

Chris Kremberg

Fotografie. Performance. Fotografie.

Abends in einer Galerie: An der Wand hängen großformatige Fotografien, rahmenlos auf Dibond kaschirt. Im Zentrum jedes dieser Fotos sieht man einen Menschen, gekrümmt am Boden liegend, sich aufrichtend, sich anlehnend etc. Sein Gesicht ist nirgends sichtbar; umso präsenter ist der Körper, obwohl er durch ein eng anliegendes Tanzkostüm verhüllt wird oder gar von Verpackungsmaterial umschlossen. Vor den Fotografien, am Boden, hockt dieser Mensch noch einmal, doch nun *realiter*, nicht *in effigie*. Langsam bewegt sich dieser Mensch, in dem wir nun, trotz seiner Verhüllung, eine Performerin erkennen können. Sie verändert ihre Haltung, wechselt die Position im Raum. Eröffnet wird mit dieser Performance eine Ausstellung, die Arbeiten der jungen Künstlerin Chris Kremberg präsentiert. Zwar zeigen die Fotografien andere Räume, doch die Bezugnahme der Performance im Raum auf die Fotos an der Wand ist nicht zu verkennen. Weniger leicht zu beantworten scheint jedoch eine andere Frage: Nehmen die Fotografien Bezug auf die aktuelle Performance (indem sie derartige Aufführungen dokumentieren) oder nimmt die Performance, der wir augenblicklich beiwohnen, Bezug auf die Fotografie (im Sinne eines theatralischen Kommentars zu den Bildern). Welches Medium hat die Priorität in diesem Zusammenhang: das statische Bild oder die konkrete Bewegung, die Aufführung? Der Versuch einer Antwort darauf führt uns zunächst zurück in die Geschichte der Liaison zwischen Fotografie und Bewegung.

Von Beginn an haben Fotografen versucht, den lebendigen Strom des Lebens, die sich dem Auge (und dem fotografischen Objektiv) darbietende Bewegung, in ihre statische Kunst zu integrieren. Was Daguerre 1838 noch nicht gelang, als er den Boulevard du Temple in Paris zwei Mal kurz nach Mittag aufnahm – die Ansicht der Straße wirkt wie ausgeräumt, weil kein bewegtes Objekt eine sichtbare Spur in der fotoempfindlichen Schicht des Bildträgers hinterlassen hatte –, das war nur zwei Jahrzehnte später mittels kurzer Verschlusszeiten kein Problem mehr. Bereits 1872 fotografierte der Engländer Eadweard Muybridge die einzelnen Bewegungsphasen eines Pferdes in zuvor nicht gekannter Genauigkeit. Doch schwand aus diesen scharf gestochenen Aufnahmen jede Andeutung von Bewegung. Alles Lebendige, Veränderliche schien wie eingefroren. In wechselseitiger Anregung nahmen sich in den 1920er Jahren einige Maler und Fotografen des italienischen Futurismus – wie Giacomo Balla und Arturo Bragaglia – vor, diese Starre zu lösen und Zeichen von Bewegung ins statische Bild hinüber zu retten: Ironie der Geschichte, dass im Falle der Fotografie die Unzulänglichkeiten der alten Technik – die Bewegungsunschärfen – dabei eine Rehabilitation erfahren.

Um 1960 machten sich Künstler daran, im Schnittpunkt zwischen Theater und Bildender Kunst Aufführungen (Performances) in Echtzeit durchzuführen – mit und ohne Publikum. Nach Allan Kaprow, einem der Protagonisten der Bewegung, sollte es eine konkrete Kunstform sein – konkret in Bezug auf Ort, Handlung und Zeit – ohne handwerkliche Raffinesse und ohne das Diktum, Objekte von Dauer schaffen zu müssen. Was allein zählte, war die Aktion (und Interaktion) hier und jetzt – ein Auftritt, der „just happens“. Bereits Aristoteles hatte die Einheit von Ort, Zeit und Handlung als unverzichtbare Grundform der Tragödie bezeichnet. Und vielleicht wäre alles nur Theater geblieben, hätten die Akteure der Performance art nicht die traditionellen Orte der Bühnenkunst gemieden. Wir wüssten von den Happenings nur durch Hörensagen, wenn nicht Fotografen dabei gewesen wären, um das Erlebte visuell zu konservieren. Wie bei der Life-Fotografie übernahmen sie die Rolle von Augenzeugen, die das Geschehen aus unterschiedlichen Perspektiven verfolgen und in Bilder übersetzen. Yves Klein nutzte diese Möglichkeiten zur Aufzeichnung und medialen Vermittlung einer konkreten Performance von Beginn an offensiv. Sein symbolisch aufgeladener „Sprung in die Leere“, den er im Oktober 1960 in der Stadt Fontenay-aux-Roses aus einem Fenster auf die Rue Gentil-Bernard unternahm, war einer für die Kamera. Er war explizit für seine Verbildlichung und Veröffentlichung in einer Zeitung bestimmt.

Zwischen nur summarisch choreografierten Happenings (à la Fluxus) und durchchoreografierten theatralischen Aktionen (wie den Großaufführungen des Orgien Mysterien Theaters von Hermann Nitsch) entwickelten sich seit Ende der 1950er Jahre zahlreiche Spielarten der Performance art, von den Schieß-Performances der Niki de Saint Phalle über die intuitiven, symbolisch aufgeladenen Aufführungen von Joseph Beuys bis zu Performances, in denen der eigene Körper zum Malen (Action Painting) benutzt wurde, wie bei Carolee Schneemann. Auch die Wiener Aktionisten Otto Muehl, Günter Brus und Rudolf Schwarzkogler wandten sich dem Körper als Medium, Material und Ort der Kunstausübung zu, zum Teil in Form von ausgesprochen autoaggressiven Handlungen. Die Übergänge zur Body art waren fließend. Konnten Klein und Nitsch noch bearbeitete Leinwände als Relikte der Aktionen vorweisen (und verwerten), hinterließ auch Beuys Aktionsrelikte verschiedener Art, die er später in Vitrinen oder raumgreifenden Installationen neu ordnete, so waren Body-Artisten wie Brus, Muehl oder auch Marina Abramovic und Ulay auf die Reportagemittel Fotografie und Film/ Video angewiesen, um ihre Performances über die aktuelle Aufführung hinaus präsent zu halten.

Schon Schwarzkogler inszenierte die künstlerischen Aktionen mit seinem Modell Heinz Cibulka speziell für die Übersetzung in das statische Bildmedium Fotografie. Auch bei Dieter Appelt, Jürgen Klauke sowie Bernhard und Anna Blume diente die Performance des eigenen Körpers nur noch dem Ziel, in fotografische Bilder übersetzt zu werden. Sie agierten nicht mehr vor Publikum, sondern vor der Kamera. Die fotografischen Mittel leisten nun einen wesentlichen Beitrag zur Formbildung der Projekte, die Bildsequenzen oder als vierteilige fotografische Zyklen eine ganz eigenständige narrative Wirkung entfalten. In ähnlicher Weise waren die frühen Performances von Rebecca Horn, für die sie verschiedene Körper-Extensionen zur sensitiv gesteigerten Erkundung des Körpers und des Raumes erfand, auf ihre Wirkung in Super-8-Filmen und Fotografien hin berechnet. Ihr Film „Körperfarbe“ (1971), der mehrere Malaktionen hintereinander reiht, in denen sukzessive Farbe auf die Haut eines weiblichen Körpers aufgetragen wird, blendet die ausführende Hand völlig aus. Die Performance wird zum Rohstoff, den die filmischen Gestaltungsmittel in eine neue Form gießen.

Schließlich darf in unserem Zusammenhang das künstlerische Œuvre von Valie Export nicht unerwähnt bleiben. Ihre aktionistische Arbeit mit dem eigenen Körper widmete sie einerseits Untersuchungen zur weiblichen Rollenidentität, andererseits der Bezugnahme des Körpers auf den umgebenden Raum. So diente die Werkgruppe „Körperkonfigurationen“ (1972-1976) der Darstellung von Körperhaltungen, die sie als „Anpassung“, „Einfügung“, „Zufügung“, „Abfügung“, „Zuhockung“ etc. ihres Körpers in natürliche und architektonische Umgebungen vollzog, während der Fotograf Hermann Hendrich sie dabei fotografierte. Die „Körperkonfigurationen“ sollten innere Zustände externalisieren, aber auch die Rolle (den thematischen Ort) des weiblichen Körpers im gesellschaftlichen Raum bezeichnen. Auffällig an dieser Werkgruppe sind die geometrisierenden Körperstellungen, mit denen sich Export in den ebenso geometrisch konstruierten Stadtraum geradezu hinein schmiegt. Sie können als (zwanghafte) Einpassung eines erstarrenden Körpers in den erstarrten „Umgebungskörper“ des architektonisch dominierten Raumes gelesen werden, aber durchaus auch im Sinne der konträren Zuordnung einer lebendigen Figuration zu einer kristallinen, erstarrten Figuration, als Form der kritischen Aneignung und Raumvereinnahmung.

Vor dem Hintergrund dieser Traditionslinien entwickelt auch Chris Kremberg ihre eigene szenografisch-fotografische Arbeit. Seit mehreren Jahren arbeitet sie eng mit Tänzern und Tänzerinnen zusammen, studiert an ihnen Bewegungsabläufe, Körperhaltung, Atmung etc., um sie in choreografierte Aktionen und fotografische Bilder zu übersetzen. Dabei spielt der menschliche Körper als Hülle subjektiver Innerlichkeit und seine sensitive, osmotische Interaktion mit der Umwelt eine wichtige Rolle. Nicht selten agierten die Darsteller in speziellen Kostümen, welche die Künstlerin entworfen hat. Sie schmiegen sich eng an die Körperoberfläche an, wirken an der Konturierung von Haltungen und Körpervolumina mit, verhüllen jedoch den Kopf in einer Kapuze, so dass dieser als Zentrum des individuellen Ausdrucks einer Person nicht in Erscheinung treten kann. Das Verhüllen der Modelle hat also nicht nur eine schützende und formbildende Funktion, sondern dient auch der Anonymisierung. Die Tänzer bilden durch die Haltungen, die sie einnehmen, allgemeine Charaktere ab, subjektive Befindlichkeiten. Ihre Rolle ist die von Einzelnen, nicht die von Individuen.

Chris Kremberg kooperiert mit den Darstellern, um gemeinsam einen choreografischen Rahmen für bestimmte Bewegungsfiguren zu erarbeiten. Dabei ist ihr daran gelegen, die gezeigten Bewegungsvorgänge immer stärker zu verlangsamen, auch zu minimieren. An die Stelle von raumgreifenden, expressiven Modi treten zunehmend Ausdrucksweisen des sich Zurücknehmens, des sich Einigeln – bis hin zur embryonalen Hockstellung und der Atmung als der einzigen noch wahrnehmbaren Bewegung des Körpers. Diese Endstellungen eines Bewegungsablaufs bilden die bevorzugten „Objekte“, auf die es die Fotografin abgesehen hat.

In den jüngeren Werkgruppen verlegt Chris Kremberg die Bewegungsperformance in den urbanen Außenraum. Wiederum spielen das Verhältnis des Einzelnen zur Umgebung, aber auch Existenz Erfahrungen wie das Ausgeliefert- und Geborgensein eine zentrale Rolle. Nun sind es nicht mehr Kostüme, die die Körper umhüllen, sondern die Materialien für Softverpackungen, wie sie für den Transport von Kunstgut gebraucht werden: Luftpolsterfolie, Tyvek-Gewebe, Filzdecken und Paketbänder. Solcherart verummumt sehen wir die Akteure z. B. vor dem Hintergrund einer Industriearchitektur im Licht der Gebäudebeleuchtung hocken, lang ausgesteckt liegen oder sich aufrichten. Für die Werkgruppe „Nackt.Pur“ hat die Künstlerin Bekleidungsstücke aus Luftpolsterfolie hergestellt. Das Modell tritt in körperliche Korrespondenzen zu moderner Architektur – wir erkennen die Basis der Hamburger Kunsthalle, speziell der von Oswald Mathias Ungers entworfenen Galerie der Gegenwart. Ein eher unwirtschaftlicher Ort in einer kalten Nacht. Das Blitzlicht schneidet die Konstellationen zwischen Mensch und monumentaler Architektur scharf aus der alles umschließenden Dunkelheit heraus. Wir finden Haltungen dargestellt wie ein Knien und Hinüberbeugen, ein Hocken mit angewinkelten Beinen, ein Ausstrecken und Einpassen in den Binnenraum einer Treppenstufe, ein Anlehnen an ein Geländer oder ein gestrecktes Anschmiegen an eine geneigte Ebene. Der transitorische Außenraum der Stadt, tagsüber stark frequentiert, nachts leer, wird durch Darsteller markiert, besetzt, belebt – symbolisch angeeignet. Vorgeführt werden wieder

extrem zurückgenommene Bewegungsmomente, wobei die individuelle Bewegungsfreiheit der Agierenden durch die Ummantelung noch zusätzlich gehemmt scheint. Das Schützende ist immer zugleich auch das Hemmende.

Die Referenzen zu den „Körperkonfigurationen“ von Valie Export sind einerseits unübersehbar, andererseits gibt es grundlegende Unterschiede. Export agierte selbst und ließ sich fotografieren, Kremberg lässt agieren und fotografiert selbst. Dort überwiegt noch das performerische Element, hier das der Fotografie. Trägt das eine Werk starke Züge eines Selbstbildes, zeigt sich das andere mehr an Bildern interessiert, welche die Grundbedingungen und –konflikte einer modernen, vereinzelt Existenz im urbanen Raum bezeichnen. Chris Kremberg geht es eben nicht mehr um einen künstlerischen Beitrag zum feministischen Diskurs. Die formalen Spannungen zwischen Körper und Raum/ Architektur, organischer und unbelebter Dinglichkeit, Bewegung und Hemmung des Bewegungsdrangs bilden bei ihr die Grundlage einer fotografischen Deutung, die das Verhältnis des Individuums zur gebauten Umwelt der großen, modernen Städte als ein prekäres beschreibt.

Kai Uwe Schierz