

Zeitschrift: Outlines
Band: 12 (2022)

Artikel: Das Unfertige als Strategie : Storage Piece von Haegue Yang oder über das stetige Auspacken
Autor: Rüstau, Artemis
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1002803>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 18.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Das Unfertige als Strategie: *Storage Piece* von Haegue Yang oder Über das stetige Auspacken

Artemis Rüstau

Traditionell war ein Kunstwerk ein Gefüge aus unterschiedlichen Materialien, das als eine fertiggestellte Einheit wahrgenommen werden konnte. Der Arbeitsprozess hatte einen klar definierten Endpunkt und durfte, zumindest grundsätzlich, als abgeschlossen gelten. Anders als herkömmliche Kunstwerke sind jedoch zeitgenössische Arbeiten nicht immer auf Anhieb als Ganzes erfassbar. Sie sind nicht automatisch in sich geschlossene Objekte und eventuell lässt sich der Punkt der Fertigstellung nicht endgültig festlegen.

In dem folgenden Beitrag möchte ich anhand von Haegue Yangs *Storage Piece* aus der Sammlung Haubrok darstellen, dass das Verständnis eines Kunstwerks als Prozess es erlaubt, Entscheidungen auf unterschiedliche Akteure aufzuteilen und ihnen eine temporäre Autorschaft zu übertragen. Diese Ermächtigung ermöglicht es dem Werk, sich zu entfalten und sich immer wieder neu zu erschaffen. Exemplarisch werde ich dabei auf die Rolle des Sammlers eingehen. Die Analyse wurde, neben Literatur- und Archivrecherchen, durch ethnografische Feldforschung an der Sammlung Haubrok unterstützt. Über einen Zeitraum von sechs Monaten war ich als teilnehmende Beobachterin in die täglichen Arbeitsabläufe der Sammlung involviert und konnte so den unmittelbaren Umgang mit den Kunstwerken untersuchen. Die Forschung wurde durch qualitative Interviews sowohl mit dem Sammler als auch mit Mitarbeitenden ergänzt.

Kunst als Prozess

Um die Jahrtausendwende wurden in der Kunsttheorie verschiedene Ansätze mit unterschiedlichen Schwerpunkten entwickelt, um den prozesshaften Charakter von Kunstwerken zu beschreiben.¹ In meinem Beitrag stütze ich mich besonders auf die 2003 erschienene Publikation *The contingent object of contemporary art* von Martha Buskirk.² Relevant für meine Argumentation ist, dass sie bestimmte zeitgenössische Kunstwerke im Gegensatz zu traditionellen Arbeiten als nicht «self-contained» beschreibt, also als nicht in sich geschlossen, vollständig oder eigenständig. Sie legt dar, dass die Manifestation von zeitgenössischen Kunstwerken unterschiedliche materielle oder immaterielle Formen annehmen kann und sich dabei stetig ändert, aber auch, dass dabei das Kunstwerk nicht unbedingt mit dem Objekt, das permanent materiell vorhanden ist, identisch sein muss. Zudem kann es sein, dass die materielle Manifestation nur von einer begrenzten Zeitspanne ist, oder dass sich deren Eigenschaften ständig ändern. Zum Beispiel kann sich ein Kunstwerk als eine Performance manifestieren oder auch in einer sehr spezifischen Art von künstlerischer Aktion, bei der unter Umständen die Partizipation des Betrachters der Kern des Werks ist. Buskirk gibt hier das Beispiel von Félix González-Torres' Bonbonhaufen, die sich dadurch dezimieren, dass die Besucherinnen und Besucher die Süßigkeiten mitnehmen. Solche und ähnliche Arbeiten bestehen später eventuell nur noch aus den Relikten der Performance oder einer fotografischen Dokumentation. Sie können aber auch in einem Reenactment wieder aufgeführt werden, möglicherweise sogar von anderen Kunstschaffenden. Wichtig jedoch ist, dass all diese unterschiedlichen Manifestationen als das Kunstwerk verstanden werden. Voraussetzung dafür ist meines Erachtens, dass das Kunstwerk als ein nicht abgeschlossener Prozess, mit materiellen und immateriellen Komponenten, betrachtet werden muss.

Autorschaft im Sinne des Bezeichnens

Es gibt also Kunstwerke, die keine fertiggestellten Arbeiten sind, sondern in Abhängigkeit von ihrem fortwährend sich ändernden Ausstellungskontext immer wieder neu Gestalt annehmen. Vor diesem Hintergrund werde ich im Folgenden erläutern, wie der Sammler das Kunstwerk in seinem ständigen Neuschaffungsprozess massgeblich prägt und seine Entwicklung mitbestimmt.

Ich argumentiere, dass der Sammler, als Besitzer, eine Art temporäre Autorschaft übernehmen kann – oder unter bestimmten Gesichtspunkten muss – und somit Teilhaber am stetigen Neuerschaffungsprozess des Kunstwerks ist. Diese Beteiligung ist jedoch an die Notwendigkeit gekoppelt, dass das Werk ausgestellt wird. Denn nur im Moment der Präsentation kann das Werk seinen prozessualen Charakter entfalten, sich also verändern.

Buskirk beobachtet, dass seit Duchamp Kunstwerke «might be designated rather than made».³ In früheren Epochen wurden also Arbeiten hergestellt, wohingegen bei zeitgenössischer Kunst der Prozess der Entstehung eines Kunstwerks im Bezeichnen oder Bestimmen liegen kann. Laut Buskirk wird dieses Bezeichnen allerdings immer von einem vorhandenen Bezugsrahmen bestimmt:

In making the circumstances of the encounter part of their subject, artists have produced an increasingly large body of works (though not necessarily objects) that cannot be understood in isolation, because the context is indeed intrinsic to the work.⁴

Das bedeutet, dass die Arbeit nicht unabhängig von ihrem Kontext zu erfahren ist. Und dieser Kontext ändert sich von Präsentation zu Präsentation und zwingt somit das Kunstwerk, auf diese unterschiedlichen Umstände zu reagieren. Buskirk erklärt: «Work that is dependent on its context is in a certain sense not finished until it is actually on exhibition. Nor is it definitively set just because it has been exhibited and even sold.»⁵ Demnach beruht das Bestimmen des Kunstwerks auf komplexen Entscheidungen in ständiger Abhängigkeit vom Kontext. Sie beschreibt diesen Prozess der Entscheidungsfindung genauer: «The readymade derives from a multiple gesture involving the act of selection (choosing an object from among many), designation (as a work of art as well as designation of authorship), and recontextualization.»⁶

In dieser Aussage ist ihre Anmerkung zur Bestimmung der Autorschaft von besonderer Wichtigkeit. Buskirk hält fest, dass durch das Verschwinden der Künstlerhand im Fertigungsprozess umso mehr Bedeutung der künstlerischen Autorschaft zukommt. Wenn das Kunstwerk in sich nicht geschlossen ist, so schreibt sie, ist es gerade die Autorschaft, die das Kunstwerk begrenzt, denn «[...] this emphasis on the surrounding space has a corollary in another form of exteriority, and that is the externalization of the evidence of authorship.»⁷ Und diese Autorschaft definiert sich durch einzelne und teilweise

immer wieder neu verhandelbare Entscheidungen. So erklärt sie: «Authorship isolates, frames and provides the context within which the copy or even the found object can be designated an honorary original.»⁸ Buskirk argumentiert, da diese Form der Autorschaft dem prozesshaften Charakter des Kunstwerks zugutekomme, müssten Entscheidungen in Abhängigkeit vom Kontext stets von Neuem ausgehandelt werden, wodurch die Künstlerin oder der Künstler beständig anwesend bleibt. Kunstschaffende nehmen demnach den Diskurs mit ihren Arbeiten wiederholt neu auf, um sie an die entsprechenden Ausstellungssituationen anzupassen. Buskirk zeigt auf, dass die Anwesenheit des Künstlers und damit die andauernde Bestätigung der Autorschaft bei prozesshaften Kunstwerken eine grössere Rolle spielt als bei traditionellen Arbeiten.

In meiner Diskussion möchte ich diese Tatsache nicht infrage stellen, sondern vielmehr aufzeigen, dass diese verstärkte Autorschaft durch die unabdingbare Anwesenheit des Künstlers jedoch zugunsten der Weiterentwicklung des Kunstwerks – also seines Fortbestands – manchmal aufgebrochen werden muss, indem eine partielle Autorschaft auf weitere Akteure übertragen wird. Diese partielle Autorschaft beruht auf der Übertragung von Entscheidungsgewalt, befähigt also zur Mitbestimmung respektive dazu, die Arbeit durch Entscheidungen zu bestimmen.

Das Konzept der Biografie

Um den prozessualen Charakter eines Kunstwerks zu erfassen und den Einfluss der unterschiedlichen Akteure darauf darstellen zu können, bediene ich mich des Konzepts der «cultural biography», das von Igor Kopytoff⁹ und Arjun Appadurai¹⁰ für die Anthropologie entwickelt wurde. Es besagt, dass ein Objekt durch Veränderungen infolge seiner Verwendung in unterschiedlichen sozialen, kulturellen, aber auch historischen Kontexten sowie durch physische Veränderungen neue Bedeutungen erhalten kann und unterschiedlich agiert. Der Begriff ermöglicht eine nicht lineare, prozesshafte Sicht auf ein Kunstwerk und erkennt an, dass es sich über die Zeit entwickelt. Ebenso wie ein Mensch geht das Kunstwerk dabei durch charakteristische Lebenssituationen, mit massgeblichen Wendepunkten und Veränderungen in Status und Bedeutung. Das ist zum Beispiel der Fall, wenn es verkauft, ausgestellt, restauriert, gelagert oder auch langfristig in ein Museum aufgenommen wird. Renée van de Vall, Hannah Hölling, Tatja Scholte und Sanneke Stigter haben

dieses Konzept für die Restaurierung von zeitgenössische Kunst weiterentwickelt.¹¹ Sie postulieren, dass ein Kunstwerk mehrere Entwicklungen parallel durchlaufen kann. Wie weiter oben mit Buskirk erläutert, gibt es zum Beispiel die Performance und gleichzeitig die fotografische Dokumentation, also zwei separate, unterschiedliche Stränge einer Arbeit, mit ihren je eigenen Dynamiken und Zeitachsen. Die fotografische Dokumentation kann etwa in ein Museum Eingang finden, Inventarnummern erhalten sowie materialspezifisch definiert und evaluiert werden. Diese Informationen werden in der Museumsdatenbank registriert. Dagegen kann die Performance nach ihrem Ablauf für beendet erklärt oder wieder neu aufgeführt werden, auch unter anderen Bedingungen, mit anderen Abläufen und Akteuren. Die Autoren berufen sich dabei auf Bruno Latour und Adam Lowe¹² und fordern, dass ein Kunstwerk nicht als ein isolierter Ort wahrgenommen werden sollte, sondern als eine Art Flussdelta. Und dieses Flussdelta ist sozusagen die «trajectory», die Laufbahn eines Kunstwerks, das aus mehreren unterschiedlich ineinander verwobenen Teilbiografien besteht, mit verschiedenen Anfängen, Dynamiken und Endpunkten.

Versteht man also *Storage Piece* als einen Prozess, ein nicht fertiggestelltes Kunstwerk, wäre die Arbeit somit ein von der Künstlerin entwickeltes Konzept, dessen Realisierung und Weiterentwicklung im Ausstellungskontext und mit den relevanten Akteuren immer wieder neu definiert werden muss. Die tatsächliche Umsetzung der Arbeit ist folglich abhängig vom Kontext und von den Interessen aller beteiligten Akteure, und demnach steht ein Teil der Realisierung der Arbeit nicht unter alleiniger Kontrolle der Künstlerin.

Storage Piece

Die Arbeit *Storage Piece* (Abb. 1) der Künstlerin Haegue Yang befindet sich seit 2005 in der Sammlung Haubrok. Haegue Yangs Schaffen basiert häufig auf der visuellen Dekontextualisierung von Haushaltsobjekten. Das heisst, dass Yangs Arbeiten im Sinne von Buskirk als Readymades verstanden werden können, die durch das Bezeichnen als Kunstwerk als solches definiert werden. Indem Yang die Gegenstände aus ihrem funktionalen Kontext löst, gibt sie ihnen Raum für neue Referenzen und Bedeutungen. *Storage Piece* besteht aus mehreren solchen Arbeiten der Künstlerin, die an verschiedenen Orten ausgestellt wurden und jeweils nach Ausstellungsschluss wieder zu ihr

zurückgesendet wurden. So beinhaltet *Storage Piece* unter anderem fünf koreanische Ventilatoren aus der Ausstellung *Adopting Proportion* (Abb. 2) in der De Appel Foundation Amsterdam, 2003, Metallregale und eine Holzrampe von der *Manifesta 4*, 2002 in Frankfurt am Main, oder auch einen Stapel koreanischer Plastik-Getränkekästen aus einer Ausstellung in der Korean Art and Culture Foundation, Seoul 2002.

Diese und weitere Arbeiten wurden 2004 bei ihrer damaligen Londoner Galerie Lawrence O'Hana verpackt und auf Paletten gelagert. Da jedoch die Werke nicht verkauft wurden und Lagerfläche einnahmen, erklärte sich die Galerie nicht länger bereit, die Arbeiten zu lagern. Aus Platzmangel entschied sich Haegue Yang, die verschiedenen, zusammen gestapelten Objekte als ein einziges Kunstwerk zu deklarieren und sie so in der Galerie auszustellen.

Die Sammlung Barbara und Axel Haubrok

Um darstellen zu können, wie andere Akteure als die Künstlerin diese Arbeit, die sich sozusagen ständig neu erschafft, gestalten und prägen, werde ich die Rolle des Privatsammlers genauer betrachten. Von Bedeutung ist vor allem das Verhältnis, das der Sammler zum Werk einnimmt und wie sich dieses Verhältnis durch den Umgang mit der Arbeit, vor allem durch den Prozess der Präsentation, gestaltet. Dabei stellt der spezifische Kontext der Sammlung Anforderungen an die Arbeit, wodurch sie geprägt wird: Sammler und Werk beeinflussen sich also gegenseitig. Es darf aber nicht vergessen werden, dass der Sammler nicht der einzige Akteur ist, der die Arbeit mitbestimmt, sondern dass auch andere das Werk gestalten können. Insbesondere werde ich hier auch kurz auf die Galeristin eingehen, wenngleich Akteure wie Kuratoren oder, obwohl weniger offensichtlich, Personen aus dem Bereich des Kunst-Handlings und der Konservierung-Restaurierung sowie Registrars ebenfalls von entscheidender Bedeutung sein können.

Die auf konzeptuelle Kunst fokussierte Berliner Sammlung von Barbara und Axel Haubrok mit einer langjährigen und regen eigenen Ausstellungstätigkeit sowie einem Ausstellungsraum bietet sich für die Untersuchung besonders an, da hier die individuellen Entscheidungsprozesse und Interessen, die das Ausstellen von prozesshaften Kunstwerken begleiten, sich gut nachvollziehen lassen. Ihren Ursprung hat die Sammlung in Düsseldorf in den 1980er Jahren, wo der Schwerpunkt anfangs vor allem auf Gemälden lag.



Abb. 1 Haegue Yang, *Storage Piece*, 2004, verpackte und gestapelte Werke, Europaletten, variable Masse, Ansicht in der Lawrence O'Hana Gallery, London, 2004

Das Sammlerehepaar entwickelte jedoch über die Begegnung mit Arbeiten von Günter Förg ein Interesse für konzeptuelle Kunst und sammelte Werke von Künstlern wie Stanley Broun, Jonathan Monk, Christopher Williams, Heimo Zobernig oder Tino Sehgal. Durch den Fokus auf konzeptuelle Arbeiten entwickelte sich bei den Haubroks ein verstärktes Interesse, die Sammlung auszustellen. Zunächst fanden Ausstellungen vor allem aufgrund von Einladungen durch Museen statt. Später wurden regelmässig eigene Ausstellungsprojekte in der Berliner Wohnung des Ehepaars Haubrok realisiert. Ab 2007 kam ein eigens konzipierter Showroom am Strausberger Platz dazu, der Axel Haubrok durch seine historisch relevante Lage und die Geschichte des Gebäudes einen geeigneten Rahmen für die Präsentation seiner Sammlung bot. Relevant für meine Erörterung ist Axel Haubroks Definition ihrer beider Sammeltätigkeit:

Das war eine wichtige Erkenntnis, die wir nach einigen Jahren des Sammelns begriffen: Kunst muss nicht schön sein, und es geht



Abb. 2 Haegue Yang, *Adopting Proportion* (Detail: 5 Ventilatoren), 2003, Installation verschiedener aus Korea importierter Artikel, variable Masse, Sammlung Haubrok, Berlin, Foto: Ludger Paffrath

nicht darum, fürs Wohnzimmer zu sammeln. [...] Wo sind die Grenzen dessen, was man sammeln kann? Darum geht es doch.¹³

Die Haubroks verstehen das Sammeln von Kunst somit als eine Form der Herausforderung. Nicht ein Abschliessenwollen oder die Suche nach Vollständigkeit bestimmt für sie ihre Sammelleidenschaft, sondern das stete Hinterfragen des gegenwärtigen Verständnisses vom Sammeln.

Über das Zeigen des Verpackens und Auspackens

Der Übersichtskatalog *We showed* der Sammlung Haubrok verzeichnet von Frühjahr 2007 bis Herbst 2012 in den Räumlichkeiten Haubrokshows 23 Ausstellungen. Im Nachwort erklärt Axel Haubrok, warum er diesen Ausstellungsraum initiiert hat:

Ich wollte zeigen, was man mit einer verhältnismässig kleinen Sammlung so alles anstellen kann und wollte der Kunst wie den Künstlern eine ganz eigene Plattform geben, eine adäquate Prä-

sentation von Konzeptkunst im privaten Raum. Mir war von vornherein gleichzeitig klar, dass ich kein (langweiliges) Museum, sondern eher so etwas wie einen Kunstverein haben wollte [...].¹⁴

Zu den Ausstellungen, die hauptsächlich Arbeiten aus der Sammlung Haubrok zeigten, wurden Kunstschafterinnen und Kuratorinnen oder Kuratoren zur Mitgestaltung eingeladen. Neben monografischen wurden am häufigsten thematische Ausstellungen entwickelt, die vom Sammler selbst konzipiert wurden. In einem Interview mit dem Kunstkritiker Raimar Stange für die Broschüre zur Ausstellung *Haegue Yang: Unpacking Storage Piece* erklärt Haubrok spezifischer, was er den Kunstschafterinnen mit seinem Ausstellungsraum bieten möchte:

Es macht mir Spass, gemeinsam mit Künstlern interessante Projekte zu realisieren. Was ich dazu beitragen kann, sind finanzielle Mittel zur Realisierung, die Arbeiten aus der Sammlung und der Raum mit seiner ganz besonderen Historie an einem der interessantesten Plätze überhaupt. Mich interessiert, was man gemeinsam mit Künstlern aus diesen Vorbedingungen machen kann und wie das, was da passiert, gewertet wird. Ich möchte an der Karl-Marx-Allee also gerade nicht zeigen, was ich in den letzten Jahren gekauft habe, sondern vielmehr, was man damit machen kann.¹⁵

Seine Sammlung und der Ausstellungsraum sollen also einen Freiraum für kreative Prozesse und die Entfaltung der Kunstwerke bieten. Hier zeigt sich auch Haubroks Verständnis für den prozesshaften Charakter eines Kunstwerks. Die Tatsache, dass die Arbeiten in seiner Sammlung sind, bedeutet für ihn nicht, dass sie ein in sich geschlossenes Gefüge darstellen, sondern die Sammlung ist im Gegenteil durchlässig und bildet eine Projektionsfläche. Der Charakter des Ausstellungsraums sowie der Umgang der Kunstschafterinnen mit ihren Arbeiten kreieren einen Kontext, in dem sich die Werke entfalten können. Haubrok initiiert einen Diskurs mit dem Geschaffenen und gegebenenfalls mit der Künstlerin oder dem Künstler, um die Existenz des Kunstwerks zu ermöglichen. Dabei spielt die öffentliche Präsentation eine entscheidende Rolle. Für Haubrok beinhaltet das aber auch, dass er mit dem Besitz eines Stücks eine Art Verantwortung übernehmen muss. Im Interview, das ich Ende 2018 mit ihm geführt habe, bemerkte er:

Also mich interessiert, was ein Künstler gedacht hat. Mich interessiert aber auch die Tatsache, was man damit machen kann. Das ist [...] jetzt die zweite Hälfte des Lebens dieses Kunstwerkes. Von dem einen bis hier hin. Und dann packt der Künstler das ein und dann hast du es. Und du musst meiner Meinung nach auch verantwortungsvoll [damit] umgehen, so dass das Werk weiterlebt.¹⁶

Kunstbesitz bedeutet für Haubrok die Verantwortung dafür, dem Werk eine Weiterentwicklung zu ermöglichen. Und genau diese Weiterentwicklung basiert auf dem Diskurs mit dem Kunstwerk, den der Sammler anstösst, und ist verknüpft mit der Verpflichtung, diesen Diskurs der Öffentlichkeit sichtbar zu machen.

Die Rolle des Sammlers

Die «Biografie» von *Storage Piece* erbringt den Nachweis, dass der Sammler eine aktive Rolle übernehmen kann, um die Weiterentwicklung einer Arbeit und somit letzten Endes deren Erhaltung zu garantieren. Im Grunde muss er gewillt sein, Autorschaft am Werk zu übernehmen.

Nachdem *Storage Piece* von der Künstlerin zum Werk deklariert und in der O'Hana Gallery in London ausgestellt worden war, reiste die Arbeit in dieser Manifestation zu unterschiedlichen Ausstellungsorten. 2005 übernahm die Berliner Galeristin Barbara Wien sie und zeigte sie auf der Berliner Kunstmesse Art Forum. Da die Londoner Galerie die Arbeit nicht hatte verkaufen können, stellte Haegue Yang nun im Hinblick auf das Art Forum ein Ultimatum. Sie bestimmte, dass *Storage Piece* entweder verkauft würde oder andernfalls seine Existenz beendet werden sollte:

Wenn die Arbeit nicht während des Zeitraums dieser Messe verkauft würde, dann würde ich sie aufgeben – also entweder sofortige Rettung, oder endgültiges Verschwinden. Genau deswegen – weil es sich unter so zugespitzten und dramatischen Bedingungen abspielte, zu denen auch die Möglichkeit gehörte, diese Arbeit und die Verfügungsmacht über sie jemand anderem zu überantworten – gewann das Werk erneut seinen existentiellen Charakter zurück.¹⁷

Tatsächlich hielten die Galeristin Barbara Wien und auch die Künstlerin die Arbeit für zu konzeptuell, als dass sie an einen Privatsammler hätte verkauft werden können. Ihnen war zudem klar, dass weder Berlin noch das Art Forum genug internationale Institutionen mit ausreichenden finanziellen Kapazitäten anziehen würden. Damit nahmen sie in Kauf, dass *Storage Piece* Gefahr lief, vernichtet zu werden. Wider Erwarten wurde die Arbeit jedoch von Axel Haubrok gekauft.

Mit dem Übergang der Arbeit in Privatbesitz wurde sie weiterhin und weitestgehend in der damaligen Manifestation an verschiedenen Orten ausgestellt. Zu sehen war sie unter anderem 2006 bei De Appel, Amsterdam, in der Ausstellung «If I can't dance, I don't want to be part of your Revolution, Episode II: Feminist Legacies and Potentials in Contemporary Practice» und an der «27th São Paulo Art Biennial» von 2006, hier allerdings schon durch Haegue Yang mit einer Performance ergänzt, die die Entwicklungsgeschichte der Arbeit thematisierte.

Erst als Axel Haubrok über die entsprechenden Rahmenbedingungen verfügte, um die Arbeit auszustellen, konnte er darauf Einfluss nehmen. Die zweite Ausstellung am Strausberger Platz, *Haegue Yang: Unpacking Storage Piece*¹⁸ (Abb. 3), widmete er dem Werk, das allein die gesamte Fläche der verschiedenen Ausstellungsräume bespielen sollte. Das impliziert, dass die Arbeit ausgepackt und in auseinandergenommenem Zustand präsentiert würde. Dazu Raimar Stange:

Und noch ein Problem tut sich da auf, denn all die im «Storage Piece» gelagerten Werke waren ja nie für nur eine Ausstellung gedacht. Wie also können diese sinnvoll in einer Präsentation kombiniert werden? Als Retrospektive eventuell? Haegue Yang löst dieses Problem souverän, indem sie wieder einmal Autorenschaft [sic!] abgibt und gemeinsam mit ihrem Sammler Axel Haubrok das Auspacken in Angriff nimmt.¹⁹

Haegue Yang erklärte, *Storage Piece* auszupacken, sei keine plötzliche Entscheidung ihrerseits gewesen, aber einmal ausgepackt zu werden, lag im konzeptuellen Charakter der Arbeit begründet. Der Moment des Auspackens und die Präsentation in ausgepackter Form sind daher keine Einflussnahme auf die Identität des Kunstwerks. Und folgt man dem Verständnis der Künstlerin, ist das Auspacken sozusagen Teil der Arbeit. Dennoch kann man be-



Abb. 3 Haegue Yang, *Unpacking Storage Piece*, 2007, Installation, variable Masse, haubrok foundation, Berlin, Foto: Ludger Paffrath

haupten, dass ein Wandel hinsichtlich der Entscheidungsgewalt über die Arbeit, zumindest in diesem bestimmten Moment, stattgefunden hat. Die Arbeit in einer Einzelpräsentation ausgepackt zu zeigen, war die Idee des Sammlers: Dass er die Umgebungssituation von *Storage Piece* bestimmen konnte, indem er es in seinem Ausstellungsraum am Strausberger Platz ausstellte und an die Bedürfnisse seiner Sammlung anpasste, gab Haubrok die Möglichkeit, auf die Arbeit Einfluss zu nehmen. Der Ausstellungsort vermochte einen Diskurs zwischen dem Kunstwerk und dem umgebenden Raum in Gang zu bringen, was wiederum der Arbeit ermöglichte, sich weiterzuentwickeln, und zwar in eine Richtung, die der Sammler teilweise vorgab. In diesem Moment konnte er die Weiterentwicklung der Arbeit mit der Evolution seiner Sammlung synchronisieren.

Für Haegue Yang besitzt *Storage Piece* grundsätzlich einen kollektiven Charakter, wenn sie sagt:

In gewisser Weise trägt, wer auch immer in diese Arbeit involviert war, mit an der Verantwortung für deren Leben, und das ist für Herrn Haubrok mehr oder weniger dasselbe wie im Jahr 2005 für Barbara Wien, und so erscheint der gesamte Prozess, der im Zusammenhang dieser Arbeit entstanden ist, sehr kollektiv.²⁰

Das heisst alle, die an den verschiedenen Lebensstadien des Kunstwerks beteiligt sind, nehmen auf den Entwicklungsprozess unmittelbaren Einfluss. Das macht demnach die Galeristin genauso bewusst wie Axel Haubrok, wenn sie sich einverstanden erklärt, eine an sich unverkäufliche Arbeit an ihrem Stand auf der Kunstmesse zum Verkauf anzubieten. Das kann als eine subversive Geste gesehen werden, an die sicherlich auch ganz andere eigene Interessen geknüpft sind. Entscheidend ist aber, dass damit eine öffentliche Präsentation erfolgte, die einen Kontext für die Arbeit kreierte. Dies wiederum ermöglichte einen Diskurs, der von einem unabhängigen Publikum aufgenommen werden kann.

Wenn diese Rahmenbedingungen gegeben sind, wenn etwa ein Eigentümer mit eigenen Interessen und einem Gefühl von Verantwortung an die Entwicklung einer Arbeit herangeht, können diese Akteure das Kunstwerk direkt in seiner Entfaltung mitbestimmen. Mit anderen Worten können sie Entscheidungsgewalt über die Arbeit erlangen, da sie fähig sind, Bedürfnisse an die Arbeit zu formulieren – wie Barbara Wien die Unverkäuflichkeit als Statement benutzt hatte. Und diese Entscheidungen bilden den Rahmen, der die Arbeit neu definiert.

In der Broschüre zur Ausstellung bei Haubrokshows beschreibt Haegue Yang diesen Prozess sehr klar:

Sie [«Storage Piece»] entwickelt sich und driftet gemäss der eigenen Bestimmung und nach den Bedürfnissen ihres Besitzers weiter. Wirklich konstitutiv für das «Storage Piece» sind das Bedürfnis und der Wunsch nach Wandlung und Fortbewegung, wodurch vermieden werden soll, dass die Arbeit zu lange gelagert wird, und das bewirkt ihre besondere Existenzform. Darum kann sie nur von einem Autor in Gang gehalten werden, der in der Lage ist, auf anhaltende und auch fordernde Weise selbst die Initiative zu ergreifen. Dieses Mal habe ich mich etwa bereit erklärt, das Auspacken selbst vorzunehmen, denn mir war klar, dass Herr Haubrok die Arbeit erst besser würde kennenlernen müssen, und dass ich ihm jedes einzelne Teil erklären musste, damit er demnächst ohne Schwierigkeiten selbst damit umgehen kann. Seine Wünsche und Bedürfnisse unterscheiden sich auch von meinen Ausgangsbedingungen, zum Beispiel dem Platzmangel und dem Mangel an künstlerischer Ausdrucksmöglichkeit. Er betreibt einen eigenen

Ausstellungsraum am Strausberger Platz, ein brillanter und klarer Raum, in dem man jede Arbeit auf die richtige Art und Weise ausstellen kann. Jetzt also gibt es ein Raumangebot anstelle des vorherigen Raummangels. Es ist mithin mehr als legitim, dass sich die Arbeit nun entfaltet.²¹

Seit 2007, als *Storage Piece* (Abb. 4) am Strausberger Platz zu sehen war, ist es regelmässig international ausgestellt worden, zuletzt 2018 im Museum Ludwig in Köln. Dabei wurde die Arbeit immer wieder an die gegebenen Ausstellungsbedingungen angepasst. Zum Beispiel wurde die Installation 2009 am Los Angeles County Museum of Art (LACMA) mit zusätzlichen 24 Europaletten und Kisten ausgestellt, um die Grösse der Ausstellungsfläche zu bewältigen. Die Ausstellung eröffnete mit der Arbeit in verpackter Form, aber über den Zeitraum der Ausstellung wurde *Storage Piece* dann von eingewiesenen Museumsmitarbeitenden allmählich ausgepackt. Ebenfalls 2009 zeigte Haegue Yang die Arbeit im Museum of Fine Art in Houston verpackt, allerdings mit der Hinzufügung einer Rampe, um das Potential des Auspackens anzudeuten. Demnach ist seit Axel Haubroks Initiative der Akt des Auspackens von *Storage Piece* zum Bestandteil der Arbeit geworden, was die Künstlerin immer wieder auf unterschiedliche Weise, in Abhängigkeit von den Rahmenbedingungen, thematisiert.²²

Die Frage nach Autorschaft

Ob man Haubrok oder Babara Wien eine Autorschaft im klassischen Sinne zuschreiben kann, ist eine berechtigte Frage. Zwar rekontextualisieren beide die Arbeit neu, die Galeristin Babara Wien setzt sie in den Kontext des Kunstmarktes, wohingegen Haubrok sie in den Kontext seiner Sammlung stellt. Buskirk versteht das Rekontextualisieren als eine Handlung von Autorschaft.²³ Im Fall von Haegue Yangs *Storage Piece* sind die Entscheidungen in Zusammenarbeit mit der Künstlerin und mit deren Einverständnis gefallen, entspringen jedoch je eigenen Beweggründen, unabhängig von denen der Künstlerin. Haubrok beeinflusst die Arbeit massgeblich, er erweitert sie und ermöglicht ihr einen zusätzlichen Kontext. Es wäre schwer zu bestreiten, dass sie dadurch eine gewisse Lebendigkeit erhält. Buskirk argumentiert, dass durch den Wegfall der künstlerischen Hand die Autorschaft des Kunst-



Abb. 4 Haegue Yang, *Unpacking Storage Piece*, 2007: alles Verpackungsmaterial des *Storage Piece* in der platzsparendsten Form gestapelt, haubrok foundation, Berlin, Foto: Ludger Paffrath

schaffenden an Relevanz gewinnt und die anhaltende Verbindung des Kunstwerkes mit der Künstlerin oder dem Künstler dadurch umso bedeutender wird.²⁴ Haubroks Anteil am Werk bestätigt letztlich nur die Autorschaft der Künstlerin: Die Entscheidungsprozesse vollziehen sich nicht ohne Zutun der Künstlerin, sondern erfordern ihre Anwesenheit. Es ist Haegue Yang, die im Anschluss an die erste Präsentation Handlungsanweisungen zur Umsetzung der Arbeit in den folgenden Ausstellungen gibt. Im dem Sinne lässt sich sagen, dass durchaus andere Akteure als die Künstlerin die Arbeit grundlegend beeinflussen können und somit Teil des ständigen (Neu-)Schaffungsprozesses sind. Sie bekommen aber nur eine partielle Autorschaft übertragen. Es handelt sich dabei also um eine temporäre Autorschaft, eine Autorschaft, die an den Kontext und den zeitlichen Verlauf der Ausstellung gebunden ist.

Artemis Rüstau
 Dipl.-Rest., Kunstmuseum Wolfsburg
 ruestau@kunstmuseum.de
<https://orcid.org/0000-0001-8062-9842>

Grundlage des Artikels sind die Forschungen zu meinem Promotionsvorhaben, die im Rahmen des von der EU geförderten interdisziplinären Marie Skłodowska-Curie Innovative Training Network, New Approaches in the Conservation of Contemporary Art (NACCA) durchgeführt wurden (Marie Curie Program UE, H2020-MSCA-ITN-2014 under Grant Agreement n° 642892).

- 1 Vgl. z. B. Bourriaud 2002; Groys 1997; Krauss 2000; Kwon 2002.
- 2 Buskirk 2003.
- 3 Ebd., S. 111.
- 4 Ebd., S. 165.
- 5 Ebd., S. 25.
- 6 Ebd., S. 10.
- 7 Ebd., S. 3.
- 8 Ebd., S. 102.
- 9 Igor Kopytoff, «The cultural biography of things: commoditization as process», in: Appadurai 1986, S. 64–91.
- 10 Arjun Appadurai, «Introduction: Commodities and the Politics of Value», in: Appadurai 1986, S. 3–63.
- 11 Vall et al. 2011.
- 12 Latour/Lowe 2011.
- 13 Haubrok 2012, S. 6.
- 14 Ebd., S. 244.
- 15 Haubrok 2007, S. 30.
- 16 Interview mit der Verf., Berlin, 26.11.2018.
- 17 Haubrok 2007, S. 44.
- 18 29.9.–11.11.2007, Strausberger Platz, Berlin.
- 19 Haubrok 2007, S. 13.
- 20 Ebd., S. 45.
- 21 Ebd., S. 45–46.
- 22 Interessant in diesem Kontext ist zum Beispiel auch die 2012 von Haubrok auf Einladung initiierte Ausstellung *No Disaster* in den Deichtorhallen Hamburg/Sammlung Falckenberg. Die kuratorische Arbeit lag in den Händen des Ehepaars Haubrok und thematisierte dessen Sammlung. In diesem Kontext wurde *Storage Piece* vollständig

verpackt, also in der Transportkiste, in der die Haubroks die Arbeit nach dem Kauf erhalten hatten, ausgestellt. Begleitet wurde die Arbeit in Absprache mit der Künstlerin durch eine fotografische Dokumentation.

- 23 «[...] recontextualization is ultimately more an act of authorship than of physical transportation.» Buskirk 2003, S. 14. Vgl. auch ebd. S. 9, S. 102–105.
- 24 Ebd., S. 3.

Literaturverzeichnis**Appadurai 1986**

Arjun Appadurai (Hrsg.), *The social life of things. Commodities in cultural perspective*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

Bourriaud 2002

Nicolas Bourriaud, *Relational aesthetics* (Documents sur l'art), Dijon: Les presses du réel, 2002 (Erstveröffentlichung 1998).

Buskirk 2003

Martha Buskirk, *The contingent object of contemporary art*, Cambridge MA: MIT Press, 2003.

Groys 1997

Boris Groys, *Logik der Sammlung am Ende des musealen Zeitalters* (Edition Akzente), München: Hanser, 1997.

Haubrok 2007

Axel Haubrok (Hrsg.), *Haegue Yang. Unpacking Storage Piece*, Publ. aus Anl. der Ausst. Haubrokshows, Berlin, 29.9.–11.11.2007, Berlin: Wiens Verlag, 2007.

Haubrok 2012

Axel Haubrok (Hrsg.), *We showed. Sammlung Haubrok*, Texte von Gisela Capitain et al., Berlin: Argobooks, 2012.

Krauss 2000

Rosalind Krauss, *A voyage on the North Sea. Art in the age of the post-medium condition* (Walter Neurath memorial lectures, 31), London: Thames & Hudson, 2000.

Kwon 2002

Miwon Kwon, *One place after another: Site-specific art and locational identity*, Cambridge MA: MIT Press, 2002.

Latour/Lowe 2011

Bruno Latour, Adam Lowe, «The migration of the aura, or how to explore the original through its facsimiles», in: Thomas Bartscherer, Roderick Coover (Hrsg.), *Switching codes. Thinking*

through digital technology in the humanities and the arts, Chicago: University of Chicago Press, 2011, S. 275–297.

Vall et al. 2011

Renée van de Vall, et al., «Reflections on a biographical approach to contemporary art conservation», in: J. Bridgland (Hrsg.), *ICOM-CC: 16th Triennial Conference, Lisbon, 19–23 September 2011. Preprints*, Paris: ICOM-CC, 2011, S. 1–8.

Copyrights/Bildnachweis:

© 2022, Haegue Yang, Berlin, Abb. 1–4
© haubrok foundation/Ludger Paffrath, Abb. 2–4

