

Ursula Ströbele

Plastische Vergänglichkeit – Zeitlichkeit und Ephemeres in der Skulptur

Einführung

Er malte auf Wasser. Auf alle Arten von Wasser. Auf Regenpfützen und Seeflächen auf die Wasser Spiegel voll gelaufener Töpfe [...] Auf Meerwasser. Auf Badewasser. [...] Er wendete beim Malen verschiedene Methoden an. [...] Man sah ihn in Brandungswellen oder auf Seeflächen die von Gewitterböen aufgeregt waren stundenlang sauber gezogene Geraden und weit ausgeschwungene Zirkelbögen anlegen. Er malte mit Fingern und gespreizten Händen. [...] Mit Füßen ja mit dem ganzen Körper. Seine Bilder. Wie gesagt es waren keine Bilder. Spiele aus Kurve Welle Reflex Schatten aus Spuren und Spuren von Spuren¹.

Als der von Helmut Heißenbüttel in seiner Kurzgeschichte beschriebene Künstler seine Wassermalerei mit dem skulpturalen Pendant der Schattenplastik zu erweitern und diese in ihren wechselnden Stadien zu fotografieren versuchte, scheitert er. „Bewahren festhalten überliefern vorzeigen das war der Rückfall. Das war das Vergebliche“².

Das ephemere Material, die flüchtige Präsenz des nur ihm selbst im Bruchteil einer Sekunde sichtbaren Bildes entzieht sich einer tastenden Hand und entschwindet. In diesem Bewusstsein führt der Protagonist sein vergängliches Werk weiter; nur „ein leichtes Zögern mitten im Zug“ verrät sein prägendes Erlebnis fortan.

Seit Charles Baudelaire gilt das Transitorische, das Flüchtige als Zeichen der Moderne. Sie „[...] ist das Vorübergehende, das Entschwindende, das Zufällige, ist die Hälfte der Kunst, deren andere Hälfte das Ewige und Unabänderliche ist“³. Im Gedicht *À une passante* seiner um die Mitte des 19. Jahrhunderts veröffentlichten *Les Fleurs du Mal* schreibt er: „Ein Blitz... und dann die Nacht! – Flüchtige Schönheit, von deren Blick ich neu geboren war, soll ich dich in der Ewigkeit erst wiedersehen“⁴?

Das Ephemere beschreibt das Neue, das Vergängliche im Unterschied zum Ewigen, zum Alten. Jeder Epoche wird ihre eigene, spezifische Modernität zugestanden, die rückblickend selbst ewig und unbeweglich anmuten kann⁵.

Ephemer lässt sich von dem griechischen Wort „εφημερος“ (ephemerous) ableiten. Während das Präfix „epi“ u.a. „darauf, darüber, hinzu“ bedeutet, bezeichnet „hemera“ „Tag“, „Zeit“ und „Leben“. Folgende Bedeutungen ergeben sich u.a. daraus: einen Tag lang, während desselben Tages, (all)täglich⁶.

Ephemer steht damit für Kurzlebigkeit und baldige Vergänglichkeit, für den Flügelschlag einer zirpend durch die Lüfte segelnden Schwalbe, für vorbeiziehende Wolken, für einen in der Wintersonne langsam schmelzenden Eiszapfen, für eine Sternschnuppe, für eine Spur im Sand...

Auf seinen Spaziergängen durch die Straßen von Paris beschreibt der surrealistische Schriftsteller Louis Aragon die sich kontinuierlich verändernde Stadt, seine Faszination für das Vergängliche des Seins – „Das Ephemere ist eine Gottheit, so vielgestaltig wie ihr Name.“⁷ – mit ihren vielschichtigen Gesichtern, für deren Entschwinden es ein Bewusstsein sowie Strategien des Bewahrens und Erinnerns zu entwickeln gelte. Denn: „Das Lebensgefühl von heute ist morgen schon ein anderes.“⁸

Auf Aragon und Baudelaire und deren Rezeption bei Walther Benjamin bezogen, ist das Ephemere, dem Literaturwissenschaftler Josef Fürnkäs zufolge, „räumlich das zerstreute Zufällige, zeitlich das kurzlebig Vergängliche, kausal das absurd Zwecklose, ästhetisch das frivol Banale, das auf Verführung aus ist. Ihm entspricht das Kontingenzbewußtsein, das in aufmerksamer Zerstreung auf nichts Dauerndes, sondern auf Zufall, Zerfall, Schock, Plötzlichkeit, Äußerlichkeit, alogische Häufung und serielle Wiederholung ausgerichtet ist.“⁹

Während das Ephemere in der Kunstgeschichte meist im Zusammenhang mit temporären Festkulturen, historischen Wachs- und Votivfiguren betrachtet wurde,¹⁰ richtet der vorliegende Text¹¹ den Blick auf zeitbasierte Phänomene in der zeitgenössischen Plastik.

Statuarik und Widerstandsfähigkeit gehören seit jeher zu den Hauptmerkmalen klassischer Skulptur. Stein, Bronze, Stahl trotzen den Stürmen der Zeit und deren unausweichlicher Verwitterung, wie auch die beiden Terrazzo-Skulpturen *Rodeo* (2007) (Abb. 1) und *Höhle* (2012) (Abb. 2) des Kölner Bildhauers Mirko Tschauner:

Mörtel, Zement, Jurakalk- und Betonwerkstein, Styropor, Travertin und Marmor, Asphalt und Stahl gehören zu den Werkstoffen, die er in streng geometrisch-tektonischen Gebilden mit reduzierter Farbigkeit dreht, kippt, faltet, schichtet und gegeneinander legt – dies im Widerspruch zur Statik und physischen Massivität. Genau in diesem Widerspruch deutet sich bereits ein Moment von werkimmanenter Zeitlichkeit an.

Angesichts der Zunahme ephemerer, transluzenter, flüssiger, insgesamt wenig taktile Stoffe und der Verwendung akustischer, beweglicher, lebend-organischer Elemente entwickeln sich in der Plastik des 20. und 21. Jahrhunderts immer neue Formen des Zeitlichen. Die Skulptur befreit sich vom Topos der unbeweglichen *statua*, damit von ihrer traditionellen Dauerhaftigkeit (*durata*). Rauch, Nebel, Wasser, Klang, hautartig dehnbare Folien oder in Handlung gesetzte Körper erweitern das Spektrum bildhauerischer Praktiken. Diese dynamischen Materialien verändern sich im Moment ihrer Zurschaustellung, variieren in ihrer plastischen Erscheinung, entziehen sich einer tastenden Hand, entschwinden gar – vergleichbar den flüchtigen Bildern des von Heißenbüttel beschriebenen Wassermalers. Dabei lassen sich verschiedene Grade des Ephemeren unterscheiden.

Erst im Dialog mit dem Betrachter entfalten sich diese prozessualen Werke; sie hinterfragen unser traditionelles Gattungsverständnis. Was bedeutet es, die für die Plastik untypischen, immateriellen, flüchtigen und performativen Arbeiten unter dem Begriff des Skulpturalen zu verhandeln? Welche veränderten Wahrnehmungsmodalitäten sind mit dieser deutlichen Abkehr von der Semantik des Ewigen verknüpft? Wie



Abb. 1. Mirko Tschauner, *Höhle*, 2012, Terrazzo, Estrich, Beton, Armierung, 380 x 216 x 7 cm.

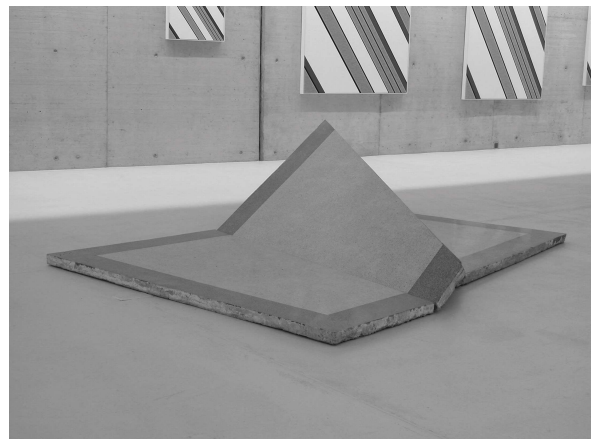


Abb. 2: Mirko Tschauner, *Rodeo*, 2007, Terrazzo, 5 x 2,5 x 1,1 m.

lassen sich Zeit und deren Verräumlichung (heute) skulptural darstellen?

Die im Sommer 2014 im Berliner Georg-Kolbe Museum gezeigte Gruppenschau „Vanitas – Ewig ist eh nichts“ setzt sich genau mit dieser Zeitlichkeit und Endlichkeit, dieser plastischen Vergänglichkeit der Dinge auseinander – Vanitas, ein Begriff aus dem Lateinischen, bedeutet Eitelkeit und wird häufig im Zusammenhang mit (barocken) Stillleben genannt, die bestimmte irdische Symbole der Vergänglichkeit aufweisen: Sanduhr, Totenkopf, erloschene Kerze, reife, exotische Früchte, Bücher – bisweilen mit der Inschrift „Memento mori“ versehen.

Der moralische Appell „Denke daran, dass Du sterben musst!“ beschwört die Zeitgebundenheit allen Seins in unserer weltlichen Sphäre, die sich nur im Jenseits, in der göttlichen Ewigkeit aufhebt – so der christliche Glaube. Dieser bewusstseinsstärkende Imperativ impliziert die Sehnsucht nach einer Lebenseintensität, jeden Moment in vollen Zügen auszukosten.

Die mit saftig-grünen Weintrauben verführerisch zu einem Kronleuchter gestaltete Neonröhre in *Das süße Leben* (2010) (Abb. 3) des Künstlerduos Awst & Walther ist dem definitiven Verfall preisgegeben und weckt als zeitgenössisches Vanitassymbol melancholische Sehnsüchte, die einen unbeschreiblich-schönen Zeitpunkt bewahren möchten.

Auch *Ground to Sky* (2014) (Abb. 4) fungiert als Metapher für das Aushebeln bestehender Normen – eine dem nährenden Boden entrissene, zurechtgestutzte Buchsbaumhecke, die mit den Wurzeln haltlos im Raum schwebt, wie ein Minimalobjekt, Requisit einer barocken Parkanlage oder ein architektonisches Raumelement. Wie reagieren wir, wenn organisches Leben, hier als domestizierte Natur, die Sterilität des White Cube besetzt und uns z.B. mit seinem eigenwilligen Geruch von welkenden Blättern und Erde betört?

Auch wenn ein religiöser Kontext der im Folgenden vorgestellten Werke wenig relevant ist, bleibt zu überlegen, wie sich das „Schauspiel“ einer zeitlich verändernden, vergehenden Skulptur auf unsere eigene Zeiterfahrung auswirkt.

1977 beschrieb die amerikanische Kunstkritikerin und -wissenschaftlerin Rosalind Krauss in ihrem Buch *Passages in Modern Sculpture* die Entwicklung der Skulptur von Auguste Rodin über die kinetische Kunst bis zu den performativ erfahrbaren Werken der Land Art und der Minimal Art Robert Smithsons, Michael Heizers und Robert Morris' als Geschichte einer zunehmenden Verzeitlichung des Mediums, das auf ein aktives Publikum angewiesen ist.¹² Dieses von Gerhard Graulich auch als Prozessästhetik¹³ skizzierte Phänomen, in Abgrenzung zur Objektästhetik, impliziert eine rezeptionsbezogene Form von Zeitlichkeit, die sich erst im Dialog zwischen Artefakt und Betrachter entfaltet. Prozessualität, Momente des Zufalls und Flüchtigkeit rücken immer mehr in den Vordergrund.



Abb. 3. Awst & Walther, *Das süße Leben*, 2010, Trauben, Edelstahl, Neon.



Abb. 4. Awst & Walther, *Ground to Sky*, 2014, Buchsbaum, Stahlseil, Aluminiumrohr.



Abb. 5. Robert Morris, *Steam*, 1974, Dampf.

Robert Morris nannte seine eigene Wasserdampfsäule *Steam* (1967) (Abb. 5) ein Anti-Monument, „der Inbegriff des Flüchtigen.“

Eine Verweigerung von „Form“, die jedoch nichts ins Erhabene umkippt“¹⁴. In seinem Text *Anti-Form* von 1968 skizziert er, wie das Material zum selbstbewussten Akteur mutiert; es befreit sich von den optisch klar konturierten, technisch perfektionierten, kühl anmutenden Objekten der Minimal Art eines Donald Judd, John McCracken oder Carl Andre. Neben Veränderlichkeit, Zufall und Dynamik bilden jetzt die polysensuelle, d.h. die sich an mehrere Sinne richtende Involvierung des Betrachters und eine zeitliche Markierung im Raum neue maßgebliche gattungsspezifische Parameter.

Skulptur als Aufführung? *Entladung* von Andreas Greiner/Fabian Knecht

Welche Auswirkung hat es auf unser Verständnis von Skulptur, wenn die beiden in Berlin lebenden Künstler Andreas Greiner und Fabian Knecht ihre *Explosions-Serie Entladung* (2012/13) (Abb. 6) als Skulptur auffassen, genauer als Zeitskulptur?¹⁵

2012 begannen sie ihre Werkgruppe auf dem Tempelhofer Feld (1.6.2012): Mit einer eindrucksvollen Feuerwolke veränderten sie für einen Augenblick die vertraute Stadtkulisse. Weitere Aktionen folgten u.a. auf den Dächern der Friedrichsstraße (19.2.2013) und anlässlich der Gruppenausstellung *Public Abstraction Private Construction* im Kunstverein Arnsberg außerhalb einer sozialgesellschaftlichen Agglomeration wie der deutschen Hauptstadt (20.7.2013). Die Sprengung zweier Fenster der Galerie Arndt (1.9.2013) beendete ihre Reihe: Durch die Detonation zersplitterten geräuschvoll Glasscheiben; aus den Fenstern entwich eine gelbliche Feuerrauchwolke und bahnte sich unaufhaltsam ihren Weg nach draußen, bis sie langsam im öffentlichen Raum verschwand. Neben dem Kunstpublikum wohnten auch zufällig anwesende, über das Geschehen nicht informierte Passanten sowie durch die Verkehrsbarrieren aufgehaltene Auto- bzw. Radfahrer dem skulpturalen Ereignis bei. Kurz nach der Explosion, während sich die Rauchwolke langsam verflüchtigte, der dominante Geruch des Sprengpulvers aber noch in der Luft lag, schienen jegliche, auf das Ereignis verweisende Spuren getilgt und das Rauschen vorbeifahrender Autos ertönte wie immer. Einzig die beiden offenen Fenster mit ihrer nun leeren Rahmung im dritten Geschoss des Gebäudes und der



Abb. 6. Andreas Greiner/Fabian Knecht, *Entladung*, 01.09.2013, Lycopodium-Explosion.



Abb. 7. Andreas Greiner/Fabian Knecht, *Entladung*, 01.09.2013, Lycopodium-Explosion.

in seine Uniform gekleidete Feuerwehrmann deuteten auf die jüngste Vergangenheit hin.

Was passiert, wenn Kunst aus dem White Cube ausbricht und ohne Vorwarnung in unser Leben drängt? Diese Aktion fungiert als ephemeres, nur kurzzeitig 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 gebündelt abläuft, erzeugt das plötzliche Auftauchen einer lodernden Rauchquelle im urbanen Kontext ein Moment der Bedrohung (Abb. 7).

Erst der Augenblick der Zerstörung verhilft dieser Zeitskulptur zum, wenn auch flüchtigen Leben, d.h. Werkvollendung und Rezeption fallen größtenteils zusammen. In seiner eigenen Vergänglichkeit unterwirft es den Rezipienten seiner spezifischen temporalen

Struktur. Ließe sich *Entladung* als Andenken an eine Geschichte von Skulptur deuten?

Das Material verlässt die abbildende Funktion (Mimesis), vergleichbar der Rauchwolke von Robert Morris und bestimmt durch sein Verhalten selbst die jeweilige Form.

In seiner 2012 erschienenen, fundierten Publikation *Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen* skizziert Dietmar Rübél den zunehmenden Wandel von der klassischen Bildhauerei zum neuen Plastischen ab ca. Mitte des 20. Jahrhunderts mit der Begünstigung kunstfremder, sich prozessual verändernder Substanzen, (Roh-)Stoffen und Abfällen, die sich der ökonomischen Verwertung entziehen und als Protesthaltung gegen die starren, überholten gesellschaftspolitischen Rahmenbedingungen zu verstehen seien. Doch bleibt, im Unterschied zu Werken, wie den *Soft Sculptures* von Claes Oldenburg, den Materialansammlungen von Smithson und Morris bei pyrotechnischen Skulpturen die Oberflächentextur nicht haptisch-greifbar.

Trotz der unübersehbar-plastischen, vielansichtigen Ausdehnung von *Entladung* vermag der Betrachter nicht, sie sukzessive zu umschreiten, ähnlich einer klassischen Skulptur, – dies ist aufgrund der Schnelllebigkeit zum Scheitern verurteilt. Geschwindigkeit der Explosion und Radikalität der Formveränderung lassen jeden an seinem Standpunkt verharren. Nur über eigene Erinnerungseindrücke und Dokumentationsfotos ist ihre Plastizität zu erahnen. Letztere halten mit ihrem starren Bild die Körperlichkeit der sich sofort wieder verflüchtigen Feuerwolke fest. Zugleich schreibt sich die Wucht der Detonation in das Gedächtnis der Augenzeugen ein und fördert dadurch memoriale Beständigkeit und Dauer.

Jeder vor dem Gebäude das mit Spannung und Neugierde erwartende Geschehen wurde von der Explosionsskulptur buchstäblich eingehüllt. Die Inbesitznahme des Betrachterkörpers durch den lauten Knall, die vibrierende Druckwelle, den Geruch des verbrannten Sprengsatzes und den aus den Fenstern strömenden Qualm erzeugten eine starke physische Wahrnehmung, ein mit den Worten Merleau-Pontys „leibliches Sehen“¹⁶. Während kurz vor der Sprengung infolge der Verkehrsblockade und des gewählten Zeitpunkts – ein Sonntag Morgen – weitestgehend Stille herrsch-

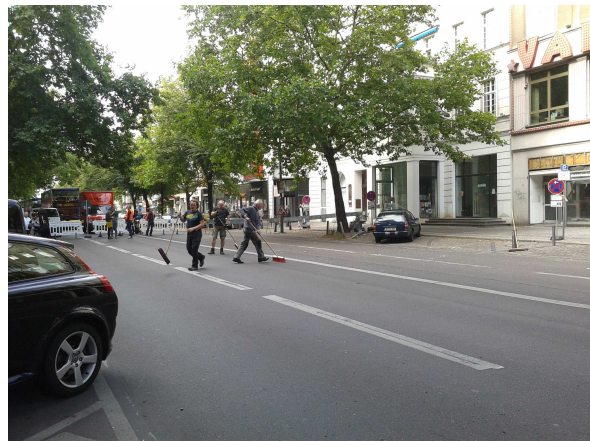


Abb. 8. Andreas Greiner/Fabian Knecht, *Entladung*, 01.09.2013, Ly-copodium-Explosion. (Fotografie: Ursula Ströbele, Potsdamer Straße/Galerie Arndt Berlin, 2013, courtesy the artists)

te, wurde nach dem inszenatorischen Höhepunkt das Schweigen schlagartig beendet, als das Begleitteam die auf der Straße zerstreuten Splitter geräuschvoll zusammenfegte¹⁷, um den Fluss des Verkehrs erneut vorbeiziehen zu lassen. (Abb. 8)

Wie beeinflusst der Verzicht auf eine haptische Oberflächentextur das seit dem Paragone für die Gattung Plastik geltende Primat des Tastsinns? Inwiefern greift die Dualität des Plastisch-Haptischen und des Optisch-Visuellen überhaupt noch?

Bereits Johann Gottfried Herder – einer „der Väter der modernen Plastik“¹⁸ – begrüßte in seiner 1778 dargelegten Ästhetik des Haptischen den Eigenwert des Materials im Kontext einer Analyse gattungsspezifischer Merkmale von Skulptur. Dabei unterstreicht er den statuarischen Charakter dieses Mediums, wenn er schreibt:

„Die Bildnerei arbeitet in einander, Ein lebendes, Ein Werk voll Seele, das da sei und daure. Schatten und Morgenroth, Blitz und Donner, Bach und Flamme kann sie nicht bilden, so wenig das die tastende Hand greifen kann [...].“¹⁹ Denn: „Eine Bildsäule kann mich umfassen, dass ich vor ihr knie, ihr Freund und Gespieler werde, sie ist gegenwärtig, sie ist da.“²⁰

Im Hinblick auf phänomenologische Konzepte des 20. Jahrhunderts deutet sich schon bei Herders Verständnis von Skulptur als Körpererfahrung ein neuer Subjektivitätsstatus des künstlerischen Artefakts an. Im (optischen) Ertasten der Oberfläche des Skulpturenkörpers erfährt der Rezipient seine eigene physische Präsenz als Subjekt und zugleich als Objekt; die Per-

zeption des Gegenübers avanciert zur Existenz Erfahrung.

Bei *Entladung* ist das Ephemere einerseits eine wesentliche stoffliche Eigenschaft des Werks, bestehend aus dem in Brand gesetzten Sprengstoff und der kurzlebigen Feuerwolke, andererseits eine Eigenschaft der Rezeption überhaupt, im Sinne einer Ephemisierung von Wahrnehmung²¹. Der Betrachter wird angeregt, sich auf den Materialprozess einzulassen; die klassische Trennung von Material und Form ist weitgehend aufgehoben. Das plastische Objekt löst sich vor unseren Augen nach und nach auf. Seine Energie verpufft, und es ist nur zeitlich begrenzt sichtbar, bevor es abgebaut, zusammengestellt wird, die Überreste womöglich in die Tiefen eines Depots oder Lagers verschwinden.

Für diese Art des skulpturalen Ereignisses bildet der aus den Theaterwissenschaften entlehnte Begriff der „Aufführung“ eine fruchtbare Kategorie: Erika Fischer-Lichte zufolge, deren Forschungen sich seit Jahren mit zentralen Fragen zum performative turn und zur Aufführung beschäftigen, gebe es Aufführungen nicht nur im Theater, sondern in allen kulturellen Bereichen, d.h. bei Lesungen, Installationen, in der Architektur²². Zu den Hauptmerkmalen zählen die flüchtige, transitorische Materialität, Einmaligkeit, physische Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern, Gleichzeitigkeit von Produktion und Rezeption und der Ereignischarakter. Die Aufführung gelte als Inbegriff des Performativen; keiner nehme passiv daran teil, sondern jeder unterliege einer spezifischen Zeiterfahrung²³.

Dieses ästhetische Miterleben der Körper im Raum ermögliche in Aufführungen – ebenfalls bei Greiner/Knecht – leiblich-mentale Erfahrungen. So mag die Wahrnehmung der auf die Explosion Wartenden zwischen Spannung, Ungeduld und angesichts der kleinen Verzögerung auch Langeweile oszilliert sein.

Ähnlich der Begutachtung einer historischen Statue pendeln Auge und Geist zwischen Präsenz, dem haptischen So-Sein des Objekts und einer möglichen Repräsentation bzw. Assoziation hin und her. Eine Werkanalyse unter Gesichtspunkten der Performativität geht dabei von einer sich prozessual entfaltenden, nicht bereits a-priori existierenden Bedeutungsgene-



Abb. 9. Andreas Greiner/Fabian Knecht, *Entladung*, 01.09.2013, Ly-copodium-Explosion.

rierung und semantischen Vielschichtigkeit aus, abhängig von den an dieser Zeitskulptur beteiligten Individuen. Sie berücksichtigt die rezeptionsästhetische Seite und erweitert die Betrachtung über eine rein skulpturtheoretische Perspektive hinaus.

Von diesem Blickwinkel aus lassen sich Werke wie *Entladung* nicht nur in seiner formalen Gestalt als zerstörerische Feuerwolke begreifen, sondern berücksichtigen ebenfalls den gesamten Ablauf und die notwendige technische Unterstützung: Nach den organisatorischen Vorbereitungen – die Zusammenarbeit und Planung mit Pyrotechnikern inbegriffen – kündigten Künstler und Galerie die Explosion an und luden mit genauen Angaben zu Ort, Datum und Uhrzeit ein. Aus Sicherheitsgründen wurde um pünktliches Erscheinen gebeten. Die Zuschauer gruppierten sich auf der gegenüberliegenden Straßenseite mit Blick auf das entscheidende Haus – besagte „Bühne“. Vorher mussten die Besitzer der innerhalb der Sperrzone geparkten Autos ausfindig gemacht, die Fahrbahn blockiert, die Fotografen auf den Dächern der umliegenden Gebäude postiert und nicht zuletzt der Sprengsatz geladen werden. Der choreographische Ablauf wurde zusätzlich unterstrichen durch die unterhalb der Galerieetage auf die Fassade angebrachten roten, mit Glühlämpchen versehenen Lettern „Variété Wintergarten“ – eines der letzten Überbleibsel, die auf Berlins Vergangenheit in den 1920er Jahren mit seinen unzähligen Tanzlokalen, Ballhäusern und Theaterbühnen deutet²⁴. (Abb. 9)

Heute ist die Potsdamerstraße zu neuem Leben erwacht und beherbergt seit einigen Jahren ein reges Kunstviertel.

Wie ein narrativer Spannungsbogen entfaltete sich die skulpturale Erzählung von der Zündung über einen explosiven Höhepunkt bis zur finalen Auflösung²⁵. Das Innere der Galerieräume, vergleichbar dem verborgenen Ort hinter der Bühne, barg die technische Apparatur mit den beiden Sprengkartuschen und Trichtern aufgesockelt und wie im Theater seitlich gerahmt von (weißen) Vorhängen und einem guckkastenartigen Vorbau. (Abb. 10)

Auch hier zeugten Glasscherben, Holzstücke, verborgene Drähte und herausgequollenes Isoliermaterial von der Imposanz des künstlerischen Akts, dessen Explosion durch das zerborstene Fenster nun glasklare Durchblicke gewährte – eine Reminiszenz an das der Welt zugewandte *fenestra aperta*? Ein Aufsprengen des „abstrakten“ White Cubes der Galerie zugunsten einer Öffnung zur „realen“ Welt als Versuch einer Verbindung von Kunst und Leben?

Die Leseweise von *Entladung* als Zeitskulptur bzw. skulpturale Aufführung führt zu einem umfassenderen Verständnis, inklusive der Erwartungen, Gefühle und Irritationen der Zuschauer, als es allein der Blick auf die Fotografie zuließe. Nach der frühzeitigen Ankündigung, dem rechtzeitigen Sich-Einfinden vor Ort schien die eigentliche Aktion, die *Entladung*, vorbei zu sein, ehe die „Zuschauer“ dessen gewahr wurden. Auch wenn einigen Beteiligten eine vergleichbare Form der Detonation aus anderen Kontexten bereits bekannt und dadurch die Überraschung und Irritation geringer ausfiel, erlaubte diese Explosion und Entwicklung einer gezähmten, teils gesteuerten Feuerrauchwolke ohne unmittelbare Bedrohung die Erfahrung eines ästhetischen Moments. Die Konzentration auf das bevorstehende Ereignis und damit verbundene Reflexion der persönlichen Perzeption sowie das eigene Warten als Empfindung eröffneten neue Perspektiven auf das Geschehen und die Ambivalenz des hervorgerufenen Bildes – Schönheit, Faszination im Schrecken?²⁶

Innerhalb der von den Künstlern markierten Rahmenbedingungen durften die Zuschauer ihren Ort selbst wählen; als Gruppe wohnten sie einer sich direkt vor ihren Augen abspielenden Szene bei, nach der sogar applaudiert wurde: das Material selbst – ein wandelbarer Schauspieler und Protagonist des Ganzen.



Abb. 10. Andreas Greiner/Fabian Knecht, *Entladung*, 01.09.2013, Ly-copodium-Explosion.

„The real work is the change.“²⁷ – Andy Goldsworthy's Arbeit im Rhythmus der Natur und die Potentialität der Form

Ähnlich geht auch bei Andy Goldsworthy's fragilen Objekten aus Naturelementen das Material in veränderter Form auf Reisen, charakterisiert durch die unverwechselbare Flüchtigkeit natürlicher Prozesse. Der in Schottland lebende Künstler nutzt die Natur, einsame Landstriche, tiefe Wälder oder unberührte Ufer als Bühne für seine skulpturalen Szenarien. Mit fast ausschließlich vor Ort vorhandenen Werkzeugen und Materialien – darunter Blätter, Stöcke, Steine, Pigmente, Moos, Eis und Schafwolle – schafft er teils filigrane Gebilde, die stets die Möglichkeit des Scheiterns miteinschließen. *Stick dome hole made next to a turning pool a meeting between river and sea sticks lifted up by the tide carried* (1999) (Abb. 11), illustriert dieses fragile Gleichgewicht zwischen Konstruktion und Verfall und die spezifische, einer Rhythmik der Natur unterworfenen Form von Zeitlichkeit:

„When I make a work I often take it to the very end of its collapse. And this is a very beautiful balance.“²⁸

Ebbe und Flut, Wind und Sonne – also Gezeiten und Witterung – sowie das jeweilige „Materialvorkommen“ beeinflussen seine künstlerische Herangehensweise. In einem ewigen Kreislauf folgt einem Moment des Misslingens die Auflösung der ursprünglichen Form und damit ein denkbarer Neuanfang. Der Tod erwecke das Werk zum Leben.²⁹ – wie er selbst sagt. Aus angespültem Treibgut formt er langsam Schicht für Schicht ein kuppelartiges Gehäuse mit einer kreisrunden Öffnung, die den Blick ins Innere des dunklen

Hohlkörpers freigibt. Die Gegebenheiten des Ortes stecken den zeitlichen Rahmen ab: Mit der nahenden Flut steigt der Wasserpegel an, entzieht der Skulptur ihren tragenden Grund und trägt sie mit sich fort. (Abb. 12)

Von den Rändern ausgehend lösen sich immer mehr Hölzer, driften mit der Strömung weg und lassen den Kern allmählich auseinanderfallen, bis das künstliche Gebilde aufgelöst, der formenden Kraft des Wassers ausgesetzt, sich den Blicken entzieht und in der Weite des Horizonts verliert:

„It feels like it's taken off into another plane, into another world, or another work. It doesn't feel at all like destruction.“³⁰,

so Goldsworthy. Er fixiert seine Werke nicht, sondern schickt sie auf ihren Weg und bezeichnet sie daher auch als *gifts*, die durch die natürlichen Kräfte ihre eigentliche Vollendung erfahren. Genau diese offene Struktur und eingeschränkte Vorhersehbarkeit im skulpturalen Entstehungsprozess fasziniert ihn. Dabei setzt er sich durch die Wahl des Orts einer jeweils anderen ortsspezifischen Rhythmik aus, sei es durch die unvermeidlich eintreffenden Sonnenstrahlen bei *Eiszapfen*, *dickere Enden* zuerst in Wasser und Schnee getaucht, dann bis zum Festfrieren zusammengehalten, teilweise mit Astgabeln gestützt. Große Spannung beim Loslassen. (1987) (Abb. 13) oder durch die tagesabhängigen Windverhältnisse bei *Red river stones ground to powder and thrown* (1999) (Abb. 14) Hier hüllt die werfende Hand des Künstlers die Luft in einen rot-braunen Farb-Rausch, in eine vergängliche, diffuse Pigmentwolke, die – vergleichbar den anderen Werken – nur Goldsworthy selbst in der Präsenz des Augenblicks, uns hingegen allein in der fotografischen Repräsentation überliefert ist.

Deskriptiv-prosaisch enthüllen die einzelnen Titel die Entstehung des Objekts.

In dieser Abkehr von der traditionellen *durata* einer Skulptur mit fixierten, zeitüberdauernden Konturen offenbart das jeweilige Artefakt eine offene Struktur, die es lohnt, mit dem Begriff der Potentialität zu beschreiben. Ausgehend von Katharina Münchbergs Verständnis eines Kunstwerks als „Raum der Potentialität“ betrifft das inhärente „Vermögen“ sowohl die produktions- als auch die rezeptionsästhetische Ebene³¹. Aristoteles skizziert in seiner Metaphysik die



Abb. 11. Andy Goldsworthy, *Stick dome hole made next to a turning pool, a meeting between river and sea, sticks lifted up by the tide, carried upstream, turning*, 10. Februar 1999, Fox Point, Nova Scotia.



Abb. 12. Andy Goldsworthy, *Stick dome hole made next to a turning pool, a meeting between river and sea, sticks lifted up by the tide, carried upstream, turning*, 10. Februar 1999, Fox Point, Nova Scotia.

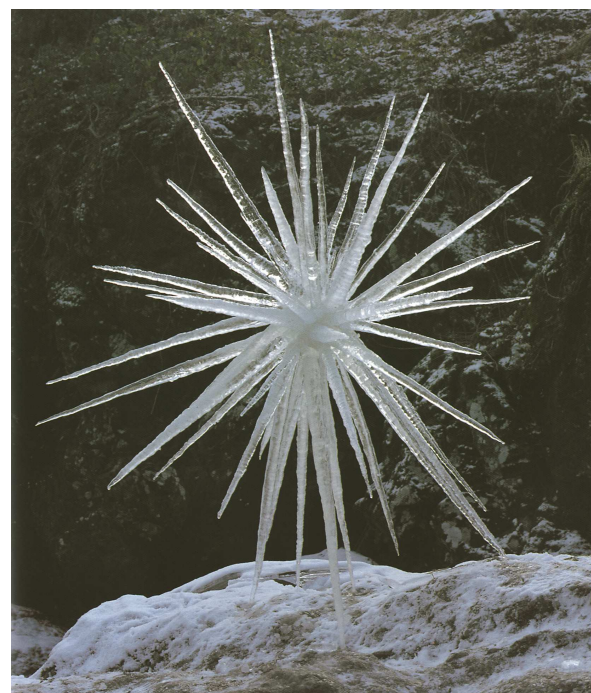


Abb.13. Andy Goldsworthy, *Eiszapfen*, dicke Enden erst in Wasser und Schnee getaucht, dann bis zum Festfrieren zusammengehalten, teilweise mit Astgabeln gestützt, große Spannung beim Loslassen, 12. Januar 1987, Scour Water, Schottland.

Opposition von Potentialität (*dynamis*) und Aktualität (*energeia*), indem er zwischen einem generischen (allgemeinen) und einem existierenden (vorhandenen)

Vermögen, etwas zu tun, unterscheidet. Auf diese Differenzierung beruft sich Giorgio Agamben, wenn er schreibt:

*„Potentiality is not simply non-being, simple privation, but rather the existence of non-Being, the presence of an absence.“*³²

Dementsprechend beherrsche der Musiker sein Instrument, auch wenn er gerade nicht spiele. Jede Potentialität beinhalte laut Agamben zugleich Impotentialität, ein wesentliches Charakteristikum des menschlichen Daseins. Uns ist durch den freien Willen die Fähigkeit gegeben, Nein zu sagen. Eine Entscheidungsfreiheit und Gestaltungsspielraum, der dem in der Strömung treibenden Holzstück oder dem sonnengeküssten, dadurch schmelzenden Eiszapfen nicht gewährt ist. Möglichkeit (*dynamis*) und Unmöglichkeit (*adynamia, potentiality not-to*) gehören unmittelbar zusammen, d.h. die Unmöglichkeit überlebt in der verwirklichten Möglichkeit³³.

Bei den hier diskutierten Kunstwerken Goldsworthys, aber auch Greiners und Knechts fallen beide Formen der Aristotelischen Potentialität zusammen, insofern die verwendeten Gegenstände und Substanzen einer „Bändigung“ durch die Urheber unterliegen, sich keineswegs komplett frei entfalten können, zugleich ihren physikalischen Eigenschaften naturbedingt stets treu bleiben (müssen). Die Wahl bei zunehmender Wärme zu schmelzen oder gefroren zu bleiben hat das Eis nicht; das Wasser tropft, wie und mit welcher Geschwindigkeit – das bleibt zumindest für das neugierige Betrachterauge „offen“.

Gadamers *potentiality not-to* ist vor allem durch den freien Willen, dem menschlichen Entscheidungsvermögen gegeben. Fruchtbar ist es meines Erachtens hier, den Begriff – wie bei Münchberg – in Bezug auf die offene Struktur der ästhetischen Erfahrung zu verwenden. Basierend auf der maßgeblich durch Wolfgang Kemp geprägten Rezeptionsästhetik liegt die Potentialität im unabgeschlossenen, unendlichen, sich wiederholenden Wahrnehmungsprozess, inklusive historisch bedingter Interpretationsweisen. Das künstlerische Artefakt gehe über seine materielle Gegenständlichkeit hinaus, indem es in einen bestimmten Weltzusammenhang trete. Verstehen meint daher das Offenlegen von Sinnmöglichkeiten durch Fragen seitens des Ausstellungsbesuchers³⁴. Die Strukturen



Abb. 14. Andy Goldsworthy, *Red river stones ground to powder and thrown*, 1999, Penpont, Dumfriesshire.

der existentiellen und der ästhetischen Erfahrung gleichen sich insofern, als beide die Unmöglichkeit bzw. die Aktualität als Potentialität beschreiben³⁵. Am Beispiel des Ready-Mades lasse sich dies gut veranschaulichen: Es handle sich – laut Münchberg – um eine Potentialität zweiten Grades, da es die Möglichkeit der Unmöglichkeit des Kunstwerks mitreflektiere. Erst in der Gefährdung seines künstlerischen Status, werde die Potentialität als wesentlicher Teil seiner Aktualität sichtbar. Die Potentialität eines Kunstwerks erfülle sich in der Aktualität seiner Rezeption, insofern sich in ihm gleichzeitig aktuelles Ereignis und potentielle Wiederholung des Ereignisses verknüpfen³⁶. Mit jeder neuen Aufführung an einem anderen Ort gestaltet sich also die Aktualität der hier analysierten, jeweils nur einmal existierenden Zeitskulpturen neu.

Mit dieser Herangehensweise unterstreicht Goldsworthy den temporalen, prozessualen Kern seiner Werke, die sich in der Folge scheinbar selbstständig weiter produzieren. Nachdem er seine Hand zurückgezogen hat, überlässt er das Material seiner eigenen Verantwortung; die Naturkräfte wirken als kreative Energie fort. Das Ephemere beinhaltet keine zerstörerische Kraft, sondern ein Potential zur Veränderung. Bereits vor dem konzeptionellen Entwurf und der schrittweisen Realisierung, d.h. der „Herstellungszeit“ tragen die verwendeten Naturstoffe eine eigene, komplexe „Entstehungszeit“ in sich, denn:

„Die Gesteinsschichten der Erde sind ein zusammen-
gewürfeltes Museum.“,

wie Robert Smithson treffend bemerkte³⁷. Ähnlich dem amerikanischen Land Art-Künstler verwendet er die „rohe Materie“ aus ihren ursprünglichen Vorkommnissen, ohne zugleich radikale Eingriffe in die Umwelt vorzunehmen, wie dieser u.a. mit seinem bekannten *Asphalt Rundown* (1969). (Abb. 15)

Hingelegt wenn es anfang zu regnen und gewartet bis der Boden nass war (1988), (Abb. 16) eine weitere, frühe Arbeit des Künstlers erinnert an den eingangs erwähnten Wassermaler von Heißenbüttel.

Die Regentropfen fungieren bei Goldsworthy wie ein Farbersatz und zeichnen den Umriss des als Schablone dienenden Körpers silhouettenhaft auf den Boden, ohne dass diese flüchtige Markierung von Dauer gekrönt wäre.

Ausblick

Skulptur fungiert in den gezeigten Beispielen nicht mehr als greifbares, klar konturiertes, statisches Objekt³⁸. Viel eher kommt das plastische Denken als performative Handlung, als Aufführung zum Ausdruck. Gegenwärtigkeit, Emergenz, der Fokus auf unmittelbarer Präsenz gehören zu den entscheidenden Kennzeichen, die eine phänomenologische Analyse sowie unsere Erwartung und Geduld herausfordern – letztere auf die Spitze getrieben und dadurch zum Stillstand gebracht bei Alicja Kwades, jüngst für das Berliner Georg-Kolbe Museum entworfenen, Arbeit *Kaminuhr* (2014) (Abb. 17).

Das historische, aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts stammende Zeitmeßgerät ist verstummt. Einzig in der Erinnerung hallt das unvergleichbar-stoische, seit Kindheitstagen vertraute Ticken nach. Das Uhrwerk wurde zermahlen, in seine Einzelbestandteile (Holz, Messing, Eisen, Nickel, Gummi, Aluminium, Glas) gegliedert, in Gläser abgefüllt, mit erklärenden Etiketten und präzisen Maßangaben versehen, nach abnehmendem Gewicht der einzelnen Substanzen geordnet und wie in einem Naturkundemuseum oder einem naturwissenschaftlichen Labor in einer Vitrine nebeneinander präsentiert. Sechzehn transparente Behältnisse, davon allein neun mit dem hölzernen Korpus der ehemaligen Kaminuhr gefüllt, fungieren als



Abb. 15. Robert Smithson, *Asphalt Rundown*, 1969, Asphalt, Rom.



Abb. 16. Andy Goldsworthy, *Hingelegt wenn es anfang zu regnen und gewartet bis der Boden nass war*, 27. November 1988, Kiinagashima-Cho, Japan.

einzigste Überbleibsel auf der Suche nach der (nun) verlorenen Zeit.

Als temporäre Interventionen im Raum (mit unterschiedlicher Beständigkeit) schenken uns die Explosionskulpturen Andreas Greiners und Fabian Knechts sowie Andy Goldworthys fragile Objekte 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. Werden sie dadurch Adornos Überlegung in seiner *Ästhetischen Theorie* gerecht?

„Denkbar, heute vielleicht gefordert, sind Werke, die durch ihren Zeitkern sich selbst verbrennen, ihr eigenes Leben dem Augenblick der Erscheinung von Wahrheit drangeben und spurlos untergehen, ohne dass sie das im geringsten minderte. Die Noblesse einer solchen Verhaltensweise wäre der Kunst nicht unwürdig, nachdem ihr Edles zur Attitude und zur Ideologie verkam. Die Idee der Dauer der Werke ist Besitzkategorien nachgebildet, bürgerlich ephemere; manchen Perioden und großen Produktionen war sie fremd.“³⁹



Abb. 17. Alicja Kwade, *Kaminuhr*, 2014, 1403,0 g Holz, 546,0 g Messing, 809,0 g Eisen, 50,0 g Nickel, 3,0 g Gummi, 0,5 g Aluminium, 117,0 g Glas, 115 x 200 x 30 cm.

Endnoten

1. Helmut Heißenbüttel, „Der Wassermaler“, in: ders., *Das Textbuch*, Berlin & Neuwied 1970, S. 20f.
2. Ebd.
3. Charles Baudelaire, „Der Maler des modernen Lebens“ (1863), in: Charles Baudelaire, *Der Künstler und das moderne Leben, Essays, „Salons“, Intime Tagebücher*, hg. von Henry Schumann, Leipzig 1990, S. 301.
4. „Un éclair...puis la nuit! – Fugitive beauté, dont le regard m’a fait soudainement renaître, ne te verrai-je plus que dans l’éternité?“ Charles Baudelaire, *Die Blume des Bösen. Les Fleurs du Mal*, hg. von Friedhelm Kemp, München 2002 [= 9. Auflage], S. 198f.
5. Vgl. Martina Dobbe, „Das Skulpturale und das Ephemere“, in: *Ephemer*, hg. von Petra Maria Meyer, München (= erscheint voraussichtlich 2015); siehe u.a. Immanuel Chi/Susanne Düchting/Jens Schröter (Hg.), *ephemer_temporär_provisorisch*, Essen 2002.
6. Siehe u.a. das von Petra Maria Meyer konzipierte, 2012 an der Muthesius Kunsthochschule in Kiel veranstaltete Symposium „Ephemer“; vgl. Joachim Krauss, „Ephemer“ in: Karlheinz Barck (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 2, Stuttgart/Weimar, S. 240-259.
7. Louis Aragon, *Pariser Landleben* (1926), Berlin 1985, S. 100.
8. Ebd., S. 13.
9. Josef Fürnkäs, „Das Ephemere in der Geschichte. Louis Aragon und Walther Benjamin“, in: Bucklicht Männlein und Engel der Geschichte: Walther Benjamin. Theoretiker der Moderne“, *Werkbund-Archiv 1990/1991*, Gießen 1990, S. 122, zit. nach Michael Diers, „Ewig und drei Tage. Erkundungen des Ephemeren – zur Einführung“, in: ders./Andreas Beyer (Hg.), *Mo(nu)mente. Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler*, Berlin 1993, S. 1-10, hier S. 1.
10. Siehe ebd.; Joseph Imorde, „Das Ephemere. (Wolken, Dünste, Nebel)“, in: Ralf Bohn/Heiner Wilharm (Hg.), *Inszenierung und Ereignis*, Bielefeld 2009, S. 157-170.
11. Teile sind einem Vortrag der Autorin am Georg-Kolbe Museum Berlin (Juli 2014) anlässlich der Ausstellung *Vanitas. Ewig ist eh’ nichts entlehnt*.
12. Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture* (1977), Cambridge, Mass. & London 1981. Siehe auch ihr Aufsatz *Sculpture in the Expanded field* (in: *October*, 8, 1979) mit dem vielfach zitierten Strukturmodell.
13. Gerhard Graulich, *Die leibliche Selbsterfahrung des Rezipienten: ein Thema transmodernen Kunstvollens*, Essen 1989.
14. Robert Morris, „Steam“ (1995), in: ders., *Bemerkungen zur Skulptur. Zwölf Texte*, hg. von Susanne Titz/Clemens Krümmel, Dijon & Zürich 2010, S. 143-145, hier S. 143.
15. Vgl. Ursula Ströbele, „Sculpture as performance?“, in: *Burning, Noit –2*, Magazine Flat Time House, London, hg. von Lisa Le Feuvre, London 2014, S. 75-85.
16. Siehe Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung* (1945), Berlin 1966, u.a. S. 178-182, 334.
17. Siehe Joseph Beuys, *Ausfegen*, 1. Mai 1972. Montag, Karl-Marx-Platz in Neukölln, Berlin. Er begleitete Demonstranten zum Tag der Arbeit und reinigte den Ort nach der Abschlussbekundung. Vgl. Dietmar Rübél, *Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen*, München 2012, S. 278f.
18. Andrea M. Kluxen, „Plastisches Sehen. Von Johann Gottfried Herder bis Adolf von Hildebrand“, in: dies. (Hg.), *Ästhetische Probleme der Plastik im 19. und 20. Jahrhundert*, Nürnberg 2001, S. 23-45, hier S. 45.
19. Johann Gottfried Herder, *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume*, Riga 1778, S. 26.
20. Ebd., S. 28.
21. Siehe Dobbe, *Das Skulpturale und das Ephemere*, 2014.
22. Siehe u.a. Erika Fischer-Lichte, „Die verwandelnde Kraft der Aufführung“, in: Erika Fischer-Lichte et al (Hg.), *Die Aufführung. Diskurs – Macht – Analyse*, München 2012, S. 11-23.
23. „[...] doch eine Aufführung konstituiert sich erst im Augenblick ihres Verlaufs. Sie ist ebenso Herstellung wie Darbietung, sie zeigt nicht nur „fertige“, dargestellte Produkte, sondern gleichzeitig auch den Akt der Darstellung selbst.“ (Erika Fischer-Lichte/Jens Roselt, „Attraktion des Augenblicks – Aufführung, Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe“, in: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie. Theorien des Performativen*, hg. von Erika Fischer-Lichte/Christian Wulf, Bd. 10, Heft 1, Berlin 2001, S. 237-254, hier S. 252.
24. Damals war die berühmte Variété-Bühne allerdings am Bahnhof Friedrichsstraße in Mitte beheimatet.
25. Vgl. Ursula Ströbele, *Mise en Scène – Skulptur und Narration. Untersuchungen zu Anish Kapoor*, München 2013.
26. Vgl. u.a. Paul Virilio, *Die Kunst des Schreckens*, Berlin 2001; Edmund Burke, *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*, hg. von Werner Strube, Hamburg 1989.
27. Andy Goldworthy, in: ders./Thomas Riedelsheimer/Fred Frith (Komp.), *Rivers and Tides. Andy Goldworthy working with time*, Berlin 2001 (Film)
28. Ebd.
29. Ebd.
30. Ebd.
31. Katharina Münchberg, „Die Potentialität des Kunstwerks“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 51, 2006, 2, S. 165-181, S. 161.
32. Giorgio Agamben, „On Potentiality“, in: ders., *Potentialities – Collected Essays in Philosophy*, hg. von Daniel Heller-Roazen, Stanford 1999, S. 177-184, hier S. 179, zitiert nach Münchberg, „Die Potentialität des Kunstwerks“, 2006, S. 173. „Die Potentialität existiert als die Möglichkeit der Anwesenheit und die Möglichkeit der Abwesenheit, der Erfüllung und des Mangels, der Verwirklichung und der Privation.“ (Ebd.)

Bibliographie

Giorgio Agamben, *On Potentiality*, in: ders., *Potentialities – Collected Essays in Philosophy*, hg. von Daniel Heller-Roazen, Stanford 1999, S. 177-184.

Louis Aragon, *Pariser Landleben* (1926), Berlin 1985.

Charles Baudelaire, *Der Maler des modernen Lebens* (1863), in: Charles Baudelaire, *Der Künstler und das moderne Leben, Essays, „Salons“, Intime Tagebücher*, hg. von Henry Schumann, Leipzig 1990.

Edmund Burke, *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*, hg. von Werner Strube, Hamburg 1989.

Immanuel Chi/Susanne Düchting/Jens Schröter (Hg.), *ephemer_temporär_provisorisch*, Essen 2002.

Michael Diers, *Ewig und drei Tage. Erkundungen des Ephemeren – zur Einführung*, in: ders./Andreas Beyer (Hg.), *Mo(nu)mente. Formen und Funktionen ephemerer Denkmäler*, Berlin 1993, S. 1-10.

Martina Dobbe, *Das Skulpturale und das Ephemere*, in: *Ephemer*, hg. von Petra Maria Meyer, München (= erscheint voraussichtlich 2015).

Erika Fischer-Lichte, *Die verwandelnde Kraft der Aufführung*, in: Erika Fischer-Lichte et al (Hg.), *Die Aufführung. Diskurs – Macht – Analyse*, München 2012, S. 11-23.

Erika Fischer-Lichte/Jens Roselt, *Attraktion des Augenblicks – Aufführung, Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe*, in: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie. Theorien des Performativen*, hg. von Erika Fischer-Lichte/Christian Wulf, Bd. 10, Heft 1, Berlin 2001, S. 237-254.

Josef Fürnkäs, *Das Ephemere in der Geschichte. Louis Aragon und Walther Benjamin*, in: *Bucklicht Männlein und Engel der Geschichte: Walther Benjamin. Theoretiker der Moderne*, *Werkbund-Archiv 1990/1991*, Gießen 1990.

Gerhard Graulich, *Die leibliche Selbsterfahrung des Rezipienten: ein Thema transmodernen Kunstvollens*, Essen 1989.

Andy Goldworthy, in: ders./Thomas Riedelsheimer/Fred Frith (Komp.), *Rivers and Tides. Andy Goldworthy working with time*, Berlin 2001 (Film).

Helmut Heißenbüttel, *Der Wassermaler*, in: ders., *Das Textbuch*, Berlin & Neuwied 1970, S. 20f.

Johann Gottfried Herder, *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume*, Riga 1778.

Joseph Imorde, *Das Ephemere. (Volken, Dünste, Nebel)*, in: Ralf Bohn/Heiner Wilharm (Hg.), *Inszenierung und Ereignis*, Bielefeld 2009, S. 157-170.

Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture* (1977), Cambridge, Mass. & London 1981.

Rosalind E. Krauss, *Skulptur im Erweiterten Feld* (1979), in: dies., *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, hg. von Herta Wolf, Amsterdam & Dresden 2000, S. 331-346.

Andrea M. Kluxen, *Plastisches Sehen. Von Johann Gottfried Herder bis Adolf von Hildebrand*, in: dies. (Hg.), *Ästhetische Probleme der Plastik im 19. und 20. Jahrhundert*, Nürnberg 2001, S. 23-45.

Joachim Krause, *Ephemer*, in: Karlheinz Barck (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 2, Stuttgart/Weimar, S. 240-259.

Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung* (1945), Berlin 1966.

Robert Morris, *Steam* (1995), in: ders., *Bemerkungen zur Skulptur. Zwölf Texte*, hg. von Susanne Titz/Clemens Krümmel, Dijon & Zürich 2010, S. 143-145.

Katharina Münchberg, *Die Potentialität des Kunstwerks*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 51. 2006, 2, S. 165-181.

Dietmar Rübél, *Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen*, München 2012

Ursula Ströbele, *Sculpture as performance?*, in: *Burning, Noit - 2, Magazine Flat Time House, London*, hg. von Lisa Le Feuvre, London 2014, S. 75-85.

Ursula Ströbele, *Mise en Scène – Skulptur und Narration. Untersuchungen zu Anish Kapoor*, München 2013.

Paul Virilio, *Die Kunst des Schreckens*, Berlin 2001.

Abbildungen

Abb. 1. Mirko Tschauner, *Höhle*, 2012, Terrazzo, Estrich, Beton, Armierung, 380 x 216 x 7 cm., Ausstellungsansicht: Galerie Jahn, München. (Foto: Mathias Jahn, courtesy: Galerie Jahn, München)

Abb. 2. Mirko Tschauner, *Rodeo*, 2007, Terrazzo, 5 x 2,5 x 1,1 m. (Foto: Konsortium, Düsseldorf, Ausstellungsansicht im KIT, Düsseldorf, courtesy: Galerie Jahn, München)

Abb. 3. Awst & Walther, *Das süße Leben*, 2010, Trauben, Edelstahl, Neon. (Foto: Awst & Walther, courtesy the artists and PSM, Berlin)

Abb. 4. Awst & Walther, *Ground to Sky*, 2014, Buchsbaum, Stahlseil, Aluminiumrohr. (Foto: Hans-Georg Gaul, courtesy the artists and PSM, Berlin)

Abb. 5. Robert Morris, *Steam*, 1974, Dampf. (Installationsansicht: Western Washington University, Bellingham, Musée national d'art moderne, Centre de création industrielle, Centre Georges Pompidou, Paris, 1995, Prometheus)

Abb. 6. Andreas Greiner/Fabian Knecht, *Entladung*, 01.09.2013, Lycopodium-Explosion. (Fotografie von Intervention, Andreas Greiner/Fabian Knecht, Potsdamer Strasse/Galerie Arndt Berlin, 2013, courtesy the artists)

Abb. 7. Andreas Greiner/Fabian Knecht, *Entladung*, 01.09.2013, Lycopodium-Explosion. (Fotografie von Inter-

vention, Andreas Greiner/Fabian Knecht, Potsdamer Strasse/Galerie Arndt Berlin, 2013, courtesy the artists)

Abb. 8. Andreas Greiner/Fabian Knecht, *Entladung*, 01.09.2013, Lycopodium-Explosion. (Fotografie: Ursula Ströbele, Potsdamer Strasse/Galerie Arndt Berlin, 2013, courtesy the artists)

Abb. 9. Andreas Greiner/Fabian Knecht, *Entladung*, 01.09.2013, Lycopodium-Explosion. (Fotografie von Intervention, Andreas Greiner/Fabian Knecht, Potsdamer Strasse/Galerie Arndt Berlin, 2013, courtesy the artists)

Abb. 10. Andreas Greiner/Fabian Knecht, *Entladung*, 01.09.2013, Lycopodium-Explosion. (Fotografie: Ursula Ströbele, Potsdamer Strasse/Galerie Arndt Berlin, 2013, courtesy the artists)

Abb. 11. Andy Goldsworthy, *Stick dome hole made next to a turning pool, a meeting between river and sea, sticks lifted up by the tide, carried upstream, turning*, 10. Februar 1999, Fox Point, Nova Scotia. (Time. Andy Goldsworthy, hg. v. Terry Friedman, London 2008, S. 115, Prometheus)

Abb. 12. Andy Goldsworthy, *Stick dome hole made next to a turning pool, a meeting between river and sea, sticks lifted up by the tide, carried upstream, turning*, 10. Februar 1999, Fox Point, Nova Scotia. (Time. Andy Goldsworthy, hg. v. Terry Friedman, London 2008, S. 117, Prometheus)

Abb. 13. Andy Goldsworthy, *Eiszapfen*, dicke Enden erst in Wasser und Schnee getaucht, dann bis zum Festfrieren zusammengehalten, teilweise mit Astgabeln gestützt, große Spannung beim Loslassen, 12. Januar 1987, Scour Water, Schottland. (Andy Goldsworthy, 1995, Goldsworthy/Janiesch)

Abb. 14. Andy Goldsworthy, *Red river stones ground to powder and thrown*, 1999, Penpont, Dumfriesshire. (Time. Andy Goldsworthy, hg. v. Terry Friedman, London 2008, S. 6)

Abb. 15. Robert Smithson, *Asphalt Rundown*, 1969, Asphalt, Rom. (Robert Smithson, Ausstell.-Kat. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles 2004, S. 183)

Abb. 16. Andy Goldsworthy, *Hingelegt wenn es anfang zu regnen und gewartet bis der Boden nass war*, 27. November 1988, Kiinagashima-Cho, Japan. (Andy Goldsworthy, 1995, Goldsworthy/Janiesch)

Abb. 17. Alicja Kwade, *Kaminuhr*, 2014, 1403,0 g Holz, 546,0 g Messing, 809,0 g Eisen, 50,0 g Nickel, 3,0 g Gummi, 0,5 g Aluminium, 117,0 g Glas, 115 x 200 x 30 cm. (Courtesy Johann König Galerie, Berlin and the artist, Foto: Enric Duch)

Zusammenfassung

Seit jeher gehören Statuarik und Widerstandsfähigkeit zu den Hauptmerkmalen klassischer Skulptur. Am Beispiel von einzelnen zeitgenössischen Kunstwerken, darunter den Explosionsskulpturen Andreas Greiners/Fabian Knechts sowie Andy Goldsworthys fragilen Naturobjekten untersucht der vorliegende Text

Plastische Vergänglichkeit – Zeitlichkeit und Ephemeres in der Skulptur Phänomene des Prozessualen. Mit einem begrifflichen Exkurs zum Ephemeren in der Literaturgeschichte und einem Rückblick auf die Land Art und Minimal Art der 1960er Jahre stellt sich die Frage, was es bedeutet, die für die Plastik untypischen, immateriellen und flüchtigen Arbeiten unter dem Begriff des Skulpturalen zu verhandeln. Vor dem Hintergrund gattungsspezifischer Parameter tragen insbesondere Veränderlichkeit, Zufall, Dynamik und die polysensuelle Involvierung des Betrachters, zugleich die zeitliche Markierung im Raum zu einer Erweiterung des Mediums bei. Skulptur fungiert hier nicht mehr als greifbares, klar konturiertes, statisches Objekt; das plastische Denken kommt als performative Handlung und Aufführung zum Ausdruck. Gegenwartigkeit, Emergenz, der Fokus auf unmittelbarer Präsenz gehören zu den entscheidenden Kennzeichen, die eine phänomenologische Analyse sowie unsere Erwartung und Geduld herausfordern.

Autorin

Ursula Ströbele ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunstwissenschaft und Ästhetik der Universität der Künste Berlin, Autorin und Kuratorin. Sie promovierte 2010 an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf mit einer Arbeit zu den Bildhaueraufnahmestücken der Königlichen Akademie in Paris (1700–1730), veröffentlicht im Michael Imhof Verlag. 2013 erschien ihr Buch *Mise en Scène - Skulptur und Narration. Untersuchungen zu Anish Kapoor*. Derzeitiger Forschungsschwerpunkt ist die Erweiterung des Skulpturbegriffs in Hinblick auf zeitbasierte, ephemere und immaterielle Phänomene.

Titel

Ursula Ströbele, *Plastische Vergänglichkeit – Zeitlichkeit und Ephemeres in der Skulptur*, in: *kunsttexte.de/Gegenwart*, Nr. 4, 2014 (14 Seiten), www.kunsttexte.de.