

Beckett + Freud = Kunst

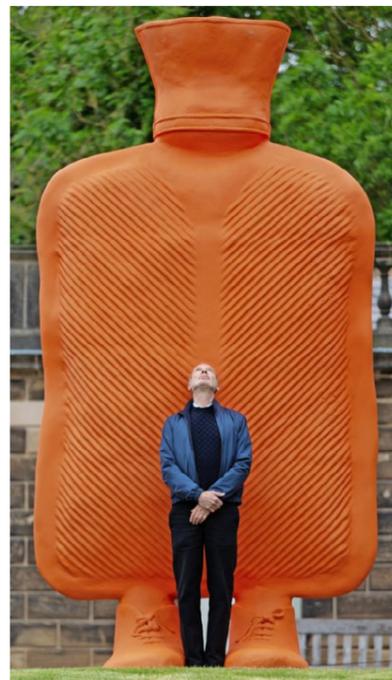
Dem Körperbildhauer Erwin Wurm zum Siebzigsten

Die beschwertesten Künstler sind solche mit kunsthistorischem Hintergrund, da sie – nicht unbeleckt vom Wissen um das schon Vorhandene – die doppelte Bürde beim Finden von Neuem stemmen müssen. Der 1954 im steirischen Bruck an der Mur geborene Künstler Erwin Wurm hatte Anfang der Siebziger erst drei Jahre lang Kunstgeschichte in Graz studiert, bevor er sich am Mozarteum Salzburg und an der Akademie der Künste in Wien erst für Malerei und dann für die Bildhauerei entschied. Sein Œuvre ist daher ein Mix aus zur Studienzeit ohnehin virulenter beuyscher Sozialplastik, dem Interagieren mit dem Betrachter eines Franz Erhard Walther sowie den Ausläufern des Wiener Aktionismus. Beide schonen den Körper nicht, setzen ihn im Gegenteil als zentrales Material der Kunst ein.

Bei den „One Minute Sculptures“, die Wurm von 1992 an berühmt gemacht haben – so sehr, dass er mit diesen sogar das Musikvideo der damals stilprägenden Band Red Hot Chili Peppers zu „Can't stop“ inspirierte und als erster Künstler überhaupt im Abspann eines solchen synästhetischen Bilderreigens für das Musikfernsehen erschien –, erkennt man, warum: Wie im Wiener Aktionismus eines Brus' oder Schwarzkoglers werden nicht sämtliche, aber doch alle Körperöffnungen im Gesicht mit Filzstiften gefüllt, so dass der Kopf wie ein Käse-Igel der Fünfziger wirkt. An die ausgestreckten Gliedmaßen werden gelbe Plastikbecher geheftet, um den Körper zu einer Kreuzung aus leonardeskem Vitruvianer und konstruktivistischer Malewitsch-Figur werden zu lassen. Leuchtend goldene Orangen müssen mit der Stirn und angewinkeltem Körper an der Wand gehalten werden; viele Plastikflaschen – mit Unwuchten und Dellen aus der Balance geraten – zwischen Beine, Knie und unter die Achseln gesteckt, sollen akrobatisch am Körper bleiben und nicht herunterfallen. Das alles wirkt humorig, weil viele der Versuchskaninchen der „One Minute Sculptures“ im Kampf mit Schwerkraft und Materie scheitern, es wieder versuchen und besser scheitern. Es ist aber genau so gemeint, wie Samuel Beckett mit seinem Satz des „besser Scheiterns“ den Sisyphos von Albert Camus logisch weiterdachte. Die Grundierung für alle Arbeiten Wurms bleibt die Philosophie, vor allem die französische, Wittgenstein – und immer wieder Sigmund Freud.

Wie das Ausponderieren von Gewichten mittels Körper einer Akrobatik andauernder Lebensbewältigungsversuche entspricht, so sind Wurms Fehlgleichgewichte und Disproportionierungen Ausdruck der

freudschen Theorie: Segelboote werden an Häuserändern wie an Klippen so positioniert, dass sie im nächsten Moment ins Dunkel der Tiefe stürzen könnten; sein Elternhaus baut er vollständig nach, doch in den Maßen viel zu schmal. Die beklemmende Enge spiegelt die psychologische Situation einer Sozialisation wider, in der sein Vater, Polizist und unbelehrbarer Alt-Nationalsozialist, wie der Sohn selbst ihn charakterisierte, vor allem eines nicht wollte: dass der Sprössling jemals Künstler werde. Die früheste seiner monumentalen Wärmeblasen hingegen hatte mit 1,72 Meter kaum zufällig exakt die Größe seiner Mutter als Lebens-, Ideen- und Wärmependerin. Und eine von Wurms allerersten Arbeiten bestand darin, einen Kommilitonen durch erstaunliche dreizehn übereinander gestülpte Pullover mit einem stofflichen Körperpanzer zu versehen, die den Freund als Alter Ego des



Wurm wärmt sich – im Yorkshire Park

Künstlers immun gegen die Zumutungen des Äußeren machen würden.

Der weltweite Erfolg seiner Arbeiten mit Ausstellungen in nahezu allen großen internationalen Museen könnte etwas zur Immunität an diesem heutigen Tag beitragen, an dem Erwin Wurm siebzig Jahre alt wird. STEFAN TRINKS

Foto EPA

Wo der Schweinewurm wohnt

Der eigene Körper als Schlachtfeld wird bei ihr zum Austragungsort expressiver Antiheroismen: Das Palais Populaire in Berlin würdigt die „Junge Wilde“ Galli mit einer Retrospektive

Die neoexpressionistischen Maler, die in den Achtzigerjahren in Berlin ihr Unwesen trieben, waren vor allem wilde Jungen. Als eine der wenigen weiblichen Ausnahmen gilt Galli, die 2020 von der Berlin Biennale wieder ausgegraben wurde und jetzt in einer kleinen, aber wichtigen Ausstellung im Berliner Palais Populaire gewürdigt wird. Ob man Galli jedoch einen Gefallen damit tut, sie den Jungen Wilden zuzuordnen, ist fraglich. Freilich, auch Galli verwendet starke Farben und eine expressive, offene Pinselführung, doch mit der kraftstrotzenden, von sich selbst berauschten Großstadttromantik eines Salomé oder Rainer Fettings haben ihre Bilder herzlich wenig zu tun. In ihrem Werk finden sich keine Großstadtindianer, coolen Musiker, sexy Tänzer oder nackten Schwimmer. Wie sie selbst sagt, ist ihr Thema der „Körper als Schlachtfeld“. Es ist deshalb produktiver, Gallis Bilder von sich windenden, gequälten und verstümmelten, gleichzeitig jedoch widerständigen Gestalten im Zusammenhang mit feministischen Künstlern wie Maria Lassnig oder auch Louise Bourgeois zu sehen. Bei allen dreien ist der Körper, ganz im Gegensatz zu den männlichen Allmachtsphantasien der Jungen Wilden, Träger von Gefühlen der Eingengtheit, Gefesseltheit, sozialer und physischer Unterdrückung.

Obwohl in den Achtzigern als Malerin bekannt geworden, hatte die 1944 geborene Galli bis zu ihrer Emeritierung 2005 eine Zeichnungsprofessur an der Kunsthochschule Münster inne. Doch auch ihre Ölbilder sind letztlich gemalte Zeichnungen. Auf einem monochromen, meist

pastellfarbenen Untergrund malt sie mit bewundernswert sicherem Strich die Konturen ihrer komplexen Konfigurationen, die sie dann ohne nennenswerte Schattierungen farbig ausmalt. Diese Fokussierung auf die Zeichnung und den Körper in einem neutralen Raumsetting erinnert durchaus an Michelangelo. Auch dessen Figuren sind von unkontrollierbaren Kräften bewegt, allerdings gleichzeitig ins Ideale gesteigert. Bei Galli fehlt Michelangelos Pathos. Ihre Körper sind verstümmelt, auf die expressiven Teile reduziert oder bestehen gar nur aus Armen und Beinen. Oft verschränken sie sich auf undurchsichtige Weise mit anderen Figuren oder scheinen gar mit ihnen verwachsen. Dabei entsteht nur bedingt der Eindruck von Monstern. Vielmehr tritt durch die langen, sich dynamisch-drängenden Linien der geschundenen Körper deren tragischer Kampf in den Vordergrund. Im Gegensatz zu Michelangelos seltsam passiven Kolossen scheinen jene Gallis sich ihrem Schicksal eben gerade nicht zu ergeben. Ihre Anstrengungen sind jedoch genauso hoffnungslos. Raum und Zeit enthoben, bleiben Gallis amorphe Kreaturen ganz auf sich allein gestellt. Sie ringen verzweifelt mit (un)sichtbaren Gegnern und vor allem sich selbst.

Es ist genau dieses Gefühl der Ohnmacht und Gefangenheit im eigenen Körper, das sie mit Künstlerinnen wie Bourgeois und Lassnig teilt, weshalb man es auch nicht allein auf Gallis Zwergenwüchsigkeit zurückführen kann, sondern im Kontext feministischer Ermächtigung sehen sollte. Mit ihren humorvollen, fast schon kippenbergerhaft-anarchischen Titeln („Hier wohnt der Schweinepeit-



Hell-Dunkel: Gallis „Hier wohnt der Schweinepeitschenwurm“ in zwei Teilen, 2004–2014

Foto Courtesy the artist and Kraupa-Tuskany Zeidler, Berlin

schenwurm“) konterkariert sie immer wieder die gezeigten Grausamkeiten. Hierdurch verleiht sie den Werken nur vordergründig eine leichtere Note. Indem sie mit ihren Titeln den verzweifelten Anstrengungen der sich windenden, fragmentarischen Körper jedwedes heroische Potential nimmt, wird deren Kampf nur umso aussichtsloser.

Die Schau im Palais Populaire zeigt ein paar dieser wichtigen Bilder aus den Achtzigern, konzentriert sich aber vor allem auf jüngere Werkgruppen. Insbesondere in der umfassenden Serie von Zeich-

nungen auf Karteikarten offenbart sich Gallis ganze Könnerschaft und Bildwitz. Während sie einige Blätter mit wild aufgetragenen Strichen überfrachtet, zeigt sie auf anderen eine picassoeske Klarheit der Linie, die die Betrachter immer wieder überrascht durch ihre geistvollen Wendungen und dabei erzeugten Mehransichtigkeiten. Bemerkenswert ist auch die kleine Pappskulptur, in der es Galli gelingt, die komplexen Windungen ihrer geschundenen Körper ins Dreidimensionale zu übertragen. So bleibt eigentlich nur zu beanstanden, dass zur Ausstellung kein Katalog erschienen ist. Dabei wäre ein repräsentativer Bildband samt kritischer Essays für diese wichtige Künstlerin dringend notwendig. BENJAMIN PAUL

Galli. Seht zu, wie ihr zurechtkommt. Palais Populaire, Berlin; bis 7. Oktober. Kein Katalog.