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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2004)

Heft: 71: Collaborations Olaf Breuning, Richard Phillips, Keith Tyson

Artikel: Cumulus from America : John Körmeling : the freedom in free space = John Körmeling : die Freiheit im freien Raum

Autor: Baerwaldt, Wayne / Schmidt, Suzanne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681007

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: 24.01.2026

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

CUMULUS

From America

IN EVERY EDITION OF PARKETT, TWO CUMULUS CLOUDS, ONE FROM AMERICA, THE OTHER FROM EUROPE, FLOAT OUT TO AN INTERESTED PUBLIC. THEY CONVEY INDIVIDUAL OPINIONS, ASSESSMENTS, AND MEMORABLE ENCOUNTERS—AS ENTIRELY PERSONAL PRESENTATIONS OF PROFESSIONAL ISSUES.

OUR CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE ARE WAYNE BAERWALDT, DIRECTOR OF THE POWER PLANT, TORONTO, AND PAOLO BIANCHI, A WRITER AND FREELANCE CURATOR WHO LIVES IN BADEN NEAR ZÜRICH.

JOHN KÖRMELING, MOBILE FUN, 2000, Utrecht, detail.

JOHN KÖRMELING: THE FREEDOM IN FREE SPACE

WAYNE BAERWALDT

John Körmeling is infected with a serious imagination. He is a Dutch artist and architect, whose quirky, mixed-media work is informed by the related disciplines of art, philosophy, mathematics, political science, engineering, city planning, and architectural design. His interdisciplinary strategies elicit a phenomenological, experiential sculpture that asks viewers to engage a fantastical quality in the artwork and to imagine a practical utilitarianism. How he manages to work creatively in the interstices between disciplines was the focus of his recent exhibition at The Power Plant in Toronto, complicated as it was by post 9/11 paranoia in North America. The task of organizing Körmeling's first exhibition in North America was a constant reminder of the way public sculpture's integrity is compromised by perceived economic and political liabilities. His proposed large-scale sculptures act as interventions, bringing a heightened level of unexpected theatricality to everyday life that, in reality, is the very urban element continually being eroded in the West. Fueled by paranoia about terrorist threats, state oppression continues to diminish the experiential in art. But artists like Körmeling, continue, with considerable propensity, to resist

---

WAYNE BAERWALDT is director of The Power Plant, Toronto, and co-editor of *John Körmeling: A Good Book,* co-published by Plug in Editions, Winnipeg, The Power Plant, Toronto, and Van Abbemuseum, Eindhoven (2002).

adapting their ideas to the artificial limitations of the Bush regime.

John Körmeling was born in Amsterdam and graduated in 1980 from Eindhoven Polytechnic with degrees in architecture and urban planning. Early in his career he became dissatisfied with traditional (and much modern) architecture, urban planning, and art, finding them far too restrictive. Since then, he has made it his primary focus to circumvent systemic limitations by creating a fictionalization of the material world on paper and, with any luck, in three dimensions. Some of Körmeling's most challenging ideas as a paper architect find themselves woven into extremely ephemeral forms. His poetic, minimal drawings are in graphite or china marker on paper, and his fragile mixed-media maquettes are constructed of plaster, metal, and glass. His preparatory work reflects his ongoing struggle to liberate space with light, and to devise lightweight fabrication solutions.

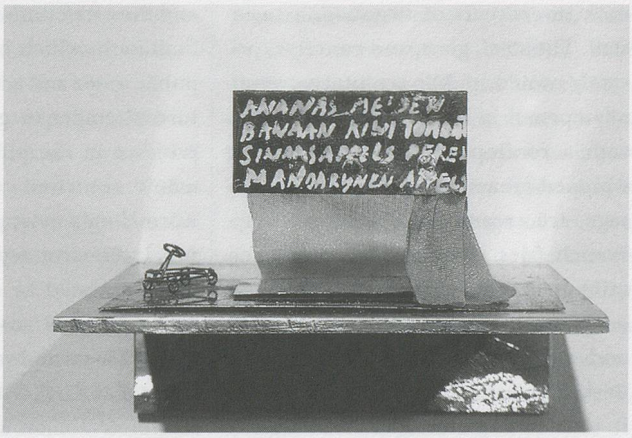
Since 1981, Körmeling has designed and/or built an amazing array of objects and ingenious installations using light and lightweight solutions. One of his first recorded projects was ARTFACTORY (1982) at the Jan van Eyck Academy in Maastricht. In this installation, Körmeling took seven measurements of this former factory space—length, height, width, three diagonals, and the diagonal of the body—and he then represented each measurement by directing laser beams through the entire building by means of a series of holes which he bored in the floors, roof, and walls over the course of twenty-four hours. This phenomenal approach to measurement was generated by a very simple idea: to make the building's program transparent—to make it almost appear as an x-ray of itself. This interest in transparency has remained a primary characteristic of Körmeling's work for over twenty years.

In another early project at De Appel Gallery in Amsterdam in 1983, Körmeling focused on liberating space using little more than artificial light. His ONTWERPMACHINE (Designing Machine) was an interactive installation composed of tiny phosphorus balls (made of a material called Tempex), which were used to demarcate arbitrary places in the gallery. The De Appel Gallery was measured in lengths of phosphoric thread constructed to form a certain visual unity. The Tempex balls were then blown into the space, exposing the thread and balls construct to three-second doses of artificial light, revealing, by alternating periods of dark and light, the new gridded measurements of the gallery, made visible in phosphorus green.

Another project in 1983, at the Apollohuis in Eindhoven, was the sculpture HANGEN EN STAAN (Hanging and Standing, 1983) in which Körmeling shot a beam of white light through the floor of a building—from attic to basement—via two mirrors. The light passed under the foundation of the building and darted upward from the pavement in front of the building.

Körmeling's work, to date, comically disrespects the hierarchies of rationality, good taste, and beauty. Beyond being merely clever, his solutions are visionary, and resonant in their playfulness. They offer a perverse logic that embraces technological innovation to deliver substitutions for just about anything—from neon signs to tea shops. It is precisely his quirky inventiveness and ingenuity that results in wild shifts in space, materials, time, and scale; but these qualities tend to impart an unwieldy, challenging quality to the work.

Körmeling's first semi-permanent public art installations have been, for the most part, negotiated over long periods of time, ultimately owing a lot to their informed challenge to overly rational urban planning doctrines and the predictable dogma of Modernist Architecture. He pushes the absurd to expand the range of possibilities for architecture and design solutions, making the impossible not only possible, but desirable.



JOHN KÖRMELING, FRUIT KIOSK, 1998, mixed media / FRÜCHTESTAND. (PHOTO: WALTER WILLEMS)

JOHN KÖRMELING,
MOBILE FUN, 2000, Utrecht.

Often his sculptures appear unexpectedly, on the horizon line of public places—a large-scale, neon birthday sign on a building, KOP VAN ZUID ROTTERDAM (1989), or an electric light shining through faux clouds onto a miniature sunbathing figure, GAT IN DE WOLK, MADURODAM, DEN HAAG (Hole in the Cloud, 1989)—occupying spaces that must be renegotiated in order to maintain their public exposure. Körmeling's functional TEA SHOP (2002), in Valkenberg Park, Breda, took seven years of negotiation to install. The steel, glass, and concrete, privately owned, public sculpture eventually opened in Breda's English garden with a rooftop neon sign advertising whipped cream, spaghetti, coffee, sausage, ice cream, chewing gum, soup, French fries, bonbons, salad, peppermint, beer, pie, and tea.

Körmeling's projects return, again and again, to his breaking open of design, creating space, and infusing it with remarkable flashes of beauty, through a gesture of subtracting something and inserting light in its place. In essence, Körmeling's interactive sculptural installations are starting points for investigating (interdisciplinary) strategies to imaginatively renegotiate the complexities of public and private life.

Until recently, Körmeling's eccentric form of applied, site-specific art has remained relatively unknown to audiences outside Europe and Japan. One reason for this may be the radical materiality of his interactive approach, and the often unnecessary—artificial—limitations which have been placed on public space and art. Körmeling's sculpture attempts to gain a more primal position in the public eye as it defies many contrived spatial constraints. Körmeling's most grandiose, and playful, interactive sculptures are repeatedly contested by an information society that associates the dimensions of mass and volume with a certain fear factor (consider the fear factor for terror on a giant Disney roller coaster). Although the information society is invisible, it impacts public art through its strong, persistent voice predicated, especially these days, on fear and the active defining of inside and outside.

Körmeling's work, in part, resembles something of a game to dissolve restrictions on every subject imaginable, from the design of an interactive roadside billboard, into which one may climb, HOT SPRING (2002), to a new dance step, JK DANCE (1997). But it is not just the difference between inside and outside that interests Körmeling, it is also the articulation of between spaces and the subsequent facilitating of open spaces for free movement. In an information society there may be scarce physical movement around the edges, and through the between spaces, but there still may be flexibility to incorporate people, the city, and information. The mechanisms or inspirational sources of Körmeling's work often feel distant in origin and diverse to the extreme. When experiencing his work from the inside, one can, ideally, stand in any given space and have a strong sense of all of the other surroundings.

The sense of flexibility in Körmeling's work is palpable. Each idea, or proposed design-and-build project, is resonant with some level of awe and wonder conveyed by a fascination with the otherwise assumed impossibility of

its realization. The experience of viewing the realized work separates the viewer from other sanctioned spaces but, ideally, Körmeling's desire is for a shift, or movement, to orient the viewer's relationship between inside and outside.

An arbitrary fear of movement, however, imposes its greatest threat to the space between, through which people frequently pass—including spaces on the threshold between inside and outside. For Körmeling, the prospect of presenting his work in North America is fraught with the siege mentality of terror-threatened public (and private) institutions, where the spaces between inside and outside become increasingly sensitive. The attacks on the World Trade Center towers in New York, in 2001, unleashed a new relationship to the information society, and a new level of negotiation for public sculpture in North America, dictated by the re-imagining and manipulation of the dynamics of fear. People who are weary of art's power to transform also see this power as constituting a danger to be kept in check. The most obvious manifestation of this new relationship can be seen in insurance rates and liability restrictions for interactive public sculpture. Skyrocketing insurance rates (if quoted at all by insurance companies) and TSSA code regulations for interactive public art have had an increasing impact on the kind of public art that gets made, and the placement of such art—as it enters the highly-contested public and private spaces of the built environment.

What consequentially concerns me as a curator is the preservation of the integrity of Körmeling's artwork, as it is presented in North American public spaces, and how its form may be altered when its interactive functions are denied. Körmeling produces structures where the allocation of space and function is heavily stereotyped according to conventional social ideas of movement in private-public space. His most complex sculpture to date, MOBILE FUN (2000–2004), suggests that the pressure to realize his interactive public art will ultimately give reason to question not only the issue of access to public space, but also the integrity of the artwork itself. Or, if nothing else, it will require a rethinking of the limitations of an artwork's flexibility when it is made to offer an experience.

MOBILE FUN is a populist, interactive sculpture in the form of a ferris wheel, measuring one hundred feet in diameter. Körmeling activates this sculpture by choosing to carry passengers in four automobiles instead of traditional gondolas. When it was first exhibited at Museum Utrecht in 2000 (organized by Sjarel Ex at Centraal), MOBILE FUN allowed small car owners to drive off the street and onto the Ferris wheel after signing a simple waiver of claim for any resulting damages to cars and their occupants. Over three thousand Dutch drivers trumpeted the aesthetic acclaim of MOBILE FUN over insurance liability issues! North American audiences, beginning with Torontonians, weren't even given a choice to transcend social norms by the terms of MOBILE FUN's insurance policy. Driving your own Austin Mini on to MOBILE FUN was forbidden—only the authorized, and stationary, SAAB (motto: "move your mind") automobiles were allowed to be used.

Attempts to conceal or suppress bizarre or surprising phenomena (from G8 street protests to MOBILE FUN) have grown increasingly common. In a post 9/11 North America, driven by terrorist fears without fixed orientation, MOBILE FUN's integrity was challenged, while Power Plant staff endeavored to address increasingly restrictive rules. Not surprising was the inflated and discretionary insurance and liability quote for MOBILE FUN costing fifty thousand dollars. The latest insurance policies have crippled all but the most mainstream public artworks, and ultimately have altered the performative scope of MOBILE FUN, so that participants can no longer pass easily and frequently through it. Sadly, this is the fixed orientation of contemporary public sculpture in North America. It reflects the difference between people who see the city (and mass society at large) as a threat to their personal existence, and those, on the other hand, who feel quite comfortably interconnected. MOBILE FUN's bright lights and impressive, luminous glow on Toronto's Harbourfront, evoke memories of Coney Island and the traveling midway rides common to every state and province on the continent, which have never before been seen as opportunities for terrorism.

Generally speaking, mainstream audiences are focused by mass media sources on homogenous spaces with prescribed functions. By default, Körmeling's adventurous MOBILE FUN speculates on a society in which the unusual or exceptional elements in art and architecture are marked as a suspect liability. Ultimately, Körmeling's aim is to expand the range of creative solutions, to expose and accentuate them, to enhance individual mobility by applying strategies to the arenas of public paralysis—namely, those engaged with public art, architecture, design, and city planning.

JOHN KÖRMELING, MEMORIAL COLA, 2002.
(PHOTO: WALTER WILLEMS)

JOHN KÖRMELING: DIE FREIHEIT IM FREIEN RAUM

JOHN KÖRMELING

John Körmeling ist mit einer ernsthaften Vorstellungskraft infiziert. Er ist ein holländischer Künstler und Architekt, dessen launige Mixed-Media-Arbeiten Einflüsse aus verwandten Disziplinen wie Philosophie, Mathematik, Politikwissenschaft, Ingenieurwesen, Stadtplanung und Architektur aufweisen. Sein interdisziplinäres Vorgehen fördert eine phänomenologische, experimentelle Skulptur zu Tage, welche die Betrachter dazu auffordert, mit dem Kunstwerk eine phantastische Qualität zu verbinden und sich einen praktischen Utilitarismus vorzustellen. Wie es ihm gelingt, zwischen den Disziplinen kreativ zu arbeiten, war das zentrale Thema seiner jüngsten Ausstellung bei The Power Plant, Toronto; diese erwies sich als äusserst schwieriges Unterfangen, angesichts der allgemeinen Paranoia, die seit dem 11. September 2001 in Nordamerika herrscht. Die Aufgabe Körmelings erste Ausstellung in Nordamerika zu organisieren erinnerte uns in einem fort daran, wie sehr die Integrität der Skulptur im öffentlichen Raum durch allfällige ökonomische und politische Verpflichtungen gefährdet ist. Seine Vorschläge für grossformatige Skulpturen sind eigentliche Interventionen und bringen ein erhöhtes Mass an unerwarteter Theatralik in den Alltag ein, also genau jenes urbane Element, das im Westen zunehmend ausgemerzt wird. Angeheizt durch die paranoide Angst vor Terroranschlägen schränkt der Staat die experimentelle Kunst mit seinen repressiven Massnahmen weiter ein. Doch Künstler wie Körmeling widerstehen weiterhin mit Verve der Versuchung, ihre Ideen den künstlichen Beschränkungen durch die Bush-Regierung anzupassen.

John Körmeling wurde in Amsterdam geboren und machte 1980 seinen Abschluss in Architektur und Städteplanung am Polytechnikum Eindhoven. Schon früh begann ihm die traditionelle (und ein grosser Teil der modernen) Architektur, Städteplanung und Kunst zu missfallen, weil sie ihm zu restriktiv erschienen. Seither hat er sich vor allem damit befasst, die Beschränkungen durch das System zu umgehen, indem er die materielle Welt auf dem Papier und – mit etwas Glück – auch dreidimensional zur Fiktion erhob. Einige von Körmelings berückendsten Ideen als Papierarchitekt sind mit extrem flüchtigen Formen verbunden. Seine poetischen minimalistischen Zeichnungen sind in Graphit oder Tuschestift auf Papier, und seine fragilen Mixed-Media-Maquetten bestehen aus Gips, Metall und Glas. Seine Vorstudien spiegeln sein Bemühen, den Raum durch Licht zu befreien und möglichst leichtgewichtige Fabrikationslösungen zu finden.

Seit 1981 hat Körmeling eine erstaunliche Menge von Objekten und phantasievollen Installationen unter

---

WAYNE BAERWALDT, Direktor von The Power Plant, Toronto, ist Mitherausgeber des Bandes *John Körmeling: A Good Book,* eine Co-Produktion von Plug in Editions, Winnipeg, The Power Plant, Toronto, und Van Abbemuseum, Eindhoven (2002).

Verwendung von Licht und möglichst wenig Gewicht entworfen und/oder gebaut. Eines seiner ersten dokumentierten Projekte war ARTFACTORY (Kunstfabrik, 1982) in der Jan-van-Eyck-Akademie in Maastricht. Für diese Installation nahm Körmeling sieben Masse des einstigen Fabrikraums – Länge, Höhe, Breite, drei Flächendiagonalen plus die Raumdiagonale – und stellte dann jedes dieser Masse durch einen Laserstrahl dar, der das ganze Gebäude durchquerte; dazu bohrte er innert vierundzwanzig Stunden Löcher in die Böden, das Dach und die Wände. Diesem phänomenalen Umgang mit Massen lag eine einfache Idee zu Grunde: Das Programm des Gebäudes sollte transparent gemacht werden, es sollte fast wie ein Röntgenbild seiner selbst wirken. Dieses Interesse für Transparenz sollte über zwanzig Jahre lang ein wesentlicher Zug seiner Arbeit bleiben.

In einem anderen frühen Projekt in der De Appel Gallery in Amsterdam, 1983, ging es Körmeling darum, den Raum fast nur mit künstlichem Licht zu befreien: Seine ONTWERPMACHINE (Entwurfsmaschine) war eine interaktive Installation bestehend aus winzigen Phosphorbällen (aus einem Material namens Tempex), die beliebige Bereiche innerhalb der Galerie abgrenzten. In der Galerie wurde phosphoreszierendes Garn gespannt, und zwar so, dass sich eine gewisse visuelle Einheit ergab. Dann wurden die Tempexbälle in den Raum geschossen, die das Konstrukt aus Garn und Bällen für jeweils drei Sekunden beleuchteten und in abwechselnden Perioden von Dunkel und Licht die neuen rasterartigen Abmessungen der Galerie in phosphoreszierendem Grün aufscheinen liessen. Eine weitere Arbeit, im Apollohuis in Eindhoven, war die Skulptur HANGEN EN STAAN (Hängen und Stehen, 1983), in der Körmeling einen weissen Lichtstrahl mithilfe zweier Spiegel durch den Boden eines Gebäudes hindurch sandte – vom Dachgeschoss ins Erdgeschoss. Das Licht ging unter dem Fundament des Gebäudes hindurch und schoss vom Asphalt vor dem Gebäude empor.

Bis heute verweigert Körmelings Werk mit den Mitteln der Komik jeden Respekt gegenüber der Herrschaft von Vernunft, gutem Geschmack und Schönheit. Dabei sind seine Lösungen nicht nur klug, sondern visionär und lassen in ihrer Verspieltheit vieles anklingen. Sie arbeiten mit einer perversen Logik, die den technologischen Fortschritt gern dazu benützt, einen Ersatz für ungefähr alles zu liefern, von Lichtreklamen bis zu Tearooms. Es ist genau diese schrullige Erfindungsgabe und Phantasie, die zu den kühnen Verschiebungen von Raum, Zeit, Materialien und Grössenverhältnissen führt; doch dieselben Eigenschaften verleihen dem Werk auch seine Sperrigkeit und provokative Kraft.

Körmelings erste halbpermanente Installationen im öffentlichen Raum waren meist das Resultat langwieriger Verhandlungen und verdankten der gescheiten Hinterfragung allzu rationaler Stadtplanungsrichtlinien und allzu starrer Dogmen der modernen Architektur viel. Er forciert das Absurde um die Möglichkeiten von Architektur- und Designlösungen zu erweitern und das Unmögliche nicht nur möglich, sondern wünschbar zu machen.

Oft erscheinen seine Skulpturen ganz unerwartet an der Horizontlinie öffentlicher Plätze – eine grosse Neon-Geburtstagsanzeige, KOP VAN ZUID ROTTERDAM (1989), oder ein elektrisches Licht, das durch falsche Wolken hindurch eine winzige sonnenbadende Figur bescheint, GAT IN DE WOLK, MADURODAM, DEN HAAG (Loch in der Wolke, 1989) – und besetzen Räume, deren öffentliche Funktion neu ausgehandelt werden muss. Körmelings funktionalem TEA SHOP (Tearoom, 2002) im Valkenberg Park, Breda, gingen siebenjährige Verhandlungen voraus, bevor er realisiert werden konnte. Die in Privatbesitz befindliche Skulptur aus Stahl, Glas und Beton im öffentlichen Raum feierte schliesslich ihre Eröffnung im Englischen Garten von Breda mit einer Leuchtreklame auf dem Dach, die Schlagrahm, Spaghetti, Kaffee, Wurst, Eis, Kaugummi, Suppe, Pommes frites, Bonbons, Salat, Pfefferminz, Bier, Kuchen und Tee anpries.

Körmelings Arbeiten kommen immer wieder auf das Durchkreuzen des Geplanten zurück, sie schaffen Raum und erfüllen ihn mit wunderbaren Details, indem sie etwas wegnehmen und an dessen Stelle Licht einsetzen. Im Kern sind Körmelings interaktive skulpturale Installationen Ausgangspunkte für (interdisziplinäre) Forschungsstrategien, die mit etwas Phantasie die komplexen Verflechtungen von öffentlichem und privatem Leben in neuem Licht zu sehen erlauben.

Bis vor kurzem war Körmelings exzentrische Spielart der angewandten, ortsspezifischen Kunst dem Publikum ausserhalb von Europa und Japan wenig bekannt. Ein Grund dafür mag die radikale Materialität seines interaktiven Ansatzes sein, ein anderer die oft unnötige künstliche Beschränkung, die für den öffentlichen Raum und seine Kunst gelten. Körmelings Arbeiten versuchen eine fundamentalere Rolle in der öffentlichen Wahrneh-

JOHN KÖRMELING, MOBILE FUN, 2004, Toronto.
(PHOTO: WALTER WILLEMS)

mung zu spielen, indem sie den zahllosen verstiegenen räumlichen Beschränkungen trotzen. Seine wirklich grandiosen, verspielten, interaktiven Skulpturen werden regelmässig von einer Informationsgesellschaft in Frage gestellt, die mit den Dimensionen von Masse und Volumen einen gewissen Angstfaktor verbindet (man denke etwa an den Angstfaktor auf einer Riesenachterbahn in Disneyland). Obwohl die Informationsgesellschaft unsichtbar ist, bedrängt sie die Kunst im öffentlichen Raum mit ihrer lauten, allgegenwärtigen Stimme, die sich gerade in diesen Tagen durch Furcht auszeichnet und durch emsiges Definieren dessen, was innen und aussen ist.

Körmelings Arbeit wirkt manchmal wie ein Spiel, bei dem es darum geht, Beschränkungen aufzuheben, und zwar in allen Bereichen, die man sich vorstellen kann: Das geht vom Entwurf einer interaktiven Plakatwand am Strassenrand, in die man hineinklettern kann – HOT SPRING (Heisser Frühling, 2002) –, bis zum neuen Tanzschritt in JK DANCE (1997). Aber Körmeling interessiert sich nicht nur für die Differenz zwischen innen und aussen, sondern auch für das Sichtbar-Machen von Zwischenräumen und für die dadurch entstehenden Freiräume, in denen man sich uneingeschränkt bewegen kann. In einer Informationsgesellschaft mag es nur wenig physische Bewegung am Rand und in Zwischenräumen geben, aber die nötige Flexibilität um Leute, Stadt und Informationen miteinander zu vereinen ist durchaus vorhanden. Die Mechanismen und Inspirationsquellen von Körmelings Arbeiten scheinen oft sehr weit hergeholt und sind von Fall zu Fall sehr unterschiedlich. Erlebt man seine Arbeit von innen, wird man theoretisch an jedem beliebigen Ort die gesamte Umgebung verstärkt wahrnehmen.

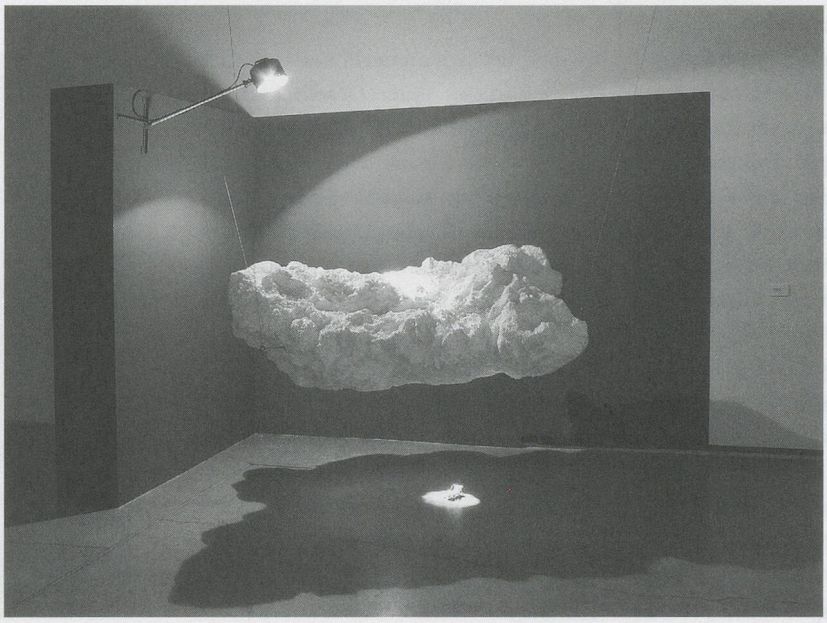
Der Sinn für Flexibilität ist in Körmelings Werk geradezu mit Händen zu greifen. Jede Idee und jedes Plan-und-Bau-Projekt ist mit einem Hauch von Ehrfurcht und Staunen verbunden, ausgelöst durch die Faszination, die man empfindet, weil man die Realisierung in jedem anderen Kontext für unmöglich halten würde. Das Erlebnis, das realisierte Werk zu sehen, löst den Betrachter aus den sonst gültigen Räumen heraus, aber Körmelings Idee zielt auf eine Verlagerung, eine Bewegung, um den Betrachter das Verhältnis von innen und aussen anders erleben zu lassen.

Eine unwillkürliche Angst vor jeder Bewegung stellt jedoch die grösste Bedrohung jenes Zwischenraums dar, den Menschen oft durchqueren, das gilt auch für die Schwellenräume zwischen innen und aussen. Für Körmeling ist die Aussicht, seine Arbeit in Nordamerika auszustellen, schwer belastet durch den geistigen Belagerungszustand der von Terroranschlägen bedrohten öffentlichen (und privaten) Institutionen, in denen die Räume zwischen innen und aussen zunehmend zu besonders heiklen Zonen werden. Der Anschlag auf die Türme des World Trade Center in New York, 2001, hat das Verhältnis zur Informationsgesellschaft verändert und damit auch die Situation der Skulptur im öffentlichen Raum, die auf einer ganz neuen Ebene verhandelt werden muss. Diese ist von den alptraumhaften Bildern und einer manipulierten Dynamik der Furcht bestimmt. Leute, die dem Veränderungspotenzial der Kunst misstrauisch gegenüberstehen, sehen

in diesem Potenzial eine Gefahr, die eingedämmt werden muss. Am deutlichsten lässt sich die neue Situation an den Versicherungsprämien und eingeschränkten Haftungsklauseln für interaktive Skulpturen im öffentlichen Raum ablesen. In den Himmel schiessende Prämien (wenn sie von den Versicherungsgesellschaften überhaupt genannt werden) und TSSA-Code-Vorschriften[1)] für interaktive Kunst im öffentlichen Raum haben einen wachsenden Einfluss darauf, welche Art von Kunst im öffentlichen Raum überhaupt noch entsteht und wo sie Platz findet, sobald es um die heiss begehrten Räume in bebauten Zonen geht.

Als Kurator liegt mir deshalb sehr daran, dass die Integrität von Körmelings Kunst intakt bleibt, wenn sie im öffentlichen Raum in Nordamerika gezeigt wird, und ich mache mir Sorgen darüber, dass ihre Form verfälscht werden könnte, wenn man ihre interaktive Funktion beschneidet. In Körmelings Bauwerken ist die Zuordnung von Raum und Funktion, entsprechend den herkömmlichen gesellschaftlichen Vorstellungen von Bewegung im privaten öffentlichen Raum, extrem stereotyp. In seiner bisher komplexesten Skulptur, MOBILE FUN (Mobiler Spass, 2000–2004), bringt er zum Ausdruck, dass der Druck, seine interaktive Kunst im öffentlichen Raum zu realisieren, schliesslich dazu führen wird, dass man nicht nur den Zugang zum öffentlichen Raum neu wird diskutieren müssen, sondern auch die Integrität des Kunstwerks selbst. Zumindest aber wird es nötig sein, die Grenzen der Flexibilität eines Kunstwerks zu überdenken, wenn es denn dazu dienen soll, eine Erfahrung zu machen.

MOBILE FUN ist eine publikumsnahe, interaktive Skulptur in Form eines Riesenrades von dreissig Metern Durchmesser. Körmeling aktiviert diese Skulptur, indem er die Passagiere in vier Autos statt herkömmlichen Gondeln Platz nehmen lässt. Als die Arbeit zum ersten Mal vom Museum Utrecht ausgestellt wurde, war es Besitzern von Kleinwagen erlaubt, von der Strasse aufs Riesenrad zu fahren, nachdem sie eine einfache Erklärung unterschrieben hatten, derzufolge sie auf alle Schadenersatzansprüche bezüglich ihres Wagens und seiner Insassen verzichteten. Mehr als dreitausend holländische Autofahrer schätzten das ästhetische Erlebnis durch MOBILE FUN höher ein als alle Versicherungs- und Haftungsfragen! Das nordamerikanische Publikum, angefangen bei jenem in Toronto, erhielt wegen der Versicherungsbedingungen für MOBILE FUN nicht einmal die Chance eine gesellschaftliche Norm zu überschreiten. Es war verboten, mit dem eigenen Austin Mini teilzunehmen, nur der bewilligte, bereits im Rad



JOHN KÖRMELING, HOLE IN THE CLOUD, 1989, mixed media / LOCH IN DER WOLKE. (PHOTO: WALTER WILLEMS)

fixierte SAAB (unter dem Motto: «Bewege dich geistig!») durfte benutzt werden.

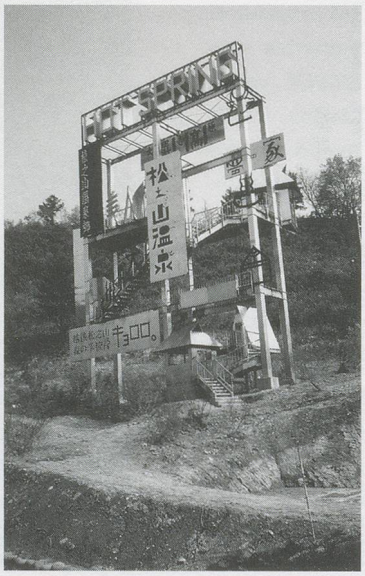
Versuche, bizarre oder überraschende Phänomene zu verbergen oder zu unterdrücken (von den G8-Demonstrationen bis zu MOBILE FUN), sind inzwischen alltäglich geworden. Im von diffusen Terrorängsten geschüttelten Nordamerika wurde die Integrität von MOBILE FUN zunehmend in Frage gestellt, während die Verantwortlichen von Power Plant immer mehr und restriktiveren Vorschriften zu genügen suchten. Da überrascht es nicht, dass die Versicherungsprämie für uneingeschränkte Haftung in die Höhe schoss und schliesslich 50 000 Dollar betrug. Die neue Versicherungspolitik verhindert und beschneidet alle Kunstwerke im öffentlichen Raum, die sich ausserhalb des absoluten Mainstream bewegen. Im Fall von MOBILE FUN hat sie die performative Tragweite des Werkes verändert, weil die Leute sich nicht mehr unbeschwert und frei darin bewegen können. Leider entspricht das der allgemeinen Situation der zeitgenössischen Kunst im öffentlichen Raum in Nordamerika. Dies widerspiegelt den Unterschied zwischen den Leuten, welche die Stadt (und die Massengesellschaft überhaupt) als Bedrohung ihrer persönlichen Existenz erleben, und jenen, die sich darin wohl und eingebunden fühlen. Das helle Spiel der Lichter von MOBILE FUN am Hafen Torontos weckt Erinnerungen an Coney Island und an diverse mobile Vergnügungsbahnen, die noch nie als terrorismusgefährdet gegolten haben.

Im Allgemeinen wird das breite Publikum von den Massenmedien auf einheitliche Räume mit klaren Funktionen gedrillt. Entsprechend rechnet Körmelings abenteuerliches MOBILE FUN schon mit einer Gesellschaft, in der ungewöhnliche oder aus dem Rahmen fallende Elemente in Kunst und Architektur als suspekt gelten. Letztlich geht es Körmeling darum, den Raum für kreative Lösungen zu erweitern, diese darzustellen und hervorzustreichen, und die individuelle Beweglichkeit zu fördern, indem er der Lahmlegung des öffentlichen Raumes entgegenwirkt, namentlich dort, wo es um Kunst, Architektur, Design und Stadtplanung geht.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) TSSA: Technical Standards & Safety Authority.

JOHN KÖRMELING, CAR AS FLOWERBOX, 1984/2004, installation view, The Power Plant, Toronto / AUTO ALS BLUMENTROG. (PHOTO: WALTER WILLEMS)



JOHN KÖRMELING, HOT SPRING, 2002.