

URSULA STRÖBELE

# ZEIT-SKULPTUREN





**S**tatuarik und Widerstandsfähigkeit – dies sind seit jeher die Hauptmerkmale klassischer Skulptur. Stein, Bronze, später auch Stahl trotzen den Stürmen der Zeit und deren unausweichlicher Verwitterung. Mit der Zunahme ephemerer, transluzenter, flüssiger Materialien und der Verwendung akustischer, pyrotechnischer, auch lebend-organischer Elemente befreit sich die Skulptur vom Topos der fixierten *statua*, damit von ihrer traditionellen Dauerhaftigkeit (*durata*). Rauch, Nebel, Wasser, Klang, hautartig dehnbare Folien oder bewegliche Körper erweitern das Spektrum bildhauerischer Praktiken. Diese dynamischen Materialien verändern sich im Moment ihrer Zurschaustellung.

Was bedeutet es für unser Verständnis von Skulptur, wenn die schottische, in Berlin lebende Turner-Preisträgerin Susan Philipsz ihre immateriellen, ephemeren Sound-Arbeiten als skulpturale Werke begreift? Für ihre ortsspezifischen Installationen singt sie *a capella* auf Bahnhöfen, unter Brücken, in Supermärkten und Museen oder lässt klassische Musik, aufgefächert in einzelne Töne über eine Vielzahl von Lautsprechern erklingen, wie zuletzt in Kompositionen von Hanns Eisler im Hamburger Bahnhof (*Part File Score*, 2014). Die durch Philipsz modellierten Klänge hüllen den Betrachter ein, breiten sich im Raum aus und besetzen diesen wie eine unsichtbare, nicht zu greifende Skulptur, die individuelle Erinnerungen weckt, ihre Umgebung atmosphärisch prägt. Auch Janett Cardiffs und George Bures Millers Projekt *Forest (for a thousand years)*, das sie für die Documenta 2012 in der Kassler Karlssauere realisierten, thematisiert die plastischen Eigenschaften einer als Stadtportrait angelegten Collage aus unterschiedlichen Geräuschen und Musikfragmenten, die den Rezipienten an fremde Orte entführte.

Solche sich nur momenthaft formenden, wieder verflüchtigenden Skulpturen sprechen mehrere sinnliche Ebenen an und fordern zu einem „leiblichen Sehen“<sup>1</sup> auf. Sie entfalten sich erst im Laufe der Zeit vor den Augen des „Publikums“ – Skulptur als Handlung?<sup>2</sup> Als Auf-führung?<sup>3</sup>

1977 beschrieb Rosalind Krauss in „Passages in Modern Sculpture“<sup>4</sup> die Entwicklung der Skulptur von Auguste Rodin über die kinetische Kunst bis zu den performativ erfahrbaren Werken der Land Art und der Minimal Art als Geschichte einer zunehmenden Verzeitlichung des Mediums, das auf ein aktives Publikum angewiesen ist. Dieses in Abgrenzung zur Objektästhetik auch als Prozessästhetik<sup>5</sup> skizzierte Phänomen impliziert eine rezeptionsbezogene Form von Zeitlichkeit, die sich erst im Dialog zwischen Artefakt und Betrachter entfaltet. Diverse Materialeexperimente und zeitlich begrenzte, plastische Erscheinungen prägen seitdem das Bild von Skulptur, u.a. Hans Haackes *Blaues Segel* (1964/65), Andy Goldsworthys fragile Objekte aus Naturstoffen, Anthony McCalls *Solid Light Films*, Robert Morris' *Steam* (1967) und Dennis Oppenheims *Whirlpool (Eye of the storm)* (1973). Wie wird Zeit und deren Verräumlichung heute artikuliert?

So wie Philipsz sich als Bildhauerin beschreibt, bezeichnen auch Andreas Greiner und Fabian Knecht ihre Explosions-Serie *Entladung* (2012/13) als Skulptur, genauer als „Zeitskulptur“ und hinterfragen damit traditionelle Gattungsmerkmale. 2012 begannen sie ihre Werkgruppe auf dem Tempelhofer Feld des ehemaligen Berliner Flughafens (1.6.2012): Mit einer eindrucksvollen Feuerwolke veränderten sie für einen Augenblick die vertraute Stadtkulisse. Die Sprengung zweier Fenster der Galerie Arndt (1.9.2013) beendete ihre Reihe und rief die Frage auf: Was passiert, wenn Kunst aus dem White Cube ausbricht und ohne Vorwarnung in unser Leben drängt? Diese Aktion fungiert als eph-





SUSAN PHILIPSZ, Part File Score, 2014, Soundinstallation, 12 Bilder/Digitaldruck/Siebdruck, Hamburger Bahnhof, Berlin. Foto: Nick Ash, courtesy Isabella Bortolozzi Galerie



JANETT CARDIFF & GEORGE BURES MILLER, Forest (for a thousand years), 2012, Soundinstallation. Installationsansicht von der dOCUMENTA (13), Kassel, courtesy Künstler



meres, nur temporär sichtbares, nicht greifbares Gegenmodell zum repräsentativen Denkmalcharakter von Skulptur im öffentlichen Raum – ähnlich die von Roman Signer, meist in einsamer Landschaft durchgeführten skulpturalen Ereignisse. Obwohl die Explosion bei Greiner/Knecht kontrolliert und gebändigt abläuft, erzeugt das plötzliche Auftauchen einer lodernden Rauchquelle im urbanen Kontext ein Moment der Bedrohung. Erst der Augenblick der Zerstörung verhilft dieser Zeit-skulptur zum, wenn auch flüchtig vergehenden Leben, d.h. Werkvollendung und Rezeption fallen zusammen.

Das Material verlässt die abbildende Funktion (Mimesis) und bestimmt durch sein Verhalten selbst die jeweilige Form.<sup>6</sup> Trotz der unübersehbar-plastischen, vielansichtigen Ausdehnung von Entladung vermag der Betrachter nicht, sie, wie bei einer klassischen Skulptur, sukzessive zu umschreiten – dies ist aufgrund der Zeitgebundenheit zum Scheitern verurteilt. Geschwindigkeit der Explosion und Radikalität der Formveränderung lassen jeden an seinem Standpunkt verharren. Nur über eigene Erinnerungseindrücke und Dokumentationsfotos ist die Plastizität zu erahnen. Wie beeinflusst der Verzicht auf eine haptische Oberflächentextur das seit dem Paragone für die Gattung Plastik geltende Primat des Tastsinns? Anders bei Greiners taktilen *living sculptures*, die einen direkten Kontakt nahezu herausfordern: Seinem experimentellen Interesse für physikalisch-biologische Phänomene geschuldet, arbeitet er mit biolumineszenten Algen in Wasserkanistern – von der Decke hängend (*To touch a raw point*, 2014) oder im Rahmen einer musikalischen

Links unten: ROBERT MORRIS, Steam, 1974, Dampf. Installationsansicht Western Washington University, Bellingham, VG Bild-Kunst (Quelle: Musée national d'art moderne Centre de création industrielle Centre Georges Pompidou, Paris, 1995)





ANDREAS GREINER & SUNLAY ALMEIDA RODRIGUEZ, Toccata for pyrocystis fusiformis, Berlin - Zürich 2014, Pyrocystis Fusiformis, Piano, Meerwasser. Courtesy Künstler

Unten: NINA CANELL, Shedding Skin (Perpetual Current for 24 Buckets), 2008, 240 Liter Wasser, Eimer, Stahl, Hydrophone, Verstärker, Ultraschallgenerator, Trommelfelle, Ton, Zeitrelais, Kabel. Foto: Robin Watkins, Installationsansicht Manifesta 7, Rovereto, courtesy Sammlung Westfälisches Landesmuseum, Münster







SOFIA HULTÉN, *Mutual Annihilation*, 2008, Kommode 95 x 73 x 50 cm, Video 85:22 Minuten. Foto: Sofia Hultén, courtesy Konrad Fischer Galerie und VG Bildkunst

Performance mit Sunlay Almeida Rodriguez auf den Saiten eines geöffneten Flügels platziert (*Toccata for Pyrocystis Fusiformis*, 2014). Die Berührung des plastischen Objekts verändert dessen visuelle Erscheinung: es leuchtet bei Bewegung kurz auf. Im dunklen Ausstellungsraum scheint die übliche Sinneshierarchie aufgehoben; die Augen erweisen sich als kaum verlässlicher Begleiter. Greiners Werke sind von einer eigenen, sich den Betrachter unterwerfenden Rhythmik bestimmt. Erst die Interaktion mit ihrem Gegenüber in der Momenterfahrung des Leuchtens bringt sie zur Vollendung. Vergleichbar einem Labor schafft Greiner die Voraussetzung für das Setting und gesteht dann dem Werk zu, von sich aus zu handeln. Die unpräntentöse Erscheinung lässt

kaum vermuten, welch komplexes Hintergrundwissen und jahrelange „Feldforschung“ dafür notwendig sind – der Bildhauer als Gärtner, gar als Alchemist, den Geheimnissen des Lebens nachspürend?

„Skulptur als abgeschlossenes Objekt behagt mir nicht. [...] Ich suche unabgeschlossene Prozesse, die sich über die Zeit entfalten, wie Musik.“<sup>47</sup> In feinteiligen Objektzusammenstellungen kommt Nina Cannells Vorliebe für naturwissenschaftliche Experimente zum Ausdruck. Die künstlerischen Versuchsanordnungen zeigen teils deutlich sichtbare Energieumformungen, wie bei dem Ast (*Halfway between opposite ends*, 2010), auf dessen Oberfläche elektrische Spannung zeichnerische Brandspuren hin-





VAJIKO CHACHKHIANI, *Physical Shape of Fear*, 2012, Beton, Spinnennetz, Acrylglas, Erde, kristallisiertes Wasser. Foto: Dominik Hodel, courtesy Künstler

terlassen hat oder bei *Shedding Skin (Perpetual current for 24 buckets)* (2008) – einer raumgreifenden Installation bestehend aus mit Wasser gefüllten und mit Trommelfellen abgedeckten Plastikwannen und Emailleschüsseln, denen dank kleiner Nebelmaschinen, Tonabnehmer und Verstärker Wasserdampf und ein undefinierbarer Klang entweichen.

Auch die wie Canell aus Schweden stammende Sofia Hultén beschäftigt sich mit wechselnden Aggregatzuständen, artifiziell hervorgerufenen Materialverwandlungen und unsichtbaren Verbindungen zwischen den Dingen, inspiriert durch die Teilchenphysik. Ihre zeitlich bedingten Transformationen finden meist hinter den Kulissen oder unbemerkt im öffentlichen Raum statt (*Getting rid of stuff*,

2001). Präsentiert werden Filme, Fotos und die verfremdeten, ihrer ursprünglichen Funktion entrisse- nen Alltagsgegenstände (*Mutual Annihilation*, 2008); *In between the possibilities*, 2010). Dabei behaupten die unterschiedlichen Versuchen ausgesetzten, skulpturalen Objekte ihr zeitlich strukturiertes Eigenleben. Unser Einfluss ist begrenzt – das zeigen auch die *living sculptures* Greiners oder Vajiko Chachkhianis *Physical Shape of Fear* (2012): Eine Vogelspinne avanciert zum entscheidenden Akteur dieser kinetischen, prozessualen Skulptur, folgt ihrem instinktiven Trieb nach Beutefang und webt während der Ausstellung ein immer dichter werdendes Netz. Die finale Form dieser Plastik bleibt offen.





AWST & WALTHER, *Ground to Sky*, 2014, Buchsbaum, Stahlseil, Aluminiumrohr, Foto: Hans-Georg Gaul, courtesy PSM, Berlin

Ihre eigene Vergänglichkeit zur Schau stellend, fungiert *Ground to Sky* (2014) des in Berlin und Wales lebenden Künstlerduos Awst & Walther als Metapher für das Aushebeln bestehender Normen – eine dem nährenden Boden entrissene und mit den Wurzeln haltlos im Raum schwebende, wie ein Minimalobjekt, Requisit einer barocken Parkanlage oder architektonisches Raumelement zurechtgestutzte Buchsbaumhecke. Wie gehen wir damit um, wenn organisches Leben, hier als domestizierte Natur, die Sterilität des White Cube besetzt und uns mit seinem eigenwilligen Geruch nach welkenden Blättern und Erde betört? Auch die mit saftig-grünen Weintrauben zu einem verführerischen Kronleuchter behängte Neonröhre in *Das süße Leben* (2010) ist dem unwiederbringlichen Verfall preisgegeben

und weckt als zeitgenössisches Vanitassymbol melancholische Sehnsüchte, die einen unbeschreiblich-schönen Zeitpunkt bewahren möchten.

Gegenwärtigkeit, Emergenz, der Fokus auf unmittelbarer Präsenz kennzeichnen die skizzierten, eine phänomenologische Analyse sowie unsere Erwartung und Geduld herausfordernden Objekte. Als temporäre Interventionen im Raum (mit unterschiedlicher Beständigkeit) schenken sie uns Zeit. Sie schärfen unser Bewusstsein für den Augenblick, wie ihn jeder individuell erlebt. Durch ihre ephemere Erscheinungsweise tragen sie zu einer Erweiterung und Aktualisierung des Mediums Skulptur bei – denn gerade, „die Modernität“, so Baudelaire, „ist das Vorübergehende, das Entschwindende, das Zufällige [...]“





AWST & WALTHER, Das süße Leben, 2010, Trauben, Edelstahl, Neon, Foto: Awst & Walther, courtesy PSM, Berlin

#### ANMERKUNGEN:

<sup>1</sup> Vgl. Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung* (1945), Berlin 1966/74.

<sup>2</sup> Vgl. Manfred Schneckenburger, „Plastik als Handlungsform“, in: *Kunstforum International*, 34.4, 1979, S. 20-115.

<sup>3</sup> Siehe Ursula Ströbele, *Sculpture as performance?* (Vortrag zu „Pyrotechnique Sculpture“; Tagung am Henry Moore Institute, Leeds, Nov. 2013).

<sup>4</sup> Vgl. der titelgebende Aufsatz „Sculpture in the Expanded field“ (in: *October*, 8, 1979) mit dem vielfach zitierten Strukturmodell von Krauss.

<sup>5</sup> Gerhard Graulich, *Die leibliche Selbsterfahrung des Rezipienten: ein Thema transmodernen Kunstvollens*, Essen 1989.

<sup>6</sup> Vgl. Dietmar Rübél, *Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen*, München 2012.

<sup>7</sup> Zitiert nach Kolja Reichert, „Kabinett der Krümel“, in: *Tagesspiegel*, 27.5.2011.



Foto: Liame Haug

URSULA STRÖBELE ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunstwissenschaft und Ästhetik der UdK, Berlin, Autorin und Kuratorin. Sie promovierte 2010 an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf mit einer Arbeit zu den Bildhaueraufnahmestücken der Königlich-Akademie in Paris (1700-1730), 2012 veröffentlicht.

2013 erschien ihr Buch *Mise-en-Scène. Skulptur und Narration. Untersuchungen zu Anish Kapoor*. Derzeitiger Forschungsschwerpunkt ist die Erweiterung des Skulpturenbegriffs (u.a. zeitbasierte, ephemere, immaterielle Phänomene in der Skulptur).