

Birgit Jooss

Das nicht enden wollende Bild

Der Aspekt der Dauer innerhalb von Performances

Betrachtet man den Ausstellungskalender des letzten Jahres, so fallen eine Reihe von ‚neuartigen Exponaten‘ auf, die man zunächst nicht im Kontext von Museen oder großen öffentlichen Ausstellungshäusern vermuten würde. Sie sind verknüpft mit dem lebenden Körper, der vom konventionellen Museumsbesucher zunächst sicherlich nicht als dauerhaftes Ausstellungsstück erwartet wird. Am anschaulichsten war diese Form von ‚Exponat‘ vielleicht in der Frankfurter Schau *Das Lebendige Museum* im Museum für Moderne Kunst zu erleben (17.5.–29.6.2003). Im Rahmen unserer Überlegungen sei als ein Beispiel dieses Umgangs mit dem Körper der Künstler Erwin Wurm genannt. Obwohl er mit seinen Werken fast ausschließlich auf frühere kunsthistorische Strömungen zurückgreift, gelingt es ihm, verschiedene künstlerische Gattungen derart zu vermischen, dass sich nur schwer Begrifflichkeiten finden lassen für das, was er tut, und das, was als künstlerisches Resultat vorliegt. Peter Weibel formulierte es 2002 in Anlehnung an den konventionellen Skulpturbegriff folgendermaßen:

„Die singuläre Leistung Wurms besteht darin, die Ansprüche und Traditionslinien der Avantgarde und Neo-Avantgarde des 20. Jahrhunderts in einem neuen Skulpturbegriff zu bündeln. Die Skulptur als Handlungsform löst die abstrakte Skulptur und die Skulptur als Objekt als Innovationen des 20. Jahrhunderts ab.“¹

Es stellt sich die Frage, was mit „Skulptur als Handlungsform“ gemeint sein könnte. Was unterscheidet die Arbeiten Wurms von früheren Positionen, und ist sein Konzept tatsächlich so neu?

Erwin Wurm hat für seine Werkgruppe, die er als *One Minute Sculptures* betitelte, einen Kreislauf etabliert, der mit Zeichnungen beginnt und sich in Anweisungen an den Rezipienten fortsetzt, eine bestimmte Position einzunehmen oder eine Handlung auszuführen, also am Werk zu partizipieren. Der Erlebniswert für den einzelnen Mitwirkenden ist bereits Garant für dauerhafte Erinnerung. Anschließend ist die Dokumentation per Fotografie, bisweilen auch per Video, vorgesehen, um die zumeist absurde Situation festzuhalten.² Die Signatur des Künstlers, die das Foto zum Kunstwerk erklärt, schließt den Vorgang ab. Die Handlungsausführenden sollen ihre skulpturale Handlungsform im Medium der Fotografie festhalten und vom Künstler autorisieren lassen:

1 Vgl. Peter Weibel: *Erwin Wurm. Handlungsformen der Skulptur*. In: Peter Weibel (Hg.): *Erwin Wurm*. Ostfildern 2002, S. 3–10, hier S. 10.

2 Bereits Bruce Nauman bezeichnete in den 1960er Jahren absurde Handlungen als prägende Metapher für das menschliche Dasein.

„Wenn Sie ein Originalwerk von Erwin Wurm besitzen wollen, führen Sie bitte die Anweisungen des Künstlers aus und senden Sie das Foto zusammen mit US \$ 100,- an: Erwin Wurm, Eiswerkstraße 8, 1020 Wien, Österreich. Er wird Ihr Foto signieren und an Ihre Adresse zurücksenden.“³

Die fotografischen Ergebnisse suggerieren bereits durch ihren Titel *One Minute Sculpture* die kurze Verweildauer der Akteure in der jeweiligen Pose in Form von Do-It-Yourself Körperskulpturen (Abb. 1). Fragilität und Kurzlebigkeit werden zum bestimmenden Prinzip: Jemand lässt seine nackten Beine zum Fenster herausragen, ein Mann hat sich Spargel in die Nasenlöcher gesteckt, ein anderer schwebt auf einer aus den Angeln gehobenen Tür im freien Raum, oder eine auf dem Rücken liegende Frau balanciert Tassen auf den Fußsohlen. Doch was genau bezeichnet die *One Minute Sculpture*? Ist es die Performance selbst, die Dokumentation der Performance, oder das Konzept, das im Prinzip beliebig oft wiederholt werden kann? Mit seinen Arbeiten greift Erwin Wurm einen bestimmten Aspekt der Konzeptkunst der 1960er Jahre auf: neben der Analogie zur traditionellen Skulptur auch die Verbindung zwischen einer Aktion oder Performance und ihrer (Foto-)Dokumentation, die ursprünglich dienenden Charakter hatte. Der Schnitt durch die Zeit, die Verfestigung eines kurzen Momentes innerhalb eines Zeitablaufs, wie sie durch die dokumentierende Fotografie möglich wird, hält – vermeintlich schnapschussartig – die Pose und den Gestus fest und etabliert damit die Dauerhaftigkeit eines an sich nur momentanen Bildes.⁴ Bewusst beiseite gelassen wird bei diesen Überlegungen die Dokumentation der Aktion mittels Video oder Film, die



Abb. 1
Erwin Wurm:
One Minute Sculpture
1997/98

3 Weibel (wie Anm. 1), S. 9.

4 Vgl. Michael Newman: *Fotografie und Video als Skulptur im Werk von Erwin Wurm*. In: Weibel (wie Anm. 1), S. 11–18.

den Aspekten von Bewegung und Ablauf, von Handlung und Zeit besser gerecht wird und daher glaubwürdiger als Dokument gewertet würde. Die Fotografie hingegen transferiert die Handlung in einen eingefrorenen Augenblick, der neben dem dokumentarischen Charakter vielleicht noch klarer ersichtlich als die Medien Video oder Film auch traditionelle, künstlerische Aspekte ins Spiel bringt.⁵ Es werden also speziell Fragen der Zeitverfestigung erörtert, die sich durch den Anspruch auf Dauerhaftigkeit im Sinne einer ‚klassischen‘ Skulptur, die Übertragung dieses Anspruches auf den vergänglichen Körper, sowie das Prinzip der zeitlichen Ausdehnung der Pose in der Fotografie manifestiert.

Spätestens seit den 60er Jahren des letzten Jahrhunderts ist die Performancekunst antreten, den als starr und statisch erachteten Charakter der bildenden Kunst aufzubrechen.⁶ Lebendigkeit, Körperlichkeit, das Gefühl des Realen und der Echtzeit setzten sich vehement dem Anspruch auf ewige Gültigkeit der vermeintlich ‚hehren‘, aber toten Kunst entgegen. In ihrer ephemeren, vergänglichen Erscheinung widersetzten sich diese Qualitäten den gängigen Marktstrategien, die eine verkaufbare Ware erforderten.⁷ Die hervorgebrachten Bilder blieben auf den Moment der Aufführung beschränkt. Danach waren sie nur noch erinnerbar,⁸ bzw. durch andere Medien konserviert. Dennoch erhob die Performance Art häufig in erstaunlicher Vehemenz Anspruch auf Dauerhaftigkeit, wobei sie sich in verschiedener Weise bildlich verfestigen kann: erstens über das bewegungslose Ausharren in versteinerten Posen ähnlich lebenden Bildern, also durch stumm und starr gehaltene Personen oder Personengruppen,⁹ zweitens über vielfach repetierte, einförmige, immer gleiche – nicht selten über

5 Der starke Unterschied zwischen den ‚dokumentarischen‘ Medien Fotografie und Video/Film soll an dieser Stelle nicht weiter erörtert werden. Zum Film vgl. den Artikel von Barbara Schrödl in diesem Band, S. 91–100.

6 Zur Definition des Begriffes „Performance“ und seinem Verhältnis zu anderen Begriffen, etwa der „Aktion“ oder des „Happenings“ vgl. die Zusammenfassung bei Thomas Dreher (*Performance Art nach 1945. Aktions-theater und Intermedia*. München 2001, S. 15 und 19), der sie für den heutigen Gebrauch synonym setzt: „Die Begriffe ‚Happening‘ und ‚Performance Art‘ bezeichnen im kunsthistorischen Diskurs künstlerische Aktionsformen, die im Unterschied zu Theateraufführungen keine schriftlich fixierten Dialoge aufweisen. [...] Das Publikum ist je nach ‚Happening‘ Zuschauer oder Teil einer Aktion. Realisiert werden die Aktionen sowohl in alltäglicher Umgebung in Außen- oder Innenräumen als auch in Kunst- und Aufführungskontexten wie Ateliers, Lofts, Galerien, Hörsälen und Bühnen. [...] Heute wird der Begriff ‚Performance‘ im künstlerischen Kontext für experimentelle Aktionsformen inklusive ‚Happenings‘ jenseits der Theaterkonventionen, vor allem für ‚Aktionstheater‘ jenseits des Rollenspiels mit schriftlich fixierten Dialogen verwendet. Im folgenden werden die Begriffe ‚Happening‘ und ‚Performance‘ als Synonyma gebraucht.“

7 Vgl. Hans Belting: *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*. München 1998, S. 455–460.

8 Wenn „Einmaligkeit der ephemeren Situation und die unhintergehbare und unverstellte Direktheit einer lebendigen Gegenwart“ avancierte Körperkunst auszeichnet, lässt sich Aktionskunst unter solchem ‚Material‘-Gesichtspunkt, bildlich nicht angemessen dokumentieren, nur mehr „erinnern.“ Vgl. Monika Wagner: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*. München 2001, S. 271–272.

9 Mit lebenden Bildern, auch *Tableaux vivants* genannt, sind szenische Arrangements von Personen gemeint, die für kurze Zeit stumm und bewegungslos gehalten werden und sich so für den Betrachter zu einem Bild formieren. Es handelt sich um ein kulturgeschichtliches Phänomen, das zwischen bildender und darstellender Kunst steht. Zu den lebenden Bildern um 1800 vgl. Birgit Jooss: *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*. (Diss. München 1998) Berlin 1999. Zu lebenden Bildern in Performances vgl. Birgit Jooss: *Die Erstarrung zum Tableau. Lebende Bilder in Performances*. In: Christian Janecke (Hg.): *Performance und Bild/Performance als Bild*. Dresden 2004, S. 273–304.

einen langen Zeitraum erstreckte – Handlungen, die sich dem Betrachter wie ein Ritual einprägen, drittens über eine genaue Handlungsanweisung, die eine Performance ähnlich einem Musikstück beliebig oft wiederholbar macht und sie weder an einen bestimmten Ort noch auf eine bestimmte Zeit fixiert,¹⁰ oder viertens – medial übertragen – über die Dokumentation der jeweiligen Vorführungen, die der Nachwelt als alleingültige Bildform im Gedächtnis bleibt und als Interpretationsgrundlage späterer Auslegungen von Performances dient. Nicht selten wurden und werden die Fotografien einer Performance von den aufführenden Künstlerinnen und Künstlern streng ausgewählt, und nur wenige Bestimmte von ihnen zur Veröffentlichung freigegeben. Somit ist zu bedenken, dass der zunächst formulierte Anspruch auf Einmaligkeit und Vergänglichkeit der Performancekunst vielfach unterlaufen, und nicht selten eine gegenteilige Wirkung von Verfestigung und Dauerhaftigkeit eines Bildes angestrebt wurde und wird. Performancekunst, die sich zunächst gegen die Kategorisierung als bildende Kunst zu sperren schien, da sie als aufführende Kunstform zeitlich und verkörpernd verfährt, erhält durch die Erstarrung zum einprägsamen Bild wieder eine Anbindung an dieselbe. Der Körper wird auf seine Materialität und damit auf seine visuelle Darstellung reduziert, ohne weitere, aufführende Qualitäten entwickeln zu können. Das Bild des Körpers ist zwar aufgrund konstitutioneller Voraussetzungen zeitlich terminiert,¹¹ jedoch in seiner Wirkung ‚endlos‘ gemeint und tritt so in Analogie zur traditionellen Skulptur, bisweilen gar mit Denkmalscharakter.

Dieses Spannungsverhältnis zwischen ephemerer, zeitlich begrenzter, körperlicher Bildwerdung und dem Anspruch auf Dauerhaftigkeit und Zeitlosigkeit hat eine lange Tradition. Bereits hellenistische Prozessionen oder römische Triumphzüge kannten die Inszenierung von Bildwerken durch lebende, starr vorgeführte Personen. Das Mittelalter und dann vor allem die frühe Neuzeit bedienten sich häufig Vorführungen in der Art lebender Bilder – sei es bei Passionsspielen, sei es bei Fürsteneinzügen. Sehr häufig bestand ein enger Zusammenhang zwischen diesen Figuren und theatralen Aufführungen, die Erstarrung der Körper diente der bildlichen Verfestigung und Untermuerung einer Erzählung. Aber nicht nur die Nähe zum Theater, auch die Nähe zu skulpturalen Bildgruppen jener Zeit war werkkonstituierend.

- 10 So bei Erwin Wurm, aber auch bei Künstlern wie Johan Lorbeer, vgl. ebd. und Christian Janecke: *Johan Lorbeer*. Nürnberg 1999.
- 11 Physikalische, biologische und chemische Prozesse sind nicht mehr wiederholbar, die einzige Möglichkeit der Konservierung ist die Dokumentation, vgl. Margarethe Jochimsen: *Prozesse. Ansätze zu einer Erschließung des Terrains*. In: *Prozesse. Physikalische, biologische, chemische*. Bonn 1978 (ohne Seitenangaben). Die physischen Unzulänglichkeiten eines sich bewegenden, gar alternden, lebenden Körpers im Gegensatz zu malerisch oder fotografisch abgebildeten Körpern schien für den Gedankengang jedoch keine Rolle zu spielen. Die Bedingungen dieses ‚Körpermaterials‘ konterkarieren die Qualitäten des Mediums, in das sie übersetzt werden. Sein Einsatz stellt den Versuch dar, die Vorstellung einer Realzeit immer wieder aufzurufen, daran festzuhalten.
- 12 Vgl. Jooss 1999 (wie Anm. 9), S. 25–41.
- 13 Vgl. Michael Diers: *Ewig und drei Tage. Erkundungen des Ephemereren – zur Einführung*. In: Michael Diers (Hg.): *Mo(nu)mente. Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler*. Berlin 1993, S. 1–10. Vgl. Klaus Herding: *Im Zeichen der Aufklärung. Studien zur Moderne*. Frankfurt/M. 1989, S. 80. Vgl. Jooss 1999 (wie Anm. 9), S. 64–68.

Der Streit zwischen Objekt und Theater, der ja heftig in den 1960er Jahren geführt wurde, führte bereits damals zu jenen merkwürdigen Zwitterwesen.¹²

Besonders anschaulich trat dies bei den Revolutionsfesten in Frankreich zwischen 1790 und 1794 zu Tage. In der Regel wurden dabei ‚Ideale‘ in Form von allegorischen und symbolischen Bildgruppen gefeiert, die einen bisher ungekannten Nationalismus fördern sollten. Die Revolutionäre wussten um die visuelle Wirksamkeit der Bilder, mit der sie ihre Sache vorantreiben und rechtfertigen konnten. In diesem Zusammenhang waren künstlerisch arrangierte Gruppen mit lebenden Personen unverdächtiger und pädagogisch gezielter einsetzbar als unvergängliche Bilder. Sie lösten sich hinterher wieder auf und enthielten – trotz des momentanen Anspruchs auf Denkmalscharakter – nicht die ‚Gefahr‘ der Darstellung eines falschen Ideals durch ein bleibendes Monument wie etwa eine Bronzeplastik oder Marmorskulptur. Denn aufgrund der sehr raschen Abfolge der Revolutionsereignisse und des steten Wechsels der Bewertungsmaßstäbe war es kaum möglich, dauerhafte Monumente zu errichten, die nicht im nächsten Moment schon wieder ungültig gewesen wären. Die schnelllebige Zeit verlangte das ‚Tages-Denkmal‘, dem die ephemeren Festdekorationen entsprachen, die kurzzeitig den Charakter des Monumentalen annahmen. Sie borgten sich Gestalt, Würde, Dekor und ikonographische Details aus, dem Material nach handelte es sich jedoch um ‚Kulissenbauten‘ aus Pappmachée oder eben lebenden Körpern, die in dieser Form auch Kritik an der Gravität des Dauerhaften konventioneller Denkmäler formulierten.¹³ Dieser Gedankengang, dass der menschliche Körper als ‚überzeitliche‘ Skulptur begriffen und eingesetzt wird bei gleichzeitiger Kritik an derselben, kehrt – natürlich unter veränderten Vorzeichen – in der Performancekunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhundert wieder.

Die Aktionen zweier Künstler sind hier als Inkunabeln zu nennen. Bereits 1961 erklärte sich Timm Ulrichs im Rahmen seiner Zimmergalerie zum „ersten lebenden Kunstwerk“, doch sollte es noch fünf Jahre dauern bis er sich auch als echtes „Exponat“ in der Frankfurter Galerie Patio zeigte (Abb. 2).¹⁴ Unweigerlich stellt sich die Frage, wodurch sich ein lebendes

Abb. 2
Timm Ulrichs:
Erstes lebendes
Kunstwerk, Frankfurt,
Galerie Patio (1966)



¹⁴ Man denke beispielsweise auch an Ben Vautier, der sich ebenfalls Anfang der sechziger Jahre in Alltagskleidung in Schaufenstern ausstellte und dies ebenso als Provokation begriff.

Kunstwerk von einem lebenden Menschen unterscheidet? Ulrichs benötigte hier die Etablierung einer ästhetischen Grenze – im Sinne Ernst Michalskis –,¹⁵ die Betrachterraum und Kunstraum voneinander trennte. Er wählte dazu eine riesenhafte Glasvitrine, in der er sich stumm und starr zur Schau stellte. Die Vitrine, ein großer Kubus mit mächtigen Eckbegrenzungen – zweifelsohne eine ironische Anspielung auf die gleichzeitige Minimal-Art – begründete die räumliche Grenze für das lebende Kunstwerk, die Öffnungszeiten der Galerie die zeitliche. Einen ähnlichen Hinweis auf die Gattung Skulptur gab Piero Manzoni, der im gleichen Jahr 1961 mit seiner ersten *Base Magica* einen Sockel bereitstellte, auf dem er selbst, aber auch jeder Besucher seiner Ausstellung durch das Besteigen desselben zum Exponat, also kurzzeitig zum lebenden Kunstwerk werden konnte. Bei beiden Aktionen spielten weder eine spezielle Pose, noch eine spezielle äußerliche Erscheinung eine Rolle. Der ausgestellte Mensch blieb in seiner alltäglichen Erscheinung. Die Praxis des Alltags wurde zum Thema und Material skulpturaler Gestaltung. Ulrichs und Manzoni spielten mit dem Oszillieren zwischen dem Sinn des Ewigen, mit dem die Skulptur traditionell verknüpft ist, und der Instrumentalisierung von Skulptur für die alltägliche Realität. Beide bedienten sich des ‚Kunstraumes‘: Sockel und Vitrine, Rahmen und Galerie sind institutionelle Komponenten, die sich gerade vom alltäglichen Raum und seinen zeitlichen Bedingungen vehement absetzen. Sie garantieren den Künstlern eine veränderte Wahrnehmung der noch so alltäglichen Geste als einen künstlerischen Ausdruck, der Anspruch auf Dauer und Wert impliziert.¹⁶ Der menschliche Körper erlangte so den Status eines Kunstwerkes – auch durch den entsprechenden räumlichen Kontext.

Wenig später, ab 1969, präsentierte sich das Künstlerpaar Gilbert und George dem Kunstpublikum als *Living Sculptures*. Sie stellten zwar keine lebenden Bilder, erzielten jedoch durch das repetitive Vorgehen bei ihren Auftritten eine vergleichbare Wirkung. Als *Singing Sculptures* traten sie sechs Minuten lang mit metallisch-golden bemalten Gesichtern, ihren charakteristischen Anzügen, der eine mit einem Spazierstock, der andere mit einem Gummihandschuh versehen auf einem kleinen Tisch tanzend auf. Sie bewegten sich langsam, wie mechanische Puppen zu dem Gassenhauer *Underneath the Arches*. Doch nicht nur diese Auftritte, auch alle anderen Medien bezeichneten sie als ‚Skulptur‘.¹⁷ Sie erweiterten den Begriff auf Postkarten, Zeitschriftenbeiträge, sowie auf die seit 1971 parallel zu den Zeichnungen und mit vergleichbarer Motivik entstandenen großformatigen Gemälde: „Ein Punkt war für uns besonders erstaunlich und großartig, indem wir leugneten, dass diese Gemälde seien. Wir sagten einfach, es seien Skulpturen, und das brachte uns eine Menge lustiger Fragen ein.“¹⁸ Schließlich fallen gemäß derart erweiterter Begrifflichkeit auch Interviews, eine als Abend-

15 Vgl. Ernst Michalski: *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*. (Habil. München 1931) Berlin 1932.

16 Vgl. Brian O’Doherty: *In der weißen Zelle* (1976). Hg. v. Wolfgang Kemp. Berlin 1996.

17 Vgl. dazu die Listung und Betitelung der Werke, etwa in Robert Violette / Hans-Ulrich Obrist (Hg.): *The Words of Gilbert & George. With Portraits of the Artists from 1968 to 1997*. London 1997, S. 305.

18 Übersetzung B. J. Englisches Original: „There was an amazing point that was for us amazing, marvellous because we didn’t say they were paintings. We simply said they were a sculpture, and that brought a lot of funny questions.“ Vgl. *Gilbert & George – Interview with Anne Seymour* (1971), ebd., S. 41–48, hier S. 48. Vgl. auch die Bezeichnung der großformatigen Zeichnungen als „Charcoal on Paper Sculpture“, bei Wolf Jahn: *Die Kunst von Gilbert & George*, München 1989, S. 99, 109, 114–115.

essen inszenierte Performance mit David Hockney, das Posieren auf den Treppenstufen des Stedelijk Museums in Amsterdam, verschiedene Vortragsveranstaltungen bis hin zu alltäglichen Auftritten in der Öffentlichkeit unter die Rubrik der *Living Sculptures*. Anders als bei den zuvor genannten Aktionen von Timm Ulrichs und Piero Manzoni verließen sie auch den institutionellen Rahmen von Kunst- und Galerieraum, überschritten die ‚ästhetische Grenze‘ zwischen Betrachter- und Kunst-Raum. Indem sie stets im gleichen Outfit auftraten, konnten sie zu ‚lebenden Skulpturen‘ werden, die nicht mehr die Erstarrung zur Pose benötigten. Die äußerliche Erscheinung garantierte ihnen die Deckung von Person und Kunstfigur.

Sieht man die Verwendung des Begriffes ‚Skulptur‘ bei Gilbert & George im Kontext der damaligen Zeit, als Großbritanniens Bildhauertradition mit Henry Moore auf einem Höhepunkt stand, so wird deutlich, dass ihnen dezidiert daran gelegen war, diesen Begriff zu erweitern. Auch das Interesse Manzonis oder Ulrichs ist nicht losgelöst von der gleichzeitigen Transformation des Begriffes zu sehen. Die sogenannten Minimalisten hatten zur etwa gleichen Zeit mit dem Begriff des ‚Objektes‘ die Vorstellungen einer handgefertigten und ikonographisch eindeutig verortbaren Skulptur ebenso konterkariert, wie die bis dahin noch einigermaßen gültigen Ansprüche komponierter Massen- und Volumenverhältnisse als eine genuin skulpturale Aufgabe. Der Begriff der Skulptur sollte nicht auf einzelne, Medien oder Kunstsparten zugeordnete Charakteristika wie Dreidimensionalität, eine bestimmte Materialität oder ein bestimmtes Verhältnis zum Raum reduziert bleiben, sondern aus dieser Einengung befreit werden. Es ging nicht mehr darum, eine Skulptur als autonomes Gegenüber wahrzunehmen, sondern in der Objekterfahrung seine Rolle als Betrachter zu reflektieren. Künstler wie Robert Morris oder Bruce Nauman trachteten nach der Austauschbarkeit von Performance und Installation, von Aufführung und Ausstellung, und somit auch von Objekt und Theater, von Geist und Materie. Ihre Rauminstallation erinnerten entweder direkt an eine Aufführung oder spielten auf die Idee einer solchen an. Aber auch Künstler wie Joseph Beuys bezogen bewusst Materialien in ihre Aktionen ein, die als ‚Relikte‘ später museumswürdig werden konnten. So mag es fast verwundern, dass erst jetzt der neu kreierte Begriff der „performativen Installation“ auftaucht, der mit fünf Ausstellungen des Siemens Arts Program von 2003/2004 verknüpft ist. Hier wird der sehr engen Verbindung dieser zwei Gattungen Rechnung getragen,¹⁹ es geht um „Arbeiten, die sich als Synthese von Ereignis und Werk, von Präsenz und Repräsentation, von Immaterialität und Materialität definieren“.²⁰ In den 1960er Jahren suchte man den Begriff des etablierten, geschichtsträchtigen Mediums der Skulptur, das Beständigkeit und Aufwertung garantierte, auf die bislang noch geschichtslose Kunstform der Performance zunächst zu übertragen, um ihn inhaltlich zu erweitern.²¹

19 Zum Begriff der „performativen Installation“ vgl. die gleichnamige fünfteilige Ausstellungsreihe mit Katalog: Angelika Nollert (Hg.): *performative installation*. Köln 2003, hier v.a. S. 8–14: Zum einen taucht der Begriff der „Installation“ auf, der sich gegen Bezeichnungen wie „Objekt“, „Environment“ und ähnliches durchgesetzt hat, zum anderen der der „Performance“, der sich seinerseits gegen Begriffe wie „Aktionskunst“, „Happening“ und ähnliches behaupten konnte. Angewandt wird er auf statische künstlerische Ergebnisse, die aus einer Handlung hervorgingen, die eines gewissen räumlichen Rahmens bedürfen.

20 Siehe ebenda, S. 6.

21 Vgl. Beatrice von Bismarck: *Zwischen Revoltieren und Legitimieren – Aufführungen des Bildes. Zur ‚Singing Sculpture‘ von Gilbert & George*. In: Janecke 2004 (wie Anm. 9), S. 247–271.

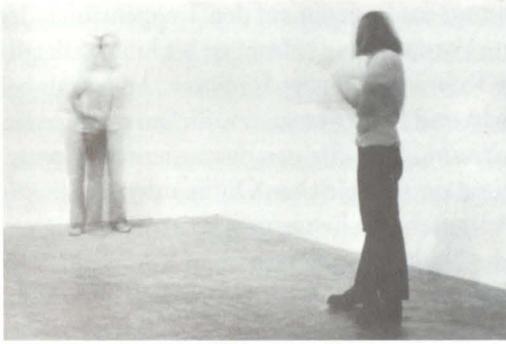


Abb. 3a+b
Chris Burden:
Shoot, *F Space*,
Santa Ana,
Kalifornien,
19. Nov. 1971.
Foto:
Alfred Lutjeans

Wie stark die Gattung der ‚klassischen‘ Skulptur auf den Charakter von Performances Einfluss nahm, wird noch einmal deutlich durch den rückblickenden Kommentar Chris Burdens zu seiner berühmten Aktion *Shoot* von 1971 (Abb. 3a+3b), bei der er sich von einem Scharfschützen aus einer Distanz von fünf Schritten in den Arm schießen ließ:

„Nehmen Sie z.B. die Aktion, in der ich mich in den Arm schießen ließ – eine Aktion, für die ich berühmt bin. Ich konnte ein Stück Skulptur machen, die nicht mehr Material benötigt, als ein Gewehr; die in einem Bruchteil einer Sekunde vorbei war; und jetzt vor allem auf mündlicher Ebene existiert. [...] Was die mediale Vermittlung betrifft, und dazu zählt auch die mündliche Übermittlung, so funktionierte es. Und es funktionierte besser, als der Versuch, den Maler X zu übertreffen, der gerade eine Retrospektive im Museum of Modern Art hat.“²²

Burden verkörperte ‚ein Stück Skulptur‘, das – obwohl es kaum einer real gesehen hatte – berühmter werden konnte als die konventionellen Werke eines beliebigen Malers. Der Gedanke an den unglaublichen Schmerz, den dieser Schuss auslösen musste, und den Burden konsequenterweise als vermeintlich echter ‚Held‘ – oder echtes ‚Denkmal‘ – stets leugnete, brannte sich so ins Gedächtnis eines jeden, der je einmal von dieser Aktion gehört hatte, dass er sie niemals vergaß. Damit ging Burdens Rechnung zweifelsohne auf.²³

Doch das Gedächtnis erhielt zusätzlich eine Stütze, nämlich die der Fotografie. Gerade Chris Burden ist ein gutes Beispiel für ihren Einsatz während der Aktionen – oder sollte man lieber von der Einrichtung ‚menschlicher Skulpturen‘ sprechen – ging es doch darum, ein Bild der Nachwelt zu hinterlassen, das nicht nur auf der willkürlichen Erzählung von wenigen Menschen beruhte, sondern vom Künstler gezielt ausgewählt und verbreitet werden konnte. Ausschnitt, Komposition, Perspektive, all jene bildkonstituierenden Komponenten sollten nicht dem Zufall überlassen werden. Bei seiner spektakulären Aktion *Trans-Fixed* aus dem Jahre 1974 ließ er sich auf einen VW-Käfer nageln und präsentierte dem Betrachter für zwei Minuten das fertige Bild, indem er ein Garagentor – analog zu einem herkömmlichen

22 Vgl. Leo Rubinfien: *Through Western Eyes: Chris Burden a.o.* In: *Art in America*. Vol. 66, 1978, N. 5, S. 75–82, deutsch übersetzt von Barbara Engelbach: *Held, Märtyrer oder Star? Künstlermythen in der Aktionskunst um 1970*. In: Kathrin Hoffmann-Curtius / Silke Wenk (Hgg.): *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert*. Marburg 1997, S. 185–195, hier S. 191–192.

23 Zu Burden als „Held“ vgl. ebd., S. 193. Die gesamte Debatte um Schmerz, Leiden, Todesnähe etc. sei hier ausgespart. Selbstverständlich ließe sich auch an Performances von Ulay und Abramović u.ä. denken.

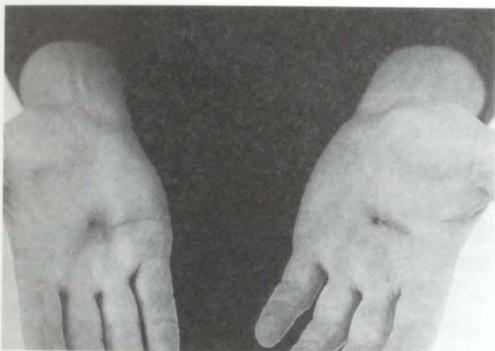
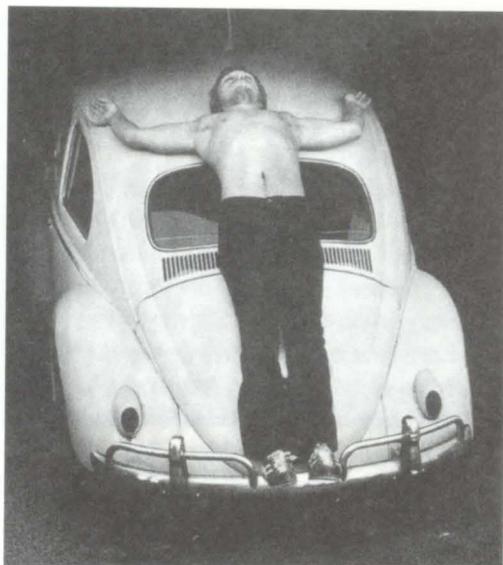


Abb. 4a+b

Chris Burden: *Transfixed*, Venice,
Kalifornien, 23. April 1974



Vorhang – öffnen ließ. Zufällige Passanten konnten die Pose des Gekreuzigten genau zwei Minuten lang betrachten, der Prozess der Nagelung, also die Entstehung dieser Pose, war ihnen nicht gezeigt worden. Für die spätere Publikation dieser Vorführung wählte Burden ausschließlich zwei Fotografien, die den Gekreuzigten auf dem VW-Käfer sowie die durch die Nagelung entstandenen Wunden zeigten (Abb. 4).²⁴ Kaum einer hatte die Aktion real gesehen, so dass durch die einzig zugelassenen Fotodokumente die spätere Rezeption rigoros gelenkt wurde. Burden bestimmte, welches Bild in das kollektive Gedächtnis Eingang finden sollte, welches seinen ‚ehren‘ Ansprüche gerecht wurde. Die Fotografie als spärliches ‚Relikt‘ einer bedeutungsvollen Handlung erhielt buchstäblich hagiographische Dimension, das Mysterium wurde durch die strikt reduzierten, ‚bedeutungsvollen Beweismittel‘ aufgeladen. Der Mythos etablierte sich durch die bleibende Fotografie. Burdens faktisch nur zweiminütige Aktion wurde so verlängert, dass sie wie seine bis zu 22 Tage andauernden Performances – etwa *Bed Piece* von 1972 oder *White Light/White Heat* von 1975 – eine ebensolche Dauerhaftigkeit erlangte.²⁵ Die stattgefundene Echtzeit kann über das stets erläuterungsbedürftige Foto nicht vermittelt werden.

Chris Burden betonte zwar im Rückblick, wie wichtig ihm die fotografische Dokumentation seiner Performances gewesen sei,²⁶ doch gerade die Art und Weise, wie er die Aktionen – die in der Regel nur von wenigen Augenzeugen gesehen wurden – fotografisch doku-

²⁴ Vgl. Barbara Engelbach: *Zwischen Body Art und Videokunst. Körper und Video in der Aktionskunst um 1970* (Diss. Hamburg 1996). München 2001, S. 26–29.

²⁵ Vgl. Johannes Lothar Schröder: *Naturwissenschaft, Hitze und Zeit*. In: Chris Burden. *Jenseits der Grenzen*. Kat.Ausst. MAK Wien 1996, S. 192–209, v.a. S. 200–208 zu Dynamik und Dauer.

²⁶ Vgl. Chris Burden / Jon Bewley: *Chris Burden in conversation with Jon Bewley* (1990). In: Adrian Searle (Hg.): *Talking Art I*. London 1993, S. 15–27. Vgl. Chris Burden / Christopher Knight: *Chris Burden im Gespräch mit Christopher Knight* (1992). In: Edelbert Köb / Kunsthau Bregenz (Hgg.): *KünstlerInnen. 50 Gespräche*, Köln 1997, S. 62–66. Vgl. Engelbach (wie Anm. 24).

mentieren ließ und welche Bilder er zur Veröffentlichung auswählte, belegen, dass es ihm primär nicht um eine objektive Dokumentation ging. Burden etablierte die Fotografie als Äquivalent – konzeptionell gesehen vielleicht sogar als Synonym – zur Skulptur,²⁷ wie es bei Erwin Wurm fast 30 Jahre später selbstverständlich geworden ist: Seine Video, Fotos, Zeichnungen, Anweisungen und die Performance-Events sind ungeachtet medialer Differenz alle zugleich *One Minute Sculptures*.

Eine letzte aus der bildhauerischen Tradition kommende Position innerhalb der Performancekunst scheint einen Blick wert: Jannis Kounellis stellte um 1970 Menschen und Tiere aus, deren Präsentation sich durch extreme Dauer und keinerlei Handlung, durch Rückbezug auf Mythologie und Künstlertum auszeichneten. Die sicherlich bekannteste Vorführung war die Ausstellung von zwölf realen Pferden innerhalb eines Galerieraumes 1969, mit der er die jahrhundertalte Repräsentanz von Pferden in der Kunst mit der Präsenz der lebenden Tiere austauschte. Eine der spektakuläreren Vorführungen lang andauernder Bilder fand 1973 in der Modern Art Agency in Neapel vor Publikum statt: Zwei Tage lang saß Kounellis auf einem Hocker vor einer Wand, an der eine Eisenplatte hing, auf die ein schräg nach links oben verlaufendes Vierkanteisen geschweißt war. Es diente ihm als Kopflehne, so dass er über diese lange Dauer einen flammenwerfenden Propangas-Brenner vor seinem offenen Mund halten konnte.²⁸ Auf die Frage nach der Gattung jener Aufführungen äußerte er sich skeptisch:

„Meinen Arbeiten ist zwar eine ‚Theatralität‘ eigen, wobei ich auf diesem Wort bestehen will. Aber ein Werk wie die ‚Pferde‘ (1969) ist in erster Linie eine bildhafte Darstellung, die theatralischen Charakter hat, und kein Happening, das auf eine zeitliche Dauer beschränkt ist und ein Ende hat.“²⁹

Es ging ihm also um die ‚bildhafte Darstellung theatralischen Charakters‘, die keinen Anfang und kein Ende und schon gar keine Handlung hatte und damit eine überzeitliche Aura entwickeln konnte.

Wie ernst es ihm damit war, bezeugt folgende Situation aus dem Jahre 1969: Für die Arbeit *Ohne Titel (Mensch mit Gasbrenner)* stellte Kounellis einen langgestreckten eisernen Sockel auf (Abb. 5). Darauf legte sich eine in eine Wolldecke gehüllte Frau, an deren Fuß mit dicken Gummibändern ein Gasbrenner befestigt wurde, der an eine Propangasflasche angeschlossen war. Der Brenner wurde angezündet, die Situation blieb für drei bis vier Stunden bestehen, bis – wie Kounellis berichtet – die notwendige innere Stabilität erreicht war. Erst dann durfte der Fotograf, Claudio Abate, sein Foto von der Aktion machen. Das dauerhaft eingeregnete Tableau – nicht etwa ein schnelles Arrangement – lag also der Fotografie zugrunde. Obwohl ein späterer Betrachter diesen Umstand sicherlich nicht erkennen konnte, war die

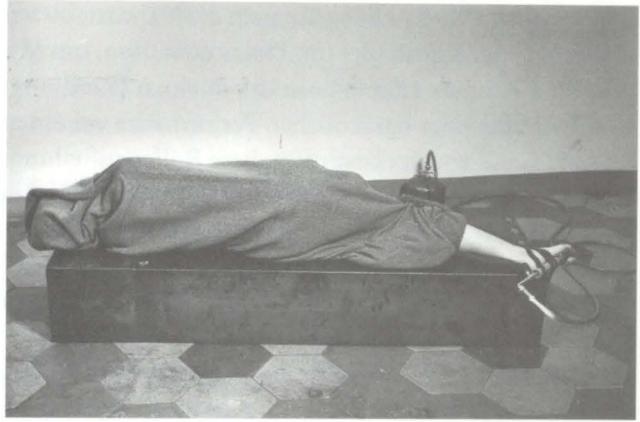
27 Zur Übertragung der Drei- in die Zweidimensionalität und den sich daraus ergebenden Konsequenzen, vgl. Jooss 1999 (wie Anm. 9), S. 264–266.

28 Die Neigung des Kopfes sollte – so der Künstler – an eine ikonographische Tradition erinnern: die Haltung Christi beim Kreuzestod. Die Flamme aber setze dem Tod eine aktive, verwandelnde, nach vorne weisende Energie entgegen. Sie stehe für geistige Aktivität, die zur Veränderung erstarrter Strukturen dränge. Vgl. Engelbach (wie Anm. 24), S. 42.

29 Siehe Kounellis im Gespräch mit Jean-Pierre Bodaz 1985. In: *Ein Magnet im Freien. Schriften und Gespräche 1966–91*. Bern 1992, S. 197, zit. bei Uwe M. Schneede: *Lebende Bilder. Die Aktionen und aktionsähnlichen Arbeiten des Jannis Kounellis*. In: Ortrud Westheider / Helmut R. Leppien (Hgg.): *Jannis Kounellis. Die eiserne Runde*. Hamburg 1995, S. 27–47, hier S. 46.

Abb. 5

Jannis Kounellis:
*Ohne Titel (Mensch
 mit Gasbrenner),
 Rom, Atelier (1969).*
 Foto: Claudio Abate



zeitliche Dimension für den Künstler wichtig. Da die Performance zunächst im Atelier ohne Publikum stattfand, also ohne eine weitere Augenzeugenschaft als die des Fotografen, ist das Foto auch einziges Bildzeugnis. Die stabile Komposition war Grundvoraussetzung für den Zeitpunkt der Aufnahme. Auch dieses Tableau hatte keinen Anfang und kein Ende, keinen traditionellen erzählerischen Spannungsbogen, keine Dramaturgie im üblichen Sinne.³⁰

Dieses Beispiel macht einmal mehr deutlich, welche immanente wichtige Rolle der Fotografie für die Verbildlichung von Performances und damit für ihre dauerhafte Einprägung bei der Nachwelt zukommt. Entsprechend der naturgegebenen Vergänglichkeit des ‚Primärmaterials‘ sowie des zumeist kleinen – oder gar nicht vorhandenen – ‚Primär-Rezipientenkreises‘ bedient sich die Kunstgeschichte zu einem wesentlichen Teil dieser Sekundärquellen. Häufig werden Fotos als ‚authentische Dokumentation‘ eines ursprünglich zeitbasierten, sowie auf die Realpräsenz des Künstlers setzenden Prozesses genommen, werden zu Stellvertretern eines Werkes, das selbst nicht mehr für eine Diskussion zur Verfügung steht. Längst war es um die Mitte des 20. Jahrhunderts üblich geworden, dass bildende Künstler für die Kamera ‚auftraten‘ – man denke an Dokumentarfilme wie Henri-George Cluzots Picasso-Film oder an Hans Namuths Aufnahmen von Jackson Pollocks Malaktionen. Prozesse und Bewegung wurden festgehalten, eine Tatsache, die bisweilen so stark in den Vordergrund rückte, dass die Frage berechtigt scheint, ob die Fotografie erst Auslöser der Aktion wurde, also den Künstler erst zu seiner Performance, seiner medienbewussten Selbstaussstellung anregte. Zweifelsohne beeinflusste die Anwesenheit einer Kamera den Handlungsmodus des Künstlers. Die Pose für die Kamera ist die Pose für die Nachwelt, für das kollektive Bildgedächtnis.³¹ Bei der Beurteilung der Fotografien wird stets von Fall zu Fall entschieden werden müssen, welcher Interpretationsmaßstab anzulegen ist. Ist das Fotografierte oder das Foto das

³⁰ Ebd. S. 32.

³¹ Jochimsen (wie Anm. 11) bemerkte 1978, dass die Dokumentation bei Künstlern, die sehr früh mit performativen Prozessen arbeiteten, eine erstaunlich untergeordnete Rolle spielte. Die Wichtigkeit der Dokumentation wuchs mit der Einsicht, dass solche Prozesse unwiederholbar waren und undokumentiert für jede Art von Vermittlung verloren gingen. Bei jüngeren Künstlern sprang die Bedeutung von realem Prozess und seiner Dokumentation häufig um: Der Prozess wurde im Hinblick auf seine Dokumentation inszeniert, die Dokumentation als haltbares, statisches Werk wichtiger als ihr Anlass. Ursache und Folge wurden vertauscht.

ursprüngliche Werk? Hier wäre auch die Nähe zur inszenierten Fotografie zu bedenken. Handelt es sich um Kunst oder um Dokumentation, um Momentaufnahme eines dauerhaft stillgestellten Körpers oder Schnitt durch einen Handlungsablauf, Dauer oder Augenblicklichkeit,³² Abbild einer tatsächlichen Performance vor einem Publikum oder Pose für die Kamera? Und vor allem wer bestimmt diese Rollenaufteilung: der Künstler, der dokumentierende Fotograf, der Betrachter oder der Kunstkritiker? Die Erklärungsbedürftigkeit der Fotografien wird immanent – zu viele konkurrierende Kunstformen bedienen sich derselben, ohne dass diese noch als ‚Beleg‘ für etwas dienen könnten. Der Text als zusätzliche Zeugenschaft ist unabdingbar: „Wird die Beschriftung nicht zum wesentlichsten Bestandteil der Aufnahme werden?“ merkte bereits 1931 Walter Benjamin an.³³

In Bezug auf die spezielle Form der Performances, deren oberstes Ziel das einprägsame Bild ist – sei es über die Erstarrung des Körpers, sei es über Repetition oder über genaue wiederholbare Handlungsanweisungen –, ist die Gattungsüberschneidung zur Skulptur zu überdenken. Wollte die Performancekunst die materielle und zeitliche Bedingtheit der traditionellen Künste überwinden und ihnen etwas Konträres entgegenstellen, so scheint in diesem Falle der Wunsch nach der ‚Würde des Kunstwerks‘ und der endlosen ‚Zeit der Kunst‘ im Gegensatz zur Realzeit im Vordergrund zu stehen.³⁴ Vergänglichkeit und Echtzeit wollten überwunden werden, das Interesse am einprägsamen Bild war höchstes Ziel. Das nicht enden wollende Körperbild trachtete in erneuter Umkehrung danach, die Einmaligkeit und Unmittelbarkeit der Aktion zu übertreffen.

32 Vgl. Michael Fried: *Kunst und Objektivität* (erstmalig in: *Artforum*, Jahrg. V, Nr. 10, 1967, S. 12–23). In: Gregor Stemmerich (Hg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*. Dresden / Basel 1995, S. 334–374; hier S. 364–366.

33 Siehe Walter Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie* (erstmalig in: *Literarische Welt*. 18.9., 25.9. und 2.10.1931). In: Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt/M. 1963, S. 45–64, hier S. 64.

34 Vgl. Belting (wie Anm. 7), S. 449.