

FABIAN LEHMANN

**WARTEN AUF DEN KNALL.
ODER: MIRIAM RAUSCHS THEATER
PHYSIKALISCHER KRÄFTE**

ZITATION

Lehmann, Fabian: »Warten auf den Knall. Oder: Miriam Rauschs Theater physikalischer Kräfte«, in: DIENADEL – Kulturwissenschaftliche Zeitschrift für Kunst und Medien, Nr. 1, 2013, S. 125–132.

ONLINE ABRUFBAR UNTER

<http://dienadel.net/ausgaben/kritik/>

COPYRIGHT

© 2013 DIENADEL/Fabian Lehmann

Abbildungen: © Miriam Rausch

WARTEN AUF DEN KNALL. ODER: MIRIAM RAUSCHS THEATER PHYSIKALISCHER KRÄFTE

VON FABIAN LEHMANN

Ein Ballon, an einen langen Faden gebunden, hängt tief herab von der Decke, baumelt einen halben Meter über dem Boden. Tänzelnd schwebt er in konzentrischen Bewegungen um eine Kerze knapp unter ihm. Ein Ventilator verursacht die Luftbewegung, die den Ballon immer wieder leicht anschubst, ihn in die Nähe der Flamme pustet. Es sind sich miteinander messende Kräfte, die von den wenigen, genau arrangierten Gegenständen ausgehen.

Ich befinde mich im lichtdurchfluteten Arbeitsraum von Miriam Rausch und studiere ihre Materialien. Da gibt es zunächst nicht so viel zu sehen. Es sind immer wieder die gleichen Werkstoffe, die auftauchen. Vor allem Luftballons in allen erdenklichen Farben und verschiedensten Zuständen liegen auf den Tischen ausgebreitet: schlaffe oder prall mit Luft gefüllte Ballons, zerschnittene Ballons, natürlich auch zerplatzte Ballons und solche, die Glasscherben umwickeln und dadurch die vormals scharfen Kanten in weicher Abformung nachzeichnen. Luftballons haben es Rausch in den letzten Monaten angetan. Die Konstellation von Ballon, Kerze und Ventilator ist aktueller Stand im Austesten des elastischen Gummis. Es lohnt daher, einen eingehenden Blick auf diese Arbeit zu werfen: Die brennende Kerze steht zu meinen Füßen. Der darüber baumelnde Ballon bewegt sich im vorgegebenen Spielraum des Fadens, an dem er hängt. Durch den angeschalteten Ventilator erfährt der Ballon



ABB.1 *ohne Titel* (2011, Kerze, Ventilator, Ballon, ca. 80 × 500 × 400 cm)

eine Zentripetalbeschleunigung, schwingt hin und zurück in kreisenden Bewegungen. Noch ist die Luft im Druckkörper Ballon komprimiert, doch kann jederzeit die Hitze der Kerze das Gummi schmelzen und den plötzlichen Druckausgleich herbeiführen, der sich im Knall manifestiert. Diese Arbeit erfordert keinen spezifischen Ort, funktioniert sie doch in den hohen und offenen Räumen des Ateliers ebenso, wie sie in den begrenzten Räumlichkeiten einer Galerie funktionieren würde. Nur minimale Anpassungen, den Abstand der Objekte zueinander betreffend, wären dabei notwendig.

Es scheint mir zunächst angemessen, das dynamische Arrangement aus Ballon, Kerze und Strömungsmaschine als Performance zu verstehen. So sehe ich in den Objekten Akteure vor mir, die ihre Körper zielgerichtet für die künstlerische Darbietung einsetzen – und das in einmaliger Konstellation. Wie das Licht der Kerze flackert, welche Bewegungen der Ballon beschreibt und wann und ob er überhaupt platzt, ist jedem neuen Aufbau des Arrangements ganz eigen. Für die Benennung des Aufbaus als Performance spricht also der ephemere Charakter der Arbeit. Sie hat einen genau definierten Anfang – nämlich dann, wenn der Ventilator eingeschaltet, die Kerze angezündet wird – und sie ist vorüber, sobald der Ballon zerplatzt ist. Im Gegensatz jedoch zu den Happenings der 1960er Jahre, die hier, anlehnend an Marvin Carlson, als Ursprungsort heutiger Performances angenommen werden sollen,¹ ist die Künstlerin selbst aber in die Aktion nicht eingebunden. Rausch installiert zwar die Objekte,

in Kraft gesetzt werden müssen sie aber nicht mehr von ihr. Wer den Ventilator einschaltet und die Kerze anzündet, ist letztlich unerheblich und wird die Darbietung nicht beeinflussen. Das aber widerspricht ja gerade der gattungstypischen Performance-Kunst, die sich im körperlichen Einsatz der Künstler*innen ausdrückt. Auch wird der Performance ein dramatischer Aufbau der Darstellung, wie sie sich im traditionellen Theater findet, abgesprochen.² Diese Dramatik kann aber für die Besprechung von Rauschs Arbeiten nicht ignoriert werden.

Rausch selbst nennt ihre Arrangements Inszenierungen. Damit weist sie zugleich auf den engen Zusammenhang zwischen den Objekten auf der Bühne der Kunst und deren Zuschauer*innen. Als Beobachter bin ich Zeuge des dramatischen Schauspiels der agierenden Objekte. So kann ich nicht anders, als in den Gegenständen, die da schweben, pusteten und brennen, eigenständige Akteure zu entdecken. Dieser Aufbau, so schlicht er ist, so alltäglich die Gegenstände, evoziert Emotionen. Ich fühle mit dem Ballon, Sorge mich um ihn, fürchte die Flamme der Kerze. Ich fürchte den bevorstehenden Knall. In der Tradition des aristotelischen Theaters fühle ich mich unweigerlich in die Charaktere auf der Bühne ein. So erlebe ich eine nicht enden wollende Komödie der Scharmützel zwischen der zerstörerischen Kerze und dem tänzelnden, sich immer wieder aus den Fängen des verzehrenden Feuers entwindenden Ballons. Aber auch diese Aufführung bleibt von Brechts Ideal des epischen Theaters nicht unbeeinflusst. Denn der Ablauf des Stücks lässt sich in seiner Dramatik nur begrenzt vorherplanen. Alle Akteure haben ihr Eigenleben und durchbrechen den dramatischen Aufbau zuweilen. Vor allem die Zeit wird dabei zum unabwägbaren Faktor. Der Ballon kann sich an die ihm zugewiesene Rolle halten und zerplatzt gleich oder er tritt aus seiner Rolle hervor und zerplatzt eben später oder nie. Einem verunglückten physikalischen Schulexperiment gleich, platzt der Ballon in diesem Aufbau nicht und das Experiment wird abgebrochen. Die Kräfte wirken nach den ihnen eigenen Gesetzen. Rausch hat diese Situation nur arrangiert, die Objekte in ihrem Wirken dann aber sich selbst überlassen. Was hier geschieht und was nicht, bleibt von ihr unbeeinflusst, ist nur begrenzt vorhersehbar.

Diese Arbeit zählt zu den komplexeren Inszenierungen. Es geht auch schlichter: Ein Feldstein hängt an Einweggummis, diese wiederum an einem Haken an der Wand des Ateliers. Das Gewicht des Feldsteins dehnt die Gummis, die unter der Last früher oder später reißen müssen. Hier darf die Schwerkraft ihren Einfluss auf das Arrangement der Gegenstände geltend machen. Die Objekte stehen in einem Spannungsverhältnis, in einem fragilen Gleichgewicht, das immer kurz davor ist zu kippen.



Die Verwendung von Alltagsgegenständen, die zu instabilen Kompositionen zusammengesetzt werden, lässt daran erinnern, was Danto über die Fotoserie *Stiller Nachmittag – Am schönsten ist das Gleichgewicht, kurz bevor's zusammenbricht* (1984–1985) von Peter Fischli und David Weiss schrieb. Danto betont dort das Spielerische der Arrangements, die einem »Balance-Wettbewerb« entlehnt scheinen.³ Und so geht es auch in Rauschs Aufbauten um das Schaffen eines kurzlebigen Gleichgewichts, um das Spiel und das Austesten von Materialien. Fischli und Weiss konnten ihre Balance-Plastiken ausschließlich fotografisch festhalten, zerfielen sie doch allzu schnell wieder in ihre einzelnen Bestandteile. Kein Balance-Akt ist auf Dauer gesichert. Auch nicht der von Miriam Rausch. Da tanzt der Ballon nur so lange um die Kerze, bis er platzt und der Feldstein hängt eben nur so lange an den Gummis, bis diese reißen.

Rausch bezeichnet das Gefüge des an den Gummis hängenden Steins als Spannungsspiel und verweist damit zugleich auf die verschiedenen Bedeutungen dieses Begriffs. Es ist schnell verständlich, was das Spielerische an den Arbeiten von Rausch ausmacht. Da werden Materialien auf ihre Eigenschaften hin getestet. Da soll geprüft werden, ob wirklich eintritt, was erwartet werden darf. Aber tatsächlich geht es weniger um das Ob als um das Wann. Die Gummis werden reißen und der Stein wird fallen. Aber wie lange wird das dauern? Es geht um das Warten auf den Knall, den Moment der Schweben, diesen undefinierbaren Zeitraum. Rausch selbst erklärt die freudige Überraschung, die sie verspürt, wenn sich die Arbeit vollendet und es knallt, zum eigentlichen Antrieb in ihrem Vorgehen. Spielen ist dann eben nicht nur konstruktiv, Spielen ist gerne auch zerstörerisch, aber dabei ebenso kreativ. Denn das Zerstörte

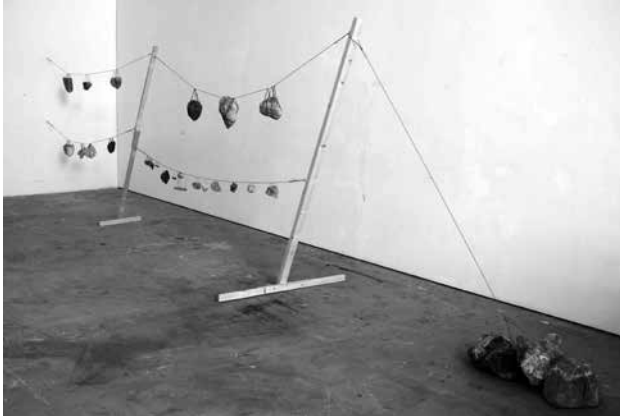


ABB.2 *Obstinat* (2011, zwei Steine, einige Gummibänder, 75 × 30 cm)

ABB.3 *Futtermal* (2011, Stein, Ballon, 40 × 40 cm)

ABB.4 *Ohne Titel* (2011, diverse Steine und Gummibänder, Drahtleine, Holz, 550 × 250 cm)

lässt sich erneuern. Das ist der Erfolg von LEGO. Das Zusammensetzen bunter Steinchen ist nur deshalb reizvoll, weil der so erzeugte Körper wieder in seine Bestandteile zerlegt werden kann, um diese erneut zusammenzufügen – eben zu neuen »Transkriptionen der Wirklichkeit«, wie Danto schreibt.⁴

Die Frage nach der Präsentation solch ephemerer Arrangements ist bei Rausch bisher noch ungeklärt. Wie oft lässt sich ein im Grunde einmaliger Prozess wiederholen, ohne sich ins Paradoxe zu verkehren? Dass sich diese Frage nicht als so schwierig erweisen muss, wie sie zunächst erscheint, beweist ein erneuter Verweis auf das Theater.

Jede Wiederaufführung eines Stücks ist die Wiederholung eines bereits in der Vergangenheit abgeschlossenen Dramas. Und doch ist jede Aufführung einmalig, da sie durch handelnde Akteure immer erst wieder neu geschaffen werden muss. Daraus ergibt sich unweigerlich Variation und damit Unwägbarkeit. Und dieser Anteil des Unvorhersehbaren und Spontanen ist dem Theater Legitimation genug.

Der Begriff des Spannungsspiels ist damit jedoch erst zur Hälfte gedeutet. Bisher nicht aufgegriffen worden ist die Bedeutung der Spannung. Diese ist nun zum einen, wie schon beschrieben, das Mitfühlen, die erlebte Dramatik, die sich in der Arena des Kräftemessens abspielt, in der die Objekte agieren. Es ist die Neugierde, das Warten auf das plötzliche Kippen des Gleichgewichts, wie es jederzeit geschehen könnte. Diese Unvorhersehbarkeit des Prozesses verursacht emotionale Anspannung. Inhaltlich verhält es sich bei Rauschs Arbeiten dabei wie mit dem Risiko oder wie mit Murphys Gesetz: Wo die Voraussetzungen gegeben sind, ist es nur noch eine Frage der Zeit, bis das Mögliche eintritt. Was gesche-

hen kann, wird geschehen. Wie im großen Weltgeschehen, so spielen sich auch in den Arbeiten Miriam Rauschs Prozesse ab, die ob ihres steten gleichmäßigen Fortschreitens dem Auge verborgen bleiben. Erst im zeitlichen Abgleich zwischen Vorher und Jetzt werden sie erkennbar. Der Gummi dehnt sich und wird länger, bis er schließlich reißt. Das ließe sich auch abschätzen, nur müssten dafür alle Einflussfaktoren bekannt und damit berechenbar sein.

Hieraus ergibt sich die zweite Bedeutung des Begriffs: Spannung als Messgröße für die Kraft pro Flächeneinheit, die innerhalb eines verformbaren Körpers wirkt. In der Arbeit aus Stein, Gummi und Haken ergibt sich eine Zugspannung durch die Elastizität des gedehnten Gummis und der Gravitationskraft, die auf den Feldstein einwirkt und ihn gen Boden drängt. Es ist das dritte newtonsche Axiom, welches besagt, dass Kräfte immer paarweise auftreten. Diese Kräfte – Gewicht des Steins und Widerstand des Gummis – sind annähernd gleich und schaffen dadurch Balance zwischen Schwerkraft und Masse. Aber nur so lange, bis die Erdanziehung das Gummi reißen und den Stein zu Boden fallen lässt und sich damit die potentielle Energie des Steins in kinetische Energie umsetzt.

All das beinhaltet das Spannungsspiel. Aber Rausch geht über das Spiel als solches hinaus. Dokumentationen archäologischer Museen gleich werden die Materialien, bevor sie in den Versuchsaufbauten installiert werden, gewogen, gemessen und auf ihre Nutzbarkeit hin überprüft. Die sich daraus ergebenden Messwerte übersetzt Rausch dann in einfache Wortfolgen. Damit formuliert sie Stein und Gummi zu verbalisierten Abstraktionen ihrer physischen Eigenschaften um. Solche dokumentierten Materialtests können eigenständige Arbeiten ergeben, ersetzen zuweilen die materielle Installation. So ließe sich ebenso gut von Versuchsreihen sprechen. Dabei ist es nicht notwendig, den strapazierten Begriff der künstlerischen Forschung zu bemühen. Zumindest nicht, um lediglich festzustellen, dass mithilfe ästhetischer Vorgehensweisen Wissen, eben über die Eigenschaften und das Verhalten bestimmter Materialien in den Installationen, geschaffen werden kann.⁵

Bezogen auf die beschriebenen Materialtests drängt sich der Hinweis auf die Nähe zur Konzeptkunst als »spezielle Form von Information« auf, wie es Marzona/Grosenick formulieren.⁶ Auf den Großteil der Arbeiten trifft dies allerdings nicht zu. Rausch arbeitet weder assoziativ noch verweisen die in den Arrangements auftretenden Objekte auf irgendetwas außerhalb von sich. Obgleich der Symbolwert solcher Objekte wie der Kerze oder des fragilen Körpers Luftballon, der am seidenen Faden baumelt, nicht zu unterschätzen ist, ist es doch gleichgültig, welchem Kontext die konkreten Gegenstände entnommen sind. Sie besitzen keine

auffälligen Eigenarten und repräsentieren, wenn überhaupt, nur die Idealvorstellungen einer Kerze oder eines Steins. Dieser Feststellung nicht widersprechend lassen sich die Gegenstände dennoch mit den Sinnen erfahren. Werden die Objekte vornehmlich nach funktionellen Kriterien ausgewählt, um ihnen in der Materialanordnung ihre Rolle zuweisen zu können, ist der Anspruch an ein ästhetisches Arrangement dennoch nicht zu übersehen. So kann die Form der Kerze so gewählt sein, dass ein Ausblasen der Flamme durch den Ventilator verhindert wird, die Farbe der Kerze, für ihre Funktion gänzlich unerheblich, soll dann aber, vermittelt über das Auge, ästhetischen Kriterien genügen. Auch haptisch lassen sich die Gegenstände wahrnehmen, wenn auch nur imaginativ, weil der mit Tabus belegte Raum einer Kunstausstellung in der Regel nichts anderes zulässt. Dennoch weiß ich als Rezipient um die Beschaffenheit dieser gewöhnlichen Gegenstände und kann Gewicht, Textur oder Temperatur der Objekte aus alltäglichem Gebrauch einschätzen. Die gespannte, aber formbare, die glatte, aber zugleich griffige Oberfläche des Ballons ist mir dabei ebenso vertraut wie die wachsartige Oberfläche einer Kerze. Es sind des Weiteren diese mit starkem Assoziationspotential aufgeladenen Materialien, welche den sensuellen Eindruck noch verstärken. Als Betrachter habe ich sofort eine Vorstellung darüber, wie sich das organische Material des Steins oder die Wärme des Feuers anfühlen. Zugleich bin ich aber auch ganz unmittelbar mit den wirkenden Kräften konfrontiert. Dann spüre ich die vom Ventilator bewegte Luft auf meiner Haut oder höre an anderer Stelle das Ächzen von Plastiksäcken, die sich unter der Last der darin liegenden Steine der Länge nach dehnen.

Die bereits beschriebene emotionale Involvierung in das Geschehen ist also auch ein Ergebnis der Unmittelbarkeit der Vorgänge, zum einen verursacht durch die sensuelle Wahrnehmbarkeit der Objekte, zum anderen durch die alltägliche Vertrautheit mit den Gegenständen. Den von Rausch verwendeten industriellen Massenartikeln wird dabei erst durch die Präsentation in einer Kunstinstitution ein ästhetischer Wert zugesprochen.⁷ So lassen sich die Arbeiten durchaus im Kontext des *Objet trouvé* lesen. Gleichzeitig thronen Rauschs Arbeiten jedoch nicht unbeweglich auf einem Sockel, sondern sind durch die potentiellen und wirkenden Kräfte immer auch dynamisch und dem Wandel unterworfen. Die Überraschungen und Geheimnisse, die sich aus solchen dynamischen Prozessen auftun, offenbaren sich dabei bereits auf ikonographischer Ebene. War der Ballon im ersten Aufbau unter Einwirkung der Kerze nicht geplatzt, so explodierte das Luftkonzentrat im darauf folgenden Aufbau. Die so plötzlich freigesetzte Luft und die damit einhergehenden Ausgleichströmungen hatten dabei – und das war von

mir gänzlich unerwartet – nicht nur den Ballon zerstört, sondern auch der Kerze den brennbaren Sauerstoff entzogen, sodass diese erlosch. Der Luftballon war nie derart passiv und unterlegen wie ich ihn imaginiert hatte. In seiner Reaktion auf die Provokation der Kerze war er ebenso wirkungsmächtig wie die anderen Gegenstände.

Es lässt sich bereits im Voraus erahnen, was mit den arrangierten Gegenständen passieren wird, wenn sich Rauschs Arbeiten vollenden. Aber erst, wenn das verwendete Material dann tatsächlich reißt, zerspringt oder platzt, geben die Arbeiten ihre letzte Form zu erkennen und damit erst das volle Ausmaß ihrer Spannung und Fragilität.

ANMERKUNGEN

- 1 Carlson, Marvin: *Performance. A critical Introduction*, New York: Routledge 2004, S. 111.
- 2 Ebd., S. 114.
- 3 Danto, Arthur C.: »Play/Things«, in: *Arbeiten im Dunkeln*, hg. von Peter Fischli/David Weiss, Ausst.-Kat., Kunstmuseum Wolfsburg (31.1.–3.5.1998), Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag 1997, S. 95–117, hier S. 107.
- 4 Ebd.
- 5 Haarmann, Anke: *Artistic Research – Künstlerische Forschung*, Vortrag am Institut für Kunst im Kontext, Universität der Künste Berlin am 15.5.2007, <http://www.aha-projekte.de/HaarmannArtisticResearch.pdf> (19.1.2012), S. 1.
- 6 Marzona, Daniel/Grosenick, Uta: *Conceptual Art*, Köln: Taschen 2005, S. 7.
- 7 Stemmrich, Gregor: »Minimal Art«, in: *Minimal Art aus den Sammlungen FER, Froehlich und Siegfried Weishaupt*, hg. von Götz Adriani/Christian Jürgens, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag 2001, S. 8–15, hier S. 10.

INHALT

DIENADEL NR01 KRITIK!

TEXTBEITRÄGE

(UM-)WEGE DER KRITIK

Djenna Wehenpohl

LANG, LÄNGER, AM LÄNGSTEN

Zbigniew Liberas »Universal Penis Expander«

Anna Gerhardt

DEKONSTRUKTION DER HETERONORMATIVEN BEZIEHUNG

Eine Analyse des Films »Drei«

Lucia Graf

GEÄUSSERTE KÜNSTLERKRITIK DER GEGENWART: DAS POLITISCHE POTENZIAL EINER »RELATIONALEN ÄSTHETIK«

Mona Wischhoff

MUSIK UND UTOPIE BEI ERNST BLOCH

Robin Becker

WERKSCHAU

WAS IST DIE FALTE UND WAS VERBIRGT SIE?

Kirsten Achtermann gen. Brand

INTERVIEW

ROUND TABLE KUNSTKRITIK

Ein Gespräch mit Sebastian Körbs, Miriam Rausch

und Kirsten Achtermann gen. Brand

KUNSTKRITIKEN

DAS, WAS ES IST

Lisa Otto

WARTEN AUF DEN KNALL. ODER: MIRIAM RAUSCHS THEATER PHYSIKALISCHER KRÄFTE

Fabian Lehmann

VERVIELFACHUNG VERDECKUNG VERDUNKLUNG

Strategien der (Un-)Sichtbarkeit bei Sebastian Körbs

Eva Frey