

Erwin Wurm

Bei Mutti



PRESTEL
Munich · London · New York

Vorwort und Dank

Thomas Köhler

Im Jahr 1987 war der österreichische Künstler Erwin Wurm Stipendiat des Berliner Künstlerprogramms des DAAD. Das Stipendium und der Aufenthalt in der damals noch geteilten Stadt wurden für ihn zur Initialzündung für eine Neudefinition seines künstlerischen Ansatzes. Zum Thema der Neuorientierung schreibt Markus Brüderlin über die Arbeiten Wurms bereits 1985: „Der Plastiker heute ist ein Wanderer, dessen Weg nicht geradlinig auf ein Ziel, oder spiralförmig auf ein Zentrum zuläuft. Es gibt weder ein Programm noch einen Auftrag und auch kein Themenrepertoire, das zu absolvieren wäre. Unterwegs trifft der Künstler auf mancherlei Dinge, die er sammelt und veredelnd für den kulturellen Stoffwechselprozeß aufbereitet.“¹

Erstmals seit 1987 wird nun Erwin Wurm in einer monografischen Ausstellung in größerem Umfang in einem Berliner Museum präsentiert. Die Ausstellung der Berlinischen Galerie konzentriert sich auf den menschlichen Körper, dessen skulpturales Potenzial und das Partizipatorische der Wurm'schen Arbeiten, die den Betrachter zum Akteur werden lassen. Das große *Narrow House* aus dem Jahr 2010 ist eine begehbare Skulptur, die die Enge eines typischen Einfamilienhauses der Nachkriegszeit für den Besucher physisch erfahrbar macht. Auf etwas mehr als einen Meter zusammengestaucht, befinden sich darin Bad, Wohnzimmer und

Küche und thematisieren die kleinbürgerliche Wohnkultur, das Eigenheim als ein Glücksversprechen der prosperierenden Wirtschaftswunderjahre. Zusammen mit dem Künstler wurde für die Ausstellung außerdem ein Dutzend seiner *One Minute Sculptures* ausgewählt, die Wurms Beschäftigung mit der Philosophie hervorheben und die Bedeutung des menschlichen Körpers in seinem theatralen Ansatz skulpturalen Arbeitens betonen. Kritische Auseinandersetzungen mit dem Skulpturbegriff der Gegenwartskunst finden sich ebenso wie sarkastische Kommentare zum Katholizismus und zum zeitgenössischen Körperkult.

Ergänzt werden die *One Minute Sculptures* durch die parallel entstandenen Zeichnungen Wurms, die als Handlungsanweisungen für den Betrachter zu gelten haben. In der Auswahl der Zeichnungen finden sich die feinen Skizzen zu den *One Minute Sculptures*. Im letzten Teil der Ausstellung zeigen wir jene Arbeiten, die in den vergangenen Monaten im Atelier des Künstlers entstanden sind und die sich mit der skulpturalen Qualität von Möbeln und anderen Alltagsgegenständen auseinandersetzen. Einknickte Großkühlschränke finden sich neben anmutigen Sesseln mit eingedrückten Rückenlehnen. Die Ausstellung versucht keinen Überblick, sondern einen Einblick in die Arbeitsweise des Künstlers zu geben. Sie ermöglicht es dem Besucher,

die Ausstellungsräume des Museums durch eigenes Agieren neu zu erfahren, das Museum als theatralen Raum umzunutzen.

Zu Erwin Wurm existiert eine schier unüberschaubare Zahl an Publikationen und kunsthistorischen Artikeln. Wir beschlossen daher, uns im Katalog auf die bisher nur in Ausschnitten publizierten Zeichnungen zu konzentrieren. Sie belegen Wurms Sensibilität sowie die souveräne Distanz zu Pathosformeln in der zeitgenössischen Kunst.

Ganz herzlich möchte ich Erwin Wurm danken, der die gesamte Ausstellung voller Elan unterstützt, Ideen beigesteuert und die Realisierung des Projekts freundschaftlich und konstruktiv unterstützt hat. Eine riesengroße Hilfe haben wir durch seine Mitarbeiter Martha Gutschi und Daniel Leidenfrost erfahren. Ihnen beiden oblagen seitens des Studios die Organisation der Leihgaben und die Abbildungsrecherche sowie die Organisation der Transporte. Sie haben die Vielzahl unterschiedlicher Anfragen des Museums immer gut gelaunt und charmant beantwortet.

Dem Förderverein der Berlinischen Galerie danke ich sehr herzlich, dass er die Ausstellung mit einem substanziellen Betrag unterstützt hat. Der Hauptstadtkulturfonds hat die Ausstellung mit einem beträchtlichen Betrag gefördert. Ihm sind wir daher ebenso zu großem Dank verpflichtet. Ohne diese hauptstädtische Förderung wären viele Projekte gänzlich unmöglich.

Meine Referentin Anne Bitterwolf behielt das Projekt und seinen Fortschritt stets im Blick, griff mahnend ein und fand sogar noch die Zeit für einen klugen Katalogtext. Ihr danke ich auf das Herzlichste. In ihrer Elternzeit übernahm Anna Maria Heckmann ihren Part und führte das begonnene Projekte souverän und kenntnisreich weiter. Für den sanften Übergang danke ich ihr sehr.

Der Katalogautorin Ursula Ströbele, Dozentin an der Universität der Künste in Berlin, zolle ich Respekt und Dank, dass sie trotz enger Zeitplanung einen fulminanten Artikel fristgerecht abgeliefert hat.

Gestaltet wurde der Katalog durch die Agentur Thoma+Schekorr, die auch für das visuelle Erscheinungsbild der Berlinischen Galerie verantwortlich zeichnen. Sie haben eine klar strukturierte Publikation vorgelegt, die Lust macht, über den Künstler mehr zu erfahren.

Unserem Chefrestorator Andreas Piel und seiner Abteilung bin ich sehr dankbar, dass sie sich umsichtig um die zahlreichen Zeichnungen Erwin Wurms gekümmert haben, die montiert und gerahmt werden mussten. Wolfgang Heigl und Roland Pohl aus der Technikabteilung bewundere ich für ihre Fähigkeit, auch komplizierteste Konstruktionen präzise zu errichten, ganz so, wie es ihnen bei Wurms *Narrow House* gelungen ist.

Die Registrarin Tanja Keppler hat sich um den Leihverkehr und die Versicherung der Arbeiten gekümmert. Ulrike Andres und ihr fantastisches Team haben die Kommunikation zum Projekt konzipiert und ein Rahmenprogramm zur Ausstellung erarbeitet, das Erwin Wurms Werk dem Besucher anschaulich vermittelt.

Wir hoffen und wünschen, dass die Besucher manch neue Seite im Schaffen Erwin Wurms entdecken und dass sie sich in das *Narrow House* hineinwagen mögen. Vielleicht werden manche gar zu einer *One Minute Sculpture*. Vielleicht, um eine Minute lang an Baruch de Spinoza zu denken oder an ihre Verdauung, oder auch nur, um einen im wahrsten Sinne des Wortes kühlen Kopf zu bewahren.

1 Markus Brüderlin, „Aus E.W.'s skulpturaler Kosmogonie – 3. Station: Idylle und Katastrophe“, in: *Erwin Wurm. Aus der Serie Landschaften* (Ausst.-Kat. Galerie Bleich-Rossi), Graz 1985, o. S.



1 Piero Manzoni bei der Aktion *Sculture viventi*, 1961

Erwin Wurms *One Minute Sculptures* im Kontext der lebenden Plastik¹

Ursula Ströbele

„Die Bildnerei arbeitet *in einander*, Ein lebendes, Ein *Werk* voll Seele, das *da sei* und daure. Schatte und Morgenroth, Blitz und Donner, Bach und Flamme kann sie nicht bilden, so wenig das die tastende Hand greifen kann [...]. Mögen andre Künste dies bemerken und insonderheit der *Hauch*, die *Rede*, den flüchtigen Schmetterling von Witz und Abstraktion haschen; die *Statue* ist dazu zu *Wahr*, zu *Ganz*, zu sehr *Eins*, zu *Heilig*.“²

In seiner 1778 publizierten Schrift *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume* proklamiert Johann Gottfried Herder, in Anlehnung an Lessings Aufteilung von bildender Kunst (Malerei, Bildhauerei) und Dichtung in Raum- und Zeitkünste,³ das traditionelle Verständnis von Skulptur, das bereits die Kunstdiskurse im Paragone – dem Wettstreit zwischen den Künsten – seit der Renaissance thematisiert hatten. Leon Battista Alberti benannte die *statua* beziehungsweise den *colossus* als Aufgabe der Bildhauerei, während die Malerei den Betrachter in ihren Bann ziehe, indem sie über die Einführung einer bildimmanenten Zeitlichkeit eine Geschichte (*historia*) illustriere.⁴ Das Standbild, die *statua* (von lat. *stare* = stehen) hingegen zeichnet sich durch eine Ganzkörperfigur, still auf einem Sockel stehend, aus. Flüchtigkeit

und Vergänglichkeit, ein ephemeres Wesen wurden ihr per se abgesprochen, beziehungsweise konnte die Bewegung der steinernen Gestalt nur mit illusionistischen Mitteln wie einer differenzierten, die Natur nachahmenden Bearbeitung der Oberfläche evoziert werden. Im Untertitel seines Buches bezieht sich Herder auf den seit der Antike „herumgeisternden“ Traum der Verlebendigung einer Statue. Pygmalion, so der Name des Protagonisten in den *Metamorphosen* Ovids, verliebte sich in das von ihm geschaffene anmutige Marmorstandbild – in Galatea, die durch Venus' Gnade plötzlich zu atmen begann und von ihrem Sockel stieg.⁵ Der Künstler fungiert als Schöpfer: *sculptor deus*.

Dieser Topos hat die Geschichte der Bildhauerei und die Wahrnehmung von Skulptur bis heute wesentlich beeinflusst. 1965 beschwor der philippinische Künstler David Medalla in seinem *Mmmmmmm ... Manifesto*: „I dream of the day when I shall create sculptures that breathe, perspire, cough, laugh, yawn, smirk, wink, pant, dance, walk, crawl, ... and move among people as shadows move among people ...“⁶ Auch wenn in Medallas Manifest dieser Topos noch anklingt, wirkt die Vorstellung seiner lebenden Skulptur mit der Nennung ihrer alltäglichen Körperreaktionen und Gefühlsregungen weitaus weniger romantisch. Der Ehrgeiz des Menschen, einen Doppelgänger

1 Der vorliegende Text behandelt eine Thematik des Post-Doc-Projekts der Autorin zur Erweiterung des Skulpturbegriffs. Einige Passagen wurden ursprünglich für einen Beitrag zur Publikation *Anatomy of a Fairytale* des Künstlers Andreas Greiner geschrieben, die Anfang 2016 erscheint.

2 Johann Gottfried Herder, *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume*, Riga: Hartknoch, 1778, S. 26, 130; zitiert nach Online-Ressource: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/herder1778> (zuletzt eingesehen am 07.03.2016).

3 Vgl. Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766), Stuttgart: Reclam, 1964.

4 Bei Alberti heißt es: „Das bedeutendste Werk des Malers ist nicht die Riesengestalt (*colossus*), sondern der ‚Vorgang‘ (*historia*). Denn größeres Lob verdient sich das Talent des Malers mit der Darstellung des ‚Vorgangs‘ als mit demjenigen der Riesengestalt.“ Leon Battista Alberti, „De pictura / Die Malkunst“ (1435), in: ders., *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei / De statua. De pictura. Elementa picturae*, hg. von Oskar Bätschmann und Christoph Schaublin, unter Mitarbeit von Kristine Patz, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000, S. 194–315, hier S. 256–257.

5 Ovid, *Metamorphosen*, 10. Buch, Vers 243–297.

6 David Medalla, „Mmmmmmm ... Manifesto (a fragment)“ (1965), in: Guy Brett (Hg.), *Exploding Galaxies. The Art of David Medalla*, London: Kala Press, 1995, S. 61.

7 Einen wesentlichen, bis heute vielfach rezipierten und diskutierten Beitrag zum erweiterten Skulpturbegriff lieferte Rosalind Krauss mit ihrem 1979 in der Zeitschrift *October* publizierten Text „Sculpture in the Expanded Field“. In ihrem Strukturmodell berücksichtigt sie den menschlichen Körper als plastisches Material nicht. Ein Versuch, ihr Modell weiterzudenken, wurde in folgendem Buch unternommen: Ursula Ströbele, Andreas Greiner, Jan-Philipp Sexauer (Hg.), *24h Skulptur. Notes on Time Sculptures*, Berlin: Distanz, 2015.

8 Von Hans Haacke sind einige Fotos dieser Aktion überliefert.

beziehungsweise sein Ebenbild zu erschaffen, gipfelt in künstlicher Intelligenz, automatisierten Apparaten oder Robotern, wie in der Erzählung *Der Sandmann* von E.T.A. Hoffmann (1816), oder auch in Science-Fiction-Filmen, wie *Ex Machina* (2015).

Während bis zum 19. Jahrhundert das Ziel plastischen Arbeitens vorwiegend darin bestand, eine möglichst naturgetreue Darstellung zu realisieren, findet spätestens um die Jahrhundertwende mit den abstrahierenden Tendenzen Auguste Rodins oder Medardo Rosso und einer sich von der Darstellung verselbstständigenden Oberflächenstruktur (*modelé*) eine Abkehr vom Primat der Mimesis statt. Im 20. Jahrhundert experimentieren Künstler vermehrt mit dem Phänomen des „atmenden Artefakts“, indem sie lebendes „Material“, sei es in Form von Menschen, Tieren oder Pflanzen, als Exponate in einen Ausstellungskontext überführen.

Der vorliegende Text richtet sein Augenmerk auf den menschlichen Körper als plastisches Material und rückt die Gruppe der *One Minute Sculptures* Erwin Wurms in die Gattung der sogenannten *living sculpture*. Zu unterscheiden ist dabei, ob der Künstler selbst oder Akteure beziehungsweise Ausstellungsbesucher diese „Wandlung“ durchlaufen. Franz Erhard Walther schlüpfte mit 19 Jahren in seinem Fuldaer Atelier selbst in die Rolle einer lebenden Plastik und vollzog dabei absurd-komische Handlungen. Sein *Versuch, eine Skulptur zu sein* (1958) ist in Schwarz-Weiß-Fotografien dokumentiert (Abb. 2), von seiner dreidimensionalen Plastizität und Beweglichkeit in die Flächigkeit und Stasis des (Ab-)Bildes übersetzt. Walther experimentierte mit



2 Franz Erhard Walther, *Speier (Versuch, eine Skulptur zu sein)*, 1958

den klassischen Parametern dieses künstlerischen Mediums und öffnete somit den Skulpturbegriff zugunsten zeitbasierter, handlungsorientierter und performativer Arbeiten.⁷

Zwei Jahre später, am 29. November 1960, ließ der griechische Bildhauer Takis den südafrikanischen Dichter Sinclair Beiles in der Pariser Galerie Iris Clert in der Luft „hängend“ sein *Magnetisches Manifest* rezipieren – *L'impossible: un homme dans l'espace*, so der Titel der Aktion.⁸ Der Dichter verwandelte sich in eine sprechende *living sculpture*, wobei das künstlerische

Manifest als selbsterklärender Kommentar diente: „Ich bin eine Skulptur“.⁹

Das aufkeimende Interesse an einer solchen Exponierung des menschlichen Körpers und dessen Verückung in den Kunstkontext zeigte ein Jahr später, 1961 die *Ausstellung des Herrn Ulrichs (automobile Plastik), 1,78 m: erstes lebendes Kunstwerk*. Timm Ulrichs erklärte sich selbst zum künstlerischen Exponat¹⁰ – anders Piero Manzoni, dessen *Sculture viventi* (Abb. 1) im selben Jahr durch die Signatur des Künstlers und ein Echtheitszertifikat zu Artefakten wurden: „Es wird bestätigt, dass ___ [Name wird handschriftlich eingetragen] durch meine Hand signiert wurde und daher ab sofort als echtes und wahres Kunstwerk anzusehen ist.“¹¹ Derjenige, der sich auf seine *Basi magiche* (1961) – Sperrholzsockel mit zwei Filzsohlen für die Füße – stellte, avancierte in einer konzeptuellen Weiterführung selbst zum skulpturalen Objekt, ohne der Unterschrift Manzonis zu bedürfen.

Berühmtheit erlangten in den 1970er Jahren Gilbert & George, indem sie singend, bemalt mit Metallicfarbe, im Anzug, mit Hut, Handschuhen und Stock unter anderem auf Tischen posierten. Während wir uns die Posen Walthers auf den Fotos als Voraussetzung für die Entstehung der Skulptur vergegenwärtigen, finden die Liveauftritte des britischen Künstlerduos in der Realzeit des Betrachtens statt. In seiner Theorie des Bildakts erläutert Horst Bredekamp: „Sich selbst als *living sculpture* definierend, haben sie die Frage nach der Lebendigkeit des Werks durch deren permanente Bestätigung obsolet gemacht. [...] Gilbert und George *sind* das Werk als lebendes Bild, und damit ahmen sie sich selbst in Echtzeit nach, so dass die Unterscheidung von Bild, Nachbild und Leben schwindet. Die Künstler präsentieren sich selbst als Bild und hierin sind sie Realsymbole des schematischen Bildakts.“¹²

Die Geschichte der *living sculpture* weist einen Facettenreichtum auf, der hier nur exemplarisch skizziert werden kann. Es sei ferner Rebecca Horn mit ihren Körperprothesen genannt (Abb. 4);¹³ Vanessa Beecroft mit ihren skulptural anmutenden Performances weiblicher Akteure, die stundenlang bis zur physischen Erschöpfung in Stillstand verharren; Willi Dorners *Bodies in Urban Spaces*, die in sportlich-bunten Outfits akrobatische Positionen innerhalb des Stadtbilds einnehmen, bis sie die statuarische Formation auflösen und weiterrennen, um sich erneut an einem anderen Ort (u. a. Treppe, Fensterlaibung, Balustrade, Straßenlaterne) zu einem Körperensemble zusammenzufinden (Abb. 3).¹⁴ Joseph Beuys schloss bereits mit der „Sozialen



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

10 Das Konzept wurde 1961 im Kontext der „Zimmergalerie Timm Ulrichs“ formuliert, doch erst 1966 in einer Galerie realisiert. Seine Signatur, die den Kunstwerkstatus unterstreicht, ließ Ulrichs sich auf den Oberarm tätowieren. Siehe u. a. Birgit Jooss, „Die Erstarrung des Körpers zum Tableau. Lebende Bilder in Performances“, in: Christian Janecke (Hg.), *Performance und Bild – Performance als Bild*, Berlin: Philo & Philo Fine Arts, 2004, S. 272–303, hier S. 276–278.

11 Die Zertifikate sind zweisprachig (englisch, französisch) und fortlaufend nummeriert. Siehe Martin Engler (Hg.), *Piero Manzoni. Als Körper Kunst wurden* (Ausst.-Kat. Städel Museum, Frankfurt am Main), Bielefeld: Kerber, 2013, S. 202, 204–205 (Abb.).

12 Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Berlin: Suhrkamp, 2010, S. 119–120.

13 Siehe u. a. *Mit beiden Händen gleichzeitig die Wände berühren* (1974/75), *Hahnen-gefieder* (1971).

14 Siehe u. a. die Videos: <http://www.ciewdorner.at/index.php?page=videos&lnode=2#link2> und <https://www.youtube.com/watch?v=DaMk8q0aJyE> (zuletzt eingesehen am 07.03.2016). Vgl. auch *Willi Dorner. Bodies in Urban Spaces*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2014.

15 Siehe u. a. Barbara Gronau, „Man muss ... eine Art ständiges Theater spielen'. Performativität und Aufführung bei Joseph Beuys“, in: Ulrich Müller (Hg.), *Joseph Beuys. Paralleleprozesse. Archäologie einer künstlerischen Praxis*, München: Hirmer, 2012, S. 116–127. Bei einigen Arbeiten spricht Beuys von sich selbst als Kunstwerk.

16 Ovid, *Metamorphosen*, 1. Buch, Vers 452–567.

17 Kim Sooja im Interview mit Flaminia Gennari Santori (2003), zitiert nach: <http://www.kimsooja.com/texts/generi.html> (zuletzt eingesehen am 07.03.2016).

18 Vgl. u. a. *Erwin Wurm. One Minute Sculptures, 1988–1998. Werkverzeichnis*, hg. von Edelbert Köb (Ausst.-Kat. Kunsthaus Bregenz u. a.), Bregenz: Kunsthaus Bregenz; Ostfildern-Ruit: Cantz, 1999.

19 Erwin Wurm, zitiert nach Helmut Friedel, „Zum Skulpturbegriff bei Erwin Wurm“, in: *Erwin Wurm. Gurke*, Köln: DuMont, 2009, S. 14–27, hier S. 15.

20 Vgl. zu dieser Arbeit von Wurm u. a. Sandra Umatham, *Kunst als Aufführungserfahrung. Zum Diskurs intersubjektiver Situationen in der zeitgenössischen Ausstellungskunst. Felix Gonzalez-Torres, Erwin Wurm und Tino Sehgal*, Bielefeld: Transcript, 2011, S. 87–88.

Plastik“ menschliche Aktivität in sein gesellschaftspolitisches Kunstverständnis ein, demzufolge jeder Mensch durch kreatives Handeln zum Wohl der Gemeinschaft beitragen und dadurch plastizierend auf die Gesellschaft einwirken könne.¹⁵

Die Objektwerdung des Menschen erinnert an die ebenfalls von Ovid in den *Metamorphosen* geschilderte Verwandlung der fliehenden Daphne in einen Lorbeerbaum.¹⁶ Während Pygmalion die Natur durch seine Bildhauerei nachzuahmen versucht, dreht sich bei der *living sculpture* scheinbar die Bewegungsrichtung um: Natur mutiert zur Kunst. Im kurzzeitigen Stillstand und der Unbeweglichkeit mutiert diese Kunst sogar zur Skulptur und greift damit gleichermaßen kurzzeitig das Charakteristikum der klassischen *statua* wieder auf.

Die Koreanerin Kim Sooja erstarrt in ihrer Serie *A Needle Woman* (1999–2001) zum unbeweglichen Standbild inmitten turbulenten Großstadtgewühls, „as if it [ihr Körper] functions as a barometer while weaving/woven (by) different nations, races, culture, society and economy by standing still in the middle of the busy streets in 8 different metropolitans in the world“.¹⁷ Stillstand im Sinne eines temporären „Denkmals“ als subversive Reaktion auf die Geschwindigkeit unserer Zeit?

Was bedeutet es, eine Skulptur zu sein? Durch welche Merkmale zeichnet sich diese „Metamorphose“ aus? Inwiefern greifen die Künstlerinnen und Künstler explizit auf medienspezifische Parameter wie Räumlichkeit, Unbeweglichkeit und Plastizität zurück, wo brechen beziehungsweise erweitern sie sie?

Mit seinen *One Minute Sculptures*¹⁸ kreierte Erwin Wurm lebende Artefakte und orientiert sich dabei an traditionellem Skulpturenvokabular. Er selbst äußerte sich dazu: „Ich wollte eigentlich Malerei studieren, aber durch einen Zufall wurde ich Bildhauer. Daher fing ich an, darüber nachzudenken, was Bildhauerei heute sein könnte. Dies führte mich zur Suche nach Leere, Möglichkeit und Volumen, [...] den Grundqualitäten von Bildhauerei.“¹⁹

Dem Ausstellungsbesucher, der seinen Handlungsanweisungen folgt, bietet er weiße Podeste und Attribute, das heißt begleitende Gegenstände zur Ausführung der jeweiligen „Zeitskulptur“ an. Kleine Zeichnungen und kurze Kommentare ergänzen die Anleitung. Der Betrachter selbst avanciert, sofern er sich auf diese Aktion einlässt, zu einer lebendigen Statue, sodass sich die kunstvolle Meißeltechnik Pygmalions erübrigt, um aus der Erstarrung befreit zu werden.

Für die Arbeit *Be a Shell for One Minute* (2010) sind zwei gleich große Plastikschräuel bereitgestellt,



4
Rebecca Horn,
*Mit beiden
Händen gleichzeitig die Wände
berühren*, aus:
*Berlin-Übungen
in neun Stücken*,
1974/75, Videostill

die wie Muschelschalen für einen Moment ein Gehäuse bilden, in das der Rezipient sich sitzend einfügt, die andere Schale auf dem Kopf tragend. Einige Werke rekurrieren auf die Königsdisziplin Philosophie, so in *Take Your Most Loved Philosophers* (2002 ^{Abb. 5}). Der Kunstinteressierte steht hierfür auf einem Sockel, wählt seine philosophischen Lieblingsbände aus einem Bücherstapel aus, klemmt sich diese zwischen die Beine und Arme und versucht dabei, das Gleichgewicht zu halten. Anstatt zu lesen, ist ein physisch-aktiver Umgang mit den Buchkörpern gefragt.



5
Erwin Wurm,
*Take Your Most Loved
Philosophers
(One Minute
Sculpture)*, 2002

Einige dieser Arbeiten, bei denen nur der Name eines bekannten Philosophen angegeben ist, fordern zu individuellen Gedankengängen auf: sitzend den Atem anzuhalten und an Spinoza zu denken (1998), seinen Kopf unter einen an der Wand befestigten Hammer zu halten und mit gebeugtem Körper den Namen Michel de Montaignes auszusprechen (1998), zwei Filzstifte aufrecht auf den Schuhen balancierend eine Minute lang über René Descartes zu sinnieren (2002) oder zwei Filzstifte zwischen Wand und Kopf einzuklemmen und währenddessen den Namen Montaignes zu wiederholen (1998). *Kneel Down and Think About Wittgenstein* (2003) lädt den Besucher ein, sich auf einem umgekippten Stuhl kniend geistigen Reflexionen hinzugeben. *The Three Philosophers* (2001) bietet drei dem ursprünglichen Gebrauch entfremdete Variationen im Umgang mit einem Stuhl an, während die Serie *Adorno*

Was Wrong With his Ideas About Art (2005) kritische Töne gegenüber dem berühmten Vertreter der Frankfurter Schule und dessen ablehnender Haltung zum Humor verlauten lässt.

Auch Psychologie (*Sigmund Freud modern*, 2005) und Kunstgeschichte (*Make Your Own Franz Erhard Walther*, 2001)²⁰ gehören zu den Referenzdisziplinen Wurms.

Im Feuilleton der *Zeit* vom 27. November 2008 zeigte Wurm 44 Vorschläge. Eine soziale Skulptur, in deren Titel die „Soziale Plastik“ von Joseph Beuys anklingt. Seine skandalträchtigen, in einer Textcollage versammelten Sprüche spielen mit gesellschaftlichen Stereotypen und Tabus und provozieren eine Überschreitung der Grenzen politischer Korrektheit.²¹

Do Not Have Doubts (2005) postuliert ein weiteres Werk, auch wenn die Welt für kurze Zeit aus den Angeln gehoben ist, überprüfte Wahrheiten und Paradigmen auf den Kopf gestellt sind und durch grotesk anmutende Posen karikaturhaft infrage gestellt werden – anders als Navid Nuurs Akteure des Projekts *Bored at the Museum*, für das Nuur Bilder von Museumsbesuchern sammelt, die unter anderem Statuen nachstellen.²²

Morning Walk (2001) durchbricht das lähmende Alltagsmuster und bereichert den unzählige Male wiederholten Gang zur Arbeit mit einem Funken Humor und klarerem Bewusstsein. Der etwas andere Blick auf die Welt ermöglicht, für einen Moment eine neue Rolle einzunehmen, vertraute Alltagsgesten tragisch-komisch zu verfremden.

Der Schwierigkeitsgrad der „verlangten“ Handlung während der Dauer von 60 Sekunden beeinflusst die Empfindung des Ausführenden. Wie lang kann gefühlt eine Minute sein? Die Temporalität konterkariert die skulpturspezifischen Parameter von Ewigkeit, Dauer und Beständigkeit.²³ Permanente Präsenz ergibt sich höchstens durch eine Fotografie oder in der

mehrfach wiederholten Aufführung. Herders eingangszitiertes, charakteristisch für seine Zeit am klassizistischen Kunstideal orientiertes Diktum – „Mögen andre Künste dies bemerken und insonderheit der *Hauch*, die *Rede*, den flüchtigen Schmetterling von Witz und Abstraktion haschen“ – hat seine Gültigkeit verloren, denn die ihrem Gegenüber ein Schmunzeln entlockenden Skulpturen Wurms korrespondieren keineswegs mehr mit dem klassischen, idealisierten Standbild: „die *Statue* ist dazu zu *Wahr*, zu *Ganz*, zu sehr *Eins*, zu *Heilig*“. Einzig das Podest, die Stille und relative Starrheit des jeweiligen Protagonisten erinnern entfernt an traditionelle Konzepte von Skulptur. Viele der *One Minute Sculptures* spielen sich in aller Ruhe, das heißt im mentalen Raum des Einzelnen ab, der sich Gedanken zu einem bestimmten (nicht zwingend von Wurm empfohlenen) Thema macht oder sich mit aller Kraft bemüht, wortwörtlich seine Haltung zu bewahren. Ein Teil des performativen Werks läuft im Inneren, unsichtbar für den Außenstehenden, ab – Skulptur im Sinne einer One-Man-Show, einer Aufführung?²⁴ Die Erweiterung dieses künstlerischen Mediums bezieht sich hier auf die unterschiedlichen Bestandteile des Werks: Podest, Kommentar, Zeichnung, Requisiten, Betrachter, Handlung, Fotografie, teils Film. Sie betonen den prozessualen, offenen Charakter der Arbeit.²⁵

Richard Serra erstellte 1967/68 seine *Verb List*, die Tätigkeiten und Handlungen bezogen auf Material, Ort und Prozess beinhaltet und seine künstlerische Praxis erläutert: „to roll, to crease, to fold, to store, to bend, to shorten, to twist [...]“.²⁶ Im Œuvre von Erwin Wurm partizipieren die Betrachter am Werk, indem sie knien, liegen, falten, sich beugen, stehen, sich an- und ausziehen, balancieren, singen, den Mund öffnen, für einige Sekunden aufhören zu atmen, nachdenken ... Erst in diesen Akten der Verkörperung vollendet sich das einzelne Werk zur lebenden Plastik.

21 Zu den Handlungsvorschlägen gehören u. a. folgende: „Gratulieren Sie einem gekündigten Kollegen zu seiner neuen Freiheit, morgens länger schlafen zu können“, „Besuchen Sie Ihre bulimische Freundin, und schreiben Sie ‚Mahlzeit‘ auf die Innenseite des Toilettendeckels“, „Bei Rot über die Straße gehen, um Kindern ein Beispiel für Zeitökonomie zu geben“, „Ausländern die durch sie verschuldete Ausländerfeindlichkeit vorhalten“, „Stecken Sie Restmüll grundsätzlich in die Wertstofftonne Ihres Nachbarn“.

22 Siehe Navid Nuur, *Bored at the Museum, Bored at the Studio*, Mailand: Mousse, 2011.

23 In seiner Tagesperformance *Stand West* (2008) scheint dem flüchtigen Verstreichen der Zeit in den *One Minute Sculptures* ein „Gegendenkmal“ gesetzt: Ein Mann steht unter Hypnose einen ganzen Tag lang unbeweglich und still an einem Ort. Siehe Friedel, „Zum Skulpturbegriff bei Erwin Wurm“ (wie Anm. 19), S. 26.

24 Vgl. Erika Fischer-Lichte, „Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff“, in: dies., Clemens Risi, Jens Roselt (Hg.), *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst. Der Aufführungsbegriff als Modell für eine Ästhetik des Performativen*, Berlin: Theater der Zeit, 2004, S. 11–26.

25 Siehe u. a. Peter Weibel, „Erwin Wurm. Behavioral Forms of Sculpture“, in: ders. (Hg.), *Erwin Wurm* (Ausst.-Kat. Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, Graz, u. a.), Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002, S. 10–19 („Erwin Wurm. Handlungsformen der Skulptur“, im deutschsprachigen Supplement, S. 3–10).

26 Veröffentlicht wurde diese Liste erst 1971 in der Künstlerzeitschrift *Avalanche* (Nr. 2, Winter 1971, S. 20).

UNVERKÄUFLICHE LESEPROBE



ERWIN WURM

Berlinische Galerie**Erwin Wurm**

Gebundenes Buch, Leinen, 128 Seiten, 23,0 x 27,0 cm
91 farbige Abbildungen
ISBN: 978-3-7913-5545-0

Prestel

Erscheinungstermin: April 2016

Erwin Wurms Arbeiten nehmen in der zeitgenössischen Kunst eine besondere Stellung ein. Seine Werke, mit denen er die Grenzen zwischen Skulptur, Objekt und Performance auslotet, sind von großer visueller Kraft, leicht zugänglich und werfen zugleich existenzielle Fragen auf. Häufig laden sie den Betrachter zum Mitmachen ein oder sind ein Dokument dieses interaktiven Aspekts. Zentrale Themen sind für ihn Fragen nach der Konstitution von Realität und Identität: Den Menschen als selbstbestimmtes Individuum zu begreifen ist für Wurm eine Fiktion.

Zentraler Bestandteil des Bandes wird Wurms Narrow House sein, das unter anderem 2011 bei der Kunstbiennale in Venedig zu sehen war. Wurm baute sein Elternhaus detailgetreu nach - jedoch verengt auf eine Breite von knapp über einem Meter - und versinnbildlicht damit (Klein-)Bürgertum und Spießigkeit eines typischen Einfamilienhauses. Die Enge der Provinz wird dem Besucher erfahrbar gemacht, da er sich selbst durch das Haus hindurchzwängen kann.

Ergänzt wird der Band durch grafische Arbeiten sowie die für Wurms Schaffen so zentralen One Minute Sculptures: Gezeichnete Handlungsanweisungen des Künstlers ermuntern dazu, unter Zuhilfenahme alltäglicher Objekte ungewöhnliche, bizarre oder amüsante Posen einzunehmen und so für kurze Zeit selbst zur lebenden Skulptur zu werden.



Der Titel im Katalog