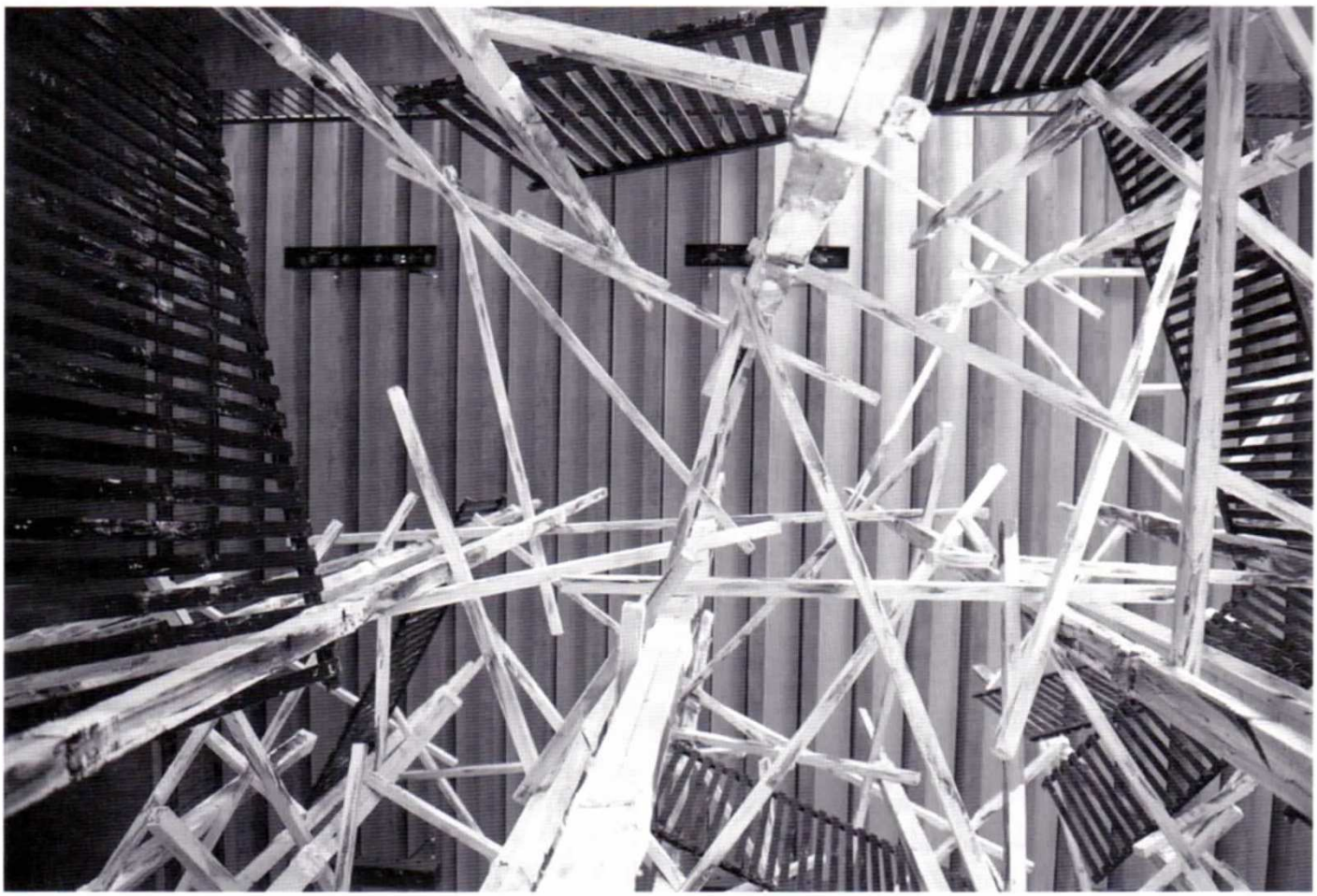
Texte zur Kunst, Juni 2011, Heft 82, S. 202-205



Phyllida Barlow, „untitled: structure", Kunstverein Nürnberg, 2011, Detail

BETRETEN DER BAUSTELLE ERWÜNSCHT

Daniela Stöppel über Phyllida Barlow im Kunstverein Nürnberg

Bis vor einigen Jahren war Phyllida Barlow, die 1944 in New Castle upon Tyne geboren wurde und heute in London lebt, außerhalb Englands nur wenigen ein Begriff. Und auch in London war sie – als artist's artist – fast ausschließlich als Professorin der Slade School of Art bekannt, während ihr künstlerisches Werk von einer größeren Öffentlichkeit kaum wahrgenommen wurde. In den letzten Jahren hat jedoch eine durchaus beachtliche Würdigung ihrer Arbeit eingesetzt, was sich unter anderem in einer Reihe von wichtigen institutionellen Ausstellungen niederschlug.[1] Nicht zuletzt die Tatsache, dass sie seit 2010 von der einflussreichen Großgalerie Hauser & Wirth vertreten wird, verdeutlicht, dass Phyllida Barlow nunmehr – mit Mitte 60 – als etablierte Protagonistin des internationalen Kunstbetriebs gelten kann. Diese rasante Entwicklung und eine aktuelle Einzelausstellung im Nürnberger Kunstverein geben zu der Frage Anlass, welche Brisanz und Aktualität ihrem künstlerischen Werk, das sie ausgehend vom Post-Minimal der 60er Jahre entwickelt hat, heute zukommen.

Die vier Installationen, die in der von Kathleen Rahn kuratierten Ausstellung im Nürnberger Kunstverein zu sehen sind, wurden sämtlich als ortsspezifische Arbeiten – wie fast immer bei Barlow – entwickelt und führen ihre Arbeitsweise sowie ihr Verständnis von Skulptur idealtypisch vor Augen. Schon die raumhohe Holzinstallation „untitled: structure" in der dreistöckigen zentralen Eingangshalle des ehemaligen Milchhofs (einem 1930 erbauten Verwaltungsgebäude, das heute von verschiedenen Firmen und Institutionen genutzt wird) macht deutlich, dass Barlow hier mit genuinen Eigenschaften von Skulptur und Plastik, mit Volumen und physischer Präsenz, arbeitet. So wird die Halle in ihrer ganzen Höhe von einer aus Holzlatten roh zusammengezimmerten Konstruktion eingenommen. Zwischen dicht aufgestellte, bis unter die Decke reichende Masten sind auf verschiedenen Höhen schräge, zaunartige Brüstungen eingesetzt, die die vertikalen Streifen der umlaufenden Geländer des Lichthofs formal aufgreifen. Nicht nur, dass durch diese Transferierung der Metallbrüstungen in die labile Form der Holzgitter der an sich ruhig proportionierte und durchaus repräsentative Innenraum in seiner klassizistischen Strenge gebrochen wird, sondern durch die interventionistische Verstellung der Durchgangshalle mit der improvisiert wirkenden Struktur aus Kanthölzern wird auch eine neue Raumerfahrung hergestellt. Gleichgewicht und Labilität, Schwere und Schwerelosigkeit, Ordnung und Chaos stellen dabei die Pole dar, denen die Halle nun unterliegt.

Auch im angrenzenden Raum, der durch große Fensterfronten in Sichtverbindung sowohl mit der Eingangshalle als auch mit der Straße steht, wurde eine Arbeit realisiert, die vor allem über die formalen Wirkmöglichkeiten von Skulptur operiert: „untitled: containers" besteht aus 80 hochkant aufgestellten, etwa brusthohen Hohlzylindern, die mit Kunststoff und Zement von Rohren abgeformt wurden. Nicht nur durch die aufrechte Positionierung weisen diese oben offenen und seitlich geschlitzten Röhren eine körperhafte Dimension auf, sondern auch die Inszenierung lässt an Menschengruppen oder geologische Formationen, wie Basaltblöcke, denken. Erneut wird der Besucher, sobald er den Raum betritt, unmittelbar mit der Installation konfrontiert, da er sich – um auf die andere Seite zu

gelangen – seinen Weg durch das Labyrinth aus Säulen selbst suchen muss. Besonders „untitled: containers" lässt sich in unmittelbaren Bezug zum Titel der Ausstellung – „Cast" – bringen, was einerseits soviel wie Abguss oder Abdruck bedeutet, andererseits auch auf die personelle Besetzung eines Stückes oder Filmes hinweist. Abformung und damit die Dualität von Absenz und Präsenz ist damit genauso Thema der Ausstellung wie die Inszenierung der Objekte als Protagonisten, die die vorgefundene Architektur umdeuten und den Ausstellungsraum besetzen.

An eine solche Inszenierungspraxis schließt auch die Arbeit „untitled: staircase" an, die als tribünenartige, rosafarbene Treppenkonstruktion in einen kleineren Raum eingepasst wurde, den sie durch ihr Volumen regelrecht zu sprengen scheint. Wiederum ist der Besucher gezwungen, sich an der Skulptur vorbeizudrängen. Wieder geht es Barlow offenbar nicht um eine Distanz nehmende Betrachtungsweise, sondern um eine unmittelbare, physische Erfahrbarkeit der Arbeit, die sich zugleich selbst zur Schau stellt. Der Parcours endet schließlich in einem kleineren durchfensterten Eckraum, in dem die Arbeit „untitled: bolsters" aufgestellt ist: zwei übergroße dottergelbe und mit Styroporkugeln gefüllte Leinensäcke, die auf einfache Holzgestelle aufgebockt wurden. Letztere dienten im Londoner Atelier der Abformung der Röhren von „untitled: containers" und sind mit dicken Schichten von Zement überkrustet. Auch hier wird der Raum von den beiden körperhaften Skulpturen beherrscht, wieder besteht Sichtverbindung zur mehrspurigen Straße draußen.

Die von Barlow verwendeten Materialien und Konstruktionen rufen klare Assoziationen an Kanalschächte, Bauzäune, Verschalungen oder Baugerüste wach. Auch Gips, Zement, raues Fichtenholz und signalfarbenes Sackleinen entsprechen einer Ästhetik des Rohen und Einfachen, wie man es auf Baustellen im öffentlichen Raum findet. So läge es nahe, diese Reminiszenzen als konkrete inhaltliche Bezugnahmen im Sinne ikonografischer Verweise auf den öffentlichen Raum und seine Möblierung zu interpretieren. Es griffe allerdings zu kurz, das Politische von Barlows Arbeiten vor allem in einer Umkodierung oder Verfremdung von aus dem öffentlichen Raum herausgelösten Formen zu sehen, wie dies verschiedentlich vorgeschlagen wurde.[2] Viel eher stellen die verwendeten Materialien und Strukturen formale Rückgriffe auf das Einfache, Simple, Handgefertigte und Rohe an sich dar, wie es eben in temporären Zweck- und Hilfskonstruktionen, in Gerüsten und Gestellen besonders sichtbar wird. Eine referenzielle Dimension scheint in Barlows Arbeiten eher beiläufig auf. Dennoch sind ihre Arbeiten auch kaum als bloße Formalismen aufzufassen. So sind es zwar die basalen Unterschiede zwischen weich und hart, voll und leer, transparent und opak, leicht und massiv, offen und geschlossen, die von Barlow als grundlegende gestalterische Kontraste und Materialeigenschaften immer wieder thematisiert werden. Diese werden dabei jedoch als physische Erfahrungskategorien vorgeführt, die eine Wirkung auf den Betrachter unmittelbar ausüben sollen. In dieser körperlichen Erfahrbarkeit von Skulptur liegt auch deren politische Dimension: So wird Skulptur – als ein physisches Gegenüber – in dem Moment politisch oder sozial wirksam, in dem eine Reaktion, eine Haltung, eine Emotion oder Handlung durch die Skulptur und ihre Setzung provoziert wird. Diese Auffassung von Skulptur schlug sich bei Barlow in den 90er Jahren explizit

in der Serie „objects for ..." nieder, die mit bestimmten alltäglichen Orten und Handlungen verknüpft waren. Wenngleich die Installationen im Nürnberger Kunstverein nicht zu einem konkreten Gebrauch auffordern, treten sie doch über ihre körperhafte Dimension und ihre Materialität, die olfaktorisch, aber auch haptisch erfahrbar ist, in direkten Kontakt mit dem Besucher.

Die angenommene Wirksamkeit von formalen Setzungen ist dabei sicherlich ein Erbe des Modernismus, ihre radikale Übertragung auf das Soziale ein Phänomen der 60er Jahre. Eine Aufwertung von einfacher körperlicher Erfahrung, die dabei als alternativ zum Zerebral-Intellektuellen gesehen wird, prägt beispielsweise auch das Werk von Lygia Clark oder Franz Erhard Walther, die insbesondere den haptischen Aspekt stark in den Vordergrund gestellt haben. Gerade die Voraussetzungslosigkeit von körperlicher Erfahrung scheint es ihnen zu ermöglichen, mittels der Form eine Reflexion über soziale und politische Bedingungen anzuregen. In der permanenten Befragung von formalen Entscheidungen auf ihre soziale Wirksamkeit hin liegt auch ein Hauptinteresse Barlows. Der oft herangezogene Begriff der Anti-Form ist daher für ihr Werk im Grunde unpassend, vielmehr geht es im Gegenteil um „Form-Form". Ähnlich wie bei Lynda Benglis, die kürzlich in ihrer Retrospektive im New York Museum ihre Kunstharz-Schüttungen aus den 70er Jahren zeigte, erscheinen diese zwar in ihrer Amorphität als gegen ein traditionelles Form- und Skulpturverständnis gerichtet, funktionieren aber letztlich vor allem als formale Setzungen und Besetzungen. Auch bei Barlow wird ein klassisches Skulpturverständnis weniger durch eine Anti-Form infrage gestellt, als vielmehr innerhalb des Skulpturalen radikalisiert, und zwar gerade, indem das Charakteristische der Skulptur besonders betont wird: Plastizität und Volumen, Raumnahme und Körperlichkeit. Dementsprechend ist auch die Tatsache, dass Barlow die meisten ihrer Arbeiten nach Ausstellungsende zerstört, nicht per se als Anti-Haltung gegenüber einem klassischen Werkbegriff zu werten, sondern eher die Folge eines konsequent zu Ende gedachten Ortsbezugs, der gerade die Zerstörung des Werks als Aufwertung des Präsenzaspektes begreift.

Das aktuelle generelle Interesse für solche „old ideas"– wie die vom Berliner Projektraum Silberkuppe im Kunstmuseum Basel kuratierte Ausstellung mit Phyllida Barlow betitelt war – schließt somit auch die lange zurückgedrängte Idee von der politischen Wirksamkeit der Form, wie sie sich auch im Werk Barlows zeigt, unbedingt mit ein.

Phyllida Barlow, „Cast", Kunstverein Nürnberg, 26. Februar bis 1. Mai 2011.

Anmerkungen

1 Zum Beispiel in „Nairy Baghramian and Phyllida Barlow", Serpentine Gallery, London 2010; „Under One Umbrella, Curated by Silberkuppe", Bergen Kunsthall, Bergen 2010; „Old Ideas", Museum für Gegenwartskunst, Basel 2008, sowie in der Einzelausstellung „Street", BAWAG Art Foundation, Wien 2010.

2 Vgl. den Katalogtext von Christine Kintisch, „Passagen", in: Phyllida Barlow: Street, Ausst.-Kat., BAWAG Contemporary, Wien 2010.