Hans Haacke und Pierre Huyghe

Schriftenreihe des Studienzentrums zur Moderne:
Bibliothek Herzog Franz von Bayern
am Zentralinstitut für Kunstgeschichte

Band 5

Ursula Ströbele

Hans Haacke und Pierre Huyghe

Non-Human Living Sculptures seit den 1960er-Jahren

DE GRUYTER

d|u|p
düsseldorf university press

ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein

und Mitteln der Zentralen Gleichstellungsbeauftragten der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf aus dem Professorinnenprogramm III (PPIII)

hhu Heinrich Heine Universität Düsseldorf

Zentrale Gleichstellungsbeauftragte

CC BY

Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/.

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z. B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

ISBN 978-3-11-102711-1
e-ISBN (PDF) 978-3-11-102715-9
DOI https://doi.org/10.1515/ 9783111027159

Library of Congress Control Number: 2023946151

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

© 2024 bei der Autorin, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston.
Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.
d|u|p düsseldorf university press ist ein Imprint der Walter de Gruyter GmbH.

Einbandabbildungen: Pierre Huyghe, Untilled, 2012, Kassel (Fotografie: aus der Serie Rosadora, Kompostloch [nach Huyghe, Untilled]), rosadora@t-online.de, © Hans Haacke, VG Bild-Kunst, Bonn 2023
Einbandgestaltung: Rüdiger Kern, Berlin
Typesetting: SatzBild GbR, Sabine Taube, Kieve
Printing and binding: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza

www.degruyter.com
dup.degruyter.com

Inhaltsverzeichnis

Danksagung —— 9

Einleitung —— 11

1. Bildsäule, Raumgestalterin, *Readymade, Living Sculpture* oder Biofakt: Theorien und Diskurse
Die Geschichte der (lebenden) Skulptur im 20. und 21. Jahrhundert

Begriffe und Kanon —— 19
Skulpturhistoriographie —— 23
Moderne Plastik als *Volumen- und Raumorchestrierung*: Carola Giedion-Welcker —— 26
Figuren im Raum: Eduard Trier —— 32
Neue Dimensionen der Skulptur: Michel Seuphor, Ulrich Gertz, Herbert Read, Udo Kultermann, Hans Joachim Albrecht, Lucie Schauer —— 38
Zur skulpturalen Ästhetik des Lebendigen —— 45
Von der Objektästhetik zur Systemästhetik: Jack Burnham —— 45
Von der Skulptur zum Skulpturalen: Rosalind Krauss —— 54
Skulptur nach 1945 —— 68
Die *(Human) Living Sculpture* —— 73
Exkurs: Joseph Beuys – Soziale Plastik —— 104
Die *Non-Human Living Sculpture* —— 109

2. „Ich arbeitete mit dem ‘wirklichen Zeug‘ nach seinen eigenen Bedingungen …“
Tiere und Pflanzen in den systemästhetischen Skulpturen von Hans Haacke

Einführung und Vorgehensweise —— 123
Die *Franziskanische Serie* Hans Haackes im systemästhetischen Kontext ihrer Zeit —— 132
Chickens Hatching und der Systembegriff Haackes —— 135
Jack Burnham: Skulptur als Real-Zeitliches System —— 139
Systembiologie: Ludwig von Bertalanffy und Ramón Margalef —— 153
Ant Coop – Ameisenkooperativ —— 159
Goat Feeding in Woods und *Ten Turtles Set Free* —— 170
Das *Krefelder Abwasser-Triptychon* —— 178
Rheinwasseraufbereitungsanlage —— 213
György Kepes' *Ecological Consciousness* —— 226
Exkurs: *Utility Sculpture – Das Numen H2O* und Ayşe Erkmen *Plan B* —— 230
Grundwasser – Versprühung – Moosbewässerung – Grundwasser —— 235
Fazit —— 256
Exkurs: *Staging nature* – Fabian Knecht *Isolation* —— 262

3. „What is = +/– growth“
Pierre Huyghes skulpturale Situationen *Untilled* und *After ALife Ahead*

Untilled: Untersuchungsfeld und Forschungsstand —— 270
Werkanalyse —— 276
Ko-Akteure: Pflanzen —— 283
Human – Companion species? —— 298
Wachstum, Zersetzung und Verfall: Kompostieren als künstlerische Strategie —— 308
Weitere Ko-Akteure: Schildkröte, Ameisen, Amseln, Frösche, Bienen —— 315
Catherine Malabou: Plastizität —— 325
Marker – ein Netzwerk an Referenzen —— 327
Skulpturale Situation mit Zeug*innen? —— 344
After ALife Ahead: Untersuchungsfeld und Forschungsgegenstand —— 351
Werkanalyse —— 354
Erste Vorplanungen —— 354
Eisstadion – Pflanzen – Landschaft —— 356
Ko-Akteure: Flamingos und Pfauen, Aquarium, Insekten, Krebszellen —— 363
Eine skulpturale Situation in Realzeit —— 371
Haackes Erbe einer Skulptur als realzeitliches System? —— 377
Exkurs: Situationsästhetik —— 380
Skulpturale Situationen zwischen Aufführung, Emergenz und Ekstase der Dinge —— 387

Fazit —— 395
Exkurs: Biofakt: Oron Catts & Ionat Zurr *Tissue Culture & Art Project (TC&A)* und Revital Cohen & Tuur Van Balen: *Sterile* —— 397

Anstatt eines Schlusswortes

Das digital erweiterte Feld des Skulpturalen —— 410
Karin Sanders *Body Scans* —— 419
Skulpturalität der Fotografie, Bildhaftigkeit der Skulptur —— 423
Berührung und Berührbarkeit —— 425

Literaturverzeichnis —— 431

Abbildungsnachweise —— 457

Danksagung

Das vorliegende Buch basiert auf meiner Habilitationsschrift, die ich im Dezember 2019 eingereicht und ein Jahr später an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf verteidigt habe.

Wie oft bei solchen, sich über Jahre erstreckenden Forschungsprojekten, wäre diese Arbeit ohne eine Vielzahl von begleitenden Zwei- und auch Vierbeinern nicht zustande gekommen. Ein herzlicher Dank gebührt vorab den Künstler*innen für ihr Bild- und Archivmaterial. Sie standen mir auf meine Fragen Rede und Antwort, insbesondere Hans und Linda Haacke sowie Pierre Huyghe mit seinem Atelierteam, darunter Sofía Jirón Arcos und Anne-Sophie Tisseyre, sowie die Kasseler Künstlerin Rosadora, die mir einen großen Einblick in ihre ortsspezifische, die Documenta teils begleitende Kunstpraxis gab.

Ein großer Dank gebührt den hilfsbereiten Mitarbeiter*innen der Projektteams der Documenta in Kassel (u.a. Volker Andresen, Jan Frontzek, Marlon Middeke, Christoph Platz-Gallus) und der Skulptur Projekte Münster, ferner den Kolleg*innen in den zuständigen Archiven der Documenta Kassel (Saskia Mattern, Susanne Rübsam), der Skulptur Projekte Münster (Jana Bernhardt, Katharina Neuburger, Julius Lehmann), der Kunstmuseen Krefeld (Volker Döhne, Magdalena Holzhey, Fabienne Kylla, Stephan Michaeli, Dirk Rose), der Art Gallery Ontario (Tracy Mallon-Jensen) und der Fondation Maeght in St. Paul-de-Vence (Florence Monnier, Marilyn Nazar).

Meinem Kollegen John A. Tyson danke ich für den wertvollen Austausch zu Hans Haacke in den letzten Jahren. Viele Freund*innen und Kolleg*innen trugen durch ihre fachliche und emotionale Unterstützung zum Gelingen bei, darunter Kristina Dronsch, Steffen Haug, Felicia Rappe, Anja Schwörer, Marta Smolińska, Anne Uhrlandt und Jürgen Wiener.

Die Drucklegung wurde großzügig von der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften, der Universitäts- u. Landesbibliothek Düsseldorf, mit Mitteln der Zentralen Gleichstellungsbeauftragten der HHU aus dem Professorinnenprogramm III (PPIII),

dem Dekanat der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf und von Herzog Franz von Bayern gefördert. Dem Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München unter der Leitung von Ulrich Pfisterer und Wolfgang Augustyn (bis April 2023) danke ich für die große Unterstützung und die Möglichkeit, das vorliegende Buch als fünften Band in der Schriftenreihe des Studienzentrums zur Moderne – Bibliothek Herzog Franz von Bayern am Zentralinstitut für Kunstgeschichte zu veröffentlichen.

Das sorgfältige Lektorat der Texte durch Valeska Lembke und die angenehme Zusammenarbeit mit ihr haben mir sehr geholfen. Nicht zuletzt möchte ich den Mitarbeiter*innen des De Gruyter Verlags meinen Dank aussprechen. Anja Weisenseel, Arielle Thürmel und David Fesser haben dieses Buch von der Konzeption bis zum Druck professionell begleitet und Rüdiger Kern hat einen schönen Umschlag gestaltet.

Meine Familie hat mich auf diesem Weg immer wieder ermutigt, durchzuhalten. Ihnen gebührt großer Dank.

Einleitung

„Eine Skulptur ist kein Gegenstand,
sie ist eine Prüfung, eine Frage, eine Antwort …"
(Alberto Giacometti)[1]

Skulptur erlebt eine Renaissance, wie Kunstpraxis und Rezeption der letzten Jahre belegen.[2] Dabei geht diese Renaissance von einem veränderten Skulpturenbegriff aus, der Statuarik, Dauerhaftigkeit und das Anthropomorphe zur Disposition stellt zugunsten von zeitbasierten, performativen und immateriellen Aspekten. Technisch komplexe Materialexperimente, die Einbeziehung bzw. Veränderung lebender Organismen und des digitalen Raums dokumentieren die aktuelle Bandbreite.

Bildsäule (Johann Gottfried Herder) und Körperbildnerin (August Schmarsow) – neben diesen, jeweils unterschiedliche Merkmale herausstellenden Benennungen wurde Skulptur

1 Alberto Giacometti zit. n. Eduard Trier, *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert*, Berlin: Gebr. Mann 1971, S. 154 (= 1971a).

2 Die Habilitationsschrift wurde im Dezember 2019 an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf eingereicht und im Dezember 2020 dort verteidigt. Der Forschungsstand entspricht dem Zeitpunkt der Einreichung; Aktualisierungen erfolgten für die Drucklegung so weit wie möglich.
Patrizia Dander/Julienne Lorz (Hg.), *Skulpturales Handeln*, Ausst.-Kat. Haus der Kunst München, Ostfildern: Hatje Cantz 2012; Marc Wellmann (Hg.), *BIOS – Konzepte des Lebens in der zeitgenössischen Skulptur*, Ausst.-Kat. Georg Kolbe Museum Berlin, Köln: Wienand 2012; Ulrike Lorenz et al. (Hg.), *Skulptur Pur. Beiträge des Symposiums*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Mannheim, Heidelberg: Kehrer 2014; Jack Bankowsky (Hg.), *Sculpture after Sculpture. Fritsch, Koons, Ray*, Ausst.-Kat. Moderna Museet Stockholm, Ostfildern: Hatje Cantz 2014; Sabine B. Vogel (Hg.), *Grenzenlose Skulptur. Ein Überblick über das skulpturale Heute* (Themenheft). *Kunstforum International*, 229, 2014; Lutz Hengst/Christiane G. Kant (Hg.), *Skulptur des 21. Jahrhunderts I. Zeit und Zeitgenossenschaft von Skulpturen* (Themenheft). Kunsttexte.de, 4, 2014, https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/kunsttexte/issue/view/6062 (26.4.2023); Ralph Rugoff et al. (Hg.), *The Human Factor. The Figure in Contemporary Sculpture*, Ausst.-Kat. Hayward Gallery London, London: Hayward Gallery 2014; Lutz Hengst/Christiane G. Kant (Hg.), *Skulptur des 21. Jahrhunderts II. Spezifische Formungen, Materialien und Situationen zeitgenössischer Skulptur*

Open Access. © 2024 bei der Autorin, publiziert von der Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston.
CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111027159-001

sogar als Handlung (Franz Erhard Walther) bzw. Handlungsform (Manfred Schneckenburger), Ereignis, Biofakt (Nicole C. Karafyllis) und Aufführung (Erika Fischer-Lichte) bezeichnet.[3] Diese facettenreiche Erweiterung zwischen dreidimensionalem Ding und bildlichem Gegenstand kommt auch in Begriffen wie *Specific Object*, *Readymade* und *Objet Trouvé* zum Ausdruck. Historisch ist die kunsttheoretische Diskussion von Skulptur durch den Pygmalion-Diskurs und Paragone geprägt. Statt der Spezifika wurden bislang meist Ähnlichkeiten und Verwandtschaften mit anderen Kunstformen, insbesondere der Malerei benannt, obwohl die Entgrenzung von Skulptur und ihre Annäherung an zeitbasierte, handlungsbezogene Kunstformen wie Performance, Theater, Tanz und Musik andere Vergleiche verlangen. Die Überschreitung klassischer Gattungsgrenzen, ‚Zustände des Destabilisierens' und ‚Verflüssigung' der Gattungsmerkmale bringen multisensorische Konzepte mit sich – Werke, die nicht nur Tast- und Sehsinn adressieren, sondern auch olfaktorische und akustische Dimensionen aufweisen.[4] Dabei wird ‚Skulptur' als kategorialer Terminus beibehalten. Genau an dieser Stelle setzt die vorliegende Untersuchung ein und erörtert die spezifischen Gründe und Motive für den Gebrauch des Begriffs.

Analysiert werden Werke von Künstler*innen, die selbst skulpturale Konzepte befragen bzw. auf diesen Begriff rekurrieren. ‚Skulptur' dient hier nicht primär als Gegenstandsbegriff. Stattdessen fungiert das Skulpturale als spezifische Herangehensweise, die einen bestimmten Umgang mit den Dingen, d.h. mit Kunstwerken benennt und deren spezifische plastische Merkmale heraushebt. Die Inkunabeln der *Living Sculpture* Gilbert & George äußerten sich einst zu ihren großformatigen Gemälden: „Wir sagten einfach, es seien Skulpturen, und

(Themenheft). *Kunsttexte.de*, 1, 2015, https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/kunsttexte/issue/view/6066 (26.4.2023); Eva Grubinger/Jörg Heiser (Hg.), *Sculpture Unlimited. 2. Materiality in Times of Immateriality*, Berlin: Sternberg Press 2015; Bernhard Mendes Bürgi/Kunstmuseum Basel (Hg.), *Sculpture on the move. 1946–2009*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel, Ostfildern: Hatje Cantz 2016; Kasper König/Britta Peters/Marianne Wagner (Hg.), *Skulptur Projekte Münster 2017*, Leipzig: Spector Books 2017; Otto Letze/Nicole Fritz (Hg.), *Almost alive. Hyperrealistische Skulptur in der Kunst*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Tübingen, München: Hirmer 2018; Mara-Johanna Kölmel/Ursula Ströbele (Hg.), *The Sculptural in the (Post-)Digital Age*, Berlin: De Gruyter 2023.

3 Johann Gottfried Herder, *Plastik: Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions Bildendem Traume (1778)*, hg. von Lambert Schneider/Peter Bachem, Köln: Jakob Hegner 1969, u.a. S. 42f., 62; August Schmarsow, *Unser Verhältnis zu den Bildenden Künsten: Sechs Vorträge über Kunst und Erziehung*, Leipzig: B. G. Teubner 1903, S. 54; Kasper König (Hg.), *Franz Erhard Walther. Objekte benutzen*, Köln: König 1968; Manfred Schneckenburger, „Plastik als Handlungsform", in: *Kunstforum International*, 34, 1979, S. 20–31; Nicole C. Karafyllis, „Biofakte: Grundlagen, Probleme und Perspektiven", in: *Erwägen Wissen Ethik (EWE)*, 17, 4, 2006, S. 547–558; Erika Fischer-Lichte, „Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst: Der Aufführungsbegriff als Modell für eine Ästhetik des Performativen", in: Clemens Risi/Jens Roselt (Hg.), *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*, Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 11–26.

4 Vogel 2014, S. 33; Dietmar Rübel, *Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen*, München: Silke Schreiber 2012.

das brachte uns eine Menge lustiger Fragen ein."[5] Erprobt werden soll in der Untersuchung, wie gewinnbringend es ist, eine skulpturale Perspektive einzunehmen und daraus folgend eine erweiterte Werkanalyse aus der Perspektive medienspezifischer Parameter wie Plastizität, Räumlichkeit, Ikonizität und Zeitlichkeit vorzunehmen.

Für die ‚Krise' der Skulptur, deren Ausweg Rosalind Krauss 1979 in einer strukturellen, diskursfeldartigen Erweiterung suchte, die zugleich den argumentativen Schritt von der Skulptur zum Skulpturalen vollzieht, aber eine skulpturale Ästhetik des Lebendigen außer Acht lässt, liegt eine Möglichkeit in einem system- und situationsästhetischen Verständnis von Skulptur, wie der vorliegende Text zu zeigen versucht.[6] Die von der amerikanischen Systemtheorie und Kybernetik stimulierten realzeitlichen Systeme Hans Haackes und seine Abkehr von einer Objektästhetik zugunsten der Relationalität eines skulpturalen (offenen) Geflechts sind prägend für zeitgenössische Positionen wie derjenigen Pierre Huyghes. Unter den vielfältigen Entgrenzungsformen zum „erweiterten Feld des Skulpturalen" seit den 1960er-Jahren, die über ein bestimmtes Medium oder künstlerische Techniken hinausgehen, lassen sich räumliche, tektonische, axiomatische, plastische, bildliche, anschauliche und gedankliche Erfahrungen finden.[7]

Die pluriforme Thematik und Verschiedenheit der Materialien wie schriftliche Quellen (Manifeste, Künstler*innenstatements, Ausstellungskataloge, Presserezensionen etc.) und Bilddokumente, zum Beispiel Atelierfotografien und Installationsansichten, verlangen eine interdisziplinäre, eklektizistische, methodisch explorierende Zugangsweise, d.h. die Zusammenführung verschiedener Methoden wie Diskursanalyse, Materialsemantik und -ästhetik, Ikonographie, Rezeptionsästhetik, komparatistische Bildvergleiche und skulpturtheoretisch-phänomenologische Ansätze sowie insbesondere systemästhetische Überlegungen. In einem Close-Reading der Skulpturhistoriographie sowie in detaillierten Werkanalysen werden einerseits die Spuren einer skulpturalen Ästhetik des Lebendigen seit dem 20. Jahrhundert verfolgt, andererseits die entsprechenden plastischen Arbeiten historisch kontextualisiert und eng mit der jeweiligen Institutionsgeschichte verknüpft. Im Zentrum stehen skulpturale Phänomene an der Schnittstelle zu den Naturwissenschaften, d.h. prozessorientierte, zeitbasierte Werke, die sich an der Biologie, Physik, Systemtheorie, Gentechnik und Naturästhetik orientieren. Es handelt sich um *Non-Human Living Sculptures*, wie ich sie im Folgenden bezeichnen möchte, d.h. lebende Werke mit Pflanzen, Tieren und Mikroorganismen, für die bisher ein hinreichender ontologischer Diskurs fehlt.

5 Gilbert & George zit. n. Birgit Jooss, „Das nicht enden wollende Bild. Der Aspekt der Dauer innerhalb von Performance", in: Karin Gludovatz/Martin Peschken (Hg.), *Momente im Prozess. Zeitlichkeit künstlerischer Produktion*, Berlin: Reimer 2004, S. 113–124, S. 118.

6 Rosalind Krauss, „Sculpture in the expanded field", in: *October*, 8, Spring, 1979, S. 30–44; Martina Dobbe/Ursula Ströbele, „Einleitung", in: *Gegenstand: Skulptur*, Paderborn: Wilhelm Fink 2020, S. 1–16. Es handelt sich um den erweiterten Band anlässlich der kunsthistorischen Tagung *Gegenstand: Skulptur. Perspektiven einer Theorie* (Universität der Künste Berlin 20./21. April 2018) im Rahmen des von der DFG geförderten Wissenschaftlichen Netzwerks *Theorie der Skulptur* (http://theoriederskulptur.de).

7 Dobbe/Ströbele 2020, S. 5.

1 Edward Steichen, *Delphiniums*, 1936, Ausstellungsansicht *Edward's Steichens Delphiniums*, Museum of Modern Art, New York, Edward Steichen Archive, Department of Photography, The MoMA, New York

Zwar greifen schon in den 1930er-Jahren Künstler*innen auf lebende Materialien zurück, etwa Edward Steichen, der 1936 im Museum of Modern Art in New York seine Pflanzenzüchtungen ausstellte.[8] (Abb. 1) Für eine Woche wurden seine Rittersporn-Hybridzüchtungen (*Delphinium*) und Kreuzungen in der „personal appearance of the flowers themselves" präsentiert – so der Pressetext.[9] Steichens langjährige ‚Forschungstätigkeit' wird erwähnt, auch die der Präsentation inhärente Zeitlichkeit, die den optimalen Zeitpunkt der Blüte offen lässt. Der Text geht nicht auf etwaige Verbindungen zur klassischen Kunst, gar der Skulptur ein. Hingegen sind Äußerungen Steichens überliefert, in denen er seine Züchtungen mit menschlichen Wesen vergleicht, sie fast personifiziert.[10] Steichens Pflanzen bleiben dem Urtypus des Ritterspornes verhaftet, weisen aber Neuheiten in Farbe, Größe

8 Siehe u.a. Ronald J. Gedrim, „Edward Steichen's 1936 Exhibition of Delphinium Blooms: An Art of Flower Breeding", in: Eduardo Kac (Hg.), *Signs of Life. Bio Art and Beyond*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2007, S. 347–369.

9 Https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/331/releases/MOMA_1936_0027_1936-06-18_18636-17.pdf?2010&_ga=2.239861059.1115171676.1566139597-552999186.1491531211 (19.08.2019).

10 Siehe Gedrim 2007, S. 356f.

2 Robert Morris, *Untitled 1969,* Stahlbehälter mit Erde, Fichten, Leuchtstoffröhren und Kühlanlage, Installationsansicht *Spaces*, 30.12.–1.3.1970, The MoMA, New York, Archives, NY. IN0917B.6

etc. auf. Streng genommen handelt es sich bei der Ausstellung nicht (mehr) um lebendes ‚Material', weil die Fotografien vermuten lassen, dass die in Vasen gestellten Blumen geschnitten sind und folglich nach kürzester Zeit verwelkten. 1969–1970 stellte das MoMA erneut Pflanzen aus, als Robert Morris in der von Jennifer Licht kuratierten Ausstellung *Spaces* 144 kleine, ungefähr auf Kopfhöhe in Cortenstahl-Holz-Behältern gepflanzte norwegische Fichten zeigte, an denen Besucher*innen durch einen engen Gang vorbeischritten. (Abb. 2) Dieser ‚Indoor-Forest' bewirkte durch Format und Maßstab im White Cube eine Perspektivänderung und wurde von der Kuratorin als „artificial recreation of a natural environment" bezeichnet.[11] Ausgehend von diesen Werken und der noch zu skizzierenden Geschichte der *(Non-Human) Living Sculpture* stehen im Zentrum der hier vorzunehmenden Analyse die biologischen Systeme des Künstlers Hans Haacke, die er zwischen 1965 und 1972 realisierte, und zwei Arbeiten von Pierre Huyghe von 2011–2012 und 2017, namentlich *Untilled* (2012) und *After ALife Ahead* (2017). Diese Gegenüberstellung erlaubt eine historische Rückbindung und Kontextualisierung, die für die Analyse gegenwärtiger Positionen vielversprechend ist, weil sie eine kritische Reflexion skulpturtheoretischer und

11 Ebd.; siehe https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2698?installation_image_index=5 (16.9.2019).

naturästhetischer Ansätze beinhaltet, die sich sowohl auf innovative Konzepte des Skulpturalen als auch auf bestehende Paradigmen anwenden lässt. Hans Haackes *Franziskanische Arbeiten*, die bis heute eher unbekannt geblieben sind, und sein Konzept einer ‚Skulptur als realzeitliches System', so die These, können als wesentliche Vorläufer für die situationsästhetischen Konzepte von Pierre Huyghe betrachtet werden. Haackes Serie hinterfragt die Grenzen eines Kunstwerks in Bezug auf seine Umwelt sowie diejenigen zwischen Kultur und Natur, ist damit signifikant für die zeitgenössische Kunst im Allgemeinen und Huyghes Einsatz von Tieren und Pflanzen im Besonderen sowie für die aktuellen Diskurse zu (Post-) Nature, Anthropozän und Ökologiekritik. Ergänzt werden im Kapitel zu Haacke die Werkanalysen durch unterschiedliche Exkurse in die Gegenwartskunst, u.a. zu *staging nature* und *Utility Sculptur*e, im Kapitel über Huyghe zu Biofakt und durch einen kunsthistorischen und -theoretischen Überblick zur Situationsästhetik der 1960er- und 1970er-Jahre. Künstlerische Eingriffe in natürliches Wachstum auf genetischer Ebene stehen im Zentrum des Abschnitts zum Biofakt, einem Terminus, den die Philosophin Nicole C. Karafyllis erörtert hat.[12]

Gemeinsam ist den behandelten Werken von Hans Haacke und Pierre Huyghe sowie den für Vergleiche hinzugezogenen Arbeiten weiterer Künstler*innen, dass sie gegenwärtige, sozioökonomische und sozioökologische Themenfelder diskutieren, u.a. die Begrenztheit natürlicher Ressourcen, Reduzierung unserer Artenvielfalt, ökonomisch-industriell bedingte Umgestaltung der Landschaft und weltweite Zunahme digitaler Datenströme. Das Schlusskapitel resümiert die Ergebnisse und offeriert einen Ausblick in digitale, virtuelle Phänomene des Skulpturalen sowie den 3D-Druck als bildhauerisches ‚Werkzeug', wie sie sich parallel zu den *Non-Human Living Sculptures* als weitere signifikante ‚Untergattung' seit den 1960er-Jahren entwickeln.

In einer historischen und systematischen Herangehensweise erfolgt eine kritische Reflexion des Skulpturalen, eine Neubewertung und Erweiterung bestehender Theorien mit dem Ziel, ein Begriffsinstrumentarium für diese wenig berücksichtigten flüchtigen, lebenden und teils immateriellen Arbeiten zu entwickeln. Welche historischen skulpturalen Ausprägungen beziehen die Theorien mit ein, inwieweit greifen sie für zeitgenössische Positionen bzw. wo sind sie zu aktualisieren? Was leisten die analysierten Phänomene für den Skulpturenbegriff gegenüber dem mittlerweile tradierten Begriff der ‚erweiterten Skulptur'?

Zunächst geht der folgende Abschnitt der Frage nach, welche Narrative zur Skulptur der Moderne die Kunstgeschichte bestimmen und inwiefern diese bis heute prägend sind. So kristallisieren sich neben stilistisch-konzeptuellen Entwicklungen auf künstlerischer Seite auch wissenschaftsgeschichtliche Argumentationsstrukturen heraus und lassen sich historisch verorten. Die kritische Lektüre der oftmals als Standardwerke angeführten Publikationen veranschaulicht die Dominanz eines vitalistisch-existenzialistischen Diskursfelds in Rhetorik, Argumentation und Ästhetik, ferner die Metaphorik des „Kunstwerks als Organismus" (Waetzoldt) im Kontext des Biomorphismus und das Weiterleben des Pygmalion-Topos im

12 Vgl. Nicole C. Karafyllis, „Das Wesen der Biofakte", in: dies. (Hg.), *Biofakte. Versuch über den Menschen zwischen Artefakt und Lebewesen*, Paderborn: Mentis 2004, S. 11–26; dies. 2006.

Hinblick auf evozierte Lebendigkeit und sogenannte Naturnähe.[13] Kunstproduktion und das Schreiben über Kunst gehen eine Verbindung ein, wodurch der Bedarf adäquater Begriffe für peripher behandelte skulpturale Ausprägungen deutlich hervortritt. Fast scheint es, als erfordere eine zunehmende Abstraktion in der Plastik eine gleichfalls wachsende Konkretion in der Sprache.

13 Wilhelm Waetzoldt, *Das Kunstwerk als Organismus. Ein aesthetisch-biologischer Versuch*, Leipzig: Dürr 1905.

1. Bildsäule, Raumgestalterin, *Readymade, Living Sculpture* oder Biofakt: Theorien und Diskurse

Die Geschichte der (lebenden) Skulptur im 20. und 21. Jahrhundert

Begriffe und Kanon

Vor einer Darstellung der Geschichte der Bildhauerei im 20. und 21. Jahrhundert ist die terminologische Unterscheidung von ‚Skulptur'/‚skulptural' und ‚Plastik'/‚plastisch' sowie deren Diskursgeschichte zu klären. Während die beiden Begriffe ursprünglich zwei Herstellungsweisen bezeichnen, nämlich für die Plastik (griech. *platto* = formen, bilden) eine additive Akkumulation von Material, wohingegen die Skulptur (*sculpere* = schneiden, stechen, schnitzen) ein subtraktives Verfahren verlangt, ist diese Differenzierung heute obsolet, weil beide Termini meistens synonym verwendet werden.[1] 1958 verweist Werner Hofmann in *Die Plastik des 20. Jahrhunderts* auf Plinius d. Ä., der „statuarius" den Künstler nenne, der in Metall gießt, und „sculptor" den Arbeiter mit dem Meißel.[2] Letzterer sei der eigentliche Bildhauer bzw. Bildschnitzer, je nachdem ob er in Stein und Marmor oder in Holz arbeitet. Auf einer theoretischen Ebene sei, so Hofmann, die begriffliche Differenzierung durchaus anzuwenden, jedoch entstehen spätestens dann Probleme, wenn Künstler*innen beide Verfahren nutzen.[3] In seiner Publikation habe er sich mehrheitlich für ‚Plastik' entschieden, „weil es im Deutschen bildkräftiger wirkt als die ‚Skulptur' und weil es überdies das Merkmal der Dreidimensionalität, das allem plastischen Gestalten gemeinsam ist, besonders sinn-

1 Vgl. u.a. Stefanie Heckmann, *Figur – Struktur – Index: Zur Modernität des Steins in der Skulptur der Gegenwart*, Freiburg im Breisgau: Rombach 1999, S. 15: „Da eine eindeutige Definition aufgrund der gewachsenen und etablierten Bedeutungsdoppelung kaum mehr möglich ist, kann dies nur bedeuten, auf das Problem selbst hinzuweisen."

2 Werner Hofmann, *Die Plastik des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main: Fischer 1958, S. 18. „Im Deutschen spricht man ohne eindeutige Unterscheidung vom Bildhauer und vom Plastiker, von Skulptur und Plastik. Die bedenkenlose Vertauschung dieser Ausdrücke ist so lange unvermeidlich, als man übersieht, daß diese ursprünglich Verschiedenes bezeichnen sollten." (Ebd.)

3 Ebd., S. 18f.

Open Access. © 2024 bei der Autorin, publiziert von der Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston.
Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111027159-002

fällig zum Ausdruck bringt."[4] Angesichts der Entgrenzung des Mediums Skulptur und eines fehlenden „gemeinsamen Dachbegriff[s]" schlägt er „plastisches Gebilde" vor, „da damit sowohl die menschliche Gestalt als auch die sogenannte ‚gegenstandslose' Formerfindung bezeichnet ist."[5] Seiner Ansicht nach ist es widersinnig, von gegenstandsloser Plastik zu sprechen, da Skulpturen immer einen physischen Gegenstand beinhalten, d.h. „neue dreidimensionale Wirklichkeiten".[6] Zur physischen Faktizität zitiert er Charles Baudelaire, der der Bildhauerei eine „brutale Tatsächlichkeit" mit seinem (oftmals Ad Reinhardt zugeschriebenen) Ausspruch attestiert habe, wonach Skulptur das sei, woran man sich stoße, wenn man zurücktrete, um ein Gemälde zu betrachten.[7]

Kurt Badt weist in *Wesen der Plastik* (1962) auf die doppelte Bedeutung von ‚plastisch' hin, zum einen als Verfahren, zum anderen als gattungsübergreifende Eigenschaft – wie bei Heinrich Wölfflin – in Musik, Malerei und Literatur und damit als positive „*Wert*bezeichnung", wenn etwas plastisch hervortritt.[8] Erstgenanntes gehe auf Albertis Traktat *De Statua* (1464) zurück, der zwischen *per via di porre* und *per via di levare* unterscheidet und auf die Gleichwertigkeit beider Verfahren pocht.[9] Sein epochenübergreifendes Verständnis des „plastischen Verfahrens" im Sinne einer organisch-evolutionären Oberflächengestaltung veranschaulicht Badt an der „Künstlern vertrauten" Natur:

> Nicht leicht wird etwas eine Mohnkapsel, eine Melone, eine Zwiebel, eine geschlossene Tulpenblüte an Plastizität überbieten, woran sich zeigt, daß die geschlossene, sich nach außen vorwölbende, die konvex begrenzte Masse das Charakteristische der Plastizität ausmacht.[10]

4 Ebd., S. 19.

5 Ebd., S. 25. „Alle diese Vorstöße in Neuland lassen es ratsam erscheinen, die künstlerischen Ergebnisse des Suchens unserer Gegenwart möglichst umfassend als ‚plastische Gebilde' zu umschreiben, da damit sowohl die menschliche Gestalt als auch die sogenannte ‚gegenstandslose' Formerfindung bezeichnet ist. […] Im Augenblick besitzt die Plastik das Selbstbewußtsein einer reifen Geschichtsstunde, und sie weiß, ihre Chance zu nützen." (Ebd., S. 161.) Auch gebe es eine Gebrauchsplastik, etwa Keramiken.

6 Ebd., S. 26.

7 Ebd.; vgl. John Thompson, „New times, new thoughts, new sculpture", in: Marianne Ryan (Hg.), *Gravity and Grace. The Changing Condition of Sculpture, 1965–1975*, Ausst.-Kat. Hayward Gallery London, London: The South Bank Centre 1993, S. 11–34, S. 11: „There is a very amusing apocryphal story which has it that when asked to define sculpture, the French Symbolist poet Charles Baudelaire replied by saying that ‚it was something that you fell over when you stepped back to look at a painting'." Ein Nachweis mit Zuschreibung zu Reinhardt findet sich als Anfangszitat bei Lucy R. Lippard, „‚As Painting is to Sculpture: A Changing Ratio'", in: Maurice Tuchman (Hg.), *American Sculpture of the Sixties*, Ausst.-Kat. Los Angeles County Museum of Arts, Philadelphia Museum of Art, Los Angeles: Anderson, Ritchie & Simon 1967, S. 31–34, S. 31: „Ad Reinhardt: ‚A definition of sculpture: something you bump into when you back up to look at a painting.'"

8 Kurt Badt, *Raumphantasien und Raumillusionen*, Köln: DuMont Schauberg 1963, S. 135. Ursprünglich handelt es sich um einen Vortrag 1940 am Warburg Institute London. „Plastisch – als Werturteil – weist auf ein beschlossenes Gebilde der Fülle, lebendig aus einer seine Materie voll durchwirkenden Kraft, die in das Gebilde bis zu dessen äußersten Grenzen, diese erfüllend und spannend, hinaussteht, sei diese Materie Wort oder Ton, Farbzusammenstellung oder selbst ein Körper, derart, daß die Kraft den Stoff für den Verstehenden seiner schweren und bloßen Materialität beraubt und ihn zum Ausdrucksträger ihrer eigenen Gewalt macht." (Ebd., S. 136.)

9 Ebd., S. 138.

10 Ebd., S. 136.

Plastizität formuliert sich Badt zufolge in der „Eindringlichkeit", im „*Auf-uns-Eindringen*" der Erscheinungen, in ihrem „Von-innen-nach-außen-Drängen".[11] Er resümiert: „Plastisch nennt man also eine Form, in welcher sich *Leben* körperbildend wahrnehmbar anzeigt", d.h. es sind Gebilde, deren Kraft sich an den Grenzen ihrer Erscheinung ausdrückt – Plastizität als ein Merkmal des Körperlichen mit Wachstumsprozessen.[12]

Durch die wachsende Bedeutung angelsächsischer Forschung seit Ende der 1950er-Jahre verlagert sich der Fokus erneut auf den Terminus ‚Skulptur'/‚sculpture'. Während in der deutschen und englischen Version von Carola Giedion-Welckers erstem Band *Moderne Plastik. Elemente der Wirklichkeit, Masse und Auflockerung* (1937), der direkt übersetzt wurde als *Modern Plastic Art. Elements of Reality, Volume and Disintegration* (1937), von ‚Plastik' bzw. ‚plastic art' die Rede ist, tragen ihre Nachfolgepublikationen den Titel *Plastik des XX. Jahrhunderts. Volumen- und Raumgestaltung* (1955) und in der Übersetzung *Contemporary Sculpture. An Evolution in Volume and Space* (1955).[13] Eine Differenzierung fehlt, da in der englischen Einführung von *Contemporary Sculpture* mehrfach „plastic art" bzw. „plastic medium" oder „plastic principle", aber auch „Age of Sculpture" auftaucht.[14]

Bei Michel Seuphor, einem belgisch-französischen Kunstkritiker und Künstler, steht ‚Sculpture' im Titel der französischen Erstausgabe und ‚Plastik' in der deutschen Übersetzung.[15] Udo Kultermann bemerkt 1967 in *Neue Dimensionen der Plastik*, dass „die spitzfindigen Definitionen der Skulptur und der Plastik von der Namensgenese oder von der Technik her […] illusorisch geworden" seien.[16] Gemeint sei die Gesamtheit der mit Massen im Raum arbeitenden Verfahren.[17] Zahlreiche Maler*innen bedienten sich heute plastischer Wirkungselemente. Die Plastik sei eine künstlerische Sprache, die Skulptur oder Bildnerei mittels „Masse, Hohlraum, Linie und Farbe" hervorbringe, d.h. mit „vorfixierten gebrauchten oder neuen Gegenständen", und die seit den 1960er-Jahren an Bedeutung gewinne.[18] Im „Streben nach größerer Authentizität" greift Seuphor den von Johann Gottfried Herder und Adolf von Hildebrand mit der Aufwertung des Tastsinns untermauerten Topos des Wahrhaftigen der Skulptur auf.[19] Seine Einteilung erfolgt nach der klassischen Gattungshierarchie: Mensch,

11 Ebd., Herv.i.Orig.
12 Ebd., S. 137, Herv.i.Orig.
13 Carola Giedion-Welcker, *Moderne Plastik. Elemente der Wirklichkeit, Masse und Auflockerung*, Zürich: Girsberger 1937; dies., *Plastik des XX. Jahrhunderts. Volumen- und Raumgestaltung*, Stuttgart: Gerd Hatje 1955 (= 1955a); dies., *Contemporary Sculpture. An Evolution in Volume and Space*, London: Faber and Faber 1955 (= 1955b). Eine überarbeitete und erweiterte Ausgabe veröffentlicht sie dort 1961.
14 Giedion-Welcker 1955a, S. XIf., XIV, XXIII.
15 Michel Seuphor, *La sculpture de ce siècle. Dictionnaire de la sculpture moderne*, Neuchâtel: Édition du Griffon 1959. Deutsche Übersetzung: *Die Plastik unseres Jahrhunderts. Wörterbuch der modernen Plastik*, übers. von Henri Holz-Fay, Köln: M. Dumont Schauberg 1959.
16 Udo Kultermann, *Neue Dimensionen der Plastik*, Tübingen: Wasmuth 1967, S. 5.
17 Dieser hier zum Ausdruck kommenden begrifflichen Problematik soll nachgegangen werden. Ferner stellen für diese und weitere Fragen die Kataloge der Skulptur Projekte Münster (1977–2017) eine wichtige Quelle dar.
18 Kultermann 1967, S. 5.
19 Ebd.

Tier, Pflanze, Stillleben, Gebrauchsgegenstände etc. Althergebrachte Techniken werden ergänzt durch „hinzugetretene Mittel (Collage, Körperabguß, Formung von Kunststoffen, Magnetismus, Elektrizität, Luftdruckunterschiede)".[20] Seuphors Ziel besteht darin, über die abstrakte Plastik hinauszugehen, um die Bandbreite der künstlerischen Möglichkeiten zu demonstrieren. Er hebt – das ist für den vorliegenden Kontext wichtig – die Entgrenzung des Mediums durch eine enge Bindung an Musik, Tanz, Theater und Happening und die Verzeitlichung der ‚neuen' Plastik hervor: „Man versucht, Lebendiges, Prozesse in die Arbeit einzubeziehen, und nicht mehr allein mit den Mitteln der Illusion."[21] Die „heilsame Offenheit und Freiheit" anerkennend, fährt er fort:

> Idole der Höhlenmenschen, Fetische aus Afrika und Polynesien, Skulpturen der Antike und der Renaissance, aber auch Warenhausreklame und Fernseharrangements, Industrieprodukte und Autofriedhöfe – alles ist Stoff für den Bildhauer unserer Zeit geworden, sei es im Sinne der Übernahme des Materials, der Paraphrase, der Anähnlichung der Form oder der zitathaften oder vergewaltigenden Aneignung.[22]

Auch Eduard Trier differenziert zwischen beiden Verfahren. Da der „Bild-Hauer" Material weghauen müsse, sei für das Ergebnis dieses Tuns der Terminus ‚Skulptur' besser geeignet.[23] Ulrich Gertz spricht in *Plastik der Gegenwart* (1964) die begriffliche Pluralität an: „Plastik, Skulptur, Bildhauerei […], Bezeichnungen, die in unserer Zeit nicht mehr den Wirklichkeiten gerecht werden. Und es ist mehr eine Gewohnheit, wenn diese Begriffe weiterhin angewendet werden."[24]

Auch wenn skulpturale Praktiken und verwendete Materialien seit den 1960er-Jahren expandierten, finden in der Forschungsliteratur die Termini ‚Skulptur' und ‚Plastik' weiterhin synonym Verwendung. Meines Erachtens bietet sich diese Differenzierung in erster Linie für historische Werke an.[25] Rosalind Krauss verwendet „sculptural" im Kontext von „sculptural production", „sculptural project" und „sculptural art", ohne dies terminologisch zu reflektieren oder zu präzisieren.[26] Die beiden Pole ihres poststrukturalistischen Diagramms benennt

20 Ebd.
21 Ebd., S. 6.
22 Ebd.
23 Eduard Trier, *Moderne Plastik von Rodin bis Marini*, Berlin: Gebr. Mann 1954, S. 10.
24 Ulrich Gertz, *Plastik der Gegenwart*. *Zweite Folge*, Berlin: Rembrandt 1964, S. 6.
25 Vgl. auch Heckmann 1999, S. 17f.: „Obwohl immer präzisere, den Arbeitsprozeß berücksichtigende Bezeichnungen mit den neuen künstlerischen Ausdrucksformen entstanden – wie zum Beispiel Assemblage, Materialcollage, Objekt oder Konstruktion –, fehlte nach wie vor ein plausibler Oberbegriff, um die entstandene Vielfalt der dreidimensionalen Ausdrucksformen zusammenzufassen. Statt dessen behielt man *Skulptur* und *Plastik* bei, die nun – ihrer ursprünglichen Bedeutung enthoben, da jede Rücksicht auf ihre Etymologie angesichts der neuen Verfahren sinnlos geworden war – nur mehr als gleichwertige Gattungsbezeichnungen weiterexistierten."
26 Krauss 1979, S. 34, 37. Krauss begegnet 1979 dieser inflationären Nutzung mit ihrem Diagramm „Sculpture in the Expanded Field", dessen Struktur und Rezeption im Abschnitt „Von der Skulptur zum Skulpturalen: Rosalind Krauss" noch ausführlicher besprochen werden.

sie: „Landscape and architecture – terms that could function to define the sculptural […] only in their negative or neuter condition."[27]

Skulpturhistoriographie

Die Geschichte der Bildhauerei des 20. und 21. Jahrhunderts wird oft als teleologisches modernistisches Narrativ anhand eines europäischen und nordamerikanischen Kanons vorwiegend männlicher, weißer Künstler erzählt. Die Gliederung erfolgt nach Herkunftsländern – noch immer werden in der Regel Geburts- und Arbeitsort/-land von Künstler*innen angegeben –, wodurch die Werke geographisch verortet werden und die Rezeption direktiv in eine Perspektive gelenkt wird. Ausgehend von den großen Macht- und Kunstzentren Berlin, London, New York und Paris richtet sich bis heute oftmals die Aufmerksamkeit auf eine wiederholt rezipierte Selektion an Werken, die die Infrastrukturen der Moderne entscheidend mitbestimmen. Selten werden bestehende Verflechtungen kritisch reflektiert; ein forschender Blick hinter die etablierten Positionen fehlt. Ein in Paris angesiedeltes Forschungsprojekt namens *AWARE Archives of Women Artists, Research and Exhibitions* informiert in einer online frei zugänglichen Datenbank über unbekannte, in Forschung, Museum und Kunstmarkt marginalisierte Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts aus einer transnationalen Perspektive.[28] Auch zu queeren Bildhauer*innen fehlen bislang umfassende Datenbanken und Überblickswerke. Ansätze finden sich u.a. bei Terry Berlier, Queer Art History und Queerbio.com, im GLBTQ Encyclopedia Project, bei Queerate Tate und The Museum of Transgender History & Art (MOTHA).[29] Ähnlich wie bei den Bildhauerinnen richten Forschende und Ausstellungen den Blick auf Einzelphänomene, etwa Cassils, Felix Gonzalez-Torres, George Segal und Renée Sintenis.[30] Oftmals werden die Bildhauer*innen und ihre Werke unabhängig von genderbezogenen Ausrichtungen und Fragestellungen diskutiert und in den Kanon eingereiht. Oder aber die genderbezogene Individualität blieb aufgrund

27 Ebd., S. 38. Siehe auch Dobbe/Ströbele 2020.

28 Https://awarewomenartists.com/en/artistes_femmes/ (19.8.2019). Siehe auch das *Ad Hoc Woman Artist Committee*, das u.a. Lucy R. Lippard 1970 mitbegründete; die Mitglieder brachten das Whitney Museum dazu, mehr Frauen in Ausstellungen zu integrieren.

29 Https://exploreintrosems.stanford.edu/news/artstudi-150n-queer-sculpture; https://www.queerarthistory.com/tag/sculpture/; https://queerbio.com/wiki/index.php/LGBTQ_Sculptors; http://www.glbtqarchive.com; https://www.tate.org.uk/art/queerate-tate; https://www.motha.net/about (7.2.2023). Sofia Gonzalez-Rodriguez, „Clayman Institute spotlights Terry Berlier's wordlessly eloquent conceptual sculpture", in*: The Stanford Daily*, 9.2.2022, https://stanforddaily.com/2022/02/09/clayman-institute-spotlights-terry-berliers-wordlessly-eloquent-conceptual-sculpture/ (10.2.2023).

30 David Getsy, *Abstract bodies. Sixties sculpture in the expanded field of gender*, New Haven: Yale University Press 2015; https://www.mmk.art/de/whats-on/felix-gonzalez-torres/ (7.2.2023); Joseph Disponzio, „George Segal's Sculpture on a Theme of Gay Liberation and the Sexual-political Equivocation of Public Consciousness", in: Harriet Senie/Sally Webster (Hg.), *Critical Issues in Public Art: Content, Context, and Controversy*, New York: Oxford University Press 1992, S. 199–214; Alexandra Demberger/Julia Wallner (Hg.), *Zwischen Freiheit und Moderne. Die Bildhauerin Renée Sintenis*, Ausst.-Kat. Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, Georg Kolbe Museum Berlin, Berlin: Edition Cantz 2019.

von intersektionalen Restriktionen im Hintergrund. Zunehmend wird dem zwischenzeitlich gleichfalls ‚kanonisierten' Titel des Essays von Linda Nochlin „Why Have There Been No Great Women Artists?" (1971), in dem sie institutionellen Widerständen und Hindernissen nachgeht, produktiv begegnet.[31] Ausgehend von diesen Überlegungen intendiert das Forschungsprojekt zum Thema *Que(e)rschnittsgeschichte*, Revision des Skulpturenkanons und Erweiterung medienspezifischer Termini eine andere ‚Erzählung', d.h. eine Transformation des Kanons und vernetzt auf Basis genderübergreifender, skulpturtheoretischer und künstlerischer Begriffscluster die Künstler*innen, die in der tradierten Skulpturgeschichte niemals aufeinander treffen.[32]

Im Kontext der beiden Künstler Hans Haacke und Pierre Huyghe tritt durch künstlerische Gesten der Domestizierung, Zähmung und Unterwerfung nicht-menschlicher Lebewesen und damit durch ein erweitertes Verhältnis zwischen ‚Material' und Autor eine Spannung auf, die werkspezifisch zu reflektieren ist. Beide rekurrieren auf ein westlich geprägtes Konzept von Skulptur, daher sind zunächst dessen wesentliche Narrative und Paradigmen im Hinblick auf zeitbasierte lebende skulpturale Arbeiten zu skizzieren.

Überblickswerke zur Geschichte der Bildhauerei beginnen ihre Darstellung größtenteils mit den ‚impressionistischen' Skulpturen Auguste Rodins als ‚Vater der Moderne' und setzen sie bis zur abstrakten Plastik der 1950er- und 1960er-Jahre fort – die faschistische Skulptur ausklammernd.[33] Alex Potts versucht in *The Sculptural Imagination. Figurative, Modernist,*

31 Linda Nochlin, „Why Have There Been No Great Women Artists?" (1971), in: dies., *Women, Art, and Power*, New York: Harper & Row 1988, S. 145–178. Zwei exemplarisch genannte Ausstellungen mit begleitenden Publikationen im Berliner Georg Kolbe Museum *Die erste Generation. Bildhauerinnen der Berliner Moderne* (2018) und dem Bremer Gerhard-Marcks-Haus *Bildhauerinnen in Deutschland* (2019) widmen sich im deutschsprachigen Raum weiblichen Künstlerinnen und der Aufarbeitung dieses Desiderats. Vgl. auch frühere Ausstellungen der 1970er-Jahre, etwa: *California Girls* (Richmond Art Center 1971); *26 Contemporary Women Artists* (kuratiert von Lucy R. Lippard, Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield, Connecticut 1971); *American Woman Artist Show* (kuratiert von Sybille Niester, Hamburger Kunsthaus 1972). Außerdem erschienen Publikationen wie: Renate Kroll (Hg.), *Künstlerinnen schreiben. Ausgewählte Texte zur Kunsttheorie aus drei Jahrhunderten*, Berlin: Reimer 2018; Anja Cherdron-Modig, *‚Prometheus war nicht ihr Ahne'. Berliner Bildhauerinnen der Weimarer Republik*, Marburg: Jonas 2000. Im Kunstmagazin *Avalanche* (Winter 1971, S. 5) findet sich ein kurzer Abschnitt zum Thema Frauenausstellungen bzw. eine Ankündigung von *California Girls*, kuratiert von Lippard. Hier ist interessant zu sehen, dass Frauenkunst, wenn überhaupt, insbesondere mit einem feministischen Hintergrund der 1970er-Jahre, separat als eigenes ‚Phänomen' gezeigt wurde und Genderfragen dabei programmatisch verhandelt wurden. Seit einigen Jahren werden erneut bisher marginalisierte weibliche Positionen ausgestellt, im Versuch, den Kanon zu hinterfragen bzw. zu erweitern.

32 Es handelt sich um ein neues Forschungsprojekt https://www.zikg.eu/forschung/projekte/projekte-zi/skulptur-1900-2000 (16.5.2023).

33 Siehe u.a. William Tucker, *The Language of Sculpture*, London: Thames and Hudson 1977; Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, New York: Viking Press 1977 (im Folgenden zit. n. der 1981 bei MIT Press erschienenen Ausgabe); Andrew Carnduff Ritchie, *Sculpture of the Twentieth Century*, Ausst.-Kat. MoMA New York 1952. Hier findet sich auch wieder die bekannte Gliederung: „The object in relation to light: Rodin and his influence, The object idealized: Maillol and related sculptures, The object purified: Brancusi and organic abstraction". Eine Ausnahme bildet Penelope Curtis, die sich diesem Phänomen aus der Perspektive des „celebratory body" und der „statuemania" widmet (Penelope Curtis, *Sculpture 1900–1945: After Rodin*, Oxford: Oxford University Press 1999, S. 238, 38).

Minimalist (2000), die Hegemonie Rodins zu relativieren. Er verweist auf die ausgestellten Antikenfunde fragmentierter Körper, die bereits vor Rodin eine Exponierung des Torso provozierten, während Rodins Werke (*Homme qui marche*, 1907) im Vergleich zu den ‚Objekten' Constantin Brancusis aus teils gefundenen Materialien (*Torso of a young man*, 1916) deutlich einer figurativen Formensprache verhaftet bleiben.[34] In seiner epochenübergreifenden Argumentation führt Potts vor, wie ein Rückgriff auf die klassizistische Skulptur für ein Verständnis moderner Skulptur fruchtbar gemacht werden kann, und stellt Antonio Canova Robert Morris, einem Künstler des 20. Jahrhunderts, gegenüber, indem er ihr „play of surface", d.h. ihren Umgang mit Oberflächen und Texturen sowie ihre wirkungsästhetische Konzeption in der Nah- und Fernsicht vergleicht.[35]

Auswahlkriterien der Überblickswerke für die Gliederung und formal-analytische Perspektiven sind material-, länder- oder technikbezogene Kapitel, skulpturspezifische Parameter wie Volumen, Platzierung im Raum und Oberflächenbearbeitung oder eine motivische Unterteilung ähnlich der klassischen Gattungshierarchie Mensch, Tier, Pflanze und Gebrauchsgegenstände.[36] Der Vergleich mit der Malerei und erneut bemühte Paragone-Argumente führen in diesen Texten häufig zu einer zu engen, starren Definition von Skulptur.[37] Ein wesentliches Narrativ beschreibt die Entwicklung moderner Skulptur in zwei Hauptsträngen: erstens zur Öffnung der Form bzw. Aufsplitterung in konstruktivistische Materialassemblagen, deren entmaterialisierte, bewegliche und transparente Objekte mit virtuellem Volumen (László Moholy-Nagy, Naum Gabo, Antoine Pevsner, Alexander Calder) in den Raum ausgreifen und die plastische Masse auflösen; zweitens zu einer abstrahierten kompakten plastischen Masse, etwa bei Aristide Maillol oder Henry Moore.[38]

Die Einbeziehung des lebenden Körpers und organischen Materials ab den 1960er-Jahren leitet einen Paradigmenwechsel ein, der bis heute wirkt. Neue Materialien wie Kunststoffe oder Gene finden Verwendung. Skulptur vereint unterschiedlichste Kunstformen und erlebt eine zunehmende Entgrenzung, die aktuell in neuen Technologien wie Virtual Reality, Augmented Reality und 3D-Druck andauert. Und doch fehlt bislang ein Überblicksband zur *(Non-Human) Living Sculpture* und zur skulpturalen Ästhetik des Lebendigen. Der Fokus der vorliegenden Untersuchung auf zeitbasierten, lebenden Skulpturen, insbesondere systemästhetischen und situationsästhetischen Konzepten bestimmt die Auswahl an Publikationen, die nun in einem vergleichenden Close-Reading und einer detaillierten Literaturexegese in

34 Alex Potts, *The Sculptural Imagination. Figurative, Modernist, Minimalist*, New Haven [u.a.]: Yale University Press 2000, S. 5.

35 Ebd., S. 13.

36 Kultermann 1967.

37 Seuphor 1959, u.a. S. 219–222.

38 Weitere deutschsprachige Publikationen, die für den Kanon der Bildhauerei der Moderne maßgeblich waren, seien hier nur kurz genannt: Hans Platte, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts. Plastik* (Bd. 2), Hamburg: Standard 1957; Franz Roh, *Deutsche Plastik von 1900 bis heute mit Selbstbekenntnissen der Bildhauer*, München: Bruckmann 1963; Hanns Theodor Flemming, *Figur und Raum in der Plastik der Gegenwart*, Bremen: Angelsachsen-Verlag 1964; Abraham Marie Hammacher, *Die Entwicklung der modernen Skulptur. Tradition und Erneuerung*, Berlin: Propyläen 1973.

den Blick genommen werden, um die Spuren zu verfolgen, die zu einer skulpturalen Ästhetik des Lebendigen führen.

Moderne Plastik als *Volumen- und Raumorchestrierung*: Carola Giedion-Welcker

Das 1937 im Girsberger Verlag erschienene Buch *Moderne Plastik. Elemente der Wirklichkeit, Masse und Auflockerung* von Carola Giedion-Welcker steht exemplarisch am Anfang der modernen Skulpturgeschichte. Die Autorin denkt Plastik „sichtbar und abtastbar" ausgehend von der „Gestaltung realer Körper".[39] Mit Beginn der Renaissance konstatiert sie das „künstliche Piedestal", das sich zwischen Kunst und Leben geschoben habe bis zur „völligen Lebensentfremdung" in der Kunst des 19. Jahrhunderts, wohingegen das 20. Jahrhundert eine „veränderte (plastische) Sprache" präge, deren „große, durchgehende und bindende Linien" und historische, teils außereuropäische Verankerung Giedion-Welcker nachzuzeichnen versucht.[40] Für sie bilden Körperlichkeit und physische Faktizität ein entscheidendes Merkmal plastischer Kunst, die damit der Lebenswelt näherkomme als andere Kunstformen:

> Schon die körperliche Realität des Menschen lebt aktiv im Raum, in einer Welt von statistischen und dynamischen Körpern. Aus der Bewegung mit ihnen, mit dem lebendig Wachsenden eines Baumstammes oder künstlich Hergestellten eines Verkehrszeichens bis zum alltäglichen Umgang mit Teller, Tasse, Frucht, Ei etc. entstehen ununterbrochen Beziehungen, die auch zum Wesenskern der plastischen Gestaltung gehören. Statik und Dynamik, *Volumen in Raum und Zeit*, Masse und ihre Auflösung – von allem literarischen und psychologischen Ballast befreit – erhalten nun eine neue und direkte Bedeutung. Die heutige Plastik geht von diesen elementaren Emotionen aus. Es sind ihre unverhüllten Fundamente. Das bedeutet eine bewußte Verwurzelung in dem Boden unserer realen Existenz, gleichzeitig eine Betonung des Allgemeinen und Objektiven.[41]

Damit begründet Giedion-Welcker ihre durch das Studium bei Heinrich Wölfflin geprägte formal-gestalterische Perspektive auf die sogenannten geometrischen und organischen künstlerischen Ausdrucksmittel. Ihre Geschichte beginnt mit Aristide Maillol, führt über Auguste Rodin, Honoré Daumier, Edgar Degas und Henri Matisse zu den Avantgarden (Kubismus, Futurismus, Dadaismus, Surrealismus, Neoplastizismus, Suprematismus, Konstruktivismus), unterbrochen von einzelnen Abschnitten zu Hans Arp und Constantin Brancusi. Das Abbildungsverzeichnis setzt mit Daumiers *Ratapoil* (1848) ein, dessen expressive Silhouette und Körperhaltung sie als Beispiel des frühen Impressionismus in der Skulptur anführt. Sie ordnet die Protagonisten in das dualistische Modell Barock („barocke Welle" mit Daumier, Rodin und Degas) versus Klassik („klassische Tradition" bei Boccioni und Maillol) ein.[42] Skulpturspezifische und entwicklungsgeschichtliche Aspekte wie Bewegungs- und Lichtprobleme, Innenmodellierung, Masse-Raumbeziehungen, Vereinfachung des Volumens, Auflockerung des Massivs sowie „*Simultanisierung* (Durchdringung) der verschiedenen Raumqualitäten"

39 Giedion-Welcker 1937, S. 5.
40 Ebd., S. 5f.
41 Ebd., S. 6, Herv.i.Orig.
42 Ebd., S. 7f.

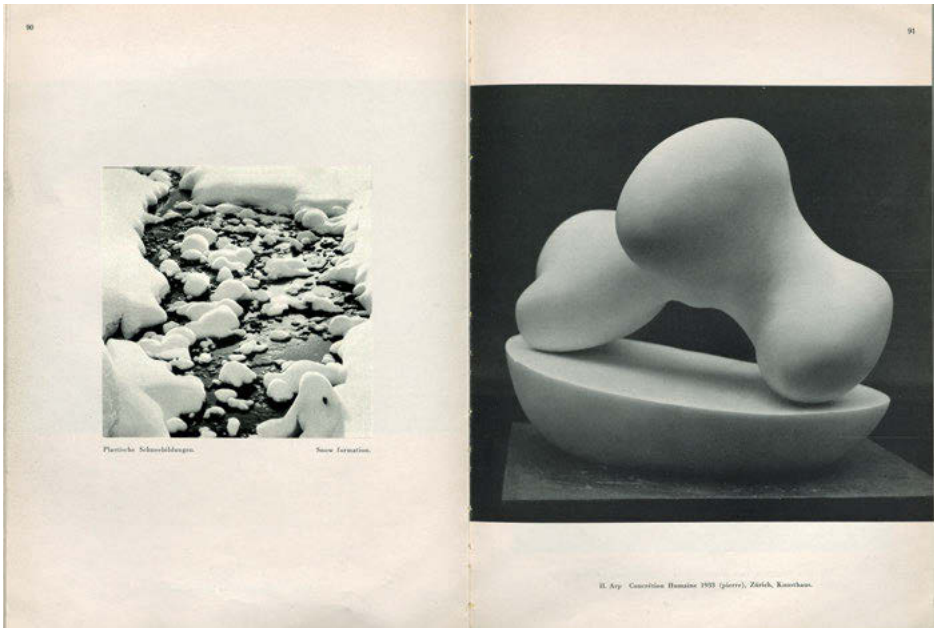
und Verzeitlichung der Plastik zählen zu den stilistischen Merkmalen, die die Autorin herausarbeitet.[43] Mit dem Kubismus, darunter Duchamp-Villon, verändere sich das ‚statische Volumen' sukzessive zu einem ‚kinetischen Volumen' zugunsten der plastisch-kinetischen Substanz.[44] Die entmaterialisierten, beweglichen und transparenten Objekte mit teils virtuellem Volumen u.a. von László Moholy-Nagy, Naum Gabo, Antoine Pevsner, Alexander Michailowitsch Rodschenko, Julio González und Alexander Calder greifen anschließend, so die teleologisch ausgerichtete Erzählung Giedion-Welckers, in den Raum aus, beziehen Luftvolumen ein und lösen die plastische Masse auf.

Die Suggestion von Lebendigkeit erfolgt nun über die Abstraktion, vermittelt in organistisch-vitalistischen bzw. tektonisch-architektonischen Metaphern der Autorin, so in ihren Notizen zu Arps „Naturverdichtungen":

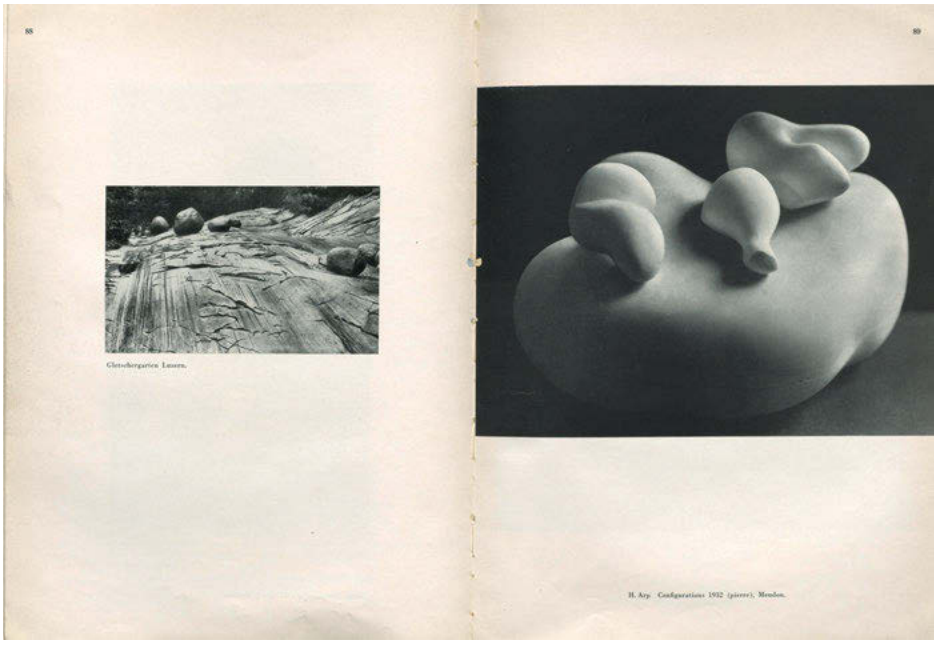
> Weniger erstaunt wäre man, würde man diesen ungewöhnlichen Körperballungen Arps in einsamen Gegenden begegnen, völlig in sich versponnenen und gleichzeitig doch verwachsen mit dem Naturganzen. So scheinen sie auch ihre plastische Prägung eher von einem jahrtausend alten Gletscherschliff als von einer menschlichen Hand empfangen zu haben.[45]

Die ‚unterbewussten, direkten Naturbeziehungen' der Künstler*innen durchziehen den gesamten Band, sei es bei einem inmitten der Landschaft platzierten Werk von Lipchitz oder in der Abbildung prähistorischer, ritueller Steinfragmente aus Cornwall (*Men-an-Tol*) bzw. „plastischer Schneebildungen", die gleichberechtigt neben afrikanischen oder frühchristlichen Skulpturen in die Bilderfolge eingereiht sind, dabei den lebensweltlichen Bezug unterstreichen sollen.[46] Zwar kommuniziert Giedion-Welcker die Naturphänomene nicht als eigenständige, quasi lebende Kunstwerke einer ‚bildhauernden' Natur, doch verweisen sie auf deren formende und gestaltende Kraft (*natura naturans*), die die Künstler*innen nachzuahmen suchen. In der Ausgabe von 1937 sind winterliche Schneeformationen in einem Flussbett der *Concrétion Humaine* (1933) Hans Arps auf einer Doppelseite gegenübergestellt (Abb. 3).[47] Eine Abbildung aus dem Gletschergarten Luzern platziert Giedion-Welcker neben Arps *Configurations* (1932) (Abb. 4).[48] Natur dient als Vorbild, hier aus

43 Ebd., S. 8, Herv.i.Orig.
44 Ebd., S. 52.
45 Ebd., S. 10.
46 Ebd., S. 81, 90. Diese sind ohne die Angabe von Künstler*innennamen abgebildet.
47 Ebd., S. 90f.
48 Ebd., S. 88f. Ein Vergleich der beiden Abbildungsverzeichnisse (1937 und 1955) zeigt, dass sie größtenteils dieselben Werke aufnimmt, 1955 zusätzliche Fotografien anderer Perspektiven und Werke eines Künstlers integriert und angesichts des späteren Erscheinungsdatums Skulpturen Ende der 1940er- bis Mitte der 1950er-Jahre ergänzt. Medardo Rosso, Antoine Bourdelle, Karl Burckhardt, Wilhelm Lehmbruck und Otto Freundlich zählen u.a. zu den Künstlern, die erst in der Ausgabe von 1955 erscheinen. Zu Giedion-Welcker und ihrem Verhältnis zur Skulptur siehe in jüngster Zeit u.a. Nikola Doll, „Carola Giedion-Welcker (1893–1979), Moderne Plastik: Elemente der Wirklichkeit, Masse und Auflockerung, Zürich: H. Girsberger, 1937", in: K. Lee Chichester/Brigitte Sölch (Hg.), *Kunsthistorikerinnen 1910–1980*, Berlin: Reimer 2021, S. 168–187; Megan R. Luke, „Formlinge. Carola Giedion-Welcker, Hans Arp, and the prehistory of modern sculpture", in: Elisa Tamaschke/Jana Teuscher/Loretta Würtenberger (Hg.),



3 Carola Giedion-Welcker, *Moderne Plastik*, Zürich: Girsberger 1937, S. 90f.



4 Carola Giedion-Welcker, *Moderne Plastik,* 1937, S. 88f.

einer vitalistischen Tradition heraus, so will der bildimmanente Vergleich zeigen. Ab den 1960er-Jahren hinterlässt die Land Art von Agnes Denes, Mary Miss oder Richard Long und später Andy Goldsworthy ihre plastischen Spuren direkt in der Landschaft oder erfasst diese ephemeren, skulpturalen Formationen selbst fotografisch und überführt sie in den White Cube. Auch Haacke stellt physikalische und biologische Naturphänomene nach bzw. rahmt diese, erfasst sie anschließend fotografisch, doch ist eine Distanz zur vitalistisch-organistischen Herkunft deutlich erkennbar.

In der erweiterten Publikation *Plastik des XX. Jahrhunderts. Volumen- und Raumgestaltung* von 1955 mit der Einleitung der früheren Ausgabe kontrastiert Giedion-Welcker die Schneeformationen mit Arps *Konfiguration* (1932) (Abb. 5): Drei kleinere organische Gebilde aus Gips liegen auf einer größeren, durch sanfte Rundungen bestimmten Form und können bewegt werden, wodurch Zeitlichkeit und Performativität in den Vordergrund rücken.[49] Ergänzt ist der begleitende Text durch Zitate des Künstlers, die sein Werk in der „großen Werkstatt der Natur" verorten.[50] Sein *Wolkenhirte* (1949–1953) wird auf der folgenden Doppelseite von der Fotografie eines in seinem Nest schlafenden Schwans begleitet (Abb. 6): „Der ruhende, schlummernde Ausdruck aneinandergeschmiegter Formen in der Natur findet bei Arp sein künstlerisches Echo in den ‚Concrétions Humaines'."[51] Dem Formenrepertoire der Natur versucht Giedion-Welcker mit der Kamera nachzugehen, so auch bei *Frucht eines schwarzen Steins*, deren wellenförmige Binnenmodellierung ihr in einer beleuchteten, dadurch plastisch erscheinenden Schneedüne begegnet.[52] Ähnlich kontrastiert sie – in der Ausgabe von 1937 – Brancusis *Poisson* mit den *Dolmen des Marchands* in der Bretagne (Abb. 7), um auf die „gemeinsame Wirkung dieser großen Monolithe und ihrer ruhigen Proportionen in der Natur" hinzuweisen.[53] Brancusis Werk hebe sich durch die spezifische Oberflächenbehandlung und „handwerkliche Vollendung" von den ungeschliffenen Felsen des Hünengrabs ab, womit die Autorin den Topos künstlerischer Virtuosität als legitimatorisches Argument erneut aufruft.[54]

Die Monolithen aus Stonehenge und der Bretagne „im Zusammenhang mit Kult, Raum, Natur" konterkarieren diese Leichtigkeit und Auflösung der Masse, wirken abrupt, beenden den ersten Band zur Bildhauerei im 20. Jahrhundert und schließen den Kreis zu den Anfängen plastischen Gestaltens bzw. verweisen indirekt auf zukünftige Tendenzen der Kunst.

Hans Arp and other masters of 20th century sculpture (*Stiftung Arp e.V. papers*, 3), Remagen 2020, S. 54–67.

49 Giedion-Welcker 1955a, S. 100f.

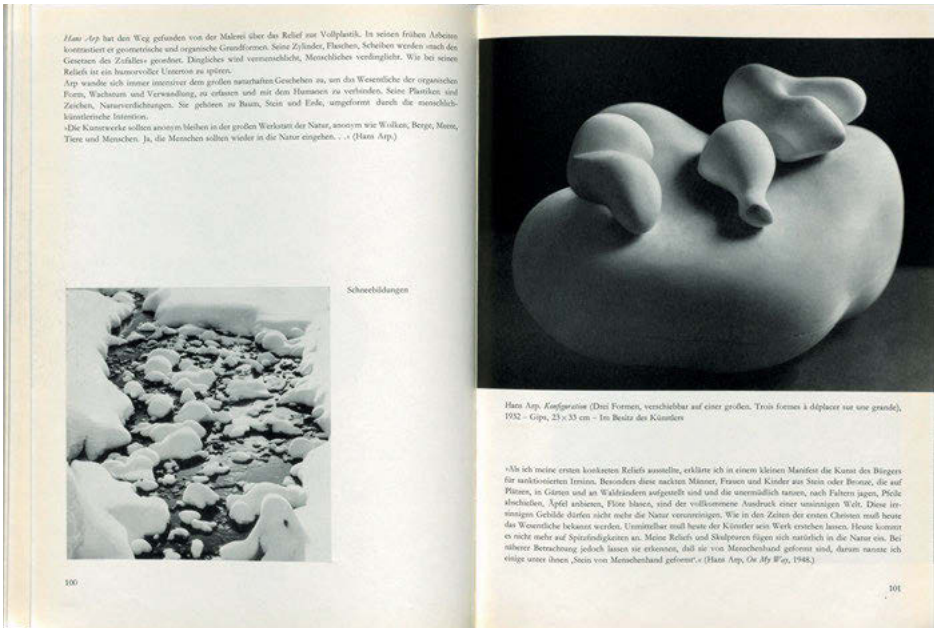
50 Ebd., S. 100.

51 Ebd., S. 102f.

52 Ebd., S. 106f.

53 Giedion-Welcker 1937, S. 102f.

54 Im ersten Buch sind mit Katharina Kobro und Barbara Hepworth lediglich zwei Frauen vertreten, während 1955 neun Künstlerinnen hinzukommen. Die *Construction dans l'espace* (1933) von Kobro kommentiert eine Fotografie *Palucca Sprung im Raum* – eine in die Luft springende Frau mit ausgestreckten Gliedmaßen –, wodurch Bewegungs- und Richtungsdimension der gebogenen, nach außen geöffneten Plastiken markiert werden.



Hans Arp hat den Weg gefunden von der Malerei über das Relief zur Vollplastik. In seinen frühen Arbeiten kontrastiert er geometrische und organische Grundformen. Seine Zylinder, Flaschen, Scheiben werden »nach den Gesetzen des Zufalls« geordnet. Dingliches wird vermenschlicht, Menschliches verdinglicht. Wie bei seinen Reliefs ist ein humorvoller Unterton zu spüren.
Arp wandte sich immer intensiver dem großen naturhaften Geschehen zu, um das Wesentliche der organischen Form, Wachstum und Verwandlung, zu erfassen und mit dem Humanen zu verbinden. Seine Plastiken sind Zeichen, Naturverdichtungen. Sie gehören zu Baum, Stein und Erde, umgeformt durch die menschlich-künstlerische Intention.
»Die Kunstwerke sollten anonym bleiben in der großen Werkstatt der Natur, anonym wie Wolken, Berge, Meere, Tiere und Menschen. Ja, die Menschen sollten wieder in die Natur eingehen. . .« (Hans Arp.)

Schneebildungen

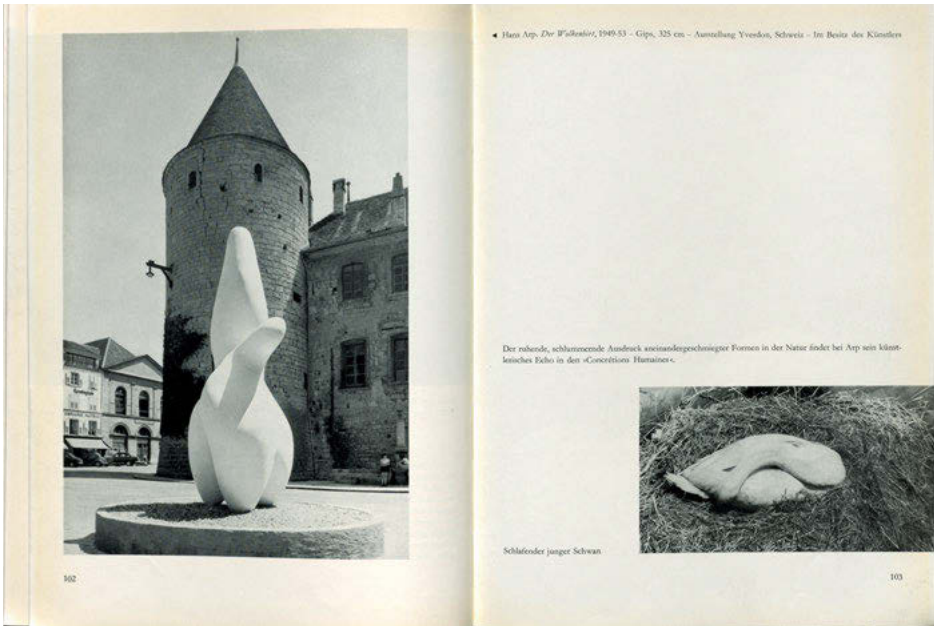
100

Hans Arp. *Konfiguration* (Drei Formen, verschiebbar auf einer großen. Trois formes à déplacer sur une grande), 1932 – Gips, 23 × 33 cm – Im Besitz des Künstlers

»Als ich meine ersten konkreten Reliefs ausstellte, erklärte ich in einem kleinen Manifest die Kunst des Bürgers für sanktionierten Irrsinn. Besonders diese nackten Männer, Frauen und Kinder aus Stein oder Bronze, die auf Plätzen, in Gärten und an Waldrändern aufgestellt sind und die unermüdlich tanzen, nach Falltern jagen, Pfeile abschießen, Äpfel anbeten, Flöte blasen, sind der vollkommene Ausdruck einer unsinnigen Welt. Diese irrsinnigen Gebilde dürfen nicht mehr die Natur verunreinigen. Wie in den Zeiten der ersten Christen muß heute das Wesentliche bekannt werden. Unmittelbar muß heute der Künstler sein Werk erstehen lassen. Heute kommt es nicht mehr auf Spitzfindigkeiten an. Meine Reliefs und Skulpturen fügen sich natürlich in die Natur ein. Bei näherer Betrachtung jedoch lassen sie erkennen, daß sie von Menschenhand geformt sind, darum nannte ich einige unter ihnen ‚Stein von Menschenhand geformt'.« (Hans Arp, *On My Way*, 1948.)

101

5 Carola Giedion-Welcker, *Plastik des XX. Jahrhunderts*, Stuttgart: Gerd Hatje 1955, S. 100f.



◂ Hans Arp. *Der Wolkenhirt*, 1949-53 – Gips, 325 cm – Ausstellung Yverdon, Schweiz – Im Besitz des Künstlers

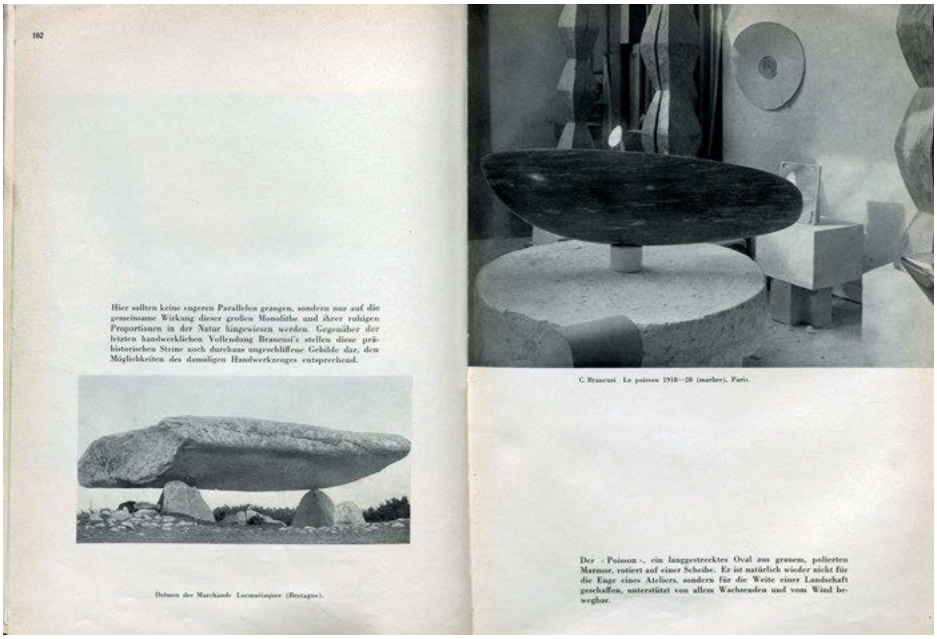
Der ruhende, schlummernde Ausdruck aneinandergeschmiegter Formen in der Natur findet bei Arp sein künstlerisches Echo in den »Concrétions Humaines«.

Schlafender junger Schwan

102

103

6 Carola Giedion-Welcker, *Plastik des XX. Jahrhunderts*, 1955, S. 102f.



7 Carola Giedion-Welcker, *Moderne Plastik*, 1937, S. 102f.

In ihrem Resümee vor dem Bildteil fasst Giedion-Welcker die Gemeinsamkeiten der heterogenen plastischen Tendenzen der ersten drei Jahrzehnte zusammen, indem sie ihre formal-essenzialistische Perspektive auf die Gattung Skulptur fortsetzt, die „Grundlagen und Gesetze des eigenen Ausdrucksgebietes" im Sinne einer Volumengestaltung im und durch Raum erörtert, ferner eine Abkehr von „illusionistischen und imitativen Bestrebungen" zugunsten einer eigenen plastischen Realität und Verzeitlichung vermerkt sowie die Beziehung der Skulptur zu anderen Disziplinen wie Architektur, Dichtung, Malerei, Musik, Philosophie, Physik, ferner zur „modernen Civilisation", zum „Prähistorischen, Archaischen und Primitiven" anspricht.[55]

Im Annex der Einleitung von *Plastik des XX. Jahrhunderts*, die Abbildungen von Werken im Außenraum innerhalb einer landschaftlichen Umgebung enthält, beschreibt Giedion-Welcker die „heutige Situation" und stellt eine positive Verschiebung zur Plastik, gar „ein plastisches Zeitalter" fest, bestimmt durch Entmaterialisierung und Berücksichtigung der Eigengesetze des Materials, durch dynamische Räumlichkeit und Öffnung des skulpturalen Korpus nach außen („Volumen- und Raumorchestrierung").[56] Sie vergleicht wiederholt die „lebendige Gegenwartsplastik" mit Sprache,[57] wodurch die Verbundenheit von Betrachter*in

55 Ebd., S. 17.
56 Giedion-Welcker 1955a, S. XXIII, XXIV, XXVI.
57 Auch William Tucker betitelt sein 1977 erschienenes Buch: *The Language of Sculpture*.

und Kunst als Spiegelbild eines dynamischen Weltbilds deutlich hervortrete.[58] Metaphernreich beschreibt Giedion-Welcker die Formentwicklungen der Plastik, d.h. die Raumkonstruktionen Pevsners und Gabos als „vibrierendes Leben eines nervösen Blattgeäders", und integriert Marcel Duchamp, der sich mit seiner Stimulierung durch die Technik in eine „Symbiose des Biologisch-Wachsenden und Technisch-Konstruierten" begebe.[59]

Figuren im Raum: Eduard Trier

Eduard Trier veröffentlichte mehrere gattungsbezogene Bücher (und Aufsätze) und verfasste 1959 als Ausstellungskurator der Documenta 2 unter Arnold Bode einen Einleitungstext für den Katalog zur Skulptur, die in einer eigenen Ausstellung in der Orangerie „kein Lückenbüßer zwischen Gemälden" mehr sein musste.[60] In seinen Publikationen *Moderne Plastik von Rodin bis Marini* (1954), *Figur und Raum. Die Skulptur des XX. Jahrhunderts* (1960) und *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert* (1971) versammelt Trier für eine medienspezifische Theorie wegweisende Ansätze. Demzufolge gipfelt die Entwicklungsgeschichte der Bildhauerei in einer Auflösung des Körperlichen und der Verzeitlichung als Grundlage, die für die heterogenen künstlerischen Praktiken einer „Skulptur im erweiterten Feld" (Krauss 1979) und darüber hinaus für die Gegenwartskunst gelten kann.

In *Moderne Plastik von Rodin bis Marini* (1954) erzählt Trier (s)eine Geschichte der Bildhauerei von der Naturdarstellung/Mimesis, d.h. in einem dichotomen Modell von der Figuration zur Abstraktion – ähnlich wie Giedion-Welcker – aus der Perspektive formal-kompositorischer Gestaltung und ihrer Beziehung zur Natur. Gegliedert ist sein Überblick chronologisch, sortiert nach Ländern mit einem Schwerpunkt auf Deutschland.[61] Plastik versteht er als Körperkunst, allgemein ein dreidimensionales, geformtes Ding, d.h. etwas Gemachtes, Gefertigtes. Dies inkludiert Artefakte unterschiedlicher Art, nicht Gefundenes im Sinne eines *Objet Trouvé*, das er neben Duchamps *Readymade* später allerdings aufnimmt. Die Adressierung des Tastsinns und die von Herder formulierte Umkehrung der Gattungshierarchie schildert Trier zu Beginn seines Textes in einer Anekdote über den Besuch einer Henry-Moore-Ausstellung durch eine „Blindengruppe", die das „Ertasten als menschliches Grundbedürfnis" sowie „das plastische Empfinden" nahelegt.[62] Doch fügt er ergänzend hinzu: „Plastik ist auch für die Augen da. Unsere optischen Erfahrungen ersetzen dann das Tastgefühl."[63] Plastik sei eine Besitzergreifung des Raums, beinhalte die Konstruktion eines Dings

58 Giedion-Welcker 1955a, S. XXVI. Historisch geht sie hier weiter zurück als im ersten Buch.
59 Ebd., S. XXXIX, XXXI. Die Plastik des Faschismus klammert sie aus.
60 Eduard Trier/Arnold Bode (Hg.), *Skulptur. Orangerie*, Ausst.-Kat. Documenta 2, Kassel 1959, S. 10.
61 Trier 1954. Bei ihm liegt der (formal-analytische) Fokus auf deutscher bzw. europäischer Bildhauerei, mehr als bei Giedion-Welcker. Ein Beispiel für Triers formale Beschreibungen: „Zueinander von gebauten Formen in architektonischen Innenräumen; Figur statisch in einem Netz räumlicher Beziehungen" (ebd., S. 52).
62 Ebd., S. 7.
63 Ebd., S. 8.

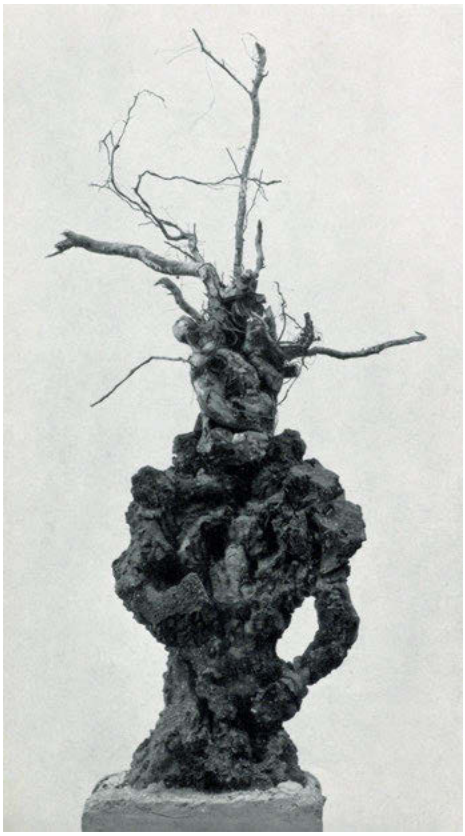
mittels Hohlräumen und Volumen, Masse und Leere, ferner deren Änderung, Kontraste, ständige und wechselseitige Spannung und Gleichgewicht.[64]

In Triers Werkbeschreibungen stehen architektonisch-gebaut-tektonische und organisch-fließend-gewachsene Formen dialektisch gegenüber. Das bildhauerische Paradigma Materialgerechtigkeit begreift er trotz Verwendung neuer Stoffe wie Kunstharzen, Eisen, Aluminium und Plexiglas weiterhin als vorherrschend, da das Material auch hier über seine Eigenschaften den Gestaltungsprozess vorgebe. Form und Material stehen, so Trier, in einer direkten Wechselbeziehung. Eine skulpturtheoretische Ästhetik des Lebendigen hingegen, wie sie hier erörtert wird, relativiert dieses seit dem Neoplatonismus vorherrschende und einseitig gerichtete Verhältnis zwischen Idee und Material, indem Pflanzen und Tiere als Ko-Akteure die Gestaltung des Werks mitbestimmen können (*agency*).

Trier und Giedion-Welcker skizzieren die Entwicklung der Skulptur als Befreiung von ihrer Masse und Schwerkraft, als Emanzipation von Trägergrund und Verzeitlichung. Diese Perspektive durchzieht die kunstgeschichtliche und -wissenschaftliche Literatur als roter Faden, etwa nachfolgend bei Krauss in *Passages in Modern Sculpture* (1977).[65] Einen entscheidenden Schritt vollziehen Pevsner, Gabo und Calder, indem sie Luft als Gestaltungselement integrieren, so Trier, und sich vom Körpervolumen zum Raumvolumen wenden: „Wir betrachten Raum als neues, absolut skulpturales Element, […] für uns ist er kein Abstraktum."[66] Auch wenn es sich noch um deutlich konturierte Objekte handelt, kann diese Aufnahme des Raums als wegweisend für erweiterte Konzepte des Skulpturalen seit der Post-Minimal Art gelten – so Environment und Land Art mit ihren skulpturalen Situationen und relationale Konzepte von Skulptur, die sich über die Einbeziehung der Umgebung schon andeuten.

In seinem sechs Jahre später veröffentlichten Band *Figur und Raum. Die Skulptur des XX. Jahrhunderts* (1960) setzt Trier seine formale Untersuchung zur Typologie neuer ‚Skulptur' – nun verwendet er diesen Begriff im Titel – fort und gliedert diese in die dreifache Frage nach Form, Bedeutung (oder Sinn) und Aufgabe.[67] Hier versteht er den Leerraum als ‚skulpturales Material', spricht von Lochplastik bzw. transparenter Plastik seit Alexander Archipenko und Jacques Lipchitz, von „immateriellen Raumzeichen" bei González bis zu einem „*auf ein Minimum eingeengten Körpervolumen*" und konstatiert statt formaler Konzentration nun Exzentrik[68]: „Die Plastik ‚entäußert' sich im wahrsten Sinne des Wortes ihrer Körperlichkeit, um sich in den Raum zu projizieren."[69] Licht avanciert mit Nicolas Schöffer zum neuen skulpturalen Material, so auch Burnham 1968 in *Beyond Modern Sculpture*. Trier berücksichtigt neueste Tendenzen, die kinetische Plastik Jean Tinguelys ebenso wie die „plastischen Situationen" der magnetischen Arbeiten Takis' und sogenannte „Konglomeratvolumen", d.h. die „*‚Ansammlung' gefundener Dinge*" wie Jean Dubuffets *Der Zauberer*

64 Ebd., S. 9.
65 Trier 1954, u.a. S. 70. Siehe auch Krauss 1981.
66 Zit. n. Trier 1954, S. 73.
67 Eduard Trier, *Figur und Raum. Die Skulptur des XX. Jahrhunderts*, Berlin: Gebr. Mann 1960.
68 Ebd., S. 13, 12, Herv.i.Orig.
69 Ebd., S. 12.



8 Jean Dubuffet, *Der Zauberer,* 1954, Lavaschlacke, Wurzelholz, H. 110cm

(1954) – eine Figur aus Lavaschlacke und Wurzelholz (Abb. 8)[70]: „Sein bildnerischer Akt besteht nur darin, daß er *die vorhandene unerkannte Form erkennt* und zur Plastik erklärt, außerdem andere gefundene Formen hinzufügt."[71] Auch Dubuffets ‚Schwammfiguren' (*Saimiri*, 1954) demonstrieren dieses Konzept von Skulptur als entscheidenden Schritt zum Umgang mit lebendem, organischen Material und damit zu einer skulpturalen Ästhetik des Lebendigen. Tiere treten bei Trier (noch) als dargestellte Sujets auf, doch erwähnt er am Schluss seiner Geschichte den Garten Isamu Noguchis vor dem UNESCO-Gebäude (1958), „in dem skulptierte und natürliche Steinformen mit Wasserläufen, modelliertem Gelände,

70 Ebd., S. 16, 18, Herv.i.Orig.

71 Ebd., S. 19, Herv.i.Orig. Dubuffet locke die immanenten Formwerte durch ‚assemblage' hervor. Zu den Schwammfiguren: Jean Dubuffet, *Heulsuse*, 1960, Schwamm und Stein, 41 x 15 x 16 cm, Sammlung Michael und Illeana Sonnabend, New York, Abbildung in Margit Rowell (Hg.), *Skulptur im 20. Jahrhundert. Figur – Raumkonstruktion – Prozeß*, Ausst.-Kat. Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris 1986, München: Prestel 1986, S. 189.

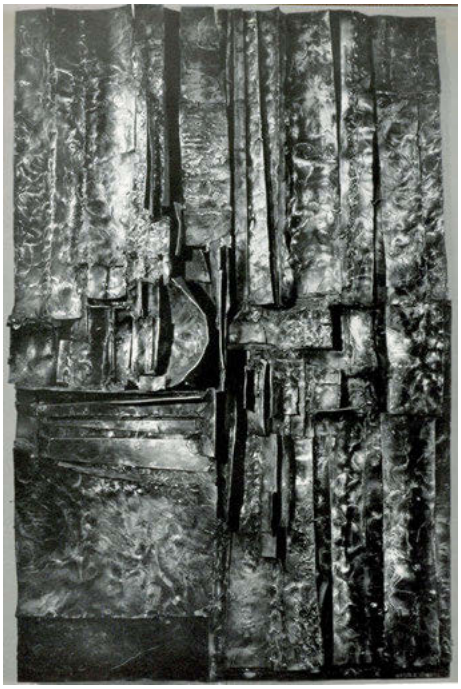
9 Isamu Noguchi, *Japanischer Garten*, 1958, UNESCO-Gebäude, Paris

Pfaden und Pflanzen zu einer künstlerischen Einheit arrangiert werden […]."[72] (Abb. 9) Das Werk könne folglich als begehbare skulpturale Situation betrachtet werden, die mit Bäumen, Gräsern und Wasser eine Synthese mit der benachbarten Architektur eingeht:

> In der phantasievollen Leichtigkeit der Formen und Bewegung kontrastiert der Garten mit dem strengen Grundmuster der Architektur; er nimmt den Menschen auf, um ihm beim Wandel und Betrachten seine plastisch-räumlichen Formen zum Erlebnis werden zu lassen –, also Plastik im weitesten Sinne als ein *Umwelterlebnis des Menschen.*[73]

Auch wenn kanonische, größtenteils anthropomorphe, figurative Werke dominieren, führt Trier weitere Untergattungen von Skulptur ein, etwa „Plastik als Landschaft", die er mit barocken Attributen wie Gianlorenzo Berninis Wolken- und Felsendarstellungen historisch

72 Trier 1960, S. 58.
73 Ebd., S. 58f., Herv.i.Orig.



10 Bernard Rosenthal, *Riverrun,* 1959

verankert.[74] In der Moderne avancierten diese Attribute eines Stilllebens isoliert zum eigenständigen Bildthema.[75] Es handle sich um ‚Naturelemente', beispielsweise eine abstrahierte „Vogelschau der fruchtbaren oder in Trockenheit zerrissenen Erde" wie Bernard Rosenthals Relief *Riverrun* (1959) (Abb. 10).

In Triers *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert* (1971) kommen wiederum die bereits diskutierten Künstler zu Wort.[76] Um ein eigenes Kapitel hat er mit Kinetischer Plastik, *Objet Trouvé* und *Readymade* seinen Kanon erweitert. Unter „Formen veränderter stofflicher Konsistenz"

74 Ebd., S. 52.

75 Ebd.

76 Trier 1971a. Ebenfalls 1971 veröffentlicht Trier in einer Ausgabe der *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, die sich schwerpunktmäßig „einem in der Kunsttheorie weithin vernachlässigten Thema: der Frage nach dem Wesen und den Möglichkeiten der Plastik" widmet, einen an seine Publikation anknüpfenden umfassenden Beitrag (Eduard Trier, „Formprobleme der Plastik im 20. Jahrhundert in Selbstzeugnissen der Künstler", in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 16, 2, 1971, S. 135–212 (= 1971b)). Ursula Aldinger konstatiert in ihrem dort ebenfalls erschienenen Text „Neue Materialien in der Plastik des 20. Jahrhunderts. Zum Problem: Werkstoff und Kunstwerk" die ‚notwendige' Abkehr von obsolet gewordenen „ästhetischen Bestimmungen", bevor neue Materialien in der Skulptur verwendet wurden, darunter „Altmaterialien", alltägliche Gegenstände und Materialien der Architektur und Technik (ebd., S. 242–259). Doch auch sie geht nicht auf lebende Skulpturen ein.

erlangen auch Haacke, David Medalla und Les Levine Gehör. Im Kontext pneumatischer Plastik, die Trier als Teilbereich zur kinetischen Kunst zählt und deren unvorhersehbare Formdynamik er unterstreicht, zitiert er Haacke und Jack Burnham, bevor er zu Medallas ‚Plastik' aus Seifenschaum übergeht. ‚Plastik' setzt er in Anführungszeichen, vermutlich um zu untermauern, dass der Begriff die Tragweite dieser Entgrenzung nur unzureichend erfasst. Die Auflösung einer konturierten Gestalt belegt Trier mit Les Levine und schließt den Abschnitt mit den raucherfüllten Räumen Preston McClanahams, die sich einem klassischen Konzept von Bildhauerei diametral entgegenstellen. Interessanterweise nennt Trier im Unterkapitel „Die Identität von Urheber und Bildwerk" das *Magnetische Manifest* von Takis und zitiert aus diesem Text: Am 29. November 1960 ließ der griechische Bildhauer den südafrikanischen Dichter der Beat Generation Sinclair Beiles in der Pariser Galerie Iris Clert kurzfristig in der Luft ‚hängend' sein *Magnetisches Manifest* rezitieren: *L'impossible: l'homme dans l'espace*. Der Dichter verwandelt sich in eine sprechende *Living Sculpture*. Literatur in Form eines künstlerischen Manifests dient als selbsterklärender Kommentar „Ich bin eine Skulptur" mit einer Kritik an Atomwaffen in Zeiten militärischer Aufrüstung. Der scheinbar schwebende, der Schwerkraft entfliehende, mit einem Schutzhelm ausgestattete Poet bringt Takis' Faszination für das Unsichtbare zum Ausdruck und ermöglicht den Betrachter*innen neue skulpturspezifische, gesellschaftspolitische Reflexionen.[77] In der nachträglichen Rezeption erfolgt das Zusammenspiel von Bild und Text sukzessive – es existieren wenige Schwarz-Weiß-Aufnahmen, u.a. von Hans Haacke, durch die die Performance nur annähernd rekonstruiert werden kann, und das Manifest. Trier benennt die ‚Verwandlung' des Dichters in eine lebende Skulptur nicht explizit.

Elf Jahre nach *Figur und Raum* entwickelt Trier eine Geschichte der Bildhauerkunst auf Basis einer Zitatsammlung, die er aus Publikationen, Broschüren und Zeitschriften zusammengetragen habe, um der Gefahr eines Authentizitätsverlustes durch „bestellte Theorien" seitens der Künstler*innen zu entgehen.[78] Als „bestellte Theorien" betrachtet Trier Wortmeldungen, die für einen bestimmten Anlass, sei es Interview oder Katalogtext, eingeholt werden, folglich inszeniert und konstruiert seien. Doch sind die gesammelten Beiträge meist in ähnlichen Situationen entstanden, weshalb ihre Authentizität und die inszenatorischen

77 Der Manifesttext lautet wie folgt: „I am a sculpture. There are other sculptures like me. The main difference is that they cannot speak. When some of the sculptures try to speak they explode. They cause death. When I speak ‚Bomb' by Gregory Corso I am speaking life and death and no one is getting hurt. Two kinds of images can be made of me. One has already been made. This is the nuclear bomb. The other is a long-lived machine man, sub-human or super-human I cannot say. Super-humans would be difficult to conceive since we humans of flesh are super-mirrors for all organic life. I am a sculpture. I am here to be bought. I hope that the person who buys me will transport me to Hiroshima to witness Takis making another sculpture from the actual mechanism of a hydrogen bomb. I would like to see all the nuclear bombs on earth turned into sculptures. Guns and bayonets? … Stage stuff for history pageants played by the armies of the world." (Takis, „Magnetic Manifesto", in: *Signals*, 1, 3–4, 1964, S. 6.)

78 Trier 1971a, S. 1.

Strategien quellenkritisch beleuchtet werden müssten.[79] Trotz der Problematik der Verlässlichkeit einer Künstleraussage sei jedoch gerade ihre Subjektivität geeignet, so Trier, daraus ‚Bildhauertheorien' abzuleiten. Dieser Plural zeigt Vielfalt und Heterogenität der ‚theoretischen' Anschauungen, die der Autor kommentiert, aber nicht kritisch reflektiert, und zu einem skulpturtheoretischen Konzept zusammenfasst. Im ersten Kapitel verwendet er noch den Singular: „Zur Theorie der Bildhauerkunst im 20. Jahrhundert". Nach einem Einstieg über Herder, Goethe, Schmarsow, Sedlmayr und Hildebrand gliedert er das ‚Textmaterial' in weitere neun Kapitel, die neben Vorbereitung und Entstehung, Material und Technik sowie Inhalt auch die Plastik und ihr Gegenüber, das Verhältnis zu den anderen bildenden Künsten und zur Architektur sowie Plastik als öffentliche Kunst thematisieren. Haacke wird ein zweites Mal im Abschnitt über die Plastik und ihr Gegenüber zitiert, da seine frühen Objekte mit Flüssigkeiten auf aktive Rezipient*innen angewiesen seien:[80]

> Ich liebe dieses körperliche Beteiligtsein. Es stellt eine Interdependenz zwischen Betrachter und Objekt her. In größeren Arbeiten, die eine Handhabung nicht zulassen, würde ich Fotozellen nutzen, um diese intime Beziehung herzustellen.[81]

Der seit den Ursprüngen der Bildhauerei wiederholt bemühte Topos der Verlebendigung besteht auch im 20. Jahrhundert, so belegen Zitate in Triers ‚Lesebuch'. „Natur als Thema" und Formenrepertoire diskutiert er in einem Unterkapitel und konstatiert eine fehlende Definition von Natur.[82] Die dort versammelten künstlerischen Aussagen verbindet ein ähnliches Naturverständnis: Arp vergleicht den künstlerischen Akt mit natürlichem Wachstum, versteht Kunst analog zur Natur und kehrt einem mimetischen Ideal den Rücken. Während zur modernen Plastik „das Zufällige, das Viel- oder Mehrbedeutsame und die Variabilität der Materialien" gehöre, so Calders Mobile, die Leben darstellen, indem sie sich bewegen, und unterschiedliche Bildhauer, etwa Ossip Zadkine, das Eigenleben der Materie als „wesentliche Bedeutung des Plastischen" berücksichtigen, ist dieses Paradigma in der lebenden Skulptur ab den 1960er-Jahren vollständig umgesetzt.[83]

Neue Dimensionen der Skulptur: Michel Seuphor, Ulrich Gertz, Herbert Read, Udo Kultermann, Hans Joachim Albrecht, Lucie Schauer

Nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden zahlreiche Übersichtsdarstellungen zur Bildhauerei in der Kunstgeschichte. Die Erweiterung des Mediums und die Bandbreite an technischen Möglichkeiten sowie die Präsenz der Skulptur im Öffentlichen Raum mögen das rege Interesse der Kunstwissenschaft an diesem Gegenstand erklären, wie die im Folgenden ge-

79 Auch in der hier vorgenommenen Untersuchung zu Hans Haacke und Pierre Huyghe fließen Aussagen der beiden Künstler ein, doch sind sie methoden- und quellenkritisch genau zu befragen.
80 Trier 1971a, S. 176.
81 Ebd., zit. n. Jack Burnham, „Hans Haacke. Wind and water sculpture", in: *Tri-Quarterly Supplement*, 1, 1967, S. 1–24, S. 8.
82 Trier 1971a, S. 138–144.
83 Ebd., S. 207, 225.

nannten Autor*innen demonstrieren. So veröffentlichte Michel Seuphor 1959 *La sculpture de ce siècle*, das den Untertitel *Dictionnaire de la sculpture moderne* trägt.[84] Sein ‚Lexikon' ist, wie oft üblich, nach Namen und Ländern mit eigenen Kapiteln zur aktuellen Situation in Frankreich, Italien und England gegliedert; deutsche Künstler*innen werden marginal, zusammengefasst mit Österreich, Schweiz und Jugoslawien erwähnt. Sein innovativer Ansatz zeigt sich unter anderem darin, dass mit 24 Bildhauerinnen von über zweihundert künstlerischen Positionen sein ‚Kanon' deutlich mehr weibliche Positionen (darunter einige südamerikanische Bildhauerinnen) als die Darstellungen von Trier und Giedion-Welcker enthält. Seuphor kritisiert das bipolare Verhältnis von abstrakt und gegenständlich und begründet dies mit dem veränderten Naturverständnis seiner Zeit: „Die Ausdrücke abstrakt und gegenständlich werden allmählich ihre gegensätzliche Bedeutung verlieren. Seit langem ist die Natur durch das Mikroskop und das Teleskop abstrakt geworden."[85] Das klassische Narrativ der Skulpturhistoriographie einer teleologisch bedingten Entwicklung von der Figuration zur Abstraktion greife zu kurz, denn mit dem dialektischen Begriffspaar richte sich der Blick primär auf die Naturnachahmung, auf variierende Grade der Verfremdung und den (historischen) Topos der Mimesis.

Ulrich Gertz publizierte 1953 *Plastik der Gegenwart*; eine zweite Folge erschien 1964. Ein eigenes Kapitel widmet er in der Erstausgabe „plastischen Mitteln der Tiergestaltung", wohingegen er später Tierplastik und Menschendarstellungen unter „das Geistige und das Kreatürliche" zusammenfasst.[86] Seine Geschichte der Bildhauerei folgt einem ähnlichen Narrativ wie Giedion-Welcker und Trier (die er beide erwähnt): Das künstlerische Medium strebe im Verlauf des 20. Jahrhunderts zu Verräumlichung, Entkörperlichung und Entgrenzung. Gertz formuliert sein Interesse für die „Zwittersituation der Künste" und konstatiert eine „Tendenz zum Gesamtkunstwerk".[87] Von besonderer Relevanz ist angesichts heutiger digitaler Medienpräsenz von Kunstwerken in sozialen Netzwerken und Online-Ausstellungen sein Credo: Die Aufgabe eines Kunstwerks liege nicht darin, ein fotogenes Objekt zu sein.[88]

Herbert Read gliedert seine *Concise History of Modern Sculpture* (1964) nach Stilen, die im 20. Jahrhundert zu einer „diffusion of style" ohne „coherent movement" führen.[89] Sein Skulpturenverständnis, das er zwischen „mannerism" und „romanticism" ansiedelt, bleibt

84 Sein Autorenname ist ein Pseudonym als Anagramm von ‚Orpheus'.

85 Seuphor 1959, S. 57. Seuphor verweist auf Calders Atelier, in dem lauter Pflanzen standen: „Das eine ist voller lebender Pflanzen. Sie kriechen an der [sic!] Mauern hoch, hängen von den Glasscheiben herab, begraben unter sich das Klavier und verschonen nur die Feuerstelle, wo das Holzfeuer in so lebhaftem Rot brennt, dass es in all diesem Grün aussieht, als sei es künstlich" (ebd., S. 89).

86 Ulrich Gertz, *Plastik der Gegenwart*, Berlin: Rembrandt 1953, Vorwort n.p. Er nennt Platte, Giedion-Welcker, Hofmann und Trier. Ders. 1964, S. 12–24.

87 Ebd., S. 242.

88 Ebd., S. 126.

89 Herbert Read, *A Concise History of Modern Sculpture*, London: Thames and Hudson 1964. 1954 veröffentlichte er *The Art of Sculpture* (The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts, National Gallery of Art, Washington), London: Faber and Faber limited 1954. Hier zeigt er Degas' Tänzerin, aber auch chinesische und andere außereuropäische Skulpturen. Er geht bis in die Antike zurück, integriert afrikanische Masken und Statuetten aus Ägypten, von den Azteken oder aus Mesopotamien mit

dem dichotomen Modell verankert, indem er das virtuose Können einer skulpturalen Objektästhetik verfolgt:[90]

> The sculptor cannot paraphrase Pollock's well-known statement and say: ‚When I am *in* my sculpture, I am not aware of what I'm doing.' The sculptor (despite some brave attempts by Étienne-Martin) must inevitably remain outside his sculpture, a conscious craftsman.[91]

Innerhalb seiner positivistischen Argumentation interessiert sich Read für Metall- und Eisenskulpturen aufgrund der Ubiquität des Materials (geeignet für die skulpturspezifische Dauerhaftigkeit) als Spiegel eines ‚New Iron Age'. Ein wichtiger Vertreter sei Eduardo Paolozzi, der technoide Wesen entworfen habe, auch wenn diese Annäherung an das kommende Computerzeitalter (nur) motivisch erfolgt.[92] Read fragt nach dem ontologischen Status gegenwärtiger Skulptur angesichts der Aufgabe einer geschlossenen Form und Masse zugunsten von Offenheit und Dynamik:

> One must then ask a devastating question: to what extent does the art remain in any traditional (or semantic) sense *sculpture*? […] What has been gained, and what has been lost, by this transition to a *linear* sculpture?[93]

Während Read organische, vitalistische Skulpturen favorisiert, sieht er mit den konstruktivistischen Tendenzen linearer, transparenter und offener Gebilde das Fortbestehen der Skulptur in Gefahr.[94] Dass in seiner Darstellung *Living Sculptures* fehlen, ist dem frühen Erscheinen seines Buches geschuldet.

Udo Kultermanns *Neue Dimensionen der Plastik* (1967) sei für den vorliegenden Kontext der *Living Sculpture* ebenso genannt, da er sich im Abschnitt „Elementare Medien" ephemeren, zeitbasierten, kinetischen Plastiken, Wasser-, Luft- und Licht-Skulpturen teils aus organischen Materialien widmet. Auf einer Doppelseite zeigt er Hans Haackes (*Blaues*) *Segel* (Abb. 11) neben Keith Sonniers *Untitled* (1966) und Andy Warhols *Silver Clouds* aus demselben Jahr, ferner Haackes *Brett Klar/Klar* (1965) u.a. neben Yutaka Ohashis *Rain Box* (1964) und Pino Pascalis *An der Wand: 1 Kubikmeter Erde, 2 Kubikmeter Erde; auf der Erde: 12 Kubikmeter Pfützen* (1967).[95] Medalla hat mit *The First Sand Machine* (1964) und *Cloud Canyons no. 2* (1964) sowie Alain Jacquet mit seinem kaum konturierbaren, alles andere als

Gegenüberstellungen verschiedener Epochen (etwa Tierplastik von Balla und Duchamp mit zwei Reliefs aus Mesopotamien).

90 Ebd., S. 232. „What is distinctive about the post-war situation, particularly in sculpture, is a determination to belong to no movement, an artistic ‚free thinking'" (ebd., S. 230); „complexity of the modern scene is partly due to the co-existence of such movements and counter-movements" (ebd.).

91 Ebd., S. 229. Das trifft für die entgrenzte Skulptur nicht mehr zu.

92 Ebd., S. 234. Zur Metallskulptur: „the prevalence of metalwork" (ebd., S. 237), „metal is so docile that it will submit to any formal conception the sculptor may have" (ebd., S. 247).

93 Ebd., S. 250, Herv.i.Orig.

94 Ebd., S. 250–255. Causey zufolge habe sich Read auf seine drei Freunde Hepworth, Moore und Gabo konzentriert (Andrew Causey, *Sculpture since 1945*, Oxford [u.a.]: Oxford University Press 1998, S. 63).

95 Kultermann 1967, S. 176f., 180f.

11 Hans Haacke, *Blaues Segel*, 1966, in: Udo Kultermann, *Neue Dimensionen des Plastischen*, Tübingen: Wasmuth 1967, S. 180f.

objekthaften *Grey Smoke* (1967) Eingang in den Kanon der Skulptur gefunden. Wasser als skulpturales Material, das Haacke seit seinem *Condensation Cube* nutzt, bringt Kultermann, der 1968 seine Dissertationsschrift zum Barockbildhauer Gabriel Grupello verfasste,[96] mit „barocken Gestaltungsformen" in Verbindung.[97] Die Integration lebender Tiere in die Kunst führt er auf die barocken Kunst- und Raritätenkabinette des 16. und 17. Jahrhunderts zurück, „eine erneute Hinwendung zur barocken Universalität".[98]

Kultermann konstatiert, dass „die schwimmende Plastik" noch in ihren Anfängen stecke, „obgleich gerade hier viele unausgeschöpfte Möglichkeiten liegen".[99] Neben Haackes Segel trage auch Piero Manzoni mit *Fiato d'artista* dazu bei, dass „sich die Skulptur vom Erdboden löste". Kultermann verfolgt diese Entwicklung bis zu Charles Fraziers „flying sculptures" und den Aktionen von Gutai.[100] Seine Geschichte der Skulptur mündet in skulpturale Räume, Happenings und Environments. Er sieht darin die größten Innovationen seit 1960, „eine immer stärker werdende Tendenz zum Plastisch-Räumlichen beherrscht unsere Kultur".[101] Zu

96 Udo Kultermann, *Gabriel Grupello*, Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft 1968.
97 Kultermann 1967, S. 173–201, S. 173.
98 Ebd., S. 62f.
99 Ebd., S. 175.
100 Ebd.
101 Ebd., S. 5.

bemerken sei überdies die „Neigung zur Synthese".[102] In ihrer Annäherung an die Wirklichkeit versuchten Künstler*innen, Lebendiges, Prozesse einzubeziehen.[103] Sein Buch erschien, als er bereits in die USA gezogen war und nach seiner Tätigkeit als Direktor des Leverkusener Museum Schloss Morsbroich seit 1967 eine Professur für Kunstgeschichte und Architekturtheorie an der Washington University in St. Louis innehatte, woraus sich sein transnationaler Fokus begründet.

Im selben Jahr wie Krauss' *Passages in Modern Sculpture* erschien 1977 von Hans Joachim Albrecht *Skulptur im 20. Jahrhundert. Raumbewußtsein und künstlerische Gestaltung*. In seiner wahrnehmungsbezogenen und phänomenologischen Abhandlung konstatiert er eine Veränderung der dreidimensionalen Gestaltung zugunsten einer Überwindung der Schwerkraft und Auflösung des „Massenvolumens".[104] Er rekurriert wie Gertz auf die kanonischen Beobachtungen Giedion-Welckers und Triers und kritisiert den häufig verwendeten Begriff der Entmaterialisierung.[105] Vielmehr sei, so Albrecht, selbst Künstler, die „ausschließliche Herrschaft des ‚festen' Körpers zu Ende gegangen", wozu Licht und Luft als skulpturale Materialien entschieden beigetragen hätten, wie die kinetische Kunst mit ihrer verselbstständigten Bewegung demonstriere.[106] Sein „Bildteil: Beispiele skulpturaler Kunst" enthält die reflektierte Vermittlung einer (bestimmten) Seherfahrung von Skulptur durch Fotografie, indem er von Julio González' *Palettentänzerin* (1933) eine Abfolge von zwölf Bildern aus unterschiedlichen Ansichten integriert und Ausleuchtung, Blickwinkel, Entfernung, Perspektive und Hintergrund befragt.[107] Seine Lektüre von Burnhams *Beyond Modern Sculpture* spiegelt sich in der Nennung von Kybernetik und Biotechnologie als skulpturale Orientierung, seinem Schwerpunkt auf kinetischer („motorisierter") Plastik und skulpturaler Lichtkunst. Er konstatiert die fehlende Tragweite des Begriffspaars Skulptur – Plastik und schlägt den Terminus „dreidimensional bildende Kunst" vor.[108]

Einen umfassenden Anspruch erhebt der Katalog *Bildhauertechniken. Dimensionen des Plastischen* (1981): In ihrem Einführungstext erläutert Lucie Schauer die Intention der Ausstellung im Neuen Berliner Kunstverein, „den Gesamthabitus plastischer Arbeiten" und drei-

102 Ebd., S. 211. Kultermanns Darstellung beinhaltet eine größere Anzahl an Frauen als Seuphors; Kultermann erwähnt allerdings nicht die amerikanischen (Post-)Minimal-Künstler*innen. 1966 veröffentlicht er einen kurzen Aufsatz „Junge deutsche Bildhauerinnen" in: *Das Kunstwerk*, 19, S. 14–18.

103 Kultermann 1967, S. 6: „Nach der zeitweiligen Verengung der Horizonte im Bereich der von doktrinären Ideologien beherrschten abstrakten Plastik hat sich heute eine Freiheit künstlerischer Möglichkeiten eröffnet […]."

104 Hans Joachim Albrecht, *Skulptur im 20. Jahrhundert. Raumbewußtsein und künstlerische Gestaltung*. Köln: DuMont 1977, S. 102.

105 Ebd., S. 103. Albrecht favorisiert den Terminus ‚Skulptur' (ebd., S. 9), möchte keine Entwicklung zeitgenössischer Skulptur skizzieren, sondern den Fokus auf Einzelwerke legen. Am Ende des 19. Jahrhunderts habe es zwei differierende Auffassungen des skulpturalen Raums gegeben, deren Vertreter Rodin und Hildebrandt seien (ebd., S. 12f.).

106 Ebd., S. 103, 124. Zur plastisch-räumlichen Funktion von Licht und als eigenständige, raum-zeitliche Qualität siehe ebd., S. 124–129.

107 Ebd., S. 147f.

108 Ebd., S. 10.

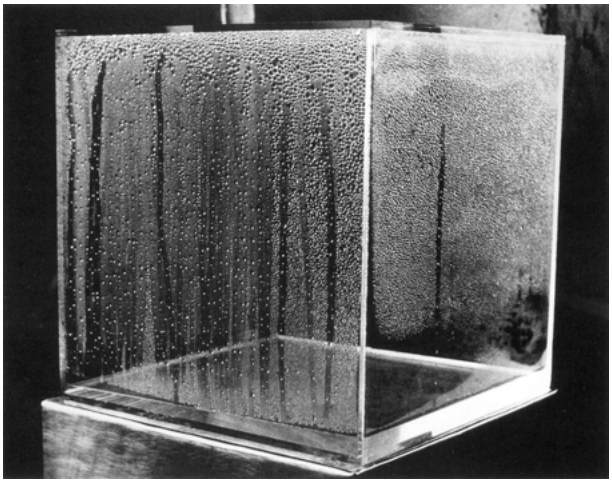
12 Gilbert & George, *The Singing Sculpture*, 1970

dimensionale Gestaltungsmöglichkeiten zu thematisieren.[109] Ausgehend von Materialien und Techniken ist der Band in elf Kapitel gegliedert: Stein, Terrakotta, Holz, Bronze, Eisen, Kunststoffe, Fundstücke, Lichtkinetik, sogenannte Nichttraditionelle Materialien, Land Art und Konzeptuelle Plastik. Mit Verweis auf Seuphor und den Futuristen Filippo Tommaso Marinetti stellt Schauer die Signifikanz der vierten Dimension Zeit und die Integration des Luftraums als mitgestaltendes Moment heraus, die eine „gewaltige Explosion der gestalterischen Möglichkeiten innerhalb der Moderne" bewirken.[110] Neben der Nutzung „nichttraditioneller Materialien" belegt der Band die Erweiterung der „plastischen Dimension" zugunsten von Prozessualität und Performativität. Räumliche, plastische Situationen entstehen, in denen Betrachter*innen eigene Erfahrungen machen, etwa wenn César Polyurethanschaum ausströmen lässt, dessen amorphe Expansionen nicht planbar sind.[111] Im Zusammenhang mit Barry Flanagan, Robert Morris und Reiner Ruthenbeck thematisiert Jürgen Schilling, einer der Autor*innen, das Eigenleben des Werks, auch wenn die von ihm genannten Künstler keine lebenden, organischen Materialien nutzen. Unter die

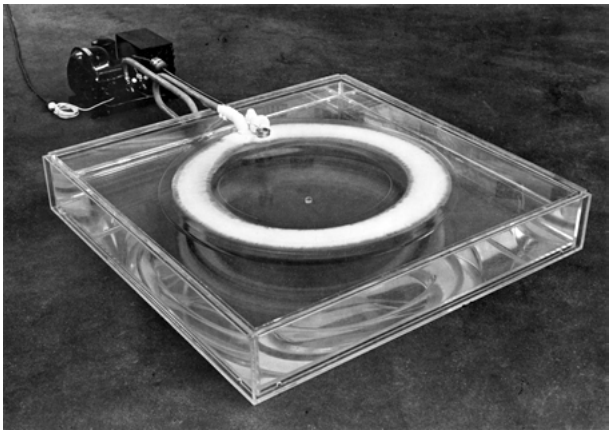
109 Lucie Schauer, „Kunst dreidimensional – Die Eroberung des Raumes", in: dies. (Hg.), *Bildhauertechniken. Dimensionen des Plastischen*, Ausst.-Kat. Neuer Berliner Kunstverein e.V. in der Staatlichen Kunsthalle, Berlin: Frölich & Kaufmann 1981, S. 6–10, S. 6.

110 Ebd., S. 7.

111 Jürgen Schilling, „Nichttraditionelle Materialien – der erweiterte Spielraum", in: Schauer 1981, S. 138–151, S. 138, 140.



13 Haackes *Condensation Cube,* 1963–1965, Acrylglas, Wasser, 30 x 30 x 30 cm



14 Hans Haacke, *Eisring*, 1970, Kühlmotor, Wasser, Plexiglas, 20 x 120 x 200 cm

nichttraditionellen Materialien fasst Schilling die *Living Sculpture* von Gilbert & George (Abb. 12):

> […] ja selbst der menschliche Körper, wie im Falle von Gilbert & George, die sich als Human Sculpture präsentieren und sämtliche, noch so alltäglich erscheinende Aktivitäten als Teil dieser Skulptur verstehen, also Kunst und Leben in ihrem Auftritt miteinander verschmelzen.[112]

112 Ebd., S. 141f. „Ein entscheidendes Moment liegt in der Prozeßhaftigkeit und Instabilität nichttraditioneller Materialien, Zeit und Raum wachsen Bedeutung zu und der künstlerische Akt beruht häufig darin, durch minimale Eingriffe Bewußtwerdungsprozesse nicht nur ästhetischer Art in Gang zu setzen." (Ebd., S. 142).

Unter dem Titel *Human Sculpture* adressierte das britische Künstlerduo eine Postkarte an den Autor „A small sculpture for you", auf deren Vorderseite die beiden in einem Garten posieren. „Nichttraditionell" impliziert das Neue, Ungewohnte. Auch die biologischen, physikalischen und sozialen Realzeitsysteme Haackes finden Erwähnung, sein *Condensation Cube* (Abb. 13) und *Eisring* (Abb. 14). Betont wird die charakteristische wesenskonstituierende, dynamische Veränderung des Aggregatzustandes dieser ‚Objekte'. Zwar deutet Schilling auf die rationale Nachvollziehbarkeit der technischen, physikalischen Vorgänge wie Kühlung und Gefrieren, doch fehlt eine Erklärung, welche „weiterreichenden Erlebnisse" diese „medialen Objekte" vermitteln.[113] Die Hinwendung zur Natur belegt der Abschnitt zur „Land Art. Vorstoß in andere Dimensionen" von Rolf Wedewer.[114] Bereits Krauss situierte die plastische Dimension dieser Kunstrichtung in ihrem grundlegenden Diagramm zur Skulptur im erweiterten Feld.

Zur skulpturalen Ästhetik des Lebendigen

Von der Objektästhetik zur Systemästhetik: Jack Burnham

In seinem Buch *Beyond Modern Sculpture. The effects of science and technology on the sculpture of this century* (1968) bezieht sich Jack Burnham auf skulpturale Randphänomene und zielt auf die Verbindung von Skulptur und Technik im Zuge einer Lösung vom Anthropomorphismus.[115] Eine detaillierte Untersuchung seiner Schrift im Kontext der Skulpturforschung blieb bisher aus und soll hier nun erfolgen. Wenngleich auch er kaum organische Werke einschließt, versteht er Skulptur als Spiegel des jeweiligen Kenntnisstands in der Biologie (und Technik) mit der Option, Leben simulierende Systeme in der Kunst zu entwerfen. Burnhams teleologische Entwicklungsgeschichte, die für ihn in einem produktiven Austausch mit den zeittypischen technologisch-naturwissenschaftlichen Errungenschaften gipfelt, nimmt Positionen jenseits des Kanons in den Blick: Gliederpuppen, Automaten, Kinetik, Lichtskulpturen und kybernetische Kunst. Krauss reagiert in *Passages in Modern Sculptures* (1977) auf Burnhams

113 Ebd., S. 142. Eine maßgebliche Rolle für den Umgang mit „nichttraditionellen" Materialien spielt Joseph Beuys mit seiner Sozialen Plastik und dem ‚Prozess des pädagogischen und sozialen Modellierens', s.u. den Exkurs „Joseph Beuys – Soziale Plastik".

114 Rolf Wedewer, „Land Art. Vorstoß in andere Dimensionen", in: Schauer 1981, S. 152–159. Skulpturale Qualitäten in Form von Markierungen und Einschneidungen erläutert Wedewer exemplarisch an Jan Dibbets, Michael Heizer und Richard Long. Ähnlich wie in Burnhams *Beyond Modern Sculpture* (1968) bildet das Kapitel zur „Lichtkinetik – das dynamische Raumzeitkontinuum" von Hannah Weitemeier ein eigenes Thema (in: Schauer 1981, S. 127–137).

115 Rezensionen etwa bei Norbert Lynton, „Rezension zu *Jack Burnham, Beyond Modern Sculpture*, New York: Braziller 1968", in: *Leonardo*, 3, 1970, S. 108f.; Jonathan Benthall, „Whose move?", in: *Studio International*, 177, 1969, S. 148–150. Beide merken die programmatische, manifestartige Rhetorik der Schrift an, loben aber die Auseinandersetzung mit dieser relevanten, vernachlässigten Thematik.
Burnham nennt nur wenige skulptural arbeitende Künstlerinnen, darunter Barbara Hepworth, Yayoi Kusama und Germaine Richier, zudem einige, die über den klassischen Kanon hinausgehen, namentlich Martha Boto, Chryssa, Deborah de Moulpied, Anne Truitt und Grazia Varisco.

Argumentation, der vom *October*-Kreis kritisiert, von Krauss und Benjamin Buchloh als technokratisch, von Thierry de Duve als kiffender „eco-sensitive enthusiast of technology" und „utopianist of art's dissolution into life" degradiert wurde.[116] Burnham ist den technischen Möglichkeiten gegenüber aufgeschlossen, doch wäre es verfehlt, ihm blinde Technikeuphorie zu attestieren, die jegliche ideologische Gefahren ausblendet. Seine Schrift ist durch kunsthistorische Ansätze etwa von Alois Riegl, Gottfried Semper, Wilhelm Worringer und Herbert Read bis zu philosophischen, soziologischen, naturwissenschaftlichen, informations-technologischen, biologischen und psychologischen Theorien geprägt. Er verfasste sein Buch bereits 1967, als wesentliche Meilensteine einer „Sculpture in the Expanded Field" wie Richard Longs *Line made by walking*, Richard Serras *Splashings* und Robert Morris' *Felt Pieces* noch nicht realisiert waren und Burnham vermutlich die Arte Povera und erste Ansätze einer digitalen Kunst, beispielsweise Herbert W. Frankes Überlegungen zur virtuellen Skulptur, nicht kannte.[117] Mit seiner Erweiterung des Kanons und seiner Forderung einer Ästhetik künstlicher Intelligenz bewegt sich Burnham nah an heute relevanten Themen. Ähnlich wie nach ihm Krauss diagnostiziert er einen Identifikationsverlust des ontologischen Status von Skulptur und präzisiert das titelgebende „beyond" als Fortsetzung:

> Already as a means of description, the term ‚sculpture' has lost its identity; it has become a misnomer for an art once concerned with carving and modeling for the purpose of simulating biological appearances, but which now generically designates all three-dimension art construction. […] It

116 Thierry de Duve, *Kant after Duchamp*, Cambridge, Mass: MIT Press 1996, S. 285f. Erst Burnhams Schriften ab den 1970er-Jahren mit seiner Hinwendung zur Kabbala muten kryptisch an. Für *Beyond Modern Sculpture* macht György Kepes am MIT Werbung. Zur Rezeption siehe u.a. Luke Skrebowski, „The Artist as Homo Arbiter Formae: Art and Interaction in Jack Burnham's Systems Aesthetics", in: Samuel Bianchini/Erik Verhagen (Hg.), *Practicable: From Participation to Interaction in Contemporary Art*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2016, S. 39–54.

117 Vgl. u.a. Herbert W. Franke, „Virtual Sculptures", in: Michele Emmer (Hg.), *Mathematics and Culture II*, Berlin & Heidelberg: Springer 2005, S. 145–149, http://www.zi.biologie.uni-muenchen.de/~franke/VirtS1.html (17.9.2019). Siehe auch Simon Penny, „Systems Aesthetics + Cyborg Art: The Legacy of Jack Burnham", in: *Sculpture* Magazine, 18, 1, 1999, https://sculpturemagazine.art/systems-aesthetics-cyborg-art-the-legacy-of-jack-burnham/ (5.3.2023). Neben seiner kritischen Lektüre Burnhams fragt Penny nach den skulpturalen Möglichkeiten im Zeitalter des Digitalen. „The problematic discontinuity between the tangibility of sculpture and sculptural practice and the ephemeral temporality of informatics is a case study in the cultural phasetransition of our times. […] Although he sensed the force of systems theory, Burnham, perhaps limited by his fixation on sculpture, was unable to foresee many dimensions of the integration of sculpture with electronic and digital media. […] Not only has CAD revolutionized drawing and modeling, but the utilization of computer controlled milling, stereolithography, and so forth has changed the actual creation of conventional sculpture. More importantly, microprocessors have transformed the language of spatial art practice into a temporal and interactive practice. While Burnham wrote of body art and environmental and site-specific working styles, we now witness the disembodiment and deterritorialization of virtualized and Net-based practice. Whereas video remained primarily an image medium, albeit technologized, cyber art is concerned with simulated behavior and the building of virtual machines as artworks. ‚Code' is the ephemeral structuring system of the work. Code is an enigmatic and paradoxical phenomenon: a text that is simultaneously a (virtual) machine is a long step from the pragmatic materiality of sculpture." Trotz dieser neuen, „numerous explorations into virtual sculpture" sei daraus bisher keine neue Ästhetik des Digitalen entstanden.

> becomes important, therefore, that we look upon sculpture as an indication of man's changing conception of biology […] and especially as a form of biological activity itself.[118]

Burnham beschreibt den Weg vom Anthropomorphen zum Verdinglichten und Modellhaften, ferner die Hinwendung zum Material zugunsten eines technikinspirierten Artefakts. Aus der Sackgasse des Vitalismus und Formalismus führe nur die sogenannte post-formalistische Kunst, die er als systemästhetische Auffassung von Skulptur zu etablieren sucht. So besteht der Band aus den Abschnitten „Sculpture as Object" und „Sculpture as System" mit insgesamt acht Kapiteln.

Im ersten Kapitel befasst er sich mit den Funktionen (etwa Verbildlichung) und dem Verschwinden des Sockels in der Moderne zugunsten neuer Präsentationsformen und differenziert zwischen *floor-bound sculpture*, *ceiling-bound sculpture*, *floating*, *flying* und *air-borne sculpture* (u.a. Haackes *Sphere in Oblique Air Jet*, 1967). Das zweite Kapitel „The Biotic Sources of Modern Sculpture" thematisiert den Einfluss des Vitalismus und Neo-Vitalismus (u.a. Henri Bergson, Herbert Read, Henri Focillon) auf die Skulptur, den pygmalionischen Topos von Lebensnähe durch Virtuosität und Adaption von Naturformen und wie sich dieses Bestreben im Zeitalter zunehmender Technologisierung und neuer Erkenntnisse in Chemie, Medizin und Biologie (Ernst Haeckel, Rudolf Virchow, Friedrich Wöhler etc.) ändert.

Aus dem naturwissenschaftlichen Verständnis eines Organismus als „network of interrelated systems" leitet Burnham seine Systemästhetik ab; der Vitalismus fungiere (nur) als Zwischenschritt vom unbelebten Objekt zum System.[119] Charakteristisch für Burnhams Herangehensweise ist seine Herleitung der (abstrakten) Kunsttendenzen aus technischen Entwicklungen: „The neo-vitalist aesthetics, as embodied in Bergson's élan *vital*, was ready-made for a sculpture that seemed not to be *carved* but to grow from an inner direction."[120] Über seine Herbert-Read-Lektüre verweist er auf die Polarität von organisch (bzw. repräsentativ/amorph) versus geometrisch (bzw. linear/abstrakt): „the apparent schism between organic and constructive (i.e., geometric) sculpture".[121] Dieses „Schisma" relativiere sich in der Moderne dank Kybernetik, Informationstheorie und Systemanalyse, präge aber weiterhin die Überblickswerke zur Skulptur. Dem „anachronistischen" Vitalismus – das ist für die systemästhetische *Living Sculpture* wichtig – setzt Burnham die „aesthetic of true organicism" entgegen, d.h. die „organization of processes and interacting systems", und problematisiert im Hinblick auf Henry Moores Plastik die Heterogenität des Naturbegriffs („‚Natural' is a diabolic term.").[122]

118 Burnham 1968, S. 5f.

119 Ebd., S. 65f., 76. Burnham bezieht sich hier u.a. auf den Physiologen Claude Bernard, der einen Organismus als Netzwerk miteinander agierender Systeme beschrieb (ebd., S. 61).

120 Ebd., S. 68, Herv.i.Orig.

121 Ebd., S. 74.

122 Ebd., S. 94, 96. Die Kinetik führe zu einer veränderten Haltung gegenüber unbeweglichen Objekten: „Increasingly we will regard the traits of vitalistic sculpture with the same amused tolerance that we now reserve for obvious antiquing nineteenth-century Neoclassical sculpture." (Ebd., S. 96) Zwar gesteht er dem Vitalismus eine Grundvoraussetzung für die Avantgarde-Skulptur zu, doch rechnet er

Im dritten Kapitel skizziert Burnham die naturwissenschaftlichen und kunsthistorischen Hintergründe des Formalismus in der Skulptur. Bereits hier verweist Burnham auf sein bis Anfang der 1970er-Jahre relevantes systemtheoretisches Denken. Mit zunehmender Prägung durch die Technik entfalte sich eine systemästhetische Konzeption in der Skulptur, die das konturierte, singuläre Objekt ablöse.[123] An künstlerischen Beispielen (u.a. De Stijl, Konstruktivismus) belegt Burnham die „love-hate relationship with science", die zu einer der Geometrie entlehnten Formensprache, zur visuellen Anknüpfung an wissenschaftliche Modelle und industrielle Materialien, zur „open-sculpture", Oberflächen ohne individuellen Duktus und zur Öffnung der Gestalt (Gabo, Pevsner, Archipenko) führe, aber nie als „scientific art" zu bezeichnen sei, sondern ihren ontologischen Status gerade ihrer ‚kreativen Freiheit' verdanke.[124] So avancierte die Topologie zur Grundlage des neuen skulpturalen Formalismus.[125] Die Skulpturen von Max Bill demonstrieren, wie das Möbiusband in unterschiedlichem Material, Positionierung und Format aufgegriffen wird, weshalb die Skulpturen an die seriellen Objekte der Minimal Art erinnern, an die monumentalen topologischen Skulpturen Serras, in denen der Raum zur plastischen Kategorie mutiert – anders als bei den im Inneren offenen Skulpturen Archipenkos („penetration") und Barbara Hepworths.[126] Der Formalismus als „proto-mechanization" führe zu einer Optiziät der Skulptur.[127]

Das vierte Kapitel „Form Exhaustion and the Rise of Phenomenalism" thematisiert die Rezeption der 1962 auf Englisch erschienenen *Phänomenologie der Wahrnehmung* Maurice Merlau-Pontys und leitet zum Systembegriff im zweiten Teil über. In der Moderne oszilliere die Skulptur zwischen Statuarik und Bewegung/Vergänglichkeit mit zunehmender Räumlichkeit.[128] Das Objekt verlange, so Burnham, eine veränderte Form des Sehens, wofür die Phänomenologie mit ihrer leiblichen Wahrnehmung einstehe. Zugleich rechnet er mit dem Biomorphismus in der Skulptur ab, der ähnlich wie der Formalismus in eine künstlerische Sackgasse geführt habe.

gleichermaßen mit dieser „metaphysischen Doktrin" ab (ebd., S. 100): „Vitalism, based as it is on non-physical substances and states of life, is a metaphysical doctrine concerned with the irreducible effects and manifestations of living things." (Ebd., S. 94.) Er fragt: „Why, if vitalism played such a reactionary role in the biological sciences, did it provide some of the most advanced justifications for avant-garde sculpture?" (Ebd., S. 56.)

123 Ebd., S. 114: „The demands of technology are such that separate, unique entities are a cardinal sin against the technological strategy of duplication and interchangeability."

124 Ebd., S. 116, 128. „The sculptor […] was fascinated by the model because it seemed to represent the creation of form purely through mental activity with no reference to visible reality." (Ebd., S. 126.)

125 Ebd., S. 142.

126 Ebd., S. 150. Burnham resümiert: „Sculpture, moreover, has always been dominated by image makers – and the more immaterial sculpture became, the more important seemed the concept of the iconic ‚image'." (Ebd., S. 152.) Siehe auch Eric de Bruyn, „Topologische Wege des Post-Minimalismus", in: Wolfram Pichler/Ralph Ubl (Hg.), *Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie*, Wien: Turia & Kant 2009, S. 361–404.

127 Burnham 1968, S. 218.

128 Die Parameter klassischer Skulptur seien überholt, der Objektbegriff (weight, mass, form) passe nicht mehr (ebd., S. 167).

Kapitel 5 „Sculpture and Automata" beschreibt die ‚Subskulptur' der Automaten und Gliederpuppen als Vorgeschichte kinetischer Skulptur und, so ließe sich fragen, als Vorläufer der *Living Sculpture*?[129] In diesem Kapitel holt Burnham weit aus, wenn er die Geschichte der Zeitmessung, Descartes' mechanisches Körperbild, Vaucansons komplexe Automaten aus dem 18. Jahrhundert bis zu den ersten Robotern des 20. Jahrhunderts, Oskar Schlemmers roboterhafte Kostüme oder Hans Bellmers *Dolls* resümiert.[130]

Im sechsten, ausführlich und reich bebilderten Kapitel rückt er die Kinetische Kunst als ‚unerwiderte', vernachlässigte („unrequited") Kunstform ins Zentrum, die sich durch Realzeit, Bewegung (als „passion of twentieth-century artists") und Ungegenständlichkeit auszeichne, auf keinem traditionellen Handwerk wie noch die vorangegangenen Automaten basiere, sondern auf einer ‚Abhängigkeit' von der Technik, die deren „relative aesthetic failure" begründe.[131] Der Autor skizziert die Entwicklungs- und Rezeptionsgeschichte, die aufgrund technischer, finanzieller und legitimatorischer Schwierigkeiten bis Anfang der 1960er-Jahre gebremst und damit verspätet einsetzte, obgleich mit Marcel Duchamp, Umberto Boccionis *Technisches Manifest der futuristischen Plastik* (1912) und Naum Gabos *Das Realistische Manifest* (1920) deutlich früher entscheidende Fundamente gelegt worden waren.[132] Neben der Technisierung der Skulptur beschreibt Burnham skulpturale Positionen, die, wie Calder, externe Bewegung, etwa einen Luftzug in das Werk integrieren, bis zu Victor Vasarely, Lucio Fontana, Yves Klein und Jean Tinguely, der die Maschine nahezu vermenschlichte.[133] Burnham führt diesen Werdegang auf technologische und naturwissenschaftliche Neuerungen zurück. Insbesondere die physikalischen Feldtheorien prägten eine relational, systemästhetisch ausgelegte Kunst. Die kinetische Kunst stellt für ihn den Übergang von einer Objektästhetik zu einer Systemästhetik dar, weshalb er ihr einen großen Stellenwert einräumt. Auch Haackes *Water Boxes* mit ihrem „natural movement" integriert Burnham in die Kinetik, die er als „radical departure from all past forms of sculpture" klassifiziert, weshalb neue Begrifflichkeiten notwendig seien.[134]

Der Verwendung neuer Materialien und den Immaterialisierungstendenzen begegnet Burnham im siebten Kapitel „Light as Sculpture Medium". Dessen räumliche, plastische Qualität sah bereits Moholy-Nagy, indem er die nächtliche Stadt als pulsierende Lichtskulptur

129 Ebd., S. 186. „But suppose automata had been raised to the level of a fine art thousands of years ago, would we today have an aesthetic of moving statuary?" (Ebd., S. 187.)

130 Ebd., S. 213. Einen indirekten Hinweis auf die lebende Skulptur findet sich in Burnhams Kommentar zu Oskar Schlemmer: „In fact, Schlemmer found his real medium for sculpture only when he was able to create choreography and costumes for his dancers." (Ebd., S. 214.)

131 Ebd., S. 219. „Kinetic artists, until recently, have not considered the construction of machines by themselves as representing sculpture." (Ebd., S. 224.)

132 Umberto Boccioni, „Technisches Manifest der futuristischen Plastik" (1912), in: ders., *Futuristische Malerei und Plastik (Bildnerischer Dynamismus)*, hg. von Astrit Schmidt-Burkhardt, Dresden: Verlag der Kunst 2002, S. 237–249; Naum Gabo, „The Realistic Manifesto", in: Martina Hammer/Christina Lodder (Hg.), *Gabo on Gabo*. *Texts and Interviews*, Forest Row: Artists Bookworks 2000, S. 20–35. Das Manifest wurde von Gabos Bruder, später bekannt als Antoine Pevsner, mitsigniert.

133 Burnham 1968, S. 245.

134 Ebd., S. 279, 280.

betrachtete.[135] Burnham greift erneut auf *Light-Space Modulator* als wichtigen Prototyp für Lichtskulptur zurück. Bei Otto Piene, Nicolas Schöffer, Frank Malina, Group de Recherche d'Art Visuel und Dan Flavin macht Burnham in seiner Europa und die USA umfassenden Auflistung (die ihn als Künstler inkludiert) einen Trend zur schwindenden Haptizität („intangibility") aus.

Das letzte Kapitel nimmt die „Robot and Cyborg Art" in den Blick, die mit dem „cybernetic changeover" (vgl. Norbert Wiener, Ludwig von Bertalanffy, Ross Ashby) einhergehe und eine bidirektionale Kommunikation zwischen Werk und Betrachter*in anstrebe, wie sie auch für die *Living Sculpture* virulent wird.[136] *Cyborg Art* vermutet Burnham als letzten konsequenten Schritt in der Entwicklung der Skulptur und bindet sie an den historischen Topos des *sculptor deus* und das Faustische Drama des 20. Jahrhunderts zurück. Burnhams Konzept deutet auf ein realzeitliches System, wie er es in der Folge in seinen im *Artforum* publizierten Aufsätzen genauer erläutert. Mit der Verzeitlichung der Skulptur gehe eine begrenzte Lebensdauer einher, die die traditionelle memoriale Funktion und Überzeitlichkeit des Kunstwerks konterkariert. Legitimation erfährt Burnhams systemtheoretische, kybernetische Herangehensweise durch die gesellschaftliche Ubiquität von Systemen bis zu künstlichen, intelligenten Lebensformen: „everyone lives intermeshed daily with a hierarchy of synthetic systems dominating the quality of life. This in effect is the new biological reality which both man and art must abide by."[137] Burnhams Fortschrittsglaube und seine Technikeuphorie spiegeln sich in der Entwicklungsgeschichte des Roboters, „to interact convincingly and intelligently with human beings – not to frighten them as do apparitions of the Frankenstein variety."[138] Erneut sei das Ziel der Bildhauer*innen die menschliche Figur. Mehrfach klingt die Benachteiligung der nicht über dasselbe technische Know-How wie Ingenieur*innen und Programmierer*innen verfügenden Bildhauer*innen an, die in schwächere Nachahmungen münde: Variationen von ‚Subskulptur' wie Puppen als Fetischobjekte, Wachsfiguren, Schaufensterpuppen, hyperrealistische Figuren (u.a. George Segal, Edward Kienholz, Frank Gallo) – ‚Protoroboter'.[139] In der Gegenwartskunst spielt die Verschaltung von Maschine und Körper, die Kreation von hybriden Wesen eine große Rolle.[140] Eine von Burnhams (nicht ganz neuen) Thesen besteht im fortlaufenden Anthropomorphismus der Skulptur. Neu sei an der *Cyborg Art* und *Post-Kinetic Art* der Versuch, die Struktur des Lebens zu simulieren oder wie Schöffer mit *CYSP I* (1956) quasi handelnde/reagierende Skulpturen zu entwerfen.[141] In der

135 Ebd., S. 290.
136 Ebd., S. 312.
137 Ebd., S. 320.
138 Ebd., S. 324.
139 Ebd., S. 327.
140 Vgl. Donna Haraway, „Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Techno-Wissenschaften" (1985), in: dies., *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, hg. von Carmen Hammer und Emmanuel Stieß, übers. von B. Ege, D. Fink, H. Kelle, C. Hammer, A. Scheidhauer, Immanuel Stieß, F. Wolf, Frankfurt am Main & New York: Springer 1995, S. 33–72.
141 Burnham 1968, S. 332f. „The term *cyborg* refers to both electromechanical systems with lifelike behavior and man-made machine systems which parallel (through feedback) some of the properties of single

15 Hans Haacke, *Ant Coop*, 1969, Ameisen, Acrylglas, Sand, zerkleinerte Getreidekörner

Living Sculpture entfällt diese Simulation; das Leben wird selbst ins Werk geholt. Burnham stellt die entscheidende Frage nach der Autorschaft, d.h. wo endet die Kreativität der Maschine und wo beginnt die menschliche Erfindung? Für die vorliegende Untersuchung sind die von Burnham in diesem Zusammenhang aufgelisteten Projektideen Medallas mit lebenden Organismen wie Schnecken, Shrimps und Ameisen interessant:

> (1) ‚Collapsible Sculptures' or forms […]. Snails would move over touch-sensitive plates setting off different tones; or shrimps could be induced to perform an underwater ballet; or ants could be made part of a magnified pattern of shapes in a glass farm; (2) ‚Hydrophonic Rooms' would be rooms with walls and ceilings of special porous rock on which thousands of edible mushrooms could be grown; (3) ‚Transparent Sculptures that Sweat and Perspire'; these would be heat- and light-sensitive masses whose shape and pulsation could be controlled by the environment; (4) ‚Radio-controlled Flying Sculptures' would consist of objects which could fly from a ‚hive' to all parts of a city, returning with various non-valuable objects.[142]

Sie demonstrieren ein Weiterdenken von Skulptur und Ansätze einer *Non-Human Living Sculpture avant la lettre*. Haackes *Ant Coop* (Abb. 15) wird bereits als Idee genannt; Burnham hebt dieses neue Level der systemischen Environmental Art hervor. Haackes physikalische Arbeiten folgen in Burnhams Auflistung; „living system" nennt er dessen *Grass*

biological organisms." (Ebd., S. 333.) Das Kapitel enthält eine umfassende Bibliographie zur Kybernetik.

142 Ebd., S. 346.

Cube.[143] Dem Vorwurf des Didaktischen entgegne Haacke mit der Verflochtenheit seiner Werke mit größeren Systemen außerhalb des White Cube als Teil einer „environmental systems philosophy".[144] In seinem vorletzten Abschnitt über die Zukunft responsiver Systeme in der Kunst und sogenannte „systems sculptures" nennt Burnham E.A.T. und prophezeit, „that electronical technicians will become regular members of museum staffs."[145] Die von Fried kritisierte Theatralität (*Art and Objecthood*, 1967) sieht er als Schritt zur Systemkunst.[146] Selbst der Mensch stehe durch die Bakterien seines Organismus mit seiner Umgebung im Austausch und sei Teil eines größeren Systems – ein Thema, das beispielsweise Annika Yi in der Gegenwartskunst skulptural umsetzt.[147] *Beyond Modern Sculpture* endet mit einer (teleologischen) Theorie moderner Skulptur und dem konstatierten Verlust des Objekts.[148] Die ‚Skulpturbildnerei' sieht Burnham als anthropologische Grundkonstante, indem er sie parallel zu technologischen, naturwissenschaftlichen und psychologischen Entwicklungen erfasst. Während die klassische Skulptur durch einen Ortsbezug, die Einbindung in ein bauliches Ensemble und ihre rituelle Funktion charakterisiert sei, kennzeichne seine eigene Gegenwart das Systemische, das die vormals starre Werk-Betrachter*innen-Dichotomie in ein interaktives Gefüge einbindet. Es werden sein naturwissenschaftliches, hier explizit neurowissenschaftliches, molekularbiologisches Interesse und sein Glauben an Evolutionsgeschichte und Fortschritt deutlich; er gesteht der Skulptur eine aufklärerische Schlüsselfunktion zu, da diese in ihrer engen Anbindung an technologische Neuerungen einem ‚Frühwarnsystem' ähnlich fungiere.[149]

143 Ebd., S. 347.

144 Ebd., S. 349.

145 Ebd., S. 363. Ebenso hellsichtig urteilt Burnham über die Auswirkungen des technischen Fortschritts: „So far the motive forces behind technology have made life comfortable for a relatively few humans while they have unintentionally but progressively destroyed the biosphere, that thin film of organic life covering the earth." (Ebd., S. 371.)

146 Michael Fried, „Kunst und Objekthaftigkeit" (1967), in: Gregor Stemmrich (Hg.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden: Verlag der Kunst 1998, S. 334–374; ders., *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, Chicago & London: Chicago University Press 1997.

147 Vgl. https://www.anickayistudio.biz/series/bacteria-cultures (25.2.2023).

148 Dabei denkt Burnham über gesellschaftliche Zukunftsszenarien („a world controlled by superintelligent automata") und das Wesen des Menschen nach (Burnham 1968, S. 375).

149 Ebd., S. 371, 376. Die freistehende Rundplastik habe sich in Griechenland auch parallel zum Aufkommen der Wissenschaft herausgebildet, so Burnham, und er fragt, ob Kunst nicht eine Art biologisches Signal sei (ebd., S. 374). Siehe auch ders., „Some thoughts on systems methodology applied to art" – ein Text, den er mit einem Brief (datiert 17.11.1967) an György Kepes schickt (Archiv Center for Advanced Visual Studies, Special Collection, J_0012, MIT, Program in Art, Culture & Technology, Cambridge, Mass., S. 1–9: „The system approach does not retard creativity in any way – once the artist has an idea. What it can provide is a method for developing an idea into alternative physical systems. It defines known and unknown factors, constraints, boundaries, desired outputs, and the means for locating optimum solutions. Moreover, the systems approach allows the artist to consider viewer interaction and environmental conditions within the scope of his thinking. It is a way of thinking logically which the artist will evaluate intuitively." (Ebd., S. 4, Herv.i.Orig.)) Trotzdem sei nie der gesamte Entstehungsprozess von Kunst zu verstehen; wichtig ist Burnham dabei die Integration der Betrachtenden und der Umgebung. „Ecological systems are prime open systems, as are all individual forms of plant and animal

16 Pierre Huyghe, *Untilled*, 2011–2012, Lebewesen und unbelebte Dinge, gemacht und nicht gemacht

Burnhams Abkehr von einem objektästhetischen zugunsten eines systemästhetischen Ansatzes betont die Relationalität einer entgrenzten, aus mehreren Elementen bestehenden Skulptur, „an order that cannot be described in terms of length, width, and height", so Hans Haacke 1967.[150] Neben dem Potenzial eines systemischen Verständnisses, das im zweiten Kapitel der vorliegenden Untersuchung an Haackes *Franziskanischer Serie* erörtert wird, rückt die Frage in den Blick, inwiefern Skulptur zu einer Situation wird, wenn sie im Beziehungsgefüge mehrerer Objekte und Ko-Akteure (drittes Kapitel Pierre Huyghe) (Abb. 16) entsteht. Wird Skulptur damit selbst zum Handlungsfeld?

life. Unlike closed systems (i.e. art objects) which demand empathetic appreciation, open systems as works of art can be enjoyed on the level of constant interaction. This is very much the potential of computer art. […] Artistic objectives can never be set down with any serious precision. Neither should the artist plan his art system in terms of some desired human response. Interesting systems always evolve multi-layered and unexpected responses." (Ebd., S. 5f.) Und doch solle der Künstler die technologischen Potenziale nicht mit der „rigor of an engineer", sondern mit der „naturalness of instinctive attitude" verfolgen (ebd., S. 9).

150 Hans Haacke, Untitled Statement, „For some years …" (1967), in: Alexander Alberro (Hg.), *Working Conditions. The Writings of Hans Haacke*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2016, S. 10.

Willoughby Sharp, der Haacke zu einigen Ausstellungen einlud, greift diesen Gedanken eines systemästhetischen Konzepts in seinem Ausstellungskatalog *Air Art* (1968) auf, indem er einen Abschnitt mit „Sculpture as System" betitelt und die Obsoletheit des klassischen Skulpturverständnisses deklariert. Für die von ihm ausgestellte zeitbasierte kinetische Kunst sei der Terminus ‚Skulptur' unzureichend – hier ist er mit Burnham einer Meinung: „Kinetic works are more accurately described as systems."[151] Wenige Jahre vor Burnhams Buch war 1962 Umberto Ecos *Opera Aperta* (*Das offene Kunstwerk*) erschienen, das zu einem veränderten relationalen Verständnis von Kunst beitrug.[152]

Von der Skulptur zum Skulpturalen: Rosalind Krauss

Rosalind Krauss hat entscheidende Schriften zur Skulptur vorgelegt, die für die vorliegende Untersuchung von zentraler Bedeutung sind und daher im Hinblick auf eine skulpturale Ästhetik des Lebendigen nun genauer beleuchtet werden.

Seit ihrer Dissertation zu David Smith (1969/1971) befasst sich die amerikanische Kunstkritikerin und -theoretikerin mit Skulptur.[153] 1973 veröffentlicht sie im *Artforum* den Beitrag „Sense and Sensibility – Reflections on Post '60s Sculpture".[154] Zwar reflektiert sie keineswegs, wie der Titel vermuten ließe, die Kategorie Skulptur in ihrer ontologischen Ausprägung, sondern widmet sich dem Bezug zur Geschichte der Kunst der 1960er-Jahre am Beispiel der proklamierten Differenz bzw. konzeptuellen Markierung zwischen Minimalismus und Post-Minimalismus sowie Lippards Credo der Dematerialisierung.[155] Bereits hier zeichnen sich Krauss' phänomenologisch und strukturalistisch geprägte Herangehensweise und ihr Umgang mit begrifflichen Negationen ab, wie sie dies in „Sculpture in the Expanded Field" (1979) fortsetzt.[156] Das Präfix ‚Post-' impliziere einen „unterstellten historischen Zeitsprung mit Veränderung der Sensibilität", wobei ihre Bezugnahme auf Jean-Luc Godard und dessen Ablehnung von Geschichte als erzählter Vergangenheit auf ihre eigene Kritik an einem teleologischen Geschichtsverständnis deutet. Doch wie begründet sie ihre Ablehnung einer „hermetischen Logik der Vaterschaft", wenn sie sich wenige Jahre später in ihrem poststrukturalistischen Diagramm einer ‚Skulptur im erweiterten Feld' trotzdem auf einen historisch determinierten Begriff stützt – zweifach im Titel des Essays und des Diagramms und

151 Willoughby Sharp (Hg.), *Air Art*, Ausst.-Kat. Arts Council Philadelphia, New York: Kineticism Press 1968, S. 6.

152 Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, u.a. S. 154. Statt eines eindimensionalen Beziehungsverhältnisses ruft Eco in seiner Betrachtung abstrakter Kunst (u.a. Calder, Dubuffet) ein vielschichtiges Feld auf, das, so könnte man argumentieren, bei Burnham zum System und schließlich zu einem die Skulptur bis heute prägenden relationalen Gefüge ausgedehnt wird.

153 Vgl. Rosalind Krauss, „The Essential David Smith, Part I", in: *Artforum*, 7, 6, 1969, S. 43–49; dies., „The Essential David Smith, Part II", in: *Artforum*, 7, 8, 1969, S. 34–41.

154 Im Folgenden zit. n. der deutschen Version: Rosalind Krauss, „Sinn und Sinnlichkeit. Reflexionen über die nachsechziger Skulptur", in: Stemmrich 1998, S. 471–497.

155 Ebd., S. 476f.

156 Krauss 1979. Im Folgenden wird vor allem die deutsche Übersetzung zitiert: Rosalind E. Krauss, „Skulptur im erweiterten Feld", in: dies., *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, hg. von Herta Wolf, Dresden: Verlag der Kunst 2000, S. 331–346.

in diesem selbst als Verortung an der Peripherie zwischen (Nicht-)Landschaft und (Nicht-) Architektur?[157] Erst auf Seite 18 von „Sinn und Sinnlichkeit" fällt der Begriff ‚Skulptur', wenn Krauss retrospektiv auf Konzeptkünstler wie Mel Bochner, Douglas Huebner, Joseph Kosuth und Robert Barry blickend schreibt: „Während der gleichen Zeitspanne gibt es ein paralleles Projekt in den Arbeiten anderer Skulpturkünstler: die Entdeckung des Körpers als eine vollständige Veräußerlichung des Selbst."[158] Ihr einerseits von Merleau-Ponty, andererseits von Sprachtheorien und der Wittgenstein'schen Philosophie geprägter methodischer Hintergrund führt dazu, dass Krauss die Subjektivität der Wahrnehmung für die Kunst im Sinne der ‚erfahrenen Form' unterstreicht. Sinneseindrücke seien subjektiv; das Kunstwerk bedürfe einer künstlerischen Intention, um sich als „Index eines Schaffensaktes" realiter zu manifestieren.[159] Der künstlerischen Idee, weniger der materiellen Ausprägung gebührt eindeutig Vorrang. „Sinn und Sinnlichkeit" beleuchtet die Aufgabe des Illusionismus und damit einen erweiterten Sinnzusammenhang im Werk wie in der aktiven, individualisierten Rezeption, die eine kontextabhängige gesamtkörperliche Erfahrung verlange und eine Reflexion über die Prozesshaftigkeit des Materials forciere.

1977 gibt Krauss David Smiths *Catalogue Raisonné* heraus und veröffentlicht *Passages in Modern Sculpture*, worin sie die Entwicklung der Skulptur von der Denkmalplastik des 19. Jahrhunderts bis zu den performativ erfahrbaren Werken der Minimal Art und Land Art als modernistische, formalästhetische Geschichte einer zunehmenden Verzeitlichung des Mediums, das auf ein aktives Publikum angewiesen ist, beschreibt.[160] Vor dem Hintergrund der Lessing'schen Trennung zwischen Raum- und Zeitkünsten und der Vernachlässigung des Temporalen in der Geschichte moderner Bildhauerei bei Giedion-Welcker (Jack Burnham nennt Krauss in ihrer Einführung nicht) kritisiert sie deren Fokus auf Räumlichkeit und Materialbehandlung und plädiert für eine enge Verzahnung beider Pole.[161] Skulptur beinhalte die Verbindung von „stillness" und „motion".[162] Rodins Werk bezeichnet auch für sie den Beginn der Moderne, da beim *Höllentor* eine kohärente narrative Sequenz im Bildfeld und klassische Figur-Grund-Trennung fehlen, es mit der dreifachen Figur des *Schatten* eine

157 Krauss 1998, S. 473.

158 Ebd., S. 488, Herv.i.Orig.

159 Ebd., S. 479.

160 Rosalind E. Krauss, *The Sculpture of David Smith: A Catalogue Raisonné*, New York: Garland 1977; dies. 1981. Ihre entwicklungsgeschichtliche Argumentation von *Passages in Modern Sculpture* scheint damit fast im Widerspruch zu „Sinn und Sinnlichkeit" zu stehen.
Als modernistisch versteht Krauss vor allem die Kunstauffassungen im Umfeld von Clement Greenberg, insbesondere die Kunst von der historischen Moderne bis zu den 1960er-Jahren. Vgl. Clement Greenberg, „Modernistische Malerei" (1960), in: Karlheinz Lüdeking (Hg.), *Clement Greenberg. Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, Dresden: Verlag der Kunst 1997, S. 265–278. Vgl. ebenso seine Texte „Die neue Skulptur" (1949), „Skulptur in unserer Zeit" (1958) und „Neuerdings die Skulptur" (1967). Auch Krauss listet nur wenige Bildhauerinnen auf, namentlich Louise Bourgeois, Eva Hesse, Barbara Hepworth und Louise Nevelson.

161 Krauss 1981, S. 3–5. „Into any spatial organization there will be folded an implicit statement about the nature of temporal experience." (Ebd., S. 4.)

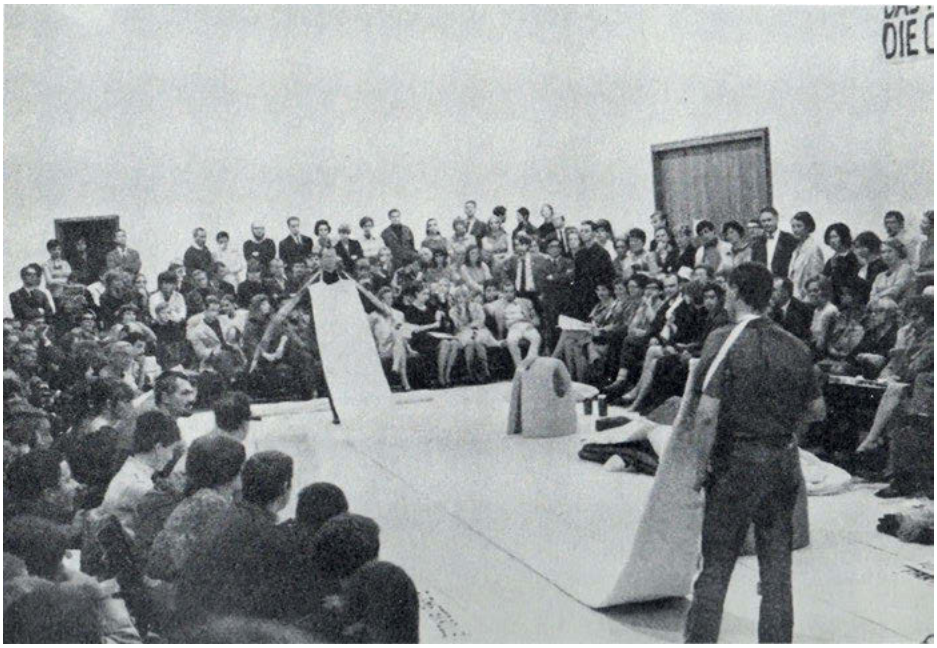
162 Ebd., S. 5.

17 Auguste Rodin, *Höllentor*, 1880–1917

serielle Aneinanderreihung (Abb. 17) gebe, das Tor jeglicher Funktion entbehre und zur ortsungebundenen Plastik avanciere, der Bildhauer explizit Spuren seiner Bearbeitung auf der Oberfläche sichtbar lasse. In Anlehnung an literarische Konzepte (u.a. Raymond Roussel) differenziert Krauss unterschiedliche Auffassungen von Zeit, doch bleibt sie dem Narrativ moderner Skulptur verhaftet: Nach einem Kapitel zum Futurismus und Konstruktivismus folgen Duchamp und Brancusi als Vertreter des *Readymade*, Skulptur im Surrealismus, die neue Eisen- und Metallskulptur („welded image"), ein Kapitel zu „Light, motion, theater", das Kinetik, ZERO, Happening, Performance und Haackes physikalisches System wie erneut dessen *Condensation Cube* enthält. Das Schlusskapitel versammelt zeitgenössische (US-amerikanische) Positionen, darunter Land Art, Pop Art, Abstrakter Expressionismus, Post-Minimal Art.

Ein Beispiel für die reale Erlebniszeit und Aktivierung der Betrachter*innen seien Giacomettis skulpturale Spielbretter, Tischskulpturen und Käfige, da sie ihr Gegenüber zur Handlung („physical immediacy") einladen, eine reale Bewegung synchron zur individuellen Erfahrung stattfinde, ähnlich bei Arps *Concrétions* und ab Mitte der 1960er-Jahre im *Ersten Werksatz* Franz Erhard Walthers (Abb. 18), den Krauss jedoch nicht nennt.[163] Ein dialektischer

163 Krauss 1981, S. 118, 120, 138f.

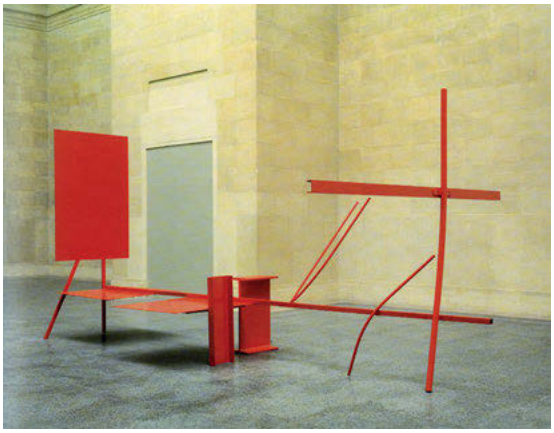


18 Franz Erhard Walther, *Elfmeterbahn*, 1964, Vorführung in der Aula der Kunstakademie Düsseldorf mit Sigmar Polke im Mai 1967

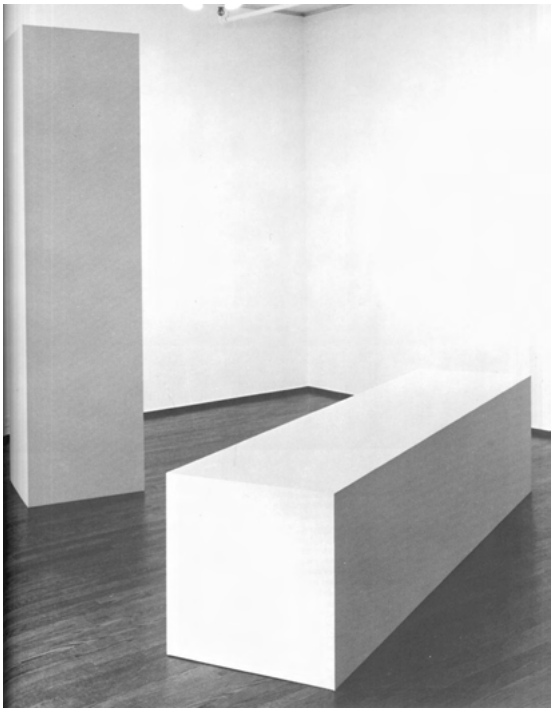
Dualismus spiegelt sich in der die Skulpturgeschichte der Moderne durchziehenden Gegenüberstellung von Gabo („virtual volume") bzw. Pevsner und Moore: Erstere konstruierten ein Volumen, Letzterer modellierte einen Körper („carver's instinct").[164] Mit „Tanktotem: welded images" widmet Krauss der Eisen- und Stahlplastik seit den 1950er-Jahren ein eigenes Kapitel, insbesondere Smith. An Caros *Early One Morning* (Abb. 19) beschreibt sie die piktoriale Erfahrung, die die auf zwei Wahrnehmungsperspektiven – frontal, d.h. flächig/piktorial und seitlich, d.h. räumlich-physisch – angelegte, farbig gefasste Skulptur bietet.

Das sechste Kapitel nimmt die skulpturalen Erweiterungen der Minimal Art in Richtung Theater, Tanz und Performance beginnend mit Morris' Aufführung *Columns* (1961) (Abb. 20), die damit verbundene Verzeitlichung der Skulptur und Frieds Kritik an der Theatralisierung zum Ausgangspunkt. Theatralität fungiere, so Krauss, als Dachbegriff für eine Kritik an einem neuen Skulpturverständnis und vereine künstlerische Ausprägungen wie Kinetik, Licht- und Klangarbeiten, Performance, Happening, „environmental and tableau sculpture".[165] Zur historischen Kontextualisierung einer „theatrical sculpture" zieht sie frühe Beispiele des Theatralen und Kinetischen heran, wie Francis Picabias Bühnensetting *Relâche*

164 Ebd., S. 134, 143.
165 Ebd., S. 204.



19 Anthony Caro, *Early One Morning*, 1962, lackierter Stahl, Aluminium, 289,6 x 619,8 x 335,3 cm, Tate Gallery, London



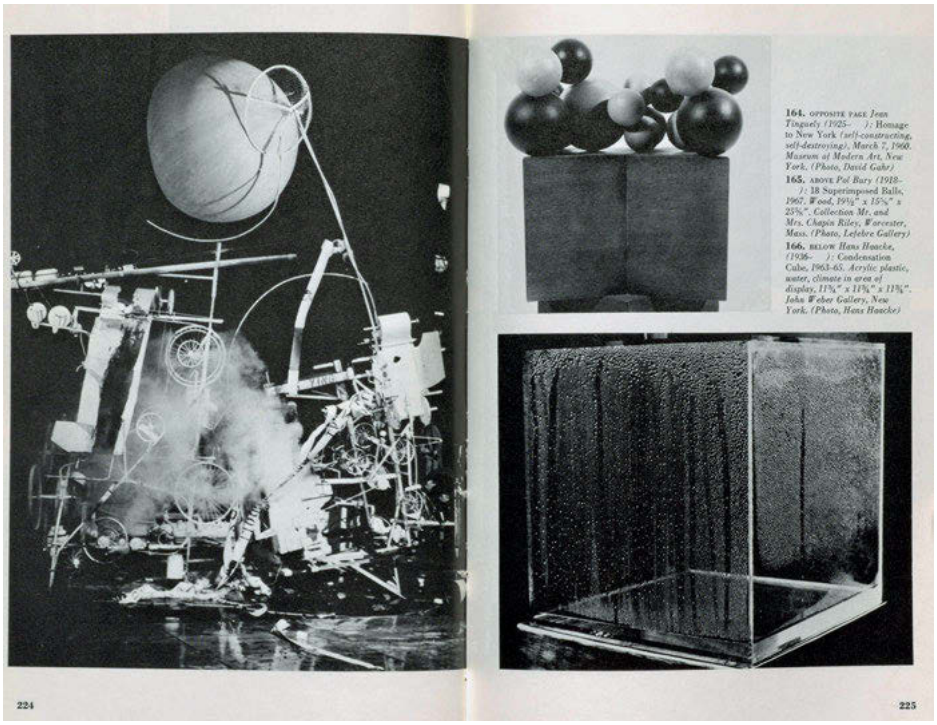
20 Robert Morris, *Columns*, 1961, Sperrholz, 5,33 x 5,33 x 5,33 cm

und Moholy-Nagys *Light-Space Modulator* (1923–1930), der wie ein mechanischer Akteur Licht als zeitbasiertes, räumliches Medium nutze. Mit einem Verweis auf Pierre-Jacques Droz' mechanische Puppen des 18. Jahrhunderts führt Krauss ihre Kritik an Burnhams Fokus auf das mimetische Bestreben in der Bildhauerei, „the imitation, simulation, and non-biological

re-creation of life", ein.[166] Allerdings analysiert auch Burnham keineswegs nur figurative Werke, so dass Krauss, wenn sie ihren Fokus auf die ungegenständliche Skulptur des Minimalismus und Post-Minimalismus legt, das Feld des Nicht-Anthropomorphen zu Unrecht von Burnham vernachlässigt sieht. Sie und Burnham vergleichen ähnliche Objekte, etwa Moholy-Nagys *Light-Space Modulator*, Calders *Bicycle* und Morris' *Columns*. Ihr Skulpturenkanon unterscheidet sich (bis auf den Surrealisten-Teil in den *Passages*) weniger, als Krauss es vermutlich favorisieren würde. Sie unterstellt Burnham einen technokratischen Ansatz, mechanistische Weltsicht und Vernachlässigung der ideologischen Kontexte, doch attestiert sie seinem Buch, „one of the most extensively and closely argued presentations of sculpture" zu sein.[167] Im Vergleich zu ihren *Passages* ist Burnhams *Beyond Modern Sculpture* theoretischer mit einer Vielzahl an interdisziplinären Referenzen. Einige bildhauerische Positionen werden von beiden behandelt, wie Nicolas Schöffer, der ‚animierte' Skulpturen mit computergesteuerten Interfaces konzipiert; die mechanisierte kinetische Plastik der 1960er-Jahre „is meant to ‚enact' itself" und übernehme die Rolle von quasi selbst handelnden Ko-Akteuren. Zu fragen wäre, ob es sich hierbei um eine Vorform der *Living Sculpture* handelt.[168]

Haackes *Condensation Cube* ist auf einer Doppelseite mit Tinguelys *Homage to New York* und Pol Burys *18 Superimposed Balls* abgebildet (Abb. 21), findet jedoch im Text keine Erwähnung.[169] Die Bildzusammenstellung belegt den Kontext der Kinetik, in dem die Autorin Haacke verankert sieht, ohne den nicht-mechanischen Charakter des Werks zu berücksichtigen. Claes Oldenburg zieht Krauss heran, um anhand von „gigantism" und „softness" die Theatralisierung der Umgebung durch das Objekt zu erläutern: Seine *Soft Sculptures*, die überproportional groß Objekte aus der Konsum- und Alltagskultur wie Hamburger, Tortenstück, Sandwichtoaster oder Toilette darstellen, affizieren ihr Gegenüber durch einen Wiedererkennungseffekt und vermitteln über das Weiche, Nachgebende eine Nähe zur eigenen Körperlichkeit.[170] Oldenburgs *Soft Sculptures* dienen ihr ähnlich wie Morris' *Columns* und dessen Verbindung zum Judson Church Dance Theater als Beispiel für eine Art Anthropomorphisierung bzw. Verlebendigung der Skulptur und deren Affinität zum Theater. Eine Aktivierung erfolgt auf beiden Seiten: beim Objekt und bei den Rezipient*innen, erkennbar am Beispiel von Bruce Naumans *Corridor* (1968–1970), der auch Krauss' Cover ziert und in dem die Körper der durch die ‚Passage' Schreitenden über die Abbildung auf zwei Bildschirmen doppelt integriert werden.[171]

166 Ebd., S. 211. Krauss spricht von Vaucanson, zeigt aber Bilder von Droz.
167 Ebd., S. 212.
168 Ebd., S. 220.
169 Ebd., S. 224f. Vgl. Burnham 1968, S. 272f.
170 „These objects, staged, like lugubrious obstructions in our space, do theatralize their environment, do render us participants or actors in the drama of their presentation." (Krauss 1981, S. 229.)
171 Ebd., S. 242. „[…] yet another attack on the convention of sculpture […] essential here is that kind of theatricality one finds in the work of Oldenburg, Morris, and Nauman is central to the reformulation of the sculptural enterprise […]."



21 Jean Tinguely, Pol Bury und Hans Haacke in: Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, Mass.: MIT Press 1981, S. 224f.

Das letzte Kapitel „The Double Negative: a new syntax for sculpture" widmet sich der Minimal Art und Post-Minimal Art, etwa Wiederholung als Kompositionsprinzip in Form serieller Reihung bei Judd, Serra und Morris, Negation von Bedeutung als Abkehr vom abstrakten Expressionismus und Illusionismus sowie von der Logik des organischen Wachstums, wie es für die moderne Skulptur Moores, Arps oder Hepworths charakteristisch war. Im russischen Konstruktivismus sieht Krauss – auch das ist ein sich fortsetzender Topos, der die politischen, ideologischen Hintergründe ausklammert – einen Vorläufer für die amerikanischen Künstler*innen der 1960er- und 1970er-Jahre, da Tatlin, Gabo und Pevsner präfabrizierte Materialien (Plastik und Plexiglas) nutzten, die additive, konstruktive Herangehensweise der Ablösung des hermetisch geschlossenen, monolithischen Körpers proklamierten und der Bedeutungsgenerierung aus dem Inneren heraus eine Absage erteilten. Die Bedeutung der *L-Beams* von Morris liege nicht mehr in einer manuell bearbeiteten Oberflächenstruktur wie bei Rodin, sondern verlagere sich vom individuellen Gestus ins Öffentliche, in den Raum und zu den Betrachtenden. Durch die variierende Positionierung dreier identischer weiß lackierter Balken treten die Betrachter*innen in eine Beziehung zum skulpturalen Objekt:

„This difference is their sculptural meaning."[172] Signifikant ist Krauss' Sprachmetaphorik, die das Prozessuale und Handlungsbezogene spiegelt und auf Serras *Verb List* (1967) („list of behavioral attitudes") bzw. seinen Film *Hand Catching Lead* (1969) anspielt.[173] Dass der Körperbezug trotz Abstraktion und einer kontinuierlichen Dezentralisierung in der Skulptur bestehen bleibe, zeigt sie abschließend in einer phänomenologischen, psychologischen Lesart an Michael Heizers *Double Negative* (1969), Smithsons abschreitbarer *Spiral Jetty* (1970) und Serras Landschaftsskulptur *Shift* (1970), womit die Monumentalität der dreidimensionalen, den Körper in sich aufnehmenden Form (*Passage*) die Betrachter*innen auf sich selbst zurückwirft, eine Außenperspektive ausschließt und Skulptur zum temporalen Medium avanciert.

Diese Prozessästhetik – in Abgrenzung zur Objektästhetik – impliziert eine rezeptionsbezogene Form von Zeitlichkeit, die sich erst im Dialog zwischen Artefakt und Rezipient*in entfaltet.[174] Auf der Produktionsebene prägen die von Krauss und Burnham genannten frühen Rotoreliefs Duchamps (1935) und seiner Nachfolger aus der kinetischen und kybernetischen Kunst sowie auto-generative Werke das vom Topos der fixierten *statua* befreite skulpturale Erscheinungsbild. Temporalität meint hier eine Abkehr von der traditionellen *durata*.[175]

Die von Krauss vorgenommene Situierung einer ‚Skulptur im erweiterten Feld' zwischen Architektur – Landschaft und deren Negation leistet einen grundlegenden Beitrag für die Ortsspezifik und das Raum-Zeit-Verhältnis des Post-Minimalismus. Der Aufsatz erschien 1979 in der achten Ausgabe der von Krauss mitbegründeten Zeitschrift *October* und erfuhr eine vielfache Rezeption. Ihr in Skulpturtheoriekreisen ‚berühmtes' Diagramm (Abb. 22) wird hier im Hinblick auf eine skulpturale Ästhetik des Lebendigen befragt. Angesichts der inflationären Verwendung des Begriffs ‚Skulptur' strebt Krauss eine terminologische Neudefinition dieses „kategorialen Niemandslands" an.[176]

Krauss begreift Skulptur als „historisch determinierte", nicht „universelle Kategorie" und wendet sich in ihrer Kritik an Clement Greenbergs essenzialistischem, medienspezifischem Konzept von Skulptur einem strukturellen Verständnis von Skulptur, genauer dem Skulpturalen zu.[177] Das Skulpturale ist nicht „die Definition eines bestimmten Mediums auf

172 Ebd., S. 267.

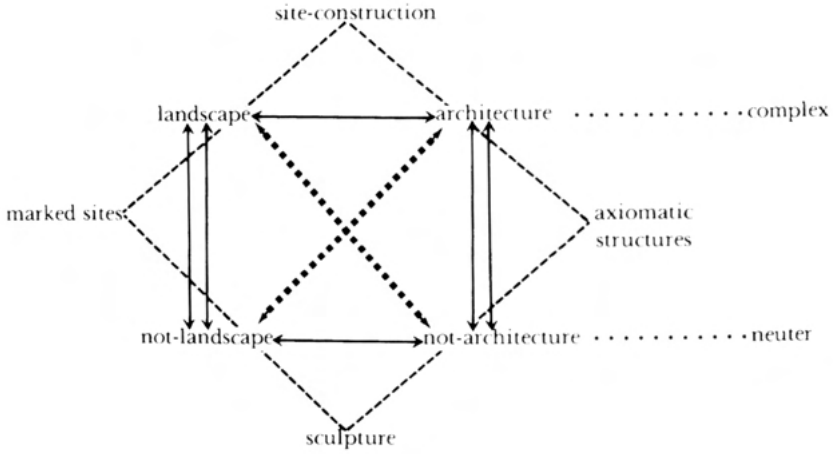
173 Ebd., S. 275f.

174 Vgl. auch Gerhard Graulich, *Die leibliche Selbsterfahrung des Rezipienten – ein Thema transmodernen Kunstwollens*, Essen: Blaue Eule 1989. Eine Dynamisierung und Verzeitlichung der Form strebten bereits die Bildhauer des Futurismus und Kubismus an. Vgl. Umberto Boccioni: „In der Plastik wie in der Malerei kann man nichts erneuern, wenn man nicht den Stil der Bewegung sucht […]. Werfen wir also alles über den Haufen und proklamieren wir die absolute und vollständige Abschaffung der Linie und der in sich geschlossenen Statue. Reißen wir die Figur auf, und schließen wir die Umgebung in sie ein." (Boccioni 2002, S. 243f.)

175 Siehe auch u.a. Naum Gabos kinetische Plastiken der 1920er-Jahre und Alexander Rodtschenkos *Hängekonstruktion* (1920).

176 Sie ist nicht die Einzige, vgl. u.a. André Bloc 1956, zit. n. Trier 1971a, S. 67: „Man verwendet immer noch das ‚Wort' Skulptur, um die verschiedenartigen Erzeugnisse abstrakter Künstler zu bezeichnen. […] [W]ir schlagen […] vor: ‚Die Kunst, Raum einzunehmen'".

177 Krauss 2000, S. 334, 345. Vgl. auch Dobbe/Ströbele 2020, S. 3.



22 Rosalind Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, 1979

der Basis des Materials" oder dessen Wahrnehmung, sondern fungiert als Herangehensweise, die einen bestimmten Umgang mit den Dingen benennt und Plastizität, Räumlichkeit, Ikonizität und Zeitlichkeit heraushebt.[178] Damit richtet Krauss sich gegen ihre frühere essenzialistische Auffassung von Skulptur, ebenso gegen ihre entwicklungsgeschichtlich geprägte Argumentation in *Passages in Modern Sculpture*, d.h. gegen eine historistische Einbettung von Skulptur allgemein.

Rodin fungiert bei Krauss als Repräsentant des Übergangs zur Moderne, die neben einer verzeitlichten Skulptur durch einen Verlust der Memorial- und Repräsentationsfunktion sowie einen Ortsverlust aufgrund von Selbstreferenzialität (Denkmalsplastik, etwa *Höllentor* und *Balzac*) charakterisiert ist. Das von Krauss skizzierte Feld ist nicht nur ein Diskursfeld, sondern konkret als räumliche Erweiterung zu verstehen, insofern mit der Skulptur der 1960er- und 1970er-Jahre ein Wandel einsetzt, diese sich in der Landschaft entfaltet, neue Räume zwischen Kultur und Natur, zwischen Gebautem und Nicht-Gebautem in einem relationalen Gefüge von Betrachter*in, Ort und Werk eröffnet und die *site-specificity* der Land Art und Post-Minimal Art virulent wird. Zwischen Architektur – Landschaft und deren Negation eröffnen sich vier neue Unterkategorien von Skulptur:[179] 1. „Orts-Konstruktion" als Verbindung von Landschaft und Architektur, beispielsweise Smithsons *Partially Buried Woodshed* (1970) oder Morris' *Observatory* (1977); 2. „markierte Orte" zwischen Landschaft und Nicht-Landschaft, etwa Christo & Jeanne-Claudes *Running Fence* (1972/76) bzw.

178 Vgl. Ausrichtung des Wissenschaftlichen Netzwerks *Theorie der Skulptur*: http://theoriederskulptur.de/projekt/ (19.9.2019).

179 Marta Pan verortet die Bildhauerei gleichfalls zwischen Natur und Architektur (1961), siehe Trier 1971a, S. 195.

Smithsons *Spiral Jetty*; 3. „axiomatische Strukturen" als Verbindung von Architektur und Nicht-Architektur, Werke, die architektonische Erfahrungen ermöglichen, etwa Naumans *Green Light Corridor* (1970) oder Serras raumumspannende, begehbare Werke. Die vierte, an die Peripherie gerückte Kategorie bildet die Skulptur in einer doppelten Negativität von Nicht-Landschaft und Nicht-Architektur, u.a. Morris' grau lackierte geometrische Sperrholzobjekte, eine „quasi architektonische Einheit", und seine *Mirrored Boxes* (1965), die die umgebende Landschaft spiegeln, aber selbst nicht Teil der Landschaft sind.[180] Damit hatte die Skulptur „den vollständigen Zustand ihrer inversiven Logik erreicht und war reine Negativität geworden […] eine ontologische Abwesenheit".[181] Sie tritt nun zweifach auf, als Oberbegriff im Titel und innerhalb des erweiterten Felds als eigene Kategorie.[182] Die Originalität dieses Ansatzes liege Krauss zufolge darin, „logische Operationen mit einer Reihe kultureller Begriffe, für die jedes Medium […] verwendet werden kann", materialunabhängig zu nutzen, so dass sich das Feld für diverse Techniken und Stofflichkeiten – ephemere, immaterielle Phänomene inbegriffen – öffnet: „Somit sorgt das Feld […] für eine erweiterte, aber endliche Reihe miteinander verbundener Positionen, die ein bestimmter Künstler besetzen und erforschen kann".[183]

Krauss' Schwerpunkte, die auf der Logik des Denkmals basieren, führen aber dazu, dass der lebende Körper, d.h. die *Human* und *Non-Human Living Sculpture* und die Soziale Plastik vernachlässigt werden, obgleich sich Walther zwischen 1967 und 1971, Rebecca Horn zwischen 1972 und 1981 in New York aufhielten und Gilbert & George 1970 ihre *Singing Sculpture* vorstellten. Diese Versuche, den Körper als plastisches Material einzusetzen, lassen sich kaum zwischen Landschaft und Architektur bzw. ihrer inversiven Umkehrung verorten. Die einzige Möglichkeit besteht in einer Zuordnung zum Bereich der ‚klassischen' Skulptur als Nicht-Landschaft und Nicht-Architektur zusammen mit Morris' *L-Beams* oder Judds *Specific Objects*. Führt dies aber nicht zu einer erneut inflationären Verwendung des Begriffs ‚Skulptur'?

Benjamin Buchloh bemerkt in einer Paneldiskussion 2007 zu Krauss' Skulpturfeld, dass Raum dort eine abstrakte Kategorie bleibe und nicht den sozialen Raum mitdenke.[184] Hal Foster unterstreicht:

> Artists like Serra do not simply privilege the tectonic in a reactive mode. They are also concerned about recovering a bodily experience, which cannot be fitted into the diagram. We have mentioned the *commodity*, but where is the *body*?[185]

180 Krauss 2000, S. 337f.

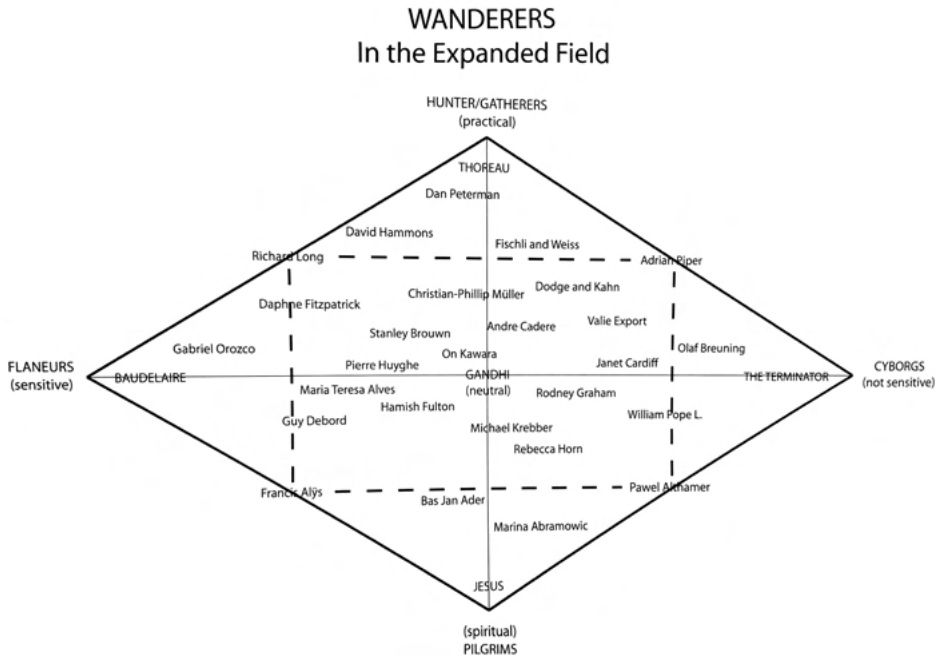
181 Ebd., S. 338.

182 Auch Michael Lüthy hat darauf verwiesen: Michael Lüthy, „Expanded Field/Rosalind Krauss", in: Brigitte Franzen/Kasper König/Carina Plath (Hg.), *skulptur projekte münster 07*, Köln: Walther König 2007, S. 356f.

183 Krauss 2000, S. 345. Siehe auch Dobbe/Ströbele 2020, S. 4.

184 Benjamin Buchloh, in: „The Expanded Field *Then:* A Roundtable Conversation", in: Spyros Papapetros/Julian Rose (Hg.), *Retracing the Expanded Field. Encounters between Art and Architecture*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2014, S. 1–46, S. 13.

185 Hal Foster, in: ebd., S. 27, Herv.i.Orig.



23 Claire Bischop & Joe Scanlan, *WANDERERS in the Expanded Field*, 2014

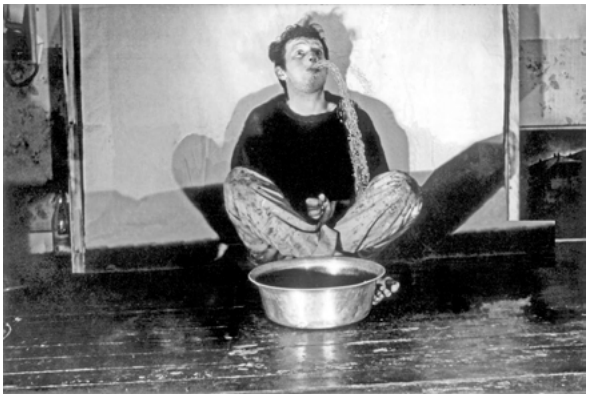
Über eine Erweiterung des Diagramms nachdenkend, fragt Yve-Alain Bois: „The *not-not-body* and the *not-person*?"[186] Unterschiedliche Raumkonzepte werden in Krauss' Diagramm relativiert, weshalb Philip Ursprung Smithsons *site/non-site* und Serra's *site-specificity* fruchtbarer findet.[187] Einen Versuch der Erweiterung unternimmt der Künstler Joe Scanlan zusammen mit Claire Bishop, indem sie ein eigenes Strukturmodell zum ‚Gehen' als künstlerische Praxis entwickeln (Abb. 23):

> At first glance, the expanded field doesn't account for the artist's body as sculptural site. However, on closer examination, the diagram would seem to posit *all* artists as sculptures, since their bodies are neither landscape nor architecture. If the artist's body can explicitely be a site marker (Mendieta), a constructed site (Oiticica), or an axomatic structure (Nauman), then the body of every artist must implicitly be a sculpture.[188]

186 Yve-Alain Bois, in: ebd., S. 125. Buchloh ergänzt: „I think there is an axis from Graham to Nauman that is important to recognize." (Ebd., Herv.i.Orig.)

187 „In her diagram, there is no place for the performative, or for video work. […] Performance, moving images, the ephemeral – in other words, the issues of temporality – are not part of the picture." (Ebd., S. 194.)

188 In Kooperation mit Claire Bishop, anlässlich der Ausstellung zum Thema 2009, in: ebd., S. 226, Herv.i.Orig. Wie berücksichtigt Krauss den Körper in Bewegung? Sie zeigt dokumentarische Fotos des Gehens in Bezug auf das erweiterte Feld, aber sie erwähnt nicht, wie mit dem Akt des Gehens an sich umzugehen sei.



24 Franz Erhard Walther, *Speier (Versuch, eine Skulptur zu sein)*, 1958, Wasser, Milch, Backpulver, Blechschüssel

Droht auch hier eine inflationäre Zuschreibung zur (lebenden) Skulptur? Scanlans und Bishops Interesse liegt in den „wandering artists" und einer Integration von „uncertainty" und „doubt", zwischen den vier Polen „Hunter/Gatherers" (Thoreau), „Cyborgs" (The Terminator), „Flaneurs" (Baudelaire) und „Pilgrims" (Jesus) verortet.[189] Die einzelnen Künstler*innen scheinen innerhalb des Feldes gemäß ihren Bewegungsabsichten und Gehverhalten zugeordnet zu werden. Valie Export beispielsweise findet in der rechten äußeren Hälfte nahe „Cyborg" und neben Janet Cardiff Erwähnung.

Wie aber könnte ein Körper als plastisches Material in anderen Bewegungsmodi als dem Gehen oder im Moment des Stillstands, wie Walthers *Versuch, eine Skulptur zu sein* (1958) (Abb. 24), graphisch veranschaulicht werden? Bietet es sich an, Joseph Beuys' Konzept der sozialen Plastik einzubeziehen? Bereits Duchamp verwandelte sich zur Skulptur, als er in *Monte Carlo Bond* 1924 sein Gesicht mit Schaum bedeckte und sich selbst ausstellte (*Medallic sculpture*).[190] In Walthers *Blindobjekt* (1964) (Abb. 25) agiert ebenfalls eine Person als Skulptur: Verhüllt, blind tastend, unterliegt sie einer physisch-haptischen Erfahrung, mit der eine veränderte Raum-Zeit-Vorstellung einhergeht.[191]

Miwon Kwon resümiert: „It is actually quite partial – as it tells only one story about sculpture among many others that could be told […] along the lines of commodity culture, or the body, or the phenomenological, for instance."[192] Ausgehend von Krauss' Überlegungen könnte neben der Integration des lebenden Körpers eine Erweiterung bzw. Neuformulierung für digitale, virtuelle Skulpturen entwickelt werden.[193]

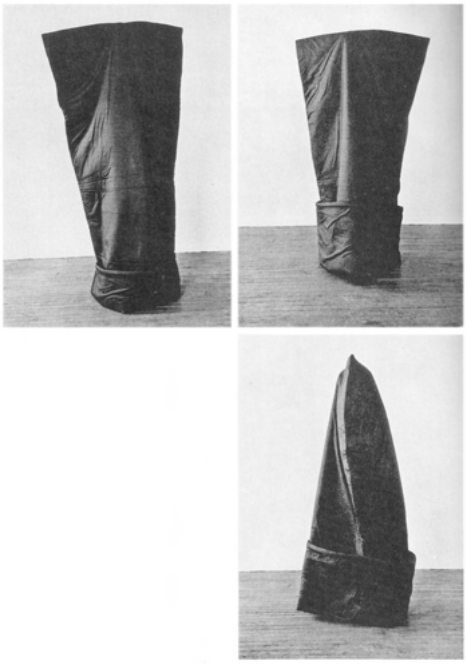
189 Ebd..

190 Abb. in: Sharp 1968a, S. 5.

191 Siehe Ursula Ströbele, „OBJEKTE, benutzen. Angewandte(s in der) Kunst seit Franz Erhard Walther und Hans Haacke", in: Hans Körner/Manja Wilkens (Hg.), *Angewandte Kunst und Bild*, München: Morisel 2018, S. 134–151.

192 Miwon Kwon, in: Papapetros/Rose 2014, S. 33.

193 Einen ersten Versuch siehe Ursula Ströbele/Andreas Greiner, „Notes on Sculpture", in: dies./Jan-Philipp Sexauer (Hg.), *24 h Skulptur. Notes on Time Sculptures*, Berlin: Distanz 2015, S. 16–36.



25 Franz Erhard Walther, *Blindobjekt*, 1966, Filz

Auch in ihrem Essay „A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition" wendet sich Krauss vom Primat der Medienspezifik und einem essenzialistischen Kunstbegriff ab.[194] Am Beispiel der Konzeptkunst, Marcel Broodthaers und seinen ‚Mixed-Media Installationen', etwa seinem *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, erörtert sie das Ende der Medienspezifik und unser Zeitalter einer „Post-Medium Condition", das zum einen durch die Absage der Postmoderne an eine „purity of an artistic medium" herbeigeführt wurde, zum anderen durch die Verwendung der Handkamera im Medium Video, die in Kunst bzw. Fernsehen Optizität erzeugte:[195] „in the ‚60s' ‚opticality' was also serving as more than just a feature of art; it had become a *medium* of art."[196] Es bleibt zu fragen, inwiefern Krauss' Konzept eines erweiterten skulpturalen Feldes, das verschiedene Formen von Materialität und Medien inkludiert, wie bei Smithsons *Spiral Jetty*, die neben der Arbeit im Salzsee Karten, Fotografien, Film und Text vereint, sich mit der *Post-Medium Condition* in Einklang bringen lässt.

194 Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London & New York: Thames & Hudson 2000.

195 Ebd., S. 12, 32f.

196 Ebd., S. 30. „The specificity of mediums, even modernist ones, must be understood as differential, self-differing, and thus as a layering of conventions never simply collapsed into the physicality of their support." (Ebd., S. 53, Herv.i.Orig.)

Wenn Krauss Broodthaers als Gewährsmann für Intermedia-Kunst betrachtet, erinnert dies an Dick Higgins' gleichnamigen Text „Intermedia", der Mitte der 1960er-Jahre die bestehenden Gattungsgrenzen kritisierte und die Kunst von Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg, Allan Kaprow und Wolf Vostell, wie es später Juliane Rebentisch formulierte, „neuartig hybriden Bereichen *zwischen* den Künsten" zuschreibbar sieht.[197] Die Verwendung ungewöhnlicher Materialien, die räumliche Erweiterung und kulturelle Veränderungen lösten den bestehenden Kanon ab, wie Higgins vorschlägt: „I would like to suggest that the use of intermedia is more or less universal throughout the fine arts, since continuity rather than categorization is the hallmark of our new mentality."[198] Er unterscheidet ‚mixed-media', das ihn weniger interessiert. Das Happening sei ein Beispiel für „intermedium" zwischen Collage, Musik und Theater. *Intermedia* behält gedanklich die einzelnen Medien bei, während *Post-Medium Condition* temporal, entwicklungsgeschichtlich zu verstehen ist und bei *Mixed-Media* oder *Multi-Media* verschiedene Medien zusammengesetzt werden. Rebentisch verweist auf die Emanzipation der Kunst von den traditionellen Gattungsgrenzen, die erst eine Reflexion der Medienspezifika ermöglichte und die von Greenberg mit einer essenzialistischen Kunst in eine bestimmte Richtung gelenkt wurde.[199] Bishop sieht die Installation als ein Beispiel von „post-medium specific art", die verschiedene Medien in sich vereine, aus mehreren Elementen bestehe und die Betrachter*innen immersiv in sich aufnehme: „Installation art creates a situation into which the viewer physically enters, and insists that you regard this as a singular totality."[200] Ähnlich einer Installation adressiert auch die erweiterte Skulptur multisensorische Ebenen und geht von einem aktivierten, dezentrierten „*embodied* viewer" aus, die/der das Werk komplettiert.[201]

In seinem 2001 publizierten Aufsatz „Installation and Sculpture" versucht Alex Potts eine konzeptuelle, historische und terminologische Differenzierung zwischen den beiden Kunstformen. Er betont strukturelle Affinitäten zwischen der Barockplastik etwa in Sakralensembles und klassizistischen Skulpturen Canovas auf der einen Seite sowie Serras und Andres' begehbaren Objekten und Installationskunst auf der anderen Seite im Hinblick auf die Integration des Umraums, Aktivierung des Publikums und skulpturales „staging": „the idea of a non-installation art would be something of an oxymoron."[202] Dabei insistiert Potts

197 Ebd., S. 45, Herv.i.Orig. Dick Higgins, „Intermedia" (1966), in: ders., *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*, Carbondale [u.a.]: Southern Illinois University Press 1984, S. 18–28; Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, insbesondere Kapitel II. „Intermedialität", S. 79–231.

198 Higgins 1984, S. 22f.

199 Rebentisch 2003, S. 81.

200 Claire Bishop, *Installation Art. A Critical History*, London: Tate Publications 2005, S. 6. Nicht ganz nachvollziehbar ist ihre Differenzierung: „Installation art therefore differs from traditional media (sculpture, painting, photography, video) in that it addresses the viewer directly as a literal presence in the space." (Ebd.)

201 Ebd., S. 6, 11, Herv.i.Orig. Die Entstehung der Installationskunst verortet Bishop zwischen 1965 und 1975.

202 Alex Potts, „Installation and Sculpture", in: *The Oxford Art Journal*, 24, 2001, 2, S. 5–24, S. 7f.

auch auf die Affinitäten zwischen Installation und Skulptur. So habe die Installationskunst keineswegs zur „dissolution of the sculptural object" geführt; neu sei ab den 1960er-Jahren „a more cinematic, way of staging work".[203] Benjamin Buchloh bezeichnet Hans Haackes *Germania* (1993) im deutschen Pavillon der Biennale di Venezia sogar als „Installationsskulptur", um den raumzeitlichen und performativen Charakter zu unterstreichen.[204] Insbesondere die realzeitlichen Systeme Hans Haackes oder die situationsästhetischen Skulpturen Pierre Huyghes verkörpern, so ließe sich ergänzen, eine strukturelle Nähe zu raumspannenden Werken der Installationskunst und zur erweiterten Modalität des Kinematographischen, „which encloses rather than faces the viewer."[205] In der vorliegenden Untersuchung werden Skulptur und das Skulpturale als *ein* methodischer Ansatz erörtert, auf den einerseits die hier analysierten Künstler*innen explizit rekurrieren, der andererseits in den skizzierten Theorien verhandelt wird und historisch auf den traditionellen Gattungskategorien und deren Grenzen fußt.

Skulptur nach 1945

Andrew Causey, Richard J. Williams, Alex Potts

Der folgende Abschnitt widmet sich zum Abschluss des Überblicks über die Konzepte und Historiographie von Skulptur drei Bänden aus dem angelsächsischen Raum, die als gemeinsamen Schwerpunkt die Skulptur nach 1945 im Hinblick auf deren Entgrenzung und ontologischen Status beleuchten: Andrew Causeys *Sculpture since 1945* (1998), Richard J. Williams' *After Modern Sculpture. Art in the United States and Europe 1965–1970* (2000) und Alex Potts' *The Sculptural Imagination. Figurative, Modernist, Minimalist* (2000).[206]

Während der britische Kunsthistoriker Andrew Causey, der als Doktorvater die Schrift von Williams betreute, das Phänomen des lebenden Körpers in der Skulptur am Beispiel von Robert Rauschenberg und Gilbert & George erörtert, finden Werke mit lebenden Organismen bei Richard J. Williams und Alex Potts nur marginal Erwähnung. Causey unterrichtete von 1953 bis 1967 an der Londoner St. Martins School of Art, bevor er als Professor for Modern Art History an der University of Manchester lehrte. Er war daher mit den Aktionen von Gilbert & George sowie mit den *Walking Sculptures* von Richard Long vertraut. Alle drei Künstler absolvierten an der St. Martins School ihr Studium – vermutlich ein Grund, warum Causey „the body as sculpture" einen eigenen Abschnitt widmet, gleichermaßen

203 Ebd., S. 1, 8. „We could think of installation as sculpture that has now been fully absorbed within the modern, or post-modern, society of the spectacle." (Ebd., S. 19.)

204 Benjamin H.D. Buchloh, „Hans Haacke. Von der faktographischen Skulptur zum Gegendenkmal", in: Matthias Flügge/Robert Fleck (Hg.), *Hans Haacke. Wirklich. Werke 1959–2006*, Berlin: Akademie der Künste, Ausst.-Kat. Deichtorhallen Hamburg, Akademie der Künste Berlin, 2006, S. 42–59, S. 57.

205 Ebd., S. 16.

206 Fast zeitgleich erschien auch: Thomas McEvilley, *Sculpture in the age of doubt*, New York: Allworth Press 1999. Etwas früher mit einem spezifischen Fokus auf weiche, nachgebende Materialien in der Skulptur: Maurice Fréchuret, *Le mou et ses formes. Essai sur quelques catégories de la sculpture du XXe siècle*, Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts 1993.

die zeitbasierten, teils ephemeren Werke von Piero Manzoni, Klein, Nauman, Horns Körperprothesen und die frühen skulpturalen Choreografien Rauschenbergs mit lebenden Tieren (Kuh, Schildkröten) – exemplarisch *Elgin Tie* (1964) und *Pelican* (1963) – sowie Beuys verhandelt.[207] Er greift nicht auf den Terminus *Living Sculpture* zurück, auch nicht, wenn er Manzonis Aktion des Signierens seiner *sculture vivente* erwähnt, spricht stattdessen von *Body Art* „as sculptural category of that moment".[208] Die Integration des lebenden Körpers, das zeigt Causey anschaulich, erfolgt über die Verbindung Bildender Künstler wie Robert Morris und Robert Rauschenberg mit dem Judson Church Dance Theatre, respektive Tänzerinnen wie Yvonne Rainer, Carolee Schneemann und Simone Forti – eine Verbindung, die auch Potts für seine „sculptural imagination" seit Mitte der 1960er-Jahre fruchtbar macht.[209] Causey erläutert:

> The change in the 1960s in performance/dance, and Rainer's equation of body and object brought the practice closer to sculpture, especially in the work of artists like Gilbert & George's *The Singing Sculpture*, where movement is ritualized and common style of dress reduces the separatedness of the two artists' identities.[210]

In seiner Werkbeschreibung der als Rebellion gegen das traditionelle Skulpturverständnis des zwischen 1953 und 1981 an der St. Martins School lehrenden Anthony Caro programmatischen Arbeit ruft Causey skulpturspezifische Parameter auf, wenn er den Tisch als (notwendiges) Podium bzw. Sockel deklariert, die mechanisch wiederholten Handlungen als Geste der Objekt-Werdung oder ihre Stasis als Mittel „to enforce the image that they are not people but sculptures, not private but public" versteht.[211] Gleichzeitig gehe das Skulpturale mit einer Einbettung des Körpers in soziale Räume und gesellschaftspolitische Kontexte einher. Allerdings nimmt Causey keine werkspezifische skulpturtheoretische Perspektive ein. Zwar integriert er ein Kapitel „Natural Materials", doch präsentiert er, wie so häufig in den wiederkehrenden Narrativen der Bildhauereigeschichte, keine *Non-Human Living Sculptures*, sondern Land Art- und Earth Art-Künstler*innen, etwa den eher selten genannten Briten Andy Goldsworthy. Trotzdem begreift Causey, wie er an Morris' *Continuous Project Altered Daily* (1969) (Abb. 26) belegt, die Erweiterung von Skulptur und deren Verzeitlichung durchaus in diesem Sinne:

207 Causey 1998, S. 99f. Benjamin Buchlohs Schriften zur Skulptur werden im nachfolgenden Kapitel zu Hans Haacke rezipiert.

208 Ebd., S. 133. Causey erwähnt die Arbeit Manzonis mit der Signatur lebender Körper, verwendet aber den Skulpturenbegriff hierfür nicht. Auch Manzonis *Magic Base* nennt er ohne den expliziten Kontext der *Living Sculpture*: „[…] plinths for non-existant statues bear the idea of the monumental, and of the heroic status of the artist." (Ebd., S. 91.)

209 Siehe zuletzt die Ausstellung *Judson Dance Theater. The Work Is Never Done* (MoMA New York 2019), https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3927 (17.5.2023).

210 Causey 1998, S. 156.

211 Ebd., S. 162. Causey vergleicht Gilbert & George mit Marilyn Monroe, von der wir eigentlich nur Bilder kennen; sie seien ihr eigenes Simulakrum. „Their work comments on the accessibility of reality and the real individual in a world saturated by the media with secondary imagery."

26 Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily*, 1969, Erde, Ton, Baumwolle, Wasser, Fett, Kunststoff, Filz, Holz, Fadenabfall, Licht, Fotografien, Tonbandgerät, Leo Castelli Warehouse, New York

> At the extreme, late 1960s sculptures could be made from earth and sand, growing plants, live birds and animals, fabric, classical fragments, architectural structures, neon tubes, light beams, and the human body itself. There were hard and soft components; materials like sand, liquids, and air that need containment to give them form; living materials, which relate a sculpture to the time-scales of the organic world […]. The consensus that sculpture was generally made from a single material collapsed.[212]

Die Nennung von lebenden ‚Vögeln' als plastischem Material mag auf Jannis Kounellis' *Senza Titolo* (1967) zurückgehen, das Causey wie später auch John Thompson im Kontext der Arte Povera mit einer Farbabbildung in sein Buch aufnimmt und das neben einer Ansammlung von Kakteen einen Papagei enthält.[213]

Zwei Jahre später erschien Richard J. Williams' *After Modern Sculpture. Art in the United States and Europe 1965–70*. Williams grenzt den Untersuchungszeitraum auf fünf Jahre ein mit der Begründung: „This book is about the end of modern sculpture."[214] Seine Geschichte

212 Ebd., S. 131, Herv.i.Orig. Veränderung habe es seit den 1960er-Jahren auch im skulpturalen Vokabular gegeben, nun existieren Environment, Happening, Performance und Installation, „groups of objects in real space" (ebd., S. 9). „In so far that a performance or happening can be regarded as sculpture, sculpture might now have a short life and, therefore, exist in the same time-frame as the audience."

213 Ebd., S. 152.

214 Richard J. Williams, *After Modern Sculpture. Art in the United States and Europe 1965–70*, Manchester [u.a.]: Manchester University Press 2000, S. 1.

27 Robert Morris, *Untitled (Dirt)*, 1968, Erde, Fett, Torfmoos, Ziegel, Stahl, Kupfer, Aluminium, Messing, Zink, Filz

nachmoderner bzw. postmodernistischer Skulptur beginnt mit einer Gegenüberstellung von US-amerikanischer Post-Minimal Art und italienischer Arte Povera. Dass er den bestehenden künstlerischen Kanon fortschreibt, zeigt sich an seiner Lektüre etablierter Autor*innen aus dem Umkreis der Zeitschriften *October* und *Artforum*.[215] Ähnlich wie bei Causey fehlen Burnhams *Beyond Modern Sculpture* (1968) und seine systemästhetischen Schriften zur Skulptur. Williams' Moderneverständnis beinhaltet die Skulptur vor der Minimal Art von kanonisierten Künstlern wie Caro und Smith und die Minimal Art selbst, vertreten durch Judd und den frühen Morris. Williams' Fokus liegt auf der zeitgenössischen Kunstkritik, insbesondere einer Rezeptions-, Institutions-, Diskurs- und Ausstellungsgeschichte der (vorwiegend) in den USA zwischen 1965 und 1970 produzierten und präsentierten skulpturalen Praktiken ausgehend von Maurice Tuchmans kontrovers debattierter Schau *Sculpture of the Sixties* (1967 LACMA Los Angeles) bis zur Amsterdamer Ausstellung *Op Losse Schroeven: Situaties en cryptostructures* (1969). Lebendes Material in Form von Ko-Akteuren taucht bei Williams nur peripher und unkommentiert auf, so in seiner Erörterung der *Earthworks*-Ausstellung bei Virginia Dawn 1968 am Beispiel von Morris' *Dirt* (Abb. 27), das der Künstler selbst als „amorphous sculpture" kategorisierte: Ein Erdhaufen auf Plastikfolie mit abfallartigen Residuen und Moos sowie eine Pflanze, ungeplant aus dem Erdboden sprießend. In dieselbe Kategorie fällt Oldenburgs *Worm Earth Piece*, dessen kriechende Protagonisten in ihrem Plexiglaskasten nicht überlebten.[216]

Ein übergreifendes Narrativ der Skulpturgeschichte seit den 1960er-Jahren betrifft die Abkehr vom singulären, konturierten, monolithischen Objekt, die parallel mit Environment, Performance, Happening und Installation, aber auch in der „negated presence of sculpture" bzw. einem „undoing of sculpture as plastic shape" etwa bei Eva Hesse stattfindet.[217] Dass die gattungsspezifischen Grenzen fließend sind und Zuordnungen variieren, zeigt sich bei

215 „I have not, for example, discovered new artists who were somehow omitted from earlier versions of the story." (Ebd., S. 2.)

216 Ebd., S. 128. Williams weist zu Recht darauf hin, dass bei Morris' *Dirt Piece* Plastikfolie unter dem Haufen hervorlugt, die Trennung zwischen Kunst- und Betrachter*innensphäre dadurch zusätzlich betont wird. Anders verhält sich dies bei Haacke, der *Bowery Seeds* (1970) direkt auf seinem Atelierdach installierte.

217 Potts 2000, Kapitel 9, S. 311–356; Einleitung S. 8.

Williams, wenn er Allan Kaprows *Yard* (1961) in seine Sammlung aufnimmt, ohne die skulpturalen Qualitäten dieser Arbeit und des Happenings zu reflektieren.

Zu den Themen Verzeitlichung, Ephemeralisierung von Skulptur und die Involvierung der Betrachter*innen liegt inzwischen Forschungsliteratur vor.[218] Alex Potts rekurriert in *The Sculptural Imagination* auf diese Phänomene, indem er unterschiedliche Formen des „staging" und „modes of viewing" problematisiert – Skulptur, die begehbar ist oder sich verändert, wie *Continuous Project Altered Daily* zeigt, dessen Materialzusammenstellung und Gestalt Morris täglich veränderte, sowie Skulptur, die sich erst über ihre physische Faktizität („akwardness") in der Interaktion mit den Rezipient*innen konstituiert.[219] Potts' epochenübergreifende, phänomenologische Herangehensweise, die die jeweilige Ausstellungsgeschichte mit ihren Displays integriert, ist für die vorliegende Untersuchung von Interesse, da er skulpturale/plastische Probleme verhandelt, die in der zunehmend unabhängig von architektonischen Rahmen, Park- oder Kirchenensembles agierenden Bildhauerei des späten 18. Jahrhunderts (Canova) und in der Moderne (Rodin, Brancusi) sowie in der (Post-) Minimal Art (Andre, Morris, Hesse) virulent sind. Zudem benennt Potts skulpturtheoretische

218 Krauss 1981. Mittlerweile ist die Verbindung von Skulptur und Zeit ein etabliertes Thema in der Forschungsliteratur, siehe zuletzt u.a. Paul-Louis Rinuy, *La sculpture contemporaine*, Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes 2016, Kapitel 3 „Espace, temps, mouvement", S. 66–88. Siehe auch Guido Reuter/Ursula Ströbele (Hg.), *Skulptur und Zeit im 20. und 21. Jahrhundert*, Köln: Böhlau 2017; Martina Dobbe, „Das Ephemere und das Skulpturale", in: Petra Maria Meyer (Hg.), *Ephemer*, Paderborn: Wilhelm Fink 2020, S. 225–250.

219 Potts 2000, S. 4. Zwar konstatiert Alex Potts die Bedeutung von Künstlerinnen, doch integriert er in sein Buch nur wenige Beispiele, die bereits dem Kanon angehören, wie Louise Bourgeois und Eva Hesse: „Nowadays, not only are many if not most of the more significant artists working in three dimensions female, but the general character of ambitious sculpture no longer has the masculine resonances it retained as late as the 1960s when making a serious piece of sculpture was still generally considered man's work." (Ebd., S. XIf.) Siehe auch die konzisen Rezensionen von Stefan Neuner, in: *Kritische Berichte*, 30, 3, 2002, S. 86–91 und Pamela M. Lee, „Rezension von Alex Potts, The sculptural imagination: figurative, modernist, minimalist. – New Haven: Yale University Press 2001", in: *The Art Bulletin*, 84, 2002, S. 392–396.
Ausgehend von Lippard und Donald Judd verfolgt Jo Applin mit ihrer Methodik die Analyse skulpturaler Objekte, die nicht der vorherrschenden minimalistischen Ästhetik der 1960er-Jahre entsprachen. Sowohl Lippard als auch Judd interessierten sich für ähnliche Künstler*innen, die den modernistischen Grundsätzen in der Bildhauerei zuwiderliefen. In *Eccentric Objects: Rethinking Sculpture in 1960s America* (2012) erläutert Jo Applin „this new and eccentric mode of thinking about sculpture", ihren 'unsicheren Zustand' und ihre Destabilisierung am Beispiel des „in-between status" von Lee Bontecous Wandreliefs, Claes Oldenburgs *Soft Sculptures*, die sich auf die Pop Art beziehen und eine körperliche Identifikation anstreben, Lucas Samaras' „materialised secrecy" seiner Boxen, H. C. Westermanns Bricolage in seinen autobiografischen Skulpturen und Bruce Naumanns Verweise auf die Werke von Kollegen wie Henry Moore und Constantin Brancusi. Wie Applin zeigt, sind ihre Werke von Ambivalenz und Brüchen geprägt. Dabei verweist sie auf die Beziehungen und Allianzen zwischen den Künstler*innen, die in den 1960er-Jahren die klassische Objektästhetik in Frage stellten. In ihrer Analyse des Spezifischen, Exzentrischen, Erotischen, Körperlichen und Feierlichen problematisiert Applin darüber hinaus die einschränkende Fokussierung der Kunstliteratur auf einige wenige, kanonisierte Namen, indem sie einen Blick auf marginalisierte Positionen wirft und die Linearität des modernistischen Diskurses verweigert. (Jo Applin, *Eccentric Objects: Rethinking Sculpture in 1960s America*, New Haven, Conn.: Yale Univ. Press 2012, S. 5–7, S. 139–140, S. 11)

Schriften, die den Beginn einer skulpturalen Ästhetik im 18. Jahrhundert untermauern.[220] Seine gattungsspezifische historische Rückbindung an Canova, an die skulpturtheoretischen Abhandlungen wie Herders Traktat *Plastik*, Hildebrands *Problem der Form in der Bildenden Kunst* und an Rilkes Texte zu Rodin resultieren aus seiner Forschung zum Neoklassizismus und Winckelmann.[221] Potts' gewinnbringende Lektüre der Schriften Merleau-Pontys aus skulpturtheoretischer Sicht und die Miteinbeziehung von Künstler*innentexten eröffnen Perspektiven auf physische, sensuelle und affektive Dimensionen in der Begegnung mit Skulptur und deren Fokus auf die leibliche, kinästhetische Wahrnehmung, folglich keinen „disembodied gaze". Doch bleibt auch Potts einer Medienspezifik von Skulptur im Vergleich zur Malerei sowie modernistischen Narrativen (Schwerpunkt Minimal Art), ihrer Rezeption inklusive Formalismusdebatte und dem *October*-Kreis verbunden, ohne die außerhalb der USA, zum Beispiel in Deutschland erschienene Forschung umfassend zu berücksichtigen.[222] Ähnlich wie Krauss schätzt er die Schriften zur Skulptur von Burnham als reinen „techno-utopianism" mit einer „intriguely eccentric analysis" ein.[223] Seine Gegenüberstellung von Herbert Read und Jack Burnham fällt kurz aus, ihre Gemeinsamkeit liege in ihrer „fascination with sculpture as concretised fantasy".[224] Auch Potts konstatiert mit Arte Povera, Minimalismus und Neo-Dada eine Vorherrschaft dreidimensionaler Kunst seit den 1960er-Jahren.

Die Skizzierung ausgewählter Positionen der Skulpturhistoriographie hat gezeigt, dass eine skulpturale Ästhetik des Lebendigen in diesen Abhandlungen nur peripher berücksichtigt wurde und keine umfassende Reflexion erfuhr, eine einheitliche Terminologie und umfassende ontologische Analyse fehlen. Erste künstlerische Ansätze finden sich etwa in der Nutzung organischer Materialien und der Konzeption kinetischer Objekte.

Die *(Human) Living Sculpture*

Eine Ästhetik des Lebendigen beschreibt den Umgang mit Menschen, Pflanzen und Tieren als lebendes ‚Material' bzw. als Ko-Akteure von künstlerischen Arbeiten. Der folgende Abschnitt, dessen Titel der gleichnamigen Publikation von Cord Riechelmann und Brigitte Oetker (2015) entlehnt ist, erörtert materialhistoriographisch, -ikonographisch und typo-

220 Potts würdigt Krauss' Ansatz und betont in diesem Zusammenhang seine eigene historische Rückführung bis Canova (Potts 2000, S. 12).

221 Vgl. Alex Potts, *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*, New Haven: Yale University Press 1994.

222 Potts 2000, S. 3f. Mehrfach betont er die räumliche, kinästhetische und intellektuelle Involvierung der Betrachtenden durch Skulptur.

223 Ebd., S. 147.

224 Ebd. „In making this unlikely juxtaposition between Read's lumbering plastic forms and Burnham's sci-fi automata, I was also intrigued by the possibility of evoking two very different variants of modernist sculptural nightmare, with Moore's wombless, faceless megalithis mothers stirring into life and confronting the relentless drive of some terminator cyborgs." (Ebd., S. 148.)

logisch Geschichte und Vielfalt lebender Skulpturen.[225] Historischer Vorläufer für die Integration lebender organischer Entitäten ist die Gartenkunst, damit verbunden die Grotten- und Brunnenplastik sowie Bosquette und Labyrinthe, wie sie aus dem Park von Versailles bekannt sind und in Renaissance und Barock wesentliche Ausstattungsensembles höfischer Machtdemonstration darstellen.[226] In multisensorischen Inszenierungen ergeben Pflanzen, Tiere, Wasser, Muscheln, Felsgestein, Marmor- und Bronzefiguren meist mythologischer Herkunft eine skulpturale Situation, deren evozierte Metamorphose durch die transformierende Kraft des bewegten Wassers und die Eigenzeitlichkeit des Naturrahmens hervorgehoben wird. Dynamik und Veränderung des lebenden Stoffes sind Bestandteile des jeweiligen Konzepts. Anders als im 16. bis 18. Jahrhundert geht es im 20. Jahrhundert um die Ausweitung des Kunstbegriffs, die von den Surrealisten in polysensuellen, raumumfassenden Ausstellungen angedacht und materialiter umgesetzt wurde, etwa mit der Internationalen Surrealistenausstellung 1938 in der Pariser Galerie Beaux-Arts.[227] Eine Inkorporation lebenden organischen ‚Materials' als *Objet Trouvé* bzw. *Naturobjekt* erfolgte im *Taxi Pluvieux* (Regentaxi) (Abb. 28) von Salvador Dalí, das mit Flechten und anderen Pflanzen innen ausgekleidet und mit zwei verfremdeten Schaufensterpuppen, künstlichem Regen und kriechenden Weinbergschnecken ausstaffiert war.[228] Eine weitere Inszenierung bestand aus einem kleinen Teich

225 Cord Riechelmann/Brigitte Oetker (Hg.), *Toward an aesthetics of living beings. Zu einer Ästhetik des Lebendigen*, Berlin: Sternberg Press 2015. Bei dem Buch handelt es sich um eine Textanthologie mit Abbildungen zu einzelnen künstlerischen Beispielen, etwa Pierre Huyghe. Was genau eine Ästhetik des Lebendigen charakterisiert, wird eher zwischen den Zeilen deutlich; thematisiert werden u.a. das Verhältnis Tier – Mensch, die Darstellung von Tieren in der Kunst, die Problematik taxonomischer Zuordnungen, Fragen der Evolution, Wachstumsprozesse. In der Ästhetik des Lebendigen, wie es auch in der vorliegenden Untersuchung verstanden wird, geht es um die Art des Aufeinandertreffens und den Rhythmus, der die Wechselbeziehung zwischen den Lebewesen und ihrer Umwelt kennzeichnet.

226 Siehe hierzu die Forschung von Jürgen Wiener, u.a. „Natur als Skulpturenrahmen, Skulptur als Naturrahmen, Rahmen als Naturskulptur", in: Hans Körner/Karl Möseneder (Hg.), *Rahmenphänomene in der Gartenplastik und das Labyrinth von Versailles*, Berlin: Reimer 2010, S. 31–68; ders., „Die Tränen der Verliebten. Wasser und andere mimetische Materialien in der frühneuzeitlichen Gartenskulptur", in: Andrea von Hülsen-Esch (Hg.), *Ephemere Materialien*, Düsseldorf: Düsseldorf University Press 2015, S. 79–144; ders., „In der Natur versteckt: Dissimulative Strategien in der frühneuzeitlichen Gartenskulptur", in: Astrid Lang/Wiebke Windorf (Hg.), *Blickränder. Grenzen, Schwellen und ästhetische Randphänomene in den Künsten. Liber amicorum* für Hans Körner, Berlin: Lukas 2017, S. 417–451. Vgl. auch Stephanie Hank, „‚Ars' und ‚natura' in Genueser Grotten des 16. bis 20. Jahrhunderts. Beobachtungen zu Materialität und Raumstruktur", in: Uta Hassler (Hg.), *Felsengärten, Gartengrotten, Kunstberge. Motive der Natur in Architektur und Garten*, München: Hirmer 2014, S. 222–243; dies., „Water in baroque garden", in: John D. Lyons (Hg.), *The Oxford* Handbook *of the Baroque*, Oxford: Oxford University Press 2019, S. 88–118.

227 Auch Schwitters beherbergte in seinem Merzbau Meerschweinchen, wie überlieferte Schilderungen und ein Foto preisgeben. Alles konnte bei ihm zur Kunst werden, auch plante er von Mäusen bewohnte konstruierte Merzbilder. Vgl. Sabine Bartelsheim, *Pflanzenkunstwerke. Lebende Pflanzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München: Silke Schreiber 2001, S. 22–24.

228 Ebd., S. 25f. Eine Beschreibung des Kunstwerks in eigenwilliger Rechtschreibung von Dalí selbst findet sich bei Georges Hugnet, *Pleins & Déliés. Souvenirs et Témoignages 1926–1972*, La Chapelle-sur-Loîre: Guy Authier 1972, S. 339: „Commisariat General de l'imagination publique. Le ‚Taxi pluvieux' pour dame esnob et surréaliste comportera: de ‚l'obscurité bégétale', instalation de plui intériere,

28 Salvador Dali, *Taxi Pluvieux*, 1938, Exposition Internationale du Surréalisme, Galerie Beaux-Arts, Paris

und Wasserlilien (Abb. 29), umgeben von Schilf, Moos, Farn und Rosen, neben Betten, einer Schale mit Kohleglut und an der Wand hängenden Bildern, der Boden ausgelegt mit getrocknetem Laub, das unter den Füßen der Besucher*innen raschelte und die Schritte dämpfte – intendiert als Verschmelzung von Kunst und Leben.[229] Während die Pflanzen eine surrealistische Traumwelt evozieren, Natur als dunkle, dämonische, mythisch-unbewusste Instanz fungiert, nimmt seit Mitte der 1960er-Jahre mit der wachsenden Bedeutung ‚lebender Kunstwerke' und dem Rückgriff auf ‚Naturmaterialien' der ökologische Impetus zu.[230] Wie die Analysen zu Hans Haacke und Pierre Huyghe zeigen, können auch Pflanzen

200 escargots de bourgogne vibants, 12 grenoilles lilputicienes, portan chacune delles une très fine courone d'or agripé sur la tête. Le chofeur portera un casque construit avec une machoire de roquin. La d'Ame s'habillera de préférence avec une cretone sordide ou sera imprimé l'estigmate de l'Angélus de Millet et de ces sansationnelles glaneuses. Bon pour toute l'Ane 1938. – Salvador Dali." Das finale Kunstwerk enthielt allerdings keine Frösche.

229 Eine Abbildung und Schilderung findet sich etwa in Bishop 2005, S. 20–22. Sie schreibt den ‚Teich' Dalí zu.

230 Siehe auch Bartelsheim 2001, S. 28f., zu Robert Rauschenbergs *Growing Painting* (1953) und *Dirt Painting (for John Cage)* mit Erde, Flechten und Schimmelpilzen. Während der Ausstellung habe der Künstler sein Werk regelmäßig bewässert. Bartelsheim bezeichnet es als „living painting".

29 Rauminstallation mit Teich, 1938, Exposition Internationale du Surréalisme, Galerie Beaux-Arts, Paris

oder Tiere ein ‚präformiertes Fundstück', d.h. ein „(un)assisted biological ready-made" sein.[231] „Originalität beruhte nicht mehr auf einer spezifischen Bearbeitung des Materials, sondern auf der Herstellung des Beziehungsgefüges", konstatiert Sabine Bartelsheim in *Pflanzenkunstwerke* (2001).[232] Auch wenn Bartelsheim nicht dezidiert auf das Skulpturale und die *Living Sculpture* rekurriert, versammelt ihr Buch eine gewinnbringende Zusammenstellung pflanzenbasierter künstlerischer Arbeiten im 20. Jahrhundert. Passend zur wachsenden Ökologiebewegung seit den 1960er-Jahren offeriert Haackes *Rheinwasseraufbereitungsanlage* (Abb. 30) ein skulpturales Lösungsmodell, das die Entgrenzung der Kunst (Skulptur) zugunsten einer Ästhetik des Lebendigen demonstriert. Das Interesse an Verzeitlichung, Prozessualität und Wachstumsprozessen mündet in Formen der Bio Art oder Transgenen Kunst, indem Veränderungen auf genetischer Ebene erfolgen oder aber in gemeinsamen Baumpflanzaktionen bei Antje Majewski. Urban-Gardening-Strategien, Indoor-Gardening bzw. hydroponische Strukturen („Utility sculptures") leben nach einer ‚Blüte' in den 1970er-Jahren (Helen

231 Vgl. Edward Fry, „Hans Haacke – Realzeitsysteme", in: ders. (Hg.), *Hans Haacke. Werkmonographie*, Köln: Dumont 1972, S. 8–22, S. 14–16.

232 Ebd., S. 10. Bartelsheim verhandelt diese Werke nicht aus der Perspektive des Skulpturalen, versammelt aber in ihrer – wie sie es versteht – Grundlagenforschung eine Vielzahl unterschiedlicher Pflanzenkunstwerke und bietet einen historischen Überblick. Haacke nennt sie auch mit *Grass Grows* und *Bowery Seeds*.

30 Hans Haacke, *Rheinwasseraufbereitungsanlage*, 1972, Glas- und Acrylbehälter, Pumpe, Rheinwasser, Schläuche, Filter, Chemikalien und Goldfische, Installationsansicht, Museum Haus Lange, Krefeld

Mayer Harrison and Newton Harrison, *Portable Orchard*, 1972–1973) aktuell wieder auf, so in Nick Laessings *Plant Orbiter* (2017) (Abb. 31).

Die lebenden Kunstwerke variieren durch den Einsatz unterschiedlicher Lebewesen und sozialgesellschaftlicher, ökologischer Hintergründe, die in einem systemästhetischen Geflecht wie bei Haacke oder Huyghe zusammen auftreten, weshalb eine taxonomische Unterscheidung nach Spezies entfällt. Das breite Spektrum spiegelt sich in der terminologischen, historisch, konzeptuell, geographisch und ideologisch zu differenzierenden Vielfalt wider: Pflanzenkunst firmiert unter *Plant Art* und *Vegetal Art*, Kunstwerke mit Tieren werden als *Animal Art* bezeichnet und im Rahmen der *Animal Studies* wissenschaftlich untersucht. Weitere gebräuchliche Begriffe für lebende Kunstwerke sind u.a. Environmental Art, Eco Art, Organic Art, Life Art, Live Art, Natur-Kunst, Living Painting bzw. Living Sculpture.[233] Auch Land

233 Siehe u.a. Barbara Nemitz (Hg.), *trans plant. Living vegetation in contemporary art*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2000. Die Künstlerin hat das Projekt *KünstlerGärten Weimar* initiiert (https://www.barbaranemitz.de/static/kuenstlergaerten/index.html, 5.10.2019); Prudence Gibson, *The Plant Contract. Art's Return to Vegetal Life*, Leiden & Boston: Brill Rodopi 2018; Wodek Majewski, *De l'animal et du végétal dans l'art belge contemporain*, Ausst.-Kat. Atelier 340, Brüssel 1985; Jessica Ullrich (Hg.), *Tiere erzählen* (*Tierstudien*, 15), Berlin: Neofelis 2019; Anna Barcz (Hg.), *Animals and their people connecting East and West in cultural animal studies*, Leiden & Boston: Brill 2019; Linda Kalof (Hg.), *The Oxford handbook of animal studies*, Oxford: Oxford University Press 2017; Reingard Spannring et al. (Hg.), *Disziplinierte*

31 Nick Laessing, *Plant Orbiter*, 2017, 133 x 82 x 185 cm

Art oder Earth Art greifen auf lebende Organismen zurück und modellieren die Landschaft.[234] Aus den vorherrschenden Narrativen und der im ersten Teil des Kapitels skizzierten modernistischen Erzählung von Skulptur lassen sich entwicklungsgeschichtlich – so die These – für eine Ästhetik des Lebendigen drei Hauptstränge herauskristallisieren:

Tiere? Perspektiven der Human-Animal Studies für die wissenschaftlichen Disziplinen, Bielefeld: transcript 2015; Linda Weintraub, *To Life! Eco art in pursuit of a sustainable planet*, Berkeley [u.a.]: University of California Press 2012; Viktorija Vesna Bulajić, „Mel Chin. Provocative eco-art in action", in: *Art Journal*, 65, 1, 2006, S. 63f.; Jeffrey Kastner, *Land and environmental art*, London: Phaidon 1998; Marc A. Cheetham, *Landscape into eco art: articulations of nature since the '60s*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press 2018; T. J. Demos, *Decolonizing Nature. Contemporary Art and the Politics of Ecology*, Berlin: Sternberg Press 2016; Timothy Morton, *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*, Havard: Harvard University Press 2007; James Nisbet, *Ecologies, environments, and energy systems in art of the 1960s and 1970s,* Cambridge, Mass.: MIT Press 2014; Malcolm Miles, *Eco-Aesthetics (Radical Aesthetics – Radical Art)*, London & New York: Bloomsbury 2014; Philippe Descola, *Jenseits von Natur und Kultur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2011; ders., *Die Ökologie der Anderen*, Berlin: Matthes & Seitz 2014; Louis Bec, „Life Art", in: Kac 2007, S. 83–92; Cindy Nemser, „The Alchemist and the Phenomenologist", in: *Art in America*, 59, 1971, S. 100–103.

234 Siehe u.a. Burcu Dogramaci, *Fotografie der Performance. Live Art im Zeitalter ihrer Reproduzierbarkeit*, Paderborn: Wilhelm Fink 2018; Anne Hoormann, „Von der Landschaft zum öffentlichen Raum. Natur-Kunst in der Stadt", in: Falko Herlemann/Michael Kade (Hg.), *Kunst in der Öffentlichkeit*. *Ästhetisierung, Historisierung, Medialisierung*, Frankfurt am Main [u.a.]: Lang 1996, S. 199–219; dies., *Land Art.*

32 Senga Nengudi, *Studio performance with R.S.V.P.*, 1976

1. Materialhistoriographische Ebene: Die Verwendung von Naturmaterial wie Holz, Felsgestein und Erde, amorphe Figurationen u.a. im Biomorphismus Hans Arps, Louise Stomps oder Maria Papa Rostkowskas, Taxidermie, organische Fundstücke im Umfeld des Surrealismus oder bei Jean Dubuffet, der an Fantasiewesen erinnernde Naturspolien wie Schwämme einsetzt. Die Abkehr vom Topos der *durata*, von Härte und Dauerhaftigkeit des Materials hin zu nachgebenden, elastischen Arbeiten, etwa Claes Oldenburgs *Soft Sculptures* oder Magdalena Abakanowiczs Textilarbeiten bzw. Mária Bartuszovás Objekte aus Gips, Holz und Garn.

2. Technologische Ebene: Faktische Bewegung und Zeitlichkeit über technische Apparate und eine kinetische, teils mechanische Plastik bzw. Mobiles von Jean Tinguely, Alexander Calder, Alicia Penalba und Louise Bourgeois bzw. modularisierte, form- und gestaltbare,

Kunstprojekte zwischen Landschaft und öffentlichem Raum, Berlin: Reimer 1996; Sandra Shapshay/Levi Tenen (Hg.), *The Good, the Beautiful, the Green: Environmentalism and Aesthetics* (Themenheft). *The journal of aesthetics and art criticism*, 76, 4, 2018; Philip Kaiser/Miwon Kwon (Hg.), *Ends of the Earth. Land Art to 1974*, Ausst.-Kat. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, The Geffen Contemporary, MOCA, Haus der Kunst München, München: Prestel 2012; Udo Weilacher, *Zwischen Landschaftsarchitektur und Land Art*, Basel [u.a.]: Birkhäuser 1996; Amanda Boetzkes, *The Ethics of Earth Art*, Minneapolis, MN [u.a.]: University of Minnesota Press 2010; John Beardsly, *Earthworks and beyond. Contemporary art in the landscape*, New York: Abbeville Press 1984; Barbara C. Matilsky, *Fragile ecologies. Contemporary artists' interpretations and solutions*, Ausst.-Kat. The Queens Museum, New York: Rizzoli 1992.

33 Rosemary Mayer, *Shekinah*, 1973, Stoffe, Kupfer, Holz, Schnur, 213,4 × 518,2 × 365,8 cm

Rezipient*innen aktivierende Skulpturen, so William Turnbulls *Permutation Sculpture* (1956) oder Wolf Vostells ‚Erlebnis-Plastiken'.

3. Diskursanalytische Ebene: Die Expansion des Skulpturbegriffs seit den 1960er-Jahren mit einer Prozess- oder Systemästhetik, die fest konturierte Gefüge durch zunehmende Ephemerisierung auflöste, etwa Robert Morris' Begriff *Anti-Form*, Fujiko Nakayas Nebelskulpturen der 1960er-Jahre, performative Kunstpraktiken (*Performing the making*) sowie die Verbindung skulpturaler Praktiken mit Performance, Tanz und Happening, etwa Senga Nengudis Objekte aus Strumpfhosen der 1970er-Jahre, die sie in tänzerischen Choreografien formt (Abb. 32), dehnt und zieht, oder Rosemary Mayers Textilskulpturen wie *Hroswitha* (1973) und *Shekinah* (1973) (Abb. 33).

Die Entwicklung vollzieht sich von der Skulptur in der Landschaft wie Henry Moores *Sheep Piece* (1971/72) – Skulptur mit darunter stehenden Schafen – bis zur Verwendung von unbearbeiteten Felsbrocken, die Morris 1977 in der Kasseler Karlsaue für die Documenta 6 platzierte (Abb. 34), zugunsten eines relationalen Charakters von Skulptur, wie er für Haacke und Huyghe signifikant ist. Es ging nicht mehr um eine mimetisch Leben und Bewegung nachahmende Figur, sondern um eine per se lebendige Skulptur mit prozessualer Plastizität. Mit der Integration diverser Lebewesen hielt das ‚Echte', ‚Unverfälschte', Unmittelbare, Natürliche, ‚Wahrhaftige' erneut Einzug in Praxis und Theorie des Skulpturalen und knüpft an das traditionelle Bildhauereiparadigma seit dem Paragone und Herders Umkehrung der Sinneshierarchie zugunsten von Haptizität an. Seine Betonung der Faktizität und Dreidimensionalität räumt der (in Anlehnung an Winckelmann anthropomorphen) Skulptur einen Vorrang ein, da „*das Gesicht uns nur Gestalten, das Gefühl allein, Körper zeige*."[235]

235 Herder 1969, S. 34, Herv.i.Orig.

34 Robert Morris, *Untitled*, 1977, Feldsteine, 140 x 110 x 2 m, Documenta 6, Kassel

„Der Körper, den das Auge sieht, ist nur Fläche; die Fläche, die die Hand tastet, ist Körper."[236] Dieses historische Ideal eines durch die modellierende Kraft der Bildhauer*innen beseelten Bildwerks bzw. Bildsäule ist für die lebendige Skulptur relevant, da hier nun ein faktisch atmender Körper eines (menschlichen) Wesens zum Kunstwerk erklärt wird.

Die Menschen, Tiere oder Pflanzen – organische Materialien – machen per se noch nicht das Werk aus. Ihre Bedeutung ergibt sich aus dem jeweiligen Kontext, der Differenz von Natur und Kunst im Werk beziehungsweise aus der Verbindung beider Ebenen. Als natürliche *Readymades* wie bei Hans Haacke werden die Naturmaterialien zu selbstreferenziellen Zeichen und Versatzstücken einer gesellschaftspolitischen Realität. Sie sind Natur und verweisen auf ein Naturphänomen oder Umweltproblem. Materialikonographische und -ästhetische Fragestellungen sind für die vorliegende Untersuchung relevant, da sie für die skulpturale Problematisierung von Plastizität und Räumlichkeit Gültigkeit besitzen. Die Rückbindung an die Materialität, wie sie in der Forschung u.a. von Ann-Sophie Lehmann, Dietmar Rübel und Monika Wagner erörtert wurde, ermöglicht eine historische Kontextualisierung und ästhetische Erfahrungen in der Auseinandersetzung mit immersiven, die Betrachter*innen involvierenden, sich prozessual entfaltenden Formen.[237] Sie macht eine künstlerische Entscheidung

236 Ebd., S. 37.

237 Vgl. Monika Wagner, „Gras, Steine, Erde. Naturspolien in der zeitgenössischen Kunst", in: *Museumskunde*, 61, 1, 1996, S. 26–36; dies., *Das Material der Kunst*. *Eine andere Geschichte der Moderne* (2001), München: Beck 2013; Rübel 2012; Ann-Sophie Lehmann, „Taking fingerprints. The indexical affordances of artworks' material surfaces", in: Magdalena Bushardt/Henrike Haug (Hg.), *Spur der Arbeit*, Köln: Böhlau 2018, S. 199–218; dies., „The matter of the medium. Some tools for an art-theoretical interpretation of materials", in: Christy Anderson/Anne Dunlop/Pamela H. Smith (Hg.), *The matter of art. Materials, practices, cultural logics, c. 1250–1750*, Manchester: Manchester University Press 2015, S. 21–41.

sinnfällig. Doch verlangen lebende ‚Materialien' eine Berücksichtigung ihrer *agency*, wie sie im *New Materialism* von Karen Barad, Rosi Braidotti oder auch Susanne Witzgall und Kerstin Stakemeier thematisiert wird,[238] jedoch ohne ein Formverständnis, das sich kontinuierlich (nur) positiv weiterschreibt, wie es Catherine Malabou mit ihrem Plastizitätskonzept unterstreicht.[239] Neuer Materialismus und Agentieller Realismus gestehen dem Material per se eine gewisse *agency*, das heißt Wirkmächtigkeit zu. Karen Barads aus der Physik stammende Erweiterung des Materialbegriffs hin zu Trans*materialitäten umfasst beispielsweise die experimentelle *agency* und Bewegung von Materie, „promiscuous and inventive in its agential wanderings" mit „capacities for imaginative, desiring, and affectively charged forms of bodily engagements".[240] Übertragen auf die Bildhauerei erlaubt dieses Materialverständnis einer „ongoing trans*formation" ein fruchtbares Weiterdenken von Materie als Kondensation einer „(entangled) respons-ability": „Materiality in its entangled psychic and physical manifestations is always already a patchwork, a suturing of disparate parts."[241] Barads Konzept der *Intra-Aktion* eröffnet somit neue erkenntnistheoretische Perspektiven, indem Materielles – hier Bronze, Stein, Werkzeuge – und Diskurse verflochten, bedeutungsgenerierend und nicht als a priori existente, voneinander getrennte Entitäten aufgefasst werden. Das plastische Material ist ohne die Künstler*innenhand, die historischen und soziopolitischen Voraussetzungen seiner Entstehung und Produktion, das korrelierende Werkzeug und die jeweilige Umgebung inklusive Rezipient*innen nicht zu denken. Barad betont, dass Apparate und Werkzeuge, hier unter anderem Meißel und Gussofen, keine „passiven Beobachtungsinstrumente" seien. Im Gegenteil, so Barad, bringen sie die Phänomene hervor und seien Teil derselben.[242] In diesem Sinn erlaubt das feministisch beziehungsweise posthumanistisch erweiterte Materialverständnis eine andere Sichtweise auf das Medium Skulptur.

238 Siehe etwa Karen Barad, *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*, Berlin: Suhrkamp 2012; Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects. Embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*, New York: Columbia University Press 1994; Susanne Witzgall/Kerstin Stakemeier (Hg.), *Macht des Materials, Politik der Materialität*, Zürich: Diaphanes 2014; Friedrich Weltzien, „‚Material Agency' und die Lebendigkeit der Dinge", in: ders./Martin Scholz (Hg.), *Die Sprachen des Materials. Narrative – Theorien – Strategien*, Berlin: Reimer 2016, S. 229–242. Weltzien verhandelt die Konsequenzen einer ‚material agency' für Designpraktiken und Entwurfsstrategien und fragt nach den Herausforderungen, d.h. wie sei die *agency* eines Materials produktiv zu machen, wenn es nicht instrumentalistisch genutzt wird? Wie lasse sich die Widerständigkeit des Materials zeigen? „Gäbe es das Produkt, das Artefakt, das gemachte Werk nicht – wir wären gar nicht im Stande, Material als solches zu erkennen. Daraus lässt sich der Schluss ziehen, dass nicht das Ding aus einem Material hergestellt wird, sondern dass umgekehrt Design das Material des Dinges erst kenntlich macht." (Ebd., S. 232.)

239 Catherine Malabou, *Ontologie des Akzidentiellen. Über die zerstörerische Plastizität des Gehirns*, hg. von Frank Ruda/Jan Völker, Berlin: Merve 2011; dies., „Plastizität des Leibes. Eine zweifache Annäherung", in: Kirsten Maar/Frank Ruda/Jan Völker (Hg.), *Generische Formen. Dynamische Konstellationen zwischen den Künsten*, Paderborn: Wilhelm Fink 2017, S. 211–224.

240 Karen Barad, „TransMaterialities. Trans*/Matter/Realities and Queer Political Imaginings", in: *GLQ*, 21, 2–3, 2015, S. 387–422, S. 387f.

241 Ebd., S. 411.

242 Dies., *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*, Berlin: Suhrkamp, 2012, S. 24.

Im Fokus der vorliegenden Untersuchung steht die Analyse der Materialität (und Medialität) lebender Skulpturen und wie sich der ontologische Charakter solch organischer, teils computergestützter Werke definiert. Dies schließt die Frage ein, wie sich das Verhältnis zwischen Faktizität als dem tatsächlich Gegebenen und Faktualität im Sinne einer Aktualisierung des Faktischen im Rezeptionsprozess und auf produktionsästhetischer Seite beschreiben lässt. Diskursanalytisch befragt wird Burnhams Zeitlichkeitskonzept von ‚Realzeit', insbesondere sein Bezug zur ‚Presentness' der Minimal Art, zu computerbasierten Echtzeitprozessen und zur Produktions- bzw. Rezeptionszeit von Skulptur.[243]

Günter Bandmann betont in seinen Überlegungen zu einer Ikonologie des Materials am Beispiel frühneuzeitlicher und barocker Ausstattungs- und Sakralensembles deren sinnliche Qualitäten, semantische Zuschreibungen und stilbildende Eigenschaften und fragt, welche Bedeutung das Material eines Werks besitzt.[244] Die Auffassung von Material in seiner Funktion als Informationsträger und zugleich Medium, das seit Niklas Luhmanns soziologischer Systemtheorie und dessen Verständnis von Kommunikation als Trias Information – Mitteilung – Verstehen seine Neutralität verloren hat, ist für die Analyse skulpturaler Situationen und systemästhetischer Konzepte eine gewinnbringende Theorie.[245] Auch wenn es bei tierlichen und pflanzlichen Ko-Akteuren schwerfällt, von Material oder Stoff zu sprechen, spiegelt es einerseits die Tatsache, dass sie Veränderungen bzw. einer ‚Bearbeitung' unterliegen, damit historisch an die Tradition der Bildhauerei anknüpfen, andererseits die Machtrelation zwischen Künstler*in und Material, explizit die Frage nach der Materialgerechtigkeit. Ausgehend von einer idealistisch geprägten Ästhetik und dem Primat der *idea* mit ihrer Materialsublimierung bzw. -negierung rückt das Paradigma der Materialgerechtigkeit seit dem 19. Jahrhundert im Zuge der Industrialisierung des Kunsthandwerks in den Fokus der Bildenden Künste; Material werden stilbildende Qualitäten zugesprochen:

> Das Material trägt aufgrund seiner spezifischen natürlichen oder auch zugeschriebenen Qualitäten, manchmal aber auch nur durch Unterscheidung vom benachbarten Material etwas zur Bedeutung des Bildes bei. Insofern ist Material ikonologisch aussagefähig, es kann Informationsträger sein.[246]

243 Fried 1995. Vgl. auch Martina Dobbe, „Presentness, presence, present continuous past(s) und Gegenwartsspitzen: Zeitformen von ‚Skulptur im erweiterten Feld'", in: Reuter/Ströbele 2017, S. 65–83.

244 Günter Bandmann, „Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials", in: *Städel-Jahrbuch*, N.F. 2, 1969, S. 75–100. „Solange man das Wesen der Kunst in der Idee, im Disegno und Concetto begründet sah, bezeichnete das verwendete Material nur das Medium, dessen die nach Anschaulichkeit drängende Idee bedurfte." (Ebd., S. 75.) Zu seinen Beispielen gehören die Aachener Pfalzkapelle, barocke Sakralräume, u.a. die Klosterkirche Birnau am Bodensee. Das Material signalisiere eine bestimmte Wertigkeit und besitze eine Realitätsbereiche verwandelnde Kraft (ebd., S. 82).

245 Siehe u.a. Niklas Luhmann, *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984; ders., *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995. Für einen systemtheoretischen Ansatz siehe auch Hans Dieter Huber, *System und Wirkung: Rauschenberg, Twombly, Baruchello. Fragen der Interpretation und Bedeutung zeitgenössischer Kunst; ein systemtheoretischer Ansatz*, München: Fink 1989.

246 Bandmann 1969, S. 77. Siehe auch ders., „Der Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts", in: Helmut Koopmann/J. Adolf Schmoll, gen. Eisenwerth (Hg.), *Beiträge zur Theorie*

Bandmann verweist auf die semantische Nähe zwischen „Gerechtigkeit" und „Angemessenheit".[247] Perspektivwechsel erfolgten, so Bandmann und Nadine Rottau, durch John Ruskin („truth to material"), die Arts & Craft-Bewegung und Gottfried Sempers materialistisch-positivistische Überlegungen.[248] In den Materialien selbst sei Geschichte gespeichert, so Ruskin, der für eine traditionelle Materialverarbeitung plädierte und die Imitation mit Ersatzmaterialien ablehnte.[249] Hofmann betont, dass am Ende des 19. Jahrhunderts die Forderung nach Materialgerechtigkeit für die Skulptur erhoben worden sei, als handwerkliche Kenntnisse sich „in oberflächlicher Virtuosität verloren" hatten.[250] Sein traditionelles Künstlerbild zeigt sich daran, dass er Rodin dafür kritisiert, seine Bronzeplastiken von Handwerkern in Marmor übertragen zu lassen und mechanische Vergrößerungsverfahren zu nutzen.[251] Henry Moore ist *der* Bildhauer des 20. Jahrhunderts, der zum Thema Materialgerechtigkeit wiederholt zitiert wurde, u.a. von Burnham und Krauss. In seiner Abhandlung über den Vitalismus kommt Burnham auf die Beziehung zwischen Natur, Form und Material bei Moore zu sprechen: „*Truth to material.* Every material has its own individual qualities."[252] Entscheidend sei, dass die Künstler*innen in „an active relationship" mit dem Material arbeiten, denn nur so könne dieses an der Ideenfindung („shaping of an idea") beteiligt sein.[253] Es geht um Härte, Nachgiebigkeit, Dehnbarkeit und Oberflächentexturen. In der Natur gebe es, so Moore, eine Vielfalt an Formen und Rhythmen, deren Reichtum, erweitert durch Erfindungen wie Mikroskop und Teleskop (das ist für Burnham wichtig), zu nutzen und zu erhalten sei. Burnham selbst, der Moore nach Herbert Read zitiert, steht dem Konzept Materialgerechtigkeit skeptisch gegenüber und betont dessen Ambivalenz: „Any forming or shaping must take advantage of the plasticity of each material, and, more importantly no material will do what it is not meant to do. […] The attraction is […] its ring of moral equilibrium and natural propriety."[254] Krauss bezeichnet dies als „alert responsiveness" und schränkt die Bedeutung des Materials berechtigterweise mit dem Hinweis ein, dass die Idee nicht von den Künstler*innen zu trennen sei.[255] Zugleich stellt sich die für lebende Skulpturen essenzielle ethische Frage nach Art-‚Gerechtigkeit' und Autorschaft: „after all, who is to be the master?"[256] Für die Skulptur

der Künste im 19. Jahrhundert, Bd. 1, Frankfurt am Main: Klostermann 1971, S. 129–157. Siehe auch Raff 1994, insbesondere S. 18–32, sowie die Textsammlung in: Dietmar Rübel/Monika Wagner/Vera Wolff (Hg.), *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*, Berlin: Reimer 2005.

247 Bandmann 1971, S. 138f., 148f., 153.

248 Nadine Rottau, *Materialgerechtigkeit. Ästhetik im 19. Jahrhundert*, Aachen: Shaker 2012. So lobte Semper in *Der Stil* (1860) die „absolute Gefügigkeit des Materials" bei Kautschuk (ebd., S. 15); zu Ruskin siehe ebd., S. 17–32.

249 Ebd.

250 Hofmann 1958, S. 19–23, S. 21.

251 Ebd.

252 Burnham 1968, S. 95f., Herv.i.Orig.

253 Ebd.

254 Ebd., S. 96.

255 Krauss 1981, S. 143f. Sie zitiert denselben Passus von Moore.

256 Burnham 1968, S. 96. Siehe auch ebd., S. 155: „‚Truth to material', more than being an honest and analytical approach to the use of sculpture materials, was an overreaction to earlier excesses" – auch wenn gerade bei computergestützten Werken diese Frage nach wie vor entscheidend ist.

des 21. Jahrhunderts sind die wachsende Bedeutung des 3D-Drucks mit seinem Simulationspotenzial, Virtual Reality und damit verbundene Auslagerungen des Produktions- und Rezeptionsprozesses auf die Maschine sowie die Materialgerechtigkeit digitaler Skulpturen zu untersuchen.

Während bei Morris Materialgerechtigkeit in seinen *Felt Pieces* und *Stacks*, bei Senga Negudi in ihren Skulpturen aus gedehnten Strumpfhosen (inklusive Materialermüdung) erprobt wird (*Swing Low*, 1976/2014), schließt dies bei künstlerischen Arbeiten mit lebendem Material, die eine eigene *agency* prägen, neben ethischen auch moralische und saisonalrhythmisch bzw. organisch-lebenszyklisch bedingte Fragen mit ein.[257] Greifen Künstler*innen wie Dieter Roth, Michael Badura (*Eingeweckte Welt*, 1964) und H. A. Schult mit seiner Biokinetik (1969) oder Tissue Culture Art Project mit ihren *Semi-Living Sculptures* (2001) auf Mikroorganismen, Bakterien, Zell- und Pilzkulturen zurück, handelt es sich eher um amorphe Gebilde einer bewegten, wachsenden, sich verändernden Biomasse mit eigenzeitlicher Dynamik denn um individuelle Gegenüber, wie sie bei Haacke oder Huyghe anzutreffen sind oder bei Sommerer & Mignonneaus *Interactive Plant Growing* (1992) (Abb. 35), wenn Pflanzen aktiv werden, als Interface die elektrische Spannung der User*innen aufnehmen und durch die Interaktion auf einer Projektionsfläche virtuelle Pendants entstehen.[258]

Dass die *Living Sculpture* in der Fachliteratur nur einen marginalen Stellenwert besitzt und skulpturtheoretisch bisher nicht hinreichend untersucht wurde, stellt ein Desiderat dar.[259]

257 Monika Wagner führt den Begriff ‚Materialgerechtigkeit' auf Goethes Plädoyer (1778) für die gequälten Steine des Mailänder Doms und seiner Forderung nach einer Einfühlung in das Material zurück: Monika Wagner, „‚Materialgerechtigkeit'. Debatten um Werkstoffe in der Architektur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts", in: Jürgen Pursche (Hg.), *Historische Architekturoberflächen. Kalk – Putz – Farbe/ Historical Architectural Surfaces. Lime – Plaster – Colour* (*ICOMOS, Hefte des Deutschen Nationalkomitees*, XXXIX), München 2003, S. 135–138, S. 135; dies., „Vom Ende der materialgerechten Form. Kunst im Plastikzeitalter", in: Barbara Naumann/Thomas Strässle/Caroline Torra-Mattenklott (Hg.), *Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften*, Zürich: vdf Hochschulverlag AG an der ETH 2006, S. 229–246. Siehe auch Wolfgang Kemp, „Material der bildenden Kunst. Zu einem ungelösten Problem in der Kunstwissenschaft", in: *Prisma 9*, 1975, S. 25–34. Siehe auch Monika Wagner, „Material", in: Karl-Heinz Barck et al. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 3, Stuttgart und Weimar: Metzler 2001, S. 866–882. Wagner geht hier nicht auf Moore und die Bildhauerei ein.

258 Zu Bio Art in der Gegenwartskunst und anderen künstlerischen Formen von *non-human agency* siehe u.a. die Ausstellungs- und Rechercheinstitution *Art Laboratory Berlin*, https://artlaboratory-berlin.org/de/ (24.2.2023).

259 Siehe Rowell 1986. Auch hier gibt es kein eigenes Kapitel zur *Living Sculpture*; Kounellis' unbetitelte Arbeit mit Kakteen wird genannt; als Beispiel für eine maximale Erweiterung der Skulptur dient etwa Lawrence Weiner mit seinen konzeptuellen schriftbasierten Arbeiten.
Seit 2014 gibt Claire Maingon bei Presses Universitaires de Rouen et du Havre jährlich die Zeitschrift *Sculptures. Études sur la sculpture (XIXe–XXIe siècle)* heraus. Während die erste Ausgabe mit *Sculpture et Performance* betitelt ist und einen Text von Erik Verhagen zu Franz Erhard Walther enthält, bringt die vierte Ausgabe *La sculpture et le vivant* (2017) nur in einem Text ein Beispiel des Lebendigen, namentlich Valie Export („La sculpture vivante comme expression carnavalesque chez VALIE EXPORT" von Juliette Bertron), wohingegen die anderen Beiträge sich dem Lebendigen eher in einer motivischen Dimension bzw. im Kontext der Mimesis oder skulpturalen Phänomenen an der Schnittstelle zur Pantomime und Kinetik widmen. In seiner knappen Einführung skizziert Thierry Dufrêne ausgehend vom Pygmalion-Topos die *Singing Sculpture* des Künstlerduos Gilbert & George, nennt kurz ikonische

35 Sommerer & Mignonneau, *Interactive Plant Growing*, 1992, 5 Sockel & Interfaces, Pflanzentöpfe mit lebenden Pflanzen, Computer, Software, Spots, Projektor, Pflanzenlampe

Ausgewählte Beispiele sogenannter *Human Living Sculpture* und *Non-Human Living Sculpture* werden im Folgenden erörtert, um das Spektrum dieses skulpturalen Phänomens zu beleuchten, bevor einzelne umfassende Werkanalysen sich anschließen.[260]

> I dream of a day when I shall create sculptures that breathe, perspire, cough, laugh, yawn, smirk, wink, pant, dance, walk, crawl, … and move among people as shadows move among people. …[261]

In seinem 1965 veröffentlichten *MMMMMMM….Manifesto* beschwört der philippinische Künstler David Medalla den Traum der Verlebendigung einer Statue, wie sie durch Pygmalion aus der antiken Mythologie bekannt ist. Dieser verliebte sich in das von ihm geschaffene anmutige Standbild aus Elfenbein: Galathea, die durch Venus' Gnade zu atmen begann und von ihrem Sockel stieg.[262] Auch wenn in Medallas Manifest dieser Topos noch anklingt, wirkt die Vorstellung seiner *Living Sculpture* mit ihren alltäglichen Körperreaktionen und Gefühlsregungen weniger romantisch. Die Faszination des Menschen, sein Ebenbild zu erschaffen, gipfelt in künstlicher Intelligenz, automatisierten Apparaten oder Robotern wie in der Erzählung *Der Sandmann* von E.T.A. Hoffmann (1816) oder auch Science-Fiction Filmen wie *Ex Machina* (2015).

Beispiele des Lebendigen wie Anselmo, Beuys, Haacke, Kac, Kounellis, Kowalski und Penone, ohne dabei Begriffsgeschichte und mögliche Formen der Transformation einer skulpturalen Ästhetik des Lebendigen zu problematisieren. Auch verweist er nicht auf Burnham trotz seiner Bezugnahme auf die Kinetik, Automaten und *Cyborg Art* (ebd., S. 3–6).

260 Die Übersicht beansprucht keine Vollständigkeit.

261 David Medalla, „MMMMMMM….Manifesto" (1965), in: Guy Brett (Hg.), *Exploding Galaxies. The Art of David Medalla*, London: Kala Press 1995. Zuerst veröffentlicht in *Signals Newsbulletin*, 1, 8, 1965.

262 Vgl. Ovid, *Metamorphosen*, übers. und hg. von Erich Rösch/Niklas Holzberg, München: Deutscher Taschenbuchverlag 1999, X. Buch, 243–294.

Was ist eine lebende Skulptur? Durch welche Merkmale zeichnet sich diese „Metamorphose" aus? Inwiefern greifen die Künstler*innen auf Räumlichkeit, Unbeweglichkeit und Plastizität zurück, wo brechen bzw. erweitern sie sie?

Franz Erhard Walther gehört mit seinem *Versuch, eine Skulptur zu sein* (1958) (Abb. 24) zu den frühen Beispielen einer Kunstgeschichte des ‚lebenden Artefakts'.[263] Mit 19 Jahren ließ er sich in einer Serie absurd-humorvoll anmutender Handlungen fotografieren. *Speier* zeigt den jungen Künstler im Schneidersitz auf dem Boden seines Fuldaer Ateliers, die Hände in den Schoß gelegt, mit Backpulver und Milch vermischtes Wasser im hohen Bogen ausspeiend. Vor ihm steht eine Blechschüssel. Walthers Blick ist nach oben gerichtet, die Augen sind weit geöffnet. Er trägt unauffällige Arbeitskleidung; den Hintergrund bildet eine Art weiße, gerahmte Projektionsleinwand, auf der sich durch den starken Schlagschatten die Silhouette vergrößert abzeichnet. Die von Walther um den temporalen und partizipatorischen Aspekt erweiterte Definition von Skulptur erlangt vor dem Hintergrund klassischer (Bildhauerei-)Diskurse besondere Signifikanz. In einem Interview äußerte er sein Bestreben, die ursprünglich statuarische Gattung Skulptur unter die Herrschaft des Zeitlichen zu stellen.

> Ich benutze mit Absicht diesen traditionellen Begriff, weil das, was ich tue, wenig mit traditionellen Vorstellungen zu tun hat. […] die Vorstellungen, die in diesem Raum, den ich meine, entstehen, können sich an diesem traditionellen Begriff ansammeln als Kristallisationspunkt. […] Was ich unter Zeit verstehe, das ist kein Abstraktum, es ist ein Stoff, mit dem ich forme. Ganz einfach, es kommen Zeitdehnungen vor, […] Zeitzusammenziehungen [, …] Zeitsegmentierungen […].[264]

Der Künstler selbst avanciert zu einer verlebendigten Statue. Vor der Kamera vollzieht sich die Objektwerdung des Körpers. Bezogen auf traditionelles Bildhauereirepertoire lassen die zwischen Pose und Aktion oszillierenden skulpturalen Inszenierungen Walthers an steinerne Personifikationen denken, die mit spezifischen Attributen versehen Denkmäler flankieren, Fassaden dekorieren und Raumensembles bevölkern. Ist in diesem Kontext (Abb. 36) die Wagenleuchte ein Zeichen der lichtbringenden *Veritas*, der Stierschädel Walthers gar ein *Vanitas*-Symbol (Abb. 37) und die Schüssel eine entfernte (humorvolle) Reminiszenz an das Füllhorn der *Abundantia*?[265]

263 Vgl. Ursula Ströbele, „Mensch Tier Pflanze. Human and Non-human Living Sculptures", in: Stefan Vicedom (Hg.), *Andreas Greiner. Anatomy of a Fairy Tale*, Wien: Verlag für Moderne Kunst 2016, S. 80–108.

264 Franz Erhard Walther, „Der andere Werkbegriff", in: *Kunstforum International*, 29, 5, 1978, S. 102–104, S. 104.

265 Für weitere Ausführungen zu Walthers Serie und dem Begriff der Pose sowie Craig Owens Fototheorie vgl. Ursula Ströbele, „Performing the making – die Eigenzeit der ‚lebenden Skulptur' zwischen Dauer und Augenblick", in: Reuter/Ströbele 2017, S. 143–160.
„Ich dachte darüber nach, ob man einer Skulptur auch Tempo geben könnte. Zeitlichkeit. Etwas Fließendes. Holz oder Stein kamen nicht infrage. Auch die Skulpturenhandlungen nachzuzeichnen, das war es nicht. Also bat ich einen Bekannten, mich in meinem Atelierraum zu fotografieren." (Franz Erhard Walther im Interview mit Kolja Reichert, „Skulpturen ohne Ende", in: *FRIEZE.de*, September–November 2014, https://koljareichert.de/artikel/skulpturen-ohne-ende/, 15.3.2023.)

36 Franz Erhard Walther, *Versuch, eine Skulptur zu sein*, 1958, Wagenlampe, Stierschädel, Blechschüssel, Wasser

37 Franz Erhard Walther, *Versuch, eine Skulptur zu sein*, 1958, Stierschädel, Stuhl

38 Josef Bauer,
Ulli, Körperskulptur, 1972

Erst Walthers Vorführungen des *1. Werksatzes* 1969 finden als intersubjektive Begegnungen vor einer kunstaffinen Öffentlichkeit statt. Heute bleiben nur die das Ereignis dokumentierenden Fotografien, die einzelne Momente der Aktion festhalten, ähnlich wie beim österreichischen Konzeptkünstler Josef Bauer, der Anfang der 1970er-Jahre neben seiner „Taktilen Poesie" auch *Ulli, Körperskulptur* (1972) (Abb. 38) realisierte. Wir erleben die Aktion mit einer zeitlichen Verzögerung, vergegenwärtigen sie uns, während wir das Foto betrachten. Die Handlung ist nur der Vorläufer, d.h. Vorgeschichte und Voraussetzung von der Bewegung zur Momentaufnahme. Dieses Innehalten unterstreicht den skulpturalen Aspekt der *durata* bei gleichzeitiger Transformation des Dreidimensionalen in die piktoriale Räumlichkeit des zweidimensionalen Bildes. Die Fotografie bannt die Momentaufnahme zum Stillstand, wodurch der temporale Fokus erneut reduziert wird. Sukzession wird Dauer; Haptik und Plastizität werden auf die Imagination verlagert, nur mit dem inneren Auge der Betrachter*innen erfahren.

In ihrer frühen Serie *Corps-Sculptures* ließ sich auch ORLAN zwischen 1964 und 1967 als lebende Skulptur fotografieren. Die Arbeit wurde in der Forschung bislang wenig beachtet, ein weiteres Beispiel für die kritisch zu hinterfragenden Kriterien einer kunsthistorischen Kanonbildung.[266] Die Schwarz-Weiß-Fotografien zeigen die 1947 in Frankreich als Mireille Suzanne Francette Port geborene Künstlerin als junge Frau, unbekleidet, das Gesicht auf einigen Bildern durch eine Maske verborgen. Auf drei Aufnahmen versucht sie, aus einem ovalen Bilderrahmen zu steigen. Sie trägt ihr langes braunes Haar offen, die Nägel lackiert, im Versuch, sich mit dem rechten Arm aus dem prunkvollen Rahmen zu lehnen, den Kopf nach rechts gewandt, mit wachem, neugierigen Blick, schräg nach oben sehend. Auf den anderen beiden Bildern variiert ihre Pose jeweils; die Beine hat sie aus dem einzwängenden Rahmen befreit bzw. sie streckt den Kopf heraus (Abb. 39). Die japanisch anmutende Maske ist männlich und verdeckt ihre Gesichtszüge, konterkariert dabei ihre weibliche Körperlichkeit. Kunsthistorische Referenzen finden sich u.a. in den Reliefs Gianlorenzo Berninis, etwa bei der Büste Gabriele Fonsecas (1668–1673, San Lorenzo in Lucina, Rom) oder den der *Verzückung der Hl. Theresa* (1647–1652, Cornaro-Kapelle, Santa Maria della Vittoria, Rom) beiwohnenden Gästen, auch wenn der Kontext ein gänzlich anderer ist. Der römische Barockbildhauer schuf diese buchstäblich rahmensprengenden Figuren als Zuschauer*innen an einem sakralen Ereignis bzw. als Teil eines Grabensembles. Doch auch hier sind die skulptierten Gestalten bemüht, die ästhetische Grenze zu überwinden, um sich der Betrachter*innensphäre zu nähern, eine gesteigerte Mimesis und emotionale Anteilnahme am Geschehen, das sich vor ihren Augen in der Kapelle abspielt.[267]

Auch ORLAN nutzt vergleichbar Walthers fotografischer Serie *Versuch, eine Skulptur zu sein* das Medium Fotografie, um den Körper in eine Skulptur zu transformieren. Beide

266 Erst in jüngster Zeit erlangte diese frühe Arbeit im Kontext der Skulptur größere Aufmerksamkeit, siehe u.a. Quentin Petit dit Duhal, „Devenir-sculpture. La métamorphose photographique de l'identité. Étude des Corps-sculptures d'ORLAN", in: *Sculptures*, 7, 2020, S. 103–108.

267 Zur Ästhetischen Grenze siehe Ernst Michalski, *Die Bedeutung der Ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte* (1932), Berlin: Mann 1996.

39 ORLAN, *CORPS-SCULPTURES, Tentative de sortir du cadre fond noir avec masque* n. 2, 1965

„erstarren" in Posen, die wiederum skulpturale Referenzen beinhalten – bei Walther Personifikationen und Bauplastik, bei ORLAN Bezüge zur italienischen Barockplastik. ORLAN entscheidet sich für einen dekontextualisierten Raum ohne sichtbare architektonische Gegebenheiten und greift auf klassische Displays wie Rahmen und Sockel zurück, aber auch auf Attribute wie Flagge, ihre Haare und Schlange. Walther situiert seine Aktion im Atelier vor einer Leinwand. Beide nutzen einen starken Licht-Schatten-Kontrast, der die Plastizität und damit Skulpturalität des Körpers unterstreicht, Theatralität evoziert. ORLAN thematisiert diesen Tanz mit ihrem Schatten in einer gleichnamigen Serie *Corps-sculpture sans visage en mouvement dansant avec ombre* (1965) (Abb. 40). Beide lassen sich alleine ohne Publikum im Atelier aufnehmen. Für die Rezeption des Werks steht die Fotografie. In den Bildern nimmt ORLAN rebellische, selbstbewusst erscheinende, männlich dominant wirkende oder unterwürfige und Verletzlichkeit ausstrahlende Haltungen ein. Überhaupt oszillieren diese zwischen der Exponierung des weiblichen Körpers als Lustobjekt, das zum Voyeurismus einlädt, und dessen Verhüllen bzw. Verbergen, indem sie maskiert mit ihren beiden Händen ihre Scham bedeckt (Abb. 41). Mal ist sie in sich zusammengekauert, mal greifen ihre Gliedmaßen weit in den Raum. Mal wirkt ihr Körper fast schmerzhaft verdreht, mal zeigt sie sich entspannt liegend. Damit konterkariert sie klassische Posen, wie sie für die künstlerische Ausbildung üblich waren. In einem Bild inszeniert sie eine fiktive Geburt, aus der ein Mannequin hervorgeht, dessen Kunstkörper als ihr Double fungiert.

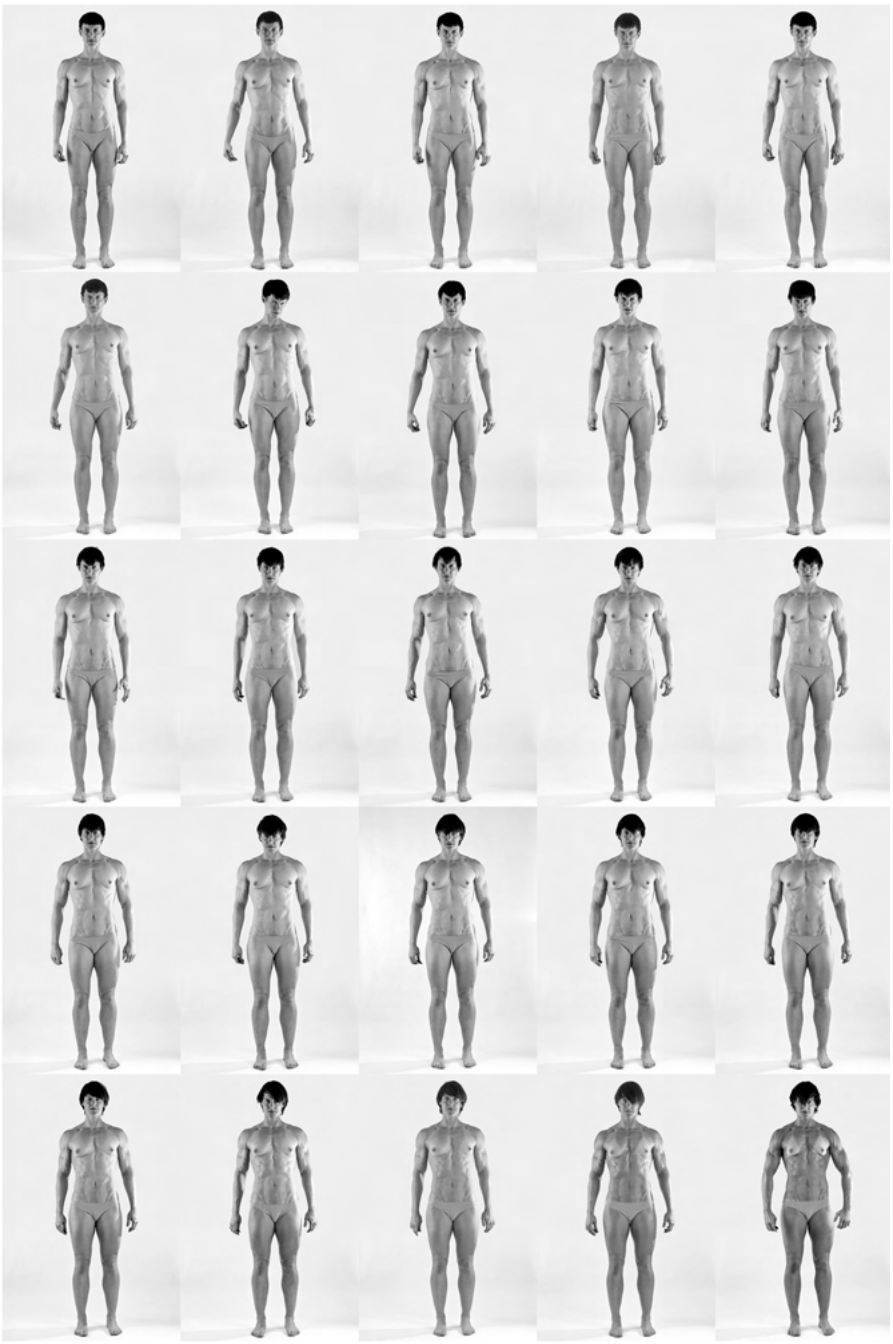
Seit Ende der 1970er-Jahre setzt ORLAN ihren eigenen Körper als skulpturales Material ein, indem sie ihn wiederholt chirurgischen Eingriffen unterzog und seine Gestalt modellierte (*Carnal Art*).[268] Dabei greift sie auf ikonische Vorbilder und Figuren der Kunstgeschichte zurück,

268 Vgl. https://www.orlan.eu/bibliography/carnal-art/ (11.2.2023).

40 ORLAN, *CORPS-SCULPTURES, ORLAN danse avec son ombre, CORPS-SCULPTURE dansant avec son ombre dit «en mouvement»*, 1965

41 ORLAN, *CORPS-SCULPTURES, Masque à genoux mains sur sexe*, 1965

insbesondere berühmte Frauengestalten. Sie besteht auf dem Recht zur Veränderung des eigenen Körpers, insofern die technologischen Veränderungen der Gesellschaft Möglichkeiten bereitstellen, stereotype weibliche Schönheitsideale zu hinterfragen. Damit greift sie gesellschaftliche Tabuthemen auf ähnlich wie die*der queere Performance-Künstler*in und Bodybilder*in (Heather) Cassils, die*der den Körper als „Soziale Skulptur" begreift und



42 Cassils, *Cuts: A Traditional Sculpture: Time Lapse (Front)*, 2011, archivalischer Pigmentdruck, 152,4 x 101,06 cm

binäre Geschlechterkonzepte durchkreuzt.[269] Mit *Cuts: A Traditional Sculpture (2011–2013)* (Abb. 42) rekurriert Cassils auf Eleanor Antins *Carving: A Traditional Sculpture* (1972). Die US-amerikanische Künstlerin unterzog sich zwischen dem 15. Juli und 21. August 1972 einer Diät und dokumentierte die physischen Veränderungen jeden Tag fotografisch von vorn, hinten, links und rechts: „Technically it is carried out in what can be considered the matter of archaic and classical Greek sculpture (peeling small layers off an overall body image until the image is gradually refined to the point of aesthetic satisfaction)."[270] Serielle Fotografien greifen, ebenso wie bei Cassils, naturwissenschaftlich anmutende historische Körper- und Bewegungsanalysen auf.[271] Konträr zu Antin unterzog Cassils den Körper über den Zeitraum von 23 Wochen einem regelmäßigen Krafttraining und Ernährungsprogramm, um Muskelmasse zu generieren. *Cuts* entstammt der Terminologie des Bodybuildings und bezieht sich auf die einander abwechselnden Phasen des Aufbaus und der Definition. Die daraus entstandene Fotoserie *Time Lapse* spielt visuell auf eine Geschlechtsumwandlung an, indem Cassils den ursprünglich weiblichen Körper in einen männlich konnotierten Körper transformiert; die Bildästhetik erinnert an Eadweard Muybridge und sexualmedizinische Aufnahmen zu Beginn des 20. Jahrhunderts.[272]

Auch bei Lorenza Böttner klingen Topoi der Mimesis und Queerness an. Von 1978 bis 1984 studierte die als Ernst Lorenz Böttner geborene deutsch-chilenische Künstlerin (1959–1994) an der Gesamthochschule Kassel (heute Kunsthochschule Kassel) bei Harry Kramer, selbst Bildhauer und Tänzer. Dies war die Zeit, in der sie ihren Namen in Lorenza änderte und sich selbst als weiblich transgender definierte. Sie malte, skulptierte und zeichnete mit den Füßen und arbeitete als Straßenkünstler*in. Mit ihrer Performance *Venus von Milo* (1986) (Abb. 43) imitierte sie mit ihrem eigenen armlosen, mit einer feinen Gipsschicht umhüllten Körper den antiken Torso als *Living Sculpture*, befragte etablierte Idealisierungen weiblicher Schönheit und gesellschaftlich normierte Körpervorstellungen. Diese queerte sie zugleich, da sie hierfür ihren männlichen Körper einsetzte.[273] Auf einem mobilen Podium stehend wurde Lorenza Böttner als Venus auf die Bühne geschoben, öffnete ihre Augen und fing zu sprechen an: „Was würdest du denken, wenn Kunst zum Leben erwacht?", trat vom Podium herunter und tanzte vor dem Publikum. Warum, so wird explizit gefragt, definieren

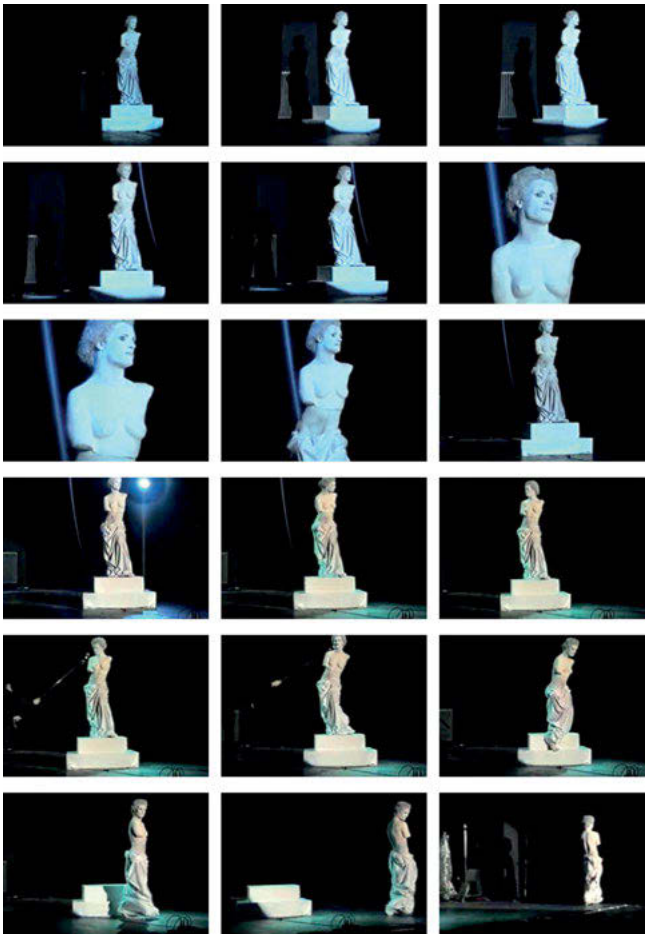
269 Https://www.cassils.net/cassils-about-the-artist (12.2.2023).

270 Eleanor Antin zit. n. https://webarchive.henry-moore.org/hmi/exhibitions/eleanor-antin-carving-a-traditional-sculpture (13.2.2023).

271 Vgl. Getsy 2015, S. 269; Lena Nievers, „Körpertransformationen", in: Julia Brennacher/dies./Jürgen Tabor (Hg.), *Mapping the body. Der Körper in der heutigen Lebenswelt*, Ausst.-Kat. Galerie im Taxispalais, Wien: Verlag für moderne Kunst 2016, S. 56–60, S. 56; https://www.cassils.net/cassils-artwork-cuts (13.2.2023).

272 Nievers 2016, S. 56.

273 Siehe Paul B. Preciado, *Lorenza Böttner. Requiem für die Norm/Requiem for the Norm*, hg. vom Württembergischen Kunstverein Stuttgart 2019, https://www.wkv-stuttgart.de/uploads/media/Lorenza_Boettner_Booklet_final_kl.pdf (12.12.2021). Die Performance wurde 1987 in der Alabama-Halle in München und 1988 beim Tonight Performance Festival in der Künstlerwerkstatt in der Lothringerstraße, in München, aufgeführt (ebd.).



43 Lorenza Böttner, *Ohne Titel, Venus von Milo*, 1987, Videodokumentation einer Performance, Combinale, Alabama Halle München, Farbe, Ton 22:22'

wir die armlose Skulptur der antiken *Venus von Milo* als Schönheitsideal, nicht aber einen solchen Körper wie den Lorenzas? Fungiert die Anbindung an die *beauté idéale* als Nobilitierung des eigenen, gesellschaftlichen Exklusionsmechanismen unterworfenen, scheinbar deformierten Trans-Körpers des Andersartigen? Erst in den letzten Jahren folgten mehrere Ausstellungen, darunter 2017 auf der Documenta, 2018–2019 in La Virreina, Centre de la Image in Barcelona, 2019 im Württembergischen Kunstverein in Stuttgart und anschließend im Museum der Universität von Toronto 2020, kuratiert von Paul B. Preciado, Transgenderaktivist und Philosoph.

Fluide Genderkonzepte verkörpern Eva & Adele, die seit den 1990er-Jahren im jeweils neuen Zwillingslook auf Ausstellungseröffnungen und anderen Kunstveranstaltungen auftreten, weiblich geschminkt, kahl rasiert und identisch gekleidet. Meist tragen sie aufwändige Kostüme in Pink- oder Rosatönen, hochhackige Schuhe und Handtaschen, charakterisieren

44 Eva & Adele, *The Dress*, 2015–2016

sich selbst als Hermaphroditen.[274] Ihrem eigenen Motto folgend – „Wherever we are is the museum." – stellt sich das symbiotische Doppelwesen in einer Dauerperformance als quasi *Living Sculpture* selbst aus, ebenso Attribute wie ihr pinkfarbenes Campingmobil oder abgelegte Kleidung, die sie als „biographische Skulpturen" bezeichnen (*The Dress*, 2015–2016) (Abb. 44). Selbstporträts dokumentieren ihre Auftritte (*Polaroid-Diary*, 1991–2005). Marcus Steinweg attestiert ihnen eine „complex sculptural presence" und die Konstituierung ihrer „living sculpture" in der Wiederholung.[275]

Ab 1959 – nach Walthers skulpturalen Posen – beginnt Ben Vautier, Menschen seines Umfelds als lebende Skulpturen zu deklarieren: *Sculptures Vivantes*. Er stellt atmende Körper aus, um seinem Ideal von ‚Wahrhaftigkeit', Authentizität und Lebensnähe zu entsprechen: „J'en vins donc en 1959 à exposer l'individu lui-même car il ne peut y avoir plus de ressemblance à un corps qu'un corps lui-même."[276] Anders als Piero Manzoni signiert Vautier die Körper nicht, sondern hält ihren Status vertraglich fest. So übertrug Gaston Gabriel Melidonian am 18. Juli 1961 dem Künstler „le droit de considérer mon propre corps comme

274 Vgl. Sebastian Preuss, „Eva & Adele: Radikal vereint", in: *Zeit Online*, 27..4.2018, https://www.zeit.de/kultur/kunst/2018-04/eva-adele-kuenstlerpaar-ausstellungen-berlin-weltkunst (14.2.2023); *You are my biggest inspiration. Eva & Adele*, Ausst.-Kat. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, München: Hirmer 2016; Nicole Gnesa (Hg.), *Eva & Adele. Keep the rosy wing strong*, Ausst.-Kat. Nicole Gnesa Galerie München, München: Hirmer 2021.

275 Marcus Steinweg, „Für Eva & Adele", in: *You are my biggest inspiration* 2016, S. 112–121, S. 113, 121.

276 Ben Vautier zit. n. Barbara Roosen, *Ben Vautier. Einführung in das Werk und Überlegungen zur autothematischen Reflexion des künstlerischen Selbstverständnisses* (= Dissertation Universität Bonn 2007), Bonn 2007, S. 88, https://hdl.handle.net/20.500.11811/2764 (13.3.2023).

45 Timm Ulrichs, *Erstes lebendes Kunstwerk (Selbstausstellung)*, 1961, Galerie Patio, Frankfurt am Main, Remake 1966

sculpture vivante, dans tous ses instants, et tous ses gestes".[277] Durch die Adelung zur Skulptur, vertragliche Vereinbarung und Kaufpreis adaptiert Vautier die Gepflogenheiten des Kunstbetriebs und den Warencharakter von Kunst – eine Implikation, die bei Walthers *Versuch, eine Skulptur zu sein* keine Rolle spielt. Vautiers Inbesitznahme und Zuschreibung als Teil seines Œuvres ist bei den männlichen Künstlern signifikant, wenn sie Menschen, Tiere und Pflanzen (teils auch humorvoll) als Ko-Akteure in ihr skulpturales Werk inkorporieren und damit eine Geste der Macht formulieren.

Das aufkeimende Interesse an einer Exponierung des menschlichen Körpers und dessen Verrückung in den Kunstkontext zeigte sich 1961 in *Erstes lebendes Kunstwerk (Selbstausstellung)* von Timm Ulrichs (Abb. 45).[278] Die Privatsphäre seines Wohnraums verschmilzt mit dem öffentlichen Raum, indem er sich selbst zum künstlerischen Exponat erklärt. Ähnlich wie bei Ulrichs, der sich seine Signatur auf den Oberarm tätowieren ließ, werden bei Ben Vautier und Piero Manzoni (Abb. 46) die *sculture vivente* durch Signatur und Echtheitszertifikat als Skulpturen deklariert: „Es wird bestätigt, dass ___ [Name wird handschriftlich eingetragen] durch meine Hand signiert wurde und daher ab sofort als echtes und wahres Kunstwerk anzusehen ist."[279] Diejenigen, die sich auf Manzonis *Basi Magici* – Sockel aus Sperrholz

277 Ebd., S. 90.

278 Siehe auch: *Peter Greenaway*, *100 Objects to represent the world/100 Objekte zeigen die Welt*, Ausst.-Kat. Akademie der Bildenden Künste Wien, Stuttgart: Hatje 1992. In seiner Schau stellte Greenaway auch „lebende Objekte" aus, beispielsweise ein Paar, das Adam und Eva repräsentierte und auf einem Sockel posierte.

279 Das Konzept wurde 1961 im Kontext der „Zimmergalerie Timm Ulrichs" formuliert, doch erst 1966 in einer Galerie realisiert. Siehe u.a. Birgit Jooss, „Die Erstarrung des Körpers zum Tableau. Lebende Bilder

46 Piero Manzoni, *Sculture Viventi*, 13. Januar 1961

mit zwei Filzsohlen zur Positionierung der Füße – stellten, avancierten in einer konzeptuellen Weiterführung selbst zum plastischen Objekt, ohne der Unterschrift Manzonis zu bedürfen.

Ortswechsel: Ende der 1960er-Jahre stellte sich der kalifornische Konzeptkünstler Robert Kinmont in einer Serie von *8 Natural Handstands* auf seine Hände, um die Welt aus umgekehrter Perspektive an unterschiedlichen Orten in Augenschein zu nehmen. Dieser skulpturale Akt, wie er ihn nannte, wurde in quadratischen Schwarz-Weiß-Fotografien dokumentiert.[280] Lucy R. Lippard bildet in *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972* den ersten seiner Handstände ab, den Kinmont in einer dramatisch wirkenden Pose in schwindelnder Höhe auf einem Felsvorsprung vollführte (Abb. 47).[281] Stillstand ist Illusion. Alles ist in Bewegung. Es gilt, die Balance zu halten, kleine Abweichungen sofort auszugleichen. Erst die Fotografie hält den Augenblick fest. Ähnlich wie bei Walther

in Performances", in: Christian Janecke (Hg.), *Performance und Bild – Performance als Bild*, Berlin: Philo & Philo Fine Arts 2004, S. 272–303, S. 276–278. Siehe Martin Engler (Hg.), *Piero Manzoni. Als Körper Kunst wurden*, Ausst.-Kat. Städel Museum Frankfurt am Main, Bielefeld: Kerber 2013, S. 204f. Abb. 202. Die Dokumente sind zweisprachig (englisch, französisch) und fortlaufend nummeriert. In der Originalversion heißt es: „On certifie que … a été signé(e) par ma main et pourtant est consideré(e) de la date ci-dessous œuvre d'art authentique et véritable." (Ebd., S. 205.)

280 Diese die acht Handlungen dokumentarisch erfassenden Fotografien begreift Kinmont „structurally meaningful as conceptual sculpture" (Julie Ault, *In Step with the Desert: The Morphology of Robert Kinmont*, Alexander and Bonin Gallery New York 2009, n.p.).

281 Lucy R. Lippard, *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Berkely [u.a.]: University of California Press 1997 (zuerst erschienen 1973), S. 70. Siehe auch Ursula Ströbele, „Attention! Skulpturale Formen des Stillstands in living sculpture und Fotografie", in: Barbara Gronau (Hg.), *Künste des Anhaltens*, Berlin: neofelis 2019, S. 96–112.

47 Robert Kinmont, *8 Natural Handstands*, 1969/2009, 9 Silbergelantineabzüge, je 21,5 x 21,5 cm

funktioniert diese Übertragung bei Robert Kinmont, wenn er seine Handstände in freier Landschaft als skulpturalen Akt versteht und sich im entscheidenden Augenblick der Stasis ablichten lässt. Auch Jannis Kounellis suggeriert mit seinen skulpturalen Posen und Apollo-Maske vor dem Gesicht, Fragmenten antiker Statuen und Flötenspieler (1973) eine wechselseitige Spannung zwischen der Statuarik traditioneller Statuen und einer verlebendigten Skulptur.

Ein Beispiel für die Verbindung lebender Skulptur mit elektronischen Geräten und Musik ist Charlotte Moormans und Nam June Paiks *TV-Bra for Living Sculpture* (Abb. 48), u.a. in der Kölner Ausstellung *Happening & Fluxus* (1970).[282] Die Arbeit besteht aus zwei kleinen TV-Bildröhren, die sich Moorman vor ihre Brust schnallt, um anschließend mit ihrem Cello zu performen. In einer Kooperation mit Otto Piene steigt Moorman als ‚fliegende' Skulptur mit ihrem Cello in den Himmel.

Ungefähr zeitgleich posierten Gilbert & George (Abb. 12) singend, bemalt mit Metallicfarben und ausgestattet mit Anzug, Hut, Handschuh und Stock auf Tischen. Während Walthers *Versuch, eine Skulptur zu sein* nur über das Foto rezipiert werden kann, wir die Handlung als Vorläufer und Voraussetzung für die Skulptur nacherleben, finden die Live-Auftritte des britischen Künstlerduos in der Realzeit statt. In seiner *Theorie des Bildakts* erläutert Horst Bredekamp:

282 Vgl. u.a. https://walkerart.org/collections/artworks/tv-bra-for-living-sculpture (21.8.2019). Siehe auch Rinuy 2016, S. 96f.

48 Charlotte Moorman performt Nam June Paiks *TV-Bra for Living Sculpture* (1969) auf dem Dach ihres Lofts, Pearl Street 62, New York, 30.7.1982

> Sich selbst als *living sculpture* definierend, haben sie die Frage nach der Lebendigkeit des Werks durch deren permanente Bestätigung obsolet gemacht. […] Gilbert und George *sind* das Werk als lebendes Bild, und damit ahmen sie sich selbst in Echtzeit nach, so dass die Unterscheidung von Bild, Nachbild und Leben schwindet. Die Künstler präsentieren sich selbst als Bild und hierin sind sie Realsymbole des schematischen Bildakts.[283]

Anlässlich der von Jean-Christophe Ammann kuratierten Wanderausstellung *Europe in the seventies. Aspects of recent art* (1977–1979) verweist David Brown in seinem Katalogtext auf die Problematik einer Zuordnung zur Gattung Skulptur. Richard Longs und Hamish Fultons Entgrenzungen unterscheiden sich deutlich von Anthony Caros und William Tuckers Skulpturalität. Das Werk von Gilbert & George gilt als Skulptur, weil die Künstler selbst auf den Begriff rekurrieren:

> Gilbert and George's work would not be sculpture at all, despite an insistence on their part – no less great than that of Tucker in respect of his own work – that in all their work they are employing this mode. Their single work of sculpture is themselves and their lives. Parts of this works are presented to the public in the form of events or tangible objects. Whatever the forum is, it is described as sculpture, including interview sculptures, singing sculptures, drinking sculptures, eating sculptures, book sculptures, drawing sculptures, painting sculptures, photo sculptures, postcard sculptures and video sculptures; all presented in an exemplary fashion with a nicely judged feeling for the rightness of form.[284]

283 Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Berlin: Suhrkamp 2010, S. 119f., Herv.i.Orig.

284 Brown 1977, S. 19. Siehe auch Lippard 1997, S. XVI: „The emphasis on process also led to art-as-life, life-as-art pieces, like Lozano's Piper's, and Gilbert & George's living sculptures, and especially Mierle Ladermann Ukeles's ‚Maintenance Art' series, which began in 1969."

Beatrice von Bismarck versteht die Kategorisierung als Skulptur durch Gilbert & George folgerichtig als „strategische Setzung", mit der sich das Künstlerduo neben Bruce McLean – Stephen Cripps wäre zu ergänzen – und John Latham im britischen Kunstfeld, explizit an der St. Martins School, gegen eine formalistische Tradition und Bildhauerheroen wie Moore oder Caro, Philipp King oder Tim Scott positionierte.[285] Einerseits übten sie damit Kritik an der Medienspezifik, andererseits am traditionellen Begriff der Skulptur und standen für dessen programmatische Erweiterung ein, wobei meines Erachtens diese „Setzung" nur über die Anknüpfung an die nobilitierte Gattung Skulptur und Einreihung in deren Tradition erfolgreich war. Durch die inflationäre Verwendung von ‚Skulptur' für Collagen, Postkarten, Gemälde etc. verweisen Gilbert & George auf die gattungsübergreifende bzw. materialnegierende Konzeptkunst ihrer Zeit. Dieser Angriff gegen die vermeintliche Virtuosität im Umgang mit Material und einen damit verbundenen Geniekult, der das Material zum Ausdrucksträger eines geistreichen Künstlerprotagonisten degradierte, sowie die Infragestellung überlieferter Materialwertigkeiten sind möglicherweise auch für Ulrichs und Manzoni ausschlaggebend. Die Auseinandersetzung mit Duchamps *Readymade*, die aufkommende Konzeptkunst, Performance Art und die Infragestellung der Greenberg'schen Medienspezifik sind für die Entwicklung der *Living Sculpture* prägend gewesen.

Die Geschichte der *Human Living Sculpture* – eine mögliche Bezeichnung – bzw. der *Body Art*, wie sie oftmals beschrieben wird, weist einen großen Facettenreichtum auf. Bei einigen Positionen verschmelzen Künstler*innenkörper und Werk, bei anderen ist es der Körper einer/s Akteur*in oder zufällig anwesender Rezipient*innen, die in einer Art Metamorphose temporär zum skulpturalen ‚Artefakt' mutieren. Mit seinen *One Minute Sculptures* kreiert Erwin Wurm lebende Artefakte und orientiert sich am traditionellen Skulpturenvokabular.[286] Den Ausstellungsbesucher*innen, die seinen Handlungsanweisungen folgen, bietet er weiße Podeste und Attribute zur Ausführung der jeweiligen „Zeitskulptur" an.[287] Kleine Zeichnungen und kurze Kommentare ergänzen die Anleitung. Die lebendige Statue macht die kunstvolle Meißeltechnik Pygmalions überflüssig. Valie Export persifliert mit ihrem *Tapp-*

285 Beatrice von Bismarck, „Zwischen Revoltieren und Legitimieren – Aufführungen des Bildes. Zur *Singing Sculpture* von Gilbert & George", in: Janecke 2004, S. 247–271, S. 254. Siehe auch Rinuy 2016, S. 99 (Gilbert & George im Kapitel zu akustischer Skulptur, „départ d'une carrière de sculpteurs humaines" [ebd., S. 100]). Eine Liste der *Living Sculpture Presentations* bis 1991 findet sich bei: Robert Violette/Hans-Ulrich Obrist (Hg.), *The Words of Gilbert & George. With Portraits of the Artists from 1968 to 1997*, London: Thames & Hudson, Violette Editions 1997, S. 305f. Die Wirkung des Künstlerduos auf Rezipient*innen beschreibt Daniel Thomas: „Most visitors were previously unfamiliar with Gilbert & George and came perhaps to scoff; all left filled with admiration for the immaculate perfection of what was being done (small children mostly took if for granted that they were triumphs of technology, not real people) and for the fascinating beauty of it." (Daniel Thomas, „Gilbert & George", in: *ART and Australia*, Oktober–Dezember 1973, S. 135.)

286 Vgl. u.a. Erwin Wurm, *One Minute Sculptures, 1988–1998, Werkverzeichnis*, hg. von Kunsthaus Bregenz, Fonds Régional d'Art Contemporain de Bourgogne Dijon, CAN Centre d'Art Neuchâtel, Ostfildern 1999.

287 Vgl. Ursula Ströbele, „Erwin Wurms One Minute Sculptures im Kontext der lebenden Plastik", in: *Erwin Wurm*, Ausst.-Kat. Berlinische Galerie, Berlin: Prestel 2016, S. 7–11.

49 Valie Export, *Körperkonfigurationen*, 1982

50 Rebecca Horn, *Messkasten*, 1970, schwarzer Lack, Aluminium, Stahl, 200 x 90 x 90 cm

und Tastkino die der Plastik eigene Haptik, Vanessa Beecroft mit ihren skulptural anmutenden Performances weiblicher Akteure, die stundenlang bis zur physischen Erschöpfung stillstehen, die der Skulptur eigene Stasis. Die Koreanerin Kim Sooja erstarrt in ihrer Serie *A Needle Woman* (1999–2001) zum eigenen Standbild inmitten turbulenten Großstadtgewühls. Stillstand im Sinne eines temporären „Denkmals" als subversive Reaktion auf die Unruhe unserer Zeit? Doch bleiben diese Werke einer erweiterten Objektästhetik verhaftet – mit Ausnahme von Valie Export: Mit ihren *Körperkonfigurationen* (Abb. 49) scheint sie selbst zum plastischen Bauschmuck zu mutieren, indem sie sich an Balustraden und Treppenstufen schmiegt, Wandvorsprünge oder Nischen ausfüllt, diese mit ihrer femininen Figur nachzeichnet. Ihr weiblicher Körper unterwirft sich der machtausstrahlenden Architektur; das Organische, Weiche und Biegsame eines lebenden Menschen kontrastiert mit der Starrheit und Härte von Stein.[288] Auch Rebecca Horn unterwirft ihren Körper diversen Experimenten, etwa in ihren ab 1968 entstandenen prothesenhaften Körperextensionen *Arm-Extensionen*

288 Siehe u.a. Mechthild Widrich, *Performative Monuments. The rematerialization of public art*, Manchester [u.a.]: Manchester University Press 2014, S. 73–80. Widrich erörtert Valie Exports körperliche Auseinandersetzung mit Architektur und öffentlichem Raum, verhandelt deren *Körperkonfigurationen* allerdings nicht aus einer skulpturtheoretischen Perspektive, vielmehr betrachte die Künstlerin Architektur wie eine Art zweite Haut. Siehe auch Juliette Bertron, „La sculpture vivante comme expression carnavalesque chez VALIE EXPORT", in: *Sculptures*, 4, 2017, S. 39–43. Valie Export bezeichnet diese Werkgruppe

(1968), *Einhorn* (1970), *Weisser Körperfächer* (1972) und *Handschuhfinger* (1972).[289] In *Messkasten* (1970) (Abb. 50) zwängt sie sich in ein mit Stangen durchsetztes rechteckiges Gehäuse, das wie ein Folterinstrument ihren Körper aufzuspießen scheint, dem Titel gemäß eine physisches Volumen erfassende Maßvorrichtung darstellt.

Alexandra Pirici lässt ihre Performer*innen Monumente und Pressebilder nachstellen.[290] Die rumänische Künstlerin und Choreografin ist dafür bekannt, dass sie historische Denkmäler im öffentlichen Raum kritisch kommentiert, dabei künstlerische Methoden wie ephemere skulpturale Ergänzungen einsetzt und so tableaux-vivants-ähnliche Körperbilder schafft, um Statuen kritisch zu reflektieren und temporär auf performative Weise neu zu codieren. Für *Soft Power. Sculptural Additions to Petersburg Monuments*, das im Rahmen der Manifesta 10 für zeitgenössische Kunst im Jahr 2014 in St. Petersburg präsentiert wurde, wählte Pirici die Statuen von Wladimir Lenin, Katharina der Großen und Peter dem Großen, um die Konstruktion von Geschichte, die Verherrlichung von Denkmälern und die damit verbundene offensichtliche Machtdemonstration zu hinterfragen.[291] Den Bereich um die monumentale Statue von Peter dem Großen und deren Sockel (Abb. 51) okkupierten die Performer*innen, um in der Sonne zu liegen, zu lesen oder Musik zu hören, und verwandelten diesen Umraum so in einen allgemein zugänglichen Freizeit- und Erholungsbereich. Das inhärente, historisch determinierte Machtverhältnis kommt hier weniger in dessen Überwindung, vielmehr in der Umdeutung, d.h. in der Besetzung des Raums der Statue, einer gegenwirkenden *Soft Power* zum Ausdruck. Das Denkmal Wladimir Lenins mit seiner massiven Sockelstruktur wurde in einem choreografierten Tableau vivant imitiert (Abb. 52), wodurch sich der Kontrast zwischen den Proportionen der menschlichen Körper und der überlebensgroßen Figur, zwischen Fleisch und Bronze zusätzlich steigerte. Pirici übersetzte die figurierte Ohnmacht des Individuums in eine selbstermächtigende Geste. Ist diese Form der temporären Neukodierung als ephemerer ikonoklastischer Akt zu betrachten?[292] Anstatt Statuen

selbst als lebende Skulptur (siehe u.a. VALIE EXPORT, Ausst.-Kat. Centre National de la Photographie Paris, Montreuil: Éditions de l'Oeil 2003, S. 157).

289 Siehe u.a. Sandra Beate Reimann (Hg.), *Rebecca Horn. Body Fantasies*, Ausst.-Kat. Museum Tinguely Basel, Wien: Verlag für moderne Kunst 2019; Bettina Busse (Hg.), *Rebecca Horn. Concert for anarchy*, Ausst.-Kat. Bank Austria Kunstforum Wien, Berlin: Hatje Cantz 2021.

290 Siehe u.a. Alexandra Pirici, *Leaking Territories* (2017), in: König/Peters/Wagner 2017, S. 244–248.

291 Http://manifesta10.org/en/artists/alexandra-pirici/ (12.1.2023). Siehe auch Mélanie Boucher, „*Soft Power* ou Les corps-monuments d'Alexandra Pirici", in: *Espace*, 112, 2016, S. 26–35; Ursula Ströbele, „Toppling things: Artistic Approaches and Media Strategies in Dealing with Monuments – Alexandra Pirici, Morehshin Allahyari, Julius von Bismarck & Julian Charrière", in: Nausikaä El-Mecky, Tomas Macsotay (Hg.), *Toppling Things. The Visuality, Space and Affect of Monument Removal*, Series Thamyris-Intersecting: Place, Sex, and Race, Leiden: Brill (= erscheint 2024).

292 Wie Gerhard Paul belegt, ist das Anbringen von temporären Kommentaren an öffentlichen Statuen eine gängige Praxis. Als historisches Beispiel führt er die DDR an, wo Lenin-Statuen nach dem Fall der Berliner Mauer mit ironischen Inschriften auf Spruchbändern geschmückt wurden. So nahm der polnische Künstler Krzysztof Wodiczko 1990 eine Neuinterpretation vor, als er eine Lenin-Statue mithilfe einer Projektion in einen Einkaufswagen voller billiger Elektronikartikel verwandelte. Gerhard Paul, „Good Bye Lenin! Bildersturm und Denkmalsturz im 20. Jahrhundert", in: ders. (Hg.), *BilderMACHT. Studien zur Visual History des 20. und 21. Jahrhunderts*, Göttingen: Wallstein 2013, S. 539–566, S. 559.

51 Alexandra Pirici, *Soft Power*, 2014, sculptural addition to the *Bronze Horseman* public monument, St. Petersburg, Manifesta 10, 2014

52 Alexandra Pirici, *Soft Power*, 2014, sculptural addition to/ enactment of the statue of Lenin in Finland Square, St. Petersburg, Manifesta 10, 2014

physisch zu zerstören oder zu stürzen, entwirft Pirici eine spezifische Form der skulpturalen Gegen-Monumentalität und De-Monumentalisierung. Hierfür ist es gewinnbringend, auf das 1992 von James Edward Young geprägte Konzept „counter-monument" zu verweisen.[293] Young nutzt den Begriff, um die Werke einiger westdeutscher Künstler*innen zu beschreiben, die in den 1980er-Jahren die Erinnerung an den Holocaust repräsentierten, wobei er das *Denkmal gegen den Faschismus* in Harburg (1989) von Esther Shalev-Gerz und Jochen Gerz als ein Beispiel anführt. Diese Gegenmonumente lehnten die traditionellen Formen und Gründe für öffentliche Gedenkkunst ab, einschließlich ihrer Stasis und Überzeitlichkeit. Young zufolge besteht ihr Hauptziel darin, dem Publikum seine Selbstgefälligkeit zu nehmen, es dazu zu bringen, seine Annahmen zu hinterfragen und Denkmäler nicht länger zu ermutigen, „to do our memory-work for us".[294] Das Harburger *Denkmal gegen den Faschismus* stellt den ontologischen Status von Denkmälern und ihre didaktische Funktion infrage. Konkret aktivierte es die Schaulustigen, indem sie ihre Namen auf eine Säule schreiben konnten, die langsam in den Boden gesenkt wurde, bis sie verschwand.[295] Young argumentiert überzeugend, dass das *Denkmal gegen den Faschismus* Vergänglichkeit, konzeptionelle Selbstzerstörung und die Negation einer festen Form als Hauptmerkmale eines Gegen-Denkmals verkörpert. Pirici erweitert das Verständnis des Young'schen Gegenmonuments und entwickelt zugleich eine zweite Strategie, d.h. die Strategie der De-Monumentalisierung. Gegenmonumentalität bezieht sich hier auf die temporäre, performative Geste, die das historische Monument mit einer Tableau-Vivant-Performance konfrontiert und eine kollektive *Living Sculpture* schafft, die nur in individuellen Nachbildern und fotografischen Dokumentationen überlebt. Andererseits funktioniert die Entmonumentalisierung als künstlerische Strategie, sich mimetischen Forderungen zu entledigen: Die Aneignung des Sockels und Umraums der Statue Peters des Großen ignoriert ihr historisches Emblem der Macht und ihre Überzeitlichkeit. Beide Herangehensweisen Piricis kreieren eine Gegenerzählung zur Monumentalität, indem sie etablierte Erinnerungskonzepte neu verhandeln und die (Idee der) Neutralität des öffentlichen Raums infrage stellen.

Exkurs: Joseph Beuys – Soziale Plastik[296]

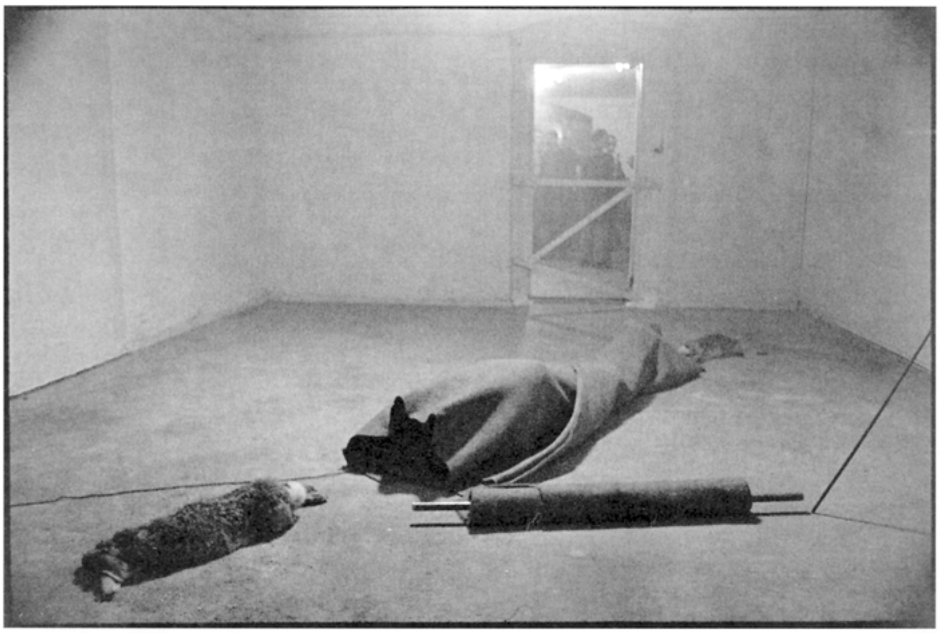
Joseph Beuys trug maßgeblich zur Erweiterung des Kunstbegriffs bei, weshalb sein Skulpturverständnis und die Soziale Plastik als wegweisender Schritt zu einer skulpturalen Ästhetik des Lebenden beleuchtet werden. 1961 wurde er auf den Lehrstuhl für Monumentale Bild-

293 James Edward Young, „The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today", in: *Critical Inquiry*, 18, 2, 1992, S. 267–296; Nora Sternfeld, „Münsters Gegen-Monumente: Ästhetiken der Erinnerung im öffentlichen Raum", in: *Public Matters. Debatten & Dokumente aus dem Skulptur Projekte Archiv*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2019, S. 213–228.

294 Young 1992, S. 273.

295 Um die Erinnerung lebendig zu halten, müsse das Gegenmonument auf die Betrachter*innen zurückwirken und ihnen die Erinnerungsfunktion/-aufgabe übertragen (ebd., S. 294).

296 Der folgende Abschnitt ist einem Text der Autorin für das von Timo Skrandies und Bettina Paust herausgegebene *Joseph Beuys-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung* (Stuttgart: J.B. Metzler 2021, S. 100–105) entlehnt.



53 Josef Beuys, *Der Chef – The Chief (Fluxus-Gesang)*, 1964, Galerie René Block, Berlin

hauerei an die Kunstakademie Düsseldorf berufen. In die Anfangszeit seiner Lehrtätigkeit fällt die Auseinandersetzung mit Fluxus; 1963 führte er eine Aktion mit Fett in der Kölner Galerie Zwirner anlässlich eines Vortrags von Allan Kaprow auf. Seitdem mehrten sich die Arbeiten mit Fett und Filz als identitätsstiftenden Materialien. 1964 realisierte Beuys seinen *Fettstuhl*; im selben Jahr führte er in Kopenhagen und Berlin die skulptural anmutende Aktion *Der Chef – The Chief (Fluxus-Gesang)* (Abb. 53) auf, während der er mehrere Stunden isoliert in eine Filzdecke gehüllt auf dem Boden liegt und ihm zu Kopf und Füßen zwei tote Hasen als Verlängerung seines Körpers liegen.[297] Durch ein Mikrofon unter der Decke und im Raum angebrachte Lautsprecher waren außen Gurgellaute, Atmen, Röcheln, Zischen und Husten zu vernehmen; Haarbüschel und Fingernägel, verschiedene Formationen von Fett und zwei Kupferstäbe ergänzten die Szenerie. Charakteristisch für die plastische Situation von *Der Chef* ist die statuarische Selbstpräsentation, die den Künstlerkörper zur *Living Sculpture*, zu einem textilen, die Silhouette nahezu verbergenden Objekt werden lässt. Vor der Tür der Berliner Galerie René Block ließ Beuys ein Schild mit der Aufschrift „Der Chef"

297 Vgl. Uwe M. Schneede, *Joseph Beuys, die Aktionen. Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen Dokumentationen*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 1994, S. 68–75; Sven Lindholm, *Inszenierte Metamorphosen. Beuys' Aktionen vor dem Hintergrund von Goethes Gestalttheorie*, Freiburg: Rombach [u.a.] 2008, S. 230–236.

anbringen. Diesen Hinweis integrierte er in sein gleichnamiges *Plastisches Bild*, wodurch sich die enge Verzahnung zwischen skulpturalen Objekten, Requisiten, Multiples, Aktionen, Zeichnungen und Diskussionen erklärt, die alle seinen erweiterten Kunstbegriff verkörpern. Geplant war ursprünglich eine Parallelaktion mit Robert Morris in New York. Der Galerist Schmela hatte Morris für eine Ausstellung nach Düsseldorf eingeladen, wo sich beide Künstler kennenlernten, Beuys mit ihm und Yvonne Rainer einen Tanzabend an der Akademie organisierte.[298] Seit den frühen 1960er-Jahren führte Morris skulpturale Performances wie *Columns* (1961) und in Düsseldorf 1964 *Site* mit Yvonne Rainer auf.[299] Die von Beuys vorgesehene Aktion in New York realisierte Morris allerdings nicht.[300] 1968 trafen die beiden jeweils auf unterschiedliche Weise nach einer Neudefinition von Skulptur strebenden Künstler erneut aufeinander, als deren Ausstellungen im Van Abbemuseum in Eindhoven sich überschnitten und Beuys den Filzraum von Morris sah, woraus kritische Fragen nach Einfluss und Vorbildern erwuchsen, insbesondere als Morris die neuen Kunsttendenzen auf die USA rückbezog.[301] Im selben Jahr lehnte Beuys eine Einladung von Morris für *9 at Leo Castelli* in New York ab und begründete dies mit Differenzen im metaphorischen Gehalt der Arbeiten.[302]

Trotz Burnhams differierenden konzeptuellen und ideengeschichtlichen Hintergrunds ist auch bei Beuys die Skulptur *ein* Bestandteil eines größeren Systems, d.h. ein Requisit oder von einer Aktion geformtes Objekt.[303] Wie Hans Körner und Reinhard Steiner bemerken, bedürfen die Arbeiten der Rückbindung an die Person Beuys, dessen Materialverständnis und -ästhetik, weshalb sie „unselbständige Teile einer als Ganzheit verstandenen ‚Parallelaktion'" sind.[304] Die von Michael Fried kritisierte Theatralität kommt in den Aktionen von Beuys zum Höhepunkt. Anleihen aus dem Theater, dessen Handlungsdynamiken und Aufführungspraktiken sind deutlich, wie seine soziale Plastik unterstreicht.[305] Er bezeichnet sich

298 Dirk Luckow, *Joseph Beuys und die amerikanische Anti Form-Kunst. Einfluß und Wechselwirkung zwischen Beuys und Morris, Hesse, Nauman, Serra*, Berlin: Mann 1998, S. 43.

299 Ebd., S. 42, 54f.

300 Luckow 1998, S. 58–60, 65–68; Schneede 1994, S. 69.

301 Siehe u.a. Caroline Tisdall, *Joseph Beuys*, London: Thames and Hudson 1979, S. 190; Dirk Luckow, „Unerwartete Parallelen. Joseph Beuys und die amerikanische Anti-Form-Kunst", in: Ulrich Müller (Hg.), *Joseph Beuys – Parallelprozesse*, München: Hirmer 2012, S. 98–115, S. 101f.

302 Vgl. Causey 1998, S. 139.

303 Volker Harlan/Rainer Rappmann/Peter Schata (Hg.), *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys*, Achberg: Achberger Verlag 1984, S. 110 (= 3., erweiterte und ergänzte Auflage). Beuys resümiert: „Die Objekte sind nur verständlich im Zusammenhang mit meinen Ideen."

304 Beuys zit. n. Hans Körner/Reinhard Steiner, „‚Plastische Selbstbestimmung?' Ein kritischer Versuch über Joseph Beuys", in: *Das Kunstwerk*, 35, 3, 1982, S. 32–41, S. 35. Eine absolutistische, subjektistische Haltung, d.h. die „imaginäre, fiktive Erweiterung des individuellen Subjekts zu einem Groß-Subjekt" unterstellen ihm die beiden Autoren und kritisieren zu Recht, dass er Machtfragen verschweigt: „Wenn jemand meine Sachen sieht, dann trete ich in Erscheinung" (ebd., S. 38).
Zum Materialspektrum zählen neben Filz und Fett Metalle wie Kupfer und Eisen, tote Tiere, Schiefer, Honig, *Objects Trouvés*, ferner Materialien, die Assoziationen an Schmerz und Krankheit wecken, darunter Mullbinden, Gaze, Nadeln, Röntgenplatten und Knochen.

305 Vgl. McEvilley 1999, S. 189; Barbara Gronau, „‚Man muss … eine Art ständiges Theater spielen': Performativität und Aufführung bei Joseph Beuys", in: Müller 2012, S. 116–127.

in seiner Selbstinszenierung als Kunstwerk, doch nicht als *Living Sculpture*. In den Überblickswerken zur Skulptur des 20. Jahrhunderts der 1970er- bis 1990er-Jahre werden seine Arbeiten nur peripher genannt, vermutlich weil die traditionellen skulpturalen Parameter versagen – trotz vitalistischer Ausrichtung und Interesse an plastisch arbeitenden Künstlern wie Wilhelm Lehmbruck, Ewald Mataré, Pablo Picasso und Marcel Duchamp sowie seiner Würdigung antiker griechischer Plastik als Ausdruck des ‚ganzen Menschen'.

Mit der sozialen Plastik, wie Beuys sie verstand, wollte er eine „ideale Kultur der Vereinigung" erreichen. Seine plastische Theorie sei eine „Grundlagenforschung", die eine gesamtgesellschaftliche Transformation begründet und tradierte Gattungskategorien überschreitet bzw. obsolet werden lässt. Mit seinem Slogan „Jeder Mensch ist ein Künstler" verlagert er das plastische Arbeiten aus der Bildenden Kunst in eine anthropologische, universale Grundbestimmung, der zufolge bereits das Denken und das Handeln Formbildungsprozesse, genuin kreative künstlerische Vorgänge, seien. Beim „Hineindrücken einer Tat, in die Materie" verlässt das Plastische den institutionalisierten Bereich; das Modellieren ist übertragen als pädagogisch-sozialer Prozess zu verstehen:[306] „Eine Gesellschaftsordnung wie eine Plastik zu formen, das ist meine und die Aufgabe der Kunst."[307]

Seit 1967 nehmen Vorträge, Organisationen und Gespräche als Teil von Beuys' Kunst zu – insbesondere nach seiner Entlassung aus der Akademie 1972 –, um Meinungsbildungsprozesse zu initiieren. Dabei greift Beuys neben der Vielzahl der Rollenformate mit identifikatorischer Kleidung (Filzanzug, Anglerweste, Hut etc.) weiterhin darstellungsbezogene Kunstformen auf. Lebenslauf und Werklauf sind proklamatorisch verbunden.[308] Jede Plastik sei eine statische Aktion, d.h. ein „Kraftzentrum", das auf die Betrachter*innen wirke. Jede Aktion sei eine bewegte Skulptur oder soziale Plastik. So schließt er auch organisch-physiologische Körperprozesse wie die embryonale Entwicklung oder Verdauung ein, etwa wenn er in der *Aktion Hauptstrom* (1967) Butterstücke aß, das plastische Material quasi verinnerlichte und mit seinem Körper verband. Die Nähe zu Wolf Vostell wird deutlich, da dieser Aktionen in seine „Ereignis-Plastik" inkludierte.[309] Auch Haacke stellte die Geburtsurkunde seines Sohnes aus, dessen embryonale Entwicklung und Heranwachsen er als skulpturales Realzeit-System auffasste (Abb. 54).

Eine therapeutische Aufgabe komme laut Beuys den Künsten zu, da sie der am Materialismus krankenden Gesellschaft zu einer neuen sozialen, demokratischen Lebensform verhelfen.[310] Auch pflanzliche Wachstumsprozesse gehören zur prozessualen, polysensuellen

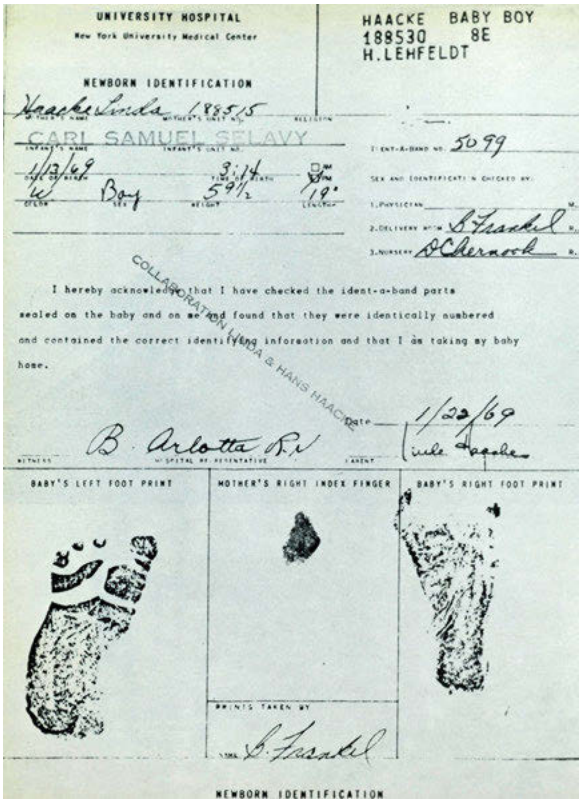
306 Beuys zit. n. Harlan/Rappmann/Schata 1984, S. 125.

307 Beuys zit. n. Hiltrud Oman, *Joseph Beuys. Die Kunst auf dem Weg zum Leben*, München: Heyne 1998, S. 7. Diese radikale Umdeutung wird häufig als einer seiner wichtigsten Beiträge zur Neo-Avantgarde gesehen (Gronau 2012, S. 118).

308 Wulf Herzogenrath (Hg.), *Selbstdarstellung. Künstler über sich*, Düsseldorf: Droste 1973, S. 22; Melitta Kliege, „Vom Prinzip Plastik zur Sozialen Plastik. Immaterielle Formfindungsprozesse als Sinnbild der Kunst", in: Müller 2012, S. 82–97, S. 92.

309 *Wolf Vostell. Das plastische Werk 1953–87*, Mailand: Mult(h)ipla Edizioni 1988, S. 291. „Ein Ereignis ist Plastik = ist Information = ist Dokumentation."

310 Siehe Beuys, in: Harlan/Rappmann/Schata 1984, S. 121.



54 Hans Haacke, *Carl Samuel Sélavy Haacke*, Geburtsregistrierungsschein, New York University Hospital, 13.1.1969

Plastik: 1977 pflanzte er Kartoffeln in den Vorgarten der Galerie René Block und erntete diese im Herbst. An der Biene erläutert Beuys die Polarität zwischen Plastik und Bildhauerei (vgl. *Bienenkönigin*): Während die Weiselzelle der Bienenkönigin amorph ist, weisen die Normalzellen eine kristalline geometrische Struktur auf:

> Das sind Polaritäten, die mich immer interessiert haben, auch schon allein im Hinblick auf die Theorie zwischen Bildhauerei und Plastik. Denn Plastik bezieht sich mehr auf die Möglichkeit, sich darin zu bewegen, während Bildhauerei immer praktisch geometrisch ist […] man muss beides sein, genau wie die Biene beides ist.[311]

1977 stellte der Künstler anlässlich der Skulptur Projekte Münster einen monumentalen Wachskeil aus, der während der Ausstellung nicht erkaltete und erst danach als *Unschlitt/Tallow (Wärmeskulptur auf Zeit hin angelegt)* gezeigt werden konnte – die Eigenzeitlichkeit des Materials bestimmt die Werkgenese. Insgesamt zeigt die kunsthistorische

311 Beuys zit. n. Helmut Friedel/Lothar Schirmer, *Joseph Beuys im Lenbachhaus und Schenkung Lothar Schirmer*, München: Schirmer/Mosel 2013, S. 127.

Kontextualisierung seiner skulpturalen Arbeiten, dass Beuys, durch die Rezeption oftmals zum ‚Solitär' stilisiert, durchaus mit Positionen der Post-Minimal Art, einem erweiterten, partizipativen Skulpturverständnis und der künstlerischen Integration organischer Materialien in Zusammenhang zu bringen ist und damit auch als ein Wegbereiter für systemästhetische und situationsästhetische Konzepte des Skulpturalen gelten darf.

Die *Non-Human Living Sculpture*

Pflanzen, Tiere und Mikroorganismen, bioluminezente Algen und Bakterienkulturen, Kleinstlebewesen wie Insekten und Spinnen, auch (domestizierte) Tiere der alltäglichen Umgebung dienen als lebende Ko-Akteure oder – wie Dieter Roth sie nennt – „Mitarbeiter" in skulpturalen Werken, weshalb ich den Begriff der *Non-Human Living Sculpture* vorschlage.[312] Die lebenden Protagonisten fungieren auf unterschiedliche Weise als plastischer Stoff in den Händen der Leben spendenden bzw. verändernden Künstler*innen, die wiederum als Gärtner*innen, Entomolog*innen, Experimentator*innen und Züchter*innen agieren, in ihrem organischen ‚Artefakt' einen evolutionären Prozess anstoßen oder zur Disposition stellen. Das Material ist lebendig und lässt sich als eigenwilliger Ko-Akteur nur bedingt zähmen, worin eine werkspezifische Spannung und ein damit verbundenes Machtgefüge liegt. Inwiefern begegnen die Künstler*innen ihrem Material antwortend und gestehen ihm eine gewisse Eigenzeitlichkeit zu? Am Beispiel von Hans Haacke, Pierre Huyghe und anderen Künstler*innen wird dieser Aspekt eingehend erörtert.

Mit einem Blick auf die Diskurse einer Anthropozentrismus-Kritik mag beim Begriff *Non-Human Living Sculpture* das Problem der Subsumption einer heterogenen Vielzahl von Entitäten und Lebewesen hervortreten, da ein kategorialer Dualismus fortgesetzt wird: menschlich/*human* und nicht-menschlich/*non-human*.[313] Bedingt durch die historische Kontextualisierung von *Human Living Sculptures* der Künstler*innen wie Gilbert & George, ORLAN oder Ben Vautier, die sich einer der Hauptaufgaben traditioneller Bildhauerei, anthropomorphe Figuren zu zeigen, stellen, und durch künstlerische Positionen wie Pierre Huyghe, die Tiere und Pflanzen in ihren skulpturalen Situationen einsetzen, erscheint diese Differenzierung zwischen *human* und *non-human* für die Werkanalyse trotzdem geeignet.[314]

312 Dieter Roth zit. n. Theodora Vischer/Bernadette Walter (Hg.), *Roth Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive*, Ausst.-Kat. Schaulager Basel, Baden: Lars Müller Publishers 2003, S. 95.

313 Vgl. Bruno Latour, *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012. Latour beschreibt mögliche Assoziationen von Menschen und nicht-menschlichen Wesen und plädiert für eine Aufhebung der dichotomen Trennung. „Die Begriffe Subjekt und Objekt verweisen gerade nicht auf isolierte Realitätsbereiche, die anschließend durch ein überlegenes Bewusstsein verbunden oder durch eine dialektische Bewegung ‚aufgehoben' werden müssten, sondern haben einzig den Zweck, den Ball jeweils ins andere Lager zurückzuschlagen und diese ständig auf dem ‚Quivive' zu halten." (Ebd., S. 105.)

314 Der Begriff impliziert keinen Absolutheitsanspruch; vielmehr könnten auch andere Begriffe bzw. Unterkategorien, die weiterführend sind, Verwendung finden. Ein weiterer Vorschlag wäre „more-than human".

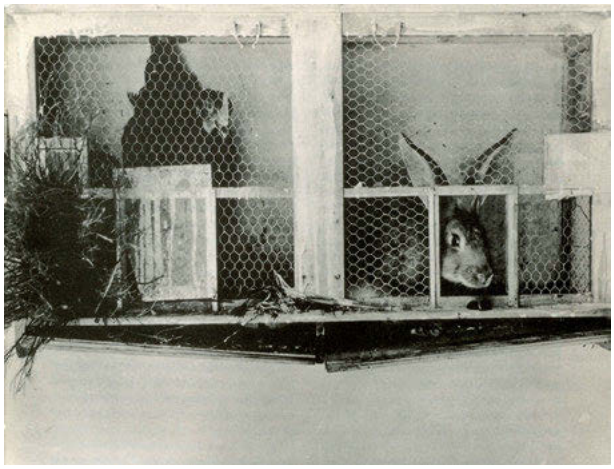
In der vorliegenden Untersuchung liegt der Fokus auf systemästhetischen und situationsästhetischen Konzepten des Skulpturalen.

Der Einsatz lebender Tiere und Pflanzen in der Bildenden Kunst nimmt im 20. Jahrhundert seit den 1960er-Jahren vielfältige Formen an und kann aufgrund seiner Diversität nur exemplarisch verhandelt werden. Ethische und tierrechtliche Fragen werden eher selten, inzwischen von den *Animal Studies* gestellt und bedürfen einer eigenen Untersuchung.[315] Vielleicht sind es ‚Experimentierfreude', Hinterfragung der Gattungsgrenzen und Interesse an (Eigen-)Zeitlichkeit, Prozessualität und Performativität, die Künstler*innen dazu anregen, unterschiedliche Lebewesen (oftmals bedenkenlos) in die künstlerische Arbeit einzubinden – auch Richard Serra, der (nur) in seinem Frühwerk daran anknüpfte, weshalb diese „student works" in seinem Catalogue Raisonné fehlen.[316] Aus einem skulptural-architektonischen Konzept heraus entwirft der junge, mit einem Fulbright-Stipendium in Italien weilende Bildhauer für seine erste Einzelausstellung *Animal habitats live and stuffed* (1965–1966) in der römischen Galerie La Salita Gehäuse und Ställe für verschiedene Tiere, darunter: Hase, Huhn und eine Muttersau nebst einzelnen Taxidermien (Abb. 55). In der Literatur wird der künstlerische Beitrag von Nancy Graves, damalige Ehefrau Serras und Dermoplastikerin, selten genannt, obgleich sie als Künstlerin heute mit ihrem eigenen Œuvre durchaus bekannt ist.[317] Eine Publikation mit Werkabbildungen, kurzem Künstlerstatement, das die „projected sexual metaphor" der Arbeiten betont, und knapper Biographie erschien anlässlich dieser Ausstellung, deren künstlerische Stoßrichtung das *Times Magazin* lapidar kommentierte:

315 Vgl. u.a. die Forschungen von Jessica Ullrich und die von ihr herausgegebene Zeitschrift *Tierstudien* (seit 2012, Berlin: Neofelis Verlag).

316 Ernst-Gerhard Güse (Hg.), *Richard Serra*, Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 1987 [u.a.], Stuttgart: Hatje 1987, S. 364.

317 Petra Lange-Berndt, *Animal Art. Präparierte Tiere in der Kunst 1850–2000*, München: Silke Schreiber 2009, S. 134, 274. Sie gibt an, dass die Werke der Ausstellung vom Künstlerpaar anschließend zerstört worden seien. Viele der Objekte spielten auf die weiblichen Genitalien an, weshalb die Schau zur Vernissage fast geschlossen wurde. Siehe auch Bettina Ruhrberg, *Arte Povera. Geschichte, Theorie und Werke einer künstlerischen Bewegung in Italien* (= Dissertation Rheinische Friedrich-Wilhelm-Universität Bonn 1991), Bonn 1992, S. 245. Auch sie erwähnt Nancy Graves nicht, erläutert aber den Eindruck der Serra-Ausstellung auf die italienischen Arte-Povera-Künstler, u.a. Pino Pascali, dem eine Art Netzskulptur mit lebenden Affen vorschwebte (ebd., S. 271). Dirk Luckow bespricht Serras Ausstellung, erwähnt Graves jedoch nicht (Luckow 1998, S. 251–254). Auch Serra selbst äußerte sich nicht zu den Taxidermien von Graves. Stattdessen seien seine Arbeiten „inspired by Clemente Susini's stuffed cadavers in La Specola, a zoological museum in Florence." (Bernice Rose [Hg.], *Richard Serra – drawing. A retrospective*, New Haven [u.a.]: Yale University Press 2011, S. 207.) Zudem sei er von Velásquez inspiriert gewesen, ein Künstler, „who made me see that my way of dealing with painting was limited to looking at something inside a frame … That's when I decided to make cages, to stuff them with material, to use life animals, to do anything to get away from my education, from all of it." (Ebd.) In einem Gespräch mit Hal Foster ergänzt er: „At the same time I became interested in zoos (Florence had the first zoos). So I got the idea of stuffing animals and presenting assemblages, and I used cages, stacking them one on top of the other à la Brancusi." (Richard Serra im Gespräch mit Hal Foster, „Sand dunes and still mills", in: dies. [Hg.], *Conversations about Sculpture*, New Haven: Yale University Press 2018, S. 7–18, S. 16.)



55 Richard Serra, *Animal habitats live and stuffed*, 1965–1966, Galerie La Salita, Rom

„he is currently deep in his zoo period."[318] Seine Verwendung lebenden ‚Materials' begründet Serra mit seinem Interesse an „discarded material" und damit, dass er lebende Tiere im Privatleben um sich hatte, deren Habitatvorlieben er in einem künstlerischen, zoologischen Experiment beobachtete, wie er rückblickend in einem Interview mit Kynaston McShine erläutert:

> I would give them different barnyard materials to see what kind of habitats they would make naturally. Then I would try to emulate what they were doing. It was all playful and experimental, and it led to this series of animal-cage pieces.[319]

Auch wenn dieser mimetisch motivierte Prozess nicht wörtlich zu nehmen ist (kein Kaninchen baut sich einen Stall wie den von Serra entworfenen), rekurriert diese Äußerung auf den Topos der Naturnachahmung bzw. -nachbildung. Dabei scheint Serra das Verhältnis des isolierten (lebenden oder ausgestopften) Tieres als skulpturales Element zu seinem Käfig zu interessieren. Krauss bezeichnet sein (neues) ‚Material' als „das ästhetisch ungeformte Medium biologischen Lebens", mit dem er seine Ställe „füllte".[320] Diese Formulierung und Charakterisierung des ästhetisch Ungeformten wirft Fragen nach Macht, Dominanz und

318 „Exhibitions: Please don't feed the sculpture", in: *Times*, 10.6.1966, in: *Richard Serra. Early works*, Ausst.-Kat. David Zwirner, New York 2013, Göttingen: Steidl 2013, S. 36f. Hier wird Nancy Graves zumindest als „amateur taxidermist" genannt.

319 Kynaston McShine/Lynne Cooke (Hg.), *Richard Serra sculpture. Forty years*, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art, New York 2007, S. 20: „I certainly wasn't consciously working out of Rauschenberg when I startet the Habitats. What led to them was my interest in using discarded material, and the fact that I was stuffing animals at the time and had various animals living with me. I had set up a kind of zoological experiment […]. It was student work and I did not pursue it any further after the show in Rome."

320 Rosalind E. Krauss, „Richard Serra. Skulptur", in: *Richard Serra. Props*, Ausst.-Kat. Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg 1994, S. 28–110, S. 41.

56 Jannis Kounelli, *Senza Titolo (*1967) mit Papagei und Kakteen, Installationsansicht Hayward Gallery, London, 1993

Instrumentalisierung des Tieres auf. Serras Ausstellung mit ihren Material-Assemblagen (Stroh, Zweige, Käfige, lebende und ausgestopfte Tiere und andere Fundstücke) wird in der Literatur zu Serra als prägend für die italienische Arte Povera verstanden, umgekehrt könnte er von der italienischen Avantgarde inspiriert worden sein.[321]

In Anlehnung an eine 1975 vom britischen Bildhauer William Tucker kuratierte Ausstellung *The Condition of Sculpture* kuratierte Marianne Ryan 1993 in der Londoner Hayward Gallery *Gravity and Grace. The Changing Condition of Sculpture, 1965–1975*.[322] Im Unterschied zu Tuckers Auswahl zeigte sie Tiere und Pflanzen, darunter Serras frühe *Life Animal Habitats* (1965–1966) und Kounellis' *Senza Titolo (*1967) mit lebendem Papagei und Kakteen (Abb. 56). Die Aufnahme dieser Werke belegt die wachsende Berücksichtigung sogenannter *Non-Human Living Sculptures.*

Neben Serra nutzten auch andere Künstlerkolleg*innen in den 1950er- und 1960er-Jahren Taxidermien für ihre plastischen Arbeiten, etwa Robert Rauschenberg (*Monogram*, 1955–1959), Nancy Graves (*Camel Rug*, 1968) oder Wolf Vostell (*Chicken Box*, 1966).[323] Auch Joseph Beuys ‚konstruierte' wenige Jahre später ein Habitat in Form eines Mäusestalls aus einem Holzrahmen und Metallgitter (1968–1970) (Abb. 57), das er auf der Unterseite

321 Auch wenn Luckow zufolge die Schau von Serra in Europa und den USA wenig rezipiert worden sei (Luckow 1998, S. 253f.).

322 Ryan 1993.

323 Lange-Berndt 2009, S. 25f. Die Nähe der Dermoplastik zur Skulptur unterstreichen gegen Ende des 19. Jahrhunderts Präparatoren und der Direktor des New Yorker American Museum of National History Frederic A. Lucas in ihrer Forderung, der Dermoplastik denselben Status zuzuerkennen wie der Bildhauerei.

57 Joseph Beuys, *Mäusestall*, 1968–1970, Holzstall mit Metallgitter, Nussschalen, Eierschalen, Getreidekörner, Kräutersträußchen, 53 x 104 x 49 cm

des Stalldeckels signierte und das sich heute in der Sammlung des Münchner Lenbachhauses befindet.[324] Ähnlich wie Serra hielt er das Tier zu Hause in seiner Düsseldorfer Wohnung am Drakeplatz. Auf dem Boden des Stalls befinden sich Eier- und Nussschalen, Speisereste, Zweige, Holz und Stroh, die auf den ehemaligen Lebensraum der Maus deuten, deren Verbleib zu erahnen ist. Beuys legte einen getrockneten Strauß auf das kleine Gehäuse, das der Maus als Rückzugsort diente.

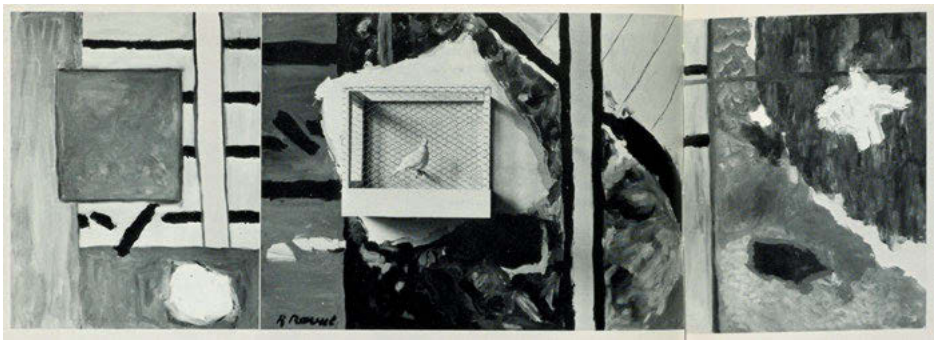
Ein klares Machtgefüge zwischen menschlichen Urheber*innen und tierlichen Protagonisten kommt in diesen ‚funktionalen' Skulpturen zum Ausdruck, da die Tiere gezwungenermaßen Bewohner dieser skulpturalen Artefakte wurden, der Anschauung dienen und den Blicken der Besucher*innen direkt ausgesetzt sind, wie John Berger in *Why look at animals* (1980) u.a. am Beispiel der Zootiere konstatiert.[325] Vermutlich ist Serras zoologisches Interesse an diesen *Cage Pieces* vordergründig, und es geht ihm weniger um die Beobachtung eines kollektiven Verhaltens, wie Haacke dies für sein *Ant Coop* (1969) vorgibt, sondern mit der isolierten Haltung der Tiere um Größen- und Proportionsverhältnisse sowie um die Beziehung zwischen innen und außen, die in seinen späteren, begehbaren Skulpturen virulent werden.

Bereits 1962–1963 integrierte der belgische Maler Roger Raveel in Käfigen lebende Vögel in seine Leinwandbilder (Abb. 58), wodurch sie entfernt an Robert Rauschenbergs *Combine Paintings* erinnern, eine Referenz, die auch Serra zugeschrieben wurde.[326]

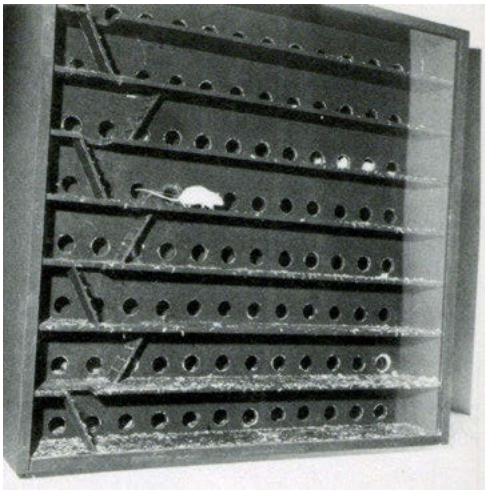
324 Vgl. Friedel/Schirmer 2013, S. 76f.

325 Siehe dazu die Diskussion im dritten Kapitel zu Pierre Huyghes skulpturalen Situationen *Untilled* und *After ALife Ahead*.

326 Siehe Roger Raveel, *Neerhof met levende duif*, 1962/63, 150 x 440 cm; *Het verschrikkelijke mooie leven*, 1965, olieverf/doek+spiegel+vogelkooi, 150 x 440 cm, Privatsammlung Zwevegem. Abb. in: Eliane De Wilde/Rini Dippel (Hg.), *Raveel*, Ausst.-Kat. Stedelijk Museum, Amsterdam 1974, Abb. 13 und 23, n.p.



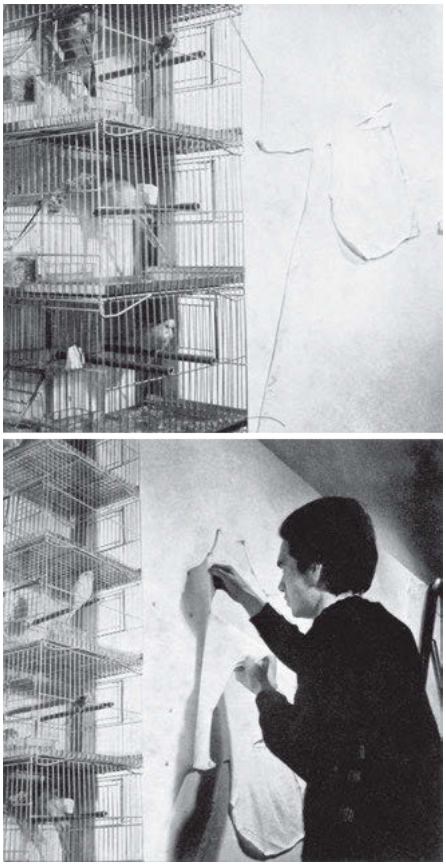
58 Roger Raveel, *Neerhof met levende duif*, 1963, Öl auf Leinwand, Vogelkäfig, Vogel, 150 x 440 cm



59 Münchener Gruppe EFFEKT, *Mausbild*, 1965, Holz, Glas, 15 weiße Mäuse, 90 x 90 x 30 cm

Edward Kienholz realisierte 1964–1965 *The Wait* mit lebendem Kanarienvogel. Die Münchener Gruppe EFFEKT entwarf 1965 *Mausbild* (Abb. 59) – ein schwarzes Hochhaus mit acht Stockwerken, das von weißen Mäusen bewohnt wurde. Die Bewegungen in diesem kinetischen Objekt entstanden durch die Auftritte der Vierbeiner. Die gefiederten Tiere bei Raveel unterstreichen mit ihren kleinen, alles andere als ‚artgerechten' Käfigen den plastischen Charakter des flachen Bildes; es handelt sich dabei jedoch nicht um *Non-Human Living Sculptures*: Die Singvögel Raveels muten wie lebendes ‚Zierwerk' an, das das Gemälde um eine akustische Ebene zu bereichern vermag. Jannis Kounellis platzierte 1967 in der römischen Galleria L'Attico seinen Papagei direkt auf einer Stange vor eine monochrome Wandfläche neben einem futuristisch, technoid anmutenden Kaktusfeld, einem Baumwoll-Stahl-Objekt und einem gesockelten Aquarium.[327] In der Formensprache hallen wie

327 *Campi* (Kaktusfelder), *Pappagallo* (Papagei) und *Cotoniera* (Baumwollbehälter) sind 1967 für eine Einzelausstellung in der Galleria L'Attico in Rom (November–Dezember) entstanden. Der Galerist Fabio



60 Jannis Kounellis, *Senza Titolo*, 1967, Stoff auf Leinwand, 250 x 320 cm, 24 Vogelkäfige mit je einem lebenden Vogel, Galerie L'Attico, Rom

bei den physikalischen Arbeiten Haackes die industriell gefertigten Objekte der Minimal Art nach. In der vorangegangenen Ausstellung *Il Giardino, I Giuochi* (*Der Garten, die Spiele*, April–Mai 1967) hatte Kounellis bereits Vögel in sein Werk *Senza Titolo* einbezogen: Zebrafinken in kleinen, übereinander platzierten Käfigen flankierten dekorierend zu beiden Seiten ein weißes Rosenbild (Abb. 60). Im selben Jahr installierte Hélio Oiticica sein Environment *Tropicália* mit Pflanzen, Papageien und Sand im Museu de Arte Moderne in Rio de Janeiro.[328] Auf die Evolutionsgeschichte des Vogels deutet Gloria Friedman, wenn sie einen Käfig mit Vogel neben die Abbildung eines Archeopteryx-Fossils hängt (1991).[329] Heute sind aus tierrechtlichen Gründen in Käfigen gehaltene Vögel seltener Bestandteil eines Werks. So rief

Sargentini hatte Jannis Kounellis schon zum zweiten Mal in diesem Jahr eingeladen, seine Räume zu nutzen.

328 Abb. bei Bishop 2005, S. 62.

329 Abb. in: Thomas Zaunschirm, „Im Zoo der Kunst I", in: *Kunstforum International*, 174, 2005, S. 36–104, S. 77.

61 Céleste Boursier-Mougenot, *from here to ear* (Detail), 2007–2009

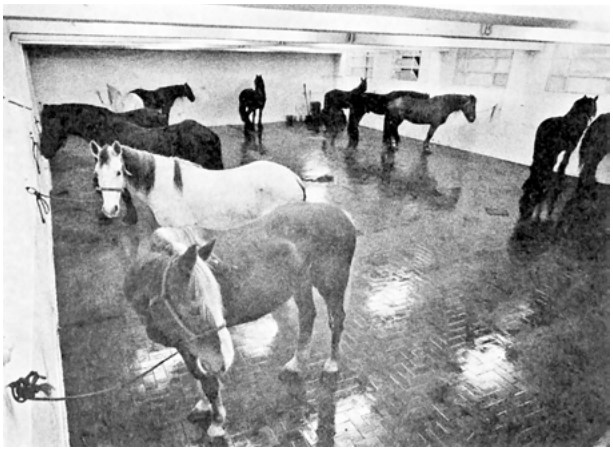
1993 die Ausstellung des Papageis von Kounellis in der Gruppenschau *Gravity & Grace* (Hayward Gallery London) kritische Pressestimmen hervor, die eine Entnahme des Vogels aus der Ausstellung forderten.[330] Weiterhin finden sich jedoch durchaus lebende Ko-Akteure innerhalb einer raumumfassenden Situation, so bei Marc Camille Chaimowicz *Forty and Forty* mit Klara Lidén und Manfred Pernice und vierzig durch den Galerieraum fliegenden Kanarienvögeln (2014), bei Mark Dions ortsspezifischen *The Library for the Birds of Antwerp* (1994) oder *The Library for the Birds of London* (2018) und Céleste Boursier-Mougenots *from hear to ear* (2007–2009) (Abb. 61).[331] Dezidiert die Kategorie Skulptur ruft Jan Dibbets in *Rotkehlchenterritorium/Skulptur* (1969) auf, als er den Versuch unternahm, Flugbahn und Aufenthaltsort eines Rotkehlchens über die Versetzung von Stangen als Landeplatz innerhalb eines Areals in einem Amsterdamer Park zu kontrollieren und dieses Experiment mittels Fotografien und textuellen Notizen in einem Buch veröffentlichte.[332]

Nach Yayoi Kusamas *Horse Play* (1967), in dem sie ein Pferd und sich selbst mit Punkten überzog, folgt 1969 Kounellis' Ausstellung *Senza Titolo (12 Cavalli)* (Abb. 62): Zwölf lebende Vierbeiner besetzten schnaubend und hufescharrend den White Cube und demonstrierten den seit Ende der 1960er-Jahre konstatierten Umbruch in der Werkauffassung zugunsten offener Experimente und Erweiterung tradierter Gattungsgrenzen mit multisensorischen

330 Siehe Scans des Presseechos bei https://artsandculture.google.com/exhibit/dgLS6HR1JTdQJQ (19.9.2019). In einem Artikel „Parrot stays in sculpture" des *Express + Star*, Wolverhampton (23.9.1993) wird er als „part of a living sculpture" beschrieben.

331 Galerie Neu Berlin. Jessica Ullrich bietet einen Überblick in „Kunst aus der Vogelperspektive. Zur Rolle von lebenden Vögeln in der Gegenwartskunst", in: Gundel Mattenklott/Constanze Rora (Hg.), *Das Reich der Vögel. Beiträge zur ästhetischen Bildung und zur Einübung in ästhetische Aufmerksamkeit, zur Kindheitsforschung, zur Didaktik und zum Unterricht* (Themenheft)*. Zeitschrift Ästhetische Bildung*, 8, 1, 2016, http://zaeb.net/wordpress/2018/05/27/das-reich-der-voegel/ (16.3.2023).

332 Jan Dibbets, *Roodborst territorium, sculptuur 1969*, Seth Siegelaub New York, Köln: Walther König 1970.



62 Jannis Kounellis, *Senza Titolo (12 Cavalli)*, 1969, Galerie L'Attico, Rom

Erlebnissen. Seine Geste, Reitpferde in der Galerie L'Attico auszustellen, verstand er gesellschaftspolitisch (und institutionskritisch): „I wasn't trying to be sensational, I was only interested in mapping the space, in creating an image that would stand for change."[333] Wenn der Arte-Povera-Vertreter dennoch einiges Aufsehen erregte und mehr als nur die Räumlichkeiten der Galerie neu ‚vermaß', ebnete er rückblickend den Weg für die *Animal Art*, die in der gleichnamigen Ausstellung des Steirischen Herbst 1987 zum Thema avancierte und von Louis Bec als „the art of domestication" bezeichnet wurde.[334] Kounellis interessierte das lebende Bild, dessen einzelne Elemente er innerhalb der Galeriearchitektur *readymade*-artig komponierte. Die Kontextverschiebung, sein Rückgriff auf ein ursprünglich allseits genutztes Transportmittel riefen Irritationen hervor und erinnerten an Zeiten, in denen Pferde das Stadtbild prägten.

Die Suche nach dem Echten und Authentischen, das sich in den Vögeln zeigt, spiegelt sich auch in der Ausstellungsbroschüre von *Campi, Pappagallo, Cotoniera*, in der Kounellis ein Gespräch mit Kindern vor den Werken und einige Kinderfotos abdrucken ließ.[335] Haacke fotografierte Installationsansichten, in denen Kinder – als die ‚wahren', ehrlichen Rezipienten – mit seinen Skulpturen interagieren bzw. auf lebende Werke wie schlüpfende Küken reagieren (Abb. 63).[336] Über den sprechenden Papagei und dessen Vereinzelung, die ihm

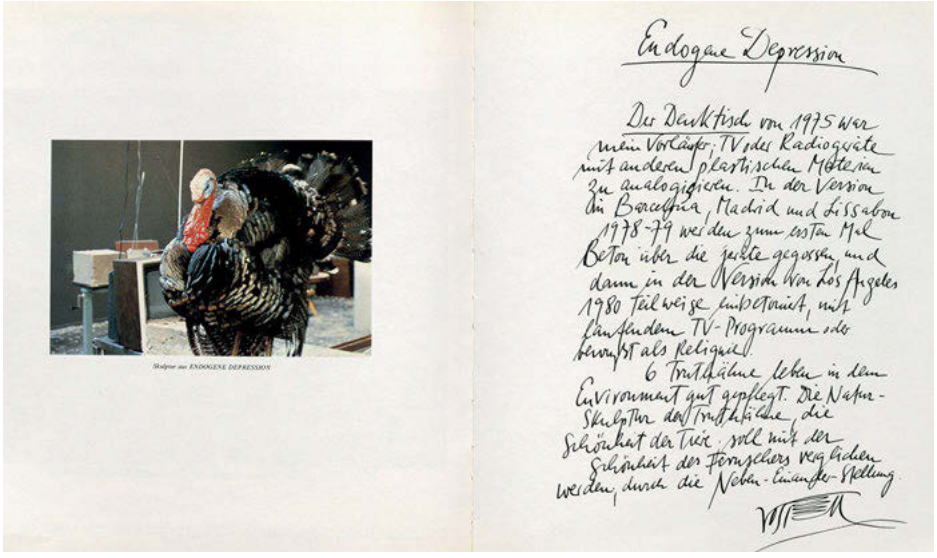
333 Michele Robecchi, „Jannis Kounellis: Non-Verbal Communication", in: *Artpulse*, 2012, http://artpulse magazine.com/jannis-kounellis-non-verbal-communication (3.8.2019).

334 Bec 2007, S. 84.

335 *Jannis Kounellis, L'Attico 67–68*, Ausst.-Kat. Galleria L'Attico 1968, n.p. Germano Celant bezeichnet die Vögel als autonome Wesen, deren Verhalten frei und unkontrollierbar sei, was für besagtes Werk unzutreffend ist: „Therefore the work is alive within a visual world: the image of the roses, and the concrete reality of the live canaries create a contrast between real and imaginary elements which in his later works, such as *Men and the Parrot*, becomes even more pronounced." (Germano Celant, „Jannis Kounellis", in: *Studio International*, 191, 1976, S. 36–41, S. 38.)

336 Siehe Archiv Hans Haacke, New York.

63 *Mr. W. J. Withrow. Mr. And Mrs. Bovey, Mr. P. Gurvish viewing "Chickens Hatching",* September 26, 1969, at the exhibition, *New Alchemy: Elements, Systems, Forces*, Art Gallery of Ontario, September 27–October 26, 1969



64 Wolf Vostell, *Endogene Depression*, 1980, 7 Truthähne, 30 Fernsehergehäuse

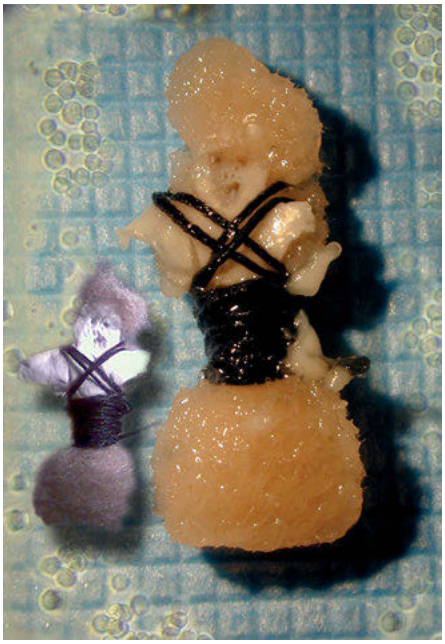
65 Nam June Paik, *TV-Buddha für Enten*, 1987, Bronze, Fernseher, Bakelit, Plexiglas, Skulptur Projekte Münster

keinen Kontakt mit Artgenossen erlaubt, erfolgt bei Kounellis eine Anthropomorphisierung des Tiers, der durch seine Nachahmung der menschlichen Sprache eine Nähe zu den Menschen simuliert. Wenn Germano Celant bei *Pappagallo* Form-, Farb- und Materialkontraste betont und fast nebenbei bemerkt, dass Kounellis einen natürlichen Prozess zeige, „such as the parrot's behaviour or the growing of cactus", klammert er die damalige Kritik an der Integration des Papageis aus.[337] Kounellis befrage mit seinen Pferden, Papagei und Kakteen die wahrnehmungsbezogene Struktur von Kunst (Celant spricht nicht von Skulptur), indem er den anonymen und multisensorischen Galerieraum der lebendigen Kraft („violence") der Tiere gegenüberstellt.[338] Auch technologische Entwicklungen stellen Künstler*innen der Tierwelt gegenüber, etwa Wolf Vostell 1970 im Kölnischen Kunstverein anlässlich der von Szeemann kuratierten Schau *Happening & Fluxus.* Er zeigte dort *TV-Ochsen*; die kalbende Kuh begriff er als „skulpturellen Lebensvorgang" oder setzte bei *Endogene Depression* (1975) sechs Truthähne einem Environment mit einbetonierten Fernsehern aus (Abb. 64): „Die Natur-Skulptur der Truthähne, die Schönheit der Tiere soll mit der Schönheit des Fernsehers verglichen werden, durch die Neben-Einander-Stellung."[339] Nam June Paik platzierte 1987 im Münsteraner Aasee seinen *TV-Buddha für Enten* (Abb. 65). In den drei

337 Celant 1976, S. 38. Gleichzeitig wähle er „live subjects", um neue Beziehungen zu Dingen herzustellen. Kounellis interessiere sich nicht, so Celant weiter, für moralische und soziale Werte bzw. urteile nicht darüber.

338 Ebd., S. 39.

339 *Wolf Vostell* 1988, S. 291. „Die Geburt eines Kalbes soll als skulptureller Lebensvorgang bewußt gemacht werden, und zwar im Museum, statt im Stall. Neben der kalbenden Kuh ist ein Knochenberg aufgetürmt, der als plastische Materie vorwegnimmt, was mit Kuh und Kalb geschieht." (Ebd., S. 175, Herv.i.Orig.) Die Polizei intervenierte allerdings vor der geplanten Geburt des Kalbes. Lebende Kühe stellte Vostell bereits 1963 in Wuppertal, 1964 in Ulm aus. Siehe auch Bill Beckley *Ululations* mit einem Raben (*Raven Recitations*) und Papagei (*Parrot Recitations*); *Rooster, Bed, Lying Piece* mit einem Hahn, in: *Avalanche*, Fall, 1971, S. 18–21.



66 The Tissue Culture & Art Project (Oron Catts & Ionat Zurr), *A Semi-Living Worry Doll H*, 2000, McCoy Zell-Linie, biologisch resorbierbares Polymer und medizinische Fäden, 2 x 1,5 x 1 cm, Installationsansicht The Tissue Culture & Art(ificial) Wombs Installation, Ars Electronica 2000

letztgenannten Arbeiten liegt der Fokus neben der Integration lebenden ‚Materials' auf der Verbindung bzw. versuchten ‚Aussöhnung' von Natur und Technik/Medien/Konsumgut.

Die Liste an künstlerischen Positionen, die mit Tieren und Pflanzen arbeiten, ließe sich fortsetzen. Jüngere Beispiele, darunter Carsten Höller & Rosemarie Trockel, Revital Cohen & Tuur van Balen, Damien Hirst, Tomas Sarraceno, Oron Catts & Ionat Zurr (Abb. 66) kennzeichnet einerseits ein systemästhetischer Charakter, andererseits eröffnen sie teils neue Felder wie Bio Art oder Transgenic Art, indem sie Pflanzen und Tiere ausstellen und genetisch in deren Wachstum eingreifen. Louis Bec fragte: „will people performing cloning operations become the sculptors of tomorrow?"[340] Eduardo Kac zählt mit seinem fluoreszierenden Kaninchen zu den bekanntesten Beispielen. In Forschungszweigen wie den *Animal Studies* oder posthumanistischen Theorien werden diese Arbeiten aus ethischen, soziologischen, philosophischen und kulturanthropologischen Perspektiven diskutiert.[341] In der Systemtheorie, wie sie Haacke und Burnham anfänglich verstanden, eröffnet sich eine Denkrichtung, die Polaritäten des ‚Natürlichen' und des ‚Sozialen' abzulegen, stattdessen multidirektional zu verflechten. Ist es ethisch vertretbar, Lebewesen zu einem Werkbestandteil zu machen? Zu

340 Bec 2007, S. 91.

341 Exemplarisch für dieses umfassende, zunehmend wachsende Forschungsfeld sei Folgendes genannt: Einen Überblick bietet Zaunschirm 2005; ders., „Im Zoo der Kunst II", in: *Kunstforum International*, 175, 2005, S. 36–95. Vgl. auch Arnaud Gerspacher, *„Animal Art* (1987) and the Split Origins of Bioart", in: Charissa N. Terranova/Meredith Tromble (Hg.), *The Routledge Companion to Biology in Art and Architecture*, New York & London: Routledge 2017, S. 317–335. Siehe u.a. Lange-Berndt 2009.

untersuchen wäre, inwiefern sich seit dem ersten *Earth Day* 1970 und der zunehmenden Umweltkrise der Umgang mit Tieren und Pflanzen ändert. Seit Ende der 1960er-Jahre entstehen zunehmend künstlerische Konzepte mit ökologischem Impetus – wie die Projekte von Helen Mayer Harrison und Newton Harrison (u.a. eine Auflistung gefährdeter Spezies weltweit für die Ausstellung *Fur and Feathers* im Museum of Crafts in New York 1971 oder *Lagoon Cycle* 1974–1986) –, die Pflanzen und Tiere unabhängig von ihren äußeren Merkmalen integrieren.

2. „Ich arbeitete mit dem ‚wirklichen Zeug' nach seinen eigenen Bedingungen …"

Tiere und Pflanzen in den systemästhetischen Skulpturen von Hans Haacke

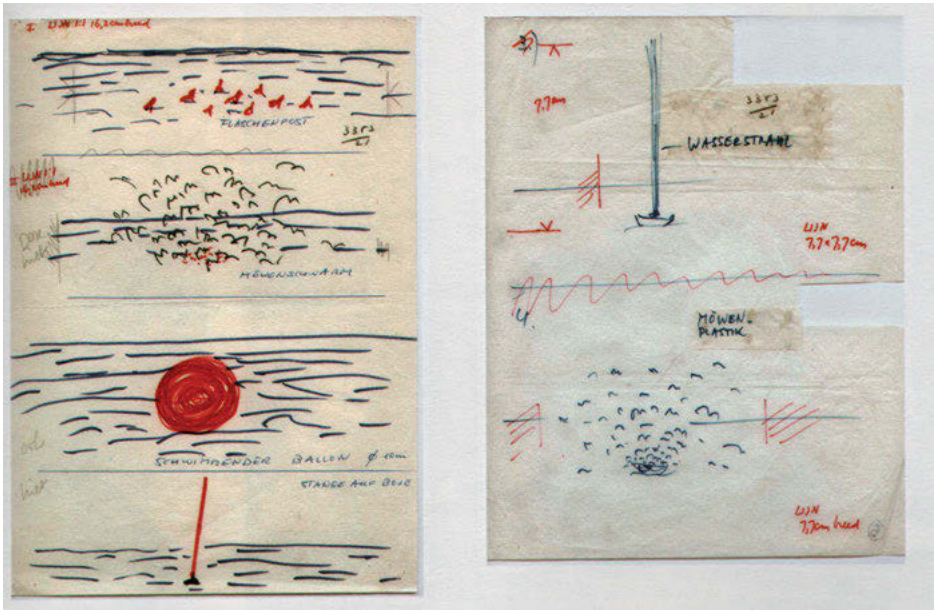
Einführung und Vorgehensweise

Im Sommer 1965 reichten Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker und Hans Haacke Projektvorschläge für *Zero on Sea*, eine Veranstaltung rund um den Pier von Scheveningen, ein. Anvisiert war ein skulpturales Freiraum-Ensemble aus Tonnen mit Ölfeuer auf Flößen, schwarz-weißen Dampfwolken, Bojen als mobilen Skulpturen, Flaschenpost mit ZERO-Botschaften, Silberhaut auf dem Wasser und Rauchobjekten.[1] Hans Haacke plante, mithilfe einer schwimmenden Futterstelle eine Möwenschar zu versammeln, deren Flugformationen und ‚Masse' er als ‚Möwenplastik' begriff (Abb. 67). Dieses Projekt, das unrealisiert blieb, bildete den Auftakt für Haackes Beschäftigung mit organischen Materialien. Nach ersten abstrakten Bildern, Reliefs und physikalischen Prozessarbeiten richtete er seine Aufmerksamkeit auf biologische Systeme in Form organischer Kreisläufe und begann, Tiere und Pflanzen als Ko-Akteure für seine plastischen Konzeptionen einzusetzen. Diese wenig bekannten Frühwerke nannte er humorvoll seine „Franziskanischen Arbeiten".[2] Der namensgebende Heilige gilt als Tierfreund, Ökologe und Pazifist, der mit Tieren kommunizierte und sich ihrer annahm. Die ‚Möwenplastik' markiert den Beginn dieser *Franziskanischen Serie* (um 1965–1972), wie sie im Folgenden genannt wird. Damit zählt diese ‚fliegende Skulptur' zu

1 Vgl. Stephan von Wiese, „Piene in Amerika: Der Weg zur Sky Art", in: *Otto Piene. Sky Art 1968–1996*, hg. von dems./Susanne Rennert, Köln: Wienand 1999, S. 21–30, S. 23f.; Rachel Churner, „Hans Haacke's Zero Hour", in: *Athanor*, XXVI, 2008, S. 107–115.

2 Siehe Walter Grasskamp, „Real Time: The Work of Hans Haacke", in: ders./Molly Nesbit/Jon Bird (Hg.), *Hans Haacke*, London [u.a.]: Phaidon 2004, S. 28–81, S. 42: „Haacke playfully calls them his ‚Franciscan' works (in reference to Saint Francis, patron saint of animals) […]."

Open Access. © 2024 bei der Autorin, publiziert von der Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston.
Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111027159-003



67 Hans Haacke, *Möwenplastik*, Entwurf für Scheveningen, 1965

den frühen Werkexemplaren, die mit lebendigem ‚Material' in den 1960er-Jahren zur Entgrenzung von Skulptur beitragen.

Die *Franziskanische Serie* Haackes hinterfragt die Grenzen eines Werks in Bezug auf seine Umwelt, die Grenzen zwischen Kultur und Natur, und ist damit signifikant für die zeitgenössische Kunstpraxis. Zwar gehört Haacke zu den international gewürdigten Pionier*innen, doch stellt die Rezeptions- und Ausstellungsgeschichte primär sein Verdienst für die Institutionskritik und sozialpolitischen Verflechtungen des Kunst(markt)systems in den Vordergrund.[3] Auch wenn seine frühen biologischen Systeme Erwähnung in der einschlägigen Literatur finden – bei Edward Fry, Walter Grasskamp, Caroline A. Jones, Luke Skrebowski und John A. Tyson –, geht es dort meist um die Prägung durch die Systemtheorie und Kybernetik, weniger um das erweiterte Konzept des Skulpturalen, die detaillierte Analyse der Werkgenese und seine Naturästhetik.[4] Dennoch sind die Forschungsergebnisse von

3 Vgl. Alberro 2016; Rachel Churner (Hg.), *Hans Haacke*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2015 (October Files, 18).
Im Folgenden werden deutsche und englische Titel verwendet, je nachdem wie die einzelnen Arbeiten in der Literatur meist rezipiert werden. Oftmals gibt es Titel in mehreren Sprachen abhängig vom Ausstellungskontext.

4 Ende Oktober 2019 erschien die ausstellungsbegleitende Publikation: Massimiliano Gioni/Gary Carrion-Murayari (Hg.), *Hans Haacke. All connected*, Ausst.-Kat. The New Museum, New York: Phaidon 2019.

John A. Tyson und Luke Skrebowski für die Fragen des nachfolgenden Kapitels von Interesse und sollen deshalb referiert werden:

Tyson hat mehrere Texte zu Hans Haacke publiziert und Vorträge gehalten, u.a. „The Afterlifes of Systems Esthetics" (2013) und „Hans Haacke's Animal Aesthetics and Ethics: Becoming Art, Becoming-Animal" (2014) sowie seine 2015 eingereichte Dissertation *Hans Haacke: Beyond Systems Aesthetics*, die in überarbeiteter Form unter dem Titel *Double Agents: Parasitical Resistance in Hans Haacke's Art Systems* erscheinen wird.[5] Er bespricht einige der ‚lebenden Werke' Haackes aus der Perspektive von Deleuze & Guattaris *Becoming Animal* und unterstreicht zu Recht deren politische Semantik auch im Kontext der „systems aesthetics" Jack Burnhams.[6] Dabei erläutert Tyson unter Berücksichtigung phänomenologischer Ansätze John Bergers Überlegungen zum Verhältnis zwischen Mensch und den Blicken preisgegebenem (Zoo-)Tier:

Der darin enthaltene Text von Gloria Sutton thematisiert das Frühwerk bis 1972 („Hans Haacke: Works of Art, 1963–1972", S. 10–17), fokussiert überwiegend auf die physikalischen Systeme, ohne den Begriff ‚Skulptur' zu erörtern. In einem Abschnitt „Transplanted Biota" benennt Sutton kurz einige der biologischen Systeme, beschreibt diese aber als Installationen: „Rather than making plants or animals the agents of change, Haacke's installations emphasize the interconnectedness of various systems vis-à-vis the language of cybernetic feedback" (ebd., S. 14). Die vorliegende Untersuchung versucht zu zeigen, dass den Tieren und Pflanzen in einigen Arbeiten durchaus ein aktiver Part zugestanden wird. Siehe auch Caroline A. Jones, „Haacke, Systems and ‚Nature' around 1970: An Art of Systems/Systematic Art", in: Camilla Skovbjerg Paldam/Jacob Wamberg Art (Hg.), *Technology and Nature. Renaissance to Postmodernity*, Farnham [u.a.]: Ashgate 2015, S. 211–223; Sven Lütticken, „Abstract Habitats: Installations of Coexistence and Coevolution", in: *Grey Room*, 59, 2015, S. 102–127; Grasskamp/Nesbit/Bird 2004; Fry 1972.

5 John A. Tyson, „Hans Haacke's Animal Aesthetics and Ethics: Becoming Art, Becoming-Animal", in: *The Nexus of Animals and Humans: Space, Experience, Representation*, Southeastern College Art Conference, Sarasota, FL, 10.10.2014, Online Publikation, Academia.edu (25.1.2017); ders., „The Afterlifes of ‚Systems Esthetics'", in: *Critical Information*, 8.12.2013, http://criticalinformationsva.com/wp-content/uploads/2013/11/Tyson_John.pdf (25.1.2017). Tysons Dissertation ist folgendermaßen gegliedert: In der Einführung stehen die Entwicklung zum Kunstwerk als System und *systems esthetics* im Fokus, im ersten Kapitel Haackes frühe physikalische, partizipatorische Werke (*columns, waves, towers*) im Kontext von Spieltheorien der 1960er-Jahre, das Spielerische als eine erweiterte Form von Institutionskritik, Abkehr von modernistischen Betrachter*innenrollen und das Paradox einer „‚ludic idiocy' – charges that such projects mentally castrate the viewer, inscribing him or her into a system of technologically determined control." (John Tyson, *Hans Haacke: Beyond Systems Aesthetics*, 2016 [= Dissertation Emory University, Atlanta/Georgia 2016], S. 111, https://etd.library.emory.edu/concern/etds/9p2909549?locale=de, 5.6.2023. Eine darauf aufbauende Publikation ist in Vorbereitung: *Double Agents: Parasitical Resistance in Hans Haacke's Art Systems*.) Das zweite Kapitel widmet sich Haackes *Photoelectric Viewer-Programmed Coordinate System*, einer kinetischen, interaktiven Lichtinstallation, die er 1968 in der Howard Wise Gallery zeigte. Das dritte Kapitel „Performing Conceptual Art" diskutiert, inwiefern Konzeptkunst auch eine leibliche Involvierung fordert und wo Anklänge an die Entwicklungen der Performance-Kunst zu verorten seien. Haackes akustische Intervention *On Sale at Foundation Maeght* und die Installation *The Key to an Integrated Lifestyle* werden ebenfalls analysiert. Im letzten Kapitel untersucht Tyson die Auswirkungen von Zensur, Reproduktion und Schrift bei Haacke.

6 Tyson 2014.

68 Hans Haacke, *Goat Feeding in Woods*, 1970, Fondation Maeght, St. Paul-de-Vence

> As the animals look back – and other viewers begin to gaze – the spectators too are rendered organic kinetic objects. Being together results in a kineticism of the body that transcends a human/animal divide. At this nexus, guests of the museum, great and small, become art and become animal."[7]

Meines Erachtens müsste werkspezifisch differenziert werden, wann die Rezipient*innen tatsächlich mit dem Blick eines Tieres konfrontiert werden. Einige der Werke fanden als einmalige Aktion fast ohne Publikum statt und sind heute nur durch Fotografien überliefert (Abb. 68), andere reagieren erst gar nicht auf ihr Gegenüber (*Ant Coop*). Tyson stellt die Frage nach möglichen Beschreibungsformen unterschiedlicher „inter-species encounters", der ethischen, sorgenden Rolle der Kurator*innen bei der Ausstellung von Tieren und dem individuellen Verhalten der Ausstellungsbesucher*innen angesichts eines lebenden Werks. Doch wie äußert sich die Konfrontation der Betrachtenden mit „systems ethics" am konkreten Werkbeispiel?

Luke Skrebowski hat sich intensiv mit Jack Burnhams Systemästhetik auseinandergesetzt, mit dessen Rezeptionsgeschichte in der durch Clement Greenberg und Michael Fried geprägten amerikanischen Kunstgeschichtsforschung und seiner Beziehung zu Hans Haacke. Er beleuchtet das bisher vernachlässigte Ästhetikverständnis Burnhams, inspiriert von der Kritischen Theorie Herbert Marcuses mit dessen Diktum einer Ästhetisierung von

7 Ebd., S. 8.

Technik als Antwort auf eine technokratisch geprägte Vernunft, die Burnham zu einer neuen Synthese zwischen technischer und künstlerischer Ratio ummünzte und in ein eigenes Paradigma fasste: „art *will* become an important catalyst for remaking industrial society."[8] Form ist für Burnham System und Prozess, nicht nur geometrische Sprache und konturierte Entität. Mit diesem Synkretismus verfolge Burnham die Versöhnung zwischen Kunst und Technik bzw. neuen Medien.

Skrebowski diskutiert in „All Systems Go: Recovering Hans Haacke's Systems Art" (2008) die maßgeblich von Benjamin Buchloh geprägte Rezeption seines Œuvres, die dazu führte, dass die frühen biologischen und physikalischen Arbeiten lange kaum wahrgenommen wurden. Während Jack Burnham bis 1970 als Wegbegleiter von Haacke wesentlich zu dessen Interesse an systemtheoretischen Überlegungen beitrug, wie Skrebowski zu Recht hervorhebt, übernehme Buchloh fortan die Aufgabe des Hauptinterpreten, indem er mit den *Polls* die sozialen Systeme ins Zentrum der Betrachtung rücke, die Arbeiten vor 1969 und Haackes *Non-Human Living Sculptures* zum „positive scientism" degradiere und damit die „limitations of a system-aesthetics" betone.[9]

Die Nähe des Frühwerks zur vergangenheitsbewältigenden bzw. -verdrängenden Nachkriegskunst der ZERO-Gruppe und damit zu einer Technikbegeisterung streicht Buchloh in „The Entwinement of Myth and Enlightenment" (1995) heraus, „operating along an axis between the mystification of technology, and the project of a scientific enlightenment freed from the suspicion of political ideologies."[10] Ein Vergleich seines *Condensation Cube* (1963–1965) (Abb. 13) mit Robert Morris' *Mirror Cube* (1965) verdeutliche, wie sich nach Haackes Umzug in die USA der Einfluss eines amerikanischen, empirisch-transzendentalen und phänomenologischen Ansatzes mit seinem europäischen „techno-scientific theory approach" mische.[11] Doch vernachlässigt Buchloh hier die in den USA entstandenen,

8 Luke Skrebowski, „Jack Burnham Redux: The Obsolete in Reverse?", in: *Grey Room*, 65, 2016, S. 88–113, S. 102, Herv.i.Orig. „Yet in making such a claim Burnham misunderstands Marcuse's speculative, neo-Schillerian claims for the potential sublation of technological rationality by aesthetic rationality, mistakenly arguing for the possibility of ‚synthesis' between incompatible rationalities under actually existing postwar capitalism" (ebd., S. 102). Vgl. Jack Burnham, „Art in the Marcusean Analysis" (1969), in: Ragain 2015, S. 179–183.

9 Luke Skrebowski, „All Systems Go: Recovering Hans Haacke's Systems Art" (2008), in: Churner 2015, S. 185–213, S. 62. „Buchloh's historical success over Burnham for the exegetical privilege of Haacke's practice has had the consequence of suppressing its idelogical continuity." Vgl. auch Churner 2008, S. 108. „Several of Haacke's most outspoken supporters have gone so far as to suggest that the early works be disregarded altogether: as one scholar recently stated, ‚it is only when [Haacke, U.S.] abandons systems theory – says I have to get rid of [the] von Bertalanffy that Burnham bought for me – that he gets to something real: real political agency." Die Aussage stammt von Buchloh (Konferenz *Communities of Sense. Rethinking aesthetics in practice*, Columbia University, 18.4.2003). Und doch verfolgten nicht alle Kritiker*innen Haackes diese Trennung, wie Churner zu Recht bemerkt, darunter entscheidend Luke Skrebowski und John A. Tyson.

10 Benjamin H.D. Buchloh, „Hans Haacke: The *Entwinement* of Myth and Enlightenment", in: Manuel J. Borja-Villel (Hg.), *Hans Haacke. Obra Social*, Ausst.-Kat. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona 1995, S. 45–61, S. 47.

11 Ebd.

69 Hans Haacke, *DER BEVÖLKERUNG*, 2000/3. Oktober 2021, Nördlicher Lichthof des Reichstagsgebäudes, Berlin

oftmals technischer Unterstützung entbehrenden meteorologischen und biologischen Arbeiten Haackes. Charakteristisch für den Künstler sei sein programmatischer Entzug des Sichtbaren, seine Abkehr von einer sich aufdrängenden Visualität, die Spuren hinterlasse, die von den Rezipient*innen zwar verfolgt werden könnten, sich aber von ihnen unabhängig ereigne.[12] Präzisiert werden sollte, dass gerade bei den frühen systemästhetischen Arbeiten eine zeitbasierte Visualität das entscheidende Merkmal, bei den physikalischen und frühen biologischen Arbeiten ein Objektverbund durchaus noch vorhanden ist. Haackes Werke evozieren eine fragende Haltung und die räumliche sowie kognitiv-psychische Positionierung der Rezipient*innen innerhalb eines systemischen Gefüges. Beide, Morris und Haacke, verbinde, so Buchloh weiter, die ‚neue' Ästhetik der Kontextualität und strukturellen Differenzierung.

Skrebowski unterstreicht folgerichtig, das ist für den vorliegenden Kontext wichtig, dass Haacke weiterhin *zeitgleich* an biologischen, physikalischen und sozialen Systemen arbeitet, wie dies seine kontrovers diskutierte Arbeit *DER BEVÖLKERUNG* (2000) (Abb. 69) im Deutschen Bundestag, die partizipative, soziale und biologische Komponenten vereint, bis heute durchzieht.[13] Seine Einteilung der Welt in physikalische, biologische, soziale und behavioristische Systeme, die netzwerkartig verbunden sind, lässt Überlegungen der Akteur-Netzwerk-Theorie *avant la lettre* anklingen. Untersucht werden soll, ob und wie die Arbeiten umweltpolitische Fragestellungen aufgreifen und als *ein* wesentlicher Vorläufer für die aktuellen Diskurse zu (Post-)Nature, Anthropozän und Ökologiekritik verstanden werden können. Ein Studium der Arbeiten für Haacke bedeutsamer Biologen wie Ludwig von Bertalanffy (1968) und Ramón Margalef (1968), ferner Norbert Wieners (1948), Gregory Batesons (1972) und

12 Ebd., S. 48. Zur Rezeptionsgeschichte Haackes siehe u.a. Benjamin H.D. Buchloh, „Hans Haacke: Memory and Instrumental Reason" (1988), in: Churner 2015, S. 107–136.

13 Https://derbevoelkerung.de (19.4.2023); siehe auch Marius Babias/Oliver Schwarz/Ursula Ströbele (Hg.), *Hans Haacke. Der Bevölkerung. Wir (alle) sind das Volk*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König 2022.

des CAVS-Gründers am Massachusetts Institute of Technology (MIT) György Kepes ist dabei von zentraler Bedeutung.[14]

Buchlohs Aufsatz „Hans Haacke. Von der faktografischen Skulptur zum Gegendenkmal" soll hinsichtlich der faktografischen Ästhetik und Erweiterung des Skulpturalen auf die Fotografie diskutiert werden, d.h. ob diese sich „faktisch außerhalb der Register des Körperlichen und Perzeptorischen definieren lässt".[15] Philipp Johns daran anknüpfende Überlegungen in *Verkörperte Allegorien. Fotografie und Skulptur im Werk Hans Haackes* fließen in die Analyse mit ein.[16] Des Weiteren wird aufgezeigt, wie Burnham Haackes künstlerische Herangehensweise geprägt hat, sowie die Rezeptionsgeschichte der Systhemtheorie beleuchtet. In Auseinandersetzung mit Systemtheorie, Kybernetik und Künstlicher Intelligenz gilt Burnhams Interesse künstlerischen Arbeiten, deren einzelne Komponenten untereinander und mit ihrer Umwelt agieren und selbstorganisierend, datengenerierend und informationsverarbeitend in Echtzeit stattfinden. Lange Zeit war er aus dem zentralen Blickfeld der Kunstgeschichte gerückt und wird erst seit einigen Jahren vermehrt rezipiert, vermutlich aus aktuellem Interesse an prozessualen und digitalen Kunstformen.[17] Realzeitliche Präsenz,

14 Entscheidende Schriften sind u.a. Ludwig von Bertalanffy, *General System Theory* (1951), New York: Braziller 1968; Norbert Wiener, *Cybernetics: Or Control and Communication in the Animal and the Machine* (1948), Cambridge, Mass.: MIT Press 1961; Ramón Margalef, *Perspectives in Ecological Theory*, Chicago: University of Chicago Press 1968; Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, Chicago: University of Chicago Press 1972; ders., *Geist und Natur. Eine notwendige Einheit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982; W. Ross Ashby, *Einführung in die Kybernetik* (1956), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974.

15 Buchloh 2006, S. 51.

16 Philipp John, *Verkörperte Allegorien. Fotografie und Skulptur im Werk Hans Haackes*, Berlin: Freie Universität Berlin 2017 (= Dissertation Freie Universität Berlin 2014). Ich beziehe mich hier auf die Seitenangaben der Online-Ausgabe (https://refubium.fu-berlin.de/bitstream/handle/fub188/4633/Dissertation_John.pdf?sequence=1&isAllowed=y, 14.11.2019).

17 Vgl. u.a. Sabeth Buchmann, „From Systems-Oriented Art to Biopolitical Art Practice", in: Marina Vishmidt (Hg.), *Media Mutandis: A NODE London Reader*, London: Openmute Press 2006, S. 51–60; Luke Skrebowski, *Systems, Contexts, Relations. An Alternative Genealogy of Conceptual Art* (= Dissertation Middlesex University 2009), Middlesex 2009, http://eprints.mdx.ac.uk/6229/1/Skrebowski-systems%2C_contexts%2C_relations…pdf (8.8.2018). Seine Dissertation analysiert anschaulich die Entwicklung der Concept Art aus einer kritischen Auseinandersetzung mit Greenberg und der Minimal Art als ein Strang post-formalistischer Kunst. Dabei erörtert er die Entwicklung der Systemtheorie sowie Haackes *Œuvre* seit seinen frühen abstrakten Bildern und Objekten wie *Photo-Electric Viewer-Controlled Coordinate System* (1968) im Kontext von ZERO, GRAV, dem Beginn der Konzeptkunst, ferner seine systemästhetische Ausrichtung durch den Austausch mit Burnham und sein institutionskritisches Interesse. Eine genaue Diskussion seines Skulpturenkonzepts erfolgt bei Skrebowski nicht, auch nicht des Einflusses der Systemtheorie auf ein erweitertes Verständnis von Skulptur bzw. des Skulpturalen.
Caroline A. Jones, „System Symptoms", in: *Artforum*, 51, 1, 2012, S. 113–116; Skrebowski 2016; Melissa Ragain (Hg.), *Jack Burnham. Dissolve into Comprehension. Writings and Interviews, 1964–2004*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2015; Courtney Fiske, „Jack Burnham's ‚Real Time': Sculpture as System, 1967–1969", in: *Grey Room*, 65, 2016, S. 62–87; Michelle Kuo, „‚The Uncertainty of Objects and Ideas'. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden", in: *Artforum*, 45, 6, 2007, https://www.artforum.com/print/reviews/200702/the-uncertainty-of-objects-and-ideas-12391 (11.11.2019).
Allgemein zum Systembegriff in der Kunst vgl. u.a. Francis Halsall, *Systems of Art, History, and Systems Theory*, Oxford [u.a.]: Lang 2008; Michael Corris, „Systems Upgrade (Conceptual Art and the Recoding of Information, Knowledge and Technology)", in: *Mute*, 1, 22, 2010, http://www.metamute.org/editorial/

prozessuale Offenheit, lebende Ko-Akteure, künstlerisch-wissenschaftliche Kooperationen werden heute erneut aufgegriffen und belegen die Fruchtbarkeit des von Burnham und Haacke prononcierten Konzepts einer Skulptur als *Real-Time System*, dessen Potenzial, Grenzen und seine Aktualität in der vorliegenden Untersuchung analysiert werden.

Fünf Jahre nach Burnhams *Beyond Modern Sculpture* listet Lippard in ihrer Anthologie *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972* Werke auf, die zwischen Konzeptkunst und skulpturaler Praktik oszillieren. Trotz der kritisch zu befragenden Zuordung zur „dematerialization" des Objekts bleibt sie mangels Alternative bei diesem Terminus, den sie mit „deemphasis on material aspects" bzw. „return to content" beschreibt.[18] Die Entmaterialisierung der Kunst führe in eine konzeptuelle Richtung mit dem Primat der Idee oder aber in die handlungsorientierte Richtung, die Performativität und Zeitlichkeit proklamiert. Haacke findet bei Lippard mehrfach Erwähnung, allerdings im Kontext der von ihr konstatierten „gradual deemphasis of sculptural concerns" im Unterschied zu Burnhams systemästhetischem Konzept von Skulptur, das den Begriff besonders stärkt. Beide, Lippard und Haacke/Burnham, konstatieren eine Veränderung traditioneller Gattungskategorien, argumentieren aber aus unterschiedlicher Perspektive.

Es mag am geringen Bekanntheitsgrad des erst seit 1965 in den USA lebenden Künstlers gelegen haben, dass die frühen biologischen Systeme Hans Haackes in den entsprechenden Überblickspublikationen fehlen – anders als beispielsweise Longs *Walking Sculptures*, die eindrücklicher ‚gelabelt' sind und in vielen Texten genannt werden, u.a. bei Paul Rinuy und David Brown.[19] Die *Non-Human Living Sculptures* sind nicht unter dem Dachbegriff ‚Skulptur' vereint, ähnlich wie die mehrere Jahrzehnte lang verloren geglaubte fotografische Serie *Versuch, eine Skulptur zu sein* (Abb. 24) von Franz Erhard Walther (1958) und, wie Potts bemerkt, die „anti-sculptural sculpture of artists like Barry Flanagan and Gilbert and George".[20]

Burnhams Konzept ist in seiner Historizität, wissenschaftlichen Kontextualität und konzeptuellen Relevanz zu überprüfen. Zudem wird das Systemische, Relationale und Zeitbasierte an Haackes Naturverständnis herausgearbeitet und in Bezug zur Rezeptionsgeschichte gesetzt: Hat sich der Blick auf seine Werke heute geändert? Welche Künstler*innen haben Haackes Arbeiten aufgegriffen? Welche medien- und zeitspezifischen Formen des Skulpturalen kommen in den sogenannten *Non-Human Living Sculpures* an der Schnittstelle

articles/systems-upgrade-conceptual-art-and-recoding-information-knowledge-and-technology (24.2.2019); Pamela M. Lee, *Chronophobia. On Time in the Art of the 1960s*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2004; Margaretha Bijovet, *Art as Inquiry*, New York: Peter Lang 1997; Mitchell Whitelaw, „Rethinking a systems aesthetic", in: *ANAT Newsletter* # 33, Mai 1998, http://mtchl.net/assets/1968-1998-Systems-Aesthetic.pdf (6.3.2019). Eine Anthologie von Schlüsseltexten bietet *Systems*, hg. von Edward A. Shanken, White Chapel Gallery London, Cambridge, Mass.: MIT Press 2015.

18 Lippard 1997, S. 5. Vgl. zuvor den gleichnamigen Text mit John Chandler („The dematerialization of art"), in: *Art International*, 12, 2, 1968, S. 45–50.

19 Vgl. u.a. Rinuy 2016, S. 83; David Brown, „Some Aspects of British Art Today", in: Jean-Christophe Ammann (Hg.), *Europe in the seventies. Aspects of recent art*, Ausst.-Kat. The Art Institute Chicago, Chicago 1977, S. 16–20, S. 17f.

20 Potts 2000, S. XII (Einführung).

zu Naturwissenschaften, Bio Art und Performance zum Ausdruck? Inwiefern positionieren sie sich durch eine eigene Ökoästhetik?

Werkspezifische Präsentationsmodi werden in der vorliegenden Untersuchung ebenso erörtert wie die Rezeption nach Sichtung von Presse- und Ausstellungsarchivalien. Haackes publizierte Interviews bieten Einblick in seine Werkauffassung und dienen als wesentliche, jeweils kritisch zu befragende Quelle.[21]

Neben einer detaillierten deskriptiven Erfassung der einzelnen Werke der *Franziskanischen Serie* erfolgt eine Aufarbeitung der (zugänglichen) Quellen in den Archiven und Museen zur präzisen Erörterung der Werkgenese und Rezeptionsgeschichte, darunter das Kaiser-Wilhelm-Museum Krefeld, die Art Gallery of Ontario in Toronto, das Archiv der Howard Wise Gallery im Smithsonian Institut, Washington D.C. und im Havard Art Museum, Cambridge, die Fondation Maeght in St. Paul-de-Vence, das Archiv des Center for Advanced Visual Studies (CAVS) am MIT und das Archiv des Künstlers in New York.

Ein besonderes Augenmerk liegt auf der Krefelder Ausstellung 1972, die soziale, biologische und physikalische Systeme zugleich präsentierte und Haackes erste größere Einzelausstellung in einer deutschen Kunstinstitution war. Zudem sind unrealisierte und bisher in der Literatur außer Acht gelassene Projektideen zugunsten eines größeren Überblicks integriert. Die Herangehensweise ist zwischen Systemtheorie, Skulpturtheorie, Ökologiekritik, Biologie, Phänomenologie und Rezeptionsästhetik situiert. Einzelne biologische Arbeiten Haackes werden in ihrer Werkgenese genauer in den Blick genommen. Eine Herausforderung besteht darin, dass nur wenige oder teils sogar nur eine einzige fotografische Abbildung und ein kurzer Beschreibungstext als Zeugnis existieren, umfassendere Dokumentationen fehlen. Die Fotografien fungieren oftmals im Ausstellungskontext als Vertreter und Residuum der vergangenen skulpturalen Aktionen.

Exkurse in die zeitgenössische Kunst der Gegenwart ergänzen das Kapitel, um die Reichweite von Haackes Konzept exemplarisch zu beleuchten und zu belegen, wie Skulptur als *Real-Time System* auch heute (unter anderen politischen Vorzeichen) als gewinnbringender Arbeitsbegriff fungiert, den es ggf. terminologisch anzupassen gilt. Die ausgewählten Künstler*innen berufen sich nicht explizit auf das genannte Vorbild – das ist meines Erachtens wichtig –, lassen aber in einzelnen Projekten eine Auseinandersetzung mit Haackes Naturverständnis, seinem systemischen Denken und eine bewusste Reflexion des Skulpturenbegriffs erkennen.[22] Dazu gehören Fabian Knechts Serie *Isolation* (2016–), *Das*

21 Auch die Rechercheergebnisse der von der Autorin kuratierten Ausstellung *Hans Haacke. Kunst Natur Politik*, die 2019/2020 am Zentralinstitut für Kunstgeschichte und in einer erweiterten Form (zusammen mit Felicia Rappe) am Museum Abteiberg in Mönchengladbach stattfand, fließen mit in die Untersuchung ein. Siehe https://www.zikg.eu/aktuelles/veranstaltungen/2019/ausstellung-hans-haacke; https://museum-abteiberg.de/ausstellungen/rueckschau-ausstellungen/hans-haackekunst-natur-politik/ (28.2.2023).

22 Der Künstler Tue Greenfort bezieht sich explizit auf Haacke. Sein skulpturales Objekt *Closed Biosphere* (2003) ist ein in sich geschlossenes, dem Sonnenlicht ausgesetztes Biosystem aus Teichwasser mit gedeihenden Mikro-Organismen in einer 5-Liter-PET-Flasche, das seit Jahren sich selbst erhält – Natur (als Gegenüber) in einem konservierten Raum, ‚spolienartige Neumontage', Skulptur als realzeitliches System?

Numen H2O (2011) und Ayşe Erkmens *Plan B* (2011). Auch Exponate von Künstlerkollegen Haackes, die mit lebendem, organischem ‚Material' arbeiten und ein prozessorientiertes, systemästhetisches Konzept des Skulpturalen aufweisen, darunter Luis Fernando Benedit und Klaus Rinke, werden für Vergleiche herangezogen.

Die *Franziskanische Serie* Hans Haackes im systemästhetischen Kontext ihrer Zeit

Im Œuvre Haackes findet eine Loslösung von der klassischen Mimesis statt. ‚Leben' wird anstelle einer illusionistischen Nachahmung in seiner Prozesshaftigkeit in den White Cube transportiert. Dies gilt insbesondere für die Krefelder Ausstellung und kehrt sich in den nachfolgenden Ausstellungen mittels einzelner Fotografien und kurzer Beschreibungstexte um. Ungewöhnliche ‚Materialien' wie Pflanzen, Tiere, Kleinstorganismen – Bakterien und

70 Hans Haacke, *Grundwasser – Versprühung – Moosbewässerung – Grundwasser*, 1972, Museum Haus Lange, Krefeld

Insekten – dienen als plastischer Stoff in den Händen eines Leben spendenden, manipulierenden Künstlers, wirken als Ko-Akteure an der Entstehung mit. ‚Natur' fungiert weniger als Bühne oder Gegenüber, sondern als wesentlicher, anthropogen beeinflusster Bestandteil.

Im Unterschied zu Joseph Beuys, der in seiner Aktion *I like America and America likes me* (1974) direkt mit einem Koyoten in Kontakt trat, einige Stunden pro Tag mit ihm verbrachte und zu sprechen vorgab, stellt Haacke – wie die kommenden Analysen zu zeigen versuchen – Tiere in biologischen Systemen aus und zieht sich anschließend weitgehend als Autor zurück.

Haackes Arbeiten unterstreichen sein Verfahren, lebende, organische Entitäten isoliert zu veranschaulichen. Zwei Herangehensweisen sind dabei erkennbar, die in ihrer Performativität ein Aufführungscharakter mit werkinhärenter Zeitlichkeit kennzeichnet:[23] 1. Die Sichtbarmachung und bildliche Rahmung eines Naturphänomens innerhalb seiner ursprünglichen Umgebung außerhalb des White Cube durch das Erzeugen einer gewünschten Situation, das heißt ein *staging* von Natur (Abb. 70) und 2. die „De-Plazierung von Natur und ihre spolienartige Neumontage" im Ausstellungsraum, wie Monika Wagner dies für Haackes *Gras wächst (Grass grows)* (1969) (Abb. 71), einem grünenden Erdhügel im White Cube, konstatiert.[24] Dem Charakter der Entwurzelung haftet das Fremde an. Spolien dienten seit der Antike als Beute-

71 Hans Haacke, *Grass grows*, 1969

23 Zur Aufführung siehe u.a. Fischer-Lichte 2004.

24 Wagner 1996, S. 36. Ähnlich nimmt Bitite Vinklers folgende Differenzierung vor: „Basically, Haacke sees two approaches to the systems: the production of systems, and the presentation in various ways of systems that already exist. In both cases, the central question is in what manner he exposes a natural system. Except for his very recent works, Haacke's systems have been ‚produced', though often in a very loose sense of the word. Thus he considers even such examples as the sea gulls or the hatching chickens intended for Toronto to be of this type, since in the first case, he set up the environmental conditions for feeding, and in the second, he will isolate the chickens froir natum thrale [sic!] surroundings as a device to focus attention on them." (Bitite Vinklers, „Hans Haacke", in: *Art International*, 8, 7, 1969, S. 44–56, S. 49.) Zum zweiten Typ gehörten laut Vinklers u.a. *Wind in Water: Snow* und *Chickens Hatching* (ebd., S. 56). „[T]he third is in the idea of presenting and recording the recent birth of his son, Carl Samuel Selavy an indirect namesake of Duchamp through a signed record (the hospital identification certificate) of an actual and temporally unique process." (Ebd.)

72 Hans Haacke, *Transplanted Moos supported in Artifical Climate*, 1970, Fondation Maeght, St. Paul-de-Vence

73 Hans Haacke, *Goat Feeding in Woods*, 1970, Fondation Maeght, St. Paul-de-Vence

gut in Form von baulichen Fragmenten, Kunstwerken und Dekorelementen. *Spolium* stammt aus dem Lateinischen und bedeutet „Raub", „dem Feind Abgenommenes", das assemblageartig in einen neuen Kontext versetzt, seiner „Funktionalität" entrissen, zugleich eine semantische Erweiterung erfährt. In ihrer materialikonographischen Untersuchung beleuchtet Wagner „Naturspolien in der City", unterstreicht den signifikanten Unterschied einer Platzierung von Naturstoffen im Kunstraum konträr zur „Begrünung" durch isolierte, teils exotische Bäume oder collageartige Grasmatten im öffentlichen Raum, die oft nur beschränkt zugänglich sind

und wie ausgesuchte Preziosen präsentiert werden.[25] Dabei sei dem Material als isolierter Substanz stets der Trümmerzustand eigen, einige Materialien im öffentlichen Raum sogar ausgeschlossen:[26] „Auch solche Naturstoffe, die Künstler im geschützten Galerieraum als ‚Realzeitsysteme' installiert haben, deren Form, Farbe oder auch Materialeigenschaft sich veränderten, sind im öffentlichen Raum tabu."[27] Für Haackes eher ubiquitär vorhandene ‚Stoffe' wie Moos (Abb. 72), Ameisen (Abb. 15), Ziege (Abb. 73), Wasser (Abb. 13) (im Unterschied zu exotischen Spezies wie seltenen Zierfischen) gilt Folgendes indes weniger: Spolien repräsentieren in ihrer Materialität das Überleben einzelner Arten von Naturstoffen.

Im Folgenden werden Arbeiten der *Franziskanischen Serie* systematisch mit Blick auf ihre zentralen Aspekte vorgestellt: Von Interesse sind erstens die Bezüge zur Systemtheorie bzw. Kybernetik, die für Haackes Skulpturverständnis in jenen Jahren grundlegend sind. Hier steht seine Auseinandersetzung mit den Theorien von Jack Burnham (*Beyond Modern Sculpture*, 1968), Norbert Wiener (*Cybernetics*, 1948/61), Ludwig von Bertalanffy (*General System Theory*, 1968) und Ramón Margalef (*Perspectives in Ecological Theory*, 1968) im Vordergrund. Anhand seines frühen biologischen Systems *Chickens Hatching* wird dieser Schwerpunkt exemplarisch eingeführt. Zweitens die Bezüge zur Ökologie und Umweltverschmutzung am Beispiel seiner Krefelder Ausstellung 1972, welche die politischen Zusammenhänge von Haackes Arbeit mit Natur hervorhebt und eine Veränderung des Skulpturalen hin zu situationsästhetischen Konzepten verdeutlicht.

Chickens Hatching und der Systembegriff Haackes

Ein Vorläufer für das seit einigen Jahren zunehmende Interesse an der Integration lebender Tiere in Ausstellungen ist Hans Haackes *Chickens Hatching* (Abb. 74), das er 1969 in *New Alchemy: Elements – Systems – Forces*: *Hans Haacke, Charles Ross, Takis, John Van Saun* in der Art Gallery of Ontario zeigte und das dem Typus „De-Plazierung" zuzuordnen ist.[28] 360 frisch gelegte Hühnereier wurden, wöchentlich geliefert, in einem achtteiligen Inkubator innerhalb von vier Wochen nach und nach mittels Wärmelampen ausgebrütet.[29] Das bekannteste Foto zeigt die quadratisch angeordneten Kästen, durch deren transparente

25 Wagner 2013, S. 134. Es handle sich weniger um ein Zeichen einer Renaturalisierung, sondern eines gehobenen Life-Styles, der Exklusion mit sich bringt und damit das Paradox einer demokratischen, allen zugänglichen Natur ausformuliere.

26 Ebd., S. 135.

27 Ebd. Zwar verweist Wagner nicht explizit auf Haackes und Burnhams theoretisches Verständnis, doch klingt indirekt deren Konzept von Skulptur an.

28 Dennis Young (Hg.), *New Alchemy. Elements – Systems – Forces*, Ausst.-Kat. Art Gallery of Ontario, Toronto: Art Gallery of Ontario 1969.

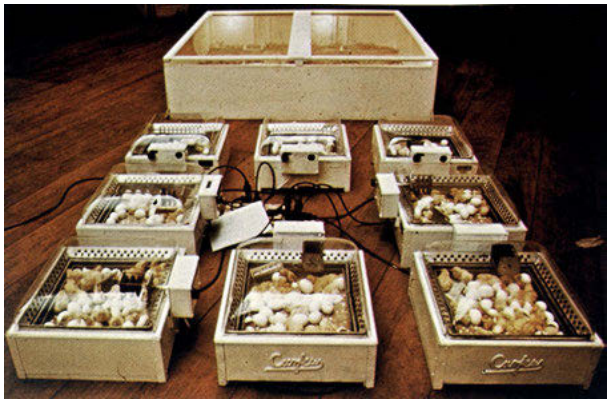
29 Im Pressetext wird auch der Name des Eierlieferanten erwähnt: „As the preview hours of NEW ALCHEMY: ELEMENTS, SYSTEMS, FORCES approach (8.00–10.30 pm, Friday, September 26), 360 fertilized eggs will arrive at the Art Gallery of Ontario from the University of Guelph, Department of Poultry Science, to be carefully installed in eight prepared incubators for hatching during the preview. New batches of eggs will arrive at the gallery weekly from Guelph to contribute to the one week, then two, three and four week-old chicks of Hans Haacke's Chicken Hatching work, until the close of the exhibition, October 26." (Archiv Art Gallery of Ontario.)

74 *Mr. Hans Haacke installing Haacke's "Chickens Hatching"*, September 26, 1969 for the exhibition, *New Alchemy: Elements, Systems, Forces*, Art Gallery of Ontario, September 27–October 26, 1969

Deckel das künstlich gelenkte ‚Schauspiel' zu beobachten war (Abb. 75): unversehrte Schalen, leicht angepickte Eier bis hin zu bereits geschlüpften Küken, im Hintergrund ein rechteckiges, mit Stroh ausgelegtes Behältnis, das den Protagonisten Zuflucht gewährte. Dass die Vorbereitungen so getroffen wurden, dass das Schlüpfen der Küken am Tag der Vernissage stattfand, d.h. das ‚System' sich den Regeln der Kunstinstitution entsprechend verhielt, verrät der Pressetext. In einem Interview des Künstlers mit Karin Thomas (1985) beschreibt Haacke den Aufbau rückblickend:

> In 8 mit vorgebrüteten Eiern bestückten Brutkästen schlüpften am Eröffnungstag der Ausstellung Küken aus. Sie wurden am folgenden Tag in einen elektrisch geheizten Stall überführt, und neue Eier wurden in den Brutkästen ausgesetzt, die wiederum nach einer Woche gereift waren. Die später ausgeschlüpften Küken kamen in denselben Stall, der nun jedoch in zwei Abteilungen geteilt war, so daß der Wachstumsabstand von einer Woche zwischen den Küken der ersten Brut und der zweiten Brut sichtbar wurde. Dieser Brutprozeß wiederholte sich während der Ausstellung in Abständen von einer Woche viermal.[30]

30 Karin Thomas (Hg.), *Kunst Praxis heute. Eine Dokumentation der aktuellen Ästhetik*, Dumont: Köln 1972, S. 101–105, S. 103.



75 Hans Haacke, *Chickens Hatching*, 1969, Art Gallery of Ontario, Toronto

76 Hans Haacke, *Chickens Hatching*, 1969, Art Gallery of Ontario, Toronto (Archivfoto)

In der vierten Woche der Ausstellungslaufzeit waren alle Küken im Stall untergebracht, unterteilt in vier Sektionen, unterschiedlich groß, je nach Schlüpfdatum, wie ein weiteres Dia aus dem Künstlerarchiv dokumentiert (Abb. 76). Die variierenden Wachstumsstadien sind deutlich erkennbar. Die Betrachter*innen konnten sukzessive das werdende Leben beobachten und die skulpturale Anordnung umschreiten. Diesen Prozess verfolgte Haacke mit seiner Kamera, indem er eine Bilderserie machte, die das Verhalten der Kükenschar oder einzelne Jungtiere in Nahaufnahme beim Schlüpfen zeigt. Bilder über die technische Seite der Brutanlage fehlen.

Zwei variierende Detailbilder kursieren in Publikationen: In Jack Burnhams *Great Western Salt Works* (Aufsatz: „Real Time Systems") ist eine Aufnahme mit folgender Bildunterschrift versehen (Abb. 77): „Hans Haacke, *Chickens Hatching*, Forsgate Farms, New Jersey, April 14, 1969".[31] Möglicherweise hat Haacke zuvor während der Filmproduktion *Hans Haacke: Selbstporträt eines deutschen Künstlers in New York* (1969) Bilder in einer

31 Jack Burnham, *Great Western Salt Works. Essays on the Meaning of Post-formalist Art*, New York: Braziller, 1972, S. 31, Abb. 1.

77 Hans Haacke, *Chickens Hatching*, 1969 (Detail)

78 Hans Haacke, *Chickens Hatching*, 1969 (Detail)

79 *Members viewing Hans Haacke's „Chickens Hatching",* September 26, 1969 in the exhibition *New Alchemy: Elements, Systems, Forces*, Art Gallery of Ontario, September 27–October 26, 1969

Hühnerfarm gemacht, wohingegen *Chickens Hatching* in Kanada gezeigt wurde. Dieselbe Abbildung mit anderer Bildunterschrift findet sich bei Fry – ohne konkrete Ortsangabe mit Verweis auf die Art Gallery of Ontario,[32] bei Lippard hingegen ein anderes Detailbild mit der Angabe wie bei Burnham (Abb. 78).[33] Die zentrale Quelle entstammt dem Archiv des Künstlers, wobei die sequenzielle Abfolge der Negativstreifen und Dias das prozessuale, zeit-

32 Fry 1972, Abb. 63.
33 Lippard 1997, S. 122.

basierte Moment von *Chickens Hatching* unterstreicht. Auch Besucher*innen fotografierte Haacke häufig bei der Betrachtung seiner Werke – signifikant hier die von ihm beobachtete Rezeptionsweise von Kindern (Abb. 79) und einer Rollstuhlfahrergruppe.[34] 1978 zierte ein Detailbild mit schlüpfendem Küken das Cover des *Kunstforums* (27/1978) mit der Titelüberschrift *Kunst als sozialer Prozess*.[35]

Während die äußere Kontur konstant bleibt und optisch noch Reminiszenzen an die seriellen, industriell gefertigten Objekte der Minimal Art enthält, verändert sich das Innere kontinuierlich. *Chickens Hatching* verdeutlicht Haackes Interesse an der Prozesshaftigkeit und Systemästhetik eines Werks. Das sichtbar gemachte Wachstum und die Rolle der Tiere innerhalb eines Systems besitzen für ihn eine größere Bedeutung als das einzelne Huhn. Er isoliert seine tierlichen Ko-Akteure, erzeugt durch die Kuben eine wissenschaftlich-laborartige Distanz, behält die räumliche und visuelle Kontrolle – die sich auch in der leichten Aufsicht der Fotografie auf die Kästen spiegelt – gebündelt im Schaltkreis der Stromversorgung, ohne deren Wärmeerzeugung neues Leben nicht entstehen kann. Bei dieser Technisierung der Natur reagieren die Küken in einer Art ‚Feedback'-Schleife; die Aufgabe der Glucke wird künstlich übernommen.

Jack Burnham: Skulptur als Real-Zeitliches System

Jack Burnham, Freund und Wegbegleiter Haackes, sprach der post-formalistischen, d.h. postminimalistischen Skulptur der 1960er- und 1970er-Jahre angesichts ihrer experimentellen Offenheit, kinetischen Charakteristik und „more lifelike activity" den Status eines „realzeitlichen Systems" zu, das aus interagierenden Elementen besteht, „conceptions that can loosely be termed *unobjects*, these being either environments or artifacts that resist prevailing critical analysis."[36] In den folgenden Werkbesprechungen wird der Begriff des realzeitlichen Systems in seiner geschichtlich-konzeptionellen Herkunft und Relevanz für Haackes Werke kritisch beleuchtet. In Anbetracht der Entwicklungen innerhalb der *Franziskanischen Serie* fällt auf, dass die realisierten Arbeiten unterschiedliche Grade an Offenheit, Relationalität, Rückkopplung und Kausalität aufweisen. Die Grenze zum Situationalen, wie im dritten Kapitel am Beispiel von Pierre Huyghes *Untilled* und *After ALife Ahead* diskutiert wird, ist fließend. Haackes Fokus auf das Systemische, so die These, rückt den Aspekt der Repräsentationalität in den Hintergrund und lenkt den Rezipient*innenblick auf die sichtbaren Abhängigkeiten und Bezüge, das Prozessuale und Zeitbasierte.

In Abgrenzung zu Michael Frieds Kritik an der Minimal Art als *theatrical, literalist art* und ihrer o*bjecthood* plädiert Burnham für seinen Systembegriff, da er gegenwärtige Kunstströmungen besser beschreibe:

34 Zit. n. Burnham 1967, S. 19: „I watched many people during my exhibitions. I was surprised and happy to see them loosening up after handling some of my objects." Siehe auch Tyson zum Spielerischen in der kindlichen Betrachtungsweise (Tyson 2016, S. 59–63).

35 Es handelt sich um das von Burnham und Fry verwendete Foto. Der *Kunstforum*-Band wurde von Rainer Wick herausgegeben.

36 Jack Burnham, „Systems Aesthetics" (*Artforum*, 7, 1, 1968), in: Ragain 2015, S. 115–125.

> I continually use the terms *system* and *object* in opposition. […] The advantages that a system has over an object, generally speaking, are flexibility of use, adaptability (perhaps), and the capability of intelligent reaction (also perhaps). Objects on the other hand, may be more trustworthy and, because of their stable physical state, may last considerably longer than systems. […] Aren't systems mostly made up of objects? Yes, they are, and in so many cases that is why objects have ceased to have an objective status and must be regarded as interchangeable components in a larger degree of organization.[37]

Objekte existieren zwar weiterhin, doch haben sie ihre Autonomie verloren und wechselwirken in einem größeren systemischen Zusammenhang. Im Schlusskapitel von *Beyond Modern Sculpture* mit dem Titel „The Future of Responsive Systems in Art" spricht Burnham die von Fried kritisierte Theatralisierung als entscheidenden Vorläufer einer systemtheoretischen Perspektive an:

> Yet it is more probable that the acknowledged theatricality of present modes of static sculpture is a prepatory step toward the acceptance of a systems perspective. They are theatrical not only in their implicit phenomenalism, but also in the sculptor's mock aloofness and objectivity toward the process of fabrication – which are, in fact, parodies of the industrialist doing ‚business'.[38]

Bezeichnend für Burnhams Schriften aus den 1960er-Jahren ist seine Auseinandersetzung mit Systemtheorie, Kybernetik und Künstlicher Intelligenz und deren Relevanz für die Kunst seiner Zeitgenossen, darunter Hans Haacke, Allan Kaprow, Douglas Huebler, Les Levine, Robert Morris und Dennis Oppenheim.[39] Die kybernetische Herangehensweise, systemimmanente Analogien zwischen Maschinen und Lebewesen zu erforschen, ist für Burnham von Interesse, wenn er beispielsweise in seiner teleologischen Argumentation von *Beyond Modern Sculpture* die Zukunft der Skulptur in der sogenannten *Cyborg Art*, der Kunst kybernetischer Organismen, sieht.[40]

In die Kritik geriet der Begriff ‚System' durch seine ursprüngliche Verwendung im industriellen Kontext und beim Militär für automatisierte Waffeneinheiten, als Instrument politischer Kontrolle und Gefahr der Gleichschaltung während des Vietnamkriegs, weshalb Burnham und Haacke sich später von der negativ konnotierten Terminologie abwandten.

37 Jack Burnham, „Sculpture, Systems, and Catastrophe" (Winter 1966, publiziert in *Symposium '66/Prologue* der Northwestern University), in: Ragain 2015, S. 81–88, S. 84f. Siehe ders., „The Future of Responsive Systems in Art" (1968), in: ebd., S. 89–98, S. 96; ders., „Towards a post-formalist aesthetics" (1968), in: ebd., S. 110–114, S. 110; Fried 1995. Weitere systemästhetische Essays von Burnham (alle in: Ragain 2015): „Systems and Art: A Post-formalist Design Aesthetic for the Evolving Technology" (18.6.1968) bei Experiments in Art and Technology (E.A.T.); „Art in the Marcusean Analysis" (1969); „Real Time Systems" (*Artforum*, 8, 1, 1969); „The Aesthetics of Intelligent Systems" (1969); „Notes on Art and Information Processing" (1970); „Systems Aesthetics" (1968) sowie Burnham 1967.

38 Jack Burnham, „The Future of Responsive Systems in Art", in: Ragain 2015, S. 96. „In respect to Mr. Fried's argument, the theater was never a purist medium, but a conglomerate of arts. In itself this never prevented the theater from achieving ‚high art'." (Ders., „Systems Aesthetics", in: ebd., S. 118.)

39 Zur Kybernetik allgemein vgl. Marlen Jank, *Der homme machine des 21. Jahrhunderts. Von lebendigen Maschinen im 18. Jahrhundert zur humanoiden Robotik der Gegenwart*, Paderborn: Wilhelm Fink 2014.

40 Burnham 1968, Kapitel 8, „Robot and Cyborg Art", S. 312–378.

Begriffsgeschichte und kontextueller Zusammenhang sind daher heute mit zu reflektieren. 1968 formulierte Burnham in einem Brief an Edward Fry sein Interesse an der *Allgemeinen* Systemtheorie, „[it] doesn't come all laden with the values and objects of the business and military establishment."[41] Beispiele nennt er in „Real Time Systems": *SABRE*, das erste computerbasierte Reservierungssystem für Flugzeuge, und *Telefile*, ein Online-Banking-System. Potenzial sieht er zudem im Bereich Konservierung, Umweltschutz und Ökologie.[42]

Dass der Systembegriff zeitgleich von Künstlerkollegen (in einem anderen Verständnis) verwandt wurde, belegt Robert Morris. Mit seinem materialorientierten Ansatz des Post-Minimalismus spricht er sich 1970 für eine Differenzierung nach Verarbeitungsprozessen, Formen der Einwirkung sowie Handlungsarten zulasten einer ‚künstlichen Unterscheidung nach Medien' aus, denn Objekte oder ein bestimmtes Material fordern selbst Handlungen heraus.[43] Künstler*innen haben sich in der Moderne zunehmend darum bemüht, so Morris, „durch die Ermittlung eines Systems, nach dem sie arbeiten können, das Willkürliche aus dem Arbeitsprozess zu entfernen".[44] Sein Systemverständnis betont die Produktionsebene. Eine seiner Hauptreferenzen ist John Cage, der das Willkürliche bzw. den Zufall systematisierte. System im Sinne systematischen Arbeitens wird dem Genie-Gedanken entgegengesetzt; in den Fokus rückt die Information über die Kopplung von Zweck und Mittel, womit eine terminologische Nähe zu Burnham entsteht.[45] Über den Einfluss der Industrie „mit ihren hochentwickelten Rückkopplungsverfahren" auf die Produktion (dreidimensionaler) Kunst ist Morris sich bewusst.[46] Burnham äußert sich anerkennend, da er Systeme wie *Steam* (1968) (Abb. 80) entwickelt habe und die Minimal Art hinter sich lasse.[47] 1969 interviewte Patricia Norvell auf Empfehlung von Morris einige Künstler, u.a. Robert Barry, Sol LeWitt, Dennis Oppenheim, Robert Smithson und ihn selbst zum Systembegriff; ein Gespräch mit Burnham kam nicht zustande. Während die meisten Künstler positiv reagierten, äußerte sich Haackes Kollege Robert Smithson kritisch zum Systembegriff, dessen Praktikabilität im klassifizierenden Umgang mit Kunst er zwar einräumt, doch auf terminologische Grenzen und die inhärente Technikverbundenheit hinweist:

> System ist ein praktischer Begriff, wie Objekt. Es ist wieder so eine abstrakte Einheit, die nicht existiert. Ich glaube, daß Kunst dazu neigt, sich selbst um diese Hoffnung zu erleichtern. Jack Burnham interessiert sich sehr dafür, über etwas hinaus zu gehen, und das ist eine utopische Auffassung. […] Ich sehe keinen Sinn darin, Technologie oder Industrie als Selbstzweck einzusetzen

41 Burnham zit. n. Ragain 2015, S. 78. Burnham absolvierte selbst eine vierjährige Militärzeit nach der High School 1949.
42 Burnham, „Real Time Systems", in: Ragain 2015, S. 130.
43 Robert Morris, „Einige Bemerkungen zur Phänomenologie des Machens. Die Suche nach dem Motivierten" (1970), in: Susanne Titz/Clemens Krümmel (Hg.), *Robert Morris. Bemerkungen zur Skulptur. Zwölf Texte*, Zürich: JRP Ringier & Dijon: Les presses du réel 2010, S. 75–95, S. 77.
44 Ebd., S. 78.
45 Burnham und Cage kannten sich durch ein geplantes „Earthwork" für die Northwestern University.
46 Robert Morris, „Bemerkungen zur Skulptur, Teil 3: Fußnoten und Gedankensprünge" (1967), in: Titz/Krümmel 2010, S. 43–54, S. 48.
47 Burnham, „Systems Aesthetics", in: Ragain 2015, S. 120.

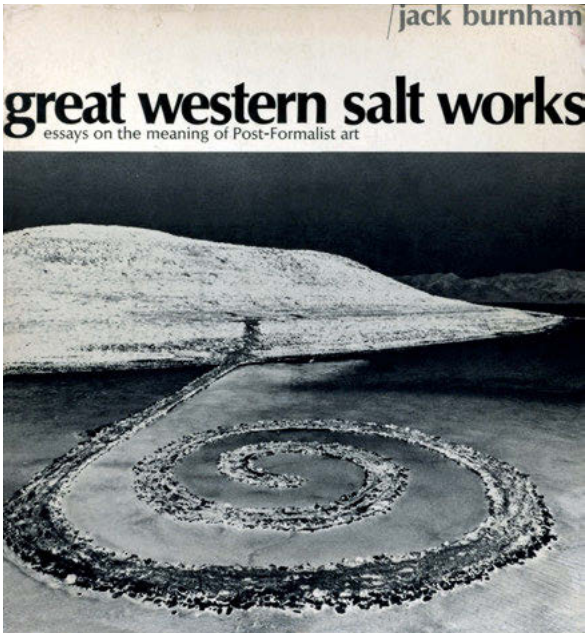
80 Robert Morris, *Steam (for Bellingham)*, 1974, Installationsansicht, Western Washington University, Bellingham

> oder als Bestätigung von irgendetwas. Das hat nichts mit Kunst zu tun. Es sind nur Werkzeuge. Wenn man ein System schafft, kann man davon ausgehen, dass das System sich selbst ausweicht, darum sehe ich keinen Grund, irgendwelche Hoffnungen an Systeme zu heften. Ein System ist einfach nur ein sich ausdehnendes Objekt, und irgendwann zieht es sich wieder auf Punkte zusammen. Wenn ich jemals ein System oder ein Objekt gesehen hätte, dann wäre ich vielleicht interessiert, aber für mich sind das nur gedankliche Äußerungen, die letzten Endes zu Sprache werden. […] Das Objekt oder das System wird seinen Begründer immer erschlagen.[48]

In seinem polarisierenden Statement wendet sich Smithson gegen System und Objekt als kategoriale Termini. Dabei vernachlässigt er den relationalen Charakter eines skulpturalen Objekts, das in einen systemischen Zusammenhang eingebunden ist, und die Möglichkeiten, die sich daraus für ein erweitertes Konzept von Skulptur ergeben. Für seine *site-/non-site-placements* und *-displacements* beansprucht er keinen systemästhetischen Hintergrund, da der indexikalische Verweis auf den ursprünglichen Ort (*site*) im White Cube zeitenthoben präsent ist und keine realzeitlichen Transformationen und Beziehungen zwischen den Entitäten ablaufen. Allerdings scheint dies für *Spiral Jetty*, die übrigens das Cover von Burnhams Buch *Great Western Salt Works* zierte (Abb. 81), durchaus eine fruchtbare Begrifflichkeit zu sein, insofern Smithson die *non-site* als Zentrum des Systems und die *site* selbst – das skulpturale Gebilde im Wasser – als Peripherie oder Rand begreift.[49] Die Arbeit enthält neben dem eigentlichen ‚Artefakt' indexikalische Referenzen in Form eines Films, Essays, Fotografien, Zeichnungen und den Diskurs um das Werk. Witterung und Gezeiten ausgesetzt, veränderte das *Earthwork* im Laufe einiger Jahre seine Form und verschwand schließlich.

48 Robert Smithson, in: P.A. Norvell, „Fragmente eines Interviews" (1969), in: Eva Schmidt/Kai Vöckler (Hg.), *Robert Smithson. Gesammelte Schriften*, Köln: Walther König 2000, S. 231–233, S. 233. Siehe Alexander Alberro/Patricia Norvell (Hg.), *Recording Conceptual Art. Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelaub, Smithson, Weiner*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press 2001, S. 133. Siehe auch Skrebowski 2016, S. 89f.

49 Siehe u.a. Robert Smithson, in: Thomas W. Leavitt, „Erde. Ein Symposium am White Museum, Cornell University" (1969), in: Schmidt/Vöckler 2000, S. 217–227, S. 217–219; vgl. u.a. Halsall 2008, S. 127–129.



81 Jack Burnham, Cover von *Great Western Saltworks* (Robert Smithson *Spiral Jetty*), New York: Braziller 1972

Prägend für Haacke war sein Aufenthalt am Center for Advanced Visual Studies (CAVS) des MIT 1968/69, wo Haacke bereits ein Jahr zuvor ausgestellt hatte und wo Burnham zusammen mit dem Ingenieur Gustav Rath den Kurs *Systems and Art* für Künstler*innen und Naturwissenschaftler*innen unterrichtete.[50] In diesem praxisorientierten Kurs entwickelte die Gruppe Systemanordnungen unterschiedlicher Art.[51] Diskutiert wurden Relevanz und Bedrohung bestimmter gesellschaftlicher Systeme und die Frage nach den ästhetischen Qualitäten eines Systems. Den Systembegriff fasst Burnham weit über die Skulptur hinaus und macht ihn fruchtbar für Earth Art, Video- und Konzeptkunst, zählt dazu heterogene

50 2011 fand ein Reenactement der Ausstellung *Hans Haacke 1967* statt, kuratiert von Caroline A. Jones (Caroline A. Jones, *Hans Haacke 1967*, Ausst.-Kat. MIT List Visual Arts Center, Cambridge, Mass.: The MIT List Visual Arts Center 2012).

51 Am 17.11.1967 schickte Burnham das Programm des Kurses an Kepes, der bereits Burnhams eben erschienenes Buch *Beyond Modern Sculpture* unterstützt hatte: „Also, you should find enclosed a copy of a paper briefly describing my ‚Systems and Art' class. It is a radical departure from the unusual sticks and screen design class, but that is what it meant to be." (Center for Advanced Visual Studies Special Collection, Box Burnham, Jack, J_0010, MIT, Program in Art, Culture & Technology, Cambridge, Mass.) Bei Fragen solle Kepes sich an Gustav Rath wenden, Professor of Industrial Engineering and Management Science, Institute of Technology, Northwestern University, Evanston. In einem früheren Brief (1.7.1967) erwähnt er gar eine geplante Publikation mit Rath (ebd., J_0011). Burnham steigt in den Rang eines Associate Professors in Evanston auf. Über den Kurs äußerte er sich wie folgt: „Craftmanship is a lost desire – something the sculptor left behind once he looked around and saw how everyone else made things." (Burnham, „Systems and Art", in: Ragain 2015, S. 101.) Siehe auch: Jack Burnham, „Questions Which the Systems Designer Can Ask Himself as an Artist", in: Ragain 2015, S. 109.

Phänomene und Lebensbereiche wie Sport, pflanzliches Leben, Sonnensystem, Filmproduktion und Müllentsorgung.[52] Doch wann avanciert ein System überhaupt zum Kunstwerk, d.h. welches System findet einen besonderen ästhetischen Anklang, welche (objektiven) Kriterien sind für eine Strukturierung anzuwenden und wie lassen sich anthropogen initiierte und natürliche Systeme produktiv vereinen, schadenverursachende Systeme aufgeben? Burnham gesteht der Kunst dabei eine besondere Verantwortung zu:

> Given such concerns the place of the artist becomes less precisely defined than before. He is not so much an artisan forming handcrafted artifacts in the traditional sense, but someone surpremely sensitive to the evolving environment. While his role may be still to comment upon this environment in the aloof fashion of gallery art, he actually must take a hand in forming that environment.[53]

Kennzeichnend ist der erweiterte Kunstbegriff bzw. die Nähe zur Angewandten Kunst, wenn Burnham für seinen Vortrag den Untertitel „A new concept in Basic Design" wählt. Vor der American Society for Engineering Education an der Michigan State University erläuterte er 1967 Ziele und Inhalte einer Lehrveranstaltung, die er im selben Jahr an der Northwestern University gehalten hatte (geplant 1965).

Wenngleich durch seinen Mentor Naum Gabo mit dem Bauhaus vertraut, kritisiert er dieses durch seine Abkehr vom Konstruktivismus, untermauert aber seine praxisorientierte Ausrichtung, die Abgrenzung vom Produktdesign, Anwendung naturwissenschaftlicher Praktiken und den fruchtbaren Austausch zwischen den beiden Studierendengruppen von Künstler*innen und Naturwissenschaftler*innen zugunsten von „new pathways in the plastic arts".[54] Neben experimentellen Aufbauten vermittelte er einen philosophisch-historischen Überblick zu den relevanten Diskursen. Auch hier klingt ein Austausch mit Haacke an, etwa wenn Haikus zum Thema ‚Fließen/Fluss' auf dem Stundenplan standen und diverse Wasserkreisläufe entwickelt wurden. Mit Burnhams systemästhetischem Konzept verband sich die Hoffnung einer positiven transformatorischen Kraft für die Gesellschaft trotz Industrialisierung und Automatisierung: „Meanwhile much of daily life has been made so objectionable that we refuse to involve ourselves sensually with it. Hopefully a systems approach to art can begin to reverse that trend."[55] Interessanterweise sollte gerade der systemästhetische Ansatz zu einer sinnlichen Adressierung von Kunst beitragen. Zeitnah erschien 1961 Norbert Wieners zweite Auflage seines wegweisenden Buchs *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine* (1948) bei MIT Press, womit er ein Fundament für die Regelungstechnik und Steuerung rückgekoppelter, komplexer Systeme legte und diese in Analogie zur Funktionsweise des menschlichen Gehirns, der Sinnesorgane und sozialer

52 Burnham, „Systems and Art", in: Ragain 2015, S. 102.

53 Ebd.

54 Jack Burnham, „Systems and Art", American Society for Engineering Education, Annual Meeting, June 19–22, 1967, Michigan State University, East Lansing, Michigan, S. 2 in: „Burnham, Jack (Writings folder)", Faculty Biographical Files, University Archives, Evanston IL.

55 Burnham, „Systems and Art", in: Ragain 2015, S. 108.

Organisationen beschrieb.[56] 1968 erschien ferner Ludwig von Bertalanffys auf Englisch bei Braziller publizierte Schrift *General System Theory.*

In seinem im selben Jahr im *Artforum* veröffentlichten Essay „Systems Aesthetics" zitiert Burnham Haacke, der für eine mit ihrer Umwelt interagierende, ‚entgrenzte' Skulptur eine Beschreibung als System von Prozessen bevorzugt und Kritik am Formalismus übt:

> A ‚sculpture' that physically reacts to its environment is no longer to be regarded as an object. The range of outside factors affecting it, as well as its own radius of action, reach beyond the space it materially occupies. It thus merges with the environment in a relationship that is better understood as a ‚system' of interdependent processes. These processes evolve without the viewer's empathy. He becomes a witness. A system is not imagined, it is real.[57]

Mit der Veröffentlichung seines Aufsatzes in einem der prominentesten Magazine der damaligen Kunstkritik wird Haackes Position einem interessierten und sachkundigen Publikum bekannt.[58] Das Statement Haackes, das er anlässlich seiner Ausstellung in der New Yorker Howard Wise Gallery 1968 veröffentlichte, gehört zu den am häufigsten zitierten Äußerungen in Bezug auf sein Skulpturenverständnis.[59] Ein Jahr zuvor äußerte er sich ausführlich zu seinem auf einer Lektüre Ludwig von Bertalanffys basierenden Konzept von System und Environment. Aufgrund seiner Bedeutung für weitere Überlegungen sei hieraus ein längerer Abschnitt zitiert:

56 *Norbert. All Systems Go* (1970) ist eine nur zum Teil realisierte, nie ausgestellte Arbeit Haackes, in der er versuchte, einen Vogel zum Sprechen zu bringen mit dem Satz „All Systems Go". Diese Persiflage auf die Systemtheorie, die im Namen des Tiers *Norbert* (Wiener) zum Ausdruck kommt, scheiterte, weil das gefiederte Wesen diese drei Worte nicht sprach, zudem Haackes Guggenheim-Ausstellung 1970 zensiert und abgesagt wurde. Erhalten ist von der Aktion eine Farbfotografie, die den schwarzen Vogel in seinem Käfig zeigt. Für eine genauere Werkanalyse siehe u.a. Skrebowski 2015.

57 Siehe Hans Haacke, „Statement", in: *Hans Haacke*, Ausst.-Kat. Howard Wise Gallery, New York, 1968, zit. n. Burnham, „Systems Aesthetics", in: Ragain 2015, S. 124. Mehrfach äußerte sich Haacke zur Relevanz des Systembegriffs für die Zukunft der Skulptur, die mit dem Formalismus in eine Sackgasse geraten sei. In einem Interview mit Margaret Sheffield (1976) lässt Haacke kritische Töne gegenüber dem Formalismus und Clement Greenberg verlauten und plädiert für eine Politisierung der Kunst (Margaret Sheffield, „Hans Haacke", in: *Studio International*, 191, 1976, S. 117–123). Siehe auch das Interview mit Karin Thomas: „Ich verstehe unter einem System das dynamische Zusammenwirken von Elementen in einem Ganzen, wobei eine Übertragung von Materie, Energie und/oder Information erfolgt. Formalkompositorische Interrelationen, oder anders ausgedrückt, Erscheinungsformen, die nicht durch das Funktionieren des Systems bedingt sind, bleiben unberücksichtigt." (Haacke, in: Thomas 1972, S. 102.)

58 Burnhams Text wurde im *Artforum* vom damaligen Herausgeber Philip Leider in einer verkürzten Version ohne die kritischen Passagen zum Greenberg'schen und Fried'schen Formalismus veröffentlicht (siehe u.a. Ragain 2015, S. 124). Zudem hatte Burnham ursprünglich den Titel „Towards a Postformalist Esthetic" für seinen Essay vorgesehen, der ebenfalls auf Anraten Leiders geändert wurde (vgl. Skrebowski 2016, S. 100).

59 Siehe auch Lippard 1997, S. 37. Sie zitiert ebenfalls Haackes Statement: „The working premise is to think in terms of systems; the production of systems, the interference with and the exposure of existing systems. Such an approach is concerned with the operational structure of organizations, in which transfer of information, energy, and/or material occurs. Systems can be physical, biological or social. They can be man-made, naturally existing or a combination of any of the above. In all cases verifiable processes are referred to." (Ebd., S. 123.)

> For some years, attention has been directed to the environment as an important factor in static sculpture. The number, size, shape, and color of objects have been designed in reference to the area of display and the body of the viewer. These are physical factors – measurable and computable. It is the subjective viewer, however, who experiences them as an ‚environment'. Only he is available to see the frame of reference established in ‚environmental sculpture' and to interpret it accordingly. […] In other words, physical data depend on the subjective response of the viewer in order to become an ‚environment'. There is another approach to dealing with the environment. That is providing for conditions in which the environment, no matter what its size and proportions, physically affects the ‚sculpture'. […] To be precise, it is no longer justifiable to regard the ‚sculpture' as an isolated entity unto itself; it merges with the environment to form a system of higher complexity. It ceases to be a fixed object with stable measurements and enters into a net of relationships of a completely different order – an order that cannot be described in terms of length, width, and height. The object is dissolved. Its radius of action, as well as the range of outside factors which have an effect on it, reach far beyond the space it actually occupies in terms of its material. It physically communicates with the environment and this becomes part of a larger system.[60]

Als Beispiel dient Haacke sein *Condensation Cube*, ein „naturally articulated system", wie Willoughby Sharp es bezeichnet, dessen Reichweite und räumliche Dimension über die physisch faktischen Maße des Kubus hinausgehe und durch die Einbeziehung der Umgebung sowie dessen Einwirkung auf die Kondensation im Inneren der Plexiglasbox mehr als rein metrisch erfahrbar sei:[61]

> Man kann in einem solchen Fall nicht mehr von einer Abmessung der Arbeit sprechen. Wenn ein solcher Kubus sagen wir mal 1m × 1m × 1m ist, dann bedeutet das nicht, daß die Arbeit tatsächlich so groß ist. Sie ist sehr viel größer, weil eben die Faktoren der Umgebung mitspielen. Die tatsächlichen Abmessungen der Arbeit sind nicht mehr anzugeben.[62]

Witterung, Luft-, Temperaturschwankungen und materialspezifische Eigenschaften müssten für diese „environmental sculpture" berücksichtigt werden. Die Abkehr vom Objektbegriff erfordere, wie Burnham und Haacke mehrfach betonen, neue Begrifflichkeiten und Kategorien, die Berücksichtigung der einflussnehmenden, über die Materialität der künstlerischen Arbeit hinausgehenden Umgebung (‚environment'), Zeitlichkeit und Bewegung als entscheidende Faktoren und das die Betrachter*innen einschließende Beziehungsgefüge.[63] Ein systemästhetisches Verständnis des Skulpturalen beinhaltet das Bestreben, „to distinguish certain three-dimensional situations, which, misleadingly, have been labeled as sculpture."[64] Haacke kritisiert den traditionellen Gattungsbegriff Skulptur, den er systemästhetisch aktualisiert, ohne ihn aufzugeben. Im Interview mit Jeanne Siegel geht er 1971 so weit, Skulptur grundsätzlich neu zu definieren:

60 Hans Haacke, Untitled Statement, „For some years …" (1967), in: Alberro 2016, S. 10.
61 Willoughby Sharp, „Kineticism and Slow-motion", in: *Slow-motion: An exhibition of kinetic art at the Department Douglass College*, Rutgers, The State University, New Brunswick, New Jersey 1967, n.p.
62 Haacke, in: Herzogenrath 1973, S. 61.
63 Vgl. auch Burnham, „Sculpture, Systems, and Catastrophes", in: Ragain 2015, S. 84. „But defining precisely where an object leaves off and a system begins is a much more vague and pervasive problem."
64 Hans Haacke, Untitled Statement (1967), in: Grasskamp/Nesbit/Bird 2004, S. 102.

> I believe the term ‚system' should be reserved for sculptures in which a transfer of energy, material, or information occurs, and which do not depend on perceptual interpretation. I use the word ‚systems' exclusively for things that are not systems in terms of perception, but are physical, biological, or social entities which, I believe, are more real than perceptual titillation.[65]

„Perceptual titillation" – Haacke fordert eine Kunst, die über sinnliche Verführung und Stimulierung hinausgeht, sich mit dem „‚wirklichen Zeug' nach seinen eigenen Bedingungen" auseinandersetzt und Materialien aus der physikalischen Umgebung verwendet.[66] Dabei akzentuiert er den Entitätsstatus einzelner Systeme und Verbände auf funktionaler Ebene vor der rein phänomenologischen Ebene. Ein Transfer von Energie, Material und Information findet auch bei klassischer Skulptur, zumindest auf produktionsästhetischer Ebene statt – in diesem Sinne ist Haackes Statement zu präzisieren –, indem Bildhauer*innen mit körperlichem Einsatz einen Marmorblock formen, auch wenn dieser Prozess nicht in Echtzeit vor den Augen der Rezipient*innen erfolgt, woran Morris mit seiner *Box with the Sound of its own Making* (1961) erinnert. Seit 1965/66 setzt Haacke sich auf Anregung Burnhams nachdrücklich mit Systemtheorie und Kybernetik auseinander:

> Mitte der sechziger Jahre bin ich über Jack Burnham, den ich 1962 in einem gottverlassenen College aufgestöbert hatte, auf die Systemtheorie gestoßen. Besonders war ich von der Version des kanadischen Biologen Ludwig von Bertalanffy angetan. Ob das etwas mit Luhmannschen Vorstellungen zu tun hat, die ich nicht kenne, weiß ich nicht.[67]

Umgekehrt erinnert sich Burnham:

> As a close friend of Hans Haacke since 1962, I observed how the idea of allowing his ‚systems' to take root in the real world began to fascinate him, more and more, almost to a point of obsession. He sensed that his systems were in essence still objects, still vulnerable to the formalist games of visual indulgence and delectation. And I think he sensed that he had to move towards *terra incognita*.[68]

65 Jeanne Siegel, „An interview with Hans Haacke" (1971), in: Alberro 2016, S. 33–40, S. 34. Ein ähnliches Zitat findet sich bei Fry 1972, S. 32. „Es werden jedoch Arbeiten mit der ausdrücklichen Absicht hergestellt, daß ihre Komponenten *physikalisch* miteinander kommunizieren und daß das Ganze *physikalisch* mit der Umwelt kommuniziert. Eben dieser Typus von Arbeiten läßt sich nicht als ‚Skulptur' klassifizieren, hingegen zutreffend als System beschreiben." (Ebd., S. 33, Herv.i.Orig.)

66 Hans Haacke, „Provisorische Bemerkungen zur Absage meiner Ausstellung im Guggenheim Museum, New York", in: Fry 1972, S. 60–69, S. 60f.

67 Stefan Römer, „Ein Interview mit Hans Haacke. Zur Soziologie der künstlerischen Strategie", in: *Texte zur Kunst*, 2, 8, 1992, S. 51–65, S. 57. Siehe auch Haacke im Interview mit Hanno Rauterberg: „Kunst aus Ärger", in: *Die ZEIT*, 47, 16.11.2006, https://www.zeit.de/2006/47/Hans-Haacke/komplettansicht (5.2.2019): „Damals habe ich mich mit Systemtheorie befasst, amateurhaft, muss ich gleich dazusagen. Irgendwann wurde mir klar, dass ein systemtheoretisches Verständnis physikalischer und biologischer Beziehungen auch im Gesellschaftlichen weiterhelfen kann. Weil die Zeit damals, in den Sechzigern, ohnehin politisiert war, habe ich zum Beispiel den Vietnamkrieg in meiner Arbeit thematisiert. Das nicht zu tun, hätte ich als Feigheit empfunden."

68 Jack Burnham, „Steps in the Formulation of Real-Time Political Art", in: *Hans Haacke. Framing and Being Framed: 7 Works 1970–75*, Halifax: Nova Scotia College of Art and Design Press 1975, S. 127–141, S. 128. Vgl. ders., „The clarification of social reality", in: *Hans Haacke: Recent Works*, Ausst.-Kat. The Renaissance Society at the University of Chicago, Chicago 1979, S. 1–10, S. 1. „From 1965 my

Wachstum als Manifestation von Veränderung führte Haacke von den physikalischen zu den biologischen und später zu den sozialen Systemen, die miteinander interagieren und unsere Welt („one super-system with a myriad [of] subsystems") konstituieren.[69] Begriffe wie Interdependenz, Interrelation, offene Systeme hätten eine zentrale Rolle gespielt. Er gesteht im Interview mit Stefan Römer rückblickend, dass er möglicherweise die Theorie damals naiv oder falsch verstanden habe.[70] Auslöser für seinen erweiterten Fokus auf soziale Systeme seien die gesellschaftspolitischen Unruhen und Veränderungen der 1960er-Jahre gewesen. So erläutert Burnham Haackes intensive Rezeption des Gedankenguts von Bertalanffy, „an intellectual debt to the *General Systems Theory*", im Hinblick auf Verbindungen und Interaktion aller Systeme unseres Planeten untereinander: „It is this vast continuum of cause and effect that prompted Haacke to use plant and animal life as an extension of the art object."[71] Von Bertalanffy erforschte strukturelle Ähnlichkeiten divergenter Systeme; dies habe Haacke fasziniert. Und doch sei er, so die Beobachtung Burnhams, auf die Wirkung seiner Arbeiten in der Öffentlichkeit nicht gefasst gewesen, als er von den eher ‚neutralen' mechanischen, biologischen und physikalischen Beziehungen zu sozialen und wirtschaftlichen Verbindungen überging.[72] Zwar betont Haacke die Unabhängigkeit der beiden ersten Systemarten vom Betrachtenden, weil sich das Werk frei von empathischen, partizipierenden Rezipient*innen entwickle, doch unterscheidet er in einem Text von 1967 unterschiedliche Systemarten, die zwischen physischer Mitwirkung der Gegenüber, deren bloßer Anwesenheit und einer absoluten Unabhängigkeit des Systems oszillieren.[73] Ferner beeinflussen Vorwissen und Erfahrungen, wahrnehmungsphysiologische Reaktionen oder Empathie des Einzelnen keineswegs das realzeitliche System.[74] Dies – so müsste man anfügen – gilt auch für klassische Skulptur und Objekte der Minimal Art. *Chickens Hatching* und die anderen Werke der *Franziskanischen*

correspondence with the artist reveals that both of us shared an interest in art as ‚system' rather than art as ‚object'. At first these ‚systems' were easily controlled quasi-natural systems, interactions between randomizing elements in the environment and Haacke's constructions." Dann habe er die Begrenzungen des White Cube gesehen und sei in den Außenraum gegangen.

69 Siegel 2016, S. 34.

70 Römer 1992, S. 57f.

71 Burnham 1979, S. 2.

72 Ebd.

73 Fry 1972, S. 33.

74 Marcel Finke verweist auf den Einfluss der Rezipient*innen bei Haackes meteorologischen realzeitlichen Systemen und deren teils immersiven Charakter: „Zwar ist es richtig, dass das meteorologische Phänomen auch ohne Beteiligung des Publikums zustande kommt, d.h. dass der Dunst selbst dann vorhanden ist, wenn niemand die Installation betritt; es wäre allerdings verfehlt, die Rolle des Publikums innerhalb von Nebel-Arbeiten auf die einer passiven Augenzeugenschaft zu reduzieren. […] Wie zuvor bereits dargelegt, kann man in die Nebelkunst aber regelrecht eintauchen, wodurch man auch in ihren Wirkungszusammenhang involviert wird. Die Immersion bringt es mit sich, dass die Partizipierenden zu einer weiteren Komponente jenes sich in Echtzeit vollziehenden Systems werden, das sie wahrnehmen (und im Sinne Haackes bezeugen)." (Marcel Finke, „Im Nebel. Fluide Materialien und die Kunst der Zerstreuung", in: Kathrin Busch et al. [Hg.], *Wessen Wissen? Situiertheit und Materialität der Künste*, Paderborn: Wilhelm Fink 2018, S. 97–114, S. 109.)
Caroline A. Jones hat diese Idee der Autonomie und den Ausschluss menschlicher Faktoren ebenfalls infrage gestellt und auf den Satz zugespitzt: „Systems was a way to get the human out of Nature's path."

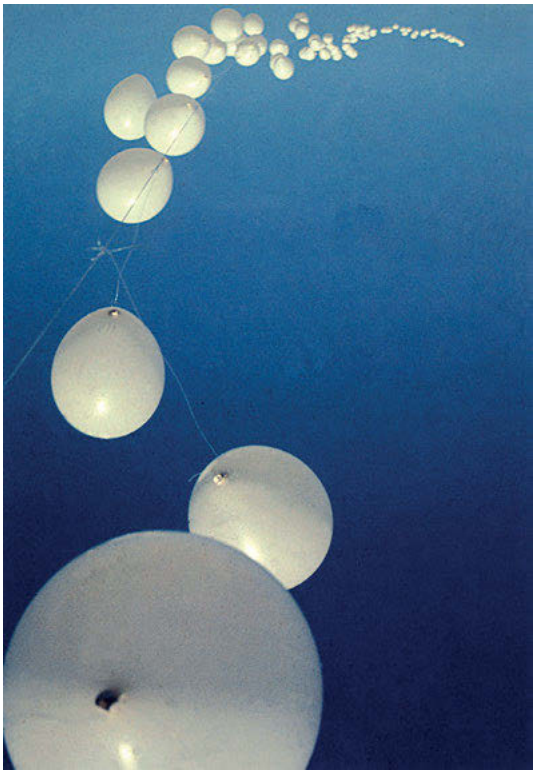
82 Hans Haacke, *Life Airborne System*, 30.11.1968

Serie bedürfen der Beobachtung und Kontrolle zur Fütterung, Regelung der Wärmezufuhr und zum Umsetzen der geschlüpften Küken. Auch wenn die publizierte Installationsansicht (Abb. 75) keine menschlichen Spuren zeigt, müssen welche vorhanden sein. Jedoch ist eine emotionale bzw. mentale Reaktion bei diesen Systemformen nicht auszuschließen, weil Haacke zeitbasierte, multisensorische Phänomene zeigt, die über eine kontemplative Anschauung hinausgehen. Während das traditionelle Artefakt als geschlossenes System agiert, oftmals einfühlsame Anerkennung und ein ‚Sich-Versenken' verlangt, zeichnen sich Burnham zufolge ökologische Systeme – wie sie Hans Haacke initiiert – durch Offenheit und einen gewissen Grad an Unvorhersehbarkeit aus, ferner können sie „on the level of constant interaction" wahrgenommen werden.[75] Dies trifft auch auf die interaktiven Interfaces von Computerkunst zu.

Wie Bitite Vinklers' Beschreibung von *Chickens Hatching* und *Life Airborne System* (Abb. 82) belegt, fehlt bei der Beschreibung der *Franziskanischen Serie* meist eine Reflexion des Skulpturbegriffs:

(Jones 2015, S. 211.) Und doch bleiben die Rezipient*innen bei Haacke ein essenzieller Bestandteil des Werks, indem sie beobachten und Zusammenhänge erkennen.

75 Center for Advanced Visual Studies Special Collection, Box Burnham, Jack, J_0012, S. 5, MIT, Program in Art, Culture & Technology, Cambridge, Mass: „Artistic objectives can never be set down with any serious precision. Neither should the artist plan his art system in terms of some desired human response. Interesting systems always evolve multi-layered and unexpected responses."



83 Hans Haacke, *Sky Line*, 1967

> The same thing was done with the chickens, except that the moment of change and movement that was selected for observation and isolation on film was birth, instead of feeding. An extension of this demonstration is planed for Haacke's exhibition in Toronto in the fall of 1969: a cage will be installed in the gallery and eggs brought in that will hatch on the day of the opening of the exhibition; the chickens will become part of the exhibition and continue to grow until it closes.[76]

Die raumzeitliche Offenheit der performativen Aktion mit den Möwen oder Haackes *Sky Line* (Abb. 83) erinnere an ein Happening, doch fehlen, so Vinklers weiter, sozialer Kontext und die Involviertheit menschlicher Akteure.[77]

Burnham zufolge änderten sich die ‚skulpturalen Probleme' zugunsten einer disziplinübergreifenden Herangehensweise, die sich bis heute in künstlerisch-wissenschaftlichen Kooperationen spiegelt; die Grenze zwischen den Künsten und den Wissenschaften sei durchlässig geworden, wobei er vor einer naiven Technikbegeisterung warnt und fundamentale

76 Vinklers 1969, S. 45.

77 Ebd., S. 46. In „Systems Aesthetics" stellt Burnham Kaprow in der Entwicklung von systemischen Konzepten zu „environmental situations" Haacke gegenüber (in: Ragain 2015, S. 124).

Unterschiede zwischen den Intentionen und Wegen von Kunst und Technik feststellt.[78] In seinem Essay „Real Time Systems" (September 1969) wendet Burnham die in „Systems Aesthetics" formulierten Ideen auf künstlerische Beispiele technischer und biologisch-organischer Systeme an. *Chickens Hatching* (Abb. 75) findet nur eine kurze Erwähnung, ausführlicher Haackes geplantes Projekt einer fliegenden Möwen-Skulptur (Abb. 67).[79] Burnham kündigt Haackes Plan an, „more complete ‚ecologies' where information is derived from normal activities of animals in their environment" zu konzipieren.[80] Zwar schreibt er nicht, um welche Informationen es sich handelt, doch setzt Haacke diesen Entschluss in späteren Arbeiten der *Franziskanischen Serie* in der Fondation Maeght 1970 um. Burnhams Interesse gilt dabei realzeitlichen Systemen. Der Begriff stammt aus der Computertechnologie: Eine Zeitform, die dem System inhärent, als Opposition zur Idealzeit Greenbergs und des Formalismus, aber auch der klassischen Bildhauerei zu verstehen ist und menschliche Kapazitäten übersteigen kann.[81] Während eine modernistische, abstrakte Skulptur, so Michael Fried, in ihrer physikalischen Faktizität und Präsenz von zeitenthobener *Presentness* (Gegenwärtigkeit) charakterisiert sei, bringe das minimalistische, sich nur selbst zeigende Objekt die Betrachter*innen in die Gegenwart (*presence*) als Dauerpräsenz ihrer Wahrnehmung.[82] Anders als bei traditioneller Hochkunst, die durch Rahmen, Sockel und Galerieräume Zeitenthobenheit repräsentiert, hebt Burnham mit der ‚Realzeit' Prozessualität, Kontextualität und Kontinuität hervor. Die lebenden skulpturalen Systeme Haackes bergen in sich eine eigene Zeitlichkeit, die Auffassungen der Skulptur als statuarischem, überzeitlichem Medium widerspricht. Eine realzeitliche, systemästhetische Skulptur, so könnte man Frieds Argumentation weiterführen, bringt über ihre Fluidität und Transformation Gegenwärtigkeit und Gegenwart zusammen, indem sich die werkimmanente Dauer durch die intrinsische Realzeit – bei lebendigen, skulpturalen Systemen über das Zyklische wie bei Wachstumsprozessen – manifestiert.

Wie Haacke in einem Interview mit Ralph Emmerich 1981 retrospektiv erläutert, stamme der Terminus ‚Realzeitsystem' aus Film und Wissenschaft und unterstreiche, dass etwas ohne Unterbrechung aufgenommen und ohne Eingriffe wiedergegeben werde, wodurch eine 1:1-Beziehung vorliege. Er habe sich von Fiktionalem, Idealisiertem und Imaginativem

78 „Consequently some of the more aware sculptors no longer think like sculptors, but they assume a span of problems more natural to architects, urban planners, civil engineers, electronic technicians, and cultural anthropologists." (Burnham, „Systems Aesthetics", in: Ragain 2015, S. 121.) Siehe Haacke, Untitled Statement, „In the mind of the public …" (1967), in: Alberro 2016, S. 12f.

79 Burnham, „Real Time Systems", in: Ragain 2015, S. 131.

80 Ebd.

81 Ebd., S. 128. Siehe auch Fiske 2016. Das *Oxford English Dictionary* nennt im Zusammenhang mit diesem Begriff einen Vortrag J. Presper Eckerts 1946, der als Ingenieur mit an der Entwicklung des ersten elektronischen Computers in den USA, ENIAC, beteiligt war (ebd., S. 74).

82 Vgl. u.a. Lee 2004, Kap. 1, „Presentness is Grace"; Michael Lüthy, „theatricality/Michael Fried", in: Franzen/König/Plath 2007, S. 465f.; Dobbe 2017.

abgrenzen wollen, damit seine Werke mit der Realität zu tun haben.[83] ‚Natur' in Form organischer, lebender Substanzen ist weniger ein Gegenüber als vielmehr ein Komplex unterschiedlichster Elemente, die interagieren. Hier wird der Einfluss Ludwig von Bertalanffys deutlich. Informationsverarbeitung avanciert zum entscheidenden ästhetischen Merkmal: Alle Künstler*innen generieren durch Kunstproduktion Daten.[84] Information bedeutet in diesem kybernetischen und kommunikationstheoretischen Kontext Reduzierung von ‚Unsicherheit' bzw. Indifferenz und Maximierung der systemimmanenten Energie durch ein reizauslösendes Signal, das Burnham als „Negentropy" bezeichnet.[85] Ziel ist die Darstellung, das Verständnis und die Steuerung von Prozessen etwa bei der Entwicklung neuer Sujets, Materialien oder Techniken, wobei er zwischen Künstler*innen unterscheidet, die außerhalb, innerhalb oder mit dem (Kunst-)System arbeiten.[86] Haacke gehört zur dritten Kategorie, weil er den Austausch zwischen den Systemen ins Zentrum rückt.

In seiner marxistisch-materialistischen Argumentation begreift Burnham Kunst als Reflexion sozialer, ökonomischer und technischer Gegebenheiten einer Gesellschaft und sieht die genannten Charakteristika im Wandel der U.S.-Gesellschaft gespiegelt.[87] In „Some Thoughts on Systems Methodology Applied to Art" widmet er sich ausführlich dem Verhältnis zwischen Naturwissenschaft und Kunst sowie dem differierenden Umgang mit Material.[88] Beide verfolgten eine Reduzierung der Störanfälligkeit ihres jeweiligen ‚Systems' mit der Absicht einer Ablaufoptimierung, ohne dass eine präzise Planung den Künstler*innen ein konkretes Ziel garantiere. Dank der Systemtheorie verliere die Kunst ihr Mysterium, erlaube logisches Denken und die Integration von Umwelt und Rezipierenden – dieses Argument bemüht Burnham wiederholt zur Legitimierung der eigenen Herangehensweise.[89] Während seiner Zeit am MIT stand er in direktem Kontakt mit den beiden Computerwissenschaftlern Oliver Selfridge und Jack Nolan und arbeitete an einem Essay, in dem er Computer als Tool für die

83 Ralph Emmerich, „Haacke im Interview mit Ralph Emmerich", in: John T. Paoletti (Hg.), *No Title. The collection of Sol Le Witt*, Ausst.-Kat. Wesleyan University Art Gallery and Davison Art Center, Middletown, Ct. 1981, S. 58–63, S. 62.
Hierin unterscheidet Haacke sich von Robert Smithson. Vgl. James Nisbet, der die Beziehung zwischen Sci-Fi und Land Art sowie den Einfluss Stanley Kubricks beleuchtet (Nisbet 2014).

84 Burnham, „Real Time Systems", in: Ragain 2015, S. 127.

85 Ebd. Vgl. Max Bense, *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik. Grundlegung und Anwendung in der Texttheorie* (1969), Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1971.

86 Burnham, „Real Time Systems", in: Ragain 2015, S. 136.

87 Siehe u.a. Burnham, „Sculpture, Systems, and Catastrophe", in: Ragain 2015, S. 83.

88 Center for Advanced Visual Studies Special Collection, Box Burnham, J_0012, MIT, Program in Art, Culture & Technology, Cambridge, Mass., S. 4: „The systems approach […] can provide a method for developing an idea into alternative physical systems. It defines known and unkown factors, constraints, boundaries, desired output, and the means for locating optimum solutions. […] It is a way of thinking logically about many conditions which the artist will evaluate intuitively." Burnham plädiert für offene Systeme, die eine Interaktion erlauben. „Ecological systems are prime open systems, as are all individual forms of plant and animal life" (S. 5).

89 „Moreover, the systems approach allows the artist to consider viewer interaction and environmental conditions within the scope of his thinking. It is a way of thinking logically which the artist will evaluate intuitively." (Ebd., S. 7f.)

Kunstproduktion untersuchte und den er 1969 unter dem Titel „The Aesthetics of Intelligent Systems" in einem von Edward Fry herausgegebenen Textband *On the Future of Art* publizierte.[90]

Systembiologie: Ludwig von Bertalanffy und Ramón Margalef

Ludwig von Bertalanffy

In seiner *General System Theory* (1968) erläutert der Biologe von Bertalanffy (1901–1972) sein Konzept einer Allgemeinen Systemtheorie und deren Fruchtbarkeit für physikalische, biologische und soziale Systeme.[91] Basierend auf einer Kritik am mechanistischen und vitalistischen Ansatz widmet er sich in seiner Ausrichtung offenen Systemen, wodurch er das Interesse Haackes und auch Burnhams auf sich lenkt. Ein Organismus sei ein offenes System, das aus einer dynamischen und hierarchischen Interaktion zwischen einzelnen Elementen, aus dem Wechsel von Erhalt, Zerfall und Aufbau besteht:[92]

> Every living organism is essentially an open system. It maintains itself in a continuous inflow and outflow, a building up and breaking down of components, never being, so long as it is alive, in a state of chemical and thermo-dynamic equilibrium but maintained in a so-called steady state which is distinct from the latter. This is the very essence of that fundamental phenomenon of life which is called metabolism, the chemical processes within living cells.[93]

Diese dynamischen Abhängigkeiten, Interaktionen, Metabolismen und das kontinuierliche Streben nach Balance beschreibt er mit Hilfe mathematischer Differenzialgleichungen:

> Interaction means that elements, *p*, stand in relations, *R*, so that the behavior of an element *p* in *R* is different from its behavior in another relation, *R'*. If the behaviors in *R* and *R'* are not different, there is no interaction, and the elements behave independently with respect to the relations *R* and *R'*.[94]

Von Interesse ist für von Bertalanffy Isomorphie, d.h. die strukturelle Ähnlichkeit zwischen Tieren und Pflanzen, „animal communities" und „human societies", wie es sich in Haackes Auseinandersetzung mit biologischen, physikalischen und sozialen Systemen spiegelt.[95] Eine weitere Gemeinsamkeit offener Systeme ist ihre Äquifinalität, angestrebtes Fließgleichgewicht („Homöostase") aus unterschiedlichen Ausgangsstadien, womit das mechanistische Paradigma linearer Kausalität überschritten wird.[96] Lebende Systeme besitzen die Möglichkeit, nach Störungen ihr Gleichgewicht wieder herzustellen. Ferner treffe laut von Bertalanffy

90 In: Ragain 2015, S. 139–153. Vgl. auch Skrebowski 2016, S. 65.
91 Bertalanffy 1968; vgl. Thomas Diesner, *Die Allgemeine Systemtheorie bei Ludwig von Bertalanffy. Eine Begründung interdisziplinärer Wissenschaftspraxis*, Berlin: Logos 2015.
92 Vgl. auch Ludwig von Bertalanffy, „The theory of open systems in physics and biology", in: *Science*, 111, 13.1.1950, S. 23–29.
93 Bertalanffy 1968, S. 39.
94 Ebd., S. 55f.
95 Ebd., S. 34.
96 Ebd., S. 40f. „One is equifinality, the tendency towards a characteristic final state from different initial states and in different ways, based upon dynamic interaction in an open system attaining a steady

der zweite Hauptsatz der Thermodynamik nicht zu: Anstatt einer unausweichlichen Maximierung von (positiver) Entropie charakterisiere lebende Organismen „a transition towards higher order, heterogeneity, and organization" – in Form von negativer Entropie als Ordnungsmaß.[97] Offene Systeme sind eigenaktiv und ändern ihre Struktur von ineinander verzahnten, untereinander abhängigen („state of wholeness") zu autonomen, isolierten Elementen („progressive segregation"). Bertalanffy wehrt sich gegen die Vereinnahmung der Systemtheorie durch die Systems Science und Technologie und unterstreicht seinen ‚humanistischen' Ansatz:

> The humanistic concern of general systems theory as I understand it makes it different to mechanistically oriented system theorists speaking solely in terms of mathematics, feedback and technology and so giving rise to the fear that systems theory is indeed, the ultimate step toward mechanization and devaluation of man and toward technocratic society.[98]

Systeme stehen mit weiteren Systemen, Sub- und Teilsystemen im Austausch. So wäre bei *Chickens Hatching* (Abb. 75) das einzelne Ei mit schlüpfendem Küken ein offenes System, übergeordnet die gesamte Brutanlage ein zusammenhängendes System, ebenso der Ausstellungs- und Museumskontext und die zeitgenössischen Diskurse. In Arbeiten ab den 1970er-Jahren stehen soziale Systeme im Interesse Haackes. Bereits Bertalanffy betont Gemeinsamkeiten in der Organisation von lebenden Organismen und gesellschaftlichen Verbänden, darunter Ganzheit („Wholeness"), Wachstum, Differenzierung, Hierarchie, Dominanz, Kontrolle und Wettbewerb. Je kleiner der Interaktionskoeffizient sei, desto unabhängiger voneinander verhalten sich die einzelnen Elemente.[99] Burnham erwähnt den Vorteil offener Systeme für die Kunst, da sie Interaktion und Partizipation bieten, etwa bei künstlerischen Arbeiten mit Computer oder ökologischen Systemen. Ein systemtheoretischer Ansatz erlaube Künstler*innen eine logisch strukturierte Vorgehensweise konträr zu Idealismus und Intuition. Doch sind im Unterschied zu Bertalanffys Beispielen die offenen, ins Situative grenzenden Arbeiten Haackes nicht durch stringente Hierarchien und systematische Entwicklungen charakterisiert, wie die nachfolgende Untersuchung zeigt.[100]

state" (ebd., S. 46). Vgl. u.a. Melissa Ragain, „‚Homeostasis Is Not Enough': Order and Survival in Early Ecological Art", in: *Art Journal*, 71, 3, 2012, S. 78–97.

97 Bertalanffy 1968, S. 41.

98 Bertalanffy zit. n. Skrebowski 2015, S. 199.

99 Bertalanffy 1968, S. 69.

100 Dass Haackes Systeme durch eine gewisse Hierarchielosigkeit bestimmt sind, scheint größtenteils Konsens in der Literatur. Berthold Naumann geht davon aus, dass Haackes Überlegung der Hierarchielosigkeit auf ZERO zurückzuführen sei, nicht auf Bertalanffys Systemtheorie, bestehe deren Stärke doch nach Burnham gerade in der Hierarchiebildung, der Staffelung der Phänomene von der statischen, rein mechanischen Struktur bis zu den Menschen auf der obersten Stufe (Berthold Naumann, *Rationalität und Innerlichkeit. Strategien des Umgangs mit der gesellschaftlichen Realität im Werk von Hans Haacke, K.H. Hödicke, Matt Mullican und Werner Tübke*, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 1997, S. 195). Dagegen konstatiert Karin Thomas, dass Haacke in seiner Systemeinteilung der Systemtheorie Bertalanffys folge, es jedoch bei ihm keine Hierarchie und keinen systematischen Plan ihrer Entwicklung gebe (Thomas 1972).

Ramón Margalef

Neben Wiener und Bertalanffy war der spanische Ökologe Ramón Margalef (1919–2004) mit seinem systemtheoretisch geprägten Verständnis biologischer Zusammenhänge stimulierend für Burnham und Haacke. Sein Buch *Perspectives in Ecological Theory* erschien im selben Jahr wie jenes von Bertalanffy 1968 in der University of Chicago Press. Burnham zitiert daraus in seinem Essay „Real Time Systems" und konstatiert dessen fruchtbare Implikationen für „the total art information system".[101] Margalefs auf kybernetischen Regeln basierender Ansatz begreift Natur als Ansammlung unterschiedlicher menschlicher, tierlicher und pflanzlicher, sich selbst organisierender offener Systeme, die Schaltkreisen vergleichbar interagieren (*feedback loops*) und miteinander konkurrieren.[102] Messbar ist der jeweilige Austausch in der Einheit ‚Energiefluss per Biomasse', weshalb Fossilien als „dead information" gelten.[103] Die Analogie von Natur und Maschine – Wiener vergleichbar – als eindeutige Input-Output-Rechnung sei unvollständig, stattdessen gelte es, den jeweiligen die Funktionsweise steuernden Energiefluss zu berücksichtigen.[104] Das notwendige Ungleichgewicht zwischen und innerhalb einzelner Systeme wie Pflanzen/Tiere, Beute/Raubtier, Enzyme/Ribonukleinsäure, Biotop/Artengemeinschaft, Agrar-/Industriegesellschaften führe zur Entwicklung des jeweils stärkeren, komplexeren, informationsreicheren Systems.[105]

> The first subsystem is subject to a stronger energy flow and, in fact, the second system feeds on the surplus of such energy. It is a basic property of nature, from the point of view of cybernetics, that any exchange between two systems of different information content does not result in a partition or equalizing of the information, but increases the difference. The system with more accumulated information becomes still richer from the exchange.[106]

Margalefs Anliegen besteht in der Formulierung struktureller, allgemeingültiger Merkmale wie Informations- und Komplexitätsgehalt, der Aussagen über die Stabilität eines Systems zulässt, Entwicklungsstand und Interaktions- bzw. Korrelationskoeffizient, Diversität und Reifegrad („maturity"), für deren Beschreibung mathematische Gleichungen und graphische Darstellungen dienen.[107] Grundsätzlich gelte: Je ausgereifter, komplexer und älter ein

101 Burnham, „Real Time Systems", in: Ragain 2015, S. 135. Von der Universalität seines systemtheoretisch-kybernetischen Ansatzes ist auch Ramón Margalef überzeugt: „The working principles may be applicable to any cybernetically regulated system which is composed of reproducible and expendable parts able to evolve; thus, these principles may apply to any equivalent of species and ecosystems anywhere in the universe." (Margalef 1968, S. 94.)

102 Ebd., S. 16. Ein Vorteil der Kybernetik sei: „Perhaps, in the depths of his psyche, the ecologist may be grateful to cybernetics for throwing a tenuous mantle of respectability over the discredited method of reasoning by analogy."

103 Ebd., S. 94.

104 Ebd., S. 49.

105 Burnham, „Real Time Systems", in: Ragain 2015, S. 134; Margalef 1968, S. 16.

106 Ebd., S. 16f.

107 Unter Diversität versteht Margalef die Möglichkeit der Konstruktion eines Feedback-Systems. Eine höhere Diversität zeichnet sich durch eine längere Ernährungskette, größeres Parasitentum und Symbiosen, eine geringere Fluktuation, größere Stabilität und Informationsreichtum aus (ebd., S. 19f.). Er spricht sich für einen weiteren Terminus aus: „less and more mature ecosystems" (ebd., S. 32f.).

Ökosystem (Korallenriffe und tropische Regenwälder), desto höher sein Energie- und Informationsgehalt sowie seine Anfälligkeit gegenüber äußeren Einflüssen und desto niedriger seine Fluktuationsrate.[108] In Analogie zur Kunst vergleicht er ein ausgereiftes Ökosystem mit dem Bild eines alten Meisters, die Struktur eines jungen, sich noch ausdifferenzierenden Systems mit „some form of op art."[109] Vermutlich spricht Margalef mit dieser seine Zeit prägenden Kunstform Irritation, Affinität zur Konsumwelt und Augentäuschung an.

Als Anschauungsmaterial dienen ihm Planktonbildung, Sardinenpopulationen oder Regenwälder. Eine artenspezifische Plastizität beschreibe die entsprechende Anpassung an veränderte Umweltbedingungen und andere Spezies („interspecies plasticity"); „ecological altruism" meint relevante Interdependenzen wie ein Baum, der zugleich Lebensraum und Teil der Nahrungskette ist.[110] Störfaktor der in allen biologischen Systemen aktiven Homoöstase, so betont Margalef, sei das Subsystem Mensch, weshalb Natur nicht mehr als etwas Unberührtes, außerhalb des Menschen Stehendes gedacht werden kann, womit er heutige Diskurse zum Anthropozän vorwegnimmt und problematisiert, was Haacke mit seiner *Franziskanischen Serie* zum Ausdruck bringt:

> Any human intervention in nature, even presupposing good intentions, can rarely be reconciled with the idea of strict conservation. […] It is impossible in these times to develop a ‚natural' ecology, one that ignores the impact of man. Ecology should inspire a wiser management of nature: the feedback should work.[111]

Naturschutz betrachtet Margalef als Notwendigkeit zur Rettung der Biodiversität und des Anthropos. Dessen positiven Einfluss auf das „evolutional theater" unterstreicht er, da der Mensch als fester Bestandteil und „historical accident" Energie durch ein Ökosystem pumpt, die Biosphäre verjüngt und dadurch Evolutionen eröffnet – für Margalef sicherlich eine Frage der Perspektivierung, bei der eine negative Sichtweise überwiegt.[112] Durch Umweltverschmutzung und Ökologiebewegung der 1960er- und 1970er-Jahre wuchs die Bedeutung der Ökosystemtheorie. Die wachsende Systemtheorie diente einer wissenschaftlichen Fundierung und Anerkennung ökologischer Untersuchungen und biologischer Zusammenhänge. Einzelne Systeme wurden isoliert, abstrahiert und in ihrem Modellcharakter analysiert – Haacke verfolgt das auf künstlerischer Ebene. Wie Annette Voigt in „The rise of systems theory in ecology" darlegt, existieren in der Nachfolge Arthur George Tansleys, der den Begriff ‚ecosystems' als „units of vegetation in ecology […]" bestehend nicht nur aus deren Organismen, sondern auch aus deren Umwelt („environment") beschrieb, dabei

108 Zur Fluktuation siehe u.a. ebd., S. 83f.

109 Ebd., S. 31. „We might compare a well-developed and mature ecosystem to a picture by an old master – the pattern of a developing system would be rather like some form of op art."

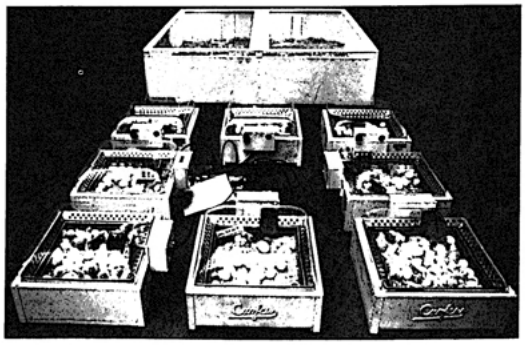
110 Ebd., S. 86, 88.

111 Ebd., S. 48f. „The most direct action of man on nature is exploitation. Man can be considered as a subsystem coextensive with the exploited system." (Ebd., S. 45.) Margalef richtet sich gegen ein romantisches Naturverständnis.

112 Ebd., S. 96f.

37. HANS HAACKE: CHICKENS HATCHING (1969)

NATURAL	CULTURAL
Eggs, eight incubators, and a brooder	Haacke decides to present the process of eggs hatching and the growth of baby chicks
The above systems in operation	The process of chicks hatching and growing in a gallery for a month (interestingly, Haacke divides the brooder into four sections to accommodate the newly hatched chicks for each week of the exhibition)



37. Hans Haacke, Chickens Hatching, *Art Gallery of Ontario, Toronto, September–October, 1969. Eight incubators, cage, chicks. Courtesy of the artist. Photograph, Hans Haacke.*

84 Jack Burnham, *The Structure of Art*, New York: Braziller 1971, S. 142f.

eine ökologische Einheit differenzierte und die Terminologie maßgeblich prägte, ab Mitte der 1930er-Jahre ein physikalisch und ein biologisch ausgerichteter Entwicklungsstrang.[113]

In den 1970er-Jahren nach dem Misserfolg seiner Ausstellung *Software: Information Technology: Its New Meaning for Art* (1970) richtete Jack Burnham sein Augenmerk zusehends auf soziale Systeme und den Strukturalismus.[114] Utilitarismus, obsessives Effizienzstreben, mangelnde Berücksichtigung von Emotionen und der Ambiguität des Lebens würden ‚organischen Beziehungen' – dies betrifft Haackes Werke – nicht gerecht. Sein Systembegriff führte ihn zum Strukturalismus bzw. mündete in die Institutionskritik. 1971 publizierte er das Buch *The Structure of Art*, das eine Abbildung von *Chickens Hatching* und eine Tabelle enthält (Abb. 84), in der Burnham zwischen zwei Systemen A und B unterscheidet, wobei

113 Annette Voigt, „The rise of systems theory in ecology", in: Astrid Schwarz/Kurt Jax (Hg.), *Ecology Revisited. Reflecting on Concepts, Advancing Science*, Dordrecht [u.a.]: Springer 2011, S. 183–194, S. 185f. Sie differenziert zwischen einem „holistic-organicist" und einem „reductionist-individualist approach" (ebd., S. 185).

114 Kritisch beäugt wurden das Sponsoring, die Kooperation mit kommerziellen Konzernen und eine zu technikeuphorische Haltung. Siehe u.a. Skrebowski 2016, S. 92. „Burnham's failure to rigourously differentiate systems theory and systems technology caused him to swing between a productive, analogical deployment of systems thinking and a prescriptive insistence on art's necessary fusion with systems technology." (Skrebowski 2015, S. 199.)

Ersteres aus den Einzelteilen Eier, Brutkasten und Gehege, Letzteres aus der übergeordneten Brutanlage besteht.[115] Er differenziert zwischen natürlichen und kulturellen Aspekten innerhalb des Werks. Zu den natürlichen zählen die einzelnen ‚Objekte' und die Geste des Künstlers, diese im Museum zu platzieren – Brutanlagensystem und Wachstum der Küken. Zu den kulturellen Aspekten gehören Entscheidung und Konzeption des Künstlers, ein solches *Real-Time System* (Schlüpfprozess und Wachstum) im White Cube auszustellen und unterschiedliche Wachstumsstadien innerhalb der Inkubatoren zu gliedern. In seiner dialektischen Gegenüberstellung simplifiziert bzw. relativiert Burnham die systemische, netzartige Verflechtung einzelner Elemente und ihre reziproke Beziehung.

Haackes systemtheoretisches und kybernetisches Interesse eröffnet heute weitere Perspektiven in Lesweise und Werkverständnis.[116] Die brisante Problematik begrenzter Ressourcen, die Reduzierung unserer Artenvielfalt und die Überformung von Natur in kultivierte, industrialisierte Landschaften verändern ebenfalls die Diskursfelder von Skulptur. Dies problematisiert Haacke in einigen seiner frühen biologischen Arbeiten. Auch wenn physische und biologische Prozesse per se apolitisch seien, so Haacke, zeuge die jeweilige Nutzung durch den Menschen von einer eigenen ideologischen Prägung und Intention. Zwar folgen seine *real-time Readymades* biologischen Gesetzmäßigkeiten, doch erfahren sie durch die entsprechende Kontextualisierung, ähnlich dem Urinal Duchamps, neue Aufmerksamkeit und Rezeption; es komme „zu einer sehr sonderbaren Dialektik der Verwandlung und der Gleichheit", weshalb sie institutioneller Anbindung bedürfen.[117] Fry unterscheidet zwischen „assisted" und „unassisted Ready-mades", je nachdem ob Künstler*innen in einen natürlichen Prozess eingreifen bzw. die Rahmenbedingungen schaffen oder einen natürlichen Vorgang nur beobachten.[118]

Haacke betont einen für ihn wesentlichen Unterschied zu Duchamp; es handle sich nicht mehr um vorgefundene ‚Objekte', sondern um Prozesse, die unabhängig von ihrer Rezeption (er nennt es „kulturelle Beachtung") ablaufen, innerhalb und außerhalb des Museums funktionierten und sich weder einer „Privatsprache" noch eines „doppelten Bodens" bedienten.[119] „Es ist klar, daß die Gesetze, die das Verhalten physikalischer, biologischer und sozialer Abläufe regeln, nicht von mir erfunden und inthronisiert werden konnten. Das

115 Jack Burnham, *The Structure of Art* (1971), New York: Braziller 1973, S. 142f.

116 Vgl. Skrebowski 2015, S. 186. Er weist beispielsweise in „All Systems Go" auf die Rolle Haackes als Vorläufer posthumanistischer Praktiken hin.

117 Haacke, „Provisorische Bemerkungen", in: Fry 1972, S. 62.

118 Fry 1972, S. 14–16. Haackes fotografische Isolierung eines schlüpfenden Kükens stellt ein weiteres „unassisted biologisches ready-made" dar. Die Geburtsurkunde seines Sohnes ‚isolierte' er ebenfalls. Er gab ihm in Erinnerung an Duchamp den dritten Vornamen Sélavy. Doch im Unterschied zu Duchamp behandle Haacke, so Fry, seine *Readymades* derart, dass sie Systeme bleiben, die sich selber darstellen und sich damit nicht der Kunst assimilieren lassen (ebd., S. 22).

119 Haacke, „Provisorische Bemerkungen", in: Fry 1972, S. 63. Vgl. Thomas 1972, S. 101f.: „Duchamp hat keinen direkten Einfluß auf die Entwicklung meiner Systeme ausgeübt. Erst später habe ich herausgefunden, daß es eine Verbindung zwischen seiner und meiner Arbeit gibt."

sind selbstverständlich Ready-mades."[120] Auch die kunsttheoretisch etablierte Terminologie *Readymade* fungiert als vergleichende Kategorie zur Legitimation der eigenen Arbeit und um neue Definitionen vorzunehmen. Das lebende, plastische ‚Material' wird dabei in seiner natürlichen Transformation exponiert:

> Die Küken im Museum sind natürlich die gleichen Küken, die aus diesen Eiern auch auf einer Hühnerfarm ausgeschlüpft wären; und bringt man sie am Ende der Ausstellung auf einen Bauernhof, lassen sie sich dort nicht von allen anderen Küken unterscheiden.[121]

Und doch ändert die institutionelle Umgebung temporär die semantische Aufladung des ‚Materials':

> On the other hand, the museum or any other cultural frame invests real-time systems with an additional program (meaning). Such a super-structure for a ‚ready-made' process is determined by the historical and cultural context in which the system receives attention.[122]

Chickens Hatching könnte – übertragen auf heutige Diskussionen über Gentechnik – ebenso von automatisierten Aufzuchtmethoden erzählen. Dann schlüpften aus den Eiern genetisch veränderte Hybridhühner bzw. -hähne, die dicht gedrängt auf engstem Raum leben und in Anatomie und Lebensdauer für die Agrarindustrie gezüchtet wurden. Andrea Zittel weist mit *The A-Z Breeding Unit for Averaging Eight Breeds* (1993) darauf hin, dass die meisten Haushühnerrassen nicht älter als ein Jahrhundert seien und versuchte, eine eigene Rasse heranzuziehen. Hierfür baute sie *Breeding Units* (Bruteinheiten) – Wohnzellen für Geflügel.[123]

Ant Coop – Ameisenkooperativ

Einer ähnlichen Situation wie die Küken sahen sich die Ameisen von *Ant Coop* (*Ameisenkooperativ*) 1969 (Abb. 15) anlässlich einer Einzelausstellung in der New Yorker Howard Wise Gallery ausgesetzt: In einer transparenten schmalen Plexiglasbox mit Sand und Getreidekörnern zeigte der Künstler Organisation und Anpassung von Ameisen an ihre neue Umwelt: „Ich habe ein Plexiglasgefäß halb mit Sand gefüllt und Ameisen hineingesetzt, die dann während der ganzen Ausstellung diese Gänge hier gegraben haben."[124] Sein skulpturales, formal noch an die Minimal Art anknüpfendes Werk ist eine signifikante Arbeit in der Entwicklung der *Franziskanischen Serie*, da sie mit *Chickens Hatching* den Übergang von eher geschlossenen zu räumlich stärker entgrenzten, biologischen Systemen markiert. Anstatt

120 Ebd., S. 101.

121 Haacke, „Provisorische Bemerkungen", in: Fry 1972, S. 62. Im Interview mit Dennis Young im April 1969 antwortete Haacke auf die Frage nach der Bedeutung des Selektionsprozesses als künstlerischer Strategie: „It's less of a choosing because there is much more left to the chicken farmer but I suppose there are subtle differences and I haven't quite figured out every aspect of …" (Archiv Art Gallery of Ontario).

122 Ebd.

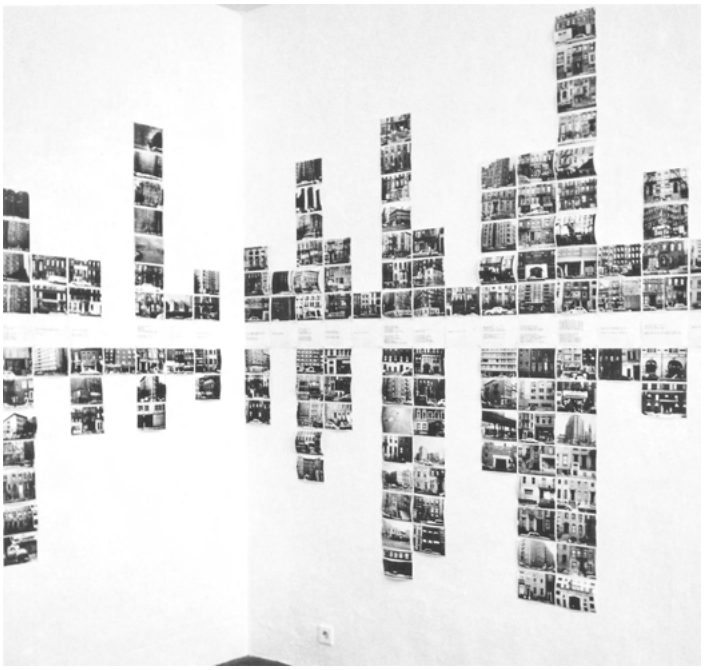
123 Https://www.zittel.org/projects/a-z-breeding-unit-for-averaging-eight-breeds/ (12.12.2019).

124 Haacke, in: Herzogenrath 1973, S. 66, Abb. 28. Laut den Angaben des Künstlers handelte es sich um eine Plexiglasbox ähnlich den Maßen der *Großen Welle* (ca. 30,5 × 246,8 × 2,5 cm) (Gespräch Hans Haacke mit der Autorin, 13.11.2018, Archiv der Autorin).

85 Hans Haacke, Installationsansicht Howard Wise Gallery, New York, 1969

eines Kubus mit Kondensationströpfchen beinhaltete der Schaukasten lebende Organismen. Den Blicken preisgegeben, erschienen die Ameisen in der Ausstellung neben den Exponaten *Zirkulation* (Abb. 85), *Gallery-Goers' Birthplace and Residence Profile Part I* (Abb. 86) und *Communication System with UPI* (Abb. 87). Durch die geringe Tiefe des Kastens und die gewählte Aufhängung von der Decke diagonal vor einer Raumecke wirkt die Präsentation wie ein Relief – von beiden Seiten einsehbar. *Ant Coop* fügt sich in die formal und farblich reduzierte Ästhetik der anderen Werke ein. Ähnlich der Brutanlage blieb die äußere Rahmung konstant; das Innere demonstrierte stetige Bewegung und Veränderung – Leben und Existenz der Insekten (Abb. 15). Während *Zirkulation* (Abb. 85) ausgehend von einem Zentrum über mehrere zunehmend breiter werdende, durchsichtige PVC-Schläuche stark verzweigt ist, sich wie Adern eines Organismus auf dem Boden ausbreitet und Wasser in variierender Geschwindigkeit hindurchpumpt, zeigt auch der rechts an der Wand befestigte Stadtplan von New York ein Wegenetz und rasterartige Verbindungslinien (Abb. 88).[125] Es handelt

125 Zu *Zirkulation*: „Die Umwälzpumpe (Messing oder anderes rostfreies Material) und die höchste Anzahl von Paaren durchsichtiger Plastikschläuche werden entlang der Mittelachse der beiden gleich großen Hälften platziert. Die Maße des Ausstellungsraums bestimmen die Länge der Schlauchsegmente (100–200 cm) und deren Anzahl. Die Schläuche mit dem kleinsten Durchmesser (0,5–0,8 cm) werden im Zentrum ausgelegt. Mit Entfernung vom Zentrum nimmt der Durchmesser der Schläuche graduell zu, während sich die Anzahl der Schläuche verringert. Zwei Schläuche mit dem größten Durchmesser (1,0–1,4 cm) und deutlich länger als die anderen Schläuche führen auf beiden Seiten in die Pumpe. Von



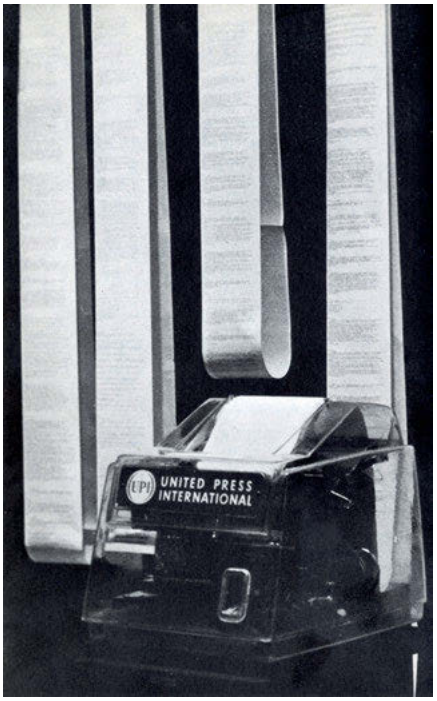
86 Hans Haacke, *Gallery-Goers' Birthplace and Residence Profile Part I*, 1970

sich um Haackes *Gallery-Goers' Birthplace and Residence Profile Part I.* Besucher*innen der Galerie wurden gebeten, mit roten und blauen Stecknadeln Geburtsort und Wohnsitz auf der Karte zu markieren.[126] Haacke konnte mit dieser künstlerischen Studie belegen, dass das Kunstpublikum (wenig überraschend) keinen gesellschaftlichen Querschnitt darstellt, sondern vorwiegend aus einkommensstarken Bildungsschichten stammt.[127] Ähnlich den Ameisen, die sich durch ihren (neuen) Lebensraum bewegen und kollektiv eine eigene Infrastruktur entwickeln (wie der Titel suggeriert), organisieren sich Menschen in ihrer Umgebung,

der Pumpe ausgehend zum Zentrum des Systems erhöht sich die Zahl der Schläuche gemäß der Reihe 2, 4, 8, 16, 32, 64, 128 …" Sabine Breitwieser (Hg.), *Mia san mia. Hans Haacke*, Ausst.-Kat. Generali Foundation, Wien, Dresden: Philo Fine Arts, Verlag der Kunst 2001, S. 166–171, S. 166. Zeichnung ebd., S. 168.

126 Vgl. u.a. Rosalyn Deutsche, „The Art of Not Being Governed Quite So Much" (2006), in: Churner 2015, S. 165–184, S. 168f. Philipp John bezeichnet diese Arbeit – in Anlehnung an Buchloh – als das „erste Beispiel für einen skulpturalen Gebrauch der Fotografie" (John 2017, S. 44f.). Ob diese Präsentation einer Serie fotografischer Abzüge der Wohnorte der Galeriebesucher*innen, die Haacke ähnlich einem orthogonalen Säulendiagramm anordnet, tatsächlich zur skulpturalen Erfahrung wird, wäre meines Erachtens kritisch zu befragen. John argumentiert, dass die Fotografie durch ihre räumliche Präsentation und zugleich evozierte Stimulierung einer prozessualen Wahrnehmung mittels Abschreiten der Bildsequenz zur Skulptur mutiert bzw. skulpturale Qualitäten aufweist und den Raum strukturiert, womit Haacke einen gegebenen Kontext als *Readymade* skulptural erfasse.

127 Vgl. auch Rosalyn Deutsche, „Property Values: Hans Haacke, Real Estate, and the Museum" (1986/1996), in: Churner 2015, S. 137–163, S. 144.



87 Hans Haacke, *Communication System with UPI*, 1969, Installationsansicht Howard Wise Gallery, New York

88 Hans Haacke, *Gallery-Goers' Birthplace and Residence Profile Part I*, 1969, (Detail Stadtplan)

erfassen diese topographisch und bauen ein Straßennetz. *Communication System with UPI* (Abb. 87) holte über einen Funkfernschreiber Börseninformationen in ‚Realzeit' ein. Bei diesem Werk und bei *Zirkulation* erzeugten das Brummen der Wasserpumpe und das Klicken des Fernschreibers eine Geräuschkulisse, während die Ameisen in ihrem Schaukasten lautlos ihre Arbeit verrichteten.[128] Die hier versammelten Arbeiten unterstreichen Haackes Interesse an unterschiedlichen Formen eines Transfers von Energie, Material und Information.

Die bekannteste, querformatige Farbfotografie von *Ant Coop* zeigt eine Nahaufnahme mit 18 braunen Ameisen (Abb. 15). Ihre Gänge im Sand erscheinen transparent, wie ein organisches Ornament anmutend – ein Phänomen, das Haacke immer wieder fasziniert – und wie von einer Lichtquelle hinterfangen. Durch Nahaufnahme und Lichtsituation dieses im Bild fokussierten Ausschnitts zeigt die Fotografie mehr, als die einzelnen Besucher*innen in der Galerie zu Gesicht bekommen haben mögen, erfüllt somit ihre vermittelnde Funktion und schafft die Möglichkeit zur bildlichen Fixierung emergenter Phänome. Das wachsende Interesse Haackes an sozialen Systemen kommt bei *Ant Coop* bereits zum Ausdruck, auch

128 Siehe u.a. die Ausstellungsbesprechung von Jean-Louis Bourgeois im *Artforum*, 8, 5, 1970, S. 71f.

wenn Bertalanffy in seiner Systemtheorie einen direkten Vergleich zwischen menschlicher Gemeinschaft und Termiten- bzw. Ameisenpopulationen ausschließt, da Letztgenannte instinkthaft ein kollektives Ziel verfolgen, sich diesem gänzlich unterordnen, während für die menschliche Erdbevölkerung (idealerweise) das Primat des Individuums gelte:

> Human society is not a community of ants or termites, governed by inherited instinct and controlled by the laws of the superordinate whole; it is based upon the achievements of the individual and is doomed if the individual is made a cog in the social machine. This, I believe, is the ultimate precept a theory of organization can give […].[129]

Damit einher geht die Warnung vor einer dominanten Staatsgewalt im Leviathan'schen Sinne, die den Einzelnen in seiner freien Entfaltung behindere. *Ant Coop* evoziert, wie Ameisen, ebenso Küken (Abb. 75) und Goldfische (Abb. 30) – anders als die Möwen (Abb. 82) –, innerhalb einer klaren Struktur als ‚Anschauungsmaterial' funktionalisiert und den Blicken der Rezipient*innen ausgesetzt, mit den Worten John Bergers „zum Schauobjekt geworden sind", gleichermaßen in ihrem ‚Beobachtetsein' Empathie für ihr Schicksal wecken.[130] In „Why look at animals" konstatiert Berger:

> Die Tatsache, dass sie uns beobachten können, hat jede Bedeutung verloren. Sie sind Objekte unseres sich immer weiter ausdehnenden Wissens. Was wir über sie wissen, ist das Maß unserer Machtfülle, und daher ein Maß dessen, was uns von ihnen trennt.[131]

Er vergleicht den modernen Zoo mit einem Epitaph für die (Un-)Möglichkeit der Begegnung zwischen Mensch und Tier, der eine beidseitige Entfremdung spiegelt, wobei der Käfig zwischen Theaterkulisse und minimalem Lebensraum einen Rahmen um das ins Visier genommene Lebewesen setzt.[132] Anstatt sich kreuzender Blicke gehen diese aneinander vorbei.

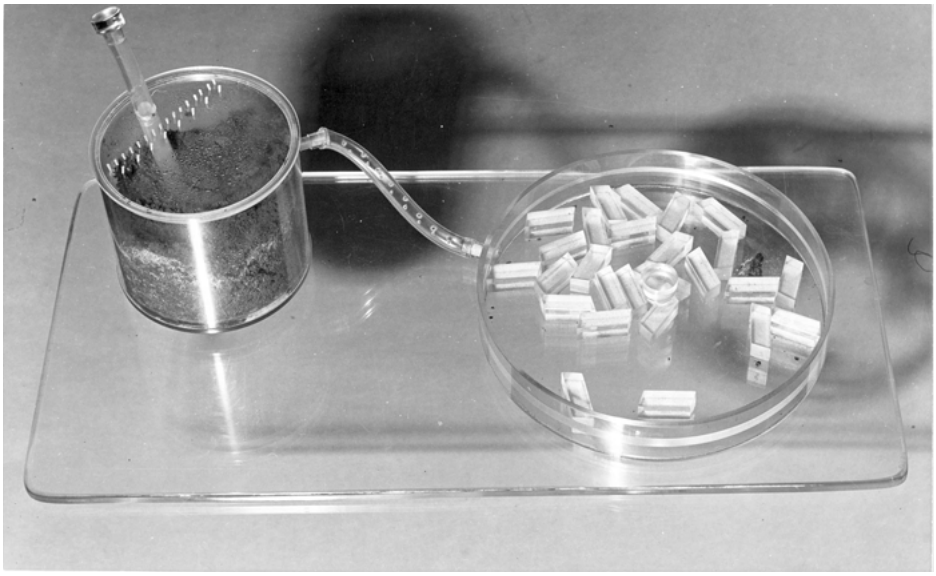
Während in den 1960er- und 1970er-Jahren im Zuge eines gestiegenen Interesses an Systemtheorie und Kybernetik Insekten häufiger in Werken bildender Kunst auftraten, beispielsweise in den Ameisenlabyrinthen des argentinischen Künstlers Luis Fernando Benedits (Abb. 89), hat sich inzwischen durch das dramatische Insektensterben die mediale Aufmerksamkeit perspektivisch auf die Bedeutung dieser für unser Ökosystem lebensnotwendigen und schützenswerten Lebewesen verschoben: Pierre Huyghe stellte in *Umwelt* (2001) rund 10.000 Ameisen und 50 Spinnen in einer Berliner Galerie aus sowie einen Ameisenhügel in der Landschaft von *Untilled* (2012) (Abb. 16). Weitere zeitgenössische Adaptionen eines ‚Ameisenhabitats' sind Kuai Shens skulpturale Experimentalanordnung mit lebenden Ameisen *0h!m1gas: biomimetic stridulation environment* (2012) oder Brittany Ransoms *Primitive Borders* in Anlehnung an das seit den 1950er-Jahren produzierte US-amerikanische Kinderspiel *Uncle Milton Ant Farm*, 2017 während der Ausstellung *On the Far Side of the Marchland* in

129 Bertalanffy 1968, S. 52f.

130 John Berger, „Warum sehen wir Tiere an? (1977)", in: ders., *Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens* (1980), Berlin: Wagenbach 1980, S. 7–26, S. 17.

131 Ebd.

132 Ebd., S. 20, 23.



89 Luis Fernando Benedit, *Labyrinth for Ants*, 1970, Fotografie, 14,8 × 24 cm, David Rockefeller Latin American Fund. Acc. no.: 40.1972.2, Museum of Modern Art (MoMA), New York

90 Britt Ransom, *Primitive Borders*, 2017, Schering Stiftung, Berlin (Detail)

der Schering Stiftung Berlin gezeigt (Abb. 90).[133] Auch Haackes *Ant Coop* (Abb. 15) weckt durch die schmalen Ausmaße des Plexiglaskastens Assoziationen an dieses Spiel. Die sich

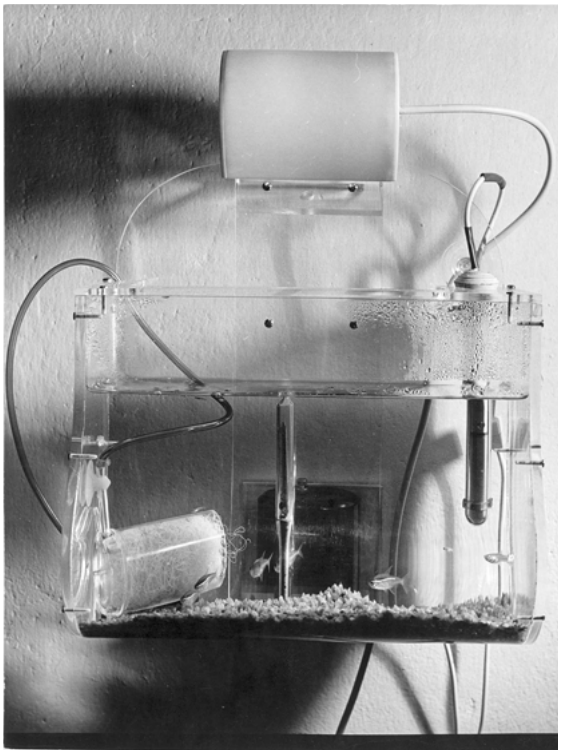
133 Https://digitalartarchive.siggraph.org/artwork/kuai-shen-auson-ohm1gas-biomieticstridulationenvironment/; https://www.brittanyransom.com/primitive-borders (26.2.2023). Petra Lange-Berndt stellt in *Das Zeitalter der Insekten* (2008) Haackes Ameisen u.a. Nikolaus Langs *Für die Geschwister Götte* gegenüber, der einen Hasenkadaver neben einem Ameisenhügel platzierte und von den Insekten zersetzen bzw. durch Ameisensäure in eine haltbare Mumie transformieren ließ, aber auch Luis Fernando

91 Luis Fernando Benedit, *Biotron*, 1970, Plexiglas, Alumium, PVC, Holz, Glühbirnen, Generator, Blumen, Bienen, 300 × 500 × 200 cm, Biennale, Venedig

aufdrängende Metaphorik des durchstrukturierten, hierarchisch und zentralistisch organisierten Ameisenstaats als Spiegel bestimmter Gesellschaftssysteme zeigt sich auch in Lothar Baumgartens *Ameisenstaat* (1968) oder Alan Sonfists kurz nach Haacke 1972 konzipierter Installation *Army Ant: Patterns and Structures.* In ihrer räumlichen Ausdehnung von 4,5 × 8 m und 1–2 Millionen Soldatenameisen übersteigt sie die Dimension von *Ant Coop* um ein Vielfaches.[134] Soldatenameisen spielten in der Entwicklung der Kybernetik der Nachkriegszeit eine große Rolle, dienten als Beispiel für faschistische Gesellschaften und Modell für die Emergenz komplexer Verhaltensmuster aus den Interaktionen einer Menschenmenge.

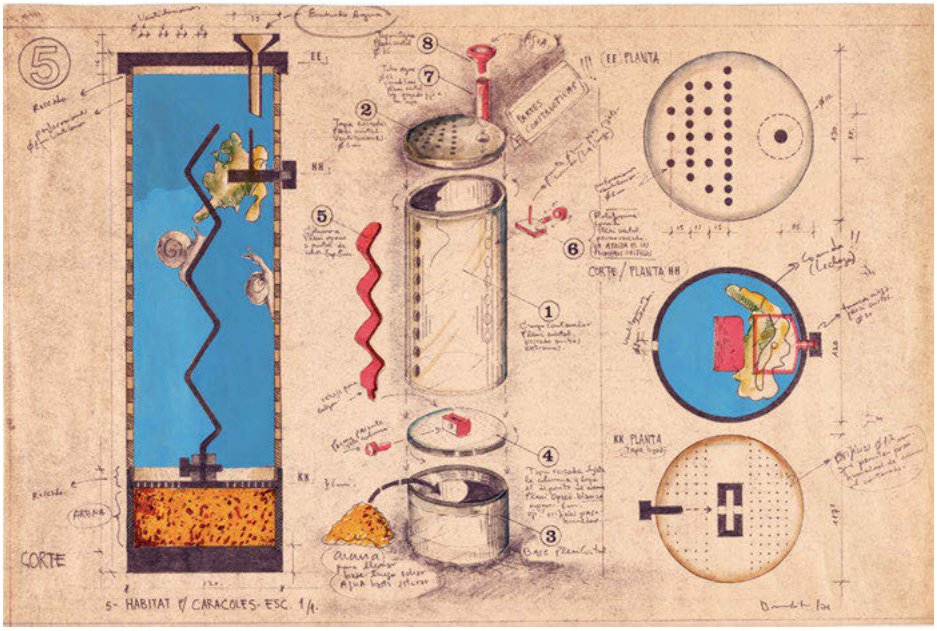
Benedits labyrinthischen Strukturen, die er für die fleißigen, starken Sechsbeiner baute, sowie Saul Bass' Film *Phase IV* (1974), in dem sich unterschiedliche Ameisenarten unbemerkt zusammenschließen und ein unheimliches, intelligentes Netzwerk gegen die Menschen errichten, so dass sie die Hierarchie zuletzt stürzen (Petra Lange-Berndt, „‚Das Zeitalter der Insekten'. Künstlerische Partnerschaften mit Ameisen und Bienen", in: Heike Fuhlbrügge/Jessica Ullrich/Friedrich Weltzien [Hg.], *Ich, das Tier. Tiere als Persönlichkeiten in der Kulturgeschichte*, Berlin: Reimer 2008, S. 133–143).
Tyson bringt *Ant Coop* in Verbindung mit den von ihm analysierten Spieltheorien und verweist gleichfalls auf das *Ant Farm*-Spiel (Tyson 2015, S. 141; ders. 2016, S. 140).

134 Für weitere Informationen zu Sonfist auch im Hinblick auf die Spannung zwischen Umwelt als Reihe materieller, menschlicher Kontrolle unterliegender Faktoren, der damaligen Umweltbewegung sowie Natur und Umwelt in einer systemischen Auffassung und der Frage nach den vorherrschenden Machtverhältnissen sei u.a. verwiesen auf Etienne Benson, „Environment between System and Nature: Alan Sonfist and the Art of the Cybernetic Environment", in: *communication +1*, 3, 1, 2014, http://scholarworks.umass.edu/cpo/vol3/iss1/2 (6.2.2019). Zur Analogie zwischen Ameisenstaat und menschlicher Gesellschaft seit der Antike siehe auch Charlotte Sleigh, *Ant*, London: Reaction Books 2003. Siehe auch Herbert A. Simon, *The Sciences of the Artifical* (1969), Cambridge, Mass: MIT Press 1996, S. 52f.



92 Luis Fernando Benedit, *Phitotron*, 1972–1973, Installationsansicht *Projects: Luis Fernando Benedit,* 14.11.1972–2.1.1973, MoMA, New York, Silbergelatine Print, 19,1 × 24,1 cm, Museum of Modern Art (MoMA), New York

93 Luis Fernando Benedit, *Project for Tropical Fish*, 1970, Fotografie, Blatt: 9, 23,8 × 18,2 cm, Inter-American Fund. Acc. no.: 41.1972.2, Museum of Modern Art (MoMA), New York



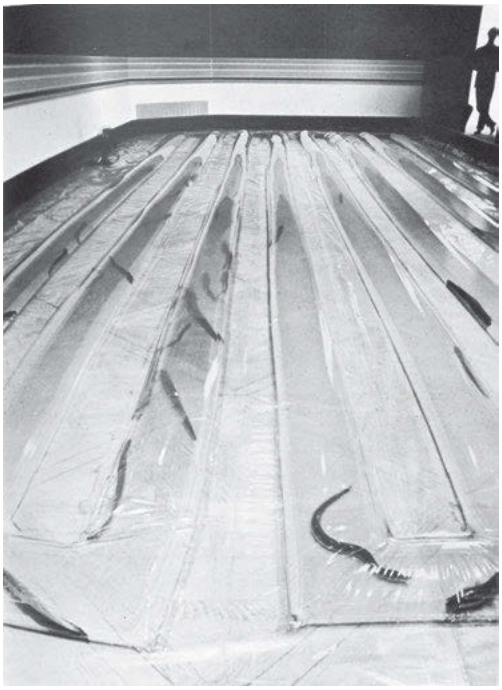
94 Luis Fernando Benedit, *Study for Habitat for Snails*, 1971, Synthetische Polymerfarbe, Aquarell, Filzstift und Farbstift auf Diazotypie, 48,1 × 73,1 cm, Schenkung des Künstlers, Acc. no.: 262.1973, Museum of Modern Art (MoMA), New York

Benedit zeigte 1970 auf der Biennale in Venedig sein *Biotron* (4 × 2 × 3 m) (Abb. 91), eine Aluminium-Plexiglas-Konstruktion mit 4000 Bienen („a beehive on a transparent device which allows observation of its social life"), bei der die Insekten die Wahl zwischen künstlicher, computergesteuerter, zuckerhaltiger Nahrung („25 automatic flowers") und natürlichen Blumen des benachbarten Gartens um die Pavillons hatten. Dem Pressetext zufolge bevorzugten die Insekten die industriell hergestellte Zuckerlösung.[135] Im ausstellungsbegleitenden Essay „From figuration art to systems art in Argentina" (1971) von Jorge Glusberg heißt es:

> Benedit works with animal groups, he provokes artificial situations, observes and, whenever possible, measures their consequences in order to perspectively determine communal reality. It is not that a simple organization of alive beings – turtles, snails, ants, bees – become social. Benedit's work, art of relations, becomes social since it takes human presence as a final objective.[136]

135 Https://www.moma.org/d/c/press_releases/W1siZiIsIjMzMzE1NSJdXQ.pdf?sha=f13fbbab67a06231 (6.2.2019).

136 Jorge Glusberg, *From figuration art to systems art in Argentina*, Ausst.-Kat. Center of Art and Communication in Camden Arts Centre, London: Camden Arts Centre, 1971, übers. von Raul Colbert, n.p.



95 Richard Budelis, *Eel Track*, 1971

Die menschliche Präsenz zeige sich im mehrteiligen Versuchsaufbau, dessen Objektcharakter zugunsten der zu beobachtenden Situation beinahe in den Hintergrund tritt. Der natürliche Vorgang der Nahrungsaufnahme eines Bienenvolks wird seitens des Künstlers manipuliert, kontrolliert und für die Besucher*innen inszeniert; die Hierarchie zwischen Autor und lebendem ‚Material' ist eindeutig formuliert. Fraglich ist, ob die Bienen die zuckerhaltige Lösung allein deshalb bevorzugten, weil diese sich in unmittelbarer Nähe befand und sie den Kasten nicht erst verlassen mussten, um die Blumen draußen zu erreichen. 1972 präsentierte Benedit in einer Ausstellung im Museum of Modern Art in New York *Phitotron* (Abb. 92), ein geschlossenes Environment mit Tomaten- und Salatpflanzen, die über ein hydroponisches System versorgt wurden. Nahezu zeitgleich zu Haacke entwarf Benedit 1970 ein *Labyrinth for Ants* neben weiteren Habitaten wie *Project for Tropical Fish* (1970) (Abb. 93), *Labyrinth for White Mice* (1972) und *Study for Habitat for Snails* (1971) (Abb. 94).[137] Er, der Teil der Künstlergruppe CAYC war, setzte Ameisen für seine künstlerisch motivierten Studien ein, indem er ein zylinderförmiges Plexiglasgefäß befüllt mit Erde durch eine transparente Röhre mit einer Art Petrischale verband, in der die Tiere durch ein

137 1968 stellte er sein erstes „animal habitat" im Buenos Aires Fine Arts Museum sowie in der dortigen Rubbers Gallery aus (Daniel R. Quiles, „Trial and Error: Luis Benedit's Laberinto invisible", in: *Arara*, 10, 2011, S. 1–5, https://www1.essex.ac.uk/arthistory/research/pdfs/arara_issue_10/quiles.pdf [7.2.2019]). Wenige Jahre später habe Benedit aus Kostengründen und Schwierigkeiten bei Installation und Unterhaltung die Habitat-Arbeiten aufgegeben.

Labyrinth aus transparenten kleinen Blöcken zur Nahrung gelangten (Abb. 89). Die Ameisen wurden aktiv gelenkt, um ihre Verhaltensmuster in diesem geschlossenen ‚Realzeit-System' zu beobachten. Ab den 1960er-Jahren spiegelt sich das Interesse an Verhaltens- und Kognitionsforschung in weiteren skulpturalen Labyrinthen wider, so bei Nicolas Negropontes *Seek* (1970) mit Wüstenrennmäusen und Richard Budelis' *Eel Track* (1971) (Abb. 95).

Im MoMA befindet sich eine technische Konstruktionszeichnung Benedits für ein Ameisenlabyrinth (Aufriss und Querschnitt), die von der tatsächlich realisierten Version abweicht und zeigt, dass der Künstler unterschiedliche Anordnungen und Formen erprobte.[138] Eine andere Zeichnung präsentiert ein vertikal ausgelegtes, grid-artiges Ameisenlabyrinth.[139] Charakteristisch für Benedits künstlerische Herangehensweise sind die präzisen, kolorierten, wie Architekturzeichnungen anmutenden Skizzen. Kontrastreich ist die Diskrepanz zwischen geometrischer Plexiglaskonstruktion und biologischen Systemen lebender Organismen. Im Katalogtext zur Ausstellung im MoMA 1972 nähert sich Jorge Glusberg Benedits Werk aus einer kybernetischen und linguistischen Perspektive. Zwar rezipiert er nicht Burnhams und Haackes systemästhetische Auffassung von Skulptur, doch bezieht er sich auf Norbert Wiener und W. Ross Ashby:

> In order to understand a work of art one should study processes, transformations, systems, which leave behind the material surfaces or volumes, which function as mechanisms of production. […] When Benedit explains the growth process of vegetables, his variables is photophilia (the need of light in order to produce photosynthesis). This is a machine in the cybernetic sense, because one can predict that the plant will incline towards the light.[140]

Der Künstler schaffe Modelle zur Systembeobachtung und Strukturerkennung. Glusberg führt einen für die Skulpturtheorie interessanten Begriff an: das kybernetische Objekt. Hierunter versteht er – auf unterschiedliche Habitate und Materialexperimente ausgeweitet: „Thus we see how the machines (plants, animals, men) self-regulate themselves, that is develop their behavior in terms of stored information and as a consequence they are cybernetic objects."[141] Homöostase, Äquifinalität, Feedback-Loops und Selbstregulierung sind, wie im Abschnitt über Bertalanffy skizziert, entscheidende Merkmale der in den Systemen stattfindenden Prozesse und zugleich der *Utility Sculptures*, wie ich sie nennen möchte, die

138 Es handelt sich um eine dreieckige Form, die an eine sich ebenfalls im MoMA befindende Fotografie erinnert (https://www.moma.org/collection/works/84980?artist_id=469&locale=de&page=1&sov_referrer=artist, 2.11.2019).

139 Https://www.moma.org/artists/469#works (31.10.2019).

140 Jorge Glusberg, „Luis Benedit's Botanical Experiments", in: *Benedit Phitotron*, Ausst. Museum of Modern Art New York 1972, Centro de Arte y Communicación Buenos Aires, 1973–1975, https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2550_300062436.pdf (6.4.2023). Benedit war gut bekannt mit dem Kurator und Kritiker Jorge Glusberg, dessen Centro de Arte y Comunicación (CAYC) zu den bedeutendsten Zentren für zeitgenössische Kunst in den 1970er-Jahren in Argentinien zählte. Die Debütausstellung *Arte y cibernética* (1969) war inspiriert von kybernetischem und systemtheoretischem Gedankengut. Siehe auch *Animal Art*, Steirischer Herbst '87, Ausst.-Kat. Graz 1987. Dort findet sich eine umfangreiche alphabetische Liste künstlerischer Arbeiten, sortiert nach Tieren, u.a. auch die *Franziskanische Serie* (Gerspacher 2017, S. 328).

141 Glusberg 1972.

Funktionalität und Zielorientierung im Gebrauch mit sich bringen. Deutlicher wird dies in den hydroponischen ‚Pflanzen-Skulpturen' Nick Laessings (*Plant Orbiter*, 2017) (Abb. 31), aus denen er in kooperativen Settings Gemüse erntet und über *Urban Farming* nachdenkt. Die Terminologie entstammt der Kybernetik, Physik und Biologie und wird für die Bildende Kunst adaptiert, um diese Form künstlerischer Praktik zu legitimieren und wissenschaftlich zu kontextualisieren.[142]

Hans Haacke bewegt sich mit *Ant Coop* durchaus im Kontext seiner Zeit: Er initiiert weniger ein laborartiges Experiment denn ein äußerlich konturiertes Objekt, in dessen Inneren die aktiven Ameisen Bewegung und Veränderung erzeugen – ein geschlossenes System mit prozessualer Bildlichkeit.

Goat Feeding in Woods und *Ten Turtles Set Free*

1970 kuratiert die amerikanische Kunstkritikerin Dore Ashton die Ausstellung *L'Art Vivant aux Etats-Unis* in der Fondation Maeght in Saint-Paul-de-Vence in der Nähe von Nizza. Neben etablierten Künstler*innen aus den USA ist auch Hans Haacke (in New York wohnend) eingeladen. Dieser begreift den Ausstellungstitel mit seinen lebenden Ko-Akteuren in doppelter Hinsicht, als lebender Zeitgenosse der amerikanischen Kunstszene und als jemand, der lebende Kunstwerke konzipiert. Bereits zwei Jahre zuvor war er in der Vorgängerschau *L'Art Vivant 1965–1968* vor Ort mit zwei Objekten vertreten gewesen: *Scylla and Charybdis* (1965–1966) (Abb. 96) – Plexiglasbehälter mit zwei Flüssigkeiten – und *Waving White Line* (1967).

Auch bei den beiden in der Fondation Maeght 1970 realisierten skulpturalen Arbeiten *Goat Feeding in Woods* (Abb. 68) und *Ten Turtles Set Free* (20.7.1970) fungiert Natur als Gegenüber, ein zu studierendes ‚Material', das sich vor ‚Zeug*innen' entfaltet.[143] Sie zählen zum ersten Typus des *staging*, der Rahmung und Aufführung von Natur, und demonstrieren zugleich die Abkehr von einer singulären Urheberschaft zugunsten nicht-menschlicher, am Werk beteiligter Ko-Akteure. Haacke selbst beschreibt sein künstlerisches, durch Reziprozität bestimmtes Setting wie folgt:

> In dem Wald in Südfrankreich habe ich eine Ziege angebunden, deren Standort täglich verändert wurde. Simpel wie viele meiner Arbeiten: die Ziege nährte sich im Wald, der Wald wurde durch sie verändert. Ein Element wirkt auf die Umgebung, durch die es selber beeinflußt wird.[144]

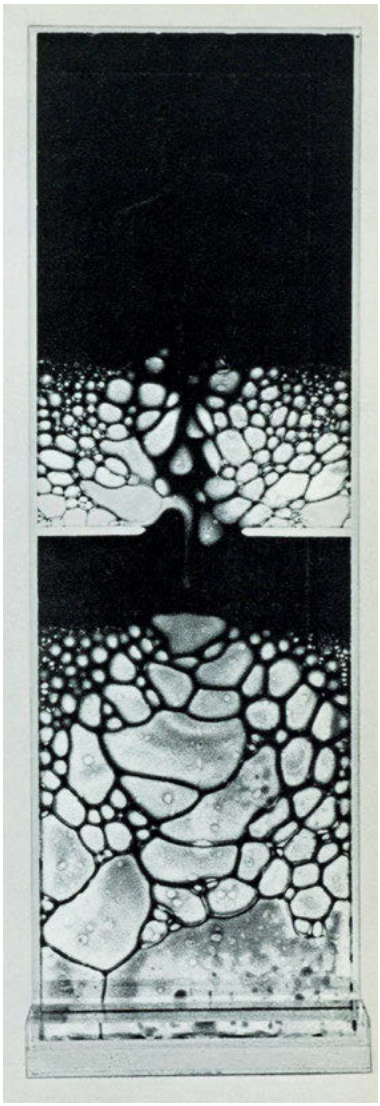
142 Wie die einzelnen Werke Benedits tatsächlich mit Tieren ausgestellt wurden, müsste genauer analysiert werden. Die Fotos zeigen die Habitate und Labyrinthe oft ohne ihre ‚Bewohner', außer beispielsweise bei *Project for Tropical Fish* oder *Labyrinth for Ants.*

143 Die Fotografien halten nur *einen* charakteristischen Ausschnitt als Bild fest. Im Bildarchiv des Künstlers befinden sich weitere (unveröffentlichte) Aufnahmen der unterschiedlichen Arbeiten, die für die vorliegende Untersuchung herangezogen werden. John A. Tyson widmet sich gleichfalls den für die Fondation Maeght realisierten Arbeiten Haackes (Tyson 2015, „Performing Conceptual Art: Denaturalizing the Fondation Maeght and Banff Centre", S. 197–258).

144 Haacke, in: Herzogenrath 1973, S. 67. In einem Gespräch mit Edward Fry äußert er sich wie folgt: „Eine angeseilte Ziege nährt sich von der Vegetation des Waldes. Sie wird an wechselnden Stellen angepflockt." (Fry 1972, S. 77.) Siehe auch Naumann 1997, S. 17: „Ein Beispiel für ein biologisches Re-

Die Ziege wurde mit einer neuen Umgebung und Nahrung konfrontiert: das isolierte, domestizierte Tier – Donna Haraway würde von „companion species" sprechen – und ein scheinbar wild wachsendes ‚Stück' Natur.[145] Zu den systemimmanenten Faktoren gehören die Wahl des Waldareals, Temperatur, Witterung, Artenvielfalt, Appetit und Nahrungsvorlieben des Tieres. Zur Beobachtung steht ein ungewohnter Input in ein organisches Verdauungssystem, indem die Ziege für sie ungewohnte Pflanzen frisst, ein zur Adaption an die veränderten Lebensbedingungen ‚gezwungenes' Wesen, eine Spezies, die sich der Evolutionstheorie zufolge anpasst, weiterentwickelt oder untergeht. So betrachtet Burnham – und Haacke – in Auseinandersetzung mit Systemtheoretikern wie Bertalanffy den menschlichen Organismus als komplexes System, dessen vielschichtige Wechselwirkung mit der Umwelt oft unbewusst vollzogen wird. Bei *Goat Feeding in Woods* handelt es sich um ein auf dem teils gelenkten Metabolismus der Ziege aufbauendes *Real-Time System*, das nach Homöostase strebt bzw. nach einer „maintenance of balance […], the prototype of which is thermoregulation in warm-blooded animals".[146]

Ziegen sind bekannt für ihre Anpassungsfähigkeit, Sturheit und Genügsamkeit; vor allem in Frankreich wird aus ihrer Milch eine Vielzahl an Käsesorten hergestellt, so auch in der Provence, der Region der Fondation Maeght. In Haackes Arbeit erfährt das Tier eine vorübergehende Isolierung und Individualisierung, ohne dass ihm ein Eigenname (wie etwa bei Huyghe) verliehen wird. Die Ziege übernimmt einen aktiven Part, indem sie das entsprechende Stück Wald fressend modelliert.



96 Hans Haacke, *Scylla and Charybdis*, 1964, Acrylglas, zwei unvermischbare Flüssigkeiten, 59,7 × 19,7 × 1,9 cm

alzeitsystem ist seine ‚Ziege in einem Wald weidend' (in St. Paul-de-Vence) von 1970. Die angebundene Ziege fraß einen Teil der Vegetation ab. Dieser natürliche Vorgang, isoliert und zum Kunstwerk erklärt, sollte die Veränderung im Wald bewusst machen."

145 Vgl. Donna Haraway, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People and Significant Otherness*, Chicago: Prickly Paradigm Press 2003.

146 Bertalanffy 1968, S. 43.

Von den beiden am häufigsten abgebildeten Fotografien ist eine in Schwarz-Weiß gehalten; sie porträtiert die Ziege in einer Seitenansicht vor Bäumen, dichtem Buschwerk und Gräsern auf einer kleinen Lichtung (Abb. 73). Um den Hals trägt sie ein sichtbares Band, der Kopf erhoben, als wittere sie eine Spur oder beobachte ihr Umfeld. Während Hals-, Schulterpartie und vorderer Rücken kurzes Fell zeigen, ist ihr Haarkleid am hinteren Rücken und an den Hinterbeinen länger und dichter; angesichts der sommerlichen Jahreszeit während Haackes Aktion ist kaum noch von Winterfell auszugehen. Die zweite Fotografie (Abb. 68) zeigt in leichter Unteransicht einen Ausschnitt des nun an einem Zweig knabbernden Wiederkäuers, insbesondere Hals und Kopf, ein weiteres (selten abgedrucktes) Bild das grasende Tier frontal von vorne.[147] Haackes Bildarchiv beinhaltet weitere Fotografien des vierbeinigen Protagonisten – liegend, in Nahaufnahme oder mit einem größeren Ausschnitt der Umgebung, mit Fokus auf Kopf- und Halspartie. Entscheidend ist der Prozess des Fressens, d.h. die plastische Umformung des Waldareals und Fütterung („feeding"), die ein menschliches Gegenüber impliziert und damit auf Domestizierung und Haltung von Haustieren verweist.

Durch die jeweilige Schrägansicht unterstreichen beide publizierten Abbildungen die plastische Inszenierung der Ziege. Dem für die öffentliche Dokumentation der *Franziskanischen Serie* insgesamt gewählten, trotz seiner evozierten Beiläufigkeit durchaus komponierten Ausschnitt in Nahansicht eines von Haacke eigens geschaffenen oder selektierten und isolierten skulpturalen Systems haftet der Eindruck von Zeitlichkeit, Prozessualität und Dynamik der lebenden Ko-Akteure an. Die Kamera fungiert als Zeuge, die von Haacke freigegebenen Fotografien als Protokolle einer vergangenen, künstlerisch demonstrierten Handlung. Dabei agiert Haacke als Initiator und Beobachter des Systems und ist zugleich selbst Teil des (Kunst-)Systems. Er wählt den Moment so, dass dieser die gesamte humorvoll wirkende Aktion verdichtet zum Ausdruck bringt. „Die tautologische Verwendung des Titels der Arbeit *Goat Feeding in Woods* (1970) verweist auf die faktografische Arbeitsweise und somit auf die Rolle der Fotografie in Bezug auf eine Handlung als Real-Time System", so Philipp John treffend, auch wenn er seine Analyse nur auf eine einzige Fotografie richtet.[148]

Haacke erprobt hier systemästhetische Konzepte des Skulpturalen, und die Ziege agiert als *Non-Human Living Sculpture* einer Persiflage gleich in unmittelbarer Nachbarschaft des herrschaftlichen, kultivierten Museumsparks der Fondation Maeght, den die Skulpturen etablierter Bildhauer der Moderne wie Joan Miró und Alberto Giacometti ‚bevölkern'. Der Künstler inszeniert einen lebenden Organismus, der in einem größeren und raumzeitintensiveren Zusammenhang steht, als es ein oder zwei Fotografien wiedergeben können. Die Fotografie *Goat Feeding in Woods* repräsentiert und bildet die künstlerische Aktion ab und

147 Vgl. *Animal Art, Steirischer Herbst '87*, Ausst.-Kat. Graz 1987.

148 John 2017, S. 106. John bringt diese (nicht nur) im Werk Haackes zu beobachtende Entwicklung auf den Punkt: „War die Fotografie zuvor also eher ein Medium der Vermittlung von Skulptur, so entwickelte sie im Verlauf der Debatte zusehends ein skulpturales Eigenleben." (Ebd., S. 101.)

ist zugleich Teil des Werks.[149] Ohne weiterführende Informationen zum Kontext bleibt die Fotografie lediglich das Porträt einer Ziege in einem Wald.

Angesichts des angespannten Verhältnisses zum Gründer der Stiftung und Galeriebesitzer Aimé Maeght wisse er nicht, ob und wie lange die Ziege nach der Vernissage tatsächlich gefüttert wurde, so Haacke.[150] Während der Vernissage habe die Inszenierung abseits des Eröffnungspublikums in fast privatem Rahmen stattgefunden.[151] In einem Artikel der Zeitung *Nice Matin Special Event* heißt es:

> Les ‚dix tortues mises en liberté dans les broussailles' par Hans Haacke au début de l'exposition ‚L'Art vivant aux Etats-Unis', et la chèvre de ce dernier, ne purent pas être retrouvées par un public détendu et pour le moins amusé.[152]

In einer ortsspezifischen Performance *En vente à la Fondation Maeght 1970* kam die Kritik Haackes am kommerziellen Habitus der Fondation zum Ausdruck. Titel und Preise der zum Verkauf angebotenen Originaldruckgraphiken einzelner Künstler der Galerie Maeght in Paris einschließlich des Gesamtpreises aller Drucke im Sortiment wurden anlässlich der Eröffnung in St. Paul-de-Vence vorgelesen, um die Geschäftspraktiken der Stiftung aufzuzeigen. Ein Versuch des Direktors, die Performance abzubrechen, scheiterte.[153] Arbeitsbedingungen und Lebenshaltungskosten der noch unbekannten, zur Ausstellung eingeladenen Künstler waren Haacke zufolge recht spartanisch. Dagegen wurden die privaten Gäste von Aimé Maeght großzügig beherbergt. Diese Ungleichbehandlung entsprach offenbar auch einer künstlerischen Bewertung: Der *Nouvelle Observateur* kritisiert die wiederholte Präsentation eines etablierten Modernekanons und die Hinzufügung einiger ‚junger Wilder' und ‚originaux' „pour corser la sauce et donner à l'ensemble une allure de modernité", auch wenn

149 John stellt hier einen Vergleich mit dem visuellen Konzept modernistischer Skulptur und ihrer auf eine primäre Ansicht fokussierten Bildhaftigkeit auf. Doch auch die *Living Sculpture* Gilbert & Georges, Walthers, Timm Ulrichs, ORLANs sowie die skulpturalen Posen im Stadtraum Valie Exports sind zwar theoretisch allansichtig erfahrbar, jedoch auf eine Hauptansicht angelegt. „Interessanterweise kann man dieses Skulpturkonzept, wenn wir uns erinnern, anhand der Arbeit *Goat Feeding in Woods* (1970) trotz der optischen Anlage als fotografischen Abzug nachvollziehen, betrachtet man die Handlung des Ziegenfütterns als skulpturales Gebilde – im Sinne eines zeitlich strukturierten Aktes im Raum." (John 2017, S. 106.)

150 Hans Haacke im Gespräch mit der Autorin, 6.7.2017 (Archiv der Autorin).

151 Ebd. Es gebe keine Skizzen.

152 Alain Fourchotte, „À la Fondation Maeght. Il s'est réellement passé quelque chose avec le ‚Spécial Event'", in: *Nice Matin Special Event*, 28.7.1970 (Archiv Fondation Maeght).

153 Siehe Fry 1972, S. 18f.: „Noch dramatischer ging es zu, als Haacke vermittels objektiver und verifizierbarer Kenntnisse in das System der Geschäftspraktiken eingriff, wie sie die angeblich nicht auf Profit bedachte Fondation Maeght übte: am 26. Juli verlas Haacke in der Fondation die Werte der hier zum Verkauf stehenden Graphiken, einschließlich des Endpreises und der Stückpreise einzelner Künstler, und er streute in seinen Bericht andere Nachrichten ein, die die internationalen Nachrichtendienste an die Nachrichtenzentrale der Lokalzeitung übermittelten. Abgebildet ist dort das Manuskript einer Tonbandaufnahme, die vor Ort gespielt wurde." Vgl. John A. Tyson, „‚On Sale at the Fondation Maeght'. Hans Haacke's Un-American Performance Art", in: Ursula Ströbele/Christine Tauber (Hg.), *Kunst Natur Politik – Jetzt!* (Themenheft). *Kunstchronik*, 73, 7, 2020, S. 396–403.

ihnen deutlich vermittelt wurde, dass man an ihre künstlerischen Streiche/Possen („facéties") nicht glaube („traités en seconds roles, en galopins, presque indésiderables […] mal logés, mal nourris").[154] Zitiert werden die kritischen Äußerungen Haackes, der auf eigene Kosten einen Ortsplan für die Besucher*innen anfertigte: „Mon œuvre est à l'extérieur du musée. Je fais imprimer moi-même un plan du terrain pour le donner aux visiteurs. Comme ça, mon nom ne sera pas associé à celui de Maeght. Croyez-moi, on ne reviendra jamais …"[155] Vermutlich sind weder die Ziege noch die Aktion der befreiten Schildkröten auf ein großes Publikum getroffen – Arbeiten, die Burnham zu den offensten ökologischen Arbeiten zählt und als „aesthetic irritants" beschreibt.[156]

Während der Performance zur Ausstellungseröffnung wurde zudem vor den geladenen Gästen ein Manifest gegen die Außenpolitik der USA, gegen Rassismus und Faschismus vorgetragen, unterzeichnet von mehr als der Hälfte der beteiligten Künstler*innen einschließlich der Kuratorin Dore Ashton. So ist auch *Goat Feeding in Woods* als institutionskritische Arbeit zu verstehen, die mit der angebundenen, domestizierten und isolierten Ziege einerseits die Freiheit der Kunst verteidigt, andererseits die Nähe zwischen Kunst und Leben suggeriert bzw. den Künstler als ‚Nutztier' innerhalb institutioneller Gefüge und des Kunst(markt)systems anspricht. Biologische, ökologische und institutionskritische Interessen verlaufen parallel. Institutionskritik erfolgt bei Haacke auch als Kritik *mit* der Institution an gesellschaftsökologischen Verhältnissen außerhalb des Kunstkontexts, die das Museum, die Kunst allgemein, betreffen.

Zwei unrealisierte Projektvorschläge Haackes knüpfen an diesen dynamischen, durch ein Tier geprägten Formungsprozess an. Erstens: „Controlled grazing graduated to form concentric squares of varied length of vegetation."[157] Welche Spezies an diesem Projekt mitwirken könnten, wird in der Auflistung John Noel Chandlers anlässlich der Schau in der Art Gallery of Ontario 1969 nicht genannt. Zweitens: „Grafting of different species onto a three-acre area of deciduous trees with medium density."[158] In einer reduzierten Version findet diese Idee mit der grasenden Ziege eine erste Umsetzung.

Die in einer lokalen Tierhandlung vom Künstler erworbenen Schildkröten in *Ten Turtles Set Free* (Abb. 97) wurden aus menschlicher Gefangenschaft zurück in den Kreislauf der Natur überführt, wobei der Künstler als Retter auftritt, mit der Intention,

> tierisches Agieren bzw. Verhalten auf Grund biologischer Gesetze/Zwänge zu beobachten und zu vermitteln. Nicht in der Weise allerdings, wie Leonardo seine Vogelflugstudien betrieb, d.h. um dem Geheimnis des Fliegens mit Hilfe exakter Beobachtungen auf die Spur zu kommen, um wissenschaftliche Erkenntnisse zu gewinnen, sondern um tierisches Verhalten als Bewegungsvorgang bewusst zu machen, ohne die Gründe dafür liefern zu wollen.[159]

154 „Des Américains à Saint-Paul", in: *Nouvelle Observateur*, 27.7.1970.
155 Ebd.
156 Burnham 1979, S. 3.
157 John Noel Chandler, „Hans Haacke: The Continuity of Change", in: *artscanada*, Juni 1969, S. 8–11, S. 9.
158 Ebd.
159 Margarete Jochimsen, „Prozesse. Ansätze zur Erschließung des Terrains", in: *Prozesse. Physikalische, biologische, chemische*, hg. von ders., Ausst.-Kat. Bonner Kunstverein, Städtisches Kunstmuseum Bonn, Haus an d. Redoute, Bonn-Bad Godesberg 1978, n.p.

97 Hans Haacke, *Ten Turles Set Free*, 1970, Fondation Maeght, St. Paul-de-Vence

Auch Chandler greift den Leonardo-Bezug auf, weil Haacke in der Skulptur realisiert habe, was Leonardo im Rahmen des Paragone für unmöglich hielt.[160] Die Schildkröten sind bei dieser ‚Renaturierung' aufgefordert, sich (wieder) in natürlicher Umgebung zurechtzufinden. Auf dem aus der Vogelperspektive aufgenommenen Schwarz-Weiß-Foto sind nur neun Schildkröten erkennbar; eine scheint sich bereits jenseits des Kameraauges aufzuhalten.[161] Zwei weitere Tiere am oberen Bildrand suchen das Weite, eine Schildkröte im unteren Bildfeld ist partiell zu sehen. Ihre Panzer heben sich wenig vom belaubten Waldboden ab. Wie bei *Goat Feeding in Woods* spielt Haacke mit der Ästhetik eines beiläufigen ‚Schnappschusses', auch wenn seine fotografische Wahl eine künstlerische Entscheidung markiert, indem sie die Bewegung der in alle Richtungen flüchtenden Tiere und den ephemeren Charakter der Aktion unterstreicht. Die Skulpturalität der Schildkrötenkörper erscheint reliefartig auf der farblich wenig differenten All-Over-Struktur des vegetativen Grunds.

Die *Non-Human Living Sculpture* gibt in diesem Fall keinen konkreten Standpunkt vor und lässt die außenstehenden Beobachter*innen in einer gewissen Distanz verharren. Sie impliziert eine Involvierung durch die werkinhärente Konfrontation mit einem lebenden Gegenüber, d.h. die Frage nach dem Verhältnis zwischen Mensch und Tier, der ökologischen

160 Chandler 1969, S. 8.
161 Ähnliche Beobachtungen machten auch John A. Tyson und Luke Skrebowski.

98 Robert Rauschenberg, *Spring Training*, Once Again Festival, Parkplatz, University of Michigan, Ann Arbor, 18. September 1965, Darstellende Lucinda Childs, Robert Rauschenberg

Vielfalt und der Instrumentalisierung durch die Kunst – wenn auch nur eine überschaubare Publikumsgruppe diese Aktionen in Realzeit erlebte und sie mehrheitlich im Nachhinein über Fotografien bekannt wurden. In Haackes Archiv befinden sich deutlich mehr Dias, von denen er selektiv wenige Aufnahmen publik machte. Die Dia-Serien verdeutlichen den werkimmanenten Prozess der Entstehung und Veränderung während einer Ausstellung.

Tyson stellt die Aktion Haackes in Bezug zu Robert Rauschenbergs Happening *Spring Training* (1965) (Abb. 98), als dieser auf dem Rücken von 30 Schildkröten Taschenlampen befestigte und sie durch einen dunklen Raum laufen ließ.[162] Außer der Gemeinsamkeit durch die künstlerische ‚Nutzung' derselben Tierart sind jedoch Unterschiede hervorzuheben: Konträr zu Haacke bleiben die Tiere in Gefangenschaft und fungieren als Protagonisten einer vor Publikum stattfindenden Aufführung. Ihre natürliche Erscheinung wurde verfremdet; sie bewegen sich in einer künstlichen Umgebung, wecken Assoziationen an die zum Kunstobjekt stilisierte, mit Edelsteinen und Golddekor verzierte Schildkröte in Joris-Karl Huysmans Dekadenz-Roman *À rebout* (1884). Bis heute scheint eine Faszination von dieser urzeitlich, exotisch und entschleunigt wirkenden Spezies auszugehen, der Anne Imhof in ihrer Performance *Forever Rage* (2015) zu einem erneuten Auftritt verhalf.

Einige Quellen behaupten, Haacke habe eine fremde, vor Ort nicht heimische, gefährdete Schildkrötenart in die Freiheit entlassen und damit zur genetischen Veränderung der Wildpopulation beigetragen. Brandon Ballengée geht von der nordafrikanischen Schildkrötenart *Geochelene* aus, obwohl diese sich in ihrer Gestalt von den Wesen auf der Fotografie unterscheidet: „In actuality this gesture, in ecological terms, could be considered harmful to the local wildlife and potentially fatal to the tortoises themselves, which most

162 Tyson 2014, S. 4.

likely did not survive the temperate climate of southern France."[163] *Ten Turtles Set Free* ist in der heutigen Rezeption im Zusammenhang mit Biodiversität, der Problematik exotischer Tierhaltung und invasiver Spezies zu verstehen. Tyson ergänzt eine politische Positionierung, indem er in Anlehnung an Burnham auf Herbert Marcuse verweist: „it might also be viewed as evoking new left politics, specifically ‚liberation' of the variety Herbert Marcuse called for at the same time."[164] Zeithistorischer Entstehungskontext und aktuelle gesellschaftspolitische Themen überlagern sich und tragen zu einer zeitspezifischen narrativen Aufladung bei – in den Worten Haackes: „Kunst ist die Weise, wie wir zu einer bestimmten Zeit die Realität betrachten."[165]

Ob Haacke eine Hommage an La Monte Youngs Performance, der im selben Jahr in die Fondation Maeght eingeladen wurde, intendiert, wie Tyson vermutet, bleibt zu überprüfen, doch weist Youngs *Composition 1960 #5* (1960) tatsächlich strukturelle Ähnlichkeiten auf, da beide Künstler Tiere befreiten: Young entließ Schmetterlinge in die Freiheit, deren schwingende Flügel die so evozierte Partitur vertonten.[166] Haacke knüpft daran an, verleiht seiner Befreiung der Schildkröten eine neue Bedeutung, indem er institutionskritische und ökologische Aspekte in den Vordergrund rückt und miteinander verknüpft.

Zu Recht akzentuiert Tyson die Spezifik dieses von Haacke initiierten biologischen Systems, das durch die Lebensdauer der entlassenen Tiere, ebenso deren Fortpflanzung und Vermehrung unbegrenzt andauern kann.[167] Diese räumlich-zeitliche Entgrenzung betont maximale Offenheit und Ausdehnung einer Skulptur als *Real-Time System.* Von einer einmaligen, fast unbemerkt durchgeführten Aktion während der Vernissage entwickelt sich die Arbeit Haackes innerhalb des Ökosystems Museumsgarten zu einem fortdauernden, sich selbst erhaltenden, für die Kunstrezipierenden ‚unsichtbaren' System, das aus einer anfänglichen Geste des Befreiens und Entlassens resultiert.

Trotz der Integration lebender Ko-Akteure mit eigenen Verhaltensmustern und des partiellen Kontrollverlusts innerhalb des Ökosystems bleibt der Künstler bei diesen Arbeiten (ähnlich bei *Chickens Hatching*) als Autor erhalten. Meines Erachtens ist hier, entgegen den Überlegungen Anne Hoormanns und Gerhard Schweppenhäusers, die Haacke als Akteur bei den frühen biologischen Kreisläufen für unwichtig halten, zu präzisieren:[168] Auch wenn

163 Brandon Ballengée, *Ecological Understanding through Transdisciplinary Art and Participatory Biology*, University of Plymouth 2014, S. 64 (= Dissertation), https://core.ac.uk/download/pdf/29819240.pdf (8.3.2019). Vermutlich handelt es sich um Griechische Landschildkröten. Siehe auch Matilsky 1992, S. 52. Sie versteht Haackes Arbeit als Metapher und symbolische Geste für ethische Fragen in Bezug auf die Domestizierung und Unterwerfung des Tieres.

164 Tyson 2014, S. 5. Tyson bezieht sich auf Marcuses *Essay of Liberation* (Boston: Beacon Press, 1969). Auch Harris habe darauf aufmerksam gemacht (Jonathan Harris, *The Utopian Globalists: Artists of Worldwide Revolution, 1919–2009*, New York: Wiley 2012).

165 Jack Burnham, „Interview mit Hans Haacke" (Juni 1966), übersetzt und abgedruckt in: Fry 1972, S. 26–31, S. 31. Es handelt sich um ein Zitat nach Oscar Wilde.

166 Siehe https://www.moma.org/collection/works/127627 (31.10.2019).

167 Tyson 2014, S. 5.

168 Anne Hoormann/Gerhard Schweppenhäuser, „Das überholte Subjekt. Zur politischen Ästhetik Hans Haackes", in: *Hans Haacke. Standortkultur. Das Politische und die Kunst*, hg. von der Fakultät Gestaltung

ihre Vermutung für *Condensation Cube* (Abb. 13) zutreffen mag, ist bei der weidenden Ziege und den befreiten Schildkröten die künstlerische Wahl von Standort und Zeitpunkt entscheidend; Haacke selbst agiert als rettender ‚Tierschützer' im institutionellen Kontext des Museums und attestiert dem ‚künstlerischen Subjekt' eine gleichfalls politisch zu verstehende Schlüsselposition. Ferner stellen die Werke eine logische Fortführung der *Franziskanischen Serie* dar, die an seine Person gebunden ist. Haackes Gestus gegenüber dem System ‚Natur' ist von Zurückhaltung geprägt, indem er wie in der Krefelder Moos-Arbeit (Abb. 70) den Prozess sich selbst überlässt. Damit thematisiert das Frühwerk – hier pflichte ich Hoormann und Schweppenhäuser bei – die „Problematik des naturbeherrschenden souveränen Subjekts, das brüchig geworden ist", vielmehr „überholt", wie der Titel ihres Beitrags verkündet.[169]

Das *Krefelder Abwasser-Triptychon*

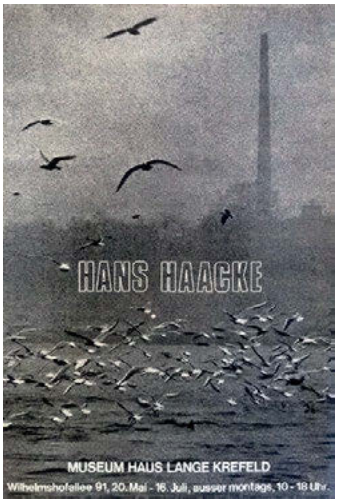
Haackes *Demonstrationen der physikalischen Welt: biologische und gesellschaftliche Systeme* reihen sich in eine von Paul Wember initiierte Ausstellungsserie *Kunst und Natur*. Zuvor hatten bereits Haus-Rucker-Co (1971), Dieter Roth (1971), Menashe Kadishman (1972) und Peter Hutchinson (1972) ausgestellt; gezeigt wurde auch eine Ikebana-Aktion (1972). Wembers Engagement und kluger Vorausschau ist es zu verdanken, dass das Museum in Krefeld unter seiner Leitung 1947–1975 zu einem wichtigen Ort der europäischen Gegenwartskunst avancierte. 1969 übernahm er aus Bern Harald Szeemanns viel diskutierte Ausstellung *Vorstellungen nehmen Form an*. 1972 präsentierte das Museum Haus Lange in Krefeld die erste größere institutionelle Einzelausstellung Hans Haackes in Deutschland (Abb. 99). Sie markiert einen entscheidenden Wendepunkt innerhalb seiner systemästhetischen Arbeiten. Auf Einladung von Wember entwickelte der Künstler im linksrheinischen Industriestandort Krefeld ortsspezifische, teils provokante Werke zum Thema Wasser als gesamt-gesellschaftlichem System unter Berücksichtigung soziologischer, ökonomischer, ökologischer und politischer Aspekte und forderte zugleich eine individuelle Auseinandersetzung mit den vorgelegten Fakten.

Hinter einem grauen Dunstschleier zeichnet sich am Horizont, etwas in die linke Bildhälfte versetzt, ein vertikal in den Himmel ragender Schlot ab (Abb. 100), flankiert von den nur zu erahnenden Silhouetten begleitender Gebäude, vor denen sich ein zum Wasser abfallender Uferbereich erstreckt. Im Bildvordergrund dominiert eine Schar durch die Luft fliegender und knapp über die Wasseroberfläche gleitender Möwen. Die Szenerie ist in diffuses

der Bauhaus-Universität Weimar, Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität 1998, S. 83–97, S. 90: „[…] fanden Auseinandersetzungen mit physikalischen oder biologischen Kreisläufen, dem System ‚Natur' statt, bei denen die Frage nach dem Künstler als Akteur nicht mehr wichtig war, wie diese Situation, in der ein domestiziertes Lebewesen scheinbar renaturiert wird (*Ziege in einem Wald weidend, 1970*) […]. Alle Arbeiten behandeln die Problematik des naturbeherrschenden souveränen Subjekts, das brüchig geworden ist und in Frage gestellt wird. Das System der ‚Natur' funktioniert auch ohne dessen Eingriff. Entsprechend thematisieren die späteren Arbeiten eine Subjektdämmerung angesichts des scheinbar zur Quasinatürlichkeit versteinerten Systems des Sozialen."

169 Ebd.

99 Hans Haacke, *Krefelder Abwasser-Triptychon* (Mitteltafel), 1972



100 Hans Haacke, *Demonstrationen der physikalischen Welt: biologische und gesellschaftliche Systeme*, 1972, Museum Haus Lange Krefeld (Ausstellungsplakat)

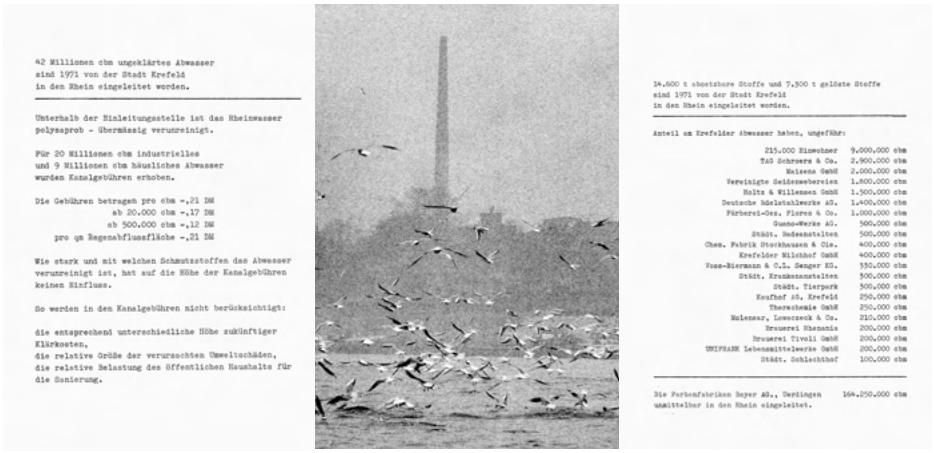
Licht getaucht und in einer grobkörnigen, hochformatigen Schwarz-Weiß-Aufnahme festgehalten. Weitere Informationen und die Möglichkeit einer Lokalisierung des fotografierten Motivs gibt der Bildausschnitt vorerst nicht preis.

Inwiefern kann diese in der Literatur kaum rezipierte und wenig abgebildete Aufnahme als Schlüsselbild für das Werk und die konzeptuell-formalästhetische Herangehensweise des Künstlers verstanden werden?[170] Schlüsselbilder sind Bilder, die sich über eine breite Medienwirksamkeit ins kollektive Gedächtnis eingeprägt haben, zum ‚imaginären Museum' eines bestimmten Kulturkreises gehören und eigene Argumentationen konstituieren. Gerhard Paul, der in seinem zweibändigen Werk *Das Jahrhundert der Bilder* (2008/2009) für unser Zeitalter der Massenmedien Schlüsselbilder zusammengetragen hat, betont deren Rolle für die Konstruktion von Geschichte; sie lieferten ein „Sinnbildungsangebot". [171] Ähnlich bezeichnet Peter Ludes damit jene Bilder, die ein historisches Ereignis veranschaulichen und durch ihren hohen Wiedererkennungswert ikonische Qualitäten besitzen. Schlüsselbilder sind für ihn visuelle Repräsentationen, „die sozusagen den ‚Schlüssel' für eine Nachricht bilden, in denen die Nachricht auf eine Formel gebracht wird".[172] Transmedial zeigen sie

170 Erwähnung findet das Werk u.a. bei Burnham 1975, S. 138; Lütticken 2015. Allerdings geht Lütticken davon aus, dass die Möwen über der Stelle kreisen, wo die Stadt Krefeld ihre Abwässer in den Rhein leitete und nicht Bayer. Siehe auch T.J. Demos, „The Politics of Sustainability: Contemporary Art and Ecology", in: Francesco Manacorda (Hg.), *Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet 1969–2009*, London: Barbican Art Gallery 2009, S. 16–30, S. 22, http://www.environmentandsociety.org/node/3417 (8.2.2019); Cheetham 2018, S. 14.

171 Gerhard Paul (Hg.), *Das Jahrhundert der Bilder*. *Bildatlas 1949 bis heute*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2008, S. 31.

172 Peter Ludes, „Schlüsselbild-Gewohnheiten. Visuelle Habitualisierungen und visuelle Koordinationen", in: Thomas Knieper/Marion G. Müller (Hg.), *Kommunikation visuell. Das Bild als Forschungsgegenstand – Grundlagen und Perspektiven*, Köln: Herbert von Halem 2001, S. 64–78, S. 67.



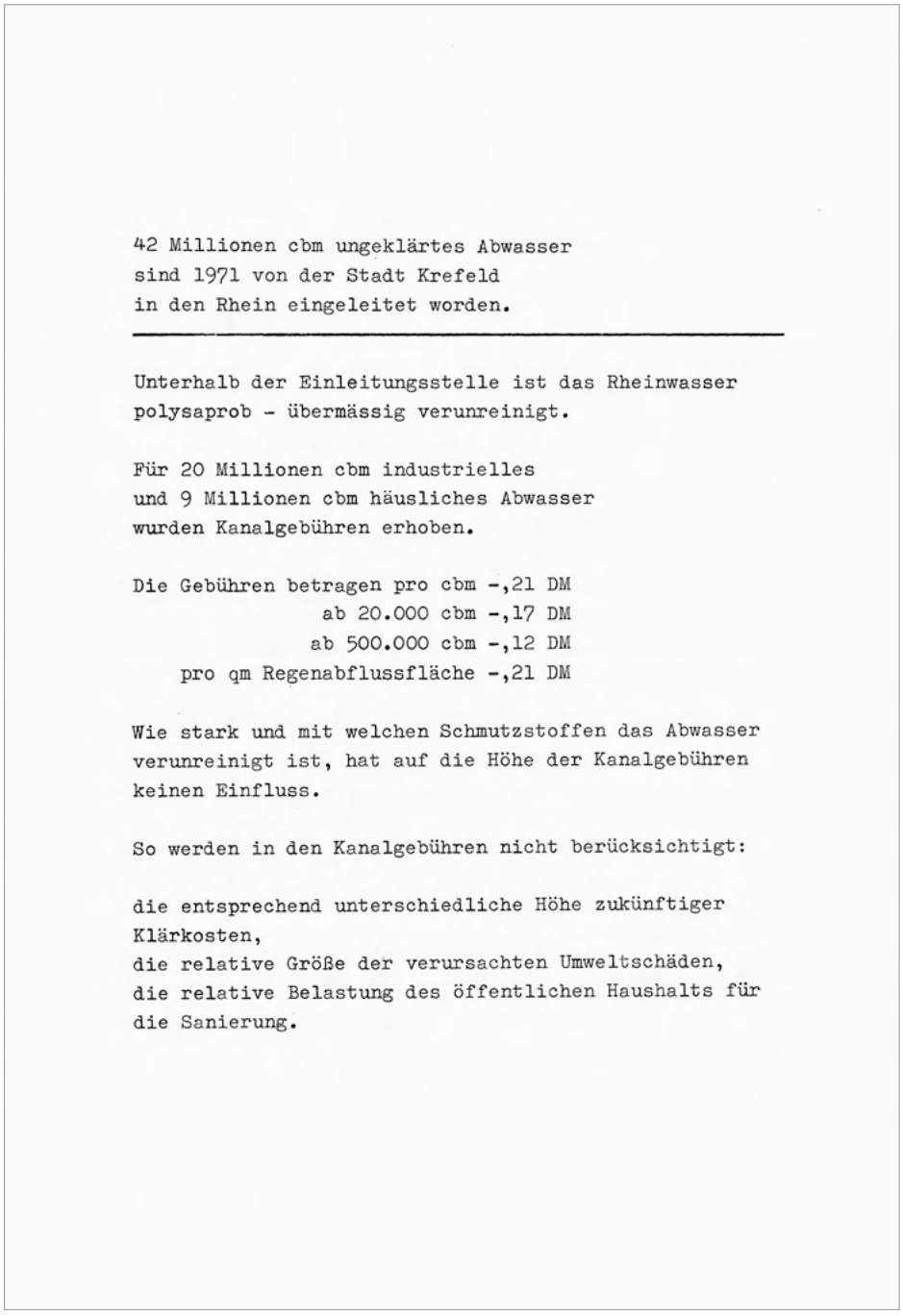
101 Hans Haacke, *Krefelder Abwasser-Triptychon*, 1972

überschaubare Situationen, meist mit einem oder wenigen Hauptakteuren, abgegrenzte Ereignisorte und eine symbolische ‚Ausschmückung'. Dabei könne ein spezifisches Motiv gemeint sein oder „das durative, das sich geringfügig variierende Bild als visuelle Habitualisierung (händeschüttelnde Politiker etc.)", so Manfred Behr.[173] Erst die zeitliche Distanz lässt ein Bild zum Schlüsselbild avancieren.

Zurück zu Haacke: Bei seinem Schlüsselbild handelt es sich um die mittlere Tafel des sogenannten *Krefelder Abwasser-Triptychons* (1972) (Abb. 101). Mit Kenntnis des Titels und den beiden flankierenden Bildtafeln erschließen sich nach und nach Kontext und Bildaussage:

In Schreibmaschinenschrift enthält die linke Tafel (Abb. 102) Volumenangaben und eine Gebührenordnung, die rechte Tafel (Abb. 103) informiert über absetzbare und gelöste Stoffe im Krefelder Abwasser und die Haupteinleiter in das städtische Kanalnetz. Links neben der Fotografie proklamiert eine durch eine schwarze Linie hervorgehobene Überschrift, dass 42 Millionen cbm ungeklärtes Abwasser 1971 von der Stadt in den Rhein eingeleitet wurden. Der gesamte Text ist linksbündig, mittig auf der Seite platziert. Aus diesen Angaben geht hervor, dass sich die Kanalgebühren zwischen 21 und 12 Pfennig bewegen. Die Gebühren fallen für größere Abwassermengen geringer aus, wodurch industrielle Verursacher im Vergleich zu Privathaushalten eine Bevorzugung erfahren. Keineswegs berücksichtigt werden in den Gebühren Zusammensetzung und Konzentration der gefährdenden Substanzen sowie Ausmaß der Umweltschäden und Kosten für Sanierungen.

173 Manfred Behr, „Visuelle Argumentation: Schlüsselbilder im Selbstverständnis von Kulturen", Zweitveröffentlichung aus: Ben Bachmair/Peter Diepold/Claudia de Witt (Hg.), *Jahrbuch MedienPädagogik* 3, Opladen: Leske + Budrich (2003), 2017, S. 83–104.



102 Hans Haacke, *Krefelder Abwasser-Triptychon* (linke Tafel), 1972

14.600 t absetzbare Stoffe und 7.300 t gelöste Stoffe
sind 1971 von der Stadt Krefeld
in den Rhein eingeleitet worden.

Anteil am Krefelder Abwasser haben, ungefähr:

215.000 Einwohner	9.000.000 cbm
TAG Schroers & Co.	2.900.000 cbm
Maizena GmbH	2.000.000 cbm
Vereinigte Seidenwebereien	1.800.000 cbm
Holtz & Willemsen GmbH	1.500.000 cbm
Deutsche Edelstahlwerke AG.	1.400.000 cbm
Färberei-Ges. Flores & Co.	1.000.000 cbm
Guano-Werke AG.	500.000 cbm
Städt. Badeanstalten	500.000 cbm
Chem. Fabrik Stockhausen & Cie.	400.000 cbm
Krefelder Milchhof GmbH	400.000 cbm
Voss-Biermann & C.L. Senger KG.	330.000 cbm
Städt. Krankenanstalten	300.000 cbm
Städt. Tierpark	300.000 cbm
Kaufhof AG. Krefeld	250.000 cbm
Therachemie GmbH	250.000 cbm
Molenaar, Lawaczeck & Co.	210.000 cbm
Brauerei Rhenania	200.000 cbm
Brauerei Tivoli GmbH	200.000 cbm
UNIFRANK Lebensmittelwerke GmbH	200.000 cbm
Städt. Schlachthof	100.000 cbm

Die Farbenfabriken Bayer AG., Uerdingen 164.250.000 cbm
unmittelbar in den Rhein eingeleitet.

103 Hans Haacke, *Krefelder Abwasser-Triptychon* (rechte Tafel), 1972

Was zeigt nun die zentrale Bildtafel des Triptychons (Abb. 100)? Während die Betrachter*innen mit den vom Künstler bereitgestellten Informationen selbst einen Zusammenhang herstellen müssen, ist den Angaben im ausstellungsbegleitenden ‚Ringbuch' zu entnehmen, dass es sich um ein Foto der Einleitungsstelle bei km 765,7 in Krefeld-Uerdingen vom 21.1.1972 handelt. Zwar dürfte vielen Besucher*innen klar gewesen sein, dass im Stadtteil Uerdingen die Farbenfabriken Bayer ihren Betriebsstandort hatten, doch ist dies auf der rechten Tafel unterhalb einer zweiten schwarzen Linie/Fußzeile gesondert aufgeführt. Im Vergleich zur Abwassermenge der anderen ‚Verursacher' wird deutlich, dass der Konzern mehr Abwasser als alle anderen Beteiligten zusammen in den Rhein leitete (Abb. 103). Bayer entsorgte von 14.600 t absetzbaren und 7.300 t gelösten Stoffen insgesamt 164.250.000 cbm im Stadtteil Uerdingen in den Fluss. 215.000 Einwohner*innen hinterließen hingegen 9.000.000 cbm Abwasser neben weiteren Fabriken, wie die für Krefeld charakteristische Textilausrüstungsgesellschaft TAG Schroers & Co., die Vereinigten Seidenwebereien und die Deutsche Edelstahlwerke AG.[174]

Ortsansässigen dürften auf dem Wasser und in Ufernähe kreisende Möwen ein vertrautes Bild gewesen sein, wie es der Ornithologe Tobias Rautenberg in einem Artikel der *WAZ* erinnerte:

> An Rhein und Ruhr sind die Tiere längst zu Hause [, …] allerdings sind sie nicht mehr so stark vertreten wie noch in den 1960er und 1970er Jahren. Damals gab es reichlich offene Mülldeponien, auf denen sich die Tiere wohlfühlten und vermehrten. Sie fanden dort üppige Futtermengen. Deshalb haben Möwen gerne auf den Abfallbergen überwintert.[175]

Die Möwe gilt als Kulturfolger und Zeichen für eine veränderte Umwelt/Natur, auch wenn ihr Geschrei Urlaubsgefühle oder eine Sehnsucht nach Meer und Strand wecken mag – Möwen, wie sie Fischkuttern auf der Nordsee folgen oder Deiche bevölkern. Ein Archivfoto aus dem Atelier Haackes (Abb. 104) – hier ein Blick von der rechten Rheinseite auf besagtes Bayer-Werk mit seinem markanten Schlot – dokumentiert die evidenten Spuren der Verschmutzung des Rheins und seines Ufers. Möwen sind Aasfresser und dürften seit dem großen Fischsterben im Rhein, dem sogenannten Thiodan-Skandal 1969, in großen Scharen beobachtet worden sein, wie sie Millionen verendender Fische aus dem Wasser zogen – ein Bild, das Haacke sich künstlerisch aneignete.

Bereits zwei Jahre zuvor hatte Haacke in seinem *Monument to Beach Pollution* (Abb. 105) Abfall und Treibgut an einem Strand zu einer temporären Skulptur aufgeschichtet,

174 Die *Westdeutsche Zeitung* schreibt am 23.5.1972 unter dem Titel „Besucher malten eifrig Kreuzchen": „[…] einige Zahlen stimmen nicht, so die der Krefelder Haushaltungen, die Haacke mit 215 000 angibt, während es nur 86 490 sind – wurden von den Besuchern interessiert zur Kenntnis genommen." (Zit. n. Paul Wember [Hg.], *Hans Haacke. Dokumentationen der physikalischen Welt. Biologische und gesellschaftliche Systeme*, Ausst.-Kat. Kaiser-Wilhelm-Museum Haus Lange Krefeld 1972, Dokumentation Ausstellung + Besucher/Presseurteile, n.p.)

175 Tobias Rautenberg, in: Gregor Herberhold, „Möwen sorgen für Urlaubsgefühle am Rhein in Duisburg", in: *WAZ*, 16.10.2014, https://www.waz.de/staedte/duisburg/nord/moewen-sorgen-fuer-urlaubsgefuehle-am-rhein-in-duisburg-id9939833.html (8.2.2019).

104 Hans Haacke, *Krefeld-Uerdingen*, 1972 (Archivfoto)

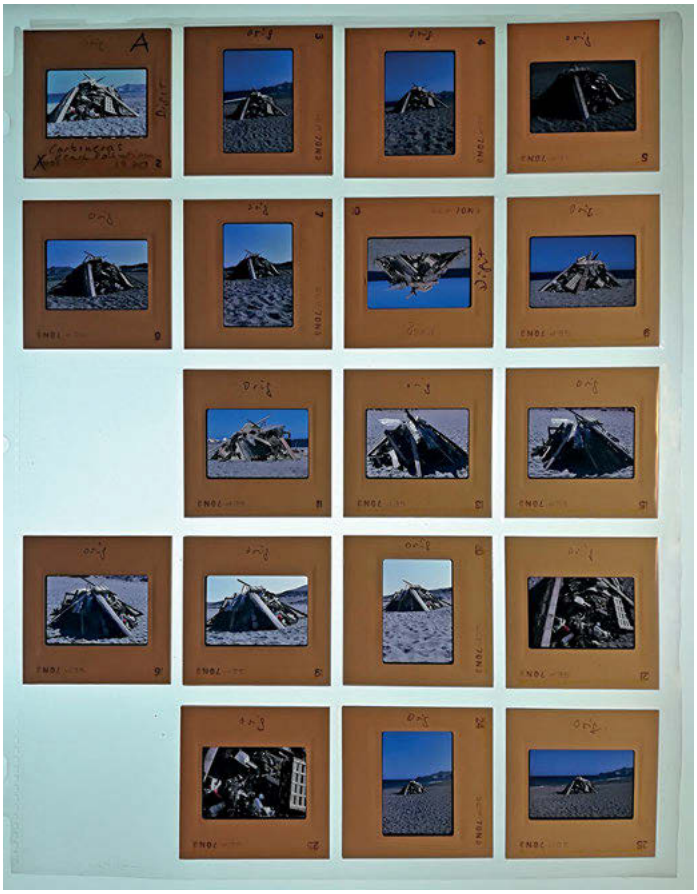
um auf die drohende Umweltproblematik aufmerksam zu machen. Wie die mehr als 30 Bilder aus seinem Archiv belegen, sammelte er unterschiedliche Residuen menschlichen Konsumverhaltens, Plastiksandalen, Flaschen, Paletten, Folien und Holzpanelen (Abb. 106) in der Nähe des spanischen Küstenortes Carboneras während eines Sommerurlaubs 1970, wo sich einige Künstler, u.a. Soto und Takis trafen.[176] Auf einem Dia sind im Hintergrund die Silhouette weißer Häuser und Menschen am Ufer erkennbar. Diese im Anschluss an die Ausstellung der Fondation Maeght realisierte Arbeit führt Haackes umweltpolitische Ausrichtung weiter und problematisiert neben der Befreiung lebender Schildkröten aus menschlichem ‚Gewahrsam' und der Erzeugung eines künstlichen Mikroklimas die systemischen Zusammenhänge und den anthropogenen Einfluss auf das ‚System' Natur. Haacke fotografierte die Skulptur auch durch eine Agave, so dass der Gegensatz von Pflanze als

176 Hans Haacke im Gespräch mit der Autorin, 16.1.2019 (Archiv der Autorin).

105 Hans Haacke, *Monument to Beach Pollution*, 1970

Stellvertreter von Natur und Müllablagerung als Hinterlassenschaft des Menschen evident wird. Zwischen dem ephemeren Charakter des ‚Denkmals der Strandverschmutzung' – per se ein kontrastreicher Widerspruch – und der pyramidalen, Ewigkeitsanspruch suggerierenden Form entfaltet sich ein spannungsvolles Paradox. Das aufgetürmte Material könnte auch für ein (illegales) Feuer gedacht sein, könnte dann ein Hinweis auf globale Müllverbrennungsanlagen sein. Heute sind uns die (Schlüssel-)Bilder kilometerlanger Müllstrudel im Pazifik und verseuchter Uferbereiche der Südsee bekannt – neu ist das kaum sichtbare Mikroplastik. Dieses gerät in die biologischen Kreisläufe durch entsorgte Plastikflaschen, deren Abrieb und partielle Zersetzung. Flaschen waren bereits Gegenstand einer anderen skulpturalen Aktion, die Haacke 1969 durch Dan Graham im kanadischen Edmonton ausführen ließ.[177] Ein Jahr vor der Ausstellung in der Fondation Maeght und zwei Jahre vor der Einzelpräsentation in Krefeld problematisiert Haacke auf paradoxe Weise die zunehmende Umweltverschmutzung: 100 Flaschen mit einer viersprachigen Botschaft im Inneren wurden

177 Https://canadianart.ca/essays/site-and-non-site-place-and-process/ (7.3.2019). Eine ähnliche Idee mit Flaschenpost hatte Haacke 1965 als Entwurf für den Pier von Scheveningen eingereicht. Realisiert wurde sie nun anlässlich der von Willoughby Sharp und Bill Kirby in der Edmonton Art Gallery kuratierten Schau *Place and Process*, für die Konzeptkünstler, darunter Les Levine, Robert Morris, Dennis Oppenheim und John Van Saun, im September 1969 „outdoor sculptural projects" auf dem Sir Winston Churchill Square ausstellten.

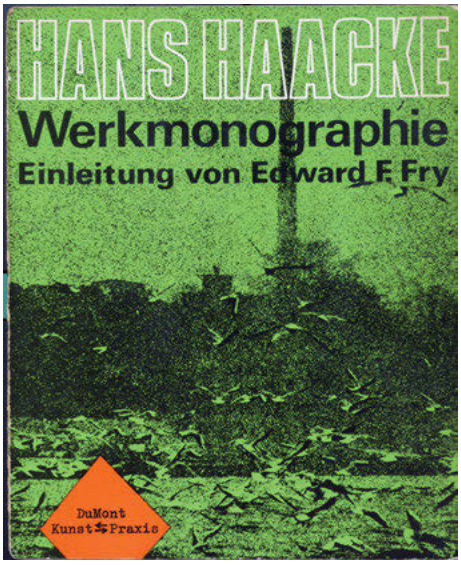


106 Hans Haacke, *Monument to Beach Pollution*, 1970 (Diastreifen, Archiv des Künstlers New York)

in den North Saskatchewan River geworfen. Die Finder*innen wurden aufgefordert, Ort, Zeit und Umstand des Fundes brieflich dem Künstler mitzuteilen, wodurch die Wege der Flaschen und damit Verbindungslinien unterschiedlicher Systeme dokumentiert wurden.

Das Foto auf der Mitteltafel des *Krefelder Abwasser-Triptychons* nimmt in der Krefelder Ausstellung eine Doppelfunktion ein, indem Haacke eine veränderte Perspektive desselben Motivs als Plakat seiner Museumspräsentation auserkor, ohne die ökologische Katastrophe unmittelbar herauszustreichen.[178] Auf dem Cover seines im selben Jahr erschienenen Buches *Hans Haacke. Eine Werkmonographie*, herausgegeben von Edward Fry (Abb. 107), erscheint das Foto spiegelverkehrt, wie ein Vergleich mit den Bildquellen aus dem Künstlerarchiv zeigt (Abb. 104). Auf dem für *Krefelder Abwasser-Triptychon* gewählten farbigen Dia sind die Uferseite mit Lastschiffen, eine steil abfallende Uferböschung, Lastwagenanhänger, Bäume,

178 Vgl. Wember: „An der gleichen Stelle zwischen Uerdingen und Hohenbudberg entstand auch Haackes Photo, das wir als Plakat verwendet haben" (Wember 1972).



107 Edward Fry, *Hans Haacke. Werkmonographie*, Köln: Dumont 1972 (Cover)

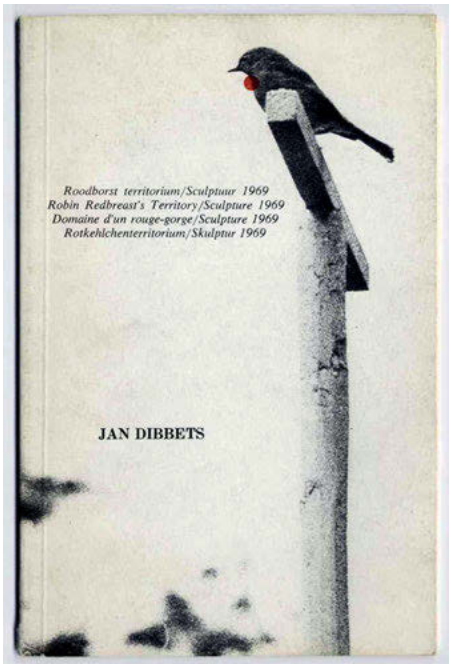
Häuser und der Eingang zu einer Unterführung deutlich konturiert. Es existieren weitere Aufnahmen, die die Szenerie in Uerdingen aus unterschiedlichen Perspektiven einfangen (Abb. 108): ankernde und fahrende Schiffe (ein Lastkahn namens Neptun Basel) (Abb. 109), Maschinen der industriellen Produktions- und Verladestätte, die Krefelder Rheinbrücke, die Uferverschmutzung, wie sie Haacke für *Monument for Beach Pollution* zuvor interessiert hatte, kreisende, die Schiffe begleitende Möwen und die sich dabei bildenden Formationen. Betont wird durch die veröffentlichte schwarz-weiße, grobkörnige Auflösung des ursprünglichen Dias der enigmatische Charakter des Motivs (Abb. 100) – eine künstlerisch-ästhetische Entscheidung. Haackes Schau in Krefeld ist signifikant für seine künstlerische Entwicklung, weil er biologische *und* gesellschaftliche Systeme ‚demonstriert'.

Zu seiner *Franziskanischen Serie* zählt auch *Life Airborne System* (Abb. 82), das ebenfalls Möwen zeigt. Die ursprünglich 1965 für den Pier von Scheveningen vorgesehene „fliegende Möwenplastik" realisierte Haacke 1968 auf Coney Island bei New York.[179] Damit schließt er zum einen an die wesentlich durch ZERO, insbesondere durch Otto Piene geprägte skulpturale Eroberung des Luftraums mit seinen heliumgefüllten, aufblasbaren Objekten in der Sky Art an, zum anderen greift er eine seit den 1960er-Jahren praktizierte neue, teils humorvoll anmutende Untergattung der Skulptur, die fliegende Plastik, auf, wie sie Jan Dibbets' *Rotkehlchenterritorium/Skulptur* (1969) (Abb. 110) ein Jahr später realisiert und in Haackes Ausstellung *Wind and Water Sculpture* 1966 (Howard Wise Gallery) im Titel bereits

179 Siehe auch Lippard 1997, S. 62: „November 30, Coney Island: Hans Haacke executes *Life Random Airborne System*, sea gulls retrieving bread thrown on the water." Bei Churner findet sich der Titel *Living Flight System* (Churner 2008, S. 110).

108 Hans Haacke, *Krefeld-Uerdingen*, 1972 (Archivfoto)

109 Hans Haacke, *Krefeld-Uerdingen*, 1972 (Archivfoto)



110 Jan Dibbets, *Rotkehlchenterritorium/Skulptur*, 1969 (Cover)

anklingt.[180] Haackes Vorgehensweise bei *Life Airborne System* ist in einem erklärenden Zitat anlässlich eines Bildvortrags 1973 und in einem Künstlerfilm 1969 textuell und visuell dokumentiert. Die Reduziertheit im Unterschied zum anfänglichen Konzept streicht er heraus:

> Und das ist eine primitive, aber deshalb wahrscheinlich viel bessere Ausführung eines Vorschlags, den ich einmal 1965 für ein geplantes Zero on Sea-Festival in Holland gemacht habe. Ich hatte damals vorgeschlagen, auf dem Meer bei Scheveningen eine künstliche Insel auf dem Wasser zu verankern, auf der Möwenfutter ausgelegt werden sollte. Das ist in Scheveningen nie realisiert worden, weil das Festival *ins Wasser fiel.* Ich bin dann später während eines kalten Novembertags in New York nach Coney Island hinausgefahren und habe dort Brot aufs Wasser geworfen. Die Möwen der ganzen Gegend kamen zusammen. Diese Aufnahme ist ein Protokoll davon.[181]

Hans Haacke: Selbstporträt eines deutschen Künstlers in New York (Länge 28 : 14 min) ist eine Produktion von Michael Blackwood Productions, NY (von Eila Hershon und Roberto Guerra), die vom WDR am 14.11.1969 ausgestrahlt wurde, anlässlich der Krefelder Ausstellung wenige Tage nach der Eröffnung am 25.5.1972 und ein drittes Mal am 9.7.1976.[182] Es ist

180 Siehe u.a. Otto Piene, *More sky*, Cambridge/Mass.: MIT Press 1973; ders., „Sky, scale and technology in art", in: *Leonardo*, 19, 1986, S. 193–200.

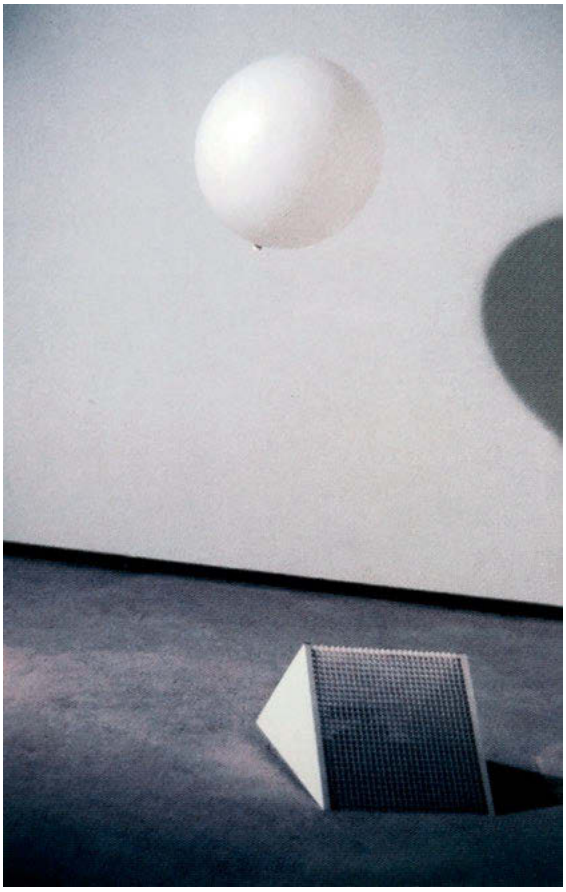
181 Haacke, in: Herzogenrath 1973, S. 66, Herv.i.Orig.

182 *Hans Haacke: Selbstporträt eines deutschen Künstlers in New York*, 0007123, WDR Archiv Köln. Siehe auch Ursula Ströbele, „Fundstück aus dem WDR Archiv, Köln: Selbstporträt eines deutschen Künstlers in New York", in: dies./Tauber 2020, S. 388–396.

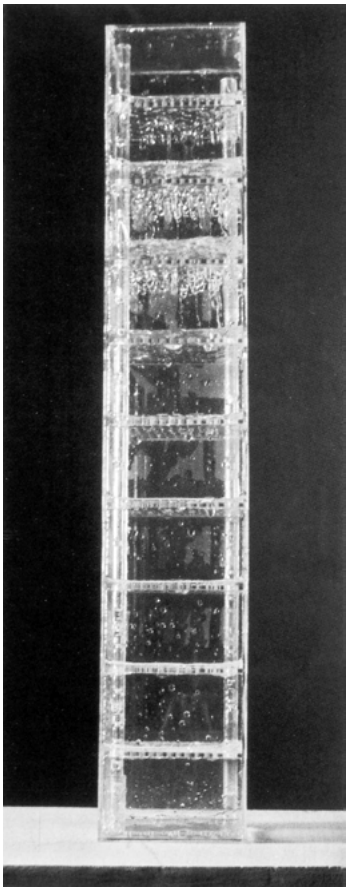
111 Hans Haacke, *Cycle*, 1969

weniger ein Dokumentar- als ein Künstlerfilm, der unter Beteiligung Haackes entstand und für sein Verständnis von Systemtheorie sowie einer Skulptur als Realzeit-System aufschlussreich ist. Haacke ist nicht der einzige Künstler, der in dieser Zeit skulpturale Arbeiten mit filmischen Elementen stützt bzw. im Medium des Films selbstreflexive Praktiken mit dokumentarischem Anspruch zum Ausdruck bringt. So oszilliert auch Haackes Film zwischen einer Präsentation seines Frühwerks und eigenem Werkstatus. Da der Film in der Forschung kaum rezipiert wurde, folgt nun ein Überblick über die wesentlichen Inhalte.

Der Film verdeutlicht die Genese von *Life Airborne System*, weshalb er in doppelter Hinsicht eine für die Analyse dieses Werkes geeignete Quelle darstellt. Geprägt von schnell wechselnden, teils kurz aufblitzenden Bildsequenzen entsteht der Eindruck, als seien verschiedene Narrationsstränge aneinandergereiht und mittels einer heterogenen Bildkette verknüpft. Im begleitenden Abstract des WDR Archivs in Köln wird darauf verwiesen, dass der Schnitt einer mathematischen Formel folge. Intendiert sei die Schaffung einer Situation wie in einem Museum, wenn Zuschauer*innen ohne Hilfe eines Kommentars unbekannten Artefakten begegnen. Die Konfrontation mit dem Unbekannten solle zum Denken anregen – charakteristisch für Haackes Herangehensweise. Der Film beginnt mit Nahaufnahmen eines schlüpfenden Kükens, das sich piepsend langsam aus der Eihülle schält; die Kamera richtet sich auf weitere Küken und deren Verhalten, ohne die nähere Umgebung zu zeigen (1 : 35 min). Dieser ‚dokumentarische' Hinweis auf das kurz danach in der Art Gallery of Ontario realisierte *Chickens Hatching* (Abb. 75) unterstreicht die Signifikanz biologischer



112 Hans Haacke, *Sphere in Oblique Air Jet*, 1964–1967



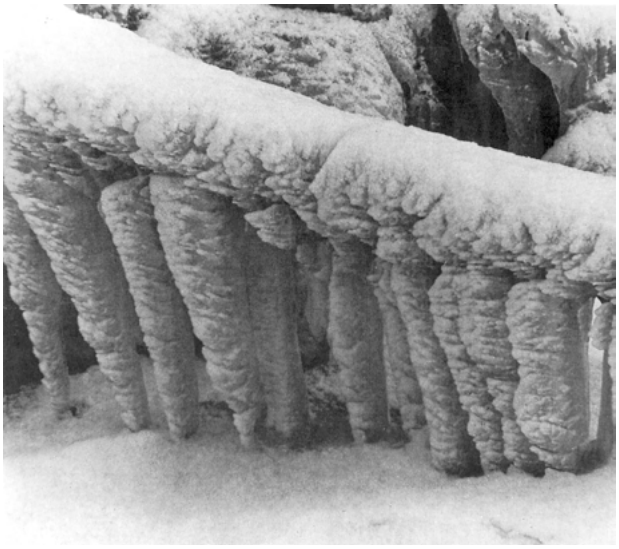
113 Hans Haacke, *Rain Tower*, 1962, Acrylglas, Wasser, 83 × 10 × 10cm

Systeme in Haackes Werk. Mit der Einblendung des amerikanischen Lebensmittelgeschäfts *Italian Food Center* startet die einzige sich kontinuierlich durch den Film ziehende linear strukturierte Erzählung, die anfänglich immer wieder in kurzen Augenblicken auftaucht, ab circa der Hälfte den Film dominiert und die Genese von *Life Airborne System* wiedergibt – gefolgt von weiteren unkommentierten Einblendungen physikalischer, biologischer und sozialer Systeme: Haacke gießt Wasser aus einer Gießkanne auf den Boden – vermutlich sein Atelierdach (vgl. *Cycle*, 1969) (Abb. 111). Die Kamera filmt von oben, wie sich das fließende Wasser in kleinen Rinnsalen auf der unebenen Fläche seinen Weg sucht, dabei Pfützen bildet und schließlich einer ephemeren Zeichnung ähnlich mit verzweigten Armen auf ein Zentrum zusteuert, dann in einem Abfluss verschwindet – vergleichbar der in *Zirkulation* nachgebildeten Formation. Es folgt eine Atelierszene mit einem weißen Ballon, der über

114 Hans Haacke,
Water in Wind, 1969

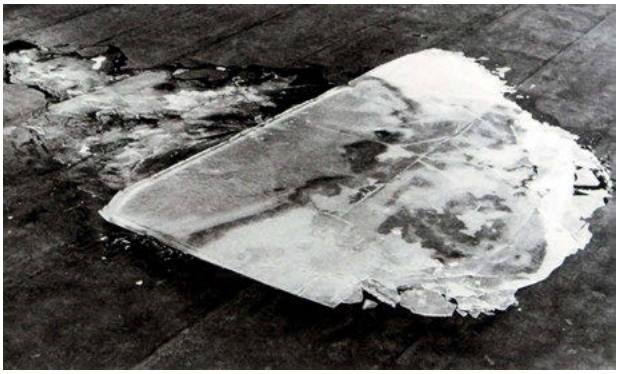
einem Ventilator in der Luft schwebt (*Sphere in Oblique Air Jet*, 1964–1967) (Abb. 112), das Gesicht eines Kindes, seines am 13.1.1969 geborenen Sohnes Carl Samuel Sélavy, wie die eingeblendete Geburtsurkunde belegt (Abb. 54), seine Beine und die kleinen Füße, von denen sich ein Abdruck zur Identifikation auf dem Papier befindet, tanzende Tropfen aus der Mikroperspektive mit Lichtreflexen (vgl. *Rain Tower*, 1962) (Abb. 113), eine Wasserpumpe mit Schlauchgewirr, die aus der Nähe zeigt, wie darin Wasser durchgeschleust wird – vergleichbar den pulsierenden Adern eines Organismus. Im Hintergrund sind Straßenlärm, Hupen und nicht identifizierbare Gesprächsfetzen zu hören. Bild und Ton erscheinen nicht immer kongruent, sondern kontrastierend gegenübergestellt. Wellenartige Formationen des Windes bzw. des Staubs auf Haackes Atelierdach, die mikroperspektivische Dimension des ‚Tropfenornaments' vermutlich seines *Condensation Cube*, Fließformationen unterschiedlicher Flüssigkeiten (vgl. *Column of two Liquids*, 1966 oder *Clear Flow*, 1966), flatterndes weißes Band (*White Waving Line*, 1967), kurz auftauchende Ansichten der Atelierumgebung bei Bowery Street und East Houston Street mit Obdachlosen auf der Straße, erneut das flatternde Band und Gras(?)halme in Nahaufnahme – ein Ausschnitt von *Grass grows* (1967–1969) (Abb. 71), wie eine spätere Szene klärt (11 : 40 min).

Das Narrativ beginnt damit, wie Haacke in besagtem Lebensmittelgeschäft Toastbrot aus dem Regal nimmt, sich in die Schlange vor der Kasse einreiht, bezahlt, später mit einer Frau – Marianne Ruhloff, Studienkollegin Haackes aus Kassel – aus seinem Atelier tritt; Details eines New Yorker Verkehrsplans tauchen auf, dann wie die beiden einen U-Bahn Schacht betreten und nach Coney Island fahren. Die Kamera folgt dem Blick in den U-Bahn-Waggon (11 : 28 min) und aus dem Fenster. Bei der Ankunft treffen sie auf Wettbüros, Marktstände, Buden und Menschengedränge an diesem populären Ausflugsziel. Beide nehmen einen Imbiss zu sich. In 13 : 33 min (bis 13 : 56 min) erscheint in leuchtend weißer Schrift vor schwarzem Hintergrund die Aufforderung: „Bitte zu einem anderen Fernsehkanal umschalten, 10 mal tief durchatmen, dann zurückschalten!", gefolgt von einer Szene mit Düsen, die in der Luft Wasserdampf zerstäuben (*Water in Wind*, 1969)



115 Hans Haacke,
Spray of Ithaca Falls: Freezing and Melting on Rope, February 7, 8, 9, …, 1969

(Abb. 114). Um einen Eindruck zu vermitteln, wie heterogen und zugleich homogen im Hinblick auf Haackes *Œuvre* die sich ablösenden Bilder gestaltet sind, sei versucht, deren Abfolge zu skizzieren: Haacke, wie er mit einer Schneeschaufel sein Atelierdach betritt, Ausschnitt einer Wetterkarte mit Luftdruckgebieten (*Wind in Water: December 15, 1968*), erneut Straßenszene auf Coney Island, Jahrmarkt mit Riesenrad, Tanzende auf der Straße, Wetterkarte, ephemere Skulptur eines Schneebergs auf Atelierdach (*Snow Pile*, 1969), Formation einer Flüssigkeit, Tanzende, Haacke und Ruhloff in Nahaufnahme, Kinderkarussell, Wellenbewegung von Flüssigkeiten (vgl. *Wave*, 1965), tropfende Eiszapfen, Wasserfall im Winter (vgl. *Spray of Ithaca Falls: Freezing and Melting on Rope, February 7, 8, 9 …, 1969*) (Abb. 115) – Kontrast von starren Eisgebilden und rauschendem Wasser, Kinderkarussell. Haacke und Ruhloff begeben sich zum Strand – gefilmt in Rückenansicht, gefolgt von Musik; die Kamera zoomt weg, Haackes Gesicht in Nahaufnahme, Wasserfall. Nahaufnahmen



116 Hans Haacke,
Cast Ice, Freezing and Melting, January 2, 4, 5,…February, 1969

von Wellen folgen abwechselnd mit der Szene einer ausgebrannten, von Ruß übersäten Hausruine, Polizei mit Blaulicht, Feuerwehrleute, Eis auf Atelierdach (vgl. *Cast Ice, Freezing and Melting, January 2, 4, 5, … February, 1969*) (Abb. 116). Akustisch vernehmbar sind einzelne Satzfragmente Haackes wie „Umwelt beeinflusste", „sich selbst überlassene Situationen", „das sind wirkliche Sachen, die sie selber sind" (18 : 13 min), tanzende Ballonkette (*Sky Line*, 1967) (Abb. 83). Das Gespräch setzt sich am Strand fort, wo die nun auf dem Sand sitzenden Protagonisten – erneut in Nahsicht – gefilmt werden. Haacke und seine Begleiterin unterhalten sich über die Möglichkeiten der Kunstproduktion und die Abkehr von repräsentativ-illustrativen Bildstrategien zugunsten bekannter Phänomene und Systeme, „die nicht von der Interpretation des Betrachters abhängen" (18 : 26 min). Im Gespräch betont Haacke seine Auseinandersetzung mit tradierten Kunstgattungen, explizit die Aktualisierung und Erweiterung von Skulptur zugunsten ihrer Beweglichkeit und Verzeitlichung: „[…] bisher waren Plastiken statisch […] und hier sind es veränderliche Situationen, und nicht nur veränderlich im üblichen kinetischen Sinne" (19 : 37–19 : 51 min). Gestalt und Verlauf eines sich selbst kontrollierenden, skulpturalen Systems wie dem kurz vor seiner Realisierung stehenden *Life Airborne System* (Abb. 82) hängen von umgebenden Faktoren ab: „Aerodynamik spielt eine Rolle, der Hunger der Möwen spielt eine Rolle, dein Eingreifen, indem du sie fütterst, und das Wasser und der Himmel und die Luftbewegungen, so dass es ein sehr komplexes System wird." (20 : 22–20 : 42 min) Haacke plädiert für einen an kybernetische Anschauungen und technologische Errungenschaften knüpfenden Naturbegriff. Natur versteht Haacke als eine künstliche, anthropogen geschaffene Natur: „Die Möwen haben wahrscheinlich mehr mit dem Computer zu tun als ein Bild oder eine Plastik wie du sie gewöhnlich in einer Galerie oder einem Museum siehst." (22 : 22–22 : 31 min) Nach einer Kamerafahrt zu den am Ufer brandenden Wellen sieht man, wie die beiden aufs Wasser zugehen, auf Felsen am Ufer steigen und Haacke beginnt, Brotkrumen in die Luft zu werfen. Eine Schar sich versammelnder Möwen ist zu sehen, ihr Geschrei zu hören; die Kamera filmt, wie die Tiere das Brot erbeuten, abwechselnd mit einem Fokus auf die Rückenfigur des zum Meer gewandten Künstlers. Aufnahmen des durch die Luft fliegenden Systems – plötzliches Ende des Films. Wie dieser zeigt, fokussiert Haacke wiederholt auf in der Natur gefundene oder künstlerisch generierte Allover Patterns. Sein dort zum Ausdruck kommendes Interesse an spezifischem Materialverhalten mag an Kepes' Fotografien einer von ihm proklamierten ‚Neuen Landschaft' erinnern. Möglicherweise entdeckte Haacke Kepes' Bilder während seiner Zeit am MIT 1967. In seinem künstlerischen Ansatz unterstreicht Haacke durch die Verwendung von Vokabular wie ‚Demonstration' – Ausdruck einer bestimmten Absicht bzw. eine nachdrückliche Bekundung mit Beweisführung – und ‚Protokoll' seinen ‚aufklärerischen' Ansatz. Letztgenanntes betont den Status der Fotografie bzw. des Bewegtbilds, das bei der *Franziskanischen Serie* von Haacke ursprünglich nicht als eigenständiges Werk intendiert war. Das erklärt auch, weshalb Informationen zu Auflage, Format, Technik und aktueller Standortbestimmung der fotografischen Abzüge heute kaum nachzuvollziehen sind. Den Fotografien wird weniger ein autonomer Status, eher die Funktion eines Protokolls („record") eines biologischen Systems zugesprochen. So beinhaltet

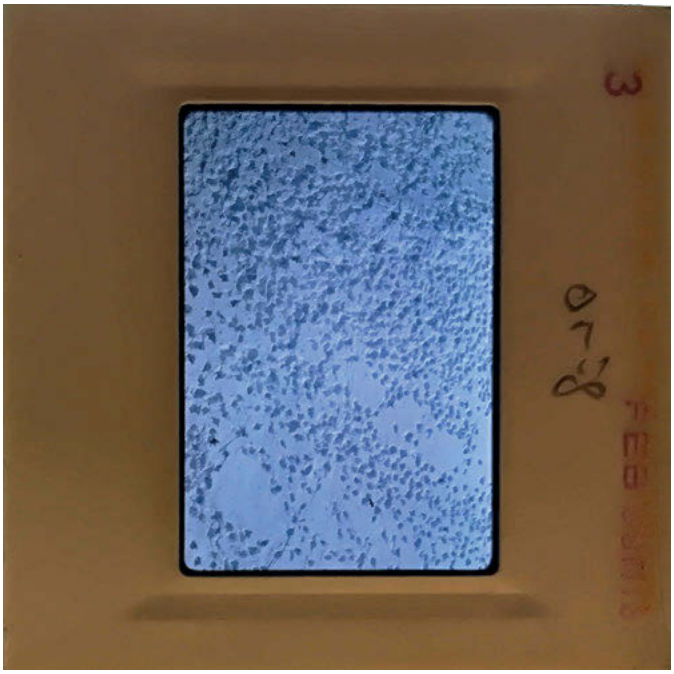
117 Hans Haacke, *Seagulls*, Coney Island, New York, Winter 1968

auch die Fotografie zur Möwenplastik eine deskriptive Erfassung und Protokollierung: *Life Airborne System, November 30, 1968*.

Mit *Life Airborne System* traf der Künstler die Entscheidung, „to allow natural entities to ‚organize' themselves", auch wenn Haacke hier (noch) gattungstheoretisch das Plastische, Voluminöse eines Korpus durch die „combined mass" der vom Futter angezogenen Möwen assoziiert.[183] Haacke hatte eine zweite Version von *Life Airborne System* im Winter desselben Jahres (1968) (Abb. 117) geplant, indem er Möwen im Schnee anstatt auf dem Wasser füttern wollte, um ihre Spuren als ephemeren Träger dieses skulpturalen Ereignisses zu nutzen, „which would constitute a brief record of the event, to be complemented by a permanent record on film".[184] Am Tag seiner erneuten Ankunft auf Coney Island habe bereits jemand die Tiere gefüttert, so dass er nur noch die Vogelspuren im Schnee fotografierte (Abb. 118), wodurch die Autorschaft des Künstlers relativiert worden sei, indem er – ähnlich wie in Krefeld – über die Fotografie die Aufmerksamkeit auf ein bereits existierendes System lenkte. Meine Recherchen im Bildarchiv des Künstlers bestätigen dies: Einige unveröffent-

183 „And also, I would like to lure 100 seagulls to a certain spot (in the air) by some delicious food so as to construct an air sculpture from their combined mass." Hans Haacke in einem Brief an Jack Burnham, Februar 1966, zit. n. Burnham, „Real Time Systems", in: Ragain 2015, S. 131.

184 Vinklers 1969, S. 46.



118 Hans Haacke, *Möwenspuren im Schnee*, 1968 (Archivfoto)

lichte Aufnahmen fliegender Möwen über einem verschneiten Uferbereich vor rasterartigen Hochhäuserzeilen sowie Bilder ihrer Spuren im Schnee finden sich dort, die aus der Vogelperspektive aufgenommen wie ein abstraktes Bild wirken und an seine ‚Ornamentaffinität' erinnern. Haackes Fotoarchiv enthält eine Vielzahl an Naturaufnahmen mit abstrakten Mustern und Ornamenten, darunter Wolkenbilder, Formationen von Bäumen und Zweigen, Spinnennetze im Tau, Bilder mit durchaus romantisch geprägtem Blick.[185]

In der Sammlung des Fotomuseums Winterthur befindet sich eine weitere Haacke zugeschriebene Aufnahme von *Life Airborne System* (Abb. 119), die von dem am meisten publizierten Bild abweicht: Zehn Möwen mit deutlich erkennbaren Augen und Köpfen sind einem sequentiellen Bogen folgend in verschiedenen Bewegungs- und Flugstadien (Anflug – Landen – Schwimmen – Start – Abflug) abgebildet. Am Horizont zeichnet sich ein Ufer und in der linken Bildhälfte ein Boot auf dem Meer ab. Wie See- und Marinestücke der Tafelmalerei seit dem 17. Jahrhundert vereinnahmt das Meer mehr als zwei Drittel der gesamten Bildhöhe, Land und Himmel weniger als ein Drittel. Das gedämpfte Licht deutet auf einen bedeckten Himmel, einen Novembertag hin (wie der Untertitel indiziert). Die Möwen treten weniger als Schar (vgl. „mass") auf, mehr in ihrer Singularität. Das kleine Querformat – ein

185 In einem Brief an Burnham 1967 gibt er zu, dass durchaus eine verborgene romantische Ader in ihm schlummere („Good old Thoreau"). Burnham 1967, S. 13.

119 Hans Haacke, *Life Airborne System*, 1968, Silbergelatine-Abzug, 20,3 × 25,4 cm, Sammlung Fotomuseum Winterthur

Silbergelatine-Abzug in den Maßen 20,3 × 25,4 cm – korrespondiert mit den anderen Arbeiten der *Franziskanischen Serie* bzw. frühen Fotografien Haackes.[186]

In Krefeld handelt es sich um eine industriell verursachte, umweltpolitisch brisante Weiterentwicklung von *Life Airborne System*, so dass die *NRZ* (*Neue Rhein/Neue Ruhr Zeitung*) einräumte, dass „das Foto alles andere als eine Werbung für Krefeld darstellt", „ein Dorado für die aashungrigen Möwen".[187] Im Unterschied zur ersten ‚Version' fotografierte Haacke in Krefeld eine sich zufällig vor der Kamera ereignende, alltägliche Szene, die nun zum Schlüsselmotiv für eine menschlich veränderte Natur avanciert.[188] Schlüsselbilder sind durch Bedeutungsverdichtungen charakterisiert, die sich im Falle des *Krefelder Abwasser-Triptychons* auf verschiedenen semantischen Ebenen der verwendeten Fotografie manifestieren:

Mit der grobkörnigen Auflösung, dem grauen Himmel und der wie hinter einem Dunstschleier liegenden Industriesilhouette knüpft Haacke an die Pressebilder seiner Zeit an. Die Ästhetik dieser Bilder diente als (scheinbar sichtbarer) Beleg für die Umweltzerstörung, d.h.

186 Siehe auch Brief Hans Haackes an Paul Wember, 19.4.1972 (Archiv Kunstmuseen Krefeld/KWM/HL/HE): „Es kann sein, dass auch noch ein paar Negative folgen, die aber nur auf ca. 45 × 60 cm oder kleiner vergroessert werden muessten. Es sind Dokumentationsfotos von nicht mehr existierenden Prozessen." Zwei weitere Aufnahmen gehören zu besagter Sammlung in Winterthur: *Spray of Ithaca Falls: Freezing and Melting on Rope, Feb 7, 8, 9, …,* 1969 und *Untitled (Grass)* mit ähnlicher Größe.

187 Hans Martin Frese, „Kunst und Abwässer. ‚Wer geht da schon hin?'", in: *NRZ*, 25.5.1972, zit. n. Wember 1972; ders., „Hans Haacke hat es mit dem Wasser", in: *Krefelder Rundschau*, 19.5.1972, zit. n. ebd.

188 Vgl. Paul Wember, „Einführung", in: ebd. „Er hat in Amerika bei kaltem Wetter Brot aufs Meer geworfen, um die Möwen anzulocken und ihren Flug zu lenken, was ihm großartig gelang. Hier tut der Abwasserzufluß unbeabsichtigt dieselben Dienste. […] Dort, wo viel Schmutz ist, ist auch viel Nahrung, dort sammeln sich die Möwen."

120 DER SPIEGEL, 49/1971, S. 62

für Luft- und Wasserverschmutzung, Smog im Ruhrgebiet und Rheinland – Themen, die seit Ende der 1960er-Jahre angesichts ökologischer Katastrophen während des Wirtschaftsaufschwungs der jungen Bundesrepublik die Öffentlichkeit beschäftigten (Abb. 120). 1972, im Jahr der Ausstellung, erschien der Bericht „Grenzen des Wachstums" des Club of Rome. Magazine und Zeitungen, darunter *STERN*, *DER SPIEGEL*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (*FAZ*) oder *DIE ZEIT* zeigen in diesen Jahren ähnliche Bilddokumente, Karikaturen und begleitende Artikel (Abb. 121).[189] Angesichts von Wassernotstand und Dürre prophezeite der *STERN*: „Bald sitzen wir auf dem Trockenen. In Deutschland ist das Wasser knapp. Der Rhein trocknet allmählich aus."[190] Bilder, die uns aus den Dürre-Sommern der letzten Jahre durchaus vertraut sind, begleiten den Artikel, in dem die Kläranlagen von Duisburg, Krefeld, Köln und Düsseldorf bemängelt werden. *DER SPIEGEL* widmete im Oktober 1970 sein Cover der „Vergifteten Umwelt" (Abb. 122). Fischsterben, Müllberge und Luftverpestung leuchten in farbigen Bildern den Leser*innen entgegen, während im Heftinneren die thematischen Aufnahmen meist in Schwarz-Weiß erscheinen – in starkem Kontrast zu den farbigen und verführerischen Werbeanzeigen. Bei einer heutigen Relektüre muten die apokalyptischen Botschaften und die auf die Dringlichkeit des Handelns weisenden Zahlen fast grotesk an, wenn der US-Biologe Commoner die Problematik charakterisiert: „Wir haben genau ein Jahr

189 Siehe u.a. „Mehr Freiheit, mehr Konservendosen … SPIEGEL-Report über die Müll-Lawine in der Bundesrepublik", in: *DER SPIEGEL*, 49, 1971, S. 62–78; „Morgen kam gestern", in: *DER SPIEGEL*, 41, 1970, S. 74–96: „manchmal wissen wir wirklich nicht mehr, was sie sich wohl noch von bayer wünschen können", lautet der text einer chemie-anzeige. aber 1,7 millionen kubikmeter abwässer, 20 prozent davon organisch oder anorganisch verschmutzt, schütten die bayer-werke in leverkusen, dormagen und krefeld täglich in den rhein – das entspricht den abwässern einer großstadt mit 2,5 millionen einwohnern." Siehe auch „Wasserverschmutzung. Gift in den Rhein", in: *DER SPIEGEL*, 51, 1970, S. 65f.; „Rheinvergiftung. Nur ein Sterben", in: *DER SPIEGEL*, 27, 1969, S. 65f.

190 Herbert Uniervski, „Dürre! Kauft Wasser, das Wasser wird knapp!", in: *STERN*, 47, 1971, S. 32–37, S. 32. Siehe auch „Kritische Grenze", in: *DER SPIEGEL*, 14, 1972, S. 186–188.

121 *Die Vergiftung der Erde*, STERN, 37/1970, S. 82f.

Zeit, das Rettungs-Instrumentarium zu erfinden – wenn wir überleben wollen. Die siebziger Jahre sind unsere Periode der Gnade."[191] Was jedoch

> die Reinigung der Abwässer anlangt, so verharrt die Bundesrepublik noch im Zustand eines unterentwickelten Landes: Nur aus einem Drittel der bundesdeutschen Haushalte werden die Abwässer in biologische Kläranlagen geleitet. Zehn Millionen westdeutsche Bürger leiten ihre Abwässer ungereinigt in Flüsse und Seen, 14 Millionen Westdeutsche haben noch nicht einmal Kanalisation.[192]

Zum Zeitpunkt der Ausstellung hatte die Stadt Krefeld den Ruf als größter ‚Rheinverschmutzer'. So müssten als Konsequenz von Haackes *Rheinwasseraufbereitungsanlage* die Verursacher-Industrie, vielmehr aber noch die Gemeinden zur Reinigung der Abwässer in die Pflicht genommen werden, wie ein *SPIEGEL*-Artikel kommentiert:

> Die Konzerne errichten nun zwar, unter dem Druck des Gesetzgebers, auch Kläranlagen; doch erst einmal bauten sie Verwaltungspaläste: Hell leuchtet der 122 Meter hohe Bürobau der Bayer-Werke aus dem Smog, der am anderen Rhein-Ufer den Kölner Dom in einen Schleier von Staub und Abgasen hüllt. […] Doch eher noch nachlässiger als die Industrie-Konzerne verfahren die Gemeinden – die Bundeshauptstadt Bonn etwa oder so stolze Städte wie Köln und Düsseldorf,

191 „Die Vergiftung der Erde", in: *STERN*, 19, 1970, S. 82–92, S. 85.
192 „Morgen kam gestern", in: *DER SPIEGEL*, 41, 1970, http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-43800905.html (10.2.2019).

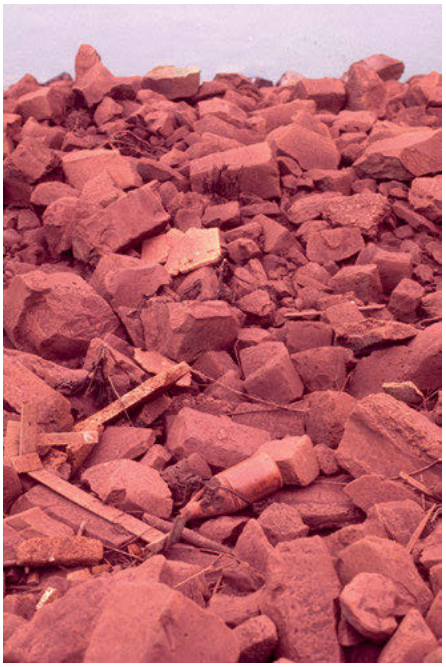
122 *Vergiftete Umwelt*, DER SPIEGEL, 5. Oktober 1970 (Cover)

> die ihren Schmutz nur unzulänglich oder kaum gereinigt in den Rhein einleiten. Mainz […:] über eine biologische Kläranlage verfügt die lebensfrohe Gemeinde noch nicht: Ihre Fäkalien kippen die Narren lediglich geschüttelt in den Strom […].[193]

Ein Jahr später bietet der *STERN* einen Trinkwassertest an, der den Gemeinden helfe und die Wasserwerke verdrieße.[194] Eine weitere Ausgabe thematisiert die fehlenden „Kläranlagen

193 Krüger, in: *DER SPIEGEL*, 38, 1970.

194 Hans Tross, „Trinkwasser – der Dreck aus dem Wasserhahn", in: *STERN*, 20, 1971, S. 226–229. Vgl. auch „STERN Test an Nord- und Ostsee und am Mittelmeer", in: *STERN*, 29, 1971, S. 42–44; Hans Tross, „Wie sauber sind die deutschen Seen?", in: *STERN*, 30, 1971, S. 72–75. „In Deutschland stinkt der Dreck zum Himmel", in: *STERN*, 37, 1970, S. 52–65, S. 56. Ab Ende der 1960er-Jahre berichten *DER SPIEGEL* und ab 1970 der *STERN* durchgängig von Umweltthemen und führen eine eigene Rubrik ein. Immerhin handelt es sich bei diesen beiden Magazinen um Boulevardmagazine mit einer hohen Auflage. Mehrfach wurde, auch in Tages- und Wochenzeitungen, auf die Gefährdung des Rheins verwiesen, aus dem viele ihr Trinkwasser bezogen – hier eine kleine Auswahl: Sepp Binder, „Die Ratten verließen den Rhein. Gift in Deutschlands größter Kloake – tote Fische in Richtung Holland", in: *DIE ZEIT*, 27, 1969, https://www.zeit.de/1969/27/die-ratten-verliessen-den-rhein/komplettansicht (10.2.2019); Key L. Ulrich, „Der programmierte Rhein", in: *FAZ*, 110, 13.5.1972; „8 Monate Haft, 5000 Mark Strafe, 80000 Mark Buße. Reeder Bernhold wegen Rheinverschmutzung verurteilt", in: *FAZ*, 8.12.1970, 284, S. 8.; „Deutsch-holländische Wasserprobleme. Fachleute tagen in Scheveningen / Die Rheinverschmutzung", in: *FAZ*, 66, 19.3.1970, S. 7. Key L. Ulrich, „Nachspiele bei der großen Rheinvergiftung", in: *FAZ*, 44, 21.2.1979; „An Rheinvergiftung Schuldiger nicht zu finden", in: *FAZ*, 12, 15.1.1970, S. 10; „Millionen für reine Luft



123 Hans Haacke, *Rheinufer in der Nähe einer Verladevorrichtung der Farbwerke Bayer AG, Uerdingen*, 1972

124 Hans Haacke, *Kreislauf*, 1969 (auf dem Boden), *Rheinufer Nähe einer Verladevorrichtung der Farbenfabriken Bayer AG, Uerdingen*, 1972 (Wand hinten), Museum Haus Lange, Krefeld

an den Flüssen, die die Abwässer der Industrie und der Städte biologisch so reinigen, daß Fische, Pflanzen und die Trinkwasserreservoire nicht gefährdet sind."[195] Es sei schwierig, „Oberbürgermeister zum Bau einer Kläranlage zu bewegen, die ja eigentlich nur dem Nachbarn, der weiter flußabwärts liegt, sauberes Wasser bringt."[196]

Haacke, selbst in Köln geboren und am Rhein bei Bonn aufgewachsen, weilte regelmäßig in Deutschland. Er ist bekannt für seine umfassenden Recherchen, sein Interesse am tagespolitischen Geschehen in der ‚alten Heimat' – ihm dürften diese Pressebilder vertraut gewesen sein.[197] Zeitgleich wuchs die Umweltbewegung in den USA; so gab es zwei Jahre zuvor den ersten *Earth Day*, dessen Plakat Robert Rauschenberg gestaltet hatte. Haacke greift diese Ästhetik und Berichterstattung auf, indem er Zahlen, Tafeln und Statistiken präsentiert. Er wählte für das *Triptychon* Bildausschnitt und Art der Aufnahme so, dass in einer künstlerischen Geste des ‚Nicht-Zeigens' eine eindeutige Botschaft verweigert bzw. verschleiert wird, das Bild Titel und flankierende Texttafeln benötigt, um die zentrale Szenerie zu erklären. Ein Jahr nach der kontrovers diskutierten Absage seiner Ausstellung im Guggenheim Museum, die aufgrund seiner gesellschaftspolitischen Arbeiten der Zensur anheimfiel, betont der Künstler Vorzüge und Liberalität deutscher Museen, die nicht wie in den USA von privaten Sponsoringgeldern abhängig sind/waren; er unterstreicht die Unterstützung des damaligen Direktors Paul Wember, eine solche kritische Ausstellung zu realisieren, die die Region unmittelbar betraf. Eine Fotografie der Rheinuferböschung mit gefärbten Steinen an einer Verladevorrichtung der Farbenfabriken Bayer AG in Uerdingen (Abb. 123/124) diente als künstlerischer Fingerzeig auf eine physikalisch-gesellschaftliche Situation, d.h. den bisher politisch vernachlässigten *Status quo* vor Ort. Ein neben den Fotografien ausgestellter Originalstein demonstrierte die durch Eisenoxydstaub veränderte Steinoberfläche – „Protokoll einer Situation aus Wasser, Ufer, Stein in einem bestimmten Augenblick", so Wember lakonisch.[198]

und sauberes Wasser. Bemühungen der Farbwerke Höchst / Neue Reinigungsanlage in Kelsterbach", in: *FAZ*, 108, 28.8.1969, S. 19; Key L. Ulrich, „Armer alter Rhein. Das Alarmsystem wird verbessert", in: *FAZ*, 158, 12.7.1969; „Der Rhein atmet auf", in: *FAZ*, 147, 30.6.1969, S. 7.

195 „Giftkrieg in Deutschland", in: *STERN*, 37, 1970, S. 58.

196 Ebd., S. 62. „Zwar gibt es Gesetze, die den Bau von Kläranlagen vorschreiben. Aber viele Gemeinden verweisen auf leere Kassen, und Industriegebiete erklären, daß Arbeitsplätze in Gefahr seien, wenn sie zu hohen Investitionen für die Wasserhygiene gezwungen werden sollten." (Ebd.)

197 Vgl. auch Burnham 1975, S. 129: „He has an addiction for news periodicals, *Der Spiegel* and *The New York Times* being always at hand. Haacke's emotional energies are periodically directed by current news events and how they fit into his particular world-view."

198 Wember 1972. „Dadurch, daß wir den Finger legen auf ein gewaltiges Zeitübel, das jeden Menschen betrifft, wollen wir nicht scheiden, in schuldig und unschuldig. Wir wollen nicht anklagen, sondern mahnen und auffordern. Es gibt keinen Unschuldigen! Niemand ist berechtigt, auf die ‚böse Industrie' zu schimpfen. Wir sitzen alle im selben Boot und sind Nutznießer der Industrie." (Ebd.) Das Projekt finde im Museum statt, weil es sich um ein öffentliches Anliegen, um ein Politikum handle. Es konnte bisher nicht geklärt werden, ob die Platzierung eines Steins vor der Aufnahme erfolgte, wie in der Katalogeinführung erläutert, da dieser auf der überlieferten Installationsansicht fehlt.

125 Hans Haacke, *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1*, 1971 (Detail)

Seine dokumentarisch-formale Präsentation handelte Haacke die Kritik fehlender künstlerischer Ästhetik ein und kennzeichnet auch spätere Arbeiten wie *Manetprojekt* (1974) oder *Pralinenmeister Peter Ludwig* (1981) bzw. *Shapolsky et al*. (1971) (Abb. 125), die Benjamin Buchloh als Beispiel für Haackes faktografische Ästhetik mit dem Primat ‚reiner Information' anführt.[199] Trotz der formal-ästhetischen Anlehnung an die postrevolutionäre sowjetische Kunst der 1920er-Jahre betont er, dass deren Historizität zu berücksichtigen sei

199 Buchloh 2015, S. 111, 114f. Er gibt an, dass Haacke *MoMA Poll* (1970) als erste ‚richtige' politische Arbeit gesehen habe, allerdings ohne weiteren Beleg (ebd., S. 116). „It seems relevant to recognize that the willfulness and abstraction of Haacke's early work of the sixties, the naturalistic and scientistic character of its subjects (the biological and the physical systems he uses abstractly to represent ‚life' and ‚time' as he calls them), are an inevitable product of his positivist, reductivist aesthetic." (Ebd., S. 118.)

und Haackes Werke der Hoffnung auf politische Aktivierung und Einflussnahme der Kunst auf die sozialen Umstände entbehrten, hingegen Affinitäten zur Konzeptkunst offenbarten. Auch wenn die Transformation der fotografischen Architekturaufnahme bei *Shapolsky et al*. zur Rezeption als Skulptur meines Erachtens nicht unmittelbar einleuchtend wirkt, weisen die abgebildeten Gebäude durchaus plastische Qualitäten auf und sind Beispiel „einer neuen Definition des Status der Skulptur in Richtung eines Horizonts des Fotografischen und Faktografischen".[200] Diese neue skulpturale Ästhetik sozialer Beziehungen, räumlicher Überlegungen und archivarischer Information, die „tatsächliche Verwandlung der skulpturalen Erfahrung vom dreidimensionalen Objekt zur fotografischen Repräsentation oder einem linguistischen Performativ", so Buchloh weiter, stelle das traditionelle Skulpturverständnis ‚reiner' Materialien und Prozesse zur Disposition.[201] Mir scheint Letzteres in seiner Historizität reduziert und zu kurz gegriffen, da mit den 1960er-Jahren die Erweiterung des Mediums über rein materialikonographische und -ästhetische Ideen hinausgeht und bereits politische Implikationen, partizipative und performative Elemente enthält. Dass Buchloh die skulpturtheoretischen Schriften Burnhams nicht berücksichtigt, wird deutlich, wenn er die „kategorische Ausschließung" von Haackes Werk bei allen „relevanten Autoren, die sich in den sechziger und siebziger Jahren zum Thema Skulptur äußerten", bekräftigt.[202] Buchloh stellt allerdings eine entscheidende, ebenso die jüngsten (digitalen) Kunstentwicklungen betreffende Frage: Wie verändert sich Skulptur, wenn ihr materieller Kern und Formbewusstsein, damit haptisch erfahrbare, sinnliche Elemente verschwinden? Liegt ein Lösungsansatz darin, Skulptur als kommunikatives Handeln zu begreifen, in fotografischen und linguistischen ‚Übersetzungen' (vgl. Lawrence Weiner), als Netz aus Beziehungen, vergleichbar Haackes frühen realzeitlichen Systemen?[203] Buchlohs Vermutung, dass „the reliable solidity of a pictorial or sculptural type vanishes altogether from Haacke's work around 1969", übersieht die skulpturalen, durchaus haptischen Charakteristika von Arbeiten wie *Monument to Beach Pollution* (Abb. 105) und der *Franziskanischen Serie*.[204]

Der von Buchloh erörterten Überwindung der klassischen Ontologie von Skulptur (Materie, Masse, Volumen, Form) ist beizupflichten, doch bietet sich meines Erachtens für diese Überlegungen Haackes *Franziskanische Serie*, in der er ein systemästhetisches Konzept des Skulpturalen diskutiert und die Fotografie als vermittelnde Instanz integriert, mehr an.[205] Die Fotografie ersetzt – so verstehe ich Haackes Intention – nicht die Skulptur als System,

200 Buchloh 2006, S. 49f.

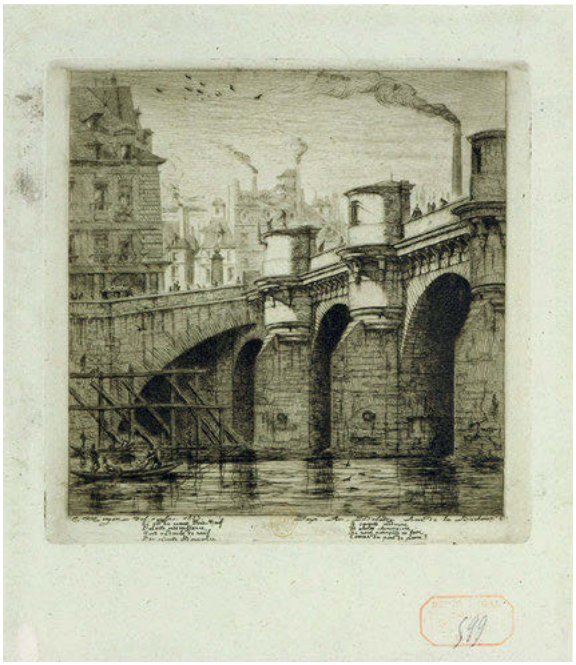
201 Ebd., S. 50.

202 Ebd. „Als unvermeidliche Konsequenz wurde es für die auf Skulptur spezialisierten Kunsthistoriker in den folgenden Jahren fast unmöglich, sein Werk als das zu erkennen, was es tatsächlich war, nämlich eine radikale Infragestellung der starren kategorischen Konventionen und diskursiven Grenzen der Skulptur, die der Minimalismus nolens volens noch verstärkt hatte." „Herausgefordert wurde insbesondere die quasi-ontologische Affirmation, das ‚Skulpturale' entspreche jederzeit einem physischen Bedürfnis nach Materie und Masse, nach Volumen und Form." (Ebd., S. 43, 51.)

203 Ebd., S. 52.

204 Buchloh 2015, S. 122.

205 Buchloh 2006, S. 51. Ein Verweis auf Krauss fehlt hier.



126 Charles Meryon, *Le Pont-Neuf*, 1853/54, Radierung, 16,8 × 16,4 cm, Bibliothèque nationale de France, Paris

die einen zeitlichen Prozess impliziert, sondern agiert als komplettierender, indexikalischer Bestandteil des jeweiligen Werks. Objekte existieren bei Haacke weiterhin in systemischen Verbänden, so dass sich das Skulpturale entgegen der Buchloh'schen These nicht außerhalb des Körperlichen und Perzeptorischen definieren lässt.[206]

Die Industrie Westdeutschlands verknüpft Haacke in *Krefelder Abwasser-Triptychon* mit ihren Konsequenzen für Umwelt und Gesundheit. Während die Kritik auf dem Plakat wegen des fehlenden Begleittextes nur angedeutet wird, strebt Haacke in der Ausstellung künstlerische Aufklärungsarbeit an. Durch Grautöne und diffuses Licht wirken seine Abwasser-Bildtafeln bedrohlich, zugleich malerisch. Dem Bild ist eine Ambivalenz eigen, die an Hitchcocks Horrorfilm-Klassiker *Die Vögel* (1963) ebenso erinnert wie an die Ikonographie romantischer Landschaftsgemälde mit Zeichen auratisierter Macht, wie dem Turm eines Herrschers auf einer Anhöhe. Charles Baudelaire titulierte in seiner „Salonkritik" von 1859 den gen Himmel ragenden Schlot als Symbol der neuen Kathedrale, das sich neben den im Zeitalter der Industrialisierung anachronistisch gewordenen Kirchturm gesellt. Eine Stadtlandschaft Charles Meryons (Abb. 126) charakterisiere – so Baudelaire – das Nebeneinander des Alten und des

206 Vgl. ebd., S. 55. Die skulpturale Vandalisierungsgeste des Schnitts in Form des zertrümmerten Travertin-Bodens im Deutschen Pavillon für die Arbeit *Germania* (1993) sei bei Haacke nicht rein skulptural performativ im Sinne eines Entfernens und räumlichen Negierens: „Haacke setzt die Strategie der selbstreferentiellen, spätmodernistischen Prozeß-Skulptur, den Schnitt, und die Strategie der Institutionskritik, die Ortsspezifik für seine historischen Zwecke ein."

127 Hans Haacke, *Voici Alcan*, 1983

Neuen sowie den Übergang. In der Übersetzung Walther Benjamins lauten die Zeilen des französischen Dichters wie folgt:

> Selten haben wir mit mehr dichterischer Kraft die natürliche Feierlichkeit einer großen Stadt dargestellt gesehen: die Majestät der aufgehäuften Steinmassen, die Kirchtürme, […] die Obelisken der Industrie, welche Heerscharen Rauches gegen das Firmament entbieten, […] keines der komplexen Elemente, aus denen der teuer erkaufte und ruhmreiche Dekor der Zivilisation sich zusammensetzt, ist vergessen worden.[207]

Ob Haackes „Obelisk der Industrie" tatsächlich „Heerscharen Rauches gegen das Firmament entbietet" oder zu einer verlassenen Industrieruine gehört, ist der gewählten Auflösung nicht zu entnehmen. Anklänge an eine Auratisierung wirtschaftlicher Macht bleiben virulent. Leben dokumentieren nur die kreisenden Möwen im Vordergrund.

Formal-ästhetisch greift Haacke auf die Bildgattung eines Triptychons zurück, wie es aus der sakralen Malerei bei dreiflügeligen Altarbildern bekannt ist. Das zentrale, damit nobilitierte Motiv des Fabrikschornsteins als modernes Äquivalent eines Kirchturms wird von Texttafeln begleitet, die wiederum einer westlich-bürokratischen Verwaltungs-/Administrationsästhetik folgen: „Schmutzwasser wird museumsreif" (*Westdeutsche Zeitung*). Auch in *Voici Alcan* (1983) (Abb. 127) nutzt der Künstler das Triptychon. Er greift nach der

207 Charles Baudelaire, „Salonkritik 1859", zit. n. Steffen Haug, *Benjamins Bilder. Grafik, Malerei und Fotografie in der „Passagenarbeit"*, Paderborn: Wilhelm Fink 2017, S. 265 (GS I, 592, vgl. [º 2, 1] GS V, 303).

Krefelder Ausstellung weitere religiöse Bildmuster auf, wie den Tondo in *The Right to Life* (1979) (Abb. 128) oder das mehrteilige ‚Altarwerk' *Wir glauben an die Macht kreativer Vorstellungskraft* (1980). Haacke, der diese Arbeit für eine Einzelausstellung in Gent entwarf, bezieht sich auf den *Genter Altar* (1432–1433) Jan van Eycks, dessen kriegerische Darstellungen (Die Streiter Christi, Die gerechten Richter) in Haackes elfteiligem Polyptychon über die Aktionen des Waffenkonzerns FN eine aktualisierte Übersetzung finden.[208] Er äußerte sich über seine Wahl des Formats:

> Wenn ich diese Dinge in den heiligen Bezirk des Museums einbringe, indem ich sie wie auf einem Altar präsentiere, dann benutze ich die Mystifikationstechniken traditioneller Kunstwerke oder vielmehr die traditionelle Art unserer Wahrnehmungsweisen. Mit diesem Vorgehen ist es mir möglich, die Mystifikationsmechanismen zu ironisieren und zu enthüllen.[209]

Für Haacke ist das Museum eine „Bewusstseinsindustrie", die die ortsansässige Industrie (Farbenwerke Bayer etc.) in ihrer gesellschaftspolitischen Bedeutung unter die Lupe nimmt. Stil und Präsentationsweise seien abhängig vom jeweiligen Kontext. Das Kunstwerk fungiere als offenes System, das die kunstimmanenten Bedingungen seiner Entstehung, d.h. die kunsthistorische Tradition ebenso in seine Struktur integriere wie die gesellschaftliche Wirkung – den Rezeptionsprozess.[210] Beim *Krefelder Abwasser-Triptychon* (Abb. 101) ist der Text in die Bildfelder gerückt und entfaltet seine eigene Rhetorik im Zusammenspiel mit der Fotografie. Während die Bilderzählung subtil bleibt, formulieren spätere Werke – durch ein den jeweiligen Kritikpunkt affirmierendes Corporate Design und mit aufsehenerregenden Bildern – plakativer und direkter ihre Botschaft. Durch die gewählte Typographie und ‚Verwaltungsästhetik' deutet sich die spätere Strategie Haackes an. Er transzendiert das Faktische, d.h. verschleiert die Rheinverschmutzung bewusst im Bild. Die Situation wird erst über die Informationen des Textes vollständig geklärt. In einem Interview mit Jeanne Siegel ein Jahr vor der Krefelder Ausstellung kommentierte er das Verhältnis zwischen Schrift und Bild wie folgt:

> Wenn man viel Schrift verwendet, erreicht man nur ein Publikum mit Zeit und Geduld zum Lesen. Andererseits bleiben rein visuelle Mitteilungen oft unverständlich. Wie wir alle wissen, kann eine Fotografie ohne Unterzeile auf vielfältige Art interpretiert werden – die Beschriftung lenkt die Interpretation.[211]

208 Barbara Straka, „Das Zeitlose des Gegenwärtigen und die Gegenwärtigkeit des Zeitlosen", in: dies. (Hg.), *Hans Haacke. Nach allen Regeln der Kunst*, Ausst.-Kat. Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin, Kunsthalle Bern, Berlin 1984, S. 111–118, S. 111, 114.

209 Hans Haacke im Interview mit Robin White, in: *View*, 1, 6, 1978, S. 3, zit. n. Straka 1984, S. 116.

210 Ebd.

211 Jeanne Siegel, „‚Wodurch wird Kunst politisch'? Ein Interview mit Hans Haacke von Jeanne Siegel" (1984), in: Straka 1984, S. 97–100, S. 98 (= gekürzte Fassung des englischsprachigen Erstabdrucks: Jeanne Siegel, „Leon Golub/Hans Haacke: What makes art political?", in: *Arts Magazine*, New York, April 1984).
Haacke bezieht sich wiederholt auf Bertolt Brecht und so ließe sich hier an dessen Analyse denken: „Die Lage wird dadurch so kompliziert […], daß weniger denn je eine einfache ‚Wiedergabe der Realität'

128 Hans Haacke, *The Right to Life*, 1979

Oft sei eine Arbeit nur über Sprache oder Fotos zu verstehen. In Krefeld wurden Betrachter*innen mit Zahlen und Worten und auch mit Bildern konfrontiert. Seine der Konzeptkunst der 1960er-Jahre entlehnte Ästhetik begründet Haacke mit seinem Drang zu künstlerischer Aufklärung:

> Meine Arbeit der frühen siebziger Jahre war zweifellos weniger sinnlich. […] Aus der Notwendigkeit, viele Informationen vermitteln zu müssen, […] glich ich sie dem Aussehen sogenannter Konzeptkunst an. Damals wie heute ist die Form eng mit dem Inhalt verbunden, oder besser gesagt, sie verschmelzen. Darin inbegriffen ist bisweilen die ironische Übernahme der Bildwelt, die mit dem Thema verbunden ist. Beiläufig können da auch Anspielungen auf die Stilmoden der Zeit einfließen. Sich der Landschaft anpassen, kann für das Überleben dessen, worauf es ankommt, nützlich sein.[212]

Im Vergleich zu den in Krefeld zuvor gezeigten Künstlern Paul Hutchinson, Dieter Roth, Menashe Kadisman und Haus-Rucker-Co, die alle „Natürliches verwendet hatten, um es zu verfremden und zu interpretieren", so die *Rheinische Post* im Mai 1972, „weicht [Haacke,

etwas über die Realität aussagt. Eine Fotografie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht." (Bertolt Brecht, „Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment", in: ders., *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hg. von Werner Hecht et al., Bd. 21, Schriften 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 448–514, S. 443f.)

212 Siegel 1984, S. 99.

U.S.] von diesem künstlerischen Mittel der Umweltdeutung weitgehend ab. Er geht davon aus, daß Natur auch ohne sein Zutun hinreichend verfremdet sei; er bildet sie nicht ab, sondern führt sie vor." Haacke stelle „Umweltobjekte" aus und nehme Dinge in den Blick, die im Alltag als natürlich betrachtet werden.[213] Doch zeige er den anthropogenen Einfluss auf diese Dinge. Der Wasserkreislauf bedürfe des erneuten Eingriffs durch den Menschen, um diese Ressource wieder zu reinigen. Seine realzeitlichen Systeme entstammen der Wirklichkeit. Im Museum verlieren sie ihre Neutralität und avancieren damit zum gezielten Werkzeug der Kritik.

Zusammenfassend lässt sich festhalten: *Krefelder Abwasser-Triptychon* ist kein Schlüsselbild im Sinne eines kollektiv verankerten Bildes, sondern ein Bild, das innerhalb des *Œuvre*s Haackes eine zentrale Position einnimmt und Antworten gibt auf sein Naturverständnis sowie auf die enge Verbindung von Kunst und Gesellschaftspolitik. Es weist auf seine Strategie künstlerischer Aufklärung hin, auf die Bedeutung der Fotografie, den Stellenwert des Realzeit-Systems und auf das Verhältnis zwischen Text und Bild. Formal-ästhetisch und motivisch knüpft *Krefelder Abwasser-Triptychon* an die Pressebilder seiner Zeit an, ohne dass Haacke ein Beweismotiv wie Müllberg, Baumskelett oder Fischkadaver verwendet. Zentralen Stellenwert haben der Schlot als Symbol der Industrie und die kreisenden Möwen als Zeichen für anthropogen veränderte Natur.[214]

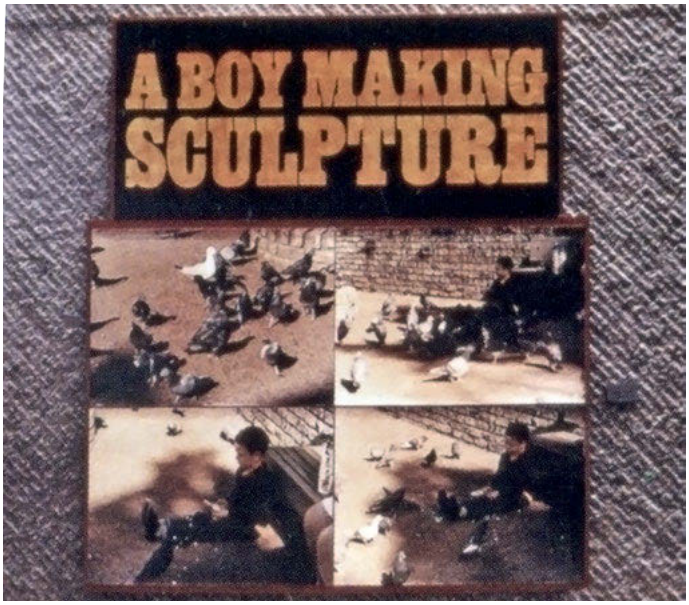
Während *Life Airborne System* nur einen Ausschnitt zeigt und für Haacke die plastische Möwenschar das Hauptelement darstellt, greift er für die Krefelder Ausstellung erneut auf dieses Motiv zurück. Er integriert die unmittelbare Umgebung und den gesellschaftlichen Kontext in das Bild und bereichert es um seine umweltpolitische Ebene. Bei den anderen Fotografien der *Franziskanischen Serie* dominieren Details und Nahaufnahmen – das System der Tiere. 1979 knüpft Les Levine mit *A boy making a sculpture* (Abb. 129), einem auf dem Boden sitzenden, Vögel fütternden Jungen, an Haackes Möwenplastik an.[215]

Im übertragenen Sinn belegen die im Triptychon angegebenen Daten der Rheinverschmutzung einen herausgezoomten Blick auf das Ökosystem des Flusses. *Krefelder Abwasser-Triptychon* dokumentiert den Moment im künstlerischen Werk Haackes, in dem sein Interesse und Naturverständnis ausdrücklich (umwelt-)politisch motiviert ist, und fungiert als Schlüsselbild für *seine* Arbeit. Während heute etwa der ‚ertrinkende Eisbär' als

213 „Die Kunst und das Abwässer-Problem. Hans Haacke stellt im Museum Lange Umweltobjekte aus", in: *Rheinische Post*, 19.5.1972, zit. n. Wember 1972. Die *Westdeutsche Zeitung* titelte: „Hans Haackes Werke sprechen für sich selbst: Schmutzwasser wird museumsreif. Kunstwerke sind auf Krefeld bezogen", in: ebd.
Vgl. Burnham 1975, S. 140: „Museums may be able to afford the piety of ecological ideals because these are issues that do not concern them directly." Dem wäre heute weniger zuzustimmen, siehe u.a. https://galleryclimatecoalition.org/de/; https://icom.museum/en/news/icom-statement-climate-activism/ (26.2.2023).

214 Siehe u.a. *STERN*, 37, 1970, S. 52: „Der Dreck aus Industrieschloten und Kloaken, der das Leben in der Bundesrepublik vergiftet, stinkt zum Himmel. 70 bis 80 Milliarden Mark wären nötig, um Wasser, Luft und Boden einigermaßen zu entgiften. Aber die Schuldigen drücken sich."

215 Diese Beobachtung machte auch Zaunschirm 2005 (Teil I), S. 67.



129 Les Levine, *A boy making a sculpture*, 1976

Schlüsselfigur für steigende Meeresspiegel und den Klimawandel dient, symbolisieren in den Pressebildern der 1970er-Jahre über Müllbergen und Flussufern kreisende Möwen die Umweltverschmutzung. Diese Illustrationen waren vermutlich für Haacke, der die deutsche Tagespresse verfolgte, ein Auslöser, seine ursprünglich innerhalb der ZERO-Gruppe konzipierte ‚Möwenplastik' entsprechend zu aktualisieren.

Das Bild vom verschmutzten Rhein besitzt noch immer Gültigkeit, obgleich es Zeugnis für eine Zeit vor der Gründung der Grünen und NGOs wie Greenpeace (1971) und BUND (1975) ablegt. Einzig die Statistik und die Verursacher wären inzwischen auf den flankierenden Tafeln zu korrigieren. Ein Mal pro Jahr findet heute an den Ufern des Rheins ein internationales *Rhine Clean Up* statt. Der Fluss selbst fungiert als Schlüsselmotiv in der Debatte um bundesweite Umweltvergiftung, ist wichtiger Transportweg und zugleich Sinnbild für die romantisch verklärte deutsche Vergangenheit.[216]

Haacke hat von Beginn an als kritischer Verfechter einer Kunst der ‚Aufklärung' und ‚Aufdeckung' gesetzeswidriger, misslicher und bedrohlicher Realitäten gearbeitet, „womit die ‚Kunstwerke' in besonderer Weise Teil der Umwelt selbst sind und als Veranschaulichung,

216 Siehe u.a. Klaus Imbeck, „Warum ist es am Rhein so deutsch?", in: *STERN*, 40, 1970, S. 43–58. „Oh Du wunderschöner deutscher Rhein singen die Deutschen, wenn sie einen getrunken haben. Doch mit klarem Kopf besehen, ist Deutschlands ‚Schicksalsstrom' längst zu dem Verlogendsten geworden, was Deutschland zu bieten hat. […] Ein Sonntag auf dem Rhein. Auf den weißen Schiffen fahren die Touristen über den Fluß, in dem die Fische sterben und bestaunen Ritterburgen, die erbaut wurden, als an den Ufern des Rheins schon die Eisenbahn fuhr. Die Fische schmecken nach Chloroform."

als Sichtbarwerden von Prozessen, die in der Wirklichkeit vor sich gehen", zu verstehen sind.[217] Er informiert die Betrachter*innen, damit diese sich eine Meinung bilden und entsprechend handeln können, „insofern fast alle meine Arbeiten einem nicht eingeweihten Publikum verständlich" sind.[218] Doch Kommentare und aktivistische Handlungen unterlässt er. Authentizität gewinnt Haacke über die Verwendung von Realitätssplittern/Fundstücken, die Kooperation mit Behörden und Ämtern sowie über die faktografische Ästhetik – in einem Zusammenspiel von Bild, Text und Objekt: „Ich bemühe mich, Materialien zu liefern, die dazu auffordern, über die Vergangenheit, ihre Verlängerung in die Gegenwart und die Situation, in der wir heute stecken, noch einmal nachzudenken."[219]

Im Vergleich mit *Chickens Hatching* (Abb. 75) ist bei *Life Airborne System* die Grenzziehung zwischen dem Systemästhetischen und dem Situationsästhetischen fließend, da die werkimmanenten Parameter und das visuelle Erscheinungsbild wenig kontrollier- und vorhersehbar sind. Die Möwen werden vom Brot instinktiv, nicht erzwungen zusammengeführt.[220] Dieses Phänomen würde als charakteristisches Verhalten der Möwen auch ohne menschliches Eingreifen erneut stattfinden, wann immer sie eine Futterquelle finden. Die Anordnung der durch die Lüfte fliegenden Schar mutet chaotisch an, doch dem Stärkeren gebührt das Futter:

> Broadly speaking a system is a set of elements integrated with one another to such an extent that they form a recognisable and coherent whole. In addition, this recognisable and coherent whole performs some type of recognisable function. […] a collection for components that by virtue of its organisation and function, becomes *meaningful* in its own right.[221]

Die Bedeutung liegt in einer erkennbaren Struktur, die die Funktion des Ganzen ermöglicht. Das System ist mehr als die Summe seiner Teile.

217 Jürgen Morschel, „‚Jede Kunst ist politisch'. Hans Haackes Entwurf der Kunst als ‚System'", in: *Kunstnachrichten*, 13, 4, 1977, S. 90–96, S. 93.

218 Haacke, in: Römer 1992, S. 64. Im Gespräch äußerte sich Haacke über die von Römer bezeichnete Prämisse der Allgemeinverständlichkeit seiner Sprache mit seinem mehrfach betonten Bezug auf Brecht: „Ich muß ein unhermetisches Zeichensystem entwickeln, das zu erlernen Spaß macht. Und es muß sich lohnen, die Arbeit der Entschlüsselung auf sich zu nehmen." (Ebd., S. 51.) Jegliche öffentliche Kunst sei in irgendeiner Form politisch: „Mir ist die gängige Aussonderung sogenannter engagierter Kunst nicht geheuer. […] Die Qualifizierung ‚engagiert' oder ‚politisch' suggeriert die Existenz einer ‚nichtengagierten' Kunst oder schlimmer noch, daß es neben der ‚engagierten' auch eine sozusagen ‚normale' Kunst gäbe. Alle öffentlichen Artikulationen, zu denen natürlich auch die künstlerischen gehören, haben potentiell gesellschaftliche Folgen, nicht nur die, die sich dezidiert als ‚engagiert' zu erkennen geben." (Ebd., S. 52.) „Brecht und Benjamin hatten ja schon Anfang der dreißiger Jahre entdeckt, daß ein Foto der Kruppwerke oder der AEG nichts Wesentliches über diese Institute hergibt. Die ‚eigentliche Realität' war, wie sie es formulierten, ‚in die Funktionale gerutscht'." (Ebd., S. 58.)

219 Ebd., S. 54.

220 Tyson verweist in seiner Analyse des Zusammenhangs zwischen Haackes frühen physikalischen, partizipatorischen Arbeiten und allgemeinen Spieltheorien bei *Live Airborne System* auf „a return to infancy […] a performance of childlike activities." (Tyson 2016, S. 109.)

221 Halsall 2008, S. 23, Herv.i.Orig.

Rheinwasseraufbereitungsanlage

Dass Haackes umweltpolitischer Impetus bereits in den 1970er-Jahren Teil seiner Werke war, unterstreicht auch seine im Haus Lange gezeigte *Rheinwasseraufbereitungsanlage* (1972) (Abb. 30):[222] eine mehrteilige Anlage, die Proben des im Ruhrgebiet industriell verschmutzten Rheinwassers filterte, säuberte und „in ein Becken geleitet [hat], wo Goldfische Wohlbehagen demonstrieren."[223] (Abb. 130) Dieses Bassin als temporärer Aufenthaltsort der nun (über-)lebenden Fische ist ein Beispiel für die „De-Plazierung von Natur und ihre spolienartige Neumontage", bevor einzelne ‚Erzeugnisse' erneut Eingang in den Wasserkreislauf fanden.[224] Im Begleitheft findet sich eine Erläuterung der Versuchsanordnung:

> Rheinwasser aus großen Glasbehältern wird in das erste Becken der Kläranlage geleitet. Hier werden Chemikalien zugesetzt, das Wasser wird aufgewühlt, um die Chemikalien mit dem Schmutzwasser gleichmäßig zu vermischen; im zweiten Becken erfolgt die Ablagerung der durch die Chemikalien gebundenen Schmutzflocken. In den nächsten zwei Zylindern mit Kies und Kohle werden die restlichen Schadstoffe ausgefiltert. Was dann ins Aquarium fließt, ist klares trinkfertiges Wasser; deswegen die Fische darin.[225]

Die Fische dienten als lebender Beweis für die verbesserte Wasserqualität, wie Karlheinz Trobisch von den Farbwerken Hoechst erläutert: „Den Fisch brauchen wir als Indikator für

222 *Rheinwasseraufbereitungsanlage* gehört zu den am meisten erwähnten frühen Werken Haackes. Vgl. u.a. Hans Haacke im Gespräch mit Terri Cohn, in: *NYAQ*, 6.6.2016, http://sfaq.us/2016/06/hans-haacke-in-conversation-with-terri-cohn/ (11.2.2019); Grasskamp/Nesbit/Bird 2004, S. 53; Luke Skrebowski, „After Hans Haacke. Tue Greenfort and Eco-Institutional Critique", in: *Third Text*, 27, 1, 2013, S. 115–130, S. 124f., *Animal Art* 1987.
Danto vergleicht die Arbeit mit Harrison Newtons *Desert Reclamation Project* und ihrem systemtheoretischen Ansatz: Arthur C. Danto, „Hans Haacke and the industry of art", in: ders., *Essays. The Wake of Art*, hg. von Gregg Horowitz/Tom Huhn, G + B Arts: Amsterdam 1997, S. 129–137, S. 132f. Siehe auch Susanne Witzgall, *Kunst nach der Wissenschaft. Zeitgenössische Kunst im Diskurs mit den Naturwissenschaften*, Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst 2004, S. 50, 66f. Neben einer kurzen Beschreibung der Arbeit zeigt Witzgall die Nähe zu Mierle Laderman Ukeles auf. Nathalie Blanc/Barbara L. Benish, *Form, Art and the Environment: Engaging in Sustainability*, London: Routledge 2017, S. 131. Siehe auch Cheetham 2018, S. 26.

223 „Die Kunst und das Abwässer-Problem. Hans Haacke stellt im Museum Lange Umweltobjekte aus", in: *Rheinische Post*, 19.5.1972, zit. n. Wember 1972. Vgl. auch: Karl Heinz Krüger, „‚Sollen wir den Generaldirektor einsperren?' Der Rhein zwischen Basel und Duisburg", in: *DER SPIEGEL*, 38, 1970, S. 196–199, S. 196. Entgegen einem häufigen Missverständnis entnahm Haacke das Wasser nicht aus der Krefelder Kläranlage (vgl. Jörg Heiser, „Analyze this", in: *Frieze.de*, 1.9.2010, https://frieze.com/article/analyze?language=de, 11.2.2019; Weintraub 2012, S. 72f.; Tiffany Holmes, „Eco-Visualization: Promoting Environmental Stewardship in the Museum", in: *Journal of Museum Education*, 32, 3, 2007, S. 273–283, S. 277f.), sondern aus dem Rhein. Es geht ihm hier weniger um eine Kritik an der städtischen Kläranlage, sondern um Kritik an ortsansässigen Wirtschaftskonzernen, die keine Verantwortung für ihre umweltverschmutzenden Prozesse übernehmen. Auch Gloria Sutton trifft nicht den zentralen Kern der Arbeit: „With *Rhine Water Purification Plant* (1972), Haacke not only implicated the sewage plant in polluting the river, he also discharged the surplus water into the museum's garden, effectively introducing gray-water reclamation techniques." (Sutton 2019, S. 14.)

224 Wagner 1996, S. 36.

225 Wember 1972.

130 Installation von *Rheinwasseraufbereitungsanlage*, 1972, Museum Haus Lange, Krefeld

den Grad der Verunreinigung."[226] Haacke begründet die Entscheidung, Goldfische statt Fische aus heimischen Gewässern zu verwenden, mit pragmatischen Gründen einer ubiquitären Verfügbarkeit, womit einerseits die Nüchternheit seiner Ästhetik und deren Simplizität unterstrichen wird. Andererseits evoziert seine Wahl eine inhärente Spannung, gehören Goldfische doch zu den ältesten und artenreichsten Wirbeltiergruppen und werden seit mehr als eineinhalb Jahrtausenden aus einer Karpfenart (Gemeine Karausche) durch ästhetische Selektion als Zier- und Kunstfische gezüchtet bis hin zu extravaganten Exemplaren, die kaum schwimmen und aufgrund ihrer leuchtenden Farbe unter natürlichen Bedingungen nicht überleben können.[227] In Japan existiert diese Tradition der sogenannten Ranchu-Züchtung schon lange mit einem beachtlichen wirtschaftlichen Faktor. Sollte man in der

226 Trobisch zit n. Krüger, in: *DER SPIEGEL*, 38, 1970, S. 196–199.

227 „Dem Fehlen von Fischbestand im Rheinwasser als Sinnbild des schlechten Zustandes der Wasserqualität setzte Haacke Goldfische gegenüber, typische Vertreter heimischer Zierteiche, die nur in künstlich geschaffenen und sauberen Umwelten überlebensfähig sind. Damit versetzte er ein rein biologisch-physikalisches Realzeit-System in einen gesellschaftlich kritischen Kontext." (Alexandra Kolossa, *Das neue Bild der Natur in der zeitgenössischen Kunst* [= Dissertation Universität Trier], Trier 2003, S. 145f., https://ubt.opus.hbz-nrw.de/opus45-ubtr/frontdoor/deliver/index/docId/242/file/1Disstext.pdf [11.2.2019]).

Interpretation so weit wie Brandon Ballengée gehen, der Haackes Vorgehen eine „mixed ecological message" attestiert, weil Goldfische als invasive Spezies in globalen Süßwassersystemen Krankheitserreger transportieren und das Wachstum eutrophisierender Wasserpflanzen fördern?[228] Haacke dienten die Goldfische nur temporär als Indikator innerhalb seines Pflanzen, Steine und Sand entbehrenden Bassins und wurden anschließend nicht dem Wasserkreislauf zugeführt. Seine künstlerische Geste als „message of acceptance for such goldfish introductions" zu verstehen, scheint mir im damaligen Kontext zu weit hergeholt.

An der Wand aufgereihte Ballonflaschen mit Rheinwasser aus Krefeld-Uerdingen (Abb. 30) – immer wieder neu befüllt – fungierten als Vorratsspeicher für das zu reinigende Wasser, das über eine Pumpe in ein Reaktionsbecken geleitet wurde.[229] Chlorbleichlauge, Ätznatron und Eisensulfat wurden aus zwei Flaschen hinzugefügt, bevor es in ein weiteres Absatzbecken floss. Letzte Station bildeten die beiden hintereinandergeschalteten, zylinderförmigen Kies- und Aktivkohlefilter. Das gereinigte Wasser floss über das Goldfischbecken durch einen Schlauch im Boden zurück ins Grundwasser bzw. in den Garten. Haacke selbst bezeichnete diese skulpturale Anordnung als „schön mit sinnlicher Ausstrahlung".[230]

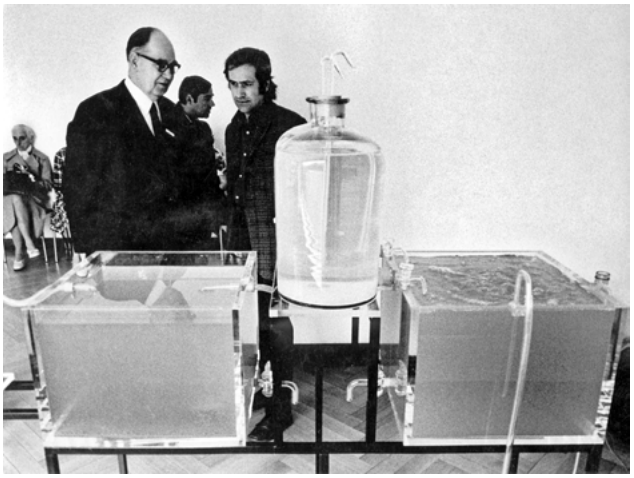
In einem Brief an den damaligen Direktor des Kaiser-Wilhelm-Museums und des Museums Haus Lange, Haus Esters Paul Wember vom 19.12.1971 erwähnt Haacke erste Ideen: „Auf meinem Plan steht obenan ein Informationsbesuch beim Krefelder Wasserwerk und den Kläranlagen. Ich möchte herausfinden, ob sich vage Vorstellungen für eine Arbeit mit und über die Rheinverschmutzung realisieren lassen und sinnvoll sind."[231] Aus einem weiteren Schreiben an den Mitarbeiter Raimund Schröder vom 31.3.1972 geht hervor, dass Haacke explizit Wasserproben zur Aufbereitung von der Stelle wünschte, an der die Stadt

228 Ballengée 2014, S. 63. Er bezieht sich auf C.L. Hubbs/K.F. Lagler, *Fishes of the Great Lakes Region*, Ann Arbor: University of Michigan Press 1974, S. 77.

229 Stefan Schröder im Gespräch mit der Autorin am 4.12.2017 (Archiv der Autorin). Die Arbeitsbücher seines Vaters Raimund Schröder, der 1972 als Mitarbeiter des Museums an der Realisierung von Haackes Ausstellung mitwirkte, existieren leider nicht mehr. Er erinnert sich noch, wie er als Neunjähriger mit seinem Vater am Rhein Wasser für die Arbeit von Haacke holte.

230 Haacke, in: Sheffield 1976, S. 117. Er nennt es „beautiful" mit „sensual appeal" mit einer „strong political dimension". „The latter derived from its display at Museum Haus Lange in Krefeld, a building, by the way, that was built by Mies van der Rohe. It is a museum funded by the City of Krefeld, a city that has been governed for decades by the conservative Christian-Democratic party. The city ranks among the worst polluters of the Rhine. Installed next to the Water Purification Plant was my *Krefeld Sewage Triptych*, which revealed, among other data, that the city is annually pouring 42 million cubic metres of untreated sewage into the river. […] The visitors of the exhibitions and the reporters from the local newspapers were not confused about the meaning of the work at all. […] I like to think that I came up with a sufficiently sensuous and intellectually elegant work, elegant in the sense a mathematician speaks of an elegant solution, to ensure that the question of an imagined opposition between the so-called art and so-called politics was not raised at all."

231 Brief Hans Haacke an Paul Wember, 19.12.1971, Archiv Kunstmuseen Krefeld/KWM/HL/HE.



131 Installation von *Rheinwasseraufbereitungsanlage* (Paul Wember und Hans Haacke), 1972, Museum Haus Lange, Krefeld

Krefeld ihre Abwässer in den Fluss leitet.[232] Das Konzept hatte sich während eines Besuchs vor Ort konkretisiert.

Kunst dient der Problematisierung einer bestimmten Situation, auf die Haacke die öffentliche Aufmerksamkeit lenkt, indem er entsprechende Fakten präsentiert und zugleich ein skulpturales Lösungsmodell *en miniature* auf Sockel im White Cube anbietet. Diese Verfremdung durch einen Ortstransfer ist in der damaligen Rezeption mehrfach angesprochen worden, insofern seine Realzeit-Systeme als Wirklichkeitsfragmente ihre Neutralität durch den Ort verlören. Anstatt einzelne raumeinnehmende Objekte zu modellieren, setzt Haacke diese in Beziehung zueinander. Er platziert präfabrizierte Elemente in einen systemästhetischen Zusammenhang, die im oder außerhalb des Ausstellungsraums einen Ort markieren und manipulieren.

Auf den Fotografien sticht der Kontrast zwischen moderner, puristischer Architektur mit Stabparkett, der großen Fensterfront zum Garten, der minimalen Ästhetik der Anlage und dem Schmutzwasser des Rheins hervor. Der Ausblick in den umliegenden Park wird, so zeigt es das zentrale Dokumentationsfoto (Abb. 30), beidseitig von Vorhängen theatralisch gerahmt, so dass Natur wie auf einer Bühne erscheint. Ein Artikel in der *Rheinischen Post* vom 19.5.1972 spricht von Natur*vorführung* statt (Natur-)Abbildung – und meint damit das sich im Inneren abspielende Szenario.[233] Durch die Konfrontation mit einem ungewöhnlichen Ort, dem Museum, könnten die vorgestellten Dinge, d.h. die physikalischen und biologischen Gesetzmäßigkeiten, verstärkt wirken.

232 Brief Hans Haacke an Raimund Schröder, 31.3.1972, Archiv Kunstmuseen Krefeld/KWM/HL/HE: „Das Wasser sollte von der Stelle stammen, an der die Krefelder Abwaesser in den Rhein eingeleitet werden."

233 „Die Kunst und das Abwässer-Problem. Hans Haacke stellt im Museum Lange Umweltobjekte aus", in: *Rheinische Post*, 19.5.1972, zit. n. Wember 1972.

Anstatt eines ‚rein natürlichen' Phänomens ist der Eingriff des Menschen Auslöser für dieses Werk. Technische Apparaturen und chemische Zusatzstoffe machen die Zerstörung im überschaubaren Maßstab des skulpturalen Modells weitgehend reversibel, doch kann dessen Implementierung nicht auf den gesamten Fluss, geschweige denn auf das verschmutzte Nutzwasser der Haushalte und Industrie erfolgen (Abb. 131). Die in der Publikation anklingende Rechtfertigung dieses erweiterten Kunstverständnisses wird in der Presse wohlwollend aufgenommen:

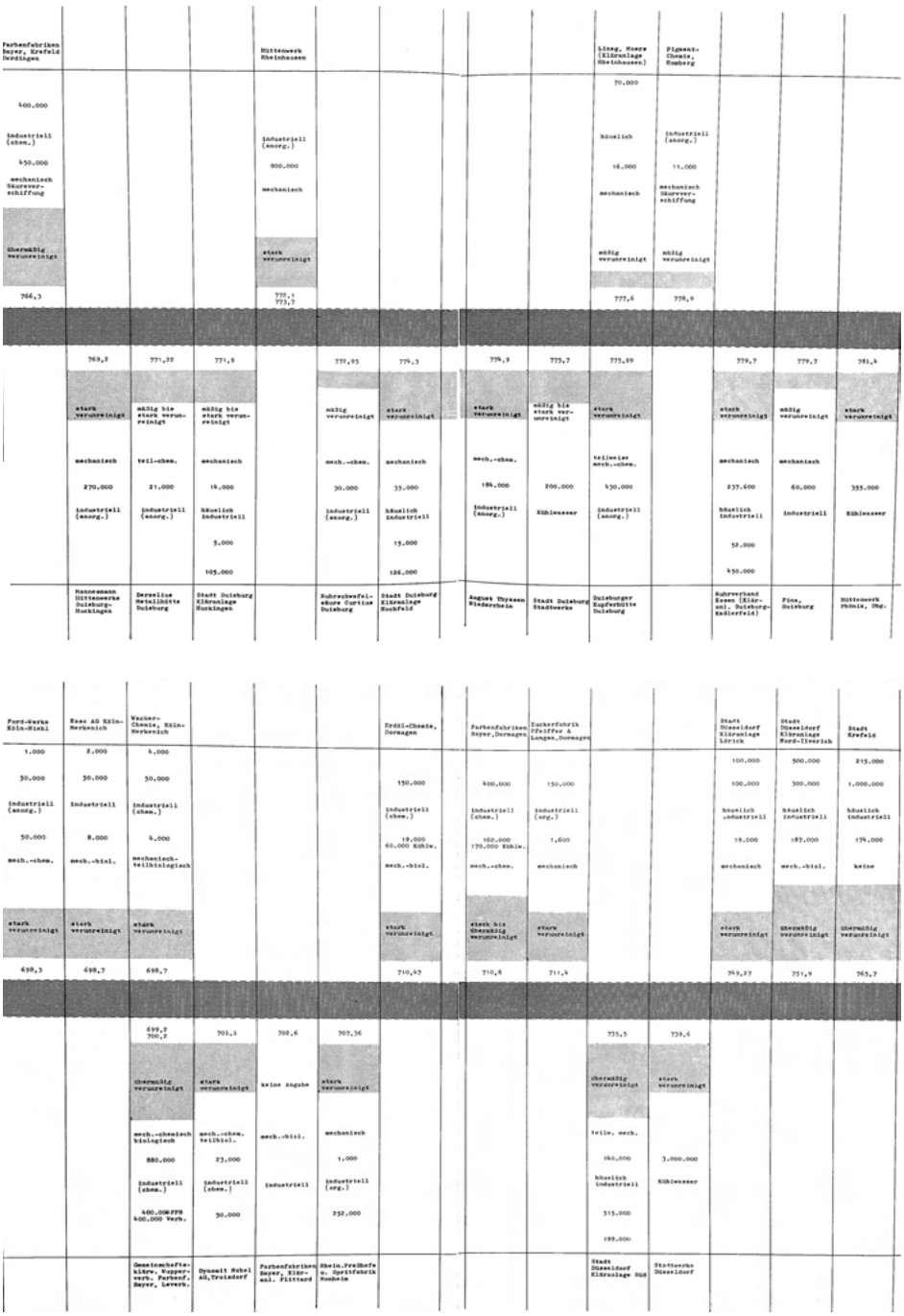
> Im Prinzip baute Haacke die vor der Vollendung stehende Krefelder Kläranlage nach, über die er sich vorher bei den Stadtwerken informiert hatte. Überhaupt zeigt der Künstler seine Objekte mit einer wissenschaftlichen Perfektion, die erstaunlich ist.[234]

Betont wird die intendierte Objektivität der exponierten Anlage, die die Besucher*innen einlädt, eigene Erwägungen in Betracht zu ziehen und selbst zu urteilen. Doch kann diese scheinbar neutral-nüchterne Präsentation gesellschaftsrelevanter Fakten innerhalb des White Cube künstlerische Intention und implizite Botschaft kaum verbergen, weshalb die *NRZ* nach der „Aggressivität der Fakten" fragte.[235] Paul Wember attestiert Haacke ein „wissenschaftliches Vorgehen", doch er ergänzt: „Es sind Dinge, die nur sie selber sind. Aber sie haben einen doppelten Boden. Sie zeigen die Beziehungsverhältnisse aus der Natur."[236]

In einer Weiterführung des *Condensation Cube* thematisiert Haacke Wasser als gesamt-gesellschaftliches System und fordert eine individuelle Stellungnahme bzw. Auseinandersetzung mit den vorgelegten Fakten: Wasser, das Wachstum möglich macht, als Verkehrsstraße, Kühlwasser, Transportweg, Trinkwasserreservoir, Erholungsgebiet, Beitrag zum Weltklima, Sportstrecke, Aufnahmebecken für Abwässer, Ökosystem, Lebensraum für eine Vielzahl von Tieren und Pflanzen.[237] Heute gilt (Trink-)Wasser als zusehends rarer werdendes, essenzielles Lebensmittel, das ‚neue Gold' in Zeiten von Dürre und Kontamination.

Zu den Exponaten der Krefelder Schau gehörten ferner:
Eine tabellarische Darstellung (Abb. 132) von der (1969 neu gegründeten) Landesanstalt für Gewässerkunde über die Abwassereinleiter in Nordrhein-Westfalen (1972), die an der Wand neben *Zirkulation* präsentiert und ebenfalls im Ringbuch abgedruckt wurde. In der Auflistung sind Angaben zur Einwohnerzahl der Gemeinden von Bonn, Bad Godesberg bis Kleve bzw. Fabriken, Einwohnergleichwert, Art, Menge und Behandlung des Abwassers sowie der Zustand des Rheins unterhalb der Einleitung jeweils links- und rechtsrheinisch enthalten.[238]

234 *WZ*, in: ebd. Gisela Fiedler-Bender bestätigte in einem Gespräch mit der Autorin am 6.12.2017 die positive Resonanz, die die Ausstellung erhielt (Archiv der Autorin).
235 Wember 1972.
236 Ebd.
237 Ebd.
238 Im Archiv der Kunstmuseen Krefeld/KWM/HL/HE findet sich ein Brief Hans Haackes an Paul Wember vom 19.4.1972, in dem Haacke bekannt gibt, dass er im Mai noch einmal zur Landesanstalt für Gewässerkunde gehen und vielleicht beim Landwirtschaftsministerium vorsprechen wolle, da ihm noch Daten für die Graphiken fehlen und die im Januar gesammelten nicht ausreichen.



132 Tabelle, Landesanstalt für Gewässerkunde, 1972 (Ausschnitt)

Zehn Zitate aus den öffentlichen Anhörungen und des Ausschusses für Jugend, Familie und Gesundheit des Deutschen Bundestages, Januar–Februar 1971 sowie zwei Auszüge aus dem „Gesetz zur Ordnung des Wasserhaushaltes vom 27. Juli 1957" (BGBI. I S. 1110) § 22 und § 38, das zum Schutz der Gewässer und zur strafrechtlichen Verfolgung verabschiedet wurde. In § 22 heißt es:

> Wer in ein Gewässer Stoffe einbringt oder einleitet oder wer auf ein Gewässer derart einwirkt, daß die physikalische, chemische oder biologische Beschaffenheit des Wassers verändert wird, ist zum Ersatz des daraus einem anderen entstehenden Schadens verpflichtet.[239]

§ 38 betrifft die Straf- und Bußgeldbestimmungen bei der Verunreinigung von Gewässern, die mit Freiheitsstrafen bis zu zwei Jahren und mit hohen Geldstrafen geahndet wird – auch wenn in der Realität die Hauptschuldigen häufig nicht ausfindig gemacht bzw. zur Rechenschaft gezogen wurden.[240] Während der Ausstellungsvorbereitungen waren viele Kläranlagen überaltert und ihre Leistung entsprach nicht mehr der gestiegenen Abwasserlast und der Zusammensetzung des Abwassers.[241] 1971 verabschiedete die Bundesregierung ein Umweltprogramm, das eine Verbesserung der Gewässergüte in Deutschland vorsah, weshalb in den folgenden Jahren vermehrt Kläranlagen gebaut wurden. Den Aufklärungsanspruch und die Öffentlichkeitsarbeit der Bundesregierung nimmt Haacke mit seinen Exponaten vorweg. Zur Vorbereitung und „Milieueinstimmung" hatte Haacke zudem die *Rheinische Post* ab dem 21.10.1971 für mindestens vier Wochen bezogen, wie er am 21.11.1971 Wember mitteilte.[242]

Einem Archivfoto zufolge, gab es Proben aus der Abwasserfahne der Einleiter der Stadt Krefeld und des Einleiters der Farbwerke Bayer AG, Uerdingen, ausgestellt auf einem Regalbrett aus Travertin Mies van der Rohes (Abb. 133). Während der Laufzeit ließ Haacke zwei entsprechende Wasserproben vom chemischen Untersuchungsamt der Stadt Krefeld testen: Rheinwasser vom Stadteinleiter Krefeld und vom Bayer Uerdingen Haupteinleiter weist ähnliche chemische Substanzen auf: Ammoniak, Nitrite und Chlorid. Durch Abwässer ergebe sich dieser Anteil an stickstoffhaltigen organischen Substanzen, verursacht durch Fabrikationsabwasser und die Salzbergwerke am Oberrhein. Dieses weniger harte Wasser als das von den Wasserwerken geförderte Grundwasser ergebe einen „ungünstigen bakteriologischen Befund" mit einer Vielzahl an Keimen, u.a. Colikeimen. Befund und Begleitschreiben wurden in der Publikation zur Ausstellung abgebildet.[243] Ein weiteres Archivfoto dokumentiert

239 „Gesetz zur Ordnung des Wasserhaushalts vom 27. Juli 1957", in: *Bundesgesetzblatt*, Jahrgang 1957, Nr. 42, Teil 1, S. 1110–1118, S. 1110.

240 Ebd.

241 Vgl. *Materialband zum Umweltprogramm der Bundesregierung*, 23.12.1971, http://dipbt.bundestag.de/doc/btd/06/027/0602710zu.pdf (6.6.2023).

242 Brief Hans Haacke an Paul Wember, 21.11.1971, Archiv Kunstmuseen Krefeld/KWM/HL/HE.

243 Haacke hatte zuvor in einem Brief an Gisela Fiedler (3.6.1972) darum gebeten, die Flaschen ohne Bezeichnung einzureichen, vermutlich um ein möglichst objektives Ergebnis zu erzielen (Archiv Kunstmuseen Krefeld/ KWM/HL/HE). „Bitte sagen Sie Herrn Schröder, daß er die Wasserproben, die er am Mittwoch in Duisburg holen will, sorgfältig numeriert und sich die Bedeutung der Nummern, nämlich

133 Hans Haacke, *2 Rheinwasserproben (Nähe Farbwerke Bayer AG, Uerdingen)*, 1972

134 Hans Haacke, *13 Wasserproben aus Rhein und einmündenden Flüssen in NRW*, 1972

Krefelder Einleiter u. Einleiter Farbenfabriken Bayer AG, Uerdingen, notiert. Wenn die Flaschen von der Landesanstalt für Gewässerkunde schon so beschriftet sind, müßten die Etikette abgelöst werden […]." Ein Brief vom 17.7.1972 bestätigt den Erhalt der Flaschen für die Wasserproben aus der Ausstellung Hans Haacke (Archiv Kunstmuseen Krefeld/KWM/HL/HE).

13 Wasserproben aus dem Rhein und von einmündenden Flüssen in Nordrhein-Westfalen aus dem Zeitraum 9.–11.5.1972 mit entsprechendem Laborbefund (Abb. 134).

Wie Haacke in einem 2004 verfassten Text formulierte, handle der (städtische) Museumsdirektor als „civil servant" (Bediensteter, Beamter), woraus sich soziale Verantwortung und (umwelt-)politische Aufklärung für das demokratische Gemeinwohl ergeben, die in einem städtischen Museum eher als in einem privaten Museum umgesetzt werden können.[244] In einem Schreiben an Paul Wember vom 31.7.1972 lobt er dessen „einfühlsame" und „reibungslose Abwicklung der Ausstellung", er hatte „nie das Empfinden, ich sollte meine Pläne aus realpolitischen, finanziellen oder kunstideologischen Gründen modifizieren. Das ist eine so glückliche Situation gewesen, dass dies ausdrücklich vermerkt werden muss."[245] Angesichts seiner kurz zuvor aus kunstpolitischen und ideologischen Gründen gescheiterten Ausstellung im Guggenheim Museum New York muss der Künstler für die in Krefeld gewährte künstlerische Freiheit dankbar gewesen sein.[246]

Dass ein gutes Jahr vor der Ölkrise 1973 die Popularität ökologischer Themen zunimmt, unterstreicht Werner Krüger in der Zeitung *Neues Rheinland*: „Wer sich als Künstler ständig auf der Aktualitätswelle bewegt, der diskutiert jetzt das Thema Umweltverschmutzung."[247] Haacke schlüpft in die Rolle des Archivars, Laboranten, registrierenden und selektierenden Sammlers von Daten und Informationen; er agiere sogar als Hebamme, wie Krüger anmerkt.[248] Der Autor knüpft damit an historische Topoi an, denen zufolge Künstler*innen ‚neues' Leben entstehen lassen; er tritt also selbst als ‚Retter' bedrohter Natur auf und interessiert sich für den Prozess und die Beteiligten. *Rheinwasseraufbereitungsanlage* ahmt als systemästhetische Skulptur ein technisch-physikalisches Verfahren nach und simplifiziert den Prozess im Rahmen der Kunst, um ihre Wirkkraft und Anschaulichkeit zu steigern. Dabei verzichtet Haacke auf Bilder von Flora und Fauna an den Ufern zugunsten der Offenlegung der Ko-Akteure, die am System Rheinwasserverschmutzung beteiligt sind.

Mit der Ausstellung industrieller Abwässer schließt sich ein Kreis, da das Haus Lange von Mies van der Rohe ursprünglich für einen Seidenfabrikanten gebaut wurde. Ein Jahr zuvor hatte das Architekturkollektiv Haus-Rucker-Co dort angesichts drohender Klimakatastrophen seine futuristische Version eines „Lebens in synthetischen Reservaten" als Parallelsystem formuliert. Haacke hat vermutlich Fotos bei seinem Besuch gesehen. Das Kollektiv umgab das Museum mit einer pneumatischen Schutzhülle und stellte im Inneren eine Arche Noah mit Atemzone, Schlafraum und O2-Gedeck zur Stärkung bereit. Die Ausstellung

244 „The Museum Haus Lange, like its parent, the Kaiser-Wilhelm-Museum in Krefeld, is a municipal institution. The director is a civil servant." (Hans Haacke, „Rhine Water Purification Plant, 1972", in: Grasskamp 2004, S. 53, wiederabgedruckt in Alberro 2016, S. 62.)

245 Hans Haacke in einem Brief an Paul Wember, 31.7.1972, Archiv Kunstmuseen Krefeld/KWM/HL/HE.

246 In einem Brief informiert Haacke Wember über die Absage aus dem Guggenheim wie folgt: „Ohne, dass ich es darauf angelegt hatte, waechst dieser Skandal zu einem der groessten ‚sozialen Systeme' an, mit denen ich je gearbeitet habe." (Brief Hans Haacke an Paul Wember, 25.5.1971, Archiv Kunstmuseen Krefeld/KWM/HL/HE.)

247 Werner Krüger, „Hans Haacke in Krefeld", in: *Neues Rheinland*, 15, 7, Juli 1972, in: Wember 1972.

248 Ebd.

135 Haus-Rucker-Co, *Rheinsanierung*, 1971

136 Joseph Beuys, *7000 Eichen*, 1982, Documenta 7, Kassel

präsentierte auch eine Arbeit zur Verschmutzung des Rheins: *Infusion – Rheinsanierung* (Abb. 135) bestand aus einem auf dem Boden liegenden PVC-Sack mit 660 Litern Rheinwasser, das von oben über 4 Infusionsflaschen mit reinigenden Lösungen versorgt wurde.

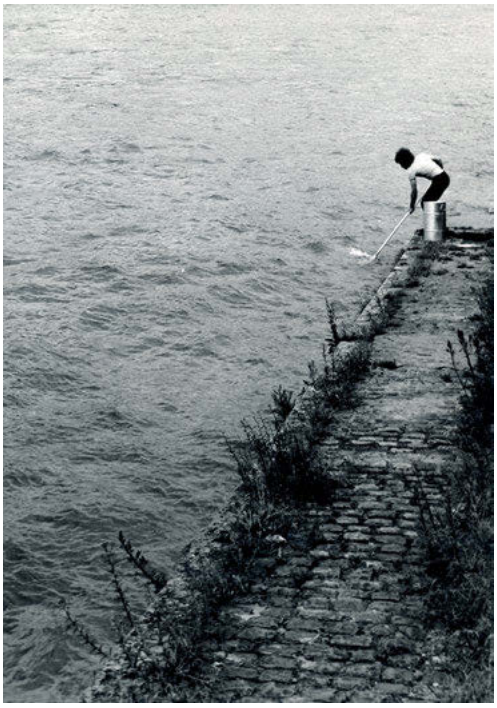
Rheinwasser als künstlerisches Material akzentuiert bei Haus-Rucker-Co und bei Haacke einerseits die Ortsspezifik des Materials, andererseits die Bedeutung des Flusses als einem geschichtsträchtigen und wirtschaftlich bedeutsamen internationalen Transportweg. Das Museum übernimmt vorbildhaft die Reinigung des Dreckwassers, um es nach dem karthasischen Prozess klar und sauber dem ökologischen Kreislauf zuzuführen. Eine Instrumentalisierung erfahren bei Haacke die Goldfische, indem sie ‚Reinheit' demonstrieren. Kunst stellt sich in den Dienst des Umwelt- und Naturschutzes;[249] dieses Prinzip trieb Joseph Beuys mit *7000 Eichen (Stadtverwaldung statt Stadtverwaltung)* (Abb. 136) für die Documenta 7 1982 auf die Spitze.[250]

Ein weiterer Künstler, der in diesem zeitlichen und geographischen Kontext genannt werden sollte, ist der in Wattenscheid an der Ruhr geborene und in Düsseldorf lebende Klaus Rinke, dessen plastische Arbeiten mit Wasser nicht nur im Rheinland Aufsehen erregten. 1969 entnahm er in einer mittlerweile legendären Aktion am Ufer von zwölf Städten (Düsseldorf, Köln, Bonn, Koblenz, Kaub, Bingen, Mainz, Worms, Ludwigshafen, Speyer, Karlsruhe und Straßburg) *Zwölf Fass geschöpftes Rheinwasser* (Abb. 137).[251] Fotografien mit Zeit- und Ortsangaben protokollierten wie bei Haacke die künstlerische Handlung. Rinke nutzte Fässer, die er versiegelte. Er begann seine Aktion am 28.6.1969 um 7.15 Uhr in Düsseldorf (Rheinwiese Oberkassel) und fuhr einen Tag lang rheinaufwärts in Richtung Straßburg (17.47 Uhr), ließ damit die rheinischen Städte im Ruhrgebiet, das am stärksten verschmutzte Flusswasser,

249 Seit *Rheinwasseraufbereitungsanlage* sei Haacke als politischer Künstler gesehen worden. „He is not a political artist who would enlist art to support a party or a particular ideological program; quite to the contrary, his work addresses the way in which managers and politicians instrumentalize art." (Grasskamp, in: ders./Nesbit/Bird 2004, S. 53.) Dies mag im Hinblick auf die große Presseresonanz der Ausstellung in Krefeld zutreffen, doch hat Haacke zuvor bereits politische Arbeiten wie *MoMA Poll* (1970) oder seine Aktionen in der Fondation Maeght sowie *Monument to Beach Pollution* initiiert. Die Trennung zwischen politischen, biologischen und physikalischen Arbeiten greift für sein *Œuvre* zu kurz, wie bereits an anderer Stelle angemerkt wurde.

250 Siehe auch Joseph Beuys' Projektvorschlag *Gesamtkunstwerk Freie und Hansestadt Hamburg*. Anlässlich eines Wettbewerbs plante er, die umstrittenen Felder in Hamburg-Altenwerder, auf die jährlich mehrere Millionen Kubikmeter hoch belasteter Elbsand abgeladen wurden, mit geeigneten Sträuchern, Bäumen und Gräsern zu bepflanzen, die die Schadstoffe gebunden hätten, um Verseuchungen des Grundwassers zu verhindern. Der damalige Bürgermeister legte in letzter Instanz trotz Genehmigung durch die Kulturbehörde ein Veto ein und verhinderte die Realisierung des Kunstprojekts. Vgl. Dirck Möllmann, „Politische Landschaft Elbe. ‚Das Gesamtkunstwerk Freie und Hansestadt Hamburg' von Joseph Beuys", in: Bärbel Hedinger (Hg.), *Alles im Fluss. Ein Panorama der Elbe*, Ausst.-Kat. Altonaer Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Hamburg 2006, S. 63–65; Silvia Gauss, *Joseph Beuys „Gesamtkunstwerk ‚Freie und Hansestadt Hamburg'" 1983/84*, Wangen: FIU 1995. Siehe auch https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13510065.html (3.11.2019).

251 Peter Baum erinnert an die akzentuierte Verbindung zwischen dem flüssigen Material und der Umwelt: „Klaus Rinke: Aktionen mit Wasser", in: *Kunst und Kirche*, 3, 1986, S. 150f., S. 151. Eine Auflistung der Orte und Zeiten der Rheinwasserentnahme findet sich bei Ursula Eisenbach (Hg.), *Klaus Rinke. Gemacht gedacht, Texte & Interviews*, Düsseldorf: Grupello 2004, S. 23. Siehe auch *Klaus Rinke. Von der Quelle zum Ozean*, Ausst.-Kat. Gegenverkehr e.V. Zentrum für aktuelle Kunst, Aachen 1971; *Klaus Rinke. Wasser + Schwerkraft = Harmonie*, Ausst.-Kat. Kunsthalle zu Kiel, Kiel 1992.



137 Klaus Rinke, *Zwölf Fass geschöpftes Rheinwasser*, Juni 1969

aus.[252] Er verwendete – vor Haacke – den Begriff ‚Demonstration' für besagte Ausstellung (*Primärdemonstrationen*), wo er verschiedene Handlungen mit dem lebensspendenden Gut vollzog, indem er es schöpfte, schüttete, trug. In seinem Statement fehlt ein direkter umweltpolitischer Impetus (außer: „ein Stück Naturereignis konservieren"), auch wenn die Arbeit im Jahr des ‚großen Rheinsterbens' realisiert wurde. Rinke interessiert sich in seiner poetischen, weniger faktografisch, aufklärerisch anmutenden Stilistik für den memorialen Aspekt dieses Versuchs, „die Gegenwart eines Flusses Vergangenheit werden zu lassen."[253] Und ähnlich wie Haacke in seinen frühen Wasser-Arbeiten verfolgt er das Performative, die Abkehr vom Objekt als geschlossener, zeitenthobener Entität, die organische Materialität des Wassers, das verschiedene Aggregatzustände einnehmen kann und eine formende Kraft besitzt, d.h. dessen Skulpturalität und Verhalten in einem systemischen Kreislauf.[254] Beide Künstler machten Rheinwasser museumsreif und pumpten es hindurch – Rinke 1969 in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden (*Ableitung*) (Abb. 138), Haacke 1972 in Krefeld –; beide waren im selben Jahr auf der Biennale in Venedig vertreten. Charakteristisch für ihre Zeit des Post-Minimalismus ist die Infragestellung bestehender Gattungsgrenzen und die ‚Verflüssigung' tradierter Kategorien, wie sie in der Metapher der wandelbaren Plastizität des Wassers buchstäblich zum Ausdruck kommt – alles ist im Fluss.[255]

1969 hatte Rinke, so die Publikation zur Kieler Ausstellung 1992, für eine Gesamtschule in Mönchengladbach Haackes Idee einer Wasseraufbereitungsanlage vorweggenommen, auch wenn dieser Entwurf eines Kunst-am-Bau-Projekts nie umgesetzt wurde. Geplant war eine Wasserzirkulation, die aus drei großen Filtersäulen und einem 10 × 10 m großen Becken bestehen sollte: „eine Demonstration für biologisch gereinigtes Wasser."[256] Dass ihn die reinigende Kraft des Wassers, der Status quo des Rheins und die Möglichkeiten von Skulptur noch in den 1990er-Jahren beschäftigten, demonstriert Rinkes Antwort zur „Kunst-Ökologie-Debatte" und der Bedeutung von „Umweltausstellungen":

> Man soll mich nicht zu Umweltausstellungen einladen, man soll mich einladen, ein Klärwerk zu bauen. Und dabei meine ich nicht eines am Stadtrand. Der Fluß verkörpert eigentlich einen Reinigungsprozeß. Heute nimmt seine Verschmutzung zwischen Quelle und Mündung dramatisch zu. Ich denke an Reinigungsstufen, die in den Flußlauf integriert sind und die in ihrer skulpturalen Qualität auf die Landschaft bezogen sind.[257]

252 Das Projekt war Teil einer Ausstellung in Baden-Baden 1971, so dass dieser Weg vermutlich mit Rücksicht auf diese Region gewählt wurde.

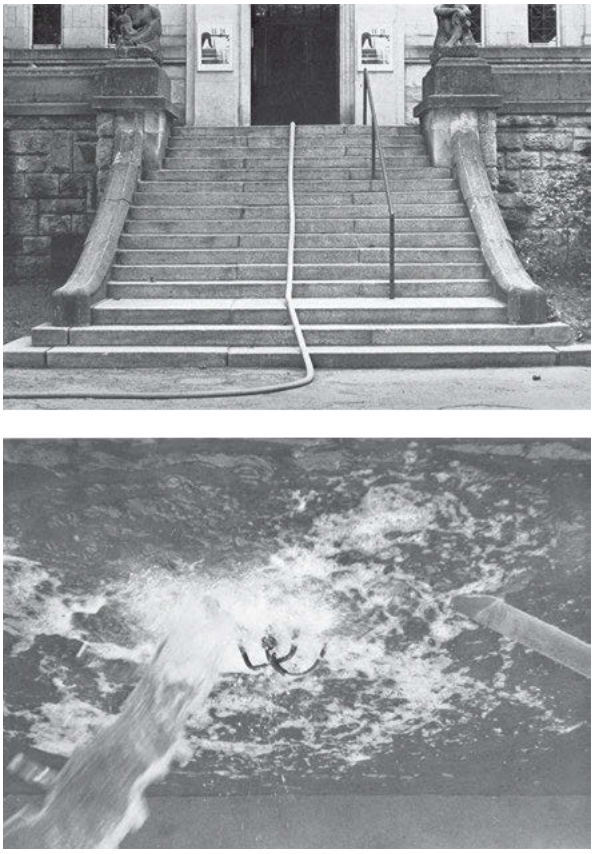
253 Klaus Rinke, in: Rolf Wedewer (Hg.), *Klaus Rinke.* Ausst.-Kat. Städtisches Museum Schloss Morsbroich Leverkusen, Leverkusen 1970, n.p. Heute befindet sich die Arbeit im Lehmbruck-Museum in Duisburg.

254 Siehe u.a. Klaus Rinke im Gespräch mit Hans-Werner Schmidt, in: Rinke 1992: „1966 bis 1967 bin ich mit der Malerei, besser gesagt mit der Zweidimensionalität an ein Ende gekommen. Ich fange an, mit Polyesterelementen zu arbeiten. […] Unter anderem habe ich auch ein Polyesterbecken gebaut und es mit Wasser gefüllt. Mit verschiedenen Wasserständen konnte ich unterschiedliche Proportionen schaffen – wie bei einer traditionellen Skulptur."

255 Zur Plastizität vgl. u.a. Rübel 2012.

256 Rinke 1992.

257 Ebd. Er fährt fort: „Das hat natürlich nichts mehr mit Museumskunst zu tun. Der Ort meiner Arbeit könnte ein botanischer Wassergarten sein. Wenn junge Künstler sich heute ökologischen Problemen



138 Klaus Rinke, *Ableitung*, 1969, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden

Mit *T-rinke* (1978) vollzog Rinke eine symbolische Handlung, während der er in den Niederlanden, die aufgrund der Fließrichtung aus Deutschland verschmutztes Rheinwasser erhalten, in der Galerie de Appel in Amsterdam kristallklares Wasser aus einer Taunusquelle ausschenkte und damit an den fast zehn Jahre zurückliegenden ‚Thiodan-Skandal' erinnerte.

György Kepes' *Ecological Consciousness*

Haacke folgt dem Credo György Kepes', Begründer des Center for Advanced Visual Studies (CAVS) am MIT in Boston, der von den Künstler*innen soziale und ökologische Verantwortung,

stellen, ist das für mich eine Bestätigung. Copy-right-Denken ist mir auf diesem Gebiet fremd. Die jungen Künstler machen mich vielleicht klassisch." Es fehlt ein Bezug auf Haacke. Vgl. Wagner 2013, S. 146: Optische Klarheit gelte in der Materialikonographie als Garant für Reinheit, Trübung sollte vermieden werden, weil sie an die Wasserverschmutzung erinnert, an unsere ökologischen Probleme. „Klaus Rinkes ungeliebte Schläuche voller brackigem Rheinwasser haben – wie Hans Haackes ‚Rheinwasser Kläranlage' – diese Tabuisierung im Kunstraum schon Anfang der siebziger Jahre deutlich gemacht."

d.h. „ecological consciousness" forderte.[258] 1967 war Haacke am CAVS gewesen und hatte in der dortigen Hayden Gallery ausgestellt. 1972 erschien Kepes' Buch *Arts of the Environment* bei George Braziller/New York, im selben Verlag wie Burnhams *Beyond Modern Sculpture* (1968). Der Band vereint Texte von Städteplanern, Architekten, Anthropologen, Mikrobiologen und Physikern, wie René Dubos und Edward T. Hall, sowie Künstlern, beispielsweise Robert Smithson und die Gruppe Pulsa. Kepes selbst ist mit drei Beiträgen vertreten: „Art and Ecological Consciousness", „Toward a New Environment" und „The Artist's Role in Environmental Self-Regulation". Auch Haacke ist mit Werkabbildungen in dem Band präsent, u.a. mit „White Waving Line and Steam Table" (1967). Kepes' Kunstverständnis, das sich zwischen Technikbegeisterung, Politik und Ökologie bewegt und mit Haacke die Affinität zur umweltpolitischen Themen und Naturästhetik teilt, wird als prägend und theoretische Basis für Haackes Arbeiten nachfolgend skizziert:

„Art and Ecological Consciousness" dokumentiert Kepes' systemtheoretisches, kybernetisches Verständnis und sein Bewusstsein für die Zusammenhänge unseres Ökosystems, „the world is not made of discrete fixed entities".[259] Denn: „The world's infinitely complex fabric is in a process of never-ending transformation".[260] Die Natur zwingt uns zu erkennen, dass wir nicht von ihr und von der Umwelt zu trennen sind. Kepes warnt vor einer unkontrollierten Nutzung der Technik, betont die Notwendigkeit einer „evironmental homeostasis on a global scale" und die Verantwortung der Künstler*innen.[261] Mittels Kreativität und Sensibilität werden sie zu Aufklärer*innen und sozialen Akteuren: „they begin to open their eyes to the present ecological tragedies."[262] Ähnlich wie Burnham und im Sinne des CAVS favorisiert Kepes Kooperationen zwischen Künstler*innen und Wissenschaftler*innen:

> In becoming a collective enterprise in which artists, scientists, urban planners, and engineers are interdependent, art clearly enters a new phase of orientation in which its prime goal is the revitalization of the entire human environment – a greatly-to-be-wished-for climax to the rebuilding of our present urban world.[263]

Sein Vertrauen in die technische Innovation klingt mehrfach an, ebenso der Bezug zu Norbert Wieners kybernetischem Ansatz, auch wenn Kepes die Bedeutung menschlicher

258 György Kepes, „Art and Ecological Consciousness", in: ders. (Hg.), *Arts of the Evironment*, New York: Braziller 1972, S. 1–12, S. 9. Zu Kepes und der Bedeutung des CAVS für die Entwicklung ökologisch motivierter Kunst siehe auch Katja Kwastek, „‚Umweltkunst' am Center for Advanced Visual Studies. György Kepes' Vision einer technoökologischen Kunst", in: Maria Effinger et al. (Hg.), *Von analogen und digitalen Zugängen zur Kunst – Festschrift für Hubertus Kohle zum 60. Geburtstag*, Heidelberg: arthistoricum.net 2019, S. 249–262, https://books.ub.uni-heidelberg.de/arthistoricum/catalog/book/493 (28.2.2023).

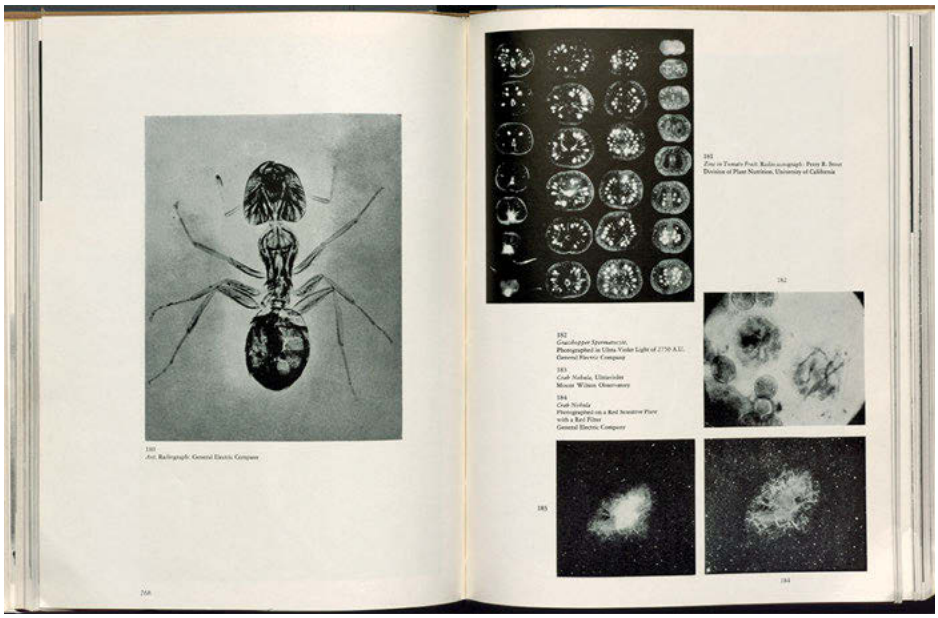
259 György Kepes, „Art and Ecological Consciousness", in: ders. 1972, S. 3.

260 Ebd., S. 4. „At this historical junction, the real beasts are man-created; we face ourselves as the enemy."

261 Ebd., S. 6.

262 György Kepes, „Toward Civic Art", in: *Leonardo*, 4, 1, 1971, S. 69–73. Dieser Aufsatz bildete die Grundlage für seinen Aufsatz „Art and Ecological Consciousness".

263 György Kepes, „Art and Ecological Consciousness", in: ders. 1972, S. 4.



139 György Kepes, *The New Landscape in Art and Science*, Chicago: Paul Theobald and Co. 1956, S. 168f.

Kontrolle, der Selbstregulierung und des Wissens um die Hintergründe und die Zusammenhänge markiert, um einem drohenden Schreckgespenst oder Mysterium der Technik entgegenzuwirken:

> the artist now has the opportunity to contribute to the creative shaping of the earth's surface on a grand scale. Major environmental plasticity, for example, has become a factor of great import.[264]

Satellitenaufnahmen und Elektronenrastermikroskopien veränderten den Blick auf die Erde zugunsten makroskopischer und mikroskopischer Perspektiven (Abb. 139), etwa als Bilder vom gesamten Planeten (‚blue planet') öffentlich wurden. Mit dem „Garten Eden" proklamiert Kepes einen Einheitsgedanken, den er an indigene Völker rückbindet, um die westlich geprägte Subjekt-Objekt-Dichotomie zu relativieren.[265] Technische und ökologische Bedürfnisse sollten aufeinander abgestimmt werden. Biologische und soziale Evolution seien eng miteinander verknüpft. Kommunikation und Informationsaustausch sind entscheidende Aufgaben der Kunst, wie auch in Texten Burnhams deutlich wird: Der Mensch ist Teil der Natur.

264 Ebd., S. 10.
265 Kepes 1971, S. 72.

140 William Heath, *Monster soup commonly called Thames water*, *being a correct representation of that precious stuff doled out to us!!!*, 1828 (?), handkolorierte Radierung, The British Museum, London

In „Toward a New Environment" präsentiert Kepes eine heterogene Sammlung von Fotografien, die die „Powers of Nature and Men" suggerieren, indem sie die Welt und physikalische, biologische, teils anthropogen verursachte Phänomene wie einen nuklearen Feuerball, heterogene Landschaften, einen Waldbrand, einen Tornado, einen Luftangriff auf Toyama/Japan während des Zweiten Weltkriegs zeigen oder ikonische Stätten der Zivilisationsgeschichte wie Machu Picchu und einen antiken Tempel des Apollo in Delphi, daneben Stiche aus dem industriellen London des 19. Jahrhunderts.[266] Zur Krefelder Ausstellung Haackes passt eine Karikatur über die Verschmutzung der Themse im 19. Jahrhundert „Monster soup commonly called Thames water, being a correct representation of that precious stuff doled out to us!!!" (1828?) von William Heath (Abb. 140): Einer englischen Lady fällt vor Schreck ihre Teetasse aus der Hand, als sie durch ein Mikroskop die sich im Wasser tummelnden fratzenschneidenden Mikroorganismen erblickt – damit realisiert, aus welcher ‚Suppe' ihr *5 o'clock tea* gebrüht wurde.[267] Darunter befindet sich bei Kepes ein Zitat des „Report of the Committe appointed to take into consideration Mr. Martin's Plan for rescuing the River Thames from every species of Pollution, 1836". Die Dokumente, die Kepes für seine historische Kontextualisierung heranzieht, zeigen das angesichts der zunehmenden

266 György Kepes, „Toward a New Environment", in: ders. 1972, S. 13–31.
267 Ebd., S. 22.

Industrialisierung im 19. Jahrhundert aufkommende Umweltbewusstsein und die Gefährdung der Ressource Wasser. Der Bericht gibt an, welche Abwässer ungefiltert in die Themse fließen, „too degusting to detail".[268]

> Thus that most noble river, which has been given to us by Providence for our health, recreation and beneficial use, is converted into Common Sewer of London, and the sickening mixture it contains is daily pumped up with water as a common beverage for the inhabitants of the most civilised capital in Europe. (Sir Joseph Paxton)[269]

Weitere Zitate von John Ruskin, Vincent van Gogh und Charles Dickens schließen sich an, gefolgt von Kunstwerken William Turners (*Rain, Steam and Speed – Great Western Railroad*, 1844) und John Constables. Der zweite Abschnitt „New Scale Tools" präsentiert futuristische Entwürfe extraterrestrischer oder submariner Lebensorte.

„The Artist's Role in Environmental Self-Regulation" hebt die aufklärerische Rolle der Kunst angesichts eines „ecological suicide" hervor und fordert Kooperationen von Künstler*innen mit Soziolog*innen, Ingenieur*innen und Psycholog*innen: „Genuine awareness on our ecological situation must be amplified by profound artistic experiences to convert shallow indignation into deeply held, persisting conviction."[270] Der Reinigung unseres lebensspendenden Trinkwassers kommt eine signifikante Bedeutung zu, als beziehe sich Kepes auf Haackes Krefelder *Demonstrationen* im selben Jahr: „Some exploratory studies made at the CAVS indicate that the water-purification process is a potential display feature that can be an exciting artistic experience in itself."[271] In einer Anbindung an die genealogische Tradition von Brunnen und Aquädukten seit der Antike, die das Wasser skulptural inszenierten, sieht Kepes in zeitgenössischen Wasserkunstwerken, einem „water-purification kinetic sculpture core", neue Formen des Monuments im Öffentlichen Raum – Beispiel sogenannter *Utility Sculptures*:

> Such water-purification plants […] can serve in the best contemporary and vital sense as public monuments directed toward the future and not the past. One can visualize immense transparent structures that give visuality to hydraulic processes, a contained but legible ballet of water racing through obstacles of filters, tinted and purified by chemicals, or moving sluggishly in intricate but legible patterns of transparent containers. Pipes, in a variety of thickness and forms dictated by function but modified by artistic needs within the limits of functional and structural economy, can evolve into impressive sculptural forms that have never existed before.[272]

Exkurs: *Utility Sculpture – Das Numen H2O* und Ayşe Erkmen *Plan B*

Folgender Exkurs stellt zwei zeitgenössische skulpturale Arbeiten in der Nachfolge Hans Haackes vor, die gleichfalls biologische Systeme, insbesondere die Thematik der Wasser-

268 Ebd.
269 Ebd.
270 György Kepes, „The Artist's Role in Environmental Self-Regulation", in: ders. 1972, S. 167–197.
271 Ebd., S. 171.
272 Ebd.

aufbereitung aufgreifen, die im Anschluss am Beispiel von Haackes *Grundwasser – Versprühung – Moosbewässerung – Grundwasser* (1972) im Garten des Krefelder Haus Lange analysiert wird. Dabei soll „Utility Sculpture" als Begriff etabliert werden, um eine bestimmte Tendenz der jüngsten Gegenwartskunst zu beschreiben. Er subsumiert skulpturale Werke, die funktional und partizipativ, teils aktivistisch ausgelegt sind, wie auch Nick Laessings *Plant Orbiter* (2017) (Abb. 31) oder Antje Majewskis Apfelbaumpflanzaktionen (2014–2018).[273] Laessing reflektiert mit seiner Pflanzenskulptur technologische Möglichkeiten der Lebensmittelproduktion, speziell der Hydroponik für den Gemüseanbau im Innenraum, damit *Urban Farming*. Seine *Utility Sculpture* erinnert damit an Medallas Überlegungen: „Hydrophonic Rooms would be rooms with walls and ceilings of special porous rock on which thousands of edible mushrooms could be grown".[274] Die Pflanzen wurden geerntet und in kooperativen Settings, u.a. 2018 im *Food Futures*-Workshop mit Ellie Doney (The Calthorpe Project, Kings Cross London) gemeinschaftlich verzehrt. Antje Majewski schlägt in partizipativen Projekten eine Ökologisierung und Vergemeinschaftung des Öffentlichen Raums vor, indem sie kollektiv mit Bewohner*innen der Gegend Apfelbäume in mehreren europäischen Städten pflanzt, die der Bevölkerung seitdem zur Verfügung stehen.

Im Rahmen eines Projekts *Über Lebenskunst*, einer „Initiative für Kultur und Nachhaltigkeit" der Kulturstiftung des Bundes in Kooperation mit dem Haus der Kulturen der Welt (HKW), zeigte das Berliner Künstlerkollektiv Das Numen 2011 eine ortsspezifisch entwickelte Arbeit auf dem Dach besagter Institution. Konzeptuell und technisch knüpft sie an *Rheinwasseraufbereitungsanlage* an, weshalb sie als zeitgenössisches Beispiel für die Aktualität von Haackes biologisch motiviertem, systemästhetischem Ansatz besprochen wird.

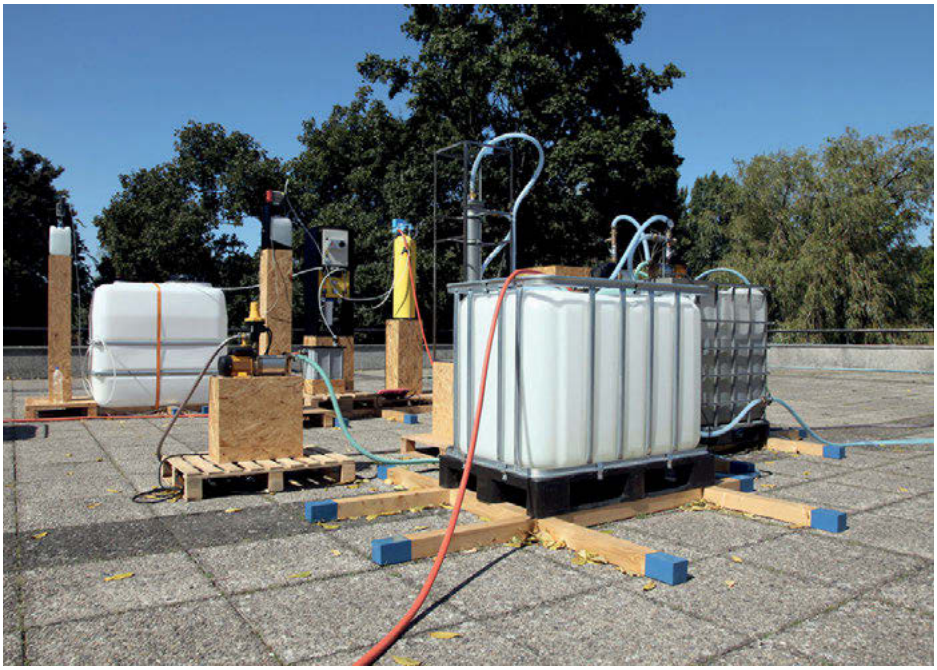
Für *Das Numen H2O* (Abb. 141) entnahmen Julian Charrière, Andreas Greiner, Markus Hoffmann und Felix Kiessling Spreewasser und reinigten es in einer mehrteiligen skulpturalen Anlage zu Trinkwasser. Essenzieller Bestandteil der Werkgenese waren mehrere Testläufe und Kooperationen u.a. mit dem Institut für Siedlungswasserwirtschaft der Universität Kassel, dem Museum für Naturkunde, dem Leibniz-Institut für Biodiversitäts- und Evolutionsforschung in Berlin und der Firma Vorbrod bdt Kärcher und Abwassertechnik. Ihre künstlerische Intention formulieren sie wie folgt:

> Das Numen H20 is a modular system and research on biological sustainable water purification mechanisms aiming to provide free drinkable water from local water resources and an aesthetic moment in cooperation with nature triggering contemplation and reflection on water related issues like water pollution and waterpotability criteria, water preparation, water availability, water monopolism and water privatisation processes.[275]

273 Siehe u.a. https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/10136924/22/Laessing_10136924_PHD_PORTFOLIO DEPOSIT_id%20removed.pdf; https://www.delfinafoundation.com/platform/nick-laessing-plant-orbiter/; http://www.antjemajewski.de/portfolio/apples-an-introduction-over-and-over-and-once-again-201415/; https://museum-abteiberg.de/ausstellungen/rueckschau-ausstellungen/2015-11/2015-antje-majewski-der-apfel/ (2.3.2023).

274 Burnham 1968, S. 346.

275 Https://web.archive.org/web/20180820081605/Http://www.dasnumen.com/H2O.htm (7.5.2023). Informationen finden sich auf den einzelnen Künstlerwebsites, u.a. https://www.andreasgreiner.com/



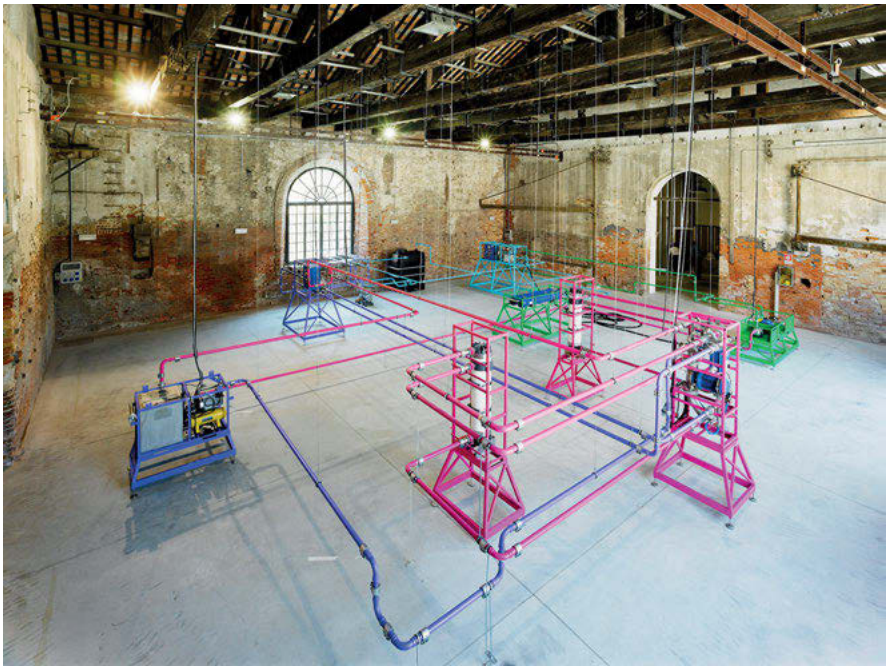
141 *Das Numen H2O*, 2011, Haus der Kulturen der Welt, Berlin

Zur Entwicklung des modularen Wasseraufbereitungssystems experimentierte das Künstlerkollektiv anfangs in einer Testanlage am Ufer der Spree mit rein biologischen Filtern, Schilf, Zebramuscheln (*Mussel Biofilter System*) und Austernpilzen (*Mycelial Biofilter System*), die dem Wasser über ihren Stoffwechsel bakterielle Schadstoffe entnehmen. Auch eine physikalische Filtermethode (*Physical, Gravity-Driven Microfiltration Membrane Filtering System*), wie sie mit Hilfe der Membrantechnologie entwickelt wurde, stand zur Disposition.[276] Eine transportable Vorrichtung, die bis zu 500 Personen täglich mit Trinkwasser versorgen kann (7 Liter/Person) und in Katastrophengebieten einsetzbar ist, konzipierte das Team in Kassel als einen auf dem Rücken tragbaren Apparat.[277]

works/das-numen/das-numen-h2o/ oder https://felixkiessling.net/?p=829 (2.3.2023). Ursprünglich war ein mobiles Wasseraufbereitungsfloß geplant, das an verschiedenen Orten installierbar sein sollte. Geplant war zudem eine Transparenz der einzelnen Filterstufen, um den mehrschrittigen Prozess visuell, ästhetisch und gedanklich nachvollziehbar zu gestalten.

276 Vgl. Marie Egger (Hg.), *Das Numen*, Berlin: Distanz 2015, S. 94. Auch die dort publizierte Zeichnung erläutert den Aufbau.

277 Http://www.uni-kassel.de/fb14bau/fileadmin/datas/fb14/Institute/IWAU/Siedlungswasserwirtschaft/Vortraege/Vortraege_2013/2013-09–15_ULPUF_Taiwan_incl_slideshow.pdf (26.2.2019). Dieser Link funktioniert nicht mehr.



142 Ayşe Erkmen, *Plan B*, 2011, Arsenale, La Biennale di Venezia, Venedig

Schließlich kam ein technologisches Verfahren für die Filterung des Spreewassers zur Anwendung. In Zusammenarbeit mit der Firma Vorbrod bdt Kärcher und Abwassertechnik wurden Elemente aus deren Filteranlagen genutzt und mit anderen Methoden auf dem Dach des HKW verschaltet. Diese Verkettung unterschiedlicher, aufeinander aufbauender Einheiten veranschaulicht eine u.a. auf der Website Kiesslings publizierte Zeichnung: Während das dem Fluss durch Pumpen entnommene Wasser in einem Pflanzenkompartiment mittels der Gewöhnlichen Teichbinse eine erste grobe Reinigung erfuhr, folgte eine zweite biologische Filterung durch Muscheln und Pilze, abgelöst von einem Membran- und dann einem Fleecefilter. Die Trinkwasseraufbereitung fand – ähnlich wie bei Haacke – mittels Sand, Aktivkohle- und Umkehrosmose-Filtration statt. Aufgefangen wurden 1000 Liter Wasser in einem Tank, während der Überschuss zurück in die Spree floss. Ursprünglich sollte das gewonnene ‚Getränk' vor Ort an die Ausstellungsbesucher*innen ausgeschenkt werden. Aufgrund unerwarteter Materialschwächen wegen ungeeigneter Schläuche konnte die notwendige zertifizierte Trinkwasserqualität jedoch nicht erreicht werden.[278]

Im selben Jahr wie die Präsentation von *Das Numen H2O* (2011) zeigte Ayşe Erkmen auf der Biennale in Venedig ihre ortsspezifische Version einer Trinkwasseraufbereitungsanlage

278 Felix Kiessling in einer E-Mail an die Autorin, 6.11.2019 (Archiv der Autorin).

Plan B (Abb. 142) und weckte Reminiszenzen an das realzeitliche System Haackes in Krefeld. Ihre ursprüngliche Idee war, aus dem Lagunenwasser Trinkwasser für die Besucher*innen zu gewinnen, doch aufgrund der Auflagen der Gesundheitsbehörde variierte Erkmen ihre Arbeit: Im Ausstellungsraum wurde das Lagunenwasser durch eine Maschine, wie sie in Katastrophengebieten eingesetzt wird, gepumpt, gereinigt und zurück in den Kanal geleitet – ähnlich wie bei Haacke ein organischer Kreislauf. Diese Anlage fungierte wie eine in Betrieb genommene skulpturale Maschinerie aus verschiedenfarbigen Röhren, um die einzelnen Stufen des Aufbereitungsprozesses zu markieren: ein skulpturales Objekt, eingebunden in einen systemischen Kreislauf, besticht durch seinen Nutzen – 2000 Liter gereinigtes Wasser pro Stunde. Nach Ende der Biennale würde, so Erkmen, die geliehene Aufbereitungsanlage ihre Tätigkeit an einem anderen Ort, außerhalb des Kunstkontexts fortsetzen.[279]

Ähnlich wie bei Haackes biologischen Systemen, die sich in Real-Zeit unabhängig von der künstlerischen Intention weiterentwickeln, führten auch bei diesen beiden Werken unvorhersehbare Herausforderungen in der skulpturalen Ästhetik des Lebendigen zu Diskrepanzen zwischen ursprünglichem Konzept und tatsächlicher Gestalt. *Das Numen H2O* verdeutlicht die Vielfalt möglicher Verfahren zur Reinigung des lebensnotwendigen Guts. Konträr zu Haackes Krefelder ‚Kläranlage' liegt der Fokus auf der mehrteiligen Versuchsanlage, die Trinkwasser zur Verfügung stellt und die Infrastrukturen, d.h. die Wege des Wassers durch die verschiedenen Filterstationen offenlegt. Trotz des Verzichts auf Begleittafeln mit aktuellen Statistiken zur Schadstoffbelastung des städtischen Flusses (wie sie bei Haacke den umweltpolitischen Kontext liefern) forderte die Arbeit eine kritische Reflexion ortsspezifischer, ökologischer Themen einschließlich der Komplexität heutiger Wasseraufbereitung: „We support the sustainable nature of easy-to-use, little energy consuming and almost no technical support demanding devices […]".[280] Charakteristisch für die künstlerische Herangehensweise des Kollektivs ist die Kooperation mit unterschiedlichen Wissenschaftler*innen; zentrales Material ist Wasser. Während *Das Numen H2O* die DIY-Ästhetik von vier Kunstakademiestudierenden mit nicht-menschlichen Ko-Akteuren im Rahmen einer lokalen Ausstellung charakterisiert, greift Erkmen im Kontext einer der bekanntesten und größten Biennalen der Welt auf eine Art präfabriziertes, für den Anlass adaptiertes *Readymade* zurück. Das Numen reinigt, vergleichbar Haacke, verunreinigtes Flusswasser, Erkmen unternimmt den inzwischen weltweit bedeutender gewordenen Versuch einer Entsalzung und Filterung des italienischen Lagunenwassers. Während Haackes biologische Systeme vorwiegend zur Beobachtung mit Betrachter*innen als Zeug*innen freigegeben sind, überwiegt zumindest konzeptuell bei beiden Arbeiten von Das Numen und Erkmen ein partizipatives Element. Bereits am 30.5.1968 organisierte Jack Burnham mit Studierenden ein ‚Trinkritual' bei Fackellicht zu Sonnenuntergang. Bei akustischer Untermalung reinigte die Gruppe, in weiße lange Gewänder gekleidet, am Northwestern Beach verschmutztes Was-

279 Vgl. Fulya Erdemci, *Plan B: ‚Impossible short-circuits' and serendipity*, Istanbul: MAS Matbaacılık AS 2011.

280 Https://web.archive.org/web/20180820081605/Http://www.dasnumen.com/H2O.htm (7.5.2023).

ser aus dem Lake Michigan und bot es anschließend dem Publikum zum Trinken an.[281] Die dokumentierenden Fotografien belegen den Charakter der Veranstaltung zwischen künstlerischem Spektakel, okkultem Ritual, New Age Event, Outdoor Experiment und DIY-Labor. Seit Haacke und Burnham haben sich Umweltpolitik und die damit einhergehenden Diskurse des Anthropozäns im 21. Jahrhundert verändert zugunsten einer eigenen Wirkmächtigkeit bzw. *agency* von Materialien und der Überwindung tradierter Subjekt-Objekt-Relationen.[282] Die Thematik ist aktueller denn je, wie ein Projekt des dänischen Kollektivs Superflex zeigt, das zusammen mit dem WWF um die 55 Quadratkilometer verlorener Riffe in dänischen Gewässern wiederherzustellen plant, um Lebensräume für Meeresbewohner zu kreieren.[283]

Grundwasser – Versprühung – Moosbewässerung – Grundwasser

Haackes Interesse an Naturerscheinungen und deren skulpturaler Inszenierung belegt eine Arbeit im Garten des Museums in Krefeld (Abb. 70), die parallel zum *Krefelder Abwasser-Triptychon* (Abb. 101) gezeigt wurde und die Wember so erläutert:

> Im Park ist ein Brunnen gebohrt, der sich aus dem Grundwasser speichert. Dieses Grundwasser wird mit einer Motorpumpe in die Zweige der Weide versprüht. Von den Zweigen herab wird der Boden unter der Weide berieselt wie in ständigem Regen. Kleine Mooskulturen sind hier angesiedelt, die im Laufe der Ausstellungszeit erst großflächig entstehen. Anschaubarkeit eines simplen Naturvorgangs. Das Rieselwasser sickert wieder zum Grundwasser zurück. Haacke greift in die normale Vegetationsveränderung ein durch gesteigerte Feuchtigkeit. Der Kreislauf ist geschlossen.[284]

Durch das manipulierte Kleinklima wachsen die Mooskulturen, die Besucher*innen bewegen sich im System und treten unmittelbar in Kontakt mit dem Kunstwerk, wie die *Rheinische Post* feststellte:

> […] bei Westwind werden die Besucher naß und erleben auch vordergründig, daß es weder für sie noch für die Goldfische eine Trennungslinie zur Natur gibt; so wenig, wie es zwischen Gesellschaft und Kunst einen Übergang geben sollte.[285]

281 Burnham, „Systems and Art", in: Ragain 2015, S. 105–108.

282 Siehe u.a. Bruno Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007.

283 Https://superflex.net/news (3.3.2023).

284 Wember 1972, n.p. Siehe auch Haackes Erläuterung der Anordnung, in: Herzogenrath 1973, S. 66. „Es gibt da diese schöne Trauerweide, in der ich zwei Sprühdüsen angebracht habe, um wiederum die bestehende und eine importierte Vegetation zu beeinflussen. Ich habe unter der Weide kleine Moosplatten angepflanzt, die mit der Zeit zuwachsen werden. In diesem Falle beziehe ich das Wasser nicht aus der Stadtwasserleitung. Wir haben im Garten einen Grundwasserbrunnen gebohrt. Das Wasser kommt also aus ca. 6 bis 7 m Tiefe, wird aus dem Boden in den Baum gepumpt und dort versprüht. Es berieselt das Moos und die anderen Pflanzen unter dem Baum und versickert wieder im Boden, so daß ein Kreislauf geschlossen wird."

285 Wember 1972.

143 Hans Haacke, *Transplanted Moos supported in Artifical Climate*, 1970, Fondation Maeght, St. Paul-de-Vence (Moossammlung)

Grundwasser – Versprühung – Moosbewässerung – Grundwasser zeigt den Museumsgarten von Haus Lange mit der Trauerweide, Richard Longs *Turf Circle* (1969) im Hintergrund, den offenliegenden Schlauch als Quelle des inszenierten Wasserkreislaufs. Jüngere Ausstellungsbesucher*innen erlaubten sich den Spaß, den Wasserhahn auf- und zuzudrehen und erlebten Haackes Werk im Museumspark damit ‚hautnah', so dass sich das seit der Moderne geforderte, von Wember im Vorwort zum Ausstellungskatalog proklamierte Credo einer Vereinigung von Kunst und Leben einzulösen schien. Die *Franziskanische Serie* ist – mit Ausnahme von *Ant Coop* (Abb. 15) – multisensorisch angelegt, indem sie neben Seh- und Tastsinn auditive und olfaktorische Reize anspricht. Die Adressierung mehrerer Sinne und eine umfassende Seherfahrung versteht Burnham als Merkmal der Systemästhetik.[286] Zwei Jahre zuvor hatte Haacke einen ähnlichen künstlerischen Eingriff in eine organische Umgebung – dem Park der Fondation Maeght – vorgenommen (Abb. 72):

> Ein andermal habe ich in einem Wald in Südfrankreich, der wie alle mediterranen Wälder im Sommer sehr trocken ist, Moos ausgelegt, das von den Bergen kam, und habe das künstlich bewässert. Ich habe also ein artifizielles Kleinklima geschaffen, in dem eine Vegetation am Leben erhalten werden konnte, die unter normalen Umständen an diesem Ort nicht überlebt hätte und auch dort normalerweise nicht zu finden ist.[287]

286 Burnham, „Systems Aesthetics", in: Ragain 2015, S. 121.

287 Haacke, in: Herzogenrath 1973, S. 65f. Vgl. Haacke, in: Siegel 2016, S. 37. „Interference in an existing situation which thereby affects it – this is something that intrigues me. I've brought water into a rather dry forest, a sort of irrigation system, which then changed the existing vegetation." In der französischen Presse wurde die Arbeit mehrfach erwähnt: „À Saint-Paul-de-Vence, Haacke fait pousser une mousse verte et drue dans la pinède: l'art consiste, ici, à prendre conscience d'un processu à travers l'interruption de son déroulement normal." (Pierre Schneider, „Exposition. L'art au cœur du vide", in: *Express Art Américain*, 10.8.1970, Archiv Fondation Maeght.) Schneider bezeichnet Haacke als „member of the ecological school": „Paris: Tarzan Returns in Full Swing", in: *New York Times*, 24.8.1970, https://www.nytimes.com/1970/08/24/archives/paris-tarzan-returns-in-full-swing.html (12.11.2019).

144 Hans Haacke, *Transplanted Moos supported in Artifical Climate*, 1970, Fondation Maeght, St. Paul-de-Vence (Detail Moosrelief)

Nur dank der künstlichen Bewässerung konnte das importierte Moos auf dem trockenen Boden gedeihen. Haackes Bildarchiv beinhaltet Aufnahmen, die dokumentieren, wie das gesammelte Moos auf Plastikbahnen ausgebreitet und in größeren Holzkisten durch Mitarbeiter in die Fondation gebracht wurde (Abb. 143). Neben einer ganzen Bildserie der Moosflechten nahm Haacke das in verschiedenen Grün- und Brauntönen changierende Moos und das neu gestaltete Waldareal auf (Abb. 144),[288] indem er die fotografisch kaum einzufangende Feuchtigkeitszufuhr über sich im Licht brechende Regenbogenfragmente festhielt.

Fotos von *Transplantation de la Mousse Maintenue dans un Climat Artificiel* aus St. Paul-de-Vence zeigen eine kleine Waldlichtung (Abb. 72), am oberen Bereich der Bäume dünne Rohre einer Sprenkelanlage, die Luft und Boden befeuchtete und dadurch das Wachstum des rotbräunlich schimmernden Mooses förderte. Haackes Arbeit und die anderen im Außenraum realisierten Interventionen von Carl Andre (eine begehbare Bodenplastik, „une allée de

288 Tyson nennt die Arbeit ein „living color field" (Tyson 2016, S. 201). Bereits 1966 nutzte Haacke Moos als organisches Material, das er allerdings nicht wachsen ließ, sondern auf einer Seite von einem umgestürzten oder gefällten Baum in einem Abstand von jeweils 1 inch entfernte: *Moss cuts.* Siehe Chandler 1969, S. 9. Vgl. auch *Water in Wind: Affecting Vegetation (Toronto Grange Park)* (1969), „Hose and fog jet nozzles" (Werkverzeichnis des Katalogs der Gallery of Art Ontario).

sagex blanc sur laquelle se déposent les aiguilles des pins", „la marque d'une sculpture, faite en un quart d'heure et détruite après: une bande blanche et épaisse de mousse expansée tel un ironique passage de neige sur le gazon ensoleillé"), Robert Israel (Performance mit Stuhl, Tisch, Weinkaraffe, Glas und Buch) und Robert Whitman (Projektion, Segeltuch) wurden von der französischen Presse als „l'avant-garde de l'art américain actuel" eingestuft, doch war man sich über ihre gattungsbezogene Einordnung uneinig.[289] Der *Figaro* wies ihre zeitbasierten Beiträge dem Happening bzw. der Earth Art zu; Haacke wurde als Konzeptkünstler bezeichnet, seine „événements" seien „aussi éphémère qu'une tornade".[290] Die Spontanität in der Konzeption und die Unmöglichkeit ihrer Klassifizierung verstärken die Unsicherheit, diesen Werken rezeptionsästhetisch zu begegnen.[291] *Le Monde* begriff sie als „l'expérience sculpturale" und unterstrich damit deren Plastizität.[292] Zwar verweisen die Presseberichte mehrfach auf die Zeitbasierheit und Einmaligkeit der ‚Kunstwerke', verhandeln sie jedoch nicht unter dem Aspekt des Skulpturalen bzw. der *Living Sculpture*. Die Kuratorin Dore Ashton hebt in ihrer Ausstellungspublikation den zeitbasierten, momenthaften und unvorhersehbaren Charakter der Aktionen hervor, die auch sie der Gruppe *Earth Works* zuordnete: „On verra donc le ‚earthwork' d'un Han [sic!] Haacke seulement lorsqu'il le présentera […]."[293]

289 Franck Jotterand, „Peinture: L'art aux Etats-Unis", in: *Gazette de Lausanne*, 1.8.1970 (Archiv Fondation Maeght); Jacques Michel, „À la Fondation Maeght. L'Art Vivant aux Etats-Unis", in: *Le Monde*, 10.9.1970. Vgl. Marc Albert Levin, „À la Fondation Maeght. L'art américain peut-il vivre en France?", in: *Lettres Françaises. L'Art Américain en France*, 29.7.1970, S. 24–26 (Archiv Fondation Maeght); Schneider, *Express Art Américain*, 10.8.1970; Alain Fourchotte, „À la Fondation Maeght. Il s'est réellement passé quelque chose avec le ‚Spécial Event'", in: *Nice Matin Special Event*, 28.7.1970 (Archiv Fondation Maeght): „Robert Israel, Hans Haacke, Robert Whitman représentent l'avant-garde de l'art américain actuel et les travaux et les événements qu'ils représentent se situent en dehors des limites habituelles d'un musée."

290 „À la Fondation Maeght. L'Art Vivant aux Etats-Unis", in: *Le Figaro*, 20.6.1970: „Quatre autres artistes, dont on ignore encore quelle forme et quel nom prendront leurs *œuvre* puisqu'elles relèvent du ‚happening' ou de ‚l'earth art', travailleront sur place."

291 Vgl. auch Dore Ashton, „Préface", 26.4.1970, S. 2f. (Archiv Fondation Maeght): „Certain of the contemporary artists in the United States no longer work in conventionally exposed media. […] The ‚works' they produce […] could not, under any circumstances, be classified before the fact of their presentation. In my opinion, it would be very healthy if the same attitude were adopted in relation to the more conventional modes of painting and sculpture."

292 Jacques Michel, „À la Fondation Maeght. L'Art Vivant aux Etats-Unis", in: *Le Monde*, 10.9.1970: „Un peu partout dispersée dans les jardins de la fondation a été déployée l'expérience sculpturale américaine […]. Cette manifestation [von Andre, U.S.], s'était, en effet, ouverte avec une série d'œuvres ‚périssables', les ‚events', qui vivent le temps de leur création et dues à Carl Andre, Hans Haacke, Robert Israel et Robert Whitman. On a lâché une dizaine de tortues, portant un cachet, sur la colline des Gardettes – elles y sont toujours […]."

293 Dore Ashton, „Préface", in: dies. (Hg.), *L'art vivant aux Etats-Unis*, Ausst.-Kat. Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence 1970, S. 5–7, S. 6. Siehe auch *Gazette de Lausanne*, Peinture, 1.8.1970: „Hans Haacke, célèbre pour avoir tendu une corde chargée de glace en travers d'une cataracte, présentera un ‚earthwork' aussi éphémère qu'une tornade".
Eine kurze Ankündigung der im Außenraum stattfindenden Aktionen inklusive der Namen findet sich im Katalog auf S. 161. In der Einführung schreibt Dore Ashton über die vier Künstler: „Les œuvres qu'ils proposent sont véritablement spontanées et échappent à toute classification avant l'instant de leur exécutions. Je souhaiterais, quant à moi, qu'on adopte la même attitude vis-à-vis des procédés

145 Hans Haacke, *Transplanted Moos supported in Artifical Climate*, 1970, Fondation Maeght, St. Paul-de-Vence (Aufbau)

Michel Gaudet bekundet im *Patriote Côte d'Azur* deutlich sein mangelndes Interesse an diesen vier künstlerischen Positionen, die ‚glücklicherweise' neben einer wichtigen Auswahl an Gemälden und Skulpturen nur den Rand dieser Gruppenschau bildeten.[294] In der begleitenden Publikation werden sie als „Événements" angekündigt, ohne den jeweiligen Ereignischarakter zu präzisieren. Doch scheint eine gattungskritische Reflexion im Rahmen dieser Ausstellung keinen Raum gefunden zu haben:

> H.H. a également fait louer une chèvre par M. Maeght et l'a attachée à un piquet. Mais personne ne sait où est la chèvre. Il a procédé à un ‚envol' de tortues dans la nature. *Les* œuvres *qu'ils proposent vont véritablement spontanées et* échappent *à toute classification avant l'instant de leur exécution.*[295]

plus conventionnels de peinture et de sculpture. Ce qui est vivant en eux apparaît sans rubrique ni étiquette." (Dore Ashton, „Introduction", S. 6, Archiv Fondation Maeght.) Zwar wird mehrfach auf die Zeitbasierheit und Einmaligkeit der ‚Kunstwerke' verwiesen, doch werden diese nicht unter dem Aspekt des Skulpturalen bzw. der *Living Sculpture* in der Presse verhandelt.

294 Michel Gaudet, „Chez Maeght. L'Art Vivant aux U.S.A.", in: *Patriote Côte d'Azur*, 1970, S. 21 (Archiv Fondation Maeght). „Je sais bien que Karl [sic!] André a tracé un chemin de plastique sur le gazon de la fondation, que Hans Haacke humidifie quelque part ce même gazon, qu'il y a lâché des tortues …"

295 Marc Albert Levin, „À la Fondation Maeght. L'art américain peut-il vivre en France?", in: *Lettres Françaises. L'Art Américain en France*, 29.7.1970, S. 24–26, S. 25 (Archiv Fondation Maeght), Herv.i.Orig. Er bezieht sich hier direkt auf Dore Ashtons Text.

146 Hans Haacke, *Grundwasser – Versprühung – Moosbewässerung – Grundwasser*, 1972, Museum Haus Lange, Krefeld

Zwischen Provence und Niederrhein existieren deutliche Unterschiede im Hinblick auf Sonnenstunden, Luftfeuchtigkeit und Niederschlag. Beide Ausstellungen fanden zu einer ähnlichen Jahreszeit (April 1970 und Mai–Juli 1972) statt. Während in der Fondation Maeght die Wasserzufuhr über einen Schlauch aus dem Trinkwassersystem geregelt war (Abb. 145), entzog man es im Krefelder Haus Lange temporär dem lokalen Grundwasser: *Grundwasser – Versprühung – Moosbewässerung – Grundwasser*, so lautet der geänderte, den Kreislauf benennende Titel (Abb. 146). Auch hier manipulierte Haacke eine vegetative Situation durch Anpflanzung von Moos und erzeugte ein feuchtes Klima mittels künstlicher Beregnung. Er habe dabei weniger aus botanischem Interesse einzelne Moosarten recherchiert, sondern diese Pflanze ausgewählt, da sie in einem feuchten Mikroklima, das sich von der natürlichen Beschaffenheit der Umgebung abhebt, gut gedeiht. In Krefeld griff er auf einen Brunnen im museumseigenen Park zurück und sprühte über einen am Stamm hinaufgeführten Schlauch und Zerstäubungsdüsen Wasser in die Zweige einer Trauerweide. Der nun stetig berieselte Boden unter dem Baum regte das Wachstum der eingesetzten Mooskulturen an.

Die Unterlagen aus dem Archiv in Krefeld erlauben es, Konzeptionsentwicklungen und Arbeitsschritte nachzuvollziehen und belegen, wie Haacke die Ausstellung auch während ihrer Laufzeit interessiert verfolgte und ein umgängliches, verbindliches Verhältnis mit Paul

Wember und seinen Mitarbeiter*innen pflegte – anders als in der Fondation Maeght, wo es während des Aufbaus zu besagten (politischen) Differenzen kam.[296]

Anfang Dezember 1971 erhielt der Künstler Planzeichnungen zur Vorbereitung.[297] Im Januar weilte er gut drei Wochen in Krefeld, um die Recherche fortzusetzen und erste Vorarbeiten in die Wege zu leiten. Bereits im Schriftverkehr zur Klärung der genauen Reisedaten wurde eine mögliche Bewässerung im Garten diskutiert. Auf Haackes Wunsch stellte Wember am 19.1.1971 eine Anfrage an das Tiefbauamt zur Errichtung eines Grundwasserbrunnens mit der Bitte, für die Ausstellung leihweise eine Tauchpumpe zur Verfügung zu stellen.[298] Ein Bohrtermin müsse in der ersten Maiwoche erfolgen, da die Eröffnung am 21.5. stattfinde. Benötigt würde eine Pumpenleistung von 30–40 Liter Wasser pro Minute, „und zwar soll die Tauchpumpe das Wasser vom Grundwasserspiegel aus in einer Höhe von ca. 10 m über dem Erdboden in einen Baum sprühen mit ungefähr 50 Kilo Druch [sic!] durch Düsen."[299] Die Antwort des Tiefbauamts (20.1.1972) belegt die administrative Komplexität, die es damals wie heute bei der Realisierung zeitbasierter, ortsspezifischer Arbeiten insbesondere mit organischen Materialien zu berücksichtigen gilt.[300] Eine wasserrechtliche Genehmigung müsse zuvor beim Amt 32 – Amt für Öffentliche Ordnung – eingeholt werden.[301] Die vom Tiefbauamt vorgeschlagene Entnahme des Wassers aus dem Versorgungsnetz sagt Wember am 2.3.1972 um der Ausstellungsidee willen ab:

> Der Künstler benötigt sie [Erstellung des Brunnens, U.S.], um an Ort und Stelle den gesamten Wasserkreislauf: Grundwasserförderung, Verbrauch, Pflanzenberieselung, Verdunstung, Versickerung und wieder Grundwasser zu demonstrieren. Wegen der Reinheit der Idee ist es deshalb nicht möglich, sich an das Leitungswassernetz anzuschliessen.[302]

Für Haacke war die Frage der Wasserversorgung entscheidend, da nur so sein Konzept eines ‚echten' Zyklus als realzeitlichem System erfolgreich zu realisieren war – anders als in der Fondation Maeght.[303] Die offizielle Genehmigung für den temporären Eingriff im Garten

296 Vereinzelt kritische Töne lässt er in einem Brief vom 3.6.1972 verlauten, weil ein Freund bei seinem Besuch nicht auf die Arbeit im Garten aufmerksam gemacht worden sei, weshalb er darum bitte, die Tür offen zu halten und ein kleines Hinweisschild anzubringen, das er zu schicken beabsichtigte (Brief Hans Haacke, 3.6.1972, Archiv Kunstmuseen Krefeld/KWM/HL/HE).

297 Eine erste Anfrage nach Planzeichnungen erfolgte am 20.4.1970 (Brief Gisela Fiedler an Hans Haacke, 20.4.1970, Archiv Kunstmuseen Krefeld/KWM/HL/HE).

298 Paul Wember, Anfrage an das Tiefbauamt der Stadt Krefeld, 19.1.1971, Archiv Kunstmuseen Krefeld/KWM/HL/HE.

299 Ebd.

300 Bereits 1966 hatte Haacke in einem Interview mit Burnham seinen Wunsch geäußert, „früher oder später wirklich etwas mit Pflanzen [zu] versuchen." (Burnham, „Interview mit Hans Haacke", in: Fry 1972, S. 29.) „Auch meine Vorstellung einer ‚Möven-Skulptur' passt in diesen Zusammenhang." In Krefeld realisierte er beides, eine Variation der Möwenplastik, *Directed Growth* mit Bohnenstauden und besagte Moos-Arbeit.

301 Brief vom Tiefbauamt an Amt 41 – Kunstmuseum, 20.1.1972, Archiv Kunstmuseen Krefeld/KWM/HL/HE.

302 Brief Paul Wember an das Amt für Öffentliche Ordnung, 2.3.1972, Archiv Kunstmuseen Krefeld/KWM/HL/HE. Inzwischen war ein Monat vergangen.

303 Die Idee hatte Haacke in einem Brief vom 29.1.1972 erläutert (Archiv Kunstmuseen Krefeld/KWM/HL/HE).

erfolgte und so begann im nächsten Schritt die Arbeit des Tiefbauamtes. Bereits im Februar 1972 hatte ein Landschaftsgärtner einen Kostenvoranschlag für „50qm umgraben unter der Trauerweide, Torf liefern und einarbeiten und die Fläche mit Sagina Moos bepflanzen" zum Preis von 1581,75 DM geschickt.[304] Mehrfach erkundigt sich Haacke von New York aus nach dem Stand der Arbeiten, und in seinen Briefen spürt man die wachsende Unruhe, ob vor Ort alle Vorbereitungen nach Plan laufen. So schreibt er am 9.3.1972 an den Museumsmitarbeiter Schröder: „Es wird bald Zeit, sich um das Moos zu kuemmern. Die Menge (Flaeche ca. 10 × 10 m) ist nicht zu unterschätzen. Ich bin sicher, dass man nicht alles an der selben Stelle findet."[305] Und fast drei Wochen später erkundigt er sich erneut: „Haben Sie Fortschritte bei der Moossuche gemacht? Das wird jetzt wohl Zeit."[306]

Auf der Schwarz-Weiß-Fotografie im Katalog ist schließlich besagter Baum zu erkennen, dessen dichtes Blätterwerk ausreichend Schatten spendet (Abb. 146). Vorne verläuft der Wasserschlauch; im Hintergrund grenzt weiterer Baumbewuchs den Blick ein, davor Richard Longs *Turf Circle*, der heute mit Gras bewachsen ist. Die ursprünglich in der Nähe der Terrasse stehende Trauerweide wurde längst gefällt; nur Dokumentationsfotos geben noch Zeugnis von ihrer Existenz.

Dass realzeitliche biologische Systeme, wie Haacke sie konzipierte, sich anders als geplant entwickeln können, exemplifiziert seine Bemerkung nach einem Ausstellungsbesuch Ende Juli:

> Und schliesslich wuchs das Moos natürlich nicht den Voraussagen des Gärtners entsprechend zusammen. Leider sammelte sich auch das feinversprühte Wasser beim Aufprall auf die Aeste und den Stamm der Trauerweide wieder und traf in dicken Tropfen oder Strömen auf das Moos und hat es an den Stellen ruiniert. Das ist von mir nicht richtig vorausbedacht worden.[307]

Bei dem kleinen hell-glänzenden Fleck unter der Trauerweide könnte es sich um die unerwünschte Pfütze handeln. Auf der anderen im Archiv des Krefelder Museums befindlichen Fotografie (Abb. 70) ist unter dem Baum eine etwas dunklere, rechteckige Moosfläche mit vereinzelten höheren Büscheln zu erkennen, noch kein Wasser, weshalb diese Aufnahme vermutlich früher entstand. Das Verhalten des versprühten Wassers hatte auch ein Freund Haackes aus dem Kölner Grünflächenamt nicht bedacht, mit dem er im September 1971 eigens vor Ort gewesen war: „Er hat mir versichert, dass meine fixen Ideen für den Garten durchführbar sind und keinen Schaden anrichten. Damit hat sich ein guter Teil meiner Pläne

304 Angebot des Landschafts-Gärtnermeisters Meerkamp, 12.2.1972, Archiv Kunstmuseen Krefeld/KWM/HL/HE.

305 Brief Hans Haacke an Raimund Schröder, 9.3.1972, Archiv Kunstmuseen Krefeld/KWM/HL/HE.

306 Brief Hans Haacke an Raimund Schröder, 31.3.1972, Archiv Kunstmuseen Krefeld/KWM/HL/HE.

307 Brief Hans Haackes an Paul Wember, 31.7.1972, Archiv Kunstmuseen Krefeld/KWM/HL/HE. Er hatte wohl die Ausstellung einige Zeit nach der Eröffnung noch einmal besucht, während er für die Documenta in Deutschland weilte und bevor er nach Spanien in den Urlaub fuhr (siehe Brief von Hans Haacke an Gisela Fiedler, 25.6.1972, Archiv Kunstmuseen Krefeld/KWM/HL/HE, in dem er Kritik und Lob zum Katalog äußerte). Unplanmäßig verlief auch *Zirkulation* bzw. *Zyklus* (Titel aus der Werkliste) im Hof des Museums aufgrund technischer Probleme.

für biologische Prozesse im Freien präzisiert."[308] Sorgfältige Vorbereitung ist wichtig, denn Haacke lehnt bei seiner Isolierung eines Naturphänomens, wie er gegenüber Edward Fry sagt, Kontrolle während des Prozesses ab.[309] Dass er im Vorfeld die Bedingungen für die Errichtung seines skulpturalen Systems optimiert hat, lässt eine Bemerkung Wembers in einem Brief an Haacke (10.4.1972) vermuten, derzufolge die Düngung des Rasens erfolgreich verlaufen sei.[310] Haacke ließ demnach den Rasen unter der Trauerweide so präparieren, dass das Moos besser wachsen konnte.

„Ich arbeitete mit dem ‚wirklichen Zeug' nach seinen eigenen Bedingungen", so der Künstler im Hinblick auf seinen *Condensation Cube*.[311] Dabei sind die Betrachtenden, sogar der Künstler Zeug*innen eines Vorgangs, der sich (weitgehend) ohne dessen Zutun abspielt.[312] Keineswegs seien die „assoziativen Streifzüge" der Einzelnen beeinträchtigt, die die Arbeit für sich interpretieren und „mit Zeichenwert und kultureller Bedeutung" füllen können. Die Betrachter*innen wurden zwar nicht mit bekannten Formen klassischer Skulptur oder stereometrischer Objekte wie in der Minimal Art etwa im Fall von Morris' *L-Beams* konfrontiert, doch mit vertrauten Wachstumsprozessen und anderen biologischen Phänomenen wie dem eines Mikroklimas. Sie konnten somit auch die von Morris proklamierte Empathie bei der Perzeption einer vertrauten Gestalt und Form empfinden.[313] „Doch unbeschadet dessen, was er [der Betrachter, U.S.] in sie hineinlas, ging das dynamische System seine eigenen Wege."[314] Denn genau das mache die Arbeit mit dem ‚wirklichen Zeug' aus, worunter Haacke organisches Material versteht, das in Eigenverhalten und Zeitlichkeit zur Spezifik des individuellen Systems beiträgt – ‚wirklich' im Sinne von echt, authentisch, nicht mimetisch oder simuliert, ‚einfach natürlich':

> Anyway, when you work with the ‚real stuff' you have to think about the potential consequences […]. Real-time systems are double agents. They might run under the heading ‚art', but this culturalization does not prevent them from operating as normal.[315]

Gleichzeitig bedeute dies eine Abkehr von allgemein akzeptierten Verhaltensweisen in den visuellen Künsten. Das sowohl für die bildhauerische Praxis als auch für die Kunstströmungen seiner Zeit (Minimal Art, Land Art, Postminimal Art etc.) geltende Paradigma einer formalen Problemlösung interessiert Haacke weniger (was ihm die Kritik fehlender Ästhetik

308 Brief Hans Haackes an Paul Wember, 21.11.1971, Archiv Kunstmuseen Krefeld/KWM/HL/HE. Im gleichen Schreiben bittet Hans Haacke um Kopien der Gartenpläne, der Wasseranschlüsse und des Hauses.
309 Burnham, „Interview mit Hans Haacke", in: Fry 1972, S. 29.
310 Brief Paul Wember an Hans Haacke, 10.4.1972, Archiv Kunstmuseen Krefeld/KWM/HL/HE. Vgl. einen Brief Hans Haackes zuvor (31.3.1972) an Raimund Schröder (Archiv Kunstmuseen Krefeld/KWM/HL/HE). Darin fragt er, ob vom Gartenamt die Düngung des Rasens vor dem Haus für das Moos bereits veranlasst worden sei.
311 Haacke, „Provisorische Bemerkungen", in: Fry 1972, S. 60f.
312 Ebd.
313 Robert Morris, „Bemerkungen zur Skulptur, Teil 2" (1966), in: Titz/Krümmel 2010, S. 33–42, S. 38f.
314 Haacke, „Provisorische Bemerkungen", in: Fry 1972, S. 60.
315 Haacke, in: Siegel 2016, S. 38f.

147 Hans Haacke, *Bowery Seeds*, 1970

einbrachte). Stattdessen entscheidet das skulpturale System (wachsendes Moos, Gänge bauende Ameisen) selbst mit über die formale Gestalt.

> Erwägungen über die Anordnung visuellen Materials, über die Komposition von Farbe, Form, Textur und Raum wurden belanglos. Vom Gesichtspunkt eines Systems betrachtet, ist der alte Zank zwischen figurativen und nicht figurativen Werken gleicherweise bedeutungslos, und stilistische Neuerungen sind uninteressant. […] Malerei und Bildhauerei der traditionellen Art wirken ausschließlich als Projektionsflächen: sie haben kein Eigenleben.[316]

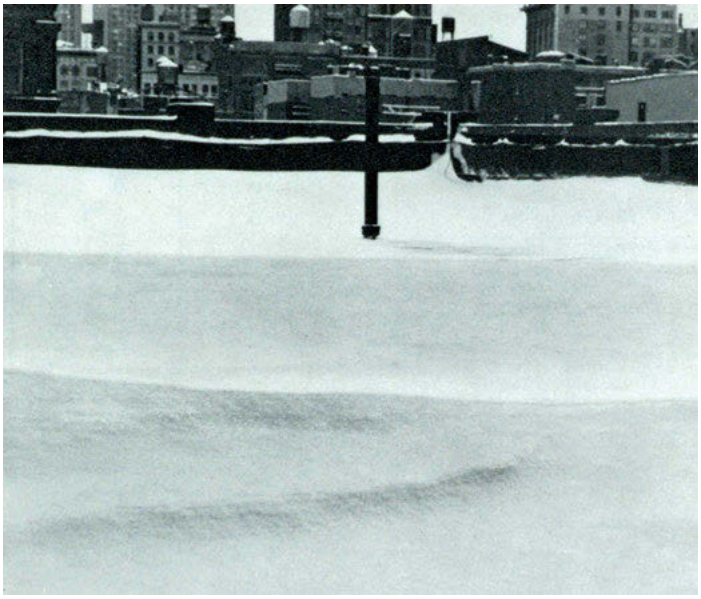
Seine Kritik an einem formalistisch orientierten Kunstbegriff der Greenberg'schen Prägung äußert Haacke mehrfach und stellt sein Interesse an Wachstumsprozessen ins Zentrum, „Wachstum als ein Phänomen, das außerhalb des Reichs der Formen, Kompositionen usw. liegt und das mit der Interaktion von Kräften und Energien und Informationen zu tun hat."[317] Auf dem Symposium *Earth* am White Museum, Cornell University (1969) unterstreicht er am Beispiel von *Grass grows* (Abb. 71) diese Priorisierung des Prozessualen: „Die Form des Hügels ist nicht von Bedeutung. Ich interessiere mich nicht für die Form. Ich interessiere mich mehr für das Wachstum von Pflanzen […]."[318] Seine Materialentscheidung resultiere in der ‚Einfachheit' und dem ‚Undekorativen'.[319] Das Format rekurriere auf die Lichtsituation und

316 Haacke, „Provisorische Bemerkungen", in: Fry 1972, S. 62f. Siehe auch seine harsche Kritik am Formalismus und an Greenberg, in: Sheffield 1976. Er plädiert für eine Politisierung der Kunst und bindet diese Forderung auch rückblickend in der Geschichte mit Dada und den Futuristen ein.

317 Haacke, in: Leawitt 1969, S. 219.

318 Ebd.

319 Haacke, in: Herzogenrath 1973, S. 63. Vgl. auch seine Projektidee eines schwimmenden, bepflanzten Floßes, das an Smithsons *Floating Island* erinnert: „50 × 50 floating surface covered with earth and seeded with grass or wheat and set out to sea as seed grows."



148 Hans Haacke, *Wind in Water: Snow*, 15.12.1968

Allansichtigkeit. Deutlicher wird dies bei *Bowery Seeds* (1970) (Abb. 147), wofür Haacke die Erde als Haufen sich selbst und einem unkontrollierten Wachstum überließ.

Die Unplanbarkeit einer Arbeit mit ‚wirklichem Zeug' bekam auch der Berner Kurator Harald Szeemann zu spüren, als er Haacke in New York besuchte und anschließend festhielt: „Wasser- und Windnachmittag bei Hans Haacke. Der Neuschnee hat die Demonstration auf dem Atelierdach zwar verhindert, aber ein neues Werk geschaffen: WIND AND WATER: SNOW."[320] (Abb. 148). Auch wenn Haacke die „schwere Last der ‚visuellen Kunst'" dafür verantwortlich macht, dass dem „Aussehen" eine zu große Gewichtung beigemessen wird, und für die Praktikabilität des jeweiligen Materials plädiert, sind seine systemästhetischen Werke ortsspezifischen Bedingungen angepasst.[321] Neben dieser Auflösung eines klar konturierten Formbegriffs führt er über die Einbindung lebender Ko-Akteure – und später über die gesellschaftspolitische Ausrichtung – die von den Vertreter*innen des Modernismus ausgeschlossene Kategorie des Sozialen ein sowie mit dem Medium Skulptur die Betonung der Taktilität, die über die veröffentlichten Fotografien mit Optikalität einhergeht.

Essenziell ist für Haacke angesichts seines systemästhetischen Konzepts der museale Kontext, ohne den die notwendige Differenz zum reinen Alltagsobjekt oder Naturphänomen

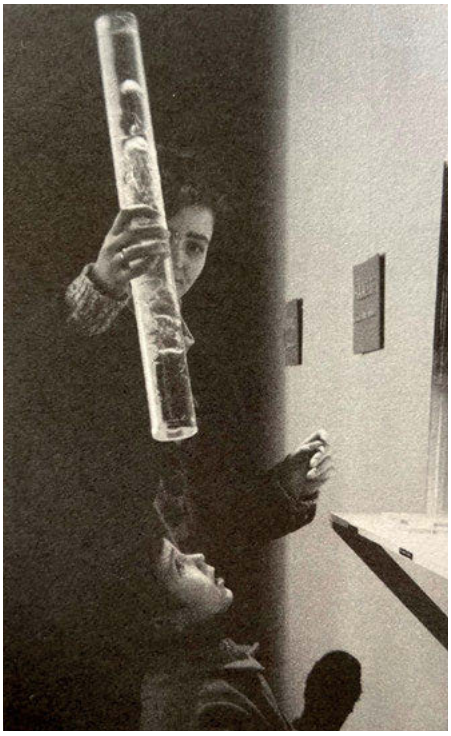
320 Harald Szeemann, „Reisebericht von den Vorbereitungen und nur von diesen für die Ausstellung When attitudes become form (works, concepts, processes, situations, information)", in: *Op Losse Schroeven. Situaties en Cryptostructures*, Ausst.-Kat. Stedelijk Museum Amsterdam 1969, n.p., Notiz vom 15.1., 14.30 h.

321 Hans Haacke, in: Leawitt 1969, S. 225f.

149 Hans Haacke, *Grundwasser – Versprühung – Moosbewässerung – Grundwasser*, 1972, Museum Haus Lange, Krefeld (Detail)

150 Meg Webster, *Moss Bed, Queen,* 1986/2005, Ausstellungsansicht *Meg Webster*, Forecast Gallery, Peekskill, NY, November 1986–March 1987

entfällt. Formal unterscheiden sich die Küken auf einem Bauernhof nicht von den Küken in Haackes Brutkasten. Während beim *Condensation Cube* (Abb. 13) Ursachen und Regelvorgänge zur Erhaltung eines Gleichgewichts unsichtbar blieben, legt Haacke bei seiner später

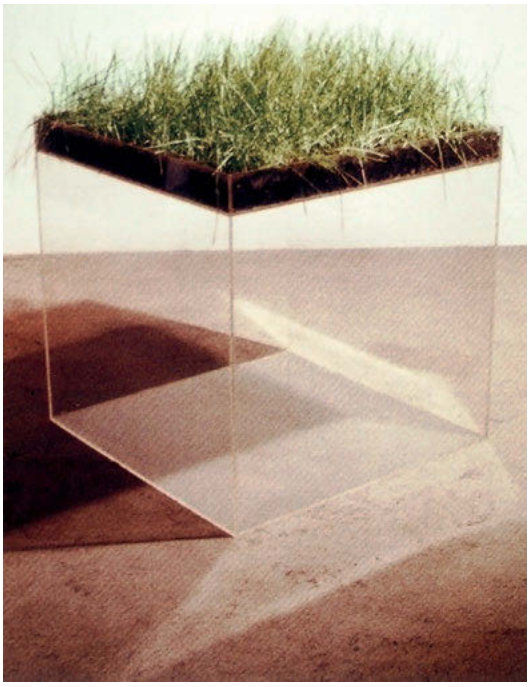


151 Hans Haacke, *Column of Two Clear Liquids*, Installationsansicht Howard Wise Gallery, New York 1966

realisierten mikroklimatischen Mooskultivierung die Ursachen (Brunnen und Schlauch für die Bewässerung) offen (Abb. 149).[322]

Haackes Arbeiten mit Moos unterscheiden sich deutlich von *Moss Bed* (Abb. 150) der kalifornischen Künstlerin Meg Webster, die seit Mitte der 1980er-Jahre in einer Weiterführung und kritischen Auseinandersetzung mit Minimal Art und Land Art organische Materialien zurück in den White Cube bringt. *Moss Bed* (1986/2005) und *Volume for Lying Flat* (2016) sind zwei skulpturale Arbeiten, die mit Haackes frühen biologischen Systemen, explizit mit *Grass Cube* und seinen Moosreliefs, verglichen werden können. Webster verzichtet jedoch auf die Sichtbarmachung der das lebende System attribuierenden Elemente und die Verdeutlichung der notwendigen Pflege wie Plastikplane als Träger und Schlauch zur Bewässerung. Während *Volume for Lying Flat* aus einer gitterartigen, mit Erde gefüllten Box und einer Oberfläche aus verschiedenen, in Grüntönen variierenden Moosarten, u.a. Torfmoos besteht, liegt *Moss Bed* wie eine kissenartige Wölbung als objektverhaftete

322 Eine ähnliche Arbeit, jedoch ohne Moos, zeigte er bei der Ausstellung *Earth Air Fire Water* (1971) in Boston: „Rain or Ice Tree (Depending) Sprinkler are placed in tops of three trees outside the Museum. Depending on the daily temperatures, the water will be a rain-mist on the trees or will freeze on the branches." (Virginia Gunter [Hg.], *Earth, Air, Fire, Water: Elements of Art*, Ausst.-Kat. Museum of Fine Arts, Boston 1971, S. 36.)



152 Hans Haacke, *Grass Cube*, 1967

Bodenplastik direkt auf dem Untergrund. Die Kanten der rechteckigen Form sind abgerundet, die ebenfalls mit variierenden Moosarten bestückte Oberfläche verdeckt den sich darunter befindenden Erdkorpus. Webster, die u.a. als Assistentin für Michael Heizer tätig war und von derselben Galerie wie Hans Haacke, namens Paula Cooper, vertreten wird, verortet sich selbst als „sculptor who makes minimal art with natural materials".[323] Charakteristisch für ihre künstlerische Herangehensweise sind raumgreifende, skulpturale Gartenanlagen mit ökologischem Impetus, u.a. im Sokrates Sculpture Park in Long Island *Concave Room for Bees* (2016) oder im Innenraum wie *Solar Grow Room* (2014) in der Villa Panza in Varese.

Zurück zu Haacke: Ein Foto seiner Ausstellung in der New Yorker Howard Wise Gallery 1966 zeigt einen Besucher, der seine *Column of Two Clear Liquids* (Abb. 151) hin- und herbewegt, um das Spiel der Flüssigkeiten in der Röhre zu steuern – *ein* Zeichen seiner Auseinandersetzung mit kinetischer Kunst. Am Beispiel von *Regenturm* (1962) (Abb. 113) erläutert Haacke, dass ihn eine reale werkimmanente Bewegung interessiere, Betrachter*innen eingeladen seien, die ‚Kunststücke' zu manipulieren und zu betasten: „die Aura, die um jede Sockelplastik psychologisch besteht, war auf diese Weise durchbrochen."[324] Weil Haacke nicht nur die Plastik vom Sockel holen wollte, sondern die unmittelbare Nähe zum

323 Http://megwebsterstudio.com (11.7.2019).
324 Haacke, in: Herzogenrath 1973, S. 61.

153 Hans Haacke, *Rye in the Tropics*, 1970, Guggenheim Museum, New York

umgebenden Raum als essenziell für sein Skulpturenkonzept deklarierte, verzichtete er in der Weiterentwicklung von *Grass Cube* (1967) (Abb. 152) auf den Plexiglaswürfel („ein überflüssiger Sockel, der für die Präsentation der Idee nicht notwendig ist") und häuft bei *Grass grows* die Erde direkt auf den Boden.[325] Seine textilen, im Luftstrom flatternden Arbeiten (*Blaues Segel*, 1965) sieht er als „lebendigen Organismus", der ‚wütend' um sich schlage.[326] Ähnlich geht er bei seiner Beschreibung des *Condensation Cube* vor, den er mit einem lebenden Organismus vergleicht, dessen ‚wachsende' Tropfen von Lichteinfall und Temperatur der Umgebung abhängen. So klingt Haackes Systemverständnis bereits in diesen frühen Werken an.

Grundwasser – Versprühung – Moosbewässerung – Grundwasser und die unvollendete Arbeit *Rye in the Tropics* (Guggenheim Museum) (Abb. 153) unterstreichen Komplexität, Unabgeschlossenheit und mögliches ‚Scheitern' bei der Konzeption lebender Systeme, die keineswegs autopoietisch (Humberto R. Maturana/Francisco J. Varela) agieren und nicht zwingend durch Äquifinalität (von Bertalanffy), d.h. Zielgerichtetheit zugunsten des angestrebten

325 Ebd., S. 63f.

326 Hans Haacke, „Köln August 1965", in: *Hans Haacke. Wind und Wasser*, Ausst.-Kat. Galerie im 3. Stock im Haus am Lützowplatz, Berlin 1965, n.p.

Fließgleichgewichts („Homöostase") charakterisiert sind.[327] Stattdessen ist bei diesem weit gefassten Systembegriff das Machtverhältnis zwischen Autor und lebenden Ko-Akteuren klar formuliert.

In der Kulturlandschaft des Parks um das Haus Lange vollzieht Haacke seinen temporären Eingriff, indem ‚Natur' nach der Konzeption durch den Architekten ein weiteres Mal geformt und für die Dauer der Ausstellung ein pflanzliches ‚Environment' kreiert wird. Künstlerisches Ziel ist die Beobachtung dieses zumindest fotografisch gerahmten und veränderten Ortes, ein *staging* und die Aufführung von Natur, d.h. die Anschaubarkeit eines simplen, in diesem Kontext aktualisierten Naturvorgangs mit mikroklimatischen Auswirkungen, die bei fortdauernder Bewässerung langfristige Folgen hätten.

Skrebowski verbindet in seinem kritischen Close-reading der Reaktion Buchlohs auf Haacke dessen *Transplanted Moss supported in Artificial Climate* (1970) mit Bruno Latours Konzept einer *Political Ecology*, um die (unausweichliche) Verbindung zwischen Natur und Politik zu unterstreichen: „Following Latour, a politics is always already operative in the particular distribution of the natural and the social, on which Buchloh depends and which, critically, he does not question."[328] Denn genau die von Buchloh als restriktiv und technikeuphorisch empfundene Systemtheorie-Ästhetik erlaubt eine Berücksichtigung dieser Verwobenheit von Natur, Gesellschaft und Politik, was Haacke mit seiner (von Buchloh ausgeblendeten) parallelen Entwicklung von biologischen, physikalischen und sozialen Systemen bezwecke. Doch welche gesellschaftspolitischen Aspekte ruft das künstlich kultivierte Moos heute auf? Die Pflanze ist bekannt für ihre Anpassungsfähigkeit an nährstoffarme Böden und dunkle Standorte. Sie wächst langsam, tritt vorwiegend in Wäldern und Mooren auf und besitzt eine wichtige Rolle im ökologischen Kreislauf, da sie Nährstoffe aus dem Niederschlag filtert, diesen teils speichern kann, einen Lebens- und Schutzraum für Kleintiere, Insekten, Mikroorganismen und andere Pflanzen bietet und ein guter Bioindikator für Umweltveränderungen ist.

Dass sich Haacke bereits früher mit klimatischen Fragen im (entgrenzten) Außenraum beschäftigte, lassen der künstlich produzierte Nebel bei *Wasser in Wind* (Sommer 1968) auf seinem New Yorker Atelierdach und *Wind in Water: Snow* (15.12.1968) (Abb. 148) als Wetterdemonstration und „extremste Erweiterung von Duchamps Prinzip des Ready-made" vermuten.[329] Auch hier verweist er auf skulpturale Parameter, etwa die Funktion des Sockels in Form der Einladung auf das Atelierdach, die räumliche Ausdehnung: er „gab dem Wettergeschehen eine Bedeutung im Kunstkontext."[330] In den beiden Jahren 1969 und 1970 schuf

327 Humberto R. Maturana/Francisco J. Varela, *Autopoiesis and Cognition. The Realization of the Living* (1972), Dordrecht & Boston: Reidel 1980.

328 Skrebowski 2015, S. 75.

329 Fry 1972, S. 14, 61. Der Künstler signierte letzten Endes eine Naturerscheinung, ohne irgendwie in sie eingegriffen zu haben; die einzige Einmischung in Naturvorgänge bestand in ihrer Identifizierung und ihrer Isolierung durch die Wahl eines bestimmten Tags.

330 Haacke, in: Herzogenrath 1973, S. 65. Die nachträgliche Dokumentation erfolgt, indem er sich die Wetterkarte des Tages und die Wetterstatistik des Monats besorgte.

154 Hans Haacke, *Nebel Versumpfung Erosion*, August 1969, Seattle

er weitere „meteorologische Realzeit-Systeme" und kombinierte diese mit biologischen Phänomenen.[331] In der von Edward Fry nach Absage der Ausstellung im Guggenheim Museum herausgegebenen Publikation zeigt ein Foto *Nebel Versumpfung Erosion* (August 1969, Seattle) (Abb. 154), indem feiner kontinuierlicher Regen stellenweise zu Versumpfungen und Erosion führte.[332]

Mit seiner Verpflanzung des Mooses geht Haacke noch einen konzeptionellen Schritt weiter, indem er die Flora in einem überschaubaren Areal eigens manipuliert.[333] Seine Faszination für mikroklimatische Systeme bringen *en miniature* seine *Condensation Cubes* (bzw. *Weather Cube*, 1967), ferner 1969–1970 *Recording of Climate in Art Exhibitions* anlässlich der von Joseph Kosuth kuratierten Ausstellung *Conceptual Art and Conceptual Aspects* im

331 Vgl. Jones 2015, S. 216. Sie bezeichnet Haackes Kondensationswürfel (1963; später auch als *Weather Cube* ausgestellt) als ein „microclimate system".

332 Fry 1972, Abb. 53.

333 Vgl. auch Chandler 1969, S. 7. Er listet Vorschläge Haackes auf, die nicht realisiert wurden, wie zum Beispiel seine Überlegung, eine temporäre künstliche Oase in einer Wüste zu schaffen bzw. ein Waldstück von 1 Acre mit schwarzer Plane abzudecken, so dass die Vegetation darunter nach und nach abstirbt.

New Yorker Cultural Center zum Ausdruck. Aufgezeichnet wurden Temperatur, Luftdruck und Feuchtigkeit – wie im Museumsalltag üblich zur Sicherung der aufbewahrten Exponate. Auch hier drängt sich eine politische Semantik durch die Hintertür, wenn Haacke die linguistische Verlinkung zwischen meteorologischen und politischen Verhältnissen offenbart (1971):

> Wetterkästen haben scheinbar nichts mit sozio-politischen Situationen zu tun; doch selbst ganz oberflächlich gibt es zahlreiche Ähnlichkeiten. Man spricht von politischen Strömungen und einem politischen Gleichgewicht, von politischer Wechselwirkung, von einem Tief in der Beziehung zweier Länder, von politischem Tauwetter und so fort. Meteorologische Begriffe finden sich überreichlich.[334]

In sozialen Systemen finden sich äquivalente Strukturen.[335] Durch menschlichen Einfluss erfahren häufig physikalische und biologische Systeme eine ideologische Aufladung.[336] Denn: „Man kann die Operationsweisen von Politik und Natur nicht nur demonstrieren, man kann sie auch beeinflussen."[337] In einem Interview mit Cecilia Alemani (2010) spricht Haacke rückblickend die doppelte Bedeutung von ‚Klima' mit einem Fingerzeig auf die ökologische Verantwortung des Menschen an: „There was the meteorological aspect, which kept us from taking our coats off, and there was the social dimension, which nagged us to take a position as citizens."[338] In seinem Naturverständnis spricht er sich mehrfach gegen eine romantisierende Vereinnahmung aus und betont, dass keine explizite Liebe zur Natur die Entstehung dieser Arbeiten motiviert habe („Natural responsive systems – organic systems – are cheaper to use and manipulate than mechanical or cybernetic systems").[339] Für seine physikalischen Werke Anfang der 1960er-Jahre mit Wasser und Luft mag das von Caroline Jones zugespitzt konstatierte „antihumanist, techno-utopian staging of Nature" noch im Vordergrund stehen, obgleich der Verzicht auf menschliche Involviertheit von Haacke selbst relativiert und werkspezifisch differenziert wurde.[340] Fast scheint es, als wehrte sich der junge Künstler am Beginn seiner Laufbahn noch gegen eine romantisierende Rezeption und gedankliche Nähe zu Idealisten wie Thoreau, um so einer eindimensionalen und stereotypen Kategorisierung entgegenzuwirken, wie es in einem Brief an Burnham (1967) deutlich wird: „I hate the nineteenth century idyllic nature loving act. I'm for what the large cities have to offer, the possibilities of technology and the urban mentality."[341] Erst mit seinem zunehmenden politischen Engagement in der *Art Workers Coalition* verbindet sich seit 1969 sein Natur-

334 Haacke, „Provisorische Bemerkungen", in: Fry 1972, S. 63.
335 Ebd.
336 Ebd., S. 64.
337 Haacke, in: Fry 1972, S. 47.
338 Hans Haacke, „Interview with Cecilia Alemani" (2010), in: Alberro 2016, S. 237–242, S. 242.
339 Chandler 1969, S. 9.
340 Jones 2015, S. 211.
341 Hans Haacke zit. n. Burnham 1967, S. 13. Vgl. auch Haacke, in: Herzogenrath 1973, S. 64: „Oft werde ich als Naturbursche hingestellt. Da kann man nicht viel gegen tun. […] Mir macht es nichts aus, auch mit sogenannten unnatürlichen Mitteln zu arbeiten, das ist gar kein wesentlicher Unterschied. Die

verständnis mit gesellschaftspolitischen und ökologischen Implikationen. Bei *Monument to Beach Pollution*, *Ten Turtles Set Free* und *Rheinwasseraufbereitungsanlage* schwingt eine signifikante umweltpolitische Intention mit. Haackes künstliches Klima unter der Trauerweide ist auch eine institutionskritische ‚Demonstration', mittels Kunst bzw. im Feld der Künste ein eigenes unabhängiges Klima zu erzeugen.[342] Aus Sicht der Systemtheorie lassen sich das Natürliche und das Soziale miteinander verbinden bzw. die Trennung von Natur und Kultur in der Moderne sowie Technikeuphorie und deren Negation relativieren. Die *Franziskanische Serie* rückt die Verbindung zwischen Kunst, Natur und Wissenschaft ins Zentrum und beansprucht eine lebensweltliche Nähe zu der aus ihrer ‚Isolation' befreiten Kunst. Es gehe Wember zufolge um „den Gesamtbezug des Lebens, in dem alle Kräfte zu Wort kommen, auch die Verantwortung für alle, womit wir im echten Sinne innerhalb des politischen Sektors wären."[343] Dabei wird ‚Natur' von Haacke in seinem Frühwerk nicht nachgeahmt, ‚Natur' stattdessen mit ‚Natur' durch organische, lebende Materialien präsentiert; teils erfolgt die Naturerfahrung durch Statistiken und Graphiken. Demonstriert wird in der Abkehr von einem romantisch geprägten Verständnis die Macht des Menschen über die Natur, die in der aus den Fugen geratenen ökologischen Balance zum Ausdruck kommt. Normative Zahlen belegen die zunehmende Bedrohung einer aufstrebenden Wirtschaftsnation durch Klimaauswirkungen. Man könnte sagen, Haacke handle als beobachtender Aufklärer, der mit moralisierendem Unterton seine Rhetorik eines demonstrativen Zeigens verfolgt. In seiner skulpturalen Praxis realzeitlicher Systeme nutzt er keine spektakulären, sensationsheischenden Bilder, sondern abstrakt wirkende Zahlen und Zitate, die in der individuellen Imagination in Bilder zu übersetzen sind. Modellhaft zeigt er die Vitalität und ambivalente Schönheit der Natur, sich tummelnde Fische und eine große Trauerweide, unter deren Laubdach Mooskulturen wachsen. Natur ist ein Zusammenspiel unterschiedlicher physikalischer Kräfte und wechselnder Aggregatzustände, unabhängig von der räumlichen Situierung. In Anlehnung an Duchamps *Readymade* und Yves Kleins weltweites *Théâtre du Vide* (1960) dachte Haacke daran, Regen, Meer und Nebel zu signieren. „Doch dann zögerte ich und fragte mich, ob die Isolierung, die Vorführung in einem bestimmten, begrenzten Gebiet, eine Entfremdung vom Normalen unerläßlich sei. Es ist eine sehr schwierige Frage."[344] Die rahmende Institution ist unerlässlich.

Während in der Fondation Maeght die freigelassenen Schildkröten, weniger vielleicht die ausgesetzte Ziege als Indikator für eine aus dem ökologischen Gleichgewicht geratene Natur dienen, erfüllen diese Funktion in der Krefelder Ausstellung umso pointierter die

einen sind ohne den menschlichen Eingriff hervorgebracht worden, die anderen mit Hilfe des Menschen zustandegekommen. Aber beide gehorchen denselben Naturgesetzen."

342 Einen ähnlichen Gedanken verfolgt auch John A. Tyson. Zur Verbindung von Haackes Wasserarbeiten (u.a. *Condensation Cube*) und seinem institutionskritischen Ansatz siehe ders., „The Artist as ‚Weatherman'. Hans Haacke's Critical Meteorology", in: Johanna Gosse/Timothy Stott (Hg.), *Nervous Systems. Art, Systems, and Politics since the 1960s*, Durham: Duke University Press 2022, S. 55–77.

343 Wember 1972.

344 Burnham, „Interview mit Hans Haacke", in: Fry 1972, S. 31.

abgebildeten Möwen und instrumentalisierten Fische. Natur tritt weniger in ihrer verklärten, distanzierten Unberührtheit auf, vielmehr als eng mit Gesellschaft, Industrie und Politik verwoben. So fordert Haacke, „beim Reden über Natur" nicht nur an Bäume, Berge und blauen Himmel zu denken im Sinne einer „herzbewegenden romantischen Manier", sondern auch an die „grundlegenden Organisationskräfte und -muster", die die Basis für unsere technologischen Errungenschaften bilden.[345] Als ein Beispiel aus der Bionik führt er Möwe und Flugzeug an, die beide aerodynamischen Gesetzen gehorchen.[346] Mit seinem Verständnis von Natur und Umwelt und der Bedeutung von Kunst als Vermittlerin zwischen Ökologie und Industrie bzw. Gesellschaft bewegt er sich in gedanklicher Nähe zu Burnham. Die aktuellen Diskussionen über *PostNature* und das Anthropozän klingen in ersten Tönen an. Ziel einer *Political Ecology* ist unter anderem „an eco-aesthetic rethinking of politics as much as a politicization of art's relation to the biosphere and of nature's inextricable links to the human world of economics, technology, culture and law."[347] So plädiert T.J. Demos in seinem 2016 erschienenen Buch für eine *Decolonization* und *Definancialization* von Natur.

Haacke will den Betrachter*innen Naturgesetze als skulpturale, realzeitliche Systeme vergegenwärtigen, „articulate something natural".[348] ‚Natural' beinhaltet zwei Bedeutungsebenen: die Arbeit mit organischem Material, mit etwas Natürlichem, das zugleich ‚natürlich' sein kann im Sinne von ‚vertraut', ‚alltäglich', ‚normal', ‚sich selbst erklärend'. Im Sinne eines Aristotelischen Naturverständnisses bestehe die Differenz zwischen Natur und Technologie darin, dass Letztere eine anthropogen bestimmte Herkunft aufweise. Biosynthetische Eingriffe in Organismen und genetisch veränderte Wachstumsprozesse prägten damals noch nicht wie heute die gesellschaftspolitischen Debatten. Haacke plädiert für einen erweiterten, aktualisierten Naturbegriff. Er, der „new naturalist", zeigt sich verwundert über die Reaktion einiger Rezipient*innen auf seinen gleichzeitigen Einsatz von Tieren und Computertechnologien:[349] „This is inconsistent only for those with a naive understanding of nature – nature being the sky, the Rockies, Smokey the Bear. The difference between ‚nature' and ‚technology' is only that the latter is man-made", während sie doch ähnlichen physikalischen Gesetzen gehorchen.[350] Strukturelle Affinitäten und vergleichbare operative Regeln kennzeichnen die verschiedenen miteinander agierenden Systemarten unserer Welt, ein „Super-System" aus einer Vielzahl an Sub-Systemen, wobei Fry diejenigen Werke Haackes zu den interessantesten zählt, die mehrere simultan funktionierende Systeme verbinden.[351] Entgegen klassischer Dichotomien von Natur – Kunst, Natur – Technik, Natur – Mensch, einem aufklärerischen

345 Ebd.
346 „An airplane is subject to the same aerodynamic law as is the seagull." Haacke, in: Vinklers 1969, S. 44.
347 T.J. Demos, „Contemporary Art and the Politics of Ecology. An Introduction", in: *Third Text*, 27, 1, 2013, S. 1–9, S. 2.
348 Hans Haacke, Untitled Statement, „… make something which experiences …" (1965), in: Alberro 2016, S. 5.
349 Bourgeois 1970, S. 71: „The emphasis on systems is the current ideological vocabulary for an impulse at least as old as Zola and Dreiser and no less pedestrian. It claims the best art is life itself".
350 Haacke, in: Siegel 2016, S. 33.
351 Vgl. Fry 1972, S. 21.

Ideal von Natur im Unterschied zu einer romantischen Vorstellung überwiegen heute Konzepte dynamischer, hybrider Ökologien, die systemische, relationale Merkmale aufweisen.

Auch in Krefeld führte Haacke, ähnlich wie bei *MoMA Poll* (1970) im MoMA, eine orts- und situationsspezifische Publikumsbefragung durch.[352] Das künstlerische Werk ist hier die Involvierung der Besucher*innen durch ihre freiwillige Teilnahme an der Erhebung. Neben Informationen zur demographischen und demoskopischen Erfassung bezog sich Frage Nr. 18 thematisch auf Naturschutz und griff auf die öffentlich diskutierten hohen Kosten für die Bevölkerung zurück: „Würden Sie für den Schutz und die Sanierung der Umwelt höhere Steuern und/oder höhere Preise in Kauf nehmen?" 80 % (574) der Befragten antworteten mit ‚ja', ca. 15 % (112) verneinten und rund 5 % (35) enthielten sich. Diesem – auf dem Papier – recht deutlichen Bekenntnis zum Umweltschutz stehen skeptische Pressestimmen gegenüber, wie einem dem Ringbuch beigefügten Pressespiegel zu entnehmen ist: Hans Frese bemängelt in der *Neuen Rhein Zeitung* die fehlende Aufmerksamkeit seitens der städtischen Verwaltung und zitiert den Stadtdirektor Theo Fabel, der die umweltpolitische Brisanz von *Krefelder Abwasser-Triptychon* mit den Worten abtat: „Ach, du lieber Gott! Wer geht da schon hin?"[353] Haacke erinnert sich allerdings 1976, dass sich während der Presseführung durch die Ausstellung einige „officials of the city" entschuldigten und die Ausstellung schleunigst verließen, kurz bevor die geführte Tour zum *Krefelder Abwasser-Triptychon* gelangte. Die Journalisten hätten dieses Verhalten aufmerksam und fröhlich („with glee") wahrgenommen.[354] Bernhard Kerber bezweifelt in *Art International*, ob mit dieser künstlerischen Strategie das Publikum noch bewegt werden könne oder ob Haacke nur „die esoterische Elite der Museumsbesucher" erreiche.[355] Kritische Töne wurden laut, die dem Künstler keine innovative Strahlkraft attestierten:

> […] doch der von Haacke mit so viel distanzierten Understatement der ‚Objektivität' physikalisch-chemischer Vorgänge angeprangerte Umweltschmutz als Spiegel gesellschaftlicher Systeme konnte die Besucher kaum noch ‚von den Stühlen reißen'.[356]

352 Die Idee einer Besucherbefragung formulierte er in einem Brief an Paul Wember vom 9.3.1972 (Archiv Kunstmuseen Krefeld/KWM/HL/HE). Zuvor hatte er einen Fragebogen im Milwaukee Art Center präsentiert, woraus sich interessante Vergleiche ableiten ließen, so Haacke: „Ich habe mir ueberlegt, ob ich nicht in Krefeld parallel zu meiner Arbeit in der Documenta und gestuetzt auf die Erfahrungen, die ich im Milwaukee Art Center im vergangenen Sommer gemacht habe, ebenfalls ein Museumsbesucher-Profil erstelle."

353 Frese, zit. n. Wember 1972.

354 Haacke, in: Sheffield 1976, S. 117.

355 Bernhard Kerber, „Documenta und Szene Rhein-Ruhr", in: *Art International*, 16, 8, 1972, S. 68–77, S. 74.

356 „Besucher malten eifrig Kreuzchen", in: *Westdeutsche Zeitung*, 23.5.1972, zit. n. Wember 1972.
In einem Gespräch mit der Autorin am 6.12.2017 erinnert sich Gisela Fiedler, dass die Probleme im Vorfeld der Ausstellung groß gewesen seien, weil die Industrie sich gewehrt hatte und mehrfach Kritik an Wember geäußert wurde. Während die Proteste vor den Ausstellungen von Aman und Klein viel heftiger gewesen seien und man versucht habe, ihm das Vertrauen zu entziehen, habe Wember zum Zeitpunkt der Haacke-Ausstellung bereits den Status eines etablierten Museumsdirektors genossen.

Gottfried Sello bemängelt in der *ZEIT*: „Offenbar will Haacke aufklärerisch arbeiten, und es wäre nichts gegen die Übernahme von fachfremden Themen einzuwenden, wenn diese Intentionen nicht in Dilettantismus ausufern würden."[357] Hervorgehoben wurden insgesamt Haackes nüchterne, sachliche, um Neutralität bemühte Zeugnisse, die Natur als „Mischprodukt" zwischen „menschlichen Veräußerungen und dem, was trotzdem wächst und entsteht" vorführten, das Ausbrechen aus den heiligen Hallen des Museums, dem Elfenbeinturm der Kunst qua umfassender Recherchen und naturwissenschaftlicher Argumentation. So erfuhr die erste umfassende Einzelausstellung Haackes in einem deutschen Museum in der Presse eine zwar teils kritische, aber durchaus differenzierte Würdigung.

Fazit

Skulpturale Systeme und *Non-Human Living Sculptures*, die sich in Realzeit vor den Augen der Betrachter*innen ereignen, bringen nicht nur eine eigene Zeitlichkeit mit sich, sondern provozieren eine fotografische Dokumentation, die es erlaubt, einige Momente aus diesem Prozess festzuhalten. Die zum Ausdruck kommenden Zeitlichkeitsformen und das Verhältnis zwischen Fotografie und Skulptur in Haackes *Franziskanischer Serie* sollen nun noch einmal zusammengefasst werden, um unterschiedliche Funktionen und Gewichtungen zu verdeutlichen: Die Mehrheit der realzeitlichen Systeme, wie *Ant Coop* (Abb. 15), *Chickens Hatching* (Abb. 75) und *Rheinwasseraufbereitungsanlage* (Abb. 30), fanden vor einem Publikum im White Cube statt. Der von Haacke fotografisch erfasste Prozess dokumentierte die sich ergebenden Transformationen und ermöglichte es, ein Bild der jeweiligen Arbeit im Nachhinein in anderen Kontexten auszustellen. *Life Airborne System* (Abb. 82) hingegen realisierte Haacke ohne Kunstpublikum – als Werkbestandteil fungieren die fotografischen Abzüge. *Ten Turtles Set Free* (Abb. 97) und *Goat Feeding in Woods* (Abb. 73) konzipierte der Künstler zwar für die Eröffnung in der Fondation Maeght, doch fanden diese beiden Aktionen für den Großteil der Vernissage-Besucher*innen fast unbemerkt statt. Auch hier dienen die Fotos als einzige Quelle der Vermittlung und Repräsentation. Das *Krefelder Abwasser-Triptychon* (Abb. 101) wurde als Kombination von Bild- und Texttafeln entworfen.

Nach Krefeld seien alle gekommen, so Fiedler, „vom Landfrauenverein bis zu Staatsanwälten" (Archiv der Autorin).
Die Zusammenarbeit mit den entsprechenden städtischen Behörden wird im Katalog dankend gewürdigt; Freiexemplare wurden u.a. an die Landesanstalt für Gewässerkunde Duisburg-Ruhrort, die Landesanstalt für Gewässerkunde Krefeld, das Hygienische Institut Krefeld, die Städt. Untersuchungsanstalt und das Tiefbauamt vergeben. Ihnen wird auch ein Dank im Katalog ausgesprochen. Ein Vertreter habe jedoch bei der Vorbesprechung abrupt das Gelände verlassen. Auch die Stadtwerke Duisburg bekundeten ihr Interesse am Katalog, wie aus einem Brief des Direktors des Wilhelm-Lehmbruck-Museums hervorgeht (Brief Siegfried Salzmann an Paul Wember, 15.9.1972, Archiv Kunstmuseen Krefeld/KWM/HL/HE).

357 Gottfried Sello, „Kunstkalender", in: *DIE ZEIT*, 26, 30.6.1972, zit. n. Wember 1972. Siehe auch Jürgen Dahl, „Schmutziger Rhein. Nachruf auf eine kleine Schnecke. Das Aussterben von Theodoxus signalisiert den biologischen Zusammenbruch des Stroms", in: *DIE ZEIT*, 28, 14.7.1972, https://www.zeit.de/1972/28/nachruf-auf-eine-kleine-schnecke (15.2.2019).

In der Systemtheorie, wie sie Haacke und Burnham anfangs verstanden, eröffnet sich eine Denkrichtung, die überstrapazierten Polaritäten des ‚Natürlichen' und des ‚Sozialen' abzulegen und in multidirektionale Verflechtungen zu überführen.

Haackes Fotografien, die in sequenziellen Reihen entstehen, gleichwohl oftmals nur als Einzelbild präsentiert werden, erfüllen – ähnlich wie bei Franz Erhard Walther (Abb. 24) – eine dreifache Funktion: Dokumentation, Vermittlung und Inszenierung der lebenden Skulptur. In einer räumlichen Installation kann die Fotografie selbst skulpturale Eigenschaften aufweisen.[358] Die Vermittlung bzw. Interpretation des skulpturalen Systems durch die (transformative) Fotografie erfolgt über die Kameraperspektive, die einen festen Betrachter*innenstandort für diese allansichtigen und teils begehbaren Systeme vorgibt – ein Umstand, mit dem sich bereits Heinrich Wölfflin am Ende des 19. Jahrhunderts auseinandersetzte –, ferner über die Komposition des Ausschnitts, Format und Farbigkeit sowie über Titel und Begleittext, durch die Platzierung im Raum, sei es gerahmt, in eine Installation integriert oder separat gehängt.[359] Dass sowohl Burnham als auch Haacke am Begriff ‚Skulptur' festhalten, vor dessen Hintergrund sie ihre systemästhetische Erweiterung formulieren, belegt dessen Signifikanz und die Aktualität skulpturtheoretischer Diskurse in den 1960er-Jahren, als die *Sculpture in the Expanded Field* sich in unterschiedlichste Richtungen ausbreitete und mit anderen Künsten (Tanz, Architektur, Musik, Theater) verband, weshalb sich unter ihrem terminologischen Dach heterogene Phänomene vereinen ließen. Doch bleibt die Auseinandersetzung mit gattungsspezifischen Parametern wie Plastizität, Körperlichkeit, Räumlichkeit, Zeitlichkeit, Oberflächenstruktur/Textur, Bildlichkeit sichtbar. Haacke erweitert Skulptur um die Fotografie, um tierliche und pflanzliche Wesen. Am Beispiel von Richard Long und seinen *walking sculptures* verweist Stefanie Heckmann auf das Verhältnis struktureller Isomorphie zwischen Fotografien und Skulpturen in der Landschaft.[360] Im Medium der Fotografie wiederhole sich die Indexikalität, die Longs Präsenz in der Landschaft artikuliert und auf die Landschaft selbst verweist. Dabei betont Heckmann die veränderten Rezeptionsbedingungen für den in der Fotografie zum statischen Bild gewordenen skulpturalen Gegenstand – bzw., so ließe sich ergänzen, bei Haacke zu skulpturalem System oder Situation.[361] Die Systemtheorie bietet Haacke eine gattungsübergreifende Perspektivierung auf dynamische, offene, multisensorische Systeme mit lebenden Ko-Akteuren in der bildenden Kunst und

358 Vgl. John 2017. Seine Analyse der Fotografie des *Condensation Cube* Haackes arbeitet die Plastizität der durch die fotografische Aufnahme betonten Wassertropfen heraus. Die Fotografie evoziert mit visuellen Mitteln die Skulpturalität des Objekts und des Regelkreislaufes zwischen diesem und seiner Umgebung (ebd., S. 31f.). Der Tropfen fungiere als Mittler zwischen einer visuellen und einer taktilen Ebene. Anhand der Fotografie der *Kugel in schrägem Luftstrahl* beschreibt John, wie dort das Bild die Unsichtbarkeit der Verbindung zwischen Sockel und Ballon sichtbar mache, indem die Fotografie die Kugel fixiere (ebd., S. 57). Er untersucht die Räumlichkeit der Fotografie in ihrer Präsentation und ihr Potenzial, Räume skulptural zu transformieren.

359 Heinrich Wölfflin, „Wie man Skulpturen aufnehmen soll", in: *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 7, 1896, S. 224–228; 8, 1897, S. 294–297; 26, 1914, S. 237–244.

360 Heckmann 1999, S. 252f.

361 Ebd., S. 258.

zugleich einen Ausweg aus der amerikanischen (Post-)Minimal Art, die der essenzialistischen Greenberg'schen Schule verpflichtet war. Die Lebenszeit bzw. auch strukturelle, intrinsische Zeit seiner *Non-Human Living Sculptures* in Form kontinuierlicher Gestaltveränderungen innerhalb eines systemischen Gefüges erfahren wir Betrachtenden als pointierten Moment in der Rezeption sowie als ‚gelernte Zeit', d.h. wir wissen von diesem biologischen Prozess, beispielsweise dem Schlüpfen von Küken oder dem Bau eines Ameisengangs aus Lehrbüchern, ohne ihn vermutlich je in seiner Gänze beobachtet zu haben.[362] Signifikant für die 1960er- und 1970er-Jahre, insbesondere für postminimalistische Ausprägungen, ist die Abkehr von einer konturierten Form und konkreten, wiedererkennbaren Gestalt, wie sie etwa Robert Morris mit seiner *Anti-Form* beansprucht. Mit seiner künstlerischen Praxis und seinen Texten hat er einen wesentlichen Beitrag zur Öffnung der Skulptur bzw. zum Skulpturalen als Situation eines offenen, physisch erfahrbaren Feldes (*Verb-Raum*) geleistet.[363] Haackes skulpturale Systeme der *Franziskanischen Serie* gestalten sich nach einer Setzung durch den Künstler selbst und werden höchstens durch äußere (klimatische, geographische, soziokulturelle) Rahmenbedingungen manipuliert.

Dieses relationale Verständnis von Skulptur, das weder das einzelne Artefakt auf einem Sockel nobilitiert noch das spezifische Objekt in einer seriellen Reihung favorisiert, betont die Beziehung der in einem systemischen Gefüge agierenden Elemente untereinander. „Sculpture as System" lautet der Titel eines Kapitels der von Willoughby Sharp kuratierten Ausstellung *Air Art* (1968), in dem er die Obsoletheit bildhauerischer Techniken des Modellierens und Gießens mit der zunehmenden Relevanz kinetischer Kunst, deren Zeitlichkeit und Veränderlichkeit begründet:

> Kinetic works are more accurately designated as systems. Kinetic works […] are united by some kind of regular interaction with a definite imput. They are a cohesive collection of components that relate to one set of systems equations. These systems deal with facts about our physical reality. They are capable of gearing reality to the human nervous system. Their major function is providing information about how to adapt our extended faculties to technology.[364]

So erhofft er sich von der seinerseits favorisierten Kunstrichtung Kinetik eine andere Perspektive auf die technischen Möglichkeiten und größere Realitäts- oder Lebensnähe: „Sculpture becomes a system with no single focus, no fixed viewpoint."[365]

Sharp spielte eine wichtige Rolle bei der Einführung europäischer Künstler in die USA. Bereits 1958 traf er Beuys in Düsseldorf, mit dem er einige Projekte realisierte, u.a. ein

362 Vgl. Guido Reuter, „Zeitaspekte der Skulptur. Die strukturelle Zeit in plastischen Bildwerken", in: Andrea von Hülsen-Esch/Hans Körner/Guido Reuter (Hg.), *Bilderzählungen – Zeitlichkeit im Bild*, Köln: Böhlau 2003, S. 65–83. Ludger Schwarte spricht von der *Depräsentation* als der Erfahrung der Eigenzeit des Dinges. Siehe Ludger Schwarte, „Die Architektur der Zeit", in: ders./Johannes Myssok (Hg.), *Zeitstrukturen*, Berlin: Reimer 2013, S. 133–147, S. 142.

363 Robert Morris, „Das Präsens des Raums" (1978), in: Titz/Krümmel 2000, S. 117–139, S. 131.

364 Sharp 1968a, S. 6. Vgl. ders., „Air Art", in: *Studio International*, 175, 1968, S. 262–265.

365 Sharp 1968a, S. 11.

Interview im *Artforum* (Dezember 1969), ein (Cover-)Beitrag in der ersten Ausgabe von *Avalanche*, einer Zeitschrift, zu deren Mitbegründer*innen er neben Liza Bear zählte, Anfang der 1970er-Jahre in einer Videoview-/Performance-Ausstellung in New York bei Ronald Feldman Fine Arts und durch seine filmische Aufnahme von Beuys' Aktion *I like America and America likes me* (1974). Für Haackes (frühe) Ausstellungsbiographie sind Sharps Beitrag und seine Vermittlung zu berücksichtigen, da Haacke in viele der von Sharp kuratierten Projekte involviert war: Sharp, selbst Künstler und in erster Ehe verheiratet mit Renata Hengeler aus Düsseldorf, hatte 1964 eine Ausstellung zu Robert Rauschenberg im Krefelder Museum Haus Lange kuratiert, eben in jenem Haus, in dem Hans Haacke acht Jahre später seine *Demonstrationen der physikalischen Welt. Biologische und gesellschaftliche Systeme* (1972) zeigte. 1966 organisierte Sharp eine Ausstellung mit Günther Uecker in der Düsseldorfer Galerie Schmela, anschließend in der New Yorker Howard Wise Gallery, die Haacke in den 1960er-Jahren mehrfach präsentierte. 1966 lud Sharp Haacke zweimal zu einer Ausstellung über kinetische Kunst in New York bzw. Rhode Island ein; auch in *Kineticism: Systems Sculpture in Environmental Situations* (1968) in Mexico City anlässlich der Olympischen Spiele und bei *Place & Process* (1969) in The Edmonton Art Gallery in Alberta, Kanada war Haacke vertreten. Neben seiner *Air Art*-Ausstellung in Philadelphia war Haacke mit *Grass grows* an der von Sharp am Andrew Dickson White Museum of Art der Cornell University, Ithaca NY kuratierten *Earth Art*-Ausstellung beteiligt, die beide zusammen zur anti-formalistischen Debatte und konzeptuellen Erweiterung der Skulptur maßgeblich beitrugen.

Die terminologische Fassung einer Skulptur als realzeitlichem System greift ein weiteres signifikantes Unterfangen auf, indem Burnhams und Haackes systemästhetische Ausrichtung neue Wege für die Einbindung lebender Ko-Akteure und zugleich aktueller Technologien in die Skulptur eröffnet. Dieser Einfluss macht sich bis in die Gegenwart bemerkbar, wie die Exkurse im vorliegenden Kapitel zu zeigen versucht haben und der anschließende Vergleich mit Pierre Huyghes *Untilled* (Abb. 16) und *After ALife Ahead* (Abb. 155) erörtern wird.

Die Verknüpfung unterschiedlicher Systeme in einem Werk, der darin stattfindende Informations- und Energieaustausch sowie die Verbindung zum übergreifenden System ‚Kunstinstitution' bzw. ‚Gesellschaft' präfiguriert die in den 1990er-Jahren von Nicolas Bourriaud formulierte *esthétique relationelle*, mit der er partizipative, inter-subjektive Strategien in der Bildenden Kunst beispielsweise bei Philippe Parreno, Rirkrit Tiravanija, Liam Gillick und Tino Sehgal zu fassen versuchte.[366] Während Burnhams Argumentation in *Beyond Modern Sculpture* (1968) noch teleologisch motiviert war, setzt er sich in „Systems Aesthetics" darüber hinweg und situiert seine systemästhetische Herangehensweise in seinem eigenen zeitbasierten Kontext, ohne zugleich deren Gültigkeit für die Zukunft zwingend vorauszusetzen.[367] Sharp resümiert die Bedeutung der Systemtheorie programmatisch:

366 Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon: Les presses du réel 1998.

367 Jack Burnham: „Yet it is more likely that a ‚systems esthetic' will become the dominant approach to a maze of socio-technical conditions rooted only in the present. New circumstances will with time generate other major paradigms for the arts." (Burnham, „Systems Aesthetics", in: Ragain 2015, S. 124.)

155 Pierre Huyghe, *After ALife Ahead*, 2017, Betonboden der Eishalle; Sand, Ton, Phreatisches Wasser; Bakterien, Algen, Bienen, Pfaue; Aquarium, schwarzes schaltbares Glas, Weberkegel (Conus Textile); Inkubator, menschliche Krebszellen; genetischer Algorithmus, Augmented Reality; automatisierte Deckenstruktur; Regen; Ammoniak; Logikspiel, Skulptur Projekte Münster

> The new age, the electric age, has created an environment which has reconfigured our senses […]. This radically alters our aesthetic needs. Today painting and static sculpture are no longer wholly satisfying. We need an art of greater energy. We need an art of total environment. We need an art that unites us with the real rhythms of our era. The art of light and movement is dynamic, environmental, and inclusive. It involves all of our senses. This is only one feature that separates it from older art. The old art saw time as lineal. The new art sees time as configurational. The old art depicted space as uniform and enclosed. The new art perceives space as organic and open. The old art was an object, the new art is a system.[368]

Aufgehoben sei die Linearität der Zeit durch eine strukturelle Temporalität. Die Paradigmen der ‚neuen' Kunst sind Offenheit, Prozessualität und System, Multisensorik und Organismus. Auch ist in der Gegenwart eine Renaissance der Systemästhetik zu beobachten, findet kybernetisches Gedankengut erneut Anklang bei zeitgenössischen Künstler*innen wie Philippe Parreno, dessen Ausstellung im Berliner Martin-Gropius-Bau (2018) im folgenden Kapitel besprochen wird.

368 Willoughby Sharp, „Luminism and kineticism", in: Gregory Battcock (Hg.), *Minimal art. A critical anthology*, Berkeley [u.a.]: University of California Press 1995, S. 317–358, S. 317f.

Welche Vorteile bringt nun eine Fokussierung auf den (post-formalistischen) Systembegriff für skulpturale Konzepte, wie sie Haacke favorisiert? Während Donald Judd mit seinem visuell arrangierten *specific object* an Statuarik und materiell-haptischer Präsenz festhält (wovon sich Burnham dezidiert abzuheben versucht), Formate wie Happening oder Environment zeitbasierte und partizipatorische Strukturen kennzeichnen, kinetische Kunst Bewegung integriert, Lucy R. Lippard die „dematerialization of art" proklamiert, öffnet Rosalind Krauss das Feld zu monumentalen, performativen, teils architektonischen Strategien außerhalb des White Cube. Die frühen Arbeiten Haackes greifen Anfang der 1960er-Jahre die Formensprache der Minimal Art (*Condensation Cubes* etc.) auf, später verschmelzen seine skulpturalen Systeme im Außenraum zunehmend mit ihrer Umgebung. Der Erfolg von *Chickens Hatching* (Abb. 75) hängt noch sichtbar von einem definierten Stromkreislauf ab, *Transplanted Moss supported in Artificial Climate* (Abb. 72) kennzeichnet – ähnlich wie Agnes Denes' seit Ende der 1960er-Jahre entworfene *Environmental Sculptures* – eine Offenheit im System, die der Künstler nicht umfassend zu kontrollieren vermag.[369] Doch erfolgen die Eingriffe in das ‚natürliche Material' – anders als bei den von Krauss zitierten Beispielen – subtiler, kleinformatiger, häufig mit technologischer Unterstützung. Ferner ereignet und verändert sich das Werk (meist) in Realzeit. Der Systembegriff beschreibt dabei die Zusammenhänge der einzelnen interagierenden Elemente in einem Kreislauf, bestehend aus Kausalverbindungen und Rückkopplungen, mit graduell unterschiedlich technischer, anthropogener Hilfestellung. Dies betrifft insbesondere die metabolischen Prozesse der von Haacke eingesetzten tierlichen Protagonisten als Ausgangspunkt eines Systems. Vereinigendes Element eines *real time system* ist ein gemeinsam angestrebtes Ziel; die Separierung eines Teils führt zur Zerstörung des gesamten Systems. Haacke schafft neue und verwendet zugleich existierende Systeme bzw. kann sich übergreifenden Systemen gar nicht entziehen. Dabei können Systeme – in den Worten Donna Haraways – autopoietisch oder sympoietisch sein.[370]

369 Die angeketteten Bäume beispielsweise spiegeln das von Denes thematisierte Verhältnis des Menschen zur Natur. Bekannt wurde die Künstlerin einer größeren Öffentlichkeit mit ihrem 1982 realisierten *Wheatfield – A Confrontation*, für das eine ehemalige Mülldeponie im New Yorker Battery Park mit Weizen bepflanzt wurde. Das Getreidefeld repräsentierte die Auswirkungen einer zunehmenden Ungerechtigkeit durch globalen Handel. Die geernteten Weizenkörner wurden weltweit verteilt, um so auf Hungerkrisen hinzuweisen.
Auf der Documenta 14 war Denes' *Living Pyramid* als temporäre Skulptur zu sehen. Eine ihrer größten Pyramiden befindet sich seit 2015 im Socrates Sculpture Park in Long Island City. Die neun Meter hohe Skulptur besteht aus aufeinandergestapelten, mit Erde und Pflanzen gefüllten Holzterrassen. Die soziale Skulptur, so könnte man sagen, wird von Menschen vor Ort gepflegt. Seit einigen Jahren wird Denes' Œuvre vermehrt in den Diskursen zu Eco Art und Ökologiekritik rezipiert. Im Herbst/Winter 2019/2020 zeigte The Shed in New York eine umfangreiche Retrospektive der feministischen und politisch aktiven Künstlerin. Emma Enderby (Hg.), *Agnes Denes: Absolutes and Intermediates*, Ausst.-Kat. The Shed, New York: The Shed 2019. Siehe auch ihre 2008 publizierten Schriften: *The Human Argument: The Writings of Agnes Denes*, hg. von Klaus Ottman, Washington: Spring Publications 2008.

370 Vgl. u.a. Donna Haraway, *Staying with the trouble. Making kin in the Chthulucene*, Durham & London: Duke University Press 2016, Kapitel 3. Im vorliegenden Kapitel wurde der Begriff ‚Natur' (anstatt etwa Ökologie) verwendet, wie von Haacke selbst und in der relevanten Literatur.

Auf die Frage nach den Anfängen seiner Kunst und der Beschäftigung mit der Systemtheorie gibt Haacke Mitte der 1980er-Jahre zu bedenken:

> Ich habe lange Zeit nicht mehr über Systemtheorie nachgedacht. Aber ich denke, daß auch meine heutige Arbeit mit Systemvorstellungen vereinbar ist. Natürlich meine ich immer noch, daß alle Dinge untereinander verbunden sind und sich wechselseitig beeinflussen. Die soziale Welt stellt sich als ein ‚offenes System' dar, d.h. sie ist ein historisches Phänomen, das ständigem Druck von innen wie außen ausgesetzt ist. Die Welt der Kunst ist ihrerseits auch ein offenes System. Sie ist nicht etwas sich selbst genügendes mit universellen Werten, wie uns gewisse Leute glauben machen wollen.[371]

Während die Plexiglasbox mit den Ameisen, die Brut- oder Kläranlage einen objekthaften Charakter mit klar konturiertem Handlungsraum und -ablauf im Inneren aufweisen, stellt sich bei den eher situativen Arbeiten Haackes die Frage nach dem Skulpturalen des jeweiligen realzeitlichen Systems. Baum, Schlauch, Moosrelief, Ziege und Wald, Schildkröten und Umgebung – die einzelnen Entitäten machen in ihren Reaktionen aufeinander erst die plastische Erscheinung aus. Das Skulpturale fungiert als Verbund; Einheit und Gesamtheit der Form werden stets betont. Skulptur als realzeitliches System tritt bei Haacke als Mittel der Repräsentation und Differenzierung eines Geschehens innerhalb eines neuen Kontexts auf. Der Kontext selbst ist Material; aus einem undefinierten Environment wird durch die Isolierung bzw. das *staging* von Natur eine konkretisierte *site*. Oder wäre gar im Versuch einer Übertragung von Smithsons dialektischem Begriffspaar das Kunstmusem Krefeld die *non-site* mit indexikalischem Verweis auf die Rheinwasserproblematik?

Über die Kooperationen mit Naturwissenschaftler*innen, die Nutzung neuer Technologien und die analytische, empirische Herangehensweise fordert das Medium Skulptur eine neue Legitimität. Während der formalen Gestalt lediglich sekundäre Bedeutung zugestanden wird, kommt es primär auf die jeweilige Funktionalität und Brauchbarkeit der (meist massenproduzierten oder ubiquitär vorhandenen) Materialien an. Der relationale Charakter von Skulptur ist heute aktueller denn je. Indem Haacke die notwendigen Apparaturen seiner Versuchsanordnungen offenlegt und teilweise didaktisch erläutert, entmystifiziert er das Geheimnisvolle eines Werks zugunsten unsichtbarer bzw. im Alltag übersehener physikalischer und biologischer Phänomene. Gerade die Offenheit und Unvorhersehbarkeit des systemischen Prozesses mit teils variierender räumlicher Ausdehnung und polysensuell erfahrbarer Plastizität ermöglicht eine zeitgenössische Entgrenzung von Skulptur und in Haackes Fall einen (immer noch) aktuellen Kunstbeitrag zum systemischen Denken und einer Ikonographie des Ökologischen und Politischen.

Exkurs: *Staging nature* – Fabian Knecht *Isolation*

In einer Weiterführung von Hans Haackes Arbeiten setzt der Künstler Fabian Knecht mit seiner 2016 begonnenen Serie *Isolation* deutlich sichtbare Markierungen ein, indem er jeweils ein ‚Stück Natur' in einem von allen Seiten geschlossenen White Cube rahmt. Diese

371 Hans Haacke im Interview mit Jeanne Siegel (Siegel 1984, S. 97).

156 Fabian Knecht, *Isolation (Riverbed)*, 2016

ortsspezifischen, nur temporär vorhandenen Installationen nobilitieren die gewählte *site* zum Exponat. Anstatt organisches Material aus der Natur in den Ausstellungsraum zu überführen – vergleichbar Hans Haackes *Grass grows* (Abb. 71) –, verlagert Knecht den Ausstellungsraum nach außen und isoliert das selektierte Fleckchen Erde mitsamt seiner Flora und Fauna: ein Flussbett in der Ukraine (*Isolation* (*Riverbed*), 2016) (Abb. 156), ein zugefrorenes Meer in Wladiwostok (22. Februar 2017) (*Isolation (Eismeer*)), eine Brache in Berlin nahe des Hamburger Bahnhofs (*Isolation* (*Brache*), 2016) (Abb. 157/158), ein Waldstück in Arnsberg in Nordrhein-Westfalen (*Isolation (Dead Tree)*, 2017), einen Baumstamm in Baden-Baden (*Isolation (Stamm)*, 2018) und ein Waldareal in der Sächsischen Schweiz bei Buckow (*Isolation (52°33'44.1"N 14°03'12.8"E*, 2019) (Abb. 159).[372] Während Haackes *staging* von Natur die systemischen Zusammenhänge und Wachstumsprozesse beleuchtet, er beispielsweise ein künstliches Mikroklima im Museumsgarten des Haus Lange initiiert, thematisiert Knecht den Prozess des Rahmens selbst; er macht Natur durch einen vom Künstler gewählten und architektonisch herausgehobenen Ausschnitt ohne explizit umweltpolitische Dimension sichtbar – oftmals nur für die Dauer eines Tages. Bei Haackes

372 Http://www.fabianknecht.de/index.html (12.3.2019); Fabian Knecht, *Radition*, Kunstverein Arnsberg, 2017, http://kunstverein-arnsberg.de/fabian-knecht (12.3.2019). *Ausstellen des Ausstellens – Von der Wunderkammer zur kuratorischen Situation*, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 2018.

157 Fabian Knecht, *Isolation (Brache)*, 2016

158 Fabian Knecht, *Isolation (Brache)* 2016 (Außenansicht)

und Knechts Arbeiten dominiert ein beobachtender Charakter. Knecht greift in dieses einem *Readymade* vergleichbar fungierende Areal nicht ein; er führt nur die Setzung durch, ohne, wie Haacke, ein eigenes System zu bauen und das Areal unmittelbar zu beeinflussen oder längerfristige klimatische Veränderungen vorzunehmen. Neben der Begehung vor Ort sind es vorwiegend fotografische Abbilder, die über die Serie *Isolation* Zeugnis ablegen. Die Wahl der Orte besticht durch ihre Vielfalt: Eine urbane, inzwischen schon nicht mehr existie-

159 Fabian Knecht, *Isolation (52°33'44.1"N 14°03'12.8"E)*, 2019

rende Brache inmitten des Zentrums von Berlin, auf der sich Spuren vergangener Nutzung finden wie alte Pflastersteine, Sand von einer Strandbar, Abfallreste und vereinzelte Pflanzen. Die Fotografien halten in einer Momentaufnahme diesen Augenblick städtischen Umfelds fest; es ist kein geschöntes, romantisch geprägtes Bild dessen, wie wir uns Natur meist vorstellen, sondern eines, das Zeichen der durch den Menschen verursachten Ausbeutung und Manipulation trägt. Im Wald nahe des Kunstvereins Arnsberg, wo eine Woche lang ein White Cube aufgebaut und bei der Eröffnung den Besucher*innen zugänglich war, dominieren moosbewachsene Äste, die auf laubbedecktem Waldboden liegen – Zeugnis eines sich selbst überlassenen, nicht forstwirtschaftlich genutzten Bannwalds –, sowie kleine Buchensetzlinge, die Verfall und Entstehung innerhalb eines zyklischen Kreislaufs unterstreichen.

Die beiden Orte in der Ukraine und in Wladiwostok (Russland) sind geprägt von extremen klimatischen Bedingungen: ein Flussbett inmitten sumpfigen Geländes und das Eismeer mit schneebedeckten Schollen, die der Künstler als Referenz auf Caspar David Friedrichs gleichnamiges Gemälde sieht. Romantische Anklänge ruft auch die Rückenfigur der Fotografie von *Isolation (52°33'44.1"N 14°03'12.8"E)* (2019) auf. *Isolation (Riverbed)* ist als kritische Reflexion zu verstehen, indem Knecht sich mit dem künstlichen Landschaftserlebnis *The Mediated Motion* (2001) (Abb. 160) seines ehemaligen Lehrers Olafur Eliasson im Kunsthaus Bregenz bzw. mit dessen Arbeit *Riverbed* (2014) im Louisiana Museum of Modern Art, der Transformation des Südflügels des Museums in eine steinige Flusslandschaft, kritisch auseinandersetzt. Natur sei in ihrer Komplexität viel größer, als dass sie sich

160 Olafur Eliasson, *The Mediated Motion*, 2001, Kunsthaus Bregenz

161 Timm Ulrichs, *Wald. Environment*, 1968–1969, Hannover

162 Fabian Knecht, *Isolation (Sockel)*, 2016 (Dokumentation)

in den Ausstellungsraum transportieren und dort imitieren ließe, so der Künstler.[373] Knecht intendiert eine andere Form der Monumentalisierung von Landschaft, gleichermaßen ein Denkmal der Natur, eine Verwilderung des Museums: Schützend wird die Natur von einem temporären Gehäuse umgeben; wie durch eine Vergrößerungslinse wird die Aufmerksamkeit der Betrachter*innen auf Details gelenkt, die sonst häufig übersehen werden oder nicht abbildungswürdig zu sein scheinen. Knecht unterscheidet sich daher in seinem *staging* von Natur etwa von Timm Ulrichs, der im Ausstellungsraum für *Wald. Environment* (1968–1969) (Abb. 161) ein Waldstück mit 20 Fichten, Laub auf dem Boden, Tieren (Vogel, Kaninchen, Hund), einer Vogelgezwitscher suggerierenden Geräuschkulisse und Fichtennadeln-Duftspray realisierte.[374] Gerahmt wurde sein „lebendes Bild" durch die Wände mit Fußleisten und einer Decke mit Neonröhren. Parallel zeigte er forstwirtschaftliche Lehrfilme über Holzgewinnung; am letzten Ausstellungstag organisierte er eine Baumfäll-Aktion.

In dem kleinen Ort Pidloztsi im Nordwesten der Ukraine wählte Knecht für *Isolation (Sockel)* (2016) den zentralen Platz vor dem Gemeindehaus mit einem leeren Sockel (Abb. 162), den einst eine Lenin-Statue zierte, wodurch *Isolation* hier eine ortsspezifische, politische Dimension erfährt. Der Steinsockel trägt Spuren der Verwitterung, sich ausbreitende Flechten,

373 Fabian Knecht im Gespräch mit der Autorin, 2.6.2018 (Archiv der Autorin).
374 Vgl. Bartelsheim 2001, S. 108f.

abgesplitterte Kanten, aufgebrochener Asphaltboden, Gräser, die sich durch Ritzen zwängen, Natur, die sich Raum zurückerobert. Piero Manzonis *Socle du Monde* (1961) fungiert für den Künstler als Referenz, insofern Natur es wert ist, auf einen Sockel gehoben und bewahrt zu werden.

In der Ausstellung der Berliner Galerie Alexander Levy 2017 wurde die Entstehungsgeschichte der einzelnen *Isolationen* mit ihrer kunsthistorischen, literarischen und politischen Kontextualisierung, mit Fotografien, Zeichnungen, Kopien von Grenzübergangsprotokollen, Notizen und Dokumentationsbildern präsentiert. Bei den kleinformatigen Bildern liegt der Fokus auf einzelnen Details, wie einer Eisscholle, einem Ausschnitt sandigen Bodens oder des Flussbetts mit Sumpfgras. Auffallend ist die diffuse Lichtsituation und fehlende Verortbarkeit im Unterschied zu den großformatigen Bildern, die die innere Kontur des White Cube und die Lichtreflexe der an der Decke angebrachten Neonröhren erkennen lassen. Durch die sichtbare Rahmung und Offenlegung des Kontexts relativiert sich bei den Fotografien der Charakter eines klassischen Landschaftsbilds. Im Unterschied zu Haackes systemästhetischer Auffassung von Skulptur bringt Knecht mit seinen raumumfassenden und -bildenden Isolierungen plastische Objekte, Fundstücke und organische Elemente zusammen, doch interagieren diese weniger deutlich in einem systemischen Gefüge bzw. der ehemals vorhandene biologische Kreislauf wird durch die Rahmung unterbrochen, so dass die einzelnen Entitäten isoliert nebeneinander bestehen und dem Ausstellungspublikum präsentiert werden. In einer bildkompositorischen Herangehensweise kreiert Knecht ein begehbares Gemälde, für das eher der Begriff einer skulpturalen Situation greift.

3. „What is = +/– growth“[1]

Pierre Huyghes skulpturale Situationen *Untilled* und *After ALife Ahead*

Ein Künstler, der trotz differierender historischer Kontexte und konzeptueller Hintergründe an Haackes realzeitliche Systeme anknüpft, ist Pierre Huyghe, dessen Werke *Untilled* (Abb. 16) und *After ALife Ahead* (Abb. 155) erkenntnisversprechende Fragen im Hinblick auf system- und situationsästhetische Konzepte des Skulpturalen aufwerfen:

Welche Bedeutung nimmt Hans Haackes Konzept einer Skulptur als realzeitliches System für Huyghes Werke ein und worin unterscheidet sich sein Systembegriff von demjenigen Haackes? Wie ist im Vergleich der Umgang mit Natur zu charakterisieren und die Beziehung der einzelnen, das Werk konstituierenden organischen und anorganischen Entitäten zu beschreiben? Skulptur, so die Überlegung, wird zur Situation, wenn sie nicht als singulärer Gegenstand existiert, sondern im Beziehungsgefüge mehrerer Objekte und Ko-Akteure entsteht. Doch wo verläuft die ästhetische Grenze bzw. was genau ist Bestandteil dieser oftmals stark ‚entgrenzten' skulpturalen Situationen im Œuvre Huyghes?[2]

Basierend auf der jeweils realisierten Version der Arbeit stehen im Zentrum des vorliegenden Kapitels neben einer detaillierten Skizzierung der komplexen Werkgenese die während des Entstehungsprozesses intendierten und aus den ortsspezifischen Umständen resultierenden ungeplanten Abweichungen. Bei diesen zeitbasierten, aus einer Vielzahl an heterogenem, organischem ‚Material' bestehenden Kunstwerken, die durch eigene Dynamiken charakterisiert sind, bedingen unvorhersehbare Entwicklungen oftmals deutliche Diskrepanzen zwischen finaler Ausführung und ursprünglicher Konzeption, weshalb die Analyse in skulpturtheoretischer, system- und situationsästhetischer, phänomenologischer

1 Die ‚Gleichung' ist einem Zitat anlässlich einer Ausstellung Pierre Huyghes im The Arts Institute des Hunter College New York 2014 entlehnt: http://theartistsinstitute.org/pierre-huyghe/ (10.10.2019).

2 Zur Ästhetischen Grenze siehe u.a. Michalski 1996.

Open Access. © 2024 bei der Autorin, publiziert von der Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston.
Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111027159-004

und naturästhetischer Hinsicht vorgenommen wird. Aufgrund des ephemeren, emergenten Charakters dieser Arbeiten und der lückenhaften bzw. disparaten Quellenlage besteht die methodisch-strukturelle Herausforderung in einer Annäherung aus verschiedenen Perspektiven und einer (partiellen) Rekonstruktion, die die inhärente Zeitlichkeit und diverse Gestaltänderungen berücksichtigt.

Als Quelle des künstlerischen Entwurfs dienen einerseits Unterlagen und Informationen von Pierre Huyghe selbst, aus dem Atelierteam des Künstlers, dem Documenta Archiv in Kassel und dem Archiv der Skulptur Projekte in Münster, von ehemaligen Mitarbeiter*innen und am Produktionsprozess Beteiligten, Rezipient*innen sowie Ko-Akteuren von *Untilled* und *After ALife Ahead.* Diese Dokumente gilt es quellenkritisch zu reflektieren und miteinander zu vergleichen, um ihre diskursanalytische Relevanz zu erproben.

Untilled: Untersuchungsfeld und Forschungsstand

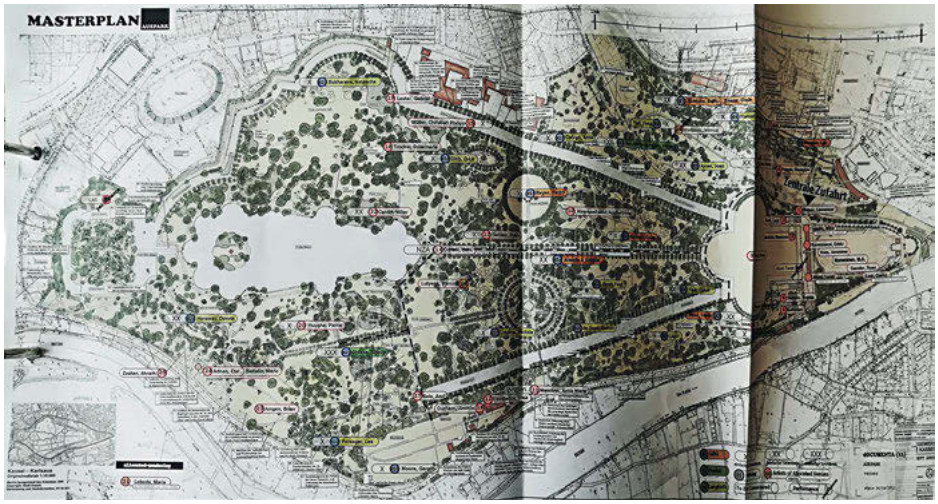
> It's a place where things are dropped, things which are dead or considered useless. The compost becomes a place where things are left without culture, where they become indifferent to us, metabolizing, allowing the emergence of new forms. These elements and artifacts are markers, found in history; they are also things you usually find in a park: a bench, a statue, an animal, a human. I'm interested in the vitality of the image, in the way an idea, an artifact, leaks into a biological or mineral reality. It is a set of topological operations. It is not displayed for a public, but for a raw witness exposed to these operations.[3]

Huyghes begehbares Biotop *Untilled* in der Kasseler Karlsaue während der dOCUMENTA 13 stellt die Dichotomie von Natur versus Kultur/Technik infrage.[4] Konträr zur ‚Zähmung' von ästhetisierter, in geometrische Gestalt gebrachter Natur barocker Gartenanlagen mit ihrer Grotten- und Brunnenplastik sowie Bosquetten und Labyrinthen favorisiert Huyghe einen „Nicht-Ort", die Kompostieranlage an der Peripherie von Alleen, sauber gestutzten Grasflächen und pflanzengesäumten Seen (Abb. 163).[5] Der Titel verdeutlicht dies:

3 Sky Godden, „Pierre Huyghe Explains his Buzzy Documenta 13 Installation and why his Work is not Performance Art", in: *Blouin Art Info*, 30. August 2012, http://www.blouinartinfo.com/news/story/822127/pierre-huyghe-explains-his-buzzy-documenta-13-installation-and-why-his-work-is-not-performance-art (18.8.2019). Dieser Link funktioniert nicht mehr. Siehe auch Pamela C. Scorzin, „‚Everything is connected'. Zum Plastikbegriff des frühen 21. Jahrhunderts – am Beispiel von Matthew Barney und Pierre Huyghe", in: Hengst/Kant 2015, https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/7999/scorzin.pdf?sequence=1&isAllowed=y (4.6.2018).

4 Zum Biotop siehe u.a. Georg Toepfer, *Historisches Wörterbuch der Biologie. Geschichte und Theorie der biologischen Grundbegriffe*, Bd. 1, Stuttgart & Weimar: J.B. Metzler 2011, S. 305–319, S. 305: „Als ‚Biotop' (von griech. ‚βίος' ‚Leben' und ‚τόπος' ‚Ort, Gebiet') wird in der Biologie der Raum bestimmt, in dem ein Organismus oder eine Biozönose leben. Der Ausdruck wird 1908 von dem Zoologen F. Dahl eingeführt. Dahl versteht unter Biotopen ‚Gelände- und Gewässerarten', die nicht nur Tiere bzw. Pflanzen, sondern alle Organismen betreffen", http://www.zfl-berlin.org/tl_files/zfl/downloads/personen/toepfer/Histor_WoeBuch_Biologie/Band1.pdf (28.9.2019).

5 Vgl. auch Mona Mönnig, *Das übersehene Tier. Eine kunstwissenschaftliche Betrachtung*, Bielefeld: transcript 2018, S. 234: „So wie die Künstlichkeit der Gärten des 17. Jahrhunderts einen Protest gegen



163 Plan der Karlsaue, dOCUMENTA 13, Kassel

Unkultiviert, unbestellt – eine gestaltete Wildnis mit Ruinenästhetik und Skulpturen.[6] Doch liegt hierin ein konzeptuell verankertes Paradoxon: Es handelt sich nicht – auch wenn dies durchaus suggeriert wird – um ein *terrain vague*, um einen verlassenen, verwilderten, oft vergessenen Zwischenraum in urbanem Gefilde, mit dem *Untilled* mehrfach verglichen wurde (Abb. 164).[7] Das Gelände wurde von Huyghe detailliert geplant und komponiert, wie der folgende Text nachzuzeichnen versucht. Diese Form von ortsspezifischer Situation führt die Entgrenzung eines konturierten Werks und Relativierung der ästhetischen Grenze vor Augen. Der Künstler selbst bezeichnet seine Werke als „ecosystems – actual, virtual, different", bringt reale und virtuelle Elemente (wenn auch weniger offensichtlich als Haacke) innerhalb eines systemischen Geflechts zusammen.[8] Mit seiner Fokussierung auf ein kollektives Gefüge heterogener Protagonisten und plastischer Artefakte bietet sich

die ‚Unnatur' hervorbrachten, scheint Huyghe gegen die Künstlichkeit zu protestieren." „Seine Gegenwelt lädt nicht zu der Empfindung arkadischer Gefühle ein, wie es ein ‚locus amoenus', ein lieblicher Garten, vermag; noch konstruiert sich durch ‚Untilled' ein idyllisches Bild eines ‚hortus conclusus', eines abgeschlossenen Gartens oder Ortes, denn seine Grenzen sind kaum wahrnehmbar." (Ebd., S. 236.)

6 Eigentlich hatte Pierre Huyghe einen anderen Ort inmitten der denkmalgeschützten Parkanlage anvisiert. Doch Michael Boßdorf, Leiter der Gartenabteilung bei der Museumslandschaft Hessen Kassel, schlug daraufhin die Kompostieranlage vor (Michael Boßdorf im Gespräch mit der Autorin am 6.7.2018 in Kassel, Archiv der Autorin).

7 Siehe u.a. Christophe Girot, *The course of landscape architecture. A history of our designs on the natural world, from prehistory to the present*, London: Thames & Hudson 2016, S. 283. Zu *terrain vague* allgemein: Jacqueline Maria Broich, *Die Stadtbrache als „terrain vague". Geschichte und Theorie eines unbestimmten Zwischenraums in Literatur, Kino und Architektur*, Bielefeld: transcript 2017.

8 Pierre Huyghe zit. n. Nasher Center Dallas 2017, http://www.nashersculpturecenter.org/pages/news-press/press-releases/news?id=103 (2.6.2018).

164 Pierre Huyghe, *Untilled*, 2012, Kassel (Fotografie: aus der Serie Rosadora, *Kompostloch [nach Huyghe, Untilled]*)

zur Beschreibung der Begriff „skulpturale Situation" an. Außer auf dem für Ausstellungen charakteristischen Schild mit Künstlername, Titel, Jahr und Materialangaben sowie durch das knappe beschreibende Künstlerstatement aus dem Kurzführer der dOCUMENTA 13 wurden die durch den Park kommenden Besucher*innen nicht weiter über die sich vor ihnen ausbreitende plastische Situation informiert. Und doch beinhalten die Arbeiten, wie häufig bei Huyghe, literarische, philosophische, historische und kunstgeschichtliche Verweise, die über begleitende Zeichnungen, Interviews, Texte und Fotografien vermittelt werden. Für die Werkanalyse ist daher eine kritische Auseinandersetzung mit der vom Künstler durch das Kunstwerk nahegelegten Lesweise essenziell. Charakteristisch für Huyghe und für einen Großteil der zeitgenössischen Kunst ist einerseits das Zerbröckeln von bzw. die Überfrachtung durch Referenzen, die als Spiegel heutiger Praktiken der Wissensaneignung durch vielfältige Verlinkungen eines sich im Netz verlierenden Surfens verstanden werden können. Donna Haraway hat mit ihrer Metapher des „tentakulären Denkens" die Vielheit möglicher Verflechtungen (wie „sympoietic multispecies") beschrieben.[9] Andererseits sind die sich aufdrängenden, oftmals für die Rezeption notwendigen und an die künstlerischen Urheber*innen gebundenen Narrative zur Werkgenese und Materialsemantik ein konstituierendes Merkmal.

Zu *Untilled* sind in den letzten Jahren einige Aufsätze publiziert worden, die aus verschiedenen Perspektiven dieses inzwischen für die Gegenwartskunst ikonisch gewordene Werk erörtern: Neben „Denken der Ankunft. Pierre Huyghes *Untilled*" von Dorothea von Hantelmann, die den Schwerpunkt auf die Netzwerk-Akteur-Theorie, Bruno Latours Begriffsverständnis von ‚Assoziation' und neue Ausstellungsformate legt, bietet der Katalog zur

9 Siehe auch Donna Haraway, „Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene", in: *e-flux journal*, #75, September 2016, S. 7, https://www.e-flux.com/journal/75/67125/tentacular-thinking-anthropocene-capitalocene-chthulucene/ (29.9.2019). Hierbei handelt es sich um einen Teil eines Kapitels ihres Buchs *Staying with the trouble. Making kin in the Chthulucene* (Haraway 2016, S. 30–57).

Einzelausstellung Huyghes im Museum Ludwig Köln, Centre Pompidou Paris und LACMA Los Angeles u.a. Essays von Tristan Garcia und Emma Lavigne.[10] Zu erwähnen sind ferner Aufsätze von Andy Weir (2013), David Joselit (2014), Pamela C. Scorzin (2015), Elizabeth Atkinson (2016) und Flora Katz (2018/19).[11] Letztgenannte Autorin hat das Privatarchiv des Künstlers in New York konsultiert und publiziert in „Les Notes de Pierre Huyghe" (2018) vier Blätter mit sogenannten Diagrammen zu *Untilled*. Zwar problematisiert sie den Umgang mit diesen (bisher unveröffentlichten) Aufzeichnungen für die Werkinterpretation und die Bedeutung eines Privatarchivs für die Wissensgenerierung in Rezeption und Forschung unter Berufung auf Foucault und Derrida, doch bleibt sie dabei vage: Einerseits ruft sie Informationen aus dem (anscheinend recht umfangreichen) Archiv ab, andererseits unterstreicht sie deren nicht zwingende Relevanz für das Werkverständnis dieser „ni une sculpture ni une performance".[12] Statt seine Inszenierungsstrategien kritisch zu hinterfragen, folgt sie Huyghes Netz an Referenzen für *Untilled*, das er in einer im Documenta-Ausstellungskatalog publizierten Zeichnung sowie in einem weiteren gezeichneten Diagramm andeutet, das für die hier unternommene Werkbeschreibung als Referenz verwendet wird.[13] In den von Katz ebenfalls als Diagramme bezeichneten Blättern, die neben Projektskizzen und assoziativen Gedanken eine Rollen- und Aufgabenverteilung ähnlich einem Organigramm enthalten, sind die einzelnen Ko-Akteure und ihr Beziehungsgeflecht (etwa zwischen ‚séparation/lien' und ‚construction/destruction') benannt.[14] Einzelne Elemente wie die Zuordnung der Pflanzen zu den Körperteilen, Hund und Statue finden sich leicht verändert im Documenta Archiv (Abb. 165). In ihrer Gegenüberstellung von Ian Cheng und Pierre Huyghe nähert sich Flora Katz *Untilled* aus einer philosophiegeschichtlichen und anthropologischen Perspektive:

10 Dorothea von Hantelmann, „Denken der Ankunft. Pierre Huyghes *Untilled*", in: Lotte Everts et al. (Hg.): *Kunst und Wirklichkeit heute. Affirmation – Kritik – Transformation*, Berlin: De Gruyter 2014, S. 223–240; Emma Lavigne (Hg.), *Pierre Huyghe*, Ausst.-Kat. Centre Pompidou Paris, Paris: ADAGP 2013.

11 Andy Weir, „Myrmecochory Occurs: Exhibiting Indifference to the Participating Subject in Pierre Huyghe's Untilled (2012) at Documenta 13", in: *Postgraduate Journal of Aesthetics*, 10, 1, 2013, S. 29–40; David Joselit, „Gegen Repräsentation", in: *Bild vs. Kunst. Texte zur Kunst*, 95, 2014, https://www.textezurkunst.de/95/david-joselit-gegen-reprasentation/ (21.10.2019); Scorzin 2015; Elizabeth Atkinson, „Pierre Huyghe: Generating antagonism through appropriation of public space", 2016, https://curatingthecontemporary.org/2016/03/17/pierre-huyghe-generating-antagonism-through-appropriation-of-public-space/ (27.9.2019); Flora Katz, „Pierre Huyghe, Ian Cheng: Spéculations à l'*épreuve* de l'art contemporain et stratégies de décentrement", in: Jacinto Lageira/Anna Longo (Hg.), *La genèse du transcendantal. Conditions et hypothèses*, Sesto San Giovanni: Mimesis 2017, S. 143–160; dies., „Les Notes de Pierre Huyghe", in: Christophe Viart (Hg.), *Les mots de la pratique*, Marseille: Le mot et le reste 2018, S. 259–277; dies., „Penser l'extinction avec Pierre Huyghe", in: Marielle Macé/Romain Noël (Hg.), *Vivre dans un monde abîmé*. *Critique*, 860/861, 2019, S. 151–165; siehe auch Marie-France Rafael, *Pierre Huyghe. On site*, Köln: Walther König 2013; dies., „Dynamische Situationen. Formen der Bewegung in Film und Videoarbeiten von Sophie Calle und Pierre Huyghe", in: Maar/Ruda/Völker 2017, S. 103–122.

12 Vgl. u.a. Katz 2018, S. 265, 270, 274. Die methodisch-strukturelle Schwierigkeit, das Archiv eines zeitgenössischen Künstlers, aus dem nur nach Absprache und partiell Dokumente eingesehen bzw. veröffentlicht werden dürfen, für eine kritische Analyse zu nutzen, problematisiert sie nicht.

13 Publiziert wurde dieses Diagramm u.a. in Lavigne 2013, S. 186; im vorliegenden Text unter Abb. 172.

14 Publiziert sind vier Zeichnungen in Katz 2018, S. 268f.

165 Pierre Huyghe, *Untilled*, 2012, Kassel (Fotografie: aus der Serie Rosadora, *Kompostloch [nach Huyghe, Untilled]*)

dem Spekulativen Realismus und ‚anthropologischen Turn' Bruno Latours, Eduardo Viveiros de Castros und Michel Agiers, um ausgehend von attribuierenden Werkeigenschaften wie Entgrenzung, Fluidität und Dezentralisierung neue Perspektiven zu eröffnen – „faire varier les points de vue“ –, ohne dass dabei eine detaillierte Werkbeschreibung und -analyse erfolgt.[15] Auf Latour und de Castro wird im weiteren Verlauf der Untersuchung im Hinblick auf ein erweitertes Subjekt-Objekt-Verhältnis genauer eingegangen.

2018 ist Mona Mönnigs Dissertation *Das übersehene Tier* erschienen. In einem Exkurs „Der Hund ist anwesend!“ folgt sie den Verweisen zweier Zeichnungen Huyghes, spürt einer Kulturgeschichte halluzinogener Pflanzen nach, erörtert mit umfassenden Zitaten die drei Romanreferenzen Huyghes, widmet sich dem ‚Bestiarium' von Beuys (Bienenkönigin-Reliefs, die Aktion Coyote), der (begegnenden) Rolle der Hunde und *Untilled* als pittoreskem Landschaftsgarten ausgehend von der Geschichte der Kasseler Karlsaue und der werkinhärenten Sichtbarmachung eines Spannungsfelds zwischen Natur und Kultur.[16] Allerdings würde ich nicht so weit gehen zu behaupten, dass „sich in ihm das Schöne und Erhabene intensiv abzeichnen“, auch wenn Mönnig dabei auf Huyghes Versuch anspielt, die „Natur besonders natürlich wirken zu lassen oder diese zu sublimieren.“[17] Sie kommt zu dem Schluss, dass Huyghe die Dichotomie von nicht-menschlichen und menschlichen Tieren auflöse und dem Tier eine Art Ebenbürtigkeit verleihe, worauf die Möglichkeit einer Begegnung mit dem „konkreten Tier“ in der Gegenwartskunst basiere.[18]

15 Katz 2017, S. 155. Eine zweite, etwas umfassendere Zeichnung veröffentlichte der Künstler im Katalog anlässlich der Ausstellung im Museum Ludwig Köln, Centre Pompidou Paris und LACMA Los Angeles (Lavigne 2013, S. 186).
16 Ebd., S. 186–206.
17 Ebd., S. 238.
18 Ebd., S. 263.

Nach Abschluss meines Manuskriptes ist 2022 Tim Jegodzinskis Studie erschienen, in der er aus einer an Maurice Merleau-Ponty und Bernhard Waldenfels orientierten phänomenologischen Perspektive am Beispiel von *Untilled* und Céleste Boursier-Mougenots *from here to ear v. 17* (2014) die Neu-Perspektivierung von Mensch-Tier-Verhältnissen beleuchtet.[19] Dabei verfolgt er die These, dass „Huyghe Dichotomien verunklärt, die zur Strukturierung von Welt dienen und für gewöhnlich Handlungsanweisungen bereithalten", wodurch Begriffspaare wie Natur/Kultur, Realität/Fiktion, Materielles/Immaterielles in Frage gestellt würden.[20] *Untilled* biete vielfältige leibliche Aushandlungsprozesse, die „unerwartete und ständig wechselnde Wirt- und Gastbeziehungen" hervorbrächten.[21] Durch die Begegnungen zwischen den werkinhärenten Entitäten und den Rezipient*innen entstehe eine „*responsive individuation* im gemeinsamen Antworten" sowie eine „interspezifische Zwischenleiblichkeit", d.h. eine artenübergreifende Verflechtung von Emotionen, Bewegungen und Wahrnehmungen.[22] Für Letzteres greift er u.a. auf Donna Haraway und Überlegungen aus dem Neuen Materialismus zurück.

Eine Analyse aus skulpturhistorischer und -theoretischer Perspektive, die sich mit dem noch nicht umfassend katalogisierten Archivmaterial näher beschäftigt und die komplexe Werkgenese nachzeichnet, fehlt bislang.[23] Eine besondere Schwierigkeit ergab sich aus dem Umstand, dass im Zeitalter von Smartphones und Social-Media-Plattformen viele Informationen während des Aufbaus über unterschiedlichste Kanäle ausgetauscht wurden, die sich daher nur bedingt archivieren und im Nachhinein rekonstruieren lassen. Diese fast unüberblickbare mediale Distribution stellt für Archive, aber auch für die Kunstgeschichte im Bereich Gegenwartskunst eine zentrale Herausforderung dar. Neben E-Mail-Korrespondenzen, Fotografien, Skizzen und Zeichnungen bieten die regelmäßig protokollierten Statusreports einen Einblick in den jeweiligen Projektabschnitt. Interviews und Gespräche mit den beteiligten Personen ergänzen die Analyse neben eigenen Aufzeichnungen während des Besuchs von *Untilled*. Zwar wurde der kurz vor der Eröffnung der dOCUMENTA 13 gedrehte Film *A Way in Untilled* für die Recherche hinzugezogen, er zeigt jedoch nur einen inszenierten Ausschnitt und bildet nicht die Komplexität des Werks in seiner 100-tägigen Aufführung ab.[24] Zu Recht bemerkt Dorothea von Hantelmann die Schwächung der künstlerischen

19 Tim Jegodzinski, *Tierliche Begegnungen. Lebende Tiere in der Installationskunst seit den 1990er Jahren*, Wien & Köln: Böhlau 2022. Im 4. Kapitel „Neuperspektivierung von Mensch-Tier-Verhältnissen" widmet er sich *Untilled* (S. 197–253).

20 Ebd., S. 207.

21 Ebd., S. 236.

22 Ebd., S. 230f., Herv.i.Orig.

23 An dieser Stelle sei den Mitarbeiter*innen des Documenta Archivs in Kassel und des Archivs der Skulptur Projekte in Münster für die großzügige Unterstützung und Einsichtnahme in die Akten gedankt.
Dass viele Untersuchungen ohne genaueren Blick auf die Werkgenese auskommen, zeigt exemplarisch folgendes Zitat von Hantelmanns (2014, S. 224): „Ich weiß bis heute nicht, ob Huyghe die Hügel aufgeschüttet hatte oder ob diese bereits vorher da waren, ob der Weg angelegt war und welche Pflanzen an diesem Ort wuchsen beziehungsweise welche er angepflanzt hatte."

24 Zum Film siehe u.a. Joselit 2014.

Setzung Huyghes mit dieser ephemeren Arbeit durch die Inszenierung und partielle Fixierung in einem Film, der nun stattdessen gezeigt, gesammelt und damit unwiderruflich zum Stellvertreter des vergangenen Projekts wird.[25] Rezeptionsästhetisch argumentiert bietet das Tagebuch des Gärtners und Hundehüters interessante Einblicke in den ‚Alltag' von *Untilled*, gibt es doch Auskunft über Reaktionen der Besucher*innen zwischen explorativen, sich aufdrängenden und zurückhaltenden Verhaltensweisen, schildert Anekdoten wie den „Marihuana-Klau" und Beobachtungen sich verändernder Botanik und deren Pflege, auch der unausweichlichen Routine, die sich in der repetitiven Tätigkeit als Performer einer 100-tägigen Ausstellung einstellt und die Middeke folgendermaßen kommentiert: „Site verändert sich stetig, auch wenn jeder Tag sich scheinbar ewig rhythmisierend wiederholt."[26]

Werkanalyse

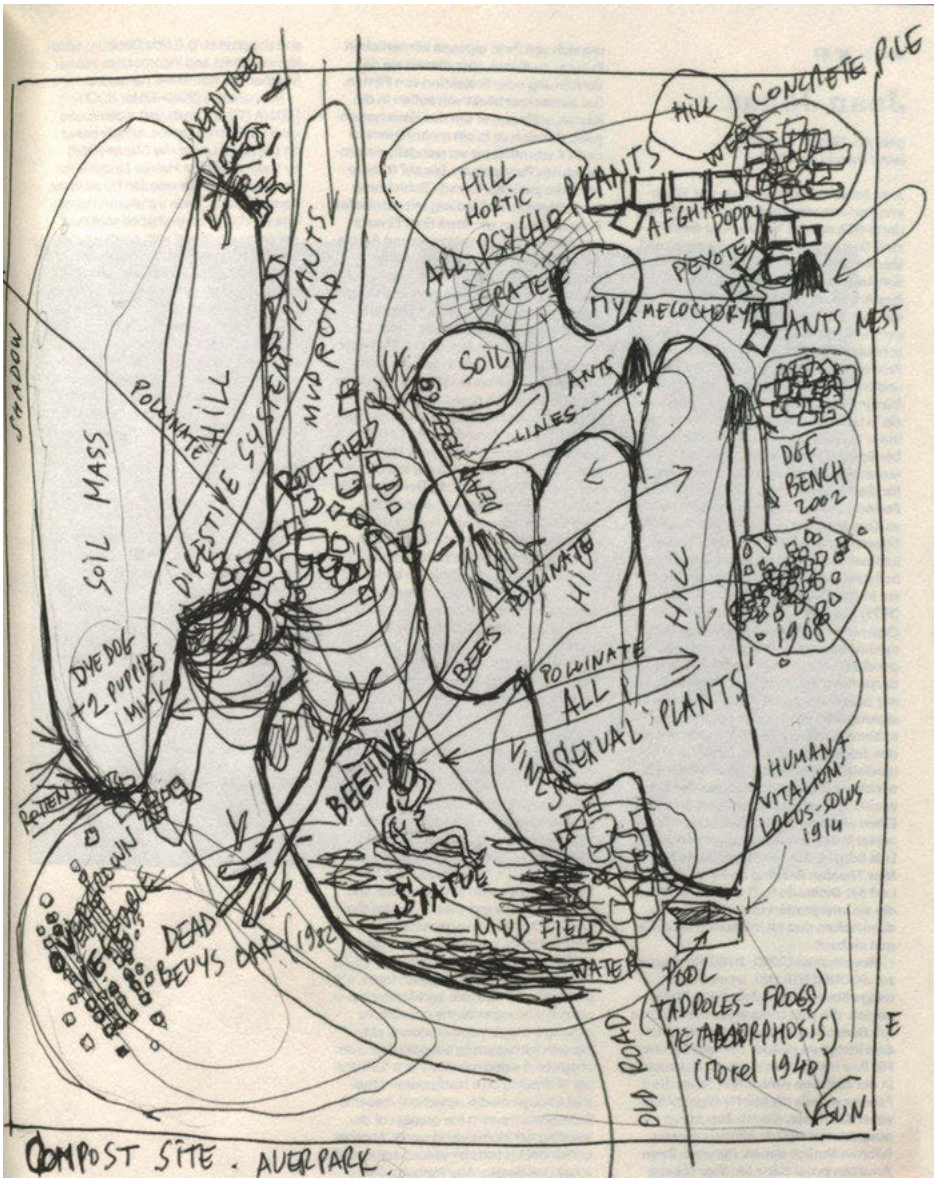
Ein kurzer Überblick soll zunächst *Untilled* in Erinnerung rufen bzw. denjenigen vor Augen führen, die die Arbeit nicht gesehen haben, bevor die einzelnen Bestandteile ausführlicher erörtert werden.

Neben den vor Ort sichtbaren und sich verändernden Entitäten eröffnet die im Katalog zur Documenta publizierte Zeichnung Huyghes und sein im Begleitbuch publiziertes Statement einen Einblick in sein assoziationsreiches Referenzgefüge (Abb. 166).[27] Den von Pierre Huyghe ausgewählten Fotografien, die den finalen Status aus bestimmten Perspektiven dokumentieren, sind in der vorliegenden Untersuchung weitere Abbildungen aus dem künstlerischen Projekt von Rosadora beigefügt, die Entstehungsprozess und Entwicklung von *Untilled* während der Laufzeit der dOCUMENTA 13 darlegen. Dem zeitbasierten Werk ist die Problematik einer Fixierung einzelner Momente durch wenige Fotografien inhärent, die in der (langfristigen) Rezeption zu Stellvertretern avancieren und wie komponiert anmuten, obwohl die Bilder nur den Augenblick eines emergenten Phänomens oder variierende Konstellationen veranschaulichen. Online zugängliche, oftmals amateurhaft hergestellte

25 Hantelmann 2014, S. 239. Die Statue mit Bienenwaben wurde anlässlich der Einzelausstellung Huyghes 2014 u.a. im Museum Ludwig und 2016 separat in der Art Gallery of Ontario gezeigt, in deren Sammlung sie zwischenzeitlich übergegangen ist.
Https://ago.ca/exhibitions/ago-and-luminato-festival-present-pierre-huyghes-untilled-liegender-frauenakt (7.10.2019); https://ago.ca/agoinsider/hive-mind (30.3.2023).

26 Ein Heft mit während der Laufzeit entstandenen Zeichnungen befindet sich im Atelier Huyghes. Weitere Notizen, Zeichnungen und Skizzen Middekes (*Journal*) konnten für die Recherche eingesehen werden, wofür ihm herzlich gedankt sei. Er beschreibt Besucher*innenreaktionen, die Entstehung von neuem Leben wie Mikro-Organismen und den Wachstumsprozess der Pflanzen im Verlauf der Ausstellung. So fand er etwa am 27.8.2012 eine neue Ameisenkolonie. Immer wieder folgen kritische Selbstbefragungen („Was hat die Ausstellung aus mir gemacht?") und die Beschreibung von Problemen bei der Pflege wie die übermäßige Wucherung bestimmter Pflanzen (Middeke, *Journal*, 2012, Archiv Middeke).

27 König/Peters/Wagner 2017, S. 211. Pierre Huyghe, „Untilled", in: *dOCUMENTA (13). Das Begleitbuch*, Ostfildern: Hatje Cantz 2012, S. 262.



166 Pierre Huyghe, Zeichnung zu *Untilled*, 2011

167 Pierre Huyghe, *Untilled*, 2012, Kassel (Fotografie: aus der Serie Rosadora, *Kompostloch [nach Huyghe, Untilled]*)

168 Pierre Huyghe, *Untilled*, 2011–2012, Lebewesen und unbelebte Dinge, gemacht und nicht gemacht

169 Pierre Huyghe, *Untilled*, 2012, Kassel (Fotografie: aus der Serie Rosadora, *Kompostloch [nach Huyghe, Untilled]*)

170 Pierre Huyghe, *Untilled*, 2012, Kassel (Fotografie: aus der Serie Rosadora, *Kompostloch [nach Huyghe, Untilled]*)

filmische Sequenzen von Besucher*innen ergänzen die Rekonstruktion, indem sie die Möglichkeit eines ‚Rundgangs' durch das Gelände bieten.[28]

Gegliedert war das hügelige Areal von *Untilled* durch mehrere aufgeschüttete Haufen aus Sand, Steinen, Humus, aufgebrochenen Asphaltfragmenten, würfelförmigen Pflastersteinen und zu Stapeln geschichteten quadratischen Bodenplatten sowie, laut Angabe auf der Zeichnung, bepflanzt mit mutmaßlich bewusstseinserweiternden und aphrodisierenden Gewächsen, bewohnt von zwei Hunden (Abb. 167) und deren Hüter sowie weiteren Ko-Akteuren, darunter Amseln, eine Schildkröte, Bienen und Frösche. Sogenannte Marker „of history, and markers that I am marked, affected and influenced by" waren auf dem gesamten Gelände verteilt:[29] ein toter Baum als Reminiszenz an Robert Smithsons *Dead Tree* (1969) (Abb. 168), eine entwurzelte, umgekippte Eiche von Joseph Beuys' Projekt der Documenta 7 (1982) (Abb. 169), eine umgekippte Betonbank mit pink gefärbter Sitzfläche von Dominique Gonzalez-Foerster (*Park – A Plan for Escape*) (Abb. 170) von der Documenta 11 (2002) und im Zentrum die Replik eines liegenden Frauenaktes von Max Reinhold Weber, dessen Kopf von Bienenwaben verhüllt war (Abb. 171).[30]

„Grimm Wild Apple 1862" – drei Worte aus einem weiteren, ausführlicheren Diagramm (links oben) (Abb. 172), die nicht unmittelbar miteinander verbunden sind, verweisen auf den Wohnort Kassel der Brüder Grimm und zugleich auf Henry David Thoreau, der 1862 kurz vor seinem Tod seinen Essay *Wildäpfel*, einen kulturhistorischen, poetisch-botanischen Text zur Apfelkunde verfasste.[31] Der Autor begibt sich auf die Suche nach dem Wildapfel jenseits menschlicher Kultivierung und Züchtung und stellt in seiner dichterischen Hommage dessen überragende Schönheit heraus. Eines der bekanntesten überlieferten Märchen

28 Siehe beispielsweise Fluxlino, Pierre Huyghe Documenta (13), 11.06.2012, https://www.youtube.com/watch?v=CyXy7Aok_WM (21.10.2019).

29 Pierre Huyghe in einer E-Mail an die Autorin, 14.9.2017 (Archiv der Autorin).

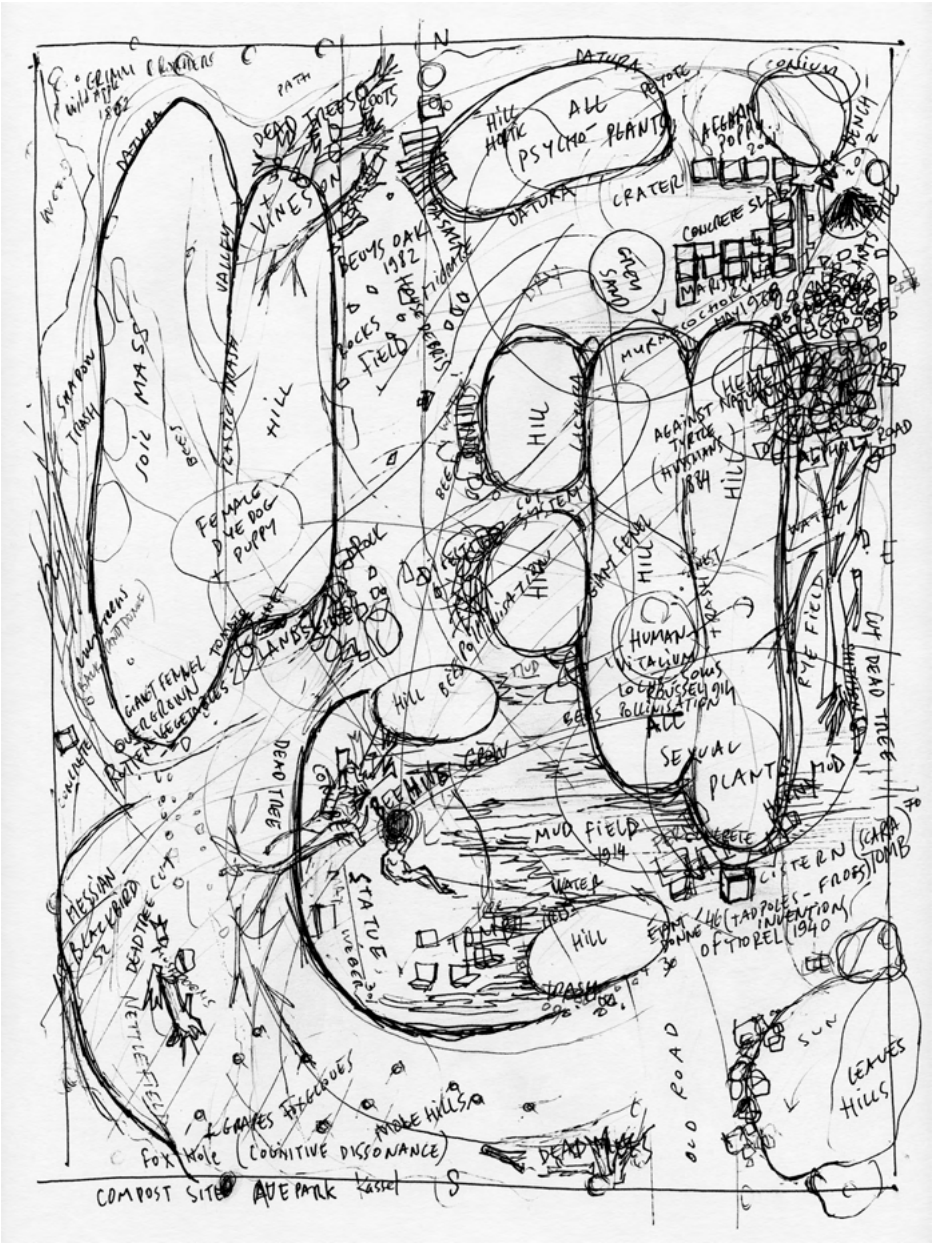
30 Das Original befindet sich in Winterthur: http://www.editionwinterthur.ch/kunst/kuenstler/weber_max.php (27.9.2919).

31 Henry David Thoreau, *Wildäpfel*, hg. von Susanne Schaup, Leipzig: S. Göbel 2012.

171 Pierre Huyghe, *Untilled (Liegender Frauenakt)*, 2012, Betonguss auf Stahlarmatur mit Bienenstock, lebendem Bienenvolk, Kunststoff und Wachs, Figur: 145 × 45 × 75 cm, Sockel: 145 × 55 × 30 cm, Bienenwaben in variabler Größe

der Grimms ist Schneewittchen, die durch einen Apfel von der bösen Stiefmutter vergiftet wird. *Untilled* selbst beinhaltete zwar keinen Apfelbaum. Hingegen taucht die Pflanze in anderen Kunstwerken der dOCUMENTA 13 auf. So zeigte die Kuratorin Carolyn Christov-Bakargiev Apfelzeichnungen des Pfarrers Korbinian Aigner, der während seines Aufenthalts im KZ Dachau und Sachsenhausen mehrere Apfelsorten züchtete und sie KZ-1, KZ-2, KZ-3, KZ-4 nannte.[32] Angebaut wird bis heute die Sorte KZ-3 unter dem Namen Korbiniansapfel, der von Christov-Bakargiev mit dem Künstler Jimmie Durham zusammen mit einem Arkansas

32 Peter J. Brenner, *Korbinian Aigner. Ein bayerischer Pfarrer zwischen Kirche, Obstgarten und Konzentrationslager*, Technische Universität München, Thalhofen: Bauer 2017. Brenner kritisiert die Rezeption von Aigners Werk als Konzeptkunst und die Verortung in diesem Kontext (ebd., S. 120). Siehe auch: Massimiliano Gioni/Natalie Bell (Hg.), *The Keeper*, Ausst.-Kat. The New Museum of Contemporary Art, New York: The New Museum 2016, S. 38–47; Carmen Sylvia Weber/Kirsten Fiege (Hg.), *Äpfel und Birnen und anderes Gemüse. Die Obstbilder von Korbinian Aigner im Dialog mit der Sammlung* Würth, Ausst.-Kat. Museum Würth, Künzelsau: Swiridoff 2018; Korbinian Aigner, *Äpfel und Birnen. Das Gesamtwerk*, Berlin: Matthes & Seitz 2013.



172 Pierre Huyghe, Diagramm für *Untilled*, 2011

Black Apple aus dessen Kindheit zur Ausstellung in der Kasseler Karlsaue gepflanzt wurde.[33] In einem Zeitraum von mehr als 50 Jahren schuf Aigner fast tausend Apfel- und Birnenzeichnungen im Postkartenformat und versammelte sie zu einem Bildarchiv.[34]

Darunter im Bildfeld der Skizze Huyghes (Diagramm) findet sich ein Romanzitat aus Raymond Roussels *Locus Solus* (1914): „Vitalium" ist ein braunes Metall, das zusammen mit ins Gehirn injiziertem „Resurrectin" der Reanimierung von Leichen dient, um die letzten Minuten vor ihrem Tod nachzustellen.[35] Vom Wissenschaftler Canterel eigens angefertigte Kühlapparate bewahren die Körper vor ihrer Verwesung, so dass sie nach Belieben in endloser Wiederholung ihre Gesten und Handlungen vor den Augen des Publikums vollführen. *Die Erfindung Morels* (1940) von Adolfo Bioy-Casares (rechte untere Bildhälfte neben der Zisterne) ist ein Science-Fiction-Roman mit einem Dissidenten als Protagonisten, der auf einer einsamen, unwirtlichen Insel einer Gruppe von Personen begegnet, die als hologrammatische Abbilder ihrer selbst dort leben.[36] Durch die Projektion des Wissenschaftlers Morel sind diese von realen Menschen kaum zu unterscheiden und ungewollt zur ewigen Wiederholung der durch die Apparatur aufgezeichneten Bewegungen verdammt. Der als Sender zur Bildgenerierung dienende physische Körper einer Person verfällt nach der Aufnahme und sogar die Seele geht in das projizierte Bild ein. Eine neue Lebensform entsteht.[37] Die beiden Romane von Roussel und Bioy-Casares beinhalten phantastische Erfindungen zur künstlichen, apparativen Lebensverlängerung bzw. Speicherung bestimmter Momente aus der jeweiligen Biographie, die, kontinuierlich aufgeführt, eine Überwindung der Vergänglichkeit suggerieren. Im Kontext von *Untilled* repräsentieren der Drang der Romanfiguren Canterel und Morel, in biologische Lebenszyklen einzugreifen, und die damit verbundene Theorie der Simulakren das menschliche Streben nach einer Beherrschung der Natur. Mönnig zieht hier

33 Wenige Jahre später fiel der Baum Vandalismus zum Opfer, siehe https://www.hna.de/kassel/documenta-14-ere336255/zerstoertes-documenta-kunstwerk-ersatzbaum-wird-gepflanzt-5213586.html (11.10.2019).

34 Die Zeichnungen wurden dem Lehrstuhl für Obstbau der Technischen Universität München-Weihenstephan vermacht. Seit 1999 befinden sich die Bilder im Historischen Archiv der Technischen Universität München. Seit der Ausstellung der Bilder auf der Documenta erfährt das Werk international Aufmerksamkeit. Vgl. *Das Begleitbuch*, 2012, S. 34.

35 Raymond Roussel, *Locus Solus* (1914), Berlin: AB – Die andere Bibliothek 2012. Vgl. auch Mönnig 2018, S. 192–200.

36 Vgl. ebd., S. 200–205.

37 So erörtert Morel: „Soll etwa nicht Leben genannt werden, was in einer Schallplatte schlummern kann, was erklingt, wenn der Grammophonapparat in Tätigkeit tritt, wenn ich an einem Schalter drehe? […] Und was Sie selber betrifft: haben Sie nicht die alten Fragen gewälzt: Wo gehen wir hin? In welchem Grund ruhen wir, geborgen gleichsam in Schallplatten einer ungehörten Musik, bis Gott uns durch die Geburt ins Dasein ruft? Fällt Ihnen nicht eine Parallele auf zwischen dem Schicksal der Menschen und der Bilder? Die Hypothese, daß die Bilder eine Seele haben, scheint sich an Hand der Wirkungen zu bestätigen, die mein Apparat auf Personen, Tiere und Pflanzen, die als Sender fungieren, ausübt." (Adolfo Bioy-Casares, *Die Erfindung Morels* [1940], Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975, S. 114.) In einer Art medientheoretischem Monolog resümiert er: „Auch ist es nicht ausgeschlossen, daß folglich jede Abwesenheit räumlicher Natur ist […]. Irgendwo, ob an diesem oder an einem anderen Ort, werden das Bild, die Tastbarkeit, die Stimme jener, die nicht mehr leben, sich zweifellos befinden (nichts geht verloren). […] Ich dachte an jene, die nicht mehr am Leben sind. Irgendwann einmal werden Wellenjäger sie abermals in der Welt zusammenfassen und wiederherstellen" (ebd., S. 125).

einen Vergleich zwischen dem Locus Solus als solitärem Ort und verlorenen Garten Eden sowie *Untilled* als abgeschiedenem Habitat.[38] Huyghe stelle die Besucher*innen vor die Frage der eigenen Handlungsmacht, indem er auf die rituellen letzten Handlungen der Leichname in Roussels Roman anspiele.[39]

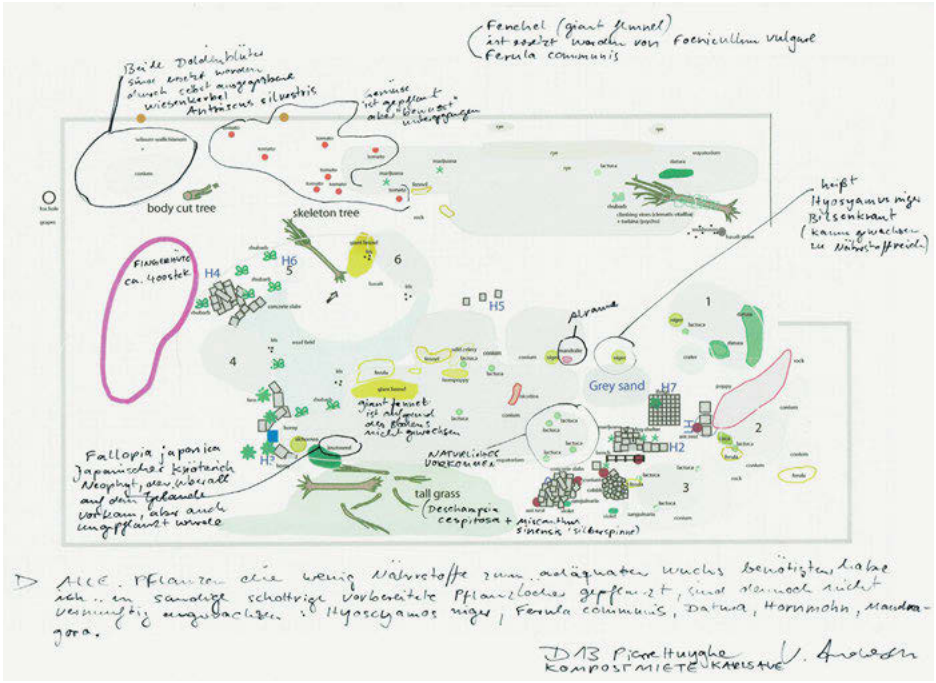
Zwei zeithistorische Ereignisse werden auf dem Diagramm genannt: In der oberen rechten Bildhälfte „May 1968"– die Zeit der Studentenproteste – und etwas unterhalb der Mitte „Mud Field 1914", ein Hinweis auf die Schlachtfelder des Ersten Weltkriegs.[40] Worte wie „shadow, hummus, mud, concrete, house debris, mole hills, dead trees, skull, hills" und „crater" beschreiben die größtenteils inszenierten, aber auch topographischen Merkmale und Attribute des Geländes in der Kasseler Karlsaue.

Ko-Akteure: Pflanzen

Im Südosten der Karlsaue befindet sich neben dem Aueteich der Kompostierbereich der Parkanlage – das Gelände von *Untilled*, das durch zwei Pfade betreten werden konnte (Abb. 173). Auf diesem Areal ließ Huyghe von seinem Projektteam eine Vielzahl an Gewächsen anpflanzen, die zur jahreszeitenbedingt wechselnden Gesamterscheinung der begehbaren Arbeit wesentlich beitrugen. Die Diskrepanz zwischen ursprünglicher Konzeption und der vor

173 Pierre Huyghe, *Untilled*, 2012, Kassel (Fotografie: aus der Serie Rosadora, *Kompostloch [nach Huyghe, Untilled]*)

38 Mönnig 2018, S. 194.
39 Ebd., S. 199.
40 Siehe auch Pierre Huyghe in einer E-Mail an die Autorin, 21.9.2017 (Archiv der Autorin).



174 Volker Andresen, Zeichnung zu *Untilled*, 2012/2019

Ort tatsächlich realisierten Bepflanzung zeigt einmal mehr, dass die Genese zeitbasierter Kunstwerke mit lebenden Ko-Akteuren nicht im Vorfeld genauestens skizziert und geplant werden kann. Zur Rekonstruktion der botanischen Struktur und etwaiger Gründe für maßgebliche Änderungen dienen fotografische Abbildungen, Skizzen und Informationen des Künstlers sowie der betreuenden Gärtner und Mitarbeiter*innen, Korrespondenzen, Planzeichnungen und Listen aus dem Documenta Archiv. Grundlage für die folgende Beschreibung ist eine Skizze, die sich im Documenta Archiv in Kassel befindet und die der damalige „Head of Green“ Volker Andresen, gärtnerischer Leiter auf der dOCUMENTA 13, mit weiteren Informationen retrospektiv beschriftete (Abb. 174).[41] Interviews mit Michael Boßdorf, Leiter der Gartenabteilung bei der Museumslandschaft Hessen Kassel (MHK), Projektmitarbeiter Jan Frontzek, Performer Marlon Middeke, Christoph Platz-Gallus, Projektmanager der Documenta, und der Künstlerin Rosadora fanden während der Recherche zu *Untilled* statt und fungieren als ergänzende Quellen.[42]

41 E-Mail-Anhang einer Korrespondenz mit der Autorin, 27.3.2019 (Archiv der Autorin).

42 Rosadora (Künstlername) ist eine in Kassel lebende Künstlerin, die das Projekt fotografisch von Anfang an begleitete, das Gelände auch nach dem Ende der Documenta dokumentierte und eigene Kunstprojekte daraus konzipierte (siehe etwa Rosadora, „Untilled – Kompostloch – Komposthaufen …“, in: *Rosadoras Kunstgarten*, 9.9.2022, https://www.rosadora.de/blog/?cat=34 (2.5.2023).

Innerhalb einer (nur) dreimonatigen Planungszeit erfolgte die botanische Gestaltung des für *Untilled* gewählten Geländes. Am äußeren nördlichen Rand ist auf der Zeichnung ein Roggenfeld mit Lattich, Wasserdost, Rhabarber, Clematis, Stechapfel (*Datura*), Hanf und Fenchel (*Foeniculum vulgare*) neben totem Gehölz markiert, gefolgt von Gemüse wie Tomaten, die aber, ähnlich wie der im März ausgesäte Roggen, aufgrund der schattigen Lage nicht besonders gut gediehen und sich selbst überlassen wurden.[43] Westlich davon sollten ursprünglich die Doldenblütler Feinblättrige Silge (*Selinum wallichianum*) und Gefleckter Schierling (*Conium maculatum*) wachsen, die jedoch durch den ungiftigen hiesigen Wiesenkerbel (*Anthriscus sylvestris*) ersetzt werden mussten. Der Wiesenkerbel sieht zum Verwechseln ähnlich aus, verwelkte jedoch nach kurzer Zeit. Deutlich wurde bei den ursprünglich geplanten Doldenblütlern ebenso wie beim Kerbel die pflanzeninhärente Eigenzeitlichkeit, so Andresen:

> Genauso verhält es sich auch beim Kerbel, den man viel früher hätte ausgraben können, dann hätte man ein schönes Bild hinbekommen. Und obwohl wir Conium im Gewächshaus vorzogen, kam keiner auf die Idee, dass die Pflanze ja erst im zweiten Jahr blüht. Das war natürlich für Huyghe ein echter Vertrauensverlust in die gärtnerische Kompetenz, als er erfahren mußte, dass nach dem Mohn nun auch noch die ‚Sokrates-Pflanze' Ersatz benötigte.[44]

Südlich davon pflanzte Andresen auf Wunsch des Künstlers ca. 400 im Gewächshaus vorgezogene Fingerhüte, um die Blütezeit dem anvisierten Filmtermin anzupassen – benachbart von Rhabarberpflanzen um die gestapelten, an die *Pile Stacks* der Minimal Art erinnernden (Abb. 175, vgl. Morris, *Earth work*, Detroit 1970) Bodenplatten. Zwischen den angelegten ‚Beeten' befanden sich weitere Betonplatten, Pflaster- und Bruchsteine aus der ‚Sammelstelle' von Michael Boßdorf. Südlich an „mud field" angrenzend listet die Zeichnung Iris, Farn (*Dryopteris filix-mas*), Riesenfenchel (*Ferula communis*), „horny" für Elfenblume (*Epimedium*), *Alchornea* und Japanischen Staudenknöterich (*Fallopia japonica*) auf, Letzterer ein invasiver Neophyt, der auf dem gesamten Gelände vorkam.[45] Östlich daran angrenzend

43 Aus einer E-Mail-Korrespondenz mit Pierre Huyghe vom 8.5.2012 geht hervor, dass der Künstler *Datura brugmansia* in Form großer Büsche präferierte und die zu geringe Größe der gewählten Pflanzen kritisierte. Das Dokument zeigt, welche konkreten Vorstellungen Huyghe von den einzelnen ‚Bestandteilen' seines organischen Bildes hatte (E-Mail Atelier Pierre Huyghe, 8.5.2012, Signatur: documenta archiv, AA, d13, Pierre Huyghe).

44 E-Mail-Korrespondenz mit der Autorin, 27.3.2019 (Archiv der Autorin). Selbstkritisch äußert sich Andresen: „Den einzigen Fehler als gärtnerischer Berater, den ich mir eingestehen musste, war, dass Conium maculatum als Doldengewächs ein zweijähriges Gewächs ist und nicht wie von mir angenommen einjährig." (Ebd.) Die Bezeichnung „Sokrates-Pflanze" verweist auf den Schierlingsbecher.

45 Die Stängel des Riesenfenchels wurden der antiken Mythologie zufolge von Prometheus genutzt, um sie am Sonnenwagen des Helios zu entzünden und den Menschen entgegen dem Willen der Götter Feuer zu bringen. Zugleich wurden sie zur Züchtigung verwendet. Der Name *Ferula* stammt vom lateinischen Verb *ferire* (schlagen) und verweist auf diesen Zusammenhang. Die Stängel des Riesenfenchels wurden ferner für Kleinmöbel wie Hocker und Regale genutzt, die ähnlich wie solche aus Bambus gearbeitet waren. Ebenso wurde das getrocknete Material zum Bau von Bienenstöcken verwendet – ein aufschlussreiches Detail im Hinblick auf die weiteren Protagonisten von *Untilled*.
Zur Elfenblume schreibt Andresen in einer E-Mail an die Autorin, 23.5.2019 (Archiv der Autorin): „Es gibt ein Epimedium saggitatum, vielleicht selbst schon gelesen, dem die Potenzmittelwirkung nachge-

175 Pierre Huyghe, *Untilled*, 2012, Kassel (Fotografie: aus der Serie Rosadora, *Kompostloch [nach Huyghe, Untilled]*)

ist weiterer Riesenfenchel eingezeichnet, der aufgrund der Bodenbeschaffenheit nicht gewachsen sei, ferner wilde Sellerie, Lattich und Mohn. Ursprünglich war, so Jan Frontzek, in Anlehnung an Pressebilder von der Vernichtung afghanischer Opiumplantagen im Kampf gegen den Drogenhandel, die Pflanzung von Schlafmohn geplant.[46] Dieser wurde schließlich durch eine heimische, weniger hoch wachsende Mohnsorte ersetzt und von einer Set-Designerin aus unterschiedlichen Teilen Deutschlands geliefert, um zu gewährleisten, dass die Blumen zum Zeitpunkt des Filmdrehs blühten, was aufgrund der kühl-nassen Witterung nicht gelang.[47] Auch sei, so Andresen weiter, vor der Pflanzphase im Februar 2012 die Idee eines rosafarbenen ca. 100 qm großen Felds aus Salbei, Beinwell, Hornveilchen, rotem Fingerhut und Drüsenblättriger Kugeldistel entstanden,

> eine ‚Oudolfsche' Herausforderung, die ich gerne angenommen hätte, aber aus unkommunizierten Gründen hatte Pierre im April diese Idee wieder verworfen. Vielleicht auch aus Kostengründen. Ich erinnere mich, daß ich unter den hier aufgelisteten Stauden die Gelenkblume ‚Physostegia virginiana' aus dem östlichen Nordamerika als Leitstaude für die rosa Fläche bestimmt hatte. Das passte meiner Meinung nach inhaltlich sehr gut. Außerdem ist die Staude in Deutschland nicht so ‚berühmt', aber robust und vermehrt sich über Rhizome. Das Pink hätte in der Hochsommerphase der Documenta das Areal dominiert.[48]

sagt wird, aber da genau diese Art in Deutschland nirgendwo zu bekommen war, habe ich eine ebenfalls WEISS-blühende Art ausgewählt, ich glaube E. grandiflora blanda." *Alchornea* sei nicht gepflanzt worden. „Der Japanische Staudenknöterich ist, falls er auch ein Aphrodisiakum sein soll, ein Segen gewesen, denn der ließ sich als Neophyt im Park vorkommend, einfach im zeitigen April auspflanzen und auf das Gebiet verpflanzen. Korrekter Name heute: Fallopia japonica." (Ebd.)

46 Jan Frontzek im Gespräch mit der Autorin am 9.6.2018 (Archiv der Autorin). Im Documenta Archiv findet sich ein Beispielbild (Signatur: documenta archiv, AA, d13, Pierre Huyghe).

47 Jan Frontzek im Gespräch mit der Autorin am 9.6.2018 (Archiv der Autorin). „Poppy white/pink field requested. It is now reported that the seeded poppy will not bloom in time – and quantity is unsure." (E-Mail Atelier Pierre Huyghe, 8.5.2012, Signatur: documenta archiv, AA, d13, Pierre Huyghe.)

48 Volker Andresen in einer E-Mail an die Autorin, 23.5.2019 (Archiv der Autorin). Eine von Andresen beigefügte Pflanzliste vom 15.2.2012 gibt weitere Pflanzen teils mit deren Blütenfarben an, darunter

Am südlichen Außenrand sollte ein Feld mit hohen Gräsern aus Rasen-Schmiele (*Deschampsia cespitosa*) und Chinaschilf (*Miscanthus sinensis*) entstehen.[49] Auch hier inspirierte ein Bild den Künstler: der Gärtner/Hundehüter, der durch die hüfthohen Ähren streicht.[50] Oberhalb davon erstreckte sich bis zum Eingang – unterbrochen durch überall auf dem Gelände platzierte Stapel und Anhäufungen von Betonplatten, Pflastersteinen und Schutt sowie abgestorbener Baumfragmente, Stämme, Wurzeln und Äste – ein Feld aus Riesenfenchel, Sellerie, Lattich (*Lactuca virosa*), Gemeiner Alraune (*Mandragora*), Kanadischem Blutwurz (*Sanguinaria canadensis*), Hornmohn und Schwarzem Bilsenkraut (*Hyoscyamus niger*). Auf die ursprünglich vorgesehenen tropischen Klimazonen entstammenden Pflanzen *Alchornea*, *Tabernanthe iboga* und Kokapflanze musste nach längeren Recherchen aufgrund strikter Zoll- und Einfuhrbestimmungen verzichtet werden.

Für seinen Entwurf eines botanischen Bildes mit Pflanzen, die unterschiedliche Böden brauchen, um zu gedeihen, wurden die Gewächse, die einen nährstoffarmen Untergrund benötigen, in sandige, mit Kies und Schotter versehene Löcher gesetzt.[51] Trotzdem gediehen u.a. Schwarzes Bilsenkraut, Riesenfenchel, Hornmohn und Gemeine Alraune nicht besonders prächtig. Dass neben witterungsbedingten Schwankungen und Bodenbeschaffenheit auch weitere unvorhersehbare Faktoren auftreten können, zeigt das Indische Springkraut, das als Neophyt Teile der Halde dominierte und auf vielen Dokumentationsfotos deutlich zu erkennen ist (Abb. 176).[52]

Dem Großteil der von Huyghe gewählten Pflanzen wird eine heilende, aphrodisierende oder halluzinogene Wirkkraft nachgesagt bzw. sie sind mit mythischen Legenden

Eupatorium rugosum, *Aconogonon speciosum* „Johanniswolke", *Symphytum officinale*, *Salvia nemorosa* „amethyst", *Salvia nemorosa* „Ostfriesland", *Physostegia virginiana* „Bouquet Rose", *Liatris spicata*, *Viola cornuta* „blaue Schönheit", *Echinops sphaercephallus*, *Nicotina* „fragrant delight" Tabak, *Digitalis purpurea*. Eine weitere Pflanzliste („quantity list") mit Bildern von Pierre Huyghe, Kommentaren und Anweisungen an das Team vor Ort (10.2.2012), sortiert nach Wirkung und entsprechendem Körperteil wie in der ursprünglichen Zeichnung, stammt aus einem früheren Planungsstadium und ist deutlich umfassender (siehe Huyghe in einer E-Mail an die Autorin vom 14.9.2017, Archiv der Autorin). Auch im Documenta Archiv befinden sich sowohl in den Statusprotokollen als auch in den E-Mails von einander abweichende Pflanzenlisten, die hier nicht en détail wiedergegeben werden können, die aber die Komplexität der Entscheidungsprozesse im Hinblick auf die botanischen Elemente des Werks im Laufe seiner Genese unterstreichen.

49 Volker Andresen in einer E-Mail an die Autorin, 22.5.2019 (Archiv der Autorin): „Miscanthus sinensis wurde als Ersatz für den schlecht wachsenden Rye als Substitut in das ‚Kornfeld' gepflanzt. Die Keimung hatte ja zwar funktioniert, aber die Lichtverhältnisse für das Getreide waren zu schlecht, darum sind wir auf die Grasstaude Miscanthus eingestiegen. Miscanthus wächst eben auch in feuchten Lagen, allerdings erst nach Jahren ausgeprägter."

50 In einer E-Mail vom 8.5.2012 heißt es: „Grass field – this is to be a dense field of rye, grass varieties, and gramineas but it appears it is not yet on its way." (E-Mail Atelier Pierre Huyghe, 8.5.2012, Signatur: documenta archiv, AA, d13, Pierre Huyghe.)

51 Der Boden wurde teils mit Kalk aufbereitet (Christoph Platz-Gallus in einer E-Mail an die Autorin, 28.5.2018, Archiv der Autorin).

52 Volker Andresen in einer E-Mail an die Autorin, 11.4.2019 (Archiv der Autorin): „Das Springkraut ließ sich leicht bekämpfen mit dem Gasbrenner, ohnehin leicht zu beseitigen. Nur durfte vieles was rein gärtnerisch sinnvoll, schlicht zweckmäßig gewesen wäre nicht vorgenommen werden."

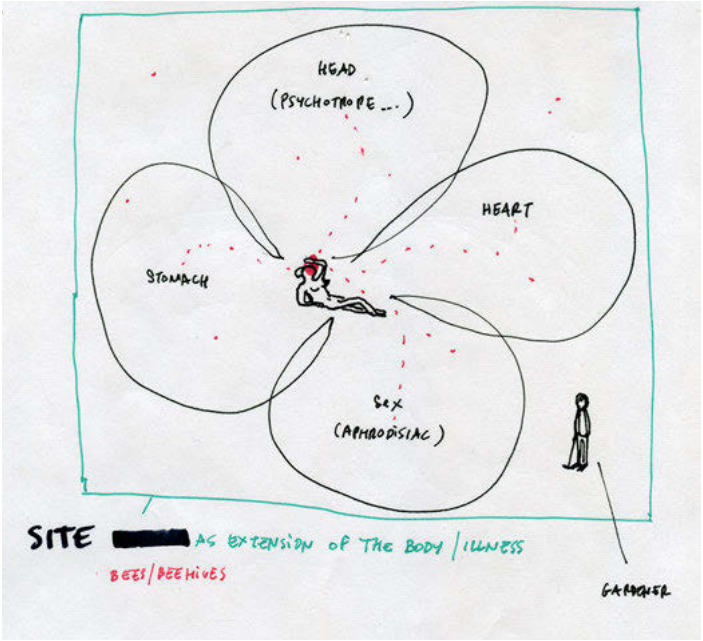
176 Pierre Huyghe, *Untilled*, 2012, Kassel (Fotografie: aus der Serie Rosadora, *Kompostloch [nach Huyghe, Untilled]*)

verwoben.[53] So gibt die im Katalog publizierte Zeichnung im oberen Teil „all psycho plants“, im unteren Teil „sexual plants“ an (Abb. 166), auch wenn diese Unterteilung in der finalen Version deutlich weniger stringent umgesetzt wurde. Dass diese genannten Stimuli durchaus ein wesentlicher Bestandteil des ästhetischen Konzepts und assoziativ mit einzelnen Körperpartien verknüpft waren, geht neben besagter Skizze aus dem anfänglichen Projektentwurf in einer E-Mail Pierre Huyghes hervor, in der er den Vorschlag, Echtes Mädesüß anstatt des giftigen „Conium“ zu verwenden, mit folgender Begründung ablehnte: „Filipendula Ulmaria plant was suggested as alternative, but these are not Psychotropic Plants and do not fit in the original esthetic plan.“[54] Die unterschiedlichen, teils starken Düfte der Pflanzen reizten auch die olfaktorische Wahrnehmung.

Im Documenta Archiv findet sich eine frühere Pflanzenliste an Volker Andresen und Zeichnung (Abb. 177), die diese Einteilung gemäß der Wirkkraft u.a. in Head/psychoactive, Sex/aphrodisiac, Heart, Stomach belegen:

53 In den Archivunterlagen (Documenta Archiv Kassel) findet sich u.a. ein Gesetzesausdruck über den Umgang mit Betäubungsmitteln von 1981 sowie Korrespondenz u.a. mit dem Botanischen Garten in Köln im Hinblick auf den Bezug halluzinogener Pflanzen.

54 E-Mail Atelier Pierre Huyghe, 8.5.2012, Signatur: documenta archiv, AA, d13, Pierre Huyghe.



177 Pierre Huyghe, Zeichnung zu *Untilled*, 2011

Head/psychoactive
Datura brugmansia 3
Erythroxylum coca plant 3
Secale cereale rye 400 m²
Tall grass 100 m²
Hyoscyamus niger henbane 100 seeds
Tabernanthe iboga 3 max höhe
Datura stramonium jimson weed 20 m²
Lobella tupa nicotina 7 m²
Mandragora mandrake 2 m²
Cannabis marijuana opium poppies 60 m²
Turbina corymbosa christmas vine 50 m²
Conium maculatum 100 m²
Lactura virosa opium lettuce 40

Sex aphrodisiac
Epimedium horny goat weed
Ferula communis 10 m²
Alchornea floribunda 1 bush or tree

Heart
Sanguinaria canadensis bloodroot 10 m²
Eupatrium cannabinum or purpureum must be white 10 m²
Violet cornuta 3 m²

3. „What is = +/– growth"

Stomach
Angelica archangelica 8 m²
Foeniculum vulgare 10 m²
Glaucium flavum 8 m²
Knotweed 4 bushes
Rheum palmatum 20 m²
Dryopteris 20 m²

Vegetables
Beefsteak tomato 39 m line
Eggplant 24 m line
Haricot vert 24 m line
Kale 24 m line

For bees
Not yet decided

Other blossoms
Eupatrium rugosum 4 m²
Pale golden thistle 4 m²

Vine
Clematis vitalba enough for tree coverage.[55]

Anstatt lokaler Gewächse, die den ortsspezifischen topographischen, geographischen und klimatischen Bedingungen buchstäblich ‚gewachsen' wären, favorisierte Huyghe Blumen, Stauden und Kräuter aus allen Teilen der Erde – wenn letztlich auch unerwünschte Pflanzen sich ihren Raum in *Untilled* nach und nach eroberten, etwa durch bereits im Humus enthaltene Samen. Die Kasseler Künstlerin Rosadora hält in ihrem projektbegleitenden, unabhängig von Huyghe eigeninitiativ veröffentlichten, mit umfassendem Bildmaterial versehenen Blog die „verwandlung" fest:

> johanniskraut, kamille, kleines springkraut, borretsch, dill und kamille, physalia.
> kletten, gras und schilf, zweizeilige gerste, blutweiderich, kannenpflanze (wohl extra gepflanzt), weidenröschen.
> die herkulesstauden wurden entfernt, vielleicht wegen ihrer giftigkeit und ihrer weise, sich stark zu verbreiten und man kriegt sie nicht wieder los.
> kornblumen, mohn, nachtkerzen, königskerze. alle haben sie einen hauch von süsse, ein fitzelchen giftanteile. aber richtig eingesetzt auch heilende wirkung.[56]

„Wir haben ihm ein Bild gepflanzt", beschreibt Jan Frontzek seinen Eindruck.[57] In einem Interview mit Marie-France Rafael erläutert Huyghe seinen situationalen Bildbegriff: „[…] ein

55 Pflanzenliste an Volker Andresen, ohne Datierung, Signatur: documenta archiv, AA, d13, Pierre Huyghe.
56 Rosadora, „Endlos – Unaufhörlich III", in: *Rosadoras Kunstgarten*, 27.7.2012, https://www.rosadora.de/blog/?p=4507 (30.9.2019).
57 Jan Frontzek im Gespräch mit der Autorin am 9.6.2018 (Archiv der Autorin). Timo Skrandies verwendet am Beispiel von Blumenbildern und Stillleben den Begriff ‚Kompositbild', um auf die Heterogenität der Herkunft und den Charakter des Arrangierten hinzuweisen. Auch auf Huyghe ließe sich der Begriff übertragen (Timo Skrandies, „Mal wieder Neues von Blumen? / Again News About Flowers?", in: *Lasst*

Bild ist eine Situation. So verstehe ich Bilder, nicht photographisch. Eine Situation ist ein Bild" – das heißt für *Untilled* eine ‚skulpturale' Situation, die als begehbares Bild zu durchschreiten ist.[58] David Joselit betont das erfolglose Bemühen der Rezipient*innen, ein kohärentes Bild zu entwerfen, da sich Huyghes Bild einer Synthese widersetze.[59] Dies mag an der „Akkumulation ungleichartiger Materialien" und der dadurch erzeugten „Erfahrung der Fremdartigkeit" liegen, wie Joselit vermutet, da „der Materie überlassen wird, sich selbst als Bild zu repräsentieren", und zugleich an der räumlichen Entgrenzung des Werks.[60] Tatsächlich ergibt sich, so könnte man überlegen, über die gewählten Materialien und Artefakte, die zwar teils verfremdet sind (vgl. Statue mit Bienenwaben, Hund mit magentafarbenem Bein), durchaus ein kohärentes skulpturales Bild, das durch seinen ephemeren Charakter nur eine temporäre Synthese erlaubt.

Auch wenn Huyghes Arbeiten, insbesondere *Untilled*, häufig in Anthologien und Studien zu Eco Art verhandelt werden, ist sein Umgang mit lebenden Ko-Akteuren – so versucht das vorliegende Kapitel zu zeigen – kaum durch einen primär ökologischen Ansatz geprägt. In der Art und Weise, wie der botanische Teil von *Untilled* konzipiert wurde, zeigt sich ein Machtverhältnis zwischen Autor und ‚Material', teils fehlende biologische Kenntnis und eine Diskrepanz zwischen Naturrhythmus und künstlerischer Intention, zwischen Kontrolle und Eigendynamik.[61] Zwar stülpt der Künstler seine Idee (*disegno*) anders als bei klassischer Bildhauerei nicht als autonom agierender Autor dem Marmor, Holz oder Bronze über: Doch versucht Huyghe das organische und anorganische ‚Material' seiner Konzeption bzw. *inventio* gemäß zu modellieren. Die spannungsvolle Beziehung tritt zutage, wenn die lebenden Ko-Akteure nicht immer dem Wunsch des Künstlers gemäß reagieren. *Truth to Material*, wie es Bildhauer*innen forderten, berücksichtigt zwar materialspezifische Eigenschaften, doch gewinnt dieses Credo bei *Non-Human Living Sculptures* eine andere Brisanz, inklusive ethischer Verantwortlichkeiten. Die Analyse versucht zu zeigen, dass weniger ‚Materialgerechtigkeit' als ein – in den Worten Bandmanns – idealistisches, ästhetisches Konzept mit Materialsublimierung letztlich überwiegt.[62] Für *After ALife Ahead*, der Münsteraner Arbeit, wird zu analysieren sein, inwiefern es sich um ein quasi-autonomes System handelt und wo

Blumen sprechen! Blumen und künstliche Natur seit 1960, Ausst.-Kat. Stiftung Museum Schloss Moyland 2016, S. 22–31, S. 26).

58 Rafael 2013, S. 30.

59 Joselit 2014.

60 Ebd.

61 Über diese Ambivalenz zwischen Selbstorganisation und Kontrolle spricht Pierre Huyghe in einem Interview mit Kolja Reichert, der bemerkt: „Sie scheinen einen Grad der Perfektion erreichen zu wollen, an dem das Material und die Technologien, die Sie einsetzen, übernehmen und Sie als Autor tendenziell verschwinden." Huyghe: „Ja, auf bestimmte Weise hätte ich das gerne. Die Suche nach dieser Perfektion der Selbstorganisation ist vielleicht gerade das Erhabene, man versucht hinzukommen …" Reichert: „… und erreicht es nicht." Huyghe: „Das ist jedes Mal frustrierend." (Kolja Reichert, „Künstler Pierre Huyghe: ‚Statische Dinge sind so vorhersehbar'", in: *FAZ.net*, 15.6.2017, https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/superkunstjahr-2017/interview-mit-pierre-huyghe-bei-skulptur-projekte-15055606.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2 (30.9.2019).

62 Bandmann 1969; ders. 1971.

178 Pierre Huyghe, *Zoodram 4*, 2011, lebendes marines Ökosystem

genau die künstlerischen Eingriffe zu situieren sind. Vielleicht zeigt sich in diesem Zusammenhang eine Verwandtschaft mit Huyghes aquatischen *Zoodram* (Abb. 178), in denen nicht ein der Natur mimetisch entlehntes, künstlich geschaffenes ökologisches Mikrosystem generiert wird, sondern sich diverse Spezies auf engstem Raum miteinander konfrontiert sehen.

Dagegen charakterisiert Huyghes Herangehensweise bei *Untilled* einen klassischen kompositorischen Ansatz, indem er ein (begehbares) Bild formt, gestaltet und zusammensetzt, eine mehrteilige Landschaftsskulptur in einem monatelangen Annäherungsprozess mit zeitbasierter Plastizität modelliert. Huyghe selbst betont mehrfach die Kapazität einer modifizierenden Plastizität der einzelnen werkinhärenten Entitäten.[63] Die unterschiedlichsten Materialien unterliegen seinem Versuch, alles zu kontrollieren; Tiere und Pflanzen sollten dem Zeitplan folgen, der nicht nur durch die Eröffnung der Documenta, sondern auch durch den kurz zuvor arrangierten Filmdreh *A Way in Untilled* bestimmt wurde. Laut Volker Andresen war die Bepflanzung zu diesem Zeitpunkt noch karg, weshalb zwei Wochen vor der Eröffnung eine Gruppe von Gärtner*innen

63 Siehe u.a. „Conversation. Hans Ulrich Obrist and Pierre Huyghe", in: *Pierre Huyghe*, hg. von Rebecca Lewin/Natalia Grabowska/Anne Stenne, Serpentine Galleries, Luma Foundation, London: Koenig Books 2019, S. 104–109, 178–183, 230–235, 314–319, 362–366, hier S. 233.

> an der Westflanke ca. 200 großblühende Glockenblumen pflanzten. […] Nur 3 Tage später welkten die viel zu sehr gepushten Gewächshauspflanzen in den kalten Mainächten. Dieser Versuch war dann zur Eröffnung so gut wie nicht mehr sichtbar, da alles wieder verblüht war.[64]

Auf die Frage nach Abweichungen vom ursprünglichen Pflanzenplan äußerte er sich über mangelndes Wissen und Sensibilität für die botanischen Eigenzeiten und Grundvoraussetzungen:

> […] vieles konnte nicht erworben oder besorgt werden, und einiges wuchs auf dem Standort auch nicht an, da zu kompost- zu nährstoffreich, […] aber eigentlich war die Unwissenheit über generative und vegetative Prozesse und deren Geschwindigkeiten in der Natur das Problem. Wäre von Anfang an klar gewesen, dass es sich um ein punktgenaues Arrangement wie beim Film handeln sollte, so wäre anders agiert worden. Ich habe für die Dauer geplant, Huyghe wollte Beides, die Dauer und das Filmset […]. Nur mit lebenden Organismen kann man schlecht umplanen.[65]

Der hier unternommene Versuch einer Annäherung an die Werkgenese erörtert künstlerische Intention, vorherrschende Rezeption und Kontextualisierung von *Untilled* als Manifestation eines unhierarchischen, netzwerkartigen Gefüges im Sinne Bruno Latours, demzufolge unterschiedliche Aktanten frei interagieren und in dem eine Überwindung des Anthropozentrismus und tradierter Subjekt-Objekt-Dichotomien zugunsten einer variablen Ontologie zum Ausdruck kommen.[66] Unter Aktanten versteht Latour „*jedes Ding*, das eine gegebene Situation verändert, indem es einen Unterschied macht" und noch „keine Figuration hat", sonst handle es sich um einen Akteur.[67] Diese Grundannahme der Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) spricht menschlichen und nicht-menschlichen Entitäten Handlungsmacht (*agency*) zu. Sie kann durchaus für die Analyse solch emergenter, relationaler, lebender, zeitbasierter Arbeiten wie *Untilled* produktiv genutzt werden, insofern sie Perspektivwechsel (u.a. im Subjekt-Objekt-Verhältnis) zulässt und Stasis zugunsten vielschichtiger Transformationsprozesse negiert, wenn sie auch für eine skulpturtheoretische, materialhistoriographische und -ikonographische, rezeptionsästhetische Untersuchung keine hinreichende Valenz beanspruchen kann. Doch stellt sich bei einem plastischen Werk wie *Untilled*, das kein konturiertes Werk als einen Gegenstand mehr darstellt, einmal mehr die Frage nach geeigneten theoretischen, methodischen Ansätzen, um dieser künstlerischen Komplexität produktiv zu begegnen. Komplex ist dabei auch die Diskrepanz zwischen suggeriertem Anschein von Natürlichkeit und Konstruiertheit, von Präsenz und Repräsentation.[68] Ein für die Werke

64 Volker Andresen in einer E-Mail an die Autorin, 11.4.2019 (Archiv der Autorin). Auch separate Pflanzenbestellungen für den Filmdreh standen zur Disposition.

65 Volker Andresen, ebd.

66 Vgl. u.a. Hantelmann 2014.

67 Latour 2007, S. 123, Herv.i.Orig. In der vorliegenden Untersuchung wird diese terminologische Unterscheidung zugunsten der (alleinigen) Verwendung von ‚Akteur' nicht aufgegriffen. Siehe auch ders., „Was tun mit der Akteur-Netzwerk-Theorie? Zwischenspiel in Form eines Dialogs", in: ebd., S. 244–271. Latour vergleicht die Möglichkeit beweglicher Standpunke mit Blickwechseln u.a. mit dem Umschreiten einer Statue, die „einem erlaubt, ja *erlaubt*, sich um sie herum zu bewegen." (Ebd., S. 251f., Herv.i.Orig.)

68 Vgl. u.a. Katz 2018, S. 266. „Rien n'a l'air organisé pour être représenté: les choses y sont déposées simplement."

Huyghes zentrales und für die vorliegende Untersuchung leitendes Thema ist die Beziehung zwischen den unterschiedlichen menschlichen und nicht-menschlichen Ko-Akteuren. Latour verwendet statt einer Trennung zwischen Subjekt und Objekt den Begriff der Assoziation zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Wesen:[69]

> Sobald wir aufhören, die nicht-menschlichen Wesen für Objekte zu halten, wir ihnen also Zugang gewähren zum Kollektiv in Form neuer, noch nicht festumrissener Entitäten, die zögern, beben, perplex machen, können wir ihnen ohne weiteres die Bezeichnung Akteure* zugestehen.[70]

Latour und vermutlich in Anlehnung an den französischen Soziologen auch Huyghe plädieren dafür, dass die anthropomorph geltenden Begriffe der Rede und des sozialen Akteurs auch auf nicht-menschliche Wesen übertragen werden sollten zugunsten einer politisch aktiven Ökologie.[71] Zwar schafft Huyghe einen Handlungsraum für unterschiedlichste individuelle und kollektive Organismen, doch ist es keineswegs so, dass der Künstler diesen und auch den Betrachter*innen jegliche Freiheit in performativer Gestik, Eigenzeitlichkeit und Verhaltensspezifik zugesteht und dabei seine Kontrolle umfassend abgibt, wie beispielsweise Elizabeth Atkinson vermutet: „Huyghe relinquishes his artistic control to his non-human collaborators, and in this act, we are invited to do the same […]."[72] Auch Dorothea von Hantelmann stellt in ihrer Interpretation von *Untilled* unter Bezugnahme auf Latours Begriff der Assoziation als Verknüpfung unterschiedlicher Entitäten, Modi und Materialitäten fest:

> Wir haben es hier also mit einer Assoziation zu tun, die menschliche (Kunst, Industrie) und nicht-menschliche Produktionsformen und Produkte umfasst, die unhierarchisch auf einer Ebene angeordnet und in künstlerischen wie organisch/biologischen Formbildungsprozessen miteinander verzahnt sind. Keinem der Elemente dieser Assoziation kommt eine herausgestellte oder übergeordnete Position zu.[73]

So sei „das Thema dieser Arbeit ein nichtanthropozentrischer Blick auf Wirklichkeit".[74] Zwar äußert Huyghe immer wieder sein Interesse an dynamischen Systemen, Situationen mit sich selbst generierenden Symbiosen und der Verlagerung einer anthropozentrischen

69 Latour 2012, „Zweite Verteilung: Assoziationen von Menschen und nicht-menschlichen Wesen", S. 103–110, Assoziation (Glossar) S. 286. „[…] so verweist auch das Paar menschlich/nicht-menschlich nicht auf eine Einteilung von Wesen im Pluriversum, sondern auf eine Ungewißheit, *einen tieferliegenden Zweifel an der Natur der Handlung*, auf ein ganzes Spektrum von Positionen in Versuchen, durch die ein *Akteur** definiert werden kann." (Ebd., S. 105, Herv.i.Orig.) Mit ihrer sogenannten variablen Ontologie beziehen Latour und Donna Haraway sich u.a. auf die Schriften von Alfred North Whitehead.

70 Ebd., S. 109f.

71 Ebd., S. 111, 114. Dabei unterscheidet er zwischen einer roten, blutigen, dritten Natur, d.h. der Ökonomie, einer warmen, grünen, zweiten Natur der Denker und der Ökologie und einer grauen, kalten, ersten Natur der Höhle und der Epistemologie. Die drei miteinander kombinierten Naturen erstickten das Kollektiv (ebd., S. 173–175).

72 Atkinson 2016. „Just like the compost he uses as his model, this biotope nourishes contemplations on animal perception and relationships, the differences between life and art, and man's position within such systems."

73 Hantelmann 2014, S. 231.

74 Ebd., S. 233.

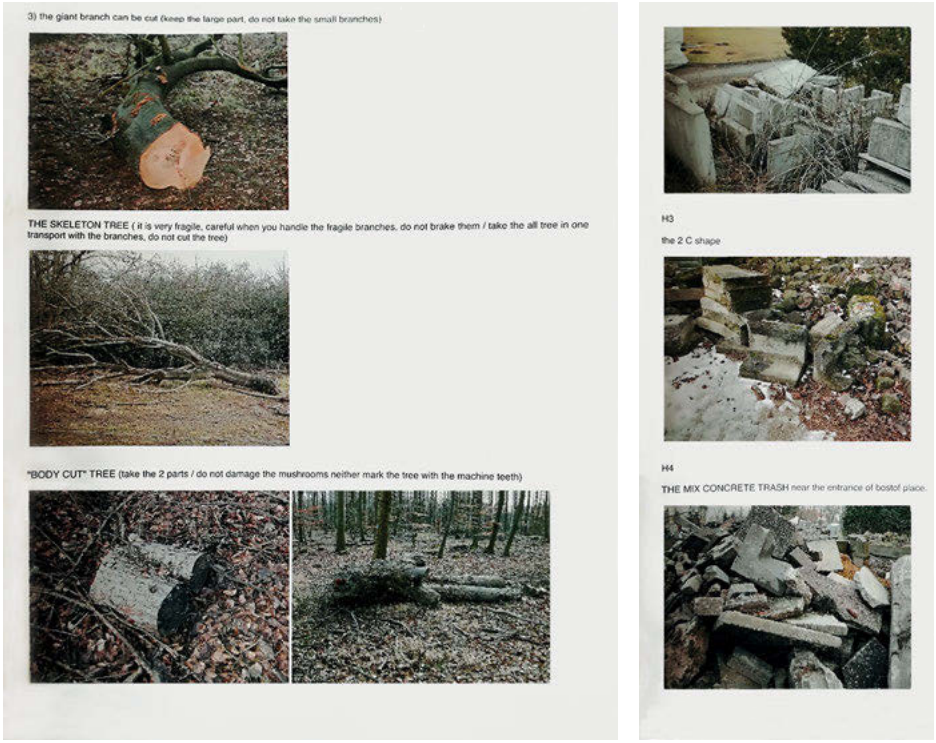
179 Pierre Huyghe, *Untilled*, 2012, Kassel (Fotografie: aus der Serie Rosadora, *Kompostloch [nach Huyghe, Untilled]*)

Gewichtung zu den einzelnen ‚Ko-Autoren', doch sind seine plastischen Netzwerke nicht hierarchielos und der Entstehungsprozess sowohl von *Untilled* als auch von *After ALive Ahead* wirft ein anderes Licht auf diese künstlerisch-konzeptuellen Ambitionen. So schreibt er selbst über *Untilled*: „Es gibt Wiederholung, chemische Reaktion, Vermehrung, Bildung und Lebendigkeit, aber ob es ein System gibt, ist nicht sicher."[75] Huyghe simuliert Natur, so die These, stellt eine anthropogen erzeugte Natur aus – eine Dritte Natur.[76] Menschliche Spuren der Modellierung und Destruktion sind zudem in der Platzierung des Bauschutthaufens, der Betonplatten und Pflastersteine angedeutet, ferner in den Reifenspuren im Matsch markiert (Abb. 179).[77]

75 Huyghe, in: *Begleitbuch*, 2012, S. 262.

76 Zum Begriff der Dritten Natur siehe u.a. Steffen Richter/Andreas Rötzer (Hg.), *Dritte Natur 1. Technik Kapital Umwelt*, Berlin: Matthes & Seitz 2018.

77 Auch Robert Smithson, eine der Referenzfiguren Huyghes, denkt in einem Gespräch 1969 darüber nach, Spuren als Medium zu nutzen. Zudem schlägt er vor, Tiere als Medium zu nutzen, diese über einen Grund laufen zu lassen und die Spuren zu beobachten, wie temporäre, nur bedingt beeinflussbare Zeichnungen. „Außerdem glaube ich, daß sich diese Spuren auch irgendwie in Beziehung setzen lassen zu der Art, in der ein Künstler denkt – ein bißchen wie ein Hund, der das Gelände untersucht." Er fotografierte Spuren um eine Pfütze und erklärt das mit seiner „Art, Fährten durchzuspielen und ein Netzwerk aufzubauen und dieses Netzwerk dann zu einem Satz von Begrenzungen auszubauen." (Robert Smithson, in: Thomas W. Leavitt, „Erde" (1969), in: Schmidt/Vöckler 2000, S. 217–227, S. 221f.) Auch bei *Untilled* sind Pfützen und schlammige Areale Werkbestandteil.



180/181 Materialrecherche für *Untilled*

Im prozessbegleitenden Statusreport, der regelmäßig an das Projektteam verschickt wurde, heißt es am 30. März: „Soil – forming the topography of the site is done, a last hill with grey sand was purchased.“[78] Archivquellen ist zu entnehmen, dass auch die Auswahl der Steine und Platten nach ästhetischen und kompositorischen Entscheidungen getroffen wurde. Während der Großteil des Geländes eine gesäuberte, von Moos und Dreck befreite Oberfläche aufweisen sollte – „Any mound of rocks and stones will need to be cleaned or hosed down before their presentation“ –, dokumentieren Fotografien der Materialsammlung von Boßdorf, dass neben ausgewählten Baumstämmen und Ästen („Body Cut Tree“, „Skeleton Tree“) auch Steine mit deutlichen Verwitterungsspuren und Moosüberzug (Abb. 180/181), u.a. L-förmige Steine, die neben dem Wasserbassin arrangiert wurden, auf Huyghes Interesse stießen.[79] Bei einer Durchsicht der Fotografien wird ersichtlich, dass der

78 Statusreport Nr. 8, 30.3.2012, Signatur: documenta archiv, AA, d13, Pierre Huyghe.

79 Vermutlich handelt es sich um ein Protokoll bzw. einen Statusbericht an das Atelier von Huyghe seitens des Projektteams vor Ort, Abschnitt „Rocks and Stone“, undatiert: „They are gathering dirt and matter on them as they are being moved and placed. This cleaning should be done before nearby anthills and other delicate items are put into place.“ (Signatur: documenta archiv, AA, d13, Pierre Huyghe.)

182 Karlsaue Kassel, Materiallager, 2012

183 *Untilled*, 2011–12, Lebewesen und unbelebte Dinge, gemacht und nicht gemacht

Künstler sich für die Komposition der Steine, Platten und Gehölze deutlich am benachbarten Materiallager der zur Parkanlage gehörenden Gärtnerei (ehemaliger Leiter Boßdorf) orientierte (Abb. 182) und diesen Charakter einer scheinbar in Vergessenheit geratenen, vor sich hin schlummernden peripheren Zone außerhalb der Zentren urbaner Produktion nachzuahmen suchte. Die Wahl der Kompostieranlage resultiert aus den topographischen Begebenheiten und der geographischen Lage am Rande der Karlsaue. Umgeben von dichtem Baumbewuchs ist das Gelände von *Untilled* an wenigen Stellen von außen direkt einseh- und nur von einer bzw. zwei Seiten begehbar. Einer Lichtung ähnlich bot sich durch die natürliche ‚Rahmung' und Abgrenzung das unkultivierte, brachliegende ‚Kernstück' zur Realisierung einer skulpturalen Situation gut an. Gegliedert wurde es durch eine Struktur, deren Hügel aufgeschichtet und genau platziert wurden, ferner durch angelegte Wege für eine idealerweise durch die Topographie gelenkte Betrachter*innenbewegung (Abb. 183). Aufgrund des großen Andrangs erfolgte letztlich eine Lenkung des Publikums über Hinweise des Hundehüters und Verbotsschilder. Ähnlich wie in Münster blieb das Gelände nicht sich selbst überlassen; Spuren wie deutliche Fußabdrücke wurden beseitigt, um das ursprüngliche Bild eines ‚verwunschenen' Gartens zu bewahren.

Human – Companion species?

Auf der dOCUMENTA 13 avancierte insbesondere die weiße Podenco-Hündin Human (Abb. 184) zu einem der ikonischen Symbolwesen der Großausstellung. Human mit magentafarbenem Vorderlauf und ein braun-weißer Welpe namens Señor mit gleichfarbiger Pfote, begleitet von einem Hundehüter und Gärtner, einem weiteren eremitenhaften „agent" bzw. „companion" innerhalb des Systems, durchstreiften das Gelände (Abb. 185).[80] Die Kandidatenauswahl für den Posten des Hundehalters, Schauspielers und Hilfsgärtners erfolgte in mehreren Gesprächen.[81] Wie aus einer Korrespondenz mit einer Casting-Agentur (28.2.2012) hervorgeht, suchte man

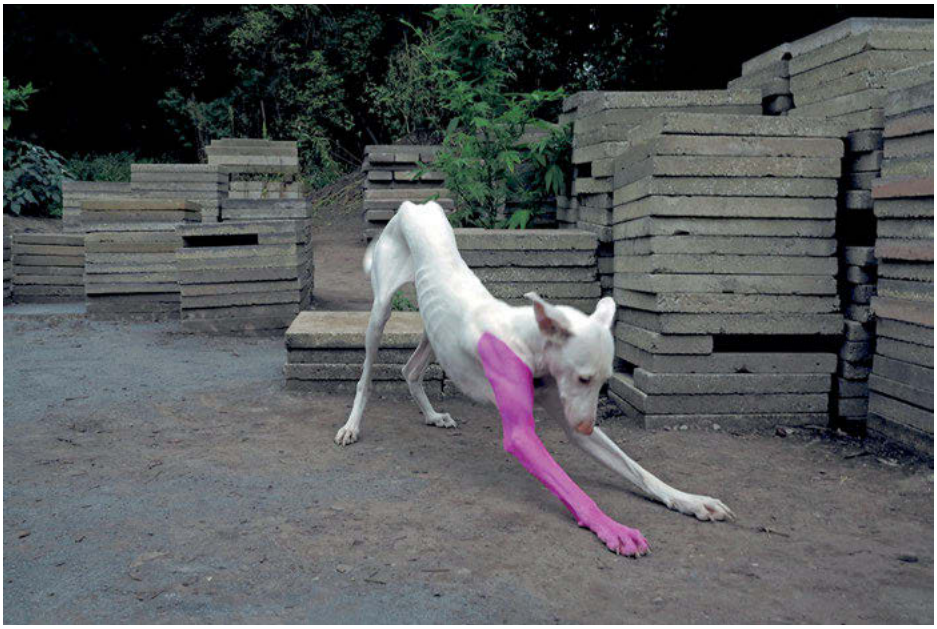
> zwei bis drei Männer zwischen 20 und 30 Jahre alt, die während der Laufzeit der Ausstellung von 100 Tagen im wechselseitigen Schichtdienst in einem eigens dafür angelegten Garten in der Wilhelmsaue für das Publikum […] einen Gärtner darstellen, der von einem Hund begleitet wird. Dieser Hund, ein weisser Schäferhund, wird als Jungtier für das Kunstprojekt angeschafft und muss von dem Arbeitnehmer vor, während und nach dem Projekt übernommen werden.[82]

Vorgesehen war anfänglich die Aufteilung der Tätigkeit in einzelne Tagesschichten und eine mehrwöchige Einarbeitungszeit mit den Hunden inklusive speziellen Trainings. Auch belegen die Unterlagen, welche Vorstellungen der Künstler über die zu suchende Person hatte: Neben Angaben zum Alter, dem Wunsch nach einem sportlichen Äußeren und einer Affinität zur

80 Huyghe greift mit „companion" erneut auf einen Terminus von Donna Haraway zurück: „I do not see the man as a owner of the dogs, rather a companion. He is one of the agent [sic!] within that interdependent system, take [sic!] care of few plants and animals." (E-Mail Pierre Huyghe an die Autorin, 14.9.2017, Archiv der Autorin.)

81 Ebd.

82 E-Mail an eine Casting-Agentur, 28.2.2012, Signatur: documenta archiv, AA, d13, Pierre Huyghe.



184 Pierre Huyghe, *Untilled*, 2011–12, Lebewesen und unbelebte Dinge, gemacht und nicht gemacht

185 Pierre Huyghe, *Untilled*, 2011–12, Lebewesen und unbelebte Dinge, gemacht und nicht gemacht

Natur sowie Kenntnissen im Umgang mit Hunden sollte er „natural", „casual" wirken und „culturally aware" sein.[83] Zu seinen Aufgaben zählten Gartenpflege wie die Bewässerung der Pflanzen und die Instandhaltung des schlammig-feuchten Areals, Pflege, Training und Fütterung der Hunde, ggf. die Betreuung der Bienen und die Ernte der angebauten Gemüsesorten.[84] Zwar gab Huyghe kein detailliertes Skript vor, doch sollten Haltung und Ausdrucksweise kontemplativ und entschleunigt anmuten, unmittelbare Reaktionen und Gespräche mit den Besucher*innen nach Möglichkeit vermieden werden bzw. nur durch schematisch-reduzierte Antworten erfolgen. Eine Vorstellung über den Tagesablauf ergeben die von Huyghe und Middeke zusammengetragenen Notizen. Im Laufe der Ausstellung entwickelte sich aus den lose aufgestellten, repetitiven Handlungsanweisungen und Posen wie Betrachtung der Statue und des Ameisenhügels, Lesen bei der Zisterne, Gießen der Pflanzen, Durchstreifen des Areals, Zeichnen und Anlegen einer Art Herbarium mit gepressten Pflanzen in einem Buch eine individuelle Rhythmik, die vermutlich Huyghes Interesse an Automaten und den damit verbundenen Steuerungsmechanismen entgegenkommt.[85] Auch wenn tatsächlich des Öfteren ein abweichendes Verhalten, Augenblicke der Unsicherheit und die Verärgerung des Performers provoziert wurden, wie den Gesprächen mit Middeke, seinen Tagebuchnotizen und einigen von Besucher*innen online gestellten Videos zu entnehmen ist, trägt die Persona des Hundehüters und Gärtners zur Zeitenthobenheit und Heterotopie der inszenierten Atmosphäre bei. Außerhalb der Arbeitszeit als Performer setzte sich die Pflege der in den Besitz von Middeke übergegangenen Hunde fort, ebenso das regelmäßige Einfärben des Vorderlaufs und der Pfote. In seinen Aufzeichnungen finden sich mehrfach Notizen zu den Reaktionen des Publikums auf Human und Señor – „Hunde-Stars zum Anfassen" –, der Gewöhnung von Hündin und Welpe aneinander, aber auch zu den saisonalen, witterungsbedingten Veränderungen des von Middeke aufgrund des explodierenden Pflanzenwachstums „Jungle" genannten Areals.[86] Die Aufzeichnungen gehören für die Untersuchung der wirkungs- als auch rezeptionsästhetischen Ebene dieses zeitbasierten,

83 „Caretaker (Human) – Description for casting: Physical profile: Male, can consider various ethnicities if available / Young but [not] too young (23–35) or can be older if they look young / Brown or blonde hair / Nice looking / In good shape/nice physique. He can be fit, but should not be overly ‚macho' or muscular. Has a beard, a rugged style (comfortable wearing t-shirt, boots, and casual work clothes). Personality profile: Culturally aware / Intelligent / physically fit and able to do general maintenance and daily activity / Enjoys spending time outdoors / Likes nature and familiar with nature and plants / Likes dogs and experience with dogs is beneficial. Logistics: Must be living near Kassel/documenta / A schedule that will allow him to be fully available for the needs of the project, flexible and dedicated / Possible willingness to transport dogs or care for dogs off-site." (Mail Atelier Pierre Huyghe an das Projektteam Kassel, 6.2.2012, Signatur: documenta archiv, AA, d13, Pierre Huyghe.) Angehängt ist ein Foto eines möglichen Hundehüter-Typs.

84 Auch sollte er den Boden im Bereich des „mud fields" wässern: „Maintain the mud field/water the mud this task may need to happen outside of event hours (early morning)." (Caretaker [Human] – Description for casting, logistics, undatiert, Signatur: documenta archiv, AA, d13, Pierre Huyghe.)

85 Einen detaillierten Tagesplan habe es nicht gegeben, eher eine allgemein lautende Prämisse: „Fühl Dich wie ein Entdecker wie auf einem neuen Kontinent." (Marlon Middeke in einer E-Mail an die Autorin, 5.6.2018, Archiv der Autorin.)

86 Middeke, *Journal*, 2012 (Archiv Middeke).

prozessualen, begehbaren und multisensorisch erfahrbaren Werks zu den wichtigen Quellen. Regelmäßiges Jäten, Instandhalten des Gartens und Entfernen wuchernder Gewächse, der Schutz der Bienen vor zu starker Sonneneinstrahlung und die Formung der Waben demonstrieren Konstruiertheit und Pflege einer sich keineswegs selbst überlassenen Natur.

Auch wenn zu Beginn der Projektplanung mehrfach von einem weißen Schäferhund die Rede ist, so im Statusreport Nr. 5 (9.3.2012) „among the staff of documenta a white shepheard appeared that might be suitable" oder in einer E-Mail-Korrespondenz (2.4.2012) mit einer Hundeschule „wir möchten zwei weisse Schäferhunde, eine dreijährige Hündin und einen Welpen aneinander gewöhnen und an einige Befehle wie SITZ oder PLATZ", heißt es zwei Wochen später (16.4.2012), dass Huyghe noch in der Selektionsphase sei.[87] Idealerweise sollte eine trächtige Hündin gefunden werden, die zum geeigneten Zeitpunkt ihre Jungen zur Welt bringe, so dass sie zusammen während der Ausstellung präsent gewesen wären. Wiederholt wird die Notwendigkeit unterstrichen, frühzeitig eine Verbindung zwischen Mensch und Tier aufzubauen („A relationship between human [caretaker] and dogs must be cultivated in advance"), die Hunde an das Gelände zu gewöhnen und darauf zu trainieren, von Fremden keine Nahrung anzunehmen und u.a. auf ein Zeichen auf einen Hügel zu laufen.[88] Letztlich fiel die Wahl auf zwei Straßenhunde aus Spanien. Welpe und Hündin wurden mit Unterstützung eines Hundetrainers aneinander gewöhnt. Auch der gewählte Akteur, der gelegentlich von einem Kollegen vertreten wurde, nahm in den letzten Wochen vor der Eröffnung regelmäßig an der Ausbildung der Hunde teil. Während mit dem ursprünglich intendierten Schäferhund Anklänge an eine tradierte, spezifisch ‚deutsche Symbolik' hervorgehoben worden wären, schlägt die final von Huyghe gewählte magere weiße Podenco-Hündin mit ihrer geisterhaften Erscheinung, dem emergenten Auf- und Abtauchen zwischen Pflanzen und Gestein, eine Verbindung zu Huyghes parallel entstandener, ebenfalls auf der Documenta aufgeführten Arbeit *The Host and the Cloud* (2011), eine filmisch inszenierte Performance im leeren ehemaligen *Musée des Arts et Traditions Populaires* in Paris mit ritenartigen, fantastisch anmutenden Szenen. Die Assoziation an eine ‚deutsche Symbolik' hingegen wurde durch die Beuys'sche Eiche und durch Verweise auf die Brüder Grimm und den Ersten Weltkrieg verstärkt.

87 Im Archiv befindet sich das Foto eines weißen Schäferhunds namens Maja der FilmTier Zentrale, Signatur: documenta archiv, AA, d13, Pierre Huyghe.

88 Vgl. Liste der Elemente, 9.1.2012, Signatur: documenta archiv, AA, d13, Pierre Huyghe: „Dogs – Using the real mother and her puppies is the ideal desired case – while using an adult dog with separate puppies should be a last backup plan only. What they will be fed and how access to water where they will sleep at night and who will transport them a makeshift shelter for the dogs integrated into the layout. Vet will be available in case of emergency."
„Dog, caretaker – […] most promising constellation: we need: Caretaker (C1), Caretaker (C2), each adopts one dog, C1 and older female dog (D1), C2 young (mind. 3 months) dog (D2), They meet before the exhibition starts and can have on site each day: either (C1 + D1 & D2) or (C2 + D1 & D2) […] Aim: Pierre should see potential Caretaker & Dogs during March visit." (Statusreport Nr. 2, 17.2.2012, Signatur: documenta archiv, AA, d13, Pierre Huyghe.)

Die Hündin Human, die ursprünglich Yuma hieß, verweist im Zusammenhang mit *Untilled* auf die enge Verwobenheit des Menschen mit der Natur, insofern es sich um eine Züchtung, d.h. einen Podenco handelt. Es gibt Vermutungen, denen zufolge eine Verbindung zum Tesem besteht, einer windhundartigen Rasse, die im alten Ägypten auf Grabmälern und Alltagsgegenständen dargestellt und wahrscheinlich durch phönizische bzw. karthagische Seefahrer verbreitet wurde. Im Katalogtext von Ian Alteveer zu Huyghes *Rooftop Commission* des Metropolitan Museum in New York (2015) findet sich ein Verweis auf Anubis, den Gott der Toten, dessen Statue zum Sammlungsbestand des Museums gehört: „This dog is an ancient relative of the snow-white Ibizan hound that Huyghe first included in his work *Untilled*, commissioned for documenta 13."[89] Huyghe selbst äußerte sich zu dieser entwicklungsgeschichtlichen Verbindung:

> Yes, Anubis is associated with death and embalming. Jackals lived in the desert, and were known to hang around grave sites and so became a symbol of death. The sculpture of Anubis is a threshold itself, not a fixed object but a transitional one, a *passeur* in the present, somewhere between presence and absence.[90]

Human, so Huyghe weiter, sei ein Nachfahre dieser Schakale, die von Händlern auf die Balearen gebracht worden seien, weshalb man durch sie die ehemaligen Handelswege rekonstruieren könne. Die ikonographische Verbindung mit Grabmalsanlagen und mit Anubis, dem ägyptischen Gott des Totenkults, zugleich Beschützer der Verstorbenen und Gott der Einbalsamierung, der durch einen Schakalkopf charakterisiert ist, verweist auf einen liminalen Zustand, ein Reich im Übergang vom Diesseits ins Jenseits. Dieser Funktion als Todesbote und Passierender zwischen den ‚Zonen' ist es vermutlich geschuldet, dass Huyghe zudem Assoziationen mit dem unvermittelt auftauchenden Hund aus Tarkowskis Film *Stalker* (1979) weckt, ein „Requisit der Melancholie", wie Hartmut Böhme diesen klassifiziert, ein „Wächter des Wissens" einer längst vergangenen Zivilisation, so Eva Schmid.[91] Die Natur der ‚Zone' im Film ist eine Art postzivilisatorisches Biotop, das die Spuren der Menschen, Telegrafenmasten, Gebäude und Schienen zunehmend überwuchert und nun, als gefährlich eingestuft, hermetisch nach außen abgeriegelt ist.

Unabhängig von der mythologischen Überlieferung und den evozierten künstlerischen Referenzen der Hündin Human fielen die Reaktionen auf das weiße Tier recht unterschiedlich

89 Ian Alteveer, „Vestiges in the rocks: Pierre Huyghes mineral garden", in: ders./Meredith Brown/Sheena Wagstaff (Hg.), *Pierre Huyghe. The Roof Garden Commission*, Ausst.-Kat. The Metropolitan Museum, New York: Metropolitan Museum of Art 2015, S. 10–21, S. 19.

90 Huyghe, in: Sheena Wagstaff, „A conversation with Pierre Huyghe", in: ebd., S. 22–34, S. 27, Herv.i.Orig.

91 Hartmut Böhme, „Ruinen – Landschaften. Zum Verhältnis von Naturgeschichte und Allegorie in den späten Filmen von Andrej Tarkowskij", in: ders., *Natur und Subjekt*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, https://www.hartmutboehme.de/static/archiv/volltexte/texte/natsub/ruinen.html (1.10.2019). „Eva Schmid identifiziert den Hund in ‚Stalker' und ‚Nostalghia' mit dem ägyptischen Totenhund Anubis, dem Todesboten, Totemtier, Bewacher und Begleiter; sie versteht ihn als ‚Zitat' aus Dostojewskijs ‚Erniedrigten und Beleidigten' und aus Dürers ‚Melencolia I', wo der Hund ein Attribut der Melancholie ist" (Eva M.J. Schmid, „Nostalghia/Melancholia", in: *Jahrbuch Film*, 4, 1984, S. 142–159, S. 143, zit. n. ebd.).

aus. Die rezeptionsästhetische Ebene wird im Verlauf dieser Untersuchung für die Argumentation immer wieder hinzugezogen, insofern *Untilled* und auch *After ALife Ahead* begehbare Arbeiten sind, die von den Rezipient*innen explizit einen Beobachter*innenstatus einfordern. Einige Besucher*innen waren nicht nur aufgrund des gefärbten Beins irritiert, sondern auch angesichts der mageren Gestalt der Hündin.[92] Dabei wird oft übersehen, dass andere Arten, etwa Möpse, stark überzüchtet und nur mehr eingeschränkt überlebensfähig sind. Mit diesem Vergleich der Hunderassen lässt Middeke die Verfremdung von Erwartungen an Natur anklingen, die signifikant für *Untilled* ist. Damit begegnet Huyghe einem zumindest in Deutschland präsenten stereotypen Hundebild, wie es etwa im populären Labrador und Schäferhund zum Ausdruck kommt. Unabhängig davon, ob Huyghe mit der Tierwahl bewusst auf die Tradition der Hundezucht anspielen möchte, zeigt sie eine anthropogen verursachte Einflussnahme auf einen natürlichen Wachstumsvorgang, wie ihn die Biologin und Philosophin Nicole C. Karafyllis mit dem Terminus ‚Biofakt' kennzeichnet.[93] In einem Interview äußerte er sein Interesse an dem Hund als Artefakt, „a species that has been made by us".[94] Zu fragen ist, inwiefern der Name Human auf eben jenes Verhältnis zwischen Mensch und Tier deutet, da es sich bei dieser natürlichen Kreatur um ein menschlich mitgestaltetes Wesen handelt. Spielt Pierre Huyghe auf eine Verschiebung innerhalb der Subjekt-Objekt-Gewichtung an, auf die der brasilianische Anthropologe Eduardo Viveiros de Castro in anderer Weise mit seiner Rezeption des indigenen Konzepts des Multinaturalismus aufmerksam gemacht hat? Im Unterschied zum westlichen Denken mit seinem Multikulturalismus differenziere das indigene Weltbild u.a. der Navajos verschiedene Naturformen, weshalb de Castro für eine komplexere Ontologie und einen Multinaturalismus plädiert.[95] Dieses kosmologische Verständnis basiere auf der Gleichartigkeit des Geistes aller mit Subjektivität (d.h. mit Geist und Kultur) behafteten Wesen, deren Körpergestalt sich nach der ursprünglichen Ungeschiedenheit von Mensch und Tier heute jedoch voneinander abhebt. Tiere sind demzufolge ehemalige Menschen, wobei den meisten Arten weiterhin ein Personencharakter zugesprochen wird: ein Mensch im Tierkleid. Der Körper könne folglich als Hülle verstanden werden, die von den Subjekten auch gewechselt werden kann und die ihnen verschiedene Fähigkeiten in unterschiedlichen Kontexten verleiht.[96] In dieser Einheit

92 Vgl. die Presseresonanz auf die Hündin Human, u.a. Ludger Fittkau, „Ein Hund als Kunstwerk. ‚Das ist ein schmaler Grat'", in: *Deutschlandfunk Kultur, Kompressor*, 29.05.2017, https://www.deutschlandfunkkultur.de/ein-hund-als-kunstwerk-das-ist-ein-schmaler-grat-100.html (6.10.2023). Siehe auch Ulf Schaumlöffel, „Hunde werden adoptiert", in: *Extra Tip*, 5.8.2012, S. 6.

93 Karafyllis 2004. Mönnig führt in ihrem Abschnitt „‚Human' und die Dimension der Begegnung" den Begriff des „Anthrozoofakts" ein: Darunter versteht sie „Tiere in künstlerischen Werken, anhand derer die Überpräsenz des Menschen kritisch hinterfragt werden kann und welche eine Abwesenheit der tierlichen Individualität kraft ihrer Anwesenheit offenbaren." (Mönnig 2018, S. 244.) Human transportiere als ‚atmendes Bild' das *tableau vivant* in eine neue Räumlichkeit und Zeitlichkeit (ebd., S. 245).

94 Huyghe, in: Lewin/Grabowska/Stenne 2019, S. 230.

95 Siehe u.a. Eduardo Viveiros de Castro, „Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism", in: *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 4, 3, 1998, S. 469–488.

96 Ebd., S. 470f.

des Geistes bei gleichzeitiger Vielheit der Körper durchdringen sich, so Eduardo Viveiros de Castro, das Selbst und Anderes. Ein Objekt gilt dann als unvollständig interpretiertes Subjekt.[97] Das Objekt müsse entweder zu einem vollgültigen Subjekt, einem Geist, d.h. einem Tier in seiner menschlichen, reflexiven Form ‚erweitert' oder mit einem Subjekt verbunden werden. Nicht-menschliche Subjekte sehen Menschen als Nichtmenschen und umgekehrt. Um er selbst oder ein Subjekt zu werden, müsse beispielsweise der Tötende bei der Jagd imstande sein, sich so zu sehen, wie die Beute ihn sieht, nämlich als Feind. Perspektiventausch und wechselseitige Subjektivierung ermöglichen gegenseitigen Respekt, die Relativierung normativer Hierarchien und des klassischen Wertekanons. Ein sozialer Akteur ist daher immer relational zu sehen; entscheidend ist, welche Positionen er im jeweiligen Netzwerk einnimmt. Ähnlich plädiert Bruno Latour in *Das Parlament der Dinge* für Natur im Plural – die Naturen –, indem er nach einer Rechtfertigung des Singulars fragt:[98] „um auf die Unmöglichkeit der traditionellen Lösungen hinzuweisen, fügen wir dem Naturalismus etwas provokant das Präfix *Multi-* hinzu."[99] Denn „vor dem Hintergrund der voreilig vereinigten Natur zeichnen sich die voreilig fragmentierten inkommensurablen Kulturen ab."[100] „Nichts ist weniger feststehend als die Idee der Natur."[101]

Der Hund Human agiert innerhalb des Gefüges von *Untilled* als Stellvertreter der von Donna Haraway beschriebenen *companion species*, dem Tier als Gefährten des Menschen, dessen evolutionäre Entwicklung parallel verläuft.[102] Es handelt sich um Tierarten, die ohne den Menschen nie entstanden wären und die unsere Menschheitsgeschichte verändert sowie gegenseitige Abhängigkeiten bewirkt haben. Dabei ist Haraway nicht daran interessiert, einzelne Spezies in eine konturierte und definierte Taxonomie zu klassifizieren, sondern diese zu betrachten als „ongoing kin-kind work that has very important kinds of instrumentalization these days – deeply intertwined with IT and biocapital".[103] ‚Human', allgemein, bezeichne daher eine historische bzw. zeitabhängige Kategorie:

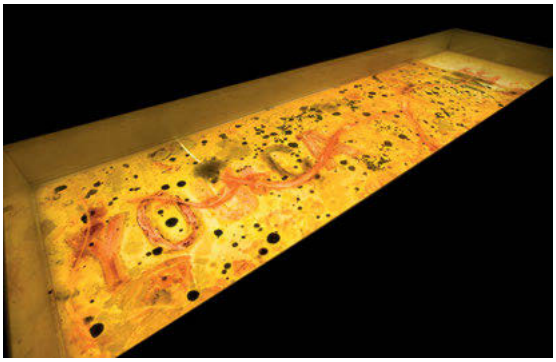
> You can't do ‚human' ahistorically either, or as if ‚human' were one thing. ‚Human' requires an extraordinary congeries of partners. Humans, whereever you track them, are products of situated relationalities with organisms, tools, much else.[104]

97 Ebd.
98 Latour 2012, S. 293f.
99 Ebd., S. 46.
100 Ebd., S. 293.
101 Ebd., S. 81.
102 Vgl. Haraway 2003.
103 Nicholas Gane, „When We Have Never Been Human, What Is To Be Done? Interview with Donna Haraway", in: *Theory, Culture & Society*, 23, 7–8, 2006, S. 135–158, S. 144, https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0263276406069228 (1.10.2019). „The *Companion Species* book is a kind of first salvo for me into trying to rethink species with cyborg, dog, oncomouse, brain, database – that family of kin in *Modest_Witness* – I'm serious about that." (ebd.).
104 Ebd., S. 146.

186 Anicka Yi, *Le Pain Symbiotique,* 2014, PVC-Kuppel, Projektor, Einkanal-Video, Glycerinseife, Harz, Knete, Pigmentpulver, Kunststoff, Mylar, Perlen, Temperafarbe, Zellophan, 320 × 430 × 630 cm

Auch die Körper menschlicher Wesen, namentlich *humans*, bestehen der Feministin zufolge aus einem Beziehungsgefüge unterschiedlichster ‚Partner' etwa in Form von Mikroorganismen und Bakterien. Hier lässt sich exemplarisch an die Künstlerin Anicka Yi denken, die in ihrer Arbeit unterschiedliche Naturformen, Organismen und mikrobiologische Systeme thematisiert. *Le Pain Symbiotique* (2014) und *Grabbing at Newer Vegetables* (2015) sind zwei Beispiele, die die symbiotische Beziehung eines menschlichen Individuums mit anderen lebenden Wesen betonen. Im Inneren der nicht begehbaren, transparenten PVC-Blase von *Le Pain Symbiotique* (Abb. 186) sind projizierte Aufnahmen bakterieller Mikroorganismen zu sehen, zudem auf mehreren Sockeln platzierte, in Glycerinseife eingelassene, wie organische Laborproben wirkende Materialien in Form rechteckiger ‚Schautafeln'. Die teilweise mit einer Teigschicht versehene Wand verweist auf die Aktivität von Hefen und Bakterien bei der Produktion von Lebensmitteln. Für *Grabbing at Newer Vegetables* (Abb. 187) sammelte Yi Abstriche von 100 Freundinnen und Kolleginnen, um aus den Bakterienproben in Kooperation mit Wissenschaftler*innen des Massachussets Institute of Technology (MIT) in Boston das Porträt einer „fictional super-bacteria" zu ‚malen'.[105] Auf und in unserem Körper

105 Anicka Yi zit. n. Alice Gregory, „Anicka Yi Is Inventing a New Kind of Conceptual Art", in: *New York Times*, 14.2.2017, https://www.nytimes.com/2017/02/14/t-magazine/art/anicka-yi.html?_r=0 (16.3.2017). Siehe auch Ursula Ströbele, „Skulpturale Rhetoriken der Natur. Das Erbe Hans Haackes und die Skulptur



187 Anicka Yi, *Grabbing at Newer Vegetables*, 2015, Plexiglas, Agar, weibliche Bakterien, Pilze, 214,5 × 62 cm

existieren zehnmal mehr Mikroorganismen als menschliche Zellen – Organismen, die wir zum Überleben benötigen und die wir ständig unbewusst mit uns tragen. Eine klare Trennung von Mensch und Natur, wie sie etwa bei Hans Haackes *Chickens Hatching* (Abb. 75) noch auftritt, ist hier – auf Mikroebene – unmöglich.

Der Fokus auf *companion species* ist Haraways Versuch, dem Posthumanismus zu entgehen, eine Unterscheidung der Arten und die traditionelle hierarchische Trennung basierend auf Darwins Evolutionstheorie zwischen Homo Sapiens und anderen Spezies zu relativieren. Sie resümiert: „‚Companion species' thinking inquires into the projects that construct us as a species, philosophical or otherwise.“[106] Die Hund-Mensch-Beziehung, wie sie Huyghe in *Untilled* exemplarisch als Werkbestandteil integriert, gehört dabei zu den bekanntesten, ältesten Formen der Domestizierung und repräsentiert für Haraway die unauflösbare Verwobenheit zwischen Natur und Kultur, die sie mit ihrem Terminus *natureculture* markiert.[107] Die Tiere von *Untilled* agieren entweder als Begleiter des Menschen ohne trennende Scheibe bzw. Gitterstäbe, wie die beiden Hunde, oder sie existieren parallel und unabhängig vom Publikum (nur bedingt unabhängig vom Künstler) innerhalb des inszenierten Ökosystems.

In ihrer Kritik an Jacques Derridas philosophischen Überlegungen angesichts seiner morgendlichen Begegnung mit der eigenen Hauskatze im Badezimmer unterstreicht Haraway die Notwendigkeit einer gegenseitigen Kreuzung der Blicke zugunsten einer Subjektivierung des Tieres.[108] Auch wenn Derrida mit seinem Vortrag *L'animal donc que je suis* (1997) den Ansatz eines Respekts entwickelt habe, zwischen respondieren und respektieren

als Real Time System heute“, in: Anna Minta/Louise Malcolm (Hg.), *(Post)Nature/Natur(T)Räume* (Themenheft). *Kritische Berichte*, 45, 2, 2017, S. 74–83, S. 81.

106 Donna Haraway in Gane 2006, S. 140. „The reason I go to companion species is to get away from posthumanism. Companion species is my effort to be in alliance and in tension with posthumanist projects because I think species is in question.“ (Ebd.)

107 Haraway 2003.

108 Donna Haraway, „When species meet. And say the philosopher responded. When animals look back“, in: Riechelmann/Oetker 2015, S. 222–229; Jacques Derrida, *L'animal donc que je suis*, hg. von Marie-Louise Mallet, Paris: Galilée 2006.

differenziere, bleibe er, so Haraway, in seinen Reflexionen einem Denken über das eigene Ich, das eigene Mensch-Sein verhaftet und lasse die Einladung seiner Katze vorübergehen, diese als *companion species* zu betrachten und damit ihren Blickpunkt einzunehmen, ferner zu verstehen, was sie an jenem Morgen mit ihrem Körper auszudrücken versucht habe, gar was sie empfand.[109] Analog dazu ließe sich behaupten, dass auch die Besucher*innen der Documenta, insbesondere von *Untilled*, sich dieser ‚Einladung' stellen oder sie ablehnen konnten. Der Kanon westlicher Philosophie und Literatur, von dessen problematischer Haltung zum Tier Derrida sich zwar einerseits abzugrenzen versucht, habe ihn andererseits doch daran gehindert, sein Gefühl der Scham über die eigene Nacktheit vor den Augen des vertrauten Vierbeiners hinter die Neugierde zu stellen. Die wenigsten, die über Tiere schreiben – hierin folgt Haraway Derrida –, erwidern den Blick des Tieres, sondern rezipieren dieses Lebewesen als Wissens- oder Schauobjekt. So formuliert es 1980 John Berger in *Why look at animals?*. Das Tier schaut uns an, wir stehen nackt vor ihm, hier beginne das Denken.[110] Aus dem Moment des Angeblicktwerdens durch die Katze heraus plädiert der französische Philosoph für die ‚Singularität des Tieres', um mit diesem Singular den Plural an Tieren zu betonen. Er geht sogar so weit, dass er jeden Akt der Klassifikation, in dem das Tier im Plural postuliert wird, d.h. ‚Tiere' als gewaltvoll bezeichnet:

> Unter den Nicht-Menschen, und getrennt von den Nicht-Menschen, gibt es eine immense Vielfalt anderer Lebender, die sich in keinem Fall – außer durch Gewalt und interessiertes Verkennen – in die Kategorie dessen homogenisieren lassen, was man das Tier (*l'animal*) oder die Tierheit (*l'animalité*) im Allgemeinen nennt.[111]

Sein Ziel ist es, ein allgemeines Sprechen über Tiere zu vermeiden, denn wer ‚Tiere' sagt, vernachlässige die Tatsache einer nahezu unüberblickbaren Artenvielfalt und sei selbst schon dabei, das Tier in einen Käfig zu sperren.

Während bei *Untilled* beide Hunde einen Namen tragen, tritt deren Hüter und Gärtner vorwiegend namenlos als ein weiterer „agent" auf. ‚Human' fungiert linguistisch als Nomen und Adverb zugleich, bedeutet ‚menschlich' und ‚Mensch', ‚Señor' – der Name des Welpen – ist die spanische Anrede ‚Herr', ferner mit ‚Besitzer' und ‚Gebieter' zu übersetzen. Beide Bezeichnungen lassen ein anthropozentrisches Verständnis der Welt anklingen, insofern die Menschheit den Planeten Erde, die Natur domestiziert, beherrscht, sich untertan macht, Spezies taxonomisch erfasst und benennt. Auch der mit Macht verbundene privilegierte Akt der Namensgebung selbst ist dem Menschen vorbehalten. Mit seinem Neologismus *Animot* erinnert Derrida an diese Grenze,

109 Haraway 2015, S. 27. „The temporalities of companion species comprehend all the possibilities activated in becoming with, including the heterogenous scales of evolutionary time for everybody but also the many other rhythms of conjoined process."

110 Berger 1980; Derrida 2006, u.a. S. 135f.

111 Ebd., S. 79.

> die den Menschen vom Tier trennen würde, das heißt das Wort, die nominale Sprache des Wortes, die Stimme, die benennt (*nomme*) und die Sache *als solche* beim Namen nennt […]. Das Tier würde in letzter Instanz des Wortes entbehren/beraubt sein, jenes Wortes, das man Namen nennt (*qu'on nomme nom*).[112]

Es geht dem Philosophen jedoch nicht darum, den Tieren „das Wort zurückzugeben" (*rendre la parole*), „sondern vielleicht darum, zu einem Denken zu gelangen, das, so chimärisch oder fabulös es auch sein mag, die Abwesenheit des Namens oder des Wortes anders denkt, und anders denn als Entbehren/eine Beraubung (*privation*)."[113] Doch was folgt als Konsequenz?

‚Human' knüpft an die Anthropomorphisierung des Tiers an, d.h. der häufig verbreiteten Praktik einer Vermenschlichung unseres tierlichen Gegenübers, ob beim Schoßhund oder der Hauskatze. Spielt Huyghe hier auf die u.a. von Donna Haraway und den *Human-Animal Studies* geforderte Verschiebung bzw. Auflösung klar konturierter Grenzen zwischen Mensch und Tier an? Ursprünglich handelt es sich bei dem weißen Podenco um eine von Menschen gezielt gezüchtete und aufgezogene Hündin, die jedoch als ‚ausgewilderte', sich selbst überlassene Straßenhündin an den Rändern urbaner Zivilisation beheimatet war, bevor sie zeitweise zur *Non-Human Living Sculpture* ‚geadelt' vor den Augen Tausender Besucher*innen das Biotop von *Untilled* mit einem Welpen durchstreifte.[114] Ihr magentafarbener Vorderlauf stellt eine künstlerische Manipulation und deutliche Verfremdung eines Lebewesens dar. Damit ver-rückt Huyghe die Perspektive des Alltäglichen und stilisiert seine Autorschaft in sichtbarer Evidenz. Zwar unterschreibt er nicht wie Piero Manzoni in den 1960er-Jahren seine *sculture viventi*, sondern markiert und verfremdet eine bestimmte Körperpartie der Hündin. Doch liegt gerade in dieser künstlich generierten optischen Verschiebung ebenfalls eine dominierende Geste des künstlerischen, männlichen Autors innerhalb der Machtrelation zwischen ihm und seinen menschlichen und nicht-menschlichen Ko-Akteuren.

Wachstum, Zersetzung und Verfall: Kompostieren als künstlerische Strategie

Alternative Denkansätze zur Relativierung vergleichbarer Hierarchien und von Machtgefügen zwischen menschlichen Urheber*innen und nicht-menschlichen Ko-Akteuren offeriert Donna Haraway, weshalb ihre Konzepte nun im Hinblick auf die *Untilled* inhärente Spannung zwischen Huyghe und seinem lebenden ‚Material' diskutiert werden: Es liegt nahe, dass Huyghe mit den Theorien der Feministin vertraut ist; nicht zuletzt war sie ebenfalls Teilnehmerin der dOCUMENTA 13 und ist mit einem Text, betitelt *SF: Speculative Fabulation*

112 Ebd., S. 80, Herv.i.Orig.

113 Ebd. „Sie haben sich das Wort gegeben, um eine Vielzahl an Lebenden unter diesem einen Begriff zusammenzupferchen: Das Tier (*L'Animal*), sagen sie […] Das Tier sei der Sprache beraubt" (ebd., S. 58f.).

114 Siehe auch Ursula Ströbele, „Concepts of Nature in Sculpture Today", in: *Graduate Symposium Compedium. Nasher Prize*, Dallas: Nasher Sculpture Center 2017, S. 41–58, insbes. S. 51.

188 Pierre Huyghe, *Untilled*, 2012, Kassel (Fotografie: aus der Serie Rosadora, *Kompostloch [nach Huyghe, Untilled]*)

and String-Figures im ausstellungsbegleitenden *Buch der Bücher* vertreten.[115] In diesem Manifest in Gestalt einer mathematischen Fabel über den Neologismus *Terrapolis* aus *Terra* (Erde) und *Polis* (Stadt, Staat), „a mongrel word composted with a mycorrhiza of Greek and Latin rootlets and their symbionts", skizziert sie ihre fiktive Integralrechnung.[116] *Terrapolis*, wie sie in ihrem Buch *Staying with the trouble* (2016) weiter ausführt, nimmt ein Netz an Bedeutungen auf; es steht für einen *n*-dimensionalen Nischenraum, für ein artenübergreifendes Mit-Werden, voll von „Begleitspezies – nicht ‚post-human', sondern ‚com-post'."[117] Dabei wendet sie sich gegen tradierte maskuline Hierarchievorstellungen, gegen „Kantian globalizing cosmopolitics" und gegen ein „grumpy human-exceptionalist Heideggerian worlding".[118] Nicht nur die Denkfigur der *companion species*, auch ihre organistische Metapher des Kompostierens ist im Rahmen der Werkanalyse von *Untilled* interessant, da Huyghe buchstäblich eine real existierende Kompostanlage zum Ort für seine skulpturale Situation wählte und diverse metabolische Vorgänge in Gang brachte:

Den auf Pfaden neugierig nach *dem* Kunstwerk suchend Umherschreitenden zeigte Huyghe Natur in verschiedenen Stadien des Werdens und Verfallens (Abb. 188), so dass man geneigt war, zu fragen, was schon zuvor da war bzw. wo Huyghe künstlerisch eingegriffen hatte. Die angesiedelten Tiere und vor Ort gesäten oder eingesetzten Pflanzen unterstützen diesen Eindruck. Dieses Oszillieren zwischen Gestaltetem und Ungestaltetem, Vorgefundenem und Wachsendem, die vielfältigen Transformationsprozesse und die Strategie der Verfremdung sind ein entscheidendes Merkmal von *Untilled*. Einiges ist in einem biologisch-natürlichen Zyklus miteinander verknüpft, der dafür sorgt, dass es ohne den Künstler ähnlich entstehen würde – ein wichtiger Unterschied zur Münsteraner Arbeit *After ALife Ahead* (Abb. 155): Die Ameisen verteilen Samen (Myrmekochorie), verwerten abgestorbene

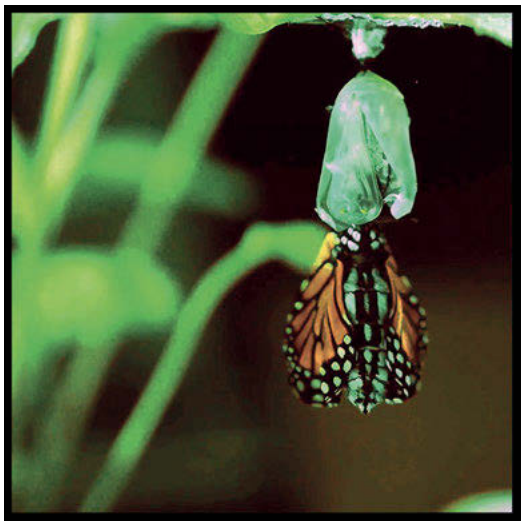
115 Donna Haraway, *SF: Spekulative Fabulation und String-Figuren*, Ostfildern: Hatje Cantz 2011 (*100 notes – 100 thoughts*, 33).
116 Haraway 2016, S. 11.
117 Haraway 2011, S. 13; dies. 2016, u.a. S. 55.
118 Haraway 2016, S. 11.

Pflanzenreste und Kadaver; Kompostabfälle (Zeichnung: „Overgrown rotten vegetables") verrotten zu fruchtbarem Humus, zersetzt von allerlei Käfern, Würmern und Insekten; die Bienen bestäuben die Blüten (Zeichnung: „Pollinisation") und tragen zur Erhaltung der Biodiversität bei. Die ‚Brache' von *Untilled* avanciert nach wochenlanger Vorbereitung zu einer skulpturalen Situation, für deren Setting der Künstler die Voraussetzungen erzeugt und anschließend das von ihm anvisierte ‚Bild' zu bewahren versucht. Das ökologische System interagiert mit der unmittelbaren Umwelt; den einzelnen Ko-Akteuren überlässt er ‚unter Aufsicht' ihren Handlungsraum.

In *Staying with the trouble* postuliert die (Öko-)Feministin und Wissenschaftstheoretikerin für das Leben nach dem Anthropozän ein Modell mit fluiden Körpergrenzen und neuen Formen der Verwandtschaft als Alternative zum dystopischen Anthropozän-Diskurs. Weder Technikeuphorie noch apokalyptische Endzeitstimmung sei die Lösung, stattdessen haben wir nur eine Chance, wenn wir ‚unruhig' bleiben, eben jene alten Hierarchien und Wertvorstellungen hinterfragen und als sogenannte „Symbionten" in der Zukunft weiterleben. Dieses „Mit-Werden" mit anderen Spezies beschreibt Haraway als *Sympoiesis* und richtet den Blick auf die Bedrängten unseres Planeten, die indigene Bevölkerung oder aussterbende Tierarten. „Make kin not babies" („Macht euch verwandt, nicht Babys") bringt dieses Credo ihrer ökologischen Ethik zum Ausdruck. Ihre alternativen, multiperspektivischen Erzählungen widersetzen sich hegemonialen Geschichtskonzepten und decken situierte, schweigsam-implizite, spekulative Wissenspraktiken auf. Resultat ist eine Aufweichung etablierter Kategorien und ästhetischer Konzepte als Zeichen einer verunsicherten bzw. verunsichernden Gegenwart(skunst). Mit ihrem proklamierten Verfahren namens SF – „jenes potente und materielle semiotische Zeichen für spekulative Fabulation, spekulativen Feminismus, Science-Fiction, Science-Fact, Science-Fantasy – und, so würde ich vorschlagen, String-Figuren" – will Haraway herkömmliche Kategorien in ihrer stark metaphorischen, assoziativen Rhetorik durcheinanderwirbeln.[119] Wie die Fadenspiele („String-Figuren"), die unterschiedliche Elemente lose miteinander verbinden, unzählige Konstellationen zulassen, solle man sich der Autorin zufolge von überholten, einengenden Denkmustern lösen und dabei ein Denken stimulieren, das Fiktion und Fakt verknüpft und Geschichten neu erzählt, ohne deren Ende jeweils im Vorhinein festzulegen. Mit ihren Schriften stößt sie bei Huyghe und vielen anderen zeitgenössischen Künstler*innen auf Interesse, die explizit auf ihre Schriften rekurrieren, so Anne Duk Hee Jordan, die ein skulpturales Bühnenbild für das Haraway entlehnte Stück *Unruhig bleiben / Staying with the trouble* (2019) des Künstlers Carlos Manuel in Berlin konzipierte.[120] Im Zentrum steht *The Camille stories. Children of the compost*, eine spekulative Fabel über die Verbindung zwischen einem Menschenkind und einem Monarchfalter. Aus dem Bühnenstück konzipierte Anne Duk Hee Jordan einen Film, der sich der literarischen

119 Haraway 2011, S. 12.

120 Https://dukhee.de/projects/2019_Stayingwiththetrouble (6.5.2023). Siehe auch *Ziggy goes wild*, Kunstverein Arnsberg 2019, http://www.kunstverein-arnsberg.de/anne-duk-hee-jordan (6.10.2019), kuratiert von der Autorin.



189 Anne Duk Hee Jordan, *Staying with the trouble*, 2019 (filmstill)

Vorlage folgend in fünf Kapitel gliedert und die Geschichte von Camille und den Kindern des Kompost erzählt (Abb. 189), die neben ihren Eltern sogenannte „Syms" besitzen. Camille erhält einige Gene des Monarchfalters, bekommt eine orange-schwarz gemusterte Haut und Schmetterlingsfühler.[121] Die anderen Symbionten sind Krebs, Aal, Salamander und Falke, die gleichfalls als Protagonisten auftreten. In einer Ton-Bild-Collage sind eigens gefilmte Sequenzen und Found Footage zusammengefügt – Landschaftsbilder, Unterwasserwelten und Tiere, kollektive Organismen und Insekten wie ein Ameisenstaat, der Blick in eine Petrischale und Säugetiere, etwa ein Eisbär – alle in sinnlich-verführerische Farbfilter getaucht, untermalt von sphärischen Klängen und Elektrobeats. *Unruhig bleiben* – aufmerksam sein für ungewöhnliche Wesen, fluide Körpergrenzen und Verbindungen mit nicht-menschlichen Spezies – das ist eines der Themen, dem die erfahrene Taucherin unter Wasser begegnet. In ihrer Arbeit interessiert sie sich für die Schönheit, Fremdartigkeit, Queerness und Exotik der Meeresbewohner, die angesichts des globalen Klimawandels Mutationen und Veränderungen ihrer Sexualität unterliegen, oder aber für die Erzeugung fruchtbaren Humus durch Kompostieren – eine weitere Reminiszenz an Haraway.[122]

121 Vielleicht knüpft diese buchstäbliche, narrativisierte Form an eine wirklichkeitskonstituierende Assoziation, wie sie Bruno Latour versteht, an. Vgl. Ursula Ströbele, „‚Silent Spring'. Ecological Systems and Activism in the Sculptural Arts since the 1960s. Four Case Studies: Hans Haacke, Pierre Huyghe, Anne Duk Hee Jordan, Diana Lelonek", in: *Journal of Modern Art History, Department Faculty of Philosophy*, University of Belgrade 2022, S. 197–216, S. 208–211.

122 Vgl. Jordans Filmtriologie *Ziggy* seit 2017. Im Kunstverein Arnsberg legte sie einen Raum mit Pferdemist, Heu und Stroh aus; an die Wand hängte sie eine Anweisung zum effektiven Kompostieren, d.h. welche Ingredienzien für fruchtbaren Boden sorgen und welcher Zeitraum hierfür anzusetzen ist. Allein durch Humusaufbau könnten Böden, so Jordan in ihrem zeichnerischen Organigramm, in den nächsten Jahren bis zu einer Tonne Kohlenstoff pro Hektar langfristig binden.

190 Anne Duk Hee Jordan, *Ziggy goes wild*, 2019, Installationsansicht Kunstverein Arnsberg

‚Human‘ stamme nicht von ‚homo‘, sondern von ‚humus‘, so die Ökofeministin in ihrem Versuch einer neuen über die Kunst hinausgehenden, gesamtgesellschaftlichen, ökologischen Ethik, die mit der Strategie des Kompostierens eine Verwertung vorhandenen Materials anspricht, das zersetzt ein neues ‚Produkt‘ ergibt. Wir sind nichts weiter als Kompost: „We are compost, not posthuman; we inhabit the humusities, not the humanities. Philosophically and materially, I am a compostist, not a posthumanist.“[123] Aus etymologischer Perspektive basiert Kompost auf dem Partizip Perfekt des lateinischen Verbs ‚componere‘, d.h. ‚compositum‘, gebildet aus dem Präfix ‚com-‘ (zusammen) und dem Verb ‚ponere‘ (stellen) und bedeutet ‚das Zusammengestellte‘ (Abb. 190). Der Begriff bezeichnet die dort abgelegten Stoffe, das durch die Verrottung erzielte Resultat und die Sammelstätte selbst. Innerhalb des dort ablaufenden (hierarchielosen?) Prozesses (Abb. 191), bei dem organische Substanzen unter dem Einfluss von Sauerstoff mithilfe von Insekten und Würmern zersetzt werden, unterliegen diese Substanzen einer metabolischen Transformation. Neben der Freisetzung bestimmter Mineralien wird ein Teil zu Humus umgewandelt. *Terrapolis* bestehe aus und für eben diesen Humus, dem Stoff der *guman* – altes indoeuropäisches Wort für ‚Bearbeiter des Bodens‘.[124] Hier klingt erneut Haraways Plädoyer für die Zeitbasiertheit und

123 Haraway 2016, S. 97.
124 Haraway 2011, S. 13 und dies. 2016, S. 11f.

191 Pierre Huyghe, *Untilled*, 2012, Kassel (Fotografie: aus der Serie Rosadora, *Kompostloch [nach Huyghe, Untilled]*)

Wandlungsfähigkeit des Humanen an. Wir werden nicht als Individuen überleben, sondern nur in der *Sympoiesis*, im „Mit-Werden" mit anderen Spezies.[125]

Signifikant an der Kompost-Metaphorik ist die Pluralität der beteiligten Protagonisten. So steht bei Huyghe kaum das individuelle Lebewesen im Zentrum, sondern primär dessen Bedeutung für das Gefüge bzw. eine ästhetische Selektion wie beim Hund für *Untilled*, beim Gefieder des männlichen Pfaus und dem Muster des Weberkegels für die Skulptur Projekte Münster. Die formende Kraft der Verwertungsprozesse innerhalb einer Kompostieranlage und das ‚Verwerten' künstlerischer Vorbilder resultieren in einer konstant beweglichen Plastizität. Zwar spielt *Untilled* mit dieser Konnotation, doch kontrastieren Werktitel und die *site* mit der von Huyghe realiter anvisierten Konstruiertheit und Kontrolliertheit der gesamten Situation. Im übertragenen Sinne findet hier eine metabolische Verdauung herkömmlicher Kunstbegriffe und überholter Gattungstermini statt, um aus fruchtbarem Humus innovative Konzepte zu entwickeln. Auch in der bereits zitierten Projektskizze Huyghes tauchen der Kompost und dessen gestalterische Kraft auf:

125 Zum Chthulucene siehe Haraway 2016, S. 51–57. Zu *Sympoiesis* ebd., Kapitel 3, S. 58–98.

> Compost … forming an existing world of its own. […] This new compost is an ecosystem composed of fragments of previous gardens or sites, existing or described in fictions. This concrete and incongruent coexistence, juxtaposition and layering of previous cultural manifestations is a heterotopy.[126]

Dennoch bleibt Huyghe auch in dieser Heterotopie einer traditionellen Machtstruktur verhaftet – anders als Haraway fordert –, indem er als künstlerischer Urheber die anderen Entitäten für seine künstlerischen Ziele nutzt.[127]

Für *Untilled* gebraucht Huyghe mehrfach eine weitere, ergänzende Metapher, nämlich die Metapher des Körpers. Auf einer unbetitelten Zeichnung, von der sich eine Abbildung im Documenta Archiv befindet (Abb. 177) und die dem ursprünglichen *Proposal* erläuternd beigefügt war, befindet sich inmitten eines grün konturierten Quadrats die Skulptur des liegenden Frauenakts. Eingerahmt ist diese Figur mit den Bienenwaben von vier einander leicht überlappenden Kreisen sowie vier zentralen Begriffen, wie man sie aus Organigrammen kennt. Jeder Kreis repräsentiert einen wesentlichen Körperteil. Im oberen Kreis steht „Head (Psychotrope …)", rechts daneben „Heart", weiter im Uhrzeigersinn „Sex (Aphrodisiac)" und „Stomach", jeweils durch gepunktete Linien mit der Figur verbunden. Die grüne Linie, so die Angabe, stellt die Erweiterung des Körpers dar („Garden as Extension of the Body/Illness"). Der eigens für die Documenta (innerhalb des eigentlichen Parks) angelegte ‚Garten' beherbergte, wie erläutert, eine Vielzahl an Heilpflanzen mit somatischer Wirkung, den Sexualtrieb stärkenden, bewusstseinserweiternden und essbaren Gewächsen, vernachlässigtes ‚Wildkraut' und hochgezüchtete ‚Kulturpflanzen', die zur ‚Genesung' des (zivilisationsbedingt?) erkrankten Organismus beitragen: Der anthropogene Körper befindet sich unmissverständlich im Zentrum, „the plants are placed within the garden according to their different effects on our organ."[128] Huyghes organistische Metapher unterstreicht den systemischen Zusammenhalt der unterschiedlichen Entitäten, ein zyklisches Zeitverständnis, die

126 Proposal Pierre Huyghe, Signatur: documenta archiv, AA, d13, Pierre Huyghe.

127 Entgegen etwa der Lesweise Atkinsons (2016): „By replacing logical identity with organic identity, *Untilled* seeks to understand species' aptitudes and constructs a set of possible behavioural relationships without trying to make nonhuman forms of life play or perform. Rather than creating an artwork that decentres the viewer, so as to transcend the present moment, Huyghe instead recognises the fundamental equality, or neutralisation between all beings." Vgl. auch Katz 2018, S. 276.
Siehe hingegen Jessica Ullrich, „Dekonstruktion der *anthropologischen Maschine* – Strategien eines partnerschaftlichen Umgangs mit Tieren in aktueller bildender Kunst", in: Anne Hölck/Meinblau e.V. (Hg.), *We, animals. Artistic positions on human-animal relations/Künstlerische Positionen zu Mensch-Tier-Verhältnissen*, Ausst.-Kat. MEINBLAU projektraum, Berlin 2014, S. 31–33, S. 33, http://www.we-animals.de/data/we-animals_1-5.pdf (3.10.2019): „Ein geregelter Anthropomorphismus sollte jedoch immer erlaubt sein, stellt er doch die Sichtweise des menschlichen Künstlertieres dar, die als genauso individuell und wunderbar vorausgesetzt werden muss, wie die einer anderen Spezies."

128 Proposal Pierre Huyghe, Signatur: documenta archiv, AA, d13, Pierre Huyghe. „There are multiple types of plant: cultivated ones, such as medicinal, aphrodisiac and mind-altering plants, edible vegetables that appear somewhat neglected and wild-growing ones, such as tall grass, as well as bushes and trees."

Signifikanz metabolischer Prozesse und die Verwobenheit des Menschen mit der Natur, die ihn nährt (*nuture*), heilt und schützt.

Weitere Ko-Akteure: Schildkröte, Ameisen, Amseln, Frösche, Bienen

Schildkröte

Zu Beginn der Ausstellung wurde auf dem Areal von *Untilled* eine Schildkröte ausgesetzt.[129] Middeke zufolge behauptete besagtes Tier (intern Donatello genannt) eine starke Ortsbezogenheit, indem es sich im Gelände bewegte, in der Nähe des kleinen Gemüsegartens aufhielt und auf einem der Hügel regelmäßig Sonnenbäder genoss.[130] Auch im Film *A Way in Untilled* hat die Schildkröte einen kurzen Auftritt. Trotzdem wird dieser leicht übersehbare Ko-Akteur nur für einige Ausstellungsbesucher*innen zeitweise sichtbar gewesen sein. Im Unterschied zu Haackes *Ten Turtles Set Free* (Abb. 97) bewegt sich Huyghes Schildkröte nicht in ihrem natürlichen Lebensraum, ihr Überleben wäre in den Wintermonaten keineswegs gewährleistet gewesen. Doch auch hier befreite der Künstler ein Tier aus menschlicher Gefangenschaft, überführte es in eine ungewohnte Umgebung und forcierte dessen lebensnotwendige Adaption an die neuen Umweltbedingungen. Charakteristisch für derartige offene situative Arbeiten sind das ‚Nachleben' einzelner Entitäten und unvorhergesehene Veränderungen. Donatello wurde eines Tages von selbst ernannten Tierschützer*innen mitgenommen, um der „bemitleidenswerten" Schildkröte eine „artgerechte Haltung" zu ermöglichen – eine ungeplante Störung bzw. extern veranlasste Veränderung des Systems.[131] In der oberen rechten Bildhälfte des Diagramms von Huyghe (Abb. 172) deutet „Against Nature Turtle (Huysmans) 1884" auf den Roman *À rebours* des französischen Schriftstellers Joris-Karl Huysmans, dessen Protagonist Des Esseintes im Zuge seines dekadenten Wahns den Panzer einer Schildkröte vergolden und mit kostbaren Edelsteinen verzieren ließ. Das geschundene Panzertier vegetiert bei Huysmans als dekoratives Artefakt einer *Living Sculpture avant la lettre* vor sich hin, bis es unter der dekorativen Last kümmerlich stirbt.[132] Evolutionsgeschichtlich gehört das Reptil zu den ältesten Wirbeltieren auf unserem Planeten und ist dadurch Repräsentant einer die menschliche Vorstellung übersteigenden evolutionsgeschichtlichen Tiefenzeit (*deep time*).[133] Zugleich lässt sich mit diesem Romanverweis eine Verbindung zwischen den halluzinogenen Pflanzen Huyghes und dem Konsum von Rauschmitteln im Kreis des Symbolismus um Huysmans zugunsten einer künstlichen Idealwelt und als Gegenentwurf zur Natur ziehen.[134]

129 Die Quittung von einem Zoohaus für den Kauf einer nicht in freier Wildbahn geborenen Landschildkröte befindet sich in den Archivunterlagen (Zoohaus, 2.6.2012, Signatur: documenta archiv, AA, d13, Pierre Huyghe).

130 E-Mail Marlon Middeke an die Autorin, 15.11.2019 (Archiv der Autorin).

131 Ebd.

132 Joris-Karl Huysmans, *Gegen den Strich* (1884), München: Deutsche Verlagsgesellschaft 2003.

133 Vgl. u.a. Friedrich Balke/Bernhard Siegert/Joseph Vogl (Hg.), *Tiefenzeit und Mikrozeit*, Paderborn: Wilhelm Fink 2018.

134 Vgl. Mönnig 2018, S. 186f.

Ameisen

Auch Ameisen gehörten zu den für *Untilled* angesiedelten tierlichen Bewohnern. Geplant waren ursprünglich mehrere Ameisenhügel und die Ansiedelung von Waldameisen, wie Planzeichnungen aus dem Archiv zeigen. Da diese unter Naturschutz stehen, fand eine andere Art Verwendung.[135] Eine Korrespondenz vom 16.4.2012 lässt verlauten, dass eine Kolonie einer ungefährdeten, nicht auf der Roten Liste stehenden Art erworben und vor Ort in einem Hügel angesiedelt, dabei anfangs von einem Gehäuse umgeben und mit Futter versorgt wurde.[136] Anderen Quellen zufolge wurden ein Ameisenhügel mitsamt der darin ansässigen Kolonie in die Karlsaue transportiert und die notwendigen Voraussetzungen, diese Tiere vor Ort zu behalten, diskutiert.[137] Eine Möglichkeit bestehe in der Konstruktion eines künstlichen Hügels mit einer Holzstruktur im Inneren. Für ein paar Tage müsste dieser dann mit einer Box bedeckt sein, um die Ameisen dort zu halten, der Erfolg sei jedoch nicht garantiert.[138] Biologische Gegebenheiten und künstlerische Vorstellungen, ästhetische Überlegungen und tierschutzrechtliche Einwände stehen hier im Widerspruch, insbesondere das Problem der Ortsgewöhnung betreffend. Nach der ‚Zwangsansiedelung' verließen die sich nun nicht mehr heimisch fühlenden Tiere schließlich den ihnen zugewiesenen Bau. Zurück blieb ein leerer Ameisenhügel, dessen Existenz sich unmittelbar der künstlerischen Intention fügte, wie ein Schreiben belegt:

> Place real ant hills on the site that have been built by real ants. Yes we know that the ants of this hill will run away from the area, but that is okay, and acceptable, we only want these ants to build and fix their hill, and then leave.[139]

135 Vermutlich die Grauschwarze Sklavenameise (*Formica fusca*). Diese Art sei nicht geschützt, ähnle aber optisch den Waldameisen und baue ebenfalls Hügel (E-Mail-Korrespondenz zwischen dem Atelier Pierre Huyghe und der Ameisenschutzwarte, 13.3.2012, Signatur: documenta archiv, AA, d13, Pierre Huyghe).

136 E-Mail Projektteam Kassel an das Atelier Pierre Huyghe, 16.4.2012, Signatur: documenta archiv, AA, d13, Pierre Huyghe: „Ant: We found someone who provided us with a colony of unprotected ant that are not endangered. They have now been placed on site, on a single hill, contained by a wooden box." Zuvor hatte es noch am 9.1.2012 geheißen: „Confirm the university of Kassel contact or Documenta contact that can validate the research-based nature of the project in order to receive a full approval from the Ministry of Environment for the use of the species of wood ants." (Liste der Elemente, 9.1.2012, Signatur: documenta archiv, AA, d13, Pierre Huyghe.)

137 Die Unterlagen lassen vermuten, dass Angebote für künstliche Ameisenhügel und mehrere Ratschläge eingeholt wurden, um die Ameisen an ihrem Standort zu halten (E-Mail-Korrespondenz zwischen dem Projektteam Kassel und dem Atelier Pierre Huyghe, 14.3.2012, Signatur: documenta archiv, AA, d13, Pierre Huyghe). „The barrier we would create a 20–25 cm transparent acrylic plate boundary around the anthills and would add a protective film outbreak […]."

138 E-Mail-Korrespondenz zwischen dem Atelier Pierre Huyghe und der Ameisenschutzwarte, 13.3.2012, Signatur: documenta archiv, AA, d13, Pierre Huyghe.

139 Ebd.

Ausgestelltes ‚Exponat' blieb die organische Plastik eines verlassenen Ameisenhügels.[140] Vielleicht hatten sich zwischenzeitlich über die Laufzeit der Ausstellung auch weitere Ameisenkolonien angesiedelt, wie ein Foto aus dem Documenta Archiv vermuten lässt. Dieses zeigt vor einem Baum, im Hintergrund die Schutthalde, einen Ameisenhügel. Haacke hatte die Ameisen noch deutlich sichtbar in einem piktorialen Display präsentiert (Abb. 15). Künstlerische Konstruktion und das Eigenverhalten bzw. die Eigendynamik des lebenden ‚Materials' befinden sich bei Huyghe in einer unauflösbaren Spannung und machen damit die Spezifik von *Untilled* aus.

Amseln

Weitere Ko-Akteure, nämlich Amseln, sollten *Untilled* bewohnen, doch es gelang nicht, sie dauerhaft während der Ausstellung an den Ort zu binden. Wie aus dem Statusreport Nr. 6 vom 16.3.2012 hervorgeht, ergaben Recherchen des vorbereitenden Teams, dass „A couple of blackbirds can be purchased for 250 Euro. They can be kept on site keeping them in a cage for three weeks. After releasing them after three weeks, there is a good chance that they stay."[141] Ähnlich Jan Dibbets, der mit seinem künstlerischen Projekt *Rotkehlchenterritorium/ Skulptur* (1969) (Abb. 110) den Versuch unternahm, Flugbahn und Aufenthaltsort eines Rotkehlchens durch die Setzung und tägliche Versetzung von Pfosten als Landeplatz innerhalb eines bestimmten Areals in einem Amsterdamer Park zu kontrollieren, strebte Huyghe (erfolglos) die Domestizierung bzw. Ansiedelung frei lebender Amseln innerhalb eines neuen Habitats an. Haackes Versuch, einen sprachbegabten Star namens Norbert dazu zu bringen, „All Systems Go" in einem ‚Loop' von sich zu geben, bedeutete einen wesentlich größeren Eingriff in das Leben des Vogels, scheiterte jedoch ebenso.

Auf dem begleitenden Diagramm (Abb. 172) (links unten) deutet „Messiaen Blackbird" auf das Stück *Die schwarze Amsel* (1951) für Flöte und Klavier des ornithologisch interessierten französischen Komponisten Olivier Messiaen, der Vögel als größte Künstler unter den Lebewesen rühmte und ihnen mit seinen Partituren Gehör zu verschaffen versuchte, indem er ihre Stimmen in Musik übersetzte. Insbesondere die Amsel ist ein Vogel, dessen evolutionsbiologische Entwicklung mit der Kulturgeschichte des Menschen eng verwoben ist. Ursprünglich stellt der Wald den natürlichen Lebensraum der Amseln dar, jedoch siedelten sie sich seit dem 19. Jahrhundert zusehends über Parkanlagen und Gärten auch in den Stadtzentren an, weshalb sie als Kulturfolger bezeichnet werden. Diese Tiere passen sich den anthropogen verursachten Veränderungen an und folgen dem Menschen in Kulturlandschaften, vergleichbar den Stadtfüchsen, die auf dem Gelände von *Untilled* ebenfalls ihre Spuren in Form eines Baus hinterlassen haben. Dass Huyghe den Fuchs als Bestandteil seiner Arbeit vorsah, zeigt neben der Nennung im Diagramm („fox hole") (links unten) eine

140 Middeke zufolge habe es zwei oder drei Ameisenhügel auf dem Gelände gegeben: „Zwei – 3 hügel Einer unter der Eiche, und zwei siehe plan." (Marlon Middeke in einer E-Mail an die Autorin, 5.6.2018, Archiv der Autorin.)

141 Statusreport Nr. 6, 26.3.2012, Signatur: documenta archiv, AA, d13, Pierre Huyghe.

Anweisung aus dem Studio in einer im Documenta Archiv aufbewahrten Korrespondenz: „The Foxhole – make sure that this is surrounded by the red/white tape, so that no one closes it or destroys it again."[142]

Frösche

Ein quadratisches, mit Wasser gefülltes Betonbecken enthielt Kaulquappen (Abb. 192). Es fungiert gleichermaßen als Marker, weshalb seine Form im nächsten Abschnitt genauer erläutert wird. Gelbbauchunken, Froschlaich und Kaulquappen seien in die Zisterne gesetzt worden, um dort Frösche heranwachsen zu lassen. Die ursprüngliche Idee bestand darin, giftgrüne Frösche anzusiedeln, die in der Natur jedoch Laub bevorzugen.[143] Trotz Präzision in der künstlerischen Komposition zeigt sich hier erneut, dass Huyghe weniger mit biologischen Vorkenntnissen für das spezifische Habitat und die Eigenzeitlichkeit eines Lebewesens arbeitete, sondern sich nicht scheute, seinen Ko-Akteuren neuen Lebensraum zuzumuten. So seien kurz nach der Eröffnung bereits sämtliche Frösche verschwunden.[144] Bruno Latour definiert ‚Komposition' als Nähe zum Kompromiss und betont neben dem Aspekt des ‚zusammen' (com-) dabei das heterogen Bleibende und Konstruktive. Dieses Begriffsverständnis greift auch für die komplexe, durch Kompromisse charakterisierte Komposition von Huyghes skulpturalen Situationen und seine spezifische künstlerische Praxis.[145]

192 Pierre Huyghe, *Untilled*, 2012, Kassel (Fotografie: aus der Serie Rosadora, *Kompostloch [nach Huyghe, Untilled]*)

142 E-Mail-Korrespondenz zwischen dem Atelier Pierre Huyghe und dem Projektteam Kassel, 16.4.2012, General Site maintenance/Boßdorf, Signatur: documenta archiv, AA, d13, Pierre Huyghe.

143 Vgl. u.a. E-Mail-Korrespondenz zwischen dem Atelier Pierre Huyghe und dem Projektteam Kassel, 16.4.2012; E-Mail-Korrespondenz, 2.4.2012, Signatur: documenta archiv, AA, d13, Pierre Huyghe.

144 Ebd.

145 Vgl. Bruno Latour, *Ein Versuch, das „Kompositionistische Manifest" zu schreiben* (Vortrag München, Februar 2010), https://www.heise.de/tp/features/Ein-Versuch-das-Kompositionistische-Manifest-zu-schreiben-3384467.html (10.10.2019).

Bienen

Die organisch wachsenden Bienenwaben verhüllen den Frauenkopf des auf einem rechteckigen Sockel liegenden Akts, eine Replik eines Werks des Bildhauers Max Reinhold Weber (Abb. 165). Huyghe wählte diese Statue als Reminiszenz an die figurative Bildhauerei der Moderne; die klassische Pose, ihre Statuarik, die Darstellung einer unbekleideten weiblichen Gestalt und den ursprünglich zum Horizont gerichteten, nun verdeckten Blick gibt er als Kriterien an.[146] Die Replik fertigte eine Schweizer Kunstgießerei in St. Gallen. Insbesondere der Farbton und die Textur des Gussbetons wurde vom Künstler eigens ausgewählt, wie die Archivunterlagen verdeutlichen.[147] Ferner galt es, mit dem Imker zu klären, wie lange es dauern würde, bis die Bienen eine entsprechend große Wabenformation erzeugt hätten. Im Inneren des Statuenkopfes war eine Aussparung für das Futter zu berücksichtigen, die über ein kleines Türchen am Hinterkopf zu verschließen war.[148] Auf einer Fotografie sind der Verlauf der Heizschläuche, ein Temperaturfühler und ein Thermostat eingezeichnet.[149] Markiert ist die Platzierung der Bienenkönigin zwischen der linken nach oben ausgestreckten Hand und dem Kopf.

Nachts waren Skulptur und Bienenwaben durch einen Kasten vor Witterung und Diebstahl geschützt, das Gelände durch Wachpersonal gesichert. Über die Bienen verbindet sich das skulpturale Artefakt mit seiner Umgebung, eine künstlerische Intention, die maßgeblich zum systemästhetischen Konzept von *Untilled* beiträgt, wie folgende Erläuterung des Künstlers darlegt (Abb. 193):

193 Pierre Huyghe, *Untilled*, 2012, Kassel (Fotografie: aus der Serie Rosadora, *Kompostloch [nach Huyghe, Untilled]*)

146 Pierre Huyghe in einer E-Mail an die Autorin, 14.9.2017 (Archiv der Autorin).

147 Liste der Elemente, 9.1.2012, Signatur: documenta archiv, AA, d13, Pierre Huyghe. Sockel und Statue müssen getrennt sein. „The color/tone and texture of concrete are details that Pierre wants to review carefully. They should plan to make extra forms in the shape of the statues head so that extra bee colonies can be prepared as backup."

148 Pierre Huyghe in einer E-Mail an die Autorin, 14.9.2017 (Archiv der Autorin) zum Wachstum der Bienenwaben: „At the beginning, maybe 2 or 3 times, we did some adjustment, to keep the bees from growing the hive down, then we left the bees grow naturally." Zur inneren Aussparung heißt es: „Inside cavity must be small enough to provide food but not large enough for bees to make a home." (Signatur: documenta archiv, AA, d13, Pierre Huyghe.)

149 Die Fotografie befindet sich im Archiv. Signatur: documenta archiv, AA, d13, Pierre Huyghe.

> The statue, hidden among the high grass, is partly covered by the bees that produce their hive, wax and honey there. The bees leave the body and the garden of fictions and pollinate the outside area and vice versa, returning to the hive in the evenings.[150]

Auch Bienen zählt Donna Haraway in ihrem *Cyborg Manifesto* zu den *companion species*. Der Mensch ist für sie nur ein ‚Knoten' in einem weltweiten Netz artenübergreifender Abhängigkeiten und Beziehungsgefüge: „Human beings have always been in partnership. To be human is to be a congeries of relationalities."[151]

Übernimmt bei Huyghes veränderter und durch die Bienenwaben verfremdeter Replik von Max Webers Statue, diesem Hybrid zwischen Mensch und Tier, die kollektive Intelligenz des Bienenschwarms symbolisch Visus und Ratio? Maskenartig besetzen sie den Kopf dieses figürlichen Abbilds und umhüllen ihn wuchernd, die Waben weiterbauend. Auch Bienen benötigen eine unserer eigenen Körpertemperatur vergleichbare Wärme von ca. 37 Grad, weshalb die Statue im Inneren mit einem Heizsystem ausgestattet war.[152] Während einer längeren Hitzeperiode musste das organisch-steinerne Ensemble allerdings kurzzeitig mit einem Schirm geschützt werden. Bilder im Internet zeugen von dieser unerwarteten klimatischen Situation.[153]

Plastisch-modellierende Qualitäten, die eigene Logik und Kollektivität einer formenden Kraft, die von der materiellen, amorphen Substanz metaphorisch auf eine sozialgesellschaftliche Ebene ausgeweitet werden kann, haben lebende Bienenvölker bereits in früheren künstlerischen Experimenten zum künstlerischen ‚Material' werden lassen, u.a. bei Mark Thompson, der in der Performance *Live-In Hive* (1976) seinen Kopf stundenlang in einen gläsernen Bienenstock hielt. Geplant war für diesen intendierten ‚Kommunikationsversuch' ursprünglich eine ‚Aufenthaltsdauer' von drei Wochen, während der er mit lebenserhaltenden Flüssigkeiten ernährt worden wäre. Die Tiere erhielten die Möglichkeit, im Kasten zu bleiben bzw. diesen zu verlassen, konnten so ihren üblichen Verhaltensweisen folgen. Thompson, für den die Bienen energiespendende Kraft versinnbildlichen, hielt die (zeitlich verkürzte) Aktion in einem *Immersion* betitelten Film (1977–1978) fest. Pierre Huyghe zeigte kurz nach der Eröffnung der dOCUMENTA 13 in Arles eine Arbeit, die an Thompson anknüpft. In *Colony Collapse* (2012) schreitet ein Performer langsam durch eine Sandlandschaft in der

150 Proposal Pierre Huyghe, Signatur: documenta archiv, AA, d13, Pierre Huyghe.

151 Donna Haraway, in: Gane 2006, S. 147.

152 „[…] we will have a hard plaster copy transported to the bee-keeper. There will be a heating system in the statue." Der Imker werde dann ein Modell der Bienenwaben anfertigen (Statusreport, Nr. 5, 9.3.2012, Signatur: documenta archiv, AA, d13, Pierre Huyghe).

153 Vgl. Sina Hühne, „Den Honigbienen geht es gut", in: *HNA*, 05.10.2012, https://www.hna.de/lokales/witzenhausen/documenta-honigbienen-geht-2534484.html (21.10.2019). „Um sicherzustellen, dass alle Tiere schlüpfen konnten, entfernte Jöckel drei Wochen vor dem Ende der d13 die Bienenkönigin. Die Larven brauchen 21 Wochen [sic!] für ihre Entwicklung. Sie hatten also genügend Zeit, um zu schlüpfen […]." (Anmerkung der Autorin: Es muss heißen 21 Tage.) Der Vorstand des Imkervereins Kassel, kritisierte hingegen die Tierhaltung: Ders., „Das haben Bienen nicht verdient", Lesermeinung (Signatur: documenta archiv, AA, d13, Pierre Huyghe).

194 Pierre Huyghe, *Colony Collapse*, 2012, Live Event, Person mit Bienenschwarm, Ausstellungsansicht, *To the Moon via the Beach*, Les Arènes d'Arles, Juli 2012

historischen Stierkampfarena der Stadt.[154] Auf seinem Kopf trägt er eine Bienenkönigin und zieht dadurch die einzelnen Bienen an, die sich auf seinem Kopf und Oberkörper niederlassen, so dass er an die steinerne Statue von *Untilled* erinnert (Abb. 194).

Auch bei Timm Ulrichs erfuhren die fleißigen Hautflügler eine vielfältige Verwendung: Er präsentiert das organische ‚Endprodukt' in Form einer zwischen Keilrahmen eingespannten *Wachscollage* (1963–1972), „strukturalistisches Naturkunst-Objekt als Ergebnis einer Gemeinschaftsproduktion mit Tieren."[155] Die um einige Generationen jüngere, in Irland arbeitende US-amerikanische Künstlerin und Imkerin Eileen Hutton nutzt Bautätigkeit, Struktur und Schwarmverhalten eines Bienenvolks zur Erstellung plastischer Wabenobjekte mittels *Barefoot Beekeeping* (Abb. 195).[156] Hierbei handle es sich um eine Alternative zur kommerziell geprägten Bienenzucht und Honigproduktion, die auf dem Wabenbau in freier Natur basiert, freistehende, durch die Tiere selbst gebaute, meist tropfenförmige, stalagmitenartige *Top Bar Hives*. Angesichts des in der Öffentlichkeit kontrovers diskutierten Bienen- und Insektensterbens als Resultat zunehmender Luftverschmutzung und Industrialisierung der Landwirtschaft wird das Thema aktuell in der Kunst erneut aufgegriffen – nun erweitert

154 Https://vimeo.com/showcase/2471862/video/70774988 (3.10.2019); *To the Moon via the Beach – Vers la lune en passant par la plage*, Arles 2012, Zürich: JRP/Ringier 2014.

155 *Animal Art* 1987. Für weitere Kunstwerke mit Bienen bzw. Wachs siehe auch: Jessica Ullrich, „Apisculpture. Wachsplastiken als Ergebnis künstlerischer Kollaborationen mit Bienen in der Gegenwartskunst", in: *Skulpturenstreit. Texte zur Skulptur und Bildhauerei der Moderne*, Berlin: Georg Kolbe Museum 2014, S. 151–169. Mönnig bringt die Beuys'schen Reliefs der Bienenkönigin und sein Konzept der Wärmeplastik in Verbindung mit Huyghes Statue (Mönnig 2018, S. 216f.).

156 Https://www.eileenhutton.com/home/insideouthive (7.5.2023). Weitere Künstler*innenbeispiele auch im Bereich des Design siehe zuletzt u.a. in: Marie-Ange Brayer/Olivier Zeitoun (Hg.), *La fabrique du vivant*. *Mutations Créations*, Ausst.-Kat. Centre Pompidou, Paris: Éditions du Centre Pompidou 2019. Zur Methode *The Barefoot Beekeeper* siehe u.a. www.biobees.com (10.10.2019).

195 Eileen Hutton, *Inside Out Hive*, 2015

um eine ökologiekritische Perspektive. Insbesondere die Bedeutung der Bienen für den Erhalt der Biodiversität wurde lange unterschätzt.

Eine Folge der Umweltzerstörung und der Versuch, etwas Verlorenes künstlich zu ersetzen, sind die von Menschenhand bestäubten Obstbäume chinesischer Plantagen, in denen durch Pestizideinsatz kaum Insekten überlebt haben. Mittels technologischer und mechanischer Errungenschaften werden Versuche unternommen, die Auswirkungen auf die weltweit gefährdeten Ökosysteme auszugleichen. Dabei stellt sich die Frage, wie die Künste auf diese Realität reagieren, ob sie das Potenzial einer Orientierungshilfe bzw. Kommentarfunktion besitzen, eine Frage, die Maximilian Prüfer in *A GIFT FROM HIM* (2019) thematisiert.[157] Zwei Mal reiste er in die Region Sichuan – nahe der Stadt Chengdu in China –, erlernte das manuelle Bestäuben der Blüten zur Aufrechterhaltung der lebensnotwendigen Nahrungskette, informierte sich über den Umgang der Einwohner*innen mit dieser reduzierten botanischen

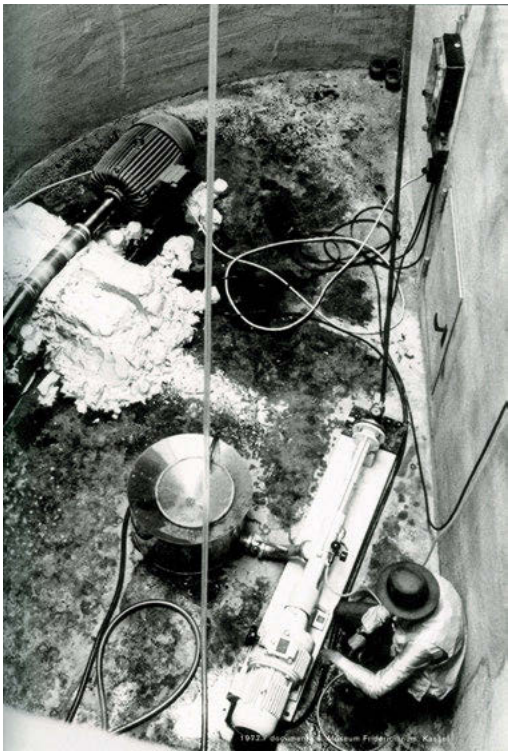
157 Siehe u.a. Ursula Ströbele, „Maximilian Prüfer“, in: Andrea Firmenich (Hg.), *Flügelschlag. Insekten in der Kunst*, Ausst.-Kat. Museum Sinclair-Haus, Stiftung Nantesbuch, Berlin: Distanz 2019, S. 54f.

197 Maximilian Prüfer, *BIEN, Werkzeuge*, Dokumentationsaufnahme, 2019

196 Maximilian Prüfer, *BIEN, Bestäubung*, 2019

Diversität und beteiligte sich an der Ernte (Abb. 196). In Fotografien, Filmen und Objekten wie Bestäubungswerkzeugen der Bauern, Gefäßen für die gesammelten Pollen, Transportkörben, Dokumentation und Abguss einer Birne, die aus einer eigens ‚präparierten' Blüte stammt, dokumentiert der Künstler seine Rechercheaufenthalte. Die Werkzeuge sind von Hand gefertigt (Abb. 197): Der Handhabung von Pinseln ähnlich verteilen die Arbeiter*innen mit Bambusstöcken, an deren Ende Hühnerfedern befestigt sind, die Pollen auf die Blüten. Gesammelt wird die Ernte in großen, auf dem Rücken getragenen Körben, mit denen die Früchte ins Tal transportiert werden. Prüfer interessiert, mit welchen ‚Auswegen' den Menschen eine Adaption an die neuen Gegebenheiten gelingt, die weniger als zu beklagender Verlust denn als zu meisternde Herausforderung gesehen werde, so Prüfer. Er verfolgt ferner den Einfluss der Politik auf Natur und Gesellschaft.[158] Die von ihm nach Deutschland gebrachte Birne fotografierte er vor rotem Hintergrund – in Anlehnung an die Farbe, vor der chinesische Beamt*innen porträtiert werden. Anschließend konservierte er die Frucht durch

158 Ebd.



198 Joseph Beuys, *Honigpumpe am Arbeitsplatz*, 1977

eine Silikonform, um sie in Metall zu gießen und als skulpturales Artefakt auszustellen. Zwar hat der Mensch hier eine temporäre Lösung gefunden, ein biologisches, natürliches Phänomen zu simulieren, doch wer weiß, ob eines Tages die Bienen nicht doch zurückkehren oder sogar von kleinen Drohnen abgelöst werden.[159]

Huyghe thematisiert mit den Bienen in *Untilled* indirekt eine von Beuys' Arbeiten für die Documenta 6 (1977), in der Kollektivität, Materialtransformation und ein zirkulierendes Kreislaufsystem wie in vielen seiner Werke einen hohen Stellenwert besitzen: Bei der *Honigpumpe am Arbeitsplatz* (Abb. 198) handelte es sich um eine installative Apparatur in mehreren Räumen des Fridericianums, die 150 kg Honig durch ein Schlauchsystem pumpte. Neben der Honigpumpe rotierte eine Kupferwelle in einem Gefäß mit 100 kg Margarine. In einem Raum tagte die von Beuys gegründete Free International University (FIU), führte Diskussionen mit Besucher*innen und agierte inmitten des Blutkreislaufs der Gesellschaft, wie Beuys metaphorisch propagierte. Die Schläuche fungierten als Arterien und der Honig-

159 Charakteristisch für die künstlerische Arbeit von Maximilian Prüfer ist seine Auseinandersetzung mit diversen Insekten und deren Verhalten in seinen *Naturantypien* (Aufzeichnen von Tierspuren) oder in seinem hier beschriebenen Projekt *A GIFT FROM HIM* (http://maximilian-pruefer.com, 3.10.2019).

behälter wie ein Herz, vervollständigt durch die anwesenden, Bildung und damit geistige Modellierung im Sinne der sozialen Plastik erfahrenden Menschen:

> The whole thing is only complete with people in the space round which the honey artery flows and where the bee's head is to be found in the coiled loops of tubing with its two iron feelers.[160]

Dieses Konzept von Plastizität soll im Folgenden mit der Philosophin Catherine Malabou befragt werden.

Catherine Malabou: Plastizität

Für die Untersuchung von *Non-Human Living Sculptures* ist es interessant, einen Blick auf das aus Medizin, Neurologie, Psychologie und Philosophie entlehnte Konzept von Plastizität der französischen Philosophin Malabou zu werfen, weil Plastizität als skulpturaler Leitbegriff fungiert. Malabou zufolge verhalte sich organische Materie ähnlich dem Ton oder Marmor des Bildhauers.[161] Plastizität werde in Medizin, Wissenschaft und Kunst eine positive Konnotation zuteil und beinhalte in der Medizin Volumen- und Formveränderungen von Nervensträngen, die für die Persönlichkeitsbildung entscheidend sind:[162] Sie wird als „ein Gleichgewicht zwischen dem Annehmen der Form und der Formgebung, […] eine Art von natürlicher Bildhauerarbeit [verstanden], die unsere Identität formt, welche sich mit der Erfahrung herausbildet".[163] Eine zerstörerische Plastizität trete, so Malabou, bei Unfällen, operativen Eingriffen und Traumata auf; auch Zerstörung habe ihre Bildhauermeißel.[164] Sie sei die Bedingung für positive Plastizität zugunsten von „Klarheit und Kraft der geschaffenen Form".[165]

Übertragen auf die Bildenden Künste, insbesondere das Medium Skulptur, ist zu überlegen, inwiefern sich Malabous Konzept auf lebende, zeitbasierte und performative skulpturale Werke anwenden lässt. Malabou denkt Form in Bewegung und berücksichtigt die Vitalität des Materials, das seine eigene Form gebiert und seine Gestalt auch durch externe Faktoren, darunter Zerstörung, hervorbringt. Plastizität sei das Vermögen, geformt zu werden und Form zu geben, beinhalte ebenso Anpassungsfähigkeit wie Widerständigkeit.

160 Joseph Beuys, zit. n. Tisdall 1979, S. 254. Auch einige Zeichnungen von Beuys greifen diesen Bezug auf, u.a. die Zeichnung *Honigsammlerin* (1953) oder seine Reliefs zur *Bienenkönigin* (1947/1952).

161 Malabou 2011, S. 13. Siehe auch Ursula Ströbele, „Nach der Natur. Prozesse des Lebens in der Skulptur", in: Sara Hornäk (Hg.), *Skulptur lehren. Künstlerische, kunstwissenschaftliche und kunstpädagogische Perspektiven auf Skulptur im erweiterten Feld*, Paderborn: Wilhelm Fink 2018, S. 137–160, S. 154–156.

162 Malabou 2011, S. 12.

163 Ebd., S. 11. In ihren Schriften verwendet Malabou immer wieder eine Bildhauer-Metaphorik (innere Skulptur, organische Materie = Ton, Marmor, Skulptierung des Gehirns etc.). Rekurriert sie auf ein neo-platonisches Form-Materie-Verhältnis und den Pygmalion-Topos? Wie verhält sich dies bei Rauch- bzw. Dampfskulpturen wie *Steam* von Robert Morris oder pyrotechnischen Skulpturen von Roman Signer? Die *explosive* Plastizität, über die sie schreibt, vernichtet allerdings Gleichgewicht, Identität und Form.

164 Ebd., S. 12.

165 Ebd., S. 13.

Aus dieser Perspektive, die in der notwendigen Berücksichtigung des negativ Möglichen die Diskurse zum *New Materialism* ergänzt, lohnt eine Befragung der genannten Werke Huyghes. Sie alle oszillieren zwischen aktiver und passiver Verfassung, zwischen dem Annehmen von Form und dem Geben von Form, produktiv und zerstörerisch, eine totale Anpassungsfähigkeit entfällt. Malabou interessiert sich für Auslassungen, für Ausschuss, für Unterbrechungen – konträr zu einem Formverständnis, das sich kontinuierlich (nur!) positiv weiterschreibt – und ist überzeugt, dass in der klassischen Gegenüberstellung von Form und Inhalt ein zeitgemäßes Denken verhindert wird. Unsere lebende (menschliche) Plastizität werde erst durch den Tod beendet. Am Beispiel von Kafkas Novelle *Die Verwandlung* (1915) und der dort geschilderten Metamorphose Gregors in einen Käfer plädiert Malabou für eine Mutation der Form *und* des Wesens. Form sei abhängig vom jeweiligen Wesen zu denken und könne nicht wie „eine Haut, ein Kleidungsstück oder Schmuck, welche man immer ablegen kann, ohne dass das Wesentliche verändert wird", betrachtet werden.[166] Die zerstörerische Plastizität beschreibt das Leiden Gregors, als er zum Käfer geworden ist, d.h. sein Bewusstsein, dass seine Umwelt ihn nicht mehr in seiner ursprünglichen Gestalt erkennt. Beides, Form und Wesen, gehöre zusammen, Biologisches verschmilzt mit Gesellschaftlichem.[167] Wir öffnen uns der Veränderung und widerstehen zugleich der Deformierung – und genau das macht das lebende Material, wenn es zum Ko-Akteur wird.[168] Plastizität bedeutet also Offenheit und zugleich Widerstand, wie auch das Gehirn durch Interaktionen geprägt ist. Die Geschichte schreibt sich ein.

Hans Haacke und Pierre Huyghe ebenso wie die künstlerischen Positionen, die im Exkurs zum Biofakt besprochen werden, schaffen die Rahmenbedingungen – die Brutanlage bei *Chickens Hatching* oder die Versetzung des Bienen- und Ameisenvolks und die Anpflanzung exotischer Gewächse bei *Untilled* –, manipulieren das atmende ‚Material' und überlassen diesem zugleich einen eigenen Handlungs- und Entwicklungsspielraum, der bis zur partiellen Selbstzerstörung (und damit Werkvollendung) führen kann.[169]

166 Ebd., S. 24.

167 Dies impliziert die Aufhebung des klassischen Dualismus. Wir gestalten die Welt, indem wir uns selbst skulptieren; Existenz bedingt Veränderung.

168 Malabou bezieht sich auf Hegels Konzept der Plastizität, das sie folgendermaßen zusammenfasst: „Bei Hegel kennzeichnet die ‚Plastizität', die im Vorwort zur ‚Phänomenologie des Geistes' auftaucht, die logische Seinsweise des Subjekts in seinem Verhältnis zu dem, was ihm widerfährt. Es gibt drei mögliche Arten, dieses Verhältnis zu denken. Entweder das Subjekt ist starr und verweigert sich dem Wandel. Oder es ist völlig verformbar und unbeständig; es verzichtet darauf, dem Wandel Widerstand entgegenzusetzen, und nimmt stattdessen ständig neue Identitäten an. Oder aber es öffnet sich der Veränderung und widersteht zugleich der Deformierung. Damit haben wir die Starrheit, den Polymorphismus und die Plastizität. Für Hegel ist die letzte Haltung die einzig mögliche philosophische Haltung: Das Subjekt erhält seine eigene Form, aber niemals passiv – es formt das, wodurch es geformt wird." (Chiara Pastorini, „Interview zwischen Chiara Pastorini und Catherine Malabou, ‚Wir sind für unser Gehirn verantwortlich'", in: *Philosophie Magazin*, 1, 2015, S. 68–73, S. 70.)

169 Auch Pierre Huyghe zeigte das Schlüpfen eines Jungtiers, jedoch auf der überlieferten Fotografie ohne Brutkasten: Er ließ während seiner Ausstellung im New Yorker The Artist's Institute 2014 eine Wachtel schlüpfen (*Hatch day*).

Wie erklärt sich am Werk das negativ Mögliche? Gemeint ist nicht allein die Formung durch Zerstörung, sondern Malabou zufolge besitze Subjektivität ein unreflektiertes, zur Existenz gehörendes Vermögen zur eigenen Vernichtung, die jederzeit über uns hereinbrechen könne. Sie beschreibt diese Ontologie des Akzidentiellen an Unfällen, unerwarteten Alterungsprozessen, Traumata, Gedächtnisverlusten, d.h. es gibt eine (immer vorhandene) Option, durch Zerstörung seine Identität zu ändern, seinen Körper im Laufe der Zeit in einen anderen Körper umzuwandeln, weshalb sie von einer plastischen Doppeldeutigkeit der Zeit ausgeht.[170] Die in einer skulpturalen Arbeit wie *Untilled* oder auch der *Franziskanischen Serie* zum Ausdruck kommenden Typen von Zeitlichkeit wie die intrinsische bzw. strukturelle Zeit sind vielleicht am ehesten mit den Veränderungen der Plastizität im Sinne Malabous zu vergleichen, wozu Modifikationen in der Oberflächentextur wie bei Haackes schlüpfenden Küken und seinem Moosrelief oder bei den Bienenwaben oder bepflanzten Hügeln von *Untilled* gehören.[171]

Marker – ein Netzwerk an Referenzen

Als Marker bezeichnet Huyghe seine kunsthistorischen Zitate, die er in *Untilled* an mehreren Stellen teils prominent und teils peripher platziert hat und die im folgenden Abschnitt besprochen werden. Der Begriff vereint unterschiedliche Bedeutungen: ein (Schreib-)Instrument zur Markierung wichtiger Passagen mit Signalcharakter, eine Substanz, die als Indikator auf einen biologischen Zustand hindeutet, sowie ein soziokulturelles, ethnologisches (körperliches, sprachliches und dingliches) Zeichen von Differenzierungsprozessen. Kleider und Attribute, Sprechverhalten und Frisuren suggerieren Gruppenzugehörigkeit und fungieren als Marker. Sie enthalten eine semiotische und materielle Ebene, zu unterscheiden ist zwischen selbst gewählter Performanz, verkörperter Differenz (Geschlechtszugehörigkeit, Hautfarbe) und zugewiesenen Markern (Uniform, Ausweis).[172] Bei *Untilled* verweisen die Zeichen auf das Netz von Bezügen und damit verknüpften Diskursen. Zu den ikonischen Markern des skulpturalen Felds auf der Documenta zählt die entwurzelte Eiche (Abb. 169), die mit Vorkenntnis der Kasseler Ausstellungsgeschichte als inkorporiertes Beuys-Zitat gelesen werden kann – ohne dass dies in einer begleitenden Legende unmittelbar aufgeschlüsselt worden wäre. Marker sind dem Sprachwissenschaftler Walter Bisang zufolge nicht selbstevident, weshalb er die Logiken der Diskurse und Praktiken, die Markern Evidenz und Bedeutung verleihen, untersucht.[173] Die Möglichkeit einer bewussten Mehrdeutigkeit dürfte auch Huyghes künstlerischer Intention entgegenkommen.

170 Malabou 2011, S. 61.

171 Zur intrinsischen, strukturellen Zeit siehe u.a. Reuter 2003.

172 Vgl. Nils Lindenhayn/Nora Sties, „Was Marker machen. Versuch über die Materialität soziokultureller Differenzierung", in: Eva Bonn/Christian Knöppler/Miguel Souza (Hg.), *Was machen Marker? Logik, Materialität und Politik von Differenzierungsprozessen*, Bielefeld: transcript 2013, S. 11–21, S. 12.

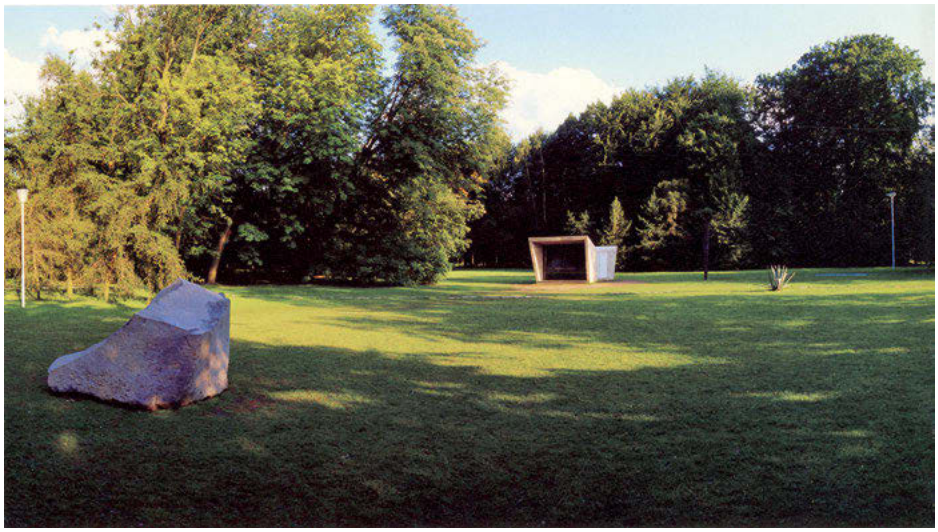
173 Walter Bisang rekurriert in seinem Geleitwort zu *Was machen Marker?* auf Bourdieus Kämpfe um die Aneignung soziokultureller Zeichen und betont das Potenzial des Markers einer „Verbindung des Körperlich-Materiellen mit dem Soziokulturellen für eine interdisziplinäre Zusammenarbeit." (Walter Bisang, „Geleitwort", in: ebd., S. 7–9, S. 8.)

Joseph Beuys

Nach dem Motto *Stadtverwaldung statt Stadtverwaltung* wurden zwischen 1982 und 1987 auf Veranlassung von Beuys 7000 Eichen an unterschiedlichen Orten in Kassel gepflanzt. Zu Beginn der Documenta ließ er 7000 Basaltstelen vor dem Fridericianum in Kassel aufhäufen (Abb. 136). Dort pflanzte er den ersten Setzling neben dem ihm zugehörigen Stein. Jede/r Bürger*in konnte mit einer Spende von 500 DM einen Stein entfernen und zusammen mit einem Bäumchen aufstellen. Mit zunehmender ‚Verwaldung' schwand der Steinhaufen vor dem Museum. Während der Baum im Laufe der Zeit wuchs, seine Gestalt veränderte und vergänglich bleibt, behielt der anorganische zweite Teil des skulpturalen Monuments seine Form, Größe und Gewicht bei. Begleitet wurde die Aktion von Plakatierungen im Stadtraum und der FIU, die Ankäufe, Spenden, Genehmigungsverfahren der Baumstandorte etc. organisierte und betreute. Interessant für den Kontext von *Untilled* ist zudem die Betonung von Beuys, den Bäumen als wesenhaften Subjekten erneut zu ihren Rechten zu verhelfen: „Tiere, Bäume, alles ist entrechtet. Ich möchte diese Bäume und diese Tiere rechtsfähig machen."[174] Trotz dieses Zugeständnisses und ihrer damit verbundenen umweltschützenden Haltung bleibt die Person Joseph Beuys unausweichlich im Zentrum einer durch Vorgaben geregelten öffentlichen Aktion, in der die Bäume zum Instrument und Material werden. Beuys inszeniert sich als vermittelnde Instanz, als Versteher – eine Rolle, die Huyghe nicht einnimmt. Der Statusreport Nr. 2 vom 17.2.2012 gibt die im Baumkataster (B15069) verzeichnete Nummer der Eiche an, die vermutlich aus Baugründen von ihrem ursprünglichen Standort weichen musste, wie es einigen Bäumen des Beuys'schen Projekts während der letzten Jahrzehnte erging, und dann mitsamt Wurzeln ausgegraben und in das Gelände von *Untilled* integriert wurde.[175] Diese Verfrachtung an einen neuen Ort inmitten einer ursprünglichen Kompostanlage, die horizontale anstatt vertikale Platzierung figuriert einen veränderten Kontext und eine semantische Ausrichtung. Das Wachstum des Baums ist unterbrochen; als Totholz spendet er Lebensraum für eine Vielzahl an Insekten und Vögeln, birgt trotz des unaufhaltsamen Zersetzungsprozesses weiterhin Leben in unterschiedlichsten Formen – ein Biotop in sich.

174 Friedhelm Mennekes (Hg.), *Beuys zu Christus. Eine Position im Gespräch*, Stuttgart: Katholisches Bibelwerk 1989, S. 46.

175 Statusreport, Nr. 2, 17.2.2012, Signatur: documenta archiv, AA, d13, Pierre Huyghe. „Oak tree of Joseph Beuys has been removed today and brought to site. The tree number is B15069. The town of Kassel is numbering every tree in regular order, the B is for Beuys." Für eine Kartographierung der Eichen siehe http://www.7000eichen.de/index.php?id=20 (3.10.2019). Siehe Christoph Platz-Gallus in einer E-Mail an die Autorin, 28.5.2018 (Archiv der Autorin). Platz-Gallus zufolge musste der Baum einer Parkplatzerweiterung weichen und wurde auf Schleppern in die Karlsaue transportiert.



199 Dominique Gonzalez-Foerster, *Park – A Plan for Escape*, 2002, Documenta 11, Kassel

Dominique Gonzalez-Foerster

> „Ich mußte diese Trägheit überwinden", schreibt er. „Um Zeit zu gewinnen (denn ich hatte noch keinen Plan), beschloß ich, die Insel gewissenhaft zu durchsuchen." – Adolfo Bioy Casares.[176]

Neben dem sozialen Plastiker Beuys werden weitere Künstler in das von Huyghe für *Untilled* entworfene Referenzsystem integriert: Die Betonbank ist ein Element der für die Documenta 11 realisierten Installation *Park – A Plan for Escape* (2002) von Dominique Gonzalez-Foerster, zu der mehrere charakteristische Bestandteile einer Parklandschaft zählen und ein Videoprojektionsraum (Abb. 199). Die von Huyghe als Replik zitierte umgekippte Bank mit pinkfarbener Sitzfläche ist ihrer Funktion enthoben (Abb. 170) und zum Sitzen kaum zu gebrauchen, wohingegen sie bei Gonzalez-Foerster am südöstlichen Rand ihrer begehbaren skulpturalen Situation zum Verweilen einlud. *Park – A Plan for Escape* suggeriert einerseits die vielversprechende Möglichkeit, dem Großstadttrubel zu entfliehen, mental auszuweichen, sich an einen ruhigen Ort zurückzuziehen, wie auch die surreale Landschaft Huyghes den Betrachtenden ein entschleunigtes Raum-Zeit-Gefühl bietet (Abb. 200). Gonzalez-Foerster erklärte die Namensgebung:

176 Es handelt sich hierbei um ein Zitat aus dem Science-Fiction-Roman *Fluchtplan* von Adolfo Bioy Casares (1945), das die Künstlerin für den Ausstellungskatalog wählte: Dominique Gonzalez-Foerster, „Park: Ein Fluchtplan", in: Gerti Fietzek/Heike Ander/Okwui Enwezor (Hg.), *Documenta 11_Plattform 5: Ausstellung*, Ausst.-Kat. Documenta 11 Kassel, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2002, S. 564.

200 Dominique Gonzalez-Foerster, *Park – A Plan for Escape*, 2002, Documenta 11, Kassel

There is something indulgent sometimes in the art world that I want to escape. This is why the title of Kassel park is *A Plan of Escape!* […] There is something very human in ‚escaping'. What drives transformation is the fact that at a certain point an environment is not stimulating to you anymore. You feel you need a change; it's a human drive to escape the too slow or too repetitive or too dead-end situations.[177]

177 Hans Ulrich Obrist, „Dominique Gonzalez-Foerster im Interview mit Hans Ulrich Obrist, ‚Plans to Escape'", in: *Flash Art*, 251, 2006, https://flash---art.com/article/plans-to-escape/ (12.9.2019). In einem weiteren Interview mit Obrist äußert sie: „I don't believe art is a meta-field of knowledge that stands above all else. There's something self-indulgent about the art world that I want to escape." („III – A Plan for Escape Paris, Café de la musique, 2003, E-mail interview 2006", in: *Dominique Gonzalez-Foerster, Hans Ulrich Obrist* [*The Conversation Series*, 12], Köln: Walther König 2008, S. 67–79, S. 71.)

Andererseits bezieht sich *Park – A Plan for Escape* auf den – 10 Jahre später bei *Untilled* ebenfalls von Huyghe zitierten – Schriftsteller Adolfo Bioy Casares. Gonzalez-Foerster verweist auf dessen Science-Fiction-Roman *Die Erfindung Morels* (1940) und auf dessen Buch *Fluchtplan* (1945). Huyghe, der die Künstlerin seit 1990 kennt und mit der er zusammen mit Philippe Parreno zusammenarbeitete, bezieht sich folglich auch auf ihre Referenzen.[178] Die Spezifik des gewählten und neu geschaffenen Orts liege ihr zufolge in der ambivalenten Atmosphäre zwischen Natureindruck und Inselgefühl, ein offener, waagerechter Raum im Unterschied zur Vertikalität urbaner Architektur, der sich in allen Städten der Welt ähnlich entfalte und eine Beziehung zu den Ansässigen und zu den Touristen aufbaue.

Auch sie entschlüsselt in einer Art poetischen, im Documenta-Katalog abgedruckten Legende Schlüsselbegriffe und gibt ihre literarischen, kunsthistorischen, architekturgeschichtlichen und wissenschaftlichen Bezüge preis (Abb. 201).[179] Hintergründe und Quellen ihrer Materialien erläutert sie im ausgehängten Parkplan, in Interviews, künstlerischen Statements und anhand von Fotografien in einem Künstlerbuch *Park. Plan d'*évasion, das zur Ausstellung 2002 herausgegeben wurde.[180] Charakteristisch für die Bilder, die die Künstlerin auf ihren Reisen machte, ist die Motivik leerer, verlassener, oft architektonischer Nicht-Orte oder Parkanlagen bei Dämmerung bzw. diffusen Lichtverhältnissen. Quellenmaterial mit Fotografien der einzelnen Materialien und deren Herkunft findet sich ebenfalls im Documenta Archiv und wurde für die Werkbeschreibung gesichtet. Größtenteils hat die Künstlerin auf Objekte zurückgegriffen, die aus dem jeweiligen Ursprungsland nach Kassel transportiert wurden.

Signifikant für die künstlerische Herangehensweise beider – Huyghe und Gonzalez-Foerster – ist die Kommunikation persönlicher Bezüge und die Inkludierung von Markern. Im direkten Vergleich fällt auf, dass sich einige werkimmanente Aspekte von *Park – A Plan for Escape* in der ortsspezifischen Situation von *Untilled* wiederfinden – formale und ikonographische Gemeinsamkeiten, die bisher in der Forschung kaum erwähnt wurden: Beide Werke sind als räumlich (aus-)gedehnte Situation in Gestalt einer künstlichen Landschaft innerhalb der barocken Anlage der Karlsaue angelegt, bestückt mit heterogenen, organischen und anorganischen Objekten, durchzogen von einer Vielzahl an Reminiszenzen, wie im Kurzführer zu *Park – A Plan for Escape* erläutert wird:

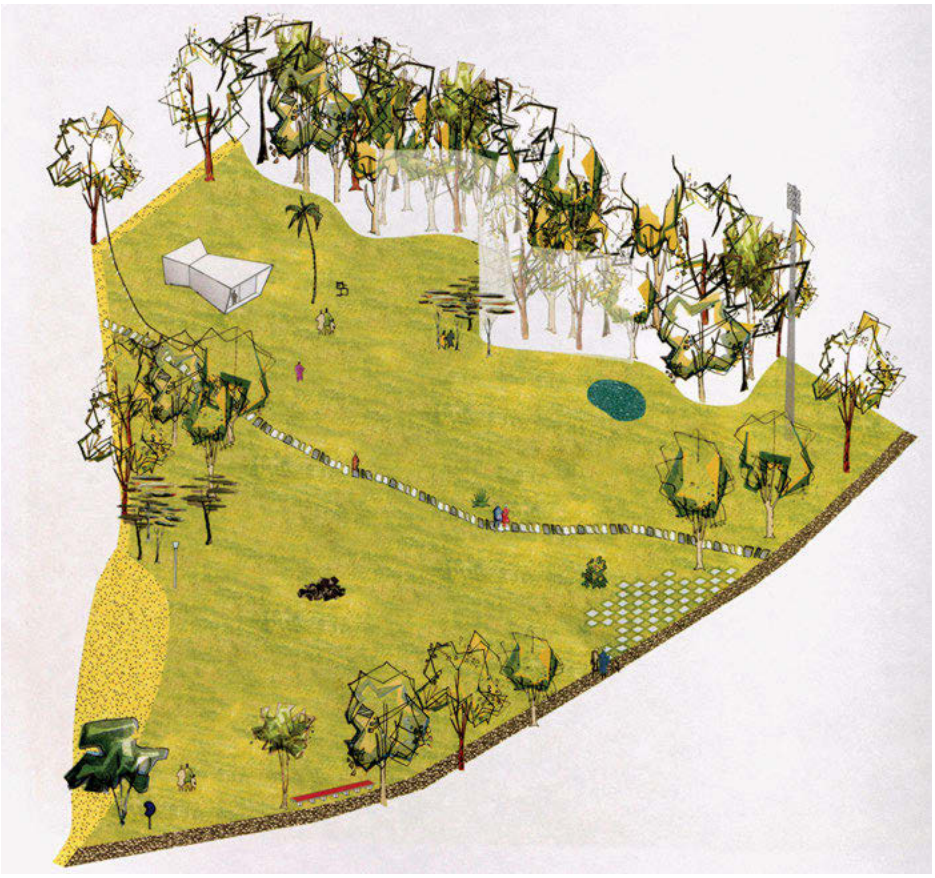
> Für die Documenta 11 entwickelt Gonzalez-Foerster einen Park, in dem verschiedene geografisch und historisch codierte Elemente zusammengeführt werden: Eine Telefonzelle aus Brasilien, ein Rosenbusch aus Le Corbusiers Rosengarten im indischen Chandigarh und ein Lavastein aus Mexiko bilden gemeinsam mit anderen Elementen ein System von Referenzen, in dem sich reale und eingebildete Reisen, historische Details und kulturell geprägte Bedeutungen überlagern und das eine Fährte für die (Re-)Konstruktion verschiedenster Erzählungen bereithält.[181]

178 Siehe u.a. Amelia Barikin, *Parallel Presents*. *The Art of Pierre Huyghe*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2012, S. 13.

179 Fietzek/Ander/Enwezor 2002, S. 316f.

180 Andrea Wianda (Hg.), *Park – Plan d'*évasion *von Dominique Gonzalez-Foerster*, Gent: Imschoot, Uitgevers 2002.

181 *Documenta 11_Plattform 5: Ausstellung/Exhibition. Kurzführer/Short Guide*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2002, S. 96.



201 Dominique Gonzalez-Foerster, *Park – A Plan for Escape*, 2002 (digitale Zeichnungen für das Documenta 11-Außenprojekt)

Ferner gehörten zu den im Katalog aufgelisteten Materialangaben: Pavillon mit Video-Projektionen aus Filmen von Antonioni (*La Notte*) und Tsai Ming-Liang (*Vive l'amour*) (Abb. 202), ein Stuhl im Stil Le Corbusiers, wie sie die Künstlerin als zurückgelassene Inkunabeln der Moderne in mexikanischen Parks vorfand, eine Straßenlaterne aus Acapulco, ein mäandernder Pfad mit Steinen der mittlerweile zum Unesco Weltkulturerbe erklärten mexikanischen Stadt Tlacotalpan, ein flaches Wasserbassin mit Fliesen aus Kyoto in Anlehnung an die Landschaftsarchitekten Roberto Burle Marx und Garret Eckbo, ein Mosaik aus quadratischen, im Boden eingelassenen Platten aus Kyoto, ein Netz, wie man es zum Schutz von Häuserfassaden kennt, eine Lichterkette ähnlich wie in einem nächtlichen Park in Istanbul, eine Palme aus Palm Springs, eine Yucca-Pflanze, ein großer Lavastein, der als Attribut des Mitte der 1940er-Jahre von Luis Barragán entworfenen mexikanischen Wohngebiets *Jardines del Pedregal* in einem Lavafeld fungiert, Steine für einen Weg, ein Schein-

202 Dominique Gonzalez-Foerster, *Park – A Plan for Escape*, 2002, Documenta 11, Kassel

werfer und Sand im Westen des Areals, der an die Konsistenz des Strands der Copacabana erinnern sollte, ein Radio im Baum in Anlehnung an Douglas Couplands *Generation X* und die besagte Sitzbank aus Taipeh.[182] Letztgenannte sei einer melancholischen Filmszene aus *Vive l'amour* entlehnt. Gonzalez-Foerster intendiert mit diesem montagehaften Ort eine Prä-Architektur mit „Erinnerungen an die Parks von Tokio, Mexiko und Neu-Delhi, wo die Menschen, die auf den großen Rasenflächen beisammen sitzen, ein und denselben Auftakt zur Architektur zu bilden scheinen", eine öffentliche Situation für ein Publikum oder wie es Daniel Birnbaum nannte, ein „Traumland, […] das vielleicht so persönlich ist, dass kein anderer es verstehen kann."[183] Dass Gonzalez-Foerster die in ihrem Park platzierten Objekte durchaus in ihrer skulpturalen Eigenschaft sieht, unterstreicht folgende Äußerung: „Chacun faisait presque fonction de sculpture mais était aussi le signe de quelque chose d'autre. L'œuvre parle des liens entre ces objets."[184] Während Huyghe einen Ort an der Peripherie

182 Vgl. auch E-Mail-Korrespondenz zwischen Dominique Gonzalez-Foerster und dem Projektteam Kassel, 18.1.2002, Signatur: documenta archiv, AA, d11, Dominique Gonzalez-Foerster. Auch bei Gonzalez-Foerster war die Materialwahl durch die spezifische Herkunft geprägt. Gesucht wurde beispielsweise roter brasilianischer Sand (Proposal Dominique Gonzalez-Foerster, Signatur: documenta archiv, AA, d11, Dominique Gonzalez-Foerster).

183 Dominique Gonzalez-Foerster, in: Obrist 2006; Daniel Birnbaum, „Der Fluchtplan", in: *Frankfurter Rundschau*, 12.9.2002, Signatur: documenta archiv, AA, d11, Dominique Gonzalez-Foerster.

184 Dominique Gonzalez-Foerster, in: Lynn Cooke (Hg.), *Chronotope & Dioramas: Atlantic, Desert, Tropics*, New York Dia Art Foundation 2010, S. 54, zit. n. Pablo León de la Barra, „Jardins, parcs, paysages, environnements, expositions, musées, pavillons, tropiques, plages, piscines, déserts, microclimats,

des Parks wählte, konzipierte Gonzalez-Foerster einen ‚Fluchtplan' zu einem Rückzugsort, zugleich einen Park im Park, der wiederum andere Parks zitiert. In einer Projektskizze und Auflistung demonstriert sie, dass ihr gewähltes „Park-Vokabular" skulpturale Gegenstände seien, die ggf. durch Werke anderer Künstler ergänzt werden könnten:

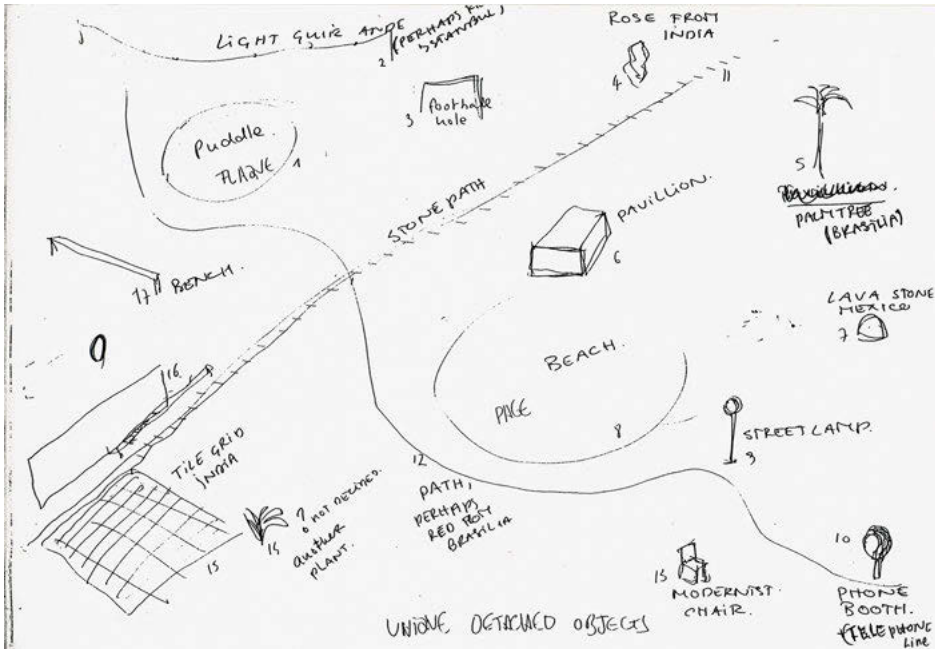
A park with a remote pavilion
A (sculpture) park?
By sculpture I mean …
A bench can be a sculpture
A tree can be a sculpture
A wall can be a sculpture
A path …
A street lamp …
A public phone …
A screen …
A trash can …
A fence …
A sculpture …
A walk …
A pond …
A shelter …
A chair …
A group of people …
A plattform …
A light garland …
A bush …
A playground …
A stone …
A view …
To be continued …[185]

Zwar hat sie diese Idee der Integration anderer Werke in der realisierten Version aufgegeben, doch greift Pierre Huyghe zehn Jahre später mit seinen Markern eine ähnliche Überlegung auf, auch wenn es sich bei ihm teils um Repliken anderer Kunstwerke handelt. Wie in einem Tagebuch entfaltet Gonzalez-Foerster über interpiktoriale Bezüge ihren eigenen Erinnerungsraum in der Karlsaue mit Gegenständen aus unterschiedlichen Epochen und *sites*, aus dem Huyghe ein Detail in Form der Bank herauskristallisiert: das Zitat eines Zitats eines Zitats in einem Park, der derselbe Park seiner Künstlerkollegin ist und zugleich eine ihrer Referenzen erneut ausstellt. Bei beiden Werken bestimmt ein feinmaschiges Netz an Referenzen und Narrativen die Rezeption. „Or using references in such a way that they make the fiction real"[186], beschreibt Gonzalez-Foerster die künstlerische Absicht ihrer Zitate.

immérsions, hétérotopies", in: Emma Lavigne (Hg.), *Dominique Gonzalez-Foerster, 1887–2058*, Ausst.-Kat. Centre Pompidou, Paris: Éditions du Centre Pompidou 2015, S. 73–85, S. 81.

185 Proposal Dominique Gonzalez-Foerster, Signatur: documenta archiv, AA, d11, Dominique Gonzalez-Foerster.

186 „Interview with Dominique Gonzalez-Foerster by Jessica Morgan", in: Jessica Morgan (Hg.), *Dominique Gonzalez-Foerster. TH.2058*, London: Tate Publishing 2008, S. 161–189, S. 177. Pierre Huyghes künst-



203 Dominique Gonzalez-Foerster, Entwurfszeichnung für *Park – A Plan for Escape*, 2002, Documenta 11, Kassel

In einer Skizze ist ein Großteil der arrangierten Gegenstände bereits zu finden, doch differiert ihre Position innerhalb des finalen Ensembles (Abb. 203).[187] Im Unterschied zu Huyghes teils dicht bewachsenem, hügeligem Gelände ist bei Gonzalez-Foerster das Areal gut zu überblicken, das Gras kurz gehalten, sind die einzelnen teils deplatziert, voneinander isoliert wirkenden Gegenstände der begehbaren Assemblage sichtbar präsent. Sie sind in ihrer Heterogenität explizit arrangiert und spiegeln eine strukturelle Ähnlichkeit und Vertrautheit dieser global kodierten Form eines gemeinschaftlich genutzten Orts ebenso wie das bei Reisenden womöglich aufkommende Gefühl des Fremdseins wider: „Der Beginn einer Verwandlung unseres Verständnisses von Situation."[188] Aufgrund der vertrauten Gegenstandstypen lässt sich die künstlerisch konstruierte Situation kontextualisieren, die

lerische Herangehensweise in Bezug auf einen Ort ist dem Umgang Gonzalez-Foersters ähnlich: „Les expositions […] impliquent une situation. […] Comme au début, je continue de réagir aux lieux et à leurs possibilités: il m'est difficile d'imaginer une exposition surgie de nulle part […]. Contrairement à des œuvres plus autonomes, une exposition requiert un contexte. C'est un medium contextuel." Dominique Gonzalez-Foerster, in: Cooke 2010, S. 50f. zit. n. Elia Biezunski, „Fragments choisis", in: Lavigne 2015, S. 189–201, S. 191.

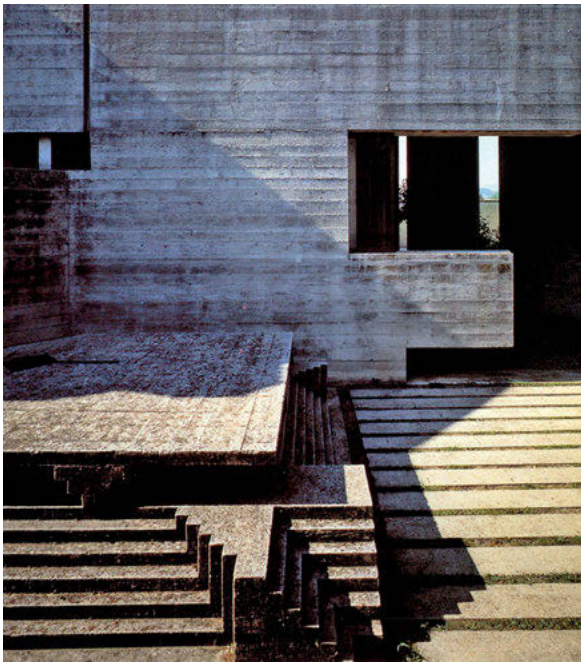
187 Zeichnung/Karte, Parkpflegewerk Karlsaue Kassel, Signatur: documenta archiv, AA, d11, Dominique Gonzalez-Foerster.

188 Gonzalez-Foerster 2002, S. 564.

Funktion des Raums einordnen. Auch Huyghes plastische „Ausweichsituation" eröffnet trotz wesentlicher formal-kompositorischer Unterschiede dieses Potenzial einer gartenähnlichen Oase mit unterschiedlichen die Neugierde weckenden, die Gewohnheit irritierenden organischen und anorganischen Ko-Akteuren. Ein signifikanter Unterschied zu Gonzalez-Foerster liegt bei *Untilled* in der systemästhetischen Verbundenheit zwischen den interagierenden Entitäten Insekten, Pflanzen, Hunde und Hundehüter. Und doch implizieren beide *sites* Zonen einer Flucht vor urbaner Kontrolle und Regularität, bilden eine Insel, eine Heterotopie.

Carlo Scarpa

Ein weiteres künstlerisches Zitat von *Untilled* besteht in der kubusförmigen, nach innen abgetreppten Wasserzisterne aus Beton, die der Zeichnung zufolge an die Brion Grabmalsanlage (1970–1975) des Architekten Carlo Scarpa im norditalienischen Ort Altivole in der Provinz Treviso erinnert (Abb. 192). Es handelt sich um mehrere in Sichtbeton ausgeführte, mit orthogonaler Zackenkehlung versehene Baukörper wie Kapelle, Kreuzgang und Arcosolio, angelehnt an die Mauer, ein offener Satteldachbau, Eingangsbau mit Doppelkreis und Meditationspavillon mit Wasserbecken.[189] Ohne zusätzliche Information bleibt die Referenz verborgen (Abb. 204). Die skulpturale, formal reduzierte Architektur dieser Grabmalsanlage



204 Carlo Scarpa, *Brion Grabmalsanlage*, 1970–1975, Altivole, Provinz Treviso (Detail)

189 Vgl. Hans-Michael Koetzle (Hg.), *Carlo Scarpa. La Tomba Brion. San Vito d'Altivole*, Ausst.-Kat. Walther Storms Galerie, München: Hirmer 2016. Im Interview mit Wagstaff äußert Huyghe: „The pool in my work at documenta 13 was based on the pool there." (Wagstaff 2015, S. 29.)

am Rand urbanen Geschehens ist durch unterschiedliche Durchblicke und Sichtachsen charakterisiert. Dem Grabmal, das in seiner Funktion als ewige Ruhestätte eines vergehenden Körpers dem christlichen Glauben entsprechend zugleich auf ein Leben nach dem Tod verweist, ist in *Untilled* der Kreislauf der Natur, die Metamorphose der Frösche gegenübergestellt – ein Bassin, in dem Amphibien schlüpfen, heranwachsen und diesem entspringen.

Robert Smithson

Pierre Huyghes Interesse an der amerikanischen Land Art wird in seiner Auseinandersetzung mit Robert Smithson deutlich, den er immer wieder als Referenzfigur angibt.[190] Ein Andenken an *Dead Tree* (auf dem Diagramm [Abb. 172] rechts außen) wurde in Form einer Replik in die plastische Situation der Karlsaue inkorporiert (Abb. 168). Aus einer im Archiv befindlichen Korrespondenz zwischen Studio und Aufbauteam geht hervor, dass besagter „skeleton tree" als Reminiszenz an Smithson präzise gewählt sei und als Ganzes vorsichtig transportiert werden solle.[191] Auch bei den anderen auf das Gelände gebrachten Baumfragmenten sollten nach Möglichkeit Sägespuren vermieden, Pilze und Moose erhalten bleiben, um mit deutlichen Verwitterungsspuren einen möglichst ‚natürlichen' Eindruck zu evozieren. Smithson zeigte 1969 einen entwurzelten Baum mit sieben doppelseitigen, rechteckigen Spiegelplatten parallel zum Baumstamm auf dem Boden innerhalb der Schau *Prospect 69* in der Kunsthalle Düsseldorf, die von den Galeristen Konrad Fischer und Hans Strelow kuratiert wurde (Abb. 205).[192] Heute repräsentiert der entwurzelte, sterbende Baum den Inbegriff

205 Robert Smithson, *Dead Tree*, 1969

190 Smithsons Bedeutung für *Untilled* und die Unterscheidung zwischen *site* und *non-site* reflektiert auch von Hantelmann 2014, S. 225.

191 E-Mail-Korrespondenz zwischen dem Atelier Pierre Huyghe und dem Projektteam Kassel, Datum unbekannt, Signatur: documenta archiv, AA, d13, Pierre Huyghe.

192 Smithsons *Dead Tree* wurde mehrfach rekonstruiert, u.a. für *Natural Reality. Künstlerische Positionen zwischen Natur und Kultur*, Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen 1999, im selben Jahr im Rahmen einer Retrospektive im National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo und auf der 56. von Okwui Enwezor kuratierten Venedig-Biennale 2015.

von Waldsterben, Klimawandel und Naturzerstörung. Bei Huyghe fehlen die Spiegel; nur ein toter, entlaubter Baum avanciert zum skulpturalen Zitat und reiht sich in den biologischen Kreislauf ein.

In Texten und Interviews kommt Smithson auf seine vielfach rezipierte Dialektik *site* und *non-site* zu sprechen. Letztgenannte versteht er als dreidimensionale Metapher, die einen anderswo existierenden Ort repräsentiert, ohne ihm ähnlich zu sein – als Spiegel fungierend, eine dreidimensionale Karte, die auf ein Gebiet verweist.[193] Der Ort, *site*, hingegen initiiere die Reflexion.

> In gewisser Weise sind meine Nicht-Orte Räume in Räumen. […] Ich habe mich an die Randgebiete begeben, habe einen Punkt gesucht und einige Rohmaterialien gesammelt. […] Der Behälter ist die Grenze, die im Innenraum existiert, nachdem ich von den Rändern zurückgekehrt bin.[194]

Beinhaltet diese Dialektik von Zentrum und Peripherie eine indirekte Wertung, indem die Nicht-Orte eine neue Grenze hinzufügen und auf eine (kartographierte?) Situation im Freien verweisen?[195] Zwar greift bei Huyghe diese Gegenüberstellung einer außerhalb der Zivilisation liegenden ursprünglichen *site* (etwa Wüste) und einer diskursiv geformten *non-site* im White Cube nicht, doch integriert der französische Künstler beide Pole und entwirft, so Dorothea von Hantelmann, in der Überlagerung von fiktiver Landschaft und physischem Ort einen Raum dazwischen.[196] Diese Herangehensweise vergleicht sie mit Daniel Burens *In situ*-Verständnis, das Studio und Ausstellungsraum vereint, ein situiertes Kunstwerk, das buchstäblich Wurzeln schlägt, sich in eine bestehende Assoziation einfügt und diese neu komponiert.[197] Ein Merkmal liege darin, dass es keine festgeschriebenen Blickachsen mehr gebe, so wenig wie man das Gefühl einer Ankunft habe; der dezentral liegende Ort müsse von den Einzelnen sukzessive erkundet und durchschritten werden. Auch Smithson plädierte für die Besonderheit der Peripherie, für die Randzonen, die sich in einer Dialektik mit dem jeweiligen Zentrum befinden.[198] Sein Interesse an einer Rückkehr zu den Ursprüngen

193 Vgl. u.a. Robert Smithson, „Eine provisorische Theorie der Nicht-Orte" (1968), in: Schmidt/Vöckler 2000, S. 106, Herv.i.Orig.: „*The Non-Site (an indoor earthwork)* ist ein dreidimensionales logisches Bild, das *abstrakt* ist, aber einen realen Ort in New Jersey (die Pine Barrens) *repräsentiert*. Durch diese dreidimensionale Metapher kann ein Ort einen anderen Ort repräsentieren, ohne ihm ähnlich zu sein – daher nenne ich ihn einen ‚Nicht-Ort.'" Dazwischen befindet sich ein Raum von metaphorischer Signifikanz.

194 Robert Smithson, in: P.A. Norvell, „Fragmente eines Interviews" (1969), in: Schmidt/Vöckler 2000, S. 231–233, S. 232f.

195 Vgl. Smithsons Äußerungen: „Eine Karte ist ein intellektuelles System" oder „daß man irgendwann wieder in der Galerie landet, so daß es eine Feedback-Situation gibt." (Paul Toner, „Interview mit Robert Smithson" [1970], in: ebd., S. 234–239, S. 234f.) Siehe auch Robert Smithson, „Leere Gedanken über Museen" (1967), in: ebd., S. 75.

196 Hantelmann 2014, S. 225.

197 Ebd., S. 237f.

198 „Die Idee der Zentralität vermittelt den Leuten ein Gefühl von Geborgenheit und Sicherheit, weil es auch ein Ort ist, an dem sich die meisten Leute treffen. Aber sie neigen dazu, die Randgebiete zu vergessen. Ich sehe da eine Dialektik zwischen dem Zentrum und der äußeren Peripherie." (Robert Smithson, in: Gianni Pettena, „Gespräch in Salt Lake City" [1972], in: Schmidt/Vöckler 2000, S. 297–300, S. 299.)

des Materials, einer, wie er es nennt, Entmaterialisierung des Endprodukts (sofern zyklisch-temporal verstanden),[199] findet sich bei Huyghes mehrheitlich vergänglichen organischen ‚Stoffen' wieder.

Es lohnt sich, Smithsons Landschaftsverständnis für *Untilled* heranzuziehen, favorisiert der bekannte Land-Art-Künstler doch – ähnlich Huyghe – „Ödland-Gebiete", das Ausweichen in landschaftliche Randzonen, die er in Situationen umzuwandeln bemüht ist:

> Ich glaube, daß man einen Ort finden muß, der im Bezug auf seinen landschaftlichen Reiz unbedeutend ist. Landschaftliche Schönheit hat zu viele integrale Bedeutungen, die mit theatralen, einsamen Aussichten assoziiert werden.[200]

Smithsons Interesse an Dingen, die in der Natur eingebettet vor sich hin wuchern, und an Landschaften, denen er nicht mit brachialer Geste eine Form aufzusetzen versucht, präfiguriert Huyghes *Untilled* nur bedingt, da dieser durchaus eine umfassende Modellierung der Kompostanlage durchführte. Die unspektakulären, entropischen Landschaften, wie Smithson sie nennt, sind genau jene Landschaften, die zwar menschliche Spuren zeigen (vgl. Reifenspuren und aufgebrochener Boden bei *Untilled*, Bauschuttreste etc.), größtenteils aber brachliegen, fast vergessen sind.[201] Dazu zählt er Steinbruch- oder Minengebiete, ein abgebranntes Feld, eine Sandbank, eine abgelegene Insel, Stagnations- oder Randgebiete.

Gilles Clément nennt vergleichbare, vom Menschen verlassene, hingegen von Pflanzen, Tieren und Mikroorganismen schrittweise zurückeroberte Flächen „Dritte Landschaft".[202] In den Debatten um Naturkonzepte im Anthropozän erfuhr der französische Gartenarchitekt insbesondere seit seinem 2004 publizierten *Manifeste du Tiers Paysage* Aufmerksamkeit. Die Dritte Landschaft situiert er jenseits unberührter Natur und ästhetisierter ökonomischer Kulturlandschaft und plädiert für vernetzte Areale, auf denen sich die Dynamik der Biodiversität frei entfalten könne – unterstützt durch minimale Interventionen des Gärtners. Smithson, Clément und Huyghe hegen alle ein größeres Interesse an der Peripherie als am Zentrum. Für Erstgenannten stellt der Nicht-Ort den zentralen Brennpunkt dar; das Interessante sei, dass der Ort „einen an die Ränder schleudert".[203] Ähnlich wie Haacke und Kepes, um nur zwei Beispiele aus dem vorherigen Kapitel zu nennen, fordert Smithson einen neuen

199 Robert Smithson, in: P.A. Norvell, „Fragmente eines Interviews" (1969), in: ebd., S. 231.

200 Robert Smithson, in: Gianni Pettena, „Gespräch in Salt Lake City" (1972), in: ebd., S. 297. Er proklamiert ein Ausweichen in Ödland-Gebiete, um sie wieder in Situationen zu wandeln. Zum Thema Landschaft bei Smithson siehe auch Eva Schmidt (Hg.), *Robert Smithson. Die Erfindung der Landschaft*, Ausst.-Kat. Museum für Gegenwartskunst, Siegen, Köln: Snoeck 2012; Ron Graziani, *Robert Smithson and the American Landscape*, New York: Cambridge University Press 2004.

201 Robert Smithson, in: Paul Cummings, „Interview mit Robert Smithson für die Archives of American Art/Smithsonian Institute" (1972), in: Schmidt/Vöckler 2000, S. 274–296, S. 293.

202 Gilles Clément, *Manifest der dritten Landschaft*, Berlin: Merve 2010; http://www.gillesclement.com/files/974_manifeste-du-tiers-paysage.pdf (9.5.2023). Auch Jegodzinski verweist in diesem Zusammenhang auf Clément sowie Haraways erweitertes Naturverständnis als soziale Natur (Jegodzinski 2022, S. 237–247, 250, 253).

203 Robert Smithson, in: Liza Bear/Willoughby Sharp, „Gespräche mit Heizer, Oppenheim, Smithson" (1970), in: Schmidt/Vöckler 2000, S. 240–248, S. 246. Der Nicht-Ort sei der zentrale Brennpunkt, der

Naturbegriff, der den Menschen mit einbezieht und gegen eine pittoreske „Postkartenvorstellung" vorgeht. Auch Smithson möchte nicht Objekte in einem Park ausstellen, den er als kultivierte, begrenzte Form ansieht.[204]

> Die Parks, in denen viele Museen liegen, isolieren die Kunst und machen sie zu Objekten eines formalen Genusses. Objekte in einem Park suggerieren statische Ruhe statt einer kontinuierlichen Dialektik. Parks sind hergerichtete Landschaften für fertige Kunst. Parks vermitteln die Werte des Endgültigen, des Absoluten, des Sakralen. […] Ich meine eine Dialektik der Natur, der physischen Gegensätze, die in den Naturkräften inhärent sind – die Natur ist nicht nur sonnig, sondern auch stürmisch. Parks sind eine Idealisierung der Natur, aber die Natur ist keine Ausformung des Idealen. Die Natur kennt keine geraden Linien, sondern entwickelt sich unregelmäßig in alle Richtungen. Die Natur ist nie fertig.[205]

So begreift Smithson Parks und Gärten als „Nachschöpfungen des verlorenen Paradieses".[206] Dementgegen stellt er die „dialektischen Orte der Gegenwart", womit er sich auf den Landschaftsarchitekten Frederick Law Olmsted, „Amerikas erster Erdarbeits-Künstler", Gestalter des Central Parks, Verfechter eines stärkeren Landschaftsschutzes und Bewahrer des Yosemite-Nationalparks bezieht.[207] Diese Form einer mittlerweile „urbanisierten Wildnis" habe er mit dem Central Park, seinem Netz verschlungener Wege und der ‚importierten' Vegetation, so Smithson, in das „Herz von Manhattan" gebracht. Er folgt seiner relationalen Sichtweise auf Natur, die kein Gegenüber ist. So könne ein Park nicht mehr als ein ‚Ding an sich' angesehen werden, sondern nur als ein Prozess fortlaufender Beziehungen, als ‚Ding für uns': Schauplätze des Unerwarteten.[208] Diesen Topos eines neuen, sich von den barocken Zwängen der Symmetrie abkehrenden Gartenideals nutzt Smithson für seine Auffassung von Landschaft auf produktive Weise, indem er „industrielle Aktivitäten" nicht als „ein Teufelswerk" verurteilt, stattdessen zwischen Natur- und Industrielandschaft zu vermitteln sucht („Kunst als physische Ressource, […] die zwischen Ökologie und Industrie vermittelt") und dabei eine aktive Auseinandersetzung und Formung des entsprechenden Orts und seiner Materialien (siehe *Spiral Jetty*) favorisiert, anstatt eine pittoreske Szenerie der Natur von außen zu beschreiben.[209] So unterstreicht Gilles Tiberghien zu Recht Smithsons ambivalente Position zur Ökologie und erwähnt Proteste von Umweltschützern, als Smithson auf der

Ort selbst der unscharfe Rand, „an dem das Bewußtsein seine Begrenzung verliert und sozusagen ein Gefühl für das Ozeanische alles durchdringt."

204 Robert Smithson, in: Grégoire Müller, „… die Erde, Kataklysmen unterworfen, ist eine grausame Herrscherin" (1971), in: ebd., S. 249–255, S. 249. Park ist für Smithson gleichbedeutend mit einem Kunstwerk, kultiviert mit einer abgezirkelten Form.

205 Robert Smithson, „Kulturelle Gefängnisse" (1972), in: ebd., S. 186.

206 Ebd.

207 Robert Smithson, „Frederick Law Olmsted und die dialektische Landschaft" (1973), in: ebd., S. 192–204, S. 198.

208 Ebd., S. 195.

209 Robert Smithson, „Ohne Titel" (1972), in: ebd., S. 189. Gleichzeitig plädiert er für ein Naturbewusstsein seitens der Industrie, um Zerstörung entgegenzuwirken; „Kunst und Ökologie als soziale, nicht als ästhetische Probleme betrachtet." (Ders., „Brief an John Dixon" [1972], in: ebd., S. 187; ders., „Frederick Law Olmsted und die dialektische Landschaft" [1973], in: ebd., S. 198.)

206 Robert Smithson, *Asphalt Rundown*, 1969

Miami Islet, einer kleinen Insel (ca. 7 × 8 Meter) vor Vancouver, sein *Island of broken glass* (1970) plante.[210] Hierfür hätte er 100 Tonnen Scherben von Industrieglas aufgeschüttet. Auch *Asphalt Rundown* (1969) (Abb. 206) ist ein weiteres Beispiel dafür, wie künstlerische Projekte mit möglichen Risiken für die Umwelt einhergehen.

Erst die „städtische Verödung", so Smithson, habe zur Entstehung des Central Parks und der Re-Konstruktion einer zerstörten Ersten Natur – könnte man ergänzen – geführt.[211] Die vom menschlichen Eingriff in die Natur verödet hinterlassenen Orte seien für vergleichbare „Erdkunst" wie die Errichtung von Parkanlagen besonders geeignet, wenn bei *Spiral Jetty* ein „toter See" oder bei *Broken Circle* und *Spiral Hill* eine Sandgrube eine Rekultivierung des Landes durch Kunst erlauben, worin ein Legitimationsargument künstlerischer Land-Art-Projekte liegt.[212] Da die Natur nun selbst bedroht sei, gebe es „keinen Weg zurück

210 Vgl. auch Gilles A. Tiberghien, „Robert Smithson et la question de la nature", in: Jean-Pierre Criqui (Hg.), *Robert Smithson: mémoire et entropie*, Dijon: Les presses du réel 2018, S. 241–256, S. 242, 251.

211 Robert Smithson, „Frederick Law Olmsted und die dialektische Landschaft" (1973), in: Schmidt/Vöckler 2000, S. 199.

212 Ebd. Vgl. Smithsons Vorschlag für eine Schlammentfernungsskulptur (ebd., S. 203) und die Nutzbarmachung von Gebieten des Tagebaus durch Earth Art (ebd., S. 189). Kunst könne eine physische Ressource werden, die zwischen Ökologie und Industrie vermittelt.

ins Paradies oder zur Landschaft des 19. Jahrhunderts".[213] Und doch entwirft Huyghe eines der von Smithson kritisierten „Landschaftsbilder, die nicht mit Farben, sondern mit natürlichen Materialien ausgeführt sind."[214] *Untilled* entspricht nicht dem Landschaftsideal in Nationalparks, sondern einem künstlerisch konzipierten, von Bäumen umgebenen ‚Garten' mit ausgesetzten Tieren und Skulpturen innerhalb einer barocken Parkanlage mit Auenlandschaft. Zwar befürchtet Smithson, dass „ein fertiges Kunstobjekt des 20. Jahrhunderts" in „einem Garten des 18. Jahrhunderts" eine an die Historie dieses Orts gebundene semantische Veränderung und Anknüpfung erfährt, „so dass es letztlich politische und gesellschaftliche Werte einer längst vergangenen Zeit befördert", doch umgeht Huyghe dieses Risiko, indem er das gesamte Gelände von *Untilled* neu gestaltet und situationsästhetische Qualitäten herausstreicht.[215]

Fundament von Smithsons Naturverständnis ist, wie bereits erläutert, die Dialektik scheinbar unberührter Natur und postindustrieller Brachen, Ruinenhalden, „die infernalen Regionen –Schlackenhalden, Tagebaue, verdreckte Flüsse", ohne dass er eine (blinde) Technikeuphorie teilt.[216] Er konstatiert, dass die Gesellschaft (seiner Zeit) aufgrund „ihrer starken Neigung zum puren oder abstrakten Idealismus" nicht mit diesen Regionen umzugehen wisse.[217] Im Kontext der Institutionskritik der 1960er- und 1970er-Jahre degradiert er Museen und Parks zu „oberirdischen Grabstätten" einer überholten Vergangenheit.[218] Aufgrund des fehlenden Bezugs zu einer anthropogen veränderten Natur – einer ‚Dritten Natur' – verliere sich, so Smithson weiter, „unsere Landschaftsethik" tatsächlich „im Nirgendwo der ‚Kunstwelt', in einem Nebel von Abstraktionen und Konzepten".[219] Bis in seine Zeit – durchaus bis heute – überlebe die Vorstellung kultivierter Gärten als ‚ideale Natur', „schale Paradiese", die in „populären Zeitschriften wie *House Beautiful* oder *Better Homes and Gardens*" fortbestehen.[220] Polemisch fragt er: „Kann man behaupten, daß Kunst in dem Maße degeneriert, wie sie sich dem ‚Garten' annähert?"[221] Zwar deuten die „Zivilisationsabfälle" bei Huyghe menschliche Vergangenheit an, doch vermittelt *Untilled* nicht die Atmosphäre einer Rückeroberung der Natur, wie es Smithson in seinem Vortrag „Hotel Palenque" (1972) skizziert.[222] Das teilweise konstruierte, teilweise verfallene Gebäude, das

213 Robert Smithson, in: Paul Toner, „Interview mit Robert Smithson" (1970), in: ebd., S. 236.
214 Robert Smithson, „Kulturelle Gefängnisse" (1972), in: ebd., S. 186.
215 Ebd. Die Landschaftsideale, die sich in unseren Nationalparks finden, transportieren Smithson zufolge eine Sehnsucht nach himmlischem Glück und ewiger Stille.
216 Ebd., siehe auch Bruce Kurtz, „Gespräch mit Robert Smithson" (1972), in: ebd., S. 268–273, S. 270; Robert Smithson, „Kulturelle Gefängnisse" (1972), in: ebd., S. 186. Smithson kritisiert die oft fehlende Beschäftigung mit dem Ort und den ökologischen Bedingungen sowie die zu starke Technisierung.
217 Ebd. Denn: „Niemand würde eine Urlaubsreise auf eine Müllhalde machen."
218 Ebd.
219 Ebd.
220 Robert Smithson, „Eine Sedimentierung des Bewußtseins: Erdprojekte" (1968), in: Schmidt/Vöckler 2000, S. 130–140, S. 134f.
221 Ebd.
222 Siehe u.a. Robert Smithson, in: Paul Cummings, „Interview mit Robert Smithson für die Archives of American Art/Smithsonian Institute" (1972), in: Schmidt/Vöckler 2000, S. 274–296, S. 294. Auf seiner

er auf einer Reise in Mexiko 1969 entdeckte, trage Spuren von Absenz – Smithson hielt fotografisch fest, wie Gras durch Ritzen wuchs, die Konstruktion der Geschossböden und einen zum Schildkröten-Becken umfunktionierten Pool. „Hin und wieder gab es kleine Hinweise, so eine Art menschlicher Komponente, so eine Andeutung von Mensch und Natur und … vermenschlichtem Gras."[223] Sein aus dem Nachlass publizierter Text bringt die Faszination für eine sogenannte „Dearchitekturisierung", die Gebrochenheit und Verschlungenheit des Hauses („ein in sich verschlungenes Filigran-Gewebe") zum Ausdruck.[224]

Anders als bei Huyghe stehen bei Smithson Beobachtung, schriftliche und fotografische Erfassung im Zentrum – Kunst als ein Akt des Sichtens: „Durch die Fotografie ist die Natur überholt. Mein Denken in den Kategorien von Ort und Nicht-Ort gibt mir das Gefühl, daß eine Referenz an die Natur nicht mehr notwendig ist."[225] Während die Kompostanlage als *non-site* auf den umgebenden Park – *site* – verweist, fungiert *Untilled* wiederum als doppelte *non-site* und verweist zusätzlich auf die eigentliche Funktion des Geländes und den Park.

> It could be argued that the sculpture of our century, and especially sculpture over the last 20 years, is an attempt to reconstruct the notion of site from the standpoint of having acknowledged its disappearance. So, in that sense, the site of all *in situ* art is a ‚non-site', as Robert Smithson once perceptively remarked.[226]

Während Thierry de Duve davon ausgeht, dass jede ortsspezifische Skulptur – er nennt es „*in situ* art" – der 1970er- und 1980er-Jahre die Absicht verfolgt, eine verlorene *site* zu rekonstruieren, deutet Huyghe zwar auf die seine *non-site* umgebende Parklandschaft der Kasseler Karlsaue, doch kompiliert er zugleich in der Brache selbst, d.h. nicht im White Cube, ein neues plastisches Bild.

Zusammenfassung: Marker

Mit seiner in *Untilled* auf verschiedene Weise vollzogenen Verwendung, Integration und Aufnahme von Markern markiert Huyghe seinen eigenen Kanon und ein referenzielles Netzwerk, das die auf dem Gelände verteilten Artefakte und textlichen Attribute dechiffrierbar macht. Doch präsentiert er die als Zitat fungierenden Objekte nicht isoliert auf einem Sockel, sondern integriert sie in das gesamte Ensemble, so dass sie Transformationen und Interaktionen ausgesetzt sind, etwa die entwurzelte Eiche den Organismen des Parks preisgegeben ist, zersetzt wird und in den organischen Kreislauf zurückkehrt. Der Baum, die

bekannten Fahrt zu den Monumenten von Passaic erfasste er mehrere dieser ‚Monumente' und ausgeschalteten Maschinen fotografisch, die wie im Schlamm steckengebliebene prähistorische Kreaturen, wie abgehäutete mechanische Dinosaurier wirkten (Robert Smithson, „Fahrt zu den Monumenten von Passaic, New Jersey" [1967], in: ebd., S. 97–102, S. 99). Hat Passaic Rom als die ewige Stadt ersetzt, fragt Smithson. Vgl. auch Robert Smithson, „Hotel Palenque" (1972), in: ebd., S. 256–267.

223 Ebd., S. 265.

224 Ebd., S. 257.

225 Robert Smithson, in: Liza Bear/Willoughby Sharp, „Gespräche mit Heizer, Oppenheim, Smithson" (1970), in: Schmidt/Vöckler 2000, S. 243.

226 Thierry de Duve, „Ex Situ" (1989), in: *Art & Design*, 390, 1993, S. 25–30, S. 25.

Beuys'sche Kunstaktion, ist als *non-site* in eine neue *site* einverleibt (Abb. 169). Dies betrifft die Exponate und Repliken der Künstlerkolleg*innen Beuys, Gonzalez-Foerster, Scarpa, Smithson und Weber, dessen liegenden Frauenakt Huyghe nachgießen ließ.

Mit der Abkehr von einer Logik des Denkmals, die im Ortsverlust („homelessness") und der Autonomie moderner Skulptur seit Auguste Rodin mündet, mutiert für Rosalind Krauss das Monument seit Beginn des 20. Jahrhunderts zum reinen Marker und selbstreferenziellen Zeichen: „[…] the monument as abstraction, the monument as pure marker or base, functionally placeless and largely self-referential".[227] An Krauss anknüpfend könnte man sagen, dass bei Huyghe der Marker eine neue ‚Bodenhaftung', zugleich einen neuen Ortsbezug und eine Stellvertreterfunktion erhält, indem er sein Werk in einem (historischen) Feld skulpturaler und architektonischer Produktion (Documenta-Geschichte, Schloss und Parkanlage) situiert, sich dadurch diskursgeschichtlich einbettet und zugleich sein eigenes (künstlerisches) Wissen und die Vertrautheit mit aktuellen Theoriegebilden mit ausstellt.

Skulpturale Situation mit Zeug*innen?

Die Rolle, die Huyghe den Betrachter*innen zuschreibt, ist ähnlich der Rolle, die Haacke für die Rezeption seiner Werke vorsieht: Sie begegnen dem Werk als Zeug*innen. Diese Zeugenschaft ist für eine umfassende Werkanalyse jeweils aus rezeptionsästhetischer und wahrnehmungstheoretischer Perspektive zu erörtern: Auf semantischer Ebene durchbricht der französische Künstler den Wunsch einer (nachvollziehbaren) Differenzierung von Fiktion und Realität und favorisiert den Begriff der Konstruktion, auf der unsere Realität aufbaue und die, bedingt durch Komplexität, ‚Zonen des Potenziellen' zulasse, notwendigerweise auch enthalte. Brauchen wir also Fiktion, um Realität zu verstehen?

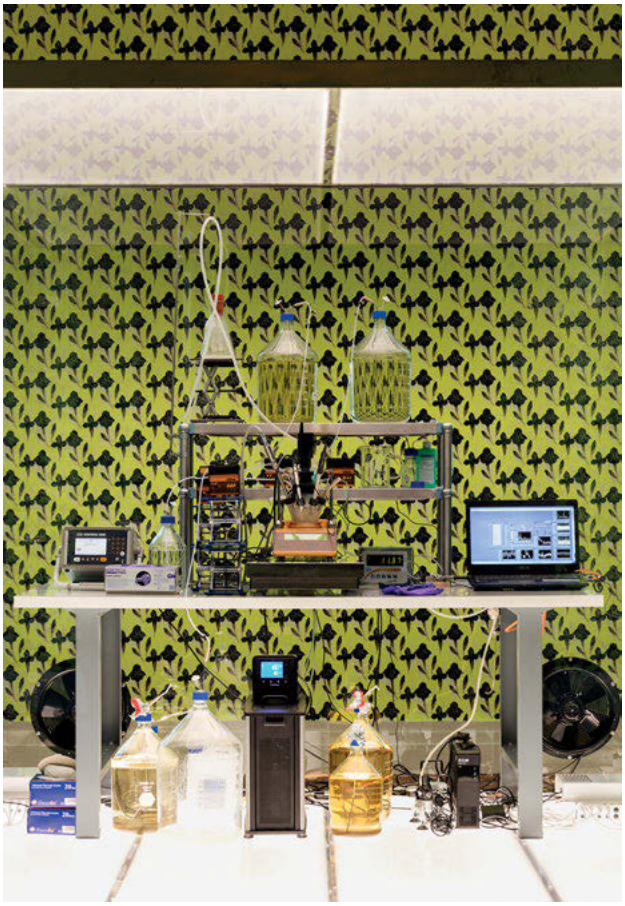
Über die ursprüngliche Brache von *Untilled* ließe sich sagen, dass sie eine skulpturale Situation bereitstellt, für deren Setting der Künstler die Voraussetzungen erzeugt, um den einzelnen ‚Ko-Akteuren' anschließend weitestgehend ihren Handlungsraum zu überlassen und deren ökologisches System mit der unmittelbaren Umwelt interagiert. Zeitliche und räumliche Veränderungen sind ein entscheidendes Merkmal, so dass Huyghe mit seinen Arbeiten auch übliche Ausstellungsformate infrage stellt:

> Das Wort *Ausstellung* muss neu definiert werden. Etwas entwickelt sich in der Zeit; im Laufe dieser Entwicklung erscheint etwas an einem Ort und kann auch wieder verschwinden. Es sickert in die Realität ein. Es gibt ein Zögern, Aufblinken, Pulsieren, einen Rhythmus, eine Welle, Vitalität. Etwas ist da und nicht da, es verändert sich fortwährend, wächst weiter. Eine Idee entwickelt sich in Etappen.[228]

Diese Neudefinition eines prozessualen, zeitbasierten Ausstellungskonzepts, das nicht mit der Eröffnung abgeschlossen und unveränderlich ist, greift für einige zeitgenössische Positio-

227 Krauss 1979, S. 34. In der deutschen Übersetzung heißt es: „[…] denn die moderne Periode der Bildhauerei arbeitet eben mit diesem Verlust des Ortes, indem sie das Denkmal als Abstraktion errichtet, als reinen Markierungspunkt oder als Sockel, funktional ortlos und weitgehend selbstreferentiell." (Krauss 2000, S. 335.)

228 Huyghe, in: Rafael 2013, S. 19.



207 Philippe Parreno, *Bioreactor and probes (detail)*, Peristaltische Pumpe, Waage, Luftkompressor, Luftfilter, Silikonschläuche und Fittings, elektrische Geräte, Servoregler, Plexiglasbox, 215 × 250 × 150 cm, Ausstellungsansicht, Philippe Parreno, Gropius Bau Berlin, 2018

nen, wie für Huyghes Künstlerkollegen Philippe Parreno, der im Berliner Martin-Gropius-Bau 2018 mit seiner unbetitelten Einzelschau lebende, organische und anorganische Entitäten in einem systemischen Geflecht zusammenschaltete.[229] Das Zentrum der skulpturalen, alle Räume im Erdgeschoss miteinander verbindenden Situation bildete eine sich vermehrende Hefekultur in einem Bioreaktor als Schaltzentrale (Abb. 207). Je nach Zugabe von Zucker oder Wärme gebe die Hefe Impulse an einen Computer, der über einen Algorithmus die Jalousien, die beiden Disklaviere, die wie von Geisterhand plötzlich ein Stück zu spielen begannen, aufflackernde Lampen, den Beginn eines Films steuerte oder unvermittelt Straßen-

229 Auch Franz Erhard Walther, der sich mit seinem handlungsorientierten und auf Partizipation angelegten Skulpturbegriff (Werkhandlung) deutlich von Haacke, Huyghe und auch Parreno unterscheidet, gestaltete die Präsentation seiner Werke während der Laufzeit um, u.a. 2013 in der Hamburger Kunsthalle. Ein ikonisches Beispiel für diesen zeitbasierten Werkcharakter ist Robert Morris' *Continuous Project Altered Daily* (1969).

geräusche von außen ins Gebäude dringen und Scans von Glühwürmchen-Zeichnungen auf LED-Bildschirmen aufleuchten ließ. Die Hefekulturen, so die Kuratorin Angela Rosenberg, seien der Drahtzieher der Ausstellung.[230] Es gebe einige Parameter, die in diesen Hefekulturen gemessen werden, darunter PH-Wert, Temperatur, Dichte der Hefezellen und Sauerstoffgehalt. Mit diesen Werten wurden dann Algorithmen ‚gefüttert'.[231] Die durch das Erdgeschoss schreitenden Rezipient*innen wurden mit den emergenten, unvorhersehbar auftauchenden und wieder verschwindenden Phänomenen konfrontiert, ohne einen genauen Zusammenhang herstellen zu können. Doch agiert dieses System reziprok, indem es auf seine Umgebung reagiert? In einem Informationsheft heißt es vielversprechend:

> Sie [die Hefekulturen, U.S.] entwickeln ein Gedächtnis, eine kollektive Intelligenz, die den wechselvollen Rhythmus der Ausstellung erlernt und über die Zeit hinweg künftige Ausführungen vorwegnehmen kann. […] Indem die Mikroorganismen eine andauernde Wechselwirkung miteinander und mit den kontingenten Ereignissen im Museum eingehen, bringt ihr neuronaler Kreislauf eine komplexe, nicht-deterministische und nicht-lineare Inszenierung als Abfolge nicht-periodischer Zyklen in Gang.[232]

Ähnlich wie bei Huyghe lässt sich dies auf Rezipient*innenseite kaum nachvollziehen; vielmehr geben die Künstler scheinbar einen Teil der Kontrolle ab und überlassen die Verbindungslinien dieser systemästhetischen Anordnung der Herrschaft eines nicht anthropogenen, mikroskopisch kleinen Protagonisten (Hefebakterien bei Parreno und Krebszellen bei *After ALife Ahead*). Der Mensch bleibt nichtsdestotrotz ein notwendiger Initiator, da er den Algorithmus programmiert und Hefebakterien wie Krebszellen in ihrem ‚Habitat' kontinuierlicher Pflege bedürfen. Während bei Huyghe heterogene Systeme mit- und nebeneinander agieren, geht bei Parreno alles zentralistisch vom Bioreaktor aus. Der Algorithmus nimmt bei beiden Werken die Rolle einer vermittelnden Instanz bzw. eines Kommunikators ein. Als ‚operative Schrift' erlaubt das Algorithmische, abstrakte Dinge sichtbar zu machen. Die plastischen Inszenierungen von Huyghe und Parreno sollen wie ein zusammenhängender Organismus funktionieren; Parreno spricht von einem „Automaton".[233] Verstärkt wurde der enigmatische Charakter der Ausstellung Parrenos durch den Verzicht auf Werkerläuterungen. Die Diskrepanz zwischen tatsächlichem Wissen und der Ahnung eines möglichen Zusammenhangs durch ein übergeordnetes Narrativ, das sich um die Werkgenese bildet, ist meines Erachtens charakteristisch für eine bestimmte, posthumanistisch betitelte Richtung der Gegenwartskunst in der Verschaltung von Elektronik, Maschine und Natur.

230 Angela Rosenberg, „Simulation, Fiktion und Potenzial", in: Thomas Oberender/dies. (Hg.), *Philippe Parreno*, Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin, Köln: Walther König 2018, S. 15–17, S. 15.

231 Pressemappe Philippe Parreno, Martin-Gropius-Bau Berlin 2018. Siehe u.a. Simone Reber, „Eine Ausstellung ohne den Menschen", in: *Deutschland Funk Kultur* 24.05.2018, http://www.deutschlandfunkkultur.de/philippe-parreno-in-berlin-eine-ausstellung-ohne den.1013.de.html?dram:article_id=418679 (4.10.2019).

232 Pressemappe Philippe Parreno, Martin-Gropius-Bau Berlin 2018, S. 4.

233 Siehe u.a. Rosenberg 2018, S. 15. „Statt von einer Ausstellung könnte man von einem Gesamtkunstwerk sprechen, das eine sich ständig verändernde Situation verschiedener parallel ablaufender Prozesse, mit offenem Ausgang, herstellt." (Ebd., S. 16.)

Huyghe greift in den nur teilweise kontrollier- und vorherbestimmbaren Prozess ein. Ähnlich wie Haacke ist er an der Visualisierung ökologischer Systeme mit Betrachtenden als Zeug*innen interessiert:

> I'm interested in the vitality of the image, in the way an idea, an artifact, leaks into a biological or mineral reality. It is a set of topological operations. It is not displayed for a public, but for a raw witness exposed to these operations.[234]

Dieser Äußerung zufolge, die auf *Untilled* zutrifft, sind die Betrachter*innen zwar aktiv in dem Sinne, dass sie die enigmatisch bis surreal anmutende Landschaft durchschreiten, doch nicht direkt partizipieren oder auf die Gestaltung einwirken können. Sie bleiben Beobachter*innen, die einen Vorgang wahrnehmen und der Situation beiwohnen – (Augen-)Zeug*innen, die im Nachhinein über das Geschehen zu berichten vermögen. Ihre Erwartungen mögen enttäuscht, Vermutungen irritiert oder bestätigt werden, Abweichungen ihre Augen in unvermutete Richtungen lenken. Zwar stoßen sie auf typische Gegenstände öffentlicher Gärten wie Statue, Bank, Pflanzen, Wasserbassin etc., doch ersetzen lehmig-schlammiger Boden, brachial aufgebrochener, zu einem Haufen zusammengetragener Asphaltbelag, verrottende Bäume und scheinbar wild bewachsene Hügel die üblicherweise gepflegten, wohl proportionierten Blumenrabatten und den gleichmäßig gemähten Rasen. Dass Huyghe mit den erwähnten „topological operations" auf jene topographischen Eingriffe in das Gelände und dessen Modellierung durch Hügel, Kerben etc. anspielt, ist zu vermuten, auch wenn die Formulierung „exposed" im obigen Zitat meines Erachtens zu stark eine notwendige Responsivität der Gegenüber verlangt. (Abb. 208) Trotz dieser unübersehbaren Verschiebungen und Verrückungen bleibt nur zu erahnen, was genau Bestandteil des Werks ist, wo die ästhetische Grenze verläuft, Ergon und Parergon aufeinandertreffen.[235] Auch die (erneut einen Dualismus beschwörende) Bildunterschrift, die auf einer kleinen Tafel vor Ort angebracht war, gibt nur bekannt: *Alive entities and inanimate things, made and not made.*

„Actual, virtual" – der Hund ist mehr als nur ein Hund mit einem pink gefärbten Bein (Abb. 184).[236] Durch diese Veränderung nimmt man ihn als Kunstwerk respektive als lebende Skulptur (*Non-Human Living Sculpture*) wahr, ebenso wie die ungewöhnliche Aktfigur mit einer ‚Kopfbedeckung'/einem Kopfersatz aus Bienenwaben. *Actual*, so ließe sich vermuten, benennt die Aktualisierung des faktisch gegebenen Materials, d.h. die Faktualität eines zeitbasierten, prozessorientierten Gebildes, *virtual* die Potenzialität, implizit die Offenheit des Vorhandenen, das nicht immer in allen Facetten sichtbar ist. Dies beinhaltet die Frage nach dem Verhältnis zwischen Faktizität als dem tatsächlich Gegebenen und Faktualität im

234 Huyghe zit. n. Goodden 2012. Siehe auch Ströbele 2017a, S. 79.

235 Zu Ergon-Parergon vgl. Wiener 2010.

236 Pierre Huyghe, in: http://www.nashersculpturecenter.org/pages/news-press/press-releases/news?id=103 (25.1.2017). Bei *Untilled* von einem „Hybridstatus zwischen real und fiktiv" zu sprechen, greift meines Erachtens zu kurz, da die (wenn auch teils emergenten) Phänomene und Entitäten den Betrachtenden doch ganz real begegnen, anders als in Münster, wo sich verschiedene Realitätsebenen eindeutiger überlappen (vgl. Scorzin 2015).

208 Pierre Huyghe, *Untilled*, 2012, Kassel (Fotografie: aus der Serie Rosadora, *Kompostloch [nach Huyghe, Untilled]*)

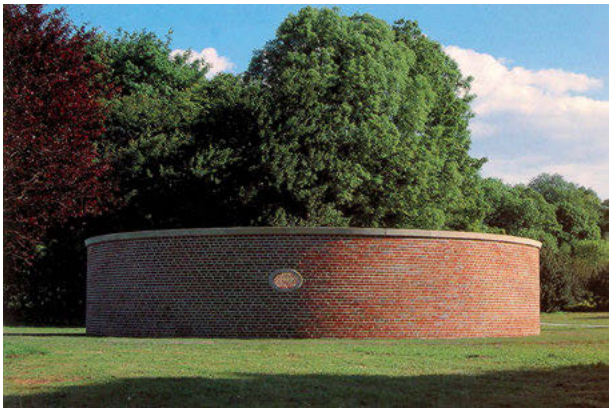
Sinne einer Aktualisierung des Faktischen im Rezeptionsprozess und auf produktionsästhetischer Seite.

Einerseits intendiert Huyghe die Abkehr von einer anthropozentrischen Dominanz, die in der Rezeption oftmals unreflektiert übernommen wird, andererseits gibt er mit derartigen Verschiebungen und Eingriffen (gefärbtes Bein und zurechtgestutzte Bienenwaben) seine beherrschende Position kaum auf, begleitet den Prozess und formt ihn während der Ausstellungslaufzeit, bleibt somit einem spannungsvollen Paradox verhaftet. Eine Ausnahme in der Rezeption bildet Marc Cheetham. Zwar verweist er auf *Untilled* als „prime example of a new materialist turn in its emphasis on the non-anthropocentric, independant ‚life' of things“ und stellt dann die berechtigte Frage: „Yet, how ‚untilled' (unmanipulated) can anything be at once of the world's most important exhibitions of contemporary art?“, geht dieser Problematik aber nicht weiter nach.[237]

237 Cheetham 2018, S. 45f. Er verweist auf die Nähe von Beuys' ökologischem Ansatz einer Stadtbegrünung und der Ökologie der Kunstwelt: „This art-historical and institutional allusion suggests that we can legitimately take *Untilled* as in part about a generational link between ecology via Beuys's environmental plan to green Kassel and the ‚ecology' of the art world.“ Doch kommt er auf die Ambivalenz der Arbeit zu sprechen, die keine eindeutige Zuordnung erlaubt: „But Huyghe's oaks are uprooted and recumbent, whereas Beuys' thrive vertically. Huyghe's reference is thus also involved with the long habit of depicting such flora in the landscape genre and with the destruction and recycling of organic matter that are integral to the landscape garden in which *Untilled* was placed.“ (Ebd., S. 46f.)

Notwendig ist für eine (zumindest kunsthistorische) Begegnung mit *Untilled* ein genaues Hinsehen, kein flüchtiges Vorbeihuschen, sondern ein zweiter, präzise analysierender Blick. Vorläufig kann festgehalten werden, dass Huyghe entgegen der vorherrschenden Rezeption und gängigen Interpretationen einer Anthropozentrismus-Kritik – das wird auch die folgende Analyse von *After ALife Ahead* zeigen – einem eher klassischen Künstlerideal mit entsprechendem Form-Materie-Verständnis folgt. Diese Beobachtung ist weniger als Qualitätsbewertung, sondern als Versuch einer Kontextualisierung zu sehen, die unterstreicht, dass es sich bei *Untilled* nicht um ein rein hierarchieloses, autopoietisches Gefüge handelt und anders als bei Haackes *Rheinwasseraufbereitungsanlage* primär kein ökologischer Impetus ausschlaggebend ist (Abb. 30). Doch knüpft Huyghe an ein system- und situationsästhetisches Verständnis von Skulptur an, wie im Vergleich mit Haackes *Goat Feeding in Woods* (Abb. 73) und seiner Erzeugung eines Mikroklimas im Krefelder Museumsgarten (*Grundwasser – Versprühung – Moosbewässerung – Grundwasser*) 1972 (Abb. 70) ersichtlich wird.

Beispiel für ein Pflanzen-Kunstwerk, das gemäß den künstlerischen Vorgaben sich selbst überlassen bleibt, ist Herman de Vries' *Sanctuarium*, das er 1997 für die Skulptur Projekte Münster im dortigen Schlossgarten realisierte (Abb. 209): eine kreisrunde, von einer Backsteinmauer mit abschließendem Sandsteingesims (insgesamt 2,65 m hoch) umgebene Fläche mit einem Durchmesser von 14 m, die nur durch vier ovale Öffnungen von außen einsehbar ist. Zu Beginn war dieser ‚Hortus Conclusus' innen nur eine leere Erdfläche, auf der sich im Laufe der Jahre Pflanzen ansiedelten, die de Vries als Kontrast zur umgebenden Parkanlage im Stil eines englischen Gartens sieht, in dem der botanische ‚Dekor' von Menschenhand nach bestimmten Stilkriterien angelegt wurde.[238] Hans Haackes *DER BEVÖLKERUNG*



209 Herman de Vries, *Sanctuarium*, 1997, Skulptur Projekte Münster

238 Klaus Bußmann/Kasper König (Hg.), *Skulptur: Projekte in Münster, 1997*, Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 1997, S. 430–435. In Münster betreue, so Eckhard Kluth, der NABU das *Sanctuarium* und beobachte, was sich im Innern der Mauer, wo sich ein interessantes Biotop entwickelt habe, tut. „Das *sanctuarium* bewahrt nicht nur Pflanzen, deren Samen der Wind herbeiträgt, sondern auch Glasscherben, Plastikmüll und Papierfetzen, von Menschenhand achtlos über die Mauer geworfen. Die von de Vries gezogene Grenze, als Schutzmauer gedacht, erweist sich als künstle-

210 Alan Sonfist, *Time Landscape*, New York, 1965–1978

(2000) (Abb. 69) basiert in ähnlicher Weise auf den Samen, die in der von Abgeordneten aus ihrem Wahlkreis mitgebrachten Erde enthalten sind. Das seit fast 20 Jahren wachsende Biotop bleibt sich selbst überlassen. Alan Sonfist entwarf 1965 den Plan, mit *Time Landscape* (Abb. 210) in Lower Manhattan Dutzende abgeschirmte Freiflächen zu errichten, lebende Denkmale, die mit heimischen Pflanzen vorkolonialer Zeit begrünt sind. 1978 wurde in Greenwich Village eine solche *Time Landscape* nach dem Vorbild der ortsspezifischen Vegetation zur Zeit der ersten Siedler*innen im frühen 17. Jahrhundert realisiert.

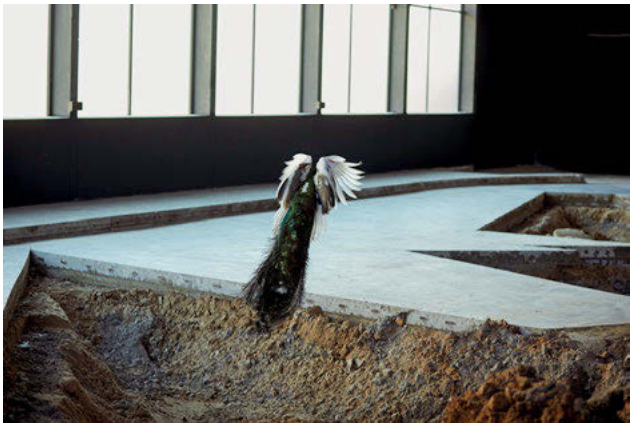
In der Gegenwartskunst ist seit einigen Jahren eine Richtung zu verzeichnen, die einen ökologischen Impetus beansprucht (Huyghe wird teils als ihr Vertreter angeführt), doch bleiben die umweltpolitisch aufgezogenen, teils effektvoll inszenierten Themen eines zeitgenössischen *Eco Pop* – so könnte man diese künstlerische Form der Ökoästhetik titulieren – häufig Maskerade, wenn sie auch großen Zuspruch verbucht, da das Bewusstsein für die verhandelten Themen durchaus vorhanden ist, Paradoxie und Bequemlichkeit des Alltags jedoch weiterhin tatkräftige Umsetzungen verhindern. *Eco Pop* oszilliert heute zwischen Konsum- und Popkultur, Gameästhetik und Kitsch, wobei sich die intendierte Stilisierung gerade im ästhetischen Umfeld von Social-Media-Welten und digitalen Bildkulturen zu behaupten vermag.[239]

rische Utopie. Nicht nur die Natur – Samen, Insekten und Vögel – ist in der Lage, diese Grenze zu überschreiten, auch die Konsumgesellschaft macht an dieser Linie nicht halt und hinterlässt ihre Spuren." (Eckhard Kluth, „Kunst und ihre Grenzen", in: *uni kunst kultur Sommersemester 2019*. *Kultursemesterschwerpunkt „Grenzüberschreitungen"*, Westfälische Wilhelms-Universität Münster, S. 9–11, S. 11, https://www.uni-muenster.de/imperia/md/content/wwu/kuk/unikunstkultur/ukk_sose2019_ansicht_einzelseiten.pdf, [11.10.2019].)

239 Siehe u.a. Ursula Ströbele, *„Augmented Species.* Digitale Ökofiktionen als Strategie künstlerischen Engagements", in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 86, 2, 2023, S. 253–271, https://www.deutscherkunstverlag.de/de/issue/ZKG/86/2 (28.5.2023).

After ALife Ahead: Untersuchungsfeld und Forschungsgegenstand

Für die Skulptur Projekte entwarf Pierre Huyghe mit *After ALife Ahead* in einer ehemaligen Eissporthalle in Münster eine dystopisch anmutende, begehbare Hügellandschaft (Abb. 155), für die er mehrere Kreisläufe zusammenschaltete. Unter den aufgebrochenen Betonplatten des ursprünglichen Spielfelds entstand eine Landschaft, die zwischen wenigen stehengelassenen, inselartigen Erhebungen die Kies-, Geröll- und (Gletscher-)Sandschichten in Grabungen bis zu drei Meter Tiefe sichtbar werden ließ.[240] Die Szenerie war bis auf das hintere Drittel auf wenigen vorgegebenen Pfaden vorbei an Wasserablagerungen bzw. kleinen Teichen mit Algen und Wasserläufern sowie künstlich geformten, von Bienen bewohnten Lehmhügeln zu begehen – umgeben von der ehemaligen, nun abgesperrten Tribüne.[241] Der Raum außerhalb des ursprünglichen Eis- und Spielfelds war nur von der Eingangsseite her zu betreten. Mittig im Bildfeld befand sich ein Aquarium; Insekten bevölkerten die Situation. In einem Inkubator am rechten Außenrand wuchsen menschliche Krebszellen. Zu Beginn der Eröffnung bewohnte zudem ein Pfauenpaar die karge Szenerie, das auf repräsentativen Pressebildern erscheint (Abb. 211), das jedoch kaum Ausstellungsbesucher*innen zu Gesicht



211 Pierre Huyghe, *After ALife Ahead*, 2017, Skulptur Projekte Münster

240 Pierre Huyghe beruft sich hier auf einen der letzten deutschen Gletscher in Münster. Vgl. König/Peters/Wagner 2017, S. 213; Reichert 2017. Tatsächlich gibt ein 1998 ausgestelltes Gutachten Auskunft über die Bodenbeschaffenheit (zwischen –0,2 m und –2,40 m ein Gemisch aus Sand, Lehm, Bauschutt, Steinen, Schlacke und Humus) und den Grundwasserstand; Recherchen für die Berechnung der Statik wurden durchgeführt. Die Untere Wasserbehörde (Bauzeitliche Grundwasserhaltung der Stadt Münster) teilte mit, dass für die Trockenhaltung der „Skulptur-Grube" eine zeitlich begrenzte Grundwasserabsenkung erforderlich sei (E-Mail-Korrespondenz mit der Unteren Wasserbehörde, Datum unbekannt, LWL-Museum für Kunst und Kultur/Skulptur Projekte Archiv, Projektakte Pierre Huyghe 2017).

241 E-Mail-Korrespondenz zwischen dem Atelier Pierre Huyghe und dem Projektteam Münster, 24.4.2017, LWL-Museum für Kunst und Kultur/Skulptur Projekte Archiv, Projektakte Pierre Huyghe 2017. Es gab Überlegungen, ob ein oder zwei Zugänge zu präferieren seien; die Entscheidung fiel zugunsten eines Zugangs.

212 Pierre Huyghe, *After ALife Ahead*, 2017, Skulptur Projekte Münster

bekamen, da es sich als mit dem System unkompatibel erwies und nach der Eröffnung wieder entfernt wurde.[242] Der Boden des Spielfelds wurde laut Huyghe nach einem antiken logischen Rätsel von Archimedes namens *Stomachion* zerschnitten (Abb. 212).[243]

Ähnlich wie bei *Untilled* basiert die Analyse auf Quellen aus dem Archiv der Skulptur Projekte Münster, Interviews mit Beteiligten, Presseartikeln und Informationen aus dem Atelier.[244] Besondere Herausforderungen ergeben sich auch hier in der Annäherung an die Werkgenese und die Veränderung des Werks während der Ausstellung.[245] Ein 2019 erschienener Aufsatz von Flora Katz verortet *After ALife Ahead* in den Diskursen zum Anthropozän und Neuen Materialismus.[246] Ihre Werkbeschreibung und der Vergleich mit anderen künstlerischen Beispielen, die auf besagte Diskurse reagieren (u.a. Ian Cheng, Rochelle Goldberg, Banca Bondi), ein verändertes Materialverständnis (*agency*) aufweisen und durch Zeitbasiertheit, Kontingenz und Transitorik charakterisiert sind, fallen knapp aus, zeigen

242 Vgl. auch Gerhard H. Kock, „Skulptur-Projekte: Pierre Huyghe in der Eissporthalle. Unübersichtlich offen", in: *Westfälische Nachrichten*, 15.9.2017, https://www.wn.de/Muenster/Kultur/2983259-Skulptur-Projekte-Pierre-Huyghe-in-der-Eissporthalle-Unuebersichtlich-offen (20.10.2019): „Das Pfauen-Paar jedenfalls hielt es nur wenige Tage in der künstlerischen Sand-Stein-Wüste aus. Es wurde depressiv."

243 Pierre Huyghe in einer E-Mail an die Autorin, 14.9.2017 (Archiv der Autorin): „The Stomachion is a logic game, game of reason, that overlay on itself is used to cut the surface." Siehe auch Reichert 2017.

244 Ein herzlicher Dank gebührt dem Archivteam der Skulptur Projekte, insbesondere Katharina Neuburger, Julius Lehmann und Jana Bernhardt für ihre Hilfe und Unterstützung.

245 Vergleichbar *Untilled* war bei *After ALife Ahead* ein Projektteam vor Ort zusammen mit dem Team des Künstlers involviert.

246 Katz 2019. Meist wird das Werk kurz genannt oder für einen Vergleich herangezogen, siehe u.a. Mateusz Borowski, „Renegotiating life. Performances of speculative futures", in: ders./Mateusz Chaberski/Małgorzata Sugiera (Hg.), *Emerging Affinities – Possible Futures of Performative Arts*, Bielefeld: transcript 2019, S. 71–92. Er vergleicht das Werk mit Eduardo Kacs *Genesis.* Im Hinblick auf Display-Fragen: Ursula Frohne, „Situative Displays eines Kinos im ‚erweiterten Feld'", in: dies./Lilian Haberer/Annette Urban (Hg.), *Display und Dispositiv: Ästhetische Ordnungen*, Paderborn: Wilhelm Fink 2019, S. 101–138.

aber den Kontext, in dem *After ALife Ahead* rezipiert wird. Sie folgt – in Anlehnung an Tristan Garcia – dem Topos des „laisser être" des Materials, ohne die Ambivalenz zwischen künstlerischer Intention und tatsächlicher Werkgenese kritisch zu beleuchten:[247] „L'œuvre n'a pourtant pas de trajectoire définie, ses éléments sont laissés à leur sort."[248] Stattdessen umreißt Katz ein begriffliches Diskursfeld zwischen Philosophie, Ökologie und Soziologie und folgt dem Gedanken- und Assoziationskosmos des Künstlers.

Hettie Judah beschreibt in einem Blogtext ihren Eindruck im September kurz vor Ende der Laufzeit der Skulptur Projekte. Während die Pfauen längst verschwunden waren und auch die Bienen sich zwischenzeitlich aufgrund der kühlen Temperaturen zurückgezogen hatten, hatten sich hingegen einige Tauben eingenistet:[249] „Unscheduled life from the world beyond had started to reassert itself within the ruined building: nomad pigeons bustled in the rafters, and those portions of the territory into which visitors could not step carried a bright bedding of spindly plant life."[250] Diese Inbesitznahme des Raums durch ‚eingewanderte' bzw. neu entstandene Lebewesen entspricht dem Konzept Huyghes, der mit seiner skulpturalen Situation den Eindruck einer verlassenen, quasi postanthropozentrischen Dystopie erwecken wollte. Dieser Intention folgt Atkinson auf ihrem Rundgang durch die karge Landschaft und legt ihren Schwerpunkt auf die kollektive, matriarchale Intelligenz der Bienen, die sie als Metapher für eine neue Gesellschaftsform bemüht.[251] Ob wir uns jedoch bei der Betrachtung von *After ALife Ahead* tatsächlich des Beziehungsgeflechts, in dem wir uns befinden, bewusst werden, bleibt fraglich:

> What Huyghe's ecosystem brings attention to is how we are implicated in the material ecologies of this planet, not superior to and not outside of them. Even if we are unable to penetrate the mysterious depths of other species and their processes, the very layout of Huyghe's world forces us to walk down from the viewing platform to encounter the subterranean worlds below, and consider our relationship to them in this microcosmic space.[252]

247 Katz 2019, S. 159.

248 Ebd., S. 157.

249 Hettie Judah, „After After ALife Ahead. Excavating the work of Pierre Huyghe, algae, bees and bacteria at Skulptur Projekte Münster", in: *Intervowen. The fabric of things*, 2017, http://kvadratinterwoven.com/after-after-alife-ahead (16.10.2019). Siehe auch Andrew Russeth, „Constant Displacement: Pierre Huyghe on His Work at Skulptur Projekte Münster", in: *ARTnews*, 26.6.2017, http://www.artnews.com/2017/06/26/constant-displacement-pierre-huyghe-on-his-work-at-skulptur-projekte-munster-2017/ (16.10.2019): „An incubator holds cancer cells whose rate of growth is determined by various measurements that sensors are taking of the space, which is also home to chimera peacocks and bees (though I have to admit that I saw neither during my visit)."

250 Judah 2017.

251 Elizabeth Atkinson, „After ALife Ahead", in: *Something other blog*, hg. von Mary Paterson/Maddy Costa/Diana Damian Martin, 2017, https://somethingother.blog/2017/12/05/after-alife-ahead/ (20.10.2019).

252 Ebd.

Werkanalyse

Erste Vorplanungen

Bevor Pierre Huyghe das ehemalige Eisstadion für seine Inszenierung von *After ALife Ahead* wählte, favorisierte er eine brachliegende Fläche am Hafen (Stadthafen II).[253] Eine Luftaufnahme im Archiv sowie Skizzen, Gesprächsnotizen und E-Mail-Korrespondenzen vermitteln, wie diese Arbeit hätte aussehen können.[254] Der Versuch einer Rekonstruktion deckt konzeptuelle und strukturelle Ähnlichkeiten mit *Untilled* auf, da auch *After ALife Ahead* ursprünglich im Außenraum auf einer urbanen Brache hätte stattfinden und mit unterschiedlichen ‚Zonen' zwischen Trampelpfaden eine eigene künstliche Landschaft bilden sollen. Vorgesehen war eine Bepflanzung mit regionalen Baumarten – ein markanter Unterschied zu *Untilled*, wofür Huyghe exotische Pflanzen bevorzugt hatte: „Es soll so aussehen, als hätte es keinen Eingriff gegeben, als wär [sic!] die Landschaft immer schon so. […] Pierre möchte aber eine labyrinthische Fläche schaffen, in der der Besucher sich verloren fühlt."[255] Durch diesen Eingriff wäre es vermutlich zu Konflikten mit der Naturschutzbehörde gekommen, die ein Gutachten für die ‚ansässigen' Kiebitze erstellte.[256] Neben einer Flamingo-Kolonie waren Albino-Wallabies vorgesehen, die als ‚Exoten' das Gelände besiedelt hätten.[257] Entstanden wäre ein konstruiertes Habitat: „Die Flamingos die er eingezeichnet hat sind durchaus Ernst gemeint. Ihm gefällt die Symbolik und tropischen, exotischen Bilder, die mit diesem Tier assoziiert werden …."[258] Die anfängliche Gliederung in sechs Zonen mit Wasserbassin für die Flamingos veranschaulicht eine Entwurfsskizze. Eine andere im Skulptur Projekte Archiv aufbewahrte Kopie einer Zeichnung zeigt einen mehrteiligen, teils unterirdischen Strom-Wasser-Kreislauf, bestehend aus Rohrsystem, großem LED-Screen *(+ self generate film*), Solarpaneelen, Inkubator mit Mikroorganismen (*Bio-Engineering Self Energy*), Bassin mit Wellenerzeugung (*infinite wave*), Licht-Nebel-Maschine, Habitat mit Bambus, Flamingos und einem Türsystem, das durch die erzeugte Energie geöffnet und geschlossen wird und

253 Das Konzept war seiner Arbeit *La Saison des Fêtes* entlehnt, die er 2016 für den Skulpturenpark des Kröller-Müller Museums anlässlich der Ausstellung *Nature based* entwarf und 2010 in ähnlicher Form im Museo Reina Sofia gezeigt hatte. Für Münster entwickelte er dann eine neue Arbeit. Vgl. https://www.estherschipper.com/exhibitions/392-la-saison-des-fetes-pierre-huyghe/ (12.9.2023). Siehe auch E-Mail an das Kurator*innenteam mit Gesprächsnotiz Skype, Atelier Pierre, 20.5.2017, LWL-Museum für Kunst und Kultur/Skulptur Projekte Archiv, Projektakte Pierre Huyghe 2017.

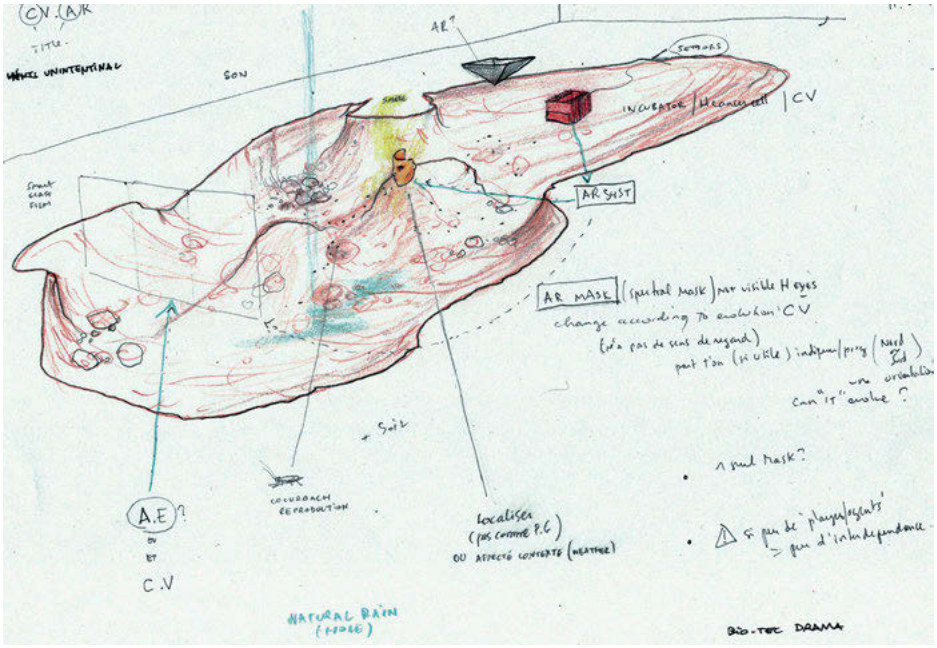
254 E-Mail Atelier Pierre Huyghe an das Projektteam Münster, 22.9.2016, LWL-Museum für Kunst und Kultur/Skulptur Projekte Archiv, Projektakte Pierre Huyghe 2017.

255 Gesprächsnotiz Skype, Atelier Pierre Huyghe und Projektteam Münster, 25.7.2017, LWL-Museum für Kunst und Kultur/Skulptur Projekte Archiv, Projektakte Pierre Huyghe 2017.

256 Ebd. Ein im Archiv aufbewahrter Plan vermittelt einen Eindruck von den einzelnen Zonen des Areals. LWL-Museum für Kunst und Kultur/Skulptur Projekte Archiv, Projektakte Pierre Huyghe 2017.

257 Gesprächsnotiz Skype, Atelier Pierre Huyghe und Projektteam Münster, 25.7.2017, LWL-Museum für Kunst und Kultur/Skulptur Projekte Archiv, Projektakte Pierre Huyghe 2017.

258 E-Mail an das Kurator*innenteam mit Gesprächsnotiz Skype, Atelier Pierre Huyghe und Projektteam Münster, 20.5.2017, LWL-Museum für Kunst und Kultur/Skulptur Projekte Archiv, Projektakte Pierre Huyghe 2017.



213 Pierre Huyghe, Diagramm für *After ALife Ahead*, 2017

vermutlich den Zugang zur Arbeit lenken sollte (Abb. 213). Beschrieben ist die Zeichnung am unteren Rand mit „Co-Evolution/Self Generate Organism" und „(Nothing/Nearly visible from entrance site)". Das begehbare Environment wäre am Kanal gelegen, von wo Huyghe das Wasser entnommen hätte, vegetativ eingerahmt. Ähnlich der realisierten Version deutet sich hier ein systemischer Zusammenhang aus sichtbaren und verborgenen Entitäten, biologischen und elektrischen, programmierten, apparativen Elementen an, deren Relationen sich in Echtzeit abgespielt hätten.

Problematisch war die Bodenbelastung dieses „wasteland", das den Künstler aufgrund seiner Lage und Topographie interessierte. Ähnlich wie bei *Untilled* intendierte er eine entgrenzte skulptural modellierte Situation, die begehbar sein sollte, unübersichtlich und ohne konturierte Grenzen geblieben wäre. Während in der finalen Version die Eissporthalle als Rahmen diente, wäre die Brache offener und situativer gewesen („no closed system").[259] Alternativ war eine Fläche an der Steinfurter Straße in der Nähe des Rings im Gespräch, wodurch die Komplexität der Standortsuche für ortsspezifische Arbeiten innerhalb des städtischen Raums deutlich wird.[260] Charakteristisch für die Planungsphasen der seit 1977 alle zehn Jahre stattfindenden Skulptur Projekte sind die mit Skulptur im Öffentlichen Raum verbundenen

259 Ebd.
260 Ebd.

städtebaulichen Regelungen, institutionsbedingten Einschränkungen und die Gesetzeslage zu gemeinschaftlich genutzten Plätzen sowie die mit der städtischen Bürokratie verbundenen Kosten, die bei Huyghe über die Beteiligung seiner Galerien zu bewältigen waren. Klaus Bußmann, damaliger Kustos und späterer Direktor des Westfälischen Landesmuseums, initiierte zusammen mit Kasper König diese Großausstellung von Skulptur im öffentlichen Raum anlässlich einer kontroversen Diskussion über George Rickeys kinetische Skulptur *Drei rotierende Quadrate*, die 1975 in einem Park in Münster aufgestellt worden war.

Bereits im Januar 2016 waren Pierre Huyghe einige Orte vorgeschlagen worden, darunter ein Theater, eine Trafostation, der Wewerka Pavillon, besagte Eishalle und eine Lagerhalle in Hafennähe sowie ein Bürogebäude beim Bahnhof.[261] Im April 2016 favorisierte Huyghe noch die Brache am Hafen:

> Pierre is more interested about the ‚terrain vague' (wasteland), within the context of Munster. With the ice skating, he is afraid to face too many administrative problems and constraints, that will be time and money consuming. He likes the water connection of the field and would like to ‚play' with it. Can you already look into the possibilities to dig, make water channels with some locks systems, water pits …? In the idea of terraforming.[262]

Die Idee eines Labyrinths wird schon benannt, Informationen über heimische Pflanzen werden eingeholt: „[…] we will have to start some planting of (wild) bushes, endemic species, sprinkled on the field to create a kind of labyrinth and avoid to see the whole landscape at once."[263] Im November 2016 fiel die endgültige Entscheidung für das Eisstadion. Aus den Archivdokumenten geht hervor, dass ursprünglich eine permanente Installation angedacht war. Auch Kasper König bevorzugte die Eishalle, wie eine an das Atelier adressierte Postkarte verlauten lässt.[264] Huyghe begründete seine Entscheidung mit der Notwendigkeit eines architektonischen Rahmens, um seinen „speculative approach to a bio-tech environment" durch die Vielschichtigkeit der miteinander agierenden Systeme zu realisieren, die so im Außenraum nicht hätten installiert werden können.[265]

Eisstadion – Pflanzen – Landschaft

Während das Areal am Stadthafen eine reale Brache war, konzipierte Huyghe für *After ALife Ahead* eine künstliche Brache und scheinbar verlassene Zone (Abb. 155). Er dekonstruierte eine artifizielle, anthropogen erzeugte ‚Eisarchitektur' und ließ Spuren der ursprünglichen Nutzung sichtbar stehen, insbesondere die Tribüne. Unterstrichen wird so der Aufführungscharakter der früheren Eissporthalle, deren Boden und damit Zeugnisse einer Erd- und

261 E-Mail Projektteam Münster, an das Atelier Pierre Huyghe, 18.1.2017, LWL-Museum für Kunst und Kultur/Skulptur Projekte Archiv, Projektakte Pierre Huyghe 2017.

262 E-Mail Atelier Pierre Huyghe an Projektteam Münster, 4.4.2016, LWL-Museum für Kunst und Kultur/Skulptur Projekte Archiv, Projektakte Pierre Huyghe 2017.

263 Ebd.

264 Postkarte von Kasper König an Pierre Huyghe und sein Atelierteam, 25.6.(?)2016, LWL-Museum für Kunst und Kultur/Skulptur Projekte Archiv, Projektakte Pierre Huyghe 2017.

265 Emily McDermott, „Pierre Huyghe: Indiscernible, Unpredictable, Irrational", in: *Elephant.art*, Print Archive 20.12.2018, https://elephant.art/pierre-huyghe-indiscernible-unpredictable-irrational/ (23.10.2019).

214 Planskizze mit verschiedenen Zonen

Zivilisationsgeschichte Schicht für Schicht freigelegt wurden. Pläne und Skizzen aus der Vogelperspektive unterstreichen die Herangehensweise des Künstlers einer bildlichen Komposition (Abb. 214).[266] Nur vom Eingang bzw. von den Rändern aus war eine überblicksartige Rundumschau garantiert, während die Begehung der Landschaft ausschnitthafte Sequenzen und eine multisensorische ästhetische Erfahrung bot. Durch die Schließung der Tribüne schloss Huyghe eine Aufsicht auf die sich ausbreitende Situation aus. In Interviews betont er das Narrativ des die Arbeit so ‚optimal ergänzenden' Funds von urzeitlichem Gletschersand, Grundwasser und Lehm, deren Kargheit an eine extraterrestrische, unwirtliche Landschaft oder spekulative archäologische Stätte erinnert (Abb. 215), zudem Reminiszenzen an Robert Smithsons Interesse für geologische Schichtungen, erdgeschichtliche Strata und Tiefenzeit weckt, wenn dieser über die zwei Millionen Jahre lang andauernde Bewegung eines Kieselsteins nachdenkt.[267] So versteht Smithson die Gesteinsschichten der Erde als zusammengewürfeltes Museum und bezeichnet die Schiefersteinbrüche von Bangor-Pen Angyl in Pennsylvania metaphorisch als „Ozean aus Schiefer", „als stünde man auf dem Boden eines versteinerten Meeres" – vergleichbar den freigelegten, im Querschnitt sichtbaren Erdschichten von *After ALife Ahead*.[268] Verschiedene Zeitalter und Gebäude-

266 E-Mail Atelier Pierre Huyghe an das Projektteam Münster, 14.4.2017, LWL-Museum für Kunst und Kultur/Skulptur Projekte Archiv, Projektakte Pierre Huyghe 2017.

267 Doch hatte Smithson eine stärkere Verbindung zum Anorganischen als Huyghe.

268 Robert Smithson, „Eine Sedimentierung des Bewußtseins: Erdprojekte" (1968), in: Schmidt/Vöckler 2000, S. 138: „Alle Grenzen und Unterscheidungen verloren ihre Bedeutung in diesem Ozean aus

215 Pierre Huyghe, *After ALife Ahead*, 2017, Skulptur Projekte Münster

216 Pierre Huyghe, *After ALife Ahead*, 2017, Skulptur Projekte Münster

bzw. Ortsfunktionen treffen dort aufeinander. Die Besucher*innen stiegen hinab in eine unterhalb des Bodenniveaus liegende Ebene, während das Aquarium sich auf Augenhöhe präsentierte (Abb. 216) – die Evokation eines topographisch und zeitlich bedingten Schritts zurück in die Geschichte mit Blick auf die Residuen eines vergangenen Anthropozäns? Die geologische *deep time* (Tiefenzeit) beschreibt diese Entstehung erdgeschichtlicher Vorzeit, eine vom Menschen kaum vorstellbare Zeitdimension, auf die Huyghe hier anspielt.

Ähnlich wie in *Untilled* eröffnet Huyghe für die Betrachter*innen ein facettenreiches Spektrum an assoziativen Referenzen. Die pyramidalen Öffnungen in der mit Moos und Schimmel besetzten Decke (Abb. 217) lassen an Science-Fiction-Filme wie *The Arrival* (2016), der dystopische Charakter an eine vom Menschen verlassene ‚Zone‘ denken, wie sie Andrei Tarkowski in *Stalker* (1979) entwirft. Der aufgeschnittene Boden des Eisstadions mit den scharfkantigen Plattenfragmenten mag nicht nur Archimedes' *Stomachion* entlehnt sein, sondern durchaus dem ikonischen Bild *Das Eismeer* Caspar David Friedrichs (1823–1824).

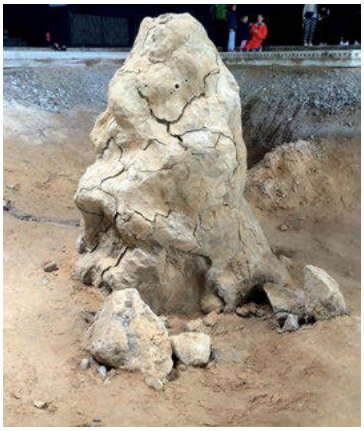
> Schiefer und zerstörten jede Vorstellung von gestalthafter Einheit. Die Gegenwart fiel vorwärts und rückwärts in ein Chaos der ‚Dedifferenzierung‘ – Anton Ehrenzweigs Wort für Entropie.“

217 Pierre Huyghe, *After ALife Ahead*, 2017, Skulptur Projekte Münster

218 Pierre Huyghe, *After ALife Ahead*, 2017, Skulptur Projekte Münster

Statt sich auftürmender Eisschollen sind Spuren des ehemaligen Gletschereises offengelegt; Bodenplatten, Tribüne und das unter dem Spielfeld verankerte Kühlleitsystem (Abb. 218) weisen auf die ehemalige Funktion eines vom Menschen geschaffenen ‚Eismeers'. Kühle Temperaturen innerhalb der Halle – ganz im Kontrast zur sommerlichen Hitze außerhalb des Gebäudes – unterstützten diesen Eindruck. Zwar interessiert Huyghe weniger das Scheitern des Menschen in einer göttlich beherrschten Natur, wie es für Friedrich prägend gewesen sein mag, doch muss auch Huyghe die Gesetzmäßigkeiten der Natur und Lebensvoraussetzungen seiner nicht-menschlichen Ko-Akteure (vgl. Pfauenpaar) berücksichtigen. Im Unterschied zu *Untilled* gab es keine menschlichen Performer*innen, nur temporär Ausstellungsbesucher*innen. Flora Katz knüpft diese markante Leere und den entropischen Charakter der skulpturalen Situation Huyghes an das Paradigma des sechsten großen erdgeschichtlichen Massensterbens: „L'extinction prochaine est de l'espèce humaine est une cértitude."[269]

269 Katz 2019, S. 160.



219 Pierre Huyghe, *After ALife Ahead*, 2017, Skulptur Projekte Münster

Mit einem der ältesten, traditionsreichsten Materialien Lehm modellierte Huyghe eine skulpturale Landschaft aus Hügeln und zwei termitenhügelartigen Skulpturen (Abb. 219), in deren Inneren Bienenwaben beheimatet waren, sowie Tümpel, die regelmäßig über eine Pumpe mit Grundwasser nachgefüllt wurden, in denen allmählich Algen wuchsen und sich Organismen wie Wasserläufer ansiedelten (Abb. 220). Dass einzelne Elemente – ähnlich wie auf der Documenta – auch nach der Eröffnung verändert wurden, illustriert eine Notiz aus dem Atelier für das Projektteam vor Ort, wonach eine der Lehmskulpturen zu überarbeiten sei, da durch den langsam austrocknenden Lehm Risse und kleine Löcher entstanden waren, die an ein lachendes Gesicht erinnerten – eine humorvolle Assoziation, die beseitigt werden sollte.[270] Mit Lehm und Plastilin wurden die Skulpturen regelmäßig modelliert; zumindest

220 Pierre Huyghe, *After ALife Ahead*, 2017, Skulptur Projekte Münster

270 E-Mail Atelier Pierre Huyghe an das Projektteam Münster, 20.7.2017 und 17.8.2017, LWL-Museum für Kunst und Kultur/Skulptur Projekte Archiv, Projektakte Pierre Huyghe 2017.

angedacht war, sie durch eine nächtliche Abdeckung vor dem Austrocknen zu schützen.[271] Die Korrespondenz aus dem Archiv belegt die materialtechnische Herausforderung zwischen Bewahrung der ungebrannten, witterungsanfälligen Skulpturen und der darin lebenden Bienen. Der Eindruck einer konstruierten „wilderness" sollte vermieden werden:

> His [Huyghes, U.S.] idea is to create the experience of being in a wilderness and the living ecosystem you would encounter along the way. Due to the size of the space this will amount to needing a number of insects both flying and in the ground, bee's fungi/mycelium, algae, weeds/plants amphibians, and last but not least the odd man out, the flamingo.[272]

Im Archiv befinden sich Fotografien vom Rechercheprozess, die verlassene, mit Moos, Farn und anderen Pflanzen überwucherte Gebäude zeigen, ferner eine Excel-Tabelle mit möglichen Gewächsen aus Nordeuropa.[273] Nachdem feststand, dass die ehemalige Eissporthalle den Rahmen darstellen sollte, ließ Huyghe den Münsteraner Kolleg*innen mitteilen: „Pierre is still interested in developing the interior space from extracted little plants and algae from the pond + surrounding area of the Ice Rink."[274] Pflanzen sollten bodendeckend sein, wie es die finale Ausführung zeigt. Anders als bei *Untilled*, wofür ein Großteil der Pflanzen vorgezogen bzw. nur ab einer bestimmten Größe eingesetzt wurde, bestand die anfängliche Idee hier in einem „minimal planting of self-seeding weeds which can grow in shade. … As the exhibition continues the plants will self seed and grow in the space, wherever they choose, similar to the plants of an abandoned building."[275]

Folgt man dieser Idee, erhält ‚Natur', d.h. die botanischen Ko-Akteure, nun einen größeren Freiraum, indem Samen auf dem vorbereiteten Boden großzügig verteilt wurden und „wherever they choose" wachsen konnten.[276] Dass auch dieser Freiraum einer Relativierung unterlag, demonstriert folgender Wunsch in einer Pflegeanweisung vom April 2017 während des Aufbaus: „[…] communicate with the studio via images of how the space is growing, extract any dead or unwanted growth, or re-plant any zones that become too bare."[277] Zusätzlich wurden Pflanzen aus der näheren Umgebung, von Straßenrändern, einer benachbarten Wasser- und anderen Freiflächen nach Absprache mit dem betreuenden Bienenzüchter entnommen und ins Innere versetzt. Entscheidend für Huyghe war bei der Gestaltung die Suggestion eines dystopischen, wie verlassen wirkenden Ensembles. In einem Dokument

271 Ebd.

272 E-Mail Atelier Pierre Huyghe an das Projektteam Münster, 1.3.2017, LWL-Museum für Kunst und Kultur/Skulptur Projekte Archiv, Projektakte Pierre Huyghe 2017.

273 LWL-Museum für Kunst und Kultur/Skulptur Projekte Archiv, Projektakte Pierre Huyghe 2017. E-Mail-Korrespondenz zwischen dem Atelier Pierre Huyghe und dem Projektteam Münster, 11.4.2017, LWL-Museum für Kunst und Kultur/Skulptur Projekte Archiv, Projektakte Pierre Huyghe 2017: „[…] excel sheet --- of possible Fern, Moss, and Algae native to Northern Europe."

274 Ebd.

275 E-Mail Atelier Pierre Huyghe an das Projektteam Münster, 25.4.2017, LWL-Museum für Kunst und Kultur/Skulptur Projekte Archiv, Projektakte Pierre Huyghe 2017.

276 Ebd.

277 Ebd.

der Planungsphase, das die einzelnen Entitäten auflistet, heißt es über die gewünschten Pflanzen: „Un-manicured and wild/weed like plants, some flowering is ok if not beautiful or identifiable."[278] Dass die Pflanzen nicht spezifiziert wurden und Huyghes Interesse vorwiegend auf ästhetischen Kriterien basierte, lässt folgendes Zitat aus einer E-Mail an das Team der Skulptur Projekte vermuten: „[…] Pierre will be interested in very very very fine/ tiny moss, thick as powder."[279] Letztendlich scheint es, als sei die ursprünglich vorgesehene Bepflanzung verworfen worden.

Für den Charakter einer dystopischen Landschaft wurden einige Veränderungen an der anschließend zum Abriss freigegebenen Architektur vorgenommen, die Holzverkleidung an der Stirnwand entfernt, Wände schwarz gestrichen und einige Fensteröffnungen verschlossen bzw. mit semitransparenter Folie verkleidet zugunsten einer diffusen Lichtsituation, wodurch die Szenerie von der Umgebung abgeschirmt war. Zudem wurde ein Gehege für die Pfauen im hinteren rechten Gebäudeteil konstruiert.[280] Auch hier entschied sich Huyghe für eine künstliche Fortsetzung existenter Verwitterungsspuren, indem die Farbnuancen an die ausgeblichenen Schwarztöne angeglichen werden sollten. Lichtquellen und Luftzufuhr mussten an die Lebensbedingungen der Ko-Akteure angepasst werden, zugunsten konstruierter ‚Natürlichkeit' nach ästhetischen Kriterien. So galt es, für die Insekten eine spotlichtartige Beleuchtung zu vermeiden.[281] Ein Großteil der Werkgenese basiert auf der Kommunikation und im Austausch mit den jeweiligen Expert*innen sowie auf der Spannung zwischen ästhetischer Konzeption, tierrechtlichen Bestimmungen, vegetativer Eigendynamik und technischer Realisierbarkeit. Eben jenes komplexe Beziehungsgefüge charakterisiert die begehbare skulpturale Situation mit ihrem Habitat in besonderer Weise.

278 Tabelle mit den einzelnen Bestandteilen, Datum unbekannt, LWL-Museum für Kunst und Kultur/ Skulptur Projekte Archiv, Projektakte Pierre Huyghe 2017.

279 E-Mail Atelier Pierre Huyghe an das Projektteam Münster, 17.3.2017, LWL-Museum für Kunst und Kultur/Skulptur Projekte Archiv, Projektakte Pierre Huyghe 2017.

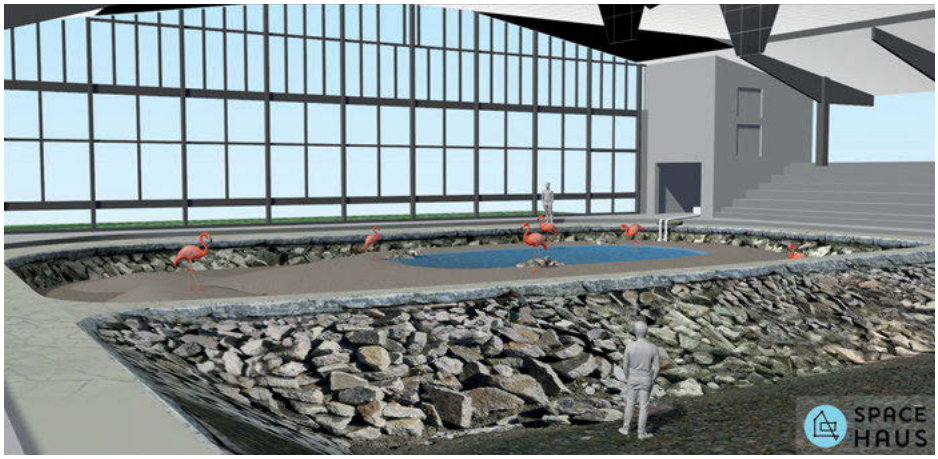
280 Siehe auch Visualisierungen („blurry foil"), LWL-Museum für Kunst und Kultur/Skulptur Projekte Archiv, Projektakte Pierre Huyghe 2017.

281 E-Mail-Korrespondenz zwischen dem Atelier Pierre Huyghe, dem Imker und dem Projektteam Münster, 22.3.2017, LWL-Museum für Kunst und Kultur/Skulptur Projekte Archiv, Projektakte Pierre Huyghe 2017. Dort finden sich genauere Informationen zur Lichtsituation. Diffus müsse die Streuung sein, da die Insekten ansonsten nur um die Lichtquelle fliegen, die anderen Partien dunkel gehalten, nur die geöffneten Fenster hell, um den Weg nach draußen zur Nahrungssuche zu erleichtern. Siehe auch E-Mail vom Projektteam Münster an das Atelier Pierre Huyghe, 17.3.2017, LWL-Museum für Kunst und Kultur/ Skulptur Projekte Archiv, Projektakte Pierre Huyghe 2017. Ein Problem bestehe in der Verdunklung der Halle bei gleichzeitiger Tierhaltung, wovon abgeraten werde. „It seems we have a big problem with the light: there is no way, that we can darken the hall and have animals at the same time." Vorgesehen waren wohl auch „exotic butterflies", die die Halle jedoch sofort verlassen hätten.

Ko-Akteure: Flamingos und Pfauen, Aquarium, Insekten, Krebszellen

Flamingos und Pfauen

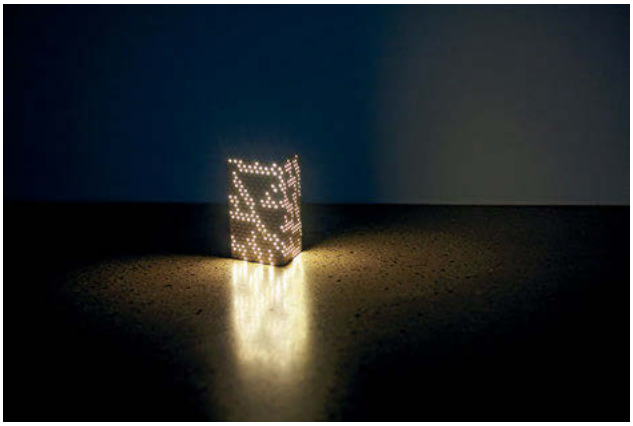
Bevor die künstlerische Entscheidung auf das Pfauenpaar fiel, waren Flamingos vorgesehen, mindestens ein Paar, „more if social environment needed for emotional health", wie es in einer Auflistung der Ko-Akteure für *After ALife Ahead* heißt.[282] Eine Computersimulation vermittelt einen Eindruck von dem Flamingo-Habitat mit Wasserbassin im hinteren Teil der Halle und unverblendeten Fenstern, durch einen Steinwall von der Besucher*innenzone abgetrennt (Abb. 221). Mit ihrem pinkfarbenen Gefieder treten die Tiere innerhalb des von dunklen Tönen dominierten Gebäudes optisch deutlich hervor, was ihre exotische Wirkung noch intensiviert. Statt der Flamingos zierte letztendlich ein Pfauenpaar zu Beginn der Ausstellung die karge Halle. Dabei bevorzugte Huyghe – vergleichbar der weißen Hündin von *Untilled* – einen Albino, der ein partiell weißes Federkleid trägt und dadurch die Ver-rückung und Verfremdung jenseits von Norm und vertrauter Realität markiert (Abb. 211).[283] Interesse äußerte er an der speziellen Musterung des Gefieders radschlagender männlicher Pfauen, weshalb für *After ALife Ahead* nach entsprechenden ästhetischen Kriterien ein Tier ausgewählt wurde und sich daher im Archiv einige Recherchefotos befinden. Aus der Korrespondenz mit den Beteiligten in Münster wird deutlich, dass es, ähnlich wie in Kassel, immer wieder zu Diskrepanzen zwischen künstlerischem Konzept und den Grenzen von ‚Natur' kam. So entschied sich Huyghe für eine karge Lehmgerölllandschaft, statt die anvisierten



221 Visualisierung mit Flamingo-Habitat, Münster

282 Liste der Bestandteile, Datum unbekannt, LWL-Museum für Kunst und Kultur/Skulptur Projekte Archiv, Projektakte Pierre Huyghe 2017.

283 Vgl. E-Mail Atelier Pierre Huyghe an das Projektteam Münster, 29.3.2017, LWL-Museum für Kunst und Kultur/Skulptur Projekte Archiv, Projektakte Pierre Huyghe 2017. Diskutiert wurde ein Aufenthaltsort für die Pfauen nach der Ausstellung.



222 Pierre Huyghe, *Orphan Mask*, 2015, programmierte Maske

223 Pierre Huyghe, *After ALife Ahead*, 2017, Skulptur Projekte Münster

Gewächse anzupflanzen; dies belegt die finale Version. Die Pfauen hätten jedoch für ein artgerechteres Habitat deutlich mehr Begrünung in der Halle benötigt. Dass Huyghe die Tiere mehr als ästhetischen Dekor sah, lassen die versteckten Futterstellen vermuten, deren Spuren einer regelmäßigen Befüllung sorgfältig zu tilgen seien.[284] Huyghes Interesse an Ornamenten veranschaulicht auch *Orphan Patterns*, so der Titel seiner Ausstellung im Hannoveraner Sprengel Museum 2016 anlässlich der Verleihung des Kurt Schwitter Preises. *Orphan Mask* (Abb. 222) ist eine LED-Maske, die von einem ‚Schwarm' Performer*innen getragen und deren Leuchten über einen zellularen Automaten programmiert wurde. Für die Sichtbarkeit des ornamentalen Charakters eines männlichen Pfaus ist es allerdings unabdingbar, dass sie mindestens paarweise angemessen gehalten werden – eine Situation, die in der pflanzenlosen Landschaft und kühlen Temperatur des Eisstadions nicht gegeben

284 Maintenance Notes, LWL-Museum für Kunst und Kultur/Skulptur Projekte Archiv, Projektakte Pierre Huyghe 2017.

war (Abb. 223). In der antiken Mythologie gilt der Pfau als Symbol für Schönheit, Reichtum, Königlichkeit, Liebe, Leidenschaft, aber auch für Unsterblichkeit, Arroganz und Eitelkeit. Der Pfau ist Attribut der Göttin Hera, die mit ihrem vieläugigen Argos Zeus überwachte.[285]

Die archivierte Korrespondenz zu den Pfauen ist recht umfangreich und beinhaltet neben tierschutzrechtlichen Überlegungen und Richtlinien auch Vorgaben zu Pflege und Haltung.[286] Nach der offiziellen Vernissage am 10.6.2017 erging ca. vier Wochen später am 7.7.2017 ein „Widerruf der Erlaubnis der Zurschaustellung von 2 Pfauen nach §11 Abs. 1 Nr. 8d) und Tierschutzgesetz (TierSchG) vom 09.06.2017".[287] Die beiden Pfauen waren bereits kurz nach der Eröffnung aus der skulpturalen Situation befreit worden, „da sie ein verändertes Verhalten der Tiere beobachtet" hatten – trotz zwischenzeitlich vorgenommener Änderungen für ein artgerechteres Umfeld (Ecke mit Begrünung, Pick- und Scharrmöglichkeiten, Verbesserung der Lichtverhältnisse, Rückzugsmöglichkeiten).[288] Auch hier zeigen sich die mit lebenden Skulpturen einhergehenden Herausforderungen durch die Eigenheiten eines ‚biologischen Systems', wie es bei Haackes *Franziskanischer Serie* ersichtlich wurde, und zusätzlich durch die heute verschärften ethisch-rechtlichen Vorgaben und das Risiko negativer Berichterstattung bei Nichteinhaltung.

Aquarium

Eine der Erhebungen mit abschließendem Bodenplattenfragment des ehemaligen Spielfelds trug ein rechteckiges, auf Augenhöhe platziertes Aquarium, dem sich die Betrachter*innen von drei Seiten nähern konnten (Abb. 216). Skizzen aus dem Archiv deuten an, dass die für die Bilderhängung in Museen übliche Höhe von ungefähr 1,70 m ausschlaggebend war und die Topographie ähnlich einer monumentalen *Earth Sculpture* präzise modelliert wurde.[289] Seit 2010 installiert Huyghe Aquarien, die Eric Troncy mit kleinen Theatern vergleicht: „Huyghe arranges the aquaria like theatrical spaces, with the animals performing the functions of actors."[290] Doch handelt es sich um eine Perspektive aus menschlicher Sicht,

285 Vgl. u.a. Clemens Zerling, *Lexikon der Tiersymbolik. Mythologie, Religion, Psychologie*, Klein Jasedow: Drachen 2012, S. 232–234.

286 E-Mail Atelier Pierre Huyghe an das Projektteam Münster, 27.3.2017, LWL-Museum für Kunst und Kultur/Skulptur Projekte Archiv, Projektakte Pierre Huyghe 2017.

287 LWL-Museum für Kunst und Kultur/Skulptur Projekte Archiv, Projektakte Pierre Huyghe 2017. Den Unterlagen zufolge gab es Überlegungen, Meerschweinchen und Wellensittiche einzusetzen (nach Rücksprache mit dem Allwetterzoo).

288 E-Mail-Korrespondenz 12.6.2017, LWL-Museum für Kunst und Kultur/Skulptur Projekte Archiv, Projektakte Pierre Huyghe 2017.

289 Unbetitelte, undatierte Zeichnung aus dem Atelier Pierre Huyghe, LWL-Museum für Kunst und Kultur/Skulptur Projekte Archiv, Projektakte Pierre Huyghe 2017.

290 Eric Troncy, „Pierre Huyghe", in: *Kaleidoscope*, 13, Winter 2011/2012, S. 104–115, S. 107. Siehe auch André Rottmann, „‚The Medium Is Leaking': Notes on the Work of Pierre Huyghe and the ‚Ecologization' of Contemporary Art", in: *Grey Room*, 77, Fall 2019, S. 84–97. Bezugnehmend auf Deleuze/Guattari sowie Latour erörtert Rottmann u.a. agencement als „one of the prevailing epistemes of current sculpture". Huyghes „ecologization" sei in einem „scattering across such associations between human and inhuman agencies" charakterisiert. „These kinds of assemblages, finally, severely complicate the notions of site and medium. […] In agencements such as Huyghe's, medium and site do not

da die Ko-Akteure keine Rolle ‚spielen', sondern in diesem veränderten Umfeld (über-)leben müssen.[291] Die *Zoodram* sind eine Werkgruppe vitrinenartiger Aquarien mit inszenierten Unterwassersystemen im White Cube, bestehend aus Fels- und Lavagestein, Betonfragmenten der Umgebung wie in *After ALife Ahead*, Wasserpflanzen und Meeresgetier, Krabben und Krebsen, die bis auf die Filterung des Wassers, Zugabe von Futter und Regulierung der Beleuchtung unabhängig von ihrem Publikum leben.[292] Zu den bekannten Zoodramen gehört *Zoodram 6* (2013) (Abb. 178), in dem Spinnenkrebse leben und ein Einsiedlerkrebs die verkleinerte Replik von Constantin Brancusis *Schlafender Muse* bewohnt. Für Huyghes erstes Projekt 2010 sei ein gelber Fisch laut Troncy aufgrund seines Verhaltens, d.h. seiner schnellen, eckigen Schwimmbewegungen als Kontrast zur langsamen, spinnenartig am Boden angesiedelten Fauna ausgewählt worden.[293] Anders als bei Haackes transparenten, nur mit wenig Wasser befüllten Plexiglaskuben (Abb. 13) vollzieht sich bei Huyghe ein kleines Unterwasserszenario. Troncy fährt fort: „The artists does not offer a finished object for contemplation, but rather an unending, continuously developing story."[294] Fraglich bleibt, inwiefern sich die in den *Zoodram* temporär beheimateten Spezies symbiotisch ergänzten oder einem klassischen Beute-Feind-Schema unterlagen. Für *Umwelt* (2011) setzt Huyghe Ameisen aus, die von Spinnen gejagt und vertilgt wurden, vergleichbar dem evolutionären Prozess von Fressen und gefressen Werden.

Im Münsteraner Aquarium lebte u.a. ein Weberkegel (*Conus textile*) (Abb. 224), dessen Muster an Modelle zellularer Automaten erinnert. Sein Lebensraum bestand aus kleinen aufgetürmten Fragmenten besagter Bodenplatten, Sand und Wasserpflanzen (Anenomen) – ähnlich karg und farbreduziert wie die umgebende Landschaft (Abb. 225). Über die zoologische Zusammensetzung des Unterwasserökosystems gibt es eine umfassende E-Mail-Korrespondenz im Archiv, die die Entstehungsgeschichte ansatzweise nachvollziehbar

form opposites. Rather, both find themselves in the process of being "ecologized" – dissolved into reticular milieus that comprise technological and biological, human and inhuman states and forms of action." (Ebd., S. 85, 92, 93.)

291 Siehe auch Pierre Huyghe: „Ils ne jouent pas, ils n'ont pas d'autres comportements que le comportement qui leur est naturel, et constituent un ensemble ‚biosémantique'." Zit. n. Joshua de Paiva, „Pierre Huyghe: le vivant mis-en-scène", Zoodram(e), 24.12.2015, http://www.academia.edu/20116509/Pierre_Huyghe_Zoo-dram_e_ (9.11.2019); Timothée Chaillou, „Pierre Huyghe", in: *Double*, 22, 2011, http://www.timotheechaillou.com/conversations/pierre-huyghe/ (9.11.2019). In diesem Interview äußert sich Pierre Huyghe zur Bedeutung von Fressen und gefressen Werden für das Ökosystem des Aquariums: „Certes il y a, dans un des aquariums, un poulpe qui mange parfois certains poissons. Il en mange le corps et laisse la tête, qui tombe au fond de l'aquarium avant d'être dévorée par les crabes. Cela produit un écosystème. La prédation est donc un instant de ce qui se déroule dans l'aquarium mais ce n'est pas ce qui m'intéresse. Dans les documentaires animaliers, il y a toujours ce moment dramatique où le lion mange la gazelle … comme si c'était le seul aspect du déroulement de la vie animale."

292 Siehe auch die Serie an Zeichnungen von Pierre Huyghe *Special Project, Study for Zoodram, 2009–2011*, in: ebd., n.p. Dort heißt es am Ende der Serie: „Even though the subjects coexist in a constructed situation, the relationships between the subjects are not staged."

293 Troncy 2011/2012, S. 107.

294 Ebd.

224 Weberkegel (*conus textile*)

225 Pierre Huyghe, *After ALife Ahead*, 2017, Skulptur Projekte Münster

macht. Auch hier führten tierschutzrechtliche Bestimmungen zu Einschränkungen in der Auswahl der Spezies, wie aus einem Schreiben (7.4.2017) hervorgeht:

> In Germany, you are only allowed to exhibit certain animals (in a zoo, for instance) with a license due to §11 of the animal protection law. For us, this means we can only exhibit seawater krill or crabs or fishes with a person watching them basically 24/7.[295]

Für Ersatz als ‚Back-Up-Vorrat' wurde Sorge getragen.[296] Trotz der *Zoodram* und der daraus resultierenden Erfahrung mit derlei Meeresbewohnern experimentierte Huyghe mit variierenden Konstellationen: Ein Ringelsocken-Einsiedlerkrebs (*Trizopagurus strigatus*) und Rohranemonen (*Cerianthus*) seien vorgesehen; ein weiterer Krebs (weiß getüpfelter Einsiedlerkrebs/*Dardanus megistos*) werde gerade hinsichtlich seines Verhaltens getestet.[297] Ein Mitarbeiter einer Zoohandlung betreute das Aquarium zweimal wöchentlich, inklusive Fütterung, Säuberung der Scheiben und Entfernung von Algen.[298]

Insekten

In *After ALife Ahead* setzte Huyghe erneut Bienen ein. Hier baute er allerdings keine Schauvitrine wie Luis Fernando Benedit, noch konnte das Wachstum der Waben beobachtet werden. Stattdessen platzierte er die Tiere in zwei modellierte, etwas überlebensgroße

295 E-Mail Projektteam Münster an das Atelier Pierre Huyghe, 7.4.2017, LWL-Museum für Kunst und Kultur/Skulptur Projekte Archiv, Projektakte Pierre Huyghe 2017.

296 Ebd. Vgl. auch Projektteam Münster an ein Geschäft für Meerwasseraquaristik, 7.4.2017 und Gesprächsnotiz „Salzwasseraquarium", Datum unbekannt, LWL-Museum für Kunst und Kultur/Skulptur Projekte Archiv, Projektakte Pierre Huyghe 2017: „[…] es wäre toll, wenn Sie die gleichen Lebewesen und Korallen-Spezies quasi ‚als Vorrat' oder ‚Back-up' hätten, falls etwas passiert und wir sie kurzfristig ersetzen müssen."

297 E-Mail Projektteam Münster an Atelier Pierre Huyghe, 4.5.2017, LWL-Museum für Kunst und Kultur/Skulptur Projekte Archiv, Projektakte Pierre Huyghe 2017.

298 Siehe u.a. E-Mail Atelier Pierre Huyghe an das Projektteam Münster, 1.5.2017, LWL-Museum für Kunst und Kultur/Skulptur Projekte Archiv, Projektakte Pierre Huyghe 2017.

Lehmskulpturen mit kleinen Löchern, durch die sie nach draußen gelangen und durch die geöffnete Deckenluke in die Umgebung fliegen konnten (Abb. 217). Skulpturen fungieren hier als Gehäuse lebender Protagonisten. Den Bienen blieb ähnlich wie bei Benedit (Abb. 91) in der dystopischen, kargen Landschaft Huyghes die Wahl zwischen künstlicher und natürlicher Nahrung. In Deutschland ist die natürliche Nahrungssuche für die Bienenhaltung gesetzlich vorgegeben, weshalb die anfängliche Überlegung, die Tiere nur mit künstlicher Nahrung zu versorgen, nicht infrage kam. Dass es sich bei der gesamten Konzeption um ein komplexes systemästhetisches Gefüge handelt, zeigen Überlegungen zur möglichen Bepflanzung: „So what they said could work, are shadow-plants, like moss, algaes and fern. They are easy to maintain and don't need much light."[299]

Huyghe kooperierte mit demselben Bienenzüchter wie auf der Documenta, der aufgrund seiner Erfahrung vermutlich am besten geeignet war.[300] Im Inneren der Skulpturen verborgen befanden sich die Boxen mit den Waben, zusätzlich einige programmierte Sensoren, die die Bewegung der Tiere aufzeichneten. Tatsächlich präferierten diese die entstandenen Risse statt der vorgesehenen Öffnungen, um nach außen zu gelangen, weshalb fraglich bleibt, ob die Sensoren trotzdem ihren Bewegungsrhythmus erfassten. Durch die Verwendung ungebrannten Lehms ist die materialinhärente Veränderung und evidente Zeitlichkeit Bestandteil der Skulptur, die regelmäßiger Kontrolle und Modellierung unterworfen war. Kurz nach der Eröffnung heißt es am 12.6.2017: „Für die Bienen ist es potenziell zu laut. Es wird kein Bienenflug beobachtet."[301] Dabei sollten Futterplätze an unterschiedlichen Stellen die Tiere zum Flug durch die gesamte skulpturale Situation motivieren – zugunsten ihrer Sichtbarkeit („to keep active in a space").[302] Die Temperatur solle angehoben und der Imker kontaktiert werden. Während das Habitat in *Untilled* eher den gewohnten Lebensbedingungen der Bienen entsprochen hatte, zogen sie sich vor der kühlen Luft der ehemaligen Eissporthalle zurück. Die fliegenden Ko-Akteure zeigten folglich nicht das gewünschte Verhalten. Im Mai waren die Bienenstöcke nach Münster gebracht worden, die erste Brut schlüpfte nach ungefähr drei Wochen.[303]

Neben Bienen setzte Huyghe Fliegen und andere Insekten ein; in der Liste der Bestandteile fehlt allerdings eine konkrete Nennung der jeweiligen Spezies: „Anything that flies and in large amounts."[304] Wichtig schien die lokale Herkunft und Aktivität bei Tag zu sein, beispielsweise bei Motten, unscheinbaren Schmetterlingen („neutral colored butterflies"),

299 Ebd.

300 Danny Jöckel, https://www.meisterbiene.de (29.3.2023).

301 E-Mail-Korrespondenz des Projektteams Münster mit dem Atelier Pierre Huyghe, 12.6.2017, LWL-Museum für Kunst und Kultur/Skulptur Projekte Archiv, Projektakte Pierre Huyghe 2017.

302 Tabelle mit den einzelnen Bestandteilen, Datum unbekannt, LWL-Museum für Kunst und Kultur/Skulptur Projekte Archiv, Projektakte Pierre Huyghe 2017: „Local flowers preferred by German bee's could be planted minimally in the space."

303 E-Mail Projektteam Münster an Danny Jöckel, 22.3.2017, LWL-Museum für Kunst und Kultur/Skulptur Projekte Archiv, Projektakte Pierre Huyghe 2017.

304 Tabelle mit den einzelnen Bestandteilen, Datum unbekannt, LWL-Museum für Kunst und Kultur/Skulptur Projekte Archiv, Projektakte Pierre Huyghe 2017.

Libellen und Hummeln.[305] Fliegenlarven wurden einmal wöchentlich geliefert.[306] Meist werden sie als parasitoides Lebewesen und Überträger von Krankheiten, weniger in ihrem Nutzen zur Schädlingsbekämpfung gesehen – wie eine Sonderausstellung *Fliegen* im Berliner Museum für Naturkunde 2014–2015 zeigte.[307] Mehrfach agierten sie als Ko-Akteure in Ausstellungen Huyghes, u.a. 2016 im Sprengel Museum Hannover oder 2019 anlässlich von *UUmwelt* in der Londoner Serpentine Gallery.[308] Der Lebenszyklus der blau-schwarzen Schmeißfliege beträgt nur ungefähr zwei Wochen, d.h. deutlich kürzer als die gesamte Laufzeit, wodurch differierende Zeitspannen miteinander konfrontiert wurden. Im Unterschied zur unerwarteten Präsenz und Dominanz dieser Zweiflügler im White Cube des Hannoveraner Museums nahmen sie in *After ALife Ahead* einen weniger signifikanten Stellenwert ein. Beim Durchschreiten der Landschaft fiel ihre Anwesenheit kaum ins Gewicht; vereinzelt flog eine Fliege durch den großen Raum, lag tot auf dem Boden oder schwamm in einem der Wasserbassins.

Zu den anfänglich vorgesehenen „ground insects" zählten Käfer, Spinnen, Ameisen, allgemein „multiple species with a large enough size for visibility", die sich nach und nach von selbst im künstlichen Ökosystem ansiedelten.[309] Anders als bei *Untilled* favorisierte der Künstler ursprünglich keine Ameisenkolonie, sondern nur Arbeiterameisen, zudem solle sein ‚Bild' „mini subaquatic living organisms and insects flying above ponds" beinhalten.[310]

Krebszellen

Im Inkubator wucherten Krebszellen der HeLa-Zelllinie (Abb. 226), die zu den am weitesten verbreiteten menschlichen Zelllinien zählt. Sie wird seit ihrer Entdeckung in den 1950er-Jahren für medizinische Forschungszwecke *in vitro* weitergezüchtet und soll potenziell zu lebensspendenden Maßnahmen führen – trotz der von den Krebszellen ausgehenden tödlichen Gefahr.[311] Bis heute wird die HeLa-Zelllinie in der humanmedizinischen Forschung als Modellsystem eingesetzt. Ihre formende und den Organismus zerstörende Kraft blieb innerhalb der Ausstellung dem menschlichen Auge verborgen. Nur über den Beschreibungstext und die Erläuterungen erfuhren die Besucher*innen von ihrer maßgeblichen, ‚produktiven'

305 Ebd.

306 Ebd., vgl. auch Maintenance Notes, Datum unbekannt, LWL-Museum für Kunst und Kultur/Skulptur Projekte Archiv, Projektakte Pierre Huyghe 2017: „To maintain: Empty honey solution and rinse glass. Throw away old fly pupae from each station. Refill each fly station with new pupae and refill glass with fresh honey solution and paper towels."

307 Https://www.museumfuernaturkunde.berlin/de/museum/ausstellungen/fliegen (20.10.2019).

308 Https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/pierre-huyghe-uumwelt/ (30.3.2023).

309 Tabelle mit den einzelnen Bestandteilen, Datum unbekannt, LWL-Museum für Kunst und Kultur/Skulptur Projekte Archiv, Projektakte Pierre Huyghe 2017.

310 E-Mail vom Atelier Pierre Huyghe an das Projektteam Münster, 17.5. 2017, LWL-Museum für Kunst und Kultur/Skulptur Projekte Archiv, Projektakte Pierre Huyghe 2017.

311 Der Name kommt von der Patientin Henrietta Lacks (1920–1951), die an Krebs erkrankte. Ihre Zellen gehören zu den ersten, die *in vitro* für Forschungszwecke weitergezüchtet wurden. Vgl. u.a. https://www.gesundheitsindustrie-bw.de/fachbeitrag/aktuell/hela-ein-menschlicher-bauplan-in-der-petrischale (16.10.2019). Dieser Link funktioniert nicht mehr.

226 Pierre Huyghe, *After ALife Ahead*, 2017, Skulptur Projekte Münster

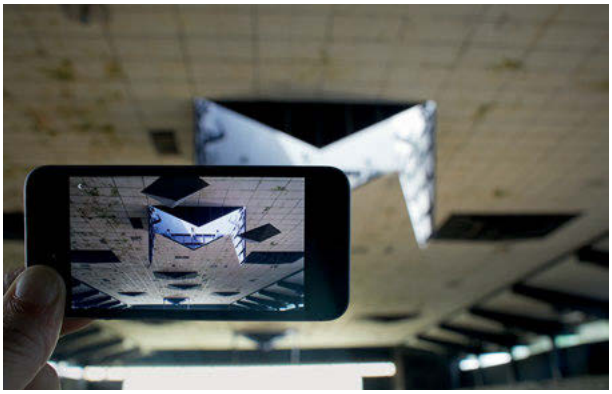
Rolle innerhalb des systemischen Gefüges von *After ALife Ahead*. Aufgrund ihres exponentiellen Wachstums wurden die Zellen einmal pro Woche von einem Team der Universität Münster ausgetauscht. Krebserkrankungen stellen zunehmend eine der größten Bedrohungen für den Menschen dar, der im Zeitalter des Anthropozäns selbst mit einem Krebsgeschwür des Planeten Erde verglichen wird. Bereits in *Living/Cancer/Variator* (2016) im Palais de Tokyo hatte Huyghe Krebszellen verwendet, ein wesentlicher Vorläufer für den Inkubator in Münster.[312] Gemessen wurde das Wachstum der Zellen im Inkubator, wobei CO2-Gehalt, Temperatur und Luftfeuchtigkeit die Ausbreitung regulierten. Bei steigender Temperatur wachsen die Zellen schneller, außen sichtbar in einer digitalen Anzeige.[313]

312 Huyghe, in: McDermott 2018: „Living Cancer Variator, a work I did at the Palais de Tokyo last year, was a test-run for this project [in Münster], a way to see how an external studio of specialists from different fields could work together. Each one is open-minded; they can talk to each other. Otherwise it's impossible.“
Anscheinend waren ursprünglich genetisch veränderte Zellen vorgesehen: „We understand the difficulties to use genetically modified human cells with the German regulations, so we are now looking into the possibilities to work with the same HeLa cells (no FUCCI, no red and Green) than Paris.“ (E-Mail Atelier Huyghe an das Projektteam Münster, 22.3.2017, LWL-Museum für Kunst und Kultur/Skulptur Projekte Archiv, Projektakte Pierre Huyghe 2017.). „As the microscope will be different than the ICElligence machine used in Paris, we will have to adapt the vessels needed, as well as the number of cells. Your idea to have two labs involve with one student in each who can follow the maintenance will allow to have a back up during the time of the exhibition […].“

313 Vgl. Gesprächsnotiz Projektteam Münster, LWL-Museum für Kunst und Kultur/Skulptur Projekte Archiv, Projektakte Pierre Huyghe 2017. Siehe auch E-Mail Atelier Pierre Huyghe, 13.4.2017, LWL-Museum für Kunst und Kultur/Skulptur Projekte Archiv, Projektakte Pierre Huyghe 2017: „We are now doing HeLa cells test in New York with the incubator and the microscope, that we have been building to get signal in real time from the cells division. After this test, we will be able to update you about the number of cells and the petri dish that we will use (35mm from ibidi or 12mm or 27mm from Thermofisher).“

Eine skulpturale Situation in Realzeit

Huyghe konzipierte mit *After ALife Ahead* ein „biologisch-technisches System" bzw. ein „zeitbasiertes künstliches Ökosystem", dessen einzelne Elemente, Abläufe und kollektive Intelligenz sich in wechselseitigen, medial vermittelten, nicht zwingend sichtbaren Abhängigkeiten zueinander verhalten:[314] Im Raum platzierte Sensoren nahmen Messungen zu CO2-Gehalt, Temperatur, Niederschlagsmengen und Bewegung der Bienen und Betrachter*innen vor, deren abgeleitete Durchschnittswerte wiederum CO2-Level und Temperatur im Inkubator und damit die Geschwindigkeit der Zellteilung steuerten.[315] Das Zellwachstum löste die Entstehung von trapezförmigen schwarzen Augmented-Reality-Formen aus (Abb. 227), die mittels einer App auf dem Display eines Smartphones an der Stadiondecke erschienen – immer, wenn die Zellen eine bestimmte Anzahl erreicht hatten –, eine computergestützte Erweiterung der Realitätswahrnehmung. Die Muster bewegten sich zufällig; wenn zwei aufeinandertrafen, generierte sich mithilfe eines Algorithmus, so Huyghe, ein weiteres Trapez. Sobald die Deckenluken sich öffneten, verschwanden diese virtuellen



227 Pierre Huyghe, *After ALife Ahead*, 2017, Skulptur Projekte Münster

314 Reichert 2017; Nicola Torke, Werktext zu *After ALife Ahead*, in: König/Peters/Wagner 2017, S. 209. Im Proposal heißt es: „Interdependent agents, biotic and abiotic, real and symbolic, material and immaterial enter in an uncertain symbiosis. These different state of living, entangled in dynamic variables, navigate between necessity and contingency, between logical structure, conditional setup, between self-organization and emergent dissonance. The haunted organism, encompassing the network of heterogeneous agents, partly indiscernible, inhabits a disused ice rink. Snail pattern variations and human cancer cells' growth change the space configuration, and its climatic condition. They manifest themselves into evolving mediated reality porous to physical environment." (LWL-Museum für Kunst und Kultur/Skulptur Projekte Archiv, Projektakte Pierre Huyghe 2017.)

315 E-Mail Pierre Huyghe an die Autorin, 14.9.2017 (Archiv der Autorin): „Sensors are placed in different part of the site, capturing CO2, temperature, bacteria level, movement of the bees, peacocks, rain … they are combined in one average curve that change the level of CO2 and temperature in the incubator, that accelerate or slow down the development of the cancer cells of Henrietta Lacks."

Formen.[316] Das Gehäusemuster des Weberkegels im Aquarium wurde gescannt und in eine Partitur übersetzt, die das Aquariumsglas verdunkelte und aufhellte (opak und transparent machte), einen Klang und das Schließen und Öffnen der Deckenfensterpyramiden auslöste: „Conus textile shell pattern is scanned, and used as a score: to make the glass go opaque or transparent. To make the pyramid open or close. To make sound (so not written)", so Pierre Huyghe.[317] Doch impliziert diese Kausalität weniger eine logische Stringenz als vielmehr einen gewissen Interpretations- und Übersetzungsspielraum zugunsten einer enigmatischen Atmosphäre. Nicht alle Beziehungen sind eindeutig zu dechiffrieren: So bleibt offen, ob primär Krebszellen oder die Partitur die Lichtsituation im Aquarium bestimmten. Ähnlich wie bei Parrenos Ausstellung im Martin-Gropius-Bau (Abb. 207) erhielten die Besucher*innen nur rudimentäre Informationen über das Beziehungsgeflecht der einzelnen Entitäten, vermutlich um den geheimnisvollen Charakter des Gesamteindrucks zu betonen.

Charakteristisch für Huyghes künstlerischen Ansatz ist, dass er auf die Gegebenheiten einer Situation reagiert und diese zum Ausgangpunkt nimmt. Doch im Unterschied zu einem kybernetischen Systemverständnis – das hier trotzdem anklingt –, handelt es sich um heterogene, miteinander verflochtene, teils unsichtbare Systeme:

> Ich war immer mehr daran interessiert, Situationen herzustellen statt Objekte. Dynamiken, die porös sind. Andere sprechen von Netzwerken, ich spreche lieber von Geweben. Die Dinge hier sind weniger vernetzt, als dass sie heterogene Systeme sind, die miteinander verflochten sind. Manche sind wahrnehmbar, andere nicht. Manche sind eher vorauszusagen, andere nicht.[318]

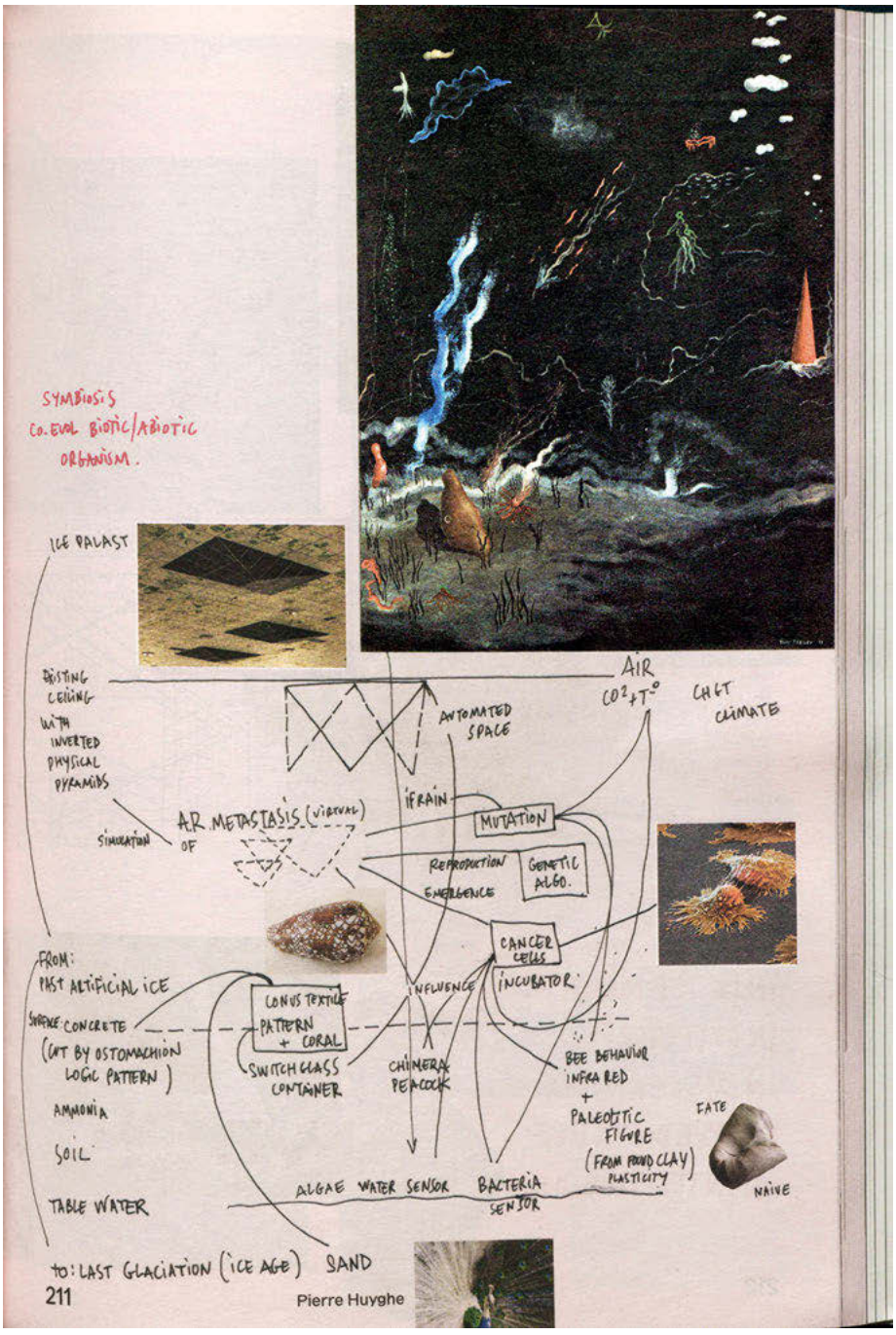
Eine genaue Kenntnis der Funktionsweise der einzelnen Systeme und die Transparenz ihrer Zusammenhänge sind für die Rezeption dieser skulpturalen Situation unwesentlich. Das im Katalog veröffentlichte Organigramm vermittelt einen Eindruck von den intendierten Zusammenhängen (Abb. 228), obwohl bis auf eine Ausnahme keine richtungsweisenden Pfeile, sondern nur Linien angegeben sind, also wechselseitige Abhängigkeiten durchaus möglich sind:[319] Ein eindeutiges Zentrum lässt die Zeichnung vermissen, wenn auch der Weberkegel eine markante Position einzunehmen scheint. Gegliedert ist sie in drei horizontale Schichten, die wie bei der im Eisstadion vorgenommenen Grabung mit einer untersten Ebene aus Sand beginnt, während die zweite mit „algae water sensor bacteria" benannt ist, gefolgt von einer Ebene direkt unterhalb des Spielfelds („surface: concrete (cut by ostomachion logic pattern)"), auf der sich die Pfauen bewegten und die Lehmskulpturen platziert waren – „bee behaviour infra red + paleolitic figure (from found clay plasticity)". „Fate" und

316 Ebd.: „When the cells numbers (using by a microscope) reach the certain level, the Augmented Reality system release a pyramidal shape. That shape moves randomly within a part of the space. As two shapes find themselves within the same neighborhood, and with the help of an evolving algorithm, a third one appear. The proliferation of virtual shapes, stop when the pyramid open, making them first transparent then to disappear."

317 Ebd.

318 Huyghe, in: Reichert 2017.

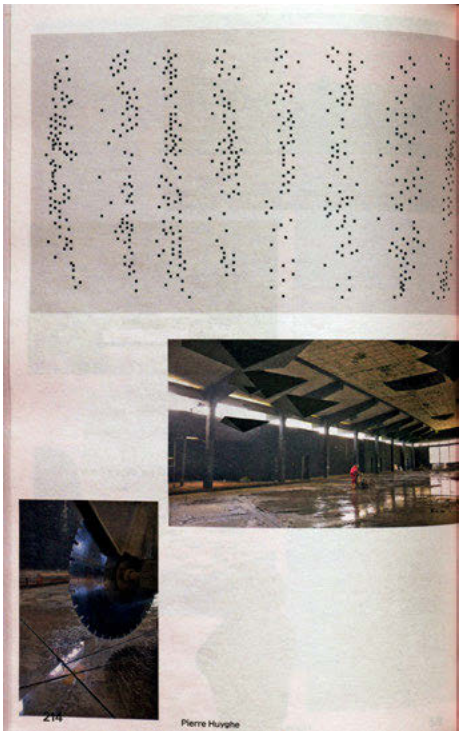
319 König/Peters/Wagner 2017, S. 211.



228 Pierre Huyghe, Zeichnung zu *After ALife Ahead*, 2017

229 Pierre Huyghe, Bildertafel, Katalog Skulptur Projekte Münster 2017, S. 212f.

„naive“ steht neben dem Bild eines Tonklumpens. Der Verweis auf figurative Erzeugnisse der Steinzeit – man denke an paläolithische Venusstatuetten – kann als Versuch einer künstlerischen Kontextualisierung bzw. Situierung innerhalb der Menschheitsgeschichte gedeutet werden, auch wenn diese Assoziation mit den skulpturalen Bienengehäusen nur bedingt eingängig erscheint. Auf der Schicht des nur noch in Fragmenten erhaltenen Spielfelds ist das Aquarium als rechteckiger Kasten mit „conus textile pattern + coral“ sowie darunter durch eine Linie verbunden „switch glass container“ eingezeichnet. Vom Aquarium geht sowohl eine Linie zu „sand“, weil dieser sich darin befand, als auch zu „concrete“, insofern Teile der Bodenplatten ebenfalls darin platziert waren. Eine vierte Linie verbindet das Aquarium mit „automated space“, was sich auf die Öffnung der pyramidalen Dachluken zu beziehen scheint. Eine Verbindungslinie verläuft hinter dem Foto des Weberkegels von der Augmented-Reality-Simulation „A.R. metastasis (virtual)“ zu den Pfauen („Chimera peacock“), eine weitere Linie zum Inkubator, beschriftet mit „Emergence“, eine zum Algorithmus über „Reproduction“, eine vierte Linie zu „Mutation“. Links daneben ist die Verbindung zu den pyramidalen Deckenöffnungen angedeutet, die die virtuellen Formen simulieren. „If rain“ – Regen bringt Veränderungen der Luft, des Bienenverhaltens und der Bodenbeschaffenheit über Feuchtigkeit und Wasserablagerungen. Die Krebszellen beeinflussen Raum-



230 Pierre Huyghe, Bildertafel, Katalog Skulptur Projekte Münster 2017, S. 214

temperatur, Bienen, Pfauen und den Boden. Am linken Rand ist die Dekonstruktion von der funktional ausgerichteten Eissporthalle („past artificial ice") durch die einzelnen Schichten („ammonia soil table water") zur Gletscherlandschaft der letzten Eiszeit in der Region („last glaciation (ice age)") eingetragen, deren Spuren bei den Grabungen zum Vorschein kamen. Überschrieben ist das Geflecht explikativ mit „Symbiosis Co.Evol Biotic/Abiotic Organism", begleitet von einer Abbildung des Gemäldes *L'Orage (Paysage noir)* von Ives Tanguy (1926). Drei weitere Bilderseiten ergänzen die Vorstellung der Ko-Akteure – Krebszellen, Pfau, prähistorische Figur, Weberkegel –, eine virtuelle Pyramide und bergige Landschaft hinter Rasterfeld sowie Dokumentationsbilder des Zerschneidens der Bodenplatten neben einem Grundrissplan, einer Fotografie des leeren Eisstadions vor der Grabung und einer Karte der Vergletscherung der Saalischen Phase, die paradoxerweise einen Ausschnitt zeigt, der Regionen südwestlich von Berlin, nicht Münster, abbildet (Abb. 229/230). „Indeterminate Indifferent Indiscernible Unpredictable Unintentional" sind die in roten Buchstaben beigefügten Schlüsselbegriffe. In negierter Form charakterisieren sie die künstlerische Intention von *After ALife Ahead.*

Die Kommunikation zwischen den einzelnen Entitäten erfolgte größtenteils durch eine technische Instanz, sei es in Form von Sensoren oder der sich unterhalb des Aquariums

befindenden Röhren der ehemaligen Kühlanlage, die mittels Subwoofer einen dumpfen, sonoren Klang verbreiteten.[320] Dass Huyghe das Eigenleben der animierten und organischen Elemente und damit einen gewissen Kontrollverlust über sie konzeptuell verankert, zeigt sich in der eingeräumten Potenzialität der virtuellen Formen, algorithmisch bedingt die beschriebenen Interdependenzen auszuhebeln und selbst zu steuern.[321] Inwiefern dieser Fall eingetroffen ist, ließ sich während der Betrachtung, aber auch im Nachhinein nicht nachvollziehen. Zugleich unterlag *After ALife Ahead* – ähnlich wie *Untilled* – einer täglichen Kontrolle. Der suggerierte Anschein von ‚Natürlichkeit' bedarf präziser Konstruktion und regelmäßiger (unsichtbarer) Pflege, insbesondere außerhalb der Öffnungszeiten, verborgen vor den Blicken des Publikums.

In einer weiteren, im Skulptur Projekte Archiv aufbewahrten Kopie einer Zeichnung dominiert eine figurative Maske auf einem zentralen Hügel die Landschaft. Eine nebenstehende Beschriftung erläutert, dass es sich um eine AR-Maske („spectral mask") mit unsichtbaren Augen („n'a pas de sens de regard") handelt, die mit dem Zellwachstum im Inkubator korreliert. Doch verrät die Abbildung nicht, wie das Beziehungsgeflecht dieses *Bio-Tec Drama* – so der Titel – genau ausgesehen haben könnte. Huyghe konzipierte offensichtlich mehrere Entwürfe für die ehemalige Eissporthalle, die jeweils biologische und virtuelle bzw. digitale Elemente enthielten (Abb. 213).

Eine Gesprächsnotiz zwischen den Kurator*innen und Pierre Huyghe (Ende Mai 2017) gibt Auskunft über Titelideen, die zwischen genanntem *Bio-Tec Drama* oder *Bio. ABio (Comput) Drama + laisser êtr*e bzw. *Away alife ahead* oszillierten.[322] Das inszenatorische Moment eines biologisch-technischen Systems, das in Realzeit abläuft, kommt in den Vorschlägen übereinstimmend zum Ausdruck; *Drama* rekurriert auf die apokalyptische Atmosphäre und das Oszillieren zwischen Wachstum und Verfall bzw. Geburt und Tod der einzelnen Entitäten innerhalb der Landschaft. Im finalen enigmatischen Titel *After ALife Ahead* klingt *ALife* wie *alive*, d.h. lebendig, am Leben seiend; *A* könnte für *Artificial* stehen, vielleicht für *Artificial Intelligence*, oder es nimmt Bezug auf die elektronischen Steuerungselemente, den Algorithmus und die Sensoren. *Ahead* bedeutet voran, voraus, vorwärts oder vor, *head* ist der Kopf, vielleicht das kollektive Gehirn, die Schaltzentrale. *After* und *Ahead* klammern das

320 Beim Graben stieß das Team auf Rohre, die für das Kühlsystem der ehemaligen Eissporthalle genutzt wurden. Das Aquarium hatte einen hohlen Sockel, in dem ein Subwoofer platziert war, dessen Klang über die Rohre durch die Halle ertönte. Durch die Rohre trat ein Ammoniakgeruch (Kühlmittel) aus (LWL-Museum für Kunst und Kultur/Skulptur Projekte Archiv, Projektakte Pierre Huyghe 2017).

321 E-Mail Pierre Huyghe an die Autorin, 14.9.2017 (Archiv der Autorin): „Some shape are more resistant than other (due to fitness factor), exceptionally some reach a level of resistance that override the conus textile score, and so change the aquarium glass rhythm and in consequence the opening/closing of the pyramid. And again in consequence, change the indoor condition, so what the sensors capture, and what the incubator receive." Siehe auch Pierre Huyghe in Russeth 2017: „I'm interested in letting, in a certain way, self-organizing systems try either to find or to not find a symbiosis […] I try my best not to intervene within it."

322 Gesprächsnotiz zwischen den Kurator*innen und Pierre Huyghe, Ende Mai 2017, LWL-Museum für Kunst und Kultur/Skulptur Projekte Archiv, Projektakte Pierre Huyghe 2017.

künstliche Leben ein und könnten für eine Aufhebung linearer Temporalität stehen, für Ko-Existenz und eine Richtungsgewandtheit zur Utopie bzw. Dystopie, nach einem künstlichen Leben vor dem, was kommt.

Auch wenn Huyghe wiederholt sein Interesse an Aleatorik und dem Nicht-Vorhersehbaren bekundet: „Ich schaffe meine eigenen Werkzeuge der Anti-Kontrolle …", brachte die Fragilität des komplexen Systems von *After ALife Ahead* besondere Herausforderungen in der Wartung mit sich, wie die Korrespondenz über technische Mängel, Pflegeanweisungen und die einzelnen Tierarten während der Laufzeit zum Ausdruck bringt.[323] Ferner gab es Schwierigkeiten mit der App für die AR-Elemente und mit der akustischen Ebene.[324] Bedingt die gewünschte Porösität des skulpturalen Systems seine Störanfälligkeit und Eigendynamik? Huyghe begibt sich in einen selbst erzeugten Zwiespalt: „To make explicit this separation, this limit, I need porosity, leaks, accidents, contingency, dilemmas – whatever tools I can use. That's why I collaborate with others."[325] Bei Auftreten eines Störfaktors innerhalb eines offenen Systems, so von Bertalanffy, strebe dieses nach einem Fließgleichgewicht und besitze die Möglichkeit, sein Gleichgewicht wiederherzustellen. Bei Huyghe interagierten mehrere Systeme, die unterschiedliche Grade von Offenheit kennzeichneten, so dass das Risiko von Entropie deutlich größer gewesen sein dürfte.

Haackes Erbe einer Skulptur als realzeitliches System?

Die Gegenüberstellung von Haacke und Huyghe zeigt, dass die frühen biologischen Systeme Haackes, namentlich seine *Franziskanische Serie* und das darin realisierte systemästhetische und situationsästhetische Konzept des Skulpturalen, wegweisend für einige Positionen der zeitgenössischen Kunst, insbesondere für Pierre Huyghe sind. Nach einem resümierenden Vergleich soll aus der Systemästhetik das Konzept der Situationsästhetik abgeleitet und zeitlich kontextualisiert werden.

Spuren eines Erbes von Haackes im zweiten Kapitel beschriebenem, zusammen mit Jack Burnham angedachten Konzept einer (erweiterten) Skulptur als realzeitlichem System sind bei Huyghes Werken in Kassel und Münster durchaus zu finden, wenn sich auch sein Systembegriff und Umgang mit Natur von den Vorläufern der 1960er- und 1970er-Jahre unterscheiden. Beide Künstler teilen ein Interesse an biologischen Phänomenen, evolutionsgeschichtlichen Fragen, physikalischen Grundsätzen und ökologischen Systemen. Während Haacke im Austausch mit Jack Burnham deutlich von Kybernetik und Systemtheorie,

323 Vgl. Huyghe, in: Reichert 2017. *After ALife Ahead* charakterisiert er wie folgt: „What you have there is really a network of self-organizing systems."

324 „After several tests with the pyramids, we start listening a ‚stretching' sound coming from a contact between the open panel on the right of the pyramid and the ceiling." (E-Mail-Korrespondenz zwischen dem Atelier Pierre Huyghe und dem Projektteam Kassel, 25.5.2017, LWL-Museum für Kunst und Kultur/Skulptur Projekte Archiv, Projektakte Pierre Huyghe 2017.) Siehe u.a. „Wartungsarbeiten. Reparaturen an Skulptur-Projekten", in: *Westfälische Nachrichten*, 28.6.2017, https://www.wn.de/Muenster/2880243-Wartungsarbeiten-Reparaturen-an-Skulptur-Projekten (14.11.2019).

325 Huyghe, in: McDermott 2018.

231 Pierre Huyghe, *La Déraison*, 2014, Nasher Sculpture Center, Dallas

insbesondere den Schriften Norbert Wieners, Gregory Batesons und Ludwig von Bertalanffys geprägt ist, findet sich bei Huyghe ein loser gefasstes Interesse an natürlichen systemischen Zusammenhängen und metabolischen Kreisläufen.

Bei Haacke sind zwei Umgangsweisen mit dem lebenden Material ersichtlich: erstens die Sichtbarmachung und bildliche Rahmung eines Naturphänomens innerhalb seiner ursprünglichen Umgebung durch das Erzeugen einer gewünschten Situation (*Life Airborne System* [Abb. 82], *Goat Feeding in Woods* [Abb. 73]), zweitens die spolienartige „De-Plazierung von Natur“ in den Ausstellungsraum (*Chickens Hatching* [Abb. 75], *Ant Coop* [Abb. 15)]. Beide ‚Strategien‘ fokussieren auf einen selektierten Ort als Bühne eines Zusammenspiels unterschiedlicher miteinander konfrontierter Entitäten. Im Œuvre Huyghes sind ebenfalls zwei Strategien anzutreffen: Die *Zoodram* sind geschlossene Unterwassersysteme, die in den White Cube transferiert werden. *La Déraison* (2014) (Abb. 231) ist ein weiteres Beispiel für ein künstlich arrangiertes, jedoch offeneres biologisches System im Kleinen, eine Statue, die auf ihrer Oberfläche dank eines eingebauten Heizsystems und zusätzlicher Bewässerung ein Mikrosystem aus verschiedenen Kleinstorganismen beherbergt.[326] Im Unterschied zu den *Zoodram* und Haackes Acrylglas-Kuben fehlt eine vitrinenartige Umschalung, wodurch die Interaktion mit der unmittelbaren Umgebung einen größeren Stellenwert erhält. *La Déraison* kommt aus dem Französischen und bedeutet Unvernunft, Unverstand. Bei der gewählten Statue handelt es sich um den Betonguss einer Figur, die ursprünglich Bestandteil eines Monuments von Jean-Baptiste Belloc war, das dieser 1913 für die *Exposition Coloniale Internationale* entworfen hatte. Ein Denkmal für den französischen Kolonialismus: *Monument à la Gloire de l’Expansion Coloniale Française* wurde 1961 abgetragen; die übriggebliebenen Fragmente verwittern zusehends im Jardin d’Agronomie Tropicale im

326 Kunststeinguss, Heizsystem, 250 × 120 × 75 cm. Siehe Gespräch des Künstlers mit der Autorin am 5.6.2017 (Archiv der Autorin).

Park Bois de Vincennes in Paris.[327] Huyghe fertigte einen Kunststeinguss der Personifikation Afrikas an, deren Sandsteinkörper, getrennt vom Kopf und dem allegorischen Zusammenhang, mit Moos und Flechten überwachsen war und deren Abguss nachträglich auch bemoost wurde.[328] Durch die Höhlungen und Unebenheiten auf dem figurativen Körper sammelte sich das Wasser in kleinen Pfützen ähnlich der Topographie einer Landschaft. Eine Berührung des auf menschliche Körpertemperatur erwärmten Steins ist erwünscht, auch wenn fraglich ist, inwieweit dadurch das Ökosystem gestört wird. Die Wärme ausstrahlende Statue erinnert an den Lebendigkeitstopos klassischer Bildhauerei. Während bei Pygmalion das Bildwerk erst durch Venus' Gnade und die Berührung durch die Künstlerhand zum Leben erwachte, das Elfenbein einst den Tastsinn stimulierte, strahlt *La Déraison* von sich aus – für die symbiotisch vereinten Kleinstorganismen – lebensspendende Wärme aus. Diese Inszenierung künstlicher Verwitterung, zu der sich im Laufe der Zeit natürliche Verwitterungsspuren gesellen, weckt Reminiszenzen an barocke Gartenplastiken, die im Zusammenspiel mit organischen Elementen wie Bäumen, Rankpflanzen und Wasserspielen ein multisensorisches Ensemble bildeten.[329]

Bereits seit 1995 realisierte die New Yorker Künstlerin Jackie Brookner (1945–2015) ihre Bioskulpturen, die sie als *Living Sculptures* und „sculpted ecosystems" oder „vegetated sculptures" bezeichnete.[330] *Prima Lingua* (1995) ist eine zungenförmige Skulptur aus Beton, vulkanischem Gestein und Moosen, die als geologisch-biologisch-chemischer Filter

232 Jackie Brookner, *Die Gabe des Wassers*, 2001

327 Https://anosgrandshommes.musee-orsay.fr/index.php/Detail/objects/15811 (31.3.2023).

328 Https://www.kunstgiesserei.ch/De/Work/437/Pierre_Huyghe_La_d_raison_2014#img-Pierre_Huyghe_La_d_raison_2014-1 (25.5.2023). Die Kunstgießerei reinigte das Sandsteinmodell und nahm das Negativ direkt vor Ort. Anhand des Negativs konnte in St. Gallen ein hohler Kunststeinguss hergestellt werden. Dieser wurde mit einem inneren Heizsystem versehen, um *La Déraison* auf Körpertemperatur zu bringen.

329 Vgl. Wiener 2010, ders. 2017.

330 Http://jackiebrookner.com/project/biosculptures/ (10.10.2019).

verschmutztes Wasser reinigt. 2001 konzipierte Brookner eine Bioskulptur *Die Gabe des Wassers* (Abb. 232) für den Außenraum, die ähnlich Huyghes *La Déraison* von einem Mikroökosystem besetzt ist und von einer Fontäne befeuchtet wird, hier zusätzlich die Funktion der Wasserreinigung erfüllt – eine weitere Form der *Utility Sculpture*: Zwei mit Moosen bewachsene monumentale Hände aus Gewebebeton säuberten ursprünglich mit anderen Pflanzen aus einem Regenerationsteich das Schwimmbecken des Großenhainer Naturbads (Sachsen).[331]

Untilled ließe sich der ersten Strategie Haackes, dem *staging* von Natur zuschreiben, da Huyghe ein natürliches Areal zu einer künstlich geschaffenen, scheinbar verlassen-verwilderten Landschaft mit Ruinenästhetik modelliert. Die Halle von *After ALife Ahead* fungiert dagegen wie ein (offener) Container für das inszenierte skulpturale Gefüge und ist dadurch dem zweiten Typus geschlossener, deutlich gerahmter Systeme näher.

Exkurs: Situationsästhetik

Der folgende Exkurs zur Situationsästhetik der Post-Minimal und Concept Art verankert die situationsästhetischen Konzepte des Skulpturalen bei Haacke und Huyghe in einem zeitlichen und kunsttheoretischen Kontext.[332] Wo genau liegen die Vorläufer einer Situationsästhetik in der bildenden Kunst? Ende der 1960er-Jahre diskutiert Victor Burgin den Begriff ‚Situation' in seinem Text „Situational Aesthetics" als Kontext für die Wahrnehmung eines Objekts, dessen Formung im realen, physisch erfahrbaren Raum und im mentalen, inneren Rezeptionsraum stattfindet.[333] Die Verbundenheit aller Stoffe innerhalb des Ökosystems der Erde mache die Künstler*innen zu Koordinator*innen bereits existierender Formen, die an der Steuerung des Wahrnehmungsaktes interessiert seien und Material als situationsabhängigen Hinweis verwenden:

> Each day we face the intractability of materials that have outstayed their welcome. Many recent attitudes to materials in art are based in an emerging awareness of the interdependence of all substances within the ecosystem of earth. The artist is apt to see himself not as a creator of new material forms but rather as a coordinator of existing forms, and may therefore choose to subtract materials from the environment.[334]

Auch Huyghe und Haacke isolieren bekannte natürliche oder biologische Phänomene, verfremden sie durch einen neuen Kontext bzw. unerwartete Verbindungen und erhöhen dadurch ihre Sichtbarkeit. Skulpturale Objekte und lebende Organismen gehören zusammen mit der Umgebung und Witterungsverhältnissen zu den situationsbildenden Elementen.

331 Vgl. u.a. Heike Strelow (Hg.), *Ökologische Ästhetik. Theorie und Praxis künstlerischer Umweltgestaltung*, Basel [u.a.]: Birkhäuser 2004, S. 98f. Inzwischen wurde im Zuge einer Renovierung des Bads die Skulptur an einen anderen Ort verlegt und befindet sich nicht mehr im Wasser – ein Beispiel dafür, wie sich die Rahmenbedingungen und damit auch Kontexte einer Skulptur im Öffentlichen Raum ändern können (vgl. E-Mail von Martin Lehmann an die Autorin, 8.11.2019, Archiv der Autorin).

332 Siehe auch Ströbele 2020, S. 112–116.

333 Vgl. *Situational Aesthetics. Selected Writings by Victor Burgin*, hg. von Alexander Streitberger, Leuven: Leuven University Press 2009, S. 7–14.

334 Ebd., S. 9.

An Burgin anknüpfend definiert Claire Doherty ‚Situation' im Sinn von Kontext und beleuchtet die Verlagerung von der Atelierarbeit der „New Situationists" zu ortsspezifischen Konstruktionen, etwa bei Francis Alÿs: Sie versteht „‚context' as an impetus, hindrance, inspiration and research subject for the process of making art, whether specified by a curator or commissioner or proposed by the artist."[335] Damit verweist sie zugleich auf Miwon Kwons erweiterten Begriff von ‚site', der für nomadisch arbeitende Künstler*innen und das wachsende institutionelle Interesse an „site-oriented practices that mobilise the site as a discursive narrative" innerhalb der Vielzahl temporärer Großausstellungen greife.[336] Künstler*innen mutieren vom *object-maker* zum *service provider*. *Site-specificity* sei nicht mehr an einen geographischen Ort gebunden, sondern betreffe Phänomene, die als *context-specific*, *site-oriented*, *site-responsive* und *socially engaged* zu beschreiben seien.[337] Die in dem Sammelband präsentierten Positionen unterscheiden sich von etablierten Modi des Ortsspezifischen in drei wesentlichen Punkten: 1. „to be ‚situated' is effectively to be displaced."[338] Die Betonung liege hier auf ästhetischen Erfahrungen, auf dem Ephemeren, dem Ort als sich wandelnde und fragmentierte Entität. 2. Diskursanalytisch zu berücksichtigen seien Ansätze wie die ‚Relationale Ästhetik', das künstlerische Entwerfen *in socius*, sowie neue interaktive Raumkonzepte unserer Netzwerkgesellschaft. 3. Künstler*innen agieren zunehmend als Vermittelnde, Mediator*innen und kreativ Denkende in urbanen Prozessen innerhalb längerfristiger Engagements.[339]

Eine Situation beinhalte, so Jörn Schafaff in seinem begriffsgeschichtlichen Glossar, eine die Betrachtenden umgebende Konstellation, die durch ästhetische, von den Künstler*innen gesetzte Objekte charakterisiert werde, ohne dass ein festgesteckter, sichtbarer Rahmen zwingend gegeben sein müsse:

> Was dabei im Sinne des Kunstwerks relevant ist, muss nicht unbedingt klar definiert sein. Gerade die Verunsicherung hierüber kann die Situation ausmachen, einschließlich der Erfahrung, eigene Entscheidungen über die Grenze des Relevanzbereichs fällen zu müssen.[340]

335 Claire Doherty, „The New Situationists", in: dies. (Hg.), *Contemporary Art. From Studio to Situation*, London: Black Dog Publishing 2004, S. 7–14, S. 7. „Situation describes the conditions under which many contemporary artworks now come into being. By ‚situated', we refer to those artistic practices for which the ‚situation' or ‚context' is often the starting point." (Ebd.) Alÿs' *When Faith Moves Mountains* sei ein Beispiel für ein situiertes Kunstwerk, weniger für eine atelierbasierte Herangehensweise (ebd., S. 8). Siehe auch Causey 1998, S. 159–161: „Nauman's corridors are an example of ‚situation aesthetics', which particularized the non-specific viewer-artwork relation of Minimalism, and clarified the meaning and implications of the different spaces viewers might find themselves."

336 Miwon Kwon, „One place after another: Notes on site-specificity", in: Erika Suderburg (Hg.), *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2000, S. 38–63, S. 52.

337 Miwon Kwon, *One place after another. Site-specific art and locational identity*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2002, u.a. S. 1f.

338 Doherty 2004, S. 10; vgl. Miwon Kwon, „The Wrong Place", in: ebd., S. 30–41, S. 35.

339 Doherty 2004, S. 11f.

340 Jörn Schafaff, „Situation", in: ders./Nina Schallenberg/Tobias Vogt (Hg.), *Kunst-Begriffe der Gegenwart. Von Allegorie bis Zip*, Köln: Walther König 2013, S. 265–271, S. 265. Zum Begriff der Situation bei partizipativen Werken siehe ders., *How We Gonna Behave? Philippe Parreno. Angewandtes Kino.*

Dies betrifft *Untilled*, dessen fehlende Eingrenzung die Betrachter*innen im Unklaren darüber lässt, was genau Bestandteil der inszenierten Situation ist, was nicht mehr dazu gehört bzw. inwiefern dies überhaupt relevant zu wissen ist.

Ursprünglich entstammt der Begriff ‚Situation', abgeleitet vom lateinischen *situs*, ‚Stelle', ‚Stellung', ‚Sitz', im Mittelalter dem Militärischen und beschreibt einen vielschichtigen, ein Gefühl der Unsicherheit transportierenden Vorgang, der von mehreren Menschen erlebt wird. Im 18. Jahrhundert wurde er auf das Theater bezogen und bezeichnet im weiteren Sinne die kritische Phase einer Aktualisierung, das gleichzeitige Wirken entgegengesetzter Kräfte über eine gewisse Zeitspanne mit etwaigen Wendepunkten.[341] Schafaff zeichnet die terminologische Verwendung situativer Kunst von Sartres Situationstheater, der Situationistischen Internationalen, Allan Kaprows Happenings, Robert Morris' Anmerkungen zur Skulptur bis zu partizipatorischen Formen relationaler Ästhetik nach und bietet damit einen begriffsgeschichtlichen Überblick.

Gerade die von Michael Fried formulierte Kritik an der sogenannten literalistischen Kunst, bei der das Werk in einer die Betrachter*innen inkludierenden Situation erfahren wird, interessiert Morris. Das ist relevant, weil Morris ein Konzept von skulpturaler Situationalität auf phänomenologischer, struktureller Ebene formuliert. Es gelte, so Morris, die skulpturalen Tatbestände Raum, Licht, Material und Körper in ihrer Gesamtsituation zu koordinieren und nicht nur auf Einzelheiten wie Oberflächentextur, Farbigkeit und Materialwahl zu fokussieren:[342]

> Das Objekt selbst ist nicht weniger wichtig geworden. Es ist nur weniger wichtigtuerisch. Wenn es sich als ein Element unter vielen anderen einordnet, verblasst das Objekt dennoch nicht zu einer langweiligen, ausdruckslosen, pauschalisierten oder sonstwie schwächelnden Form.[343]

Seine Favorisierung geometrisch reduzierter Formen führt zu einer Verlagerung der werkinhärenten Strukturen nach außen zugunsten einer stärkeren Gewichtung der räumlichen Situation.[344] Zwischen einem liegenden und einem stehenden Balken (*L-Beams*), d.h. seiner Lage bestehe für die Wahrnehmung ein Unterschied.[345] Ferner besitzen Morris' raumumspannenden, prozessualen Material-Arrangements und seine *Scatter-Pieces* keinen eindeutigen kompositorischen Mittelpunkt und eindeutige Begrenzung mehr:

Köln: Walther König 2010, insb. Kapitel III: *How We Gonna Behave?*, S. 250–302; Sandra Umathum, *Kunst als Aufführungserfahrung. Zum Diskurs intersubjektiver Situationen in der zeitgenössischen Ausstellungskunst. Felix Gonzalez-Torres, Erwin Wurm und Tino Sehgal*, Bielefeld: transcript 2011; Kirsi Peltomäki (Hg.), *Situation Aesthetics: The Work of Michael Asher*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2014.

341 Vgl. Schafaff 2013.

342 Morris 1966, S. 36f., 39.

343 Ebd., S. 39f.

344 Ebd., S. 35. „Doch erzeugt eben diese Entfernung zwischen Objekt und Subjekt eine erweiterte Situation, denn sie erfordert psychische Teilnahme." Die Situation sei jetzt komplexer, umfassender, wenn nicht mehr, wie in der kubistischen Ästhetik, alle Beziehungen innerhalb des Werks angelegt sind.

345 Ebd., S. 40. Er stellte drei identische graue *L-Beams* (*Untitled,* 1965/67) in verschiedenen Positionen aus und demonstrierte damit, dass ihre Erscheinung sich aus räumlicher Situation, Verhältnis zur Architektur und Ausrichtung zu den Betrachtenden ergibt.

> Was die Kunst jetzt in den Händen hält, ist veränderliches Zeug, das keinerlei Vollendung erreichen muss, weder zeitlich noch räumlich. Die Vorstellung von künstlerischer Arbeit als einem unumkehrbaren Prozess, der in einem statischen Ikonen-Objekt mündet, hat nun kaum mehr Bedeutung.[346]

Die tägliche Veränderung an *Continuous Project Altered Daily* (1969) (Abb. 26) hielt Morris fotografisch fest. Am letzten Tag entfernte er das gesamte Material und dokumentierte den dabei entstandenen Klang, vergleichbar seiner *Box with the sound of its own making* (1961). Zwar sind die Felsblöcke seiner unbetitelten Arbeit für die Documenta 6 (1977) (Abb. 34) statisch, doch verlangt ihre Platzierung ebenfalls auf einem Rasenareal in der Karlsaue eine Begehung, damit körperliche Erfahrung.[347] Doch ein Zentrum bzw. eine Komposition der arrangierten Steine suchten Besucher*innen vergeblich.[348]

Ähnlich arbeitet Pierre Huyghe, wenn er einen Ort am Rand der Karlsaue wählt. Auch er verwendet wiederholt den Begriff der Situation:

> I generally avoid objects, that you can move around for an instant view or effect. I prefer a situation that you have to navigate, that you cannot see or encounter all at once, that exists, yet is not always visible.[349]

Vergleichbar mit Morris – dessen Werke Burnham übrigens als „very systems oriented" begreift –[350] sind es die Umstände, unter denen Objekte gesehen werden können, ihre Beziehung untereinander und zu den Rezipient*innen, die für Huyghe im Vordergrund stehen. Doch unterscheidet sich Huyghe von Morris: Während Morris die Betrachter*innen für die vorhandene Ordnung zu sensibilisieren versucht, schafft Huyghe zunächst eine neue Ordnung, mit der er die Betrachter*innen anschließend konfrontiert („to expose"). Ihn interessiert, wie sich unterschiedliche Elemente in einer teils vorhandenen, teils geschaffenen Situation verhalten. Der zwischen Gewohntem und Ungewohntem changierende Ort ist folglich mehr als ein rahmendes Display für die Artefakte und Marker, die unmittelbar als „Kunstwerke" identifiziert wurden – im Unterschied zur nicht markierten Bepflanzung und den Insekten. Die institutionelle Rahmung ist bei *Untilled* zwar geographisch nicht klar konturiert, doch kontextbezogen mit der Documenta gegeben. Während als Situation

346 Robert Morris, „Bemerkungen zur Skulptur, Teil 4: Jenseits der Objekte" (1969), in: Titz/Krümmel 2000, S. 61–73, S. 71f.

347 Die Maße des mit Felsblöcken bestückten Areals betrugen ca. 140 × 110 × 2 m.

348 Zu erörtern wäre, inwiefern das „decentering" Huyghes auch einer Auseinandersetzung mit Robert Morris und dessen Ehrenzweig-Lektüre zuzuschreiben ist. Zu Morris und Ehrenzweig siehe u.a. Williams 2000, S. 62–65. *Untitled (Threadwaste)* (1968) beispielsweise kennzeichnet kein kompositorisches Zentrum mehr und ist kaum von der umgebenden Ateliersituation zu trennen – ähnlich Serras *Scatter Pieces*. Theoretische Überlegungen hat Morris u.a. in „Notes on sculpture part 4: Beyond Objects" (1969) angestellt. Max Kozloff bemerkte in seiner Ausstellungsbesprechung von *Nine at Leo Castelli* im *Artforum* eben jenes Fehlen einer konturierten Form, das Ephemere und die starke Entgrenzung sowie veränderte materielle Wertigkeit (vgl. auch Williams 2000, S. 90).

349 Huyghe, in: Wagstaff 2015, S. 30.

350 Burnham 1968, S. 365.

angelegte Kunst meist als partizipatorische zwischenmenschliche Erfahrung initiiert wird, wie Schafaff dies an Philippe Parreno und Rikrit Tiravanija diskutiert, sind bei *Untilled* mehr als nur menschliche Protagonisten involviert. Das vermittelnde Medium verbaler Kommunikation dient daher nicht als Stütze eines gemeinsamen, im Dialog entwickelten Erfahrungsraums. Schafaff unterstreicht die aktive Teilhabe der Rezipient*innen; bei *Untilled* und auch *After ALife Ahead*, ebenso bei Haacke bleiben Besuchende dagegen unbeteiligte, das Areal durchstreifende Beobachter*innen bzw. Zeug*innen mit Außenperspektive. Im Unterschied zu intersubjektiven Arbeiten von Tino Sehgal, Franz Erhard Walther oder Erwin Wurm, die Sandra Umathum in *Kunst als Aufführungserfahrung* analysiert, entsteht die Situation bei Huyghe nicht erst durch die miteinander agierenden Betrachter*innen und/oder engagierten Performer*innen, sondern existiert unabhängig davon.[351] Umathum weist zu Recht auf die Potenzialität des Zukünftigen und Unerwarteten, das ungeplant Emergierende, „das mitunter sogar in Widerstreit zum Intendierten geraten kann, als Qualität oder Defizit" rezipiert werden könne.[352] Die Akzeptanz von Eigendynamiken ist jedoch auch für situative Konzepte mit nicht-menschlichen Ko-Akteuren von Relevanz. In seinem die Documenta 6 begleitenden, im *Kunstforum International* publizierten Text „Plastik als Handlungsform" beschreibt Manfred Schneckenburger an Werken von Walther, Aycock, Fleischner, Karavan, Morris und Trakas den performativen, damit eine bestimmte Situation erzeugenden Umgang mit Objekten und „paraarchitektonische Anlagen".[353] Die Skulptur ruhe nicht mehr autonom in sich, sei weder Objekt noch bloßes Ambiente, sondern fordere die Aktivität ihrer „Benutzer*innen". Erzeugt werde eine räumliche Situation, aber stets im Dialog mit dem eigenen Körpergefühl:

> Hatte Morris noch ein Modell mit Demonstrationscharakter vorgeführt, so intensivieren Nauman und Serra Situationen, in denen das Erfahrungsthema direkte Erfahrbarkeit gewinnt. […] Diese Psychologie des Raums setzt sich in den siebziger Jahren, inhaltlich angereichert, immer stärker durch und führt zu immer komplexeren Differenzierungen. […] Die Korridore, Labyrinthe, Tunnel, Brücken, Türme der siebziger Jahre verkörpern nicht mehr Wahrnehmungsdialektik wie Serras ‚Shift' […], sondern inszenieren den Raum als Ort psychophysischer Beruhigung wie Irritation.[354]

Wenn bei Huyghes skulpturalen Situationen überhaupt noch von Irritation und psychophysischer Beunruhigung auszugehen ist, so überlässt er den Rezipient*innen allerdings einen deutlich entgrenzteren Bewegungsrahmen als die genannten ‚Paraarchitekturen' Schneckenburgers. Sein Argumentationsstrang einer Entwicklungslinie des Environments als „dreidimensionaler Objekt-Assemblage" von Schwitters über den Surrealismus bis zur Pop Art und Kienholz lässt sich bis zu Pierre Huyghe weiterführen, nur dass hier mit einer Vielzahl lebender Ko-Akteure kaum mehr Stasis das Werk bestimmt.[355]

351 Umathum 2011.
352 Ebd., S. 22.
353 Schneckenburger 1979, S. 26.
354 Ebd., S. 5f.
355 Ebd., S. 7f. Aufgrund des thematischen Fokus auf das Skulpturale und die Verortung von *Untilled* und *After ALife Ahead* als skulpturale Situationen wird in der vorliegenden Untersuchung Begriffsgeschichte

Terry Fox, Michael Asher und Magdalena Abakanowic sind drei weitere Künstler*innen, die auf den Situationsbegriff parallel zu Haackes systemästhetischer Ausrichtung zurückgreifen und diesen explizit reflektieren. Die Beispiele unterstreichen die zeitliche Ko-Existenz beider Termini in der Abkehr von objektästhetischen Kunstpraktiken. Fox schuf in seinen Performances seit 1969 „räumliche Situationen" über seine körperliche Gegenwärtigkeit, vollzog Handlungen mit Objekten und betonte die offene Beziehung zwischen Aufführenden und Zuschauer*innen, zwischen ihm und den Objekten.[356] Asher nutzte den Begriff zur Abgrenzung vom Environment: „I don't deal with environments. I do situational work."[357] Die für Haacke ebenfalls ab den 1970er-Jahren zunehmend relevant werdende sozialgesellschaftliche Komponente verbindet Asher (später auch Haacke) mit seiner Institutionskritik und Neuinterpretation von Institutssituationen, die Beteiligte des jeweiligen ‚Systems', etwa Galeriemitarbeiter*innen, in die temporäre Situation einbinden und kontextuelle Bezüge vorgefundener Artefakte verfremden.[358] Dagegen ist für Huyghe Institutionskritik kein primäres Interesse, auch wenn er neue Ausstellungsdisplays außerhalb des White Cube konzipiert.

Magdalena Abakanowicz äußerte in einem Interview mit Judith Bumpus:

> I'm not interested in the technique – the result is the important thing. By result I don't mean final form of the work, but the woven material with which I start to create something – a situation. I want to create situations and introduce the viewer into these situations.[359]

und -kontext von ‚Environment' nicht weiter verfolgt. Der Begriff der skulpturalen Situation bietet sich für die hier besprochenen Arbeiten neben der Entwicklung aus einer Skulptur als realzeitlichem System und der von Victor Burgin mitgeprägten Situationsästhetik auch deshalb an, weil bei Huyghe (und Haacke) Begegnungen zwischen menschlichen, organischen und anorganischen Ko-Akteuren, darunter plastischen Artefakten, innerhalb eines entgrenzten Rahmens im Zentrum stehen, Konfigurationen ephemer bleiben, ohne einem vorab festgelegten Skript zu folgen. Einige gemeinsame Charakteristika wie Multisensorik, Multimedialität, Begehbarkeit und Prozessualität lassen sich durchaus zwischen einer skulpturalen Situation und einem Environment finden, wodurch wieder einmal mehr die Problematik terminologischer Zuschreibungen zutage tritt. Für eine detaillierte Analyse seit Kaprows Begriffsprägung 1958 vgl. Nisbet 2014, Kapitel 1 „Total Environment", S. 13–66.

356 Siehe u.a. Nikola Doll, „Situations/Situationen", in: Arnold Dreyblatt/Angela Lammert (Hg.), *Terry Fox. Elemental Gestures*, Ausst.-Kat. Akademie der Künste Berlin, Musée des Beaux-Arts Mons, Von der Heydt-Museum Wuppertal, Kunstmuseum Bern, Dortmund: Kettler 2015, S. 117–126. Fox realisierte Performances in der Bay Area von San Francisco, ortsspezifische Installationen und skulpturale Handlungen, teils mit Lebewesen. Sein Konzept der Situation zeichne sich von Beginn an durch Gegenwärtigkeit und Körperlichkeit aus, wobei der zeitliche Ablauf, Dinge und Handlung untrennbar miteinander verbunden sind (ebd., S. 123). Doll bringt diese künstlerische Herangehensweise mit Bätschmanns ‚Künstler als Erfahrungsgestalter' in Verbindung.

357 Sandy Ballatore, „Michael Asher: Less is enough" (1974), in: Jennifer King (Hg.), *Michael Asher*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2016, S. 7–10, S. 7 (*October Files*, 19).

358 Asher konfrontiert präexistierende Objekte mit einer institutionellen Rahmung, die vom Publikum als solche identifizierbar und erkennbar ist.

359 „Rope Environments. Magdalena Abakanowicz discusses her work with Judith Bumpus", in: *Magdalena Abakanowicz. Crowd and Individual*. *Catalogue of exhibitions and permanent installations*, Düsseldorf: Beck & Eggeling 2015, S. 121–125, S. 121.

233 Magdalena Abakanowicz, *Abakan – Situation Variable II*, 1971, Sisal, Seil, 400 × 250 × 100 cm

Ihre von der Decke wie maskenartige Gehäuse hängenden, den Eigengeruch des Materials verströmenden Textilskulpturen deuten teils auch im Titel auf den Begriff: *Abakan – Situation Variable II* (1971) (Abb. 233), die im selben Jahr wie ihre Einzelausstellung im Passadena Art Museum, Kalifornien entstanden. Einige arrangierte sie in einem ‚Wald' zu begehbaren Situationen, punktuell durch Spotlights beleuchtet. Gleichzeitig versteht sie ihre gewobenen, geknüpften, geknoteten, mitunter begehbaren Objekte weder als Skulptur noch als Teppiche: „I do not want to relate to either tapestry or sculpture“,[360] wobei sie sich hier von der tradierten Objektästhetik des Mediums abzugrenzen versucht, „to create possibilities for complete communion with the object […]. The pieces are like actors“.[361]

360 Magdalena Abakanowicz, „Artist's Writing“, in: *Magdalena Abakanowicz*, Ausst.-Kat. Tate Modern, London, 2022/2023, hg. von Ann Coxon/Mary Jane Jacob, London: Tate Publishing 2022, S. 14–27, S. 18.

361 Magdalena Abakanowicz zit. n. Gabi Scardi, „Art as Spatial Dramaturgy: Polish and Italian Povera“, in: ebd., S. 79–85, S. 80. Auch Walter de Maria beschrieb *The Columns* and *The Arch* als „sculptural situation“ (Nisbet 2014, S. 37).

Robert Smithson unterscheidet zwei Kategorien von Situationen:[362]

> A. Situation: 1. Das, in dem oder auf dem etwas situiert ist. 2. Zeitliches und örtliches Umfeld, Hintergrund oder Umgebung. 3. Tatsächliche physische Umgebung oder Szenerie; kann real sein, wie ein Garten, oder künstlich.
> B. Leere oder abstrakte Situationen, d.h. das Gegenteil von „Happenings": 1. Landschaften ohne historische Anblicke. 2. Gebäude (Fabrikhallen in den Vorstädten, geradlinige Innen- und Außenräume), harte, undurchdringliche Oberflächen. 3. Gewöhnliche Orte, die einer zukünftigen Zeit anzugehören scheinen. 4. Industriegebiete ohne Industrie, neue Galerien und Museen ohne Gemälde und Skulpturen, Parkplätze ohne Autos, Einkaufszentren ohne Waren, Bürogebäude ohne Geschäftstätigkeit.[363]

Untilled und *After ALife Ahead* ließen sich beiden Definitionen, der allgemeinen ersten und der etwas spezifischeren zweiten Kategorie zuordnen; es handelt sich um eine reale, teils künstlich entworfene Landschaft. Ein gewöhnlicher Ort, der einer zukünftigen Zeit anzugehören scheint? Eine Situation, die aus einer Vielzahl von Subjekten ohne eindeutige hierarchische Ordnung besteht? Huyghe beschreibt seine Ausstellungsdisplays als „situated network" aus heterogenen, ko-aktiven Elementen im Sinne einer prozessualen Ontologie.[364] Die teils präexistenten Entitäten sind verändert, wie die gefärbte Pfote und die Bank, und sollen als ästhetische Objekte wahrgenommen werden. Bestehende Parameter werden verrückt, die Perspektive verschoben.

Skulpturale Situationen zwischen Aufführung, Emergenz und Ekstase der Dinge

Um Signifikanz und Charakteristika eines situationsästhetischen Verständnisses von Skulptur allgemein und speziell bei Pierre Huyghe zu verdeutlichen, sind im Folgenden weitere Konzepte zu diskutieren, die im Zusammenhang mit dem situationsästhetischen Ansatz stehen. Mit einer ‚Interspecies'-Situation ist ein gewisses Aktionspotenzial verbunden, und seit der in den 1960er- und 1970er-Jahren vorangetriebenen Erweiterung der Skulptur enthält dieses Medium zeitbasierte, performative und handlungsbezogene Elemente, die nicht mehr singulär für sich stehen, sondern sich in einem Beziehungsgefüge entfalten. Neben dem inszenatorischen Charakter treten bei *Untilled* und *After ALife Ahead* emergente Phänomene in Erscheinung, die in einem vielschichtigen Geflecht eindeutige Subjekt-Objekt-Dichotomien zur Disposition stellen.

In ihrer Forschung zum „performative turn" schlägt Erika Fischer-Lichte ein erweitertes, auch emergente Phänomene inkludierendes Begriffskonzept von „Aufführung" vor, das für vergleichbare skulpturtheoretische Überlegungen gewinnbringend sein kann: Aufführungen gebe es Fischer-Lichte zufolge nicht nur im Theater, sondern in allen kulturellen Bereichen,

362 Robert Smithson, „Orte und Situationen" (1968), in: Schmidt/Vöckler 2000, S. 108.
363 Ebd.
364 Huyghe, in: Wagstaff 2015, S. 32.

d.h. bei Lesungen, Installationen, in der Architektur – ergänzen ließe sich: in der Skulptur.[365] Zu den Hauptmerkmalen einer Aufführung zählten eine flüchtige, transitorische Materialität, Einmaligkeit, physische Ko-Präsenz von Ko-Akteuren und Zuschauer*innen, Gleichzeitigkeit von Produktion und Rezeption sowie generell ihr Ereignischarakter. Die Aufführung gelte als Inbegriff des Performativen; keine/r sei passiv, sondern jede/r unterliege einer spezifischen Zeiterfahrung. Dieses ästhetische Miterleben der Körper im Raum ermögliche in Aufführungen – ebenfalls bei Huyghe – leiblich-mentale Erfahrungen. So mag die Wahrnehmung der die ehemalige Kompostieranlage bzw. das Eisstadion durchschreitenden Besucher*innen zwischen Neugierde, Spannung und Ungeduld oszilliert haben; sie begegneten unerwartet heterogenen Entitäten wie den Hunden (Abb. 167), kommunizierten mit dem Performer oder trafen auf die von Bienen besetzte Statue (Abb. 171) bzw. beobachteten eine auch vorher schon auf der Kompostieranlage heimisch gewesene Libellenart, ferner die vielschichtigen Beziehungen der Ko-Akteure untereinander. Ähnlich der Betrachtung einer klassischen Skulptur pendelt das Auge (und die kognitive Affiziertheit) zwischen Präsenz, haptischem So-Sein des ‚Objekts' und einer möglichen Repräsentation bzw. Assoziation, die sich weder bei *Untilled* noch bei *After ALife Ahead* unmittelbar erschloss. Im Unterschied zu einer Aufführung im Theater entfalteten sich beide Arbeiten über einen Zeitraum von mehreren Monaten ohne die kontinuierliche Anwesenheit von Publikum, jenseits der Öffnungszeiten, so dass das Geschehen jeweils nur ausschnitthaft rezipiert werden konnte. Dass Huyghe den inszenatorischen Charakter durchaus in seine Überlegungen einbezog, verdeutlicht seine anfängliche Titelidee für die Münsteraner Arbeit, *Bio-Tec Drama*, die zugleich an seine *Zoodram* anknüpft; ebenso spielt der inszenatorische Charakter bei seinem (primär menschliche Protagonisten inkludierenden) Film *The Host and the Cloud* (2009–2010) eine entscheidende Rolle. Während Fischer-Lichte am Beispiel des postdramatischen Theaters ohne klare Rollen- und Textzuweisungen die veränderten Rezeptionsbedingungen analysiert, erprobt Huyghe diese auch bei *Untilled* und *After ALife Ahead*. Huyghe inszeniert seine skulpturalen Situationen wie auf einer Bühne – die von Bäumen umgebene Lichtung der Kompostieranlage und die Architektur des ehemaligen Eisstadions rahmen ein lebendes skulpturales Setting und heterogene Protagonisten mit zeitbasierter Plastizität. Nur dass die Bühne hier, ähnlich etwa Choreographien von Sasha Waltz, ohne separierende vierte Wand begehbar ist, keine Trennung zwischen Aufführung und Rezipient*innen existiert, mehrere Einzelszenen parallel stattfinden, so dass die skulpturale Situation nicht frontal bzw. aus einer klar vorgegebenen Perspektive und Distanz wahrnehmbar ist. Das polysensuelle Geschehen wird durch die eigene physische Bewegung und Handlung der Besucher*innen immersiver. Eine Werkanalyse aus der Perspektive der Performativität geht von einer prozessualen, nicht bereits a priori existierenden Bedeutungsgenerierung und semantischen Vielschichtigkeit aus –

365 Vgl. u.a. Fischer-Lichte 2004. Zu Skulptur als Aufführung siehe u.a. Ursula Ströbele, „Sculpture as performance?", in: Lisa Le Feuvre (Hg.), *Burning* (Themenheft). *NOIT*, 2, 2014, S. 75–85. Ströbele 2017a. Auch Jegodzinski deutet *Untilled* als Aufführung, explizit als Aufführung einer Dritten Landschaft in Anlehnung an Clément und Fischer-Lichte (Jegodzinski 2022, S. 241–247).

abhängig von den beteiligten Individuen dieser skulpturalen Situationen. Sie berücksichtigt die rezeptionsästhetische Seite und ergänzt eine Betrachtung aus rein skulpturtheoretischer Perspektive.

Die in *After ALife Ahead* und *Untilled* ablaufenden Transformationen und deren Werkgenese demonstrieren eine Praktik des Unvorhersehbaren, Zufälligen, Nicht-Linearen, Nicht-Intentionalen und des Destruktiven – trotz des Versuchs, die Abläufe zu steuern und zu kontrollieren. Emergenz ist daher und aufgrund der Nähe zur Systemtheorie eine geeignete Begrifflichkeit zur Beschreibung dieser Prozesse in der künstlerischen Produktion. *Emergere* stammt aus dem Lateinischen und bedeutet ‚auftauchen', ‚emporkommen', ‚zum Vorschein kommen' (intransitiv) sowie ‚erscheinen lassen' (transitiv). Es bezeichnet die Nicht-Prognostizierbarkeit neuer Erscheinungen, die der Zoologe Konrad Lorenz mit dem Terminus ‚Fulguration' zu fassen suchte.[366] Gemeint ist das plötzliche Entstehen neuer Eigenschaften innerhalb eines Systems. Von Interesse sind Lorenz' Überlegungen, weil er Emergenz für die Evolutionsgeschichte aus der Perspektive der Kybernetik und Systemtheorie begründet und zwischen hergeleiteten und in den theoretischen Kategorien nicht beschreibbaren Phänomenen unterscheidet, die als emergent definiert werden:

> Kybernetik und Systemtheorie haben die plötzliche Entstehung neuer Systemeigenschaften und neuerer Funktionen von dem Odium befreit, Wunder zu sein. Es ist durchaus nichts Übernatürliches, wenn eine lineare Ursachenkette sich zu einem Kreis schließt und wenn damit ein System in Existenz tritt, das sich in seinen Funktionseigenschaften keineswegs nur graduell, sondern grundsätzlich von denen aller vorherigen unterscheidet. […] Wir wissen, dass höhere Systeme aus niedrigeren entstanden sind, daß sie aus ihnen aufgebaut sind und sie noch heute als Bausteine enthalten. […] Jeder Akt des Aufbaus aber bestand aus einer ‚Fulguratio', die sich in historischer Einmaligkeit in der Stammesgeschichte ereignete, und dieses Ereignis trug jedesmal den Charakter des Zufälligen, wenn man will, den einer *Erfindung.*[367]

Während Jens Greve und Annette Schnabel auf die Mehrdeutigkeit des Terminus ‚Emergenz' verweisen, beschreibt dieser seit den 1990er-Jahren im Zusammenhang mit dem Performativitätsdiskurs aus den Naturwissenschaften auf die Geisteswissenschaften (Philosophie, Kunsttheorie, Theaterwissenschaften) übertragene Begriff den Übergang von einer Komplexitätsebene zur nächsthöheren.[368] Die Elemente eines Systems formieren sich zu

366 Konrad Lorenz, *Die Rückseite des Spiegels. Versuch einer Naturgeschichte menschlichen Erkennens*, München: Deutscher Taschenbuchverlag 1977, S. 47–50. Er finde ‚Fulguration' passender für einen Vorgang des In-Existenz-Tretens und vergleicht es mit einem Funken oder Kurzschluss. Wenn zwei voneinander unabhängige Systeme zusammengeschaltet werden, entstehen neue Systemeigenschaften, die vorher nicht vorhanden gewesen sind (das Ganze ist mehr als seine Teile). Zur Nazi-Vergangenheit des Forschers siehe u.a. Volker Schmidt, „Irrwege eines Küken-Vaters", in: *Zeit Online*, 27.2.2014, https://www.zeit.de/wissen/geschichte/2014-02/konrad-lorenz-naehe-nationalsozialismus (18.4.2023).

367 Lorenz 1977, S. 50, 55, Herv.i.Orig. Er nennt auch von Bertalanffy. Die zunehmende Spezialisierung in der Evolution und die Entstehung eines höheren Lebewesens könne nicht aus seinen niedrigeren Vorfahren restlos erklärt werden (ebd., S. 51). Vielmehr gehe es um das Verhältnis des Ganzen zu seinen Teilen (S. 54f.).

368 Jens Greve/Annette Schnabel, „Einleitung", in: dies. (Hg.), *Emergenz – Zur Analyse und Erklärung komplexer Strukturen*, Frankfurt am Main 2011, S. 7–33. Emergente Eigenschaften sind höherstufige Eigen-

größeren Einheiten, ohne dass dieser Vorgang aus den Elementen selbst heraus zu erklären wäre. Wie Fischer-Lichte in ihren theaterwissenschaftlichen Untersuchungen deutlich macht, bringe ein emergierendes Element eine andere Wahrnehmung mit sich, da ihm zunächst der Kontext fehle und es nicht antizipiert werden könne. Der jeweilige ‚Gegenstand' wirke dadurch besonders intensiv und gegenwärtig und könne Wahrnehmungsmodi wie Staunen oder Erschrecken hervorrufen, wenn der Eindruck nicht gleich kognitiv verarbeitet und sortiert werde.[369] Fischer-Lichtes Kriterien für den jeweiligen Intensitätsgrad sind die Präsenz der Schauspieler*innen, die Ekstase der Dinge und die erzeugte Atmosphäre, wobei die beiden letzten Kategorien auf Gernot Böhme verweisen.

Für die Analyse von Huyghes skulpturalen Situationen ist zwischen der produktions- und rezeptionsästhetischen Ebene zu differenzieren: Emergente Phänomene finden sich auf der produktionsästhetischen Ebene bei Werkgenese und Handlung der Ko-Akteure, rezeptionsästhetisch in der Wirkung ihres prozessualen, transformatorischen Erscheinungsbilds, dessen Plastizität zeitbasierten Änderungen unterworfen ist. In Huyghes Arbeit für die dOCUMENTA 13 treten auf vielfältige Weise emergente Phänomene auf, etwa im Verhalten der Pflanzen, insbesondere der Neophyten, und anderer invasiver Spezies, die unerwartet, unerwünscht auftauchen, ferner in den Wechselbeziehungen zwischen einzelnen Lebewesen, im partiell gewollten, partiell ungewollten Kontrollverlust oder in der Art wie Hundehüter und Hunde durch die Landschaft streunen sollten. Scheinbar ohne Zusammenhang oder erkennbare Logik bewegten sich diese auf dem Gelände von *Untilled*, tauchten plötzlich hinter einem Hügel auf. Auch die mit Bienenwaben versehene, von Gräsern umgebene Statue geriet beim Durchschreiten unerwartet ins Blickfeld. In *After ALife Ahead* greifen die einzelnen Entitäten wie Krebszellen, Augmented-Reality-Trapeze, Beleuchtung des Aquariums und Öffnung der Dachluken in einem systemästhetisch funktionierenden, dreidimensionalen Verbund enger ineinander, doch ohne dass die Zusammenhänge auf Rezeptionsebene nachvollziehbar und dechiffrierbar gewesen wären, wodurch der emergente Charakter umso stärker zum Vorschein kommt. Die Verbindungen bleiben unsichtbar – wahrzunehmen ist nur ein visueller Effekt bzw. ein akustisches Signal, etwa das nicht lokalisierbare Dröhnen oder die Verdunklung des Aquariums. Huyghe inszeniert mit *After ALife Ahead* ein scheinbar autopoietisch funktionierendes System, das die Vorstellung eines autonomen Urhebers relativiert.[370] Die

schaften, die bei den isolierten Elementen, aus denen sie sich zusammensetzen, nicht zutage treten, beispielsweise zeigt sich die Fähigkeit der einzelnen Gans zum Fliegen in V-Formation erst im Schwarm (ebd., S. 7). Greve und Schnabel betonen die disziplinenbezogene Mehrdeutigkeit des Begriffs. Emergenz beschreibt das nicht vorhersagbare Auftreten von etwas Neuartigem. Konstitutiv sei, dass sich der Begriff auf zwei Ebenen beziehe. Dabei weist der Emergenzbegriff immer schon auf die Frage nach der (Un-)Möglichkeit der Reduzierbarkeit einer Ebene auf eine andere Ebene. Die beiden Autor*innen beschreiben das Wiederaufleben des Emergenzdiskurses in den 1960er- und 1970er-Jahren (ebd., S. 22).

369 Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2017, u.a. S. 359. Vgl. auch dies., „Emergenz", in: dies./Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, 2. Auflage, Stuttgart: J.B. Metzler 2014, S. 89–91.

370 Zu berücksichtigen sind in einer Werkanalyse diese neu auftauchenden, nicht geplanten Elemente selbstorganisierter Systeme (vgl. Fischer-Lichte 2017, S. 287f.). Das Wirken einer autopoietischen Feed-

Emergenz gehöre, so Christine Tauber Hans Blumenberg zitierend, zu derjenigen „Rhetorik der Verunsicherung", die geeignet sei, den eigentlichen Akteur – hier wäre das Pierre Huyghe, der damit kokettiert, ganz hinter seiner Arbeit zurückzutreten – verschwinden zu lassen.[371] Emergenz als nie vollständig zu erklärendes, spontanes und daher unprognostizierbares Phänomen sei auch mit dem Mysterium einer auratisch verklärten Kreativität der Künstler*in verbunden.[372] Anders als diese Form einer überholten Genieästhetik bleibt Emergenz in Form systemimmanenter spontaner und innovativer Selbstorganisation in Kunstwerken wie *Untilled* und *After ALife Ahead* als gewinnbringende Kategorie erhalten. Trotzdem versucht Huyghe, Unordnung und Entropie im Sinne von Emergenz, d.h. die autopoietischen Elemente der Natur nur begrenzt zuzulassen – hierin liegt die Spannung. Während der 100-tägigen Kasseler Ausstellung mutierte er teils zum ‚Krisenmanager', der das Unterwandern seiner gestalterischen Regeln und Intentionen durch nicht-menschliche Ko-Akteure in Schach zu halten bzw. das Handlungspotenzial zu lenken versuchte. Denn, so Lucas Herrmann in Anlehnung an Dieter Mersch:

> Für künstlerische Handlungspraxis bedeutet die sich durch Emergenz ereignende Einschränkung des Gestaltungspotenzials neben einem Kontrollverlust auch einen Wechsel in einen anderen Handlungsmodus: Von der Intentionalität in die Responsivität.[373]

Hans Haackes biologische, in Realzeit stattfindende Systeme fungieren daher als wesentlicher Vorläufer, die das von Huyghe beanspruchte Credo des ‚laisser être' eher umsetzen als dieser selbst, der immer wieder in den ‚Organismus' eingreift, den Feedback-Loop unterbricht. Huyghe bleibt als ‚wirkmächtiger' Autor bestehen und überlässt den Entitäten (Lebewesen, Dingen, Artefakten) in seinen Situationen nur eine begrenzte Agentialität, die seine künstlerische Herangehensweise kennzeichnet.

In seiner Naturästhetik will Gernot Böhme die Atmosphäre aus der Subjekt-Objekt-Dichotomie befreien.[374] Die ‚Ekstase der Dinge' ergibt sich, Böhmes kritischer Lektüre der Phänomenologie Hermann Schmitz' zufolge, durch die Offenheit und die Nicht-Abgegrenztheit der Objekte, die aus sich heraustreten (griechisch *ex-histasthai* = ‚aus sich heraustreten', ‚außer sich sein'), sich zeigen und dadurch gegenwärtig erscheinen.[375] Die Form eines Dings

backschleife negiere die Vorstellung vom autonomen Subjekt und alle Beteiligten könnten sich als Subjekt erfahren. Aus Sicht der Zuschauer*innen handelt es sich auch bei Huyghe um emergente Phänomene (ebd., S. 288).

371 Christine Tauber, „Noch einmal: ‚Wider den Einfluss!' Statt einer Einleitung", in: Ulrich Pfisterer/dies. (Hg.), *Einfluss, Strömung, Quelle. Aquatische Metaphern der Kunstgeschichte*, Bielefeld: transcript 2018, S. 9–28, S. 21.

372 Ebd., S. 24.

373 Lucas Herrmann, „Emergenz in Theater, Film und Malerei. Überlegungen zu Ordnung und Unordnung in künstlerischer Produktion", in: Anna-Sophie Jürgens/Markus Wierschem (Hg.), *Patterns of Dis|Order: Beiträge zur Kulturgeschichte der Un|Ordnung*, Zürich: Lit 2017, S. 357–371, S. 359.

374 Gernot Böhme, „Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik", in: ders., *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S. 21–48, S. 31.

375 Ebd., S. 33.

wirke nach außen, d.h. sie strahle gewissermaßen in die Umgebung hinein, nehme dem Raum um das Ding seine Homogenität, erfülle ihn mit Spannungen und Bewegungssuggestionen. Ausdehnung eines Dings und dessen Volumen seien auch nach außen hin spürbar, verleihen dem Raum, in dem es existiert, Gewicht und Orientierung. Für Huyghes Umgang mit Dingen, Artefakten und lebenden, nicht-menschlichen Ko-Akteuren und deren Platzierung in einer eigens modellierten, umfunktionierten Räumlichkeit – Kompostieranlage und Eisstadion – ist diese veränderte Dingontologie insofern von Interesse, als ihre Anwesenheit bzw. ‚Ekstase' besonders unterstrichen wird und die Dinge, hier die skulpturalen ‚Gegen-stände', selbst die Atmosphären als Räume ‚tingieren'.[376] Böhmes Atmosphärenbegriff geht dabei wesentlich von den Dingen, Menschen und deren Konstellationen aus; er bezeichnet eine gemeinsame Wirklichkeit des Wahrnehmenden und des Wahrgenommenen.[377] Ermöglicht werde dies insbesondere durch materialbedingte Eigenschaften und wirkungsästhetische Qualitäten, etwa Töne und Gerüche, Kälte oder Wärme bzw. Farbe eines Objekts:[378]

> Wenn wir etwa sagen: eine Tasse sei blau, dann denken wir an ein Ding, das durch die Farbe Blau bestimmt ist, also von anderen unterschieden. Diese Farbe ist etwas, was das Ding *hat*. […] Das Blausein der Tasse kann aber auch ganz anders gedacht werden, nämlich als […] eine Weise, in der die Tasse im Raum anwesend ist, ihre Präsenz spürbar macht. Das Blausein der Tasse wird dann nicht als etwas gedacht, was auf die Tasse in irgendeiner Weise beschränkt ist und an ihr haftet, sondern gerade umgekehrt als etwas, das auf die Umgebung der Tasse ausstrahlt, diese Umgebung in gewisser Weise tönt […]. Die Existenz der Tasse ist in dieser Auffassung der Eigenschaft *blau* bereits mit enthalten, denn das Blausein ist ja eine Weise der Tasse, dazusein, eine Artikulation ihrer Präsenz, der Weise ihrer Anwesenheit. Das Ding wird so nicht mehr durch seine Unterscheidung gegen anderes, seine Abgrenzung und Einheit gedacht, sondern durch die Weisen, wie es aus sich heraustritt. Ich habe für diese Weisen, aus sich herauszutreten, den Ausdruck ‚die Ekstasen des Dings' eingeführt.[379]

Zwar spricht Böhme nicht von einer *agency* der Dinge, wie es Bruno Latour in seiner prozessbasierten, variablen Ontologie formuliert, auch wenn er den Subjektivismus in der Ästhetik kritisiert, doch greift gerade sein Ansatz, um die Ambivalenz von Huyghes unterschiedlichen, scheinbar gewollt unabhängig von ihm handelnden Entitäten und seiner künstlerischen Autorschaft, die trotzdem um Kontrolle bemüht ist, zu fassen.[380] Mit einem Hinweis auf Humboldts Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse betont Böhme, wie auch Gegenstände physiognomische Eigenschaften aufweisen können – hier würde er vermutlich Huyghe entgegenkommen –, wenn deren Formen ‚sprechend aus sich heraustreten' und

376 Ebd.
377 Ebd., S. 34.
378 Das atmosphärische Spüren als Kälte oder Wärme eines Materials, sein synästhetischer Charakter könne durch verschiedene objektive Eigenschaften erzeugt werden. Auch der Eindruck, den ein Material vermittelt, wird atmosphärisch gespürt (ebd., S. 54). Die Charaktere der Atmosphäre gehen von den Dingen aus, und diese werden durchaus von unterschiedlichen Qualitäten des Gegenstands erzeugt, etwa die Kälte oder Wärme eines Materials (ebd., S. 55).
379 Ebd., S. 32f., Herv.i.Orig.
380 Ebd., S. 156.

eine Atmosphäre verbreiten:[381] „Insofern man diese Formen dem Gegenstand durchaus als Eigenschaften attribuieren kann, sind sie als Bedingungen seiner Anwesenheit *Ekstasen*."[382] Der Rezeptivität auf Seiten des Subjekts entspreche ein Sich-Zeigen der Natur, ein Aus-sich-Heraustreten bei den Dingen der Natur.[383] Diese Beziehung von Umgebungsqualitäten und Befindlichkeiten, das Dasein, d.h. die Präsenz von Dingen, Kunstwerken, Tieren und Menschen rückt Böhme ins Zentrum. Diese ‚Ekstase der Dinge' ist es, die erst die skulpturalen Situationen Huyghes „mit affektiver Tönung erfüllt", woran teilnehmend das Subjekt, d.h. die das Gelände der Karlsaue oder die Landschaft in der Eishalle durchschreitenden Besucher*innen, seiner eigenen Anwesenheit gewahr wird. Auch für *Untilled* und *After ALife Ahead* gilt, sich auf die Physiognomie der Dinge einzulassen und sich von ihr etwas sagen zu lassen.[384] Zu keinem Zeitpunkt präsentierte sich Huyghes *Untilled* in identischer Gestalt; nicht garantiert war beispielsweise, ob Besucher*innen Human zu Gesicht bekamen, wenn ja, in welcher ‚Pose' (Abb. 184) und an welchem Ort, ob die Blumen blühten oder Bienen summten, die Frösche bereits der Zisterne entschlüpft waren usw. Trotz seiner architektonischen Rahmung blieb auch bei *After ALife Ahead* ungewiss, ob und wann die Ko-Akteure in dieser ‚dynamischen Situation' sichtbar auf die ‚Bühne' traten.[385]

Eine für die einzelnen Entitäten signifikante Subjektivität im Sinne von organischer Eigengesetzlichkeit, artenbedingter Zeitlichkeit und aktiver Handlung bzw. Mit-Formung lässt die Frage aufkommen, inwiefern die Rezipient*innen selbst im Blick des Tieres temporär zum ‚Objekt' mutierten, zu Beobachteten wurden. Zur Subjektivierung der Tiere trägt der Biologe Jakob von Uexküll bei, der Anfang der 1930er-Jahre seine Schrift *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen* publizierte, auf die sich Huyghe wiederholt bezieht (vgl. *Umwelt*, 2011; *UUmwelt*, 2018). An einzelnen Beispielen schildert von Uexküll die

381 Ebd., S. 132–134. Siehe auch Hartmut Böhme, „Aussichten einer ästhetischen Theorie der Natur", in: H.G. Haberl et al. (Hg.), *Entdecken – Verdecken. Eine Nomadologie der Neunziger*. Herbstbuch 2 des STEIRISCHEN HERBST, Graz 1991, S. 15–36, https://www.hartmutboehme.de/media/Theorie.pdf (17.10.2019), S. 16: „Das ‚Gesicht' ist im interaktiven Bereich vielleicht überhaupt das paradigmatische Phänomen, an welchem klar werden kann, daß die Subjekt-Objekt-Trennung in der Ästhetik keinen Sinn macht. Denn ein Gesicht tritt in seine Wirklichkeit eben erst in der Wahrnehmung; ein Gesicht hat sein inneres Eidos, das man das organisierende Prinzip seines Ausdrucks nennen kann, und sein nach außen tretendes, sich im Zeigen präsentierendes Eidos: seine Ekstase also. In diesem Sinn hat man davon gesprochen, daß auch Landschaften oder Dinge ‚Gesichter' bzw. ‚Physiognomien' aufwiesen – und dies schienen Metaphern zu sein. In Wahrheit trifft diese Redeweise recht genau die Aufgabe einer Naturästhetik, insofern sie das Aus-Sich-Heraustreten der Naturdinge analysiert und die ‚Charaktere' bzw. ‚Atmosphären', in denen Dinge präsent sind, zum Leitfaden einer Typik macht, in der sinnliche Erkenntnis – Ästhetik also – sich ausdifferenziert: als Physiognomik der Natur."

382 Böhme 1995, S. 137.

383 Ebd., S. 157. Menschliche Sinnesorgane seien Anpassungsleistungen an Naturgegebenheiten, Antworten des Organismus auf die Ansprache der Natur.

384 Ebd., S. 188f.

385 Siehe auch Joselit 2014: „Tatsächlich erzeugen Kunstwerke, indem sie Anordnungen von Bilderströmen formatieren, eine endlose Folge von Bedeutungen: Anstatt einen Signifikanten an ein Signifikat zu binden, etablieren sie eine dynamische Situation." *Untilled* sei durch eine Weigerung der Repräsentation charakterisiert.

Beziehungen der Lebewesen zu ihrer Umwelt und stellt fest, dass jede Tierart eine eigene Umwelt mit bestimmten Strukturmerkmalen besitzt:

> Deshalb dürfen wir uns alle Tiere, die die Natur um uns beleben, seien es Käfer, Schmetterlinge, Fliegen, Mücken und Libellen, die eine Wiese bevölkern, mit einer ringsum geschlossenen Seifenblase vorstellen, die ihren Sehraum abschließt und in der alles für das Subjekt Sichtbare beschlossen ist. Jede Seifenblase beherbergt andere Orte, und in jeder befinden sich auch die Richtungsebenen des Wirkraumes, die dem Raum ein festes Gefüge verleihen.[386]

Dabei unterscheidet von Uexküll zwischen der Umgebung, d.h. einem objektiven Raum, und der für das jeweilige Tier relevanten, in sich geschlossenen Umwelt, die nur aus bestimmten Elementen der Umgebung besteht. Artenspezifische Erlebnistöne lösen sinnesphysiologische Reflexe und Reaktionen aus, wie das Springen der Zecke auf ein Säugetier oder die Reaktion der Dohle auf die Bewegung eines Grashüpfers; jede Umwelt bestehe aus einer rezeptorischen Merkwelt und einer effektorischen Wirkwelt, einem Wirkraum und Tastraum als Merkzeichen für die Ortsempfindung.[387] In seiner Funktionsweise sei das Tiersubjekt (Zecke) an bestimmte Objekte (nahrungsspendende Säugetiere) gebunden. Unabhängig vom heutigen Forschungsstand der Biologie ist von Uexkülls schematisch anmutende Argumentation insofern interessant, als er dem einzelnen Tier Subjektivität zugesteht, zugleich Subjekt und Objekt nicht absolut setzt, so dass die Zuschreibung je nach Perspektive wechseln kann. Er differenziert die individuelle Wahrnehmung, beispielsweise den Sehraum eines fliegenden Insekts in Bezug auf Zeit und Raum, und wie sich dasselbe Subjekt als Objekt in verschiedenen Umwelten, in denen es eine Rolle spielt, ausnimmt:[388] Was genau sieht ein Eichhörnchen in einer Eiche und wie nutzt es den Baum im Unterschied zum Borkenkäfer, der Ameise, dem Eichelhäher oder gar dem Menschen?[389]

Diese Multiperspektivierung berücksichtigt die unterschiedlichen, teils einander entgegengesetzten Blickwinkel, Intentionen und Nutzungsgewohnheiten und ist insofern für die Analyse der Arbeiten Huyghes, ferner für den aktuellen Umgang mit natürlichen Ressourcen

386 Jakob von Uexküll, *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen* (1934), Hamburg: Rowohlt 1956, S. 46.

387 Ebd., S. 22, 37. „Es gibt also reine subjektive Wirklichkeiten in den Umwelten. Aber auch die objektiven Wirklichkeiten der Umgebung treten nie als solche in den Umwelten auf. Sie werden stets in Merkmale oder Merkbilder verwandelt und mit einem Wirkton versehen, der sie erst zu wirklichen Gegenständen macht, obgleich vom Wirkton in den Reizen nichts vorhanden ist." (Ebd., S. 93.) Kritisiert wird häufig Uexkülls wahrnehmungsphysiologische Einengung nach einem Reiz-Reaktions-Modell. Umwelt beschreibt (nur) das, was ein Organismus wahrnimmt und worauf er reagiert.

388 Ebd., S. 98–100. Abb. 10 erläutert den Sehraum eines Insekts, ebd., S. 38.

389 Ebd., S. 94. „Jede Umwelt schneidet aus der Eiche einen bestimmten Teil heraus, dessen Eigenschaften geeignet sind, sowohl die Merkmalträger als auch die Wirkmalträger ihrer Funktionskreise zu bilden." (Ebd., S. 99.) Giorgio Agamben fasst es folgendermaßen zusammen: „Es gibt keinen Wald als objektiv festlegbare Umwelt, sondern einen Wald-für-den-Förster, einen Wald-für-den-Jäger, einen Wald-für-den-Botaniker, einen Wald-für-den-Spaziergänger, einen Wald-für-den-Naturschwärmer, einen Wald-für-den-Holzleser, und es gibt schließlich einen Märchenwald, in welchem sich Rotkäppchen verirrt." (Giorgio Agamben, *Das Offene. Der Mensch und das Tier*, Berlin: Suhrkamp 2014, S. 50.)

von essenzieller Bedeutung – mangelt es doch hier meist eines ausbalancierten Gleichgewichts. Auch von Uexküll greift auf die Metapher des Netzes zurück:

> Jedes Subjekt spinnt seine Beziehungen wie die Fäden einer Spinne zu bestimmten Eigenschaften der Dinge und verwebt sie zu einem festen Netz, das sein Dasein trägt. […] So kommen wir dann zum Schluß, daß ein jedes Subjekt in einer Welt lebt, in der es nur subjektive Wirklichkeiten gibt und die Umwelten selbst nur subjektive Wirklichkeiten darstellen.[390]

Trotz der unhierarchisch aufgefassten Vielfalt von Organismen, Lebens- und Wahrnehmungsweisen deutet die Metapher der „geschlossenen Seifenblase", „in der alles für das Subjekt Sichtbare beschlossen ist", an, dass eine Kommunikation heterogener Lebewesen untereinander kaum möglich ist. Sieht von Uexküll den Menschen in einer Vermittlerrolle?

In seinem Beitrag zum Lemma „Umwelt" im *Historischen Wörterbuch der Biologie* schlägt Georg Toepfer vor, statt von Umwelt von Wahrnehmungswelt bzw. Merkwelt zu sprechen, „weil von Uexküll in seiner Modellierung nach einem Reiz-Reaktions-Schema tatsächlich einen Sonderfall der Organismus-Umwelt-Beziehung behandelt."[391] Kritisiert werde häufig, dass von Uexküll den Pflanzen nicht eindeutig Sinnesorgane und damit eine eigene Umwelt zugesteht, sondern nur eine „Nutzwelt" und „Trutzwelt"; auch eine „Wohnwelt".[392] Doch finden sich die basalen Funktionskreise, die er für Tiere geltend macht, auch in der Pflanzenwelt, denn wie von Uexküll selbst bemerkt, können Pflanzen auch ohne Nervensystem ihre Relation zur Umwelt regulieren. Bei Huyghe sind hingegen Tiere und Pflanzen konzeptuell gleichbedeutend.

Fazit

Die Gegenüberstellung von Hans Haacke und Pierre Huyghe eröffnet neue Perspektiven auf das Skulpturale: Die historische, anfänglich kybernetisch orientierte amerikanische Systemästhetik der 1960er-Jahre und die mit ihr verbundene Abkehr von einer reinen Objektästhetik, Burnhams und Haackes ‚Skulptur als realzeitliches System', berücksichtigt die Abhängigkeiten zwischen den zusammengeschalteten Elementen eines plastischen Werks, ferner Aspekte wie Autopoietik, Kontrolle und Informationsverarbeitung.[393] Die Fruchtbarkeit eines systemästhetischen Konzepts (allerdings unter anderen historischen Vorzeichen) zeigt sich vermehrt in der zeitgenössischen Kunst, so bei Pierre Huyghe. Dies hat einen Einfluss auf aktuelle Praktiken des Skulpturalen und ist von großer Bedeutung für eine aktualisierte Theorie der Skulptur. In der ‚Krise' der Skulptur, deren Ausweg Rosalind Krauss in einer strukturellen, (diskurs-)feldartigen Erweiterung suchte, liegt eine weitere Möglichkeit in einem system- und situationsästhetischen Verständnis von Skulptur. Dass Objekt und System in der

390 Uexküll 1956, S. 31.
391 Georg Toepfer, „Umwelt", in: ders. 2011, Bd. 3, S. 566–607, S. 571f.
392 Ebd., S. 572.
393 Vgl. Ursula Ströbele, „Real-zeitliches System und skulpturale Situation: Hans Haacke und Pierre Huyghe", in: Dobbe/Ströbele 2020, S. 97–118.

Skulptur keine sich ausschließenden Kategorien sind, erläutert Hans Haacke: „Naturally a system is also visible due only to recognizable shapes, colors, and spatial relationships, and all these object-oriented factors contribute to a larger or smaller degree to its ‚success'."[394]

Historisch deutet sich schon in seiner *Franziskanischen Serie* an, wie aus systemästhetischen Konzepten situationsästhetische Entwürfe des Skulpturalen werden. Eine situationsästhetische Perspektive unterstreicht die Offenheit, auch Zufälligkeit eines Geschehens, zudem das nicht-gerichtete Aufeinandertreffen verschiedener Ko-Akteure, das wie bei *Untilled* ein temporäres, unhierarchisches, loses, emergentes Gefüge sein kann. Einzelne Objekte wie die Bienenwaben verändern sich, aber dies hat keinen unmittelbaren Einfluss auf die anderen Ko-Akteure wie Hund, Bienen und Bank, während in Münster die Veränderung einer Entität in stärkerem Maße andere Entitäten unmittelbar prägte. Beide Werke kennzeichnen realzeitlich stattfindende Veränderungen, Materialtransformationen und die Einbindung plastischer Artefakte. Die Skulptur entsteht erst im Beziehungsgefüge mehrerer Objekte und Ko-Akteure. Während Haackes Systeme offengelegt sind und (fast didaktisch) sichtbar nachvollzogen werden sollen, zudem eher noch – historisch bedingt – durch das Paradigma einer möglichen Kontrolle geprägt sind, bleiben bei Huyghe die Zusammenhänge größtenteils verborgen und sind seine Systeme eher entropisch. Während Haackes Kunst auch „*Situations*kunst" ist, der Begriff vom Künstler im Unterschied zu Huyghe aber nicht weiter reflektiert wird, verhält es sich bei Huyghe umgekehrt:[395] Er betont zwar das Offene, Situationale, bleibt aber, insbesondere bei *After ALife Ahead*, deutlich systemorientierter. Ein systemästhetischer Ansatz trägt ferner dazu bei, den Situationsbegriff in der Kunst zu differenzieren. So handelt es sich bei intersubjektiven Arbeiten von Künstler*innen wie Alexandra Pirici, Tino Sehgal, Rirkrit Tiravanija und Franz Erhard Walther um einen Situationsbegriff, der eher aus Theater, Performance und Happening resultiert. Die Integration des Raums in der Minimal und Post-Minimal Art kann dabei als *ein* entscheidender Vorläufer gesehen werden, wobei das Situationale in den 1960er- und 1970er-Jahren (vgl. Robert Morris und Robert Smithson) eher auf rezeptionsästhetischer Seite stattfindet und insbesondere bei Huyghe nun auf produktions- *und* rezeptionsästhetischer Seite.

Es bliebe zu untersuchen, inwiefern eine Abkehr von der Gestalttheorie der Systemästhetik den Weg bereitet, insofern Probleme der Organisation und der Struktur wichtig werden und das ‚Endprodukt' nicht mehr zwingend visuell erfahrbar sein muss, während der Austausch von Information und Material zum normativen Ziel wird. Eine werkspezifische Analyse erfordert, die subjektiven und/oder kollektiven Erfahrungen in einer skulpturalen Situation auf Rezipierenden- und Produzierendenseite zu berücksichtigen und kritisch zu reflektieren. Dabei hat die Analyse zu zeigen versucht, dass ein wesentliches, oftmals unberücksichtigtes Merkmal darin liegt, dass bei aller Prozessualität in der Arbeit

394 Hans Haacke, Untitled Statement, „For some years …" (1967), in: Alberro 2016, S. 10.

395 Florian Matzner zum Germania-Pavillon von Haacke auf der Biennale in Venedig 1993. Florian Matzner, „Hans Haacke – Ein Künstler im Öffentlichen Dienst", in: *Kritische Berichte*, 22, 3, 1994, S. 22–29, S. 23.

von Huyghe ein ‚Bild' im Vorhinein gedanklich-konzeptuell fixiert wurde. Einzelne Partien dieses skulpturalen Bilds unterlagen im Laufe der Ausstellung trotz suggerierter Offenheit einer Modifizierung und kontinuierlichen Pflege, so dass Huyghes Herangehensweise den proklamierten Kontrollverlust und die hierarchielose Zusammenführung unterschiedlicher Entitäten – entgegen der vorherrschenden Rezeption – nur bedingt erlaubt, Huyghe als künstlerischer Autor trotz der Eigenzeitlichkeit des ‚Materials' präsent bleibt.[396] Das relationale Gefüge seiner künstlich erzeugten Ökosysteme, bestehend aus menschlichen und nicht-menschlichen, belebten und unbelebten Ko-Akteuren, und die Kausalitäten dieses komplexen Beziehungsgeflechts relativieren die eindeutige Zuschreibung bzw. Trennung von Subjekt und Objekt.[397] Während bei *Untilled* situationsästhetische Elemente dominieren und das ganze Areal stärker von äußeren Faktoren bestimmt war, ist *After ALife Ahead* offensichtlicher durch kybernetisches Gedankengut und einen systemästhetischen Charakter geprägt. Suggeriert wird, dass Menschen nur Teil einer Ökologie sind und nicht (mehr) die Spitze der Pyramide – formal in den Deckenöffnungen angedeutet – besetzen.

Exkurs: Biofakt – Oron Catts & Ionat Zurr *Tissue Culture & Art Project (TC&A)* und Revital Cohen & Tuur Van Balen *Sterile*

Oron Catts & Ionat Zurr *Tissue Culture & Art Project (TC&A)*

Eine andere Form des Umgangs mit Natur und der Steuerung von Wachstum entwickelte im Zuge der Bio Art in den 1990er-Jahren das australische Kollektiv Oron Catts & Ionat Zurr. In *Tissue Culture & Art Project (TC&A)* wachsen in Bioreaktoren Zell- und Gewebekulturen auf künstlich konstruiertem Trägergrund (*Scaffold*) (Abb. 66). Diese imitieren einen natürlichen Lebensraum und werden mit einer künstlichen Gebärmutter verglichen – sie funktionieren innerhalb der Laborgegebenheiten ähnlich einem realzeitlichen System. Grundlage ist das *Tissue Engineering*, die künstliche Herstellung biologischer Gewebe durch kontrollierte

396 Vgl. „Once the environment was conceived, Huyghe relinquished control to his collaborators; he imagined the whole and then external specialists developed its parts. Once these parts were physically installed and implemented, Huyghe allowed the elements to change, shift and evolve together." (McDermott 2018.)

397 Interessant wäre ferner zu untersuchen, inwiefern sich Adornos erweiterte, über die Transzendentalphilosophie hinausgehende Subjekt-Objekt-Relation eignet, um diese künstlerisch von Huyghe intendierte Anthropozentrismus-Kritik genauer in den Blick zu nehmen. Adorno zufolge stehen sich Subjekt und Objekt weder gegenüber (Kant) noch vereinen sie sich im Subjekt (Fichte), vielmehr durchdringen sie einander bzw. sind wechselseitig durch einander vermittelt. Adorno will genau diese evolutionsgeschichtlich begründete Relation neu überdenken, ohne die Differenz dabei aufzulösen, weshalb sein Ansatz fruchtbar sein könnte, um über das vielschichtige Beziehungsgefüge von *Untilled* und *After ALife Ahead* nachzudenken. Er plädiert für den ‚Vorrang des Objekts', da jede Subjektivität aus Objektivität entstanden sei (Theodor W. Adorno, „Dialektische Epilegomena", in: *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*, Bd. 10.2., *Kulturkritik und Gesellschaft II*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 741–782). Anstatt von Kants Ideal einer subjektiv vermittelten objektiven Ästhetik auszugehen, impliziert Adorno weniger die Stasis fester Rollenzuschreibungen als vielmehr die Möglichkeit eines Oszillierens zwischen den Polen, wie sie durchaus für *Untilled* relevant ist.

Kultivierung von Zellen u.a. für Heilungsprozesse im medizinischen Bereich. Im Jahr 2000 präsentierten Catts & Zurr auf dem Ars Electronica Festival in Linz ihre *Semi-Living Worry Dolls*, die sie als „semi-living sculptures" bezeichnen.[398] Auf kleinen (ca. 10 × 7 × 5 mm), den bekannten Sorgenpüppchen entlehnten Figuren aus abbaubarem Polymer wachsen Mc-Coy-Zellen (Zelllinie aus Endothelzellen von Mäusen). Mit zunehmendem Wachstum baut sich das Gerüst aus Polymer ab, die *Worry Dolls* verändern ihre Gestalt, werden größer und ‚erwachen zum Leben'. Ihre konkrete Entwicklung ist nur bedingt vorherseh- und kontrollierbar. Je nach Zelltypus, Zerfall des Polymers und den physikalischen Bedingungen innerhalb des Bioreaktors generieren sich neue Formen. Während einer Präsentation bedürfen die *Semi-Living Sculptures* lebenserhaltender Pflege durch die Zugabe von Nährstofflösungen. Das laborartige Setting ist zu reinigen und unter sterilen Bedingungen zu halten. Am Ende einer Ausstellung performen Catts & Zurr häufig ein sogenanntes *Killing Ritual*, in dem bio-ethische Fragen diskutiert, die *Worry Dolls* ihrer sterilen Umgebung entnommen, von den Besucher*innen berührt und damit durch Bakterien und Pilze kontaminiert werden, was zum Tod der *Worry Dolls* führt.[399] Residuen werden oft in Form skulpturaler Relikte anschließend konserviert, als nicht-lebende Version auch ausgestellt, wie 2017 in *Human+. The future of our species* im ArtScience Museum in Singapur.[400]

2019 realisierte das Künstlerduo *Compostcubator 0.4.* Die durch Transformations- und Zersetzungsprozesse eines Komposts entstehende Energie dient als Basis für einen Inkubator, in dem eine Zellkultur heranwächst.[401] *Victimless Leather. A Prototype of Stitchless Jacket Grown in a Technoscientific „Body"* (Abb. 234), das auf einem ähnlichen Herstellungsprinzip basiert wie die *Worry Dolls*, stellt eine artifiziell gewachsene Jacke dar. Dieser lederähnliche Stoff, so das Duo, sei kein neuartiges Konsumprodukt, sondern soll Fragen initiieren über unsere Beziehung zu anderen lebenden Organismen, zu zukünftigen technischen Möglichkeiten und den durch die Biotechnologie hervorgerufenen Ängsten.[402] Im Zusammenhang mit Skulpturalität stehen jedoch nicht die komplexe Herstellung im Labor oder ethische Fragen im

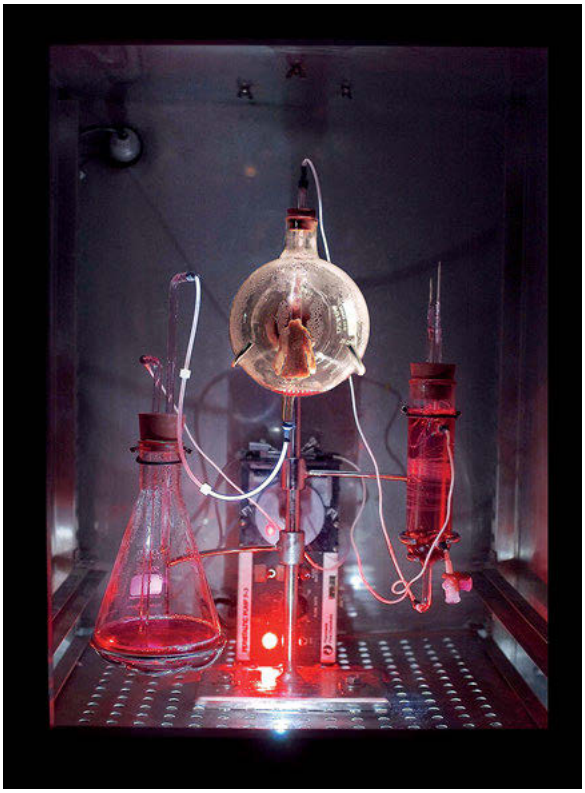
398 In Kooperation mit SymbioticA (The Art and Science collaborative research lab) im Department of Anatomy and Human Biology, University of Western Australia, und The Tissue Engineering and Organ Fabrication Laboratory, Massachusetts General Hospital/Harvard Medical School; Oron Catts/Ionat Zurr, „Growing Semi-Living Sculptures: The Tissue Culture & Art Project", in: *Leonardo*, 35, 4, 2002, S. 365–370. Dort finden sich weitere Informationen über den Herstellungsprozess. Siehe Ströbele 2018.

399 Einen Eindruck vermittelt folgendes Video aus der Science Gallery in Dublin: https://www.youtube.com/watch?v=1VLhnVwNpfo&feature=youtu.be&list=PL90F77F01A0BF1619 (24.10.2019).

400 Https://sagg.info/event/human-the-future-of-our-species/ (2.3.2023).

401 Https://tcaproject.net/portfolio/compostcubator-4-0/ (8.11.2019).

402 Siehe u.a. https://tcaproject.net/portfolio/victimless-leather/ (18.5.2023); *Synth-ethic: Art and Synthetic Biology Exhibition*, Naturkundemuseum Wien 2011; Krishna Kumari Challa, „Art and Biology exhibition", in: *Sci-Art Lab*, 15.6.2011, https://kkartlab.in/group/News/forum/topics/art-and-biology-exhibition (25.5.2023). „The artists investigate our relationships with the different gradients of life through the construction/growth of a new class of object/being – that of the *semi-living*. From an historical perspective, the *Semi-Living Worry Dolls* can be seen as a contemporary, symbolic incarnation of the Homunculus in alchemist tradition, based on the idea that ‚living beings' could be constructed out of organic raw material and that the microscopic ‚building blocks' already contain the structures of a fully-formed being. Culturally related myths and narratives such as the Golem, Pygmalion, Faust

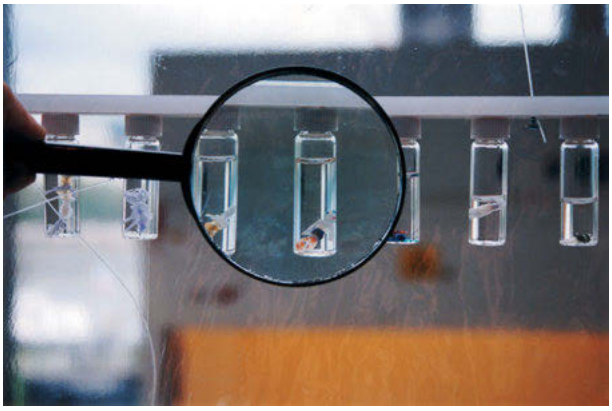


234 The Tissue Culture & Art Project (Oron Catts & Ionat Zurr), *Victimless Leather. A Prototype of Stitchless Jacket grown in a Technoscientific „Body"*, 2004, biologisch resorbierbares Polymer-Gewebe und Knochenzellen, variable Größe, *SymbioticA*, University of Western Australia

Fokus, sondern die gattungsspezifische Klassifizierung der Werke seitens der Künstler*innen als *Semi-Living Sculpture*. Aufgrund ihrer geringen Größe lassen sie sich nur aus unmittelbarer Nähe in ihren Reagenzgläsern/Bioreaktoren beobachten (Abb. 235); deutliche Gestaltveränderungen sind innerhalb *eines* Ausstellungsbesuchs nicht nachzuvollziehen. Und doch kommt dem Phänomen des Wachsens (wenn auch anders als bei Haacke und Huyghe) eine zentrale Bedeutung zu: Die aristotelische Unterscheidung von Natur und Technik/Kunst, derzufolge Erstere von sich aus wächst und Letztere von außen bewegt bzw. erschaffen wird, verliert in der zeitgenössischen Kunstpraxis (und in den Naturwissenschaften) zunehmend an Relevanz. Der von Karafyllis geprägte Terminus ‚Biofakt' aus einer Wortverbindung von ‚Bio' und ‚Artefakt' für „natürlich-künstliche Mischwesen" stellt für diese skulpturalen Werke eine aufschlussreiche Beschreibungskategorie dar.[403] Das biotische Artefakt

or Frankenstein, which act as a warning against human fantasies of technological omnipotence, also resonate in *Semi-Living Worry Dolls*."

403 Karafyllis 2006, S. 547. In der Archäologie, zoologischen Ökologie und Mikroskopie werde der Begriff vereinzelt verwendet, u.a. für die Bauten der Biber oder für Pflanzensamen, die bei prähistorischen Ausgrabungsstätten gefunden wurden. Sie sind Spuren von Lebewesen (ebd.). Der begriffliche Ursprung



235 The Tissue Culture & Art Project (Oron Catts & Ionat Zurr), *Tissue Culture & Art(ificial) Womb AKA Semi-Living Worry Dolls*, 2000 (Detail), Installationsansicht Next Sex, Ars Electronica Festival, Linz, 2000

reflektiert die klassische Grenzziehung, versteht Technik als Handlung und Biologie als Experimentalwissenschaft.[404] Der Begriff bezeichnet, so Karafyllis, eine technische Einflussnahme auf einen natürlichen Wachstumsvorgang, drückt dadurch diese Grenzüberschreitung aus und problematisiert das vorherrschende Verständnis von Wachstum im Zusammenhang mit Bewegung und Reproduktion.

Sie verortet das Biofakt in einer Trias zwischen Artefakt und Lebewesen. Verursacht werde die Zeugung durch einen Urheber oder zielorientierten Konstrukteur, doch sei der artifizielle Anteil unsichtbar, teils sogar auf substanzieller, molekularer Ebene und müsse nicht genetisch erfolgt sein.[405] Dabei unterscheidet sie zwischen drei verschiedenen Typen: 1. Wachstum als nachgeordnetes Mittel, „ein Gewächs [wird] vor seinem Dasein technisch zugerichtet“, d.h. vor Aussaat oder Pflanzung oder wenn Gene und Gewebe technisch in Entitäten wie Zellen mit Plasma eingebracht werden. 2. Wachstum als vorgeordnetes Mittel, wenn z.B. während des Entstehens Hormone verabreicht werden. 3. Wachstum als übergeordnetes Mittel, wenn Typ I als genetischer Prototyp mit Typ II als Inkubator fusioniert, d.h. beim Klonen.[406] Bei diesem Typ stehe die Reproduktion einer lebenden Einheit im Hinblick auf ihre Vermehrung im Vordergrund. Karafyllis zufolge handelt es sich um ein hermeneutisches Problem, das auf die enge Verwobenheit kultureller Praktiken mit naturwissenschaftlichen,

finde sich beim Wiener Tierpräparator Bruno M. Klein (1943/44) für die Mikroskopie von Protozoen, er beschreibt damit gewachsene Strukturen lebender Wesen wie Panzer oder Schalen von Algen (ebd.).

404 Vgl. auch Nicole Karafyllis, „BioArt? Artefakte und Biofakte zwischen Künstlichkeit, Kunst und Technologie“, in: Hermann Parzinger/Stefan Aue/Günter Stock (Hg.), *ArteFakte. Wissen ist Kunst – Kunst ist Wissen*, Bielefeld: transcript 2014, S. 197–206. Siehe auch Ingeborg Reichle, „Lebendige Kunst oder Biologische Plastik? Reiner Maria Matysiks Prototypenmodelle postevolutionärer Organismen“, in: dies./Steffen Siegel/Achim Spelten (Hg.), *Visuelle Modelle*, München: Wilhelm Fink 2008, S. 155–178; dies., *Kunst aus dem Labor. Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft im Zeitalter der Technoscience*, Wien [u.a.]: Springer 2005.

405 Beispiele sind für sie u.a. Renaturierung und der Film *Blade Runner*.

406 Karafyllis 2006, S. 554.

speziell biologischen Labortätigkeiten hinweist und ein romantisches Verständnis von ‚unversehrter' Natur infrage stellt, damit einhergehend auch ein lineares Fortschrittsverständnis vom Natürlichen zum Artifiziellen.

Nach dieser Einteilung wären die genannten Werke von *The Tissue Culture & Art Project* dem dritten Typ zuzuordnen. Das Wachstum findet im Rahmen des *Tissue Engineering* kontrolliert statt; das lebende Material oszilliert zwischen Herstellung und Eigengesetzlichkeit. Doch bleibt das Artifizielle deutlich: Es sind Fragmente in Form entnommener Zellen externer Körper, die sich unter menschlicher Anleitung weiter fortpflanzen. Ohne den Laboraufbau und die technologische Fürsorge der Künstler*innen würde das künstliche Gewebe in dieser Gestalt nicht wachsen können, sondern verfallen und sterben.

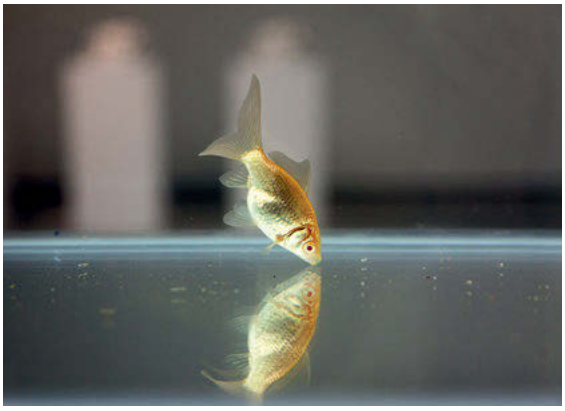
Haackes als biologisches *Readymade* existierende Eier inklusive Brutanlage von *Chickens Hatchin*g (Abb. 76) wurden von ihm nicht genetisch verändert; die (vom Menschen konstruierte) Brutmaschine bestimmt das Wachstum der Küken – vielleicht Biofakte des ersten Typs, da aus den Eiern Hybridhühner/-hähne schlüpfen, die in Anatomie und Lebensdauer den Bedürfnissen der Agrarindustrie, somit dem menschlichen Eier- oder Fleischkonsum angepasst sind.

Auch wenn die Übertrag- und Differenzierbarkeit jeweils werkspezifisch neu verhandelt werden müssen, erlaubt das Phänomen des Biofaktischen, einzelne Aspekte dieser skulpturalen Zwitterwesen, insbesondere im Hinblick auf ihre Entstehung, sowie die zu diskutierende Autonomie des Wachstums und damit verbundene Fragen zur Autorenschaft zu beschreiben, nach möglichen technischen Eingriffen der Künstler*innen in natürliche Organismen zu fragen, ferner Natur nicht nur als konträres Gegenüber von Technik, sondern in möglichen Ausprägungen ihrer Durchdringung in den Blick zu nehmen. Wo genau beginnt die künstlerische Manipulation und mit welchen Mitteln wird das lebende ‚Material' modelliert? Wie verändert das erweiterte Konzept von Materialität und Produktion unseren Blick?

Revital Cohen & Tuur Van Balen Sterile

Ein weiteres Beispiel einer zeitgenössischen *Non-Human Living Sculpture* ist die Albino-Goldfisch-Arbeit *Sterile* (2014) des Duos Revital Cohen & Tuur Van Balen (Abb. 236).[407] In Zusammenarbeit mit dem japanischen Biologen Etsuro Yamaha in Hokkaido wurden 45 Goldfische ohne Fortpflanzungsorgane kreiert und 2015 in einer Ausstellung in der Schering Stiftung in Berlin gezeigt. Im Entwicklungsstadium wurde den Fischen Morpholinos (synthetische Nukleinsäure-Moleküle) injiziert, das die Gene für das Ausbilden der Keimdrüsen ausschaltet. So kommen die Tiere bereits steril zur Welt und könnten dem Biofakt Typ 2 zugeschrieben werden. Leben und Wachstum sind mit Hilfe der synthetischen Biologie in eine Sackgasse gelenkt; die Tiere leben als auf ein Minimum reduzierte skulpturale Objekte, sind damit ihrem natürlichen Zyklus entrissen. *Sterile* ist wie eine Edition käuflich zu erwerben, ein temporäres Werk, beschrieben als „ein maßgefertigter Galerie-Organismus", dessen

407 Vgl. Ströbele 2018.



236 Revital Cohen & Tuur van Balen, *Sterile*, 2014, Goldfisch, variable Maße

Existenz von der Lebenszeit des Protagonisten bestimmt ist.[408] In der Ausstellung befanden sich zu Beginn drei auf Sockel gestellte Aquarien mit jeweils einem Goldfisch.[409] Diese Betonung der Singularität des Objekts und seine (traditionelle) Präsentationsform unterstreichen seinen Kunstwerkcharakter. Während die Tierwelt häufig eine auffällige Farbpracht zu Paarungszwecken einsetzt, fehlt den Albino-Goldfischen bei *Sterile* ihre stimulierende Erscheinung durch Pigmentmangel.

Neben den Aquarien befand sich eine Maschine im Stand-by-Modus (Abb. 237), die als Teil des künstlerischen Konzepts die Aufgabe der Fortpflanzungsorgane übernehmen kann und in einem automatisierten Prozess die Labortätigkeit des kooperierenden Wissenschaftlers wiederholt, um aus Eizellen und Sperma sterile Fische zu reproduzieren: eine Auslagerung des natürlichen Vermehrungsprozesses.[410] Mit dieser nur potenziellen Tätigkeit ist die Maschine den Werken Haackes entgegengesetzt, da bei ihm die Vorgänge stets gezeigt werden bzw. in Realzeit ablaufen. Die Apparatur trägt den Namen *Sensei Ichi-gō*, was ‚Erstgeborener', ‚weiser Lehrmeister', ‚Seriennummer Eins' bedeutet. Weil begleitendes Equipment und erläuternde Tafeln fehlen, werden besonders die skulpturalen Eigenschaften der Anlage herausgestellt; sie mutet im Ausstellungsumfeld stilisiert ästhetisiert an. Dass sie eher als ideelle Manifestation gedacht ist und als Referenz auf die Standardisierung der

408 Jens Hauser, „Revital Cohen & Tuur Van Balen: assemble | standard | minimal. Einführung in die Ausstellung in der Schering Stiftung", Berlin 2015, https://scheringstiftung.de/wp-content/uploads/2018/02/Opening_Introduction_Jens_Hauser.pdf (18.5.2023).

409 Erst durch eine Anordnung des Veterinäramtes wurde veranlasst, die isolierte Haltung aufzuheben und jeweils zwei Fische zusammen in einem Aquarium zu zeigen. Vgl. auch Alexander Scrimgeour, „Revital Cohen & Tuur Van Balen: Schering Stiftung", in: *Artforum*, 53, 10, 2015, S. 369f.

410 Vgl. Statement der Künstler*innen: „A machine that is capable of producing sterile goldfish in an automated reenactment of Yamaha-Sensei's movements and actions. Physically articulating this fabrication process, its mechanisation allows for the standardisation of both sequence and animal. A contraption with its own (dormant) choreography, the machine is an assembly line, a printer, a puppet master, a potential." (Http://www.cohenvanbalen.com/work/sensei-ichi-go#, 22.10.2019.)

237 Revital Cohen & Tuur van Balen, *Sensei Ichi-gō*, 2014, Rostfreier Edelstahl, Elektronik, Acrylglas, Glas, Vinyl, Nylon, 200 x 170 x 450 cm, Installationsansicht Schering Stiftung, Berlin, 2014

Agrarindustrie fungiert, unterstreicht die künstlerische Intention, die Maschine ausschließlich außer Betrieb, im Stillstand zu zeigen.

Interessant ist die Artenwahl: Goldfische wurden seit mehr als eineinhalb Jahrtausenden aus einer Karpfenart (Gemeine Karausche) durch ästhetische Selektion als Zier- und Kunstfische gezüchtet bis hin zu extravaganten Exemplaren, die kaum schwimmen und wegen ihrer leuchtenden Farbe unter natürlichen Bedingungen nicht überleben können. In Japan stellt diese Tradition der sogenannten Ranchu-Züchtung schon lange einen beachtlichen wirtschaftlichen Faktor dar. *Sterile*, ein unnatürliches, vom Menschen nach seinen Vorstellungen designtes ‚Produkt', wirft Fragen auf: Inwiefern wird das einzelne Tier zum Objekt, wie verhalten sich Natur und Kultur bzw. Natur und Technik in diesem Kontext zueinander? Wie ist das jeweilige Begriffsverständnis historisch bedingten semantischen Verschiebungen unterworfen, so dass heutige Konzepte von gebändigter, manipulierter Natur beschreibbar werden?

Anders als Hans Haacke etwa mit *Chickens Hatching* zeigt das Duo nicht die Vorgänge in Realzeit, sondern ein Stillstellen biologischer Systeme. Fehlverhalten und Entfremdung von einer nicht mehr funktionierenden Natur zeigen einmal mehr die Vielfalt der Steuerungsprozesse und Eingriffe in natürliches Wachstum. Mit Haackes für die Guggenheim-Ausstellung konzipiertem *Rye in the Tropics* (1970) (Abb. 153) deutet sich die Konfrontation unterschiedlicher Pflanzen (Roggen und tropische Gewächse), Klimaregionen und Ökosysteme bereits an.

Anstatt eines Schlusswortes

Während das Medium Skulptur seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts von zahlreichen Künstler*innen erweitert wurde, ist die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit einer skulpturalen Ästhetik des Lebendigen bisher ein Desiderat geblieben. Zur ‚Skulptur im erweiterten Feld' gehören auch lebende plastische Konzeptionen, die eigene, ethisch bedingte Fragen zur ‚Materialgerechtigkeit' stellen. Die vorhandenen Überblickswerke zur (europäischen und US-amerikanischen) Bildhauerei des 20. Jahrhunderts thematisieren diese Entwicklung nur marginal; es fehlt für lebende Werke eine eigene Kategorie. Auch Joseph Beuys' weit gefasster, performativ ausgelegter Begriff der Sozialen Plastik erfährt keine tiefergehende Reflexion unter skulpturtheoretischen Aspekten. Die vorherrschenden Narrative zur Skulptur der Moderne verdeutlichen die Dominanz eines vitalistisch-existenzialistischen Diskursfelds in Rhetorik, Argumentation und Ästhetik. Carola Giedion-Welckers Bildzusammenstellungen von Natur- und Tierfotografien neben Plastiken Hans Arps oder Constantin Brancusis (Abb. 3–7) illustrieren diesen Vergleich mit einem ‚Organismus' im Kontext des Biomorphismus. Der Pygmalion-Topos lebt im Hinblick auf evozierte Lebendigkeit und Naturnähe weiter.

Während bereits in der Grotten- und Brunnenplastik, in den Bosquetten und Labyrinthen der Renaissance und des Barock lebende organische Entitäten in skulpturale Parkensembles integriert wurden, erlebt die Integration von Tieren und Pflanzen in Kunstwerke seit den 1960er-Jahren einen neuen Höhepunkt. Geschichte und Vielfalt dieser Ausprägungen belegen ihre Popularität unter Künstler*innen. Dabei behalten die hier vorgestellten Künstler*innen trotz wiederholter Behauptungen, die traditionellen Gattungen zu überwinden (vgl. *Post-Medium Condition* oder *Intermedia*), ‚Skulptur' als kategorialen Begriff bei.[1]

1 Vgl. Krauss 2000; Higgins 1984; Peter Weibel, „The Post-Media Condition" (2006), in: *Mute Magazin*, 19.3.2012, http://www.metamute.org/editorial/lab/post-media-condition (20.11.2019).

Open Access. © 2024 bei der Autorin, publiziert von der Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston.
Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111027159-005

Neben *Living Sculptures*, die den menschlichen Körper ins Zentrum rücken, etwa bei Gilbert & George (*Singing Sculpture*, [Abb. 12]) oder Franz Erhard Walther (*Versuch, eine Skulptur zu sein*, [Abb. 24]), tragen unterschiedlichste Pflanzen, Tiere, Insekten und Kleinstorganismen als Ko-Akteure zur Werkgenese bei. Diese *Non-Human Living Sculptures* – so der hier vorgeschlagene Begriff – erweitern mit ihrer eigenen Zeitlichkeit, ihrem ephemeren und emergenten Charakter die traditionelle Stasis von Skulptur. Als Gegenposition zum Formalismus und zu ‚Bildhauerheroen' wie Henry Moore oder Anthony Caro überträgt das britische Künstlerduo Gilbert & George den etablierten Begriff auf seine gesamte künstlerische Produktion wie Aktion, Postkarte oder Gemälde. Walther greift in seiner fotografisch überlieferten Serie gleichfalls auf Bildhauereitopoi, skulpturale Posen und humorvoll adaptierte Attribute von Personifikationen (Prudentia, Caritas etc.) zurück – Stierschädel als Vanitas-Symbol, Kutscherleuchte als Lebenslicht (Abb. 36, 37); ORLAN ließ sich in ihrer frühen Serie *Corps-Sculptures* als lebende Skulptur mit Bilderrahmen, Maske und Schlange fotografieren, die Barockplastik aufgreifend (Abb. 39–41).

An Hans Haackes *Franziskanischer Serie* und Pierre Huyghes begehbaren Werken *Untilled* und *After ALife Ahead* wurden skulpturale Konzepte detailliert erörtert. Haackes in Anlehnung an Kybernetik und Systemtheorie formuliertes Konzept einer Skulptur als realzeitlichem System ist für die zeitgenössische Kunst ein entscheidender Vorläufer, wie die Gegenüberstellung mit Huyghe zeigt. Den signifikanten Schritt von der Objektästhetik zur Systemästhetik vollzog Jack Burnham mit seinen Schriften seit 1968 bis zum Beginn der 1970er-Jahre, wobei ein intensiver Austausch mit Haacke in jenen Jahren zu dessen Prägung beitrug. Burnham begreift die post-formalistische Kunst als Möglichkeit, der ‚Sackgasse' des Vitalismus und Formalismus zu entkommen, und etabliert sie als systemästhetische Auffassung von Skulptur. Der Kinetik mit ihren beweglichen Objekten gebührt in seinen Augen ein epochaler Stellenwert. Vom *October*-Kreis um Rosalind Krauss und Benjamin Buchloh vernachlässigt, nahm das Interesse an Burnhams skulptur- und systemtheoretischen Schriften in den letzten Jahren zu. Die Ablösung vom singulären konturierten Objekt zugunsten der Relationalität einer entgrenzten, aus mehreren Elementen bestehenden Skulptur lässt sich besonders gut an Haackes Frühwerk, auf das sich Burnham wiederholt bezieht, veranschaulichen: Während anfangs die Brustkästen bei *Chickens Hatching* (Abb. 75), die Plexiglasbox von *Ant Coop* (Abb. 15, 85) oder die im Innenraum gepflanzten Bohnenstauden von *Gerichtetes Wachstum* (Abb. 238) einen objekthaften Charakter mit konturiertem Handlungsraum und -ablauf im Inneren sowie ein systemästhetisches Gefüge kennzeichnen, wirkt sein *staging* von Natur bei *Ten Turtles Set Free* (Abb. 97) oder *Grundwasser – Versprühung – Moosbewässerung – Grundwasser* (Abb. 72) offener und situationsästhetisch. Die Frage nach dem Skulpturalen des jeweiligen realzeitlichen Systems – Baum, Schlauch, Moosrelief, Ziege und Wald, Schildkröten und Umgebung – drängt sich auf: Die einzelnen Entitäten machen erst in ihren Reaktionen aufeinander den plastischen Korpus aus. Das Skulpturale fungiert als zeitbasierter Verbund; Einheit und Gesamtheit der prozessualen Form werden betont, ohne dass sich diese kontinuierlich (nur) positiv weiterschreibt, wie es Cathérine Malabou mit ihrem Plastizitätskonzept unterstreicht. Faktizität als das Gegebene eines Systems mit

238 Hans Haacke, *Gerichtetes Wachstum*, 1972, Museum Haus Lange, Krefeld

seinen Bestandteilen und Ko-Akteuren ist zeitbasierten Transformationen unterworfen, sei es durch systemimmanente Kausalitäten oder durch externe Einflüsse wie Witterung und unerwartete Störfaktoren. Faktualität im Sinne einer Aktualisierung des Faktischen auf produktionsästhetischer Ebene und im Rezeptionsprozess beleuchtet die intrinsische Zeitlichkeit, die Plastizität, Oberflächentextur und Räumlichkeit determiniert. Der Begriff ‚Skulptur' lenkt neben der Anbindung an die historische Genealogie der Gattungshierarchie oder durch eine humorvolle Adaption den Blick auf diese spezifischen Parameter.

Während Haacke ökosystemische Kausalitäten offenlegt, die von den Betrachter*innen nachvollzogen werden sollen (historisch eine mögliche Kontrolle mit einschließend), bleiben bei Huyghe viele Zusammenhänge verborgen. *Untilled*, auf einem quasi entgrenzten, optisch jedoch mit Baumbewuchs eingerahmten Areal der Karlsaue, ist offener und situationsästhetischer angelegt als *After ALife Ahead* in der ehemaligen Eissporthalle, das über die Verbindung von organischen und digitalen bzw. virtuellen Elementen innerhalb eines architektonischen Rahmens kybernetisches Gedankengut anklingen lässt. Nachdem *Untilled* einen ‚letzten' namenlosen Vertreter menschlicher Spezies zuließ, suggeriert die dystopische Landschaft von *After ALife Ahead* posthumanes Leben, das von künstlicher Intelligenz beherrscht wird. Huyghe betont zwar das Offene, Situationale, bleibt aber insbesondere bei *After ALife Ahead* systemorientiert. Hans Haackes *Franziskanische Serie* und seine ‚Skulptur als realzeitliches System', so die These, sind ein wesentlicher Vorläufer für die situationsästhetischen Konzepte von Pierre Huyghe.

Charakteristisch für die untersuchten Arbeiten sind skulpturale Situationen, die sich aus einem Zusammentreffen und -wirken menschlicher Protagonisten, nicht-menschlicher Ko-Akteure und plastischer Artefakte ergeben. Der von Burnham etablierte und in den Werken erprobte systemästhetische Ansatz trägt dazu bei, den Situationsbegriff in der Kunst zu differenzieren. Künstler*innen wie Alexandra Pirici (Abb. 52, 53), Tino Sehgal und Rirkrit Tiravanija kreieren intersubjektive Arbeiten, deren Situationsbegriff aus Theater, Performance und Happening resultiert. Haackes (und Burnhams) systemisches Verständnis basiert auf der amerikanischen Systemtheorie und Kybernetik, wie sie Norbert Wiener und Ludwig von Bertalanffy vertraten.

Es stellt sich bei allen situationserzeugenden Arbeiten die Frage nach der impliziten Spannung und Machtrelation zwischen Konzeption und Autorschaft der Künstler*innen und der *agency* der Ko-Akteure. Bei den beiden Urhebern Haacke und Huyghe treten divergierende Gesten der Domestizierung und Unterwerfung nicht-menschlicher Lebewesen auf. Während Haacke Tieren und Pflanzen Eigenzeitlichkeit und einen eigenen Handlungsraum zugesteht, das systemische Gefüge initiiert und dann im Wesentlichen sich selbst überlässt, dominiert Huyghe sein skulpturales Setting durch Pflegemaßnahmen und modifizierende Eingriffe in das Wachstum. Entgegen einer Anthropozentrismus-Kritik folgt Huyghe einem fast klassischen Künstler*innenideal mit entsprechendem neo-platonischem Form-Materie-Verständnis, indem der Autor dem Material seine Idee ‚überstülpt' und ein skulpturales ‚Bild' im Vorhinein gedanklich-konzeptuell fixiert. Nur bedingt sind Kontrollverlust und hierarchieloses Agieren der unterschiedlichen Entitäten in seinen Netzwerken erlaubt. Huyghe simuliert und domestiziert Natur, stellt eine anthropogen erzeugte Natur aus – eine Dritte Natur. Haackes Naturverständnis ist bei *Chickens Hatching* (Abb. 75) oder *Rheinwasseraufbereitungsanlage* (Abb. 30) stärker durch menschliche Kontrolle geprägt als bei den befreiten Schildkröten oder dem mikroklimatischen System im Garten des Krefelder Haus Lange, dennoch bleiben seine auf die lokale Flora und Fauna zurückgreifenden Arbeiten überschaubar. Sie demonstrieren – im Gegensatz zu Huyghe – mit ökologischem Impetus die Verflochtenheit von Natur, Politik, Industrie und Kunst. Haackes Fokus auf das Systemische lenkt den Rezipient*innenblick auf die Abhängigkeiten und Bezüge, das Prozessuale und Zeitbasierte.

Einzelne Exkurse zur jüngsten Gegenwart sollen Relevanz und Aktualität des systemästhetischen Skulpturkonzepts und die darin zum Ausdruck kommende Ästhetik des Lebendigen verdeutlichen sowie über die Neubewertung bestehender Theorien den Versuch unternehmen, ein Begriffsinstrumentarium für diese flüchtigen und lebenden Arbeiten zu entwickeln. Die *Franziskanische Serie* Haackes markiert eine Auffassung von Natur und Ökologie, wie sie für gegenwärtige Diskurse zum Anthropozän und zur Ökologiekritik prägend ist. Neben Fabian Knechts Serie *Isolation* (Abb. 156–159, 162), die durch das *staging nature* an Haackes Sichtbarmachung eines Naturphänomens innerhalb des White Cube anknüpft, beinhalten *Utility Sculptures* von Nick Laessing (Abb. 31) eine werkinhärente Funktionalität durch die Abkehr vom statuarischen Objekt, das Kontemplation fordert. Bei seinem *Plant Orbiter* werden Pflanzen geerntet und gemeinschaftlich verzehrt. Ähnlich wie Haackes *Rheinwasseraufbereitungsanlage* intendieren die systemästhetischen Skulpturen

von Das Numen (Abb. 141) und Ayşe Erkmen (Abb. 142) eine Wasserreinigung für Trinkwasserzwecke. Ein Exkurs zum Biofakt behandelte die Arbeiten der beiden Duos Oron Catts & Ionat Zurr (Abb. 66, 234) und Revital Cohen & Tuur van Balen (Abb. 235, 236), die Potenziale von *Bio Sculpture* mit Eingriffen auf genetischer Ebene thematisieren und dabei ethische Fragestellungen aufwerfen.

Krauss begreift Skulptur als „historisch determinierte" Kategorie und wendet sich in ihrer Kritik an Clement Greenbergs essenzialistischem, medienspezifischem Konzept von Skulptur einem strukturellen Verständnis, genauer dem Skulpturalen zu, das terminologisch für die untersuchten Grenzphänomene geeignet ist, da es eine Herangehensweise mit Schwerpunkt auf plastische Qualitäten unterstützt. Ihre Neusituierung der Skulptur (Abb. 22), die jedoch lebende Körper als plastisches Material ausschließt, bildet ein Diskursfeld ab und bedeutet zugleich eine konkrete räumliche Erweiterung, da sie ihren Blick auf die skulpturalen Positionen der Land Art und Post-Minimal Art der 1960er- und 1970er-Jahre richtet, in denen sich Räume zwischen Kultur und Natur, zwischen Gebautem und Nicht-Gebautem in einem relationalen Geflecht von Betrachter*in, Ort und Werk auftun und *site-specific* konzipiert sind. Ihre Überlegungen beziehen allerdings eine skulpturale Ästhetik des Lebendigen nicht direkt ein.

Diese resultiert, wie die vorliegende Untersuchung gezeigt hat, aus unterschiedlichen Diskurssträngen:

1. Materialästhetisch und -historiographisch führt die Verwendung von Naturmaterial wie Holz, Felsgestein (Robert Morris, [Abb. 34]) und Erde, amorphen Figurationen aus Naturspolien u.a. Jean Dubuffets (Abb. 8), Taxidermie (Richard Serra, Nancy Graves, [Abb. 55]) und organischen Fundstücken im Umfeld des Surrealismus (Abb. 28, 29) zur Integration lebenden ‚Materials' in das künstlerische Repertoire. Die Abkehr vom Topos der *durata* zugunsten elastischer Arbeiten wie Claes Oldenburgs *Soft Sculptures*, Franz Erhard Walthers textiler, zur Nutzung bestimmter *Erster Werksatz* (Abb. 18) oder Magdalena Abakanowiczs Textilarbeiten (Abb. 233) stellt die Weichen für das Entstehen von *(Non-Human) Living Sculptures*.

2. Die Verbindung von Technologie und Skulptur, die Burnham als Zukunftsvision einer *Cyborg Art* proklamiert, sieht er in den Ursprüngen der kinetischen Plastik realisiert. Deren Bewegung und inhärente Zeitlichkeit bzw. technoide Lebendigkeit untergräbt die Statuarik und Zeitenthobenheit traditioneller Skulptur. Die Künstler Wolf Vostell (Abb. 64) und Nam June Paik (Abb. 65) sind zwei Beispiele für die Verknüpfung tierlicher Protagonisten (Truthähne, Enten) mit technischen Geräten wie Fernsehapparaten.

3. Aus der Ende der 1970er-Jahre beklagten inflationären Verwendung des Skulpturbegriffs heraus entwirft Rosalind Krauss ihr poststrukturalistisches Diagramm. Die seit den 1960er-Jahren zugunsten einer Prozess- oder Systemästhetik expandierende Gattung setzt sich auch auf diskursanalytischer Ebene durch. Die Auflösung fest konturierter Gefüge und die damit einhergehende Ephemerisierung trieben Robert Morris' Überlegungen zu *Anti-Form* (Abb. 80) voran, ebenso die Verbindung bildhauerischer Praktiken Richard Serras oder Robert Rauschenbergs im Umfeld des Judson Church Dance Theater mit Performance, Tanz

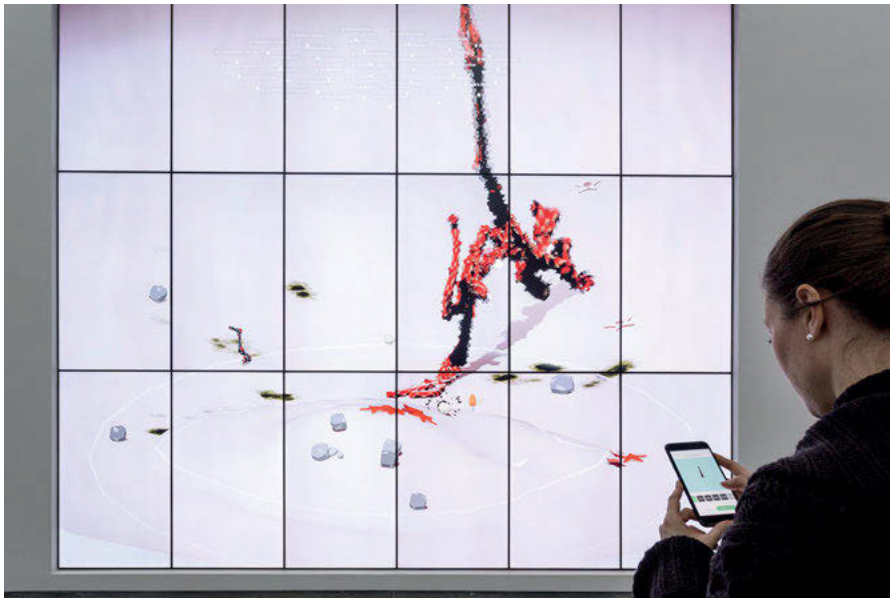
239 Banz & Bowinkel, *Mercury*, 2016–2017, interaktive Virtual-Reality-Installation für HTC Vive, Computer, Head-Mounted-Display (HMD), 3D-gedruckter Porzellan-Interfacebutton, Webkameras, Monitor, Plexiglas, diverse Kabel; aufgebaut in einer schwarz eloxierten Aluminium-Rahmenstruktur

und Happening sowie Senga Nengudis Strumpfhosen-Objekte der 1970er-Jahre, die sie in tänzerischen Choreografien formt (Abb. 32) oder Rosemary Mayers Stoffskulpturen wie *Shekinah* (1973) (Abb. 33).

Das digital erweiterte Feld des Skulpturalen

Die Ausdehnung in den virtuellen Raum sowie die Entstehung digitaler Skulpturen, die sich bei Burnham bereits andeutet, sind weitere essenzielle Formen skulpturaler Entgrenzung seit den 1960er-Jahren. Im Folgenden soll dieser zweite Strang einer Veränderung des Skulpturalen skizziert werden. Zu fragen ist dabei, welche Potenziale die Technologien einer in Echtzeit computergenerierten, interaktiven virtuellen Realität bzw. Augmented Reality sowie der 3D-Druck für aktuelle Konzepte von Skulpturalität bergen. Welche Wahrnehmungsmodi werden herausgefordert, wenn ein plastisches Objekt statt haptisch nun über den Sehsinn seine Gegenüber adressiert, aus einem Algorithmus in Form von Pixeln auf einem Bildschirm erscheint, ohne dieselben räumlichen Bedingungen wie die Betrachter*innen zu teilen, erst über einen QR-Code oder eine App sichtbar wird? Welchen (Mit-)Gestaltungsraum erhalten die User im jeweiligen Interface? Wie wirkt sich das auf die ‚ästhetische Grenze' aus?

Beispiele wie Mélodie Mousset (*HanaHana 花華*, 2017), Jon Rafman (*Sculpture Garden*, 2016), Banz & Bowinkel (*Mercury*, 2016) (Abb. 239) und Jeff Koons (*Lady Bug*, 2014; *Phryne*,



240 Ian Cheng, *BOB (Bag of Beliefs)*, 2019, Installationsansicht Galerie Barbara Gladstone, 2019

2017) belegen, zu welchen künstlerischen Konzepten die technologischen Entwicklungen heute führen können.[2] AR-Elemente werden in raumumspannende Arbeiten integriert, wie bei Huyghes *After ALife Ahead*, wo mittels App eine bewegliche, plastische Collage aus schwarzen Trapezen an der Stadiondecke erschien (Abb. 227).

Eine Form von Cyberbiologie kreiert Ian Cheng. Mittels Algorithmen, Künstlicher Intelligenz und Interface programmiert er digitale ‚Lebewesen', d.h. computersimulierte, selbst-evolvierende Ökosysteme. *BOB (Bag of Beliefs*, [Abb. 240]) ist solch ein ‚künstliches Wesen', das im Frühjahr 2018 in der Serpentine Gallery ‚das Licht der Welt erblickte' und in Interaktion mit den Rezipient*innen kontinuierlich wuchs (mit eigenem Metabolismus und Lebenszyklus). Burnhams Forderung in *Beyond Modern Sculpture* (1968), Leben simulierende, realzeitliche Systeme in der Kunst zu entwerfen, scheint in Chengs *Emissaries Trilogy* mit dem Ziel einer Kunst „that has a sense of aliveness" umgesetzt: eine computersimulierte Trilogie kognitiver Evolution mit Charakteren einer post-apokalyptischen Flora und Fauna, die, mit bestimmten Verhaltensmustern ausgestattet, einem offenen Narrativ folgen. Bei Cheng ist die Natur aus den Fugen geraten und bietet Raum für Emergenz. Seine algorithmisch be-

2 Der folgende Abschnitt ist entlehnt von: Ursula Ströbele, „Sculpting Digital Realities. Notes on Truth to Materials, the Aesthetic Limit, Site-Specificity and 3D-Printing", in: Kölmel/Ströbele 2023, S. 85–101. Https://www.radiancevr.co/artists/melodie-mousset/mousset-hanahana/ (10.6.2023).

241 Ian Cheng, *Emissary Forks at Perfection*, 2015–2016, Live Simulation und Geschichte (Farbe, Ton), unbegrenzte Dauer

stimmten dynamischen Naturszenarien mit variierender Topographie sind zwar evolutionsgeschichtlichen Parametern entlehnt, doch werden diese per Zufallsgenerator abgewandelt und sind vom Künstler anschließend nicht mehr zu kontrollieren. Es handelt sich um drei Landschaftsfolien mit unterschiedlichen Bewohner*innen, vor denen sich die Geschichte entfaltet (Abb. 241): erstens ein tätiger Vulkan mit einer „ancient community" (*In the squat of Gods*), zweitens ein durch KI regierter Kratersee (*Forks at perfection*), drittens ein Atoll, auf dem die Mutter-KI Mutationen provoziert, sogenannte „Wormleaves" (*Sunsets the self*). Diese Entwicklungsschritte spiegeln sich in den Erzählsträngen wider, die an klassische Narrative erinnern. In seinem 2018 erschienenen Buch *Emissaries Guide to Worlding* legt Cheng seine Herangehensweise, Skripte, Inspirationsquellen und – ähnlich wie Huyghe – sein Netz an Referenzen offen und lenkt damit die Rezeption.[3] Natur fungiert als spekulative Zukunft. Simulation sei weder Symbolisierung noch Repräsentation, so Cheng: „It is a private game

3 Ian Cheng, *Emissaries Guide to Worlding. How to navigate the unnatural art of creating an infinite game by choosing a present, storytelling its past, simulating its futures, and nurturing its changes*, London: Serpentine Galleries 2018. Das Handbuch enthält technische und konzeptuelle Hintergrundinformationen, auch die Aufschlüsselung und Vorstellung der wichtigsten Charaktere. Zu beleuchten wäre die Beziehung zwischen visueller Bewegtbildumsetzung und der fast schon narrativen Überfrachtung durch das Handbuch (oder Libretto?), das die Lesbarkeit der künstlerischen Arbeit vermutlich steigern soll – Selbstkontextualisierung als Legimitation? Multiple Autorschaft? Entmystifizierung des künstlerischen ‚Schaffensprozesses' oder eine neue Form der Mystifizierung?

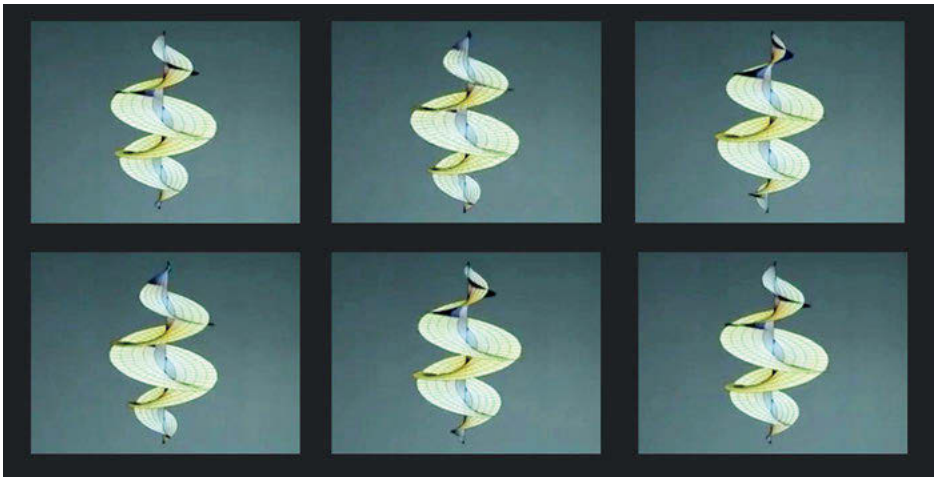
242 Karin Sander, *Karin Sander 1 : 5*, 2008, 3D-Farbscan des lebenden Menschen, polychromer 3D-Druck, schwarz-weiß, Gips, Maßstab 1 : 5, Höhe ca. 32 cm, Installationsansicht Alexandria National Museum, 2008

we devise when the aliveness of a situation is too complex to really know."[4] Ausgehend von vergleichbaren Arbeiten ist zu beleuchten, ob hier – im Gegensatz zu Haacke und Huyghe – von digitalen Ko-Akteuren zu sprechen ist. Wie verändern sich mit künstlicher Intelligenz Konzepte der Urheberschaft?

Zu Beginn der 1960er-Jahre widmete sich der Wissenschaftler, Science-Fiction-Autor und Künstler Herbert W. Franke der Erweiterung von Skulptur in den virtuellen Raum und fragte nach der Technik, inklusive digitaler Simulation heterogener Materialitäten, wie sie durch den 3D-Druck als bildhauerischem Instrumentarium, so bei Karin Sanders Porträts (*Body Scan*) seit Ende der 1990er-Jahre (Abb. 242) möglich geworden ist. Fehlende Statuarik und Gravitation, die Veränderung der Kontur, eine über die Eigenbewegung geprägte Allansichtigkeit und zeitbasierte Plastizität prägen seine „virtual sculptures" – wie Franke sie bezeichnet. Er spricht sich gegen Materialgerechtigkeit als bildhauerischem Paradigma zugunsten bisher analog für ‚unmöglich' gehaltener Gebilde aus: „Could the computer lead us also in new areas of sculpture? A way to find an answer is to ignore the mentioned conditions for physical realization and try to design not realizable 3D-forms."[5] Doch wirft dies die Frage auf, ob es eine ‚materialgerechte' digitale Skulptur überhaupt gibt. Seinen geometrischen skulpturalen Gebilden, die größtenteils mit Mathematica programmiert wurden,

4 Ian Cheng, in: Elodie Evers, „In Conversation with Ian Cheng", in: dies./Irina Raskin/Gregor Jansen (Hg.), *Ian Cheng. Live Simulations*, Leipzig: Spector Books 2015, S. 101–115, S. 113.

5 Franke 2005.



243 Herbert W. Franke, *Spindel*, 1993, Loop

haftet die Historizität der Gestaltung angesichts heutiger Ästhetiken des Digitalen erkennbar an.[6] Trotzdem sind sie für skulpturtheoretische Überlegungen in den virtuellen Raum fruchtbar: *Spindel* (1993) (Abb. 243) ist ein gegenläufiges, loopartiges Bewegungsmuster, das in seiner gesamten Erscheinung räumlich optisch kaum nachvollziehbar ist. Seit 2005 nutzt Franke seine eigene virtuelle *Z-Galaxy* (Abb. 244), durch die der User mit Avatar schreiten und die Exponate in Augenschein nehmen kann.[7] Bei der nach dem Computer-Pionier Konrad Zuse benannten Welt handelt es sich um eine virtuelle Kunstausstellung. Über Tore gelangt man zu Frankes Werken, auch zu denen befreundeter Künstler*innen. Die User können selbst via Avatar aktiv sein. Früh hat Franke die Bedeutung von Virtual Reality für die Kunst festgestellt: „Because the virtual reality will become increasing meaning in the art of tomorrow, the question of construction with material will become negligible […]."[8]

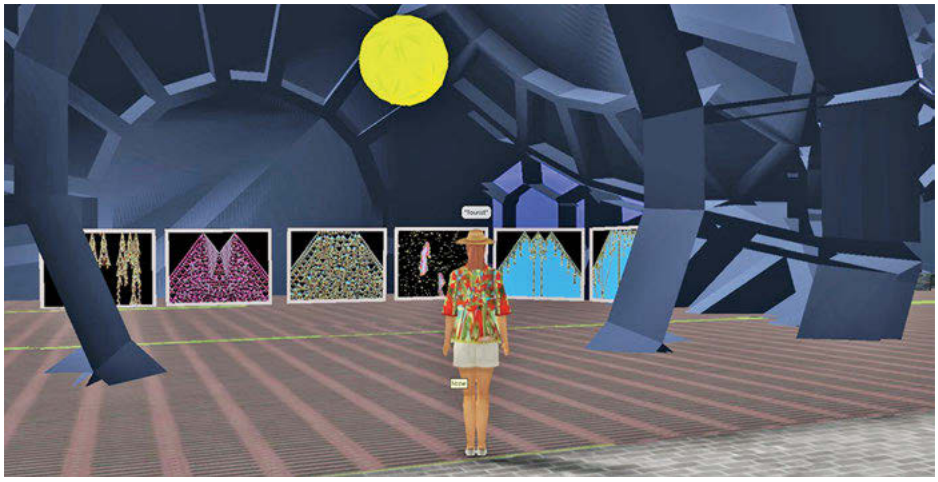
Virtualität ist etymologisch dem lateinischen *virtus* (‚Tugend', ‚Tapferkeit', ‚Wirkkraft') entlehnt. *Virtuel* (franz.) meint ‚fähig, zu wirken', ‚entsprechend seiner Anlage als Möglichkeit vorhanden'.[9] Virtualität ist folglich eine Entität, die zwar nicht physisch, doch in ihrer

6 Zur Ästhetik des Digitalen siehe u.a. Claudia Giannetti, *Ästhetik des Digitalen: Ein Intermediärer Beitrag zu Wissenschaft, Medien- und Kunstsystem*, Wien: Springer 2004; Kölmel/Ströbele 2023, Katja Kwastek, *Aesthetics of Interaction in Digital Art*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2015; Wolf Lieser, *The World of Digital Art*, Potsdam: Ullmann 2010; Christiane Paul, *A Companion to Digital Art*, Malden, MA: John Wiley & Sons 2016.

7 Https://art-meets-science.io/werkgruppe-z-galaxy/ (12.9.2023).

8 Franke 2005.

9 Vgl. S.K. Knebel, „Virtualität", in: Joachim Ritter et al. (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 11, Basel: Schwabe 2001, S. 1062–1066; R. Grötker, „Virtuelle Realität", in: ebd., S. 1066–1068.



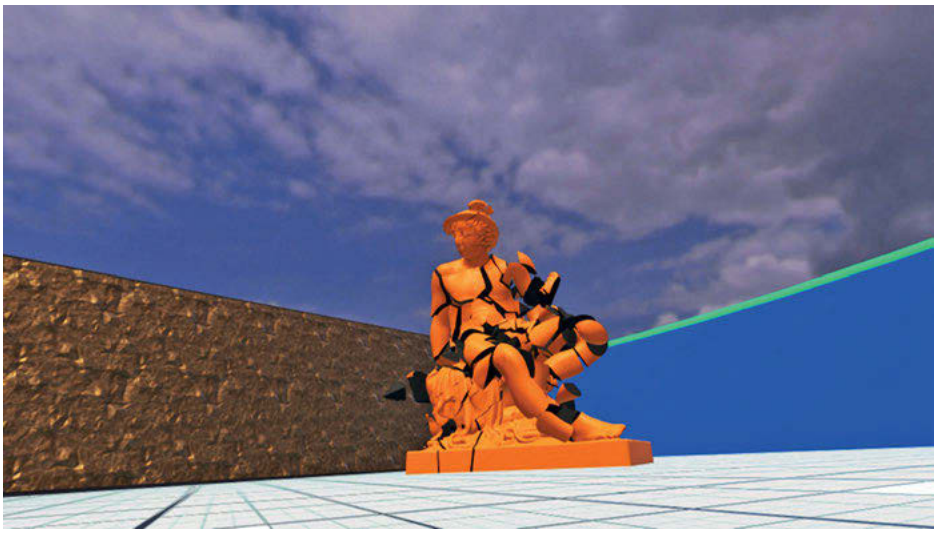
244 Herbert W. Franke, *Z-Galaxy*, 2005 (Inneres der Halle mit Zellularen Automaten nach einer Idee von Stephen Wolfram)

Funktionalität oder Wirkung vorhanden ist.[10] Der Begriffsgeschichte des Virtuellen von einer möglichen, zur Aktualisierung strebenden Kraft (Thomas von Aquin) und einem der Realität zeitlich vorgängigen Element (Henri Bergson) bis zur temporalen Latenz und Rekursion virtueller Bilder wäre in einer eigenen Untersuchung nachzugehen, um die künstlerischen Positionen epistemologisch zu erfassen und dieses Desiderat in der Skulpturtheorie zu bearbeiten.[11]

Heute ermöglichen VR-Arbeiten eine immersiv-sensorische ‚Vereinnahmung' der Rezipierenden, die einen Teil der Apparatur buchstäblich selbst tragen, mit einem Head-Mounted-Display (HMD) ausgestattet das digitale Raumbild betreten, sich durch einen virtuellen Erfahrungsraum bewegen, beispielsweise in Banz & Bowinkels *Mercury* und *Palo Alto* (Abb. 245), wo die durch die virtuelle Landschaft schreitenden User einer zersplitternden antikisierenden

10 Vgl. Jean Baudrillard, *Die Illusion und die Virtualität*, Wabern-Bern: Benteli 1994; Lambert Wiesing, „Virtualität und Widerstreit", in: Gundolf Winter/Jens Schröter/Christian Spies (Hg.), *Skulptur – zwischen Realität und Virtualität*, München: Wilhelm Fink 2006, S. 179–190.

11 Eine guten Einblick bietet: Eva Wilson, „Hinter den Spiegeln. Virtualität, Rekursion und virtuelle Bilder im 19. Jahrhundert", in: Heide Barrenechea/Marcel Finke/Moritz Schumm (Hg.), *Periphere Visionen. Wissen an den Rändern von Fotografie und Film*, Paderborn: Wilhelm Fink 2016, S. 97–112. Vgl. auch Sybille Krämer, „Zentralperspektive, Kalkül, Virtuelle Realität: Sieben Thesen über die Weltbildimplikationen symbolischer Formen", in: Gianni Vattimo/Wolfgang Welsch (Hg.), *Medien. Welten. Wirklichkeiten*, München: Wilhelm Fink 1998, S. 27–37; Inge Hinterwaldner, *Das systemische Bild. Ikonizität im Rahmen computerbasierter Echtzeitsimulationen*, München: Wilhelm Fink 2010; Christian Wolf, „Skulptur Virtuell: Augmentierte und Virtuelle Realität in der Plastik", in: Ulrike Lorenz et al. (Hg.), *Skulptur Pur*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Mannheim, Heidelberg: Kehrer 2014, S. 114–124.



245 Banz & Bowinkel, *Palo Alto,* 2017–18, interaktive Virtual-Reality-Installation für HTC Vive, ortsspezifisch, Computer, Head-Mounted Display (HMD), Monitor, Teppich, verschiedene Kabel; aufgestellt in einer vierfarbig pulverbeschichteten Aluminium-Rahmenstruktur

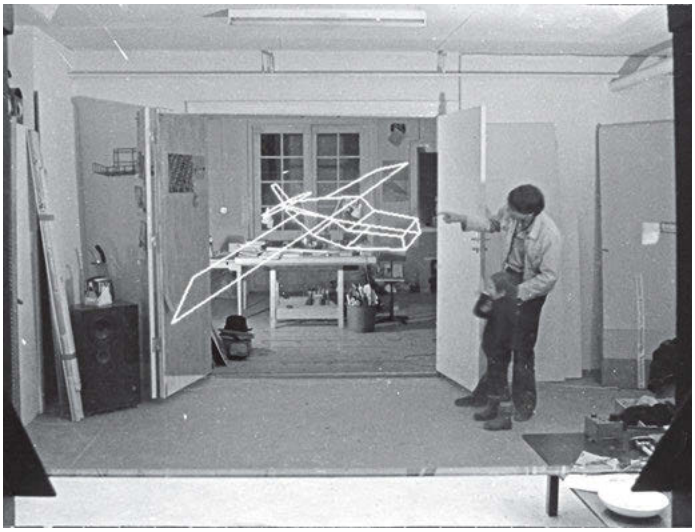
Merkur-Statue entgegentreten.[12] Hier wird klassische Skulptur in Form eines Zitats bemüht. Zu differenzieren ist zwischen der Simulation einer ästhetischen Erfahrung der (physikalisch definierten) Realität mittels zentralperspektivisch angelegter begehbarer Landschaften oder phantastisch gestalteter Räume sowie der technologisch inhärenten Potenzialität neuer virtueller Bildwelten und -ordnungen. Inwiefern werden diese dem technologischen Potenzial gerecht oder sind einem anachronistischen Skulpturenbegriff entlehnt? Trotz der Dissoziation zwischen der quasi nicht vorhandenen Bewegung des Betrachter*innenkörpers und der Bewegung im virtuellen Raum bleibt der Apparat am Kopf spürbar; erst die ‚Sehhilfe' zeigt das plastische Werk.[13]

1981 realisierte Jeffrey Shaw seine *Virtual Sculpture* (Abb. 246) ohne computergestütztes Beiwerk und rekurriert mit dem Werktitel auf tradierte Gattungsbegriffe.[14] Mit Hilfe einer Fresnel-Linse und einem semi-transparenten Spiegel wurde durch ein stereometrisches Bild der Eindruck virtuell schwebender, bei Drehung des Monitors sich bewegender Figuren erzeugt. Wenn auch die Diskrepanz zwischen einer Cortenstahlskulptur von Serra und Shaws nur durch Konturlinien visuell wahrnehmbarem, scheinbar schwebendem Objekt kaum grö-

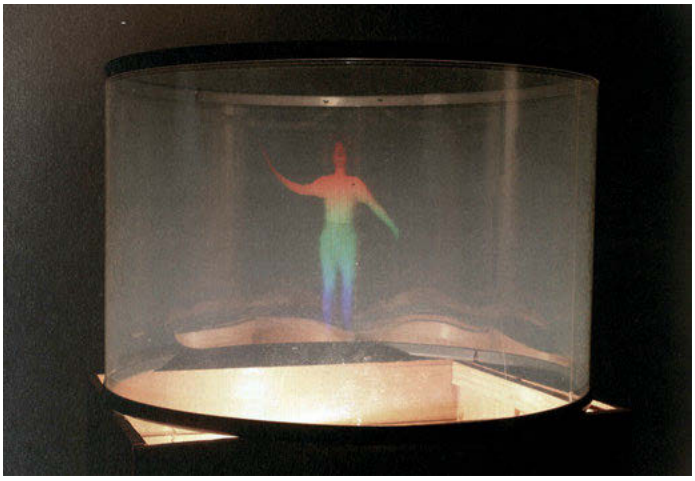
12 Https://www.banzbowinkel.de/project/mercury/ (9.5.2023).

13 Vgl. Jens Schröter, *3D. Zur Geschichte, Theorie und Medienästhetik des technisch-transplanen Bildes*, Paderborn: Wilhelm Fink 2009; ders., „Das transplane Bild. Raumwissen jenseits der Perspektive", in: Yvonne Schweizer et al. (Hg.), *Raum. Perspektive. Medium 2: Wahrnehmung im Blick*, Tübingen 2010, http://hdl.handle.net/10900/46567 (9.8.2019).

14 Https://www.jeffreyshawcompendium.com/portfolio/sculpture/ (22.11.2019).



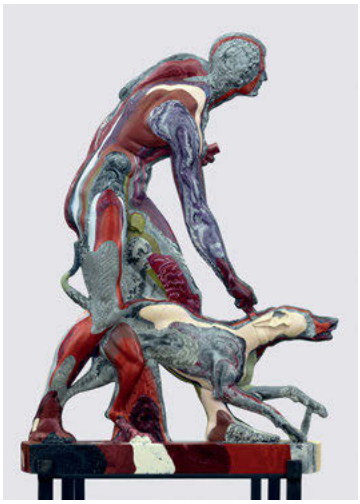
246 Jeffrey Shaw, Theo Botschuijver, *Virtual Sculpture*, 1981, ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe, ZKM-01-0162-02-03081



247 Simone Forti, *Angel,* 1976, Integral-Hologramm, Stedelijk Museum, Amsterdam

ßer sein könnte, demonstriert gerade diese Kluft eine provozierende Adaption bzw. Infragestellung herkömmlicher Begrifflichkeiten.

Zeitnah zu Shaws Projektion *Virtual Sculpture* bot die Holographie eine neue Abbildungsmethode, die in den 1970er- und 1980er-Jahren ähnlich euphorisch gefeiert wurde wie heute VR und die in eigenen Zeitschriften (u.a. *Holosphere*) und der Gründung des *Museum of Holography* 1976 in New York eine institutionelle Basis erhielt (das Museum wurde 1992 geschlossen). Mit diesem wellenoptischen Interferenzverfahren wurden neue Sehgewohnheiten beschworen und die Nähe zur Skulptur betont, sogar ein Vergleich mit der antiken Plastik gewagt: „Sculptors of light", „A wedding of sculpture and light", „tangible



248 Oliver Laric, *Hunter and Dog*, 2014, Polyurethan, Jadepulver, Bronzepulver, Aluminiumpulver, Pigmente, 90 × 66 × 6 cm

249 Reiner Maria Matysik, *schichten + gitter 1*, 2019, Kunststoff, 3D gedrucktes Objekt, ca. 20 × 20 × 30 cm, Pilz

and intangible" – lauteten einige Kommentare.[15] Auch Bruce Nauman oder Simone Forti (*Angel*, 1976, [Abb. 247]) konzipierten holographische Experimente. Hervorgehoben wurden die fehlende Massivität und Stasis sowie die optisch erzeugte Räumlichkeit und Plastizität holographischer Bilder. Mittels medialer Effekte produziert die Holographie Raum außerhalb des Bildes; die Betrachter*innen befinden sich vor dem Dispositiv.[16] Anders als bei VR entsteht ein optischer, analog evozierter Raum, die Illusion nur bei einem bestimmten Radius. Jens Schröter spricht von transplanen, planimetrischen Bildern, die nicht auf der Linearperspektive basieren, d.h. dreidimensionale Bilder wie Stereoskopie, Holographie, virtuelle, interaktive bzw. volumetrische Bilder. Worin bestehen nun Materialität (und Medialität) solch virtueller, digitaler Werke sowie deren ontologischer Charakter?

Auch wenn Computer ab den 1950er-Jahren zum künstlerischen Medium avancierten, digitale Technologien wie CNC-Technik, Augmented Reality, Virtual Reality, 3D-Scan und Druckverfahren seit den 1980er-Jahren von Künstler*innen eingesetzt werden, fehlt bislang eine umfassende Reflexion im Kontext skulpturaler Diskurse.[17] Während Hans Haacke und Pierre Huyghe als etablierte Positionen gelten, befindet sich der Bereich digitale, virtuelle

15 Amy Greenfield, „Interview mit Rosemary H. Jackson: Off the Wall", in: *Holosphere*, November 1973, S. 3f. (Quelle: Archiv MIT Museum, Sammlung des Museum of Holography, New York).

16 Vgl. Oliver Fahle, „Zwischen Bild und Ding. Holographie und die Grenzen der Bildtheorie", in: Stefan Rieger/Jens Schröter (Hg.), *Das holographische Wissen*, Zürich: Diaphanes 2009, S. 123–135; Jens Schröter, „Das holographische Wissen und die Nicht-Reproduzierbarkeit", in: ebd., S. 77–86.

17 Siehe hierzu u.a. Kölmel/Ströbele 2023.

Skulptur in einem experimentellen Stadium, in dem verschiedene Entwicklungen parallel laufen.

Dem 3D-Laser-Druck mit seinem Simulationspotenzial kommt dabei eine entscheidende Rolle zu: In binäre Codes übersetzte gescannte dreidimensionale Bilder, bei Sander plastische Ganzkörperporträts oder Tony Craggs amorphe Plastiken, erfahren eine Rückübersetzung in physische Faktizität, d.h. in ihre Skulpturalität, indem sie ausgedruckt wieder haptisch erfahrbar sind. So ist der Bildort bei digitalen Werken mit geeignetem apparativem Dispositiv ubiquitär abrufbar, wie Oliver Laric (Abb. 248) mit seinen zum Download verfügbaren Daten demonstriert.[18] Reiner Maria Matysik kreiert bereits seit Mitte der 1990er-Jahre – vor der Popularität synthetischer Biologie – skulpturale Modelle post-evolutionärer Spezies. Seine neuen monochromen Modelle sind 3D-gedruckt (Abb. 249). Eine mitgelieferte Datei erlaubt die Reproduktion dieses (unbekannten) Wesens.[19] Morehshin Allahyari stellt in *Material Speculation: ISIS* (2015–2016) ebenfalls Daten ihrer Rekonstruktion der in jüngster Vergangenheit kriegsbedingt zerstörten antiken Statuen zur Verfügung (*The Distributed Monument*).[20] Egor Krafts *Content Aware Studies* (Abb. 250) basieren auf algorithmisch erzeugten Rekonstruktionen verlorener Fragmente antiker Statuen und Friese. Mit *Artificial-Intelligence*- und *Machine-Learning*-Prozessen entstehen skulpturale Interpretationen (inklusive Fehlern und spekulativen Formationen), die ausgedruckt fehlende Partien ersetzen können. Zwar ‚denkt' die Maschine die Figuration weiter, doch steht immer noch der Mensch am Beginn der Kette, indem er den entsprechenden Algorithmus programmiert und die Daten einspeist. Videos zeigen ineinander morphende Köpfe und damit das breite zugrundeliegende Bildrepertoire (Abb. 251).[21] Wie verändern Künstler*innen die Konzepte der Monumentalität und Ortsspezifik, von Original, Replik und Reproduktion, insbesondere wenn Skulpturen als Dateien online zirkulieren und jederzeit 3D-gedruckt werden können?

Karin Sanders *Body Scans*

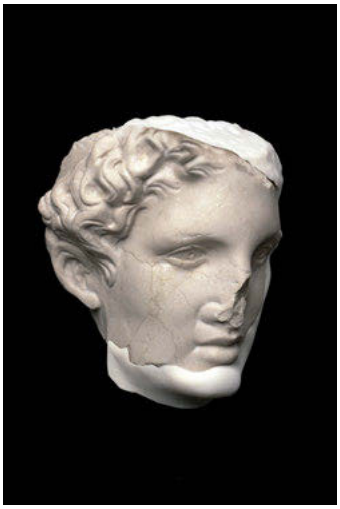
Die Idee der dreidimensionalen Fotografie an sich ist nicht neu, genauso wenig wie das Versprechen, ein daraus abgeleitetes skulpturales Porträt fange die Identität der Abgebildeten überzeugender ein als ein zweidimensionales Bild. Bereits im 19. Jahrhundert existierte mit dem Aufkommen der Fotoskulptur ein vollplastisches Äquivalent zur Visitenkarte, die in europäischen Salons zirkulierte. Théophile Gautier beschreibt François Willèmes 1860 und 1861 patentierte „Körperkopiermaschinen", die als eine der Vorläuferapparaturen heutiger 3D-Körperscanner bezeichnet werden könnten und die zwischen 40 und 55 cm große Statuetten u.a. aus Porzellan, Ton und Gips produzierten – oder eben besagte „petits bustes,

18 Siehe u.a. https://www.lincoln3dscans.co.uk (9.5.2023).

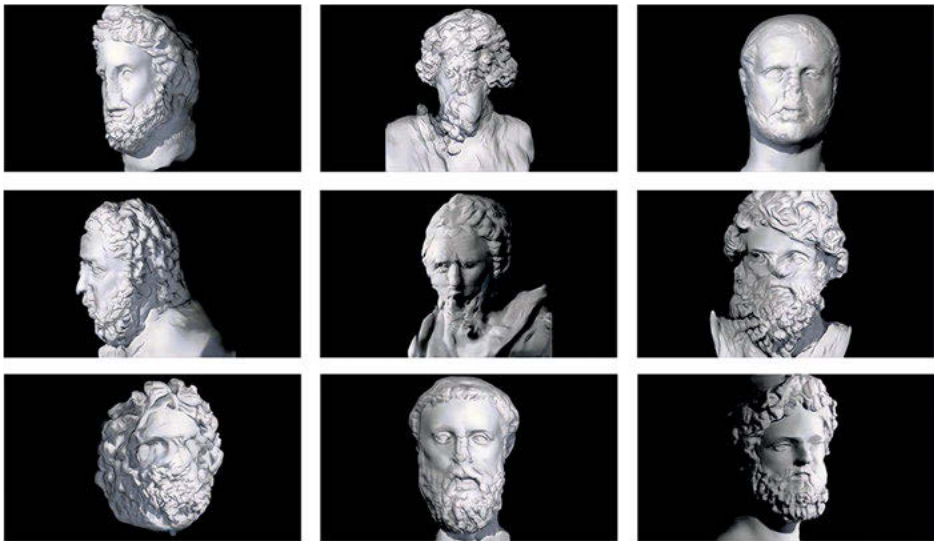
19 Siehe u.a. https://reinermatysik.de/arbeitwork/sculpture-plastik/digital-sculpture-digitale-plastik/digitale-plastik-2/ (9.5.2023).

20 Https://rhizome.org/editorial/2016/feb/16/morehshin-allahyari/ (9.5.2023) , Abb. bei Ströbele 2023, S. 98.

21 Http://egorkraft.com (21.11.2019).



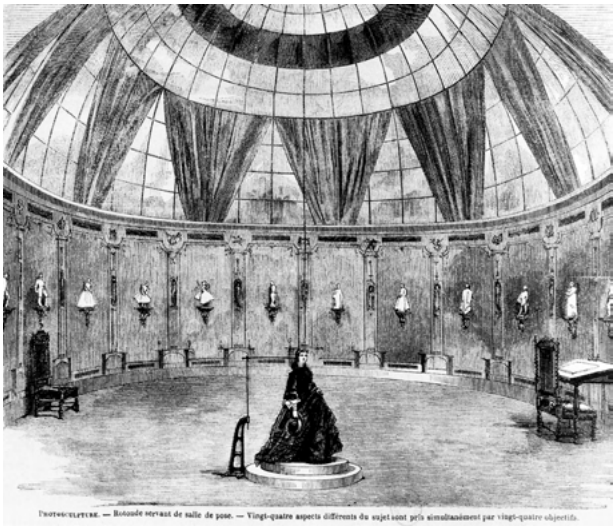
250 Egor Kraft, *Content Aware Studies*, 2018



251 Egor Kraft, *Content Aware Studies*, 2018

dits bustes-cartes."[22] In Willèmes mit einer Glaskuppel versehenem Atelier stellte sich die zu porträtierende Person auf einen kleinen Sockel. Die Objektive von 24 Kameras, verborgen hinter einer den Raum umgebenden Mauer, richteten ihren Fokus durch deren kreisrunde Öffnungen (Abb. 252). Die gleichzeitig rundum aufgenommenen Fotografien wurden nach

22 Théophile Gautier, *Photosculpture*, Paris: Paul Dupont 1864. Siehe auch Robert A. Sobieszek, „Sculpture as the Sum of Its Profiles: François Willème and Photosculpture in France, 1859–1868", in: *The Art*



252 François Willème, *technomagisches Skulpturentheater*, 1859–1867

und nach mit einem Pantographen (Storchenschnabel) in Ton übertragen und so zeitnah mechanisch das gewünschte Bildnis erstellt. Ähnlich wie bei Willème avanciert Instantanität auch bei aktuellen 3D-Druckerzeugnissen (entgegen dem Skulptur inhärenten Topos der Dauerhaftigkeit und Zeitenthobenheit) zum entscheidenden Charakteristikum der Bildproduktion. Stundenlanges Modellsitzen war und ist hier nicht mehr notwendig.

Das Posieren, die Faszination und Lust an der Selbstinszenierung kommen auch in Karin Sanders Serie der *Body Scans* (1997–2020) zum Ausdruck, die im Hinblick auf ihre Skulpturalität, die Pose und die Extension von Berührbarkeit bzw. Berührung von besonderem Interesse sind. Seit den 1990er-Jahren arbeitet die Künstlerin mit 3D-Druck-Verfahren als skulpturalem Tool für ihre Kleinplastiken. In variierenden Materialien, Formaten und Farben posieren Künstler*innen, Sammler*innen, Kurator*innen, Kritiker*innen und Ausstellungsbesucher*innen vor dem 3D-Scanner. Über die Jahre entstanden hunderte (Selbst-)Darstellungen: von prominenten Kolleg*innen wie Marina Abramovic, Allan McCollum, Ayşe Erkmen und Klaus Staeck oder den Frauen der Fußballnationalmannschaft (*German National Women's Soccer Team 1 : 10*) von einzelnen namentlich nicht zugeordneten Personen oder einer – ebenfalls anonymen – Gruppe Polizist*innen (*Polizist 1 : 10*, 1998).[23] Auch sich

Bulletin, 62, 4, 1980, S. 617–630, S. 622. Eduard Kuchinka prägte den Begriff der „Körperkopiermaschine" für das Stereo-Ortho-Diagraph-Verfahren, ein halbautomatisches, mechanisches Verfahren zur Erstellung von Reliefs auf Basis von Stereofotografien (vgl. Albert Kümmel, „Körperkopiermaschinen. François Willèmes technomagisches Skulpturentheater [1859–1867]", in: Winter/Schröter/Spies 2006, S. 191–212). Siehe auch Buket Altinoba, „Das ‚Multiple' im 19. Jahrhundert: Von Skulpturmaschinen, Techniktraktaten und Porträt-Miniaturbüsten", in: dies./Maria Männig (Hg.), *Figuren der Replikation*. (Themenheft) *Kritische Berichte*, 48, 3, 2020, S. 67–80.

23 Ein herzlicher Dank gebührt Karin Sander für den wertvollen Austausch und ihre Unterstützung. Neben menschlichen, (bis auf die Aktfigur *Clemens 1 : 5*, 1998) bekleideten Körpern vermaß Sander Objekte wie

253 Karin Sander, *Julia Hagenberg*, 1 : 8, 2010, 3D-Körperscan der lebenden Person in der Farbe ihrer Wahl: Rapid Prototyping, 3D-Inkjetdruck, Gips, RGB-Farben, monochrom, Maßstab: 1 : 8, Höhe: ca. 22 cm, Ausstellungsansicht *Karin Sander: Visitors on Display*, Lehmbruck Museum Duisburg, 21.03.–23.06.2013

254 Karin Sander, *Marina Abramovic 1 : 7* (Ausstellungskopie), 2003, 3D-Körperscan des lebenden Menschen, FDM (fused deposition modeling), ABS (Acrylnitril-Butadien-Styrol), Maßstab 1 : 7, Höhe ca. 25 cm

selbst porträtierte Sander mehrfach. Zum Titel gehört nicht nur der jeweilige Name oder die Personenbezeichnung, sondern auch das Größenverhältnis zwischen gedrucktem Bild und ‚Original'.

Die Arme verschränkt hinter dem Rücken oder locker an den Seiten herabhängend, eine Hand in die Hüfte gestützt, die andere am Nacken, zwei Figuren einander zugewandt und sich an den Händen haltend bzw. sich umarmend, eine Handtasche tragend, gebeugt nach vorne spähend … Der Vielfalt der Posen und Attribute scheinen keine Grenzen gesetzt (Abb. 253). Fast könnte man meinen, die Porträtierten nutzten sie explizit, um innerhalb der gedruckten Menge ein Distinktionsmerkmal zu kreieren. Ihre Gegenüber lassen sie neugierig werden, mehr über die individuellen Geschichten, die Herkunft, den Charakter und Beziehungsstatus zwischen zwei Personen zu erfahren. Je nach Jahreszeit tragen die gescannten

Räume (*Runde Räume von Kerez*, 2004; *Mein Atelier*, 2015; *Haus am Waldsee*, 2018/2019) und Steine (*2 Smaragde 9 : ½ Emeralds 9 : 1, Doubed*, 2000–2003), aber auch andere Kunstwerke wie *Wilhelm Lehmbruck, Badende 1 : 3* (2008), und erweiterte dadurch ihr konzeptuelles Porträtverständnis.

Besucher*innen wärmere oder sommerliche Kleidung und sind dank authentischer Wiedergabe recht gut identifizierbar, wenn auch die monochrome, individuell gewählte Farbigkeit der Statuette und die Verkleinerung des Abbilds diese graduell verfremdet bzw. innerhalb der 3D-Selfie-Gruppen vereinheitlicht.

Das 3D-Selfie der serbischen Performance-Künstlerin Abramovic wirkt dagegen betont ungestellt. Sander ließ ihr skulpturales Ebenbild einmal monochrom in weiß, einmal in Airbrush farbig gefasst erstellen (Abb. 254): Gekleidet in ein schwarzes, langarmiges Oberteil und einen bis fast an die Knöchel reichenden gleichfarbigen Rock, mit schwarzen Schuhen, posiert Abramovic mit überkreuzten Beinen, den Kopf leicht nach links geneigt, ihr charakteristisches langes dunkles Haar über die Schulter fallend, die linke Hand Auge und Mund halb verdeckend, als wolle sie sich vor der tastenden Berührung des Scanners schützen. Sie wirkt nachdenklich, in sich gekehrt und hält ihre orangefarbene Handtasche mit der rechten Hand fest umschlossen an ihren Körper. Durch ihre eigene künstlerische Arbeit ist sie es gewohnt, meist ungewöhnliche, auf Dauer unangenehme, teils schmerzhafte Posen einzunehmen und mit ihrem Körper über einen längeren Zeitraum in Stillstand zu verharren. Für die Serie der *Body Scans* wählte sie hingegen eine fast unscheinbare, Alltäglichkeit suggerierende Haltung, die jegliche Artifizialität vermissen lässt.

Skulpturalität der Fotografie, Bildhaftigkeit der Skulptur

Das zu fotografierende Subjekt nehme im Augenblick der Aufnahme, d.h. vor dem „mortifizierenden Blick der Kamera" die statuarische Pose bereits vorweg, so Craig Owens in seiner fototheoretischen Analyse des Posenbegriffs.[24] Ein Foto repräsentiere die Aufzeichnung eines früheren Innehaltens: „Dennoch erstarre ich, als würde ich das Standbild, zu dem ich gerade werde, vorwegnehmen; seine Opazität, seine Bewegungslosigkeit nachahmen; die *Mortifikation* des Fleisches durch die Fotografie in die ganze Körperoberfläche einschreiben."[25] Der observierende Blick des Apparats fixiert nun im nächsten Schritt den posierenden Körper, verdammt ihn zum Stillstand auf der Abbildung. Dieses kurzfristige Innehalten unterstreicht, so ließe sich für die *Body Scans* weiterführen, den skulpturalen Aspekt der Dauerhaftigkeit und Zeitenthobenheit bei gleichzeitiger (paradoxer) Transformation des Dreidimensionalen in die piktoriale Räumlichkeit der digitalen Datei. Owens' Lacan'scher Leseweise zufolge mutiert das Subjekt zum Objekt des Blicks des Bildes, d.h. „ich werde erblickt".[26] Das Erstarren der menschlichen Figur unter dem punktuellen bohrenden Auge

24 Craig Owens, „Posieren", in: Herta Wolf (Hg.), *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 92–114, S. 107. In der Fotografie finde eine „Figuration eines Blicks" statt, der „vergegenständlichend und bemächtigend ist, aber nur, indem er seine Objekte stillstellt, in Stein verwandelt." (Ebd., S. 103.) Vgl. Ströbele 2019, S. 104f.

25 Owens 2003, S. 107f., Herv.i.Orig.

26 Ebd., S. 108.

der Linse deutet er als Schutz bzw. Widerstand (Mimikry).[27] Erzeugt werde dadurch eine Teilung des Subjekts. Es posiert als Objekt, *um ein Subjekt zu sein*.[28] Auch die skulpturale Pose, so die These, mündet, wie Gabriele Brandstetter dies am Beispiel des Tableau vivant bezeichnet, in ein „Lebendig-(sich)-Totstellen".[29] Bei Sanders *Body Scans* fungiert der Scanner als notwendige Vermittlungsinstanz zwischen der Skulpturalität der Fotografie und der Bildhaftigkeit der Skulptur bzw. als Rückbindung an die gattungsspezifischen Parameter Statuarik und Zeitenthobenheit. Das fotografische Verfahren führt hier tatsächlich zu einer Skulptur. Dass Sanders gedruckte Porträts medienspezifisch zwischen Fotografie und Skulptur oszillieren, gleichsam eine Relativierung klassischer Autorschaftskonzepte verlangen, zeigt deren Rezeption und museale Klassifizierung, etwa wenn das MoMA in New York die *Body Scans* der Fotografie-Sammlung zuordnet – als „dreidimensionale Fotografie".[30]

Gautier attestierte Willèmes Fotoskulptur noch einen magischen Charakter („un art qui semble magique"): „cette figurine qui n'est d'aucun sculpteur et que le soleil seul aurait le droit de signer."[31] Anders als bei Willèmes magischer Inszenierung seiner Fotoskulptur durch die Plötzlichkeit des Effekts und scheinbare Unabhängigkeit von menschlichem Handeln, bleibt bei Sanders *Body Scans* in einigen Ausstellungen die Apparatur als Teil des technikgestützten Werks sichtbar inmitten des White Cube.[32] Der plastische (Re-)Produktionsprozess ist in die Ausstellung verlagert, so u.a. 2010/2011 in der Düsseldorfer Kunstsammlung NRW, K20 und könnte wie eine erweiterte Form von Institutionskritik verstanden werden, indem hier in einer Abkehr von klassischen Genietopoi technologische Infrastrukturen der Fertigung, Vervielfältigung und Transportabilität offengelegt werden. Angesichts ihrer potenziell unendlichen Reproduzierbarkeit ‚posiert' die 3D-gedruckte Skulptur kokettierend gegenüber althergebrachten, museal verankerten Originalitätsdiskursen. Albert Kümmel vergleicht die Fotoskulpturen Willèmes mit verfügbaren Avataren; der Körper könne „sich wie ein Klon vervielfachen und gleichzeitig haftet ihm die Aura echter Berührung qua taktil

27 Ebd., S. 109. Owens befasst sich mit der Pose aus der Perspektive der Psychoanalyse, explizit mit dem Begehren, u.a. mit Jacques Lacans *Vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, Kapitel 9 „Was ist ein Bild?" (ebd., S. 108). In seiner Sehtheorie beschreibe Lacan „die Macht der Bilder, uns anzuhalten, in Gewahrsam zu nehmen". Das Posieren sei somit eine Form von Mimikry, indem diese eine gewisse *Teilung* des Subjekts impliziere: „Der gesamte Körper löst sich von sich selbst ab, wird zum Bild, zum Schein" (ebd.).

28 Ebd., S. 113.

29 Gabriele Brandstetter, „Pose – Posa – Posing. Zwischen Bild und Bewegung", in: dies./Bettina Brandl-Risi/Stefanie Diekmann (Hg.), *Hold it! Zur Pose zwischen Bild und Performance*, Berlin: Theater der Zeit 2012, S. 41–51, S. 46.

30 Siehe u.a. Markus Zehentbauer, „Dreidimensionale Fotografien. Die Bodyscans von Karin Sander", in: *Domus*, 2, 2013, S. 128–132, S. 128, 131.

31 Gautier 1864, S. 11f. Gautier beschwichtigt die von einigen Kritikern formulierten Gefahren eines drohenden Wert- und Niveauverlusts der Bildenden Künste durch technik-, speziell belichtungsgestützte Verfahren wie Fotografie und Fotoskulptur – Letztgenannte immerhin „guidée […] par le soleil: […] l'art ne doit voir dans la photosculpture et la photographie que de dociles esclaves qui prennent des notes pour son compte, lui préparent le travail, font les besognes ennuyeuses et lui désencombrement de tout obstacle matériel le domaine de l'idéal." (Ebd., S. 9f.)

32 Kümmel 2006, S. 196.

aufgeladenem Blick an, die die Körperkopie als Ersatz-Ich legitimiert."[33] Er bezieht sich hier auf George Didi-Huberman, der die singuläre, authentische Berührung, d.h. den Abdruck, zwischen Spur und Aura situiert, da dieser auf eine vorherige Anwesenheit deute und durch die Indexikalität der unmittelbaren Berührung die Ausstrahlung des ‚Originals' in sich trage.[34]

Berührung und Berührbarkeit

Um 3D-gedruckte Skulpturen zu schaffen, finden komplexe technische Transformationsprozesse statt, die zwischen verschiedenen Formen von Materialität, Simulation und Realität oszillieren. Der Körper wird während des Scanvorgangs quasi berührungslos berührt. In binäre Codes übersetzte gescannte dreidimensionale Bilder werden in ihre physische Faktizität, d.h. in ihre Skulpturalität zurückübersetzt, indem sie ausgedruckt wieder haptisch erfahrbar werden. Neben der produktionsästhetisch bedingten berührungslosen Berührung des Körpers durch die Maschine, d.h. den Scanner, dessen Laserstrahlen den Körper abtasten, erfolgt während des Druckvorgangs eine sich tröpfchenweise aufschichtende Materialakkumulation, die direkter Berührung entspringt und an plastische Verfahren in der Bildhauerei erinnert. Genauer gesagt handelt es sich um eine digitale Form des Abdrucks, dessen historischer Vorläufer 1876 in der berühmten Debatte um Auguste Rodins Skulptur *Das Eherne Zeitalter* gipfelte. Der Vorwurf lautete, der Arbeit mangele es an künstlerischer Eigenständigkeit, da Rodin sie nicht eigenhändig modelliert, sondern direkt vom Körper des Modells abgegossen haben soll.[35] Seit dem Paragone gilt der Tastsinn in der Skulpturgeschichte und -theorie als essenzieller Sinn zur Erfassung plastischer Werke. Johann Gottfried Herder gestand in seiner haptischen Ästhetik (1778) der Körperlichkeit – damit Ertastbarkeit im Sinne von Berührbarkeit – der Skulptur als Bildsäule einen besonderen Raum zu.[36] Gleicherweise vermag die Berührung des Materials durch die Künstler*innen, diesem seine (gewünschte) Form zu geben. Herders Verständnis von Skulptur als Körpererfahrung brachte einen Bedeutungszuwachs des (haptischen) Begreifens, der Plastizität und somit eine Umkehr der Sinneshierarchie zulasten des Sehsinns mit sich, die bei den *Body Scans* zu einer Extension von Berührung bzw. Berührbarkeit führt. Der Scanner tastet – ähnlich dem Auge die Skulptur – den zum temporären Objekt erstarrten Körper ab.

Im Moment des Ausstellens geben sich die Porträtierten den Blicken preis, schenken ihr Bild der Kunst, blicken durch ihr Abbild gleichsam posierend zurück und berühren durch dessen authentische Darstellung ihre Gegenüber. Und doch entziehen sich die Statuetten institutionsbedingt der unmittelbaren Berührbarkeit: „Bitte nicht berühren" ist die wohl am häufigsten wiederholte Verhaltensregel in Museen, die auch für die entweder auf einzelnen

33 Ebd., S. 209.

34 George Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln: DuMont 1999. Kümmel verweist auf die Magie des Abdrucks (Kümmel 2006, S. 203f.).

35 Siehe u.a. Dominik Brabant, *Rodin-Lektüren. Deutungen und Debatten von der Moderne zur Postmoderne*, Köln: Modern Academic Publishing 2017, S. 26f.

36 Herder 1969, u.a. S. 42f., 62.

255 Karin Sander, *Museum Visitors 1 : 6*, 2008, 3D Bodyscans der lebenden Personen (3D-Koordinaten und Farbtextur), MPT (Miniaturized Projection Technology) Rapid Prototyping, 3D Inkjetdrucker, Gips, Pigment, 1 : 6, je ca. 28 cm, Ausstellungsansicht *Digitale Raumkunst*, 27.5.–14.9.2008

Sockeln oder laborartig in einem Regal präsentierten *Body Scans* gilt. Doch bereits in der klassischen Ästhetik wurde der Tastreiz ins Imaginäre verlagert, erfolgte so eine Berührung vor und mit dem inneren Auge. Insbesondere letztgenannte Displayform in den Regalen (auch bei *135 Museumsbesucher und ein Hund 1 : 8*, 2008, Lehmbruck Museum Duisburg) (Abb. 255) weckt Assoziationen an ein Archiv vergangener Körperbilder aus einem Sci-Fi-Roman oder aufgrund der divergenten Farbigkeit an kommerzielle Prototypen oder gar Spielfiguren, die wie Waren in einem Regal die (voyeuristischen) Blicke der Betrachter*innen zu berühren suchen. Durch die Verkleinerung ist man zum nahen Herantreten verführt und erkennt so im Material Spuren des schichtweise stattfindenden Produktionsprozesses sowie nicht intendierte Glitches.

Medien- und technologiegeschichtlich durchläuft die Werkgruppe der *Body Scans* eine Entwicklung und bildet ihre eigene Historizität ab, innerhalb derer die ersten Figurinen in den 1990er-Jahren noch in ABS (Acrylonitrile-Butadiene-Styrene) weiß gedruckt und nachträglich qua Airbrush-Verfahren farbig gefasst wurden. Es folgte der monochrome Gipsdruck im Verfahren des Rapid Prototypings, das eine größere Geschwindigkeit und damit experimentelle Varianten zuließ. Der Weißlichtscanner schließlich scannt seit 2007 die Form- und Farbdaten zugleich und lichtet die jeweilige Person von vier Seiten aus nacheinander ab. 1997 stellte Karin Sander auf der Kleinplastikbiennale in Fellbach die erste Skulptur aus,

256 Karin Sander, *Messebesucher 1 : 7,7 … Unlimited*, 2001, Mobiles Scanlabor (Scanliner): 3D-Körperscans der Messebesucher, 3D-Druck, Gips, Pigment (Chromoxidhydrat grün), Maßstab 1 : 7,7 …, Höhe jeweils ca. 20–23 cm

ein Porträt des Kurators Werner Meyer. Hierfür reisten sie zusammen nach Utrecht, wo an der Universität ein (damals noch raumgroßer) 3D-Bodyscanner installiert war, der für dieses Projekt neu konfiguriert wurde, um die große Datenmenge adäquat zu verarbeiten. Übertragen an einen Extruder baute dieser das Abbild in einem langwierigen Prozess von über 30 Stunden schichtweise in Kunststoff auf.[37] 2001 installierte Sander einen transportablen Scanner auf der *Art Basel Unlimited* und druckte dort die Skulpturen monochrom mit einem 3D-Inkjetprinter, wodurch sich das bildgebende Verfahren deutlich beschleunigte (Abb. 256). Während dort die Besucher*innen eingeladen waren, sich scannen zu lassen und anschließend die Möglichkeit hatten, ihr rundplastisches Bildnis zu erwerben, erhielten die Porträtierten des Lehmbruck Museums in Duisburg, des K20 in Düsseldorf oder der Staatsgalerie Stuttgart einen Ausdruck auf Papier. Die Skulpturen selbst verblieben in den jeweiligen Sammlungen, wodurch sie in den Augen der Künstlerin zu Stifterfiguren avancierten.[38]

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass die Statuetten jeweils nur einmal produziert werden, während sie – ähnlich einer Fotografie – prinzipiell beliebig oft reproduzierbar

37 Zur technischen Beschreibung siehe u.a. Zehentbauer 2013, S. 128–132.
38 E-Mail-Korrespondenz mit dem Atelier, 22.6.2022 (Archiv der Autorin).

257 Oliver Laric, GOM ATOS III Triple Scan von *François Willème* (1860), 2016, Gips, Albertina (Dauerleihgabe der Höheren Graphische Bundes-Lehr- und Versuchsanstalt), 36 × 14,5 × 14,5 cm

wären. Ihre Manifestation als physisches Objekt und Gegenüber, das mit den Betrachter*innen denselben Raum teilt, unterstreicht ihre Zugehörigkeit zum erweiterten Feld des Skulpturalen. Im Vergleich dazu treiben etwa Oliver Larics herunterladbare Daten die Infragestellung vermeintlich eindeutiger Gattungszuschreibungen noch etwas weiter. Für den 3D-Modell-Hersteller Turbosquid scannte er passenderweise ein Selbstbildnis von besagtem Pionier der historischen Fotoskulptur, François Willème, so dass die Skulptur mit dem entsprechenden Drucker beliebig vervielfältigt werden kann (Abb. 257).[39] Laric reagiert damit auch auf die Kommerzialisierung der 3D-Druck-Skulptur bzw. 3D-Selfies. Der Ort des digitalen Bildes ist mit dem entsprechenden Apparat ubiquitär zugänglich. Die damit verbundene Tendenz zur Ortlosigkeit gilt umso mehr für Arbeiten, die im digitalen Raum der Virtual Reality existieren bzw. mit Augmented-Reality-Technologien operieren, wie etwa Sofia Crespos & Feileacan McCormicks (Entangled Others) *Artificial Remnants 2.0.* (seit 2019) (Abb. 258) oder Tamiko Thiels *Invasive Growth* (2018/2021) (Abb. 259).[40]

39 Https://www.turbosquid.com/de/3d-models/free-selfportrait-photosculpture-3d-model/1034296 (23.6.2022).

40 Siehe u.a. die Ausstellung *Augmented Species. Invasive Sculptures in Hybrid Ecologies* (2021/2022), kuratiert von Tina Sauerlaender und der Autorin: https://momar.gallery; https://www.zikg.eu/aktuelles/

258 Sofia Crespo & Feileacan McCormick, *Artificial Remnants 2.0.*, seit 2019, Installationsansicht *Augmented Species: Invasive Sculptures in Hybrid Ecologies*, Glyptothek München, 2021

259 Tamiko Thiel, *Invasive Growth*, 2018/2021, augmentierte Skulptur, Installationsansicht *Augmented Species: Invasive Sculptures in Hybrid Ecologies*, Glypthothek München, 2021

Angesichts der technischen Entwicklung der *Body Scans* und der anderen, hier nur angedeuteten Möglichkeiten der digitalen Erweiterung des Skulpturalen ist heute zu fragen, mit welcher Terminologie und methodologischen Fragestellungen wir diesen reproduzierbaren, zwischen Digitalität und physischer Faktizität oszillierenden Werken begegnen, wie sich die medienspezifischen Parameter Skalierbarkeit und Ortsspezifität verändern, wenn Skulpturen als Dateien ubiquitär online zirkulieren und direkt vor Ort in verschiedenen Größen gedruckt werden können, der digitale Charakter die Frage nach der Transportabilität vereinfacht und auf andere Infrastrukturen ausweicht. Verlieren neuere skulpturale Werkzeuge wie der 3D-Druck, aber auch AR, VR oder Mixed Reality ihr selbstreflexives Potenzial, wenn wir mit diesen Technologien vertrauter sind?[41] Oliver Grau spricht im Zusammenhang

veranstaltungen/2021/ausstellung-augmented-species-invasive-sculptures-in-hybrid-ecologies; http://www.peertospace.eu/blog/2021/9/10/augmented-species-invasive-sculptures-in-hybrid-ecologies (6.6.2023).

41 Siehe u.a. Ströbele 2023.

mit den Anfängen virtueller, teils digitaler und immersiver Kunst von „Medienkompetenz" und der „Wirkungsrelativität von Illusionsmedien".[42] Zu beobachten bleibt, wie in Zukunft Druckverfahren wie die hier beschriebenen das erweiterte Feld des Skulpturalen prägen und sich technologisch bedingt verändern und ferner, wie sich einstmals so spezifische Merkmale von Skulptur – Haptizität, Räumlichkeit, Plastizität und Materialität – weiterhin denken lassen, wenn Künstler*innen wie Karin Sander ihre Skulpturen nun mithilfe von Software modellieren.

Als posierende Körperbilder spiegeln die *Body Scans* die Lust an der Selbstinszenierung im gegenwärtigen Selfie-Kult und setzen mit ihrer technikgestützten (Re-)Produzierbarkeit die historischen Verfahren der Fotoskulptur im 19. Jahrhundert fort. Die Porträtierten posieren vor dem observierenden Blick des Scanners, wodurch sie in ihrer temporären Stasis zum ‚Objekt' mutieren, dabei den skulpturalen Aspekt der Dauerhaftigkeit andeuten. Bevor ihr gedrucktes Abbild als Rundplastik erscheint, erfolgt die Transformation des dreidimensionalen Körpers in die piktoriale Räumlichkeit der digitalen Datei. Der Titel der Werkgruppe weckt dabei eine zweifache Assoziation: Einerseits mag man an die Ganzkörperscanner auf Flughäfen denken, die Passagiere bis auf die Knochen durchleuchten, andererseits ist der Begriff im Gesundheitswesen und in der Populärkultur als Achtsamkeitsübung bekannt, die helfen soll, den eigenen Körper zu spüren und sich selbst zu berühren. Vielleicht evozieren die *Body Scans* von Karin Sander beides: emotionale Berührtheit im Gegenübertreten mit dem eigenen (oder fremden) verkleinerten Double, und eine kritische Befragung bzw. Durchleuchtung historisch überlieferter Gattungsmerkmale des Porträts sowie medienspezifischer Parameter von Fotografie und Skulptur.

Diese hier aufgeführten Beispiele demonstrieren die Vielfalt aktueller Grenzphänomene zugunsten einer Erweiterung des Skulpturalen, das systemische Zusammenhänge und ein relationales Feld miteinbezieht – ausgehend von den *(Non-Human) Living Sculptures* zu den virtuellen Skulpturen der digitalen Sphäre.

42 Oliver Grau, *Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart. Visuelle Strategien*, Berlin & Bonn: Dietrich Reimer 2001, S. 212f.

Literatur- und Quellenverzeichnis

„III – A Plan for Escape Paris, Café de la musique, 2003, E-mail interview 2006", in: *Dominique Gonzalez-Foerster, Hans Ulrich Obrist*, Köln: Walther König 2008, S. 67–79

Abakanowicz, Magdalena, „Artist's Writing", in: Coxon/Jacob 2022, S. 14–27

Adorno, Theodor W., „Dialektische Epilegomena", in: *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*, Bd. 10.2., *Kulturkritik und Gesellschaft II*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 741–782

Agamben, Giorgio, *Das Offene. Der Mensch und das Tier*, Berlin: Suhrkamp 2014

Aigner, Korbinian, *Äpfel und Birnen. Das Gesamtwerk*, Berlin: Matthes & Seitz 2013

Alberro, Alexander (Hg.), *Working Conditions. The Writings of Hans Haacke*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2016

Alberro, Alexander/Norvell, Patricia (Hg.), *Recording Conceptual Art. Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelaub, Smithson, Weiner*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press 2001

Albrecht, Hans Joachim, *Skulptur im 20. Jahrhundert. Raumbewußtsein und künstlerische Gestaltung*, Köln: DuMont 1977

Aldinger, Ursula, „Neue Materialien in der Plastik des 20. Jahrhunderts", in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 16, 2, 1971, S. 242–259

Alteveer, Ian/Brown, Meredith/Wagstaff, Sheena (Hg.), *Pierre Huyghe. The Roof Garden Commission*, Ausst.-Kat. The Metropolitan Museum, New York: Metropolitan Museum of Art 2015

Alteveer, Ian, „Vestiges in the rocks: Pierre Huyghes mineral garden", in: ders./Brown/Wagstaff 2015, S. 10–21

Altinoba, Buket, „Das ‚Multiple' im 19. Jahrhundert: Von Skulpturmaschinen, Techniktraktaten und Porträt-Miniaturbüsten", in: dies./Maria Männig (Hg.), *Figuren der Replikation* (Themenheft). *Kritische Berichte*, 48, 3, 2020, S. 67–80

Animal Art, Steirischer Herbst '87, Ausst.-Kat. Graz 1987

Applin, Jo, *Eccentric Objects: Rethinking Sculpture in 1960s America*, New Haven, Conn.: Yale Univ. Press 2012

Ashby, W. Ross, *Einführung in die Kybernetik* (1956), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974

Ashton, Dore (Hg.), *L'art vivant aux Etats-Unis*, Ausst.-Kat. Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence 1970

Atkinson, Elizabeth, „Pierre Huyghe: Generating antagonism through appropriation of public space", 2016, https://curatingthecontemporary.org/2016/03/17/pierre-huyghe-generating-antagonism-through-appropriation-of-public-space/ (27.9.2019)

Open Access. © 2024 bei der Autorin, publiziert von der Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston.
Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111027159-006

Atkinson, Elizabeth, „After Alife Ahead", in: *Something other blog*, hg. von Mary Paterson/Maddy Costa/Diana Damian Martin, 2017, https://somethingother.blog/2017/12/05/after-alife-ahead/ (20.10.2019)

Ault, Julie, *In Step with the Desert: The Morphology of Robert Kinmont*, Alexander and Bonin Gallery New York 2009

Babias, Marius/Schwarz, Oliver/Ströbele, Ursula (Hg.), *Hans Haacke. Der Bevölkerung. Wir (alle) sind das Volk*, n.b.k. Berlin, Köln: Walther König 2022

Badt, Kurt, *Raumphantasien und Raumillusionen*, Köln: DuMont Schauberg 1963

Balke, Friedrich/Siegert, Bernhard/Vogl, Joseph (Hg.), *Tiefenzeit und Mikrozeit*, Paderborn: Fink 2018

Ballatore, Sandy, „Michael Asher: Less is enough" (1974), in: Jennifer King (Hg.), *Michael Asher*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2016, S. 7–10 (*October Files*, 19)

Ballengée, Brandon, *Ecological Understanding through Transdisciplinary Art and Participatory Biology* (= Dissertation University of Plymouth 2014), Plymouth 2014, https://core.ac.uk/download/pdf/29819240.pdf (11.9.2019)

Bandmann, Günter, „Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials", in: *Städel-Jahrbuch*, N.F. 2, 1969, S. 75–100

Bandmann, Günter, „Der Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts", in: Helmut Koopmann/J. Adolf Schmoll, gen. Eisenwerth (Hg.), *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert*, Bd. 1, Frankfurt am Main: Klostermann 1971, S. 129–157

Bankowsky, Jack (Hg.), *Sculpture after Sculpture. Fritsch, Koons, Ray*, Ausst.-Kat. Moderna Museet Stockholm, Ostfildern: Hatje Cantz 2014

Barad, Karen, *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*, Berlin: Suhrkamp 2012

Barad, Karen „TransMaterialities. Trans*/Matter/Realities and Queer Political Imaginings", in: *GLQ*, 21, 2–3, 2015, S. 387–422

Barcz, Anna (Hg.), *Animals and their people connecting East and West in cultural animal studies*, Leiden & Boston: Brill 2019

Barikin, Amelia, *Parallel Presents*. *The Art of Pierre Huyghe*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2012

Barra, Pablo León de la, „Jardins, parcs, paysages, environnements, expositions, musées, pavillons, tropiques, plages, piscines, déserts, microclimats, immérsions, hétérotopies", in: Lavigne 2015, S. 73–85

Bartelsheim, Sabine, *Pflanzenkunstwerke. Lebende Pflanzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München: Silke Scheiber 2001

Bateson, Gregory, *Steps to an Ecology of Mind*, Chicago: University of Chicago Press 1972

Bateson, Gregory, *Geist und Natur. Eine notwendige Einheit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982

Baudrillard, Jean, *Die Illusion und die Virtualität*, Wabern-Bern: Benteli 1994

Baum, Peter, „Klaus Rinke: Aktionen mit Wasser", in: *Kunst und Kirche*, 3, 1986, S. 150f.

Bear, Liza/Sharp, Willoughby, „Gespräche mit Heizer, Oppenheim, Smithson" (1970), in: Schmidt/Vöckler 2000, S. 240–248

Beardsly, John, *Earthworks and beyond. Contemporary art in the landscape*, New York: Abbeville Press 1984

Bec, Louis, „Life Art", in: Kac 2007, S. 83–92

Behr, Manfred, „Visuelle Argumentation: Schlüsselbilder im Selbstverständnis von Kulturen", Zweitveröffentlichung aus: Ben Bachmair/Peter Diepold/Claudia de Witt (Hg.), *Jahrbuch MedienPädagogik* 3, Opladen: Leske + Budrich (2003), 2017, S. 83–104

Bense, Max, *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik. Grundlegung und Anwendung in der Texttheorie* (1969), Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1971

Benson, Etienne, „Environment between System and Nature: Alan Sonfist and the Art of the Cybernetic Environment", in: *communication +1*, 3, 1, 2014, http://scholarworks.umass.edu/cpo/vol3/iss1/2 (6.2.2019)

Benthall, Jonathan, „Whose move?", in: *Studio International*, 177, 1969, S. 148–150

Berger, John, „Warum sehen wir Tiere an?", in: ders., *Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens*, Berlin: Wagenbach 1980, S. 7–26

Bertalanffy, Ludwig von, „The theory of open systems in physics and biology", in: *Science*, 111, 13.1.1950, 111, S. 23–29

Bertalanffy, Ludwig von, *General System Theory* (1951), New York: Braziller 1968
Biezunski, Elia, „Fragments choisis", in: Lavigne 2015, S. 189–201
Bijovet, Margaretha, *Art as Inquiry*, New York: Peter Lang 1997
Bioy-Casares, Adolfo, *Die Erfindung Morels* (1940), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975
Bisang, Walter, „Geleitwort", in: Eva Bonn/Christian Knöppler/Miguel Souza (Hg.), *Was machen Marker? Logik, Materialität und Politik von Differenzierungsprozessen*, Bielefeld: transcript 2013, S. 7–9
Bishop, Claire, *Installation Art*. *A Critical History*, London: Tate Publications 2005
Bismarck, Beatrice von, „Zwischen Revoltieren und Legitimieren – Aufführungen des Bildes. Zur *Singing Sculpture* von Gilbert & George", in: Christian Janecke (Hg.), *Performance und Bild, Performance als Bild*, Berlin: Philo & Philo Fine Arts 2004, S. 247–271
Blanc, Nathalie/Benish, Barbara L., *Form, Art and the Environment: Engaging in Sustainability*, London: Routledge 2017
Boccioni, Umberto, „Technisches Manifest der futuristischen Plastik" (1912), in: ders., *Futuristische Malerei und Plastik (Bildnerischer Dynamismus)*, hg. von Astrit Schmidt-Burkhardt, Dresden: Verlag der Kunst 2002, S. 237–249
Boetzkes, Amanda, *The Ethics of Earth Art*, Minneapolis, MN [u.a.]: University of Minnesota Press 2010
Böhme, Gernot, „Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik", in: ders., *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S. 21–48
Böhme, Hartmut, „Ruinen – Landschaften. Zum Verhältnis von Naturgeschichte und Allegorie in den späten Filmen von Andrej Tarkowskij", in: ders., *Natur und Subjekt*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, https://www.hartmutboehme.de/static/archiv/volltexte/texte/natsub/ruinen.html (1.10.2019)
Böhme, Hartmut, „Aussichten einer ästhetischen Theorie der Natur", in: H.G. Haberl et al. (Hg.), *Entdecken – Verdecken. Eine Nomadologie der Neunziger*. Herbstbuch 2 des STEIRISCHEN HERBST, Graz 1991, S. 15–36
Borowski, Mateusz, „Renegotiating life. Performances of speculative futures", in: ders./Mateusz Chaberski/Małgorzata Sugiera (Hg.), *Emerging Affinities – Possible Futures of Performative Arts*, Bielefeld: transcript 2019, S. 71–92
Boucher, Mélanie, „*Soft Power* ou Les corps-monuments d'Alexandra Pirici", in: *Espace*, 112, 2016, S. 26–35
Bourgeois, Jean-Louis, „Ausstellungsbesprechung Hans Haacke", in: *Artforum*, 8, 5, 1970, S. 71f.
Bourriaud, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon: Les presses du réel 1998
Boursier-Mougenot, Céleste, *Perturbations*, Dijon: Les Presses du réel 2015
Brabant, Dominik, *Rodin-Lektüren. Deutungen und Debatten von der Moderne zur Postmoderne*, Köln: Modern Academic Publishing 2017
Braidotti, Rosi, *Nomadic Subjects. Embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*, New York: Columbia University Press 1994
Brandstetter, Gabriele, „Pose – Posa – Posing. Zwischen Bild und Bewegung", in: dies./Bettina Brandl-Risi/Stefanie Diekmann (Hg.), *Hold it! Zur Pose zwischen Bild und Performance*, Berlin: Theater der Zeit 2012, S. 41–51
Brayer, Marie-Ange/Zeitoun, Olivier (Hg.), *La fabrique du vivant*. *Mutations Créations*, Ausst.-Kat. Centre Pompidou, Paris: Éditions du Centre Pompidou 2019
Brecht, Bertolt, „Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment", in: ders., *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hg. von Werner Hecht et al., Bd. 21, Schriften 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 448–514
Bredekamp, Horst, *Theorie des Bildakts*, Berlin: Suhrkamp 2010
Breitwieser, Sabine (Hg.), *Mia san Mia. Hans Haacke*, Ausst.-Kat. Generali Foundation, Wien, Dresden: Philo Fine Arts, Verlag der Kunst 2001
Breitwieser, Sabine (Hg), *Simone Forti. Mit dem Körper denken*, Ausst.-Kat. Museum der Moderne Salzburg, München: Hirmer 2014
Brenner, Peter J. (Hg.), *Korbinian Aigner. Ein bayerischer Pfarrer zwischen Kirche, Obstgarten und Konzentrationslager*, Technische Universität München, Thalhofen: Bauer 2017
Broich, Jacqueline Maria, *Die Stadtbrache als „terrain vague". Geschichte und Theorie eines unbestimmten Zwischenraums in Literatur, Kino und Architektur*, Bielefeld: transcript 2017

Brown, David, „Some Aspects of British Art Today", in: Jean-Christophe Ammann (Hg.), *Europe in the seventies. Aspects of recent art*, Ausst.-Kat. The Art Institute Chicago, Chicago 1977, S. 16–20

Brunner, Dieter/Gundel, Marc/Hartog, Arie/Kornhoff, Oliver (Hg.), *Das Fundament der Kunst. Die Skulptur und ihr Sockel in der Moderne*, Ausst.-Kat. Städtische Museen Heilbronn, Heidelberg: Braus 2009

Bruyn, Eric de, „Topologische Wege des Post-Minimalismus", in: Wolfram Pichler/Ralph Ubl (Hg.), *Topologie. Falten, Knoten, Netze, Stülpungen in Kunst und Theorie*, Wien: Turia & Kant 2009, S. 361–404

Buchloh, Benjamin H.D., „Hans Haacke: The Entwinement of Myth and Enlightenment", in: Manuel J. Borja-Villel (Hg.), *Hans Haacke. Obra Social*, Ausst.-Kat. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona 1995, S. 45–61

Buchloh, Benjamin H.D., „Hans Haacke. Von der faktographischen Skulptur zum Gegendenkmal", in: Matthias Flügge/Robert Fleck (Hg.), *Hans Haacke. Wirklich. Werke 1959–2006*, Berlin: Akademie der Künste, Ausst.-Kat. Deichtorhallen Hamburg, Akademie der Künste Berlin, 2006, S. 42–59

Buchloh, Benjamin H.D., „Hans Haacke: Memory and Instrumental Reason" (1988), in: Churner 2015, S. 107–136

Buchmann, Sabeth, „From Systems-Oriented Art to Biopolitical Art Practice", in: Marina Vishmidt (Hg.), *Media Mutandis: A NODE London Reader*, London: Openmute Press 2006, S. 51–60

Bulajić, Viktorija Vesna, „Mel Chin. Provocative eco-art in action", in: *The Art Journal*, 65, 1, 2006, S. 63f.

Burgin, Victor, „Situational Aesthetics" (1969), in: *Situational Aesthetics. Selected Writings by Victor Burgin*, hg. von Alexander Streitberger, Leuven: Leuven University Press 2009, S. 7–14

Bürgi, Bernhard Mendes/Kunstmuseum Basel (Hg.), *Sculpture on the move. 1946–2009*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel, Ostfildern: Hatje Cantz 2016

Burnham, Jack, „Hans Haacke. Wind and water sculpture", in: *Tri-Quarterly Supplement*, 1, 1967, S. 1–24

Burnham, Jack, „Sculpture, Systems, and Catastrophe" (Winter 1966, publiziert in Symposium '66/Prologue der Northwestern University), in: Ragain 2015, S. 81–88

Burnham, Jack, *Beyond Modern Sculpture. The effects of science and technology on the sculpture* of this century, New York: Braziller 1968

Burnham, Jack, „Towards a Post-formalist Aesthetic" (1968), in: Ragain 2015, S. 110–114

Burnham, Jack, „The Future of Responsive Systems in Art" (1968), in: Ragain 2015, S. 89–98

Burnham, Jack, „Systems Aesthetics" (1968), in: Ragain 2015, S. 115–125

Burnham, Jack, „Art in the Marcusean Analysis" (1969), in: Ragain 2015, S. 179–183

Burnham, Jack, „‚Systems and Art': A Post-formalist Design Aesthetic for the Evolving Technology" (18.6.1968 bei Experiments in Art and Technology [E.A.T.)]), in: Ragain 2015, S. 99–108

Burnham, Jack, „Real Time Systems" (1969), in: Ragain 2015, S. 126–138

Burnham, Jack, „The Aesthetics of Intelligent Systems" (1969), in: Ragain 2015, S. 139–153

Burnham, Jack, „Notes on Art and Information Processing" (1970), in: Ragain 2015, S. 154–160

Burnham, Jack, „Questions Which the Systems Designer Can Ask Himself as an Artist", in: Ragain 2015, S. 109

Burnham, Jack, *Great Western Saltworks. Essays on the Meaning of Post-formalist Art*, New York: Braziller 1972

Burnham, Jack, „Interview mit Hans Haacke", in: Fry 1972, S. 26–31

Burnham, Jack, „Steps in the Formulation of Real-Time Political Art", in: *Hans Haacke. Framing and Being Framed: 7 Works 1970–75*, Halifax: Nova Scotia College of Art and Design Press 1975, S. 127–141

Burnham, Jack, *The Structure of Art* (1971), New York: Braziller 1973

Burnham, Jack, „The clarification of social reality", in: *Hans Haacke: Recent Works*, Ausst.-Kat. The Renaissance Society at the University of Chicago, Chicago 1979, S. 1–10

Busse, Bettina (Hg.), *Rebecca Horn. Concert for anarchy*, Ausst.-Kat. Bank Austria Kunstforum Wien, Berlin: Hatje Cantz 2021

Bußmann, Klaus/König, Kasper (Hg.), *Skulptur Projekte Münster 1987*, Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Köln: DuMont 1987

Bußmann, Klaus/König, Kasper/Matzner, Florian (Hg.), *Skulptur: Projekte in Münster 1997*, Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 1997

Castro, Eduardo Viveiros de, „Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism", in: *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 4, 3, 1998, S. 469–488

Catts, Oron/Zurr, Ionat, „Growing Semi-Living Sculptures: The Tissue Culture & Art Project", in: *Leonardo*, 35, 4, 2002, S. 365–370

Causey, Andrew, *Sculpture since 1945*, Oxford [u.a.]: Oxford University Press 1998

Celant, Germano, „Jannis Kounellis", in: *Studio International*, 191, 1976, S. 36–41

Celant, Germano/Spector, Nancy (Hg.), *Rebecca Horn: The Inferno-Paradiso Switch*, Ausst.-Kat. Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum SoHo, New York 1993

Celant, Germano (Hg.), *Piero Manzoni*, Ausst.-Kat. Serpentine Gallery London, Mailand: Edizione Charta 1998

Chaillou, Timothée, „Gespräch mit Pierre Huyghe", in: *Double*, 22, 2011, http://www.timotheechaillou.com/conversations/pierre-huyghe/ (9.11.2019)

Challa, Krishna Kumari, „Art and Biology exhibition", in: *Sci-Art Lab*, 15.6.2011, https://kkartlab.in/group/News/forum/topics/art-and-biology-exhibition (25.5.2023)

Chandler, John Noel, „Hans Haacke: The Continuity of Change", in: *artscanada*, Juni 1969, S. 8–11

Cheetham, Marc A., *Landscape into eco art: articulations of nature since the '60s*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press 2018

Cheng, Ian, *Emissaries Guide to Worlding. How to navigate the unnatural art of creating an infinite game by choosing a present, storytelling its past, simulating its futures, and nurturing its changes,* London: Serpentine Galleries 2018

Cherdron-Modig, Anja, *‚Prometheus war nicht ihr Ahne'. Berliner Bildhauerinnen der Weimarer Republik*, Marburg: Jonas 2000

Churner, Rachel, „Hans Haacke's Zero Hour", in: *Athanor*, XXVI, 2008, S. 107–115

Churner, Rachel (Hg.), *Hans Haacke*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2015 (October Files, 18)

Clément, Gilles, *Manifest der dritten Landschaft*, Berlin: Merve 2010

Cohn, Terry, „Hans Haacke: In Conversation with Terri Cohn", in: *NYAQ*, 6.6.2016, http://sfaq.us/2016/06/hans-haacke-in-conversation-with-terri-cohn/ (11.2.2019)

„Conversation. Hans Ulrich Obrist and Pierre Huyghe", in: *Pierre Huyghe*, hg. von Rebecca Lewin/Natalia Grabowska/Anne Stenne, Serpentine Galleries, Luma Foundation, London: Koenig Books 2019, S. 104–109, 178–183, 230–235, 314–319, 362–366

Cooke, Lynn (Hg.), *Chronotope & Dioramas: Atlantic, Desert, Tropics*, New York: Dia Art Foundation 2010

Corrin, Lisa Graziose/Granof, Corinne (Hg.), *A Feast of Astonishments. Charlotte Moorman and the Avant-Garde*, 1960s–1980s, Ausst.-Kat. Mary and Leigh Block Museum of Art, Evanston, Illinois: Northwestern University Press 2016

Corris, Michael, „Systems Upgrade (Conceptual Art and the Recoding of Information, Knowledge and Technology 2", in: *Mute*, 1, 22, 2010, https://www.metamute.org/editorial/articles/systems-upgrade-conceptual-art-and-recoding-information-knowledge-and-technology (17.9.2023)

Coxon, Ann/Jacob, Mary Jane (Hg.), *Magdalena Abakanowicz*, Ausst.-Kat. Tate Modern, London, London: Tate Publishing 2022

Cummings, Paul, „Interview mit Robert Smithson für die Archives of American Art/Smithsonian Institute" (1972), in: Schmidt/Vöckler 2000, S. 274–296

Curtis, Penelope, *Sculpture 1900–1945: After Rodin*, Oxford: Oxford University Press 1999

Dander, Patrizia/Lorz, Julienne (Hg.), *Skulpturales Handeln*, Ausst.-Kat. Haus der Kunst München, Ostfildern: Hatje Cantz 2012

Danto, Arthur C., „Hans Haacke and the industry of art", in: ders., *Essays. The Wake of Art*, hg. von Gregg Horowitz/Tom Huhn, G + B Arts: Amsterdam 1997, S. 129–137

Demberger, Alexandra/Wallner, Julia (Hg.), *Zwischen Freiheit und Moderne. Die Bildhauerin Renée Sintenis*, Ausst.-Kat. Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, Georg Kolbe Museum Berlin, Berlin: Edition Cantz 2019

Demos, T.J., „The Politics of Sustainability: Contemporary Art and Ecology", in: Francesco Manacorda (Hg.), *Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet 1969–2009*, London: Barbican Art Gallery 2009, S. 16–30, http://www.environmentandsociety.org/node/3417 (8.2.2019)

Demos, T.J., „Contemporary Art and the Politics of Ecology. An Introduction", in: *Third Text*, 27, 1, 2013, S. 1–9

Demos, T.J., *Decolonizing Nature. Contemporary Art and the Politics of Ecology*, Berlin: Sternberg Press 2016

Derrida, Jacques, *L'animal donc que je suis*, hg. von Marie-Louise Mallet, Paris: Galilée 2006

Descola, Philippe, *Jenseits von Natur und Kultur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2011

Descola, Philippe, *Die Ökologie der Anderen*, Berlin: Matthes & Seitz 2014

Deutsche, Rosalyn, „Property Values: Hans Haacke, Real Estate, and the Museum" (1986/1996), in: Churner 2015, S. 137–163

Deutsche, Rosalyn, „The Art of not Being Governed Quite so Much" (2006), in: Churner 2015, S. 165–184

Dibbets, Jan, *Roodborst territorium, sculptuur 1969*, Seth Siegelaub New York, Köln: König 1970

Didi-Huberman, George, *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln: DuMont 1999

Diesner, Thomas, *Die Allgemeine Systemtheorie bei Ludwig von Bertalanffy. Eine Begründung interdisziplinärer Wissenschaftspraxis*, Berlin: Logos 2015

Disponzio, Joseph, „George Segal's Sculpture on a Theme of Gay Liberation and the Sexual-political Equivocation of Public Consciousness", in: Harriet Senie/Sally Webster (Hg.), *Critical Issues in Public Art: Content, Context, and Controversy*, New York: Oxford University Press 1992, S. 199–214

Dobbe, Martina, „Presentness, presence, present continuous past(s) und Gegenwartsspitzen. Zeitformen von ‚Skulptur im erweiterten Feld'", in: Guido Reuter/Ursula Ströbele (Hg.), *Skulptur und Zeit*, Köln: Böhlau 2017, S. 65–83

Dobbe, Martina, „Das Ephemere und das Skulpturale", in: Petra Maria Meyer (Hg.), *Ephemer*, Paderborn: Wilhelm Fink 2020, S. 225–250

Dobbe, Martina/Ströbele, Ursula (Hg.), *Gegenstand: Skulptur*, Paderborn: Wilhelm Fink 2020

Dobbe, Martina/Ströbele, Ursula, „Einleitung", in: dies. 2020, S. 1–16

Documenta 11_Plattform 5: Ausstellung/Exhibition. Kurzführer/Short Guide, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2002

dOCUMENTA (13). Das Begleitbuch, Ostfildern: Hatje Cantz 2012

Dogramaci, Burcu, *Fotografie der Performance. Live Art im Zeitalter ihrer Reproduzierbarkeit*, Paderborn: Wilhelm Fink 2018

Doherty, Claire, *Contemporary Art. From Studio to Situation*, London: Black Dog Publishing 2004

Doherty, Claire, „The New Situationists", in: dies. 2004, S. 7–14

Doll, Nikola, „Situations/Situationen", in: Arnold Dreyblatt/Angela Lammert (Hg.), *Terry Fox. Elemental Gestures*, Ausst.-Kat. Akademie der Künste Berlin, Musée des Beaux-Arts Mons, Von der Heydt-Museum Wuppertal, Kunstmuseum Bern, Dortmund: Kettler 2015, S. 117–126

Doll, Nikola, „Carola Giedion-Welcker (1893–1979), Moderne Plastik: Elemente der Wirklichkeit, Masse und Auflockerung, Zürich: H. Girsberger, 1937", in: K. Lee Chichester/Brigitte Sölch (Hg.), *Kunsthistorikerinnen 1910–1980*, Berlin: Reimer 2021, S. 168–187

Dominique Gonzalez-Foerster, Centre national des arts plastiques, Paris: Flammarion 2015

Dufrêne, Thierry, „Éditorial", in: *La sculpture et le vivant* (Themenheft). *Sculptures. Études sur la sculpture (XIXe–XXIe siècle)*, 4, 2017, S. 3–6

Duhal, Quentin Petit dit, „Devenir-sculpture. La métamorphose photographique de l'identité. Étude des Corps-sculptures d'ORLAN", in: *Sculptures*, 7, 2020, S. 103–108

Duve, Thierry de, „Ex Situ" (1989), in: *Art & Design*, 390, 1993, S. 25–30

Duve, Thierry de, *Kant after Duchamp*, Cambridge, Mass: MIT Press 1996

Ecker, Bogomir/Kummer, Raimund/Malsch, Friedemann/Molderings, Herbert (Hg.), *Lens/Based Sculpture. Die Veränderung der Skulptur durch die Fotografie*, Ausst.-Kat. Akademie der Künste Berlin, Köln: Walther König 2014

Eco, Umberto, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977

Egger, Marie (Hg.), *Das Numen*, Berlin: Distanz 2015

Eisenbach, Ursula (Hg.), *Klaus Rinke: Retro aktiv. Werkverzeichnis 1954–1991 der Malerei, Skulptur, Primärdemonstrationen, Fotografie und Zeichnungen ab 1980*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf: Richter 1992

Eisenbach, Ursula (Hg.), *Klaus Rinke. Gemacht gedacht, Texte & Interviews*, Düsseldorf: Grupello 2004

Emmerich, Ralph, „Haacke im Interview mit Ralph Emmerich", in: John T. Paoletti (Hg.), *Untitled. The collection of Sol Le Witt*, Ausst.-Kat. Wesleyan University Art Gallery and Davison Art Center, Middletown, Ct. 1981, S. 58–63

Enderby, Emma (Hg.), *Agnes Denes: Absolutes and Intermediates*, Ausst.-Kat. The Shed, New York: The Shed 2019

Engler, Martin (Hg.), *Piero Manzoni. Als Körper Kunst wurden*, Ausst.-Kat. Städel Museum Frankfurt am Main, Bielefeld: Kerber 2013

Erdemci, Fulya, *Plan B: ‚Impossible short-circuits' and serendipity*, Istanbul: MAS Matbaacılık AS 2011

Evers, Elodie, „In Conversation with Ian Cheng", in: dies./Irina Raskin/Gregor Jansen (Hg.), *Ian Cheng. Live Simulations*, Leipzig: Spector Books 2015, S. 101–115

Fahle, Oliver, „Zwischen Bild und Ding. Holographie und die Grenzen der Bildtheorie", in: Rieger/Schröter 2009, S. 123–135

Finke, Marcel, „Im Nebel. Fluide Materialien und die Kunst der Zerstreuung", in: Kathrin Busch/Christina Dörfling/Kathrin Peters/Ildiko Szanto (Hg.), *Wessen Wissen? Situiertheit und Materialität der Künste*, Paderborn: Wilhelm Fink 2018, S. 97–114

Fischer-Lichte, Erika, „Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst. Der Aufführungsbegriff als Modell für eine Ästhetik des Performativen", in: Clemens Risi/Jens Roselt (Hg.), *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*, Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 11–26

Fischer-Lichte, Erika, „Emergenz", in: dies./Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, 2. Auflage, Stuttgart: J.B. Metzler 2014, S. 89–91

Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2017

Fiske, Courtney, „Jack Burnham's ‚Real Time': Sculpture as System, 1967–1969", in: *Grey Room*, 65, 2016, S. 62–87

Flemming, Hanns Theodor, *Figur und Raum in der Plastik der Gegenwart*, Bremen: Angelsachsen-Verlag 1964

Foster, Hal/Serra, Richard (Hg.), *Conversations about Sculpture*, Yale University Press 2018

Franke, Herbert W., „Virtual Sculptures", in: Michele Emmer (Hg.), *Mathematics and Culture II*, Berlin & Heidelberg: Springer 2005, http://www.zi.biologie.uni-muenchen.de/~franke/ VirtS1.html (17.9.2019)

Franzen, Brigitte/König, Kasper/Plath, Carina (Hg.), *skulptur projekte münster 07*, Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum Münster, Köln: Walther König 2007

Fréchuret, Maurice, *Le mou et ses formes. Essai sur quelques catégories de la sculpture du XXe siècle*, Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts 1993

Fried, Michael, „Kunst und Objekthaftigkeit" (1967), in: Stemmrich 1998, S. 334–374

Fried, Michael, *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, Chicago & London: Chicago University Press 1997

Friedel, Helmut/Schirmer, Lothar (Hg.), *Joseph Beuys im Lenbachhaus und Schenkung Lothar Schirmer*, München: Schirmer/Mosel 2013

Frohne, Ursula, „Situative Displays eines Kinos im ‚erweiterten Feld'", in: dies./Lilian Haberer/Annette Urban (Hg.), *Display und Dispositiv: Ästhetische Ordnungen*, Paderborn: Wilhelm Fink 2019, S. 101–138

Fry, Edward (Hg.), *Hans Haacke. Werkmonographie*, Köln: Dumont 1972

Fry, Edward, „Hans Haacke – Realzeitsysteme", in: ders. (Hg.), *Hans Haacke. Werkmonographie*, Köln: Dumont 1972, S. 8–22

Gabo, Naum, „The Realist Manifesto" (1920), in: Martina Hammer/Christina Lodder (Hg.), *Gabo on Gabo. Texts and Interviews*, Forest Row: Artists Bookworks 2000, S. 20–35

Gane, Nicholas, „When We Have Never Been Human, What Is To Be Done? Interview with Donna Haraway", in: *Theory, Culture & Society*, 23, 7–8, 2006, S. 135–158, https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0263276406069228 (1.10.2019)

Gauss, Silvia, *Joseph Beuys „Gesamtkunstwerk ‚Freie und Hansestadt Hamburg'" 1983/84*, Wangen: FIU 1995

Gautier, Théophile, *Photosculpture*, Paris: Paul Dupont 1864

Gedrim, Ronald J., „Edward Steichen's 1936 Exhibition of Delphinium Blooms: An Art of Flower Breeding", in: Kac 2007, S. 347–369

Gerspacher, Arnaud, „*Animal Art* (1987) and the Split Origins of Bioart", in: Charissa N. Terranova/Meredith Tromble (Hg.), *The Routledge Companion to Biology in Art and Architecture*, New York & London: Routledge 2017, S. 317–335

Gertz, Ulrich, *Plastik der Gegenwart*, Berlin: Rembrandt 1953

Gertz, Ulrich, *Plastik der Gegenwart*. *Zweite Folge*, Berlin: Rembrandt 1964

Getsy, David, *Abstract bodies. Sixties sculpture in the expanded field of gender*, New Haven: Yale University Press 2015

Giannetti, Claudia, *Ästhetik des Digitalen: Ein Intermediärer Beitrag zu Wissenschaft, Medien- und Kunstsystem*, Wien: Springer 2004

Gibson, Prudence, *The Plant Contract. Art's Return to Vegetal Life*, Leiden & Boston: Brill Rodopi 2018

Giedion-Welcker, Carola, *Moderne Plastik. Elemente der Wirklichkeit, Masse und Auflockerung*, Zürich: Girsberger 1937

Giedion-Welcker, Carola, *Skulptur des XX. Jahrhunderts. Volumen- und Raumgestaltung*, Stuttgart: Gerd Hatje 1955 (= 1955a)

Giedion-Welcker, Carola, *Contemporary Sculpture. An Evolution in Volume and Space*, London: Faber and Faber 1955 (= 1955b)

Gioni, Massimiliano/Bell, Natalie (Hg.), *The Keeper*, Ausst.-Kat. The New Museum of Contemporary Art, New York: New Museum 2016

Gioni, Massimiliano/Carrion-Murayari, Gary (Hg.), *Hans Haacke. All connected*, Ausst.-Kat. The New Museum, New York: Phaidon 2019

Girot, Christophe, *The course of landscape architecture. A history of our designs on the natural world, from prehistory to the present*, London: Thames & Hudson 2016

Glusberg, Jorge, *From figuration art to systems art in Argentina*, Ausst.-Kat. Center of Art and Communication in Camden Arts Centre, London: Camden Arts Centre, 1971, übers. von Raul Colbert, n.p.

Glusberg, Jorge, „Luis Benedit's Botanical Experiments", in: *Benedit Phitotron*, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art New York 1972, Centro de Arte y Communicación Buenos Aires, 1973–1975, https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2550_300062436.pdf (6.4.2023)

Gnesa, Nicole (Hg.), *Eva & Adele. Keep the rosy wing strong*, Ausst.-Kat. Nicole Gnesa Galerie München, München: Hirmer 2021

Godden, Sky, „Pierre Huyghe Explains his Buzzy Documenta 13 Installation and why his Work is not Performance Art", in: *Art Info Canada*, 30.8.2012, http://www.blouinartinfo.com/news/story/822127/pierre-huygheexplains-his-buzzy-documenta-13-installation-and-why-hiswork-is-not-performance-art (18.8.2019)

Gonzalez-Foerster, Dominique, „Park: A Plan for Escape", in: Gerti Fietzek/Heike Ander/Okwui Enwezor (Hg.), *Documenta 11_Plattform 5: Ausstellung*, Ausst.-Kat. Documenta 11 Kassel, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2002

Gonzalez-Rodriguez, Sofia, „Clayman Institute spotlights Terry Berlier's wordlessly eloquent conceptual sculpture", in*: The Stanford Daily*, 9.2.2022, https://stanforddaily.com/2022/02/09/clayman-institute-spotlights-terry-berliers-wordlessly-eloquent-conceptual-sculpture/ (10.2.2023)

Grasskamp, Walter/Nesbit, Molly/Bird, Jon (Hg.), *Hans Haacke*, London [u.a.]: Phaidon 2004

Grasskamp, Walter, „Real Time: The Work of Hans Haacke", in: ders./Nesbit/Bird 2004, S. 28–81

Grau, Oliver, *Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart. Visuelle Strategien*, Berlin & Bonn: Dietrich Reimer 2001

Graulich, Gerhard, *Die leibliche Selbsterfahrung des Rezipienten – ein Thema transmodernen Kunstwollens*, Essen: Blaue Eule 1989

Graziani, Ron, *Robert Smithson and the American Landscape*, New York: Cambridge University Press 2004

Greenberg, Clement, „Modernistische Malerei" (1960), in: Karlheinz Lüdeking (Hg.), *Clement Greenberg. Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, Dresden: Verlag der Kunst 1997, S. 265–278

Greenfield, Amy, „Interview mit Rosemary H. Jackson: Off the Wall", in: *Holosphere*, November 1973, S. 3f.
Greve, Jens/Schnabel, Annette, „Einleitung", in: dies. (Hg.), *Emergenz – Zur Analyse und Erklärung komplexer Strukturen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2011, S. 7–33
Grenier, Catherine (Hg.), *Robert Morris*, Ausst.-Kat. Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris: Editions du Centre Pompidou 1995
Grötker, R., „Virtuelle Realität", in: Joachim Ritter et al. (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 11, Basel: Schwabe 2001, S. 1066–1068
Gronau, Barbara, „‚Man muss ... eine Art ständiges Theater spielen': Performativität und Aufführung bei Joseph Beuys", in: Müller 2012, S. 116–127
Grubinger, Eva/Heiser, Jörg (Hg.), *Sculpture Unlimited 2. Materiality in Times of Immateriality*, Berlin: Sternberg Press 2015
Gunter, Virginia (Hg.), *Earth, Air, Fire, Water: Elements of Art*, Ausst.-Kat. Museum of Fine Arts Boston 1971
Güse, Ernst-Gerhard (Hg.), *Richard Serra*, Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 1987 [u.a.], Stuttgart: Hatje 1987

Haacke, Hans, „Köln August 1965", in: *Hans Haacke. Wind und Wasser*, Ausst.-Kat. Galerie im 3. Stock im Haus am Lützowplatz, Berlin 1965, n.p.
Haacke, Hans, Untitled Statement, „... make something which experiences ..." (1965), in: Alberro 2016, S. 5
Haacke, Hans, Untitled Statement, „For some years ..." (1967), in: Alberro 2016, S. 10
Haacke, Hans, Untitled Statement, „In the mind of the public ..." (1967), in: Alberro 2016, S. 12f.
Haacke, Hans, Untitled Statement (1967), in: Grasskamp/Nesbit/Bird 2004, S. 102
Haacke, Hans, „Provisorische Bemerkungen zur Absage meiner Ausstellung im Guggenheim Museum, New York", in: Fry 1972, S. 60–69
Haacke, Hans, „Interview with Cecilia Alemani" (2010), in: Alberro 2016, S. 237–242
Haacke, Hans, „*Rheinwasseraufbereitungsanlage* (Rhine Water Purification Plant), 1972", in: Grasskamp/Nesbit/Bird 2004, S. 53
Halsall, Francis, *Systems of Art, History, and Systems Theory*, Oxford [u.a.]: Lang 2008
Hammacher, Abraham Marie, *Die Entwicklung der modernen Skulptur. Tradition und Erneuerung*, Berlin: Propyläen 1973
Hank, Stephanie, „‚Ars' und ‚natura' in Genueser Grotten des 16. bis 20. Jahrhunderts. Beobachtungen zu Materialität und Raumstruktur", in: Uta Hassler (Hg.), *Felsengärten, Gartengrotten, Kunstberge. Motive der Natur in Architektur und Garten*, München: Hirmer 2014, S. 222–243
Hank, Stephanie, „Water in baroque garden", in: John D. Lyons (Hg.), *The Oxford Handbook of the Baroque*, Oxford: Oxford University Press 2019, S. 88–118
Hantelmann, Dorothea von, „Denken der Ankunft. Pierre Huyghes Untilled", in: Lotte Everts/Johannes Lang/Michael Lüthy/Bernhard Schieder (Hg.): *Kunst und Wirklichkeit heute. Affirmation – Kritik – Transformation*, Berlin: De Gruyter 2014, S. 223–240
Haraway, Donna, „Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Techno-Wissenschaften" (1985), in: dies., *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, hg. von Carmen Hammer und Immanuel Stieß, übers. von B. Ege, D. Fink, H. Kelle, C. Hammer, A. Scheidhauer, I. Stieß, F. Wolf, Frankfurt am Main & New York: Springer 1995, S. 33–72.
Haraway, Donna, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People and Significant Otherness*, Chicago: Prickly Paradigm Press 2003
Haraway, Donna, *SF: Spekulative Fabulation und String-Figuren*, Ostfildern: Hatje Cantz 2011 (*100 notes – 100 thoughts*, 33)
Haraway, Donna, „When species meet. And say the philosopher responded. When animals look back", in: Riechelmann/Oetker 2015, S. 222–229
Haraway, Donna, „Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene", in: *e-flux journal*, #75, September 2016, https://www.e-flux.com/journal/75/67125/tentacular-thinking-anthropocene-capitalocene-chthulucene/ (29.9.2019)
Haraway, Donna, *Staying with the trouble. Making kin in the Chthulucene*, Durham & London: Duke University Press 2016

Harlan, Volker/Rappmann, Rainer/Schata, Peter (Hg.), *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys*, Achberg: Achberger Verlag 1984 (= 3., erweiterte und ergänzte Auflage)

Harris, Jonathan, *The Utopian Globalists: Artists of Worldwide Revolution, 1919–2009*, New York: Wiley 2012

Haug, Steffen, *Benjamins Bilder. Grafik, Malerei und Fotografie in der „Passagenarbeit"*, Paderborn: Wilhelm Fink 2017

Hauser, Jens, „Revital Cohen & Tuur Van Balen: assemble | standard | minimal. Einführung in die Ausstellung in der Schering Stiftung", Berlin 2015, https://scheringstiftung.de/wp-content/uploads/2018/02/Opening_Introduction_Jens_Hauser.pdf (18.5.2023)

Heckmann, Stefanie, *Figur – Struktur – Index: Zur Modernität des Steins in der Skulptur der Gegenwart*, Freiburg im Breisgau: Rombach 1999

Heiser, Jörg, „Analyze this", in: *Frieze.de*, 1.9.2010, https://frieze.com/article/analyze?language=de (11.2.2019)

Hengst, Lutz/Kant, Christiane G. (Hg.), *Skulptur des 21. Jahrhunderts I. Zeit und Zeitgenossenschaft* (Themenheft). *Kunsttexte.de*, 4, 2014, https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/kunsttexte/issue/view/6062 (26.4.2023)

Hengst, Lutz/Kant, Christiane G. (Hg.), *Skulptur des 21. Jahrhunderts II. Spezifische Formungen, Materialien und Situationen zeitgenössischer Skulptur* (Themenheft). *Kunsttexte.de*, 1, 2015, https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/kunsttexte/issue/view/6066 (26.4.2023)

Herder, Johann Gottfried, *Plastik: Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions Bildendem Traume (1778)*, hg. von Lambert Schneider/Peter Bachem, Köln: Jakob Hegner 1969

Herrmann, Lucas, „Emergenz in Theater, Film und Malerei. Überlegungen zu Ordnung und Unordnung in künstlerischer Produktion", in: Anna-Sophie Jürgens/Markus Wierschem (Hg.), *Patterns of Dis|Order: Beiträge zur Kulturgeschichte der Un|Ordnung*, Zürich: Lit 2017, S. 357–371

Herzogenrath, Wulf (Hg.), *Selbstdarstellung. Künstler über sich*, Düsseldorf: Droste 1973

Higgins, Dick, „Intermedia" (1966), in: ders., *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*, Carbondale [u.a.]: Southern Illinois University Press 1984, S. 18–28

Hinterwaldner, Inge, *Das systemische Bild. Ikonizität im Rahmen computerbasierter Echtzeitsimulationen*, München: Wilhelm Fink 2010

Hoffmann, Tobias (Hg.), *Dieter Hacker. Der rechte Winkel in mir*, Bielefeld [u.a.]: Kerber 2007

Hofmann, Werner, *Die Plastik des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main: Fischer 1958

Holmes, Tiffany, „Eco-Visualization: Promoting Environmental Stewardship in the Museum", in: *Journal of Museum Education*, 32, 3, 2007, S. 273–283

Hoormann, Anne, „Natur-Kunst in der Stadt. Die Umstrukturierung öffentlicher und halböffentlicher Plätze seit den achtziger Jahren", in: Falko Herlemann/Michael Kade (Hg.), *Kunst in der Öffentlichkeit*, Frankfurt am Main [u.a.]: Lang 1996, S. 199–219

Hoormann, Anne, *Land Art. Kunstprojekte zwischen Landschaft und öffentlichem Raum*, Berlin: Reimer 1996

Hoormann, Anne/Schweppenhäuser, Gerhard, „Das überholte Subjekt. Zur politischen Ästhetik Hans Haackes", in: *Hans Haacke. Standortkultur. Das Politische und die Kunst*, hg. von der Fakultät Gestaltung der Bauhaus-Universität Weimar, Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität 1998, S. 83–97

Hopps, Walter/Davidson, Susan (Hg.), *Robert Rauschenberg. Retrospektive*, Ausst.-Kat. Museum Ludwig Köln, Ostfildern-Ruit: Gerd Hatje 1998

Huber, Hans Dieter, *System und Wirkung: Rauschenberg, Twombly, Baruchello. Fragen der Interpretation und Bedeutung zeitgenössischer Kunst; ein systemtheoretischer Ansatz*, München: Fink 1989

Hugnet, Georges, *Pleins & Déliés. Souvenirs et Témoignages 1926–1972*, La Chapelle-sur-Loîre: Guy Authier 1972

Huysmans, Joris-Karl, *Gegen den Strich* (1884), München: Deutsche Verlagsgesellschaft 2003

Jank, Marlen, *Der homme machine des 21. Jahrhunderts. Von lebendigen Maschinen im 18. Jahrhundert zur humanoiden Robotik der Gegenwart*, Paderborn: Wilhelm Fink 2014

Jannis Kounellis: il giardino, i giuochi, Auss.-Kat. Galleria L'Attico, Rom, 1967

Jannis Kounellis, L'Attico 67–68, Ausst.-Kat. Galleria L'Attico, Rom, 1968

Jegodzinski, Tim, *Tierliche Begegnungen. Lebende Tiere in der Installationskunst seit den 1990er Jahren*, Wien & Köln: Böhlau 2022

Jiricna, Eva, *Moderne Treppen. Architektur, Konstruktion, Gestaltung*, Stuttgart & München: DVA - Deutsche Verlags-Anstalt 2001

Jochimsen, Margarete (Hg.), *Prozesse. Physikalische, biologische, chemische*, Ausst.-Kat. Bonner Kunstverein, Städtisches Kunstmuseum Bonn, Haus an der Redoute, Bonn-Bad Godesberg 1978

John, Philipp, *Verkörperte Allegorien. Fotografie und Skulptur im Werk Hans Haackes*, Berlin: Freie Universität Berlin 2017 (= Dissertation Freie Universität Berlin 2014)

Jones, Caroline A., *Hans Haacke 1967*, Ausst.-Kat. MIT List Visual Arts Center, Cambridge, Mass.: The MIT List Visual Arts Center 2012

Jones, Caroline A., „System Symptoms", in: *Artforum*, September 2012, S. 113–116

Jones, Caroline A., „Haacke, Systems and ‚Nature' around 1970: An Art of Systems/Systemic Art", in: Camilla Skovbjerg Paldam/Jacob Wamberg (Hg.), *Art, Technology and Nature. Renaissance to Postmodernity*, Farnham [u.a.]: Ashgate 2015, S. 211–223

Jooss, Birgit, „Das nicht enden wollende Bild. Der Aspekt der Dauer innerhalb von Performance", in: Karin Gludovatz/Martin Peschken (Hg.), *Momente im Prozess. Zeitlichkeit künstlerischer Produktion*, Berlin: Reimer 2004, S. 113–124

Jooss, Birgit, „Die Erstarrung des Körpers zum Tableau. Lebende Bilder in Performances", in: Christian Janecke (Hg.), *Performance und Bild – Performance als Bild*, Berlin: Philo & Philo Fine Arts 2004, S. 272–303

Joselit, David, „Gegen Repräsentation", in: *Bild vs. Kunst. Texte zur Kunst*, 95, 2014, https://www.texte-zurkunst.de/95/david-joselit-gegen-reprasentation/ (21.10.2019)

Judah, Hettie, „After ALife Ahead. Excavating the work of Pierre Huyghe, algae, bees and bacteria at Skulptur Projekte Münster", in: *Intervowen. The fabric of things*, 2017, http://kvadratinterwoven.com/after-after-alife-ahead (16.10.2019)

Kac, Eduardo (Hg.), *Signs of Life. Bio Art and Beyond*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2007

Kaiser, Philipp/Kwon, Miwon (Hg.), *Ends of the Earth. Land Art to 1974*, Ausst.-Kat. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, The Geffen Contemporary, MOCA, Haus der Kunst München, München: Prestel 2012

Kalof, Linda (Hg.), *The Oxford handbook of animal studies*, Oxford: Oxford University Press 2017

Karafyllis, Nicole C., „Das Wesen der Biofakte", in: dies. (Hg.), *Biofakte. Versuch über den Menschen zwischen Artefakt und Lebewesen*, Paderborn: Mentis 2004, S. 11–26

Karafyllis, Nicole C., „Biofakte. Grundlagen, Probleme, Perspektiven", in: *Erwägen Wissen Ethik (EWE)*, 17, 4, 2006, S. 547–558

Karafyllis, Nicole C., „BioArt? Artefakte und Biofakte zwischen Künstlichkeit, Kunst und Technologie", in: Hermann Parzinger/Stefan Aue/Günter Stock (Hg.), *ArteFakte. Wissen ist Kunst – Kunst ist Wissen*, Bielefeld: transcript 2014, S. 197–206

Kastner, Jeffrey, *Land and environmental art*, London: Phaidon 1998

Katz, Flora, „Pierre Huyghe, Ian Cheng: Spéculations à l'épreuve de l'art contemporain et stratégies de décentrement", in: Jacinto Lageira/Anna Longo (Hg.), *La genèse du transcendantal. Conditions et hypothèses*, Sesto San Giovanni: Mimesis 2017, S. 143–160

Katz, Flora, „Les Notes de Pierre Huyghe", in: Christophe Viart (Hg.), *Les mots de la pratique*, Marseille: Le mot et le reste 2018, S. 259–277

Katz, Flora, „Penser l'extinction avec Pierre Huyghe", in: Marielle Macé/Romain Noël (Hg.), *Vivre dans un monde abîmé*. *Revue Critique*, 860/861, 2019, S. 151–165, https://www.academia.edu/38576298/Penser_lextinction_avec_Pierre_Huyghe (27.9.2019)

Kemp, Wolfgang, „Material der bildenden Kunst. Zu einem ungelösten Problem in der Kunstwissenschaft", in: *Prisma*, 9, 1975, S. 25–34

Kepes, György, *The New Landscape in Art and Science*, Chicago: Paul Theobald and Co. 1956

Kepes, György, „Toward Civic Art", in: *Leonardo*, 4, 1, 1971, S. 69–73

Kepes, György (Hg.), *Arts of the Evironment*, New York: Braziller 1972

Kepes, György, „Art and Ecological Consciousness", in: ders. 1972, S. 1–12

Kepes, György, „Toward a new environment", in: ders. 1972, S. 13–31

Kepes, György, „The Artist's Role in Environmental Self-Regulation", in: ders. 1972, S. 167–197
Klaus Rinke. Ausst.-Kat. Städtisches Museum Schloss Morsbroich Leverkusen, Leverkusen 1970
Klaus Rinke. Von der Quelle zum Ozean, Ausst.-Kat. Gegenverkehr e.V. Zentrum für aktuelle Kunst, Aachen 1971
Klaus Rinke. Wasser + Schwerkraft = Harmonie, Ausst.-Kat. Kunsthalle zu Kiel, Kiel 1992
Kliege, Melitta, „Vom Prinzip Plastik zur Sozialen Plastik. Immaterielle Formfindungsprozesse als Sinnbild der Kunst", in: Müller 2012, S. 82–97
Kluth, Eckhard, „Kunst und ihre Grenzen", in: *uni kunst kultur Sommersemester 2019. Kultursemesterschwerpunkt „Grenzüberschreitungen"*, Westfälische Wilhelms-Universität Münster, S. 9–11, https://www.uni-muenster.de/imperia/md/content/wwu/kuk/unikunstkultur/ukk_sose2019_ansicht_einzelseiten.pdf (11.10.2019)
Knebel, S.K., „Virtualität", in: Ritter 2001, S. 1062–1066
Kock, Gerhard H., „Skulptur-Projekte: Pierre Huyghe in der Eissporthalle. Unübersichtlich offen", in: *Westfälische Nachrichten*, 15.9.2017, https://www.wn.de/Muenster/Kultur/2983259-Skulptur-Projekte-Pierre-Huyghe-in-der-Eissporthalle-Unuebersichtlich-offen (20.10.2019)
Koetzle, Hans-Michael (Hg.), *Carlo Scarpa. La Tomba Brion. San Vito d'Altivole*, Ausst.-Kat. Walther Storms Galerie, München: Hirmer 2016
Kölmel, Mara-Johanna/Ströbele, Ursula (Hg.), *The Sculptural in the (Post-)Digital Age*, Berlin: De Gruyter 2023
Kolossa, Alexandra, *Das neue Bild der Natur in der zeitgenössischen Kunst* (= Dissertation Universität Trier), Trier 2003, https://ubt.opus.hbz-nrw.de/opus45-ubtr/frontdoor/deliver/index/docId/242/file/1Disstext.pdf (26.5.2023)
König, Kasper (Hg.), *Franz Erhard Walther. Objekte benutzen*, Köln: König 1968
König, Kasper/Peters, Britta/Wagner, Marianne (Hg.), *Skulptur Projekte Münster 2017*, Leipzig: Spector Books 2017
Körner, Hans/Steiner, Reinhard, „‚Plastische Selbstbestimmung'? Ein kritischer Versuch über Joseph Beuys", in: *Das Kunstwerk*, 35, 3, 1982, S. 32–41
Kotz, Liz, *Words to be looked at. Language in 1960s Art*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2007
Krämer, Sybille, „Zentralperspektive, Kalkül, Virtuelle Realität: Sieben Thesen über die Weltbildimplikationen symbolischer Formen", in: Gianni Vattimo/Wolfgang Welsch (Hg.), *Medien. Welten. Wirklichkeiten*, München: Wilhelm Fink 1998, S. 27–37
Krauss, Rosalind, „The Essential David Smith, Part I", in: *Artforum*, 7, 6, 1969, S. 43–49
Krauss, Rosalind, „The Essential David Smith, Part II", in: *Artforum*, 7, 8, 1969, S. 34–41
Krauss, Rosalind, „A view of modernism", in: *Artforum*, 9, 1972, S. 48–51
Krauss, Rosalind E., *The Sculpture of David Smith: A Catalogue Raisonné*, New York: Garland 1977
Krauss, Rosalind E. , *Passages in Modern Sculpture* (1977), Cambridge, Mass.: MIT Press 1981
Krauss, Rosalind, „Sculpture in the expanded field", in: *October*, 8, 1979, S. 30–44
Krauss, Rosalind E., „Richard Serra. Skulptur", in: *Richard Serra. Props*, Ausst.-Kat. Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg 1994
Krauss, Rosalind/Krens, Thomas (Hg.), *Robert Morris. The Mind/Body Problem*, Ausst.-Kat. New York, Guggenheim Museum, New York 1994
Krauss, Rosalind, „Sinn und Sinnlichkeit. Reflexionen über die nachsechziger Skulptur", in: Stemmrich 1998, S. 471–497
Krauss, Rosalind E., „Skulptur im erweiterten Feld", in: dies., *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, hg. von Herta Wolf, Dresden: Verlag der Kunst 2000, S. 331–346
Krauss, Rosalind, *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London & New York: Thames & Hudson 2000
Kroll, Renate (Hg.), *Künstlerinnen schreiben. Ausgewählte Texte zur Kunsttheorie aus drei Jahrhunderten*, Berlin: Reimer 2018
Kultermann, Udo, „Junge deutsche Bildhauerinnen", in: *Das Kunstwerk*, 19, 1966, S. 14–18
Kultermann, Udo, *Neue Dimensionen der Plastik*, Tübingen: Wasmuth 1967
Kultermann, Udo, *Gabriel Grupello*, Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft 1968

Kümmel, Albert, „Körperkopiermaschinen. François Willèmes technomagisches Skulpturentheater (1859–1867)", in: Gundolf Winter/Jens Schröter/Christian Spies (Hg.), *SKULPTUR – Zwischen Realität und Virtualität*, München: Wilhelm Fink 2006, S. 191–212

Kuo, Michelle, „‚The Uncertainty of Objects and Ideas'. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden", in: *Artforum*, 45, 6, 2007, https://www.artforum.com/print/reviews/200702/the-uncertainty-of-objects-and-ideas-12391 (11.11.2019)

Kurtz, Bruce „Gespräch mit Robert Smithson" (1972), in: Schmidt/Vöckler 2000, S. 268–273

Kwastek, Katja, *Aesthetics of Interaction in Digital Art*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2015

Kwastek, Katja, „‚Umweltkunst' am Center for Advanced Visual Studies. György Kepes' Vision einer technoökologischen Kunst", in: Maria Effinger et al. (Hg.), *Von analogen und digitalen Zugängen zur Kunst – Festschrift für Hubertus Kohle zum 60. Geburtstag*, Heidelberg: arthistoricum.net 2019, S. 249–262, https://books.ub.uni-heidelberg.de/arthistoricum/catalog/book/493 (28.2.2023)

Kwon, Miwon, „One place after another: Notes on site-specificity", in: Erika Suderburg (Hg.), *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2000, S. 38–63

Kwon, Miwon, *One place after another. Site-specific art and locational identity*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2002

Kwon, Miwon, „The Wrong Place", in: Doherty 2004, S. 30–41

Laessing, Nicholas, *Two Minutes to Midnight, The Agency of Hydrogen in an Art of the Anthropocene. Portfolio*, University College London, Slade School of Fine Art 2021, https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/10136924/22/Laessing_10136924_PHD_PORTFOLIODEPOSIT_id%20removed.pdf (2.3.2023)

Lange, Susanne/Museum für Moderne Kunst Frankfurt (Hg.), *Der 1. Werksatz (1963–1969) von Franz Erhard Walther*, Frankfurt am Main 1991

Lange-Berndt, Petra, „‚Das Zeitalter der Insekten'. Künstlerische Partnerschaften mit Ameisen und Bienen", in: Heike Fuhlbrügge/Jessica Ullrich/Friedrich Weltzien (Hg.), *Ich, das Tier. Tiere als Persönlichkeiten in der Kulturgeschichte*, Berlin: Reimer 2008, S. 133–143

Lange-Berndt, Petra, *Animal Art. Präparierte Tiere in der Kunst 1850–2000*, München: Silke Schreiber 2009

Latour, Bruno, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007

Latour, Bruno, *Ein Versuch, das „Kompositionistische Manifest" zu schreiben* (Vortrag München Februar 2010), https://www.heise.de/tp/features/Ein-Versuch-das-Kompositionistische-Manifest-zu-schreiben-3384467.html (10.10.2019)

Latour, Bruno, *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012

Lavigne, Emma (Hg.), *Pierre Huyghe*, Ausst.-Kat. Centre Pompidou Paris, Paris: ADAGP 2013

Lavigne, Emma (Hg.), *Dominique Gonzalez-Foerster, 1887–2058*, Ausst.-Kat. Centre Pompidou, Paris: Éditions du Centre Pompidou 2015

Leavitt, Thomas W., „Erde. Ein Symposium am White Museum, Cornell University" (1969), in: Schmidt/Vöckler 2000, S. 217–227

Lee, Pamela M., „Rezension von Alex Potts, The sculptural imagination: figurative, modernist, minimalist. – New Haven: Yale University Press 2001", in: *The Art Bulletin*, 84, 2002, S. 392–396

Lee, Pamela M., *Chronophobia. On Time in the Art of the 1960s*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2004

Lehmann, Ann-Sophie, „The matter of the medium. Some tools for an art-theoretical interpretation of materials", in: Christy Anderson/Anne Dunlop/Pamela H. Smith (Hg.), *The matter of art. Materials, practices, cultural logics, c. 1250–1750*, Manchester: Manchester University Press 2015, S. 21–41

Lehmann, Ann-Sophie, „Taking fingerprints. The indexical affordances of artworks' material surfaces", in: Magdalena Bushardt/Henrike Haug (Hg.), *Spur der Arbeit*, Köln: Böhlau 2018, S. 199–218

Letze, Otto/Fritz, Nicole (Hg.), *Almost alive. Hyperrealistische Skulptur in der Kunst*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Tübingen, München: Hirmer 2018

Lewin, Rebecca/Grabowska, Natalia/Stenne, Anne (Hg.), *Pierre Huyghe*, Serpentine Galleries, Luma Foundation, London: Koenig Books 2019

Lieser, Wolf, *The World of Digital Art*, Potsdam: Ullmann 2010

Lindenhayn, Nils/Sties, Nora, „Was Marker machen. Versuch über die Materialität soziokultureller Differenzierung", in: Eva Bonn/Christian Knöppler/Miguel Souza (Hg.), *Was machen Marker? Logik, Materialität und Politik von Differenzierungsprozessen*, Bielefeld: transcript 2013, S. 11–21

Lindholm, Sven, *Inszenierte Metamorphosen. Beuys' Aktionen vor dem Hintergrund von Goethes Gestaltheorie*, Freiburg: Rombach [u.a.] 2008

Lippard, Lucy R., „As Painting is to Sculpture: A Changing Ratio", in: Maurice Tuchman (Hg.), *American Sculpture of the Sixties*, Ausst.-Kat. Los Angeles County Museum of Arts, Philadelphia Museum of Art, Los Angeles: Anderson, Ritchie & Simon 1967, S. 31–34

Lippard, Lucy R., *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972* (1973), Berkeley [u.a.]: University of California Press 1997

Lippard, Lucy R./Chandler, John, „The dematerialization of art", in: *Art International*, 12, 2, 1968, S. 45–50

Lorenz, Konrad, *Die Rückseite des Spiegels. Versuch einer Naturgeschichte menschlichen Erkennens*, München: Deutscher Taschenbuchverlag 1977

Lorenz, Ulrike et al. (Hg.), *Skulptur Pur. Beiträge des Symposiums*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Mannheim, Heidelberg: Kehrer 2014

Luckow, Dirk, *Joseph Beuys und die amerikanische Anti Form-Kunst. Einfluß und Wechselwirkung zwischen Beuys und Morris, Hesse, Nauman, Serra*, Berlin: Mann 1998

Luckow, Dirk, „Unerwartete Parallelen. Joseph Beuys und die amerikanische Anti-Form-Kunst", in: Müller 2012, S. 98–115

Ludes, Peter, „Schlüsselbild-Gewohnheiten. Visuelle Habitualisierungen und visuelle Koordinationen", in: Thomas Knieper/Marion G. Müller (Hg.), *Kommunikation visuell. Das Bild als Forschungsgegenstand – Grundlagen und Perspektiven*, Köln: Herbert von Halem 2001, S. 64–78

Luhmann, Niklas, *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984

Luhmann, Niklas, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995

Luke, Megan R., „Formlinge. Carola Giedion-Welcker, Hans Arp, and the prehistory of modern sculpture", in: Elisa Tamaschke/Jana Teuscher/Loretta Würtenberger (Hg.), *Hans Arp and other masters of 20th century sculpture*, Remagen 2020, S. 54–67

Lüthy, Michael, „Expanded Field/Rosalind Krauss", in: Franzen/König/Plath 2007, S. 356f.

Lüthy, Michael, „theatricality/Michael Fried", in: Franzen/König/Plath 2007, S. 465f.

Lütticken, Sven, „Abstract Habitats: Installations of Coexistence and Coevolution", in: *Grey Room*, 59, 2015, S. 102–127

Lynton, Norbert, „Rezension zu Jack Burnham, Beyond Modern Sculpture, New York: Braziller 1968", in: *Leonardo*, 3, 1970, S. 108f.

Maar, Kirsten/Ruda, Frank/Völker, Jan (Hg.), *Generische Formen. Dynamische Konstellationen zwischen den Künsten*, Paderborn: Wilhelm Fink 2017

Majewski, Wodek, *De l'animal et du végétal dans l'art belge contemporain*, Ausst.-Kat. Atelier 340, Brüssel 1985

Malabou, Catherine, *Ontologie des Akzidentiellen. Über die zerstörerische Plastizität des Gehirns*, hg. von Frank Ruda/Jan Völker, Berlin: Merve 2011

Malabou, Catherine, „Plastizität des Leibes. Eine zweifache Annäherung", in: Maar/Ruda/Völker 2017, S. 211–224

Margalef, Ramón, *Perspectives in Ecological Theory*, Chicago: University of Chicago Press 1968

Masson, Raphaël/Mattiussi, Véronique (Hg.), *Rodin*, Ausst.-Kat. Musée Rodin Paris, Paris: Éditions Flammarion 2004

Materialband zum Umweltprogramm der Bundesregierung, 23.12.1971, http://dipbt.bundestag.de/doc/btd/06/027/0602710zu.pdf (6.6.2023)

Matilsky, Barbara C., *Fragile ecologies. Contemporary artists' interpretations and solutions*, Ausst.-Kat. The Queens Museum, New York: Rizzoli 1992

Maturana, Humberto R./Varela, J. Francisco, *Autopoiesis and Cognition. The Realization of the Living* (1972), Dordrecht & Boston: Reidel 1980

Matzner, Florian, „Hans Haacke – Ein Künstler im Öffentlichen Dienst", in: *Kritische Berichte*, 22, 3, 1994, S. 22–29

McDermott, Emily, „Pierre Huyghe: Indiscernible, Unpredictable, Irrational", in: *Elephant.art*, Print Archive 20.12.2018, https://elephant.art/pierre-huyghe-indiscernible-unpredictable-irrational/ (23.10.2019)
McEvilley, Thomas, *Sculpture in the age of doubt*, New York: Allworth Press 1999
McShine, Kynaston/Cooke, Lynne (Hg.), *Richard Serra sculpture. Forty years*, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art, New York 2007
Medalla, David, „MMMMMMM....Manifesto" (1965), in: Guy Brett (Hg.), *Exploding Galaxies. The Art of David Medalla*, London: Kala Press 1995
Mennekes, Friedhelm (Hg.), *Beuys zu Christus. Eine Position im Gespräch*, Stuttgart: Katholisches Bibelwerk 1989
Meyer, Ursula, *Conceptual Art*, New York: Dutton 1972
Michalski, Ernst, *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte* (1932), Berlin: Mann 1996
Miles, Malcolm, *Eco-Aesthetics (Radical Aesthetics – Radical Art)*, London & New York: Bloomsbury 2014
Möllmann, Dirck, „Politische Landschaft Elbe. ‚Das Gesamtkunstwerk Freie und Hansestadt Hamburg' von Joseph Beuys", in: Bärbel Hedinger (Hg.), *Alles im Fluss. Ein Panorama der Elbe*, Ausst.-Kat. Altonaer Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Hamburg 2006, S. 63–65
Mönnig, Mona, *Das übersehene Tier. Eine kunstwissenschaftliche Betrachtung*, Bielefeld: transcript 2018
Moorhouse, Paul (Hg.), *Anthony Caro, Presence*, Farnham: Lund Humphries 2010
Morgan, Jessica (Hg.), *Dominique Gonzalez-Foerster. TH.2058*, London: Tate Publishing 2008
Morineau, Camille (Hg.), *Elles@centrepompidou. Artistes femmes dans les collections du Musée national d'art moderne*, Aust.-Kat. Centre Pompidou, Paris: Centre Pompidou 2009
Morris, Robert, „Bemerkungen zur Skulptur, Teil 2" (1966), in: Titz/Krümmel 2010, S. 33–41
Morris, Robert, „Bemerkungen zur Skulptur, Teil 3: Fußnoten und Gedankensprünge" (1967), in: Titz/Krümmel 2010, S. 43–54
Morris, Robert, „Bemerkungen zur Skulptur, Teil 4: Jenseits der Objekte" (1969), in: Titz/Krümmel 2010, S. 61–73
Morris, Robert, „Einige Bemerkungen zur Phänomenologie des Machens. Die Suche nach dem Motivierten" (1970), in: Titz/Krümmel 2010, S. 75–95
Morris, Robert, „Das Präsens des Raums" (1978), in: Titz/Krümmel 2010, S. 117–139
Morschel, Jürgen, „‚Jede Kunst ist politisch'. Hans Haackes Entwurf der Kunst als ‚System'", in: *Kunstnachrichten*, 13, 4, 1977, S. 90–96
Morton, Timothy, *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*, Harvard: Harvard University Press 2007
Mueller, Roswitha, *Valie Export. Bild-Risse*, Wien: Passagen-Verlag 2002
Müller, Ulrich (Hg.), *Joseph Beuys – Parallelprozesse*, München: Hirmer 2012

Nasgard, Roald (Hg.), *Structures for behaviour. New sculptures by Robert Morris, David Rabinowitch, Richard Serra and George Trakas*, Ausst.-Kat. Art Gallery of Ontario, Toronto 1978
Naumann, Berthold, *Rationalität und Innerlichkeit. Strategien des Umgangs mit der gesellschaftlichen Realität im Werk von Hans Haacke, K.H. Hödicke, Matt Mullican und Werner Tübke*, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 1997
Nemitz, Barbara (Hg.), *trans plant. Living vegetation in contemporary art*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2000
Nemser, Cindy, „The Alchemist and the Phenomenologist", in: *Art in America*, 59, 1971, S. 100–103
Neuner, Stefan, „Rezension von Alex Potts, The sculptural imagination: figurative, modernist, minimalist. – New Haven: Yale University Press 2000", in: *Kritische Berichte*, 30, 3, 2002, S. 86–91
Nievers, Lena, „Körpertransformationen", in: Julia Brennacher/dies./Jürgen Tabor (Hg.), *Mapping the body. Der Körper in der heutigen Lebenswelt*, Ausst.-Kat. Galerie im Taxispalais, Wien: Verlag für moderne Kunst 2016, S. 56–60
Nisbet, James, *Ecologies, environments, and energy systems in art of the 1960s and 1970s*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2014
Nochlin, Linda, „Why Have There Been No Great Women Artists?" (1971), in: dies., *Women, Art, and Power*, New York: Harper & Row 1988, S. 145–178
Norvell, P.A. „Fragmente eines Interviews" (1969), in: Schmidt/Vöckler 2000, S. 231–233

Obrist, Hans Ulrich, „Dominique Gonzalez-Foerster im Interview mit Hans Ulrich Obrist, ‚Plans to Escape'", in: *Flash Art*, 251, 2006, http://www.flashartonline.com/article/plans-to-escape/ (3.10.2019)
Oman, Hiltrud, *Joseph Beuys. Die Kunst auf dem Weg zum Leben*, München: Heyne 1998
Ottmann, Klaus (Hg.), *The Human Argument: The Writings of Agnes Denes*, Washington: Spring Publications 2008
Ovid, *Metamorphosen*, übers. und hg. von Erich Rösch/Niklas Holzberg, München: Deutscher Taschenbuchverlag 1999
Owens, Craig, „Posieren", in: Herta Wolf (Hg.), *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 92–114

Paiva, Joshua de, „Pierre Huyghe: le vivant mis-en-scène, Zoodram(e)", 24.12.2015, http://www.academia.edu/20116509/Pierre_Huyghe_Zoo-dram_e_ (9.11.2919)
Papapetros, Spyros/Rose, Julian (Hg.), *Retracing the Expanded Field. Encounters between Art and Architecture*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2014
Pastorini, Chiara, „Interview zwischen Chiara Pastorini und Catherine Malabou, ‚Wir sind für unser Gehirn verantwortlich'", in: *Philosophie Magazin*, 1, 2015, S. 68–73
Paul, Christiane, *A Companion to Digital Art*, Malden, MA: John Wiley & Sons 2016
Paul, Gerhard (Hg.), *Das Jahrhundert der Bilder*. *Bildatlas 1949 bis heute*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2008
Paul, Gerhard, „Good Bye Lenin! Bildersturm und Denkmalsturz im 20. Jahrhundert", in: ders. (Hg.), *BilderMACHT. Studien zur Visual History des 20. und 21. Jahrhunderts*, Göttingen: Wallstein 2013, S. 539–566
Peltomäki, Kirsi (Hg.), *Situation Aesthetics: The Work of Michael Asher*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2014
Penny, Simon, „Systems Aesthetics + Cyborg Art: The Legacy of Jack Burnham", in: *Sculpture* Magazine, 18, 1, 1999, https://sculpturemagazine.art/systems-aesthetics-cyborg-art-the-legacy-of-jack-burnham/ (5.3.2023)
Peter Greenaway, *100 Objects to represent the world/100 Objekte zeigen die Welt*, Ausst.-Kat. Akademie der Bildenden Künste Wien, Stuttgart: Hatje 1992
Pettena, Gianni, „Gespräch in Salt Lake City" [1972], in: Schmidt/Vöckler 2000, S. 297–300
Piene, Otto, *More sky*, Cambridge, Mass.: MIT Press 1973
Piene, Otto, „Sky, scale and technology in art", in: *Leonardo*, 19, 1986, S. 193–200
Pirici, Alexandra, *Leaking Territories* (2017), in: König/Peters/Wagner 2017, S. 244–248
Platte, Hans, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts. Plastik*, Bd. 2, Hamburg: Standard 1957
Potts, Alex, *Flesh and the Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*, New Haven: Yale University Press 1994
Potts, Alex, *The sculptural imagination. Figurative, modernist, minimalist*, New Haven [u.a.]: Yale University Press 2000
Potts, Alex, „Installation and Sculpture", in: *The Oxford Art Journal*, 24, 2, 2001, S. 5–24
Preciado, Paul B., *Lorenza Böttner. Requiem für die Norm/Requiem for the Norm*, hg. vom Württembergischen Kunstverein Stuttgart 2019, https://www.wkv-stuttgart.de/uploads/media/Lorenza_Boettner_Booklet_final_kl.pdf (12.12.2021)
Preuss, Sebastian, „Eva & Adele: Radikal vereint", in: *Zeit Online*, 28.4.2018, https://www.zeit.de/kultur/kunst/2018-04/eva-adele-kuenstlerpaar-ausstellungen-berlin-weltkunst (14.2.2023)

Quiles, Daniel R., „Trial and Error: Luis Benedit's Laberinto invisible", in: *Arara*, 10, 2011, S. 1–5, https://www1.essex.ac.uk/arthistory/research/pdfs/arara_issue_10/quiles.pdf (7.2.2019)

Rafael, Marie-France, *Pierre Huyghe. On site*, Köln: Walther König 2013
Rafael, Marie-France, „Dynamische Situationen. Formen der Bewegung in Film und Videoarbeiten von Sophie Calle und Pierre Huyghe", in: Maar/Ruda/Völker 2017, S. 103–122
Raff, Thomas, *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, Berlin & München: Deutscher Kunstverlag 1994

Ragain, Melissa, „‚Homeostasis Is Not Enough': Order and Survival in Early Ecological Art", in: *Art Journal*, 71, 3, 2012, S. 78–97

Ragain, Melissa (Hg.), *Jack Burnham. Dissolve into Comprehension. Writings and Interviews, 1964–2004*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2015

Rauterberg, Hanno, „Kunst aus Ärger", in: *DIE ZEIT*, 47, 16.11.2006, https://www.zeit.de/2006/47/Hans-Haacke/komplettansicht (5.2.2019)

Read, Herbert, *The Art of Sculpture*, London: Faber and Faber limited 1954

Read, Herbert, *A Concise History of Modern Sculpture*, London: Thames and Hudson 1964

Rebentisch, Juliane, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003

Reber, Simone, „Eine Ausstellung ohne den Menschen", in: *Deutschland Funk Kultur*, 24.5.2018, https://www.deutschlandfunkkultur.de/philippe-parreno-in-berlin-eine-ausstellung-ohne-den-100.html (4.10.2019)

Reichert, Kolja, „Skulpturen ohne Ende", in: *Frieze.de*, September–November 2014, https://koljareichert.de/artikel/skulpturen-ohne-ende/ (15.3.2023)

Reichert, Kolja, „Künstler Pierre Huyghe: ‚Statische Dinge sind so vorhersehbar'", in: *FAZ.net*, 15.6.2017, https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst-und-architektur/superkunstjahr-2017/interview-mit-pierre-huyghe-bei-skulptur-projekte-15055606.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2 (30.9.2019)

Reichle, Ingeborg, *Kunst aus dem Labor. Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft im Zeitalter der Technoscience*, Wien [u.a.]: Springer 2005

Reichle, Ingeborg, „Lebendige Kunst oder Biologische Plastik? Reiner Maria Matysiks Prototypenmodelle postevolutionärer Organismen", in: dies./Steffen Siegel/Achim Spelten (Hg.), *Visuelle Modelle*, München: Wilhelm Fink 2008, S. 155–178

Reimann, Sandra Beate (Hg.), *Rebecca Horn. Body Fantasies*, Ausst.-Kat. Museum Tinguely Basel, Wien: Verlag für moderne Kunst 2019

Reuter, Guido, „Zeitaspekte der Skulptur. Die strukturelle Zeit in plastischen Bildwerken", in: Andrea von Hülsen-Esch/Hans Körner/Guido Reuter (Hg.), *Bilderzählungen – Zeitlichkeit im Bild*, Köln: Böhlau 2003, S. 65–83

Reuter, Guido/Ströbele, Ursula (Hg.), *Skulptur und Zeit im 20. und 21. Jahrhundert*, Köln: Böhlau 2017

Richard Serra. Early works, Ausst.-Kat. David Zwirner, New York 2013, Göttingen: Steidl 2013

Richter, Steffen/Rötzer, Andreas (Hg.), *Dritte Natur 1. Technik Kapital Umwelt*, Berlin: Matthes & Seitz 2018

Riechelmann, Cord/Oetker, Brigitte (Hg.), *Toward an aesthetics of living beings. Zu einer Ästhetik des Lebendigen*, Berlin: Sternberg Press 2015

Rieger, Stefan/Schröter, Jens (Hg.), *Das holographische Wissen*, Zürich: Diaphanes 2009

Rinuy, Paul-Louis, *La sculpture contemporaine*, Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes 2016

Ritchie, Andrew Carduff, *Sculpture of the Twentieth Century*, Ausst.-Kat. MoMA New York 1952

Ritter, Joachim et al. (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 11, Basel: Schwabe 2001

Robecchi, Michele, „Jannis Kounellis: Non-Verbal Communication", in: *Artpulse*, 2012, http://artpulsemagazine.com/jannis-kounellis-non-verbal-communication (3.8.2019)

Roh, Franz, *Deutsche Plastik von 1900 bis heute mit Selbstbekenntnissen der Bildhauer*, München: Bruckmann 1963

Römer, Stefan, „Ein Interview mit Hans Haacke. Zur Soziologie der künstlerischen Strategie", in: *Texte zur Kunst*, 2, 8, 1992, S. 51–65

Roosen, Barbara, *Ben Vautier. Einführung in das Werk und Überlegungen zur autothematischen Reflexion des künstlerischen Selbstverständnisses* (= Dissertation Universität Bonn 2007), Bonn 2007, https://hdl.handle.net/20.500.11811/2764 (13.3.2023)

Rosadora, „Endlos – Unaufhörlich III", in: *Rosadoras Kunstgarten*, 27.7.2012, https://www.rosadora.de/blog/?p=4507 (30.9.2019)

Rosadora, „Untilled – Kompostloch – Komposthaufen …", in: *Rosadoras Kunstgarten*, 9.9.2022, https://www.rosadora.de/blog/?cat=34 (2.5.2023)

Rose, Bernice (Hg.), *Richard Serra – drawing. A retrospective*, New Haven [u.a.]: Yale University Press 2011

Rosenberg, Angela, „Simulation, Fiktion und Potenzial", in: Thomas Oberender/dies. (Hg.), *Philippe Parreno*, Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin, Köln: Walther König 2018, S. 15–17

Rottau, Nadine, *Materialgerechtigkeit. Ästhetik im 19. Jahrhundert*, Aachen: Shaker 2012

Rottmann, André, „‚The Medium Is Leaking': Notes on the Work of Pierre Huyghe and the ‚Ecologization' of Contemporary Art", in: *Grey Room*, 77, 2019, S. 84–97
Roussel, Raymond, *Locus Solus* (1914), Berlin: AB – Die andere Bibliothek 2012
Rowell, Margit (Hg.), *Skulptur im 20. Jahrhundert. Figur – Raumkonstruktion – Prozeß*, Ausst.-Kat. Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris 1986, München: Prestel 1986
Rübel, Dietmar, *Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen*, München: Silke Schreiber 2012
Rübel, Dietmar/Wagner, Monika/Wolff, Vera (Hg.), *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*, Berlin: Reimer 2005
Rugoff, Ralph et al. (Hg.), *The Human factor. The figure in contemporary sculpture*, Ausst.-Kat. Hayward Gallery London, London: Hayward Gallery 2014
Ruhrberg, Bettina, *Arte Povera. Geschichte, Theorie und Werke einer künstlerischen Bewegung in Italien* (= Dissertation Rheinische Friedrich-Wilhelm-Universität Bonn 1991), Bonn 1992
Russeth, Andrew, „Constant Displacement: Pierre Huyghe on His Work at Skulptur Projekte Münster", in: *ARTnews*, 26.6.2017, http://www.artnews.com/2017/06/26/constant-displacement-pierre-huyghe-on-his-work-at-skulptur-projekte-munster-2017/ (16.10.2019)
Ryan, Marianne (Hg.), *Gravity and Grace. The Changing Condition of Sculpture, 1965–1975*, Ausst.-Kat. Hayward Gallery London, London: The South Bank Centre 1993

Scardi, Gabi, „Art as Spatial Dramaturgy: Polish and Italian Povera", in: Coxon/Jacob 2022, S. 79–85
Schafaff, Jörn, *How We Gonna Behave? Philippe Parreno. Angewandtes Kino*, Köln: Walther König 2010
Schafaff, Jörn, „Situation", in: ders./Nina Schallenberg/Tobias Vogt (Hg.), *Kunst-Begriffe der Gegenwart. Von Allegorie bis Zip*, Köln: Walther König 2013, S. 265–271
Schauer, Lucie (Hg.), *Bildhauertechniken. Dimensionen des Plastischen*, Ausst.-Kat. Neuer Berliner Kunstverein e.V. in der Staatlichen Kunsthalle, Berlin: Frölich & Kaufmann 1981
Schilling, Jürgen, „Nichttraditionelle Materialien – der erweiterte Spielraum", in: Schauer 1981, S. 138–151
Schmarsow, August, *Unser Verhältnis zu den Bildenden Künsten: Sechs Vorträge über Kunst und Erziehung*, Leipzig: B.G. Teubner 1903
Schmid, Eva M.J., „Nostalghia/Melancholia", in: *Jahrbuch Film*, 4, 1984, S. 142–159
Schmidt, Eva (Hg.), *Robert Smithson. Die Erfindung der Landschaft*, Ausst.-Kat. Museum für Gegenwartskunst, Siegen, Köln: Snoeck 2012
Schmidt, Eva/Vöckler, Kai (Hg.), *Robert Smithson. Gesammelte Schriften*, Köln: Walther König 2000
Schneckenburger, Manfred, „Plastik als Handlungsform", in: *Kunstforum International*, 34, 1979, S. 20–31
Schneckenburger, Manfred (Hg.), *documenta: Idee und Institution, Tendenzen, Konzepte, Materialien*, München: Bruckmann 1983
Schneede, Uwe M., *Joseph Beuys, Die Aktionen. Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen Dokumentationen*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 1994
Schneede, Uwe M., *Die Kunst des Surrealismus. Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film*, München: C.H. Beck 2006
Schneider, Pierre, „Exposition. L'art au cœur du vide", in: *Express Art Américain*, 10.8.1970 (Archiv Fondation Maeght)
Schneider, Pierre, „Paris: Tarzan Returns in Full Swing", in: *New York Times*, 24.8.1970, https://www.nytimes.com/1970/08/24/archives/paris-tarzan-returns-in-full-swing.html (12.11.2019)
Schröter, Jens, *3D. Zur Geschichte, Theorie und Medienästhetik des technisch-transplanen Bildes*, Paderborn: Wilhelm Fink 2009
Schröter, Jens, „Das holographische Wissen und die Nicht-Reproduzierbarkeit", in: Rieger/Schröter 2009, S. 77–86
Schröter, Jens, „Das transplane Bild. Raumwissen jenseits der Perspektive", in: Yvonne Schweizer et al. (Hg.), *Raum. Perspektive. Medium 2: Wahrnehmung im Blick*, Tübingen 2010, https://publikationen.uni-tuebingen.de/xmlui/handle/10900/46567 (9.8.2019)
Schwarte, Ludger, „Die Architektur der Zeit", in: ders./Johannes Myssok (Hg.), *Zeitstrukturen*, Berlin: Reimer 2013, S. 133–147

Scorzin, Pamela C., „‚Everything is connected'. Zum Plastikbegriff des frühen 21. Jahrhunderts – am Beispiel von Matthew Barney und Pierre Huyghe", in: Hengst/Kant 2015, https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/7999/scorzin.pdf?sequence=1&isAllowed=y (4.6.2018)

Scrimgeour, Alexander, „Revital Cohen & Tuur Van Balen: Schering Stiftung", in: *Artforum*, 53, 10, 2015, S. 369f.

Seuphor, Michel, *La sculpture de ce siècle. Dictionnaire de la sculpture moderne*, Neuchâtel: Édition du Griffon 1959. Dt: *Die Plastik unseres Jahrhunderts. Wörterbuch der modernen Plastik*, übers. von Henri Holz-Fay, Köln: M. Dumont Schauberg 1959

Shanken, Edward A. (Hg.), *Systems*, White Chapel Gallery London, Cambridge, Mass.: MIT Press 2015

Shapshay, Sandra/Tenen, Levi (Hg.), *The Good, the Beautiful, the Green: Environmentalism and Aesthetics* (Themenheft). The journal of aesthetics and art criticism, 76, 4, 2018

Sharp, Willoughby, „Kineticism and Slow-motion", in: *Slow-motion: An exhibition of kinetic art at the Department Douglass College*, Rutgers, The State University, New Brunswick, New Jersey 1967

Sharp, Willoughby, *Air Art*, Ausst.-Kat. Arts Council Philadelphia, New York: Kineticism Press 1968 (= 1968a)

Sharp, Willoughby, „Air Art", in: *Studio International*, 175, 1968, S. 262–265 (= 1968b)

Sharp, Willoughby, „Luminism and kineticism", in: Gregory Battcock (Hg.), *Minimal art. A critical anthology*, Berkeley [u.a.]: University of California Press 1995, S. 317–358

Sheffield, Margaret, „Hans Haacke", in: *Studio International*, 191, 1976, S. 117–123

Siegel, Jeanne, „An interview with Hans Haacke" (1971), in: Alberro 2016, S. 33–40

Siegel, Jeanne, „‚Wodurch wird Kunst politisch?' Ein Interview mit Hans Haacke von Jeanne Siegel" (1984), in: Barbara Straka (Hg.), *Hans Haacke. Nach allen Regeln der Kunst*, Ausst.-Kat. Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin, Kunsthalle Bern, Berlin 1984, S. 97–100

Simon, Herbert A., *The Sciences of the Artifical* (1969), Cambridge, Mass: MIT Press 1996

Skrandies, Timo, „Mal wieder Neues von Blumen? / Again News About Flowers?", in: *Lasst Blumen sprechen! Blumen und künstliche Natur seit 1960*, Ausst.-Kat. Stiftung Museum Schloss Moyland 2016, S. 22–31

Skrebowski, Luke, *Systems, Contexts, Relations. An Alternative Genealogy of Conceptual Art* (= Dissertation Middlesex University 2009), Middlesex 2009, http://eprints.mdx.ac.uk/6229/1/Skrebowski--systems%2C_contexts%2C_relations...pdf (8.8.2018)

Skrebowski, Luke, „After Hans Haacke. Tue Greenfort and Eco-Institutional Critique", in: *Third Text*, 27, 1, 2013, S. 115–130

Skrebowski, Luke, „All Systems Go: Recovering Hans Haacke's Systems Art" (2008), in: Churner 2015, S. 185–213

Skrebowski, Luke, „The Artist as Homo Arbiter Formae: Art and Interaction in Jack Burnham's Systems Aesthetics", in: Samuel Bianchini/Erik Verhagen (Hg.): *Practicable: From Participation to Interaction in Contemporary Art*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2016, S. 39–54

Skrebowski, Luke, „Jack Burnham Redux: The Obsolete in Reverse?", in: *Grey Room*, 65, 2016, S. 88–113

Sleigh, Charlotte, *Ant*, London: Reaction Books 2003

Smithson, Robert, „Fahrt zu den Monumenten von Passaic, New Jersey" (1967), in: Schmidt/ Vöckler 2000, S. 97–102

Smithson, Robert, „Orte und Situationen" (1968), in: Schmidt/Vöckler 2000, S. 108

Smithson, Robert, „Eine provisorische Theorie der Nicht-Orte" (1968), in: Schmidt/Vöckler 2000, S. 106

Smithson, Robert, „Hotel Palenque" (1972), in: Schmidt/Vöckler 2000, S. 256–267

Smithson, Robert, „… die Erde, Kataklysmen unterworfen, ist eine grausame Herrscherin" (1971), in: Schmidt/Vöckler 2000, S. 249–255

Smithson, Robert, „Kulturelle Gefängnisse" (1972), in: Schmidt/Vöckler 2000, S. 185f.

Smithson, Robert, „Frederick Law Olmsted und die dialektische Landschaft" (1973), in: Schmidt/Vöckler 2000, S. 192–204

Smithson, Robert, „Ohne Titel" (1972), in: Schmidt/Vöckler 2000, S. 189

Smithson, Robert, „Brief an John Dixon" (1972), in: Schmidt/Vöckler 2000, S. 187

Smithson, Robert, „Eine Sedimentierung des Bewußtseins: Erdprojekte" (1968), in: Schmidt/Vöckler 2000, S. 130–140

Smithson, Robert, „Leere Gedanken über Museen" (1967), in: Schmidt/Vöckler 2000, S. 75

Sobieszek, Robert A., „Sculpture as the Sum of Its Profiles: François Willème and Photosculpture in France, 1859–1868", in: *The Art Bulletin*, 62, 4, 1980, S. 617–630

Spannring, Reingard et al. (Hg.), *Disziplinierte Tiere? Perspektiven der Human-Animal Studies für die wissenschaftlichen Disziplinen*, Bielefeld: Transcript 2015

Staeck, Klaus/Steidl, Gerhard, *Beuys Book*, Göttingen: Steidl 2012

Steinweg, Marcus, „Für Eva & Adele", in: *You are my biggest inspiration. Eva & Adele*, Ausst.-Kat. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, München: Hirmer 2016, S. 112–121

Stemmrich, Gregor (Hg.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden: Verlag der Kunst 1998

Sternfeld, Nora, „Münsters Gegen-Monumente: Ästhetiken der Erinnerung im öffentlichen Raum", in: *Public Matters. Debatten & Dokumente aus dem Skulptur Projekte Archiv*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2019, S. 213–228

Straka, Barbara, „Das Zeitlose des Gegenwärtigen und die Gegenwärtigkeit des Zeitlosen", in: dies. (Hg.), *Hans Haacke. Nach allen Regeln der Kunst*, Ausst.-Kat. Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin, Kunsthalle Bern, Berlin 1984, S. 111–118

Strelow, Heike (Hg.), *Ökologische Ästhetik. Theorie und Praxis künstlerischer Umweltgestaltung*, Basel [u.a.]: Birkhäuser 2004

Ströbele, Ursula, „Sculpture as performance?", in: Lisa Le Feuvre (Hg.), *Burning* (Themenheft). *NOIT*, 2, 2014, S. 75–85

Ströbele, Ursula, „Erwin Wurms One Minute Sculptures im Kontext der lebenden Plastik", in: *Erwin Wurm*, Ausst.-Kat. Berlinische Galerie, Berlin: Prestel 2016, S. 7–11

Ströbele, Ursula, „Mensch Tier Pflanze. Human and Non-human Living Sculptures", in: Stefan Vicedom (Hg.), *Andreas Greiner. Anatomy of a Fairy Tale*, Wien: Verlag für Moderne Kunst 2016, S. 80–108

Ströbele, Ursula, „Performing the making – die Eigenzeit der ‚lebenden Skulptur' zwischen Dauer und Augenblick", in: Reuter/Ströbele 2017, S. 143–160

Ströbele, Ursula, „Skulpturale Rhetoriken der Natur. Das Erbe Hans Haackes und die Skulptur als *Real Time System* heute", in: *Kritische Berichte*, 45, 2, 2017, S. 74–83 (= 2017a)

Ströbele, Ursula, „Concepts of Nature in Sculpture Today", in: *Graduate Symposium Compedium. Nasher Prize*, Dallas: Nasher Sculpture Center 2017, S. 41–58 (= 2017b)

Ströbele, Ursula, „Nach der Natur. Prozesse des Lebens in der Skulptur", in: Sara Hornäk (Hg.), *Skulptur lehren. Künstlerische, kunstwissenschaftliche und kunstpädagogische Perspektiven auf Skulptur im erweiterten Feld*, Paderborn: Wilhelm Fink 2018, S. 137–160

Ströbele, Ursula, „OBJEKTE, benutzen. Angewandte(s in der) Kunst seit Franz Erhard Walther und Hans Haacke", in: Hans Körner/Manja Wilkens (Hg.), *Angewandte Kunst und Bild*, München: Morisel 2018, S. 134–151

Ströbele, Ursula, „Attention! Skulpturale Formen des Stillstands in Living Sculpture und Fotografie", in: Barbara Gronau (Hg.), *Künste des Anhaltens. Ästhetische Verfahren des Stillstellens*, Berlin: Neofelis 2019, S. 96–112

Ströbele, Ursula, „Maximilian Prüfer", in: Andrea Firmenich (Hg.), *Flügelschlag. Insekten in der Kunst*, Ausst.-Kat. Museum Sinclair-Haus, Stiftung Nantesbuch, Berlin: Distanz 2019, S. 54f.

Ströbele, Ursula, „Fundstück aus dem WDR Archiv, Köln: Selbstporträt eines deutschen Künstlers in New York", in: dies./Christine Tauber (Hg.), *Kunst Natur Politik – Jetzt!* (Themenheft). Kunstchronik, 73, 7, 2020, S. 388–396

Ströbele, Ursula, „Real-zeitliches System und skulpturale Situation: Hans Haacke und Pierre Huyghe", in: Dobbe/Ströbele 2020, S. 97–118

Ströbele, Ursula, „Joseph Beuys. Plastisch-skulpturale Arbeiten", in: Timo Skrandies/Bettina Paust (Hg.), *Joseph Beuys-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: J.B. Metzler 2021, S. 100–105

Ströbele, Ursula, „‚Silent Spring'. Ecological Systems and Activism in the Sculptural Arts since the 1960s. Four Case Studies: Hans Haacke, Pierre Huyghe, Anne Duk Hee Jordan, Diana Lelonek", in: *Journal of Modern Art History, Department Faculty of Philosophy*, University of Belgrade 2022, S. 197–216

Ströbele, Ursula, „Sculpting Digital Realities. Notes on Truth to Materials, the Aesthetic Limit, Site-Specificity and 3D-Printing", in: Kölmel/Ströbele 2023, S. 85–101

Ströbele, Ursula, „*Augmented Species.* Digitale Ökofiktionen als Strategie künstlerischen Engagements", in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 86, 2, 2023, S. 253–271, https://www.deutscherkunstverlag.de/de/article/10.1515/zkg-2023-2006 (14.12.2023)

Ströbele, Ursula, „Toppling things: Artistic Approaches and Media Strategies in Dealing with Monuments Alexandra Pirici, Morehshin Allahyari, Julius von Bismarck & Julian Charrière", in: Nausikaä El-Mecky/Tomas Macsotay (Hg.), *Toppling Things. The Visuality, Space and Affect of Monument Removal*, Series Thamyris-Intersecting: Place, Sex, and Race, Leiden: Brill (= erscheint 2024)

Ströbele, Ursula/Greiner, Andreas, „Notes on Sculpture", in: dies./Jan-Philipp Sexauer (Hg.), *24 h Skulptur. Notes on Time Sculptures*, Berlin: Distanz 2015, S. 16–36

Sutton, Gloria, „Hans Haacke: Works of Art, 1963–1972", in: Gioni/Carrion-Murayari 2019, S. 10–17

Szeemann, Harald, *Live in your head. When Attitudes become Form. Works – Concepts – Processes – Situations – Information*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern, Bern 1969 (= 1969a)

Szeemann, Harald, „Reisebericht von den Vorbereitungen und nur von diesen für die Ausstellung When attitudes become form (works, concepts, processes, situations, information)", in: *Op Losse Schroeven. Situaties en Cryptostructures*, Ausst.-Kat. Stedelijk Museum Amsterdam 1969 (=1969b)

Takis, „Magnetic Manifesto", in: *Signals*, 1, 3–4, 1964, S. 6

Tauber, Christine, „Noch einmal: ‚Wider den Einfluss!' Statt einer Einleitung", in: Ulrich Pfisterer/dies. (Hg.), *Einfluss, Strömung, Quelle. Aquatische Metaphern der Kunstgeschichte*, Bielefeld: transcript 2018, S. 9–28

Thomas, Daniel, „Gilbert & George", in: *ART and Australia*, Oktober–Dezember 1973, S. 134f.

Thomas, Karin (Hg.), *Kunst Praxis heute. Eine Dokumentation der aktuellen Ästhetik*, Köln: Dumont 1972, S. 101–105

Thompson, John, „New times, new thoughts, new sculpture", in: Ryan 1993, S. 11–34

Thoreau, Henry David, *Wildäpfel*, hg. von Susanne Schaup, Leipzig: S. Göbel 2012

Tiberghien, Gilles A., *Land Art*, Paris: Édition Carré 1993

Tiberghien, Gilles A., „Robert Smithson et la question de la nature", in: Jean-Pierre Criqui (Hg.), *Robert Smithson: mémoire et entropie*, Dijon: Les presses du réel 2018, S. 241–256

Tisdall, Caroline, *Joseph Beuys*, London: Thames and Hudson 1979

Titz, Susanne/Krümmel, Clemens (Hg.), *Robert Morris. Bemerkungen zur Skulptur. Zwölf Texte*, Zürich: JRP Ringier & Dijon: Les presses du réel 2010

Toepfer, Georg, *Historisches Wörterbuch der Biologie. Geschichte und Theorie der biologischen Grundbegriffe*, 3 Bde., Stuttgart & Weimar: J.B. Metzler 2011, http://www.zfl-berlin.org/tl_files/zfl/downloads/personen/toepfer/Histor_WoeBuch_Biologie/Band1.pdf (28.9.2019)

Toner, Paul, „Interview mit Robert Smithson" (1972), in: Schmidt/Vöckler 2000, S. 234–239

Trier, Eduard, *Moderne Plastik von Rodin bis Marini*, Berlin: Gebr. Mann 1954

Trier, Eduard, *Figur und Raum. Die Skulptur des XX. Jahrhunderts*, Berlin: Gebr. Mann 1960

Trier, Eduard, *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert*, Berlin: Gebr. Mann 1971 (= 1971a)

Trier, Eduard, „Formprobleme der Plastik im 20. Jahrhundert in Selbstzeugnissen der Künstler", in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 16, 2, 1971, S. 135–212 (= 1971b)

Trier, Eduard/Bode, Arnold (Hg.), *Skulptur. Orangerie*, Ausst.-Kat. Documenta 2, Kassel 1959

Troncy, Eric, „Pierre Huyghe", in: *Kaleidoscope*, 13, Winter 2011/2012, S. 104–115

Tucker, William, *The Language of Sculpture*, London: Thames and Hudson 1977

Tyson, John A., „The Afterlifes of ‚Systems Esthetics'", in: *Critical Information*, 8.12.2013, https://www.academia.edu/9417257/_Afterlives_of_Systems_Esthetics_Critical_Information_graduate_student_conference_SVA_December_8_2013 (10.5.2023)

Tyson, John A., „Hans Haacke's Animal Aesthetics and Ethics: Becoming Art, Becoming-Animal", in: *The Nexus of Animals and Humans: Space, Experience, Representation*, Southeastern College Art Conference, Sarasota, FL, 10.10.2014, https://www.academia.edu/8358336/_Hans_Haackes_Animal_Aesthetics_and_Ethics_Becoming_Art_BecomingAnimal_in_The_Nexus_of_Animals_and_Humans_Space_Experience_Representation_panel_at_Southeastern_College_Art_Conference_Sarasota_FL_October_10_2014 (14.11.2019)

Tyson, John A., *Hans Haacke: Beyond Systems Aesthetics*, 2016 (= unveröffentlichte Dissertation, Emory University, Atlanta/Georgia), https://etd.library.emory.edu/concern/etds/9p2909549?locale=de (5.6.2023)

Tyson, John A., „‚On Sale at the Fondation Maeght'. Hans Haacke's Un-American Performance Art", in: Ursula Ströbele/Christine Tauber (Hg.), *Kunst Natur Politik – Jetzt!* (Themenheft). Kunstchronik, 73, 7, 2020, S. 396–403

Tyson, John, „The Artist as ‚Weatherman'. Hans Haacke's Critical Meteorology", in: Johanna Gosse/Timothy Stott (Hg.), *Nervous Systems. Art, Systems, and Politics since the 1960s*, Durham: Duke University Press 2022, S. 55–77

Uexküll, Jakob von, *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen*, Hamburg: Rowohlt 1956

Ullrich, Jessica, „Deconstructing the ‚Anthropological Machine'", in: Anne Hölck/Meinblau e.V. (Hg.), *We, animals. Artistic positions on human-animal relations. Künstlerische Positionen zu Mensch-Tier-Verhältnissen*, Ausst.-Kat. MEINBLAU projektraum, Berlin 2014, S. 28–33, http://www.we-animals.de/data/we-animals_1-5.pdf (3.10.2019)

Ullrich, Jessica, „Apisculpture. Wachsplastiken als Ergebnis künstlerischer Kollaborationen mit Bienen in der Gegenwartskunst", in: *Skulpturenstreit. Texte zur Skulptur und Bildhauerei der Moderne*, Berlin: Georg Kolbe Museum 2014, S. 151–169

Ullrich, Jessica, „Kunst aus der Vogelperspektive. Zur Rolle von lebenden Vögeln in der Gegenwartskunst", in: Gundel Mattenklott/Constanze Rora (Hg.), *Das Reich der Vögel. Beiträge zur ästhetischen Bildung und zur Einübung in ästhetische Aufmerksamkeit, zur Kindheitsforschung, zur Didaktik und zum Unterricht* (Themenheft). *Zeitschrift Ästhetische Bildung*, 8, 1, 2016

Ullrich, Jessica (Hg.), *Tiere erzählen* (*Tierstudien*, 15), Berlin: Neofelis 2019

Umathum, Sandra, *Kunst als Aufführungserfahrung. Zum Diskurs intersubjektiver Situationen in der zeitgenössischen Ausstellungskunst. Felix Gonzalez-Torres, Erwin Wurm und Tino Sehgal*, Bielefeld: transcript 2011

VALIE EXPORT, Ausst.-Kat. Centre National de la Photographie Paris, Montreuil: Éditions de l'Oeil 2003

Vinklers, Bitite, „Hans Haacke", in: *Art International*, 8, 7, 1969, S. 44–49

Violette, Robert/Obrist, Hans-Ulrich (Hg.), *The Words of Gilbert & George. With Portraits of the Artists from 1968 to 1997*, London: Thames & Hudson, Violette Editions 1997

Vischer, Theodora/Walter, Bernadette (Hg.), *Roth Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive*, Ausst.-Kat. Schaulager Basel, Baden: Lars Müller Publishers 2003

Vogel, Sabine B. (Hg.), *Grenzenlose Skulptur. Ein Überblick über das skulpturale Heute* (Themenheft). *Kunstforum International*, 229, 2014

Voigt, Annette, „The rise of systems theory in ecology", in: Astrid Schwarz/Kurt Jax (Hg.), *Ecology Revisited. Reflecting on Concepts, Advancing Science*, Dordrecht [u.a.]: Springer 2011, S. 183–194

Waetzoldt, Wilhelm, *Das Kunstwerk als Organismus. Ein aesthetisch-biologischer Versuch*, Leipzig: Dürr 1905

Wagner, Monika, „Gras, Steine, Erde. Naturspolien in der zeitgenössischen Kunst", in: *Museumskunde*, 61, 1, 1996, S. 26–36

Wagner, Monika, „Material", in: Karl-Heinz Barck et al. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 3, Stuttgart und Weimar: Metzler 2001, S. 866–882, https://virt-sem-app.fbkultur.uni-hamburg.de/VSA-WS15-16/wagner-material.pdf (21.8.2019)

Wagner, Monika, „‚Materialgerechtigkeit'. Debatten um Werkstoffe in der Architektur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts", in: Jürgen Pursche (Hg.), *Historische Architekturoberflächen. Kalk – Putz – Farbe / Historical Architectural Surfaces. Lime – Plaster – Colour* (*ICOMOS, Hefte des Deutschen Nationalkomitees*, XXXIX), München 2003, S. 135–138

Wagner, Monika, „Vom Ende der materialgerechten Form. Kunst im Plastikzeitalter", in: Barbara Naumann/Thomas Strässle/Caroline Torra-Mattenklott (Hg.), *Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in Künsten und Wissenschaften*, Zürich: vdf Hochschulverlag AG an der ETH 2006, S. 229–246

Wagner, Monika, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne* (2001), München: Beck 2013

Wagstaff, Sheena, „A conversation with Pierre Huyghe", in: Alteveer/Brown/Wagstaff 2015, S. 22–34
Walther, Franz Erhard, „Der andere Werkbegriff", in: *Kunstforum International*, 29, 5, 1978, S. 102–104
Weber, Carmen Sylvia/Fiege, Kirsten (Hg.), *Äpfel und Birnen und anderes Gemüse. Die Obstbilder von Korbinian Aigner im Dialog mit der Sammlung Würth*, Ausst.-Kat. Museum Würth, Künzelsau: Swiridoff 2018
Wedewer, Rolf (Hg.), *Klaus Rinke*, Ausst.-Kat. Städtisches Museum Schloss Morsbroich, Leverkusen: Kleinschmidt 1970
Wedewer, Rolf, „Land Art. Vorstoß in andere Dimensionen", in: Schauer 1981, S. 152–159
Weibel, Peter, „The Post-Media Condition" (2006) in: *Mute Magazin*, 19.3.2012, http://www.metamute.org/editorial/lab/post-media-condition (20.11.2019)
Weibel, Peter (Hg.), *Franz Erhard Walther. OBJEKTE, benutzen*, Köln: Walther König 2014 (= 2., aktualisierte u. erw. Ausg., 1. Aufl.: König 1968)
Weilacher, Udo, *Zwischen Landschaftsarchitektur und Land Art*, Basel [u.a.]: Birkhäuser 1996
Weintraub, Linda, *To Life! Eco art in pursuit of a sustainable planet*, Berkeley [u.a.]: University of California Press 2012
Weir, Andy, „Myrmecochory Occurs: Exhibiting Indifference to the Participating Subject in Pierre Huyghe's Untilled (2012) at Documenta 13", in: *Postgraduate Journal of Aesthetics*, 10, 1, 2013, S. 29–40
Weitemeier, Hannah, „Lichtkinetik – das dynamische Raumzeitkontinuum", in: Schauer 1981, S. 127–137
Wellmann, Marc (Hg.), *BIOS – Konzepte des Lebens in der zeitgenössischen Skulptur*, Ausst.-Kat. Georg Kolbe Museum Berlin, Köln: Wienand 2012
Weltzien, Friedrich, „‚Material Agency' und die Lebendigkeit der Dinge", in: ders./Martin Scholz (Hg.), *Die Sprachen des Materials. Narrative – Theorien – Strategien*, Berlin: Reimer 2016, S. 229–242
Wember, Paul (Hg.), *Haus-Rucker-Co. Cover. Überleben in verschmutzter Umwelt*, Haus Lange Krefeld 1971
Wember, Paul (Hg.), *Hans Haacke. Demonstrationen der physikalischen Welt: biologische und gesellschaftliche Systeme*, Ausst.-Kat. Kaiser-Wilhelm-Museum, Haus Lange, Krefeld 1972
Whitelaw, Mitchell, „Rethinking a systems aesthetic", in: *ANAT Newsletter* # 33, Mai 1998, http://mtchl.net/assets/1968-1998-Systems-Aesthetic.pdf (6.3.2019)
Wianda, Andrea (Hg.), *Park – Plan d'évasion von Dominique Gonzalez-Foerster*, Gent: Inschoot Uitgevers 2002
Widrich, Mechthild, *Performative Monuments. The rematerialization of public art*, Manchester [u.a.]: Manchester University Press 2014
Wiener, Jürgen, „Natur als Skulpturenrahmen, Skulptur als Naturrahmen, Rahmen als Naturskulptur", in: Hans Körner/Karl Möseneder (Hg.), *Rahmenphänomene in der Gartenplastik und das Labyrinth von Versailles*, Berlin: Reimer 2010, S. 31–68
Wiener, Jürgen, „Die Tränen der Verliebten. Wasser und andere mimetische Materialien in der frühneuzeitlichen Gartenskulptur", in: Andrea von Hülsen-Esch (Hg.), *Ephemere Materialien*, Düsseldorf: Düsseldorf University Press 2015, S. 79–144
Wiener, Jürgen, „In der Natur versteckt: Dissimulative Strategien in der frühneuzeitlichen Gartenskulptur", in: Astrid Lang/Wiebke Windorf (Hg.), *Blickränder. Grenzen, Schwellen und ästhetische Randphänomene in den Künsten. Liber amicorum für Hans Körner*, Berlin: Lukas 2017, S. 417–451
Wiener, Norbert, *Cybernetics: Or Control and Communication in the Animal and the Machine* (1948), Cambridge, Mass.: MIT Press 1961
Wiese, Stephan von, „Piene in Amerika: Der Weg zur Sky Art", in: *Otto Piene. Sky Art 1968–1996*, hg. von dems./Susanne Rennert, Köln: Wienand 1999, S. 21–30
Wiesing, Lambert, „Virtualität und Widerstreit", in: Gundolf Winter/Jens Schröter/Christian Spies (Hg.), *Skulptur – zwischen Realität und Virtualität*, München: Wilhelm Fink 2006, S. 179–190
Wilde, Eliane de/Dippel, Rini (Hg.), *Raveel*, Ausst.-Kat. Stedelijk Museum, Amsterdam 1974
Williams, Richard J., *After Modern Sculpture. Art in the United States and Europe 1965–70*, Manchester [u.a.]: Manchester University Press 2000
Wilson, Eva, „Hinter den Spiegeln. Virtualität, Rekursion und virtuelle Bilder im 19. Jahrhundert", in: Heide Barrenechea/Marcel Finke/Moritz Schumm (Hg.), *Periphere Visionen. Wissen an den Rändern von Fotografie und Film*, Paderborn: Wilhelm Fink 2016, S. 97–112

Witzgall, Susanne, *Kunst nach der Wissenschaft. Zeitgenössische Kunst im Diskurs mit den Naturwissenschaften*, Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst 2004
Witzgall, Susanne/Stakemeier, Kerstin (Hg.), *Macht des Materials, Politik der Materialität*, Zürich: Diaphanes 2014
Wolf, Christian, „Skulptur Virtuell: Augmentierte und Virtuelle Realität in der Plastik", in: Ulrike Lorenz et al. (Hg.), *Skulptur Pur*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Mannheim, Heidelberg: Kehrer 2014, S. 114–124
Wolf Vostell. Das plastische Werk 1953–87, Mailand: Mult(h)ipla Edizioni 1988
Wölfflin, Heinrich, „Wie man Skulpturen aufnehmen soll", in: *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 7, 1896, S. 224–228; 8, 1897, S. 294–297; 26, 1914, S. 237–244
Wurm, Erwin, *One Minute Sculptures, 1988–1998, Werkverzeichnis*, hg. von Kunsthaus Bregenz, Fonds Régional d'Art Contemporain de Bourgogne Dijon, CAN Centre d'Art Neuchâtel, Ostfildern 1999

You are my biggest inspiration. Eva & Adele, Ausst.-Kat. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, München: Hirmer 2016
Young, Dennis (Hg.), *New Alchemy. Elements – Systems – Forces,* Ausst.-Kat. Art Gallery of Ontario, Toronto: Art Gallery of Ontario 1969
Young, James Edward, „The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today", in: *Critical Inquiry*, 18, 2, 1992, S. 267–296

Zaunschirm, Thomas, „Im Zoo der Kunst I", in: *Kunstforum International*, 174, 2005, S. 36–104
Zaunschirm, Thomas, „Im Zoo der Kunst II", in: *Kunstforum International*, 175, 2005, S. 36–95
Zehentbauer, Markus, „Dreidimensionale Fotografien. Die Bodyscans von Karin Sander", in: *Domus*, 2, 2013, S. 128–132
Zerling, Clemens, *Lexikon der Tiersymbolik*. *Mythologie, Religion, Psychologie*, Klein Jasedow: Drachen 2012

Inzwischen sind nicht mehr alle der hier angegebenen Internetquellen verfügbar, da die Websites in einigen Fällen nicht mehr existieren.

http://www.7000eichen.de/index.php?id=20 (3.10.2019)
https://www.andreasgreiner.com/works/das-numen/das-numen-h2o/ (2.3.2023)
https://www.anickayistudio.biz/series/bacteria-cultures (25.2.2023)
https://anosgrandshommes.musee-orsay.fr/index.php/Detail/objects/15811 (31.3.2023)
http://www.antjemajewski.de/portfolio/apples-an-introduction-over-and-over-and-once-again-201415/ (2.3.2023)
https://artlaboratory-berlin.org/de/ (24.2.2023)
http://www.art-meets-science.info/z-galaxy.php (21.11.2019)
https://artsandculture.google.com/exhibit/dgLS6HR1JTdQJQ (19.9.019)
https://awarewomenartists.com/en/artistes_femmes/ (19.8.2019)
https://www.banzbowinkel.de/project/mercury/ (9.5.2023)
https://www.barbaranemitz.de/static/kuenstlergaerten/index.html (5.10.2019)
www.biobees.com (10.10.2019)
http://www.biofaction.com/synth-ethic/?p=37 (18.11.2016)
https://www.brittanyransom.com/primitive-borders (26.2.2023)
https://canadianart.ca/essays/site-and-non-site-place-and-process/ (7.3.2019)
https://www.cassils.net/cassils-about-the-artist (13.2.2023)
http://www.cohenvanbalen.com/work/sensei-ichi-go# (22.10.2019)
http://www.dasnumen.com/H2O.htm (26.2.2019)
https://www.delfinafoundation.com/platform/nick-laessing-plant-orbiter/ (2.3.2023)
https://digitalartarchive.siggraph.org/artwork/kuai-shen-auson-ohm1gas-biomieticstridulationenvironment (26.2.2023)
http://www.dukhee.de/Dukhee/News.html (6.10.2019)

http://www.editionwinterthur.ch/kunst/kuenstler/weber_max.php (27.9.2019)
http://egorkraft.com (21.11.2019)
http://www.eileenhutton.com (3.10.2019)
http://www.environmentandsociety.org/node/3417 (8.2.2019)
https://www.estherschipper.com/exhibitions/392-la-saison-des-fetes-pierre-huyghe/ (12.9.2023)
https://exploreintrosems.stanford.edu/frosh/queer-sculpture (7.2.2023)
http://www.fabianknecht.de/index.html (12.3.2019)
https://felixkiessling.net/?p=829 (2.3.2023)
https://galleryclimatecoalition.org/de/ (26.2.2013)
http://www.glbtqarchive.com (12.1.2023)
https://icom.museum/en/news/icom-statement-climate-activism/ (26.2.2023)
https://www.jeffreyshawcompendium.com/portfolio/sculpture/ (22.11.2019)
https://www.kunstgiesserei.ch/De/Work/437/Pierre_Huyghe_La_d_raison_2014#img-Pierre_Huyghe_La_d_raison_2014-1 (25.5.2023)
https://www.kunsthalle-baden-baden.de/de/ausstellen-des-ausstellens/ (12.3.2019)
http://www.kunstverein-arnsberg.de/anne-duk-hee-jordan (6.10.2019)
http://kunstverein-arnsberg.de/fabian-knecht (12.3.2019)
https://www.lincoln3dscans.co.uk (9.5.2023)
http://manifesta10.org/en/artists/alexandra-pirici/ (12.1.2023)
https://www.meisterbiene.de (29.3.2023)
https://www.mmk.art/de/whats-on/felix-gonzalez-torres/ (5.6.2023)
https://www.moma.org/artists/469#works (31.10.2019)
https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2698?installation_image_index=5 (16.9.2019)
https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3927 (17.5.2023)
https://www.moma.org/collection/works/127627 (31.10.2019)
https://www.moma.org/collection/works/84980?artist_id=469&locale=de&page=1&sov_referrer=artist (2.11.2019)
https://www.moma.org/d/c/press_releases/W1siZiIsIjMzMzE1NSJdXQ.pdf?sha=f13fbbab67a06231 (6.2.2019)
https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2550_300062436.pdf (7.2.2919)
https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/331/releases/MOMA_1936_0027_1936-06-18_18636-17.pdf?2010&_ga=2.239861059.1115171676.1566139597-552999186.1491531211 (19.08.2019)
https://momar.gallery (27.6.2022)
https://www.motha.net/about (7.2.2023)
https://museum-abteiberg.de/ausstellungen/rueckschau-ausstellungen/2015-11/2015-antje-majewski-der-apfel/ (2.3.2023)
https://museum-abteiberg.de/ausstellungen/rueckschau-ausstellungen/hans-haackekunst-natur-politik/ (28.2.2023)
https://www.museumfuernaturkunde.berlin/de/museum/ausstellungen/fliegen (20.10.2019)
http://www.nashersculpturecenter.org/pages/news-press/press-releases/news?id=103 (2.6.2018)
https://www.nsks.de/bildende-kunst/kurt-schwitters-preis/ (29.3.2023)
https://www.orlan.eu/bibliography/carnal-art/ (11.2.2023)
https://www.paulacoopergallery.com/artists/hans-haacke/slideshow#7 (9.2.2018)
http://www.peertospace.eu/blog/2021/9/10/augmented-species-invasive-sculptures-in-hybrid-ecologies (6.6.2023)
https://www.queerarthistory.com/tag/sculpture/ (7.2.2023)
https://queerbio.com/wiki/index.php/LGBTQ_Sculptors (7.2.2023)
https://www.radiancevr.co/artists/melodie-mousset/mousset-hanahana/ (10.6.2023)
https://reinermatysik.de/arbeitwork/sculpture-plastik/digital-sculpture-digitale-plastik/digitale-plastik-2/ (9.5.2023)
https://rhizome.org/editorial/2016/feb/16/morehshin-allahyari/ (9.5.2023)
https://sagg.info/event/human-the-future-of-our-species/ (2.3.2023)

https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/pierre-huyghe-uumwelt/ (30.3.2023).
https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13510065.html (3.11.2019)
https://superflex.net/news (3.3.2023)
https://www.tate.org.uk/art/queerate-tate (7.2.2023)
http://theoriederskulptur.de (3.3.2023)
https://threedscans.com/albertina/francois-willeme-1/ (28.6.2023)
https://www.turbosquid.com/de/3d-models/free-selfportrait-photosculpture-3d-model/1034296 (23.6.2022)
https://walkerart.org/collections/artworks/tv-bra-for-living-sculpture (21.8.2019)
https://webarchive.henry-moore.org/hmi/exhibitions/eleanor-antin-carving-a-traditional-sculpture (13.2.2023)
https://web.archive.org/web/20180820081605/
http://www.dasnumen.com/H2O.htm (7.5.2023)
https://www.wikiart.org/en/robert-smithson/dead-tree-1969 (12.6.2023)
https://www.youtube.com/watch?v=1VLhnVwNpfo&feature=youtu.be&list=PL90F77F01A0BF1619 (24.10.2019)
https://www.youtube.com/watch?v=CyXy7Aok_WM (21.10.2019)
https://www.zikg.eu/aktuelles/veranstaltungen/2019/ausstellung-hans-haacke (28.2.2023)
https://www.zikg.eu/aktuelles/veranstaltungen/2021/ausstellung-augmented-species-invasive-sculptures-in-hybrid-ecologies (27.6.2022)
https://www.zikg.eu/forschung/projekte/projekte-zi/skulptur-1900-2000 (16.5.2023)
https://www.zittel.org/projects/a-z-breeding-unit-for-averaging-eight-breeds/ (12.12.2019)

Abbildungsnachweise

1 Gedrim 2007, S. 348
2 Foto: James Mathews, Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florenz
3 Giedion-Welcker 1937, S. 90f.
4 Giedion-Welcker 1937, S. 88f.
5 Giedion-Welcker 1955, S. 100f.
6 Giedion-Welcker 1955, S. 102f.
7 Giedion-Welcker 1937, S. 102f.
8 Trier 1960, S. 18
9 Trier 1960, Abb. 189
10 Trier 1960, Abb. 175
11 Kultermann 1967, S. 180f.
13, 14, 15, 17, 30, 54, 67, 68, 71, 72, 73, 75, 76, 77, 82, 85, 97, 99-106, 108, 109, 117, 118, 119, 123, 124, 133, 134, 143, 144, 147, 151, 153, 238 © Hans Haacke (Archiv des Künstlers), © VG Bild-Kunst, Bonn 2023
12 Ecker/Kummer/Malsch/Molderings 2014, S. 245
16, 168, 171, 172, 177, 183, 184, 185, 213 Courtesy the artist; Marian Goodman Gallery, New York, Paris; Esther Schipper, Berlin. Commissioned and produced by dOCUMENTA (13) with the support of Colección CIAC AC, Mexico; Fondation Louis Vuitton pour la création, Paris; Ishikawa Collection, Okayama, Japan. © Pierre Huyghe
17 Masson/Mattiussi 2004, S. 47
18 Lange/Museum für Moderne Kunst Frankfurt 1991, S. 15
19 Moorhouse 2010, S. 48f.
20 Krauss/Krens 1994, S. 91
21 Krauss 1981, S. 224f.
22 Krauss 1979, S. 38
23 Papapetros/Rose 2014, S. 226
24 Foto: Egon Halbleib, courtesy the artist, © Franz Erhard Walther
25 Weibel 2014, S. 108
26 Grenier 1995, S. 236
27 Williams 2000, S.127

Open Access. © 2024 bei der Autorin, publiziert von der Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston.
CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111027159-007

28 Schneede 2006, S. 166
29 Bishop 2005, S. 21
31 © Nick Laessing
32 © Senga Nengudi 2023, Foto: Ken Peterson, Courtesy Sprüth Magers and Thomas Erben Gallery, New York
33 Courtesy of ChertLüdde, Berlin and The Estate of Rosemary Mayer, New York
34 Nasgard 1978, S. 31
35 © Christa Sommerer & Laurent Mignonneau, Foto: Laurent Mignonneau
36 Foto: Egon Halbleib, courtesy the artist, © Franz Erhard Walther
37 Foto: Egon Halbleib, courtesy the artist, © Franz Erhard Walther
38 Foto: Josef Bauer, © Josef Bauer/Galerie Krobath, Wien
39 © Studio ORLAN
40 © Studio ORLAN
41 © Studio ORLAN
42 Courtesy of the artist © Cassils
43 Courtesy Irene Böttner
44 *You are my biggest inspiration*, 2016, S. 119
45 Brunner 2009, S. 130
46 Celant 1998, S. 16
47 © Robert Kinmont, Courtesy RaebervonStenglin und Alexander and Bonin
48 Corrin/Granof 2016, S. 164
49 Mueller 2002, S. 116
50 Celant/Spector 1993, S. 102
51 Foto: Alexandra Pirci © Alexandra Pirci
52 Foto: Sepake Angiama © Alexandra Pirci
53 Schneede 1994, S. 76
55 Ryan 1993, S. 19
56 Ryan 1993, S. 122
57 Friedel/Schirmer 2013, S. 77
58 Wilde/Dippel 1974, Abb. 13
59 Hoffmann 2007, S. 25
60 *Jannis Kounellis* 1967
61 Boursier-Mougenot 2015, S. 167
62 Szeemann 1969a, n.p.
63, 74, 79 Fotograf unbekannt, Foto courtesy of Edward P. Taylor Library and Archives, Art Gallery of Ontario
64 *Wolf Vostell* 1988, S. 290f.
65 Bußmann/König 1987, S. 211
66 Foto: Ionat Zurr, © Oron Catts & Ionat Zurr
69 Foto: Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k.)/Jens Ziehe, © Hans Haacke, © VG Bild-Kunst, Bonn 2023
70 Archivfoto Kunstmuseen Krefeld/KWM/HL/HE, Foto: Grünwald / Kunstmuseen Krefeld
78 Lippard 1997, S. 122
80 Grenier 1995, S. 119
81 Burnham 1972, Cover
83 Grasskamp/Nesbit/Bird 2004, S. 39
84 Burnham 1971, Abb. 37
86 Grasskamp/Nesbit/Bird 2004, S. 39
87 Meyer 1972, S. 134
88 Grasskamp/Nesbit/Bird 2004, S. 49
89 Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florenz
90 © Brittany Ransom
91 Badagliacca 2021, S. 7
92 Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florenz

93 Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florenz, Foto: Kate Keller (© The Museum of Modern Art, NY). Photographic Archive. The Museum of Modern Art Archives, New York. Cat. no.: IN1018A.7
94 Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florenz
95 Gunter 1971, S. 77
96 Fry 1972, Abb. 15
98 Hopps/Davidson 1998, S. 280, Foto: Peter Moore
107 Fry 1972, Cover
110 Dibbets 1970, Cover
111 Grasskamp/Nesbit/Bird 2004, S. 103
112 Grasskamp/Nesbit/Bird 2004, S. 36
113 Grasskamp/Nesbit/Bird 2004, S. 34
114 Grasskamp/Nesbit/Bird 2004, S. 41
115 Tiberghien 1993, S. 46
116 Grasskamp/Nesbit/Bird 2004, S. 102
119 © Hans Haacke, Fotomuseum Winterthur
120 Der Spiegel, 49/1971, S. 62, Foto: Klaus Mehner
121 Stern, 37/1970, S. 82f. Foto: I. B. Shavitz
122 Vergiftete Umwelt, Der Spiegel, 5. Oktober 1970 (Cover), © DER SPIEGEL
125 Kotz 2007, S. 230
126 Haug 2017, S. 418
127 Grasskamp/Nesbit/Bird 2004, S. 69
128 Grasskamp/Nesbit/Bird 2004, S. 47
129 Zauschirn, April/Mai 2005, S. 112
130, 131 Archivfoto Kunstmuseen Krefeld/KWM/HL/HE, Foto: Hans-Albrecht Lusznat/Kunstmuseen Krefeld
132 Wember 1972, n.p.
135 Wember 1971, n.p.
136 Schneckenburger 1983, S. 19
137 © Klaus Rinke
138 Wedewer 1970, n.p., © Klaus Rinke
139 Kepes 1956, S. 168f.
140 © The British Museum, London
141 © Julian Charrière, Andreas Greiner, Markus Hoffmann, Felix Kiessling, © VG Bild-Kunst, Bonn 2023
142 Foto: Roman Mensing/artdoc.de, Türkiye Pavyonu, Venedik Bienali 54. Uluslararası Sanat Sergisi
145 © Foto: Jacques Robert, Fondation Maeght
146 Wember 1972, n.p.
148 Fry 1972, Abb. 42
149 Archivfoto Kunstmuseen Krefeld/KWM/HL/HE Foto: Kunstmuseen Krefeld
150 © Meg Webster, Courtesy Paula Cooper Gallery, New York.
152 Grasskamp/Nesbit/Bird 2004, S. 43
154 Fry 1972, Abb. 53
155, 211, 213, 214, 216, 223, 227 Foto: Ola Rindal. Courtesy of the artist
156–159, 162 © Fabian Knecht
160 Foto: Markus Tretter. Courtesy of the artist; neugerriemschneider, Berlin; Tanya Bonakdar Gallery, New York/Los Angeles
161 Bartelsheim 2001, S. 109
163, 180, 181 Signatur: documenta archiv, AA, d13, Pierre Huyghe
164, 165, 167, 169, 170, 173, 175, 176, 179, 188, 191, 192, 193, 208 Foto: Rosadora
166 König/Peters/Wagner 2017, S. 211
174 Archiv Volker Andresen
177 © Pierre Huyghe
178 Foto: Guillaume Ziccarelli, Courtesy of the artist; Esther Schipper, Berlin © Pierre Huyghe
182, 212, 215, 217, 219, 231 Archiv der Autorin

185 Https://www.n-tv.de/leute/Documenta-Hund-bald-wieder-normal-article7239801.html (11.6.2023)
186 © 2023 Anicka Yi, Foto: Taipei Fine Arts Museum, courtesy of 47 Canal
187 © 2023 Anicka Yi, Foto: Jason Mandella, courtesy of The Kitchen and 47 Canal
189 courtesy the artist
190 courtesy the artist, Foto: Heiner Lieberum
194 Commissioned and produced by Luma Foundation for Luma Arles © Pierre Huyghe
195 © Eileen Hutton
196, 197 © Maximilian Prüfer
198 Staeck/Steidl 2012, n.p.
199 Fietzek/Ander/Enwezor 2002, S. 202
200 Lavigne 2016, S. 78
201 Fietzek/Ander/Enwezor 2002, S. 316
202 *Dominique Gonzalez-Foerster* 2015, S. 114
203 © Dominique Gonzalez-Foerster, Documenta Archiv, Mappe Dominique Gonzalez-Foerster
204 Jiricna 2001, S. 17
205 © Robert Smithson, https://www.wikiart.org/en/robert-smithson/dead-tree-1969 (12.06.2023)
206 Kastner 1998, S. 98
207 Courtesy the artist and Esther Schipper, Berlin/Paris/Seoul, Foto: © Andrea Rossetti
209 Bußmann/König/Matzner 1997, S. 433
210 Kastner 1998, S. 150
214 LWL Pro17 Pierre Huyghe, Skulptur Projekte Archiv / LWL-Museum für Kunst und Kultur, Westfälisches Landesmuseum, Münster
218, 220, 225, 226 Foto: Lisa Steude
221 Concept Visualization and Research, Space Haus, LTD
222 Foto: Ola Rindal, courtesy of the Artist, © Pierre Huyghe
223 Foto: Ola Rindal © Pierre Huyghe
224 © Richard Ling 2005, Wikipedia
228–230 König/Peters/Wagner 2017, S. 211–214
232 © Courtesy Estate of Jackie Brookner
233 Coxon/Jacob 2022, S. 110
234, 235 © The Tissue Culture & Art Project (Oron Catts & Ionat Zurr)
236, 237 © Revital Cohen & Tuur van Balen
239, 245 © Banz & Bowinkel
240 Foto: David Regen, © Ian Cheng
241 Courtesy of the artist, Pilar Corrias, Standard (Oslo), Gladstone Gallery
242, 254, 256 © Karin Sander, © VG Bild-Kunst, Bonn 2023
243 Courtesy of the artist
244 Courtesy of the artist
246 © Jeffrey Shaw, Theo Botschuijver, Foto: © ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe
247 Breitwieser 2014, S. 182
248 Foto: Gunter Lepkowski, Courtesy of the artist and Tanya Leighton, Berlin and Los Angeles
249 © Reiner Maria Matysik
250, 251 © Egor Kraft
252 Kümmel 2006, S. 198
253 Foto © Martin Lauffer
255 Foto © Lehmbruck Museum, Duisburg
257 Https://threedscans.com/albertina/francois-willeme-1/ (28.6.2023)
258 © Entangled Others (Sofia Crespo, Feileacan McCormick)
259 © Tamiko Thiel