unwiderruflich mit der Ausbeutung des Kongos verbunden und so prangert Adam Hochschild die belgische Kolonialvergangenheit in Bezug auf die urbanistische Erweiterung Brüssels an, wenn er schreibt: *„Und doch verbirgt sich hinter vielem, worauf das Auge stößt, das im Kongo geschehene Unrecht: das vergossene Blut, das geraubte Land, die abgeschlagenen Hände, die auseinandergerissenen Familien und verwaisten Kinder. Das prunkvolle, säulengeschmückte Königliche Schloß wurde mit Profiten aus dem Kongo in seinen derzeitigen prachtvollen Zustand versetzt, ebenso das noch prächtiger gelegene, von der königlichen Familie bewohnte Schloß Laeken mit seinem Kuppeldach und den überwältigenden Gewächshäusern, an denen mehr als 24000 Quadratmeter Glas verbaut sind.“*⁸⁰

Trotz des Wissens um die Ausbeutung des Kongos, wird die kolonialherrschaftliche Vergangenheit Belgiens nach wie vor totgeschwiegen und König Leopold II. als hervorragender Privatunternehmer betrachtet. Das von ihm initiierte Museum für Zentralafrika legt bis zum heutigen Tage Zeugnis darüber ab, dass die Aufarbeitung der Kolonialherrschaft im Belgien der Gegenwart noch nicht erfolgt ist. Philippe van Cauteren stellt dies ebenfalls fest, wenn er schreibt: *„Heute ist das Museum ein stiller, unverrückbarer Zeuge einer dunklen Periode der belgischen Geschichte(...) Die Kolonialpolitik Belgiens ist zu einer schlecht verheilten Narbe geworden, die die unendliche Schönheit und das Herz Afrikas daran hindert, sein Potenzial auszuschöpfen.“*⁸¹ Dem großen Vergessen entgegenwirkend, wählte Jan Fabre eine kritische Auseinandersetzung mit der Widmung des auszustattenden Prunksaales und erschuf mit *„Heaven of Delight“* ein politisches Kunstwerk, welches als Kritik an der belgischen Vergangenheit zu verstehen ist.

Leopold II. (Abb.30) wurde 1835 als Sohn von Leopold von Sachsen-Coburg (1790-1865) und Prinzessin Marie Louise von Orléans (1812-1850), einer Tochter von König Ludwig Philipp von Frankreich, geboren. 1853 heiratete der junge Kronprinz Marie Henriette Anne von Habsburg-Lothringen, Tochter von Erzherzog Joseph von Österreich, mit welcher er vier Kinder hatte. Bereits vor seiner Thronbesteigung 1865

⁷⁹ Hochschild 2000, S. 413.

⁸⁰ Ebenda.

⁸¹ Van Cauteren 2009, S. 100.

hegte Leopold die Idee, dem kleinen und unbedeutenden Belgien, mittels einer Kolonie Reichtum und Macht zu verschaffen. Als konstitutioneller Monarch war der belgische König jedoch an den Senat gebunden und da die Regierung kein Interesse an Leopolds kolonialen Expansionen zeigte, endete vorerst die Möglichkeit, Belgien zu einer Kolonialmacht zu erheben.

Während sich Leopold in seinen Kolonialgelüsten anfänglich dem Osten zuwandte und beabsichtigte dem Vorbild der Niederlande mit seiner ertragreichen Kolonie Java nachzueifern, verfolgte er, nachdem die Regierung seinen Plänen eine Abfuhr erteilt hatte, eine neue Strategie: er wollte konstitutioneller Monarch von Belgien bleiben und unabhängiger Entrepreneur einer Kolonie werden.⁸² Leopold legte schließlich 1875 seinen Fokus auf Afrika, was einem Brief an Auguste Lamermont zu entnehmen ist: *„Neither the Spanish, nor the Portuguese, not yet the Hollanders are prepared to sell. I am planning to find out discretely if there is anything to do in Africa.“*⁸³ In diesem Sinne berief Leopold 1876 eine geografische Konferenz ein, welche zum Ziel hatte, detaillierte Informationen über die Erforschung Afrikas zusammenzutragen. Leopold tarnte sein Afrikavorhaben unter dem Deckmantel wissenschaftlicher und humanitärer Interessen, welche die Gründung einer gemeinnützigen Organisation – der Association Internationale Africaine (A.I.A) – zur Folge hatte. Die Hauptthemen der geografischen Konferenz waren die Errichtung von Stationen in Afrika, der Ausbau des Verlaufes von Handelsrouten, die Abschaffung des Sklavenhandels und schließlich die Gründung einer internationalen afrikanischen Gesellschaft. Leopold wurde zum ersten Präsidenten der A.I.A. gewählt und die geografische Konferenz sollte den Grundstock für seine kolonialen Ziele legen.⁸⁴ 1879 wurde eine Expedition, unter dem Oberbefehl des amerikanischen Journalisten und Forschers Henry Morton Stanley (1841-1904)⁸⁵, in den Kongo durchgeführt. Stanley begriff sehr rasch, dass Leopolds vorgetäuschte Philanthropie die geplante Übernahme des Kongos durch den König von Belgien verschleiern sollte und schrieb in sein Tagebuch: *„Bisher ist er [Leopold] nicht so aufrichtig gewesen, mir offen zu sagen, welchem Ziel unsere Anstrengungen gelten. Trotzdem ist es völlig klar, daß er hofft, den Kongo hinter dem Schild einer*

⁸² Petreczek 1999, S. 18.

⁸³ Stengers 1989, S. 13.

⁸⁴ Petreczek 1999, S. 36.

⁸⁵ Sir Henry Morton Stanley hieß eigentlich John Rowlands (* 28. Januar 1841 in Wales; † 10. Mai 1904 in London). Stanley war ein britisch-amerikanischer Journalist, Afrikaforscher und Buchautor, der für seine Suche nach David Livingstone und die Erschließung des Kongo bekannt wurde. (http://de.wikipedia.org/wiki/Henry_Morton_Stanley).

*Internationalen Gesellschaft in eine belgische Besitzung zu verwandeln.*⁸⁶ Was Stanley bereits 1879 erkannt hatte, sollte international erst 1885 augenscheinlich werden, als in der Berliner Konferenz (15. November 1884 – 26. Februar 1885) der Kongo Leopold zugesprochen wurde. Die wachsende Rivalität der europäischen Mächte, sowie die Probleme im Zusammenhang mit Westafrika, führten 1884 zu einer dreimonatigen Konferenz, zu welcher alle europäischen Staaten Europas, mit Ausnahme der Schweiz, sowie die Association Internationale Africaine geladen wurden. Von den fünfzehn teilnehmenden Staaten waren jedoch nur fünf von wirklicher Bedeutung: Großbritannien, Frankreich, Portugal, Deutschland und die A.I.A. als inoffizieller Vertreter. Leopold vermochte es, mit jedem der genannten Länder ein äußerst freundschaftliches Verhältnis zu hegen und sie zugleich gegeneinander auszuspielen. Leopold, ein hervorragender Taktiker, ging als eigentlicher Sieger der Konferenz hervor, da er die Herrschaft über den Kongo erhielt und der Kongofreistaat als Leopolds Privatbesitz international anerkannt wurde.⁸⁷

Obwohl der Kongo ohne Blutvergießen mittels diplomatischen Kalküls erobert wurde, ist dessen Kolonialgeschichte kaum an Brutalität zu überbieten. Um an Geld zu gelangen, beutete Leopold mittels Zwangsarbeit die Kautschukregion aus und verpachtete das gesamte unbebaute Land, welches zum Eigentum des Staates geworden war, an Konzessionsgesellschaften. Die 1888 gegründete *Force Publique*, deren Offiziere und Feldwebel ausschließlich Weiße waren, übernahm als Exekutivorgan die Kontrolle über das gesamte Territorium Leopolds. Kongolesen wurden als Agenten eingesetzt, um die Produktivität zu gewährleisten und hatten die Befugnis mittels Züchtigung und Folter, die Zwangsarbeiter anzutreiben. Die „*chicotte*“, eine Peitsche aus ungegerbter, an der Sonne getrockneter Nilpferdhaut, die zu einem langen, scharfkantigen Streifen geschnitten war, fungierte als Marterwerkzeug (Abb.31).⁸⁸

Der Export von Elfenbein und Kautschuk florierte angesichts der Zwangsarbeit, welche wie ursprünglich in der geografischen Konferenz von 1876 besprochen, hätte abgeschafft werden sollen. Leopolds vorgetäushtes Interesse an humanitären Verbesserungen in Afrika wurde von seiner wirtschaftlichen Ausbeutung ersetzt. Die Kongolesen wurden entweder als „Lasttiere“ für den Transport des Elfenbeins oder

⁸⁶ Lange 1990, S. 221.

⁸⁷ Petreczek 1999, S. 69 – 72.

⁸⁸ Hochschild 2000, S. 173.

als Arbeiter in den Kautschukplantagen eingesetzt. Die *Force Publique* überfiel Dörfer und zwang die Bewohner, eine unmögliche Menge an Kautschuk zu sammeln. Gelang es den Bewohner jedoch nicht, die geforderte Kautschukmenge abzuliefern, wurde das Dorf niedergebrannt und die Frauen und Kinder umgebracht. Für jede Gewehrkegel, welche verbraucht wurde, mussten die Soldaten als Beweis eine abgeschlagene rechte Hand ihres Opfers vorlegen. Nicht selten wurden auch Lebenden die Hände abgehackt um den Verbrauch von verschossenen Gewehrkegeln zu rechtfertigen (Abb.32 & 33).

Die Verstümmelung und Ausbeutung der Kongolesen erreichte erstmals das Gehör der Öffentlichkeit, als Edmund Dene Morel (1873-1924)⁸⁹, ein Angestellter einer Reederei, die Gräueltaten aufdeckte. Adam Hochschild schreibt hierzu: *„Während Morel zusieht, wie die Reichtümer nach Europa strömen und fast keine Güter als Gegenleistung nach Afrika geschickt werden, begreift er, daß diese Schätze nur aus einer einzigen Quelle stammen können: der Sklavenarbeit. Mit dem Bösen konfrontiert, wendet sich Morel nicht ab. Statt dessen entscheidet, was er sieht, über den Gang seines Lebens und über den Verlauf einer außerordentlichen Bewegung, der ersten großen internationalen Bewegung für Menschenrechte, die das 20. Jahrhundert kennt.“*⁹⁰ Morels Bestrebungen, den Verbrechen im Kongo ein Ende zu setzen, führten schließlich zu einer Untersuchungskommission Großbritanniens, welche es zum Inhalt hatte, die Anschuldigungen gegenüber Leopold und seinem Regime zum überprüfen. Im sogenannten *Casement-Bericht*⁹¹ wurden sämtliche Vorwürfe Morels bestätigt und Leopold musste 1908 unter höchstem internationalen Druck seine Privatkolonie an den belgischen Staat abtreten.

Die brutale Ausbeutung des Kongos und seiner Einwohner ging als *„Kongogräuel“* in die Geschichte ein. Es wird geschätzt, dass fünf bis zehn Millionen Kongolesen den Belgiern zum Opfer fielen. Die Aufarbeitung der düsteren Vergangenheit ist jedoch bis zum heutigen Tage nicht erfolgt. Leopold II. befahl 1908 die Vernichtung der Beweismaterialien seiner Schrecken Herrschaft und setzte somit den Beginn des Totschweigens der Geschichte. Verblüffend ist es aber dennoch, dass sogar hundert

⁸⁹ Edmund Dene Morel hieß eigentlich Georges Edmond Pierre Achille Morel de Ville (* 10. Juli 1873 in Paris; † 12. November 1924 auf einer Farm in der Nähe von Bovey Tracey, Devon).

⁹⁰ Hochschild 2000, S. 8.

⁹¹ Sir Roger David Casement (* 1. September 1864 in Sandycove, County Dublin; † 3. August 1916 in London) verfasste einen Bericht über die Zustände im Kongofreistaat und organisierte gemeinsam mit Edmund Dene Morel die erste europäische Menschenrechtsbewegung.

Jahre später immer noch an die Politik des Vergessens angeknüpft wird, wie Philippe Van Cauteren anprangert, wenn er in seinem Text *„Herz der Finsternis“* schreibt: *„Der Zugang zu vielen Archiven der kolonialen Ära wird im Jahr 2008 in Belgien noch immer absichtlich verwehrt, damit der bestehende Verdacht von Machtmissbrauch, Sklaverei, Misshandlung und Ausbeutung nicht nachgewiesen kann.“*⁹²

Jan Fabre wagte 2002 mit *„Heaven of Delight“* eine unübersehbare Kritik an der belgischen Kolonialherrschaft. Das Motiv der abgeschlagenen Gliedmaßen, welches zum Symbol des *„Kongogräuels“* wurde, übernahm Fabre in seiner Deckengestaltung und eröffnete dem Besucher, neben der farbenprächtigen Decke, die Möglichkeit der Kommemoration. *„Heaven of Delight“* nimmt als politisches Kunstwerk, dessen Aufgabe es ist, die Erinnerung zurückkehren zu lassen – in die Köpfe der Belgier und in Leopolds geplanten Kongosaal – die Stellung eines Mahnmals ein. Die Erinnerung und Auseinandersetzung mit dem *„Kongogräuel“* erfolgt an jenem Ort, an dem sich Leopold ursprünglich als absoluter Herrscher präsentiert wissen wollte. Die Inversion der eigentlichen Funktion des Prunksaales, lässt den Spiegelsaal zum ultimativen Gedenkort werden, dessen Besucher, abhängig von seiner Bereitschaft die „versteckte“ Botschaft zu lesen oder nicht, *„Heaven of Delight“* dechiffrieren kann.

3.3.3.3 Wahrnehmung der Motive

Die Bilder, welche Jan Fabre mittels unterschiedlicher Kantung der Skarabäuskäferflügel, in die Deckengestaltung einbaute, sind lediglich unter bestimmten Bedingungen erkennbar. Das Verschwinden und Wiederauftauchen der Motive ist, wie bereits erwähnt, abhängig von dem Betrachterstandpunkt und dem Lichteinfall. So ist beispielsweise das „P“, welches Jan Fabre der belgischen Königin Paola zu Ehren versetzte, nur sichtbar, wenn der Betrachter unmittelbar unterhalb des Bildes steht.⁹³ Wie ich den Gesprächen mit zwei Besuchern des Spiegelsaals entnehmen konnte, ist die politische Aussage Jan Fabres jedoch äußerst schwer erkennbar.⁹⁴ Der blau-grün schimmernde „Himmel“ wirkt hypnotisierend und zieht

⁹² Van Cauteren 2009, S. 100.

⁹³ „And then it’s a question of really different angles, for example when you stand here there is a big “P” inside which I made with Queen Paola. And if you are standing not directly underneath you can’t see it. And that’s with everything.” (Interview mit Jan Fabre am 21. Februar, S. 99).

⁹⁴ Da ich selbst noch keine Gelegenheit hatte, *„Heaven of Delight“* zu betrachten, muss ich mich in der Wahrnehmung der Motive auf die Aussagen zweier Augenzeugen berufen.

den Betrachter in seinen Bann. Begeistert von der Leuchtkraft und dem Glanz der Käferpanzer, durchwandert man den Spiegelsaal, ohne die Motive vorerst wahrzunehmen. Das Wissen um die eingebauten Zeichnungen wirkt sich jedoch hilfreich auf die Wahrnehmung aus. So teilte mir einer der Besucher mit, dass er die Bilder erst erkannt hatte, als er auf diese aufmerksam gemacht wurde.

Obwohl die Motive von „*Heaven of Delight*“ deutlich versetzt sind und sich durch die unterschiedliche Lichtbrechung vom Grund abheben, ist die politische Dimension nicht für jedermann erkennbar. Trotz der von Jan Fabre beabsichtigten Schönheit der Deckengestaltung, erhält „*Heaven of Delight*“ mittels der Motive eine kontrastierende Aussage, welche gleichermaßen präsent ist, aber von dem Betrachter nur selektiv wahrgenommen zu werden scheint. Es drängt sich mir demnach die Behauptung auf, dass der Betrachter sieht, was er zu sehen bereit ist.

3.3.3.4 Die Bregenzer Installation als weiterführende Kritik

In der Bregenzer Installation „*Ich habe einen Teil der Decke des Königlichen Palastes herausgebrochen, da daraus etwas herauswuchs*“ (Abb.34 & 35) greift Jan Fabre die politische Aussage von „*Heaven of Delight*“ erneut auf und führt seine Kritik die belgische Kolonialherrschaft betreffend weiter. Die Akzentuierung der Installation auf die Verbrechen der Belgier erfolgt durch die bewusste Addition eines lebensgroßen Kongolesen mit Marterspuren am Rücken (Abb.36), welchen Jan Fabre in die Mitte der zehn mal zehn Meter großen Kopie der Decke des Spiegelsaales platziert. Die Deckengestaltung des Spiegelsaales erfährt eine erneute Inversion, da sie auf den Kopf gestellt wurde. Jan Fabres Aussage wurde gestürzt und auf den Boden der Realität zurückgeholt. Es handelt sich bei der Bregenzer Installation nicht mehr um ein Paradies, welches den Himmel überspannt, sondern sehr viel mehr um die Erde, aus welcher die Vergangenheit herauswuchert.

Da die Bregenzer Installation eine fragmentarische 1:1 Kopie des Originals ist, konnte man an ihr die Setzweise und Wahrnehmung der Motive analysieren und Rückschlüsse auf „*Heaven of Delight*“ formulieren. Näherte man sich seitlich der auf dem Kopf stehenden Decke, erkannte man ausschließlich eine grün-blaue Landschaft. Trat man jedoch vor die Installation an jene Stelle, wo sich in der eigentlichen Decke der Wölbungsmittelpunkt befindet, erschienen die Tiere und

Totenköpfe und schillerten in changierenden Farben. Der Totenkopf (Abb.37) beispielsweise bestand aus unterschiedlich gesetzten Partien von Skarabäuskäferflügeln, welche je nach Betrachterstandpunkt ihre Farbe veränderten. Bei der Frontalansicht des Totenkopfes verdunkelte sich das Inkarnat, während sich die stärker gekanteten Augenhöhlen erhellten und orange färbte. Die Motive hoben sich deutlich aus der grün-blauen Landschaft hervor und ermöglichen die Annahme, dass sie ebenso in „*Heaven of Delight*“ erkennbar sind.

Die Reduzierung der gesamten Deckengestaltung des Spiegelsaals auf ein Fragment, ein klar umrissenes Volumen, vereinfacht jedoch dem Betrachter die Bilder wahrzunehmen und sich mit diesen auseinanderzusetzen. Was im Spiegelsaal, angesichts der atemberaubenden Größe und Weite der Decke, in den Hintergrund trat, wird in der Bregenzer Installation aufgrund des Ausschnittes akzentuiert. Die Nahansicht des Deckenfragments, wie sie in dem Spiegelsaal aufgrund des distanzierten Blickes in die Höhe nicht möglich ist, lässt die Motive stärker hervortreten. Philippe Van Cauteren stellt dies ebenfalls fest, wenn er schreibt: *„Die Decke ist auf den Kopf gestellt und damit zu einem klar umrissenen Volumen transformiert. Sie liegt zerbrechlich, gefährlich nahe, berührbar. Sie ist gefälscht, denn sie ist neu gebaut. Dieses Werk ist ein affirmatives Fragment, das uns deutlich und unmissverständlich vor Augen führen will, dass hinter der Erscheinung des schillernden Schönen andere, düstere Gedanken verborgen liegen, wie hier Teilmosaiken von Totenschädeln verdeutlichen.“*⁹⁵

Die Motive rücken in „*Heaven of Delight*“ angesichts der unüberblickbaren Größe der Decke, die es dem Betrachter unmöglich macht die Gesamtheit des Kunstwerkes zu erfassen, sowie der enormen Distanz, in den Hintergrund. Dennoch kann man annehmen, dass die Motive für den wissenden Besucher erkennbar sind und die zu überwindende Hürde die Bereitschaft zur Auseinandersetzung darstellt. Vergleichbar mit einem Mahnmal, muss der Betrachter bereit sein, sich auf die unterschiedlichen Ebenen des Kunstwerkes einzulassen, was jedoch im Falle von „*Heaven of Delight*“ besonders schwer fällt: zum einen ist der Besucher von der Schönheit und den Farben überwältigt und zum anderen ist die kolonialherrschaftliche Vergangenheit im Belgien der Gegenwart nach wie vor ein Tabuthema. Roger Marijnissen beschreibt in diesem Sinne das Betrachten von Kunstwerken als selektiv und stellt fest: *„Unser Charakter sorgt dafür, dass wir unsere Beobachtungsgaben selektiv verwenden. Von*

⁹⁵ Van Cauteren 2009, S. 101.

den unleugbaren Fakten behalten wir nur das, was wir behalten wollen. Gegebenfalls ignorieren wir sehr bedeutsame Elemente, und zwar einfach deshalb, weil sie uns nicht gefallen. (...) Der Künstler hat seiner Vision in seinem Werk Gestalt gegeben, doch seine simple oder vielmehr komplexe (häufig auch verborgene) Botschaft wird nicht vollständig an den Betrachter weitergegeben: Der Adressat projiziert sich selbst in das Kunstwerk, das er achtlos oder kontemplativ betrachtet.⁹⁶

Die unleugbaren Fakten wurden von Jan Fabre für die Bregenzer Installation konkretisiert und die „versteckte“ Kritik von „*Heaven of Delight*“ weitergeführt. Der Afrikaner, welcher aufgrund seiner Marterspuren mit der „*chicotte*“ und somit als Misshandlungsoffer der Belgier identifiziert werden kann, erstreckt sich über das Meer aus Skarabäuskäferflügeln. Philippe Van Cauteren stellt folgerichtig fest, dass „*der schwarze, exotische Leichnam unser Erlebnis der Schönheit [dämpft], ja bringt es sogar zum Stillstand.*“⁹⁷ Jan Fabre setzt der Schönheit, welche von dem Glanz der Skarabäuskäferflügel ausgeht, eine Zäsur und akzentuiert die politische Dimension, welche „*Heaven of Delight*“ in sich trägt, jedoch von den Betrachtern nicht vollständig wahrgenommen wird. Dass Jan Fabre sich in der Bregenzer Installation erneut mit der Thematik der Kolonialvergangenheit Belgiens auseinandergesetzt hat, führe ich auf seine Bestrebung zurück, die Missetaten Leopolds aufzuzeigen und der Verdrängung der geschichtlichen Fakten Einhalt zu gebieten. Die Kritik, welche in „*Heaven of Delight*“ ihren Anfang nahm, aber von den Betrachtern nur sehr selektiv wahrgenommen, sogar verdrängt wurde, wird in der Bregenzer Installation zum visuellen Stolperstein. Nicht die Schönheit dominiert das Deckenfragment, sondern auch die Grausamkeit, welche den Himmel der Lüste zum Herz der Finsternis und die Unnahbarkeit der Decke von „*Heaven of Delight*“ zu einer unmittelbar konfrontierenden Erfahrung werden lässt.⁹⁸

3.3.4 Ein imperiales Kunstwerk

Neben den Totenköpfen, abgeschlagenen Gliedmaßen und anderen Grausamkeiten, welche Jan Fabre in „*Heaven of Delight*“ einbaute, ist jedoch auch ein pro-belgisches Zeichen erkennbar und zwar ein „P“ (Abb.38), welches für die Königin Paola steht und Jan Fabre mit der Königin gemeinsam versetzt hatte. Das „P“ verweist auf den

⁹⁶ Marijnissen 2002, S. 78 – 79.

⁹⁷ Van Cauteren 2009, S. 101.

⁹⁸ Ebenda.

Namen der Königin und fungiert als Stiftermosaik innerhalb von „*Heaven of Delight*“. Die Auftraggeberin des Mosaiks wird inmitten des gestifteten Kunstwerkes verewigt, was wiederum dem imperialen Repräsentationsbedürfnis vergangener Stiftermosaiken entspricht. Jan Fabres Geste, die Königin als Auftraggeberin der Deckengestaltung in einem der Motive darzustellen, kann als Danksagung verstanden werden. Schließlich ermöglichte erst der Mut und die Neugierde der Königin die Realisierung des Projektes und eröffnete der zeitgenössischen Kunst einen Platz im Königlichen Palast.

Trotz aller herber Kritik an der belgischen Vergangenheit, ist Jan Fabre ein stolzer Flame, der als „*great officer in the crown order*“⁹⁹ die Rolle des mittelalterlichen Hofkünstlers einzunehmen scheint. Dass es sich bei „*Heaven of Delight*“ in zweierlei Hinsicht um ein imperiales Kunstwerk handelt, kann angesichts der schillernden Oberfläche, die an byzantinische Goldgründe denken lässt, und dem suggerierten Luxus bejaht werden. Während der prunkvolle Luxus der Skarabäuskäferflügel dem königlichen Auftrag entspricht, konnte Jan Fabre in den Zeichnungen und seinem politischen Statement eine künstlerische Freiheit ausleben, welche den Hofkünstlern des Mittelalters verwehrt geblieben wäre.

„*Heaven of Delight*“ steht weiters durch die Wahl des Mosaiks als Kunstgattung in einer imperialen Ausstattungstradition. Das Mosaik als teuerste Ausstattungsform war in byzantinischer Zeit vor allem im Zusammenhang mit kaiserlichen Stiftungen anzutreffen, ebenso im 19. Jahrhundert, als es beispielsweise die Wände der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche (Abb.2) ausschmückte. Die hohen Kosten für die Tesseræ, sowie der enorme Arbeitsaufwand, beschränkte die Auftraggeber auf einen äußerst kleinen Kreis, vornehmlich Kaiser und Könige, sowie kirchliche Auftraggeber. Peter Fischer stellte dies ebenfalls fest, als er schrieb: „*In jedem Fall aber macht die umständliche Montage so vieler winziger Stückchen das Mosaik zu einem sehr kostspieligen Gebäudeschmuck. (...) Inhalt und Form hängen daher noch mehr als bei anderen Künsten vom Auftraggeber ab. Kaiser, Könige und Kirchen haben seinen höchsten Glanz möglich gemacht, und zugleich war die repräsentative Kunst des Mosaiks Mittel, durch das sie ihrer Macht den höchsten Glanz zu schaffen suchen.*“¹⁰⁰ Der Glanz des Mosaiks erstrahlte somit auf zweierlei Ebenen: zum einen durch die Kunstgattung selbst, indem das Licht an den Kanten der Mosaiksteinchen

⁹⁹ Interview mit Jan Fabre am 21. Februar, S. 102.

¹⁰⁰ Fischer 1969, S. 10.

gebrochen wurde und zum anderen, da das Mosaik mit dem Repräsentationsbedürfnis des Auftraggebers verbunden war.

Obwohl „*Heaven of Delight*“ von der belgischen Königin in Auftrag gegeben wurde, bewahrte Jan Fabre seine künstlerische Freiheit von Form und Inhalt, und ließ die imperiale Konsolidierung traditioneller Mosaik ins Gegenteil verkehren. „*Heaven of Delight*“ reiht sich zwar als Mosaik in die imperiale Ausstattungstradition ein, löst sich jedoch gleichzeitig durch die Wahl des Materials und durch die kritischen Motive von den Vorgaben des Auftraggebers und führt das Mosaik in das 21. Jahrhundert.

3.3.5 Der Titel

3.3.5.1 Bezug auf Hieronymus Bosch's „*Garten der Lüste*“

Neben der Faszination für die schillernde Oberfläche der Skarabäus-Käferflügel, entschied sich Fabre für dieses eigenwillige Material, da er die Intention hatte, die Erde auf den Kopf zu stellen. Der blaue Himmel sollte in eine grüne Prärie verwandelt werden und eine weitere Referenz auf die saftig grünen Wiesen des Kongos darstellen. Jan Fabre meinte hierzu: „*And I chose the green carapace – the Panzer from the jewelbeetle because there was a fascination for bringing the world upside down – to turn the world upside down. (...) there were copies hanging of the “Garden of Delight” by Bosch. And I wanted to place the copy of the painting upside down.*“¹⁰¹

Eine Kopie des berühmten Triptychons „*Garten der Lüste*“ von Hieronymus Bosch (Abb.39) hing in Jan Fabres Atelier und fungierte für ihn als zusätzliche Inspirationsquelle. Jan Fabre wollte nicht nur die Erde zum Himmel transferieren, sondern sehr vielmehr eine Kopie des Mittelfeldes vom „*Garten der Lüste*“ auf das Gewölbe projizieren. Das von Hieronymus Bosch um 1500 geschaffene Triptychon, welches erst nachträglich den Titel „*Garten der Lüste*“ erhielt, zeigt auf seinen ausgeklappten Seitenflügeln links die Erschaffung Evas und rechts die Hölle. Den nachträglichen Namen erhielt das Triptychon aufgrund des Mittelfeldes, welches sowohl als eine Hommage an die Sexualität, als auch als Darstellung der Sünde betrachtet werden kann.¹⁰² Entgegen den Gepflogenheiten des 15. Jahrhunderts,

¹⁰¹ Interview mit Jan Fabre am 21. Februar, S. 94.

¹⁰² In der älteren Forschungsliteratur ging man davon aus, dass die Mitteltafel als Warnung vor der Todsünde Wollust verstanden werden sollte. Der Kunsthistoriker Wilhelm Fraenger stellte erstmals

stellte Bosch sexuelle Praktiken der Menschen dar und ließ das himmlische Paradies zu einem Ort der ausschweifenden Liebe werden. Wie auch die Interpretation von „*Heaven of Delight*“ fluktuiert und je nach Betrachterstandpunkt und Lichteinfall zwischen der Schönheit der schillernden Panzer und der Grausamkeit der Motive oszilliert, kann auch das Triptychon von Hieronymus Bosch diametral interpretiert werden. Während der Betrachter heutzutage dazu tendiert, die Mitteltafel als lustvolles und friedfertiges Beisammensein von Mensch und Tier zu betrachten, stand das Triptychon einst für die ausschweifende Sexualität der Menschen, welche als Todsünde verurteilt wurde. Hieronymus Bosch schuf im „*Garten der Lüste*“ eine Paradiesszene, welche sowohl positiv als auch negativ konnotiert wurde und eine eindeutige Interpretation unmöglich machte. Jan Fabre führt die Zweideutigkeit des Triptychons in „*Heaven of Delight*“ fort, indem er die Deckengestaltung zu einer changierenden Landschaft werden lässt, welche in jedem Augenblick unterschiedlich wahrgenommen werden kann und verschiedene Konnotationen zulässt.

3.3.5.2 Der künstlerische Frankenstein

Neben der zweideutigen Landschaft, welche Hieronymus Bosch in seiner Mitteltafel dargestellt hatte, faszinierten Jan Fabre die Fantasiewesen und Kreationen, welche den „*Garten der Lüste*“ bevölkern. Der Erfindungsreichtum von Hieronymus Bosch scheint keine Grenzen zu kennen, wenn er in seinem Mittelfeld die Menschen in gläserne Kugeln, in riesige Früchte oder auf Vögel setzt und sie im Lebensbrunnen baden lässt. Die Fabelwesen und fantasievollen Kreationen, für welche Bosch berühmt ist, greift Jan Fabre in „*Heaven of Delight*“ auf und erschafft aus der Decke des Spiegelsaals ein Paradies, welches einer Traumwelt zu entstammen scheint. Der organisch aus der Decke wachsende Luster erinnert in seiner Form an den Lebensbrunnen und verweist auf die von Jan Fabre angestrebte Inversion von Himmel und Erde (Abb.41 & 42). Jan Fabres Faszination für die Fantasiewelten und organisch gewachsenen Kombinationen von Hieronymus Bosch ist bereits in seinem Frühwerk auszumachen, wenn er in seinen „*Fantasie-insecten-sculpturen*“ (Abb.6) auf den Rücken einer Spinne eine Patrone als Rucksack montiert oder einer Fliege Brillen aus Knopfbatterien aufsetzt. Fabre erschafft als künstlerischer Frankenstein fantasievolle Kreaturen und tritt in die Fußstapfen von Hieronymus Bosch. Der

1994 diese Interpretation in Frage und deutete den „*Garten der Lüste*“ als Sinnbild für ein harmonisches Liebesparadies. (Wilhelm Fraenger, Hieronymus Bosch, Dresden 1994.)

Verweis auf kunsthistorische Vorbilder, vornehmlich flämischer Künstler, ist dem Oeuvre Jan Fabres inhärent. Die Ausstellung „*L'ange de la métamorphose*“ im Louvre widmete sich der ikonographischen Gegenüberstellung von Werken der alten flämischen Meister mit jenen von Jan Fabre (Abb.40). In die flämische Tradition sich einreihend, folgt Jan Fabre der Bildmacht des Realen, welche er bei den flämischen Primitiven entdeckt hat.¹⁰³

3.3.5.3 Die grüne Prärie und das himmlische Paradies

Der an den „*Garten der Lüste*“ / „*Garden of Delight*“ angelehnte Titel Fabres verweist bereits auf die Vermischung von himmlischer und irdischer Sphäre und lässt an die Stelle der Repräsentation des Göttlichen die Natur treten. Die Decke, welche als Projektionsfläche des Göttlichen fungierte und in der Tradition der Deckenmalerei die Apotheose zum Inhalt hatte, wird von einer grünen Prärie aus Skarabäuskäferflügeln ersetzt. Das himmlische Paradies, welches man an einer Decke vermutet hätte, wird in eine schimmernde Landschaft transformiert. Der ebenfalls von den Skarabäuskäferflügeln überwucherte Luster nimmt die Funktion eines Ankers zwischen der irdischen und himmlischen Sphäre ein und leitet den Blick des Betrachters gen Himmel.¹⁰⁴ Barbara Baert verweist in ihrem Text „*Scattered Light. A Gloss on Cosmology*“ auf die Bedeutung des Lusters als *axis mundi*, wenn sie schreibt: „*The ceiling by grace of the association with the mythical arbor inversa: the tree in the Jewish cabbala that pressed its green roots against the firmament as an image of divine immanence. (...) In these projects, Jan Fabre adopts the anagoric view. This is the view taken by Jacob at the foot of the ladder, when he saw the angels moving up and down. This anagoric view says something about both the artist as the archetype of the visionary (the one who connects things) and artmaking that implants itself in a transitional zone.*“¹⁰⁵

Die Verbindung zwischen Himmel und Erde, die *axis mundi*, ist ein immer wiederkehrendes Motiv bei Jan Fabre. In seinen Projekten für den öffentlichen Raum wird nicht selten der Himmel zum Bezugspunkt und die Skulptur zum Bindeglied zweier Welten. In „*The man who measures the clouds*“ (Abb.12) versucht der Künstler mit einem Lineal die Wolken zu vermessen – eine scheinbar

¹⁰³ Schneider 2009, S. 7.

¹⁰⁴ Marijnissen 2002, S. 84.

¹⁰⁵ Baert 2006, S. 69 – 70.

undurchführbare Aufgabe. Dennoch ist es das Ziel des Künstlers das Unmögliche anzustreben, selbst wenn er scheitert. Der 1:1 Abguss von Jan Fabres Körper richtet seine ausgestreckten Arme dem Himmel entgegen und tritt mit Gott in einen Wettstreit. Das Unmögliche zu erfassen, zu vermessen, ist Gott vorbehalten. Oder doch auch dem Künstler? Barbara Baert bringt die Problematik der Selbstvermessung auf den Punkt, wenn sie schreibt: *„At the same time, the act of measuring becomes a question of measuring oneself against the heavens. What is more, the outstretched arms suggest the classical reflection of the human body in the cosmos. The human body is the parameter of the relationship between the macrocosm and the microcosm.“*¹⁰⁶ Der Mensch als Parameter zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos wird zum Vermittler zwischen den Welten, zu einer menschlichen Achse zum Göttlichen.

In der 2004 am Platz vor der Universität von Leuven errichteten Skulptur *„Totem“* (Abb.43) griff Jan Fabre erneut die in den Himmel ragende Achse auf, als er eine 23 Meter hohe Nadel, auf der ein 2,7 Meter großer Skarabäuskäfer aufgespießt war, errichtete. Die für den Entomologen unverzichtbare Technik des Präparierens von Insekten wird vom mikroskopisch Kleinen in das Makroskopische überführt. Die Nadel als Attribut des Wissenschaftlers weist in die Wolken und scheint in den Himmel gepinnt worden zu sein. Der Verbindung von Kunst und Wissenschaft wurde ein Denkmal gesetzt, welches sich über den Horizont hinaus erhebt.

Die Vertikalität, welche als Brücke zwischen den Sphären fungiert, war ebenso der temporären Installation *„Legs of Reason Skinned“* (Abb.44), für welche Jan Fabre 2000 die Säulen des Universitätsauditoriums in Gent mit geräuchertem Schinken ummantelte, inhärent. Die emporstrebenden Säulen evozierten den Eindruck, die Verbindung mit dem Wissen der Welt wäre Fleisch geworden.¹⁰⁷ Neben der Vertikalität von *„Legs of Reason Skinned“* ist das temporäre Kunstwerk auch in seiner Genese mit *„Heaven of Delight“* vergleichbar, da es sich bei beiden Arbeiten um das Überziehen einer Oberfläche mit einem eigenwilligen Material handelt. Durch das Überziehen der Säulen des Genter Universitätsauditoriums erzielte Jan Fabre, neben der Akzentuierung der Vertikalität, den Eindruck als wären die Säulen aus Marmor. Der *tompe l’oeil* Effekt, welcher in *„Legs of Reason Skinned“* aus der Schinkenummantelung resultierte, wurde von Jan Fabre ebenso in *„Heaven of Delight“* eingesetzt, indem er die Decke des Spiegelsaals in eine grüne Wiese

¹⁰⁶ Baert 2006, S. 70.

¹⁰⁷ Ebenda, S. 69.

verwandelte. „*Heaven of Delight*“ kann demnach als ein illusionistisches Kunstwerk betrachtet werden, da es einen Garten an die Stelle des Himmels treten lässt und mit dem Grün die Natur und das Leben in die göttliche Sphäre transferiert.¹⁰⁸ Laurent Busine und Jan Hoet stellten dies ebenfalls fest, als sie schrieben, dass sie „*wagen zu behaupten, dass diese souveräne, himmlische Decke, die eine unfassbare sinnliche Verschiedenheit und zugleich harmonische Einheit umfasst, selbst zu einem Stück „Natur“ geworden ist.*“¹⁰⁹ Die Architektur des Spiegelsaals wird angesichts der suggerierten Vegetation mit der Natur verbunden und erhält durch das Schimmern der Skarabäuskäferflügel einen göttlichen Glanz.

4. Dialektik des Verschwindens und Wiederkehrens

4.1 Interpretationsebenen

Jan Fabres Kunst besticht durch ihre Vielschichtigkeit und ermöglicht dem Kunstrezipienten, sich auf verschiedenen Ebenen mit dem Kunstwerk auseinanderzusetzen. Wie bereits durch die Analyse von „*Heaven of Delight*“ deutlich wurde, bedient sich Jan Fabre einer Vielzahl an Assoziationsebenen, welche von kunsthistorischen Interpretationen bis zu politischen Statements reichen. „*Heaven of Delight*“ kann formal als ein Mosaik aus schillernden Skarabäuspanzern betrachtet werden, verweist jedoch zusätzlich aufgrund des Titels auf ein kunsthistorisches Vorbild und erlangt mittels der Motive eine politische Dimension.

Die Qualität von zeitgenössischer Kunst ist meiner Meinung nach abhängig von der interpretatorischen Vielfalt und Komplexität des geschaffenen Kunstwerkes. Das künstlerische Universum Jan Fabres zu erfassen, bedeutet, sich auf die unterschiedlichen Assoziations- und Interpretationsebenen einzulassen. Harald Szeemann beschrieb dies treffend: „*Jan Fabre macht es einem leicht, in seine Welt einzugehen und er macht es uns schwer, einmal in seiner Welt sich zu bewegen. Er ist ein obsessiver Köderer unserer Phantasie und Halluzination.*“¹¹⁰ Jan Fabre ködert den Betrachter von „*Heaven of Delight*“ mittels der Farbintensität des

¹⁰⁸ Interview mit Jan Fabre am 21. Februar, S. 94.

¹⁰⁹ Busine / Hoet 2002, S. 8.

¹¹⁰ Harald Szeemann, *Shifted Energies constantly shifted*, in: Mario Mauroner (Hg.), Jan Fabre. The Great Confinement. Messengers of the Death. Sanguis / Mantis, Salzburg / Wien 2004, S. 4.

Himmels. Der Eindruck von unbändiger Schönheit, welchen Jan Fabre durch den changierenden Glanz der Skarabäuskäferflügel evoziert, wird jedoch von den auftauchenden Motiven kontrastiert. Die Motive, welche aus der grün-blauen Landschaft je nach Standpunkt hervortreten oder verschwinden, regen die Fantasie des Betrachters an und ermöglichen es ihm, sich auf die unterschiedlichen Interpretationsebenen einzulassen.

Die Dialektik des Auftauchens und Vergehens der Motive führt zu einer „*explosive[n] Intensität zwischen bestehender Bewegung und verhaltener Starre.*“¹¹¹ und verbindet „*Heaven of Delight*“ mit manieristischen Kunstwerken. Der Manierismus versteht sich demnach nicht nur als bloßer Epochenbegriff, sondern als Phänomen, welches auch in der zeitgenössischen Kunst anzutreffen ist. Stefan Hertmans zeigte erstmals die Analogie von Jan Fabres Insektenskulpturen und manieristischen Kunstwerken auf, als er diese in Verbindung mit den Bildern von Arcimboldo (1527-1593)¹¹² setzte und schrieb: „*A composition that reminds us ironically of Arcimboldo, where the object composed is reflected in its parts.*“¹¹³

4.2 Exkurs: Manierismus – ein epochenübergreifender Stil?

Der Stilbegriff „Manierismus“ beschreibt im Allgemeinen eine Stilstufe oder Stilrichtung zwischen Renaissance und Barock, welche sich aus der italienischen Malerei der Spätrenaissance entwickelte. Aus dem Geiste der Gegenreformation entstand eine eigenwertige Abwandlung der Malerei der Hochrenaissance, deren Charakteristika langgestreckte, kleinköpfige, sehr bewegliche Figuren, konkave Räume von unklarer Ausdehnung, Parallelkompositionen, sowie „*unruhige, gebrochene, bald glitzernde, bald glimmernde Farben*“¹¹⁴ umfassten. Sabine Roßbach unternimmt in ihrem 2005 erschienen Buch „*Moderner Manierismus. Literatur – Film – Bildende Kunst*“ den Versuch, den Manierismus als Stilbegriff von seiner epochalen Definition zu lösen und als epochenübergreifenden, anticlassizistischen Stil zu etablieren. Auf den Forschungen und Erkenntnissen von

¹¹¹ Roßbach 2005, S. 18.

¹¹² Giuseppe Arcimboldo (* um 1527 in Mailand; † 11.07.1593). „*Bekannt sind vor allem Arcimboldos Porträts mit ihren „Verfremdungen“, wodurch eine ähnliche – den späten Surrealisten des 20. Jhs. Eigene – Stufe der Genauigkeit der Deutung erfolgt. Durchaus realistisch gemalte Einzelheiten (Bücher, Früchte, Gegenstände des Alltags wie Becher, Schmuck, Geräte) werden grotesk verwendet als Nase, Halskrause, Körperteile, zum Teil als Umkehrbilder.*“ (Jahn / Haubenreißer 1995, S. 45).

¹¹³ Hertmans 1997, S. 77.

¹¹⁴ Jahn / Haubenreißer 1995, S 531.

Robert Curtius¹¹⁵, Gustav René Hocke¹¹⁶ und Max Dvořák¹¹⁷ aufbauend, welche allesamt versucht hatten, den Manierismus „*nicht als abgeschlossene kunstgeschichtliche Periode, sondern als eine Bewegung, deren Anfänge bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts reichten und deren Wirkungen nie aufgehört haben, [aufzufassen]*“¹¹⁸, gelingt es Roßbach, den Manierismus als Paradigma der Moderne zu definieren.

Die ästhetische Analogie der modernen und der manieristischen Kunst führt zu einem allgemeinen Manierismus-Begriff, dessen Stilmerkmale diametral zu jenen der Renaissanceästhetik stehen. Die anticlassizistische Haltung des Manierismus lässt an die Stelle von Maß und Regel, Expression und Effekt treten. Roßbach formuliert dies treffend, wenn sie schreibt: „*Bei dem manieristischen als Stil der expressiven Überbietung, der Sprengung von Mäßigung & Regelmäßigkeit um des überraschenden Effekts willen, setzt die vorliegende Studie an.*“¹¹⁹ Roßbach bezeichnet weiters den Manierismus als „*Kunstform der Paradoxie*“¹²⁰, welche das scheinbar Gegensätzliche zu verbinden weiß. Die spannungsreiche Paradoxie wird zum Bindeglied zwischen moderner und manieristischer Kunst. Roßbachs Argumentation setzt an der „*beauté conclusive*“¹²¹ – dem Kern der surrealistischen Ästhetik – an, indem sie die ästhetische Analogie zwischen Manierismus und Surrealismus aufzeigt. Beiden Stilen ist die Annäherung des scheinbar Gegensätzlichen und die daraus resultierenden Energie gemein. Roßbach stellt fest, dass „*mit der paradoxen Verbindung des Unvereinbaren dem poetischen Bild eine explosive Intensität [zuwächst]*“¹²² und das „*zusammengeballte Disparate in einem wunderbaren Augenblick („le merveilleux“) zwischen berstender Bewegung & verhaltener Starre („explosante-fixe“) [vibriert].*“¹²³

4.3 Manieristische Züge von „*Heaven of Delight*“

¹¹⁵ Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern / München 1948.

¹¹⁶ Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*, Reinbek bei Hamburg 1987.

¹¹⁷ Max Dvořák, *Über Greco und den Manierismus*, Vortrag im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie am 28. Oktober 1920, in: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, Wien 1924, S. 295ff.

¹¹⁸ Roßbach 2005, S. 15.

¹¹⁹ Ebenda, S. 16.

¹²⁰ Ebenda.

¹²¹ Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*, Reinbek bei Hamburg 1987, S. 22 und 42ff.

¹²² Roßbach 2005, S. 18.

¹²³ Ebenda.

4.3.1 Verbindung des scheinbar Gegensätzlichen

Die Verbindung des scheinbar Unvereinbaren ist dem künstlerischen Schaffen Jan Fabres inhärent und die Gegensätze Leben / Tod, Licht / Schatten, Liebe / Hass, Schönheit / Hässlichkeit werden zu Katalysatoren seiner Kunst. Jan Fabre ist angetrieben von dem Wunsch, eben jene Gegensätze in Einklang zu bringen und die daraus resultierende Energie und Spannung aufzuzeigen.

Das Konzept der Schönheit bestimmt das künstlerische Schaffen Jan Fabres und definiert sich in der Dualität zu seinem Gegenpol. Eckhard Schneider schrieb hierzu: *„Erst durch diese Dualität gelingt es Fabre, die Gegensätzlichkeit von Tod und Leben aufzuheben und sie zu einer Figur zu machen. Zweierlei kommt sich so nah, dass es sich zum Verwechseln ähnelt. Dazwischen bleibt so wenig Platz, dass die Scheidelinie zwischen dem einen und dem anderen, zwischen Abwehr und Begehren, Schönheit und Schrecken, Katastrophe und Überleben, Kunst und Leben, Leben und Tod, zum kaum merklichen Übergang und die ehemaligen Antipoden zu einer Einheit werden.“*¹²⁴

Die Schönheit des Himmels von „*Heaven of Delight*“ wird von den auftauchenden Motiven und dem aus der Decke wuchernden Luster irritiert. Roger Marijnissen unterstreicht die Dialektik von Schönheit und Schrecken, wenn er schreibt: *„So wie das Tragische ins Komische umkippt oder aus Ernst blutiger Ernst wird, kann auch die Schönheit zugrunde gehen. Die Schönheit ist undefinierbar. Selbst das Hässliche kann in sublime Schönheit umschlagen. Jan Fabre verfügt über die seltene Fähigkeit: Er weiß das Derbe mit dem raffinierten zu versöhnen, und insbesondere: il crève le plafond.“*¹²⁵ Die Schönheit der Deckengestaltung, welche die *„unruhige[n], gebrochene[n], bald glitzernde, bald glimmernde Farben“*¹²⁶ des Manierismus aufweisen, erfährt durch das Auftauchen der Motive und des Lusters eine jähe Zäsur. Der überraschende Effekt, welcher aus der Dialektik des Verschwindens und des Wiederkehrens der Motive resultiert, transformiert die Decke in eine vibrierende Oberfläche, welche zwischen Stille und Bewegung oszilliert.

Der Glanz der Skarabäuskäferflügel bestimmt zwar einerseits den überwältigenden Eindruck der Decke, definiert aber andererseits die Motive und somit das

¹²⁴ Eckhard Schneider, Der Tod als Zwilling des Lebens, in: Mario Mauroner (Hg.), Jan Fabre. The Great Confinement. Messengers of the Death. Sanguis / Mantis, Salzburg / Wien 2004, S. 8.

¹²⁵ Marijnissen 2002, S. 84 – 85.

¹²⁶ Jahn / Haubenreißer 1995, S 531.

Schlachtfeld, in welches sich der Himmel verwandelt hat. Wie in Arcimboldos Umkehrbildern, welche Früchte, Blätter, Tiere oder Gegenstände des Alltages so zusammen darstellten, dass sie Gesichter formten (Abb.45), fügen sich in „*Heaven of Delight*“ die Skarabäuskäferflügel zu einzelnen Bildern des Schreckens zusammen und die Landschaft wird zu einem utopischen Ort, welcher außerhalb der empirischen Wirklichkeit liegt.

4.3.2 Die Arabeske – eine Wuchs- und Wucherungsform

Neben dem überraschenden Effekt, der Verbindung des scheinbar Gegensätzlichen, der spannungsreichen Paradoxie, sowie den Landschaftsräumen, in denen Schrecken lauern, ist ein weiteres Motiv des Manierismus in „*Heaven of Delight*“ auszumachen: die Arabeske.

Die Arabeske ist seit hellenistischer Zeit als Ornament aus Blatt- und Rankenwerk ein unverzichtbares Dekorationselement, welches seinen pflanzlichen Vorbilder nachempfunden ist. Roßbach erläutert, dass „*es scheint, als gehöre zum Wesen der Arabeske die (wirkungsästhetische) Überschreitung ihrer Grenzen: sie scheint mehr als bedeutungsloses Dekor, Ornament [zu sein].*“¹²⁷ Die sich endlos ausbreitende Arabeske ist kein rein formales Muster, sondern eine Wuchs- und Wucherungsform.¹²⁸ Sowohl die floralen Muster (Abb.46), als auch der zentrale Luster (Abb.47) von „*Heaven of Delight*“ greifen die Arabeske als Motiv auf. Der aus der Decke wuchernde Kronleuchter wird zu einer Arabeske, welche der Erde entgegen wächst. Ein organisches Gebilde, welches aufgrund seiner Farbe und dem Material mit der Natur verbunden ist und von der schillernden Decke als Ungetüm dem Betrachter entgegenragt. Jan Hoet und Laurent Busine beschreiben die Metamorphose des Kronleuchters, wie folgt: „*Die Juwelenkäfer sind von der Decke heruntergekrochen und haben den Leuchter vollständig überwuchert, so dass dieser eine Metamorphose zu einem merkwürdigen, grotesken Tier vollzieht(...)* Hier erlangt die Natur plötzlich ein recht konkretes, etwas befremdliches Antlitz, welches nicht bar jeder Ironie ist und uns gleichermaßen fasziniert wie abstößt.“¹²⁹ Der Kronleuchter verankert den Himmel mit der Erde und leitet den Blick des Betrachters. Die

¹²⁷ Roßbach 2005, S. 203.

¹²⁸ Ebenda, S. 83.

¹²⁹ Busine / Hoet 2002, S. 9.

arabeske Blickführung, wie von Roßbach ausführlich besprochen,¹³⁰ trifft zur Gänze auf „*Heaven of Delight*“ zu, da der bekäuferte Kronleuchter den Blick gen Himmel führt und die Wirkung und Wahrnehmung des Raumes entscheidend beeinflusst.

Roßbachs Bestreben den Manierismus bis in die Gegenwart zu verorten und die Analogie von moderner und manieristischer Kunst aufzuzeigen, lässt sich problemlos auf „*Heaven of Delight*“ übertragen. Die manieristischen Züge der Deckengestaltung reichen von der Arabeske, über die Harmonie von Gegensätzlichkeiten bis hin zur utopischen Landschaft und unterstreichen meine Annahme, dass es sich bei „*Heaven of Delight*“ um ein äußerst vielschichtiges Kunstwerk handelt. Jan Fabre lässt sich von einer Vielzahl an kunsthistorischen Vorbildern, Motiven und Phänomenen inspirieren und überträgt diese auf seine zeitgenössische Kunst. Als Künstler steht Jan Fabre zwischen Tradition und Innovation und vermag es, kunsthistorische Phänomene und Anregungen in die Gegenwart zu überführen.

5. Die Bedeutung des Lichtes

Das Licht wird in „*Heaven of Delight*“, ebenso wie in zahlreichen anderen Kunstwerken Jan Fabres, zu einem unverzichtbaren Parameter, welcher das Erscheinen des Kunstwerkes stark beeinflusst. Die gesamte Inszenierung von „*Heaven of Delight*“ ist abhängig vom Licht, welches die Flügel in all ihren Facetten erstrahlen lässt. Das Licht bedingt die Schönheit, den Glanz, als auch die Lesbarkeit der Motive und wird ein integraler Bestandteil des Erscheinungsbildes. Jan Fabre miss seit Anbeginn seines künstlerischen Schaffens dem Licht einen hohen Stellenwert bei und so mag es nicht verwundern, dass er in seinen Theaterstücken stets selbst die Lichtregie übernimmt und in seinen Ausstellungen die Scheinwerfer selbst einstellt. Kein Schatten wird unüberlegt an die Wand projiziert und jede Lichtquelle untersteht der genauen Lichtregie Jan Fabres.

Das Licht stellt in Jan Fabres Kunstwerken keine Konstante, sondern vielmehr ein belebendes Element, dar, welches vermag, einer statisch anmutenden Oberfläche Leben einzuhauchen. Bereits in seinen frühen Bic-Zeichnungen wirkte sich das Licht belebend auf die plane Zeichnung aus und vermochte es, das Liniengewirr vibrieren zu lassen. Besondere Präsenz und Bedeutung erhielt das Licht in Fabres Bic-Zeichnungen auf Kunstseide. Jan Fabre unterstrich die Bedeutung des Lichtes für

¹³⁰ Roßbach 2005, S. 81ff.

seine Zeichnungen, als er im Interview mit Jan Hoet sich folgendermaßen äußerte: *„Durch das Wogen der Kunstseide reflektiert die Zeichenmasse Farbe und Licht auf sich selbst. Und verursacht Schatten, Tiefe und Glanz der chemischen Farbe Blau. Licht als eine immanente Strahlung einer glatten Oberfläche, die Raum wird.“*¹³¹ Das Licht produziert Bewegung im planen Kunstwerk und belebt es. Für Jan Fabre wird das Licht zu einem schöpferischen Gestus, ohne welches das Kunstwerk seelenlos bliebe. In *„Heaven of Delight“* wird das Licht an den Skarabäuskäferflügeln reflektiert und gleichzeitig absorbiert, wodurch der Eindruck erzielt wird, das Licht käme aus den Käferpanzern selbst. Der Skarabäuskäferflügel wird somit nicht nur zur bloßen Reflexionsfläche, sondern erhält eine immanente Strahlung.

Die Entwicklung der Bic-Zeichnung über Zeichnungsskulpturen hin zur Zeichnungsinstallation, steigerte neben der Dimension der Zeichnung ebenso die Bedeutung des Lichtes, wie in *„Tivoli“* (Abb.48 & 49) augenscheinlich wurde. Die Transformation des Schlosses in eine belebte, fast organische, Oberfläche war ein Resultat aus dem Zusammenspiel des Liniengewirrs und des einfallendes Lichtes. Die Fotodokumentation der temporären Installation bezeugt Jan Fabres Interesse für unterschiedliche Lichtsituationen, indem er *„Tivoli“* zu verschiedenen Tageszeiten aufnahm (Abb.48 & 49). Die veränderte Lichtsituation verlieh dem Schloss eine schimmernde zweite Haut, welche je nach Lichteinfall ihr Erscheinungsbild änderte. Die fluktuierende Schönheit des Bic-bekritzeltten Schlosses entsprach der angestrebten Metamorphose der statischen Architektur und versinnbildlichte das poetische Bild der blauen Stunde auf zweierlei Ebenen: einerseits, da er das gesamte Schloss durch das Liniengewirr des Bic-Kugelschreibers zu einer bewegten Oberfläche geworden war und andererseits, da die blaue Farbe des Kugelschreibers selbst auf die Passage zwischen Nacht und Tag verwies, welche Jan Fabre in den Schriften seines Urgroßvaters Jean-Henri Fabre gefunden hatte.

Jan Fabres Bestreben die Starre der Architektur mittels Überzeichnen und Überkleben der äußeren Haut eines Gebäudes zu transformieren, führte er schließlich in *„Heaven of Delight“* fort und ließ das Licht zum Pinsel werden, welches das Kunstwerk in jedem Moment neu malt. Oder wie Stefan Hertmans es treffend formulierte: *„indem man sie [die Decke] choreografisch mit einem Lichtglanz bedeckt, der nicht einen Augenblick lang derselbe bleibt.“*¹³²

¹³¹ Fabre / Hoet 1994, S. 37.

¹³² Hertmans 2002, S. 24.

5.1 Lichtinszenierung von „*Heaven of Delight*“

Wie bereits bei der Analyse der Setztechnik der Skarabäuskäferflügel ausgiebig erläutert wurde, war die Lichtinszenierung des Spiegelsaales von größter Bedeutung für Jan Fabre. Je nach Neigungswinkel des Skarabäuskäferflügels veränderte dieser seine Farbe von Orange über Blau bis hin zu einem saftigen Grün. Jan Fabre musste beim Versetzen der Skarabäuskäferflügel neben den Motiven auch die Lichtbrechung bedenken, um die intendierte grüne Prärie beim Eintritt in den Spiegelsaal zu gewährleisten. Die Hauptlichtquelle für das natürliche Licht sind die großen Fenster des Spiegelsaals, deren einfallende Sonnenstrahlen von den Spiegeln der gegenüberliegenden Wand reflektiert werden und den Raum erhellen. Im Folgenden sollen die zusätzlichen Lichtquellen, welche Jan Fabre im Spiegelsaal anbrachte, sowie die damit verbundene Lichtregie und der Skarabäusflügel als reflexives Material besprochen werden. Die transzendente Wirkung des Raumes als eine der vielen Reflexionsebenen von „*Heaven of Delight*“ soll abschließend im Mittelpunkt meiner Betrachtungen stehen und die mystische Haltung Jan Fabres analysiert werden.

5.1.1 Eine Kombination aus natürlichem und künstlichen Licht

Neben den Fensteröffnungen als Quelle für das natürliche Licht, benötigte Jan Fabre einige wenige künstliche Lichtquellen, um „*Heaven of Delight*“ seine maximale Leuchtkraft zu verleihen.¹³³ Um das Gewölbe sanft zu bestrahlen, installierte er Neonröhren unterhalb des Gewölbeansatzes und kaschierte diese in der Architektur. Wie der Skizze, welche Jan Fabre während des Interviews anfertigte, zu entnehmen ist, wurden die Neonröhren in der Stuckverzierung angebracht und zum Scheitelmittelpunkt hin ausgerichtet (Abb.50). Während die Beleuchtung der planen Giebelfelder durch die Fensteröffnungen erfolgt, stellte die Wölbung der Decke eine große Herausforderung für Jan Fabre dar. Nachdem Jan Fabre einige Tests unternommen und die Lichtsituation des Spiegelsaals erforscht hatte, entschied er sich für die Anbringung der Neonröhren, da er ohne dieser der Wölbung ihren sanften Schimmer nicht verleihen hätte können. Doch nicht genug der Inszenierung: Neben den Neonröhren verwendete Jan Fabre Farbfilter, welche dem Licht

¹³³ Interview mit Jan Fabre am 21. Februar, S. 98.

zusätzlich einen leichten Blaustich und den Flügel eine kalte Nuance verleihen. Das Gewölbe erhält durch die Kombination aus Neonröhren, Farbfilter und Fensteröffnungen einen blauen Schimmer, welcher auf das Licht der Morgendämmerung verweist und die blaue Stunde in den Spiegelsaal Einzug hält. Jan Fabre beschrieb die intendierte Lichtregie folgendermaßen im Interview: *„I wanted to have a soft shine that goes over the curve. And I used filters – what we call a 1:2:1 Filter – that makes the light a little bit cold and blue. And that gives Heaven of Delight in combination with the windows and the mirrors this special cold blue – like the light in the morning.“*¹³⁴

In den Luster fügte Jan Fabre ebenfalls kleine Lichtquellen ein, welche das Zentrum des Gewölbes illuminieren und die Wahrnehmung des Betrachters Richtung Luster lenken. Weder die Neonröhren, noch die Lichtquellen des Lusters, sind erkennbar und das Licht, welches die Skarabäuskäferflügel beleuchtet ist indirekt und unaufdringlich. Jan Fabre versuchte mittels der Kombination aus natürlichem und künstlichem Licht den Eindruck zu vermitteln, dass das Licht aus der Decke selbst käme beziehungsweise die Skarabäuskäferflügel es spenden würden. Jan Fabre unterstrich die Bedeutung der Lichtinszenierung im Interview und sagte: *„It’s the combination of the natural light that falls in and the artificial light. You don’t see the light source. You don’t have any spotlights. It’s the feeling that the light is coming out of the ceiling. You have the impression that the carapaces are giving light.“*¹³⁵

5.1.2 Reflexives Material

Jan Fabre setzt den Skarabäuskäferflügel als reflexives Material in Verbindung mit einer präzisen Lichtinszenierung gekonnt ein, sodass nicht nur die Motive einem ständigen Wechsel unterworfen sind, sondern auch die Farbwirkung fluktuiert. Die Faszination für Reflexionen ist in zahlreichen Kunstwerken Jan Fabres zu verorten, so zum Beispiel auch in den Selbstportraits *„Ascendens“* (Abb.51) und *„Dependens“* (Abb.52), bei welchen das Licht an Hunderten von Reißnägeln gebrochen wird. Der Abguss seines in den Himmel strebenden oder erhängten Körpers, wird in *„Ascendens“* und *„Dependens“* von Gold schimmernden Nägeln übersät. Es heißt in einem Katalogbeitrag über jene zwei Reißnägelskulpturen, welche gleichsam verletzlich als auch verletzend wirken: *„Jan Fabre glaubt an die Magie des Bildes.“*

¹³⁴ Interview mit Jan Fabre am 21. Februar, S. 98.

¹³⁵ Ebenda.

*Seine Skulpturen verharren nicht in statischer Erstarrung, sondern halten verzaubert von einer unsichtbaren Choreographie gleichsam nur einen Moment inne.*¹³⁶ Die Reflexion wird von Jan Fabre als erstarrungslösendes Moment eingesetzt und vermag es, einer unbelebten Skulptur Vitalität zu verleihen.

Jan Fabres Interesse an reflexiven Materialien kann auf seine Bestrebung zurückgeführt werden eine belebte Oberfläche zu generieren. In „*Heaven of Delight*“ erstrahlen die 1,4 Millionen Skarabäuskäferflügel an der Decke, welche sich nunmehr von der Architektur abzuheben scheint und den Himmel in eine schimmernde (Alp-) Traumwelt verwandelt. Die Verbindung von Licht und Reflexion belebt und definiert „*Heaven of Delight*“ und es ist in diesem Sinne, wenn Stefan Hertmans schreibt: *„Jeden Abend, wenn das Licht und der mögliche Blick den Saal verlassen, legt sich der Maler der Phantasie ebenfalls schlafen, dekonstruiert er seine Welt der Möglichkeiten, sein mentales Tableau (...).*“¹³⁷

5.2 Reflexionsebenen?

Die Lichtreflexion lenkt die Wahrnehmung des Betrachters auf physischer und psychischer Ebene. Wie bereits bei der Analyse der Lichtinszenierung von „*Heaven of Delight*“ deutlich wurde, akzentuiert Jan Fabre den zentralen Luster mittels zusätzlichen Lichtquellen und steigert infolgedessen die Reflexion der umliegenden Partie. Das Zentrum des Gewölbes wird somit auch zum Zentrum der Wahrnehmung gesteigert und der bekäuferte Luster wird in den Fokus des Betrachters gerückt. Der Luster leitet den Blick Richtung Decke und die daraus resultierende Vertikalität des Blickes verstärkt die Transzendenz der Deckengestaltung. Stefan Hertmans verweist auf diesen Effekt, wenn er schreibt: *„Transzendente Gedanken entstehen leichter in einem Menschen, der nach oben schaut, um sich eine Darstellung anzusehen – diesen simplen Effekt haben die Deckenmaler durch die Jahrhunderte mit theatralischer Raffinesse zu nutzen gewusst.*“¹³⁸ Philippe Van Cauteren führt diesen Gedanken weiter, wenn er schreibt: *„Das wechselnde Licht verleiht Himmel der Lüfte eine symbolische Beweglichkeit und eine transzendente Wirkung. Nach oben schauen bedeutet, sich in Unendlichkeit zu verlieren.*“¹³⁹ Die Transzendenz – das

¹³⁶ Mario Mauroner, Dependens und Ascendens, in: Mario Mauroner (Hg.), Jan Fabre. The Great Confinement. Messengers of the Death. Sangis / Mantis, Salzburg / Wien 2004, S.12.

¹³⁷ Hertmans 2002, S. 20.

¹³⁸ Ebenda, S. 14.

¹³⁹ Van Cauteren 2009, S. 99.

jenseits der Erfahrung und des Gegenständlichen Liegende – erhält in der Deckengestaltung eine Projektionsfläche, welche die Fantasie des Betrachters anregt. Die suggestive Kraft steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Dialektik des Verschwindens und Erscheinens der Motive und wird von dem Betrachter individuell aufgenommen. Angetrieben von seiner Fantasie, kann der Betrachter von einer mystischen Ekstase erfüllt werden. Jan Fabre selbst nennt sich einen „modernen Mystiker“¹⁴⁰ und definiert die mystische Ekstase als eine aktive, intensive Erfahrung ohne Beweggrund.¹⁴¹ Der Betrachter von „*Heaven of Delight*“ wird beim Eintritt in den Spiegelsaal von der Decke überwältigt und schwirrt wie ein vom Licht angezogenes Insekt durch den Raum, um das Kunstwerk zur Gänze zu erfahren. „*Heaven of Delight*“ weist demnach eine Vielzahl an Reflexionsebenen auf – zum einen die physikalische Reflexion, welche Material bedingt erfolgt und zum anderen eine psychische Reflexion, welche den Betrachter in der Unendlichkeit der schimmernden Decke sich verlieren lässt.

6. Schlussbemerkung: „Mosaic reloaded“

6.1 Jan Fabre & das Mosaik

Die Metamorphose von zeitlich begrenzten Zuständen, wie sie uns durch das Changieren der Farben der Skarabäuskäferflügel, bedingt durch den Wechsel von Licht und Betrachterstandpunkt, in der Deckengestaltung des Palais Royal vor Augen geführt wird, ist ein wesentliches Leitmotiv in Jan Fabres Oeuvre. Bereits in seinem Frühwerk unterstrich Fabre die Faszination für das Überschreiten determinierender Grenzen, indem er die Mutation der Käfer zum künstlerischen Dogma erhob. Kein Zustand ist ewig während und alles Sein der Metamorphose unterworfen. Während Jan Fabre anfänglich in dem Liniengeflecht seiner Bic-Zeichnungen die Möglichkeit sah, ein Kunstwerk zu beleben und von seiner erstarrten Stille zu befreien, fand er schließlich in „*Heaven of Delight*“ eine ideale Technik für die Darstellbarkeit der Metamorphose – das Mosaik, welches angesichts seiner Zusammensetzung aus kleinen Teilchen die Oberfläche in Vibration versetzt.

Da die Deckengestaltung des Palais Royal aus einer Vielzahl von Skarabäuskäferflügeln besteht, verändert sie ihr Antlitz in nahezu jedem Atemzug

¹⁴⁰ Haerynck 2006, S.83.

¹⁴¹ „(...) *the mystical experience is active, intense and beyond reason.*“ (Haerynck 2006, S.83.).

und lässt sich weder auf Fotografien einfangen, noch von dem Betrachter ganzheitlich erfassen. Durch die ständige Bewegung des Lichtes und des Betrachters, verändern sich die Motive und Farben unaufhörlich und werden von der Metamorphose als Lebens spendende und beendende Kraft – als Katalysator von Kunst und Natur – einverleibt. Die ständige Transformation der Deckengestaltung, lässt den Betrachter „*Heaven of Delight*“ nur fragmentarisch und nie ganzheitlich erfassen. Philippe Van Cauteren stellt dies fest, wenn er schreibt: „*Ebenso wie das Bild aus verschiedenen Teilen zusammengesetzt ist, ist auch das tatsächliche Erleben fragmentarisch und buchstäblich entrückt.*“¹⁴²

Die Fluktuation der Motive und der Wahrnehmung von „*Heaven of Delight*“ basiert auf Jan Fabres Entschluss anstatt eines Deckengemäldes ein Mosaik aus 1,4 Millionen Skarabäuskäferflügel zu erschaffen, welches der Decke eine zweite Haut verleihen sollte. Für Jan Fabre selbst wird das Mosaik zum Sinnbild der Metamorphose, wenn er sagt: „*Mosaic is also a shattered splintered image for me because it exists out of small stones next to each other. And that's what I also did here – it's like a glass that falls and breaks. The mosaic always reminded me of the kaleidoscope I had as a child. In the kaleidoscope there are small things changing constantly.*“¹⁴³ Der Blick durch das Kaleidoskop wird für Jan Fabre zum Vorbild seines musivischen Schaffens und das konstant changierende Bild, welches durch die Bewegung des Gehäuses im Kaleidoskop entsteht, wird in „*Heaven of Delight*“ auf die Decke projiziert und die Deckengestaltung selbst zu einer changierenden Haut.

Nicht nur die Farben und Motive sind einer ständigen Metamorphose unterworfen, sondern auch die interpretatorische Bedeutung gerät durch das Verschwinden und Wiederkehren der Motive ins Schwanken. Die Vielfalt an Interpretationen reicht von der bloßen Schönheit der grün schimmernden Decke, über manieristische Züge bis hin zur politischen Aussage, welche Jan Fabre in den Motiven versteckte.

6.1.1 Auseinandersetzung mit dem Mosaik

Jan Fabre führte nach der Auftragserteilung durch die belgische Königin zahlreiche Untersuchungen an den Skarabäuskäferflügeln durch und erkannte, dass je nach Neigungswinkel der Käferpanzer in einer unterschiedlichen Farbe schillerte. Der

¹⁴² Van Cauteren 2009, S. 99.

¹⁴³ Interview mit Jan Fabre am 21. Februar, S. 97.

Bestrebung Jan Fabres mit Licht zu malen, wurde durch jene Erkenntnis die Möglichkeit gegeben, durch unterschiedliche Kantung und Aneinanderreihung der Skarabäuskäferflügel, Motive und Muster entstehen zu lassen. Jan Fabre bediente sich einer der wichtigsten musivischen Eigenarten – der der individuellen Neigungswinkel der Tesserae – welche sich seit dem Aufstieg des Mosaiks vom Boden an die Wand ausgeformt hatte. Die verschiedenen Neigungswinkel der Tesserae respektive der Skarabäuskäferflügel führen zu einer verstärkten Lichtbrechung an den Kanten und maximieren die Leuchtkraft des Mosaiks. Wie Carlo Bertelli feststellte, wussten die Mosaikmeister der Vergangenheit um *„die Eigenschaft des Mosaiks als Quelle reflektierten Lichts und kalkulierten deshalb den unbestimmten und in Widerspruch zu jeder beabsichtigten Schwere, Festigkeit und Begrenzung stehenden Charakter der Mosaiken mit ein.“*¹⁴⁴

Jan Fabre führt die Erkenntnis der Mosaikkünstler der Vergangenheit fort und bedient sich der illusionären Inszenierung des Mosaiks, indem er *„den gebauten Raum durch die Dekoration in die Sphäre des Immateriellen erhebt(...)“*¹⁴⁵ Die Strenge der Architektur des Spiegelsaals wird durch die illusionistische grüne Prarie von *„Heaven of Delight“* abgeschwächt. Über den Köpfen der Betrachter erhebt sich eine transzendente Sphäre. *„Heaven of Delight“* knüpft demnach unmittelbar an den Errungenschaften des Mosaiks an und lässt die byzantinischen Goldgründe auferstehen. So wie die Goldtesserae in den Kuppeln und Apsiskalotten byzantinischer Kirchen als Lichtreflektoren eingesetzt wurden¹⁴⁶ (Abb.1), erstrahlen die grün-blau-orangen Skarabäuskäferflügel an der Decke des Spiegelsaals des Palais Royal in Brüssel.

6.1.2 Parallelen zwischen *„Heaven of Delight“* und traditionellen Mosaiken

Die Parallelen zwischen *„Heaven of Delight“* und den traditionellen Mosaiken aufzeigend, lässt sich die Deckengestaltung, neben den individuellen Neigungswinkeln der Tesserae, als Mosaik definieren, da es aus regelmäßigen

¹⁴⁴ Bertelli 1989, S. 8.

¹⁴⁵ Ebenda, S. 9.

¹⁴⁶ *„Einen weiteren noch spektakuläreren Zug, der auf einer neuen Erfindung basierte, entdeckte man hoch oben an den vertikalen Wandpartien, wo die Goldtesserae an den wenig beleuchteten Stellen als Lichtreflektoren eingesetzt wurde. (...) Um die Lichtreflexe direkt auf das Auge des Betrachters zuzuführen, mußten die mit Goldblättchen beschichteten Tesserae wie kleine Spiegel schräg eingelegt werden.“* (Bertelli 1989, S. 102.).

Stückchen eines harten Stoffes besteht¹⁴⁷ und „vornehmlich mit der Architektur zusammenwirkt.“¹⁴⁸ Peter Fischer lässt in seiner Definition des Mosaiks Raum für Erscheinungen wie Mosaikrelief, Mosaikskulptur und moderne Mischtechniken und erhebt die Zusammensetzung aus kleinen Teilchen zum gemeinsamen Nenner. Eben diese Zusammensetzung führt zusätzlich zu einer Stilisierung des Dargestellten, wie bei der Betrachtung der Motive von „*Heaven of Delight*“ (Abb.20) deutlich wird. Die Stilisierung, welche von Fischer als wichtigstes musivisches Charakteristikum angeführt wurde, verbindet die traditionelle Kunstgattung des Mosaiks mit der modernen Kunst. Die ästhetische Analogie von traditionellen und zeitgenössischen Mosaiken, wird somit durch die stilisierten Motive hergestellt.

Die modernen Mosaiken weisen über die traditionelle Auseinandersetzung hinaus, eine freie Verwendung von Materialien und eine Vielfalt von Mischtechniken auf. Peter Fischer verweist auf die Notwendigkeit und Bedeutung neuer Materialien für das zeitgenössische Mosaik, wenn er schreibt: „*Neue Formensprachen als Resultat der ästhetischen Entwicklung und neue Materialien als Resultat der industriellen und ökonomischen Gegebenheiten – und die Summe dieser beiden Faktoren: Die Kunst des Mosaiks, einst so streng gebunden, hat heute die größte Freiheit, die sie je besessen hat.*“¹⁴⁹ Das Mosaik sollte sich demnach von den traditionellen Materialien lösen und neue Formensprachen entwickeln. Jan Fabres „*Heaven of Delight*“ weist die neu gewonnene Freiheit des Mosaiks auf, indem er die Decke des Spiegelsaals mit einem experimentellen Material überzog und durch dieses eine neue Formensprache entwickelte. In „*Heaven of Delight*“ sind es nicht die Farben der Mosaiksteinchen, welche das Bild definieren, sondern das Licht und die Neigungswinkel der monochromen Skarabäuskäferflügel. Durch die Wahl des Skarabäuskäferflügels, einem nahezu unverwüstlichen und farbechten Material, als Tessera betritt Jan Fabre neue Wege und „*Heaven of Delight*“ besticht als innovatives, zeitgenössisches Mosaik.

6.1.3 Kunsthistorischen Vorbilder

Ausgehend von seinen Experimenten mit den Skarabäuskäferflügeln begann Jan Fabre sich intensiver mit Mosaiken auseinander zu setzen und so folgte auf die

¹⁴⁷ Fischer 1969, S.8.

¹⁴⁸ Ebenda.

¹⁴⁹ Ebenda, S. 125.

Analyse des Materials, die Beobachtung und Untersuchung artverwandter Kunstwerke. Jan Fabre unterstrich im Interview, dass er durch die Arbeit an „*Heaven of Delight*“ erstmalig auf traditionelle Mosaiken aufmerksam wurde und ihm diese als weitere Inspirationsquelle dienten. *„It’s through making this ceiling that I became aware of this and I was afterwards more sensitive for mosaics and thinking about the quality of the stones and looking at them. So I can answer your question – yes, I studied and I saw a lot of mosaics to learn and to steal.“*¹⁵⁰

Die Mosaiken der Basilika von San Marco in Venedig (Abb.53 & 54) hinterließen in Jan Fabre seit Anbeginn einen bleibenden Eindruck. Die Biennale führte Jan Fabre seit den 1980er Jahren nach Venedig und die Mosaiken waren stets ein Fixpunkt seiner Stadtbegehungen.¹⁵¹ Seine besondere Faszination galt der Intensität der Farben und der Zusammensetzung der verschieden Blau und Goldtöne. Byzantinische Goldgründe bestanden nicht nur aus Goldtesserae, sondern ebenso aus roten, grünen oder braunen Tesserae, welche dem Gold eine unterschiedliche Farbnuance verliehen. Wurden blaue Tesserae neben den Goldtesserae versetzt, erhielt man einen kühlen Schimmer und durch die Addition roter Elemente eine warme Nuance. Während man in byzantinischer Zeit den Effekt der Farbmischung durch die Versetzung zahlreicher Farbtöne erreichte, vermochte es Jan Fabre den Effekt durch die changierende Farbe des Skarabäuskaferflügels auf ein einziges Material zu reduzieren.

Neben den Mosaiken von San Marco war es vor allem die musivische Ausstattung zahlreicher Antwerpener Gebäude, welche Jan Fabre faszinierte, so zum Beispiel auch die Mosaiken des Antwerpener Zoos (Abb.55). Auch im Falle dieser Mosaiken war es die Farbzusammensetzung, welche Jan Fabre analysierte. Er sagte hierzu: *„And then the second one, are the two mosaics at the zoo here (in Antwerp). I like them very much. The way of the combination and the graphical sense of the gold, the white line, the black line. It’s like, only four colours. They used gold, white, red and black.“*¹⁵² Die Zusammensetzung von Bildern aus nur vier Farben führte zu einer Stilisierung der dargestellten Tiere und die Mosaiken des Antwerpener Zoos erhielten

¹⁵⁰ Interview mit Jan Fabre am 21. Februar, S. 95.

¹⁵¹ Als Jan Fabre auf die 52. Biennale von Venedig eingeladen wurde und seine Ausstellung „*Antropologia di un pianeta*“ vorbereitete, besuchte ich ihn in Venedig. Wir trafen uns vor der Basilika von San Marco, wo wir beide die Mosaiken der Lunetten über den Eingangsportalen bewunderten. Jan Fabre und ich unterhielten uns ausgiebig über die intensiven Farben der Gewänder und den prachtvollen Glanz des Goldgrundes.

¹⁵² Interview mit Jan Fabre am 21. Februar, S. 95.

einen grafischen Stil, welchen Jan Fabre für die Motive von „*Heaven of Delight*“, vor allem aber für sein aktuellstes Mosaikprojekt – der musivischen Ausstattung einer kleinen Kapelle in Bergamo – übernahm.

6.1.4 Die neuesten Mosaikprojekte von Jan Fabre

Obwohl „*Heaven of Delight*“ als fulminanter Höhepunkt der Käferskulpturen Jan Fabres betrachtet werden kann, markiert die Deckengestaltung keineswegs einen Endpunkt, sondern sehr viel mehr den Beginn des musivischen Schaffens Jan Fabres. Durch die Vorstellung zweier Mosaikprojekte, welche „*Heaven of Delight*“ nachfolgten, wird Jan Fabres stringente Weiterentwicklung des Mosaiks aufgezeigt und die fehlende Rezeption von „*Heaven of Delight*“ als Mosaik kritisch hervorgehoben.

6.1.4.1 „*Passion Pellet*“

Die für den Dexia Tower in Brüssel geschaffene Arbeit „*Passion pellet (memory ball)*“ (Abb.56) basiert auf einer Aquarell Zeichnung Jan Fabres aus dem Jahre 1977 und kombiniert seine künstlerischen Erfahrungen und Charakteristika der 1970er Jahre mit dem Mosaik – einer für Jan Fabre neuen Technik, welche ihren Anfang in „*Heaven of Delight*“ nahm.¹⁵³

Die Zeichnung, welche für das Mosaik als Vorlage fungierte, zeigt einen sogenannten „*Magic ball*“, eine Art Bonbon, in dessen Mitte sich eine süß-saure Flüssigkeit befindet. Für eine Ausstellung kreierte Jan Fabre eine eigene Version des „*Magic ball*“, in dessen Mitte sich nunmehr ein Wurm versteckte. Die Bälle aus verschiedenen bunten Schichten Zucker wurden an die Ausstellungsbesucher verteilt und diese wiederum ermutigt das Innere des Balles zu befreien. Jan Fabre, welcher nicht selten auf vorhergegangene Ideen zurückgreift, wählte die Aquarell Zeichnung als Vorlage aus, da ihn die changierenden Farben der Zeichnung faszinierten. Er sagte hierzu: „*And the drawing is a study to make one of the balls. The reasons I wanted to make a mosaic out of it was because the drawing was made with aquarelle and Chinese ink. And the deepness of the colour and the magical effect that I*

¹⁵³ „*Passion pellet (memory ball)* is a work that combines his artistic experiences and characteristics from the seventies, plus experimentation, with a technique that is entirely new to him – mosaic.“ (www.angelos.be).

wanted, I saw in the mosaic. The mosaic is for me like a classical disco ball.”¹⁵⁴ Nur in dem Mosaik sah Jan Fabre die Möglichkeit begriffen, die changierenden Farben des Aquarells einzufangen. Es handelt sich stets um die Farbe, welche für Jan Fabre den Anstoß der Auseinandersetzung und des Interesses gibt. Wie bereits bei „*Heaven of Delight*“ oder den musivischen Vorbildern, auf welche sich Jan Fabre bezieht, deutlich wurde, bietet das Mosaik ihm als einzige Kunstgattung die Möglichkeit die Farbwirkung zu intensivieren.

Neben der Farbe als Anlass, war es vor allem auch die Darstellung eines explodierenden Balles, die Jan Fabre motivierte aus der Zeichnung ein Mosaik zu erschaffen. Das Motiv des Balles verweist auf die Dungkugel des Skarabäus und somit auf die Lebens spendende Kraft, welche in dem Mistballen enthalten ist. Die verschiedenen Schichten des „*Magic ball*“ stehen für den zurückgelegten Weg des fleißigen Pillendrehers beziehungsweise des Künstlers. Wie auch der Skarabäus seine Dungkugel, in der all seine Erinnerung gespeichert liegt, vor sich herschiebt, trägt der Künstler sein Oeuvre mit sich. „*Passion pellet*“ ist demnach nicht nur auf formaler Ebene eine musivische Weiterentwicklung, sondern auch inhaltlich, da der dargestellte „*Magic ball*“ als gewachsenes Konglomerat von Ideen und Erinnerung zu verstehen ist. Das Mosaik, welches erstmals in „*Heaven of Delight*“ als Kunstgattung in das Oeuvre Jan Fabres Einzug hielt, wurde von ihm gedanklich weiter getragen und als Idee in seinem Mistballen gespeichert. Jan Fabres Entscheidung erneut ein Mosaik zu schaffen, beruht auf seiner Erkenntnis nur mit dem Mosaik die unverwüstliche Farbtintensität auf die Wand bannen zu können und schließt hiermit an Domenico Ghirlandaios Feststellung an, das Mosaik sei Malerei für die Ewigkeit.

6.1.4.2 Eine Kapelle in Bergamo

Die zweite musivische Ausstattung, welche Jan Fabres Weiterentwicklung des Mosaiks bezeugt, ist eine noch unrealisierte Intervention in einer kleinen Kapelle in Bergamo. Da sich das Projekt noch im Planungsstadium befindet, wird die musivische Ausstattung anhand von Selbstaussagen Jan Fabres vorgestellt werden. Eine kleine Zeichnung, welche Jan Fabre während des Interviews anfertigte, gibt Auskunft über die geplante Ausstattung und beschreibt skizzenhaft das Bildprogramm der Kapelle.

¹⁵⁴ Interview mit Jan Fabre am 21. Februar, S. 97.

Jan Fabre wurde vor nunmehr zwei Jahren von Giacinto di Pietrantonio, dem Direktor des Museums für Moderne Kunst in Bergamo, eingeladen, an einem von ihm kuratierten Projekt teilzunehmen, welches zeitgenössische Interventionen in mehreren Kirchen in Bergamo vorsieht. Trotz der Zusage der Kirche konnte mit der Realisierung der Projekte aufgrund behördlicher Verzögerungen noch nicht begonnen werden. Giacinto di Pietrantonio, welcher bereits die Ausstellung „*Antropologia di un pianeta*“ im Palazzo Benzon auf der 52. Biennale von Venedig kuratiert hatte, stellte Jan Fabre eine kleine Kapelle aus dem 9. Jahrhundert zur Verfügung. Wie bereits bei „*Heaven of Delight*“ wurden Jan Fabre keine Vorgaben gemacht und er entschied sich diese Mal dafür, die gesamten Wände, sowie den Fußboden mit Goldmosaik auszustatten (Abb.57). Während Jan Fabre plant für den Fußboden Steine zu verwenden, sollen an den Wänden Glastesserae versetzt werden. Wie er im Interview mit Nachdruck sagte, solle alles mit Gold überzogen sein und nur einzelne Motive in Farben erscheinen. Die Motive übernimmt Fabre aus einem Fresko, welches er im Tympanon über dem Eingang freilegen ließ. Das Fresko zeigt Skelette, sowie eine Sense und entspricht somit dem künstlerischen Vokabular Jan Fabres. Die Szene des Tympanons transferiert Jan Fabre in das Innere der Kapelle, an die Wände und erschafft einen freudigen Totentanz – eine Hommage an den Tod. Im Interview äußerte sich Jan Fabre folgendermaßen zu dem Projekt: *„It’s a beautiful small church built in 800. And I found out...In front of the church there is a tympanum. I made it clean and I found there beautiful old frescos. Of course, it’s a kind of a homage to the dead – the celebration of the dead, with the symbol of skeletons. So I made this clean and I found these drawings and beautiful Latin texts. And I used these elements and I made the whole chapel gold. I will make everything in this chapel gold.“*¹⁵⁵

Jan Fabre übernimmt die Motive und Elemente des Tympanons und platziert sie in unterschiedlichen Dimensionen an den Wänden der Kapelle, sodass ein kaleidoskopischer Effekt erzielt wird.¹⁵⁶ Die Farben der Motive beschränken sich ebenso wie die Mosaiken des Antwerpener Zoos auf vier Farben – Gold, Weiß, Schwarz und Rot. Auch den grafischen Stil der Antwerpener Mosaiken will Jan Fabre

¹⁵⁵ Interview mit Jan Fabre am 21. Februar, S. 95.

¹⁵⁶ „*I took the elements of the tympanum and I placed them everywhere in different dimensions – almost like a kaleidoscope. You are standing in the middle and there is a kaleidoscopic effect in the middle.*“ (Interview mit Jan Fabre am 21. Februar, S. 96).

in seiner musivischen Ausstattung übernehmen und die Motive, wie beispielsweise die Sense (Abb.58), plakativ auf dem Goldgrund erscheinen lassen.

6.1.4.3 Weiterentwicklung oder Rückschritt?

Obwohl Jan Fabres „*Heaven of Delight*“ aufgrund der Zusammensetzung aus 1,4 Millionen Skarabäuskäferflügeln als Höhepunkt seiner Insektenskulpturen betrachtet werden kann, findet die Konzeption der Zusammensetzung aus Käferpanzern in der Deckengestaltung gleichzeitig ihr Ende. Mit der Apotheose des Skarabäus beendet Jan Fabre die Werkserie der Insektenskulpturen, welche vom Mikrokosmos (der Käferskulptur) zum Makrokosmos (der Ausstattung einer gesamten Decke mit Skarabäuskäferflügel) geführt hatte.

Das Material der Käferpanzer wurde von Jan Fabre in „*Heaven of Delight*“ so ausgereizt, dass er sich in den folgenden Mosaikprojekten den traditionellen Materialien des Mosaiks zuwandte. Während „*Heaven of Delight*“ noch mit einem Naturprodukt – dem Skarabäuskäferflügel – geschaffen wurde, verwendet Jan Fabre in den folgenden Mosaiken bereits Glastesserae für die musivische Ausstattung. Die Verwendung von Glastesserae vereinfacht einerseits zwar die Darstellung von Motiven, nimmt dem Mosaik aber andererseits den changierenden Glanz der Skarabäuskäferflügel. Peter Fischers Postulat, die modernen Mosaiken sollen sich von den traditionellen Materialien lösen und eine neue Formensprache entwickeln, traf zwar zur Gänze auf „*Heaven of Delight*“ zu, verliert sich jedoch in den späteren Mosaikprojekten Jan Fabres. Das Hinwenden an die künstlich hergestellten Glastesserae entzieht der musivischen Ausstattung ihre interpretatorische Vielfalt und schreibt dem Betrachter die Lesbarkeit vor. Während die Motive in „*Heaven of Delight*“ durch das Spiel von Verschwinden und Wiederkehren einem ständigen Wechsel unterworfen waren, werden die Motive in der Kapelle in Bergamo überdimensional groß an die Wände verbannt.

Dennoch stellt Jan Fabres Entscheidung sich den traditionellen Materialien zuzuwenden keineswegs einen Rückschritt dar, sondern eine Herausforderung, welche sich der Künstler mit Bravur stellt. Jan Fabres Bestreben seine Kunstwerke stets im adäquaten Material herzustellen, führte ihn auf der Suche nach maximaler Farbintensität zum Mosaik. Die Formensprache Jan Fabres bleibt jedoch, unabhängig vom Material zeitgenössisch oder wie Jan Fabre es selbst formulierte:

seine Intention ist es, den traditionellen Materialien einen zeitgenössischen Schein zu geben.¹⁵⁷ Die Tradition trifft auf die Innovation – auch in den neuesten Mosaikprojekten Jan Fabres.

6.2 Rezeption von „*Heaven of Delight*“ als Mosaik

Jan Fabres stringente Beschäftigung mit dem Mosaik als Kunstgattung bezeugt den großen Reiz, welche die Zusammensetzung aus kleinen Teilen auf den Künstler ausübt. Während bisher „*Heaven of Delight*“ lediglich als Malerei besprochen wurde, führt Jan Fabres fortlaufendes Interesse für musivische Ausstattungen zu einem Umdenken.

In der kunsthistorischen Rezeption von „*Heaven of Delight*“ wurde der Fokus stets auf die malerischen Züge der Deckengestaltung gelegt und die Analyse des Materials und der Technik trat in den Hintergrund. Jan Hoet und Laurent Busine stellen zwar fest, dass die „*Käferpanzer wie spätantike Mosaiksteine, ebenso farbstark und ebenso unverwüstlich [erscheinen]*“¹⁵⁸, betten Jan Fabres Deckengestaltung aber dennoch nicht in die Mosaiktradition, sondern in die Tradition von Deckengemälde ein, wenn sie schreiben: „*Auf diese himmlische Raumdecke malt der Künstler im Gegensatz zu seinen Vorgängern nicht mit Farbe, sondern mit Licht.*“¹⁵⁹ Diese Irreführung und Fehleinschätzung der Technik ist gewiss auch auf Jan Fabres Selbstaussagen zurückzuführen, in denen er hervorhob, die Intention gehabt zu haben mit Licht zu malen. Dennoch ist die Malerei mit Licht nur dann möglich, wenn das Licht an einem dreidimensionalen Körper gebrochen werden kann, wie zum Beispiel an einem Skarabäuskäferflügel. Die Fehlinterpretation des Mosaiks, mit welcher die Kunstgattung seit dem Aufstieg an die Wand zu kämpfen hatte, wird somit in der zeitgenössischen Kunstrezeption fortgeführt. Auch Stefan Hertmans ignoriert in seinem Beitrag zu „*Heaven of Delight*“ die Wesenszüge des Mosaiks und schreibt bereits in der Einleitung seines Textes „*Peindre avec la lumière*“: „*Es war nahe liegend, dass Jan Fabre sich in irgendeiner Weise auf das historische Thema der Deckenmalerei bezog.*“¹⁶⁰ Er argumentiert den Bezug auf die Malerei mit der Wahl des Titels und stellt fest, dass „*es kein Wunder [sei], dass er*

¹⁵⁷ Interview mit Jan Fabre am 21. Februar, S. 94.

¹⁵⁸ Busine / Hoet 2002, S. 8.

¹⁵⁹ Ebenda.

¹⁶⁰ Hertmans 2002, S. 13.

[Jan Fabre] mit seiner Deckengestaltung, die den Titel *Heaven of Delight* erhielt, zur Malereitradition zurückkehrt.“¹⁶¹ Auch bei der Beschreibung der Wahrnehmung der Decke, wird der Mosaikcharakter von Stefan Hertmans vernachlässigt und es ist lediglich von der piktoralen Assoziation die Rede, wenn er schreibt: „Aus diesem Grund ist das changierende Licht auf diesen sich beständig verfärbenden Millionen Deckflügeln imstande, Tag für Tag die piktorale Tradition in den Assoziationen des Betrachters malerisch darzustellen.“¹⁶² Selbst in seiner Schlussbemerkung wird das Mosaik ausgespart und Jan Fabre als „pikturaler Regisseur“ bezeichnet.

Roger Marijnissen verweist als einziger Autor auf die Mosaiktradition, wenn er in dem Kapitel „Gegenwartskunst und Tradition“ die verwendete Technik von der Malerei löst und feststellt: „(...)eine Technik, die ihren Höhepunkt unbestreitbar in griechischer, römischer und byzantinischer Zeit erreichte.“¹⁶³ Doch auch diese Äußerung bleibt der einzige Verweis auf das Mosaik im Text von Roger Marijnissen. Ziel und Inhalt der vorliegenden Arbeit war es, die Forschungsliteratur zu „*Heaven of Delight*“ um den Mosaikcharakter der Deckengestaltung zu erweitern und Jan Fabres Faszination für die Zusammensetzung aus kleinen Teilen aufzuzeigen. Die von Jan Fabre geschaffene musivische Ausstattung des Palais Royal in Brüssel sollte demnach als Ausgangspunkt für weitere Mosaikprojekte betrachtet werden und als Mosaik der Gegenwartskunst und nicht als Malerei in der Literatur aufscheinen.

6.3 Jan Fabre – zwischen Tradition und Modernismus

Durch die Wahl des Mosaiks als künstlerische Technik, bezieht sich Jan Fabre auf eine traditionelle Ausstattungsform, welche einst vornehmlich mit kirchlichen und imperialen Aufträgen verbunden war. Roger Marijnissen stellt dies ebenfalls fest, wenn er „*Heaven of Delight*“ in Bezug zu griechischen, römischen und byzantinischen Mosaiken setzt und schließlich behauptet „*Jan Fabres Spiegelsaal habe bemerkenswert viele formale Verbindungen zur Kunst der Vergangenheit.*“¹⁶⁴ Durch ein Zitat Jan Fabres, welches Roger Marijnissen weiters anführt, wird der Einfluss historischer Vorbilder auf die Gegenwartskunst augenscheinlich. Es heißt in diesem: „*Das Klassische zum Ausgangspunkt für eine Neudefinition nehmen.*“¹⁶⁵ Seit

¹⁶¹ Hertmans 2002, S. 13.

¹⁶² Ebenda, S. 18.

¹⁶³ Marijnissen 2002, S. 70.

¹⁶⁴ Ebenda.

¹⁶⁵ Ebenda.

Anbeginn seines künstlerischen Schaffens versuchte Jan Fabre, die Anregungen kunsthistorischer Vorbilder in die Gegenwartskunst zu überführen. So fungierten die Werke altniederländischer Künstler, welche Jan Fabre während seines Studiums kennen gelernt hatte, als Vorbilder für seine bildende als auch darstellende Kunst. Jan Fabres Dialektik zwischen Tradition und Modernismus spiegelt sich auch in „*Heaven of Delight*“ wider, indem er ein klassisch anmutendes Material in eine zeitgenössische Form überträgt. Jan Fabre meinte hierzu: „*But I think this is also what attracts me about working with bronze. Bronze is a very classical material – almost conservative material – but in the way I work with it, I give it a contemporary shine. And I think that’s the reason why I was attracted to mosaic.*“¹⁶⁶ Jan Fabre vermag es, die Anregung klassischer Materialien oder Techniken auf seine zeitgenössische Kunst anzuwenden, diese aber gleichzeitig neu zu definieren. „*Heaven of Delight*“ bezieht sich zwar auf traditionelle Vorbilder, erhält aber gleichzeitig durch das monochrom anmutende Material, verbunden mit der abstrahierenden Formensprache, einen zeitgenössischen Schein.

Es war in diesem Sinne, als Peter Fischer zu Ende seines Buches feststellte, dass die neuen Methoden und Materialien, mit welchen das Mosaik des 20. Jahrhunderts konfrontiert wurde, ihm eine neue Freiheit verlieh. Während manche Künstler einen sehr experimentellen Weg einschlugen, verharrten andere in der Tradition und entwickelten sich kaum weiter. Ein gelungenes zeitgenössisches Mosaik konnte Peter Fischer in den Sechziger Jahren nicht vorweisen, da keines die von ihm postulierte „*Harmonie zwischen dem kühnen Experiment und der klassischen Technik*“¹⁶⁷ aufweisen konnte. Jan Fabres „*Heaven of Delight*“ repräsentiert diese Symbiose von traditioneller Technik und Weiterentwicklung und führt das Mosaik in das 21. Jahrhundert oder wie Frank Maes es formulierte: „*With the ceiling of the Hall of Mirrors Fabre has created a heaven for radically fragmented, elusive and unimaginable world of the 21st century.*“¹⁶⁸

6.4 Ausblick auf das Mosaik des 21. Jahrhunderts

Die Bestrebung, „*Heaven of Delight*“ als Beispiel für das Mosaik der Gegenwartskunst anzuführen und die Deckengestaltung unter Betrachtung einer

¹⁶⁶ Interview mit Jan Fabre am 21. Februar, S. 94.

¹⁶⁷ Fischer 1969, S. 125.

¹⁶⁸ Frank Maes, S. 40.

allgemeinen Mosaikdefinition zu analysieren, ließ die Notwendigkeit einer ausführlichen Untersuchung der Kunstgattung im 20. und 21. Jahrhundert augenscheinlich werden. Die Vielzahl an neuen Wegen, welche das Mosaik seit den Sechziger Jahren eingeschlagen hatte, konnte in der vorliegenden Studie lediglich anhand eines exemplarischen Beispiels aufgezeigt werden, vermag es jedoch nicht allgemeine Gültigkeit für sich in Anspruch zu nehmen. Der Ausblick auf das Mosaik des 21. Jahrhunderts bleibt somit ausständig und erfordert eine eigenständige Studie, welche eine Neudefinition des Mosaiks in der Gegenwartskunst zum Inhalt haben und die Vielzahl an Auseinandersetzungen mit der 5000-jährigen Kunstgattung aufzeigen sollte.

Wie bereits Peter Fischer, als auch Carlo Bertelli feststellten, erfuhr das Mosaik im 20. Jahrhundert eine wahre Renaissance.¹⁶⁹ Carlo Bertelli nahm diese Erkenntnis zum Ausgangspunkt seines Buches *„Die Mosaiken. Ein Handbuch der musivischen Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart“* und postulierte: *„Unser Jahrhundert schwelgt förmlich in Mosaiken, denn sie finden sich in Schwimmbädern, auf Flughäfen, in Krankenhäusern wie in Fußgängerunterführungen.“*¹⁷⁰ Dass die Qualität und Eigenart des Mosaiks jedoch unter der Industrialisierung, welche die Kunstgattung erfährt, stark zu leiden hat, macht Bertelli bereits im darauf folgenden Absatz, klar: *„Allerdings wird auch sofort deutlich, daß die hier verwendeten industriell als Massenware hergestellten Mosaiken den Glanz und Zauber eines kostbaren und einzigartigen Schmuck- und Dekorationsmaterials verloren haben, der dem Mosaik (...) seine Besonderheit gab.“*¹⁷¹ Die industrielle Verflachung des Mosaiks, wie Bertelli die Entwicklung der Kunstgattung bezeichnet, plant die musivische Ausstattung auf zweierlei Ebenen – zum einen auf formaler Ebene, da die Tesseræ nicht gekantet in die Mörtelmasse gesetzt werden und zum anderen aufgrund der interpretatorischen Verflachung. Das Mosaik wird vielerorts zu einer bloßen Architekturdekoration degradiert, welche sich einer illusionären Bedeutung entbehrt. Die Architektur erhält durch das Mosaik eine partielle Dekoration, wird allerdings nicht wie in byzantinischer Zeit zu einer *„Sphäre des Immateriellen“*¹⁷² erhoben. Die Besonderheit und die einzigartige Wirkung des Mosaiks geht einerseits durch die industriell hergestellten Materialien und andererseits durch die Nihilierung

¹⁶⁹ *„Die Wiedergeburt des Mosaiks ist in vollem Gange.“* (Fischer 1969, S. 101.).

¹⁷⁰ Bertelli 1989, S. 7.

¹⁷¹ Ebenda.

¹⁷² Ebenda, S. 9.

der musivischen Eigenarten verloren. Peter Fischer erkannte bereits 1969 diese Tendenz, als er darauf hinwies, dass die Kunstgattung sich als Bindeglied zwischen Tradition und Innovation etablieren sollte. Die geforderte Harmonisierung zwischen den beiden Entwicklungssträngen, welche das Mosaik eingeschlagen hatte, erfolgte jedoch nur partiell und das industriell gefertigte Mosaik entfernte sich zunehmend von den traditionellen Mosaiken.

Auch wenn sich das Mosaik der Gegenwartskunst einerseits als Massenware präsentiert und nur noch die Zusammensetzung aus Mosaiksteinchen als gemeinsamen Nenner vorweisen kann, kommt es andererseits zu sehr kühnen und experimentellen Mosaikprojekten, welche auf den musivischen Charakteristika der Vergangenheit aufbauen. Jan Fabres Deckengestaltung für das Palais Royal stellt solch eine Gegentendenz, welche an den Errungenschaften des traditionellen Mosaiks versucht anzuknüpfen, dar. Es mag wohl einerseits an der Persönlichkeit des Künstlers liegen, dass Jan Fabre stets die Kunst der Vergangenheit als Ausgangspunkt für seine zeitgenössische Kunst wählt, andererseits aber auch an der Faszination für die musivischen Eigenarten. Während in den meisten zeitgenössischen Mosaiken das Überziehen einer Oberfläche im Vordergrund steht, orientierte sich Jan Fabre in „*Heaven of Delight*“ an der Lichtinszenierung byzantinischer Kirchen und erstrebte die Intensivierung der Lichtbrechung an den Tesserae. Das Mosaik des 21. Jahrhunderts am Beispiel von „*Heaven of Delight*“ kann demnach nicht nur als bloße Architekturverkleidung angesehen werden, sondern erhält durch die kunsthandwerkliche Versetzung der Skarabäuskäferflügel und der daraus resultierenden Lichtinszenierung eine zusätzliche Bedeutungsebene. Wie Bertelli bereits in Bezug auf die frühchristlichen Mosaiken geschrieben hatte, soll das Mosaik die Architektur mit Bedeutung bereichern.¹⁷³

Jan Fabre gelang dies, indem er die Decke des Spiegelsaals ausmosaizierte und durch das Mosaik den intendierten Himmel zu einem Schlachtfeld werden ließ. Der Illusionismus wird somit zum Bindeglied zur Vergangenheit und unterscheidet das künstlerische Mosaik von den industriellen Massenprodukten, welche das 21. Jahrhundert mit Mosaiksteinchen zu überhäufen scheinen.

¹⁷³ Bertelli 1989, S. 9.

I. Bibliographie:

Baert 2006

Barbara Baert, Scattered Light. A Gloss on Cosmology, in: Frank Maes (Hg.), Searching for Utopia. Sculptures and Installations. 1977 – 2005, Genf 2006, S. 289 – 309.

Bertelli 1989

Carlo Bertelli (Hg.), Die Mosaiken. Ein Handbuch der musivischen Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart, Freiburg / Basel / Wien 1989.

Braeckman / Hertmans / Marijnissen 2002

Dirk Braeckman, Stefan Hertmans & Roger-H. Marijnissen (Hg), Heaven of Delight, Brüssel 2002.

Busine / Hoet 2002

Laurent Busine & Jan Hoet, Une peau de lumière, in: Braeckman, Hertmans & Marijnissen (Hg), Heaven of Delight, Brüssel 2002, S. 7 – 9.

Di Pietrantonio 2006

Giacinto Di Pietrantonio, Homo Faber, Antwerpen 2006.

Fabre / Hoet 1994

Jan Fabre & Jan Hoet, Jan Fabre im Gespräch mit Jan Hoet und Hugo DeGreef, Stuttgart 1994.

Fabre 1997

Jan Fabre, Passage, Antwerpen 1997.

Fabre / Tarantino 1997

Jan Fabre & Michael Tarantino, Jan Fabre. The mystery of Things, Antwerpen 1997.

Fabre 2005

Jan Fabre, Jan Fabre. Totem, Antwerpen 2005.

Fabre / Sans 2005

Jan Fabre & Jérôme Sans, For intérieur, Arles 2005.

Fabre / Geldof 2006

Jan Fabre & Björn Geldhof (Hg.), Kijkdozen En Denkmodellen. 1977-2005. Boîtes à Images et Modèles de Pensée, Gent 2006.

Fischer 1969

Peter Fischer, Das Mosaik. Entwicklung. Technik. Eigenart, Wien / München 1969.

Haerynck 2006

Maria Haerynck, Jan Fabre, *Between Knowledge and Mysticism. A psychological reflection*, in: Frank Maes (Hg.), *Searching for Utopia. Sculptures and Installations. 1977 – 2005, Genf 2006*, S. 73 – 89.

Hertmans 1997

Stefan Hertmans, *The Angel of Metamorphosis*, in: Jan Fabre, *Passage*, Antwerpen 1997, S. 75 – 83.

Hertmans 2002

Stefan Hertmans, *Peindre avec la lumière (Apothéose du scarbée)*, in: Dirk Braeckman, Stefan Hertmans & Roger-H. Marijnissen (Hg), *Heaven of Delight*, Brüssel 2002, S. 11 – 24.

Hochschild 2000

Adam Hochschild, *Schatten über dem Kongo. Die Geschichte eines der großen, fast vergessenen Menschheitsverbrechen*, Stuttgart 2000.

Jahn / Haubenreißer 1995

Johannes Jahn & Wolfgang Haubenreißer, *Wörterbuch der Kunst*, Stuttgart 1995.

Klüser 1994

Bernd Klüser, *Einleitung*, in: Jan Fabre & Jan Hoet, *Jan Fabre im Gespräch mit Jan Hoet und Hugo De Greef*, Stuttgart 1994, S. 7 – 8.

Lange 1990

Paul W. Lange, *Henry Morton Stanley. Die Biographie*, Stuttgart 1990.

Maes 2006

Frank Maes (Hg.), Jan Fabre. *Searching for Utopia. Sculptures & Installations, 1977 – 2005, Genf 2006*.

Marijnissen 2002

Roger-H. Marijnissen, *Le Ciel des Délices de Jan Fabre, Salle des Glaces, Palais Royal*, in: Dirk Braeckman, Stefan Hertmans & Roger-H. Marijnissen (Hg), *Heaven of Delight*, Brüssel 2002, S. 65 – 85.

Meyer 1990

André Meyer, *Mosaik*, in: Albert Knoepfli (Hg.), *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, Stuttgart 1990.

Molitor 1993

André Molitor, *The Royal Palace in Brussels*, Gent 1993.

Petreczek 1999

Nina Petreczek, *Leopold II, Meister der Camouflage. Wie der König von Belgien als Privatunternehmer zur größten Kolonie Afrikas kam*, phil. Dipl., Wien 1999.

Roßbach 2005

Sabine Roßbach, *Moderner Manierismus. Literatur – Film – Bildende Kunst*, Frankfurt am Main 2005.

Schneider 2008

Eckhard Schneider, Presseinformation zur Ausstellung Jan Fabre. From the Cellar to the Attic. From the Feet to the Brain, Bregenz 2008 (07.04.2009), in: http://www.kunsthhaus-bregenz.at/presse_fabre/neu/PresseinformationDL.pdf.

Schneider 2009

Eckhard Schneider (Hg.), Jan Fabre. From the Cellar to the Attic. From the Feet to the Brain (Kat. Ausst. Kunsthhaus Bregenz, Bregenz 2008/2009), Bregenz 2009.

Stengers 1989

Jean Stengers, *Congo. Mythes et Réalités. 100 ans d'histoire*, Louvain-la-neuve 1989.

Van Cauteren 2009

Philippe van Cauteren, *Heart of Darkness – Herz der Finsternis* (Brief an Jan Fabre II), in: Eckhard Schneider (Hg.), Jan Fabre. From the Cellar to the Attic. From the Feet to the Brain (Kat. Ausst. Kunsthhaus Bregenz, Bregenz 2008/2009), Bregenz 2009, S. 99 – 101.

Wasseige a.n.

Manoëlle Wasseige, *Brussels, City of Art and History. The Royal Quarter*, Brüssel a.n.

II. Abbildungsnachweis:

Abb.1: Forschungsarchiv Byzanz (Fani Gargova), Wien, Unidam.

Abb.2: Foto: Judith Radlegger, Wien.

Abb.3: <http://images.google.at>

Abb.4: Foto: Judith Radlegger, Wien.

Abb.5: www.angelos.be, Foto: Stephan Vanfleteren.

Abb.6: Frank Maes (Hg.), Jan Fabre. Searching for Utopia. Sculptures & Installations, 1977-2005, Genf 2006, S. 75.

Abb.7: Frank Maes (Hg.), Jan Fabre. Searching for Utopia. Sculptures & Installations, 1977-2005, Genf 2006, S. 60.

Abb.8: Mario Mauroner (Hg.), Jan Fabre. The Great Confinement. Messengers of the Death. Sanguis / Mantis, Salzburg / Wien 2004, S. 9.

Abb.9: Frank Maes (Hg.), Jan Fabre. Searching for Utopia. Sculptures & Installations, 1977-2005, Genf 2006, S. 32.

Abb.10: Frank Maes (Hg.), Jan Fabre. Searching for Utopia. Sculptures & Installations, 1977-2005, Genf 2006, S. 91.

Abb.11: Frank Maes (Hg.), Jan Fabre. Searching for Utopia. Sculptures & Installations, 1977-2005, Genf 2006, S. 141.

Abb.12: www.angelos.be

Abb.13: André Molitor, The Royal Palace in Brussels, Gent 1993, S. 60.

Abb.14: André Molitor, The Royal Palace in Brussels, Gent 1993, S. 82.

Abb.15: Manoëlle Wasseige, Brussels, City of Art and History. The Royal Quarter, Brüssel a.n., S. 11 & 12.

Abb.16: Foto: Fani Gargova, Wien.

Abb.17: Dorling Kindersley Reiseführer, Brüssel, Antwerpen, Gent & Brügge, London 2000, S. 58 & 59.

Abb.18: André Molitor, The Royal Palace in Brussels, Gent 1993, S. 126, Foto: Bart Cloet.

Abb.19: Dirk Braeckman, Stefan Hertmans & Roger-H. Marijnissen (Hg.), Heaven of Delight, Brüssel 2002, S. 93.

Abb.20: Foto: Fani Gargova, Wien.

Abb.21: Dirk Braeckman, Stefan Hertmans & Roger-H. Marijnissen (Hg), Heaven of Delight, Brüssel 2002, S. 93.

Abb.22: Eckhard Schneider (Hg.), Jan Fabre. From the Cellar to the Attic. From the Feet to the Brain (Kat. Ausst. Kunsthaus Bregenz, Bregenz 2008/2009), Bregenz 2009, S. 102.

Abb.23: Eckhard Schneider (Hg.), Jan Fabre. From the Cellar to the Attic. From the Feet to the Brain (Kat. Ausst. Kunsthaus Bregenz, Bregenz 2008/2009), Bregenz 2009, S. 103.

Abb.24: Fani Gargova, Wien.

Abb.25: Dirk Braeckman, Stefan Hertmans & Roger-H. Marijnissen (Hg), Heaven of Delight, Brüssel 2002, S. 43.

Abb.26: Dirk Braeckman, Stefan Hertmans & Roger-H. Marijnissen (Hg), Heaven of Delight, Brüssel 2002, S. 32.

Abb.27: Fani Gargova, Wien.

Abb.28: Fani Gargova, Wien.

Abb.29: Fani Gargova, Wien.

Abb.30: Adam Hochschild, Schatten über dem Kongo. Die Geschichte eines der großen, fast vergessenen Menschheitsverbrechen, Stuttgart 2000, Abb. III.

Abb.31: Adam Hochschild, Schatten über dem Kongo. Die Geschichte eines der großen, fast vergessenen Menschheitsverbrechen, Stuttgart 2000, Abb. XI.

Abb.32: Adam Hochschild, Schatten über dem Kongo. Die Geschichte eines der großen, fast vergessenen Menschheitsverbrechen, Stuttgart 2000, Abb. X.

Abb.33: zit.n. Mark Twain, King Leopold's Soliloquy: A Defense of His Congo Rule, Boston 1905, Abbildung in: <http://de.wikipedia.org/wiki/Kongogräuel>.

Abb.34: Fani Gargova, Wien.

Abb.35: Fani Gargova, Wien.

Abb.36: Fani Gargova, Wien.

Abb.37: Fani Gargova, Wien.

Abb.38: Fani Gargova, Wien.

Abb.39: Institut für Kunstgeschichte, Diasammlung, Wien, Unidam.

Abb.40: www.angelos.be

Abb.41: http://www.kunstkopie.ch/kunst/hieronimus_bosch/garten_der_lueste

Abb.42: www.angelos.be

Abb.43: www.angelos.be

Abb.44: www.angelos.be

Abb.45: Ferino-Pagden (Hg.), Arcimboldo (1526-1593), Wien 2008, S. 129.

Abb.46: Fani Gargova, Wien.

Abb.47: www.angelos.be

Abb.48: Frank Maes (Hg.), Jan Fabre. Searching for Utopia. Sculptures & Installations, 1977-2005, Genf 2006, S. 140.

Abb.49: Frank Maes (Hg.), Jan Fabre. Searching for Utopia. Sculptures & Installations, 1977-2005, Genf 2006, S. 141.

Ab.50: Skizze von Jan Fabre, welche er während des Interview am 21. Februar 2009 anfertigte, Courtsey Judith Radlegger.

Abb.51: Mario Mauroner (Hg.), Jan Fabre. The Great Confinement. Messengers of the Death. Sanguis / Mantis, Salzburg / Wien 2004, S. 13.

Abb.52: Mario Mauroner (Hg.), Jan Fabre. The Great Confinement. Messengers of the Death. Sanguis / Mantis, Salzburg / Wien 2004, S. 14.

Abb.53: Eva Borsook, Fiorella Gioffredi Superbi & Giovanni Pagliarula, Medieval Mosaics. Light, color, materials, Mailand 2000, S. 306.

Abb.54: Foto: Judith Radlegger, Wien.

Abb.55: Fani Gargova, Wien.

Abb.56: www.angelos.be

Abb.57: Skizze von Jan Fabre, welche er während des Interview am 21. Februar 2009 anfertigte, Courtsey Judith Radlegger.

Abb.58: Skizze von Jan Fabre, welche er während des Interview am 21. Februar 2009 anfertigte, Courtsey Judith Radlegger.

III. Abbildungen:

Abb.1: Hagia Sophia, Widmungsmosaik der thronenden Muttergottes mit Kind, Lunette über der „Schönen Tür“ im Südvestibül des Esonarthex (10. Jh.).



Abb.2: Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, Die kaiserliche Familie, Berlin (1891-1895).

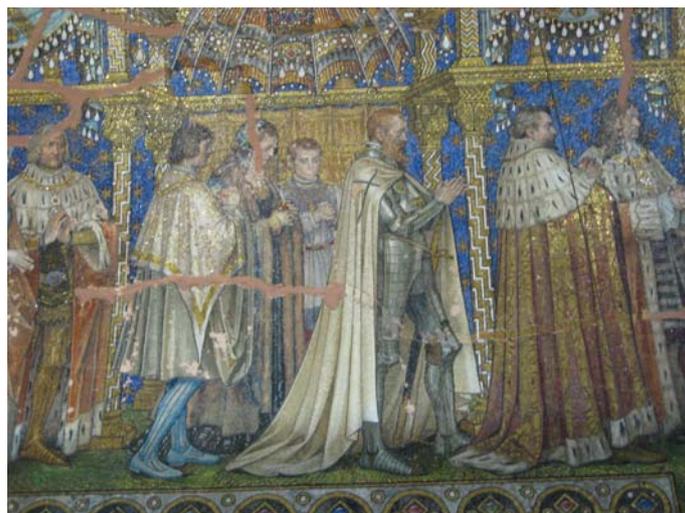


Abb.3: Berliner Siegestsäule (1864-1873).



Abb.4: Antonio Salviati, Mosaik an der Außenfassade des Museums für Angewandte Kunst, Wien.



Abb.5: Jan Fabre (geb. 1958).



Abb.6: Jan Fabre, Fantasie-insecten-sculpturen, verschiedenen Materialien, je 4x4 cm (1979).



Abb.7: Jan Fabre, De Neus, verschiedene Materialien, 180x140x140 cm (1978-79).



Abb.8: Jan Fabre, De Neus, Mikroskop, verschiedene Materialien, 180x140x140 cm (1978-79).



Abb.9: Jan Fabre, Shoendoos (1977).

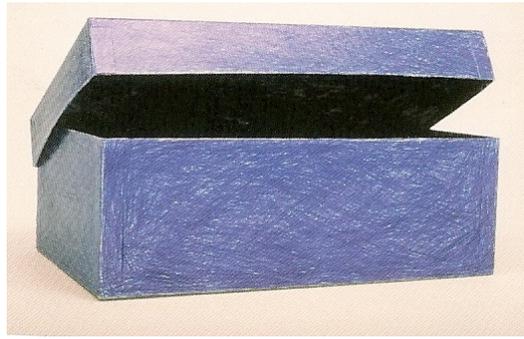


Abb.10: Jan Fabre, Ilad of the Bic Art. The Bic-Art Room, performance, Salon Odessa, Leiden (NL), 22.-24. Jänner 1981.

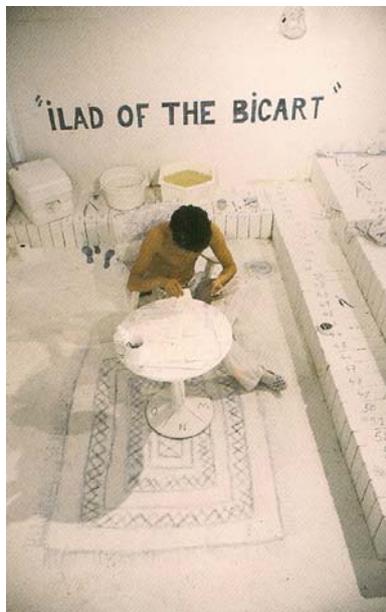


Abb.11: Jan Fabre, Schloss Tivoli am Morgen, Mechelen (1990).



Abb.12: Jan Fabre, The Man who measures the clouds, am Dach vom DeSingel Kunstzentrum in Antwerpen, Bronze (1998).



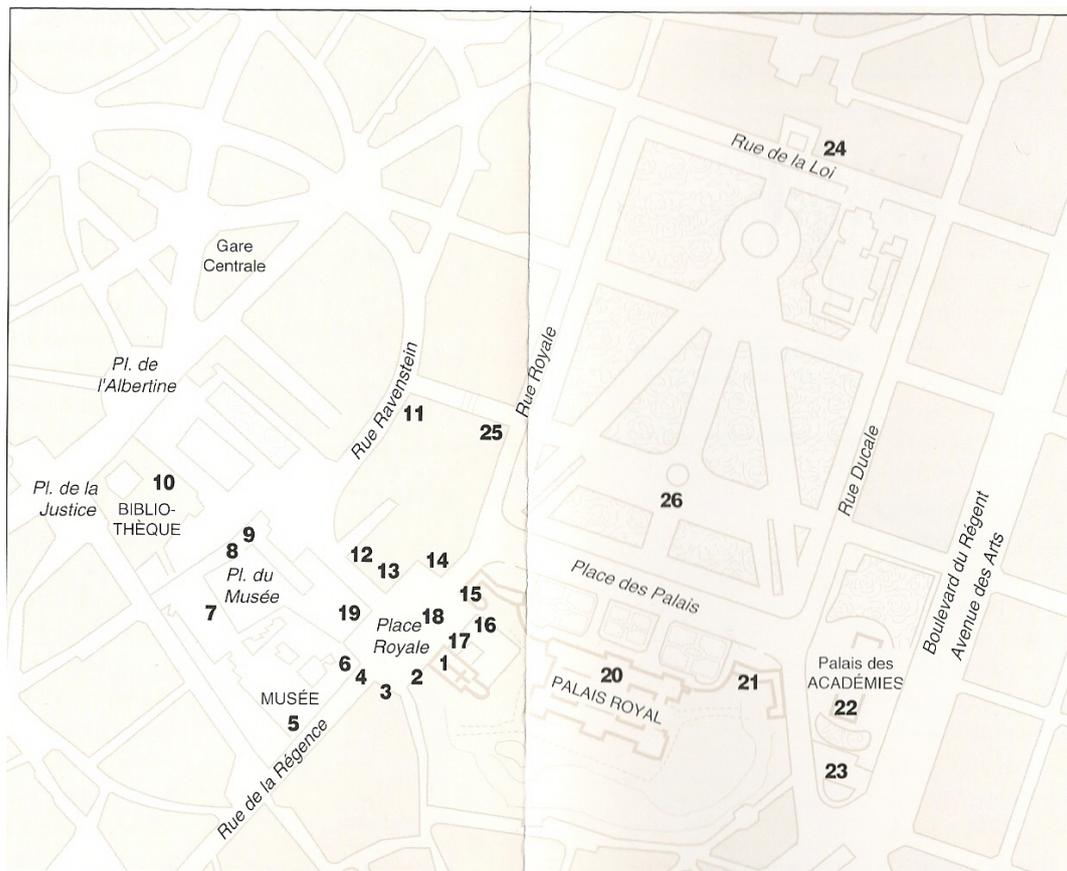
Abb.13: Lucas Van Valckenborgh, Frühlingslandschaft mit dem alten Palast und dem Park von Brüssel, Öl auf Leinwand, 116x198 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien (1587).



Abb.14: E. Fierlants; Fassade des Palais Royal, erbaut von Tilleman Suys, Vollendung September 1826, Fotografie aus dem Archiv des Palais Royal.



Abb.15: Plan des Coudenbergs.



- | | | |
|--|--|--|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. Church of Saint-Jacques, Coudenberg. 2. Hotel constructed by Coudenberg Abbey in 1776-1777, currently occupied by the Banque Bruxelles Lambert. 3. Pavilion built by the Countess de Templeuve in 1770, where the Court of Auditors was housed. 4. Originally the Passage of Columns, which was removed in 1827 when the first section of the Rue de la Régence was being constructed. | <ol style="list-style-type: none"> 5. Palais des Beaux-Arts, constructed by A. Balat and inaugurated in 1880 and used as Museum of Fine Arts from 1887. 6. The former Hôtel de Mérode, which was purchased by the Brewers' Guild in 1780, now houses an extension of the Royal Museums of Fine Arts. 7. The two neo-classical wings, which were attached to the Palace of Charles of Lorraine in 1827, are also used by the Royal Museums of Fine Arts. | <ol style="list-style-type: none"> 8. The Palace of Charles of Lorraine accommodates a section of the departments of the Royal Library. 9. Protestant church housed in the former chapel of Charles of Lorraine. 10. The Royal Library, which was inaugurated in 1969. 11. Palais des Beaux-Arts, built by Victor Horta between 1920 and 1928. 12. Extension of the "Magasins Old England" completed by Saintenoy in 1899. 13. From 1776 property of the Count Spanghen. The section located |
|--|--|--|

- | | | |
|--|--|---|
| <p>de la Cour and also the extension of the "Magasins Old England" was designed to house the Museum of Instruments while the other section belongs to Brussels Region.</p> <ol style="list-style-type: none"> 14. Pavilion built by the Abbey of Grimbergen and occupied by Brussels Region. 15. Former Hôtel de Belle-View, which was incorporated into the Royal Palace complex and now houses the Museum of the Dynasty. 16. Borgendaal portico. | <p>by Coudenberg Abbey in 1776-1777 and now houses the Court of Arbitration.</p> <ol style="list-style-type: none"> 18. Statue of Godfrey of Bouillon. 19. The present Museum of Modern Art had been constructed by the Imperial Lottery in 1776-1778. 20. The Royal Palace was constructed on the former Rue Héraldique and the Hôtels Bender and Belgiojoso. 21. Constructed by the Abbey of Gembloux between 1783 and 1786, | <p>in the Palais Royal complex.</p> <ol style="list-style-type: none"> 22. Palais des Académies constructed on the former refuge of the Abbey of the Park. 23. Former Royal Stables, annex of the Royal Academy. 24. Palace of the Nation. 25. Hôtel Errera, former refuge of the Abbey of Grimbergen currently under restoration by the Flemish Community. 26. Brussels Park. |
|--|--|---|

Abb.16: Heutiges Erscheinungsbild des Palais Royal in Brüssel, nach den Umbauten und Erweiterung unter Leopold II. durch die Architekten Henri Maquet und Octave Flanneau.



Abb.17: Axonometrie des Palais Royal mit Lokalisierung des Spiegelsaals.

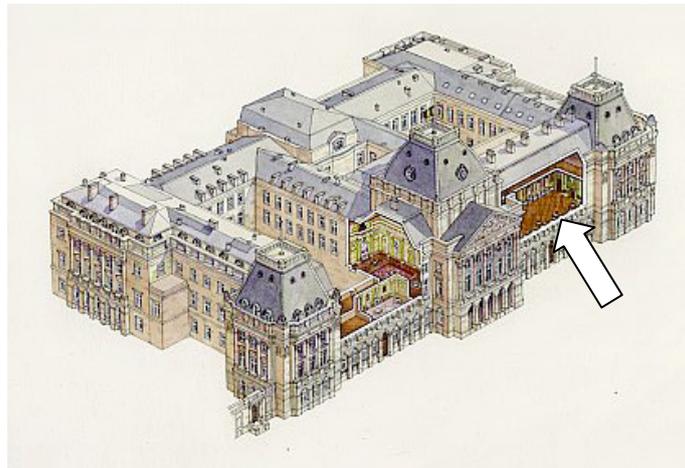


Abb.18: Einblick in den Spiegelsaal vor „*Heaven of Delight*“. Im Dreiecksgiebel wird ein Globus mit der Karte Afrikas dargestellt, was auf die eigentliche Widmung des Prunksaales verweist.



Abb.19: Königin Paola bei den Arbeiten an „*Heaven of Delight*“.



Abb.20: Jan Fabre, gebildetes Muster aus Skarabäuskäferflügeln.



Abb.21: Jan Fabre und seine 29 Assistenten, die ihm bei der Realisierung von „*Heaven of Delight*“ halfen.



Abb.22: Spiegelsaal des Palais Royal.



Abb.23: Der zentrale Luster des Spiegelsaals.



Abb.24: Anbringung der Skarabäuskäferflügel.

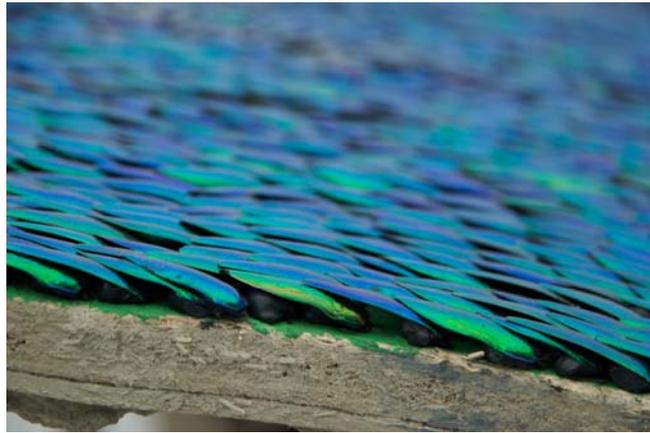


Abb.25: Verwendung eines Zweikomponentenklebers zum Anbringen der Tesserae.



Abb.26: Der Spiegelsaal des Palais Royal bei der Ausmosaizierung der Decke.



Abb.27: Jan Fabre, Muster aus Skarabäuskäferflügel.

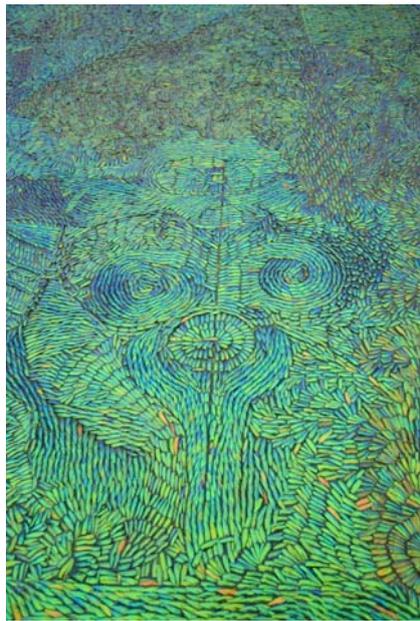


Abb.28: Jan Fabre, Fisch-Motiv in „*Heaven of Delight*“.

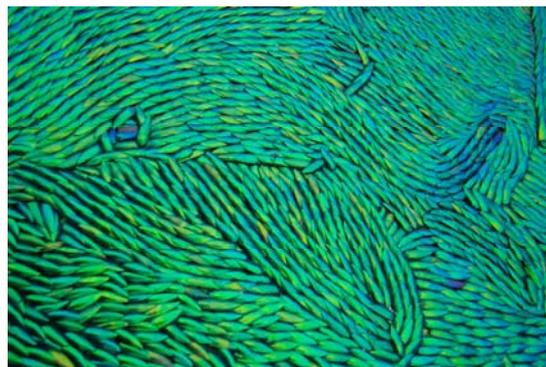


Abb.29: Jan Fabre, Totenkopf-Motiv in „*Heaven of Delight*“.

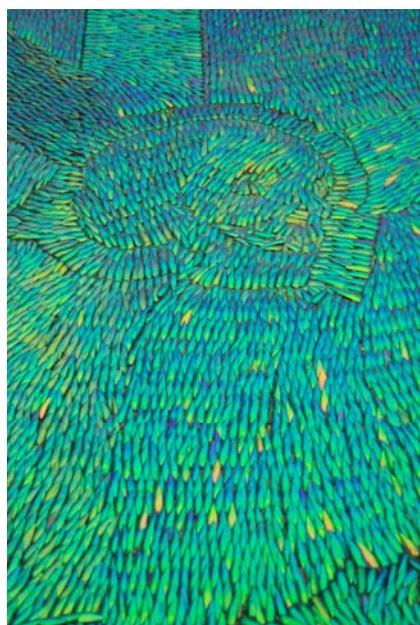


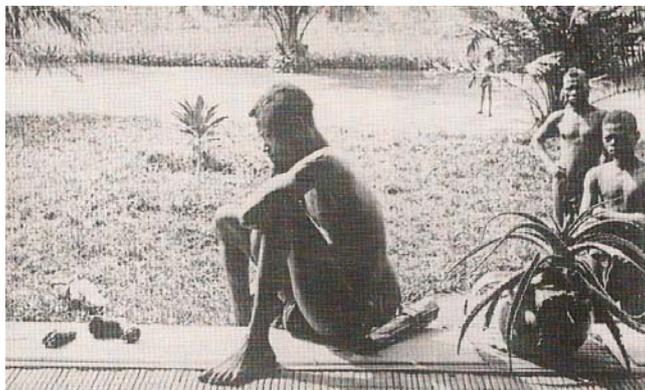
Abb.30: Leopold II. (1835-1909).



Abb.31: Die „chicotte“ als Materwerkzeug.



Abb.32: „Nsala aus dem Bezirk Wala; er blickt auf die abgehackte Hand und den abgeschlagenen Fuß seiner fünfjährigen Tochter Boali.“¹⁷⁴



¹⁷⁴ Adam Hochschild, Schatten über dem Kongo. Die Geschichte eines der großen, fast vergessenen Menschheitsverbrechen, Stuttgart 2000, Abb. X.

Abb.33: Verstümmelte Kongolesen.

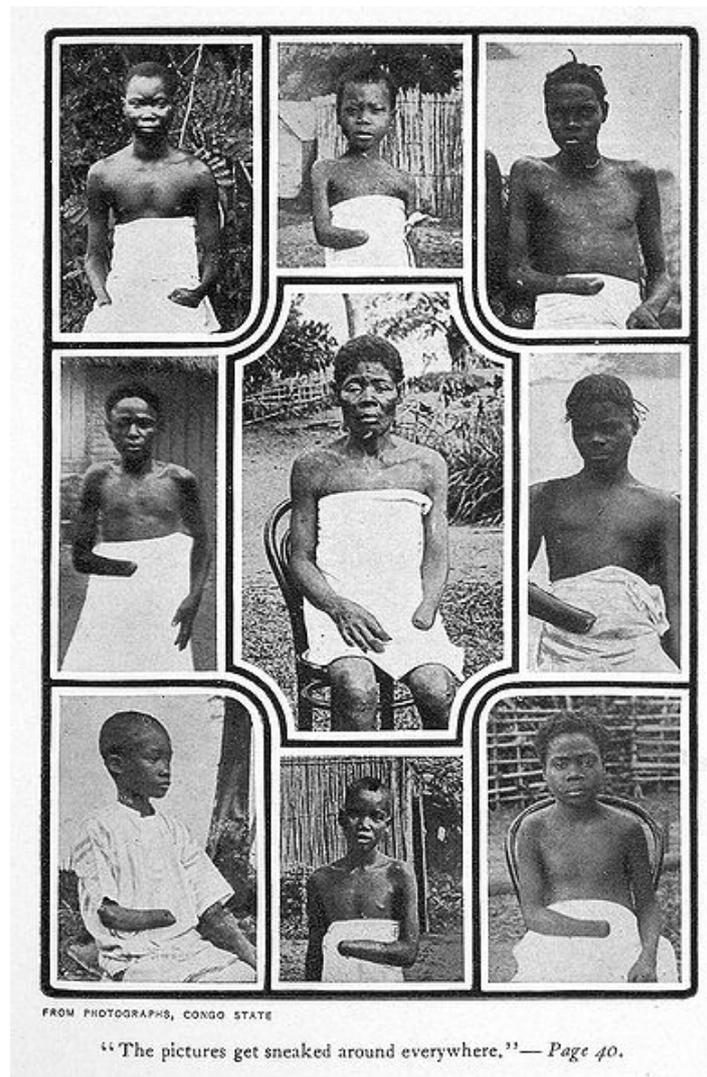


Abb.34: Jan Fabre, „Ich habe einen Teil der Decke des Königlichen Palastes herausgebrochen, da daraus etwas herauswuchs“ (2008), Installation: Kunsthaus Bregenz.

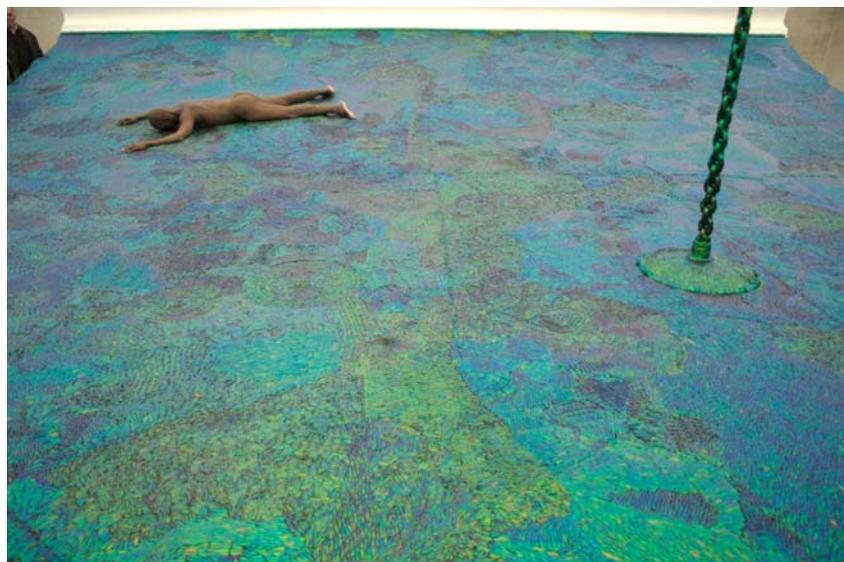


Abb.35: Jan Fabre, „Ich habe einen Teil der Decke des Königlichen Palastes herausgebrochen, da daraus etwas herauswuchs“ (2008), Gesamtansicht, Installation: Kunsthaus Bregenz.



Abb.36: Jan Fabre, Detailansicht des gematerten Kongolesen.



Abb.37: Jan Fabre, Detailansicht eines Totenkopf-Motivs.

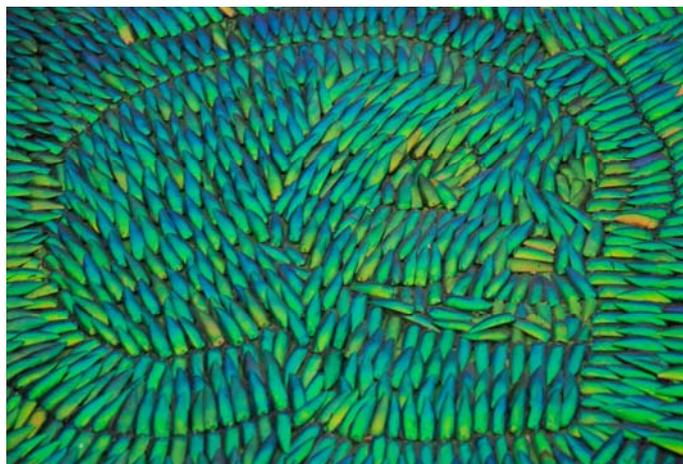


Abb.38: Jan Fabre, Das mosaizierte „P“ steht für die Königin Paola.

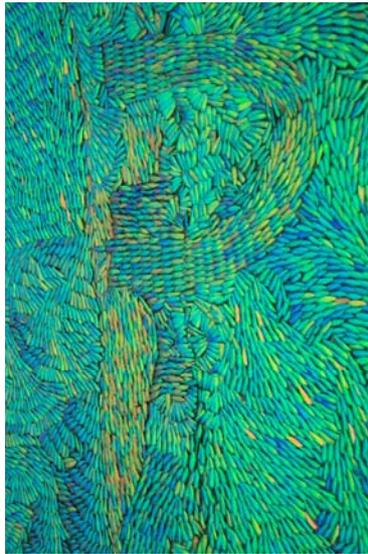


Abb.39: Hieronymus Bosch, Garten der Lüste (1500).



Abb.40: Jan Fabre, Sanguis Sum (2001), Installation: Musée du Louvre, in der Ausstellung „L'ange de la métamorphose“ (11. April – 7. Juli 2008).



Abb.41 & 42: Vergleich zwischen der Mitteltafel vom „*Garten der Lüste*“ und „*Heaven of Delight*“.



Abb.43: Jan Fabre, Totem, Leuven (2004).



Abb.44: Jan Fabre, Legs of Reason Skinned, Gent (2000).



Abb.45: Giuseppe Arcimboldo, Der Sommer, Öl auf Holz, 67 x 50,8 cm, KHM (1563).



Abb.46: Jan Fabre, Arabeske aus Skarabäuskäferflügel.

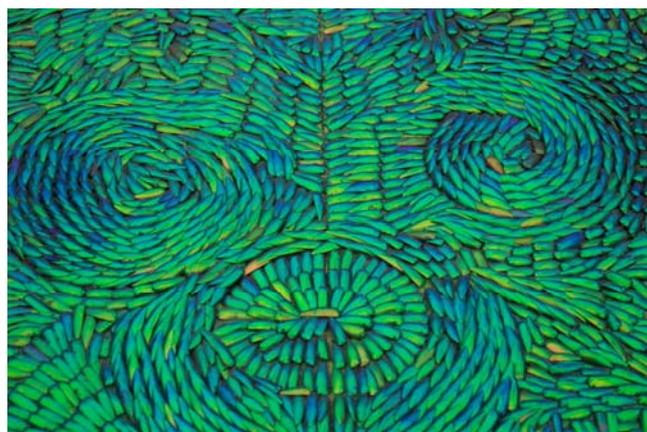


Abb.47: Jan Fabre, Heaven of Delight, Ansicht auf den Kronleuchter von unten.



Abb.48 & 49: Jan Fabre, Schloss Tivoli in der Nacht und am Morgen, Mechelen (1990).



Abb.50: Jan Fabre, Skizze über die Lichtinszenierung von „*Heaven of Delight*“, Anbringung der Neonröhren, 21. Februar 2009.

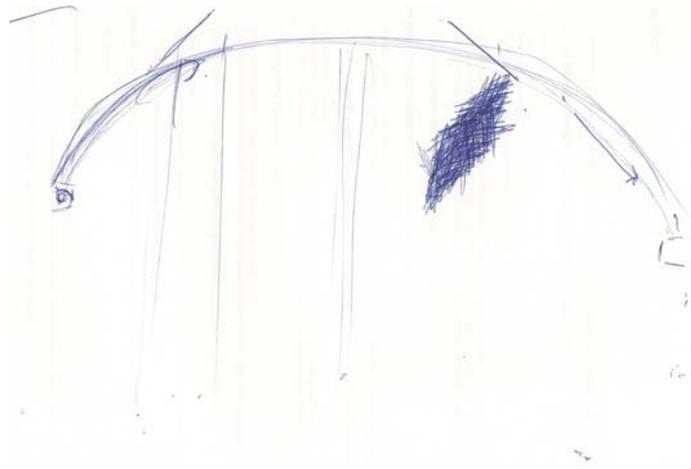


Abb.51 & 52: Jan Fabre, *Ascendens & Dependens*, Reißnägel, Nägel auf Polyester (1979 – 2002).



Abb.53: Basilica di San Marco, Venedig, Innenansicht (11. – 13. Jahrhundert).

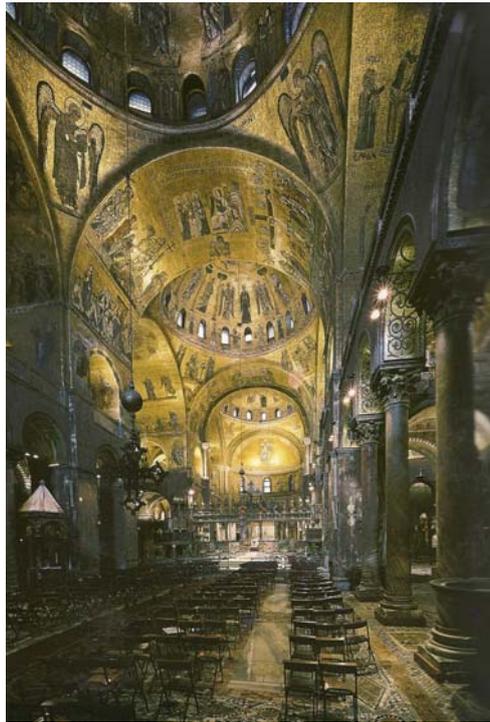


Abb.54: L. del Pozzo, nach einem Entwurf von Sebastiano Ricci, Basilica di San Marco, Lunette des zweiten Portals der Westfassade (1728 – 1729).



Abb.55: Mosaik am Eingang des Antwerpener Zoos (Beginn 20. Jh.).



Abb. 56: Jan Fabre, Passion Pellet (Memory ball), Dexia Tower in Brüssel.



Abb.57: Jan Fabre, Skizze für die Kapelle in Bergamo (21. Februar 2009).

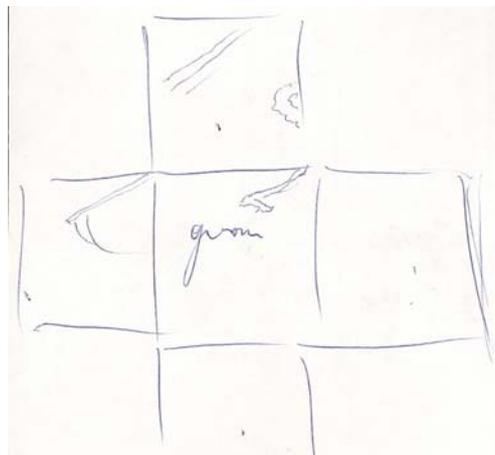
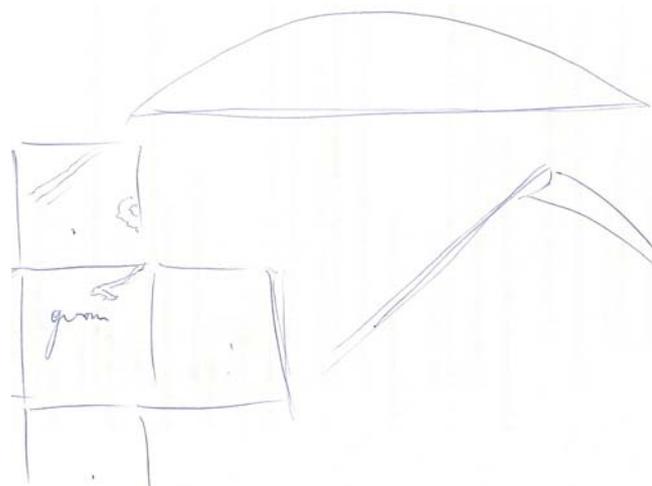


Abb.58: Jan Fabre, Skizze für die Kapelle in Bergamo (21. Februar 2009).



IV. Interview mit Jan Fabre am 21. Februar 2009 in Antwerpen:

Judith: *I started writing my thesis after our talk in the summer. I write about the mosaic in contemporary art, concentrating on your ceiling at the Royal palace in Brussels.*

I brought along the index of my thesis to explain you the chapters. First of all, of course, I have to make clear the definition of the mosaic. The main question I am further on discussing is whether your ceiling is a mosaic or not. In chapter two I present you as an artist and I question if you are a universal artist. I read the interview Jan Hoet has made with you where you are talking about the idea of an “artiste de consilience”. Further on I will try to present the leitmotifs in your oeuvre and then in the next chapter I am concentrating on Heaven of Delight. I am presenting – like Stefan Hertmans did in his text – the history of the Royal Palace and the making of Heaven of Delight. I am also going to write about the scarab wings, the entomology and the title and why mosaics are often brought together with royalty. Chapter 3 can be seen as the analytic part whereas the following chapter is focusing on the interpretation. The aspect that interests me most is the light situation. How functions the light breaking on the wings? I have been to your exhibition in Bregenz where I had the possibility to observe the scarab wings very closely. I observed how the colours can change from orange into blue and green. And this is – of course – one of the most interesting aspects of your work for me – concerning also Byzantine art. Which ideals did you have for Heaven of Delight? Can you name historical references? I brought a short questionnaire along to make the interview easier for both of us. My first question is – of course – Do you think that Heaven of Delight is a mosaic? Can you explain why you have chosen this special material?

Jan Fabre: When the Queen asked me to visit her in the Royal Palace, she showed me the space, and it was the old Belgium Congo space. The ceiling was still white although they had some sketches and some small paintings to make on the ceiling. But they never did it because they were not so conscious of what the colony did. The Belgians behaved very badly in Belgium Kongo. So I told her: Okay, I think about it. It took me six or seven months where I was reflecting about: What is a painting on the ceiling? What means this? And then I decided that I didn't want to paint something on the ceiling and I had the idea to give the ceiling a new skin. And then I had the idea to use the carapace of the jewelbeetle. And also I liked the idea of bringing the green upstairs. And then the second step was that I made different models.

Judith: *Kind of thinking models?*

Jan Fabre: Thinking models. And in my studio for a couple of months I played with the carapace and I put it on different “patroonen”¹⁷⁵. And I figured out how many patterns I could make next to each other in that way. When I figured this out I knew with this patterns I could make kind of drawings. Then I made sketches, very big sketches, really room size sketches. From for example – cut off legs from giraffes, skulls, cut off wings from birds. All things referred in a sense to the killings that the Belgians did in the Belgium Congo.

¹⁷⁵ Niederländisch: patroon (het) = Muster

And I made tests with these patterns so that I could make kind of a green field where you in the first glance wouldn't notice the drawings. And only in standing in a particular angle you would recognize the drawing. The two things that kept me going at the beginning was the idea of paint with light and that I wouldn't directly paint on the ceiling – I would give the ceiling a new skin. These were the two basic starting points. And I chose the green carapace – the Panzer from the jewelbeetle because there was a fascination for bringing the world upside down – to turn the world upside down. And also I liked....I remember a moment in my studio: there were copies hanging of the *"Garden of Delight"* by Bosch. And I wanted to place the copy of the painting upside down.

Judith: *Did you think that you were making a mosaic at the beginning? Or was it just the decision to use this material...*

Jan Fabre: ...that brought me to mosaic. Yes, yes.
And this experience inspired me later to make real mosaics in a sense.

Judith: *But would you say that Heaven of Delight is a mosaic?*

Jan Fabre: Yes, in a fact it is because I made drawings with the carapace of the jewelbeetle. It is almost like a small stone. I made patterns, I made drawings with it.

Judith: *You told me on the phone that you made afterwards a couple of other mosaics. Like the work that is presented on your homepage.*

Jan Fabre: Is it on the website? The one at the Bank of Brussels?

Judith: *Yes, the yellow mosaic.*

Jan Fabre: It's gold!

Judith: *It's gold...Can you shortly present these mosaics and tell me more about the ideas behind these works?*

Jan Fabre: Ehm...Maybe first the reason: through this making of the ceiling...For me, the ceiling is almost like a "unsichtbare" mosaic. Almost...And through this the richness of the material because with this carapaces – the colours never go away – this rich and deep colour. And I think what attracted me is this incredible intensity of the colour. And this classical material that is used in a very contemporary way. But I think this is also what attracts me about working with bronze. Bronze is a very classical material – almost conservative material – but in the way I work with it, I give it a contemporary shine. And I think that's the reason why I was attracted to mosaic. The first mosaics I remember are the mosaics from Pompeji and Herculaneum. Very sexy cities. It's incredible.

Judith: *But have you also been to Turkey? Did any Byzantine mosaics impress you and the way that light is used there? Because they knew very clear how to use the light and the shadow, so that they made it possible to have a golden glory around Jesus in the apse. They used the tesserae – the small stones – not planar, in different angles so that the light could break in different ways. Did you also observe this in Byzantine mosaics? Or in any other mosaics you have seen?*

Jan Fabre: To be honest, I became aware of this during the tests at my studio with the carapace of the scarab. The incarnation of the carapace became much more orange when I put it flat, more bluish when I turned it a little bit upside down. It's through making this ceiling that I became aware of this and then I remember that I was afterwards more – let's say - sensitive for mosaics and thinking about the quality of the stones and looking at them.

So I can answer your question – yes, I studied and I saw a lot of mosaics to learn and to steal.

Judith: *And which one in particular?*

Jan Fabre: Which one inspired me the most?...I think the Venice mosaics – there are fantastic mosaics on the church. Incredible deep...

Judith: *We looked at them also together in Venice...*

Jan Fabre: Yes, that's true. *(laughter)* I showed you the mosaics.

Judith: *Yes, you showed me them. We were both very fascinated by...*

Jan Fabre: ...by the intensity of the colours and the deepness. And the way they arranged these different blues and different golds next to each other. And then the second one, are the two mosaics at the zoo here *(in Antwerp)*. I like them very much. The way of the combination and the graphical sense of the gold, the white line, the black line. It's like, only four colours. They used gold, white, red and black. And that's also the colours I am using now for my chapel I am doing in Italy.

Judith: *Can you tell me a little bit more about your work in Italy?*

Jan Fabre: It's a beautiful small church built in 800. And I found out...In front of the church there is a tympanum. I made it clean and I found there beautiful old frescos. Of course, it's a kind of a homage to the dead – the celebration of the dead, with the symbol of skeletons. And what do you call this instrument? *(he is making a small drawing – Drawing I)*

Judith: *Ah! Sense.*

Jan Fabre: We call it "zeis" because the skeleton is wearing it. So I made this clean and I found these drawings and beautiful Latin texts. And I used these elements and I made the whole chapel gold. I will make everything in this chapel gold. And then...*(he is making another drawing to show the plan view*

of the chapel – Drawing II). Ground, wall, wall, wall, wall – everything is gold and then for example you have...

Judith: *Which material do you use?*

Jan Fabre: Mosaic!

Judith: *I mean...glass mosaic or...?*

Jan Fabre: It's a combination. On the floor I use stone, so that you can walk on it and on the walls I use glass mosaic. And then you have motifs of skeletons, you have, for example, a leg here. Here you have a skull. Then you have this instrument coming out of the wall. You have also texts here (*Drawing II*). I took the elements of the tympanum and I placed them everywhere in different dimensions – almost like a kaleidoscope. You are standing in the middle and there is a kaleidoscopic effect in the middle.

Judith: *And is there also a dome?*

Jan Fabre: Of course, and everything is gold mosaic. With black, white and red.

Judith: *And when are you going to finish it?*

Jan Fabre: I don't know. The model is already finished for two years and the cardinal of the region approved it. And it's now still a question of starting. But you can't push the church.

Judith: *So you have already the model – do you have it here?*

Jan Fabre: No, it's in Italy.

Judith: *So I can't see it.*

Jan Fabre: No, but I can arrange that you get some pictures. Otherwise, you know what, call Giacinto di Pietrantonio. You know him?

Judith: *Yes, I know him.*

Jan Fabre: He's the guy who invited me. He is making the project. He went to different churches of the region and talked to all the priest and he found sixteen priests who agreed to support this. To work with contemporary artists – like they did in the tradition. And he chose fifteen or sixteen artists – most of them Italian. And my church is in Bergamo and call him and ask him that he takes pictures for you and your work.

Judith: *For me, it's important to make clear that the idea that started with your mosaic at the Royal Palace is now going on.*

Jan Fabre: So this work is in the make and then I made the work in Brussels. And this work for the Bank was inspired by an old drawing. A drawing from '77 or something.

Judith: *It looks like an explosion.*

Jan Fabre: In 1977 or '78 I made together with my mother this drawing. I don't know if you had this in Austria...when we were small children we went to the sweet shop and bought these magic balls. You put it in your mouth and it became green, pink, blue when you suck on it. And this idea I used and made magic balls out of sugar with my mother – different layers and inside there was a worm. And these balls I gave to the people who came to visit my exhibition. And the drawing is a study to make one of the balls. The reasons I wanted to make a mosaic out of it was because the drawing was made with aquarelle and Chinese ink. And the deepness of the colour and the magical effect that I wanted, I saw in the mosaic. The mosaic is for me like a classical disco ball.

Judith: *That's true...(laughter). Ghirlandaio said that the mosaic is painting for eternity. The colours of the mosaic stones and their intensity are eternal. And I think that's a very important aspect in your work which you started in Heaven of Delight and that is now continuing in the Italian chapel – it's always the metamorphose of the colours that interests you.*

Jan Fabre: And the light! And what I did here – this kind of kaleidoscopic view. Mosaic is also a shattered splintered image for me because it exists out of small stones next to each other. And that's what I also did here – it's like a glass that falls and breaks. The mosaic always reminded me of the kaleidoscope I had as a child. In The kaleidoscope there are small things changing constantly.

Judith: *You are working a lot with the light in Heaven of Delight. Although I have never had the possibility to see the ceiling in real, I can imagine the effect. How did you work with the windows, the natural light and the mirrors?*

Jan Fabre: Yes, the natural light was very important. But also the curve of the ceiling.

Judith: *I think what makes the mosaic so modern is the abstraction that is one of its main aspects. You didn't use a pencil to draw, you take the small tesserae –and within this lies the abstraction! In Bregenz, I had the possibility to observe how you “draw” the skull for example with the wings of the scarab...*

But let's get back to the question of the light and the reflection. You told me once that you are always installing the light for the stage by yourself. How important was the light situation in the Royal Palace for you and how did you work with it?

Jan Fabre: I did a lot of tests. I called a firm. What I did is...I installed neon lights that I hid in the architecture. I wanted to have a soft shine that goes over the curve (*Drawing III*). And I used filters – what we call a 1:2:1 Filter – that makes the light a little bit cold and blue. And that gives Heaven of Delight in combination with the windows and the mirrors this special cold blue – like the light in the morning. And then I had the chandelier which I also completely covered with the wings. And I placed inside the chandelier small beams with lights which illuminate very softly the centre of the ceiling. You don't have the impression that there is light. It's indirect.

Judith: *But you also worked with the natural light?*

Jan Fabre: Yes, yes. It's the combination of the natural light that falls in and the artificial light. You don't see the light source. You don't have any spotlights. It's the feeling that the light is coming out of the ceiling. You have the impression that the carapaces are giving light.

Judith: *But when you enter the room you don't see the drawings only in a particular angle they arise. How could you make these drawings visible?*

Jan Fabre: I told you at the beginning – in my studio I made these patterns and I figured out to put them or lay them that you could see or not see them from different angles. And when you walk into the Royal Palace, you first come in and then it's a very physical experience – when you look up and start walking – the ceiling is almost blue. Then you start walking and you turn around and look back, and then it's green. And then it's a question of really different angles, for example when you stand here there is a big "P" inside which I made with Queen Paola. And if you are standing not directly underneath you can't see it. And that's with everything. And the trick was that I never told them...I just said that's a painting from Bosch. I want to bring the green to the sky. And it's a reference to the green of Congo. But I never told them about the drawings that I put inside. When it was finished and I started explaining, when I walked around with the people who saw the cut off legs from animals, skulls – for me this was also a political statement about the past and how the Belgians behaved themselves in the Congo. It was almost like a killing field. But I am sure I could not say this in advance because they would have never accepted it. So they were all amazed simply by the colour and the beauty. And for me there was a political dimension underneath.

Judith: *For your work in Bregenz you made the political statement clear with the guy who lies on the ground.*

Jan Fabre: It's almost an answer. No? The basic idea is that I broke a part of the ceiling out because something was growing out of it. It's the idea of time that grows out of the daily life and always comes back. It's a real copy of the ceiling.

Judith: *Concerning the question – mosaic versus painting – would you say that there is a lot of illusionism, a baroque moment and a trompe l'oeil effect in Heaven of Delight?*

Jan Fabre: There's a lot in your question. Would you please define it?

Judith: *What means illusionism for you?*

Jan Fabre: What is illusionism for you?

Judith: *Well, if you asked me as an art historian I can give you the definition. Illusionism is the artistic tradition in which artists create a work of art that appears to share the physical space with the viewer. When you create a garden where there is normally heaven, you place something that is fixed to the ground upside down. Moreover, you bring life that is represented through the green colour to heaven. Heaven and earth are coming together in your work. The illusionism in your work is the garden above your head.*

Jan Fabre: That's exactly what I did. And that's the illusionism in my work.

Judith: *Now, let's switch to the technical questions. How did you fix the wings on the ceiling?*

Jan Fabre: I used a glue that was developed by a company from the Netherlands. It's a glue that is very flexible and stays flexible even when it dries up.

Judith: *So you can still move the wings.*

Jan Fabre: I could move the wings easily, even when the glue was a little bit dry, you could still push it. The practical reason was that this glue is slightly shaking. The normal glue is getting hard very quick but this one stays flexible. The Royal family was afraid that something could fall down. As the Hall of Mirror is next to the Crown Hall where the Royal family receives the visitors, they were worried that a wing could fall down, for example in a glass of champagne. So you had to be sure that in different circumstances nothing could fall down. The Royal Palace is on a not very stable ground built, so there are often little earthquakes.

Judith: *And you worked together with 29 artists and restorers?*

Jan Fabre: Young artists.

Judith: *And you showed them how to put the wings? And then they did by themselves? Or could they do parts without you?*

Jan Fabre: The steps what I did. First I developed these patterns in my studio, together with one guy. We knew the technique how to take it. It's really a hard work. You take the wings one by one, put glue inside and then stick it on. So first I made the patterns and I knew the technique how to work with it. Then, I knew from the patterns how to draw with it. I made a kind of layout on the ceiling but without

drawing on it because I was supervised. There was constantly police around. We were controlled. And I was afraid that they could discover what I was doing with these skulls inside.

Judith: *So you just did the ornamental part?*

Jan Fabre: What I did was...I explained small groups of assistants how they had to make the patterns. I draw with the wings just the contour of the figurative elements and then they covered the inside.

Judith: *You finished it in three months?*

Jan Fabre: Yes, it took me three months. We had to be very disciplinary to do this nine hours per day.

Judith: *I read that you call your drawings "a field of energy". Would you say that Heaven of Delight is also a field of energy?*

Jan Fabre: Yes, I think so. I discovered this also afterwards. You can compare Heaven of Delight with the big huge Bic drawings I have made.

Judith: *You mean the drawings on silk.*

Jan Fabre: Yes, the Bic blue is an industrial colour whereas the green of the wings is a natural colour. A hundred thousand lines or a hundred thousand wings...This obsessive element is a field of energy.

Judith: *That's also the idea of microcosm and macrocosm.*

Jan Fabre: Yes, and this creates a field of energy because you that it's done manual. There's a manual energy inside.

Judith: *If we compare the big drawings to your insect sculptures. Would you say that like Tivoli was the climax of your Bic drawings Heaven of Delight is the climax of your beetle sculptures?*

Jan Fabre: Yes, you could say that. It's the apotheosis.

Judith: *I think that you almost change the strict architecture with your field of energy. You did this in Tivoli and Heaven of Delight – something hieratical becomes organic.*

I am now coming back to the title – Heaven of Delight – which refers to the triptych of Hieronymus Bosch. You had a copy in your studio that inspired you...

Jan Fabre: What I did...This colour copy was hanging there and I just put it upside down.

Judith: *But it's a triptych and you just took the middle section – the Garden of Delight – and not heaven and not hell.*

Jan Fabre: Right...

Judith: *How important is mysticism for you? Would you say that Heaven of Delight is a mystical work because of the colours and the role of light? And do the visitors feel kind of a mystical ecstasy?*

Jan Fabre: Yes, but this is interpretation, of course. It's difficult to tell this for somebody else. No? It's a very personal experience.

Judith: *You started with your beetle sculptures in the '90s but why did you choose this very special material? Was it the idea of you ancestor Jean-Henri Fabre whose manuscripts you inherited?*

Jan Fabre: I think the first mental step was that I wanted to make a kind of spiritual body. A spiritual body is for me – scarecrows, ghosts, angels. In the art world it's often the physical body, the erotic body but hardly often the spiritual body. And I wanted to make a sculpture. The spiritual body is almost empty. Emptiness with a shell around. And then the next step was this link of inner skeleton and outer skeleton. To create a form with outer skeletons that is empty inside. And of course, if you look at the scarab, it's the outer skeleton. And for me, the scarab shows moreover the timelessness, the deep memory. It's the survivor of millions of years and the symbol of transcendence – a bridge between life and death. I think because of these reasons I chose this material to make my first angel I have ever made in 1993 – the work was called "The Wall of the Ascending Angel" where I also used the wings of jewelbeetle to make the shape. It was a female shape. So I made female angels and male angels. The male angels were always monks. But an angel doesn't have a sex. Looking back these were the mental steps that I've taken in the process of choosing the material.

Judith: *The idea of creating a spiritual body lent to the material. And the material itself has this idea already inside.*

Jan Fabre: Yes...

Judith: *What means "artiste de consilience" for you? And what's the difference to interdisciplinary artists?*

Jan Fabre: No, I always said that I don't want to be seen as a multimedia artist or a hybrid artist. Five or ten years ago it was fashion to be a hybrid artist. Consilience is a kind of tool to widen or open your interpretation towards things or to give new interpretations. You understand what I am saying?

Judith: *I understand but what interests me is that you are an artist-scientist. You are as an artist open towards science.*

Jan Fabre: Simply said, Judith, it's my knowledge of entomology and the study of the behaviour of insects that influences for example my work with the human body – for that reason I make sculptures or work with actors and dancers. When you compare the behaviour of the human body to insects, then you can see links. And through these links you can give new interpretations. I gave for example my dancers new ways of moving, of interpreting movements, for that reason they moved in a different way. They enriched themselves. That is consilience and that is what I am doing in different fields. I use my knowledge of being busy for thirty years with the human body – how the body functions relates or its social behaviour – this study I can give to my sculptures. And I can give new interpretations.

Judith: *My very last question is concerning your academical career...*

Jan Fabre: I just became a doctor again! Two days ago I became doctor.

Judith: *But you are also a knight?*

Jan Fabre: No, I am not a knight...Oh...What is it called?

Judith: *You should know your titles, Doctor Fabre.*

Jan Fabre: I am great officer in the crown order. And now I have become doctor honoris causa from the university of Antwerp and a year ago I have become doctor of another university.

Judith: *As I haven't found anything in the catalogues about your academical career, could you shortly explain what you studied and when?*

Jan Fabre: I studied here in Antwerp. And I studied two schools at the same time, which wasn't allowed and it took them three years to find this out. At the same time I did the Royal Academy of Fine and the Municipal Institute of Decorative Arts and Crafts in Antwerp.

V. Curriculum vitae von Jan Fabre:

Übernommen von: www.angelos.be (25.April 2009).

Jan Fabre

1958 geboren in Antwerpen
Lebt und arbeitet in Antwerpen
Studierte an der Königlichen Akademie der bildenden Kunst
und am städtischen Institut für angewandte Kunst in Antwerpen

Solo exhibitions (selection)

1979

Jan Fabre. Wetskamer, Galerie Workshop, Antwerp
Jan Fabre. Bic-Dweilen en Wetspotten, Jordaenshuis, Antwerp

1980

Jan Fabre. Mond-Oog-Oor Arts, Galerie Workshop, Antwerp

1981

Jan Fabre. BIC-Art Room, Salon Odessa, Leiden

1984

Jan Fabre. Vrienden..., Provinciaal Museum, Hasselt (C = Catalogue)
Jan Fabre in Belgisch Paviljoen, Belgian Pavillon, Giardini della Biennale, 41. Biennale di Venezia, Venice (C)

1985

Jan Fabre. Tekeningen, Museum van Hedendaagse Kunst, Ghent (C)
Jan Fabre. The Forgery of the Secret Feast, New Math Gallery, New York (C)

1988

Jan Fabre. Der blaue Raum, Künstlerhaus Bethanien, Berlin
Jan Fabre. Hé wat een plezierige zottigheid!, Ronny Van de Velde, Antwerp (C)
Jan Fabre: Modellen 1977–1985, Deweer Art Gallery, Otegem (C)

1989

Jan Fabre. Insecten en Ruimte, Museum Overholland, Amsterdam
Jan Fabre. Een skulptuur / vijf tekeningen, Deweer Art Gallery, Otegem (C)
Jan Fabre, Jack Tilton Gallery, New York (C)

1990

Jan Fabre. Tivoli, Galerie Ronny Van de Velde, Antwerp
Jan Fabre. Das Geräusch, Kunsthalle Basel, Basel (C)
Jan Fabre. Som, Centro de Arte Moderna, Lisbon
Antichambres / Affinités sélectives VI. Jan Fabre / Christian Boltanski, Palais des Beaux-Arts, Brussels

1991

Jan Fabre. Zwei Objekten, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt am Main

1992

Jan Fabre. Zeichnungen – Objekte – Zeichnungen, Kunstverein Hannover, Hanover (C)
Jan Fabre: Een portret, Deweer Art Gallery, Otegem (C)

1993

Jan Fabre. Tekeningen, sculpturen, tekeningen, Galerie Ronny Van de Velde, Antwerp (C)

1994

Jan Fabre. The Grave of the Unknown Computer, Galerie beaumontpublic, Luxembourg (C)

Jan Fabre. Questa pazzia è fantastica, Museo Pecci, Prato (C)

Jan Fabre. Mauer der aufsteigenden Engel. Skulpturen und Zeichnungen, Galerie Bernd Klüser, Munich

Jan Fabre. Silenzio nella tempesta..., Galleria Massimo Minini, Brescia

1995

Jan Fabre. Dýe den nest weet Dýe weeten. Dýen roft dý heeten. Vier nieuwe sculpturen, De Vleeshal, Middelburg (C)

Jan Fabre. De Lijmstokman, Stedelijk Museum, Amsterdam

Jan Fabre. Der Leimrutenmann, Galerie der Stadt Stuttgart, Stuttgart (C)

1996

Jan Fabre. Skeleton + Skin, Satani Gallery, Tokyo

Jan Fabre. Passage, Ludwig Múzeum, Budapest

1997

Jan Fabre. Passage / Prolaz, Muzej Suvremene Umjetnosti, Zagreb

Jan Fabre. The Joker, Galleria Massimo Minini, Brescia

Jan Fabre. The Lime Twig Man, Arnolfini, Bristol

Jan Fabre. Passage, MuHKA – Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, Antwerp (C)

Jan Fabre. Inneres / äußeres Skelett. Skulpturen und Zeichnungen, Galerie Bernd Klüser, Munich

Jan Fabre, Rob Scholte, Edward Lipski. New Works (3 solo's), Galerie Ronny Van de Velde, Antwerp

1998

Jan Fabre & Ilya Kabakov. Een ontmoeting / Vstrecha / A meeting, Deweer Art Gallery, Otegem (C)

Jan Fabre. Passage, Haggerty Museum of Art, Milwaukee

A cidade e as estralas. Parte 3. Jan Fabre. Atlas of battles, strategies and tactics, Galeria Luís Serpa, Lisbon

Jan Fabre, Satani Gallery, Tokyo

Jan Fabre. Annonce au monde extérieur, Galerie beaumontpublic, Luxembourg

1999

Jan Fabre, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Warsaw

Jan Fabre. Battlefields & Beekeepers, Deweer Art Gallery, Otegem (C)

Jan Fabre. Body Liquids &... Sleep, sleep and sleep little animals..., Sprengel Museum, Hanover

Jan Fabre. Passage, Cantieri culturali allo Zisa, Palermo (C)

Jan Fabre. Engel und Krieger. Strategien und Taktiken, Kunsthalle zu Kiel, Kiel (C)

Jan Fabre. Me Dreaming, Château d'Oiron

2000

Jan Fabre. Storage Room of a Warrior, Alpha Delta Gallery, Athens

Jan Fabre. A Consilience, Natural History Museum, London

Jan Fabre & Ilya Kabakov. Sustret. Een ontmoeting / Bctpe4a, Muzej Suvremene Umjetnosti, Zagreb

Jan Fabre. Annonce au monde extérieur, Galerie Daniel Templon, Paris

2001

Jan Fabre. Swords, Skulls and Crosses, Galeria Espacio Minimo, Madrid (C)

Jan Fabre. Umbraculum. Een plaats in de schaduw waar gedacht en gewerkt wordt, ver van het gangbare leven, Deweer Art Gallery, Otegem (C)

Jan Fabre. Tekeningen Ilad of the BIC-Art 1980, Galerie Elisabeth Kaufmann, Zurich

Jan Fabre. Angel and Warrior. Strategy and Tactics, MIMOCA – Marugame Genichiro-Inokuma Museum of Contemporary Art, Kagawa

Jan Fabre. Memento Mori, Galerie beaumontpublic, Luxembourg

Jan Fabre. Umbraculum. Un lieu ombragé hors du monde pour penser et travailler, Chapelle Saint-Charles, Avignon (C)

Jan Fabre. Neue Arbeiten, Galerie Bernd Klüser, Munich

Jan Fabre. Progetto Roma 2001, Umbraculum. Un posto ombreggiato dove pensare e lavorare

Iontano della vita quotidiana, Galleria Comunale d'Arte

Moderna e Contemporanea, Rome; L'uomo che misura le nuvole – l'uomo dalle gambe di carne, Accademia Belgica, Rome (C)

2002

Jan Fabre. Gaude succurrere vitae (Verheug u ter hulp te komen aan het leven), S.M.A.K. – Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Ghent (C)

Jan Fabre. The Great Confinement, Galerie Academia and Mario Mauroner Contemporary Art, Salzburg

2003

Jan Fabre. Umbraculum, Kunstnernes Hus, Oslo (C)

Jan Fabre. Sanguis / Mantis, Galerie Daniel Templon, Paris

Jan Fabre. Gaude succurrere vitae (Rallegratevi di soccorrere la vita), GAMEC – Galleria d'Arte moderna e contemporanea, Bergamo (C)

Jan Fabre. Gaude succurrere vitae (Alegrate de socorrer la vida), Fundacio Joan Miró, Barcelona (C)
L'homme qui donne du feu. Un choix dans l'oeuvre sculpturale de Jan Fabre 1977–2003, Fondation Claudine et Jean-Marc Salomon, Alex

Jan Fabre. A la recherche d'Utopia. Sculptures / installations 1977–2003, MAMAC – Musée d'Art moderne et d'Art contemporain, Nice

2004

Jan Fabre. Umbraculum, DASA – Galerie der Deutschen Arbeitsschutz Ausstellung, Dortmund (C)

Jan Fabre. Drawing—Photography—Drawing 1978–2004, Galerie beaumontpublic, Luxembourg (C)

Jan Fabre. Messengers of the Death, MAM – Mario Mauroner Contemporary Art, Salzburg (C)

Jan Fabre. Gaude succurrere vitae (Réjouissez-vous de venir au secours de la vie), Musée d'Art Contemporain, Lyon (C)

Jan Fabre. Sanguis / Mantis, MAM – Mario Mauroner Contemporary Art, Vienna (C)

Jan Fabre. The Problem, Alpha Delta Gallery, Athens

2005

Jan Fabre. Mis gotas de sangre, mis huellas de sangre, Galeria Espacio Minimo, Madrid

2006

Le Temps emprunté. Drawings for the Stage Works by Jan Fabre, Galerie beaumontpublic, Luxembourg (C)

Jan Fabre. Kijkdozen en Denkmodellen 1977–2004, Vlaams Parlement, Lokettenzaal, Brussels (C)

Jan Fabre. Homo Faber, MuHKA – Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, KMSKA – Koninklijk Museum voor Schone Kunsten,

Antwerp, Stadsbibliotheek Antwerp, Galerij Rode Zeven and Galerij Rossaert, Antwerp (C)

Jan Fabre. Lancelot, Magazzino d'Arte Moderna, Rome

Jan Fabre. Kijkdozen en Denkmodellen, Galerie Seghers, Ostend

L'home que escriu sobre l'aigua, Sala d'Exposicions de la Rambla, Girona

Je me vide de moi-même, Galerie Guy Bärtschi, Geneva

Jan Fabre: Landscapes and Turtles, Deweer Art Gallery, Otegem

An umbraculum for Dubrovnik, Galerija Umjetnicka, Dubrovnik

Jan Fabre. Turtles, Carpets, Landscapes, Galerie Artist, Istanbul

2007

Je crache sur ma tombe (modèle de pensée), MAM – Mario Mauroner Contemporary Art, Vienna

Die verliehene Zeit. Dessins pour l'oeuvre scénique de Jan Fabre, Museum der Moderne Rupertinum, Salzburg (C)

Jan Fabre. Projet Tivoli pour Salzburg, MAM – Mario Mauroner Contemporary Art, Salzburg

Jan Fabre. Boîtes à images et modèles de pensée, MAM – Mario Mauroner Contemporary Art, Salzburg

Who Shall Speak My Thoughts (of My Body), Gallery Alpha Delta, Athens

The Brains of My Mother and My Father / The Most Sexy Part of the Body (Brain Drawings and Models), Shugoarts, Tokyo

Les messagers de la mort décapités, Galerie Daniel Templon, Paris

Jan Fabre. Antropologie d'une planète, GAMEC – Galleria d'Arte moderna e contemporanea, Bergamo / Palazzo Benzon, 52. Biennale di Venezia, Venice (C)

2008

De geleende tijd / Le temps emprunté, BOZAR, Brussels (C)

Jan Fabre au Louvre. L'ange de la métamorphose, Musée du Louvre, Aile Richelieu, Salles Écoles du Nord, Paris (C)
Jan Fabre. Is the Brain the Most Sexy Part of the Body?, Deweer Art Gallery, Otegem
La route de la terre vers les étoiles n'est pas lisse, Halle Verrière, Meisenthal
Jan Fabre. From the Cellar to the Attic—From the Feet to the Brain, Kunsthaus Bregenz, Bregenz (C)
Jan Fabre. Premio Pino Pascali XII ediz. 2008, Palazzo Pino Pascali, Polignano a Mare (C)
Umbraculum para Santiago de Chile, MAC – Museo de Arte Contemporáneo, Parque Forestal, Santiago de Chile
Il Ragazzo con la luna e le stelle sulla testa, Piazza Plebiscito, Naples

Group exhibitions (selection)

1979

Arte fiamminga contemporanea, Palazzo Rucellai, Florence

1984

41e Biennale di Venezia, Giardini della Biennale, Belgian Pavillon, Venice (C)

1985

Aanwinsten, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

Dialogo. Exhibition-Dialogue on Contemporary Art in Europe / Exposição-Dialogo sobre a arte contemporanea na Europa, Fundação Calouste

Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, Lisbon (C)

Ouverture, Deweer Art Gallery, Otegem (C)

1987

Uit het oude Europe / From the Europe of Old, Stedelijk Museum, Amsterdam (C)

Microscopia, Deweer Art Gallery, Otegem (C)

1988

Signaturen. Rond honderd tekeningen van Beuys en Wols, Museum van Hedendaagse Kunst, Ghent (C)

1989

Open Mind (Gesloten circuits), Museum van Hedendaagse Kunst, Ghent (C)

1990

Artisti (della Fiandra), Palazzo Sagredo, 44. Biennale di Venezia, Venice (C)

1991

Wanderlieder, Stedelijk Museum, Amsterdam (C)

Metropolis. International Art Exhibition Berlin 1991, Martin-Gropius-Bau, Berlin (C)

Irony by Vision, Watari-um Gallery, The Watari Museum of Contemporary Art, Tokyo (C)

21a Bienal Internacional de São Paulo, São Paulo (C)

1992

Mito Annual '93. Another World, Art Tower Mito Contemporary Art Gallery, Tokyo (C)

Documenta IX, Kassel (C)

Transform. BildObjektSkulptur im 20. Jahrhundert, Kunstmuseum Basel and Kunsthalle Basel (C)

Der gefrorene Leopard, Galerie Bernd Klüser, Munich (C)

Third International Istanbul Biennial, The Greater Istanbul Municipality Nejat F. Eczacıbasi Art Museum, Istanbul (C)

1993

Azur, Fondation Cartier, Jouy-en-Josas (C)

1995

Watou '95. Dichters rond de beeldende kunstenaar Jan Fabre, 3 x 7 Kamers, 3 x 7 Gedichten, Watou (C)

Ripple Across the Water '95, Watari-um/Tadashi Kawamata Museum, Tokyo (C)

Permanentie: Het fotografische beeld in de kunst, Deweer Art Gallery, Otegem

1997

La pittura fiamminga e olandese, Palazzo Grassi, Venice (C)

Art/Fashion (Biennale di Firenze '96), Guggenheim Museum SoHo, New York (C)

1998

Skin, The Israel Museum, Jerusalem

2000

5eme Biennale d'Art contemporain de Lyon. Partage d'exotismes, Halle Tony Garnier, Lyon (C)

La Beauté: Nature à l'oeuvre, Clos de Trams, Espace Jeanne-Laurent and Palais des Papes, Avignon (C)

7 Hügel – Bilder und Zeichen des 21. Jahrhunderts, Martin Gropius-Bau, Berlin (C)

Lost Paradise Lost. Kunst und sakraler Raum, World EXPO 2000, Hanover (C)

Sonsbeek 9: LocusFocus, Arnhem (C)

2001

Sous les ponts, le long de la rivière..., Les vallées de la Pétrusse et de l'Alzette / Fort Thüngen, Luxembourg (C)

1st Biennial of Valencia. The Body and Sin, Convento del Carmen, Valencia (C)

Collections d'artistes, Collection Lambert, Avignon (C)

7th International Istanbul Biennial. Egofugal / Egokaç, Istanbul (C)

2003

2003 Beaufort. Triennale voor hedendaagse kunst aan zee, Belgian coast (C)

Outlook, Athens (C)

Le Opere e i giorni 2003, Certosa di San Lorenzo, Padula (C)

2004

Normal Life, Artandgallery, Milan

Eclips. 25 jaar Deweer Art Gallery, Transfo, Zwevegem (C)

Horizont(e). Vinte Anos Galeria Luís Serpa Projects 1984–2004, Cordoaria Nacional, Lisbon (C)

Vidas imaginaries, Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon (C)

2005

Visionary Belgium, Paleis voor Schone Kunsten – Palais des Beaux-Arts, Brussels (C)

Galleria in Galleria, Metropolitana, Milan (C)

Intersezioni, Parco Archeologico della Roccelletta, Catanzaro (C)

Slow Art. Neue Akzente aus Flandern und den Niederlanden, museum kunst palast, Düsseldorf (C)

When Humour Becomes Painful, Migros Museum, Zurich (C)

Mémoire et transmission, MAMAC – Musée d'Art moderne et d'Art contemporain, Liège

Barrocos i neobarracos / El infierno de lo bello, Domus Artium, Salamanca (C)

Accumulazioni, Palazzo Lantieri, Gorizia (C)

War is over / 1945–2005. La Libertà dell'Arte da Picasso a Warhol a Cattelan, GAMEC – Galleria d'Arte moderna e contemporanea, Bergamo (C)

La peau est ce qu'il y a de plus profond, Musée des Beaux-Arts de Valenciennes, Valenciennes (C)

Sanguis / Mantis Landscape (Battlefield), Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne

Principato di Monaco: Idea per un museo, Palazzo Ruspoli, Fondazione Memmo, Rome

Jan Fabre. Il rifugio (per la tomba del computer sconosciuto), Casa La Marrana in Montemarcello, Ameglia (C)

The Giving Person. Il dono dell'artista, Palazzo delle Arti Napoli, Naples (C)

2006

2006 Beaufort. Triennale voor hedendaagse kunst aan zee, Belgian coast (C)

Absolumental, Les Abattoirs, Toulouse (C)

Intramoenia-Extrart, Castelli di Puglia (Castelli della Daunia), Monte Sant'Angelo (C)

Zoo, La Centrale Electricque / European Centre for Contemporary Art, Brussels (C)

The Sublime is Now! (Das Erhabene in der zeitgenössischen Kunst), Museum Franz Gertsch, Burgdorf, Bern (C)

2007

Force Inconnue, Transfo, Zwevegem
I Am As You Will Be / The Skeleton in Art, Cheim & Read, New York (C)
Die Schöne und das Ungeheuer. Geschichten ungewöhnlicher Liebespaare, Museum
Residenzgalerie, Salzburg (C)
ARCO 07, Madrid (C)
De gustibus... Manger dans l'art contemporain, Broelmuseum, Broelkaai & ING, Kortrijk
Collective one, Galerie Guy Bärtschi, Geneva
Bloedmooi. Onze dubieuze relatie met het dier, Historisch Museum Rotterdam / Schielandshuis,
Rotterdam (C)
Artempo, Where Time Becomes Art, Palazzo Fortuny, Venice (C)
VIT(A)RTI, Verbeke Foundation, Kemzeke (C)
Skin of / in Contemporary Art, The National Museum of Art, Osaka (C)

2008

Der eigene Weg. Doing it my way. Perspektiven Belgischer Kunst. Perspectives on Belgian Art, MKM
– Museum Küppersmühle für moderne Kunst,
Duisburg (C)
Anatomie des Vanités, Musée de la Maison d'Erasmus, Anderlecht (C)
NéoFutur – Vers de nouveaux imaginaires, Les Abattoirs, Toulouse (C)
Dit is onze aarde! (It's our Earth!), Tour & Taxis, Brussels
Now Jump!, Nam June Paik Festival, Seoul (C)
Futurotextiel 08, Hall NMBS, Kortrijk
Corpus Delicti, Justitiepaleis, Brussels (C)
Reflections on light, Galerie Bernd Klüser – Galerie Klüser 2, Munich
Otras Floras, Galeria Nara Roesler, São Paulo
II Bienal de Arte Contemporáneo, Madrid
Résonances médiévales, Couvent des Cordeliers, Saint-Nizier-sous-Charlieu
Voyage sentimental, Mediations Biennale, Poznan (C)
Update, Deweer Art Gallery, Otegem
Collectiepresentatie, S.M.A.K. – Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Ghent
Collectie XXIII, MuHKA – Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, Antwerp
Het spel van de waanzin. Over gekte in film en theater, Museum Dr. Guislain, Ghent
Struggle for life. Evolution and Extinction in the Anthropocene, ERES-Stiftung, Munich

2009

Something Else!!!, MAN_Museo d'Arte Provincia di Nuoro, Italy
Indian Caps. De keuze van Jan Fabre, Indian Caps vzw, Antwerpen

VI. Abstract:

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit dem Mosaik in der Gegenwartskunst und unternimmt den Versuch die musivischen Charakteristika der Deckengestaltung Jan Fabres für den Spiegelsaal des Palais Royal in Brüssel aufzuzeigen. Die 2002 geschaffene permanente Installation „*Heaven of Delight*“ stellt ein Mosaik aus 1,4 Millionen Skarabäuskäferflügeln dar, welches die Decke des Spiegelsaals schmückt.

Der Spiegelsaal, welcher ursprünglich dem Kongo gewidmet werden sollte, war bis zu Jan Fabres Intervention unvollendet geblieben, da sowohl der Auftraggeber Leopold II. als auch der Architekt Henri Maquet 1909 verstorben waren. Neunzig Jahre sollten vergehen bis Königin Paola den Entschluss fasste, der zeitgenössischen Kunst im Königlichen Palast einen Ort zu geben, und Jan Fabre ausgewählt wurde die Decke des Spiegelsaal zu vollenden. Jan Fabre entschied sich jedoch gegen „*Pinsel und Farbpigment*“¹⁷⁶ und überzog die Decke mit den Flügeln des aus Thailand stammenden *Sternocera Acquisignata*. Ziel und Inhalt der vorliegenden Diplomarbeit war es „*Heaven of Delight*“ angesichts der „*Zusammensetzung aus kleinen Teilchen*“¹⁷⁷ als ein Mosaik zu besprechen und dessen musivische Eigenarten zu analysieren. Der individuelle Neigungswinkel der Mosaiksteinchen, verbunden mit einer verstärkten Lichtbrechung an den Kanten der Mosaiksteinchen respektive der Skarabäuskäferflügel, als auch das Zusammenwirken mit Architektur, bekräftigen mich darin „*Heaven of Delight*“ als Mosaik zu definieren. Neben der Analyse des Materials lege ich mein Augenmerk im analytischen Teil auf die Wirkungsweise und Wahrnehmung der Motive, welche Jan Fabre in die Deckengestaltung eingebaut hatte. Die Motive, welche vornehmlich abgehackte Hände, Totenköpfe und Tiere darstellen, können als politisches Statement Jan Fabres verstanden werden und greifen die ursprüngliche Widmung des Spiegelsaals auf. Die Kritik an den Gräueltaten der Belgier im Kongo wird in der Deckengestaltung offenkundig und „*Heaven of Delight*“ zu einem politischen Kunstwerk, welches die Vergangenheit anprangert.

¹⁷⁶ Busine / Hoet 2002, S. 8.

¹⁷⁷ Fischer 1969, S. 8.

In den interpretatorischen Kapiteln, widme ich mich der Besprechung von „*Heaven of Delight*“ als manieristisches Kunstwerk und schließlich der Analyse und Bedeutung des Lichtes. Die komplexe Lichtinszenierung von „*Heaven of Delight*“ knüpft an den Errungenschaften byzantinischer Mosaiken an und Jan Fabres Deckengestaltung vermag es die Kunstgattung des Mosaiks in das 21. Jahrhundert zu führen. In den Schlussbemerkungen wird erneut die Frage aufgeworfen, ob es sich bei „*Heaven of Delight*“ um ein Mosaik handle und zwei kunsthistorische Vorbilder, welche Jan Fabre inspiriert hatten, werden präsentiert. Mit der Vorstellung zweier weiterer musivischer Ausstattungen Jan Fabres schließe ich meine Diplomarbeit, indem ich die stringente Weiterentwicklung des Mosaiks im Oeuvre von Jan Fabre aufzeige und ihn als Künstler zwischen Tradition und Innovation definiere.

VII. Lebenslauf :

Name: Judith Maria Irene Ernestine Radlegger

Geburtsdatum: 25.12.1985

Geburtsort: Salzburg

Ausbildungsweg:

1992 – 1996	Besuch der Übungsvolksschule Salzburg (ÜVS)
1996 – 2004	Besuch des neusprachlichen Bundesgymnasiums Nonntal (BGN)
26. Mai 2004	Matura mit ausgezeichnetem Erfolg absolviert
WS 2004/05	Beginn des Studiums der Kunstgeschichte in Wien
WS 2005/06	Beginn des Studiums der Rechtswissenschaften

Praktika & wissenschaftliche Tätigkeiten:

Juli / August 2005	Sommerpraktikum in der Galerie im Traklhaus (Salzburg)
Ab Jänner 2006	Geringfügige Anstellung in der Galerie Mario Mauroner
September 2008	Vortrag im Rahmen des Kolloquiums „ <i>Female Founders in Byzantium and Beyond</i> “ (Publikation ist in Palnung)

Nachdem ich 2004 meine Schulausbildung im neusprachlichen Zweig des Bundesgymnasiums Nonntal mit ausgezeichnetem Erfolg abgeschlossen hatte, entschied ich mich nach Wien zu übersiedeln und das Studium der Kunstgeschichte zu beginnen. Da ich nach einem Jahr das kleine Latinum nachgeholt hatte und ein singuläres Studium mich unterforderte, begann ich schließlich 2005/06 zusätzlich Rechtswissenschaften zu studieren. Das Angebot, welches mir allerdings nur kurz darauf zu Teil wurde, in einer Galerie für zeitgenössische Kunst zu arbeiten, veranlasste mich das Studium der Rechtswissenschaften vorerst un abgeschlossen zu beenden. Die Arbeit in der Galerie Mario Mauroner bereicherte mein Studium der Kunstgeschichte, welches in der Theorie verhaftet bleibt, um die Praxis und es bot sich mir die Möglichkeit meinen Horizont zeitgenössische und moderne Kunst betreffend zu erweitern. Die vorliegende Diplomarbeit ergab sich aus der intensiven Zusammenarbeit mit Jan Fabre – einem Künstler, welchen die Galerie Mario Mauroner Contemporary Art in Österreich vertritt.

VIII. Danksagung:

Die vorliegende Diplomarbeit war für mich mehr als eine bloße Notwendigkeit für den Abschluss des Studiums der Kunstgeschichte. Durch die Recherche und Arbeit an meiner Studie über die Deckengestaltung des Spiegelsaals des Palais Royal durch Jan Fabre, vertiefte ich mich erstmalig in das Oeuvre eines zeitgenössischen Künstlers. Der Versuch kunsthistorische Analogien herzustellen, erweiterte meinen Horizont zeitgenössische Kunst betreffend und erhob die epochenübergreifende Sichtweise und Analyse eines Kunstwerkes zum Dogma. Ohne der Hilfe und Unterstützung Jan Fabres, meiner Diplomarbeitsbetreuerin Univ.Prof. Dr. Lioba Theis, sowie meiner Familie und Freunde wäre die vorliegende Diplomarbeit wohl kaum zustande gekommen. Sie alle persönlich zu nennen ist verbunden mit meinem großen Respekt und Dank:

Jan Fabre, welcher trotz seines gedrängten Terminplans Zeit fand in einem zweistündigen Gespräch mir einen Einblick in sein musivisches Schaffen zu geben. Univ.Prof. Dr. Lioba Theis, welche aus den determinierenden Grenzen der kunsthistorischen Epochen heraustritt und eine epochenübergreifende Lehre verfolgt. Meine geliebten Eltern, Ingrid und Wolfgang Radlegger, welche mir mein Studium der Kunstgeschichte ermöglichten und mich stets in höchstem Maß unterstützten. Meiner gesamten Familie und meinen Freunden, sowie Mario Mauroner, der mir den Zugang zu der vorhandenen Literatur zu Jan Fabres Oeuvre ermöglichte.

Mein größter Dank gilt jedoch meiner Freundin und Kommilitonin Fani Gargova, welche mich tatkräftig in meiner Recherche unterstützte, indem sie mit mir die Ausstellung im Kunsthaus Bregenz besuchte und mich auf meiner Reise nach Antwerpen begleitete.

