

RaebervonStenglin

Kito Nedo: Manuela Leinhoß, in: Freize d/e, No. 15, 06 / 2014, p. 100 - 101



Manuela Leinhoß

Kito Nedo

Raum für Rätsel

Beim Betrachten der Kunst von Manuela Leinhoß fallen verschiedene Tendenzen auf: Manche der von der Bildhauerin produzierten Objekte wirken wie rätselhafte, etwas trashig angegraute Funktionsmöbel, deren Anwendung sich dem Betrachter nicht wirklich erschließen mag. In anderen Fällen könnte es sich aber auch um amorphe Organismen handeln, die sich ihrem schmutzig-weißen Untergrund anverwandeln – fremdartige, unbegreifliche, besonders raffiniert angepasste Lebensformen wie aus einer Science-Fiction-Erzählung (z.B. *Chances*, 2014, *THEY ARE*, 2013, *Entering into*, 2010). Andere Skulpturen aus dem Leinhoß-Atelier sehen aus, als handelten sie in erster Linie von der mechanischen Deformierung der Körper. Das Loch, das bei *The blackest black* (2013) in die gazeartige Oberfläche eines schwarzen schubladenförmigen Objektes (das auch eine Lautsprecherbox sein könnte) gerissen ist, wirkt, als wäre es durch eine plötzliche Druckveränderung entstanden. Und die Öffnung, die in *Tiny Furniture* (2013) klafft, könnte aufgrund

Discretely unfamiliar

When you look at Manuela Leinhoß's art, various tendencies emerge: some of her sculptures seem like somewhat trashy and greyed functional furniture that does not much care to reveal its particular use. Other objects look more like amorphous organisms mutating into their off-white substrate – foreign, incomprehensible, artfully adapted life forms from science fiction (e.g. *Chances*, 2014 or *THEY ARE*, 2013). Other sculptures from Leinhoß's studio look like mechanical deformations of bodies. The hole that has been ripped in the gauzy surface of a black speaker-like object in *The blackest black* (2013), for example, appears to have been wrought by a sudden change of air pressure, and the gaping opening in *Tiny Furniture* (2013) – a dingy grey chest standing on swivel castors – has such sharp edges that it looks almost like a bullet wound. (A small detail: the artist did not buy the swivel castors from a building supplies store, but rather reproduced them in plaster. An absurd inversion of the Bauhaus mantra, here function follows form.)

For a few years now, Leinhoß has been exploring various approaches to the dissolution of form – rendering forms ambiguous and fragile. Concealing some sort of private mythology, her sculptures never reveal all; trying to open them completely would destroy them. The artist prefers to use sensitive, delicate and ephemeral materials such as plaster, modelling clay, *papier-mâché*, paper and wood. By this she is able to imply temporality through a process of decay. Leinhoß has recently begun working with foils (e.g. *Night Shift*, 2012). 'I felt a need to make my sculptures even more fragile, more transparent, almost floating', she tells me. And many of her works do indeed seem ephemeral and fleeting.

Leinhoß's exhibition *Like a Human Being*, at the artist's Zurich gallery RaebervonStaenglin last year, showed around half a dozen of her mid-sized apparatus-like sculptures – arranged without hierarchy or narration. Shown without pedestals, the works were placed directly on the floor or hung on the walls. Somehow lost and mute –

ihrer Gratigkeit fast hineingeschossen worden sein in den schmutzig-grauen Kasten, der auf Stellfüßen im Stile von Lenkrollen steht. (Kleines Detail: Die Künstlerin kaufte die Möbelemente nicht im Baumarkt, sondern bildete die Lenkrollen in Gips nach und führte somit ihre aus der Funktion entwickelte Form ad absurdum.)

Seit ein paar Jahren arbeitet Leinhoß von verschiedenen Seiten an der Auflösung der Form, ohne sie dabei gänzlich in Frage zu stellen. Eher scheint es ihr um Mehrdeutigkeit und auch Zerbrechlichkeit zu gehen. Im Sinne einer Privatmythologie geben diese Skulpturen nie alles von sich preis – der Versuch, sie zu öffnen, würde sie zerstören. Leinhoß bevorzugt sensible, heikle und vergängliche Materialien wie Gips, Modelliermasse, Pappmaché, Papier oder Holz. Auf diese Art gelingt es ihr, auch eine Art von Zeitlichkeit – im Sinne eines Verfallsprozesses – zu implizieren. Seit kurzem arbeitet sie mit Folien (z.B. in *Night Shift*, 2012). „Ich hatte das Bedürfnis, meine Skulpturen in gewisser Weise noch fragiler zu gestalten, durchsichtiger, nahezu schwebend“, sagt Leinhoß. Entsprechend ephemere und flüchtig wirken viele ihrer Arbeiten – und auch ein wenig erschläfft.

Als sich im vergangenen Jahr ein knappes halbes Dutzend dieser mittelförmigen Apparat-Skulpturen in ihrer *Like a Human Being* betitelten Einzelausstellung in der Zürcher Galerie RaebervonStenglin wie zu einer seltsamen Versammlung zusammenfand, schien die Künstlerin jede Objekt-Hierarchie oder gar Narration zu verneinen. Die Arbeiten standen ohne Sockel auf dem Boden des Ausstellungsraumes oder waren als Wandobjekte installiert. Sie wirkten irgendwie verloren und ein bisschen stumm. Wie Leute auf einer Party, die sich nicht kennen – und um die sich der Gastgeber erst einmal kümmern muss.

Statt Kunst studierte Leinhoß Philosophie, Germanistik und Anglistik in Köln. Die häufigen Literaturreferenzen (u.a. auf Virginia Woolf, Sylvia Plath, Rainer Maria Rilke oder Emily Dickinson) in den Titeln ihrer Werke zeugen davon. *A formal feeling comes* (2007) beispielsweise zitiert ein

Gedicht von Dickinson. Entsprechend bekommt die Rezeption ihres Oeuvres zuweilen einen Drall ins Literatur-Analytische. Leinhoß selbst versteht ihre Literaturreferenzen als Links in den Raum der Zeichen, als Verweis aus der Dreidimensionalität der Körper in die Zweidimensionalität der Texte: „Ich würde nicht sagen, dass die von mir gewählten Titel dazu dienen, die Werke zu beschreiben, ich begreife sie vielmehr als Erweiterungen. Sie fügen eine weitere Dimension hinzu, weitere Ansichten.“ Zur Erläuterung ihrer Methode holt sie ein 1977 erschienenes apricotfarbenes Merve-Bändchen hervor und zitiert die französische Schriftstellerin Hélène Cixous: „Methode ist ein Wort, das mir nichts bedeutet. Es kann keine geben, denn meine Arbeit entspricht einem Liebesverhältnis.“

Insofern seien bestimmte Texte schon einflussreich, sagt Leinhoß, sie wirkten sich etwa auf die Art und Weise aus, wie sie mit Material umgehe. Sie spricht lieber von „Verwandschaften“ zwischen ihrer bildenden Kunst und diesen literarischen Texten, aber auch zwischen Kunst und Leben ganz generell: „Meine Arbeiten illustrieren nichts und da wird auch nichts übersetzt.“ Texte seien im Übrigen nur ein Teil dessen, was ihr Werk in der Summe informiere. Kunst steht ja auch mit ganz vielen anderen „Wirklichkeitssachen“ in Bezug: Filme, Musik, Lebensereignisse. Manchmal, so Leinhoß, „sind das einfach nur Maße, wie beispielsweise die Höhe eines Tisches oder andere Gegenstände, die ich immer wieder betrachte, die mich täglich begleiten. All das fließt in meine Arbeit ein und überträgt sich wahrscheinlich auch in Form einer räumlichen Qualität.“ Vielleicht könnte man ihre amorphen Gebilde ja als sehr eigenartige Speichermedien verstehen: Konstruktionen, in denen sich Alltagsergebnisse niederschlagen, genauso wie Lektüren oder eine routinierte Durchquerung des Ateliers. Je nachdem, auf welches Gegenüber sie treffen, können sie auf mannigfaltige Art ausgelesen werden. Ob sie dabei aber zu sprechen beginnen und ihr Geheimnis preisgeben – scheu und verschlossen, wie sie sind – ist auch dann nicht sicher.



2

they resembled guests at a party who haven't been introduced to each other, waiting for the host to come by to break the awkward silence.

Rather than art, Leinhoß studied philosophy and German and English language and literature in Cologne, as reflected in the frequent literary references (to Virginia Woolf, Sylvia Plath, Rainer Maria Rilke and Emily Dickinson) in the titles of her works. *A formal feeling comes* (2007), for example, quotes an Emily Dickinson poem. Accordingly, the reception of her work sometimes tends towards literary analysis. Leinhoß herself understands these literary references as links between the body and signs, from the three-dimensionality of bodies to the two-dimensionality of texts: 'I wouldn't say that the titles I choose are descriptions of the works; I think they extend them. They add another dimension, a different point of view.' By way of explaining her working method, she takes out a small apricot-coloured book published by Merve Verlag in 1977, and quotes the French writer Hélène Cixous: 'a method is a word that means nothing to me. I would not follow one, as my work is analogous to a relationship of love.'

Certain texts do influence her, Leinhoß says, by affecting how she approaches her materials. She prefers to speak of 'kinships' – not only between her sculptures and literary texts, but also between art and life in general: 'my works do not illustrate anything and they also do not translate anything,' she tells me. Texts are only a part of what influences her work. Art stands in relation to many other 'real things': films, music, life events. Sometimes, Leinhoß says, 'these are simply measurements, like the heights of tables or other objects that I often observe, that accompany me in my daily life. All of this flows into my work and likely also shows itself in spatial form.' Perhaps, then, one could understand her amorphous forms as highly idiosyncratic storage units: constructions in which the events of everyday life condense – like reading or the routine crossing of her studio. Depending on the audience they encounter, these works answer in multifarious ways. Still, shy and withdrawn, their response never tells all.

Translated by Jane Yager

1
Like a Human Being, 2013
Installation view
RaebervonStenglin
Zürich

2
The blackest black, 2013
Wood, aluminium wire, papier-mâché,
emulsion paint and lacquer
84 × 63 × 76 cm

3
THEY ARE, 2013
Wood, modelling clay and acrylic
56 × 56 × 32 cm



3