

Pamela C. Scorzin

„Everything is connected“. Zum Plastikbegriff des frühen 21. Jahrhunderts – am Beispiel von Matthew Barney und Pierre Huyghe

Epilog: Vernetzung als Paradigma der Zeit

Im Yorkshire Sculpture Park (West Bretton, Wakefield) hat der britische Künstler Peter Liversidge (geboren 1973 in Lincoln) derzeit bis 2015 eine große Leuchtplastik aufgestellt, die – ursprünglich für den Sculpture Park der Frieze London 2012 konzipiert – in der Art einer urbanen Leuchtwerbetafel signalhaft verkündet *Everything is connected*. (Abb. 1) Die Redewendung „Alles ist verbunden“ erinnert zugleich an die Literaturverfilmung des Bestsellerromans von David Mitchell *Cloud Atlas* aus dem selben Jahr (Regie: Andy und Lana Wachowski / Tom Tykwer), in der die Romanfigur Robert Frobisher sinniert:

„I understand now, that boundaries between noise and sound are conventions. All boundaries are conventions, waiting to be transcended. One may transcend any convention, if only one can first conceive of doing so. Moments like this, I can feel your heart beating as clearly as I feel my own, and I know that separation is an illusion. My life extends far beyond the limitations of me.“⁴¹

Die gegenwärtige Wahrnehmung fokussiert nicht mehr Begrenzungen, sondern Verbindungen und Verflechtungen, und entwickelt daraus die Erfahrung und das Erlebnis von vielschichtig verwobenen Episoden, die scheinbar über Raum und Zeit hinweg Nichtzusammenhängendes zur Überraschung immer wieder neu zusammenführen und daraus wie in *Cloud Atlas* eine wundersam vernetzte und nicht-lineare Erzählung entwickeln:

„Everything is connected: an 1849 diary of an ocean voyage across the Pacific; letters from a composer to his lover; a thriller about a murder at a nuclear power plant; a farce about a publisher in a nursing home; a rebellious clone in futuristic Korea; and the tale of a tribe living in post-apocalyptic Hawaii, far in the future.“⁴²

Peter Liversidges skulpturale Interpretation *Everything is connected* kündigt dabei gleichzeitig auch einen Paradigmenwechsel in der Skulpturgeschichte des 21. Jahrhunderts an: Skulpturen setzen heute in einem weiten und unbegrenzten zeitlichen und räumlichen Feld Markierungen und verweisen darin als ästhetische Knotenpunkte auf das temporäre Zusammengehen von heterogenen Elementen und unterschiedlichen Erzählkomponenten in einer hochkomplexen gestalterischen Arbeit. Die künstlerisch gesuchten Verbindungen, Verknüpfungen, Verflechtungen, Vernetzungen und Verwebungen von verschiedenen Narrativen und ihren Medien in visuellen Knotenpunkten bilden dabei neue hybride Texturen bzw. skulpturale Texte.

Die charakteristische digitale und kommunikationstechnologische Vernetzung unserer Zeit, die einen Immaterialisierungseffekt in der realen Welt zugunsten einer Vollvirtualisierung nach sich zieht, pointiert und thematisiert zugleich kontrapunktisch auch 2014 das partizipatorische Skulpturenprojekt „Stein mit Vollaustattung“ in der Dortmunder Innenstadt. Der von den Künstlerduos Stian Ådlandsvik und Lutz-Rainer Müller sowie Mark Pepper und Thomas Woll auf Einladung des Dortmunder Kunstvereins gestaltete, wie ein archaischer Findling anmutende *Stein mit Vollaustattung* (Abb. 2), besteht aus einem großen, materiell gefakten Kunstfelsen und einem Mast mit Windrad und Solarpanelen. Der davon gewonnene Strom wird den Passanten kostenlos zur Verfügung gestellt. Mit der umweltfreundlichen, erneuerbaren Energie wird zudem ein Router betrieben, der ein offenes WLAN im Stadtraum bietet. In Anlehnung an den Marketing-Begriff der «Vollaustattung», der hinlänglich aus der Automobilbranche bekannt ist, wurde diese Skulptur im öffentlichen Raum mit einigen weiteren Gadgets wie Schließfächern und elektrischen Steckdosen ausgestattet, die ein Interaktionsangebot an die Passanten

machen. Aus passiven Betrachtern werden aktive Nutzer an einem Ort mitten in der modern zubetonierten Stadt, der als Fels im städtischen Konsumtrubel zum Verweilen und der Kommunikation einlädt.

Matthew Barney: Djed (2009 – 2011)

Matthew Barneys gusseiserne Plastik *Djed* (Abb. 3 + 4) wurde erstmals im Herbst 2011 im modernistischen White Cube der New Yorker Barbara Gladstone Gallery³ ausgestellt. In Bezug auf ihr plastisches Material und ihre Formsprache blitzte im ersten Moment eines flüchtigen Blickes ein stilistischer Neo-Postminimalismus auf. Als kunstgeschichtlicher Referenzpunkt schien er erinnern zu wollen, dass zu den künstlerischen Heroen des Ex-Footballers, Ex-Models und US-Kunststars (geboren 1967 in San Francisco, USA) unter anderem Richard Serra, Robert Smithson, Eva Hesse und Joseph Beuys zählen. Frappierend allein war jedenfalls schon der Einsatz und die traditionellere Wahl eines metallischen Gussmaterials in diesen neueren Arbeit von Matthew Barney, so dass der Ausstellungsmacher und Kritiker Okwui Enwezor darin sofort eine neue Werkphase in dem durch spektakuläre Werkserien wie *Drawing Restraint* und *The Cremaster Cycle* in den Neunziger Jahren zu internationalem Weltruhm gelangten US-amerikanischen Künstler erkannte.

Okwui Enwezor organisierte und kuratierte daraufhin im Münchner Haus der Kunst, in Zusammenarbeit mit dem tasmanischen Museum of Old and New Art (MONA, Australien), und u. a. mit Unterstützung der Laurenz-Stiftung, Schaulager Basel und der New Yorker Gladstone Gallery, 2014 eine große Einzelausstellung von Matthew Barney, in der die Arbeit *Djed* wiederum nun in einem größeren szenografischen Zusammenhang mit weiteren neueren Werken zu sehen war, die alle jüngst aus Matthew Barneys opulentem Langzeitprojekt *River of Fundament* (2007 – 2014) hervorgegangen waren. Seit dem Jahr 2007 hatte der US-amerikanische Medienkünstler in Zusammenarbeit mit dem befreundeten US-Komponisten und Musiker Jonathan Bepler *River of Fundament* als ein am klassischen Gesamtkunstwerk und an der Oper orientiertes Mixed-Media-Projekt kontinuierlich konzipiert und realisiert. Für das Libretto diente Norman Mailers Roman *Ancient Evenings (Frühe Nächte)* (1983) als Vor-



Abb. 1: Peter Liversidge, *Everything is connected*, A realised proposal, originally created for Frieze Sculpture Park 2012, held in the English Gardens in Regents Park, London.

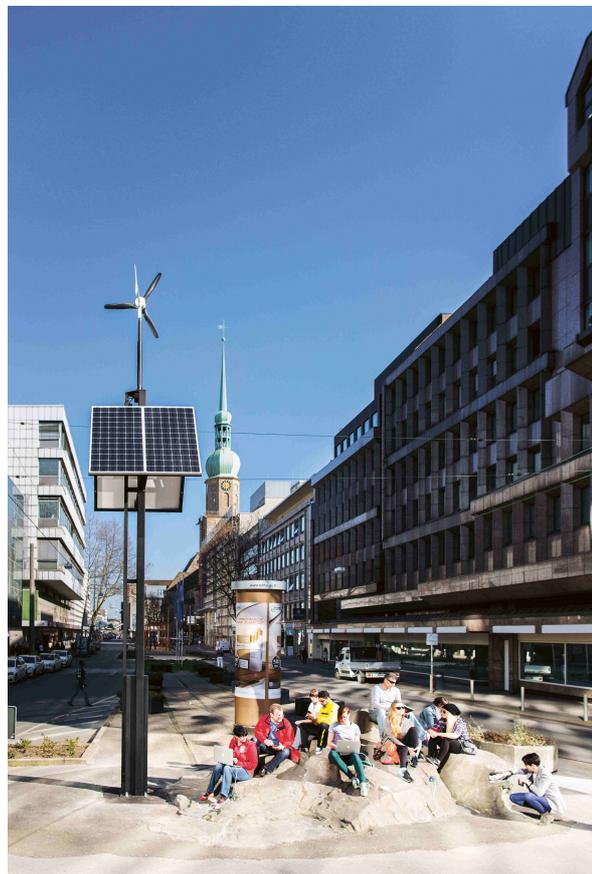


Abb. 2: *Stein mit Vollaustattung*, 2014, Partizipatorische Skulptur im Öffentlichen Raum, Mixed Media, Dortmund Innenstadt an der Hansastraße / Ecke Kampstraße.

lage und Inspiration, der sich frei mit einem antiken Mythos, der ägyptischen Seelenwanderung, auseinandersetzt. In der Adaption dieses von der Kritik zum Erscheinungsdatum nur sehr verhalten aufgenomme-

nen, weil als unlesbar und als unnötig pornographisch eingestuften US-Romans, diente Matthew Barney nach eigenem Bekunden im Wesentlichen wiederum eine kritische Besprechung und Interpretation von Harold Bloom⁴.

Aus dem ursprünglich als Live-Oper geplanten Projekt entstand dann zunächst eine symphonische Film-Oper, die aus mehreren parallel künstlerisch entwickelten und ineinander verzahnten langen Teilen und Sequenzen besteht. *River of Fundament*, so schließlich erst 2014 der endgültige Werktitel, entwickelte sich dabei allmählich zu einem medialen Hybrid aus filmischen Dokumentationen und mit Dialogen bestückten geschriebenen Filmszenen, die in einem mit originalen Nachlassstücken ausgestatteten authentischen Nachbau von Norman Mailers Wohnung in Brooklyn spielen. In diesem replikartigen Set wird mit einer Besetzung aus prominenten Gästen und bekannten Schauspielern (u. a. Salman Rushdie, Lawrence Weiner, Debbie Harry, Ellen Burstyn, Maggie Gyllenhaal, Paul Giamatti, John Buffalo Mailer, Aimee Mullins und Elaine Stritch) eine Art spiritualistische Totenwache für den 2007 verstorbenen US-amerikanischen Schriftsteller abgehalten. Der explizite Reinkarnationswunsch des Roman-Protagonisten wird in der weiteren komplexen Filmhandlung durch das Auftreten von drei ‚Normans‘ in unterschiedlichen Lebensaltern und mit der filmisch parallel montierten Transformation von drei ikonischen US-Automobiltypen thematisiert:

„In Mailers Roman "Ancient Evenings" versucht der altägyptische Edelmann Menenhetet I mit Hilfe von Zauberei und Kunststücken dreimal hintereinander als Kind seiner eigenen Frau wiedergeboren zu werden, die dadurch zu seiner Mutter wird. Bei jedem Reinkarnationsversuch muss der Untote den Fluss der Fäkalien überschreiten, um ein neues Leben zu erlangen, wobei sein Ziel darin besteht, in seiner irdischen Existenz vom Edelmann zum Pharao aufzusteigen. Bei seinem dritten und letzten Transformationsversuch bleibt Menenhetet III im Mutterleib stecken und die Wiedergeburt misslingt. In "River of Fundament" nimmt "Norman" die Rolle des Protagonisten ein: Er erfährt zwei Wiedergeburten und scheitert an der dritten, alles in der Hoffnung, einen höheren Status in der amerikanischen Literaturgeschichte



Abb. 3a-c: Matthew Barney, *Djed*, 2009-2011, Cast iron and graphite block, 20 1/4 x 406 x 399 inches (50,2 x 1031,2 x 1013,5 cm).

zu erlangen. Während Norman von einem Körper in den nächsten wandert, wird er von Hemingways Geist heimgesucht. Flüsse und Durchgangsstraßen dominieren die Landschaft und stehen für den Fäkalienfluss, der in Mailers Roman beschrieben wird, und dienen dem Protagonisten als Reiserouten von Tod zu Wiedergeburt.“⁵

Matthew Barneys und Jonathan Bepfers mit Abjektion und Affekt spielendes Filmopus *River of Fundament*

dokumentiert dafür in einer monumentalen Länge von 5 Stunden und ca. 50 Minuten, in drei Akten mit zwei Pausen, u. a. drei gemeinsame ortsspezifische Live-Performances des Künstlers und des Komponisten, vor dem Hintergrund der epischen US-amerikanischen Landschaft sich geographisch und zeitlich von der West- zur Ostküste bewegend, die sich alle um die aktionistische Modifikation und materielle Transformation von drei ikonischen US-Automobilen drehen:

„In *REN*, der ersten Live-Performance, die 2008 in einem Autohaus in Los Angeles stattfand, „stirbt“ das Auto – der 1967 Chrysler Crown Imperial aus *Cremaster 3* – zum ersten Mal. Die zweite Performance *KHU*, die zugleich den zweiten Akt der Film-Oper bildet, spielt in der ‚Motor City‘ Detroit. Dort, an seinem Entstehungsort, reinkarniert der Chrysler Crown Imperial als Pontiac Firebird Trans Am, Baujahr 1979. In *BA* (2013), der dritten Live-Performance, wandert die Seele des Autos weiter nach New York, [als Ford Crown Victoria-Polizeistreifenwagen, Baujahr 2001], wo der Mythos zur Skulptur gerinnt.“ (so in Kürze zusammengefasst aus dem offiziellen Presstext des Hauses der Kunst⁶).

Neben der Europapremiere und einer exklusiven Aufführung von *River of Fundament* am 16. März 2014 in der Bayerischen Staatsoper zeigte das Münchner Ausstellungshaus unter der Leitung von Okwui Enwezor parallel noch bis zum 17. August 2014 vierzehn großformatige, zum Teil bis zu 25 Tonnen schwere Skulpturen, dazu mehr als 60 Zeichnungen, Fotografien, Skizzen, Bücher, Storyboards und Vitrinen (Abb. 5) in seinen monumentalen Schauräumen, die unmittelbar oder im Nachhinein mit dieser noch Richard Wagner übertreffenden US-amerikanischen Film-Oper entstanden sind. In der szenografischen Ausstellung in München kulminierten vorläufig insgesamt sieben Jahre konzentrierte wie subjektive Beschäftigung mit den universalen Menschheitsthemen Tod, Wiedergeburt, Transformation und Transzendenz sowie dem überzeitlichen Vorstellungsmodell von kulturellem Aufstieg, Zenit und Niedergang.

Während der US-Schriftsteller und Publizist Norman Mailer in seinem Roman *Ancient Evenings* in den

Achtziger Jahren den spirituellen Weg des alten Ägypters Menenhetet I durch drei Tode und zwei Wiedergeburten für seine Zeit nacherzählt, übertragen Matthew Barney und Jonathan Bepler die menschliche Seele und ihre verschiedenen Stadien symbolisch auf ein modernes Automobil der Marke Chrysler. Der Reinkarnationsgedanke wird dabei zugleich auf die gestalterische Materialbearbeitung, industrielle Veredelung und ein anschließendes Recycling übertragen. Mit den Artefakten und Objekten, die aus dem Langzeitprojekt *River of Fundament* hervorgingen, wandte sich dabei, wie Okwui Enwezor scharfsinnig erkannte, der US-Künstler auch von den charakteristischen Materialien und Techniken seiner früheren plastischen Arbeiten ab, um zu einer neuen künstlerischen Signatur und zu einer anderen Semiotik in der Sprachfähigkeit der gewählten Materialeigenschaften zu finden: Statt Thermoplastik und Vaseline, die Matthew Barneys vorangegangenen futuristisch-surrealistischen Werke dominierten, verweisen nun Metalle und Salze, Graphit, Schwefel, Urin und Salz auf einen anderen zeitlichen wie räumlichen Bezugshorizont für die Arbeit.

Zitierende Werktitel wie das altägyptische Wort *Djed* etwa sind dabei in der jüngeren Werkphase ebenfalls auf neue Horizonte verweisend und bestimmte Assoziationen und Konnotationen vorgebend: Die ägyptische Hieroglyphe *Djed* ist beispielsweise ein Ideogramm und steht als uraltes Schriftzeichen für Dauer und Beständigkeit. Im Mittelpunkt des Romans *Ancient Evenings*, den Norman Mailer noch selbst persönlich direkt an Matthew Barney zur Lektüre, in der Hoffnung auf eine künstlerische Verfilmung, in einer Buchausgabe weitergereicht hatte, steht die zentrale Frage nach der ewigen Existenz einer individuellen Identität oder ihres spirituellen Kerns, der in zyklischen Prozessen von Tod und Wiedergeburt, in steten Reinkarnationen bewahrt werden könnte, und die Seele dabei gleichzeitig jeweils in eine höhere Bewusstseinsstufe führt. Alchemistische Wandlungsprozesse, die durch Raffination in eine Sublimation führen, künstlerische Destruktion und anschließende Re-creation, könnten diese mythische Vorstellung mit realen plastischen Materialien symbolisch in Szene setzen und sinnlich erfahrbar vor Augen führen. So entstand auch die dreiteilige Werkkomponente *Djed*

(Abb. 3) während der Live-Performance *KHU* in der von industriellem Aufstieg, tiefem Fall und allmählicher Regeneration gezeichneten US-Metropole Detroit: 25 Tonnen flüssiges Eisen wurden live vor einem ausgewählten anwesenden Publikum über das Chassis des ikonischen Chrysler Crown Imperial gegossen. Ein Element der aus diesem künstlerisch inszenierten Zerstörungsprozess hervorgegangenen Bodenskulptur weist in Form und Gestalt große Ähnlichkeit mit dem eponymischen *Djed*-Pfeiler, dem altägyptischen Bildzeichen für Ewigkeit und Fortdauer, auf, das später auch in den Kult des ägyptischen Wiedergeburt- und Fruchtbarkeitsgottes Osiris aufgenommen wurde. (Abb. 4)

Neben *Djed* sind weitere jüngere Skulpturen und ihre aufwändigen Herstellungsprozesse, für die der Filmmacher und Bildhauer Matthew Barney Experten aus verschiedenen industriellen Fertigungsbereichen – Eisenverhüttung, Verschrottung, Schwefelguss – angeheuert hat, direkt mit der komplexen Realisation von *River of Fundament* verbunden. Neuartig ist in dieser direkten technischen Verbindung, wie und auf welche Weise sie am Ende in der szenografischen Ausstellung nun wiederum als reale Objekte, als künstlerische Artefakte, aus der virtuellen Sphäre des filmischen Opernhaf-Cineastischen hervortreten. Und was in diesem transformativen Emergenzprozess aber auch letztlich für den klassischen modernen Ausstellungsraum völlig auf der Strecke bleibt: Am Offenkundigsten zum Beispiel das nicht unbedeutende sonische Element von *River of Fundament*, Beplers ebenbürtigen symphonischen Komponenten in diesem opulenten Multi-Media-Opus. Denn wie schon Jonathan Beplers frühere Kompositionen für Matthew Barneys Arbeiten,

„die ihm als Vehikel für transzendente Zustände dienten, ist auch die Musik zu "River of Fundament" ein autonomes Element, das die unterschwelligen Triebkräfte der Geschichte illustriert. Matthew Barney und Jonathan Bepler arbeiten schon seit "Cremaster 1" (1995) zusammen. Die eklektische Gruppe von Musikern umfasst die Avantgarde-Sängerin Joan La Barbara, den Schlagzeuger Milford Graves, die Baritone Eugene und Herbert Perry, die Funk/Blues-Sängerin

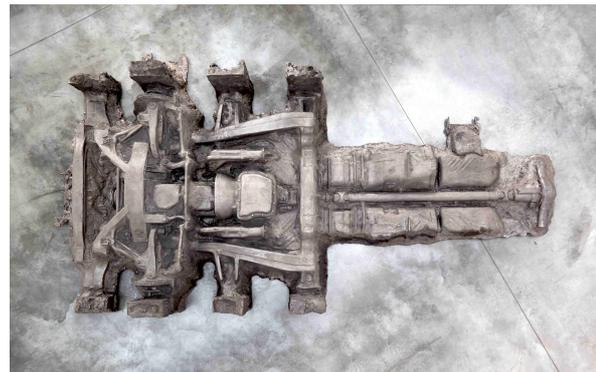


Abb. 4: Matthew Barney, *Djed*, 2009-2011, Cast iron and graphite block, 20 1/4 x 406 x 399 inches (50,2 x 1031,2 x 1013,5 cm).



Abb. 5: Matthew Barney beim Arrangieren der Schaustücke in den Ausstellungsvitrinen zu *River of Fundament* im Münchner Haus der Kunst, 15. Juni 2014.

*Belita Woods, die Sängerin Lila Downs, die Sängerin/ Songwriterin Shara Worden, die Sängerin und Schauspielerin Deborah Harry, den Komponisten und Organisten Dr. Lonnie Smith sowie die Mystic River Singers, eine indianische Pow-Wow-Gruppe.*⁴⁷

Was in Matthew Barneys aktueller konzeptuell-künstlerischer Arbeitsweise jedoch für Ausstellungen gleichzeitig gewonnen wird, sind die in den materiellen Umwandlungs- und medialen Übersetzungsprozessen entstandenen Skulpturen, die eben nicht allein im Status von autonomen Relikten oder (handelnden) Requisiten aus einem Film bzw. einer Performance verhaftet bleiben. Sie bilden vielmehr wiederum skulpturale Verkörperungen der verflochtenen filmischen Erzählung, die im jeweiligen Ausstellungsraum szenografisch neu und erzählerisch arrangiert werden. Aus dem Virtuellen der Filmleinwand treten sie als transformierte und reinkarnierte reale Objekte im physi-

schen Raum neu als Akteure einer vergangenen Erzählung real und wahrhaftig hervor. Als Boten (Medien!) verweisen sie, so gesehen, auf die erzählerischen Bilderwelten, derer sie entstammen, aber transzendieren diese ihre emergente Herkunft zugleich performativ, indem sie ästhetisch gesehen, wiederum nun eine neue Episode im Raum bilden, ein neues Kapitel in einer epischen Erzählung aus multiplen Autorschaften eröffnen.

Im Layout des Ausstellungskatalogs, dessen Gestaltung Matthew Barney künstlerisch sorgfältig überwachte, kehren des Weiteren die dreidimensionalen Artefakte neu inszeniert und wiederum zu Bildern und Dokumentationen transformiert in einen zweidimensionalen, perspektivisch fixierten Anschauungsmodus für die Wahrnehmung und Erfahrung des Publikums zurück⁸. Und auch dieser kunstwissenschaftliche Essay ist freilich ebenfalls nur ein weiterer Beschreibungs- und Übersetzungsversuch, ein vermittelnder und abstrahierender Knotenpunkt in einem endlos weiterführbaren Netzwerk der Kommunikation der Erfahrungen und des Erlebnisses des überwältigenden Gesamtkunstwerkes *River of Fundament...*

In Matthew Barneys jüngsten Skulpturen destillieren, raffinieren und kristallisieren sich folglich ganze Narrationsströme, die hier aus unterschiedlichsten (literarischen, filmischen, künstlerischen oder biographischen) Quellen zusammenfließen und sich miteinander neu vermischen, sich zu einem komplexen Formgefüge aus verschiedenen Bezügen formieren, das als ästhetisches Amalgam und als gestalterischer Knotenpunkt einen Raum optisch akzentuiert und visuell strukturiert, diskursiv besetzt und atmosphärisch definiert.

Wie Okwui Enwezor in seinem Aufsatz *Portals and Processions: Matthew Barney's 'River of Fundament'* bereits luzide hervorgehoben hat⁹, sind Matthew Barneys jüngere Skulpturen, auch wenn sie beispielsweise wie hier unmittelbar aus einer bildmächtigen Film-Oper hervorgehen und zuvor darin auch für die Filmhandlung eine aktive Rolle gespielt haben, nicht wirklich als die am Ende übrig gebliebenen, einzelnen realen Versatzstücke einer Bühne, eines Sets, nunmehr statisch im modernen Kunstraum abgelegt, zu verstehen, sondern vielmehr tatsächlich als neue symbolische Verkörperungen, materielle Sedimentationen und

transformierte Aggregatzustände von subjektiv miteinander verwobenen Mythen und großen Erzählungen unterschiedlichster Zeiten und Kulturen zu sehen, die der Künstler zu einer neu zu interpretierenden vielschichtigen Erzählung hier wiederum in einem anderen Kontext zusammengeführt und originell verknüpft hat. Jede Ausstellung ist eine neue Aufführung, wie auch umgekehrt. Aus künstlerischen Übersetzungs- und kreativen Reinszenierungsprozessen entstehen dabei einmalige medienübergreifende Skulpturen, die jeweils durch geplante wie zufällige Umstände aus performativen Transformationsprozessen gebildet wurden und auf Zeit nun in einer bestimmten gestalterischen (Re-)Inkarnation einen vorgefundenen Raum – wie das Münchner Haus der Kunst, dessen architektonische Atmosphäre Matthew Barney vor Ort treffend mit „*it has Egypt on its mind*“ umschrieb¹⁰ – als neue Bühne einnehmen, in der, im besten Sinne szenografisch, der Auftakt für eine weitere, offene Erzählung dem Publikum gegeben wird.

Matthew Barney betont daher in Gesprächen, dass er sich als Bildhauer eben immer auch als ein epischer Story-Teller in einem größeren rhizomhaften Kulturkontext versteht, in dem seine Skulpturen jeweils dreidimensionale mediale Knotenpunkte und Schnittstellen bilden:

„(...) weil ich meine Arbeit auch nicht als linear, im Sinne einer chronologischen Erzählstruktur wahrnehme, sondern als System, als flexiblen Kosmos und Kontinuum, in dem alles mit allem zusammenhängt, die Filme mit den Skulpturen mit den Performances mit den Zeichnungen. Das eine erwächst aus dem anderen, es formt sich eine Art Meta-Skulptur.“¹¹

Und so wie Matthew Barney während einer Recherche für die geplante Film-Oper *River of Fundament* die niedergegangene alte Autostadt Detroit als komplexe Wirklichkeit erfahren hat, nämlich als eine visuell wahrnehmbare und real erfahrbare Simultanität ihrer verschiedenen historischen Schichten aus den prähistorischen Ablagerungen und Rohstoffen ihrer besonderen Geologie und Geographie, ihrer anschließenden Kulturalisierung und historischen Industrialisierung, ihres modernen dynamischen Transportsystems der Straßen und Flüsse, ihrer stolzen Architekturgeschichte downtown und ihrer weltberühmten jün-

geren Musikkultur, insbesondere aber, in nuce zusammengefasst, aus ihrem rasanten Aufstieg und tiefen Fall sowie der anschließenden Wiedergeburt und allmählichen Regeneration durch die zeitgenössischen Creative Industries, möchte Matthew Barney gerade auch seine jüngeren skulpturalen Werke als vielschichtige narrative Hybride interpretiert sehen, in denen jeweils heterogene Erzählungen und ihre medialen Formate thematisch spannungsvoll und ästhetisch anspruchsvoll zusammenkommen. In *River of Fundament* bilden sie schließlich die abstrahierende Übersetzung, ästhetische Vermittlung und vielschichtige Verknüpfung des Künstlichen des Films zum Realen des Inszenierungsraums, der Performance oder der Aktion. Bestimmte Aspekte der artifiziell verwobenen und kunstvoll verflochtenen Erzählung werden dabei gerade auch durch die tradierte inhärente Sprachfähigkeit der verwendeten künstlerischen Transformationsmaterialien dieser besonderen synoptischen und mythopoetischen Skulpturen gestalterisch in Szene gesetzt.

In diesem Zusammenhang ist beispielsweise sicherlich auch das Auftreten der Figur des in Detroit geborenen Künstlerkollegen James Lee Byrars (1932 – 1997) in *River of Fundament*, eine Charaktere, die nach Gold strebt und es immer bei sich trägt, nicht von ungefähr, sondern in der Symbolik ihrer Persona sicherlich auch strategisch von Mitteilung: Das stetige Streben und allzu menschliche Scheitern, die allerhöchste Stufe für die Seele zu erreichen, wird nicht nur thematisch mit archetypischen Erzählungen und archaischen Menschheitsmythen zur Seelenwanderung, sondern hier auch in Analogie gebracht zu alten alchemistischen Versuchen und okkultistischen Experimenten, Gold herzustellen, wie auch zu modernen industriellen Veredelungsverfahren von Rohstoffen zu hochwertigen Kulturgütern wie beispielsweise dem Lack strotzenden Auto als fetischisierter Ikone der Moderne.

In der plastischen Qualität von *Djed* trägt sich dabei visuell sofort eine interessante Diskrepanz auf zwischen dem Wissen um den enormen Kraft- und Energieaufwand für die Herstellung dieses Objektes und seinem optischen Resultat, zwischen ihrer gewaltigen Tonnenschwere, so dass im Münchner Haus der Kunst eigens temporär ein räumlicher Annex für ihre

Präsentation angebaut werden musste, und der Anmutung ihrer scheinbar leicht im Raum schwebenden Fragilität. Allein schon diese delikate skulpturale Eigenschaft aber unterscheidet *Djed* dann letztlich als dennoch auch autonome künstlerische Arbeit von einfachen Relikten, Originalfragmenten oder theatralen Requisten, die lediglich von einem umfassenderen Filmprojekt übriggeblieben und vom Künstler im Museums- oder Galerieraum gleichsam einfach abgestellt worden wären. Und auch der Umstand, dass diese mit ihren 25 Tonnen Gewicht schwerste und größte nicht-industrielle Eisenguss-Plastik der Zeit den architektonischen Rahmen des Münchner Monumentalgebäudes 2014 sprengte, darf als beiläufiger Hinweis gelesen werden, dass Matthew Barneys Szenografie, die sich als eine episch-weitläufige und multi-perspektivisch verwobene Erzählung im Raum, in Form von sich stetig aufeinander beziehenden und miteinander wechselwirkenden Objekten, Zeichnungen, Bildern und Vitrinen in aufeinanderfolgenden Architekurräumen, episodenhaft entfaltet, von der totalitären Geschlossenheit eines modernen Gesamtkunstwerkes in der Tradition von Gottfried Semper und Richard Wagner doch deutlich unterscheidet.

In Matthew Barneys Verständnis bedeutet das moderne Gesamtkunstwerk überdies nicht mehr die ganz- und einheitliche künstlerische Gestaltung eines geschlossenen Raumes und seines Inhalts. Es wird vielmehr auch hier, in einer neuen Konvergenzkultur nach der Moderne, vielmehr verworfen¹². Die hybriden Artefakte seiner Szenografie stehen dafür eigentlich mehr für das Sprengen, das Durchbrechen und das Überschreiten von konventionalisierten Begrenzungen und klaren Definitionen der westlichen Moderne. Darin sind sie durchaus auch selbstreferentielle und selbst-reflexive Repräsentanten einer aktuellen Konvergenzkultur nach der Moderne, die in erster Linie Verknüpfungen, Vermittlungen, Verflechtungen, Vermischungen und Verbindungen hervorbringt: „Barney is first and last a sculptor, a maker, who uses narrative, myth, architecture, biology, pageantry, history, geography, geology, music, mayhem, and video to create a palpable sculptural universe“, so auch der renommierte US-Kritiker Jerry Saltz in seiner Besprechung der Erstpräsentation von *Djed* am 23. September 2011 im New York Magazine¹³.

Nicht mehr allein die künstlerische Gestaltung von Objekten und Artefakten nach einem klar definierten Funktions- oder Gattungsbegriff der Moderne steht im Mittelpunkt dieser schöpferischen Praxis, und auch kein auf den ersten flüchtigen Blick sich irrtümlich visuell aufdrängender theatralischer Formalismus eines modernistischen Neo-Postminimalismus, sondern vielmehr, nicht weniger und nicht mehr, die kreative Produktion ereignishafter, erlebnisintensiver, (sub-)narrativer und erkenntnisreicher Objektperformanzen im Raum, die wie *Djed* in sich verwobene, vielschichtige, multi-perspektivische Geschichten bergen und dafür eine weitere Schnittstelle für eine globale soziale Kommunikation herstellen:

„(...) the DJED sculptures do facilitate significant communication on a variety of levels. They command conversation, whereas Barney's early sculptures flounder in their inarticulate existence. The textured and uniformly monochromatic black and silver graphite surfaces in DJED encourage iconic associations with, and fetishization of, industrial production. But they also give way to postindustrial nostalgia and anxiety. Like the best sculpture, they answer our need to mitigate the existential anxiety inflicted with the injuries of time by signifying some semblance of permanence--arguably the effect of Barney's first extensive use of bronze, iron, copper, and zinc. Barney's mythopoetic investment in the DJED installation is heightened by what for him is its somber materiality and coloring; its powdery, chipped and unreflective textures; the blackness and greyness of the ash, dirt, detritus and slag deposited around the room. Some viewers I overheard saw the installation as a hellscape, an appropriate take considering that Osiris, like Orpheus, Herakles, Jesus, and numerous other world myths, must descend to hell before they enter paradise.“¹⁴

Pierre Huyghe: Untilled (2011-2012)

Für seine jüngsten Einzelausstellungen bringt der französische Künstler Pierre Huyghe (geboren 1962 in Paris)¹⁵ in variablen Konfigurationen und inszenatorischen Konstellationen unterschiedlichste Gattungen und Medien zusammen, die untereinander mehr-

schichtige Bezüge und komplexe Beziehungen herstellen und damit ebenfalls das moderne Format Kunstaussstellung in ein offenes, prozessuales wie lebendiges Geflecht aus gegenseitigen Referenzen und Relationen wandeln, das aus heterogenen Komponenten gebildet wird: Tote Objekte und kulturelle Artefakte, lebende Organismen wie Menschen, Tiere und Pflanzen, Installationen, Filme, Fotografien, Zeichnungen und Musik. Pierre Huyghe modifiziert und transformiert damit das konventionalisierte moderne Ausstellungsformat für Bildende Kunst als den ritualisierten Ort, an dem für bestimmte Zeit abgeschlossene, autonome Werke eines Künstlers für ein passives Publikum zum reinen Betrachten präsentiert werden, nunmehr zu einem Grundstein für ein jeweils auf Zeit an einem bestimmten Ort angelegtes, organisch-dynamisches, variables und offenes Gesamtkunstwerk, das lediglich einen plastischen Ausgangspunkt für weitere vitale Prozesse und kreative Weiterentwicklungen bildet. Indem der französische Künstler immer wieder im Raum kombinatorisch neue Verbindungen und Zusammenhänge szenografisch herstellt, etwa aus Bestandteilen vorangegangener Projekte mit jeweils ortsspezifisch-neuen, aus Totem und Lebendigen, oder aus höchst heterogenen Elementen und Materialien, schafft er künstlich Bedingungen für weitere reale respektive vitale plastische Prozesse und gestalterische Transformationen, die sich aus den produktiven Verbindungsstellen und ästhetischen Knotenpunkten entwickeln und als emergente Formen im Verlauf der Zeit hervortreten. Aus dem forcierten interaktiven Zusammenspiel von Artefakten und Organismen schafft Pierre Huyghe jeweils ortsspezifische Situationen, aus denen sich für das Publikum als teilnehmende Zeugen Ereignisse entfalten können, die zum einmaligen Erlebnis werden. Aus einem künstlerisch-komplexen Netzwerk aus direkten Bezügen und indirekten Anspielungen entstehen so reale Interdependenzen und prozessuale wie transformative Dynamiken, die die Dichotomie von moderner Kunst und Leben überbrücken und einen Hybridstatus zwischen real und fiktiv einnehmen. Sie lösen das modernistische Spannungsverhältnis zwischen Realem und Inszenierten durch Vermittlungen, Übersetzungen und Verbindungen dabei einfach auf. Für die optischen Verbindungspunkte und plastischen Schnittstellen ei-

nes in sich variablen wie viablen Netzwerkes gilt überdies, dass sie in ihrem Hybridcharakter und in ihrer Intermedialität auch nicht mehr eindeutig nach den modernen Kategorien und klassischen Hierarchien der künstlerischen Materialien und ihrer klassischen Bearbeitungstechniken definiert werden können, die in der westlichen Moderne die tradierten und konventionalisierten Gattungen im Wesentlichen definierten.

Untilled (2011-2012) (Abb. 6), Pierre Huyghe prominenter Beitrag zur *dOCUMENTA(13)*, bildet beispielsweise einen solchen besonderen Knotenpunkt, an dem sich das Reale, das Künstliche und das Imaginäre auf Zeit vereinen und für den Ausstellungsbesucher ein vielschichtiges, vitales Kunstwerk aufscheinen lassen. Technisch gesehen, hatte Pierre Huyghe den vorgefundenen Ort im Barockgarten der Kasseler Karlsaue als ausgewiesenes Areal für seine plastischen Interventionen und visuellen Markierungen dabei zunächst auch ganz in seinem ursprünglichen funktionellen Sinne übernommen: Der Künstler stellte dort nämlich ausrangierte alte wie zugeliferte neue Materialien auf einer Kompostierungsanlage der historischen Parklandschaft als ein im höchsten Maße heterogenes Sammelsurium ab: U. a. einen entwurzelten Baum aus Joseph Beuys' legendärem *documenta 7* - Beitrag *7000 Eichen*; Bau- und Arbeitsmaterialien für Wege und Begrenzungen, Samen von psychoaktiven und giftigen Pflanzen, die im Laufe der 100 Tage – *documenta* allmählich sprießen, in die Höhe wuchsen und sich zu bereits vorhandenem Unkraut, Dickicht und Pilzgewächsen gesellten; einen Menschen, vielleicht in der Funktion als Wächter oder Gärtner, mit zwei Hunden; sowie die Betonguss-Replik einer figurativen Freiplastik von Max Reinhold Weber (1897–1982), die naturalistisch einen liegenden Frauenakt darstellt, dessen Kopf jedoch hier in surrealistischer Weise durch einen belebten Bienenstock (durch eine wortwörtliche Beehive-Frisur) rätselhaft verhüllt wurde. Bienen, die emsig über das noch unbestellte und unkultivierte Areal (so in Übersetzung etwa auch die Bedeutung des Werktitels *Untilled*) ausschwärmten, Pollen verteilten und vor Ort auch richtigen Honig produzierten, so dass die Besucher in Gedanken nostalgisch wiederum an Joseph Beuys' berühmte *Honigpumpe am Arbeitsplatz* im Treppenhaus des Frideri-



Abb. 6: Pierre Huyghe, *Untilled*, 2011–12, Alive entities and inanimate things, made and not made. Courtesy the artist; Marian Goodman Gallery, New York, Paris; Esther Schipper, Berlin.

cianums auf der *documenta 6* (1977) zurückdenken mochten.

Darüber hinaus entstand zu Hughes *dOCUMENTA(13)* - Projekt zusätzlich ein Kunstfilm, über den David Joselit bereits festhielt:

„Huyghe's Film ‚A Way in Untilled‘ (2012) führt vor, wie ein Bilderstrom aus dem Kompost in der Karlsaue gewonnen werden kann. Abgesehen von den quasi-anthropomorphen Kamerabewegungen fehlen in ‚A Way in Untilled‘ jegliche Zeichen menschlichen Lebens. Stattdessen suggeriert der Film einen visuellen und akustischen Schwarm: Abrupte Schnitte zwischen kurzen Szenen tierischer Aktivität, oft in anschaulichem Close-up, addieren sich, folgen jedoch keinem erkennbaren, greifbaren Pfad oder Narrativ. Der Soundtrack intensiviert die Geräusche von Schwärmen wie das Summen der Bienen um den Bienenstockkopf der Skulptur des liegenden Aktes, von knisterndem Unterholz und dem an einem Schafsschädelknochen kauenden Podenco. Oft spielen die Szenen bei Nacht, was ihnen eine entrückte Atmosphäre verleiht; erscheint Tageslicht doch, ist es geradezu blendend hell. In seiner Ähnlichkeit zu Naturfilmen (obgleich es ihm an der moralisierenden Schilderung von Überlebenskämpfen mangelt, die für dieses Genre üblich ist) führt ‚A Way in Untilled‘ einen grundverschiedenen Maßstab ein – der den inkommensurablen Wahrnehmungshorizont des Insekts bzw.

des Hundes, aber auch die Fähigkeit der Maschine, den menschlichen Sinnen unzugängliche Klänge und Skalen aufzuzeichnen, impliziert.“¹⁶

Ortsspezifisch und höchst subjektiv, interpretierte Pierre Huyghe in der Kasseler Karlsaue damit auch das große Leitmotiv der von Carolyn Christov-Bakargiev geleiteten *documenta* ‚Collapse and Recovery‘:

„I was searching for a place related to a previous idea, and found the compost of the Baroque park by accident. It was literally a moment in which I could have gone left, but turned right. The compost gave the structure and a construction process, for me. 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.“¹⁷

En miniature bildete die künstlerisch übernommene und auf Zeit besetzte Kompostanlage so inmitten der großläufig und rational gestalteten älteren Parkanlage in der Kasseler Karlsaue, die von den Veranstaltern und Kuratoren für die *dOCUMENTA(13)* (2012) temporär zum erweiterten Ausstellungsraum erklärt worden war, nun einen kleinen, lebendigen und vor allem geheimnisvollen Wundergarten, der alle Sinne gleichzeitig ansprach. Alles war dabei dort gleichrangig miteinander zu einer vielschichtigen, nicht-linearen Erzählung verwoben, deren Sinn und Bedeutung für ihre Besucher so weit offen waren wie ihre Grenzen, wenn sie nicht in die Rolle von aktiven Teilnehmern/ Akteuren schlüpfen wollten, die aus den plastischen Schnittstellen von Pierre Huyghe narrative Episoden einer umfassenderen Geschichte entziffern und herauslesen konnten, und diese sinnlich-affizierende wie kognitive Aktivität am Ende dann auch als ein emotionales Ereignis und als ein intensives kognitives Erlebnis erfahren konnten:

„Huyghe's *documenta* work doesn't just happen to be in the compost pile; this is a place whose extremely fertile soil not only nourishes plants, but also ideas, associations, and feelings. Watching the bees, the dogs playing, or in talking to other visitors, one can ponder the differences between life and art, the perception of animals and of humans. Or contemplate whether life and society can't be organized differently. With *Untilled*, Huyghe has created a biotope that can change our perception—even without partaking of psychotropic substances.“¹⁸

Und da der Mensch heute allmählich klar erkennt, dass alles mit allem zusammenhängt, erschiene es doch auch widersinnig und völlig außerhalb der Zeit, noch autonome und statische Freiskulpturen herzustellen und sie im öffentlichen Raum auszustellen wie sie inflationär die westliche Moderne hervorgebracht hat.

Menschen, Tiere und Dinge sind im Sinne der Akteur-Netzwerk-Theorie hier schließlich auch alle gleichberechtigte Akteure in einem komplexen Geflecht der vielschichtigen Verbindungen, ästhetischen Verwebungen, effektvollen Wechselwirkungen und wechselseitigen Beziehungen – nicht umsonst trägt Pierre Huyghe am häufigsten auf der *dOCUMENTA(13)* fotografierte weiße Hündin, deren Vorderlauf er symbolisch für heute bis tief in die Biologie hineinwirkende menschliche Gestaltungskräfte mit rosigem Pink markiert hat, den Namen *Human*. Denn alles ist am Ende heute doch irgendwie untrennlich miteinander verwoben und verbunden...

Endnoten

1. Charaktere Robert Frobisher in *Cloud Atlas* (2012), zitiert nach IMDb unter der URL: <http://www.imdb.com/character/ch0350959/quotes> (letzter Zugriff: April 2015).
2. So die Zusammenfassung des filmischen Plots von *Cloud Atlas* auf der IMDb, im Internet abrufbar unter der URL: <http://www.imdb.com/title/tt1371111/> (letzter Zugriff: Dezember 2014).
3. Siehe hierzu die Website der New Yorker Gladstone Gallery im Internet unter der URL: <http://www.gladstonegallery.com/exhibition/1020/installation-view#&panel1-1> (letzter Zugriff: April 2015).
4. Matthew Barney im Künstlergespräch am 15. Juni 2014 im Münchner Haus der Kunst.
5. Zitiert aus dem Presstext der Ausstellungsankündigung *River of Fundament* des Hauses der Kunst in München, im Internet abrufbar unter der URL: <http://www.hausderkunst.de/forschen/dokumentation/dokumentation-ausstellungen/detail/matthew-barney-river-of-fundament-film/> (letzter Zugriff: Dezember 2014).
6. Vgl. den Presstext zur Ausstellungsankündigung *River of Fundament*, im Internet unter der URL: <http://www.hausderkunst.de/agenda/detail/matthew-barney/> (letzter Zugriff: Dezember 2014).
7. Zitiert aus dem Presstext der Ausstellungsankündigung *River of Fundament* des Hauses der Kunst in München, im Internet abrufbar unter der URL: <http://www.hausderkunst.de/forschen/dokumentation/dokumentation-ausstellungen/detail/matthew-barney-river-of-fundament-film/> (letzter Zugriff: Dezember 2014).
8. Siehe *Matthew Barney - River of Fundament*, hrsg. von Okwui Enwezor, Katalogbuch München: Haus der Kunst 2014, 414 S. mit 250 farb. Abb. sowie beiliegenden Faltafeln.
9. Okwui Enwezor, *Portals and Processions: Matthew Barney's 'River of Fundament'* (2014), im Internet abrufbar unter der URL: http://issuu.com/haus_der_kunst/docs/essay_oe_mb_catalogue/6?e=4227978/8525019 (letzter Zugriff: Dezember 2014).
10. Matthew Barney im Künstlergespräch am 15. Juni 2014 im Münchner Haus der Kunst.
11. Matthew Barney im Interview mit Tobias Haberl für das *Süddeutsche Zeitung Magazin*, Heft 9, 2014, auch im Internet abrufbar unter der URL: <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/41608/Sind-Sie-besessen-Sicher> (letzter Zugriff: Dezember 2014).
12. Vgl. hierzu auch Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg: Junis 2013, S. 102.
13. Jerry Saltz, *Imported From Detroit: Matthew Barney's epically mystic Egypto-industrial detritus sculpture inspires and transports*, in: *New York Magazine*, 23. September 2011, im Internet abrufbar unter der URL: <http://nymag.com/arts/art/reviews/matthew-barney-saltz-2011-10/#print> (letzter Zugriff: Dezember 2014).
14. G. Roger Denson, *From Detroit, Egypt: Matthew Barney Resurrects an American God*, in: *Huffington Post*, 30. September 2011, im Internet abrufbar unter der URL: http://www.huffingtonpost.com/g-roger-denson/matthew-barney-djed_b_988369.html?view=print&comm_ref=false (letzter Zugriff: Dezember 2014).
15. Vgl. zum Werk Pierre Huyghe insbesondere Marie-France Rafael, *Pierre Huyghe. On Site*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2013; *Pierre Huyghe*, hrsg. von Emma Lavigne, Katalogbuch Köln: Museum Ludwig 2014.
16. David Joselit, *Gegen Repräsentation*, in: *Texte zur Kunst*. Heft Nr. 95/ September 2014, Themenheft: ‚Bild vs. Kunst‘, im Internet abrufbar unter der URL: <http://www.textezurkunst.de/95/david-joselit-gegen-representation/> (letzter Zugriff: Dezember 2014).
17. Sky Goodden, *Pierre Huyghe Explains His Buzzy Documenta 13 Installation and Why His Work Is Not Performance Art*, in: *Blouin Artinfo*, 30. August 2012, im Internet abrufbar unter der URL: <http://www.blouinartinfo.com/news/story/822127/pierre-huyghe-explains-his-buzzy-documenta-13-installation-and-why-his-work-is-not-performance-art> (letzter Zugriff: Dezember 2014).
18. Achim Drucks, *Loss of Artistic Control. Pierre Huyghe's Biotope at documenta*, in: *ArtMag by Deutsche Bank*, o. J., im Internet abrufbar unter der URL: <http://db-artmag.com/en/71/feature/loss-of-artistic-control-pierre-huyghe-biotope-at-documenta/> (letzter Zugriff: Dezember 2014).

19. Bruno Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, 1. Aufl.

Bibliographie

G. Roger Denson, *From Detroit, Egypt: Matthew Barney Resurrects an American God*, in: *Huffington Post*, 30. September 2011, im Internet abrufbar unter der URL: http://www.huffingtonpost.com/g-roger-denson/matthew-barney-djed_b_988369.html?view=print&comm_ref=false (letzter Zugriff: Dezember 2014).

Achim Drucks, *Loss of Artistic Control. Pierre Huyghe's Biotope at documenta*, in: *ArtMag by Deutsche Bank*, o. J., im Internet abrufbar unter der URL: <http://db-artmag.com/en/71/feature/loss-of-artistic-control-pierre-huyghe-biotope-at-documenta/> (letzter Zugriff: Dezember 2014).

Okwui Enwezor: *Matthew Barney - River of Fundament*, New York, NY: Skira Rizzoli 2014 (zugleich Katalogbuch München: Haus der Kunst 2014).

Sky Goodden, *Pierre Huyghe Explains His Buzzy Documenta 13 Installation and Why His Work Is Not Performance Art*, in: *Blouin Artinfo*, 30. August 2012, im Internet abrufbar unter der URL: <http://www.blouinartinfo.com/news/story/822127/pierre-huyghe-explains-his-buzzy-documenta-13-installation-and-why-his-work-is-not-performance-art> (letzter Zugriff: Dezember 2014).

Matthew Barney im Interview mit Tobias Haberl für das *Süddeutsche Zeitung Magazin*, Heft 9, 2014, im Internet abrufbar unter der URL: <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/41608/Sind-Sie-besessen-Sicher> (letzter Zugriff: Dezember 2014).

Pierre Huyghe, hrsg. von Emma Lavigne, Katalogbuch Köln: Museum Ludwig 2014.

David Joselit, *Gegen Repräsentation*, in: *Texte zur Kunst*. Heft Nr. 95/ September 2014, Themenheft: ‚Bild vs. Kunst‘, im Internet abrufbar unter der URL: <http://www.textezurkunst.de/95/david-joselit-gegen-representation/> (letzter Zugriff: Dezember 2014).

Bruno Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007.

Marie-France Rafael, *Pierre Huyghe. On Site*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2013.

Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg: Junis 2013.

Jerry Saltz, *Imported From Detroit: Matthew Barney's epically mystic Egypto-industrial detritus sculpture inspires and transports*, in: *New York Magazine*, 23. September 2011, im Internet abrufbar unter der URL: <http://nymag.com/arts/art/reviews/matthew-barney-saltz-2011-10/#print> (letzter Zugriff: Dezember 2014).

Abbildungen

Abb. 1: Foto: Robert Parkinson (Quelle: <http://robertkeithparkinsonma.blogspot.de>).

Abb. 2: Foto: Peyman Azhari. Copyright: Kunstverein Dortmund.

Abb. 3a-c: Copyright Matthew Barney, Courtesy Gladstone Gallery, New York and Brussels.

Abb. 4: Copyright Matthew Barney, Courtesy Gladstone Gallery, New York and Brussels.

Abb. 5: Foto: Pamela C. Scorzin.

Abb. 6: 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. Photo by Pierre Huyghe. Courtesy of Marian Goodman Gallery, New York/Paris; Esther Schipper, Berlin.

Zusammenfassung

Mit methodischem Bezug auf Bruno Latours ANT (Akteur-Netzwerk-Theorie¹⁹) werden Begriff und Funktion des Plastischen in der Gegenwart exemplarisch an ausgewählten Werken von Matthew Barney (*Djed*, 2009-2011) und Pierre Huyghe (*Untilled*, 2011-2012) diskutiert und neu bestimmt.

Nach der postmodernen Entgrenzung der Bildenden Künste, die mit einer Ausweitung der Materialien, Techniken, Gattungen und Genres, Kategorien und Hierarchien sowie der Themen und Zweckbestimmungen der modernen Kunst einherging, lässt sich heute nicht nur eine Hinwendung zum Performativen, zum Zusammengehen von Darstellungs- mit Aufführungskünsten, sondern auch eine neue Konvergenzkultur ausmachen, in der Verbindungen, Verknüpfungen, Vernetzungen und Vermittlungen von Heterogenem in inszenatorischen Konzepten und intermedialen Praktiken dominieren: Plastisches Entwerfen, Konzipieren, Realisieren und Präsentieren stellt dabei jeweils als Transformationsakt von Materiellem und Immateriellem multi-sensuale Knotenpunkte und temporäre Schnittstellen zu weiteren Dispositiven in einer Gesamtszenografie her.

Die Skulptur/ Plastik, wie sie die westliche Moderne als Gattungskategorie hervorgebracht hat, zeichnet sich zu Beginn des 21. Jahrhunderts durch Auflösung in intermediale Hybride aus, die sich einer klaren gattungstheoretischen Einordnung verweigern, wie auch gleichzeitig durch Verdichtung zu komplexen Knotenpunkten in einem weiten Netzwerk künstlerisch-gestalterischen Schaffens und symbolischen Erzählens. Die Installationskunst des 20. Jahrhunderts hatte bereits die Purifizierungstendenzen der Moderne mit einer Hinorientierung zu immersiven, multisensorischen Gesamtkunstwerken, die als ganzheitliche Wahrnehmungs- und Erfahrungsräume fungieren, durchgestrichen. Zunehmend partizipatorische Komponenten perforierten ebenfalls die hermetische Geschlossenheit des autonomen modernen Kunstobjekts.

Eine neuartige Inszenierungs- und Ausstellungspraxis, die Szenografie, versteht sich als Aktualisierung der bisherigen modernistischen Installationskunst für ein Zeitalter, das im Wesentlichen durch eine technologisch vernetzte und global kommunizierende Gesellschaft verfasst ist. Durch das Überschreiten von physisch-räumlichen und zeitlichen Grenzen öffnet sie die totalitäre Geschlossenheit des modernen Gesamtkunstwerkes in ein prozessuales, sich stetig transformierendes, variables und heterogenes Feld, in dem unterschiedliche Akteure immer wieder neue Bezüge herstellen und daraus synoptische wie mythopoetische Narrative entwickeln. Die praktische Ausführung und vorläufige Vollendung eines plastischen Werkes gehen dabei heute oft auch mit seiner temporären Ausstellung respektive ephemeren Aufführung in eins. Zugleich drückt sich darin auch eine neue Rolle des Künstlers/ der Künstlerin in der Gegenwart aus: Vom modernen Formgestalter, Zeichenarrangeur und Diskursmanager avanciert er/sie in einem konsumistischen Kapitalismus und in einer Ära der umfassenden Event- und Aufmerksamkeitsökonomie durch szenografische Praktiken, in der plastisches Gestalten heute ein- und aufgeht, vorrangig zum Atmosphärenproduzent und Kommunikationsgestalter, zum Ereignisinitiator, Story-Teller und Erlebnisformer.

Autorin

Pamela C. Scorzin is an art, design and media theorist and Professor of Art History and Visual Culture Studies at Dortmund University of Applied Sciences and Arts, Department of Design. Born 1965 in Vicenza (Italy), she studied European Art History, Philosophy, English and American Literatures, and History in Stuttgart and Heidelberg (Germany), obtaining her M.A. in 1992 and her Ph.D. in 1994. She was an assistant professor in the Department of Architecture at Darmstadt University of Technology from 1995 to 2000. After completing her habilitation in the history and theory of modern art there in 2001, she was a visiting professor in Art History, Media and Visual Culture Studies in Siegen, Stuttgart, and Frankfurt am Main. Since 2005, she is a member of the German section of AICA. Her current areas of research include

scenographic design, fashion film and contemporary global art. She has published on art-historical as well as cultural-historical topics from the seventeenth to the twenty-first century (in German, English, Polish and French). Lives and works in Dortmund and Milan.

Titel

Pamela C. Scorzin, „Everything is connected“.

Zum Plastikbegriff des frühen 21. Jahrhunderts – am Beispiel von Matthew Barney und Pierre Huyghe, in: kunsttexte.de, Sektion Gegenwart

Nr. 1, 2015 (13 Seiten), www.kunsttexte.de.