

Peter Weibel

## **Erwin Wurm: Handlungsformen der Skulptur**

Die Kunst des 20. Jahrhunderts scheint unter dem autoritären Paradigma der Fotografie zu stehen. Die vom Primat der fotografischen Methoden und Modelle abgeleiteten künstlerischen Praktiken haben nicht nur fundamentale Veränderungen in der Malerei und Skulptur bewirkt, sondern ganz neue Kunstformen wie den Film hervorgebracht. Die performativen Bedingungen der Kunst „im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit“ (Walter Benjamin) haben sich nicht allein auf die Fotografie beschränkt, sondern auch die bereits existierenden historischen Kunstformen, Skulptur und Malerei, vor neue Entscheidungen gestellt und entscheidend transformiert. So ist beispielsweise die Wirkung der gewaltigen Veränderung, welche durch die Einführung des Ready-mades 1913 durch Duchamp erfolgte, nicht allein nominalistisch als diskursive Operation über die Bedeutung und Institution der Kunst erklärbar, auch nicht als bloße Proposition, die besagt: „Dies ist Kunst“, welcher Standpunkt insbesondere in den Büchern von Thierry de Duve<sup>1</sup> eingenommen wird, sondern die Wahrhaftigkeit der Duchampchen Geste legitimiert sich durch den Verweis auf die neuen Produktionsmodi der bereits 100 Jahre währenden Industrialisierung und den neuen Herstellungsverfahren des Bildes durch Reproduktionstechniken wie die Fotografie. In dem Augenblick, in dem Fotografien durch die Erfindung des Negativs als industrielle Serienprodukte hergestellt werden konnten, die nicht nur auf eine Handschrift der Künstlers, sondern sogar auf das Handwerk und die Hand des Künstlers verzichten konnte, weil der Apparat selbst imstande war, selbständig das Bild herzustellen, wie es der Titel des berühmten Vortrages von W. H. F. Talbot in London am 31.1.1839 betonte: „An account of the art of photogenic drawing or the process by which natural objects may be made to delineate themselves without the aid of the artist's pencil“, war klar, dass Künstler gemäß der Logik der Kunst selbst gezwungen waren, diesen Prozess auch auf andere Formen der Bildproduktion und ganz allgemein der Kunstproduktion zu übertragen. Nicht nur Bilder, sondern auch Skulpturen sollten ohne die Hand und das Werkzeug des Künstlers herstellbar sein. Zwei Autoren, nämlich Jean Clair und

---

<sup>1</sup> Thierry de Duve, Nominalisme pictural : Marcel Duchamp, Paris 1984

Rosalind Krauss, haben beide 1977 von verschiedenen Perspektiven her darauf hingewiesen, dass die Parallele zwischen Ready-made und Fotografie sich aus dem Produktionsprozess ergibt.<sup>2</sup> Das Ready-made ist gleichsam eine dreidimensionale Fotografie. Der Abzug, der Print und andere bisher abgewertete Produktionsverfahren von Bildern haben seit der Fotografie eine neue primäre Position gewonnen. Darauf hat zuerst Rosalind Krauss hingewiesen und später George Didi-Huberman in einem umfangreichen Buch und einer Ausstellung in Paris 1997.<sup>3</sup> Der Abdruck als Prozess hat offensichtlich wesentlich zur Modernität in der Skulptur beigetragen unter diesem Gesichtspunkt ist klar erkennbar, dass das gesamte skulpturale Werk von Duchamp gezeichnet ist von indexikalischen Verfahren, Abdrucken und Spuren, von der berühmten „Elevage de poussière“ (1920), die Man Ray auf dem „Großen Glas“ fotografierte, bis hin zur Arbeit „Weibliches Feigenblatt“ (1950) und der Schaumgummi-Brust auf schwarzem Samt (1947) mit dem Titel „Prière de toucher“. Duchamp hat also das Register der Skulptur radikal erweitert, indem er anstelle der Skulptur das Objekt einführte. Das Objekt stellt die erste große Transformation des Kulturbegriffs dar, mit weitreichenden Folgen. Zu diesen Folgen gehört, wie leicht festzustellen ist, der Übergang von der Sphäre der menschlichen oder kreatürlichen Figur zur Sphäre der Gegenstände. Gewöhnliche Objekte und industriell hergestellte Gebrauchsgegenstände konnten als Skulptur aufgefasst werden, wie die Serie der Ready-Mades von Duchamp als Konsequenz der Fotografie, welche die industrielle Fabrikation von Gegenständen in Serie ohne die Hand des Künstlers erlaubte, zeigte. Duchamp hat durch die Auswahl und die Signatur der Ready-mades bereits ein kleines Universum verschiedenster Spielarten geschaffen. Dies ist ein Hinweis darauf, dass dieses Universum des Ready-mades Duchamp selbst nicht vollkommen ausgeschöpft und weitere Konsequenzen für kommende Künstlergenerationen offen gelassen hat. Beispielsweise verstößt die seltene Produktion von Ready-mades selbst gegen ein der industriellen Fabrikation entlehntes Gesetz, nämlich die Serie. Duchamp hat die Ready-mades im Prinzip als Einzelwerk präsentiert und Jahre später nach ihrem Verschwinden als Replik oder limitiertes Multiple wiederholt. Dabei wäre die Kreation der Ready-mades in Serie logisch konsequent gewesen. Auch die Signatur

---

<sup>2</sup> Rosalind Krauss, "Notes on the Index", in: diess. *Originality of the Avant-Garde and Other Myths*, Cambridge/Mass 1985, Jean Clair, *Duchamp et la photographie*, Paris 1977

<sup>3</sup> George Didi-Huberman, *L'Empreinte*, Centre Georges Pompidou, Paris 1997

industrieller Fabrikate wie des Urinals, die „Fontaine“ (1917), ist restaurativ, da sie auf historische Produktionsbedingungen des Kunstwerks zurückgreift. Wie schon Lautréamont im 19. Jahrhundert gefordert hat: die Poesie gehört von allen gemacht, hat daher Philippe Thomas zurecht seinem Werk den Titel gegeben „Le Ready-made appartient à tout“. Duchamp hat die künstlerische Konsequenz des fotografischen Paradigmas gezogen, ohne selbst Fotograf zu werden. Daher liegt der nächste Schritt nahe: die Skulptur direkt als Fotografie zu formulieren und damit der Gleichung sculpture and its reproduction eine neue Variante zu geben, nicht zu fragen, wie die Skulptur als Fotografie, als Bild reproduziert werden kann, sondern nicht zu fragen, wie die Skulptur durch den Abguss reproduziert und dupliziert werden kann, sondern wie die Skulptur als Fotografie selbst, als alleinige Reproduktion selbst realisiert werden kann. Das Objekt als Konsequenz der Fotografie im Reich der Skulptur verwandelt sich schließlich in die Skulptur in Form der Fotografie. Dies ist aber nicht möglich im Objektstatus der Skulptur, sondern nur als Handlungsform der Skulptur. So können wir also von drei großen Metamorphosen der plastischen Form im 20. Jahrhundert sprechen: Skulptur, Objekt, Handlung, die Duchamp ungeachtet der erwähnten Einschränkungen mit seinen Ready-mades bewirkt hat.

Für die dialektische Entwicklung des Objekts von besonderer Bedeutung war der Surrealismus. Ähnlich wie bei der Collage kombinierten die Surrealisten reale und bemalte Objekte. Sie benützten manufakturierte kommerzielle Objekte, aber auch mathematische und andere wissenschaftliche Modelle oder sogar natürliche Gegenstände, sogenannte „found objects“, „objets trouvés“. Diese objets trouvés konnten durch den Künstler verändert oder mit anderen Objekten kombiniert werden, schließlich gab es auch Objekte mit einer symbolischen Funktion, die vom Künstler selbst hergestellt wurden. Die Entwicklung des Objekts geschah also entlang zweier Achsen: der Brauchbarkeit bzw. Unbrauchbarkeit. Die Sphäre der Gegenstände kann also eingeteilt werden in funktionelle und nicht-funktionelle Bereiche. Wie der Begriff Gebrauchsobjekt schon nahelegt, sind Objekte normalerweise brauchbar. Ebenso sind Kunstwerke nicht im alltäglichen Sinne benützbar. Deshalb provozierte Duchamp mit dem Vorschlag, einen Rembrandt als Bügelbrett zu verwenden. Eine skulpturale Strategie der Zukunft bestand also darin, Kunstwerke benützbar zu machen, also gerade das Gegenteil ihrer historischen Funktion. Duchamps Ready-mades sind gewöhnliche Objekte, die in ihrer Funktionalität nicht besonders markant

gestört sind. Die Surrealisten setzten ihre Strategie daran, gewöhnliche Objekte unbrauchbar und unbenützlich zu machen, beispielsweise ein Bügeleisen mit Nägeln zu spicken, wie Man Ray mit dem berühmten Objekt „Cadeau“ (1921) oder Meret Oppenheim mit ihrer „Fur Cup“ (1936). Die Entwicklung des Objekts als Skulptur folgte also jener paradoxen Dialektik, bisher unbrauchbare Kunstwerke benützlich und bisher brauchbare Objekte unbenützlich zu machen.

In dieser gegenläufigen Bewegung bei der Transformation der Skulptur hat auch Brancusi, den mit Duchamp eine enge Freundschaft verband, die so weit ging, dass Duchamp über Jahrzehnte als Händler und Agent Brancusis wirkte, eine bedeutende Rolle gespielt.

André Breton erkannte die Rolle an, die Brancusi für die Entwicklung des Objekts spielte.

„La sculpture au cours de ces trente dernières années où l'objet devait accomplir sa révolution, a participé au même tourment que la peinture. C'est en ce sens que Brancusi lui a donné l'impulsion initiale. L'objet, encore tiré chez lui du monde extérieur, apparaît tout entier tendu vers l'accomplissement de sa fonction déterminante.“<sup>4</sup>

Bekannt ist die Funktion der Sockel bei Brancusi, die je nach ihrer Organisation im Studio als Möbel oder Skulptur eingesetzt werden konnten. Die Sockel konnten also selbst Skulptur sein, oder als Sockel für eine andere Skulptur dienen, oder auch als Sitzplatz. Weniger bekannt hingegen ist, dass Brancusi seit den 20er Jahren das Mobiliar, das er eigentlich für sein Atelier in freier Interpretation von ländlichen rumänischen Möbeln aus Holz hergestellt hat, in den Ausstellungen nicht als Mobiliar, sondern als Skulpturen gleich wichtig wie seine Bronze- und Marmor-Stücke ausstellte. Die Bänke überschritten also ihre der Skulptur untergeordnete Funktion in dem Maße wie der Künstler sie fotografierte und als autonome Skulpturen präsentierte. Brancusi hat ja von Man Ray das Handwerk der Fotografie unterrichtet bekommen und ist danach dazu übergegangen, seine Skulpturen selbst zu fotografieren. Mit Brancusi hat also eigentlich jenes Spiel begonnen, benützbare Gebrauchsgegenstände in Form ihrer Unterklasse Möbel als unbenützbare Kunstwerke auszustellen. Mit Brancusi hat also die Möbelskulptur als Genre des Objekts begonnen, das Richard Artschwager ab den 60er Jahren vollendete. Mit den Skulpturen „Socrate et Coupe“ (1922) und „Porte“ (1914-1916) hat Brancusi Gebrauchsobjekte unbrauchbar gemacht und skulpturale Kunstwerke wie seine Bänke (1914-16) benützlich gemacht. Brancusi hat im Gegensatz zu Duchamp die

---

<sup>4</sup> in: Sidney Geist, Kat. *Constantin Brancusi, 1876-1957*, Guggenheim, New York 1969, S. 92

Kunstwerke noch mit der Hand hergestellt und gleichsam die Proposition gemacht, alle von Brancusi gemachten Objekte, egal ob abstrakte geometrische Skulpturen oder Möbel, sind Kunstwerke.

Indem Brancusi die Möbel im Rahmen seines Ateliers funktionell verwendete, aber bei Ausstellungen als Sockel für seine Skulpturen umfunktionierte hat Brancusi einen wichtigen Beitrag für den Übergang von der Skulptur zum Objekt geleistet. Denn umgekehrt, konnten die Sockel wiederum als Möbel oder Skulptur verwendet werden. Allerdings glaubte er noch an die „Intelligenz der Hand“, während Duchamp Objekte bevorzugte, die maschinell fabriziert und vom Künstler weder realisiert noch konzipiert, sondern nur ausgewählt worden waren.

Das Register der Skulptur wurde also um das Regime der Gebrauchsgegenstände erweitert, wobei ihre Nützlichkeitsfunktion in Frage gestellt oder abgestellt wurde, um sie in nicht-nutzbare Kunstwerke verwandeln zu können. Der Unterschied zwischen Gebrauchsgegenstand und Kunstwerk wurde aufgehoben. Gleichzeitig war Brancusi auch wesentlich bei der Entwicklung der Skulptur zur Abstraktion beteiligt, die ebenso der Ablösung vom menschlichen Körper diente. Ein menschlicher Kopf wird bei Brancusi immer geometrischer, schließlich bis zur Eiform geschliffen. Abstraktion in der Skulptur bedeutete also in der ersten Phase die Abstraktion von der antropomorphen Form, von dem menschlichen Maß. Alle Gegenstände, ob abstrakt oder konkret, konnten zur Plastik ernannt werden.

Mit Duchamp begann auch bereits die dritte Phase der Transformation der Skulptur, die sich entlang einer Achse des Materialzustandes entwickelte. Die Arbeit „Air de Paris“ von 1919 stellt immaterielle Luft aus. In den 60er Jahren sind die Materialzustände der Skulptur über Feuer, Wasser, Erde, Luft gleichsam dekliniert worden. Künstler wie Yves Klein, Robert Morris, Carl André, Richard Serra, Klaus Rinke, Robert Barry und viele andere, haben mit dem gasförmigen, liquiden und festen Zustand der Materie gearbeitet. Auf diese Materialuntersuchungen des Objekts folgte die Gegenbewegung der Dematerialisation. Das materialgebundene objekthafte Paradigma wurde unter dem Begriff „Conceptual Art“ oder „Nachgegenständlichkeit“ preisgegeben. Grundlegend für die Idee der Konzeptkunst ist die Einsicht in die sprachliche Natur aller Kunstaussagen, unabhängig von den Elementen, die bei der Herstellung verwendet wurden. Neben Lawrence Weiner, Douglas Huebler, Sol LeWitt sind vor allem die Arbeiten von Joseph Kosuth und Art & Language zu nennen, die sich selbst als der reine analytische Zweig der

Conceptual Art bezeichneten, weil sie keine Materialien oder Zeichnungen oder Malereien herstellten, sondern rein sprachanalytische Untersuchungen über Kunst und ihre Bedingungen vornahmen (Kosuth: „Works of art are analytical propositions.“ 1996) Sie ersetzten die konventionellen Methoden der Malerei und Skulptur durch linguistische Operationen im Feld der visuellen Repräsentation. Die Ergebnisse der erweiterten Auffassung von Conceptual Art, nämlich Land Art, Process Art, Behaviour Art usw. wurden im Prinzip als Fotografien dokumentiert. So rückte das fotografische Paradigma erneut an die Stelle von Malerei und Skulptur, auch bei jenen Bewegungen, die gerade darauf erpicht waren, den Referenzrahmen und die Praktiken von Malerei und Skulptur unter dem Titel „Ausstieg aus dem Bild“ zu erweitern oder gar zu verlassen.

Parallel zu dieser Erweiterung des Kunstbegriffs in den 60er Jahren sind es vor allem Fluxus, Happening und Aktionskunst, welche den Begriff der Skulptur veränderten. Interessanterweise haben die ansonsten antagonistischen Formen der Konzeptkunst und Aktionskunst auf einem Feld eine gemeinsame künstlerische Praktik, nämlich die Anweisung (Propositions, Instructions) und die Statements (so auch der Titel eines Buches aus dem Jahre 1968 von Laurence Weiner). In „Art after Philosophy“ (1969) schrieb Kosuth: „A work of Art is a kind of proposition presented within the context of art as a comment on art.“ Zahlreich sind die geschriebenen Anweisungen von Fluxus- und Event-Künstlern. „Draw an imaginary map“ schrieb Yoko Ono 1962. „This is a portrait of Iris Clert if I say so“ so lautete das berühmte Telegramm, das Robert Rauschenberg an Iris Clert 1961 als Beitrag zu einer Porträtausstellung sandte. Konzeptualismus und Aktionismus treffen sich auf der Ebene der Information. Auch dieser propositionale Aspekt der Kunst, war bereits bei Duchamp ausgebildet, denken wir an die berühmte Arbeit „A regarder d'un œil, de près, pendant presque une heure“ (1918). Das Vorbild für die Kunst der Anweisung ist klarerweise die Partitur, die eine Anweisung für einen Performer ist, wie er ein bestimmtes Musikstück zu spielen hat. Daher ist das Vordringen der allographischen Künste, wie Nelson Goodman in seinem 1968 erschienenen Werk *Languages of Art* jene Künste definierte, die kein Original kennen, sondern die nur aus einer Notation bestehen, welche an verschiedenen Orten zu verschiedenen Zeiten aktualisiert, aufgeführt, interpretiert und präsentiert werden, als Vordringen der Musik in die bildende Kunst um 1960 zu beobachten. Diese Techniken der Anweisung waren an einen Kunstbetrachter adressiert, woraus sich in den 60ern bereits in vielen

Spielformen das Modell der Partizipation des Publikums an der Konstruktion des Kunstwerkes entwickelte. Robert Morris hat bei seiner Retrospektive in der Tate Gallery London 1971 Skulpturen spezifisch für die Teilnahme des Publikums entwickelt: Sperrholzkonstruktionen, auf denen die Zuschauer herumgehen, Seile, auf denen sie balancieren, Holzwände, gegen die sie sich drücken sollten. Nach der innovativen Dekade der 60er Jahre hat die Skulptur sich vollkommen verwandelt, beinahe in ihr Gegenteil verkehrt, dematerialisiert und semiotisiert, unter ganz neuen Bedingungen vorgefunden: Einerseits als Medium der Reproduktion unter dem fotografischen Paradigma, wie es ebenfalls bereits Duchamp mit seiner „Boîte en valise“ (1936) antizipiert hat, und andererseits als Modell der Partizipation. Diese Veränderung führte, aus einer konservativen Perspektive gesehen, zu einer generellen Ästhetik des Verschwindens und der Absenz (des Objekts). Diese Ästhetik der Absenz, der Leere und des Nichts hat jedoch bereits Yves Klein Ende der 50er Jahre vorweggenommen, vor allem mit seiner berühmten Ausstellung „Le vide“ (1958, Paris), mit seinem „Le saut dans le vide“ [engl. Leap into the void] und mit seiner „Zone de sensibilité picturale immatérielle“.

Im Werk von Erwin Wurm kulminieren die skizzierten Traditionslinien der Avantgarde. Er bezieht sich explizit auf die wichtigsten Stationen der Erweiterung der Skulpturbegriffs. Seine Arbeit „22° C Raumtemperatur“ (Glas, Thermostat, Heizung) von 1994 verweist auf die „Air Show“ und die „Air-Conditioning Show“ von Art & Language von 1967, in der das Volumen und die Temperatur eines Körpers, die räumliche Ausdehnung der Temperatur, die Dimension der Temperatur bzw. der Luft als skulpturale Elemente betrachtet wurden. Wird nämlich eine Klimaanlage in Betrieb gesetzt, füllt sich der Raum mit klimatisierter Luft. Ähnlich wie das Licht bei Dan Flavin den Raum füllt. Diese entmaterialisierte und konzeptualisierte Form skulpturaler Begriffe verwendet Wurm zu einer strengen Untersuchung der klassischen Begriffe von Volumen, Raum, Gewicht. Wenn Luft ein Volumen hat und die Temperatur etwas mit Raum zu tun hat, wie es auch viele pneumatische Kunstwerke der 60er Jahre anzeigten, dann geht es nicht nur um eine Orchestrierung der Leere wie bei Yves Klein, vielmehr werden historische Begriffe des Raumes neu definiert und praktiziert. Das Füllen des Raumes durch gegenständliche Skulpturen wird durch neue Verfahren hergestellt. Nach Exerzitien innerhalb der Ästhetik der Absenz, welche auch auf die „Staubaufzucht“ Duchamps zurückgreifen, hat Wurm das klassische Feld der Skulptur von allen gegenständlichen und anthropomorphen

Referenzen so gereinigt, die Skulptur auf den Nullzustand geführt, dass es zu einer erneuten Begegnung von Anthropomorphie und Gegenstandswelt unter neuen Bedingungen kommen kann. Bereits durch das Möbelstück in Gebrauch, durch das Sitzen, durch das Betreten von Skulpturen, durch die Benutzung von Objekten in vielerlei Form trat der menschliche Körper wieder ins Blickfeld. In dem 1968 erschienenen Buch *Objekte, benutzen* hat Franz Erhard Walther einen ganzen Werksatz vorgelegt, bei dem die Handlungen von Personen durch die Benutzung vorgegebener Objekte einen neuen Skulpturbegriff ergeben. Walther schreibt:

„Die Stücke sind eine Art Sockel, die darauf stehenden Personen können sich als Skulpturen sehen. Handlungszusammenhang, bezogen auf die Stelle, den Raum, Zeit, Wechsel. Bedeutung entsteht erst in Handlung damit.“

Die Bedingung, unter denen Wurm seine Versöhnungsleistung von Anthropomorphie und Gegenstandswelt erbrachte, war das fotografische Paradigma. Wenn Temperatur-Zu- oder Abnahme ein skulpturaler Vorgang ist, der mit Volumen zu tun hat, dann ist auch die Gewichtszunahme oder -abnahme einer Person ein skulpturaler Vorgang. Dieser Vorgang kann aber nur im Medium der Fotografie visuell überzeugend festgehalten werden. In einer strengen Logik hat Wurm mehrere Elemente seiner skulpturalen Extension einzeln aufgebaut. Dominierend war dabei das Verfahren der Kontiguität, das ist eine sprachliche Operation, die von der räumlichen Angrenzung ausgeht. Ein Sockel grenzt an die Skulptur an, Staub grenzt an den Gegenstand an, Kleidung grenzt an den Körper an. So hat Wurm in einer ersten Phase Pullover an die Wand gehängt, Staub, Sockel und Vitrinen mit Leere ausgestellt. Die leeren Pullover spiegelten die leeren Vitrinen, die Absenz der Gegenstände spiegelte die Absenz der Körper. Dann hat er begonnen, diese Elemente metonymisch zu vermengen und zu verdichten, was der Logik der Kontiguität entspricht. Der Staub kam in die Vitrinen und auf Sockel, die Pullover be- und verkleideten die Sockel. Natürlich schuf er auch Außen-Skulpturen: Staub auf Straßen und Plätzen. Gelegentlich war der Staub nur gemalt, denn Duchamp hatte schon darauf hingewiesen, dass Staub wie Farbe wirkt. Die leeren Pullover füllten sich mit Körpern, aber anfänglich nicht mit anthropomorphen Körpern, sondern mit geometrischen Gegenständen. Die Sockel wurden gleichsam eingekleidet, Kleidungsstücke verschwanden in offenen Holzvitrinen, die wie Särge wirkten. Die verkleideten Sockel verwiesen auf die abwesenden menschlichen Figuren, in Einklang mit der postmodernen These vom Verschwinden des Subjekts. Wenn jemand stirbt und sein Körper in der Erde verschwindet, bleiben seine Kleider zurück. In einem anderen Schritt füllt er die Pullover wieder mit menschlichen Körpern. Dies

aber nicht in der alltäglichen Funktionalität, sondern in funktional verzerrter Form. Die gedehnten und gepressten Pullover betonten den skulpturalen Aspekt des menschlichen Leibes. Durch bestimmte anatomisch Positionen und Löcher in Pullovern wirkten diese Haltungen gelegentlich wie Parodien auf abstrakte moderne Skulpturen. Fotografien und Videos bildeten das Medium dieser plastischen Konstruktionen mit Hilfe lebender menschlicher Körper. Eine entscheidende Veränderung vollzog sich 1993 mit einer neuen Idee der Füllung des Raumes, indem nicht Gas und Temperatur sich im Raume ausdehnten, sondern der menschliche Körper sich mit Hilfe verdoppelter und multiplizierter Kleiderstücke im Raum ausdehnte. Volumen, Gewicht, Statik, Form – klassische Kriterien der Skulptur – wurden auf neuartige, wenn nicht groteske Weise dargestellt. Dies bot auch die erste Gelegenheit für Anweisungen. In einem Textbuch „From Men's Size 38 to Size 48 in 8 Days“ von 1993, das klassischen Büchern der conceptual art ähnelt, konnte Wurm Anweisungen für eine Skulptur geben: „Sleep late“, „70 degrees indoor temperature“, „Slow regular movements“, „Read of watch TV lying down“. Nach dieser Transformation der klassischen Parameter der Skulptur wie Gravitation, Gewicht, Gleichgewicht, Statik, Stabilität, Volumen, etc. hat Wurm durch die Medien Fotografie und Film ein neues Kriterium der Skulptur eingeführt: die Zeit. Nachdem er die Gegenstandswelt über die an den Körper angrenzenden Pullover und Stühle und andere Möbelstücke oder Fahrzeuge, die an den Körper angrenzen, ausgedehnt hat, hat er Begegnungen zwischen alltäglichen Gegenständen und menschlichen Positionen in einer Weise arrangiert, welche an die surreale Tradition der „zufälligen Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirmes auf einem Operationstisch“ erinnert. In öffentlichen und privaten Räumen, in kleinbürgerlichen Wohnungen und glamourösen Repräsentationsräumen fanden sich Personen in grotesk konstruierten Situationen und Positionen mit und ohne Gegenstände, die sie mit fortschreitender Werkphase immer weniger auf Dauer einnehmen konnten. So entstand die Serie „One Minute Sculptures“ mit Wurm selbst oder mit anderen Akteuren. Menschliche Körper in Verbindung mit Gegenständen und in Positionen, die sie nur für Minuten einnehmen können, wurden ideale Erweiterungen der Skulptur im Medium der Fotografie oder des Videos.

Die Entmaterialisierung der Skulptur führte im Gegensatz zur conceptual art nicht zu bloßen Texten und Sätzen. Dennoch erhielt Wurm den grundlegenden Anspruch der conceptual art aufrecht, nämlich die Einsicht in die sprachliche Natur aller

Kunstaussagen, unabhängig von den Elementen, die bei der Herstellung verwendet wurden. Die Elemente, die er verwendet, sind Objekte, Körper und die Medien, aber die Art und Weise, wie er diese Elemente verknüpft und wie er sie aktualisiert, sind sprachlicher Natur. Er verwendet nämlich durchgehend die Methode der Kontiguität (Angrenzung, Berührung) und Metonymie (z. B. pars pro toto). Zum Vergleich für die verwandte sprachliche Operation im Medium der Fotografie könnten die Arbeiten von Anna und Bernhard Blume dienen: „Vasen-Ekstasen“ [„Vase Exstasies“] (1987), „Im Wahnzimmer“ [„In the room of madness“] (1984) herangezogen werden. Sprachliche Operationen dirigieren im semiotischen Medium der Fotografie die Elemente der Skulptur bei Wurm. Diese sprachliche Methode wird zum Algorithmus der Kreation von Werken, zur Idee, zur Maschine, welche die Kunst macht: „The idea becomes a machine that makes the art.“ (Sol LeWitt, 1965) Die Skulptur wird zu einem Feld der Signifikanten, in dem der Index regiert, der bekanntlich jene Zeichenklasse darstellt, welche zum Gegenstand der Repräsentation eine physische Beziehung hat, wie beispielsweise Rauch zu Feuer. Indexikalisch ist auch die Ausweitung der Anweisungen durch Inserate in Zeitungen, in denen Leute aufgerufen werden, nach Wünschen von Wurm oder nach eigenen Wünschen mit Alltagsgegenständen aus ihrer Umgebung fotografiert zu werden. Diese Fotos können dann an den Künstler postalisch gesendet werden und gegen Bezahlung vom Künstler signiert als finales Kunstwerk an den Urheber zurückgeschickt werden. Die Anweisungen werden aber nicht nur in den Printmedien Buch und Zeitung vertrieben, sondern werden schließlich auch auf dem benutzbaren Gegenstand selbst angebracht, so dass die Benutzer direkt mit der Skulptur bzw. dem Gegenstand in Beziehung treten können und eine Skulptur als Handlungsform realisieren können. Es ergeben sich also komplexe Ambiente in Kunsträumen oder öffentlichen Räumen. Große weiße Wände oder große flache Podeste, die selbst skulpturale Aspekte haben und an die Anfänge von Wurm erinnern, tragen geschriebene Anweisungen. Bei diesen skulpturalen Instruktionen und Statements befinden sich die trivialen Alltagsgegenstände, Kleidung etc., die zur Ausführung notwendig sind. Ebenso befindet sich ein Fotoapparat in der Nähe, so dass die Benutzer der Objekte ihre skulpturale Handlungsform direkt festhalten können.

„If you would like to have an original work by Erwin Wurm, please follow the artist's instructions and send the photos to: Erwin Wurm, Eiswerkstrasse 9, 1220 Vienna, Austria together with US \$ 100,-. He will sign your photo and return it to your address.“

So ergibt sich ein kybernetischer Kreislauf des skulpturalen Prozesses, der aus drei Elementen besteht: der Anweisung, der Partizipation und dem Medium Fotografie.

Der Künstler als Signateur und das Material treten mehr in den Hintergrund als bei Duchamps Ready-mades. Die sprachliche Anweisung, die Welt trivialer Gebrauchsgegenstände, der Benutzer, die Medien Fotografie und Video und die Elemente traditioneller Skulptur wie Wand, Boden, Raum, Sockel verknüpfen sich zu einer neuen Form der Skulptur: der Handlungsform. Ob als „Die gedehnte Skulptur“ [„The extended Sculpture“] (Andreas Spiegl), „Der Nullpunkt der Skulptur“ [„the Zero Point of Sculpture“] (Jérôme Sans), „Pullover als plastischer Prozess“ [„The Sweater as Plastic Process“] (Roland Wäspe), „Skulpturale Behauptungen“ [„Sculptural Statements“] (Rainer Fuchs) - die singuläre Leistung Wurms besteht darin, die Ansprüche und Traditionslinien der Avantgarde und Neo-Avantgarde des 20. Jahrhunderts in einem neuen Skulpturbegriff zu bündeln. Die Skulptur als Handlungsform löst die abstrakte Skulptur und die Skulptur als Objekt als Innovationen des 20. Jahrhunderts ab. Es ist vorauszusehen, dass Erwin Wurm in einer neuen Werkphase in Fortführung seiner metonymischen Operationen Möbel an Möbel grenzt (und ohne Anthropomorphie) oder Gegenstände verdickt (wie das Fat car, 2001), also mit dem Arsenal seiner kontiguitären sprachlichen Operationen wieder eintaucht in die alleinige Gegenstandswelt. Gerade dadurch wird es eben möglich, die theatralische Performativität von Vanessa Beecroft oder Felix Gonzalez-Torres zu vermeiden, die ebenfalls Handlungsformen der Skulptur im Medium Fotografie intendieren. Die Handlungsmuster, die Wurm entwirft, stellen die Grenze zwischen Kunst und Alltag in Frage und erlauben, die Gesellschaftlichkeit von Handlungsmustern durch den erwähnten kybernetischen Kreislauf über individuelle Handlungen zu stellen. Gesellschaftlich relevante Arbeit wird nicht abgebildet, sondern durch skulpturale Handlungsmuster aus der Abstraktion gelöst. Die Unbestimmbarkeit, die das skulpturale System von Wurm erzeugt, was Kunst sei und was nicht Kunst sei, wird mit Kritik, mit Ironie, mit Paradoxie bis zur Zulassung des bisher Unzulässigen vorangetrieben, bis zur Zulassung von Zufall. Die Zulassung von Alltag, von Nicht-Kunst in der Kunst, ebenso wie die Zulassung des Zufalls sind bekannte Errungenschaften der Kunst, die nun durch Wurm verschärft werden in der Kontingenz des Subjekts, in der „One Minute Sculpture“. Die Idee, die Anweisung, der Algorithmus, die Maschine zur Herstellung von Kunst wird zu einer Anordnung zur Herstellung von Zukunft, zu einem Ensemble von Experimentalsystemen, wo die Zeitstruktur selbst am Werk ist. Die Objekte und Operationen der handelnden Personen hinterlassen Spuren im Medium Fotografie. Die Skulpturen werden zu

Inskriptionen des Realen im Dispositiv der Fotografie. Die skulpturalen Elemente werden im Repräsentationsraum der Fotografie wie ein Schreibspiel, wie Buchstaben herumgeschoben und zusammengesetzt. Jeweils neue Anordnungen, an denen nicht nur der Künstler als Subjekt, sondern auch der Benutzer als Objekt gleichrangig partizipieren, schaffen eine Welt der Spuren (wie der Staub, wie die Zeichen). Die Wurmschen Skulpturen sind Forschungssignale in einer Welt der Spuren, die die Schließung des Subjekts sowohl durch das anthropomorphe Maß wie auch das Gewicht der Welt (der Gegenstände) verhindern.