

Birgit Jooss

Die Erstarrung des Körpers zum Tableau. Lebende Bilder in Performances

Lebende Bilder nehmen innerhalb des weiten Feldes der Performance einen kleinen Randbereich ein, dessen Beleuchtung schon deshalb ein lohnendes Unterfangen ist, da die Begriffe ›lebendes Bild‹ und ›Tableau vivant‹ in der Literatur vielfach widersprüchlich, nicht selten sogar falsch eingesetzt werden. Daher wird hier der Versuch unternommen, den Begriff des ›lebenden Bildes‹ für die Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts genauer zu definieren.¹ Als Basis liegt eine bereits gefasste Definition zu Grunde, die für die lebenden Bilder um 1800 erstellt wurde, als man begann, konkrete Vorbilder aus der Kunstgeschichte nachzustellen: »Lebende Bilder, auch Tableaux vivants genannt, sind szenische Arrangements von Personen, die für kurze Zeit stumm und bewegungslos gehalten werden und sich so für den Betrachter zu einem Bild formieren. Es handelt sich um ein kulturgeschichtliches

1 Ergebnisse der Ausstellung »Tableaux vivants« der Wiener Kunsthalle (2002) konnten nicht mehr berücksichtigt werden.

Phänomen, das zwischen bildender und darstellender Kunst steht.«² Die gegenüber der Zeit um 1800 grundsätzlich veränderten Produktions-, Präsentations- und Rezeptionsbedingungen sowie ein anderes Verständnis von Theatralität und Bildlichkeit erfordern jedoch erneute Überlegungen zur Begrifflichkeit, die sich in erster Linie auf die formale, verfahrenstechnische Ebene konzentrieren werden, weniger auf die Inhalte einzelner Performances. Zu erörtern sind dabei drei Hauptaspekte: ›Leben‹, ›Raum‹ und ›Zeit‹. Sind Körper, die zu einem Artefakt erklärt werden, unweigerlich ›lebende Bilder‹? Wo wird eine ›ästhetische Grenze‹ im Sinne Michalskis³ – etwa durch Rahmung, Sockel, Vorhänge etc. – für lebende Bilder gezogen? Welche Rolle spielt Dauer, und was bedeutet eine Erstarrung des Körpers zur verharrenden Pose? Diese Überlegungen schließen die Frage nach der Rezeption mit ein: Wann wird ein Bild überhaupt als ›lebendes Bild‹ wahrgenommen? Was unterscheidet das lebende Bild von einer allgemein bildlichen bzw. tendenziell bildhaften Situation innerhalb von Performances, was von täuschenden, lebensechten, jedoch unbelebten Abformungen des Körpers?⁴

2 Vgl. Jooss [1999], hier das Einleitungskapitel.

3 Michalski unterschied zwischen dem Kunstraum, den ein Werk von sich aus kraft seiner Tendenz, Energie und formalen Struktur einnimmt, und dem Realraum des Beschauers. Dazwischen verläuft die ästhetische Grenze. Vgl. Michalski [1932].

4 Elisabeth Jappe etwa definiert: »Performance ist ein lebendes Bild, in dem der Künstler selbst eine zentrale Stelle einnimmt«, ohne jedoch das Medium ›lebendes Bild‹ als solches zu untersuchen. Vgl. Jappe [1993], S. 10.

Innerhalb des weiten Feldes von Performance Art oder weiteren Formen und Vorformen der Aktionskunst ist mit dem Tableau vivant ein zweifelsohne sehr spezielles Phänomen des stillgestellten und stummen Bildes umschrieben, das den Körper als Material einsetzt. Dabei geht es um Darstellung, nicht um Aktion, um Verkörperung, nicht um Handlung, um Stillstand, nicht um Fluss. Generell ist es innerhalb des Kontextes jener künstlerischen Aufführungen einzuordnen, die sich gegen das abgeschlossene, »tote« Kunstwerk wandten, das für lebensfeindlich erklärt wurde. Die primären Ziele dieser neuen Körperaktionen zu Beginn der 1960er Jahre waren zunächst sozial, nicht ästhetisch motiviert, verweigerten sich in ihrer ephemeren Erscheinung dem Kunstmarkt und richteten sich gegen das Kunstobjekt als einer funktionslosen, nur zum Verkauf bestimmten Ware.⁵ In Abgrenzung einerseits zum Theater und andererseits zu einer wie auch immer darstellenden Funktion des Körpers wurde der bloßen körperlichen Präsenz ohne narrative Aufgaben eine besondere Qualität zugesprochen. Auch die Sprache als Handlungsdimension spielte in der Regel keine oder nur eine untergeordnete Rolle.⁶

In den 1960er Jahren gab es verschiedene Künstler, die in konsequenter Nachfolge Marcel Duchamps den menschlichen Körper zum Kunstwerk erklärten und ihn damit an die bisherige Stelle eines Objektes setz-

5 Vgl. Belting [1998], S. 455–460.

6 Zur Sprache als Handlungsdimension vgl. die Sprechakttheorie des englischen Philosophen John L. Austin (1911–1960).

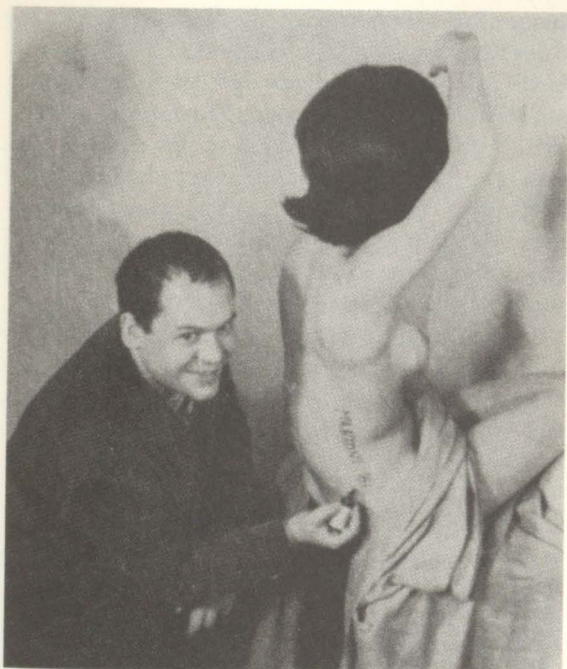


Abb. 1: Piero Manzoni: »Sculture viventi«, 1961.

ten. Piero Manzoni etwa organisierte im April 1961 eine Ausstellung in der Mailänder Galerie Naviglio mit dem Titel »Sculture viventi«, während der er verschiedene Körper von Anwesenden signierte und sie zu Kunstwerken erhob (Abb. 1). Mit der Signatur erhielten sie ein Zertifikat, das sie nun als authentisches und wahres Kunstwerk auszeichnete. Hinzugefügt wurde ein Stempel, der je nach Farbe den Status an-

zeigte: Rot bedeutete, dass die Person ein vollständiges Kunstwerk war und bis zum Tod bleiben würde, Gelb, dass nur der signierte Teil des Körpers Kunst sei, während Grün sich auf den Zustand und die zeitliche Begrenzung desselben bezog, also auf eine Attitüde oder Pose – z. B. schlafend, singend, trinkend, redend, usw.⁷ Idee und Beschriftung galten Manzoni mehr als die physische Realität eines von Künstlerhand >geschaffenen< Kunstwerks. Der lebende Körper wurde ihm zum Material der Kunst.

Im selben Jahr erklärte sich der deutsche Künstler Timm Ulrichs – in direkter Anlehnung an Marcel Duchamp – zum »ersten lebenden Kunstwerk«: »Nachdem ich diese Theorien begriffen hatte, schien es mir notwendig, dass man sie zu einem Endpunkt führt und nicht nur Flaschentrockner ausstellt, sondern sich selbst ausstellt.«⁸ Er ließ Visitenkarten drucken, die ihn als lebendes Artefakt auswiesen und versuchte sich in einer Kunstaussstellung öffentlich als Exponat zu präsentieren, was ihm jedoch erst 1966 in der Frankfurter Galerie Patio gelang (*Abb. 2*).⁹ Die Formulierung dieser Idee erschien jedoch bereits 1961 im Programm für die »Zimmergalerie Timm Ulrichs« unter Teil 5 mit dem Hinweis: »Ausstellung des Herrn Timm Ulrichs (automobile Plastik, 1,78 m): Erstes lebendes Kunstwerk.« Er schlüpfte dafür in kein Kos-

7 Vgl. Goldberg [1979/2001], S. 148–149.

8 Zitiert in: Holeczek [1982], S. 12, leider ohne Quellennachweis.

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



Abb. 2: Timm Ulrichs: »Erstes lebendes Kunstwerk«, 1966.

tüm, sondern trat in seiner Alltagskleidung auf. Auch ihn zeichnete die Signatur aus, die er sich auf den linken Oberarm tätowieren ließ. 1969 installierte er im Kunstraum Hannover einen eigenen »Gedenkraum« und veröffentlichte darin die testamentarische Ver-

fügung, er vermache seinen Leichnam den international bedeutenden Museen, damit der Nachwelt ein mumifiziertes ›Nature-morte<-Bild vom »1. lebenden Kunstwerk« erhalten bleibe. Zeitgleich bot er einer Bremer Samenbank sein Sperma an, um – in Anspielung auf Walter Benjamin – als erstes lebendes »Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« seine Multiplizierung und weltweite Verbreitung durchsetzen zu können. Das ›Ich< in seinen materiellen Gegebenheiten und seinen existentiellen Bedingtheiten wurde ihm zum zentralen Anliegen seiner Kunst, wie es sich auch in zahlreichen weiteren Äußerungen und Aktionen zeigen sollte.¹⁰

Im Unterschied zum tendenziell deklarativen Vorgehen Ulrichs, der die alltägliche Unmittelbarkeit vorübergehend zur Kunst erklärte, waren Gilbert & George auch außerhalb des Kunstkontextes aufgrund ihrer ungewöhnlichen Kleidung und Attitüde als ›lebende Kunstwerke< erkennbar: Die Kunstfigur überlagerte die Realfigur; Bild und Leben, Person und Repräsentation wurden austauschbar. Die Etablierung eines unbeweglichen Tableaus in ihrer »Living Sculpture« (1969) erfolgte jedoch nicht durch die körperliche Erstarrung, sondern als eingefrorener Schnitt durch die Bewegung erst über die mediale Vermittlung der Fotografie, die schließlich das Bild der Performance für alle Abwesenden verfestigte. Doch ließen sich dann nicht alle Performances, sofern sie im fotografischen Dokument zu Posen erstarrte Menschen zeigen, als ›lebende Bilder< bezeichnen?

10 Vgl. Holeczek [1982], S. 12; vgl. Holtmann [1975], S. 9–11.

Bei den soeben vorgestellten Beispielen ging es stets um ein Rollenspiel, in dem der menschliche Körper zum Kunstwerk erklärt wurde, ohne etwas Materielles zu schaffen.¹¹ Obwohl die Grundmotive ›lebend‹ und ›Bild‹ innerhalb des Kunstkontextes erfüllt sind, handelt es sich jedoch noch nicht um die spezielle Kunstform eines lebenden Bildes. Hier müssten noch weitere Kriterien erfüllt sein, die im Zusammenhang mit einer Rahmung im weitesten Sinne sowie einer zumindest kurzzeitigen Erstarrung zum Bild stehen. Diese sowohl räumlichen als auch zeitlichen Kriterien sind eng verflochten mit der Möglichkeit des Betrachters, das lebende Bild tatsächlich als ein solches rezipieren zu können.

Im 18. und 19. Jahrhundert wurden Tableaux vivants in Innenräumen aufgeführt. Bühne, Rahmen, sowie ein ver- und enthüllender Vorhang oder ein bisweilen vor das Bild gespannter dünner Flor markierten eine eindeutige ›ästhetische Grenze‹ – sowohl räumlich, zwischen Zuschauer- und Bildraum, als auch zeitlich zwischen Aufführungs- und Realzeit. Allein das Resultat des gestellten Bildes, nicht der Prozess seiner Entstehung sollte sichtbar werden. Man versuchte, dem

¹¹ Jahn folgerte daraus, dass Individualität des Künstlers und Originalität des Kunstwerks im Zustand absoluter Enthöhlung und Inhaltslosigkeit in eins fallen müssten. Das Auftreten von Gilbert & George als ›lebende Skulpturen‹ bezeichne eine allgemeine Rat- und Hilflosigkeit von Kunst und Künstler, die charakteristisch für die Entwicklung der Moderne sei – eine Folgerung, der ich mich nicht anschließen möchte. Vgl. Jahn [1989], S. 9.

Bild, das aus natürlichem Leben bestand, wieder den Charakter eines leblosen, dauerhaften und ›auratischen‹ Kunstwerkes zu geben.

Die Performance Art sowie die gleichzeitige Etablierung der Minimal Art in den 1960er Jahren basierten selbstverständlich auf vollkommen veränderten Raumsituationen: Sogar unbelebte Skulpturen konnten in den Sog einer Bühnenwirkung geraten, die seither zum Wesenszug der Kunsterfahrung gehört. In Zusammenhang damit stand ›Site Specificity‹ – nicht nur hinsichtlich einer Anpassung der Werke an einen ganz bestimmten Ort, sondern bereits hinsichtlich des Verhältnisses von Ausstellungsraum zum ausgestellten Objekt.¹² Bildraum und Betrachterraum griffen ineinander über, die Standortbestimmung von Präsentation und Rezeption wurde uneindeutig.

Die Komponenten, die noch für die traditionellen lebenden Bilder die ›ästhetische Grenze‹ etabliert hatten, fehlten nun weitgehend, doch konnten sie unter Umständen anderweitig hergestellt werden: In »Trans-Fixed« (1974) beispielsweise arbeitete Chris Burden mit einer klaren Grenzziehung. Er ließ sich auf einen VW-Käfer nageln und präsentierte dem Betrachter für zwei Minuten das fertige Bildergebnis, indem er ein Garagentor – analog zu einem herkömmlichen Vorhang – öffnen ließ (Abb. 3). Zufällig vorbeikommende Passanten konnten zwar die Pose des Gekreuzigten, nicht jedoch die Kreuzigung, also die Entstehung der Pose, betrachten. Nachdem diese bereits eingenommen war, wurde das Garagentor »geöffnet, und das

12 Siehe Belting [1998], S. 454; Kaye [2000], S. 1–12.



Abb. 3: Chris Burden: »Transfixed«, 1974.

Auto wurde zur Hälfte auf die Schnellstraße herausgeschoben. Der Motor schrie für mich: zwei Minuten lang lief der Motor auf Hochtouren. Nach zwei Minuten wurde der Motor abgestellt, das Auto wurde in die Garage zurückgeschoben. Die Tür wurde geschlossen.«¹³ Auch die zwei später publizierten Fotografien zeigten allein die Pose des Gekreuzigten, sowie die durch die Nagelung entstandenen Wunden.¹⁴ Wie so oft bestimmte auch hier die Berufung auf die immergleichen Fotodokumente die spätere Rezeption, wodurch die Konvertierung des Prozesses in die Pose und dieser in dauerhaft bildliche Präsenz besiegelt wurde. Burdens faktisch nur zwei Minuten währende Aktion konnte somit gedanklich seinen bis zu 22 Tage andauernden Performances, wie z. B. »Bed Piece« (1972) oder »White Light/White Heat« (1975) zur Seite gestellt werden.¹⁵

Ungeachtet dessen vermag die Präsentation des Körpers auf einem Sockel, ebenso wie die in einer Vitrine, die alten, verloren geglaubten Bedingungen für lebende Bilder ein Stück weit wiederherzustellen – etwa wenn sich Timm Ulrichs als »Exponat« mit der Bezeichnung »1. lebendes Kunstwerk« in der bereits erwähnten Ausstellung von 1966 (*Abb. 2*)¹⁶ in Alltagskleidung und natürlicher Haltung in einem mächtigen

13 Zitiert in: Jappe [1993], S. 166.

14 Vgl. Engelbach [2001], S. 26–29.

15 Vgl. Schröder [1996], S. 192–209, bes. S. 200–208 zu Dynamik und Dauer.

16 Ebenfalls in einer Glasvitrine präsentierte Peter Greenaway innerhalb seiner Installation »The Stairs« (2000) im Münchner Marstall einen Menschen als lebendes Bild.



Abb. 4: Miranda Payne: »Saint Gargoyle«, 1986.

Glaskubus betrachten lässt. Eine solche Vitrine etabliert erneut die räumliche Grenze für das lebende Bild, während die Öffnungszeiten der Galerie den zeitlichen Rahmen liefern. Nicht etwa eine spezifizierte



Abb. 5: Stephen Taylor Woodrow: »Living paintings«, 1986.

Pose, sondern allein die Tatsache, dass sich Ulrichs in diesem Rahmen exponierte, verbürgte bildhafte Wirkung.

Während des »Living Art«-Festivals in den Riverside Studios in London (1986) kam es zu zwei Präsentationen von lebenden Bildern, die direkt auf die Trägerfunktion von Wänden Bezug nahmen. In ihrer Arbeit »Saint Gargoyle« fixierte Miranda Payne das riesige Foto einer Landschaft auf eine Wand, das sie schließlich »betrat«, indem sie auf einen hohen Sockel stieg und – ähnlich den Heiligenfiguren in Kirchen – eine Stunde lang dort verharrte (Abb. 4). Damit schrieb sie sich in ein bereits vorhandenes, perspektivisches Bild ein, wurde also latent Teil desselben. Stephen Taylor Woodrow hingegen plazierte für seine »Living Paintings« drei Menschen an der bloßen Wand (Abb. 5). Von Kopf bis Fuß grau oder schwarz bemalt, verlor auch ihre Kleidung an Beweglichkeit und erstarrte zum Bildhaften. Die in sechs- bis achtstündiger Präsentation verharrenden Darsteller erinnerten an monumentale Skulpturen-Friese öffentlicher Gebäude, wengleich ihre Posen eher Plastik-Spielzeugfiguren

für Kinder nachempfunden waren. Woodrow wie Payne thematisierten die symbiotische Beziehung zwischen Kunst und Kommerz, kritisierten also die object-for-sale-Attitüde der 1980er Jahre. Durch die Präsentation lebender Bilder verweigerten sie sich dieser Attitüde, verzichteten jedoch nicht auf die traditionellen Rahmenbedingungen, wie die weiße Wand, den Sockel oder den perspektivischen Hintergrund.

Eine Vorführung, die sich speziell mit den Fragen von Bühnenhaftigkeit, Bildposition und Rahmung im Zusammenhang mit Erstarrung und Bewegung beschäftigte, war Carolee Schneemanns und Robert Morris' 17-minütige Tanzperformance »Site« (1964; *Abb. 6*). Morris, ganz in weiß gekleidet und mit einer von Jasper Johns gefertigten Papiermaché-Maske ausgestattet, die sein Gesicht ohne Ausdruck wiedergab, trug große weiße Holzpaneele hin und her, begleitet von den nervenaufreibenden Geräuschen einer Säge und eines Hammers. Plötzlich rückte er eine der Stellwände beiseite, wodurch im Hintergrund Carolee Schneemann als lebendes Bild sichtbar wurde. Unbewegt auf einem mit Laken und Kissen stilisierten Sofa ausgestreckt, das an einer rechteckigen Tafel angebracht war, und mit nichts als einer Halsschleife »bekleidet«, paraphrasierte ihre Pose Manets »Olympia« (1863). Schneemann und Morris vollzogen buchstäblich das »Rahmen« der Olympia sowie die Dekonstruktion des illusionistischen Tafelbildes.¹⁷ Morris ging es nach

17 Vgl. Schneider [1997], 24–31. Fotos der Performance von Hans Namuth.

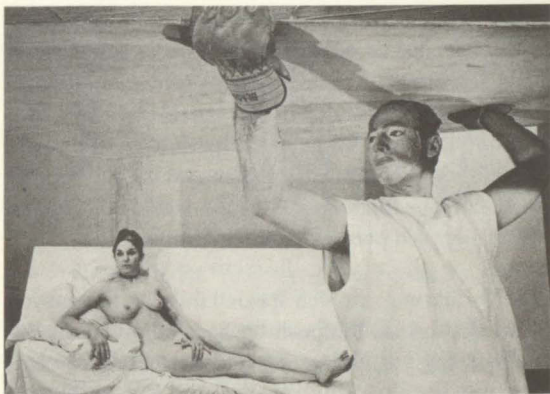


Abb. 6: Carolee Schneemann/Robert Morris: »Site«, 1964.

eigenem Bekunden eher um »specific problems«,¹⁸ womit er die spezifische räumliche wie zeitliche Situierung meinte, was ja bereits im Titel der Arbeit, »Site« anklingt. Er ignorierte das durch Schneemann verkörperte lebende Bild im Hintergrund und lotete das Verhältnis zwischen den Volumen der statischen Figur und den durch seine tragbaren Bretter geschaffenen aus.¹⁹ Schneemann hingegen verfolgte klare feministische Interessen. Zu Beginn der 1960er Jahre nahm sie auf die Bedeutung der Darstellung des weiblichen Aktes – man denke etwa an die gleichzeitigen »Great American Nudes« von Tom Wesselmann – Bezug und übte mit eigenen performativen Aktdarstellungen Kri-

18 »The objects I used [in Site] held no inherent interest for me but were means of dealing with specific problems.« Siehe ebenda, S. 31.

19 Vgl. Goldberg [1979/2001], S. 142–143.

tik. Im Rückblick konstatierte sie zu ihrer Olympiarolle, es sei ihr damals zwar erlaubt gewesen, ein Bild zu sein, nicht jedoch eine Bildnerin, die ihr eigenes Selbst-Bild entwarf.²⁰ Die traditionelle Funktion des weiblichen Aktes als Blickfang und imaginäres Objekt des Begehrens wird im Rückbezug auf Manets seinerzeit skandalträchtige Darstellung einer selbstbewussten Kurtisane aufgerufen und zugleich konterkariert. Robert Morris, der eher am Ort interessiert war, suchte damals, wie beispielsweise auch Bruce Nauman, nach fließenden Übergängen zwischen Performance und Installation; Rauminstallationen gewährleisteten dieses Spiel zwischen Aufführung und Ausstellung. Die Autonomie der Kunst, für welche die Künstler eine europäische Tradition verantwortlich machten, sahen sie in der Ästhetik des gerahmten Tafelbilds erschöpft.²¹ Die Erweiterung um das Moment der Aktion bekundete Widerspruch gegen die stumme Präsenz nurmehr ausgestellter Werke.

Rückgriffe auf die Kunstgeschichte kommen innerhalb der Performance Art relativ selten vor, während sie im Falle fixierender, technischer Medien wie Fotografie, Video und Film wesentlich stärker verbreitet sind.²² Offenbar ist die über diese Medien gewährleistete

20 »... permitted to be an image, but not an image-maker creating her own self image«. Siehe Schneemann [1979], S. 194. Vgl. auch Almhofer [1986].

21 Vgl. Belting [1998], S. 451–452.

22 Zur Fotografie als Performance, vgl. Engelbach [2001], S. 194. Vgl. Photography as Performance [1986]; Vgl. Crimp [1984], S. 175–188.

Fixierung dem Thema ›Kunst über Kunst‹²³ angemessener, als es die Vergänglichkeit der Aufführung sein könnte. ›Inszenierte Fotografie‹, etwa von Cindy Sherman, Jeff Wall oder Yasumasa Morimura, schafft jedoch keine lebenden Bilder, sondern bildet diese bestenfalls ab. Bei der Performance hingegen kann, wo sie ein Bild nachstellt, bereits durch den Wiedererkennungseffekt einer berühmten Bildformulierung eine ›ästhetische Grenze‹ etabliert werden. Auch ohne tatsächlich rahmende Komponenten werden solche Bildformulierungen allein aufgrund ihrer Historizität als gerahmt imaginiert, als Posen aus allgemeingültig gewordenen Bildern, die im kollektiven Bildgedächtnis fest verankert sind und sich zur Identifikation bestimmter Rollen von Darstellern wie Betrachtern eignen.

Als darstellende Kunst ist das lebende Bild ephemeral, zeitabhängig, auf den Moment der Aufführung beschränkt und danach nur noch erinnerbar²⁴ bzw. durch andere Medien fixierbar. Das wirft die Frage nach der Dauer von lebenden Bildern auf und in Folge, ob lebende Bilder als in der Erstarrung verharrende, mithin

23 Christoph Zuschlag beschäftigte sich mit diesem Thema in seiner soeben abgeschlossenen Habil-Schrift, die jedoch noch nicht erschienen ist.

24 Wenn »Einmaligkeit der ephemeren Situation und die unhintergehbare und unverstellte Direktheit einer lebendigen Gegenwart« avancierte Körperkunst auszeichnet, lässt sich Aktionskunst unter solchem ›Material‹-Gesichtspunkt, bildlich nicht angemessen dokumentieren, nur mehr »erinnern«. Vgl. Wagner [2001], S. 271–272.

zeitlich verfahrenende, handlungsausführende Kunstform oder eher als ein Zeit-verstreichen-lassender, statischer, Dauer implizierender Zustand anzusprechen sind. Im 18. und 19. Jahrhundert war die Dauer einer Vorführung durch die physische Konstitution der Darsteller festgelegt – »so lange ihre Sehnen und Nerven es aushalten«²⁵ – und lag in etwa zwischen 30 Sekunden und wenigen Minuten. Diese vergleichsweise kurze Zeitspanne wurde durchaus als Reiz empfunden und als etwas »Magisches« und »Zauberhaftes« beschrieben.²⁶ Als unerlässlich galt das absolute Stillhalten der Figuren, die jegliche Regung unterdrücken mussten. Der angestrebte statuarische und abgeschlossene Charakter der lebenden Bilder lag zu einem wesentlichen Teil in der Illusion der Unbeweglichkeit, so dass gewarnt wurde, dass »eine einzige ungehörige Bewegung die ganze Wirkung zerstören«²⁷ könne. Einzig die absolute ›Stillness«²⁸ garantierte Schönheit und den Genuss der Täuschung: »Dergleichen Nachbildungen durch plastische Formen gestatten aber durchaus keine Bewegung; keinen Schein von selbstthätigem Leben; dieses muß sich im Ausdruck des Gesichts, in der Gruppierung und Stellung verkünden, sonst schwindet die Täuschung und mit der Täuschung der Ge-

25 Siehe Allgemeine Literatur Zeitung. Halle/Leipzig 1810, Bd. 1, Nr. 1, S. 7, zitiert in Jooss [1999], S. 296.

26 Siehe Marianne von Eybenberg an Johann Wolfgang von Goethe, 3.4.1805, zitiert in Jooss [1999], S. 285.

27 Siehe Schadow [1854], S. 225.

28 Ich verwende den Ausdruck ›Stillness‹ nicht im Rahmen jener weiteren Facetten, die Anthony Howell darunter subsumiert. Vgl. Howell [2000], bes. Kapitel 1, S. 1–15.

uß.«²⁹ Im Gegensatz zu den gleichzeitig in Mode gekommenen Attitüden, deren Reiz in der Bewegung und im Wechsel von einer Figur zur nächsten ohne abschließenden Rahmen oder Vorhang bestand, ging es bei den lebenden Bildern um die Erstarrung zum Ideal der Kunst. Weder der Entstehungsprozess der Bilder noch die Auflösung des Statuarischen in der Bewegung war für den Zuschauer bestimmt.

Das Konzept der ›Stillness‹, einer möglichst perfekten Bewegungslosigkeit, ist auch Grundlage einiger Performances des 20. Jahrhunderts, wie z. B. für Jochen Gerz' 1975 durchgeführte Arbeit »Ich komme gleich zurück (Eurydike)« (siehe Abb. S. 186). Gerz kniete auf dem Boden vor einer Wand mit zwei Pergamenten, auf denen Bildausschnitte derselben Wand mit brauner Abdeckfarbe gemalt waren. Hinter ihm standen zwei Kameras, eine Museumskordel trennte Bild- und Betrachterraum. 20 Minuten lang versuchte er in ein- und derselben Stellung zu verharren, in der rechten Hand einen Holzkiel, den er in Schreibpose auf das Pergamentpapier gerichtet hielt. Hand und Holzkiel waren in der gleichen Farbe wie das Papier angemalt, um sie durch diese Übermalung quasi ›unsichtbar‹ zu machen. Hieß es für das 18. und 19. Jahrhundert, dass bereits wenige Minuten an die Substanz der Mitwirkenden gingen, so wird die Anstrengung einer 20-minütigen Pose ersichtlich. Bald zeigte Gerz Ermüdungserscheinungen, er veränderte seine Haltung,

29 Siehe Paris und Wien. Ein fortgehendes Panorama dieser beiden Hauptstädte. 1812, zitiert in Jooss [1999], S. 312.

sein Arm sank aus dem braunen Feld der Pergamentflächen. Am Ende ließ er seinen Körper in nämlicher Situation durch eine annähernd lebensgroße fotografische Abbildung stellvertreten. Konnte die Pose nur über einen kurzen Zeitraum gehalten werden, so wurde der Körper im Versagen als Körper manifest, während die Fotografie ihn in perfekter Starrheit einfrore. Engelbach stellt folgerichtig fest: »Für Gerz ist das Tableau Vivant ein Mittel, die Eigenschaft der Fotografie, die das Gesehene in einem Bild erstarren läßt, mit seiner Körperhaltung vorwegzunehmen. Mit der Gleichsetzung von Tableau Vivant und Fotografie betont er die Lebendigkeit des ersteren.«³⁰ Der Mythos von Orpheus und Eurydike, der den Übergang vom Leben zum Tod thematisiert, wird in Gerz' Arbeit nicht nur zitiert, sondern paraphrasiert. Im Gegensatz zur damaligen Konjunktur eines »Aushaltens« sowie des Austestens der eigenen physischen Belastbarkeit bis hin zur Selbstverletzung wird die gehaltene, unbewegliche Pose bei Gerz Mittel zur Thematisierung von Zeit, Erinnerung und Differenz der Repräsentation.

Was Dauer und Stillstand betrifft, ist Jannis Kourellis noch radikaler. In der Modern Art Agency in Neapel (1973, *Abb. 7*) konnte das Publikum Kourellis zwei Tage lang auf einem Hocker vor einer Wand sitzen sehen, an der eine 100 x 70 cm große Eisenplatte hing. An das darauf geschweißte, schräg nach links oben verlaufende Vierkanteisen lehnte er seinen Kopf, vor sich einen Propangas-Brenner haltend, der vor sei-

30 Siehe Engelbach [2001], S. 25–26, zu der Aktion S. 20–26.

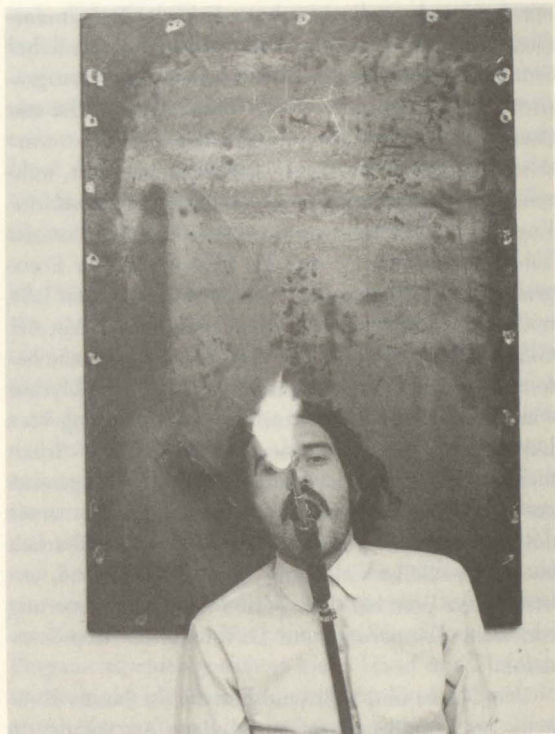


Abb. 7: Jannis Kounellis: o. T., 1973.

nem offenen Mund eine Flamme warf. Die Neigung des Kopfes sollte – so der Künstler – an eine ikonographische Tradition erinnern: die Haltung Christi beim Kreuzestod. Die Flamme aber setze dem Tod eine aktive, verwandelnde, nach vorne weisende Energie entgegen. Sie stehe für geistige Aktivität, die zur Ver-

änderung erstarrter Strukturen dränge.³¹ Auf die Frage nach der Gattung jener Aufführungen gab sich Kounellis skeptisch gegenüber der Verwendung des Begriffes ›Aktion‹ und bevorzugte den der »bildhaften Darstellung theatralischen Charakters«.³² Für Kounellis zählten weder Anfang noch Ende, keine Handlung, stattdessen gedehnte augenblickliche Szenen, die trotz der zeitlich beschränkten Situation der körperlichen Präsentation überzeitliches Währen suggerieren sollten.

Der stillgestellte Körper eröffnet Fragen nach der auratischen Wirkung von Statik und Bildlichkeit, indem er als verdichtete, konstante visuelle Darstellung zwar noch erscheint, zugleich aber auf seine Materialität reduziert ist. Weder wird er diegetisch eingebunden, noch geht es um einen Gegensatz von Stillstand und Bewegung. Sein aufführendes Potential wird vollends eingebüßt, wenn zudem die Einrichtung und Beendigung des Bildes ohne den Rezipienten als Zeugen erfolgen. Die Öffnungszeiten der Galerie geben zwar zeitliche Grenzen vor, diese sind aber kontingent und nicht in ästhetischer Hinsicht konzipiert – die gestellten ›Bilder‹ selbst sind endlos gemeint.

Spielerischer sowohl in Bezug auf ›Stillness‹, als auch auf den Inhalt, arbeitet Johan Lorbeer seit den späten 1980er Jahren, der sich ebenfalls für mehrere Stunden während seiner sogenannten »Still-Life-

31 Vgl. ebenda, S. 42.

32 So Kounellis im Gespräch mit Jean-Pierre Bodaz 1985, in: Ein Magnet im Freien. Schriften und Gespräche 1966–91. Bern 1992, S. 197, zitiert bei Schneede [1995], S. 46.



Abb. 8: Johan Lorbeer: »Rothko Fax«, 1994.

Performances« in einer Stellung präsentiert. Überraschend und spektakulär ist für den Betrachter die vermeintliche Überwindung von Schwerkraft, die er – gestützt durch aufwendige Stahlarmierungen unter seiner Kleidung – in seinen Posen vermittelt, die er ebenfalls bereits einnimmt, bevor das Publikum den Raum betritt. Nicht nur das Lebendige sein im Rahmen der Erstarrtheit, sondern vor allem auch die im Normalfall gar nicht oder nur für Sekundenbruchteile mögliche Stellung irritiert. In »Rothko-Fax« (1994; *Abb. 8*) etwa dehnt Lorbeer einen absurden Zeitpunkt, der einen Bruchteil eines nicht aufzuhaltenden Zeitablaufs ausmacht. In zwei Farbeimern watend und extrem nach vorne fallender Pose, bietet er dennoch ordentlich ge-

faltete Handtücher dar. Solche Moment-Bilder sind aus der Fotografie bekannt und man weiß, welchen Aufruhr die ersten Schnappschüsse von Edward Muybridge und Julien Marey in den 1870er und 1880er Jahren bei den Betrachtern auslösten. Die Überraschung bei Lorbeer liegt also in der Verkörperung eines sonst nur fotografisch fixierbaren Momentes. Er hält einen willkürlichen Zeitausschnitt fest, nicht etwa einen bedeutenden Moment, aus dem das Vor- und Nachher im Sinne des Lessingschen Begriffes des »fruchtbaren Augenblickes« hervorginge. Seine dramatische Stellung in Bezug auf unsere Wahrnehmungsgewohnheiten bricht Lorbeer jedoch durch seine verhalten eingesetzte, alltägliche Gestik und Mimik, durch seinen gelegentlichen Wortwechsel mit dem Betrachter. Trotz des tendenziellen Verharrens verzichtet Lorbeer auf die Wirkung absoluter Bewegungslosigkeit, wengleich es auch ihm um die Dauer des Bildes geht.³³

War die physische Anwesenheit von Darstellern und Publikum am gemeinsamen Ort Grundlage der bisher besprochenen Beispiele aus dem Bereich Performance,

33 Janecke macht auf das Paradox aufmerksam, dass gerade die Reglosigkeit nicht in Mortifikation führt, dass die Dauer des Bildstellens nicht bloß Chiffre für den Wunsch nach überzeitlichem Bilde ist, sondern dass dadurch – durch die »Permanenz von Plötzlichkeit« – ein Sinn konstituiert wird, der andernfalls durch Beharrung nur prolongiert würde. So kommt es zu den widersprüchlichen Formulierungen von »reglosem Verharren« und »Agieren« bzw. »Ungezwungenheit im Stillstand«, vgl. Janecke [1999], S. 11, S. 41 und S. 65.

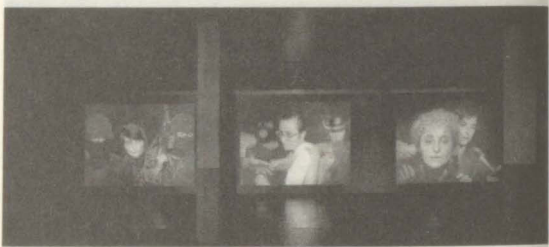


Abb. 9: Ute Friederike Jürß, *You Never Know the Whole Story*, 2000, Videoinstallation, ZKM Karlsruhe

so können entsprechende Arbeiten der Bereiche Video und Film zwar – im Gegensatz zur Fotografie – auch mit werkimmanenter Dauer aufwarten, das Moment unmittelbarer, einmaliger Gleichzeitigkeit mit dem Betrachter ist aber nicht verfügbar. Durch die mediale Übertragung tritt hier eine Instanz zwischen Betrachter und Bild, die eine völlig andere Rezeption bezüglich ›Realität‹ und ›Fiktion‹ nach sich zieht. So hat man es hier – wenn überhaupt – mit Darstellungen von lebenden Bildern mittels ›bewegter Bilder‹ zu tun.

Ute Friederike Jürß' Video-Arbeit »You never know the whole story« (2000), die in ihrer Statik sich erst bei genauem Hinsehen als ein zeitlicher Ablauf offenbart, erinnert zunächst an riesenhafte Projektionen von Zeitungsfotos, sodann an Standbilder und entpuppt sich schließlich als digitale Komposition aus längeren Einzelaufnahmen der jeweils neu geschminkten und verkleideten Mehrfach-Doppelgängerin Ute Friederike Jürß selbst.³⁴ Der visuellen Simultaneität

34 Sie nutzte das Computerprogramm »Inferno«, eine Effekt-

der Videoprojektionen entsprach niemals eine Ko-
präsenz der verschiedenen Darstellerkörper. Sukzessiv
erstellte Aufnahmen fügen sich im Nachhinein zum
homogenen ›Bild‹.³⁵

Und bei Bill Violas Videoinstallation »The Greet-
ing« (1995), die auf die Heimsuchungsszenen des ita-
lienischen Malers Jacopo da Pontormo Bezug nimmt,
liegt eine nur 45-sekündige Aufnahme der drei Dar-
stellerinnen zugrunde, die in der Projektion aufgrund
einer enormen Zeitlupenabspielung auf 10 Minuten
gedehnt wird und folglich so bewegungsarm wirkt,
dass man bei flüchtiger Betrachtung weder Verände-
rung noch Handlung wahrnimmt.

Bei Jürß wie bei Viola geht die Suggestivkraft der
Bilder gerade vom Stillstand bzw. von der Unter-
drückung des kaum wahrnehmbaren Bewegungsmotivs
aus – einerlei, ob dies über zeitliche Verzögerung in
der Abspielgeschwindigkeit oder über faktisch ver-
langsames Darstellen der Akteure geschieht. Man er-
lebt eine Reproduktion des Stillstands und nicht – wie
in filmischen Medien sonst üblich und erwartet – die
Reproduktion der Bewegung. Doch weder Jürß noch
Viola kreieren lebende Bilder. Zu schließen, dass sie
diese wenigstens über ›bewegte Bilder‹ abbilden,³⁶

software, die bei technologisch avancierten Hollywoodproduk-
tionen wie »Matrix« oder »Mission Impossible« zum Einsatz
kam; vgl. Frohne [2000], S. 17.

35 Vgl. Adriani [2000].

36 Das wird offensichtlich im Kontrast zu Violas neuerer Video-
installation »The Quintet of the Astonished« (2000), in der er
ebenfalls auf ein historisches Gemälde, nämlich »Die Krönung
Christi« von Hieronymus Bosch, Bezug nimmt, indem er jedoch

hieße jene Differenz zwischen Medium und Wirkung zu ignorieren, deren Wahrnehmung sie für den Betrachter überhaupt aufregend macht.

Im Vergleich mit solchen Parallelen aus anderen Medien wird einmal mehr deutlich, inwiefern das Attribut ›lebend‹ in bezug auf die lebenden Bilder eben weniger ›lebendig‹ oder ›aktiv‹ im allgemeinen Sinne meint, sondern vielmehr im biologischen Sinne ›Belebtheit‹, Lebendigkeit im Gegensatz zum Unbelebten.³⁷ Denn die Kombination einer möglichst vollkommenen Erstarrung und Verstummung mit dem tatsächlich lebenden Körper als dem ›Arbeitsmaterial‹³⁸ gewährleistet erst das Paradoxon, von dem diese Kunstform profitiert. »Zu den wichtigsten Verheißungen einer Kunst der physischen Körper gehörte die Aura des Authentischen. [...] Sie setzt auf das Erlebnis der Körper statt auf den Besitz der Dinge.«³⁹ Diese ›Aura des Authentischen‹ – vielleicht vergleichbar mit der »Verkörperung eines Ideals« in der Zeit um 1800 –

keine Geschichte entwickelt, sondern die Zeitlupen-Aufnahme lediglich minimal sich verändernde Zustände von Trauer in der Mimik preisgibt. In der medialen Vermittlung durch das Video, also zu ergänzen um den Faktor Zeit, ließe sich hier von einem ›zeitlich prolongierten Abbild eines lebenden Bildes‹ sprechen.

37 An dieser Stelle wird vom traditionellen Begriff von »Leben« ausgegangen ohne Berücksichtigung des Aspektes von »künstlichem Leben«. Begriffe wie Organismus und Bild werden später auswechselbar. »Die grundlegende Kategorie des Lebens ist Information.« Siehe Eredkin, Ed, zitiert in: Levy [1998], S. 82.

38 Zum Körper als »Material«, vgl. Wagner [2001], S. 271 ff.

39 Siehe Wagner [2001], S. 271–272.

ist nicht nur in Video und Film unerreichbar, sie ist es ebenso wenig durch lebensechte Nachahmungen etwa durch Wachsfiguren, die in bestechendem Naturalismus Leben in tote Materie verwandeln, deren Aufgabe es aber wiederum ist, Leben gekonnt vorzutäuschen.⁴⁰ In ihrer anschaulichen Erscheinung unterscheiden sie sich von Tableaux vivants kaum. Sie imitieren zwar die äußere Form des Menschen, nicht jedoch – im Gegensatz zu den lebenden Bildern – dessen ›Seele‹: »... und was besonders jenen geheimnißvollen Reiz gibt, ist ein Durchschimmern des innern glühenden Seelenfunken durch die äußere Ruhe; die Wellen des bewegten Lebens sind wie durch Zauberkraft festgehalten in künstlerisch geordneter Schönheit, und wie die Sterne sich am reinsten in der ganz stillen Wasseroberfläche spiegeln, so leuchtet der innigste Ausdruck des Gemüthes durch jene magische Ruhe. Dies ist wohl der schönste Mittelpunkt dieser Art von Kunstschöpfungen.«⁴¹

Die fast unheimliche Lebensnähe plastischer Substitute zu tatsächlich lebenden Figuren bzw. Akteuren löst beim Betrachter meist Abscheu und Faszination zugleich aus. Ihre Magie ist bis heute ungebrochen – man denke nur an die gerade aktuellen Figuren von Ron Mueck oder an die älteren von Duane Hanson.⁴²

40 Vgl. Jooss [1999], S. 246–250.

41 Siehe Conversations-Lexicon. Stuttgart 1818, zitiert in Jooss [1999], S. 332.

42 Vgl. z. B. die Ausstellungen »Ebenbilder« (Ruhrland Museum Essen 2002); »Duane Hanson – More than Reality« (Frankfurt, Kunsthalle Schirn 2001/2002). Vgl. die Biennale in Venedig 2001 mit den Furore machenden Bildwerken von Ron

Die perfekte Ähnlichkeit zum Lebendigen trägt doch gleichzeitig die absolute Fremdheit des Toten in sich. So hatten die »so täuschend echten«, von Duane Hanson zeitgleich mit der Etablierung von Performance-Kunst dargestellten US-amerikanischen Mittelschichtler einst beachtlichen Erfolg. Seine heute durch die Vergänglichkeit der »Mode« fast nostalgisch anmutenden und damit ihre Identifikations-Fähigkeit einbüßenden Figuren setzten bei den Zeitgenossen auf die unmittelbare Wirkung einer Lebensnähe vor allem der alltäglichen, nicht inszenierten Posen der Figuren. Auf weite Sicht lassen sie sich in ihrer Abbildhaftigkeit nicht unterscheiden von einem lebenden Bild, nur in der Nähe offenbart sich die entscheidende Differenz im Material. Sie sind – wie traditionelle Kunstwerke – auf Dauerhaftigkeit angelegt. Lebende Bilder lösen als ephemere Erscheinungen aufgrund der eklatanten Paradoxie von Leben und Stillstand Erstaunen aus. In seinem Roman »Die Wahlverwandtschaften«, in dem Goethe das Stellen lebender Bilder ausführlich behandelt, bemerkt er, »... daß die Gegenwart des Wirklichen statt des Scheins eine Art von ängstlicher Empfindung hervorbrachte.«⁴³ Selbst bei größter Ausdauer der Darsteller müssen lebende Bilder wieder verschwinden. Das Aushalten einer Pose als physischer Reiz, als Auflehnen gegen den Kunstbetrieb, als Medienreflexion, als Geschichts- und Gesellschaftsrefle-

Mueck. Man denke auch an die Figuren von John de Andrea, Charles Ray, Jake und Dinos Chapman, Marc Quinn oder Gavin Turk.

⁴³ hier zitiert in: Jooss [1999], S. 293.

xion lässt sich in besonderem Maße über das Hier und Jetzt der Schaustellung eines Körpers vermitteln. Seine Imperfektion und Vergänglichkeit bieten einen glaubhaften Gegenentwurf zur materiellen Werkproduktion. Der Körper steht so gesehen zwischen Konzeptkunst und Objektkunst, zwischen Geist und Materie. Als Material garantiert er Wahrhaftigkeit und Glaubhaftigkeit. Die »ängstliche Empfindung« wird durch seine unerwartete Erstarrung ausgelöst.

Die eingangs erwähnte Definition für lebende Bilder des 18. und 19. Jahrhunderts hat zwar als Basis auch heute noch Gültigkeit, doch muss sie modifiziert werden. Das szenische Arrangement von Personen, das stumm und still gehalten wird und sich dadurch zu einem Bild formiert und betrachtet werden kann, ist als Grundelement weiterhin gültig. Veränderungen haben sich durch die Schwierigkeit ergeben, die ästhetische Grenze innerhalb eines Raumes genau zu definieren. Doch die größere Differenz besteht sicherlich in der Ausdehnung der Dauer und damit in der reduzierten Strenge der Erstarrung. Aus einer halben bis etwa zwei Minuten Ausharren in perfekter Illusion wurden im späteren 20. Jahrhundert Stunden oder gar Tage, wobei die Schwierigkeiten des Ausharens teils gemindert, in vielen Fällen gerade thematisiert werden. Das Diktum der Erstarrung ist damit ausgeweitet auf das ungefähre Verharren in einer Pose, ohne eine Narration zu entwickeln. Der völlige oder annähernde Handlungsverzicht ist also geblieben.

Dass, so Belting »die Würde des traditionellen Kunstwerks darin bestand, sich der Realzeit des Be-

trichters zu entziehen und in einer anderen Zeit, der Zeit der Kunst, zu existieren«, sei mit den Aktionen in der bildenden Kunst, also spätestens seit den Performances nicht mehr aufrecht zu erhalten: »die alte Grenze zwischen den ›visual arts‹ und den ›performing arts‹ verschwindet.«⁴⁴ Dies trifft natürlich auch auf die lebenden Bilder zu, doch scheinen diese durch ihre Erstarrung und ihren oft erhobenen, wenn auch nicht erfüllbaren Anspruch auf Dauer ein Stück weit die von Belting betrauerte »Würde des Kunstwerks« durch die »Zeit der Kunst« beibehalten zu wollen. Obwohl den »performing arts« zugerechnet, schlagen sie sich auf die Seite der »visual arts«. Es scheint, als wollten sie in ihrer konstruierten Ereignishaftigkeit Einmaligkeit und Unmittelbarkeit der Aktion durch die Erstarrung zum ewigen Bild übertreffen.

44 Siehe Belting [1998], S. 449.

Literatur

- Adriani, Götz (Hg.) [2000]: Ute Friedericke Jürß: You never know the whole story. Ostfildern-Ruit.
- Almhofer, Edith [1986]: Performance Art. Die Kunst zu leben. Wien/Graz/Köln.
- Belting, Hans [1998]: Das unsichtbare Meisterwerk: die modernen Mythen der Kunst. München.
- Crimp, Douglas [1984]: Pictures (1979). In: Brian Wallis (Hg.): Art After Modernism. New York, S. 175–188.
- Engelbach, Barbara [2001]: Zwischen Body Art und Videokunst. Körper und Video in der Aktionskunst um 1970. München.
- Frohne, Ursula [2000]: Reality Bytes. Medienbilder zwischen Fakt und ›Fake‹. In: Götz Adriani [2000], S. 11–53.

- Goldberg, RoseLee [1979/2001]: Performance Art. From Futurism to the Present. London 1979, 3. Auflage 2001.
- Holeczek, Bernhard [1982]: Timm Ulrichs. Braunschweig.
- Holtmann, Heinz (Hg.) [1975]: Timm Ulrichs. Retrospektive 1960–1975. Braunschweig.
- Howell, Anthony [2000]: The Analysis of Performance Art. A Guide to its Theory and Practise. 2, verb. Aufl., Amsterdam.
- Jahn, Wolf [1989]: Die Kunst von Gilbert&George oder eine Ästhetik der Existenz. München.
- Janecke, Christian [1999]: Johan Lorbeer. Nürnberg.
- Jappe, Elisabeth [1993]: Performance. Ritual. Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa. München/New York.
- Jooss, Birgit [1999]: Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit. Berlin.
- Kaye, Nick [2000]: Site-specific art – performance, place and documentation, London/New York.
- Levy, Steven [1998]: KL – Künstliches Leben aus dem Computer. München.
- Michalski, Ernst [1932]: Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte. Berlin.
- Photography as Performance [1986], The Photographers Gallery, London.
- Schadow, Wilhelm von [1854]: Der moderne Vasari. Erinnerungen aus dem Künstlerleben. Berlin.
- Schneede, Uwe M. [1995]: Lebende Bilder. Die Aktionen und aktionsähnlichen Arbeiten des Jannis Kounellis. In: Jannis Kounellis. Die eiserne Runde. (Hgg.: Ortrud Westheider/Helmut R. Leppien). Hamburg, S. 27–47.
- Schneemann, Carolee [1979]: More Than Meat Joy: Complete Performance Works and Selected Writings. (Hg.: Bruce McPerson), New Paltz/New York.
- Schneider, Rebecca [1997]: The Explicit Body in Performance. London/New York.
- Schröder, Johannes Lothar [1996]: Naturwissenschaft, Hitze und Zeit. In: Chris Burden. Jenseits der Grenzen. Wien, S. 192–209.
- Wagner, Monika [2001]: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München.