

Jeppe Hein

„Distance“

Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen
24.4. bis 25.7.2004

AUF DISTANZ GEHEN, METER MACHEN:

Im Ludwig Forum Aachen zeigt der junge Däne Jeppe Hein jetzt seine bisher größte Installation: Eine zwei Etagen durchdringende Kugelbahn befördert dort insgesamt 50 weiße PVC-Kugeln mit einem Durchmesser von 25 Zentimetern durch die Ausstellungsräume. Bei dieser Reise legen die Kugeln jeweils beinahe 400 Meter zurück, überwinden Loopings, trichterförmige Spiralen, und immer wieder durchdringen die Kugeln die Wände des White Cube. Interaktivität ist selbstverständlich auch bei dieser Arbeit des Shooting Stars Jeppe Hein – er war u. a. auf der letzten Venedig-Biennale vertreten – angesagt. Die Besucher nämlich setzen mithilfe einer Lichtschranke die Kugeln in Bewegung, und zwar genau in dem Moment, in dem sie die Ausstellung „Distance“ betreten.

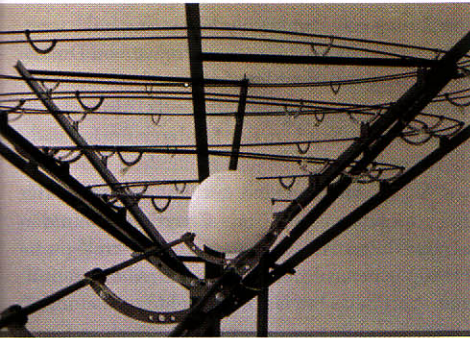


Foto Anne Gold, Aachen

Distance, 2004
Kugelbahn aus Metall, Schrauben, PVC-Kugeln
Courtesy Johann König, Berlin

Mitmachen? Genau dieses Moment der Interaktivität und das vermeintlich „spielerische“ Moment der Arbeit werden sowohl vom Kurator Harald Kuhn, aber auch von Kunstkritikern gelobt. Hein gelinge es, „den Betrachter spielerisch in ein kalkuliertes Labyrinth kinetischer Fantasie ein(zu)binden“, steht da z. B. verheißungsvoll auf der Einladungskarte geschrieben. Diese Interpretation von Heins Ästhetik hat inzwischen Tradition, immer wieder wird das „Öffnende“ und „Freiheitliche“ dieser künstlerischen Arbeit betont, etwa wenn der derzeit in Berlin lebende Zeichner, Bildhauer und Rauminstallateur Bänke in den Kunstraum stellt, die sich bewegen, wenn sich jemand auf ihnen nieder setzt. Übersehen wird dann, dass die „Besitzer“ der Bänke nicht selber entscheiden können, welche Strecke die Bänke zurücklegen, dies wird zuvor vom Künstler programmiert. Statt der viel gepriesenen Freiheit also, die der Homo ludens Hein angeblich hier inszeniert hat, ereignet sich eine autoritär anmutende Entfernung des Kunstfreundes von seinem angestammten Platz im Raum.

Ehrenrettung: Es gilt also, Hein erkennend vor seinen Freunden zu retten. Die anvisierte Qualität der spielerischen Interaktivität erweist sich bei genauerem Blick nämlich schnell als allzu trügerisch. Und dies wird gerade bei der Rauminstallation „Distance“ – man beachte allein diesen (doppeldeutigen) Titel – deutlich, denn welche Form

von Interaktivität geschieht hier eigentlich?! Der Besucher durchläuft eine Lichtschranke, eine weiße Kugel setzt sich prompt in Bewegung, der der Kunstfreund dann auf zwei Etagen folgen darf. Dabei beobachtet er sie beim „Sausen“, „Jagen“ und „Trudeln“, wie besagter Einladungskartentext euphorisch beschwört. Der Besuch einer Kunstausstellung gerät so scheinbar zum abenteuerlichen Flanieren, zum infantilen Gassigehen mit einer eigenhändig gestarteten Kugel.

Interessant aber wird diese Form von plumper Interaktivität, wenn man sie in ihrer Schlichtheit, ja Dummheit ernst nimmt. Dann wird die Installation flugs zu einem Modell gesellschaftlicher Realität im Zeichen unserer postmodernen Demokratie: Eben die Herrschaftsform, die einst antrat, „mündige Bürger“ dank aufgeklärter Diskurse zur Freiheit zu führen, ist ja längst zu einer Form von Interpassivität verkommen, in der, nicht zuletzt durch die Medien verschuldet, zunehmend unmündig werdende Subjekte „sich zu Tode amüsieren“ (Neil Postman) und währenddessen mit immer geringerer Begeisterung zur Wahlurne gehen, um dort mit dem infantilen Akt des Kreuzchenmachens ihrer staatsbürgerlichen Pflicht nachzukommen. Genau diese beiden Aspekte, also der des Amusements und der des Infantilen, geben dann auch bei Jeppe Heins „Distance“ den Ton an.

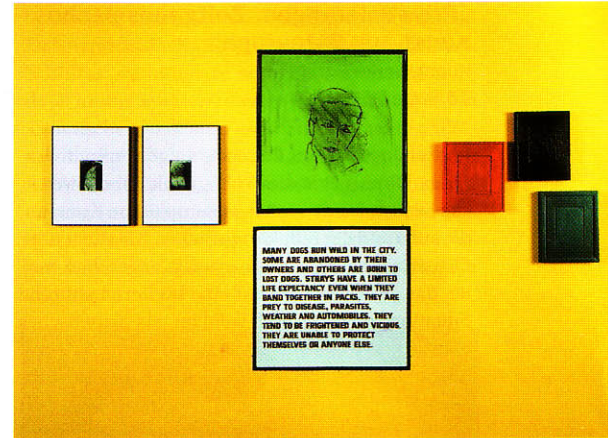
Nichts mehr ist hier geblieben von den emanzipatorischen Bemühungen des „offenen Kunstwerkes“ (Umberto Eco) der kinetischen Kunst, auf die sich Jeppe Hein quasi ex negativo bezieht. Weder öffnet er den Kunstraum, noch lädt er wirklich zu einem „aktiven Eingreifen, zu einer motorischen Entscheidung für eine Facettenhaftigkeit des ursprünglichen Gegebenen ein“ (Umberto Eco). Exakt das jedoch macht die Wahrheit dieser Kunst im Zeitalter der neoliberalen Schwächung demokratisch-partizipativer Strukturen aus. RAIMAR STANGE

Louise Lawler and Others

Museum für Gegenwartskunst, Basel
15.5. bis 29.8.2004

1982 zeigte die New Yorker Galerie *Metro Pictures* die erste Einzelausstellung der Amerikanerin Louise Lawler. In „An Arrangement of Pictures“ beschränkte sich Lawler auf die Hängung von Arbeiten der Künstler der Galerie und bot diese zum Verkauf an. Im gleichen Jahr entstand eine Serie von Fotografien, die darstellten, wie Werke bei Sammlern zu Hause hängen, wie sie von ihnen arrangiert wurden. Dem komplexen Verhältnis von Kunstwerk und Kontext ist sie bis heute treu geblieben und hat einiges an klärenden Überlegungen provoziert. Ihr Vorgehen wurde von Anfang an im Rahmen der „Institutional Critic“ und der Appropriation rezipiert, zwei populäre und ebenso hypertrophe Denkmodelle, welche die Kunst der 80er-Jahre maßgeblich prägten. Sie verhalfen Louise Lawlers Arbeit zu schneller Aufmerksamkeit, früher Einordnung und nachhaltiger Zähmung.

Am 12. Mai 2004, also drei Tage vor der Eröffnung ihrer Ausstellung in Basel, hielt Louise Lawler einen ihrer seltenen öffentlichen Vorträge. Sie



LOUISE LAWLER (Allan McCollum and other artists)
Lemon, 1981, Cibachrome, 72,4 x 94,6 cm

schickte voraus, dass sie normalerweise nicht zu ihrem Werk spreche, dass es für sich selbst stehen müsse und sie nichts davon halte, wenn Künstler ihre eigene Arbeit kommentierten. Nach einer launigen Präsentation führte sie, begleitet von einer Serie Diapositive, „Bird Calls“ von 1982 vor. Es handelt sich um eine legendäre Tonaufnahme, in der sie die Namen der Künstler, die Anfang der 80er-Jahre in allen Ausstellungen waren, in Form von Vogelschreien wiedergab – wie ein Papagei, der wiederholt, was man ihm sagt: Acconci, Acconci, Dan Graham, Dan Graham, Richter, Richter, Polke, Polke usw. Spätestens hier wurde klar, dass Lawlers Ansatz immer schon über die „Institutional Critique“ und die Appropriation hinausging, dass Spott nicht weniger zählte als Analyse. Worauf auch die Bildtitel verweisen, mal lakonisch beschreibend, mal bissig, dann wieder absurd oder gemein. Dies alles lässt sich jetzt in der retrospektiv angelegten Ausstellung in Basel nachvollziehen, mit einigem Vergnügen und der Bestätigung, dass hier ein Werk vorliegt, das weiter an Qualität gewinnt. Ohne jegliche Chronologie führt „Louise Lawler and Others“ mäandrisch in ihre Fotografie und die von ihr entwickelte Sprache ein. Es ist eine Sprache, die auf Distanz, Neutralisierung und Nüchternheit setzt, die auf Emotionalisierung verzichtet und alles und jedes auf die gleiche Ebene stellt. Im Zentrum steht die Kunst und ihr Kontext, Lawlers Fotografien zersetzen die Normen, Konventionen und Hierarchien, die das Feld definieren und dominieren, und stellen sie bloß. Darin kann man eine „Institutional Critic“ sehen. Die Wand, der Stuhl, die Etikette, aber insbesondere das Kunstwerk sind soziokulturelle Konstrukte, Repräsentanten von Macht, Substituten und Symbole, die vor unseren Augen zerfallen und nur mehr über einen strengen Bildaufbau zusammengehalten werden. Inhalt löst sich durch Abbildung und Wiederholung in Form auf. Gepaart mit Spott die Möglichkeit, immer wieder der Zähmung entgegenzutreten, zu spiegeln, sich einzumischen, das Spiel zu verderben. Bis hin zur Retrospektive (inklusive Monografie), die als Spott angelegt scheint und die eigene Arbeit als Echo inszeniert: Louise Lawler and Others. DANIEL BAUMANN

Zur Ausstellung erscheint die erste umfassende Monografie „Louise Lawler and Others“ mit Beiträgen von George Baker, Jack Bankowsky, Andrea Fraser, Isabelle Graw, Philipp Kaiser, Birgit Peltzer. 160 Seiten, dt. und engl. Ausgabe, Hatje Cantz.