

Irene Schütze

Fehlende Verweise, rudimentäre ›Markierungen‹: aufgeweichte Grenzverläufe zwischen Kunst und Alltag

Abstract

Boundaries between art and everyday life were often negotiated in the visual arts of the 20th century. They were postponed, transgressed or newly adjusted. Nowadays these boundaries become obsolete to some artworks. The cross reference to the other sphere as a ›foreign‹ field is no longer of importance or is only indicated by inchoate ›markers‹. This may – but need not necessarily – lead to constellations that raise ethical questions.

In der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts wurden Grenzverläufe zwischen Kunst und Alltag vielfach ausgehandelt: Sie wurden verschoben, überschritten oder neu justiert. Heutzutage erscheinen diese Grenzen in manchen Fällen obsolet: Der Querverweis auf die andere Sphäre als ›fremdes‹ Feld entfällt oder wird nur noch durch unvollständige ›Markierungen‹ angedeutet. Dies kann – muss aber nicht notwendigerweise – zu Konstellationen führen, die ethische Fragen aufwerfen.

Einleitung

Kunst einerseits und Alltagsleben andererseits werden gemeinhin als unterschiedliche Sphären wahrgenommen, wie beispielsweise Diskurse über Hoch-

und Alltagskultur zeigen (vgl. HÜGEL 2003: 9-11). Dennoch sind die Grenzen zwischen diesen Sphären durchlässig – etwa, wenn soziale und politische Aufgaben von Kunst in der heutigen, post-fordistischen Arbeitswelt zur Debatte stehen (vgl. CHUKHROV 2014). Meine These ist, dass die Grenzverläufe zwischen Kunst und Alltag, die in der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert vielfach verhandelt wurden, indem sie verschoben, überschritten oder neu justiert wurden, heute bei manchen Kunstwerken, die zwischen diesen Sphären vermitteln, obsolet geworden sind.¹ Der Verweischarakter auf das jeweils andere als ›fremdes‹ Feld wird nur noch rudimentär angespielt oder ist gar nicht mehr von Belang. Daraus können – aber müssen sich nicht zwangsläufig – Konstellationen ergeben, die ethische Fragen aufwerfen. Bevor ich näher auf ein Werk der Gegenwartskunst eingehe, das meine These unterfüttert, möchte ich die Funktion der Grenzziehung zwischen Kunst und Alltag in der bildenden Kunst und deren Auslotung als generelles theoretisches Problem ansprechen und, bezogen auf die Kunst des 20. Jahrhunderts, geschichtlich einordnen.

Visuelle Phänomene in Kunst und Alltag

Lambert Wiesing hatte sich in *Artifizielle Differenz* phänomenologisch mit der Problematik eines unscharfen Bildbegriffs auseinandergesetzt, der es schwer macht, bildwissenschaftliche Untersuchungen aus unterschiedlichen Disziplinen miteinander zu vergleichen (vgl. WIESING 2005: 9-16). Wiesing konstatierte, dass allein in der Philosophie, je nach Blickwinkel, verschiedene Phänomene als Bild bezeichnet werden können, die diverse Erscheinungsformen und Eigenschaften haben: etwa »Sternenbild, Spiegelbild, Schattenbild, [...], der Cyberspace, die Landkarte oder der Fußabdruck« (WIESING 2005: 14). In seiner Problemanalyse ging er auch auf kunsttheoretische Kategorisierungen im Hinblick auf visuelle Phänomene in Kunst und Alltag ein: Er warf die Frage auf, warum in einem Fall eine monochrom gestaltete Fläche als Bild betrachtet wird, im anderen Fall aber nicht:

Doch kaum jemand will den Begriff des Bildes so erweitern, daß jede monochrome Fläche ein Bild ist. Folglich muß derjenige, welcher monochrome Malereien als Bilder ansprechen möchte, erklären, warum eine monochrom bemalte Leinwand mit Kunststatus ein Bild ist, während eine genauso aussehende monochrome Fläche ohne Kunststatus kein Bild sein soll. Dies führt zu der Frage, ob für den Bildstatus einer Sache ein bestimmter Kontext entscheidend ist (WIESING 2005: 15).

Die Differenz, auf die Wiesing die Zuschreibung der monochromen Leinwand als Bild zurückführt, ist die des – wie er es nennt – ›Kunststatus‹. Er betrachtet den Bildbegriff in diesem Fall in Abhängigkeit vom Kunstbegriff. Damit verdeutlicht er, dass offensichtlich der Kontext bedeutsam ist, in dem das visuelle Phänomen erscheint, um es als Bild zu bezeichnen.

¹ Vgl. zur Grenzverschiebung in den Künsten, die auch als ›Entgrenzung‹ bezeichnet worden ist, GLUDOVATZ et al. 2010.

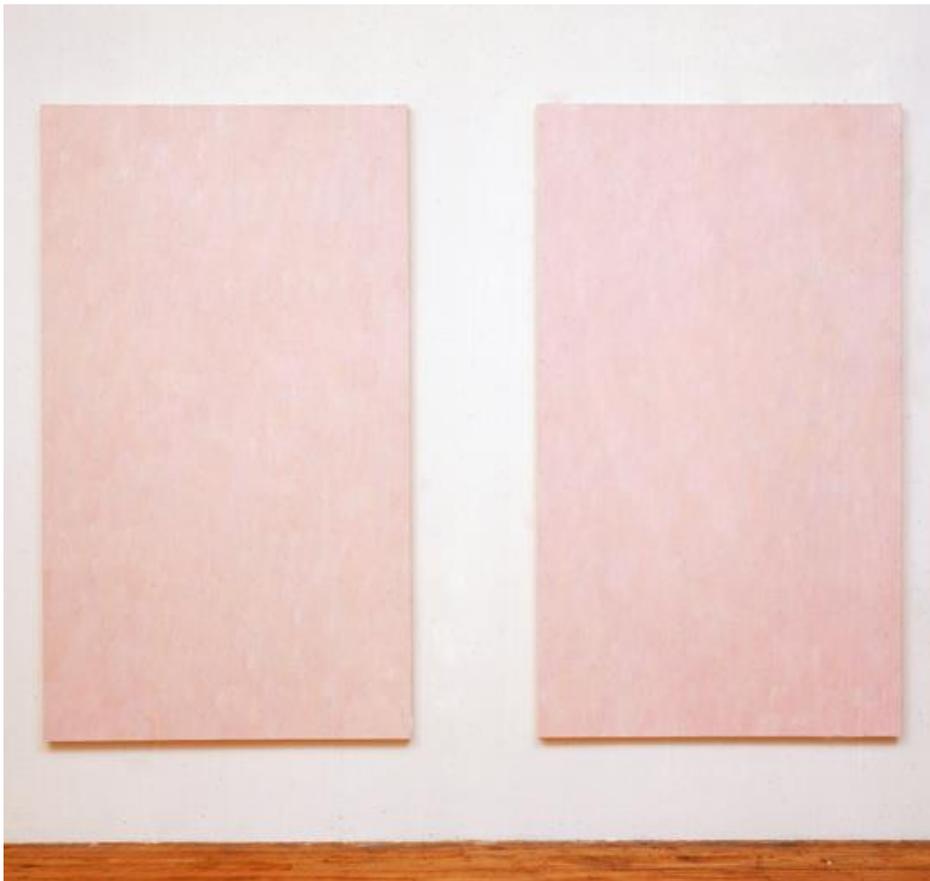


Abb. 1:

Marcia Hafif: *Roman Painting XVIII*, 1986, Öl auf Leinwand, je 177,8 cm x 101,6 cm, © Marcia Hafif
Quelle: <http://www.marciahafif.com/inventory/rp.html> [letzter Zugriff: 31.03.2018]

Auf ein konkretes Beispiel bezogen würde dies etwa bedeuten, dass sich Marcia Hafifs beiden monochromen Malereien mit dem Titel *Roman Painting XVIII* (vgl. Abb. 1), die in zarten, rötlichen Ockertönen gehalten sind und die mit vertikalen, sich mehrfach überlagernden Pinselstrichen ausgeführt wurden, unzweifelhaft als ›bemalte Leinwand mit Kunststatus‹ identifizieren lassen.² Dies, obwohl die beiden monochromen Flächen Ähnlichkeit mit grobverputzten Wandflächen haben, wie sie in Italien häufig anzutreffen sind. Die Leinwand als seit der Frühen Neuzeit gebräuchlicher Bildträger ›markiert‹, wie ich es nennen möchte, hier eindeutig den ›Bildstatus‹ bzw. ›Kunststatus‹.

Schwieriger wird die Unterscheidung, wenn eine monochrome Malerei nicht mehr auf einer Leinwand oder einem anderen expliziten Bildträger erscheint, sondern unmittelbar auf eine Wandfläche aufgetragen ist. Dies ist beispielsweise bei Hafifs Serie der *Wallpaintings* der Fall. Werden sie im White Cube präsentiert, wie etwa *Prussian Blue* 1975 in der New Yorker Julian Pretto Gallery (vgl. Abb. 2), dann lassen sie sich als Bilder bzw. als Kunst

² Marcia Hafif benutzte hierfür Pigmente, die traditionell für die Darstellung von Haut gebräuchlich sind, vgl. <http://www.marciahafif.com/inventory/rp.html> [letzter Zugriff: 31.03.2018]

identifizieren. Der Galerieraum ›markiert‹ in diesem Fall den ›Bildstatus‹ bzw. den ›Kunststatus‹. In einem Wohnraum ausgeführt, würde Hafifs *Prussian Blue* dagegen vermutlich nicht mehr sofort als Bild wahrgenommen werden, sondern vielmehr als dekorative, expressiv gestaltete blaue Wandfläche, da die ›Markierung‹ des ›Kunststatus‹ durch den Galeriekontext wegfallen würde. Hier müsste der Verweis auf das Feld der Kunst auf andere Art erfolgen.



Abb. 2:

Marcia Hafif: *Wall Painting: Prussian Blue*, 1975, Julian Pretto Gallery, New York, © Marcia Hafif
Quelle: <http://www.marciahafif.com/inventory/rp.html> [letzter Zugriff: 31.03.2018]

Das heißt, selbst bei einem relativ eng definierten Gegenstand der Kunst wie einer monochromen Malerei – die freilich im Kontext der Kunst, so zeigt es Wiesing, ebenfalls nicht zwingend als Bild klassifiziert werden muss (vgl. WIESING 2005: 15) – kann die Grenzziehung zwischen alltäglichen Phänomenen und künstlerischen Bildern so angelegt sein, dass sie nicht allein durch phänomenologische Beobachtung nachvollzogen werden kann. Nur durch kontextuelles Wissen lässt sich erschließen, was zu welchem Feld gehört. Die beiden Felder – das der Kunst und das des alltäglichen Lebens – sind bei den *Wallpaintings* jedoch aufeinander bezogen. Hafifs Malerei *Prussian Blue* dringt in den alltäglichen Kontext ein, dadurch dass sie den herkömmlichen Bildträger ›Leinwand‹ hinter sich lässt und die Wand ›bespielt‹. Im Folgenden möchte ich das Phänomen der Grenzüberschreitung aufgreifen und auf ästhetische Phänomene bei künstlerischen Plastiken, Installationen und Aktionen ausdehnen, die ich ebenfalls unter dem Gesichtspunkt ihrer Bildlichkeit betrachten möchte.

Ziel- und Handlungsrichtungen: Alltag in die Kunst und Kunst in den Alltag

Der Wunsch, Kunst aus ihrem vermeintlichen ›Elfenbeinturm‹ zu holen und mit dem alltäglichen Leben zu verbinden, hat viele künstlerische Strömungen im 20. Jahrhundert ausgezeichnet. Dabei lassen sich grob skizziert zwei Ziel- bzw. Handlungsrichtungen unterscheiden: Erstens: Alltagsobjekte und alltägliche Handlungen werden im White Cube präsentiert; durch ihre Dekontextualisierung werden sie auf andere Weise betrachtet und können so zu neuen ästhetischen Erfahrungen führen. Zweitens: die Kunst ihrerseits soll das abgeschirmte Atelier, die Galerie, den Museumsraum verlassen und das alltägliche Leben durchdringen und verändern. Bei der erst genannten Handlungsrichtung ›markiert‹ der White Cube bzw. der Ausstellungskontext den ›Kunststatus‹, bei der zweiten Handlungsrichtung erfolgt die ›Markierung‹ des ›Kunststatus‹ durch öffentliche Bekanntmachung, werkbegleitende Texte, die Entwicklung neuer alltagsbezogener Kunstformen, durch eine andere, vom Alltäglichen abweichende Ästhetik etc.

Für die erste Ziel- bzw. Handlungsrichtung stehen paradigmatisch die Readymades von Marcel Duchamp, wobei diese nicht sogleich Akzeptanz im Ausstellungskontext fanden. Bekanntlich reichte Duchamp bei der ersten Ausstellung der New Yorker Society of Independent Artists im April 1917 sein Readymade *Fountain* (vgl. Abb. 3) anonym ein, das er mit ›R. Mutt‹ in schwarzen Lettern signiert hatte – und scheiterte am Kunstverständnis seiner Kolleg/innen (vgl. SCHWARZ 2000: 648). Diese platzierten das um 90 Grad gedrehte Urinal in der Ausstellung so, dass es von den Besucher/innen nicht wahrgenommen werden konnte. Diese Geste kam einer Zurückweisung gleich. Zur Verteidigung von ›Mr. Mutt‹ druckten die Herausgeber/innen des neu gegründeten Magazins *The Blind Man*, zu denen Duchamp zählte, in der zweiten (und zugleich letzten Ausgabe) einen Leitartikel ab. Dort hieß es unter anderem: »He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view – created a new thought for that object«. ³ In den 1960er Jahren, als Repliken der ersten Version von *Fountain* Eingang in Museumssammlungen hielten, sprach Duchamp rückblickend von »visueller Indifferenz« (DUCHAMP 1981: 242), die er gegenüber dem alltäglichen Gegenstand in geschmacklicher Hinsicht empfunden habe. Sie habe ihn veranlasst, das Urinal als Kunstobjekt betrachten zu wollen.

³ Zitiert nach SCHWARZ 2000: 650. Vom Magazin *The Blind Man* erschienen lediglich zwei Ausgaben. Es wurde herausgegeben vom Schriftsteller Henri-Pierre Roché in Zusammenarbeit mit der Künstlerin Beatrice Wood und mit Duchamp.



Abb. 3:
Marcel Duchamp: *Fountain*, 1917, © Association Marcel Duchamp/ VG Bild-Kunst, Bonn 2018; Foto: Alfred Stieglitz, 1917
Quelle: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Duchamp_Fontaine.jpg [letzter Zugriff: 31.03.2018]

Die zweite Zielrichtung, Kunst in den Alltag zu überführen, verfolgten viele Avantgarde-Bewegungen der 1910er bis 1930er Jahre wie etwa die italienischen Futurist/innen oder aber die Künstler/innen der russischen Avantgarde (vgl. CHYTRAEUS-AUERBACH/MAAG 2016; HORNBOSTEL/KOPANSKI/RUDI 2001). Sie strebten danach, die herkömmlichen Gattungen der bildenden Kunst von Malerei, Plastik und Zeichnung zu überwinden und sich auch in Feldern wie Theater, Design, Mode, Fotografie oder Kochen zu betätigen, um alle Lebensbereiche künstlerisch zu erfassen und das Alltagsleben auf diese Weise zu reformieren bzw. zu modifizieren. Ihre Bemühungen unterstrichen sie durch programmatische Schriften und Manifeste.⁴

⁴ Die teils realisierten, teils aber auch utopistisch angelegten Projekte wurden von den politisch-gesellschaftlichen Situationen »eingeholt«: Während einige Futurist/innen, allen voran ihr Begründer Filippo Tommaso Marinetti, mit dem faschistischen System in Italien sympathisierten, mussten sich die Künstler/innen der russischen Avantgarde dem Diktat des Stalinismus beugen (vgl. HINZ 2000; ALTRICHTER 2016: 38-39).

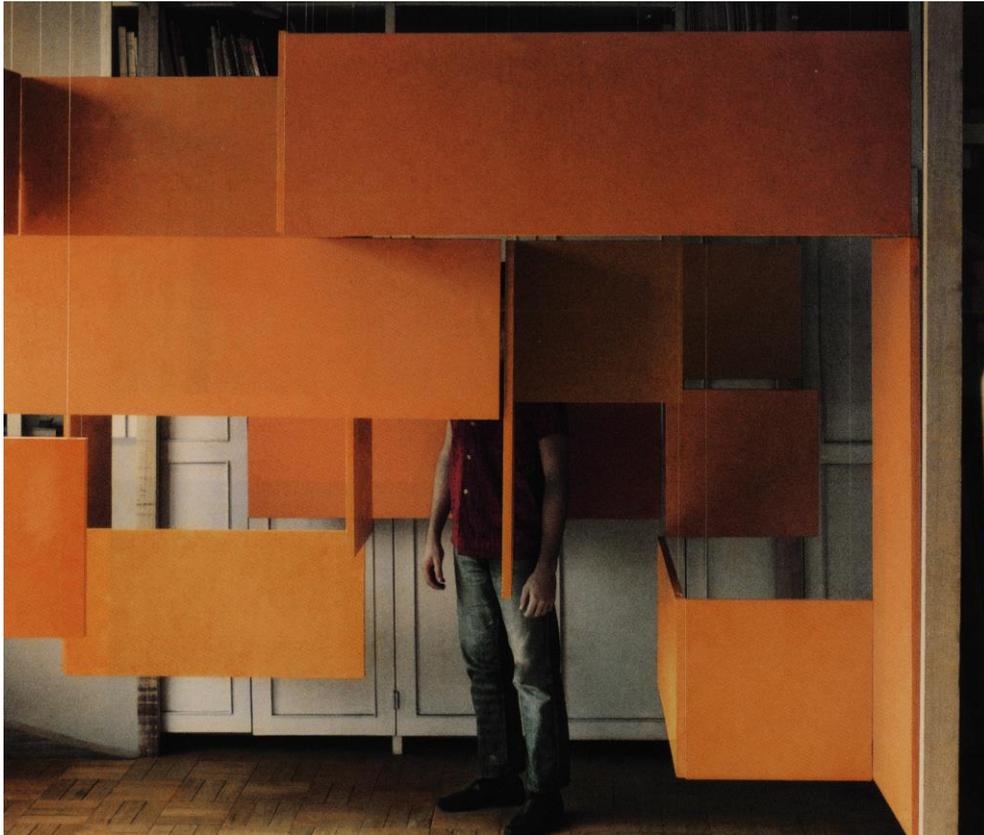


Abb. 4:
Hélio Oiticica: *NC 3 Núcleo médio no.1*, 1960/61, Öl und Harz auf Hartfaserplatte, variable Dimensionen, Installationsansicht Rua Engenheiro Alfredo Duarte, Rio de Janeiro
Quelle: GAENSHEIMER 2013: 38

Ein erneutes verstärktes Interesse, Kunst und Alltag miteinander in Einklang zu bringen, lässt sich ab Ende der 1950er Jahre und in den beiden folgenden Jahrzehnten erkennen. Hélio Oiticica beispielweise entwickelte Kunstformen, in denen sich die brasilianische Alltags- und Populärkultur widerspiegelte (vgl. WEINHART 2013: 20-40). Seine Kunst sprach alle Sinne an und machte die Betrachter/innen zu aktiven Partizipant/innen des Künstlers. Bereits Anfang der 1960er Jahre schuf Oiticica mit *Núcleos* (Kernen) und *Penetráveis* (Durchdringungen) zwei Werkgruppen, die darauf angelegt waren, das Bild von seiner bis dahin üblichen Platzierung an der Wand zu ›befreien‹ (vgl. OITICICA 2013a: 125-131; GAENSHEIMER et al. 2013: 314-15). Bei den *Núcleos* (vgl. Abb. 4) handelt es sich um Installationen aus monochrom bemalten Hartfaserplatten. Oiticica hängte die Platten so neben- und übereinander an transparenten Schnüren im Raum auf, dass sie labyrinthartige, bewegliche Farbfelder im Raum ausbildeten. Diese konnten von den Besucher/innen beschritten werden, so dass sie Teil des Bildes wurden. Für die *Penetráveis* bespannte Oiticica Keilrahmen mit farbigen Stoffen oder nutzte monochrom gefärbte Sperrholzplatten und baute aus diesen farbenfrohen Flächen begehbare Erfahrungsräume, die er im Nachhinein auch als ›Environments‹ bezeichnete. Die *Penetráveis* sollten an die

Ästhetik der Hütten in den brasilianischen Favelas anknüpfen. Oiticica merkte entsprechend in seinem Essay *Position und Programm* im Jahr 1966 an: »Die Welt selbst ist das Museum« (OITICICA 2013b: 172). Zeitgleich waren in den USA bzw. in Europa Kunstformen wie Environment, Happening und Fluxus entstanden, die ebenso die Rezipient/innen aus ihrer passiven Beobachterrolle befreiten (vgl. WERKNER 2007: 45-68). Joseph Beuys reflektierte in dieser Zeit über den ›erweiterten Kunstbegriff‹, der es erlaubte, neben materiell existierenden Werken gleichsam Aktionen und soziales Engagement als Kunst zu betrachten (vgl. WERKNER 2007: 227-248).

Bei den seit Ende der 1950er Jahre neu entwickelten Kunstformen sind beide der anfänglich von mir erwähnten Ziel- und Handlungsrichtungen vertreten. Viele Happenings, beispielsweise von Allan Kaprow, fanden jenseits von Galerieräumen statt – wie *Fluids*, bei dem zahlreiche Menschen, unter ihnen viele Schüler/innen und Student/innen, im Oktober 1967 dem Aufruf des Künstlers gefolgt waren, rechteckige ›Einfassungen‹ aus Eisquadern an öffentlichen Plätzen im Großraum von Los Angeles zu errichten (vgl. MEYER-HERMANN/PERCHUK/ROSENTHAL 2008: 189-195).⁵ In der kalifornischen Wärme verloren die Gebilde schnell ihre ursprüngliche plastische Form und schmolzen. Andererseits wurden aber auch nicht-gestalterische, alltägliche Handlungen zu musealer Kunst erklärt – so geschehen in Kaprows mehrfach realisiertem Happening *Yard*.⁶ Wie auf einem Spielplatz durften die Galerie- bzw. Museumsbesucher über Ansammlungen von Autoreifen springen. In der ersten Version des Happenings waren die Reifen im Hof der Galeristin Martha Jackson ausgebreitet worden, in dem sonst Skulpturen gezeigt wurden.

Und auch im 21. Jahrhundert ist das Bestreben, Kunst und Alltag miteinander zu verbinden, nach wie vor ein wichtiges Anliegen. Z.B. gewann Martin Creed 2001 den Turner-Preis mit seiner konzeptuellen Arbeit *Work No. 127, the lights going on and off* (vgl. LAUSON 2014: 46), die er einige Jahre zuvor entwickelt hatte. Das Werk besteht allein darin, dass das Licht in einem der Ausstellungsräume in regelmäßigen Abständen an- und ausgeht. Der Raum ist ansonsten leer (vgl. Abb. 5).⁷ Diese Arbeit funktioniert strukturell gesehen ähnlich wie Duchamps Readymades: Erst das ausgestellte Zeigen der banalen, alltäglichen Handlung im musealen Kontext macht sie als Kunst erfahrbar und lässt sie zum ästhetischen Ereignis werden. Creeds Künstlerkollege Maurizio Cattelan verglich den kontinuierlichen Wandel zwischen Hell und Dunkel beispielsweise mit einer Schaukel, die auf minimalistische Weise Stimmungsgegensätze als endlosen Kreislauf vorführt.⁸ Creeds *Work No. 127* lebt von der klar

⁵ Einen guten Eindruck davon gibt die fotografische Dokumentation des Happenings in Passadena, vgl. http://allankaprow.com/about_reinvention.html [letzter Zugriff 20.04.2018].

⁶ Vgl. http://allankaprow.com/about_reinvention.html [letzter Zugriff: 31.03.2018].

⁷ Es gibt mehrere Versionen dieser Arbeit, die unterschiedliche Nummern in Creeds selbst erstelltem Werkverzeichnis tragen. Sie unterscheiden sich dadurch, dass die Intervalle zwischen Hell und Dunkel in ihrer zeitlichen Dauer variieren (vgl. LAUSON 2014: 46).

⁸ Vgl. <http://www.martincreed.com/site/words/work-no-227-the-lights-going-on-and-off> [letzter Zugriff: 31.03.2018].

erkennbaren Grenze zwischen Kunst und Alltag, die in der Ausstellungssituation überwunden wird und dennoch sichtbar bleibt.

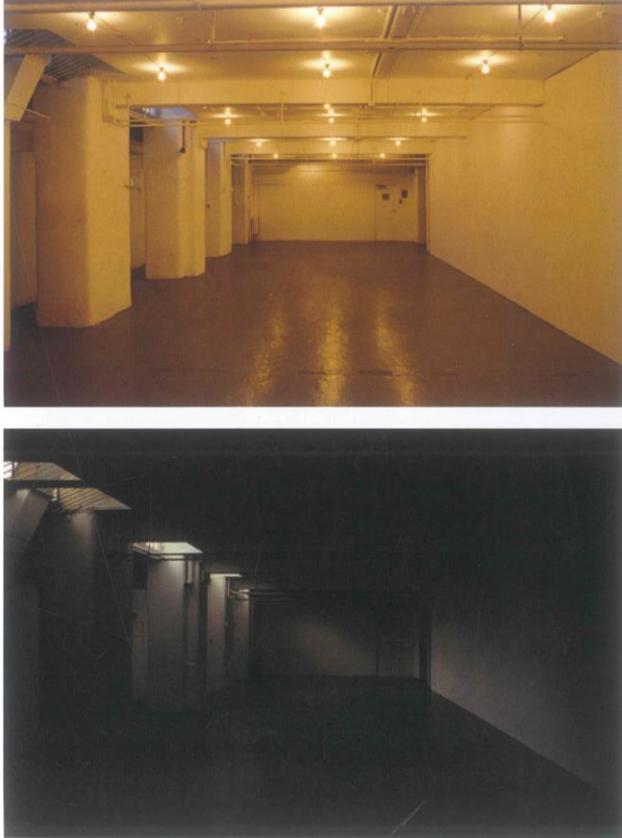


Abb. 5:
Martin Creed: *Work No.127, the lights going on and off*, 1995, 30 Sek. an/30 Sek. aus, variable Dimensionen, Installationsansicht Cubitt Gallery London, 1995; © VG Bild-Kunst, Bonn 2018
Quelle: CREED 2010: 127

Fehlender Verweischarakter – rudimentäre ›Markierungen‹

In den vergangenen 20 Jahren sind aber auch vermehrt künstlerische Arbeiten entstanden, in denen Kunst und Alltag derart miteinander verwoben sind, dass die Muster ›Kunst in den Alltag bringen‹ oder ›Alltag in den Kontext der Kunst überführen‹ nicht mehr zu finden sind. Der Verweischarakter auf die Grenze zwischen Kunst und Alltag fällt bei diesen Arbeiten weg, so dass ich hier von einer Perspektive jenseits der Grenze von Kunst und Alltag sprechen möchte. Ein Werk, das für mich in gewisser Weise prototypisch für dieses Phänomen ist, ist Pierre Huyghes *Untilled*.

Pierre Huyghe hatte *Untilled* für die dOCUMENTA (13) im Jahr 2012 entwickelt (vgl. DOCUMENTA/MUSEUM FRIDERICIANUM 2012: 262-263).⁹ Das Werk erfuhr große Aufmerksamkeit in den Massenmedien sowie in der Kunstkritik bzw. Kunstwissenschaft.¹⁰ *Untilled* erinnert im Schriftbild an den Begriff *Untitled*, ohne Titel. Es heißt aber so viel wie ›unkultiviert‹. Huyghe wählte für die Umsetzung seiner Arbeit eine Brache am Rande der Kasseler Karlsaue aus, die außerhalb der offiziellen Parkanlage liegt und normalerweise nicht von Parkbesucher/innen betreten wird. An diesem Ort lagern die Gärtner Erde, Sand, Steine und andere Materialien und kompostieren die Pflanzenabfälle des Parks (vgl. Abb. 6). Eine unbeachtete Nutzfläche wurde hier also zum Ort der Kunst erklärt und leicht verändert. An einigen Stellen ließ Huyghe Pflanzen mit psychotischen Wirkungen anbauen wie Fingerhut, Tollkirsche, Stechapfel, Cannabis und Roggen, der häufig von dem Pilz namens Mutterkorn besiedelt wird, aus dem wiederum LSD extrahiert werden kann. Außerdem ließ er Weinreben setzen.



Abb. 6:
Pierre Huyghe: *Untilled*, 2012, dOCUMENTA 13; © VG Bild-Kunst, Bonn 2018; Foto: Courtesy Contemporary Art Daily
Quelle: <http://www.contemporaryartdaily.com/2012/06/documenta-13-pierre-huyghe/> [letzter Zugriff: 31.03.2018]

Das, was sich in Huyghes Areal nach klassischem Gattungsverständnis unzweifelhaft als Kunstwerk identifizieren ließ, war ein liegender weiblicher

⁹ Vgl. Fotostrecke in: <http://www.contemporaryartdaily.com/2012/06/documenta-13-pierre-huyghe/> [letzter Zugriff: 31.03.2018]

¹⁰ Vgl. z.B. den Beitrag unter: http://www.hr-online.de/website/specials/documenta13/index.jsp?rubrik=72974&key=standard_document_46043033 [letzter Zugriff: 31.03.2018]; vgl. zur Kunstkritik/Kunstwissenschaft z.B. JOSELIT 2014; HANTELMANN 2015.

Akt, den der Künstler zwischen den Sand-, Kies- und Erdhügeln aufstellen ließ (vgl. Abb. 7). An regnerischen Tagen bildeten sich matschige Pfützen um die Plastik, so dass sie nur schwer zugänglich war. Der Kopf des Aktes war mit Waben ummantelt, die von einem Bienenschwarm bewohnt wurden. Für den Akt hatte Huyghe eine Skulptur des Bildhauers Max Weber aus den 1930er Jahren aus Beton nachgießen und im Inneren des Figurenkopfes Heizstäbe installieren lassen, um den Bienen eine warme Heimstatt zu geben. Um das Bienenvolk dort ansiedeln zu können, hatte Huyghe mit einem örtlichen Imker zusammengearbeitet. Dieser stellte ihm eines seiner Völker für das Kunstprojekt zur Verfügung.



Abb. 7:
Pierre Huyghe: *Untilled*, 2012, dOCUMENTA 13; © VG Bild-Kunst, Bonn 2018; Foto: Courtesy Contemporary Art Daily;
Quelle: <http://www.contemporaryartdaily.com/2012/06/documenta-13-pierre-huyghe/> [letzter Zugriff: 31.03.2018]

Außer der Skulptur mit dem Bienenstock gab es nur einen weiteren Hinweis auf eine künstlerische Intervention auf dem Areal. Auf Huyghes *Untilled* lebten während der Ausstellungsdauer ein kleiner brauner Welpe namens ›Señor‹ und seine Mutter, eine weiße Windhündin namens ›Human‹, deren rechter Vorderlauf leuchtend-pink eingefärbt worden war (vgl. Abb. 8). Ansonsten erinnerte nichts an Kunst. Die am Eingang des Areals umherirrenden Besucher, die – vom Ausstellungsplan geleitet – Huyghes Arbeit *Untilled* suchten, waren, sofern sie sich nicht mit Huyghes Arbeitsweise auskannten, meist ratlos. Einzig der liegende Akt bot ihnen ein Kunstwerk im klassischen Sinne. Irritiert durch die pinke Farbe des auf dem Areal umherstreunenden Hundes, kamen die Besucher/innen miteinander ins Gespräch oder aber sie nahmen das

Gespräch mit dem jungen Mann namens Marlon Middecke auf, der die beiden Hunde betreute und in Huyghes Auftrag tagtäglich Zeichnungen von den Veränderungen der Pflanzen und des Erdreichs anfertigte.



Abb. 8:

Pierre Huyghe: *Untilled*, 2012, dOCUMENTA 13; © VG Bild-Kunst, Bonn 2018; Foto: Courtesy Contemporary Art Daily

Quelle: <http://www.contemporaryartdaily.com/2012/06/documenta-13-pierre-huyghe/> [letzter Zugriff: 31.03.2018]

Bei Youtube eingespeiste Amateur-Videofilme offenbaren, dass die Gespräche der Besucher/innen meist um das Befinden der Hunde kreisten.¹¹ Sie drehten sich aber auch um die Skulptur mit den Bienenwaben oder um die Frage, welche Aufgaben der junge Mann für Huyghe zu erledigen habe. Auch das offizielle Hinweisschild auf Huyghes Arbeit gab Anlass zu Gesprächen. Darauf hieß es: »Lebendige Wesen und leblose Dinge, Maße und Dauer variabel.«¹² Welche lebendigen Wesen waren gemeint: die Hunde, die Bienen oder die Ameisen, die einen Bau in der Nähe der Komposthaufen errichtet hatten? Oder waren auch der Hundebetreuer und die Documenta-Besucher selbst gemeint? Was zählte zu den leblosen Dingen: die Steinplatten, die liegende verwitterte Beton-Bank – ein in der Aue übrig gebliebenes Relikt der Documenta11 aus der Installation *Ein Fluchtplan* von Dominique Gonzalez-Foerster – oder waren die Kieshügel gemeint? Wenn Maße und Dauer variabel sein sollten, wo und wann sollte das Kunstwerk anfangen, wo und wann enden? Huyghe hatte Hundebetreuer Middecke instruiert, nicht die Aufgabe eines Kunstvermittlers

¹¹ Vgl. z.B. <https://www.youtube.com/watch?v=vZ0LR20J2MA> [letzter Zugriff: 31.03.2018]

¹² Vgl. das Foto der Beschilderung: <http://www.kunstkritikk.dk/artikler/documenta-13-i-bilder/?d=dk> [letzter Zugriff: 31.03.2018]

oder Erklärers zu übernehmen, so dass die Besucher/innen ihre Fragen nur selbst beantworten konnten.¹³

Im *Begleitbuch* zur Ausstellung ließ Huyghe eine Zeichnung abdrucken, die er zur Vorbereitung von *Untilled* angefertigt hatte (vgl. DOCUMENTA/MUSEUM FRIDERICIANUM 2012: 263). Die Zeichnung ist eine Kartographie des Ortes, die alle Merkmale und Besonderheiten festhält: etwa die bereits erwähnten Details wie die Statue mit Bienenstock (»Statue with Beehive«), der Hund mit Welpen (»Dye Dog«/ »Puppies«), das Matschfeld (»Mud Field«), die bewusstseinsverändernden Pflanzen (»All Psycho Plants«). Sie enthält aber auch Aspekte, die ich bislang noch nicht erwähnt hatte: etwa eine entwurzelte Beuys-Eiche (»Dead Beuys Oak«), tote Bäume (»Dead Trees«) oder ein Wasserbassin (»Pool«). Striche und Pfeile markieren die vielfältigen Beziehungen zwischen den Örtlichkeiten, Dingen und Lebewesen. So findet sich ein Hinweis auf Myrmekochorie: die Tatsache, dass Ameisen bestimmte Pflanzensamen sammeln, Teile davon verdauen und die Reste so ablegen, dass neue Pflanzen daraus entstehen können. Des Weiteren vermerkte Huyghe in der Zeichnung, dass Bienen alle ›sexuellen‹ Pflanzen bestäuben, dass die im Wassertrog lebenden Kaulquappen eine Metamorphose zu Fröschen vollziehen und dass die toten Bäume durch Zerfallsprozesse wiederum Humus für neue Pflanzen bilden.

Neben der Skizze veröffentlichte Huyghe im *Begleitbuch* einen vom ihm verfassten, erläuternden Text. Darin heißt es u.a.:

Im Kompost der Karlsaue haben Artefakte, unbelebte Elemente und lebende Organismen ... Pflanzen, Tiere, Menschen, Bakterien alle Kultur abgelegt. Die Transaktionen zwischen ihnen laufen ohne Drehbuch ab. [...] Es gibt Wiederholung, chemische Reaktion, Vermehrung, Bildung und Lebendigkeit, aber ob es ein System gibt, ist nicht sicher. Die Rollen sind nicht verteilt, es gibt keine Organisation, keine Repräsentation, keine Ausstellung. Es gibt Regeln, aber keine Grundsätze (DOCUMENTA/MUSEUM FRIDERICIANUM 2012: 262).

Der Text endet mit dem Satz: »Es ist endlos, unaufhörlich« (DOCUMENTA/MUSEUM FRIDERICIANUM 2012: 262). Huyghe zufolge ist *Untilled* demnach zeitlich gesehen grenzenlos. Er charakterisiert *Untilled* insgesamt als einen unbestimmbaren Ort, an dem Dinge geschehen, die nicht vorhersehbar sind, an dem es Akteure gibt jenseits des Menschlichen.

Nicolas Bourriaud hatte Huyghes installative Arbeiten bereits in den 1990er Jahren als paradigmatisch für seine Vorstellungen von ›Art relationelle‹ angesehen. Bourriaud definierte ›Art relationelle‹ als »an art form where the substrate is formed by inter-subjectivity, and which takes being together as a central theme, the ›encounter‹ between beholder and picture, and the collective elaboration of meaning« (BOURRIAUD 2010: 15). Eine Kunst, für die das Zusammen-Sein herausragendes Merkmal ist, kann keine materiell greifbare Kunst sein. Außerdem können bei dieser Art von Kunst die Rollen der Künstlerin/des Künstlers und der Öffentlichkeit nicht mehr in hermeneutischer Opposition von Autor/in auf der einen Seite und Rezipient/in auf der anderen Seite aufgefasst werden. Neben die Künstlerin bzw. den Künstler als Urheber/in treten andere

¹³ Vgl. Interview mit Middeke in: <https://www.unicum.de/de/archiv/kunstprojekt-student-trug-tausende-bienen-auf-seinem-kopf> [letzter Zugriff: 31.03.2018]

Urheber wie das Publikum. Im Fall von *Untilled* wird nicht nur das menschliche Publikum als Partizipant einbezogen, sondern, um Huyghes Formulierung aufzugreifen, andere ›lebende Organismen‹ wie Tiere, Bakterien, Pflanzen bilden ebenso Relationen aus und werden in diesem Sinne zu Miturheber/innen. Huyghe wendet sich demnach von einem anthropozentrischen Autorschaftsbegriff ab hin zu organisch-natürlichen Steuerungsprozessen.

Dass Huyghe seinen Kunstbegriff weit fasst, wird auch deutlich, wenn man sich seinen Bildbegriff vor Augen führt. In einem Gespräch mit Marie-France Rafael sagte er: »Ein Bild ist eine Situation. So verstehe ich Bilder, nicht photographisch. Eine Situation ist ein Bild« (RAFAEL 2012: 30). Obgleich die Relationen und die sich verändernden Situationen, die an dem ›unkultivierten‹ Ort entstehen, das Bild bzw. das Kunstwerk diesem Verständnis nach konstituieren, existieren dennoch ›Markierungen‹, die, um noch einmal Wiesings Begriff aufzugreifen, auf den ›Kunststatus‹ im herkömmlichen Sinne anspielen. Die offensichtlichste ›Markierung‹ ist die des Ausstellungskontexts der dOCUMENTA (13). Dort wählt Huyghe mit der Brachfläche am Rande des Parks allerdings einen Ort, der in seiner Gewöhnlichkeit kaum übertroffen werden kann, aber dennoch – folgt man Michel Foucault – als ›Heterotopie‹ zu kategorisieren wäre (vgl. FOUCAULT 1992). Es ist ein ›anderer Ort‹: Von den gewöhnlich besuchten Orten unterscheidet er sich darin, dass er normalerweise eben nicht besucht wird, da er dem eigentlichen Ort – dem Park – als Lager-, Wirtschafts- und Aufbereitungsstätte dient. An diesem Ort lassen sich, wie gezeigt, zwei Dinge erkennen, die, wenngleich auch nur rudimentär, auf einen ›Kunststatus‹ verweisen: erstens, der liegende Akt, der jedoch seltsam entfremdet ist durch den Bienenstock, und zweitens, die pinke Farbe, die aber nicht auf einem herkömmlichen Bildträger aufgetragen ist, sondern sich auf dem Vorderlauf eines Hundes befindet. Beide Dinge sind als ›Markierungen‹ für den Kunstkontext wichtig und haben sich als äußerst wirksam erwiesen. Die beiden Bilder, die damit transportiert worden sind, sind in das kollektive Gedächtnis eingegangen: Sie prägen die Erinnerung an die dOCUMENTA (13).¹⁴ Der angemalte Hund und die Bienenstock-Skulptur prangten auf Zeitschriftencovern – so zierte der Hund ›Human‹, beispielsweise das Titelblatt des ZEITMagazins – und standen im Mittelpunkt von TV-Dokumentationen über die dOCUMENTA (13).¹⁵ Die beiden ›Markierungen‹ – der liegende Akt und die Bemalung – stecken jedoch kein klar umrissenes Feld der Kunst ab – wie das der Plastik oder das der Malerei –,

¹⁴ Beispielsweise konstatierte Ingo Arend: »Mit Ökologie, Feminismus, Wissenschaft und nicht-menschlichem Leben propagierte Carolyn Christov-Bakargiev auf der Documenta 13 einen final erweiterten Kunstbegriff. Für die sich auf ewig das ikonische Bild des Hundes mit pinkfarbenem Bein in den Köpfen festsetzen wird, der durch Pierre Huyghes wucherndes ›Post-Art‹-Biotop streift« (AREND 2015: 342).

¹⁵ Vgl. *ZEITmagazin*, 24 (6. Juni), 2012. Das Magazin ›spielte‹ mit der ›Markierung‹, indem es diese nicht zeigte. Auf der Vorderseite des Magazins war der Hund ›Human‹ so abgebildet, dass nur dessen Kopf und Hinterteil hinter Grünpflanzen hervorschauten, seine Bemalung demnach nicht sichtbar war; auf der Rückseite des Magazins waren gewöhnliche Hunde im Grünen zu sehen. Die Hunde auf beiden Fotografien schienen keine wesentlichen Unterschiede aufzuweisen. Vorstand: »Kunst. Die Documenta 2012 ist auf den Hund gekommen«, während die umseitige Beschriftung lautete: »Keine Kunst«.

sondern verweisen durch ihre Entfremdungen zugleich auf Phänomene, die normalerweise nicht im Feld der Kunst liegen: nämlich auf nichtmenschliche (kreative) Prozesse. Damit wird eine Perspektive eingenommen, die keine scharfe Grenze zieht zwischen Kunst und Alltag, sondern eine, die beide Sphären grenzenlos miteinander verknüpft und auf die Umwelt ausdehnt. Es findet kein zielgerichteter Transfer im Sinne der oben beschriebenen Ziel- und Handlungsrichtungen statt: Weder werden Alltagsphänomene in den Kunstkontext transferiert, noch steht eine Veränderung des Alltags durch Kunst an.¹⁶

Eine solche Perspektive, in der Alltag und Kunst symbiotisch verschmelzen, kann ethische Fragen aufwerfen. Dies ist dann der Fall, wenn die Unversehrtheit der beteiligten Lebewesen berührt wird. In diesem Sinne lösen etwa viele Aktionen von Santiago Sierra Irritationen aus, bei denen ebenfalls – wengleich auch auf inhaltlich und formal vollkommen andere Art als bei Pierre Huyghe – der Verweischarakter auf Alltag als ›fremdes‹, von der Kunst differentes Feld wegfällt. Die gemeinten Aktionen Sierras verweisen nicht auf den Alltag, sondern sie reproduzieren ihn eins zu eins, indem sie alltägliche ökonomische Marktgesetze reproduzieren. In *160 cm Line Tattooed on 4 people* veranlasste Sierra beispielsweise im Dezember 2000, dass auf die Rücken von vier Prostituierten eine – wie der Titel des Werks bereits besagt – insgesamt 160 cm lange Linie tätowiert wurde (vgl. SCHNEIDER 2004: 94). Für diese entstehende, nicht-dekorative Tätowierung, die als ›Bild‹ irritiert, wurden die Prostituierten mit einer Summe in der Höhe eines Schusses Heroin entlohnt. Auch hier könnte man formelhaft zuspitzend festhalten: Kunst ist Alltag und Alltag ist Kunst.

Literatur

- ALTRICHTER, HELMUT: Politik und Kunst im revolutionären Russland. In: PETROVA, EVGENIA; KLAUS ALBRECHT SCHRÖDER (Hrsg.): *Chagall bis Malewitsch. Die russischen Avantgarden*. Ausst.-Kat. Albertina. Wien [Hirmer Verlag] 2016, S. 25-39
- AREND, INGO: Nach den Beaux Arts. Arbeit in der Verhandlungszone. Anmerkungen zur Zukunft der Weltkunstschau Documenta aus Anlass ihres 60. Geburtstages. In: *KUNSTFORUM International*, 235, 2015, S. 342
- BOURRIAU, NICOLAS: *Relational Aesthetics*. Translated by Simon Pleasance and Fronza Woods with the participation of Mathieu Copeland. Paris [Les presses du réel] 2010

¹⁶ Anders verhält es sich für das wiederholte Präsentieren von *Untilled* im Centre Pompidou/Musée National d'art moderne, im Museum Ludwig und im Los Angeles County Museum in den Jahren 2013 bis 2015 anlässlich einer Retrospektive des Künstlers. Hier passte Huyghe die Arbeit an die jeweiligen Ausstellungssituationen an: Der Verweischarakter auf ›Alltag im Kunstkontext‹ musste hier durch die Museumsbauten zwangsläufig bedient werden.

- CHUKHROV, KETI: On the False Democracy of Contemporary Art. In: *e-flux Journal*, 57, 2014. <http://www.e-flux.com/journal/57/60430/on-the-false-democracy-of-contemporary-art/> [letzter Zugriff: 31.03.2018]
- CHYTRAEUS-AUERBACH, IRENE; GEORG MAAG (Hrsg.): *Futurismus: Kunst, Technik, Geschwindigkeit und Innovation zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Berlin [Lit.-Verlag] 2016
- CREED, MARTIN: *Works*. London [Thames & Hudson] 2010
- DOCUMENTA; MUSEUM FRIDERICIANUM (Hrsg.): *Das Begleitbuch/The Guidebook*. Ausst.-Kat. Ostfildern [Hatje Cantz] 2012
- DUCHAMP, MARCEL: *Die Schriften*. Bd. 1. Hrsg. von Serge Stauffer. Zürich [Regenbogen-Verlag] 1981
- FOUCAULT, MICHEL: Andere Räume. In: BARCK, KARLHEINZ; PETER GENTE; HEIDI PARIS; STEFAN RICHTER (Hrsg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig [Reclam] 1992, S. 34 – 46
- GAENSHEIMER, SUSANNE et al. (Hrsg.): *Hélio Oiticica. Das große Labyrinth/The Great Labyrinth*. Ausst.-Kat, MMK Frankfurt/M. Ostfildern [Hatje Cantz] 2013
- GLUDOVATZ, KARIN; DOROTHEA VON HANTELMANN; MICHAEL LÜTHY; BERNHARD SCHIEDER (Hrsg.): *Kunsthandeln*. Zürich [diaphanes] 2010
- HANTELMANN, DOROTHEA: Denken der Ankunft. Pierre Huyghes *Untilled*. In: EVERTS, LOTTE; JOHANNES LANG; MICHAEL LÜTHY; BERNHARD SCHIEDER (Hrsg.): *Kunst und Wirklichkeit heute. Affirmation – Kritik – Transformation*. Bielefeld [transcript] 2015, S. 223-240
- HINZ, MANFRED: Futurismus und Faschismus. In: ASHOLT, WOLFGANG (Hrsg.): *Der Blick vom Wolkenkratzer: Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung*. Amsterdam [Rodopi] 2000, S. 449-466
- HORNBOSTEL, WILHELM; KARLHEINZ KOPANSKI; THOMAS RUDI (Hrsg.): *voller kraft: russische Avantgarde 1910 – 1934*. Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg. Heidelberg [Ed. Braus] 2001
- HÜGEL, HANS-OTTO (Hrsg.): *Handbuch populäre Kultur: Begriffe, Theorie und Diskussionen*. Stuttgart [Metzler] 2003
- JOSELIT, DAVID: Against Representation/Gegen Repräsentation. In: *Texte zur Kunst*, 95, 2014, S. 92-103
- LAUSON, CLIFF: Feelings are the Most Important Things. In: *Martin Creed: what's the point of it?* Ausst.-Kat. Hayward Gallery, London. London [Hayward Gallery] 2014, S. 41-48
- MEYER-HERMANN, EVA (Hrsg.): *Allan Kaprow – Art as Life*. London [Thames & Hudson] 2008
- OITICICA, HÉLIO: Der Übergang der Farbe von der Bildfläche in den Raum und die Bedeutung der Konstruktivität [1962]. In: GAENSHEIMER, SUSANNE et al. (Hrsg.): *Hélio Oiticica. Das große Labyrinth/The Great Labyrinth*. Ausst.-Kat., MMK Frankfurt/M. Ostfildern [Hatje Cantz] 2013a, S. 125-144
- OITICICA, HÉLIO: Position und Programm [1966]. In: GAENSHEIMER, SUSANNE et al. (Hrsg.): *Hélio Oiticica. Das große Labyrinth/The Great Labyrinth*. Ausst.-Kat., MMK Frankfurt/M. Ostfildern [Hatje Cantz] 2013b, S. 169-168

- RAFAEL, MARIE-FRANCE: *Pierre Huyghe. ›on site‹. Atelierbesuch*. Berlin [Wolff] 2012
- SCHNEIDER, ECKHARDT: *Santiago Sierra: 300 Tons/300 Tonnen*. Ausst.-Kat. Kunsthau Bregenz. Köln [Walther König] 2004
- SCHWARZ, ARTURO (Hrsg.): *The complete works of Marcel Duchamp*. Revised and Expanded Paperback Edition. New York [Delano Greenidge Ed.] 2000
- WEINHART, MARTINA: Die brasilianische Erfahrung. Eine Einführung. In: WEINHART, MARTINA; MAX HOLLEIN (Hrsg.): *Brasiliana: Installationen von 1960 bis heute*. Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt/M. Köln [Walther König] 2013, S. 12-41
- WERKNER, PATRICK: *Kunst seit 1940: von Jackson Pollock bis Joseph Beuys*. Wien [Böhlau] 2007
- WIESING, LAMBERT: *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2005
- ZEITMAGAZIN, 24 (6. Juni), 2012