

Patrick Javault

# DIE GESETZE DER GASTFREUNDSCHAFT

In den heroischen Zeiten der zeitgenössischen Kunst, als man für großformatige Ausstellungen zwischen Lagerhalle und Palast wählte und die Künstler in der Auseinandersetzung mit der Architektur die Geschichte befragen und die Repräsentationen von wirtschaftlicher, industrieller und politischer Macht zerstören konnten, waren die Dinge, sagen wir, leichter, wenn auch nicht einfach. Etwas komplizierter wurde es, als dieselben Künstler eingeladen wurden, in speziell für sie errichteten Gebäuden auszustellen, die im Allgemeinen von Unkenntnis oder der absichtlichen Missachtung der für die Werke am besten geeigneten Ausstellungskonditionen zeugten, welcher Kategorie man jene auch zuordnen mochte. Abgesehen von einigen wenigen Ausnahmen, die sich entweder an dem möglichen Dialog zwischen Architekt und Künstlern festmachen lassen (wobei einem unwillkürlich Herzog & de Meuron in den Sinn kommen) oder an der Absicht eines Architekten, seine Vorstellung von dem Verhältnis zwischen dem Gebäude und den Werken durchzusetzen (man denke etwa an Peter Zumthor), geht die Tendenz dahin, die Funktionen eines Gebäudes zu vergessen und statt dessen seine gestische Qualität, wie man es gemeinhin nennt, stark hervorzuheben. Da das Gebäude also in jedem Falle ein Thema ist, wäre es töricht, ihm keine Stimme zu verleihen, sondern es weiterhin nach dem Vorbild einer berühmten Zeichnung nur beteuern zu lassen: „I am a monument“. Angesichts von großen, freien und neutralen Bühnen und Sälen mit schrägen Wänden, in die kein Licht eindringen kann, müssen sich die Künstler, die Haupt- oder Nebenwege benutzen, mit einer Vielzahl unterschiedlicher Situationen befassen und Antworten auf eine beachtliche Zahl von Herausforderungen und Schwierigkeiten finden, die viel größer ist als zu Zeiten, da es noch keine Museen für zeitgenössische Kunst gab. Es geht hier keineswegs darum, Klage zu erheben – das wäre deplaziert und unhöflich –, sondern schlichtweg einen Zustand in Erinnerung zu rufen, der die Formen und Richtungen prägt, die die Kunst angenommen und eingeschlagen hat.

Eric Hattan, der eingeladen wurde, in den Räumen des Frac (Fonds Régional d'Art Contemporain) Provence-Alpes-Côte d'Azur eine Ausstellung zu kuratieren, bahnt sich zunächst

wie ein Pfadfinder einen Weg durch diesen noch neuen Ort. Er ist weder Architekturkritiker noch „Anarchitekt“, er will vielmehr seine Entdeckungen mit uns teilen und bringt dafür Werke mit, die in anderem Kontext entstanden sind, und die er zusammen mit dem Gebäude, mit dessen Form und Design zum Klingen bringt, auch mit den überraschenden Momenten, die es in sich birgt, sowie mit dessen Lücken und Mängeln. Es handelt sich dabei weniger um einen Dialog (ein ohnehin kaum mehr gebräuchliches Wort) als vielmehr um einen Versuch der Kontaktaufnahme und eine Reflexion darüber, in wieweit sich die Kunst des Ausstellens und die Kunst des Wohnens überschneiden. Die Ausstellung, die durch das gesamte Gebäude verläuft, selbst dort entlang, wo man es nicht erwartet, und die bisweilen sogar aufhört Ausstellung zu sein, ähnelt ihrer Form nach einem Forschungsprojekt, einer Führung, bei der uns der Künstler an seinem Staunen und den Gedanken, die im unterwegs kommen, teilhaben lässt.

Der Künstler hat in den Räumlichkeiten des Frac eine doppelte Perspektive auf das Wohnen und das Ausstellen errichtet, zum einen auf das Sich-Ausstellen, das in den jeweiligen Arten zu wohnen sichtbar wird, und zum anderen auf das, was in der Kunst des Ausstellens dem Einrichten ähnelt, dem Verwandeln des Neutralen oder Fremden in eine vertraute Umgebung. In dem vom Architekten beabsichtigten offenen Konzept sehen die Nachbarn aus dem Wohnhaus einen Teil ihres Lebens, Ausschnitte ihres Tagesablaufs, die mit den vom Frac produzierten Ausstellungen in eine Perspektive gesetzt werden. Sie haben ihrerseits teilweise Einblick in die besagten Ausstellungen, werden – absichtlich oder nicht – dazu angeregt, einen Blick hinein zu werfen. Der Künstler als neuer, vorübergehender Bewohner hat beschlossen, die Architektur des Gebäudes als simplen Schutzumschlag und als eine Abfolge von Räumen zu betrachten, innerhalb derer er seine Werke anordnen oder zur Schau stellen kann. Seine Installation im Inneren wirkt wie ein Lager: Statt Trennwänden gibt es Vorhänge aus Plastik und eine Garage aus Blech dient als Blackbox und ruft mit Hilfe des banalen Erlebnisses einer Videoprojektion Erinnerungen an Filmvorführungen im Familienkreis wach. Wohnen bedeutet, das Gebäude durch seine Anwesenheit zu prägen, der Zersplitterung der Räume mit der Errichtung physischer und thematischer Verbindungen zu begegnen und damit, bewusst die Unterscheidung zwischen Werken, schmückendem Beiwerk und Mischformen aufzuheben. Das Design der Ausstellung oder vielmehr ihr Verlauf überlagert den des Gebäudes und erlaubt es dem Künstler, die besagte Ausstellung wie eine Abfolge von ineinandergreifenden Erzählungen zu gestalten. Die gespannten Fäden und ausgebreiteten Vorhänge lenken unsere Schritte, verstärken unsere

Erwartungen und schärfen unsere Aufmerksamkeit, sie heben uns vom Sockel des Ausstellungsbesuchers (den man dirigiert, verbucht und dessen Reaktionen man zumindest in großen Institutionen auswertet) und machen uns kurzerhand zu schlichten Besuchern (denen scheinbar alles oder fast alles erlaubt ist).

Alles beginnt oder sollte beginnen (man muss hierfür die Anziehungskraft eines geschlossenen Vorhangs spüren, was paradox erscheinen mag) mit dem Souterrain, wo Eric Hattan den Raum selbst ausstellt, indem er jedes hervorstechende Strukturelement durch eine authentische Kopie doppelt. Die Leere auszustellen bedeutet traditionell, eine Erklärung zu einer bestehenden Situation abzugeben, einen Rahmen, den man ablehnt, hervorheben zu wollen, um dessen Andersartigkeit zu betonen, eine Andersartigkeit, die die Verbindung aller „Vides“ (leeren Räume) der Geschichte in der Ausstellung mit demselben Namen (1) gerade aufhob, indem sie die kontextuellen Nichtinterventionen in Objekte einer Sammlung verwandelte. Indem sich der Künstler hier für das Verdoppeln und das Trompe-l'Œil entscheidet, zeigt er, dass er nichts erklären will und sich gegenüber einer Wiederholung der mit großer Geste ausgestellten Leere verschließt sowie gegenüber der Geschichte, die eine solche Geste mit sich bringt. Der durchlässig scheinende Vorhang aus Gummischläuchen hat einzig und allein den Zweck, das Publikum zu leiten und an dessen Aufmerksamkeit zu appellieren, eine Aufmerksamkeit, die anschließend vor der Frage steht, worauf sie sich richten soll. Doch mit diesen Stufen, diesem durch die Wahl der Segmente bestimmten Grundriss, diesen Säulen, Lüftungsklappen und Türen und all den Elemente, die den allzu vertrauten Anblick eines Künstlern anvertrauten weißen Kubus beeinträchtigen, gibt es viel zu sehen. Alles scheint normal zu sein, mit Ausnahme einiger weniger Details wie der Tatsache, dass eine der Doppeltüren sich in entgegengesetzter Richtung zur anderen öffnet und nicht ganz geschlossen ist, oder dass unter der Basis einer der Betonsäulen eine Jacke eingeklemmt ist; ganz zu schweigen von den vor Wassertropfen überlaufenden Behältern, die einen Wasserschaden in Form eines groß angelegten Arrangements zu sublimieren scheinen.

Die unerwartete Begegnung mit einer Betonsäule kann zu unterschiedlichen Interpretationen oder Erzählweisen Anlass geben. Die eine mit der anderen zu kontrastieren oder im Gegenteil die Umstände zu hinterfragen, die sie miteinander vereint, bedeutet zwischen Skulptur und Installation zu wählen und im einen wie im anderen Fall unterstreicht diese Kombination mit

leicht aggressivem Humor die Beziehung zwischen Körper und Gebäude. Diese Jacke wäre besser in einem Kleiderschrank aufgehoben – den es nicht gibt, die Säulen hingegen gibt es und gleich zweimal. Das Ungewöhnliche an der Situation lässt uns an der tragenden Eigenschaft der Säule, die etwas zerdrückt, zweifeln, und dieser Zweifel dehnt sich anschließend unweigerlich auf die Gesamtheit aller architektonischen Elemente aus. Mit einer Forschungsaufgabe betraut und von Misstrauen geleitet erscheint einem der in unregelmäßigen Abständen erschallende Schrei Tarzans nicht besonders unpassend. Der Logik des Gebäudes folgend, das, kaum dass es der Besucher betreten hat, diesen vor die Wahl stellt, die Stufen entweder hinunter oder hinaufzugehen, spielt Hattan mit den unterschiedlich starken Ängsten vor einer Ausstellung und deren Kulisse. Irgendetwas wird hier gespielt, wo mal etwas gestützt, mal etwas zerdrückt wird, fließt oder schreit.

Während Tarzans Schrei dazu beiträgt, die akustische Handschrift des Ausstellungsortes im Souterrain zu bestimmen, füllt eine traurige und banale Schuhsammlung einen undefinierten Freiraum des Frac aus. Die Sammlung gebrauchter Schuhpaare einheitlichen Stils zählt zu den Sammlungen des Künstlers und beruht einzig und allein auf der Unfähigkeit, ausgediente Dinge wegzuerwerfen. Die Schuhe füllen den Freiraum unter der Treppe und lassen zugleich erkennen, dass der Künstler kurzzeitig mittels einer nahe gelegenen Garderobe zum Komfort des Besuchers beiträgt. Man könnte also meinen, dass sich Künstler und Besucher von gleich zu gleich begegnen und dass, wenngleich der eine nicht drei Monate lang seinen Mantel der Obhut des Frac überlassen kann, er doch immerhin entschieden hat unsere Sorgen mit seinen zu verbinden.

Neben diesen vor der Vernichtung geretteten Schuhen hat Eric Hattan einige neu zu konfigurierende Werke beige gesteuert sowie einige Schätze, mit denen er an diesem Ort mindestens drei Monate bleiben will. Eine Wäscheleine, eine Sammlung von Duschvorhängen, Fernsehgeräte, eine aus dem Hof des Ateliers herbeigeschaffte Garage, eine Matratze, eine Reihe exotischer Stühle, aber auch Schafsglocken – soweit die sehr grobe Bestandsaufnahme. Diese Objekte, die zumeist mit früheren Ausstellungen verknüpft sind, haben bisweilen etwas zu erzählen, erfüllen manchmal aber auch nur praktische und ökonomische Bedürfnisse: für einige Handvoll kanadischer Dollar trennen sie Räume (die Vorhänge) oder verbinden sie für ein paar Euro auch (die Wäscheleine). Mit diesen wenigen Accessoires kann man nun von der Realität in die symbolische und die Phantasiewelt hinübergleiten. So ist die Wäscheleine, die den

Ausstellungsbereich im Untergeschoss mit dem im Dachgeschoss verbindet, im übertragenen Sinne auch eine mögliche Verbindung zwischen dem Frac und dem dahinter liegenden Wohnhaus, doch sie kann sich auch in eine Liane verwandeln: Als solche hält sie die Lautsprecher, aus denen Tarzans Schrei dringt, und führt uns direkt in den Dschungel. Was, wenn diese Vielzahl von Verwendungen und Bedeutungen nur Ausdruck eines zurückgekehrten Unwohlseins wäre? Eric Hattan hatte tatsächlich anfangs mit dem Gedanken gespielt, den Nachbarn anzubieten, ihre Wäsche zwischen ihrem Balkon und der Fassade des Frac aufzuhängen. Aus technischen Gründen erwies sich diese Verbindung, diese echte/falsche Geste der Öffnung jedoch als nicht realisierbar. Also musste die, durch die Architektur bedingte, Außenwelt wohl oder übel respektvoll auf Distanz gehalten werden. Und dieser blasse Abklatsch des in seiner Hollywood-Version vor Wut und Kraft strotzenden Tarzan-Schreis ist vielleicht im Grunde nur der Ausdruck einer großen Frustration oder zumindest der Schwierigkeit zu sein.

Auf Tarzan, dieses zur Unverständlichkeit verdamnte anonyme Kollektiv, antwortet zufällig und sachte eine Reihe von Schafsglocken, die an einem Ast hängen, der wiederum in beträchtlicher Höhe angebracht ist. Dieses falsche Ethno-Objekt erinnert an eine Intervention im Rahmen einer Open-Air-Ausstellung in dem unweit von London auf dem Land gelegenen Ort Milton Keynes. Die Glocken waren bei dieser Gelegenheit am Ast eines Baumes aufgehängt. Eric Hattan hatte entdeckt, dass in England Schafe keine Glocken tragen und kam daher auf die Idee, mit Hilfe des Windes die Musik der Glocken und das Blöken miteinander zu verbinden. Schweizer Glocken für englische Schafe – allein schon in dieser Formulierung liegt Poesie und man wünschte, dass diese die örtlichen Viehzüchter dazu bringen könnte, ihre Herden mit anderen Ohren zu hören und sich mit ihnen einer gewissen Ästhetik hinzugeben. Wie dem auch sei, die nach Marseille zurückgebrachten Glocken bieten uns die Gelegenheit, über die nicht unerheblichen kulturellen Unterschiede innerhalb des europäischen Raums nachzudenken.

Den Blick noch nach oben gerichtet entdeckt man in einem nicht näher definierten Bereich (etwas mehr als ein verborgener Winkel und etwas weniger als eine Ausstellungsfläche) eine mit Leisten an der Decke befestigte Matratze, die an die heldenhaften Gesten in der Manier der *Arte povera* aus einer Zeit erinnert, als Künstler gegen die Institutionen, die ihnen Raum gewährten, kämpfen oder sich ihnen gegenüber verteidigen mussten. Die Skulptur ist mit minimalen Mitteln hergestellt und die Präsenz einer Matratze in solcher Höhe genügt, um Spannung zu suggerieren.

Es ist ein Traumbild, denn es ist ebenso unnatürlich, eine Matratze an der Decke kleben zu sehen wie eine unter einen Betonpfeiler gerutschte Jacke, doch es handelt sich um einen schlechten Traum, denn eine derartige Anordnung sagt uns, dass man an einem solchen Ort abdichten, verstärken oder sich schlichtweg vor einer bedrohlichen Wirklichkeit in Acht nehmen muss.

Die durch die Ausstellung geschriebene Geschichte wird von jenen Geschichten überlagert, die die Stühle aus Beirut miteinander spinnen. Dabei ist es bei weitem nicht unerheblich, dass die letztgenannten Geschichten auch das Mittelmeer überquert haben. Diese anlässlich einer Gruppenausstellung in Beirut errichtete Installation führte den Besuchern dort ein Bild ihrer Stadt vor Augen. Die in ihrer Art und ihrem Zustand höchst unterschiedlichen Stühle sind ein Abbild der libanesischen Hauptstadt und fungieren zugleich als Ort der Begegnung mit dem Mittleren Osten. Ursprünglich dienten sie Handwerkern, Händlern und anderen ohne Beruf dazu, auf ihrer Türschwelle zu verweilen. Hattan konnte die Besitzer überreden, ihm ihre Stühle zu überlassen – und man kann sich vorstellen, dass sich der Basler hierfür wohl der Verhandlungskünste bedient hat, die man traditionell den Völkern des Mittleren Ostens zuschreibt – um daraus ein Porträt ihrer Stadt zu formen. Diese Sammlung von Handelsinstrumenten (im eigentlichen Sinne) ist mehr als nur pittoreskes Brauchtum, sie öffnet eine Perspektive auf den Kreuzungspunkt von Ästhetik und Sozialem. Auch wenn Eric Hattan nicht zur Kategorie der Performer zählt, zu jenen, die in der darstellenden Kunst ein Modell sehen, mit dem sich die noch als visuell bezeichneten Künste auf ein höheres Level heben lassen, versucht er doch mit Hilfe von Gebrauchsgegenständen oder deren geregelter Nutzung einen Treffpunkt zu definieren.

Die Betonrollen, die einen Fuß von jedem der Stühle beschweren, verleihen ihnen skulpturalen Charakter, suggerieren aber auch eine Schutzmaßnahme, es sei denn, sie sollen brutal das Ende eines gewissen Lebens dieser Gegenstände anzeigen. Sie bleiben weiterhin Stühle, auch wenn ihnen das Bewusstsein eines zweifachen Exils anhaftet. Man muss kein Kenner der Politik des Mittleren Ostens zu sein, um zu wissen, dass sich der Friede im Libanon in einem labilen Gleichgewicht befindet und dass der Versuch, die Stadt mit Hilfe dieser Stühle anders zu bewohnen, eine besondere Sprengkraft besitzt. Mit dem Eintritt dieser Installation in die Sammlung des Frac ist sie bereits ein wenig zum Leuchtturm unter den Werken dieser Ausstellung geworden, zum Anhaltspunkt oder zur Kristallisation von Eric Hattans Arbeit und zur Verankerung in der mediterranen Welt. Wie sollte man, wenn man sie am Ende des Besuchs

entdeckt, nicht an die Säulen aus dem Souterrain denken, bei denen sich das Bild des Körpers an dem des Betons rieb, oder an die Matratze als Zeugnis einer auf den Kopf gestellten Welt?

Diese Stühle zwingen uns, ganz gleich ob sie nun benutzt werden oder ob ihr Gebrauch aus konservatorischen Gründen rein virtuell bleibt, über unsere Bedingtheit als Betrachter nachzudenken und unseren Wunsch von der Kunst zu lernen, wie man aus der Kunst herausfindet, zu hinterfragen. Indem man sich auf einen dieser Stühle setzt, glaubt man, diese Bedingtheit zu überwinden, doch man läßt auch eine Entscheidung und eine der simpelsten Gesten mit einer gehörigen Portion Bedeutung auf. Im Übrigen sollte man sich, um wirklich teilzunehmen, nicht nur hinsetzen, sondern auch einen Dialog anbahnen, sich Gespräche vorstellen, die sich in dieser Situation entspinnen könnten, oder einfach nur von einem möglichen Dialog mit denen träumen, die vor ihren Türen reden, ohne daran zu denken, dass sie ihre Stadt künstlerisch bewohnen oder gar Ausstellungsobjekt spielen. Die zeitgenössische Kunst verstand es oft – in der Absicht an die Wirklichkeit anzuknüpfen –, verschiedene Berufsverbände (vom Handwerker bis zum Industriekapitän) zu würdigen, nachzuahmen oder zu parodieren und dabei zwischen qualifizierten und kodifizierten Gesten erfinderische und improvisatorische Anteile herauszuarbeiten. Wie sonst könnte man „Werk“ durch „Arbeit“ ersetzen, ohne darauf zu hören, was im ersten Wort mitklingt (2)? Doch was, abgesehen von der Entscheidung des Künstlers, die Stühle noch verbindet, ist eine Portion Offenheit und Untätigkeit, die jenen, die einem Beruf nachgehen, sowie den Müßiggängern oder Pensionären gemeinsam ist. Mit der Herstellung von Zementprothesen hat Eric Hattan seinen Teil zum Readymade beigetragen und konnte so die arrogante Position des Bauleiters vermeiden.

Die Stühle aus Beirut haben in den Räumen des Frac einen Heimathafen gefunden und stehen auch für weitere Verschiebungen und Kombinationen zur Verfügung. Im Allgemeinen entspricht Eric Hattans Arbeit nicht gerade der Politik der Museen, es sei denn die Verantwortlichen einer Sammlung stehen entwaffnet vor diesen instabilen Werken ohne jede Präsentationsanweisung, die sie zum Interpretieren auffordern würde. Auf die Frage nach den Stühlen aus Beirut antwortet der Künstler, dass die Gesamtzahl der Ausstellungsstücke nicht wichtig sei, dass diese vor allem von der Größe des verfügbaren Raums abhängig sei und dass sie frei angeordnet werden sollen. Selbstverständlich sei es wünschenswert, dass die Besucher sie benutzen könnten, doch wenn dies mit der Vorstellung von präventiver Konservierung nicht vereinbar sei, werde man nicht

darauf drängen, das Verbot zu missachten. Zeitgenössischer Künstler zu sein bedeutet auch, diejenigen Widersprüche auswählen zu können, mit denen man am besten leben kann. Wenn man die Besucher (mit einem Piktogramm? einem Text? durch eine Anweisung an die Vermittler?) auffordern würde, sich zu setzen, würde man sich auf alle Fälle eines geringfügigen Verstoßes verdächtig machen, es jedoch zu verbieten, würde das Werk sakralisieren und zu einem Bild stilisieren (unter den zahlreichen Stühlen, die in den letzten fünfzig Jahren in der Kunst kursieren, scheinen uns die aus Beirut eher den *Events* von George Brecht (3) nahe zu stehen als den Skulpturen von Franz West). Besser ist es also darauf zu verzichten, einen eindeutigen Standpunkt einzufordern und der Institution ihren Teil der Verantwortung zu überlassen. Ist es nicht Zeit, zu der Überzeugung zu gelangen, dass Ausstellungen gemeinschaftliche Unternehmungen sind, die zum Teil auf Verhandlung und Arrangements basieren, was Aufgaben wie Werbung und Vermittlung mit einschließt?

Seit Langem schon haftet dem Wort „Retrospektive“ eine Reihe negativer Konnotationen an, so als sei das Zusammentragen von Werken unterschiedlicher Epochen (und der Versuch mit Hilfe dieser Auswahl prägnante Themen und Linien herauszuarbeiten), gleichbedeutend damit, sich als Künstler mehr oder weniger tot zu stellen. Retrospektiven sind eine Herausforderung, doch wenn einmal eine gelingt, gratuliert man dem Künstler dazu, nicht der Versuchung der Retrospektive erlegen zu sein oder ein angeblich damit verbundenes Risiko umschiffen zu haben. Diesem amüsanten Vorurteil könnte man entgegen setzen, dass eine Retrospektive für den Künstler auch und vor allem eine Möglichkeit ist, sich als Interpret seines Werkes zu gerieren und dass, alte Arbeiten wieder aufzunehmen oder neu zu erschaffen auch eine Gelegenheit sein kann, den Bruch mit der Erinnerung zu fordern. Solche Arbeiten vergessen, dass sie (beinahe) einfach nur Werke sind und demonstrieren, dass sie noch immer zu etwas nütze sind. Die Filme, die Eric Hattan realisiert, indem er winzige Ereignisse, unbeabsichtigte Performances auf der Straße oder Bruchstücke von weniger glanzvollen Vorstellungen einfängt und diese anschließend auf alten Röhrenbildschirmen ausstrahlt, diese Filme also scheinen uns eine Welt zu erschließen, in der auch seine Installationen einen Platz finden könnten. Diese Filme sind Schneisen in der Wirklichkeit, Szenen, die den Blick anhalten und die man mehr im Vorübergehen denn als Betrachter sieht. Nachdem wir so sehr auf der Verbindung zwischen der Ausstellung *Habiter l'inhabituel* (Das Ungewohnte bewohnen) und dem Gebäude, das sie beherbergt, insistiert haben, muss man – auch auf die Gefahr hin sich zu widersprechen – sagen, dass die Art und Weise, in

der Eric Hattan beim Ausstellen vorgeht, darin besteht, ein wenig vergessen zu können, wo er gerade ist und sich nicht übermäßig als Künstler zu erkennen zu geben. Die Schwierigkeit liegt im Grunde nicht darin, hier und da Kunst oder künstlerische Effekte zu erkennen, sondern vielmehr darin, noch Möglichkeiten anbieten zu können, sich von den ästhetischen Erwägungen zu befreien. Es ist auch notwendig – und sei es auch nur, um sich so etwas wie einen utopischen Horizont zu bewahren –, dass das, was der Künstler anfasst und uns auffordert mit ihm gemeinsam anzufassen, bisweilen nicht, noch nicht, nicht ganz oder nicht mehr Kunst ist. Zwischen diesen auf verschiedenen Bildschirmen zu sehenden Szenen und der Ausstellung in ihrer Gesamtheit passiert etwas und zirkuliert pausenlos. Selbst wenn die Gegenwart von Kunst im Innern des Gebäudes ebenso gewiss und garantiert ist wie der Wunsch nach Kunst, der uns in eben dieses Gebäude geführt hat, wird diese Kunst dem Besucher doch nicht serviert, sondern verlangt, dass dieser nach ihr sucht und sie erkennt, auch auf die Gefahr hin, sie zu übersehen. Wenn man das Video *Nachtball* über ein Fußballspiel mit einer Plastikflasche entdeckt, bei dem der Tanz der Torschützin beleuchtet wird, ist man ergriffen von der Qualität des Hin- und Herpendelns zwischen Spiel und Abseits, zwischen Vorstellung und Realität. Es gelingt einem nicht, in diesem auf die Schnelle gedrehten Film ein klares Bild von der Handlung zu bekommen, doch das Lächeln und der Schrei der Spielerin machen den Triumph ebenso real, wenn nicht gar noch realer als so viele andere, die die Sportkanäle übertragen. Dieses wackelige und annähernd zentrierte Bild ist eine dargebotene Allegorie und wie ein natürlicher Ausdruck der Kunst, ein Moment der Freiheit und der Freude, der sich auf die gesamte Ausstellung überträgt und unendlich wiederholt.

Patrick Javault ist Kunstkritiker und unabhängiger Kurator (Musik, Film). Er zeichnet verantwortlich für die Kunstgespräche *Entretiens sur l'art* der Fondation d'entreprise Ricard, Paris.

(1) *Vides*, eine Retrospektive aus dem Jahre 2009 im Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris.

(2) Innerhalb unseres eingeschränkten Vokabulars der zeitgenössischen Kunst wird „Arbeit“ häufig anstelle von „Werk“ benutzt. Diese scheinbare terminologische Bescheidenheit täuscht darüber hinweg, dass „Arbeit“ die Übersetzung von „work“ ist (man sollte nicht vergessen, dass die Ursprungstexte englisch sind), was eine Abkürzung für „work of art“ („Kunstwerk“) ist.

(3) Während bei Brecht (davon geht man zumindest aus) die Objekte als Ereignisse (*Events*) fungieren, ist die Qualität der Stühle in der Serie von Hattan oberflächlich betrachtet *uneventful*. Das Ereignis liegt vielmehr in der Art und Weise, wie sich die Geschichte entfaltet und uns berührt.

Übersetzung: Katja Naumann