

Heike Jung hat, wie so viele andere Menschen auch, eine Heimseite im Word Wide Web. Schlicht, aber doch gut gepflegt und meistens einigermaßen aktuell. Hier präsentiert Heike Jung, wie so viele andere Menschen auch, Bilder. Seitenweise Fotos beispielsweise, die einen jungen Mann zeigen, der ihr offenbar nahe steht. Nichts Ungewöhnliches also. Wenn man ihre Seite aufsucht, stösst man allerdings auch auf eine Merkwürdigkeit. Denn unter ihrer Adresse – www.heikejung.de – hat sich noch eine zweite Person eingenistet, deren Name auffällig ähnlich klingt: Haegue Yang. Und über die sehr viel mehr und anderes zu erfahren ist als über Heike Jung selbst: Eine Künstlerin, in aller Welt unterwegs und – darauf lassen die dokumentierten Arbeiten schliessen – sehr produktiv. Eine Doppelgängerin? Ja und Nein: Denn es ist nicht Heike Jung, die sich im virtuellen Raum eine zweite Identität als Künstlerin imaginiert. Vielmehr ist Heike Jung eine Arbeit von Haegue Yang – die ihrerseits nichts anderes getan hat, als andere beim Wort zu nehmen: Diejenigen nämlich, die ihren koreanischen Namen in Telephonaten oder Briefen 'eingedeutscht' haben, so dass Heike Jung, geboren im Raum kommunikativen Missverständnisse, ein Eigenleben zu führen begann.

Verena Kuni

Füsse im Dreck, Kopf im Himmel

Haegue Yangs produktiver Umgang mit Missverständnissen ¹

Nicht wenige von Haegue Yangs Arbeiten haben mit Fragen, Problemen und Prozessen der Übertragung und der Übersetzung zu tun. Von Sprache, aber auch von Bildern – insofern beide nicht nur im Metaphorischen eine Vielzahl komplexer Verbindungen unterhalten. Von Versuchen des Verstehens und von Missverständnissen. Aber auch von der Produktivität, welche die Wahrnehmung von Unterschieden unversehens entfalten kann. Wie zum Beispiel mit Blick darauf, dass in ihrem Geburtsland Korea – das sie 1995 verlassen hat, um an der Frankfurter Städelschule zu studieren – Wiesen „blau“ und nicht etwa „grün“ genannt werden wie in Europa.

„Das Vertauschen der Farbe Grün mit Blau ist mir im Kopf geblieben und so ist mir die nicht leicht zu erklärende Lücke zwischen dem geistigen Antrieb zum Ausdruck und der strukturellen Sprachwahrnehmung bewusst geworden.“ Farbige Sprache vor Augen zu führen und sie im Rahmen von Kunst zu reflektieren, meint bei Haegue Yang aber keine Romantisierung oder Ästhetisierung von Differenz. Auch wenn es auf den ersten Blick ganz danach aussehen kann. In der 2000 entstandenen Installation „Blaue Wiese – Farbige Sprache“ leuchtet erstere tatsächlich als abstrahierte, wellengleich in den Raum gleitende Matten aus lackierter Pappe, die zwischen Minimalismus und Gegenständlichkeit changieren – während letztere, quasi beim Wort genommen, in Form von Gedanken- und Erinnerungsfragmenten auf den farbigen Tafeln einer Diaprojektion vorüberzieht. „Fast

¹ Gekürzte Fassung erschienen in: Kunst-Bulletin, Nr. 5, Mai 2004.

Vorliegende Vollversion: © verena@kuni.org. Zitationshinweis s. letzte Seite.

vergessene Muttersprache, halbes Deutsch, vergebliches Englisch. So, wie die meisten Witze gerade einen präzisen und scharfen Wahrheitsgehalt und damit verbundene Schmerzen implizieren, beinhaltet dieser Spruch ein brutales Schicksal mit dem unwiderstehlichen Sprachproblem eines im Ausland lebenden Menschen.“

Quod erat demonstrandum. Die sanfte Verschiebung vom „Unvermeidlichen“ zum „Unwiderstehlichen“ führt zugleich weiter auf das Terrain einer Ambivalenz, von der auf einer anderen Tafel die Rede ist: „Unwissen ist kreativ – Klischee und Wahrheit. Ich bin immer von dem ausgegangen, was ich weiss oder was ich bis jetzt erlebt habe. Leider hat es oft nicht gereicht, um alle Sachen im Leben geschickt zu handhaben, aber manchmal hat es mir bestimmte Freiheiten gewährt.

Nach Orten solcher Freiheiten an den Rändern des Alltäglichen genau dort zu suchen, wo sie zugleich Möglichkeitsräume für die Kunst öffnen können, scheint ein wichtiger Impetus für Haegue Yangs Projekte zu sein. Und es sind sehr oft minimale Eingriffe, mit denen sie solche Verschiebungen in Gang setzt, die – ähnlich jenen, auf denen die Probleme kommunikativer Missverständnisse ebenso wie die Mechanik eines guten Witzes beruhen - eine intellektuelle und/oder emotionale Wahrnehmung von Differenz ermöglichen. Und die sich, ähnlich wie letztere, keineswegs immer absichtsvoll steuern und in eine Richtung treiben lassen, die noch der eigenen Kontrolle unterliegt.

Vor diesem Hintergrund jedenfalls verwundert es nicht, dass Haegue Yang in zahlreichen Projekten mit alltäglichen Situationen und Dingen, besonders häufig aber – Eric Saties Konzept einer „Musique d'Ameublement“ aufgreifend – mit Möbeln gearbeitet hat. Zählen Möbel doch zum Basisvokabular, mit dem sich der Mensch im Leben einrichtet (ebenso wie mit den Worten in der Sprache, mit der Sprache im Denken, mit dem Denken in den Worten). Tische, Stühle, Regale: geerbt, gekauft, gefunden, selbstgebaut, besessen, gebraucht und abgestellt, anonym oder mit der Geschichte ihrer Besitzer aufgeladen; Vehikel der sozialen Kommunikation, aber auch der Distinktion. Jederzeit zudem bestens geeignet, auf dem Wege besonderer Gestaltung oder Disposition von Künstlerhand dem Alltag enthoben zu werden, ohne dabei ihrer Referenzen auf den Alltagsgebrauch grundsätzlich enthoben zu werden. Und in genau dieser Doppelfunktion finden sie sich auch bei Haegue Yang, wobei die Klaviatur von einer Recherche über Präsenz und Nutzung so genannter „Sitztische“ in Korea („Soziale Bedingungen des Sitztisches“, 2001) über die freie Anlehnung an Saties Möbelmusik im Herstellen von Kommunikationssituationen („AStA Satie“, 2000, „AStA Vips“, 2001) bis hin zu Skulpturen und Installationen reicht, in denen Möbel auf abgeschrägten Sockeln in ein fragiles Gleichgewicht gebracht werden („...in denen alles peinlich genau und bedrohlich an seinem Platz stand“, 2002).

Unabhängig vom tatsächlichen Aufwand, der mit ihrer Realisierung einhergeht und auch unabhängig vom situativen Kontext, in dem sie realisiert werden, ist Haegue Yangs Arbeiten dabei eine minimalistische Geste gemein. Sei es, dass eine Kiste mit Knoblauch an einer Strassenecke abgestellt wird, um als Skulptur im öffentlichen Raum und zugleich deplaziertes Objekt unterschiedlichen Aneignungsprozessen und Nutzungen zugeführt zu werden. Sei es, dass eine Wandmalerei ausgeführt wird, deren geometrische Formen graduelle Verzerrungen aufweisen. Ob diese Eingriffe oder Verzerrungen als solche wahrgenommen werden, bleibt zunächst einmal offen. Beide Arbeiten aber – „Garlic“ (2002) in der Appropriation des Alltags anderer für ein künstlerisches Projekt, „Munich Tilt“ (2000) in der Anlehnung an ein ebenso etabliertes wie konsumables graphisches Vokabular – behaupten keineswegs, dass das Einzugsgebiet der Kunst verlassen werden soll. Weder in Richtung soziokulturelle Recherche/Dokumentation, noch in Richtung Pop/Design. Im Gegenteil, sie greifen auf ihre Weise mittelbar etwas auf, das Haegue Yang in „Blaue Wiese – Farbige Sprache“ mit einem seinerseits sprechenden Begriffspaar gefasst zu haben scheint: „Maximale Anpassung und kein Schamgefühl“.

An Verschiebungen zu arbeiten, funktioniert nicht notwendig und schon gar nicht per se als Behauptung künstlerischer Souveränität, und der Minimalismus ‚einfacher‘ Lösungen lässt sich schwerlich immer als Resultat mathematischer Eleganz verkaufen. Selbstbewusst vorgetragen und ihn ihren Enden reflektiert können jedoch beide Kunstgriffe genau diese Potentiale realisieren. Und worum sollte es einer Künstlerin gehen, wenn nicht um Kunst?

Mit bequemem Zurücklehnen auf das weiche Kissen der Gewissheiten des Betriebssystems oder einem leichthändigen Hantieren an dessen gut geschmierten Hebeln hat das trotzdem nichts zu tun. Für ihre Arbeit „Practising Profession, Minus 2002“ (2002)² liess sich Haegue Yang von einer namhaften Modeschöpferin ein Jackett fertigen, das zusammen mit einer passenden Hose die perfekte Arbeitskluft für sichere Auftritte auf den Bühnen der Kunst und des Alltags hätte abgeben können. Und so sollte der Anzug auch funktionieren – insofern ihn die Künstlerin während des bemessenen Zeitraums der Laufzeit einer Ausstellung täglich trug, unabhängig davon, an welchem privaten oder öffentlichen Ort sie sich gerade befand. Allerdings war bei dem massgeschneiderten Jackett absichtsvoll das Innere nach Aussen gekehrt und damit dem schlicht-eleganten Habit eine Verschiebung eingetragen, die doch eher unter den Vorzeichen von Kunst und/oder avanciertem Mode-Design positiv rezipierbar ist – im Alltag aber als Verkehrung oder gar Versehrung erscheint. Beide Momente gleichermassen schaffen in ihrem Zusammenfallen die Basis für das, was hier als künstlerische Arbeit funktioniert ist – und wenn man so will: auch unabhängig davon, ob sie als solche wahrgenommen wird. Vor dem Vorzeigen geht es nämlich durchaus immer erst einmal um das Finden einer eigenen Position, die sich und in sich standhalten kann.

² Zur Arbeit s. a. die Dokumentation unten, S. 4.

Aus dieser Perspektive betrachtet, erinnert „Practising Profession, Minus 2002“ – ungeachtet ihres konzeptuell erweiterten, in den öffentlichen Raum ragenden, aber vor allem anderen den Handlungsspielraum der Kunst abtastenden Radius – ein wenig an jene Arbeit, mit der Haegue Yang 1999 die Meisterklasse an der Städelschule abgeschlossen hat. Genauer gesagt, an die koreanische Wendung, die dem zarten Duschvorhang, dessen Saum in Lehm getaucht war, den Titel gab: „Füsse im Dreck, Kopf im Himmel“. Farbige Sprache von grosser Präzision.

Empfohlene Zitationsweise:

Verena Kuni: Füsse im Dreck, Kopf im Himmel. In: Kunst-Bulletin, Nr. 5, Mai 2002; ungekürzte Fassung, online unter: <http://www.kuni.org/v/nettext.htm>

Haegue Yang:

Practising profession, Minus 2002

Designing and practising a suit as an artist's outfit*

Durch die Teilnahme an der Ausstellung „40 Jahre: Fluxus und die Folgen“ in Wiesbaden wird die Arbeit, „Beruf ausüben, Minus 2002“ initiiert. Die Ausstellungseinladung wird mit einem Projekt belohnt, bei dem ich eine Berufskleidung für mich anfertige und nur damit die erwartete Leistung und Kompetenz anbieten kann. Die Bekleidung ist wertvoll, weil in diesem Fall, die von mir erwartete Kompetenz, ohne eine konditionelle Verbesserung durch den Anzug, nicht anzubieten ist. Meine Leistung wird, durch die Behauptung mit diesem Anzug ein besserer Künstler zu sein, ersetzt.

Abschnitt 1 : Der Anzug ist eine persönliche Arbeitskleidung, für alle vermutlich interessanten oder relevanten beruflichen Angelegenheiten. Die Jacke wurde von einer bekannten Modemacherin gefertigt, im Gegensatz dazu ist die Hose gebraucht gekauft. Das Oberteil sieht zeitlos einfach aus, nur ist die Innenseite nach aussen gekehrt. Folglich verliert das Oberteil, aus welchen Gründen auch immer, sein repräsentatives Aussehen. Es fordert damit indirekt eine neue Benutzung, gleichzeitig verweigert es diese.

Abschnitt 2 : Während der gesamten Ausstellungsdauer trage ich den Anzug, unabhängig wo ich mich gerade befinde. Die tägliche Benutzung ist entscheidend für die Arbeit, nur so wird diese in meinem Berufsleben gegenwärtig. Anders gesagt der Anzug wird Teil meines beruflichen Lebens und erstellt gewolltes und ungewolltes.

Abschnitt 3 : In und ausserhalb der Ausstellung führe ich an bestimmten Tagen mit Hilfe des Anzugs einige herausfordernde Aktionen durch. In und ausserhalb der Ausstellung führe ich an bestimmten Tagen mit dem Anzug, sozusagen mit dessen Hilfe, einige herausfordernde Aktionen durch. Diese Aktionen erzeugen, nicht nur eine gewisse greifbare Visualität, sondern auch einige dichte Momente hinsichtlich der Arbeit. Dieser Abschnitt funktioniert unter dem Motto Innovation und Herausforderung, dabei werden körperliche und psychologische Grenzen befragt, damit gezeigt werden kann, ob der Anzug tatsächlich hilft.

[40 Jahre. Fluxus und die Folgen, Wiesbaden 2002

Dokumentation unter http://www.heikejung.de/Haegue/beruf_ausueben.html]