

3.2 Haegue Yang

Die 1971 in Seoul, Korea geborene und derzeit in Berlin und Seoul arbeitende und lebende Künstlerin Haegue Yang schafft zumeist Installationen aus gewöhnlichen Gebrauchsgegenständen (z.B. Regalen, Standventilatoren, Stehlampen etc.) und manchmal an unbeachteten Orten (in ihrer Installation „Zwischen Verstand und Kritik“ z.B. in einer Abstellkammer). Auch Filme und Performances gehören zu ihrem Repertoire.

Anders als Bas Jan Ader bezieht sie sich selbst, also ihre eigene körperliche Existenz in keines ihrer Werke ein. Ihre Performances werden von Schauspielern ausgeführt und die Themen ihrer Installationen verhandelt sie in formal-abstrakten Präsentationen. Das unterscheidet ihre Kunst von Bas Jan Aders Selbstexperimenten ganz wesentlich. Obwohl auch zeitlich-räumlich zwischen beiden ein großer zeitlicher Abstand besteht, lassen sich in ihrer Kunst dennoch beabsichtigte wie vielleicht auch unbeabsichtigte Parallelen entdecken.

3.2.1 Motive und Themen

Balanceakte

Ohne dass sich die Künstlerin explizit auf Bas Jan Ader bezieht, lassen sich schon in Haegue Yangs Motiven Analogien zu seiner Kunst erkennen. Oft geht es auch ihr dabei um die existenzielle Fragilität. Als Beispiel dafür können mehrere Beiträge der Künstlerin zur Ausstellung „40 Jahre: Fluxus und die Folgen“ gelten, die 2002 im Nassauischen Kunstverein Wiesbaden stattfand. Darin tauchen die Motive Fahrrad und Krücken auf, die auch bei Ader eine Rolle spielen (vgl. Kapitel 1.1, 1.4). In diesen „Beruf Ausüben Minus 2002“ betitelten Performances agiert sie ausnahmsweise selbst. In einem eleganten Herrenanzug, den sie auf Links dreht, also verkehrt herum trägt,¹ fährt sie beispielsweise zum ersten Mal in ihrem Leben auf einem Fahrrad und betritt das Museum auf Krücken.

Fahrradfahren oder Auf-Krücken-Gehen implizieren momenthafte Balanceakte, die auf die Gebrechlichkeit beziehungsweise „Hinfälligkeit“ des menschlichen Seins weisen. Bei Bas Jan Ader steht das kippende bzw. umgekippte Fahrrad als Motiv für den Verlust der erlernten Balance, während Haegue Yang dagegen in einer Performance als ungeübte Fahrradfahrerin erstmalig überhaupt die Balance auf einem Fahrrad zu halten versucht. Der entscheidende Unterschied beider Fahrrad-Performances ist, dass Ader aus einer Position der Stärke heraus agiert, um seine Schwäche herauszufordern, während Yang aus einer Position der Schwäche handelt,

¹ Eine Dokumentation der Aktion ist nachzulesen unter: http://www.heikejung.de/Haegue/beruf_ausueben.htm (Stand: 10.10.2008).

um Stärke, also die Kontrolle über das Rad überhaupt erst zu gewinnen. Unterscheiden sich zwar beider Ausgangssituationen, so sind ihre jeweiligen Ziele, die Darstellung der Schwierigkeit, eine Balance zu finden, ganz ähnlich.

Verletzlichkeit

In ihren Installationen „Vulnerable Arrangements“, die sie seit 2005 in verschiedenen Versionen entwirft, bezieht sich Haegue Yangs explizit auf Bas Jan Ader. In „Vulnerable Light“, der ersten Version dieser Serie, setzt sich die Künstlerin mit der Verletzlichkeit des Menschen auseinander, die sie als grundsätzliche Haltung in seinen Selbstdarstellungen wahrnimmt.² Ihre Installation ist eine Hommage an Aders Installation „Light vulnerable objects threatened by eight cement bricks“ (1970), die auch als 16-mm-Schwarzweißfilm verwirklicht ist – einer der wenigen Filme, in der seine Person nicht das Objekt eines Existenzexperimentes ist.



Abb. 29: Bas Jan Ader: Light vulnerable objects threatened by eight cement bricks, 1970, Installationsansicht

In der Arbeit „Light vulnerable objects threatened by eight cement bricks“ hatte Bas Jan Ader 1970 in der Galerie des Chouinard Instituts, in dem er lehrte, Eier, Blumen, eine Torte, ein Radio, zwei Kissen, ein Porträt und mehrere Glühbirnen auf dem Boden verteilt. Bedrohlich („threatened“) über diesen fragilen Objekten („vulnerable objects“) hingen schwere Zementsteine, die von an der Decke befestigten Seilen gehalten wurden. In einer einsamen Aktion ohne Zuschauer, die filmisch und fotografisch dokumentiert wurde, sieht man den Künstler nacheinander die Seile

² Vgl. Haegue Yang und Peter Lütje in einem Gespräch mit Meike Behm anlässlich der Ausstellung „Schnur im Nebel“ am 23. März 2005 in Frankfurt führte; nachzulesen in: <http://www.doppelzimmer.li/dz-07-yang.htm>, Stand: 7.4.2008

durchtrennen, so dass die Zementsteine auf die Objekte am Boden fallen und diese teilweise zerstören. Der Film, ein 16-mm-Schwarzweißfilm ohne Ton, dauert 66 Sekunden und endet mit einer langen Einstellung auf die „am Boden liegenden“ Objekte und Zementsteine, was melancholisch und fast ein wenig wehmütig anmutet. Haegue Yang erkennt darin eine nahezu poetische Verletzlichkeit. Obwohl Bas Jan Ader in diesem Film, verglichen mit seinen anderen Filmen, eher als aktives „Subjekt“ denn als passives „Objekt“ auftritt, ist ein thematischer Zusammenhang zu seinen anderen Filmen, speziell zu seinen Fall-Filmen (s. Kapitel 1.5), erkennbar, geht es auch hier um die Gegenüberstellung von menschlichen und natürlichen Kräften und um das absichtlich herbeigeführte Fallen.

Hommmagen

„Vulnerable Light“ konzipiert Yang 2005 zusammen mit dem Künstler Peter Lütje für die Ausstellung „Schnur im Nebel“ im Gießener Kunstraum „Doppelzimmer“. In einem der Installationsräume hängen mehre leuchtende, mit milchiger Farbe lackierte 40-Watt-Glühlampen in Fassungen an schwarzen Kabeln, die an der Decke oder einer Wand befestigt sind. Während einige der Lichter lose von der Decke hängen, sind andere in sich oder mit anderen Lichtern verwoben oder verknotet, als wäre die Beleuchtung des Raumes nur eine provisorische Lösung. Darunter stehen drei weiße, ca. ein Meter hohe Holzsockel, auf denen jeweils ein Stapel von drei Büchern über die Künstlerin Rivane Neuenschwander (*1967, Brasilien) liegt, die teilweise direkt oder indirekt von den herabhängenden Glühlampen beleuchtet werden.³



³ Mit der Verwendung von Büchern über den Künstler Rivane Neuenschwander scheint Haegue Yang auf dessen Installationen mit ebenfalls hängenden und auf dem Boden stehenden Objekten (z.B. Eimern in „Chove Chuva“, 2002) anzuspielen. Sie selbst äußert sich allerdings nicht dazu.

Abb. 30: Haegue Yang, Peter Lütje: Vulnerable Light, 2005

Installationsansicht mit den Hommagen an Bas Jan Ader (oben) und Rivane Neuenschwander (unten)

Die gesamte Ausstellung „Schnur im Nebel“ beinhaltet Hommagen an unterschiedliche Künstler. Neben Bas Jan Ader in „Vulnerable Light“ und Rivane Neuenschwander (* 1969 in Brasilien) werden auch die Künstler Dominique Gonzales-Foerster, Jan van Eyck, Thomas Seidemann u.a. geehrt und gegenübergestellt. Im Zusammenspiel kreieren diese Hommagen, wie beide Künstler sagen⁴, eine generationenübergreifende Künstlergemeinschaft aus sehr unterschiedlichen Charakteren, womit Haegue Yang herkömmlichen Gruppenbildungsstrategien entgegenwirken will:

„Gerade durch das, was Menschen miteinander teilen, definiert sich allgemeine Teilhabe. Wie eine Art virtuelle Kommunikation, die nie wirklich besteht. Nicht real fassbar, aber tatsächlich bestehend. Flüchtlinge sind beispielsweise trotz ihrer individuellen Differenzen eine „Community“, da sie zur unfreiwilligen Mobilität gezwungen sind. So teilen Menschen Dinge, Gefühle, ohne konkret Kontakt zu haben. Sobald Leute durch ähnliche Interessen sich einer Gruppe zugehörig fühlen, fühlen sie sich anderen gegenüber offensichtlich different. Die ist die Ironie. Ich dagegen hebe die Unterschiede hervor. Eine Gemeinschaftsbildung sollte auf Unterschiedlichkeiten basieren, statt auf Übereinstimmungen.“⁵

Die einzige Gemeinsamkeit der unterschiedlichen künstlerischen Haltungen beruht auf der subjektiven Auswahl durch die beiden Künstler, die von keinem übergeordneten Thema bestimmt war. Sie nennen diese Art der persönlichen Annäherung an andere Künstler „Mitgefühl“. Dabei lassen sie sich nicht nur durch die Werke der ausgewählten Künstler, sondern vor auch von deren Gesamtpersönlichkeit und Haltung anregen. Indem sie sich, wie sie sagen, den einzelnen Künstlerpositionen vorsichtig „anschmiegen“ und sich auf sie „einstimmen“⁶, gestehen sie jeder einzelnen Arbeit auch ihren irrationalen, nicht symbolisierbaren Wert zu. Mit dem Ausstellungstitel „Schnur im Nebel“ verweisen sie, so lässt sich annehmen, auf den berühmten roten Faden, der möglicherweise jedoch nur schwer aufzufinden ist, weil seine Präsenz im Nebel arg getrübt sein kann. Vielleicht verbinden die Künstler das mit der Hoffnung, dass der Betrachter auf höchste sensible Wahrnehmung gebracht wird, in der er weniger aktiv bestimmend als viel mehr aufnehmend ist. Der Nebel würde dementsprechend seine eigenen Vorstellungen und Empfindungen aktivieren.

Zu Bas Jan Aders Arbeit „Light vulnerable objects threatened by eight cement bricks“ ist in Haegue Yang und Peter Lütjes Hommage an Ader bereits äußerlich eine Ähnlichkeit erkennbar: In beiden Arbeiten befindet sich ein herabhängendes Gebilde in Korrespondenz zu einem sich darunter befindlichen Gegenpart. Statt Zementsteinen an Schnüren in Gegenüberstellung zu zerbrechlichen Objekten hängen bei Haegue

⁴ Vgl. Haegue Yang und Peter Lütje im Gespräch mit Meike Behm, a.a.O. Frankfurt 2005

⁵ Haegue Yang; in: S.A.P. Media, Utrecht am 26.5.2006 anlässlich ihrer Ausstellung im B.A.K. Utrecht; nachzulesen in: <http://www.sapsite.nl/artikel.php?item=1131>, Stand 28.4.2008 (Übersetzung: Maike Aden)

⁶ Haegue Yang im Gespräch mit Meike Behm, a.a.O. 2005

Yang zerbrechliche Glühbirnen lose an Kabeln von der Decke, denen stabile Säulen mit Büchern gegenübergestellt sind. Das Motiv von Gravitation und Aufstreben bzw. Standhalten scheinen ähnlich (auch wenn hier keine Bedrohung von Seiten der hängenden auf die unter ihnen sich befindlichen Objekte ausgeht).⁷

Die soziale Gemeinschaft

Spätestens seit der Romantik ist oft und ausgiebig diskutiert worden, wie Künstlerauskünfte und Werktitel die Kunst in einen Rahmen stellen und ihm durch diskursive Bedeutung geben – wenn auch die kreative Funktion der Sprache endgültiges Auslegen und Verstehen eines Kunstwerkes hintergehen kann. Ausgiebig bedienen sich Haegue Yang und Peter Lütje in mit dem vage beschreibenden Titel und in ausführlichen Kommentaren dieser Praxis. Sie führen ihre Kunst damit bestimmten Interpretationen zu statt sie ganz der Betrachtererfahrung und -perspektive anzuvertrauen. Ihre Kommentare sollen hier als eine der Instanzen der Bedeutungsproduktion von Kunst ernst genommen werden.

Mit dem Titel „Vulnerable Light“ eignen sich Haegue Yang und Peter Lütje zwei Worte aus Bas Jan Aders Titel „Light vulnerable objects threatened by eight cement bricks“ an. Allerdings hat sich das Bedrohungsszenario ins Gegenteil verkehrt. Was hier auf die darunterliegenden Objekte fallen könnte, kann wohl kaum eine Bedrohung darstellen. Ohne Lampenschirm an dünnen Leitungen frei im Raum hängend machen die Glühbirnen selbst einen schutzlos ausgelieferten Eindruck. Aufgrund der losen und fragil wirkenden Aufhängung unter der Raumdecke und wohl auch aufgrund ihrer schwachen Leuchtkraft, die nur ein diffuses Licht entfaltet, wirken sie vielmehr ihrerseits gefährdet. Die einzelnen Glühbirnen erscheinen zugleich isoliert wie auf provisorische Weise miteinander vernetzt. Nur zusammen mit den anderen Lichtern können sie den Raum (und die Bücher) erhellen.

Haegue Yang und Peter Lütje erklären das in einem Gespräch über die Ausstellung. Demnach sind die „Vulnerable Lights“ in Anspielung auf das prekäre Miteinander von Individuen in einer Gemeinschaft gestaltet.⁸ Ihre Arbeit kommentierend personifizieren die Künstler ihre Lichter also und scheinen sie als menschliche Gestalten in einer Gemeinschaft anzusehen. Sie wollen mit den gruppierten Lichtern die Idee der Künstlergemeinschaft zusammenfassen und bezeichnen die Zusammenstellung der Lichter eine „Gesellschaft der Abwesenheit“ („community of absence“). Das lässt an Künstler, Philosophen und Soziologen denken, die enthierarchisierte bzw. anarchistische Gesellschaftsutopien entworfen haben, in der

⁷ Das gilt übrigens auch für Installationen Rivane Neuenschwanders selbst, die z.B. in der Arbeit „Chove Chuva“ (dt.: „Regen fällt“, 2001) ihrerseits mit der Gegenüberstellung der Kräfte Hängen und Stehen arbeitet und dabei auch das Fallen zum Thema.

⁸ Vgl. Gespräch mit Meike Behm, a.a.O. 2005

unabhängige Einzelne eine heterogene Gemeinschaft ohne Machtstrukturen bilden. Oft fassen die Denker ein solches Gemeinschaftsmodell im positiven Sinne als kontinuierlichen kreativen Prozess auf.⁹ Haegue Yang selbst nennt in diesem Zusammenhang den Philosophen und Soziologen Georges Bataille:

“I would call it a ‘community of absence’, following Bataille, a ‘community of those who do not have a community’. As I have imagined in making two previous videos work, it will be still ‘speaking’ to solitary individuals, who live on an island but dream of a community. In other words, I am thinking of a community of plural hers and theirs that share nothing but ongoing self-examination with a strange kind of optimism. It should be rather imaginary – not utopian – one, and located outside of detectable and visible territory, maybe somewhere in my mind.”¹⁰

Haegue Yangs Kommentar ist begrifflich nicht leicht aufzuschlüsseln. Zunächst einmal verweist sie auf eine imaginäre Gemeinschaft mit einem Nebeneinander einzelner Individuen, die nichts gemein haben. Ihr geht es scheinbar weniger um das Potenzial solidarischer Individuen, die eine politische Gemeinschaft bilden. Die Künstlerin verweist stattdessen auf Georges Batailles „Gemeinschaft derer, die keine Gemeinschaft haben“. Vorstellbar sind die durch den Künstlerkommentar anthropomorphologisierten Glühbirnen demnach als Bataille’sche Souveräne einer kopf- und hierarchielosen Gesellschaft, die Georges Bataille mit Mitgliedern des Pariser Collège de Sociologie und ab 1936 in der esoterischen Gegengemeinschaft „Acéphale“ erprobte. Dort waren extreme Ekstaseübungen eine wesentliche Praxis. Sie sollten das im Prozess der Zivilisation ausgeschlossene Irrationale und den Mythos wiederbeleben. Ziel war es, die Arbeit, die Vernunft, das Individuum, die Sorge ums Dasein und das Nützlichkeitsdenken zu überwinden.¹¹

Wenn die Künstlerin ihr formal materialisiertes Gemeinschaftsmodell allerdings als ‚imaginär‘ und nicht ‚utopisch‘ verstanden haben möchte („imaginary – not utopian [...] located outside of detectable and visible territory“), so tut sich ein assoziatives Feld auf, das wirklich nicht mehr leicht zu überblicken ist. Die Theorien des Imaginären und des Utopischen sind an sich schon weit gespannt. Sollen sie hier in

⁹ Vgl. z.B. Roland Barthes: *Wie zusammen leben*, Frankfurt/M. 2007 oder Joseph Beuys *Begriff der „sozialen Plastik“*, die eine in ähnlichem Sinne gesellschaftsverändernde Kunst zu erläutern.

¹⁰ Haegue Yang in einem Interview mit Binna Choi: *Community of Absence*; in *Unevenly*, Newsletter 2006 #2, Utrecht: BAK, basis voor actuele kunst, 2006, S. 10

¹¹ Enttäuscht von surrealistischen und marxistischen Versprechen schwebte Georges Bataille eine kopf- und hierarchielose Gesellschaft vor, ohne Staat, Partei oder Führer, rhizomartig wuchernd. Jenseits der drei feindlichen Köpfe „Christentum, Sozialismus und Faschismus.“ (Georges Bataille; zit .nach: Hans-Jürgen Heinrichs: *Der Wunsch nach einer souveränen Existenz. Georges Bataille: Philosoph, Dichter, Kunsttheoretiker, Anthropologe*, Graz 1999, S. 12) „Acéphale“ war ein spirituelle Gemeinschaft, die zur profan-weltlichen, insbesondere zur faschistischen Blut- und Bodenideologie ein starkes Gegengift bilden und dem in Europa einziehenden Faschismus die Stirn bieten sollte. Es ging Bataille um die Intimität des Seins unter den Mitgliedern des Ordens, um die Reanimation des Heiligen, die mittels feierlicher Riten, zelebriert wurden. In der Gemeinschaft wurden sogar Menschenopfer geplant – aber nicht realisiert.

einen Zusammenhang mit dem erwähnten Gemeinschaftsmodell Batailles gebracht werden, so kann eine Deutung nur annäherungsweise erfolgen.

Die Beschreibung einer pluralen Gemeinschaft, deren einzelne Individuen nichts teilen als ihre aktuelles Dasein („a community of plural hers and theirs that share nothing but ongoing self“) bedeutet die Engführung des Kunstwerks auf eine fest umrissene Vorstellung. Es ist schlüssig, dass diese ‚imaginär‘ ist, also ‚nur gedacht‘, ‚vorgestellt‘ und ‚nicht wirklich‘. Batailles Gemeinschaft war zwar als geschichtliches Phänomen real, ist in diesem Kunstwerk aber nur ein Bild, eine Phantasie. Sie stellt einen ‚irrealen‘ symbolischen Kosmos dar. Raum und Zeit darin bilden einen durch Vorstellungskraft geprägten Möglichkeitsraum aus. Der Betrachter hat die Freiheit, das Reale in der Imagination zu überschreiten. Die Produktivität des Imaginären liegt in ihrer Offenheit, in ihrem unbestimmten, undurchdringlichen Rätselcharakter. Haegue Yang scheint die mehrdeutige, vielwertige Logik des Imaginären anzusprechen, die auch abwegigen Zusammenhängen Rechnung zu tragen vermag.

Auch das Utopische ist eine Imagination, wenn auch eine spezielle Ausprägung davon. Schließlich handeln Utopien von jenen Orten im Nirgendwo, die der Vorstellung einer besseren Welt entsprechen (s. Kapitel 3.6.4). Mit ihrem Beharren, ‚imaginär‘, aber nicht ‚utopisch‘ zu sein, könnte Haegue Yang also eine präzisere Idee des Gemeinschaftsmodells verneinen. Wenn das so ist, stellt sich jedoch die Frage, ob die konkrete Idee der „Gemeinschaft derer, die keine Gemeinschaft haben“ dem nicht ein wenig im Wege steht. Möglicherweise möchte die Künstlerin aber auch bloß die Bewertung ihrer Kunst als Vorstellung einer ‚besseren Welt‘ verhindern, weil sie damit eine Annäherung ihrer Kunst an jene kontextuelle Kunstpraxis befürchtet, die viele als irgendwie ‚gesellschaftlich-politisch‘ ausgezeichnete Gegenwartskünstler betreiben. Davon sind Haegue Yang und Peter Lütjes Installationen tatsächlich weit entfernt. Ihre Kunst stellt kein Verfahren zur realen Gestaltung der Gesellschaft dar. Sie bleibt mit ihren alltäglichen Materialien ganz auf symbolische Bilder, Geschichten, Phantasien und Gefühle beschränkt, um Strukturen einer Gemeinschaft als nur symbolisch vorstellbar, erfahrbar oder erkennbar zu inszenieren.

3.2.2 “Series of Vulnerable Arrangements – 7 Basle Lights”

Die Arbeit „Vulnerable Light“ von 2005 erweitert Haegue Yang ohne Peter Lütje zu einer Serie verschiedener Versionen der so genannten „Vulnerable Arrangements“. Waren es in „Vulnerable Light“ nur herabhängende Glühbirnen, so finden sich in diesen Arrangements neben verschiedenen Beleuchtungselementen des Alltags (Stehlampen, Scheinwerfern oder Glühbirnen) auch elektrische (Haushalts-)Geräte wieder, mit denen die Künstlerin die Luftfeuchtigkeit (durch Raumbefeuchter), die Wärme (durch Infrarotlampen), die Luftzirkulation (durch Standventilatoren) und den Duft (durch Raumbedufter) eines Raumes verändert, um damit die Sinne der

Installationsbesucher anzuregen und manipulieren zu können. Die Besprechung in diesem Buch beschränkt sich exemplarisch auf Haegue Yangs Installation „Series of Vulnerable Arrangements – 7 Basle Lights“, die im Besitz der Galerie der Gegenwart der Hamburger Kunsthalle sind.¹²

Im Gegensatz zur Installation „Vulnerable Light“, in der jeweils gleiche Lichter nebeneinander hängen, zeigt Haegue Yang in ihrer Installation „Series of Vulnerable Arrangements – 7 Basle Lights“ sieben Materialarrangements, die sich in ihrer äußeren Erscheinung unterscheiden.



Abb. 31: Haegue Yang: Series of Vulnerable Arrangements – 7 Basle Lights, 2007

Zwei Installationsansichten, Kunsthalle Hamburg, Galerie der Gegenwart,

Moderato Cantabile: 210 cm Infusionsständer, verschiedene blaue Glühbirnen, braunes Kabel

Colourful leftovers (Farbenfrohe Überbleibsel): 188 cm Infusionsständer, verschiedenfarbige
Glühbirnen, schwarze Kabel

Languid understatement (Lässige Tiefstapelei): 142 cm Infusionsständer, Miniglühbirnen, Textilkabel,
Schnüre

Drip Drawing: 210 und 155 cm Befestigungshöhe, 70 cm Abstand, 2 Wand-Infusionshalter, klare
Glühbirnen, Kabel

Warm Melancholy (Warme Melancholie): 190 cm Infusionsständer, klare Glühbirnen, Kabel

Second teenage riot (Zweiter Teenager-Aufstand): 170 cm Infusionsständer, verschiedene weiße
Glühbirnen, weiße Kable, Perlenketten

Drag Queen: 200 cm Infusionsständer, fluoreszierende Neonröhren, silbernes Lametta

Die Arrangements bestehen aus bunten Glühbirnen, Lametta, Schnüren,

¹² Haegue Yang entwickelte sie 2007 für die „Art Statements“ in Basel und gewann mit ihr einen der beiden Bâloise-Kunstpreise. Damit verbunden ist der Erwerb der Skulptur durch die Bâloise-Versicherungsgruppe und eine Schenkung an die Hamburger Kunsthalle, in deren Galerie der Gegenwart diese Arbeit zurzeit (2009) ausgestellt ist.

Schmuckperlen, filigranen Fischernetzen und glückbringenden Armbändern verschiedener Größe und Form und sind an Tropfständern für intravenöse Infusionen für Krankenhauspatienten aufgehängt. Dem Titel nach haben die „Arrangements“ sogar Namen: „Drag Queen“, „Colourful leftovers“, „Warm Melancholy“, „Drip Drawing“, „Languid understatement“, „Second teenage riot“ und „Moderato Cantabile“. Diese Namen legen gewisse Charaktereigenschaften nahe, wenn nicht gar eine psychische Individualität. So ist die Skulptur „Drag Queen“, womit gemeinhin ein meist homosexueller Mann in ausgefallenen Frauenkleidern bezeichnet wird, glamourös mit Lametta und fluoreszierendem Licht ausgestattet. Die Skulptur „Languid understatement“ ist dagegen kleiner und nur mit wenigen Schnüren, Hanfnetzen und sehr sparsamem Licht behangen. Die Skulptur „Warm Melancholy“ lässt unterschiedlich rötönige Glühbirnen ein sanftwarmes Licht verströmen. Die Skulptur „Drip Drawing“, deren Titel eine Malmethode bezeichnet, bei der Farbkleckse auf gekipptem nassem Papier verlaufen, ist eine Wandinstallation, aus der Kabel mit transparenten Glühbirnen und einer Lichterkette auf den Boden gleichsam ‚tropfen‘. Die Skulptur „Colourful leftovers“ versammelt grüne, gelbe und orange Lichter, so als hätte sie sich nur noch mit dem übrig gebliebenem Material geschmückt. Die Skulptur „Second teenage riot“ leuchtet quasi ‚jugendlich‘ hell, blinkt und schmückt sich mit grellen pinkfarbigen und grünen Perlenketten. An der Skulptur „Moderato Cantabile“ leuchten moderat blaue Glühbirnen in unterschiedlicher Größe aus einem ‚gesanglichen‘ Kabelsalat hervor.

Zusammen mit einem eher unübersichtlichen Wirrwar teilweise ungeschützter Kabel, welche die Objekte miteinander verbinden und chaotisch ungeordnet über den Boden um die Figuren herum verlaufen, bilden die glitzernd-leuchtenden Schmuck- und Dekorelemente an Infusionsständern, fragil durch Kabel, Schnüre und Netze gehalten, ein helles, buntes und unmittelbar sinnlich wirkendes Durcheinander, das ein stilloses, aber schmuckvolles Ganzes ausbildet. Dieses wird durch bunte Lichter erhellt, die teilweise blinken oder ihre Farbe verändern. Einige sind mehr, andere weniger stark leuchtend. In der Mitte der Installation steht ein Ventilator, der einen leichten Duft von parfümiertem Holzfeuer im Raum verteilt. Der ästhetische Reiz der Farbilluminationen wird also durch einen Duft bereichert, der in zeitlichen Intervallen freigesetzt wird.

Die Ästhetik der unterschiedlichen Schmuck- und Dekorationselemente mag asiatische Anklänge haben. Die Beobachtungen eines Trendscouts in Asien würden das bestätigen. Er erkennt im Designgeschmack in Asien

„glänzende Oberflächen, viel Chrom und vor allem auch Hochglanzgold in jeder Form“. Viele Produkte kommen „schreiend bunt“ daher „und überall bewegen sich kleine Dinge, flackern Animationen. [...] Hauptsache vielfarbig – schwarz wird gar nicht verwendet. Diese „Vorliebe für mannigfache Formen und Farben“ ist für den europäischen Geschmack bei Weitem ‚zu durcheinander‘.“¹³

¹³ Joerg Kilian 2005 in einem Gespräch mit Olivia Frank; nachzulesen in: http://www.mandarin.de/pdf/msc_interview_ofrank_200603.pdf (Stand: 14.11.2008)

Haegue Yangs Gebrauch der mannigfachen Formen und Farben, die kunterbunt über- und untereinander liegen, wirkt auf unsere Augen tatsächlich ein wenig „zu durcheinander“. Statt auf eine klare Ordnung blicken wir auf ein gebasteltes Kuddelmuddel. Der fast kitschig-exotische Materialmix ist das Gegenteil von puritanischer, schnörkelloser, klarer Eleganz. Das seit Bauhaus, Le Corbusier und Ulmer Schule geltende Designdiktat einer Reduktion aufs Wesentliche wird mit Glänzend-Buntem wie mit Trashig-Billigem unterlaufen. Die offengelegten Brüche und Kontraste innerhalb der ungeordneten Materialien stehen einem schlicht-harmonischen Gesamteindruck – und dem damit verbundenen Traum einer wohlgeordneten Perfektion – entgegen. Billiges wie Kostbares, Helles wie Dunkles, Nahes wie Distanziertes, Aufdringliches wie Gemäßigtes, Glamouröses wie Bescheidenes, Melancholisches wie Euphorisches u.s.f. haben ihren Platz. Insgesamt stellen die „Arrangements“ ein dekorativ-stilloses Gewirr aus Alltagsmaterialien wie eine provisorische ‚Baustelle‘ korrespondierender Beziehungen im Übergang dar. Die Gemengelage des Nahen und des Fernen, des Nebeneinander und des Auseinander erscheint nach innen und nach außen hin zugleich dicht wie offen. Faktisch sind Äußeres und Inneres nicht einmal voneinander zu unterscheiden. Oberflächliche Erscheinung und inwendige Substanz bilden eine uneinheitliche Einheit.

Im Folgenden soll zunächst einmal verschiedenen Kommentierungen durch die Künstlerin nachgegangen werden, auch, um das Problem einer derartigen Vorgehensweise herauszuschälen.

3.2.3 Ein möglicherweise glückliches Leben

Wie schon die „Vulnerable Objects“ möchte Haegue Yang auch die „Vulnerable Arrangements“ sinnbildlich als imaginäre ‚Gemeinschaft der Abwesenden‘ verstehen:

“I intend to create an uncanny but ‘(in)common’ setting where the somewhat fragile and vulnerable idea of the ‘community of absence’ can be performed.”¹⁴

Schon der Titel der Arbeit stellt eine Versinnbildlichung der abstrakten Kunst Haegue Yangs dar. Geht man zudem von einer durch die Künstlerin nahegelegten vermenschlichenden Sinnkonstruktion aus, lässt sich das Nebeneinander einzelner Wesen als Gemeinschaft verletzlicher Souveräne deuten. Durch Kabel und Schnüre, die wie zufällig ausgelegt erscheinen, sind sie miteinander verbunden wie auch mit Energie von außen versorgt. Auch die medizinischen Infusionsständer ließen sich wie lebenserhaltende Stützmaßnahmen der sieben Subjekte deuten. In der losen Verkettung der Singularitäten miteinander kann eine antitotalitäre Zusammengehörigkeit erkannt werden. Mehr noch als in „Vulnerable Light“ wirken hier die Zusammensetzung und die Anordnung, also das ‚Miteinander‘ der Gegenstände provisorisch. Die Netze,

¹⁴ Haegue Yang in einem Interview mit Binna Choi, a.a.O. 2006

Schmuckperlen und das Lametta könnten für die lockere Verspieltheit wie der damit verbundenen prekären Offenheit stehen. So bildet sich inkongruentes, vorläufig-situatives Ganzes aus, das eine Art permanente Übergangssituation darstellt. Die autonomen Stimmen darin können sich innerhalb des Gesamtgefüges der Arrangements nonkonform verhalten. Sie erwecken aber den Anschein, als seien sie weder durch eine schützende ‚Haut‘ oder ‚Hülle‘ geschützt, noch sei eine haltgebende Identität überhaupt vorhanden. Die „Arrangements“ erscheinen sozusagen offen und selbst-los zugleich. Wer zugleich die versorgenden Kabelverbindungen im Blick hat, kann ein „Sein-für-den-Anderen“ (Emmanuel Lévinas) realisiert sehen.

Als Simultaneität gedacht können die gegenläufigen Tendenzen von selbstständiger Individualität und identitätsloser Offenheit innerhalb des Gesamtarrangements wahrscheinlich nur in so etwas wie einem Kunstwerks einen so harmonischen Ausdruck finden. Im Leben sind sie so extrem gegenläufig, dass es zu Konflikten führt. So mag selbstständige Individualität in westlichen Leistungsgesellschaften als ein Ideal angesehen werden. Identitätslose Offenheit dagegen steht eher für Instabilität, Orientierungslosigkeit und Unsicherheit. Auf hegemonial vermachtete Strukturen übertragen, entspricht die identitätslose Offenheit einer Existenz dem, was Giorgio Agamben als das gefährdete, „bloße Leben“ bezeichnet, das realiter den Mächten hilflos ausgeliefert ist.¹⁵ Das verbreitet Schrecken in einer modernen Welt, die von ihren Bewohnern selbstbewusste Zielstrebigkeit verlangt. Giorgio Agamben zufolge, und darin ähnelt er Georges Bataille, besteht eine ideale Gesellschaft aus singulären, aber identitätslosen Existenzen, die sich allein durch die leibliche Existenz definieren. Über ihr aller Bestimmungen entkleidete, „nacktes“ Leben verfüge nichts und niemand.¹⁶ Bedingungslos würden die identitätslosen Existenzen einer Gesellschaft angehören, die laut Giorgio Agamben eine „kommende Gesellschaft“ sein könnte. Der Philosoph bezeichnet das Gemeinsam-Sein als etwas anderes als die Gemeinschaft, die als „anthropologische Maschine“ den Menschen definiert. Jene auszuschalten und in die Freiheit einer anthropologischen Unbestimmtheit einzutreten ist sein Anliegen. Er erhebt eine leiblich-performative, zunächst identitätslose Singularität im, wie er sagt, Zustand der „Uneigentlichkeit“ zum Gegenkonzept der ordnenden und strukturierenden Reduktionismen der auf verallgemeinerbaren Kriterien der Daseinsberechtigung beruhenden Gemeinschaft.¹⁷

Mögen manche die Vorstellung eines Daseins ohne Identität auch erschreckend finden, so spricht Giorgio Agamben doch vom „Glück“ einer selbstlosen Existenzweise. Allein „von seiner eigenen Seinsweise hervorgebracht zu werden“ – jenseits humanistischer Zuschreibungen bezeichnet er als „das einzige Glück, dessen sich die

¹⁵ Vgl.: Giorgio Agamben: Homo sacer. Souveräne Macht und bloßes Leben, Frankfurt/M. 2002

¹⁶ Ebd. S. 79 f.

Tatsächlich ist die für den Staat bedrohlichste Gemeinschaft Agamben zufolge diejenige, die jede Identität und jegliche Bedingung der Herkunft ablehnt, die auf einer beliebigen Singularität beruht, nicht zugehören, sondern sich die Zugehörigkeit selbst aneignen will.

¹⁷ Giorgio Agamben: Die kommende Gemeinschaft, Berlin 2003, o.S., Klappentext)

Menschen versichern können. [...] [Ausschließlich] die Uneigentlichkeit, die wir als unser eigenstes Sein zur Schau stellen, die Manier, die wir gebrauchen, bringt uns hervor; sie ist unsere zweite glücklichere Natur.“¹⁸

Letztendlich liest sich seine Schrift zum Glück in der „kommenden Gesellschaft“ wie eine Beschreibung vieler anderer Philosophen. Michel Foucault spricht z.B. von der „Erfahrung einer Freude, die man in sich selber hat“¹⁹, wenn die Existenz sich nicht als zu definierendes Subjekt konstituiert. Und Georges Bataille denkt sich seine „Gemeinschaft derer, die keine Gemeinschaft haben“ ebenfalls als glücklich, wenn zugunsten der Universalität vom Eigenen abgesehen wird (s.o.). Sie alle könnten als Hintergrundtheoreme zur Beschreibung der Gemeinschaft der „Vulnerable Arrangements“ herangezogen werden.

Festzustellen ist, dass diese Art von Glück in Haegue Yangs „Series of Vulnerable Arrangements – 7 Basle Lights“ vorstellbar ist – sofern man sich darauf einlässt, deren an sich abstrakte Einzelskulpturen als konkrete Existenzen zu denken, die „singulär, doch ohne Identität“²⁰ sind. Obwohl die verhaltene und sanftmelancholische Atmosphäre als Gefährdung wahrgenommen werden kann, so wirken ihre glänzend bunten Dekorationen doch fast naiv und heiter und könnten das Bild des glücklichen Gelingens einer Gemeinschaft identitätsloser Singularitäten vor Augen führen, die auf ihrer Autonomie beharren. Diese Glücksdimension beschreibt jedenfalls Jan Verwoert, wenn er über Haegue Yangs Arbeiten schreibt:

„Ihre Arbeiten sind bildhafte Szenarien für ein möglicherweise glückliches Leben unter Bedingungen anhaltender Entfremdung.“²¹

Das glückliche Leben unter Bedingungen anhaltender Entfremdung ist nicht einfach im Kunstwerk enthalten, sondern wurde begrifflich herausgeschält. Diese konkrete Interpretation mag naheliegen, hat aber in erster Linie mit subjektiven Auslegungen zu tun. Die Voraussetzung einer solchen Bedeutungskonstruktion ist die vermenschlichende Sinnbildung der Arrangements. Solches Interpretationsvorgehen ist nicht notwendigerweise abzulehnen, nur weil es von Subjektivität und intuitiver Willkür geprägt ist. Es engt aber diese Kunst, die ja abstrakt ist und nicht konkret, ein, wenn es dabei bleibt. Um eine weniger enge Formulierung im Sinne der Ungleichzeitigkeit im Gleichzeitigen zu gebrauchen, soll im Folgenden die Begrifflichkeit „Moderato Cantabile“ herangezogen werden, die auch Haegue Yang selbst gebraucht.

¹⁸ Ebd, S. 9

¹⁹ Foucault, Sexualität und Wahrheit, Bd. 3, Die Sorge um sich., a.a.O. 1989, S. 91

²⁰ Agamben, a.a.O. 2003, S. 29

²¹ Jan Verwoert: Haegue Yang; in: Kunstpreis der Böttcherstraße in Bremen, Ausstellungskatalog Kunsthalle Bremen 2007, Bremen 2007, S. 51

3.2.4 Moderato Cantabile

Die Bezeichnung „Moderato Cantabile“ (dt.: gemäßigt singend) meint ursprünglich eine Vortragsbezeichnung für Musikstücke, aber auch den Titel eines Romans von Marguerite Duras, der mehrere, sich im Widerstreit befindliche Stimmen einer Frau in einem ununterbrochenen Dialog unvereinbar gegenüber stellt.²² Haegue Yang verweist in Gesprächen²³ – und Werktiteln²⁴ oft auf ihre Verehrung und Faszination für diese Autorin. In der Musik beschreibt die Vortragsbezeichnung „Moderato Cantabile“ den Gegensatz von Mäßigung und Leidenschaft, von Beherrschung und Ausdruck bzw. von Vorsicht und Enthusiasmus. Grundsätzlich steht die Begrifflichkeit also für gegensätzliche Pole, die ineinander verfließen, ohne sich aufzuheben. So betitelte frühromantische Musik steht oft für unerfüllte Sehnsüchte durch gleichzeitiges Freiheits- und Liebesverlangen. Auf das gesellschaftliche Leben bezogen könnte die Gleichzeitigkeit von bejahender Entfaltung und vereitelnder Bedrängnis gemeint sein, die Jan Verwoert als „ein möglicherweise glückliches Leben unter Bedingungen anhaltender Entfremdung“ beschrieben hat. Betrachtet man die vielen konträren Dispositionen innerhalb der „Series of Vulnerable Arrangements – 7 Basle Lights“, könnte man meinen, die Bezeichnung „Moderato Cantabile“ sei ihr Leitmotiv. Dass aber die Zusammenführung von Gegensätzen nicht konsequent gelingt, zeigt sich bei der Frage nach der Vereinbarkeit von Kunst und Leben.

Ordnung und Unordnung

Eines der konträren Momente, die Haegue Yang zusammenführt, ist der Gegensatz von Ordnung und Unordnung. Sie setzt dabei auf den Kontrast zur heute vielfach immer noch üblichen Museumsarchitektur. Nach eigener Aussage versucht sie sich dem zu widersetzen:

²² In dem Roman „Moderato Cantabile“ von Marguerite Duras ist die widersprüchliche Spielanleitung „moderato cantabile“ das Thema des Romans. Im Leben der Protagonistin des Romans von Marguerite Duras, Anne, stehen mehrere Stimmen in einem ununterbrochenen Dialog unvereinbar gegenüber. Anne ist eine vor der Konvention Flüchtende, die Orte ohne Geschichte sucht, an denen sie sich verlieren kann. Die Grenzen zwischen ihrem eigenen Schicksal und dem einer anderen Person verfließen. Kompromisslos verlangt sie dennoch nach Freiheit. Duras beschreibt – ähnlich einem „moderato cantabile“ – scheinbar sich widersprechende Tendenzen: aufkeimende Nähe zu einer anderen Person und die Wahrung des Abstands, um sich nicht aufzugeben. Sie stellt die Unmöglichkeit der Vereinbarung dessen in der Liebe heraus.

²³ So in einem Gespräch mit der Autorin am 23.10.2006 in Berlin

²⁴ So mit dem Werktitel „5, Rue Saint-Benoît“ (2008), der die gleichnamige Wohnstraße Marguerite Duras' in Paris bezeichnet.

“I want to react to how ‘neutral’ the spaces of exhibition are supposed to be: a sophisticated location for culture based on a Western, postmodern model.”²⁵

Das ihr das gelingt, wird in der von Oswald Matthias Ungers gebauten Hamburger Galerie der Gegenwart deutlich, in der die Arbeit „Series of Vulnerable Arrangements – 7 Basle Lights“ seit 2007 regelmäßig ausgestellt wird. Die Galerie ist geprägt durch eine Architektur des rationalen ‚Quadratismus‘. Gleichförmig strukturierend überziehen quadratische Module die Wände, Fenster, Decken und Fußböden der gesamten Galerie von den Ausstellungsräumen über das Treppenhaus bis in die Toiletten vom Dach bis in den Keller. Solch eine klare Ordnung repräsentiert die künstlerischen Ideale des Wesentlichen, der Reduktion und der Minimierung. Seit Beginn der Moderne gelten diese Ideale als Sinnbild für einen objektiven und verallgemeinerbaren Universalismus. Die Hamburger Galerie der Gegenwart trägt das Versprechen des „white cube“ auf extreme Weise vor sich her.

Der „white cube“ ist trotz vieler Ausbrüche daraus wohl immer noch eine der bevorzugten Formen der Kunstpräsentation. Darin soll Kunst, abstrahiert von Außeneinflüssen des wirklichen Lebens, unverfälscht und pur, also geradezu objektiv wahrnehmbar werden.

Exkurs: Die weiße Zelle

Den Mythos von der Neutralität des Museums- oder Galerieraumes untersucht der New Yorker Künstler und Kritiker Brian O'Doherty in seinem Buch „Inside the White Cube“, das eine 1976 im „Artforum“ erschienene Artikelfolge umfasst.²⁶

Bis heute ist der „white cube“ wohl die konventionellste Art für Kunstpräsentationen, die, folgt man Brian O'Doherty's Essay, eine Konsequenz der Ablehnung klassisch-bildender Ausdrucksformen der Kunst und ihrer konventionellen Rezeption ist. Sie bildete sich im Verlaufe der Geschichte in enger Relation zu den Entwicklungen der Kunstproduktion heraus, während derer nach Möglichkeiten einer größeren Bandbreite von Kunst jenseits des eingerahmten Bildes an der Wand gesucht worden war. Nachdem alles zur Kunst ernannt worden war, von Alltagsgegenständen zu den Betrachtern bis zu reinen Ideen, hatte sich ein Raum eröffnet, der die Grenzen von Kunst und Leben verunschärfte. Die einzige Grenze bildet noch die Galerie selbst, in die die äußere Welt nicht hereingelassen werden darf. Sie bildet ein geschlossenes System und schirmt die Kunst von allen äußeren Einflüssen ab. Sie wird zu einer künstlich bereinigten Raumsituation. „Der Galerieraum ist exklusiv“,²⁷ wie Brian O'Dorherty schreibt. Er betrachtet den „white cube“ als ein Symbol der Entfremdung zwischen Künstler und Gesellschaft. Ästhetik wird eine elitäre Angelegenheit. Das geht sogar so weit zu behaupten, dass der Galerieraum selbst wichtiger wird, als das Kunstwerk. Der in reinen Ort eindringende Betrachter, wird physikalisch stillgestellt und auf eine reflexiv-

²⁵ Haegue Yang in einem Interview mit Binna Choi, a.a.O. 2006

²⁶ Auf deutsch: Brian O'Dorhety: In der weißen Zelle, Berlin 1996

²⁷ Ebd., S. 10

objektivierte Wahrnehmung gebracht, die eine direkte Erfahrung der Kunst verunmöglicht.

Die von Brian O'Doherty diagnostizierte Neutralität des vom Leben abgeschotteten Galerieraums erhebt ihm nach das formale Erfassen von Kunst über die rein sinnliche Erfahrung. Dem ist freilich entgegen zu halten, dass auch rationale Architektur sinnlich fühlbar, wie auch Sinnlichkeit funktional sein kann! Ohne Zweifel bilden aber Haegue Yangs „Vulnerable Arrangements“ mit seiner überbordenden und dekorativen Fülle einen Gegenpol zum Ungerbau aus. Die Anarchie ihrer „Arrangements“ wirkt wie ein Antidot zur Unger'schen ‚Diktatur des rechten Winkels‘ mit ihrer exakten Präzision, Sparsamkeit und Glätte. Gegen diese architektonischen Vorgaben und Ordnungen versucht Haegue Yang, die auf abstrakte und geistige Werte reduzierte Architektur zu „illuminieren“, wie sie sagt:

“Light, movement and sound are the dynamics of space, which illuminate abstraction and silences a conventional narrative that is capable of illustrating only one image.”²⁸

Sinnlichkeit und Reflexion

Haegue Yangs „Arrangements“ „illuminieren“ vor allem die sinnliche Wahrnehmung der Betrachter:

“I would like to play with the notion of conditional settings for spaces for art and to address the viewer's physical senses, extending on the notion of ‘sentiment’ I spoke about before. I want to deal with a more immediate dimension of the ‘sensible’. What you experience as hot, cold, humid, smelly is both physically and socially determined, enveloped in one's possible projections. I would thus like to open a hospitable platform for senses and thus offer a great deal of immediacy and accessibility to the audience.

Wenn Haegue Yang den Galerieraum sozusagen „dynamisiert“, wie sie sagt, scheint sie die Betrachter mit mannigfachen Formen, Farben und Gerüchen nahezu betören und entrücken zu wollen. So, als wäre sie an einer unmittelbar subjektiven und präreflexiven Erfahrung des Atmosphärischen interessiert und nicht an der Reflexion.

Exkurs: Das Atmosphärische

Sinnlichkeit ist etwas Atmosphärisches. Atmosphären sind objektiv nicht erfassbar. Gleichwohl sind sie erfahrbar. Auf das Vage und Subtile des Atmosphärischen hat insbesondere der Philosoph Gernot Böhme hingewiesen. Er spricht vom stimmungsvoll Atmosphärischen als „Gefühlsmacht“ und als „spürbare Präsenz von Dingen“.²⁹ Im „Spüren

²⁸ Ebd.

²⁹ Gernot Böhme: Das Schöne und andere Atmosphären; in: Anthropologie in pragmatischer Hinsicht, Frankfurt/M. 1985, S. 192 ff.
Gernot Böhme zufolge ist Schönheit „nur eine unter vielen Atmosphären, und Kunst ist nur eine

einer Anwesenheit“ geschieht etwas mit uns, das uns bannt und selbst zum Objekt macht und unsere Sensibilität herausfordert.

Gernot Böhme zufolge geht Atmosphärisches sowohl vom Betrachter als auch vom betrachteten Gegenstand aus: Es „ist etwas, was die Dinge ausstrahlen können, und das wir als Menschen spüren, von dem wir ergriffen werden können. Den Atmosphären kann nur nachgegangen werden, indem sie erfahren werden, d.h., indem wir affektiv von ihnen betroffen werden, wenn wir uns ihnen aussetzen. Was wir da spüren, ist, dass wir uns in Gegenwart von bestimmten Dingen so und so befinden. Derartige atmosphärische Schönheit ist der Charakter einer Kopräsenz.“³⁰ Mit dem Begriff der „Ekstasen der Dinge“, dem Aus-Sich-Heraustreten der Dinge, um sich uns zu zeigen, wendet sich Böhme gegen die rein gedankliche Setzung der Dinge. Dass die Schönheit als Atmosphärisches nicht nur eine innere Stimmung oder reine Projektion ist, merken wir daran, dass sie uns betroffen machen und umstimmen können.³¹ Dieses ist aber keine rein subjektive Stimmung. Der Wahrnehmende spürt zwar sich selbst, wenn er in eine Atmosphäre hineingerät. Seine Befindlichkeit wird vor allem auf ihre affektiven Komponenten hin angesprochen. Es öffnen sich innere Stimmungen. Dass er in die Atmosphäre hineingerät, ist aber zugleich ein Zeichen dafür, dass sie äußerlich und quasi objektiv vorhanden ist.

Der französische Kunsthistoriker Georges Didi-Huberman sagt dazu: „Was wir sehen blickt uns an“.³² Er führt in seinen Schriften aus, dass die Forderung nach ausgewogener Kontemplation in ruhiger Betrachtung nicht zuletzt der Ruhigstellung der widersprüchlichen Aspekte eines Kunstwerks dient, jedoch nie eine stabile Sichtweise oder ein verallgemeinerbares Urteil garantiert. Er plädiert für die Wiedergewinnung einer Einstellung des „Sich Ergreifens-Lassens“. Denn reflektierende Kontemplation ist seiner Meinung nach reduktionistisch und disziplinierend. In seinem Buch „Vor einem Bild“ spricht er gar von der „Tyrannei“ des Sichtbaren und des Lesbaren, die die ästhetische Erfahrung beherrscht und domestiziert. Worauf es ihm ankommt, ist ein Umgang mit Kunst im Bewusstsein der Grenzen einer bewussten Sinnggebung und reflexiven Deutung. Er spricht sich für das Unsichtbare und Unaussprechliche aus, das Imaginäre und Phantasmatische. Diese verbirgt sich, so Georges Didi-Huberman, hinter dem Sichtbaren und Lesbaren.

Gleichwohl zieht sich auch Kritik an einer solchen Begeisterung für die ergreifende Wirkung von Kunst auf die Sinne durch die Kunstgeschichte. Exemplarisch dafür seien hier die idealistischen Vorbehalte Arthur Schopenhauers genannt, der oft genug seiner Abneigung gegenüber einer Kunst Ausdruck gab, die allzu ausschließlich die Sinne anrege. Dabei

besondere Art, mit Atmosphären umzugehen.“

³⁰ Gernot Böhme: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt/M. 1995, S. 14

Böhme nimmt Bezug auf Hermann Schmitz, der als erster die Atmosphäre als philosophischen Begriff herausgearbeitet hat. Für ihn sind Atmosphären immer räumliche, „gandiose“, „ergreifende“ und nicht lokalisierbare Gefühlsmächte oder Träger von Stimmungen. (Vgl.: Hermann Schmitz: *System der Philosophie*, Bonn 1969, Bd. 3, insbes. § 149).

³¹ Vgl. Gernot Böhme: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, Frankfurt/M. 1985, S. 1995

³² Vgl. Georges Didi-Huberman: *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, München 1999, S. 23 ff.) Didi-Huberman (Georges Didi-Huberman: *Vor einem Bild*, München 1990, S. 191)

betrachtet er die Sinnlichkeit als solche nicht als Übel. Vielmehr sieht er die Erregung der Sinne nicht als Aufgabe der Kunst an. Schopenhauer spricht sich gegen alles aus, „welches eben eine Aufregung des Willens ist, die jeder ästhetischen Kontemplation des Gegenstandes ein Ende macht.“³³

Arthur Schopenhauer steht in der Traditionslinie Immanuel Kants, der auf eine von allen Interessen gereinigte „Ehrfurcht“ als Bedingung des allgemeinen „ästhetischen Urteils“ setzt, die an einem gewissen Punkt aber den Anspruch auf vernünftige Reflexivität und Diskursivität zu erfüllen habe. Kant unterscheidet in seiner „Kritik der Urteilskraft“ (1790) das Angenehme, über das sich streiten lässt von ästhetischen Urteilen, die zwar subjektiven Ursprungs sind, aber Anspruch auf „subjektive Allgemeinheit“ haben. Anders als über das Angenehme, das auf unserer subjektiven Empfindung des Wohlgefallens und der Lust beruhe, könne man über Schönheit so urteilen, dass auch andere zustimmen müssen. Sie erwecke kein persönliches Interesse, sondern „interesseloses Wohlgefallen“.³⁴ Allerdings hat er das Vermögen zu denken, sich also durch Begriffe etwas vorzustellen, etwas zu begreifen, etwas zu abstrahieren und zu urteilen, nicht abkoppelt vom sinnlichen Erfahren. Im Gegenteil. Die Zusammenführung von Sinnlichkeit und kritischem Verstand ist für ihn die notwendige Voraussetzung von Erkenntnis. Denn

„Gedanken ohne Anschauungen sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind. Daher ist es ebenso notwendig, seine Begriffe sinnlich zu machen (d.i. ihnen den Gegenstand in der Anschauung beizufügen), als, seine Anschauungen sich verständlich zu machen (d.i. sie unter Begriffe zu bringen). Beide Vermögen, oder Fähigkeiten, können auch ihre Funktionen nicht vertauschen. Der Verstand vermag nichts anzuschauen, und die Sinne nichts zu denken. Nur daraus, dass sie sich vereinigen, kann Erkenntnis entspringen.“³⁵

Die sinnliche „Illumination“ und „Dynamisierung“ des Raumes für eine mehr unmittelbare, körperliche Erfahrung der Kunst, wie sie Haegue Yang intendiert, wirkt einer intellektuellen Rezeption entgegen, so könnte man meinen. Eine Kunst, die die Sinne allzu sehr affiziert, erreiche schon aufgrund ihres Wohlgefallens nicht den reflektierten Geist oder wenigstens das geschulte Auge. Derjenige, der sich davon ergreifen lässt, hat es schwer, bewusst darüber nachzudenken, zu sprechen und zu urteilen. Damit stellt sich Haegue Yang nicht nur außerhalb jener idealistisch-analytischen Traditionslinien der Ästhetik, die der aufreizenden Sinnlichkeit in der Kunst mit großer Skepsis gegenübersteht. Auch die Kontextkunst der letzten Jahre (s.o.) kritisiert erfahrungsorientierte Kunst als regressiv, reaktionär und affirmativ. Ästhetische Erfahrung habe, so deren Credo, kein emanzipatives Potenzial, sondern nur kompensatorische Wirkung. Allein die distanzierte Beobachtung und die theoretische Wissensaufbereitung können gesellschaftliche Widersprüche sichtbar

³³ Arthur Schopenhauer; zit. nach: Martina Sitt, Hubertus Gassner (Hg.): Stillleben. Spiegel geheimer Wünsche (Ausstellungskatalog Hamburg 2008), München 2008, S. 108

³⁴ Vgl.: Jens Kulenkampff: Kants Logik des ästhetischen Urteils. Frankfurt/M. 1994

³⁵ Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft. Hgg; von W. Weischedel: Immanuel Kant. Werke in sechs Bänden, Bd. 2., Darmstadt 1956, S. 98

machen.³⁶

Dem ist zu entgegen, dass das sinnlich-atmosphärische Geschehen keineswegs unmittelbar wirkt, da in Wahrnehmung und Erfahrung immer eigene Hintergrundannahmen einfließen. Es spielt sich zwischen objektiv gegebenem Äußerem und subjektiv sich abspielenden Inneren ab. Sinnliche Erfahrung kann keineswegs auf ein unmittelbar persönliches Erlebnis reduziert werden. Juliane Rebentisch bezeichnet die reflexive Brechung in der sinnlichen Erfahrung als „Reflexionsstimmung“ der Kunst.³⁷

Haegue Yang sorgt explizit dafür, dass durch die sinnliche Erfahrung ihrer Kunst ein Nachdenken in Gang kommen kann. Auf den ersten Blick erscheinen die an sich alltäglich bekannten Alltagsobjekte aufgrund ihrer bewegten und glitzernd-leuchtenden Präsentation ansprechend. Auf den zweiten Blick allerdings bekommen sie etwas extrem Unerfreuliches: Nach längerem Hinschauen wirken sie im Einzelnen so unpräzise und unauffällig, dass sie fast langweilig werden. Unwillig und ohne zu wissen warum, möchte man sich abwenden. Bleibt man jedoch bei ihnen hängen – wenn vielleicht auch nur in der Erinnerung, erscheinen plötzlich minimale Brüche und Leerstellen im an sich so ansprechenden Gesamtarrangement auf, die diffus irritieren, ohne dass das recht ins Bewusstsein dringt. Gefühlsmäßig stellt sich aber ein eigentümliches Befremden ein, das einen bannt. Das ist der Moment, der ein Hinterfragen des Geschehens um das Angezogen- und Abgewiesenwerden in Gang setzen kann. Die Sinnlichkeit wird zur Reflexionsstimmung. Das kann helfen, dass das Leben gleichsam in die Kunst kommt. Wer will; kann dieses Leben betrifft in Bezug auf Haegue Yangs Kunst sogar auf das Politische beziehen

Ästhetik und Politik

Dem Selbstverständnis der Künstlerin nach sind die ansonsten hochkontrovers geführten Debatten über die Widersprüche von Politik und Kunst bzw. Engagement und Poesie in ihren Arrangements vereinbar:

“I am truly interested in how one could be a political being. I keep a kind of territory where my position could not be fully definable or cultivated, therefore instrumentalized by anyone else. It is a ‘territory’ where one can become a ‘poet-activist’ whose potential is to act radically.”³⁸

Haegue Yangs Aussage ist recht allgemein gehalten. Sie ist möglicherweise

³⁶ Vgl. Verwoert, a.a.O. 2002, S. 116

³⁷ Vgl. Juliane Rebentisch: Ästhetik der Installation, Frankfurt/M. 2003, S. 281 ff.

³⁸ Haegue Yang in einem Interview mit Binna Choi anlässlich der Ausstellung "Unevenly" in der BAK, basis voor actuele kunst, Utrecht, 23. 4 - 23. 6. 2006; in: Newsletter of BAK, basis voor actuele kunst, Utrecht, March 2006

dahingehend zu verstehen, dass – entgegen dem modernen Ausdifferenzierungs- und Trennungsgebot – in ihrem ‚territory‘ die Bereiche Ästhetik und Politik als durch essentielle Verflechtungen bestimmt angesehen werden. Damit ist noch nicht gesagt, ob sie die Ästhetik des Politischen bzw. der Politik meint, oder die Politisierung bzw. Politik der Kunst. Vielleicht meint sie einfach, dass das Politische ein Motor ist, Kunst zu machen, weil das Ästhetische ein utopisches Verhältnis zur Welt unterhält und sich auf diese Weise konventionelle Denkweisen lockern können, dass die Gewährung ihrer Entwicklung vorstellbar wird. In diesem Sinne vollzieht Haegue Yang natürlich einen Angriff auf gewohnte „Aufteilungen des Sinnlichen“.³⁹ Am ehesten kann die in formalästhetischer Hinsicht leicht schräge Sichtweise auf Bekanntes vielleicht noch eine politische Bedeutung entfalten, wenn in den Arrangements die Gemeinschaft derer erkannt wird, die keine Gemeinschaft haben. Damit ist ihre Kunst freilich nicht in die Realpolitik überführt. Vielmehr bleibt sie „der Schauplatz einer spezifisch ästhetischen Operation der Reflexion“⁴⁰, die sich nicht ohne weiteres auf praktisches Handeln im Leben transportieren lässt.

3.2.5 Die Freiheit der Kunst und die Konflikte des Lebens

Haegue Yang will ihren ästhetischen Entwurf nicht ausschließlich als idealisierte Scheinwelt aufgefasst wissen, sondern, wie sie sagt, einen Raum schaffen, in dem das Kunstwerk „real“ wird:

“The place I am addressing [...] is not an imaginary place. It’s a place where things exist and do not need to be proved as real in order to gain its dignity.”⁴¹

Die Künstlerin gebraucht den Begriff der Imaginären in unterschiedlichen Zusammenhängen. Hier geht es ihr – anders als im obigen Zitat (s.o.) – wohl um eine Abgrenzung des scheinhaft Imaginären von der konkreten Wirklichkeit.

“Just the place i am drawing in works are abstract, still not an imaginary place, it’s real and it doesn’t need to prove itself as real.”⁴²

Das Reale und Imaginäre sind gewohntermaßen verschiedene Räume mit verschiedener Zeitlichkeit und Zugänglichkeit. Wenn Haegue Yangs Kommentar zufolge die Imaginationen und das Reale an einem einzigen Ort zusammenkommen sollen, scheint darin fast so etwas wie ein Wunsch nach der Überwindung von Kunst und Leben auf. Zu fragen ist, ob das nur ein dorniger oder gar ein unmöglicher Weg ist. Denn obwohl ihre „Vulnerable Arrangements“ ein Gefüge darstellen, in dem sich

³⁹ Jacques Rancière: Die Aufteilung des Sinnlichen; hgg. von Maria Muhle, Berlin 2006

⁴⁰ Juliane Rebentisch: Die Liebe zur Kunst und deren Verkennung. Adornos Modernismus; in: Texte zur Kunst, S. 82

⁴¹ Haegue Yang in einem Interview mit Clara Kim, a.a.O. 2008

⁴² Haegue Yang in einer E-Mail an die Autorin am 5.7.2008

Unvereinbares miteinander verflochten, sind sie keine wirklichen, wirksamen Orte. Haegue Yangs Behauptung, dass ihr Ort kein imaginärer, sondern ein realer Ort ist, kann keine Gleichsetzung der Realität der „Vulnerable Arrangements“ zur tatsächlich verortbaren Realität der Lebenswirklichkeit meinen. Ihr Ort bleibt dem Ästhetischen und seinen Imaginationen verhaftet. Es handelt sich bei den Skulpturen schließlich um reale Individuen, die an institutionellen Orten in einer realen Gesellschaft leben. Die Trennung zwischen Schein und Wirklichkeit bleibt bei ihr bestehen. Ihre Arrangements sind abstrakt und bilden einen realen Illusions- oder Kompensationsraum hinter dicken Mauern des Museums. Trotz der Diskurse, Öffnungen und Umbrüche der letzten Jahrzehnte, die auf die als elitär und vermachtet verrufenen Ordnungen des Museums geantwortet haben, beharrt Haegue Yang auf seiner Besonderheit und bringt nur dessen allzu strenge Ordnung ein wenig in Unordnung.

Der Philosoph Christoph Menke hat einmal klar auf den Unterschied der Freiheit des Experimentierens in der Kunst und im Leben verwiesen.⁴³

„Die Gegenläufigkeit des ästhetischen und ethischen Lebens ist irreduzibel“.⁴⁴

Er führt die Tragik vor Augen, dass ein ästhetischer Entwurf vor allem nicht die Krisen und Konflikte auflösen kann, die das gelebte Leben prägen. Jene sind ethischer Natur. Die ästhetische Freiheit dagegen ist es nicht. Sie verleiht aber das Recht und die Möglichkeit, alles als bloßes Spiel und Experiment zu betrachten. Auch Juliane Rebentisch bestätigt, dass selbst politisch engagierte Werke das praktische Leben nicht direkt betreffen, sondern vor allem die sinnliche Erfahrung. Dass sie nur auf die ästhetische Subjektivität zielen können,

„impliziert nun aber keine einfache Abkehr von der Frage, was Kunst mit der Utopie einer versöhnten Menschheit zu tun haben könnte. Vielmehr rückt er sie von einem ethisch-ästhetischen an einen politischen Ort: Kunst wirkt, wenn überhaupt, nicht deshalb in die Gesellschaft zurück, weil in ihrer Erfahrung selbst sich ‚etwas wie ein Gesamtsubjekt‘ [Theodor W. Adorno] konstituierte, sondern deshalb, weil sie die empirischen Subjekte potenziell mit der gesellschaftlichen Schicht an sich selbst konfrontiert.“⁴⁵

Dadurch verändert, wie Christoph Menke weiter ausführt, ein Ästhetisierungsprogramm „nicht das ethische Leben, sondern das Verhältnis zum ethischen Leben; nämlich im Gewinn einer Distanz zum Leben, die zugleich erlaubt, mit dem Leben und seinen Möglichkeiten zu experimentieren.“⁴⁶ Die Krisen und Konflikte des ethischen Lebens werden dadurch vielmehr hervorgetrieben statt gelöst.

⁴³ Vgl. Christoph Menke: Das Leben als Kunstwerk gestalten? Zur ironischen Dialektik der postmodernen Ästhetisierung; in: Zukunft oder Ende? Standpunkte, Analysen, Entwürfe, hgg. von Rudolf Maersch, München 1993, S. 391 ff.

⁴⁴ Ebd., S. 407

⁴⁵ Ebd., S. 85

⁴⁶ Ebd., S. 406

Eventuell geht es Haegue Yang genau darum. Ihr Film „Restrained Courage“ von 2004 würde das bestätigen. Darin sind mehrere kurze alltägliche Situationen mit Menschen in Bedrängnis zu sehen. Sie werden von Kommentaren der Künstlerin über das Versagen ihrer eigenen Zivilcourage begleitet. Der Film thematisiert, dass Vorstellungen und Phantasie weder das Potenzial des begrifflichen Erkennens noch das des eingreifenden Handelns erfüllen. Sie sind Fiktion und nicht an die Stelle ethischen Verhaltens in der Realität zu setzen. Die Kernaussage des Films widerspricht allerdings der oben zitierten Absichtserklärung Haegue Yangs, reale und nicht imaginäre Kunst zu machen.

Die dicke Kruste der Interpretation

Um die offensichtliche Diskrepanz von proklamierter Absicht und tatsächlicher Wirkung bei Haegue Yang zu erörtern, sollte der in der Tradition vieldeutig ausgelegte Begriff des Realen einmal von einer anderen Seite her gedacht werden. Denn zweifellos sind die „Vulnerable Arrangements“ reale Skulpturen in einem realen Arrangement in dem Sinne, dass deren Form und Materialität fassbar existiert. Das Bedenken dieser Tatsache lässt an Susan Sontag denken. Sie hat sich in ihrem Essay „Gegen Interpretation“⁴⁷ grundsätzlich gegen eine Weise der Interpretation gewandt, die hinter der realen Form- und Materialgestalt eines Kunstwerks eine Art von Subbedeutung zu erkennen sucht. Wenn Künstler die 'eigentliche' Bedeutung ihrer eigenen Kunst erläutern, ist das zum Teil hoch interessant, manchmal aber auch höchst fragwürdig. Wenn damit „ein Höchstmaß an Inhalt“ aus der Kunst herausgepresst werden soll,⁴⁸ besteht die Gefahr, dass sich – wie nach diesem Kapitel – auf der Kunst „eine dicke Kruste von Interpretationen abgesetzt hat“.⁴⁹

Haegue Yang scheint das zu wollen und nicht zu wollen. Zum einen unternimmt sie in Gesprächen die Interpretation ihrer eigenen Kunst und verleiht ihnen einen so allzu konkreten Sinn, der dem nicht auf gleiche Weise interpretierenden Auge möglicherweise verborgen geblieben wäre. Zugleich legen ihre eigenen Anmerkungen an anderer Stelle die Intention einer sinnlichen Unmittelbarkeit ihrer Werke nahe. Sie bringt damit die Achtung und den Respekt vor der Unverfügbarkeit der abstrakt-ästhetischen Gestalt der „Vulnerable Arrangements“ für den Verstand und das praktische Handeln zum Ausdruck. zu schaffen.

Susan Sontag nach sollte mehr beschreibend als vorschreibend darüber ausgesagt werden, wie das Kunstwerk erscheint, als es mit Bedeutung zu verstellen. Das könnte geschehen, wenn man sich auf den abstrakten ‚Klang‘ des Kunstwerks einschwingt. Um eine Deutung der formalästhetischen Erscheinung muss sich damit nicht gedrückt

⁴⁷ Susan Sontag: Gegen Interpretation; in: Kunst und Antikunst, München 1980

⁴⁸ Ebd., S. 18

⁴⁹ Ebd., S. 14

werden. Denn Bedeutung ist den Begriffsfindungen der sprachlichen Beschreibung implizit. Sie sollte aber den Unbestimmtheitsstellen in der Kunst entsprechend potenziell unendliche Sinnbildungen ihrer formalästhetisch abstrakten Arrangements möglich machen.

3.2.6 Resümee

Mit sensibler Empathie („Einfühlung“) entwickelt Haegue Yang eine Perspektive auf Bas Jan Aders Kunst, die dem Bild einer verletzlichen und fragilen, nicht aber risikosuchenden, scheiternden oder gar tragischen Kunst entspricht. Sie stellt so einen Aspekt der Kunst Bas Jan Aders heraus, nämlich die Verletzlichkeit, und transformiert ihn in einen neuen künstlerischen Zusammenhang. In ihren abstrakt gehaltenen Skulpturen kommt gleichsam das Innerste zur Erscheinung. In ihnen kann, folgt man dem Werktitel und den Kommentaren der Künstlerin, mehr als eine ästhetische Form erkannt werden. In sich und zueinander bilden sie ein Arrangement vielgestaltiger Existenzweisen, die sich keiner festgelegten Identitätsmaxime zu unterwerfen haben, ja, nicht einmal als zu definierendes Subjekt konstituieren.

Haegue Yang vermittelt mit ihrer „Series of Vulnerable Arrangements“ eine persönliche Sichtweise auf Bas Jan Aders Existenzexperimente. Sie stellt ihr Potenzial in einem neuen Kontext heraus. Dieser betrifft der Künstlerin nach nicht nur das Verletzliche, sondern auch das Gesellschaftliche, das sie sinnlich-atmosphärisch erfahrbar macht. Ob die Interpretation ihrer an sich abstrakten ästhetischen Gestalten so konkret auf eine „Gemeinschaft, derer, die keine Gemeinschaft haben“ festzulegen ist, wie sie selber es nahelegt, sei dahingestellt. Entscheidend ist die unaufhebbare Differenz der Realität der „Vulnerable Arrangements“ mit der Realität der Lebenswirklichkeit. Ihre Kunst ist keine aktivistische soziale Lebenspraxis. Die irreduzible Trennung zwischen Schein und Wirklichkeit bleibt bestehen.

Der Verbleib im Abstrakt-Ästhetischen unterscheidet die künstlerischen Existenzen Haegue Yangs von denen des Künstlers Bas Jan Ader, auf den sie sich bezieht. Jener machte sich, um die Spaltungen seines Daseins zu überwinden, in beständigen Übungen des Loslassens von der äußeren Welt zum Objekt ästhetischer Existenzexperimente, um sich Maßgaben zu unterwerfen, die unkalkulierbar offen waren. Haegue Yang nutzt im Gegensatz dazu die Freiheit des ästhetischen Entwurfs. Damit ist es ihr erlaubt, extrem Gegenläufiges in einem polyphonen Gesamtklang erklingen zu lassen. Im gelebten Leben würden die Syntheseversuche solch paradoxer Setzungen in einem höheren Gemeinsamen zu unlösbaren Konflikten führen. Sie zu überwinden, würde das Risiko des Todes in sich bergen. In der Kunst kann das aufschlussreiche Sichtweisen auf Möglichkeiten und Unmöglichkeiten der menschlichen Existenz anregen.