Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1999)

Heft: 57: Collaborations Doug Aitken, Nan Goldin, Thomas Nirschhorn

Artikel: Thomas Hirschhorn, you are so annoying = Thomas Hirschhorn, du gehst mir auf die Nerven!

Autor: Vergne, Phillippe / Aeberli, Irene / Niesluchowski, Warren

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681352

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Thomas Hirschhorn,

PHILIPPE VERGNE

Dear Thomas,

A few days ago I was reading a text by Professor Reiner Speck devoted to James Lee Byars's THE PERFECT TEAR (1984). He describes the phenomenon of tears not as a weakness, but as a normal physiological reaction, as natural, no doubt, as laughing and smiling. "The tears secreted daily and unnoticed by others protect the eye against drying out; they also wash out foreign particles. Only strong irritation, triggered, for example, by emotion or lesions, causes increased secretion or a flow of tears."[1)]

A strong irritation: Now that I think of it, this is the effect produced by your work, its strength and its power. Thomas, your work annoys me. It annoys me in the sense that it resists, in the sense that from the very first time I saw it, in the Jeu de Paume in Paris in 1994, to FLUGPLATZ WELT/WORLD AIRPORT this summer at the Venice Biennale, its development has never ceased to disturb and bother me. This includes the most recent announcement, which I received just a few days ago, on which there is a reproduction of the flame of the Statue of Liberty that stands on the Pont de l'Alma in Paris, and which has now become a shrine to the memory of Princess Diana. Artists and their commentators go on and on analyzing the possibilities of the Monument, after the War, before the new century. There is no end questioning what the waning century may and should commemorate. Diana? Popular beliefs as construed by the media? The extreme inconceivability of a monument to freedom? Or just of what remains of it? And here you're no help. You set a trap for us, putting before us something in the end we only want to (or are only able to) disregard—kitsch, the taste of the Diana cult. I know you don't like the word, but in this piece, this postcard, there is a form of irony. I don't have to wait for your response to say I don't think irony is one of your weapons. I think this 'petty' taste, which I distinguish from 'bad' taste, is of concern and interest to you. It's irritating that you should linger over something that with distance can only make us smile, for that story, Diana and the Paparazzi, is of no interest; we are way above that sort of thing. That story is for others, those who read newspapers that we don't... In doing so, Thomas, in becoming attached to an accumulation of signs that approximate juvenile feelings, you embarrass us. You embarrass us because that information is too simple, too dumb, too "popular" or populist, too direct. But that simplicity, which is irritating, which from time to time irritates me, is your strength. That simplicity, like the tears we find in your installations, is something we do not notice but which prevents us from becoming dry.

Let's go back to irritation. Some time ago, I was asked the following question: "If you were to ask Thomas Hirschhorn a question, what would it be?" *Taking the recent history of sculpture into consideration, into which space would you wish your work to be inscribed?* This answer met with little success. But the answer was in itself an attempt not to ask the expected question, that of the political nature of your work, its transgressive dimension. The answer derived from a perhaps simplistic will to situate your work in the domain not of practical politics, but of sculptural practice. Why? On the one hand, so as not to try and fit the term political into any recipe; on the other, to try and better understand what you mean when you say, "I think one should not make political art; one should make art politically. But in any case you can't just declare this."[2)] And finally because even now, I cannot dissociate your work from a formally precise investigation that seems to proceed as much virally as programmatically, and which over the years has developed a specific vocabulary. Whether you like it or not, there is now a Thomas Hirschhorn style,

PHILIPPE VERGNE is a curator of visual arts at the Walker Art Center.

You Are So Annoying

which you yourself have been led to verbally identify under the name of "display" or "layout," thus distancing yourself from the verbal facility of the term "installation." This desire to refuse the fact of the matter is also annoying.

I would like to distinguish two elements in your work: on the one hand, the vocabulary, and on the other, its more general syntax. On the whole, one could reduce it to a pragmatic or economic mode: doing things with the means available. Going back to my own experience of your work, this vocabulary was already in place in the exhibition at the Jeu de Paume in 1994: boards, pieces of cardboard, sawhorses, pictures found in newspapers and magazines collaged onto cardboard, your handwriting in ballpoint pen, plastic sheeting, large rolls of Scotch-tape, and harsh, clinical fluorescent lighting. Then later, unstaged video images shown in real time, candles, plastic flowers, reproductions of artworks, plywood paneling, Xeroxes, garbage cans, and sheets of aluminum foil.

These "poor" and "dirty" elements without qualities are all handworked. With you, Thomas, there are few if any readymades. You even insist on the importance of this notion of "work," as if to make artistic activity into something more normal, even banal. Art, making art, is your daily activity; as you say, it's your capital. Might this be an attempt to create a direct link between production as traditionally defined in the economic world, and artistic production? Could it thus be a direct response to Joseph Beuys, whom you admire, and his attempts to redefine capital?[3] Elsewhere, in an interview with Alison Gingeras, you spoke of Beuys: "For me Beuys liberates the term 'sculpture' from aesthetic volumes. He is able to give back to the word 'sculpture' its potential. He removes it from a practice based in so-called noble materials. This first point is very important to my practice."[4]

Let us go back to this practice. You have made luxury symbols (Mercedes, Chanel, Volkswagen) out of somewhat pathetic aluminum foil, putting them on display in vitrines made out of cardboard or plastic. You glue advertisements onto old cartons, you bring together images different by nature, different images on one surface: fashion and instruments of torture, Chanel and military parades, BMW and massacres, Nike and Kosovo, neo-Nazis and the Louvre. Around the images, there is always a question or a summons in ballpoint: Loser? Winner? Help me understand these images; I think they're beautiful. I want to forget! I want to resist! Is it art? Thank you very much! I still don't get it! In this cardboard sign series, which you entitle LES PLAINTIFS, LES BÊTES, LES POLITIQUES (The Plaintive, The Dumb, The Politicals), you pummel us with these questions, which of course we do not want to ask ourselves, and to which no one will give you an answer. Or if you get one, it will no doubt be to tell you that the connections you make are juvenile, and your questions naive, contradictory, or even demagogical... And from your side you respond that today the best way to fight back is with stupidity.[5] There, too, you annoy me! What stupidity are you talking about? That of your images and their simplicity, or the stupidity of the writing that invades the cardboard signs? Is it mine? Or theirs? Or that of Rolex? You see, you're doing it again; you undo any interpretation. You throw questions at us, but of course, you don't answer. That would be too easy. And in one sense, that's why LES PLAINTIFS, LES BÊTES, LES POLITIQUES takes on such importance in your work. In my eyes it is a matrix for what you put forth. To draw a parallel with another artist, Gerhard Richter, it is your ATLAS, a kind of program. You ask questions, but don't expect any answers. You do not defend anything.

Let's go back to sculpture.

You invade the spaces of the vocabulary, material, questions, and images available to you. Interior or exterior, you saturate the world with your questions. You adopt the principle, "more is more, less is less"; you make it into your syntax, dismissing our modern-

ist dogma with a wave of your hand... You seem not to believe in it, or if you do, it's not essential. You look for what is essential, and put art and the world on the scales. When one realizes that more than half the century has attempted to reconcile art and life with the dream of changing the world, your questioning becomes irritating.

With ONE ARTWORK, ONE PROBLEM (1998) at the Portikus in Frankfurt, you seem to suggest that modernity and art do not measure up. In the space, you set up twenty panels of the kind used during elections, each with press clippings, photographs, and reflective surfaces (to reflect). Each panel sets forth a current issue: Palestine, Northern Ireland, unemployment, the Gulf War, nuclear power, Kosovo, fisheries, drugs, animal rights... Since the exhibition space was not large enough to accommodate the world's problems, you added two additional galleries of transparent plastic sheeting: The world can see the art, and art can see the world. Each problem is linked to another one with a ribbon of wrinkled aluminum foil. Along the same principle, each problem is linked to a "modern-style" abstract sculpture roughly executed in cardboard and blue plastic. Fragile and rickety, the sculptures could be used to illustrate Robert Filliou's equivalence principle, *Bien fait, mal fait, pas fait* (Well done, poorly done, undone). The spatial arrangement prevents easy movement through the work; one has to try and go around the problems without jostling the sculpture. The center of the space is inaccessible, and any overall view of the whole is impossible. There is too much text for us to read everything, no matter how willing we are. It's stifling, and I prefer looking at the sculpture.

The same principle is at work in FLUGPLATZ WELT/WORLD AIRPORT in Venice. The same rough-and-ready materials are used to construct in the center of an immense hall a scaled down model of an international "global" airport, circled by the world and its problems in the form of texts and images, too much text to read entirely, too much to really activate. Yet there is not enough space for the comfort of a middle or central position. You seem to be telling us that the center is not livable. Likewise, you invade the corners and no "global" view is possible. It's annoying. The very form of your sculpture makes the material and the information of which it is composed illegible, or at the very least makes reading it troublesome. You're of no help; you play at supercommunication, but stage the loss of meaning. The cumulative quality of your sculpture casts us back into our unbearable condition and our fortunate inability to circumscribe the world within some truth or morality.

There is an anecdote in Kafka's notebooks that illustrates the human inability to find a space. "A group of train travelers had an accident in a tunnel, at a place from which one could no longer see the light from the entrance. As for the exit, it seemed so tiny that you would continually spot it, then immediately lose it from view. In between, one was never sure whether it was the beginning or the end of the tunnel."[6]

Thomas, your airport is the tunnel, and this is irritating because it indicates an impossibility, perhaps that of Beuys's social sculpture. In the catalogue *Zeitgeist*, Beuys describes and stresses the importance of his work HIRSCHDENKMAL FÜR GEORGE MACIUNAS (1982) in the following way: "Monuments to the stag are accumulators in which human beings and all other spirits meet to work together (...) at ordering the world into Proper Form."[7] It is this proper form which seems to me beyond reach when I experience your work, unless that proper form is the flame in homage to Diana. Thomas, help me; I don't understand that sculpture. I want to resist it; I find it beautiful.

(Translated from the French by Warren Niesluchowski)

1) Reiner Speck, "The Perfect Tear," in: *James Lee Byars, The Epitaph of Con.Art Is Which Questions Have Disappeared?*, ed. by Carl Haenlein, ex. cat. (Hannover: Kestner Gesellschaft, 1999), p. 213.
2) Thomas Hirschhorn, "Lettre à Thierry," in: *Auflage*, ex. cat. (Kunstmuseum Luzern; Centre d'Art Contemporain, Fribourg; Künstlerhaus Bethanien, Berlin, 1995–96), p. 16.
3) Thomas Hirschhorn, "J'aime Joseph Beuys" (I love Joseph Beuys), ibid., p. 31.
4) Thomas Hirschhorn, interview with Alison Gingeras, in: *Thomas Hirschhorn*, ex. cat. (London: Chisenhale Gallery, 1998).
5) Ibid.
6) Franz Kafka, quoted in Giorgio Agamben, *L'Homme sans contenu* (Paris: Editions Circé, 1996).
7) *Zeitgeist*, ed. by C. M. Joachimides/N. Rosenthal, ex. cat. (Berlin: Kunstbuch Berlin & Albert Hentrich Verlag, 1982), p. 82.

PHILIPPE VERGNE

Thomas Hirschhorn, du gehst mir auf die Nerven!

Lieber Thomas

Vor ein paar Tagen las ich einen Text von Reiner Speck über den Künstler James Lee Byars und sein Werk THE PERFECT TEAR (1984). Er beschreibt darin das Phänomen der Tränen, wobei er diese nicht als Zeichen der Schwäche darstellt, sondern als natürliche physische Reaktion, nicht minder natürlich als Lachen oder Lächeln: «Die täglich – für das Gegenüber unbemerkt – sezernierten Tränen schützen das Auge vor Austrocknung und schwemmen kleine Fremdkörper aus. Nur bei stärkeren Reizen – ausgelöst durch Emotion oder Läsion – kommt es zu vermehrter Sekretion, zum Tränenfluss.»[1)]

PHILIPPE VERGNE ist Kurator des Walker Art Center in Minneapolis, USA.

Eine starke Irritation: Das ist, wenn ich es mir überlege, genau die Wirkung, die deine Arbeit auslöst. Es ist ihre Qualität, ihre Stärke. Thomas, deine Arbeit geht mir auf die Nerven! Sie nervt, weil sie sich widersetzt, weil das, was du schaffst – von der ersten Ausstellung deiner Werke, die ich 1994 in der Galerie Nationale du Jeu de Paume in Paris gesehen habe, bis zu FLUGPLATZ WELT/WORLD AIRPORT an der diesjährigen Biennale in Venedig –, mich permanent «stört». Das gilt auch für deine vor ein paar Tagen bei mir eingetroffene letzte Einladungskarte, auf der die Flamme der Freiheitsstatue abgebildet ist, die am Pont de l'Alma in Paris steht und nun zu einer Gedenkstätte für Diana geworden ist. Die Künstler und Kunstkritiker werden nicht müde, die

Möglichkeiten des Denkmals in der Nachkriegszeit, kurz vor der Jahrtausendwende, zu erörtern. Sie werden nicht müde sich zu fragen, was denn das zu Ende gehende Jahrhundert in feierlicher Erinnerung behalten darf oder soll. Diana? Die von den Medien konstruierte Volksmeinung? Das in den letzten Zügen liegende Freiheitsdenkmal? Oder einfach was davon noch übrig ist? Und du bist uns dabei keine Hilfe; du lockst uns in die Falle, indem du uns das vor Augen führst, was man eigentlich nur ignorieren will und kann: den Kitsch, den Geschmack des Dianakultes. Ich weiss, dass du das Wort nicht magst, aber steckt in diesem Werk, in dieser Ansichtskarte nicht vielleicht auch eine Form von Ironie? Ich warte deine Antwort gar nicht ab und sage gleich, dass ich nicht der Meinung bin, Ironie sei eine deiner Waffen. Ich glaube, dass dich dieser «kleine Geschmack», den ich vom «schlechten Geschmack» unterscheiden möchte, interessiert und berührt. Es ist irritierend, dass du dich mit dem abgibst, wofür wir nur ein distanziertes Lächeln übrig haben, denn diese Geschichte von Diana und den Paparazzi interessiert uns nicht, bewegen wir uns doch in viel höheren Gefilden. Diese Geschichte ist für die anderen, für Leute, die jene Zeitungen lesen, die wir nicht lesen... Indem du das tust, Thomas, indem du es dir zur Aufgabe machst, alle Attribute einer pubertären Gemütsbewegung zusammenzutragen, berührst du uns peinlich. Du bringst uns in Verlegenheit, weil die Information, die du uns lieferst, zu simpel, zu dumm, zu populistisch oder populär und zu direkt ist. Aber diese Simplizität, die irritiert, auch mich immer wieder irritiert, ist deine Stärke. Und sie hat wohl eine tränenähnliche Funktion in deiner Installation: etwas, was nicht auffällt, aber verhindert, dass wir austrocknen und spröde werden.

Kommen wir auf die Irritation zurück. Vor einiger Zeit wurde ich gefragt: Wenn Sie Thomas Hirschhorn eine Frage stellen müssten, welche wäre das? Meine Antwort: *In welchem Gebiet ist dein Schaffen vor dem Hintergrund der neueren Geschichte der Plastik anzusiedeln?* Diese Antwort fand wenig Anklang, obwohl ich eigentlich nur versucht hatte, nicht die erwartete Frage zu stellen, nämlich jene nach dem politischen Charakter deiner Arbeit und ihrer subversiven Dimension. Sie war Ausdruck meines möglicherweise zu sehr vereinfachenden Wunsches, deine Arbeit nicht im Umfeld einer politischen, sondern einer skulpturalen Praxis anzusiedeln. Warum? Einerseits, um der unüberlegten und inflationären Verwendung des Begriffs «politisch» entgegenzuwirken, andrerseits, weil ich besser verstehen möchte, was du mit deiner Aussage meinst: «Ich denke, es geht nicht darum, politische Kunst zu machen, sondern Kunst auf politische Weise zu machen, und das deklariert man doch nicht.»[2] Schliesslich auch, weil deine Arbeit für mich immer untrennbar mit einer präzisen formalen Recherche verbunden ist, die sich auf ebenso virale wie programmatische Weise zu entwickeln scheint und im Laufe der Jahre ein eigenes Vokabular hervorgebracht hat. Ob du es willst oder nicht, es gibt jetzt einen Thomas-Hirschhorn-Stil, der dir im Übrigen auch die Bezeichnung «Display» oder «Layout» für deine Arbeiten abverlangt hat, um deine Vorbehalte gegenüber der sprachlichen Banalität des Wortes «Installation» zum Ausdruck zu bringen. Auch diese Weigerung, einen bestehenden Sachverhalt zu akzeptieren, ist ein Ärgernis.

Ich möchte zwei Elemente deiner Arbeit herausstreichen: einerseits das Vokabular und andrerseits die Syntax. Beide scheinen ganz pragmatisch, ökonomisch darauf ausgerichtet zu sein, mit den verfügbaren Mitteln auszukommen.

Wie ich persönlich erfahren konnte, ist dieses Vokabular schon seit der Ausstellung im Jeu de Paume 1994 im Gebrauch. Bretter, Stücke braunen Kartons, Holzböcke, Bilder aus Zeitungen und Zeitschriften, gefunden und auf Karton geklebt, deine Schrift mit Bic-Kugelschreiber, Plastikfolien, breite Klebebandrollen, brutales, klinisches Neonlicht; später dann Videobilder ohne Regie, in Echtzeit, Kerzen, Plastikblumen, Reproduktionen von Kunstwerken, Sperrholzplatten, photokopierte Texte, Kehrichtsäcke, zerknüllte Alufolie.

Diese «armen», «schmutzigen», qualitätslosen Elemente sind alle von Hand bearbeitet. Es gibt bei dir, Thomas, keine Ready-mades oder nur sehr wenige. Und du bestehst ausdrücklich auf dem Begriff Arbeit. Als ob du das künstlerische Schaffen banalisieren, normalisieren wolltest. Die Kunst, das Kunstmachen ist deine Arbeit und, wie du sagst, dein Kapital. Ist das vielleicht dein Versuch, eine direkte

Verbindung herzustellen zwischen traditionell wirtschaftlich verstandener Produktion und künstlerischer Produktion? Und ist es vielleicht auch eine Antwort auf den von dir bewunderten Joseph Beuys und seine Versuche das Kapital neu zu definieren?[3)]

Gegenüber Alison Gingeras hast du dich über die Bedeutung, die Beuys für dich hat, wie folgt geäussert: «Für mich befreit Beuys den Begriff der Skulptur von ästhetischem Ballast. Er schafft es, dem Wort ‹Skulptur› seine Kraft zurückzugeben. Er trennt es von einer auf sogenannte edle Materialien fixierten Praxis. Dieser Punkt ist für meine Arbeit sehr wichtig.»[4)]

Kommen wir auf deine Praxis zurück. Du bildest luxuriöse Markenzeichen (Mercedes, Chanel, Volkswagen) mit etwas schäbiger Alufolie nach und stellst sie in Vitrinen aus Karton und Plastik zur Schau. Du klebst Reklamebilder auf alte Kartons und stellst Bilder und Botschaften unterschiedlichster Art auf demselben Untergrund einander gegenüber: Mode und Folterungen, Chanel und Militärparade, BMW und Massaker, Nike und Kosovo, Neonazis und Meisterwerke aus dem Louvre. Und rund um die Bilder schreibst du mit Kugelschreiber Fragen hin, appellierst an das Publikum: «Loser? Winner? Helfen Sie mir, diese Bilder zu verstehen, ich finde sie schön. Ich will vergessen! Ich will mich widersetzen! Ist das Kunst? Vielen Dank! Ich verstehe nichts mehr!» In dieser Serie von Kartons mit dem Titel LES PLAINTIFS, LES BÊTES, LES POLITIQUES (Die Klagenden, die Dummen, die Politischen) setzt du uns mit diesen Fragen zu, die sich niemand stellen will, auf die dir auch niemand antworten wird, oder falls doch, dann höchstens um dir zu sagen, dass deine Vergleiche pubertär sind, deine Fragen naiv, widersprüchlich, ja demagogisch… Und du antwortest deinerseits, dass die beste Kampfmethode heutzutage die Dummheit sei.[5)] Da nervst du mich schon wieder! Von welcher Dummheit sprichst du denn? Von jener deiner Bilder, ihrer Simplizität, der Dummheit des Geschreibsels, das sich über deine Kartons ergiesst? Von meiner Dummheit? Von ihrer? Jener von Rolex? Siehst du, du fängst schon wieder an und vereitelst jede Interpretation. Du bombardierst uns mit Fragen und lieferst selbst natürlich keine Antworten. Das wäre zu einfach. Und in gewisser Weise nimmt LES PLAINTIFS, LES BÊTES, LES POLITIQUES deshalb in deiner Arbeit einen wichtigen Platz ein. Es ist in meinen Augen die Matrix dessen, was du inszenierst. Es ist, um eine Parallele zu einem anderen Künstler, Gerhard Richter, zu ziehen, sozusagen dein ATLAS, eine Art Programm. Du stellst Fragen ohne eine Antwort abzuwarten, du willst nichts verteidigen…

Doch zurück zur Skulptur.

Mit diesem Vokabular, diesen Materialien, diesen Fragen und diesen Bildern überflutest du die Räume, die dir zur Verfügung stehen. Egal ob in Innen- oder Aussenräumen, du überschwemmst die Welt mit deinen Fragen. Du gehst nach dem Prinzip *more is more, less is less* vor, das du zu deiner Syntax gemacht hast, und fegst unsere modernistischen Dogmen vom Tisch… Du scheinst nicht an sie zu glauben, oder falls doch, ist das nicht wesentlich. Du suchst etwas, was wesentlich wäre, und legst Kunst und Welt auf eine Waage. Angesichts der Tatsache, dass man gerade über ein halbes Jahrhundert lang versucht hat, Kunst und Leben mit dem Traum, die Welt zu verändern, in Einklang zu bringen, werden deine Fragereien zum Ärgernis.

In der 1998 im Portikus in Frankfurt gezeigten Arbeit EIN KUNSTWERK, EIN PROBLEM scheinst du uns weismachen zu wollen, dass die Moderne, die Kunst den gestellten Anforderungen nicht gewachsen ist. Du hast im Ausstellungsraum zwanzig Plakatwände aufgestellt, wie sie für Wahlplakate verwendet werden. Auf jeder Plakatfläche sieht man Zeitungsausschnitte, Photos, spiegelnde Flächen (zur Reflexion?). Jede Plakatfläche nimmt ein aktuelles Problem auf: Palästina, Nordirland, Arbeitslosigkeit, Golfkrieg, Atomkraft, Fettleibigkeit, Kosovo, Fischerei, Drogen, Tierschutz… Da der Ausstellungsraum nicht gross genug ist, um die Probleme der Welt aufzunehmen, hast du ihn mit zwei Galerien aus transparentem Kunststoff gegen aussen erweitert: So kann die Welt die Kunst sehen, und die Kunst kann die Welt sehen. Jedes Problem ist durch ein Band aus zerknitterter Alufolie mit einem anderen Problem verknüpft. Jedes Problem ist nach demselben Prinzip mit einer abstrakten «modernen» Skulptur verbunden, die grob aus Karton und blauem Kunststoff gefertigt ist. Diese Gebilde sind wacklig, fragil und könnten den

Grundsatz *bien fait, mal fait, pas fait* (gut gemacht, schlecht gemacht, nicht gemacht) von Robert Filliou illustrieren. Die Anordnung im Raum erschwert ein freies Zirkulieren. Es gilt, sich um die Plakate herumzubewegen, ohne an die Skulpturen zu stossen; die Mitte des Raums ist unzugänglich, ein Gesamtüberblick nicht möglich. Es hat so viele Texte, dass man sie beim besten Willen nicht alle lesen kann, das ist erdrückend, ich betrachte lieber die Skulpturen.

Dasselbe Prinzip wird in Venedig bei FLUGPLATZ WELT/WORLD AIRPORT befolgt. Wiederum kommen dieselben behelfsmässigen Materialien zum Einsatz, mit denen in der Mitte eines riesigen Saales das verkleinerte Modell eines internationalen, «globalen» Flughafens gebaut wurde, umlagert von der Welt und ihren Problemen in Form von Texten und Bildern, zu zahlreichen Texten, als dass man sie alle lesen, alle verstehen, wirklich aktiv teilnehmen könnte. Und es ist zu wenig Platz, um sich bequem von der Mitte aus umzusehen. Das Zentrum ist unzugänglich, scheinst du uns mitzuteilen. Auf dieselbe Art bemächtigst du dich der Ecken, so dass kein Gesamtüberblick möglich ist. Das nervt. Die Form deiner Skulptur macht das Material, die Informationen, aus denen sie sich zusammensetzt, unlesbar oder erschwert das Lesen zumindest erheblich. Du hilfst uns nicht. Du führst die Hyperkommunikation vor und inszenierst den Verlust der Orientierung. Die vielen Anhäufungen in deiner Plastik führen uns unsere unerträgliche Situation vor Augen und unsere glückliche Unfähigkeit, die Welt im Rahmen einer Wahrheit, einer Moral zu erfassen.

In Kafkas Oktavheften gibt es eine Passage, die diese Unfähigkeit des Menschen, seinen «Raum» wiederzufinden, illustriert: «Wir sind, mit dem irdisch befleckten Auge gesehn, in der Situation von Eisenbahnreisenden, die in einem langen Tunnel verunglückt sind, und zwar an einer Stelle, wo man das Licht des Anfangs nicht mehr sieht, das Licht des Endes aber nur so winzig, dass der Blick es immerfort suchen muss und immerfort verliert, wobei Anfang und Ende nicht einmal sicher sind.»[6]

Thomas, dein Flughafen ist dieser Tunnel, und er irritiert, da er eine Unmöglichkeit aufzeigt. Vielleicht jene von Beuys' sozialer Skulptur. Beuys beschreibt und unterstreicht die Bedeutung seines Werks HIRSCHDENKMAL FÜR GEORGE MACIUNAS (1982) wie folgt: «Die Hirschdenkmäler sind Akkumulationsmaschinen, an denen Menschen und alle anderen Geister sich treffen, um gemeinsam zu arbeiten und dabei die entscheidenden Gesichtspunkte zu besprechen, die nötig sind (...) die Weltlage in die richtige Form zu bringen.»[7] Es ist diese «richtige Form», die mir unerreichbar scheint, wenn ich mich mit deiner Arbeit auseinander setze, es sei denn, diese richtige Form bestehe in der Flamme zu Ehren Dianas. Thomas, hilf mir, ich verstehe diese Skulptur nicht, ich will mich ihr widersetzen, und ich finde sie schön.

(Übersetzung aus dem Französischen: Irene Aeberli)

1) Reiner Speck, «The Perfect Tear», in: Carl Haenlein (Hrsg.), *James Lee Byars, The Epitaph of Con.Art Is Which Questions Have Disappeared?*, Ausstellungskatalog der Kestner Gesellschaft, Hannover 1999, S. 106.

2) Thomas Hirschhorn, «Lettre à Thierry», in: *Auflage*, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Luzern; Centre d'Art Contemporain, Fribourg; Künstlerhaus Bethanien, Berlin 1995–1996, S. 16.

3) Thomas Hirschhorn, «J'aime Joseph Beuys», ebenda, S. 31.

4) Gespräch zwischen Alison Gingeras und Thomas Hirschhorn, in: *Thomas Hirschhorn*, Ausstellungskatalog, Chisenhale Gallery, London 1998.

5) Ebenda.

6) Franz Kafka, Das dritte Oktavheft, in: *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlass*, S. Fischer Verlag, Frankfurt 1980, S. 54.

7) Joseph Beuys, in: C. M. Joachimides, N. Rosenthal (Hrsg.), *Zeitgeist*, Ausstellungskatalog, Kunstbuch Berlin & Albert Hentrich Verlag, Berlin 1982, S. 82.