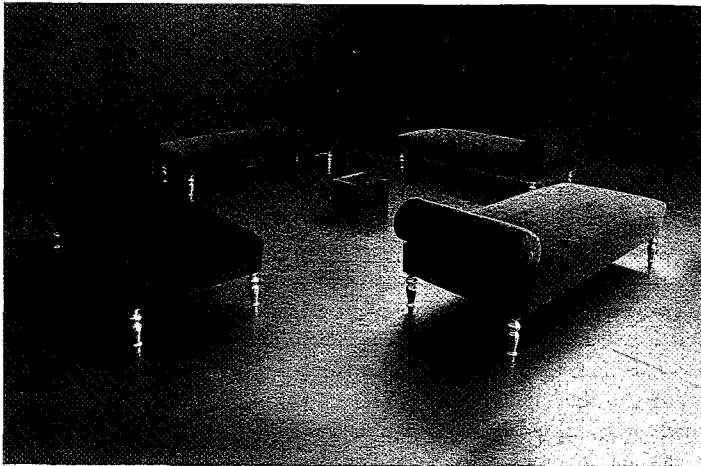


## PAST PERFECT

James Lee Byars in der Schirn Kunsthalle Frankfurt



Der amerikanische Konzept- und Performance-Künstler James Lee Byars wollte nicht weniger als das „Vollendete“ zur Erscheinung bringen.

Viele seiner Arbeiten führen das Adjektiv „perfect“ im Titel und melden so in ausdrücklicher Unzeitgemäßheit den Anspruch auf das metaphysische Erbe des Schönen an.

James Lee Byars bemühte klassische Würdeformen und setzte kostbare Naturmaterialien wie Marmor, Gold und Seide ein. Absolute Formen wie Kugel und Würfel, Kreis und Quadrat sind wie derkehrende Motive seiner multimedialen Präsentationen, die westliche Kunstkonzepte mit asiatischen Kulturelementen versetzen. Warhols Inszenierung des Alltäglichen und Beuys' heroischem Pfadfinderkostüm stellte Byars im eleganten Anzug und Zylinder die Typik mondäner Bürgerlichkeit und des glamourösen Showbusiness gegenüber, um zugleich, durch die Verhüllung von Körper, Gesicht und

Händen, jedem Kult des Individuellen entgegenzuwirken. In der monochrom roten, schwarzen, weißen, rosafarbenen oder gar goldenen Gewandung stellte er eine auratische Distanz her, die seinen verrästelten schriftlichen wie verbalen Kommunikationsgesten entsprach. Er nahm gewissermaßen selbst die Gestalt des archaischen, kulturbegründenden „Mals“ an, das er auch in den anthropomorphen Assoziationen seiner Objekte hervorbrachte.

Den Auftakt zur Ausstellung bildet sinnfällig „The Golden Tower“ (1990/2004), ein wuchtiger, goldverkleideter Zylinder, der die enge Eingangs-Rotunde der Schirn Kunsthalle geradezu sprengt, dennoch eine nur bescheidene Realisierung des ursprünglichen Konzeptes von 1974, das einen 333 Meter hohen Zylinder auf dem Steinplatz in Berlin vorsah. In einer der zahlreichen Variationen auf diese Idee stellte sich Byars im goldenen Anzug auf eine Brücke in Amsterdam,

James Lee Byars, „The Book of 100 Perfects“, 1985,

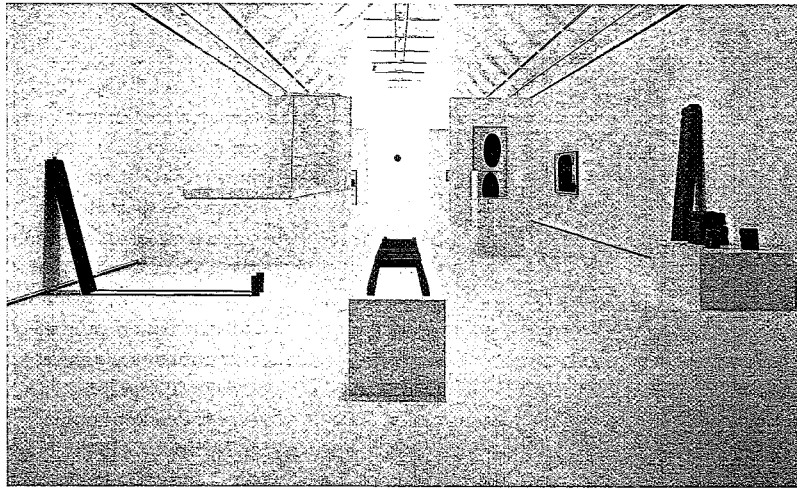
Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2004

einen langen vergoldeten Holzstab als vertikale Verlängerung seiner selbst in die Höhe haltend. Erst in diesem konzeptuellen und performativen Zusammenhang (den die Ausstellung selbst nicht systematisch deutlich macht) wird klar, dass es Byars nicht um die perfekte Form als solche ging, sondern dass er mit ihrer Hilfe das Verschwinden des Individuellen visualisiert. Das Absolute wird an den flüchtigen Scheindruck, an die Erscheinung gebunden, ein dann doch zutiefst der modernen Tradition des Westens verpflichtetes ästhetisches Konzept, auf das der Besucher eingestimmt wird durch die Projektion von Byars' Film „Autobiography“ (1970). Nur für einen Bruchteil einer Sekunde blitzt die in Weiß gekleidete Gestalt des Künstlers aus dem Dunkel auf.

Klaus Ottmann, der als Gastkurator aus New York die Ausstellung initiiert hat, war sich des Problems bewusst, das mit der posthumen Ausstellung eines derart an die Person des Künstlers gebundenen Œuvres gegeben ist. Während frühere Ausstellungen sich vorwiegend auf das monumentale plastische Spätwerk konzentrierten, präsentiert er die ganze Breite des Schaffens seit den späten fünfziger Jahren. Über einige Performances, von Byars lieber „Plays“ genannt, wird separat auf Text- und Fototafeln informiert, schon da sich Byars Moment-Aktionen weitgehend der filmischen Reproduktion entzogen. Die ausgestellten Papier- und Stoffobjekte, Skulpturen und Installationen sollen dann aber für sich sprechen, und tatsächlich bietet das Werk des „glücklichen“ Künstlers Byars eine anschauliche Erfahrung, der sich auch der misstrauische Besucher, Kunstgewerbliches argwöhnend, schwer entziehen kann. Keineswegs schwelgt die Präsentation in der Opulenz von Farbräumen und Materialluxus, vielmehr gibt sie sich eine japanisch anmutende Strenge.

Die gleichmäßig helle Beleuchtung des großen, ganz in Weiß gehaltenen Saals kommt besonders der Ton-in-Ton-Installation „Human Figure“ (1992) zugute, die aus einhundert weißen, zu einer ovalen Form gereihten großen Marmorkugeln besteht. Ebenso nüchtern wie spektakulär wirkt im tageslichthellen zweiten Saal die raumfüllende labyrinthische Glaskugel-Installation „The Red Angel of Marseille“ (1993). Aus der Konfrontation dieser späten Installationen mit dem Frühwerk ergibt sich, nach erster Irritation durch das vermeintlich Nicht-Zusammengehörige, eine überraschende Einsicht in die bruchlose Kontinuität von Byars' künstlerischem Gedanken. Mit der primitivistischen Logik seiner „Tantric Figures“ – paarweise übereinander gestapelte, roh behauene Granitblöcke mit „Augenlöchern“ – positionierte er sich 1960 gegen den Zeitgeist von Pop und Minimal Art. Von hier aus erschließt sich der transzendente Sinnanspruch der späteren Arbeit. Das „Mal“ als Selbstprojektion des Menschen in den Naturstoff – Objektivierung des Bewusstseins auf einer frühen vorbewussten Stufe – wird als fundamentaler Referenzpunkt von Byars' intermedialem Spiel anschaulich. Die gewachsene Struktur des Natursteins, die Byars auch in den polierten Objekten aus blauem afrikanischen Granit („The Path of Luck“, 1989) wieder einsetzt, ist ein unmittelbar anschauliches Bild für die überhistorische Zeitdimension, der die flüchtige menschliche Gestalt eingeschrieben wird. Anthropomorphie, im Grunde immer selbstbildhafte Konnotationen heften sich an geometrische und stereometrische Grundformen und wohnen selbst Möbeln inne. So korrespondieren den vier samtbezogenen Liegen, die sich im Quadrat um eine Kubusform gruppieren („The Book of 100 Perfects“, 1985), die horizontalen „Figuren“ aus schwarz bemaltem Holz von 1959.

James Lee Byars, „Leben, Liebe und Tod“,  
Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2004,  
Ausstellungsansicht

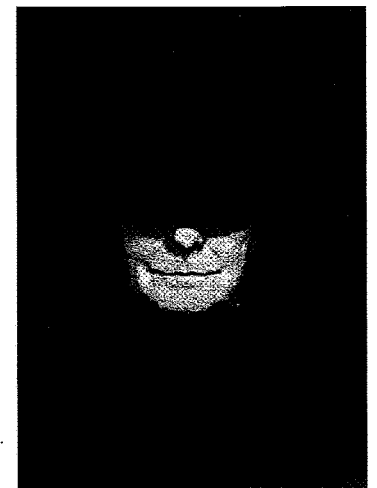


Diese zitieren den Körper als einen nur partiell aufgerichteten, mehr aber ausgestreckt liegenden und gleichsam in die Materialität seines Trägers eingehenden. Auch der den Körper bedeckende Stoff und das ausgebreitete oder aufgestellte Papier rufen den verewigten, horizontalisierten Körper auf, was durch die analoge L-förmige Platzierung der gigantischen Papierrolle von 1960 und der stilisierten amerikanischen Flagge aus der Aktion „The Two Presidents“ (1974) sinnfällig gemacht wird. Der Wind, der während der Aktion die Fahne durchwehte, nimmt hier sozusagen die prozessuale, transzendierende Funktion wahr. Der Sinn von Byars' partizipatorischen Kleidungsstücken, einen überindividuellen Kollektivleib zu evozieren, kommt allerdings nicht zur Geltung, denn das kreisförmige schwarze Seidentuch „Four in a dress“ (1967) wurde platzsparend an vier Bügeln aufgehängt! So kommt die in der ausgebreiteten Lage sichtbare Kreisform der „Kopflöcher“ nicht zur Wirkung, unterbleibt die Zwiesprache mit anderen ausgesparten Kreisformen

wie den „Augenlöchern“ der frühen Skulpturen oder dem „Speechhole“, dem goldenen Mundstück für das „vollkommene Flüstern“ (1974/81). Kreisrund ist auch „The Perfect Tear“ (1990). Das einzige Ölgemälde Byars', eine schwarz bemalte Scheibe, die aus der Nähe gesehen ihre Reliefgestalt offenbart, wurde hoch und asymmetrisch zur Raumachse angebracht, so dass die aus der Fernsicht im Weiß „schwebende“ Form leitmotivische Wirkung entfaltet.

Byars' Kunst ist bei aller überraschenden Simplizität seiner Verewigungsrituale durchaus ikonoklastisch im Sinne der westlichen Avantgardetradition. Die um 1960 entstandenen, noch nicht dem (erst 1974 aufkommenden) „Perfect“-Konzept integrierten Tuschbilder dürften zu den stärksten Arbeiten zählen, und sie sind bei aller Inspiriertheit durch Japan, wo Byars damals lebte, nicht allzu weit entfernt von den Methoden der nachmalerischen Abstraktion. Auf seine Art befragt auch Byars die Form als Grenzziehung; das „perfekte Bild“ ist das horizontalisierte, als gefaltete

James Lee Byars  
1 „The Golden Tower“, 1974,  
Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2004  
2 „The Perfect Smile“, 1994



Papierrolle aufgestellte (1962). Die zeremoniellen Entfaltungen solcher Papierarbeiten entgrenzten das zweidimensionale Bild in einen zeiträumlichen Prozess, während Byars andererseits das bewegte Bild des Films in einem einzigen „Frame“ stillstellte („100 Minds“, 1970). Der poetische Augenblick koinzidiert mit der Dekonstruktion bildlicher Repräsentation. Die ikonoklastischen Transzendierungsgesten kulminierten in seiner Performance über den eigenen Tod, an die eine golden ausgekleidete Nische am Ende des großen Ausstellungsraums erinnert („The Death of James Lee Byars“, 1994/2004). Auf einer ebenfalls goldenen sargähnlichen Erhebung befinden sich fünf Kristalle, weitere Selbstbildnisse des Künstlers, der sich auch in goldenen Kugeln wie in Kugeln aus Papier und Brot verewigt hat. Eindrucksvoller als dieser Sakralraum beschwört jedoch eine schwarze Tafel im Vorraum den poetischen Augenblick der Aktionen Byars' herauf. Sie dokumentiert Byars' „Perfect Smile“, eine von der Sammlung Ludwig gekaufte Performance, die sich

der Ausstellbarkeit entzieht und dadurch eine Gegen-Aktion erzeugte. Auf die empfindliche Oberfläche hat ein Besucher mit dem Finger einen lächelnden Mund gezeichnet.

REGINE PRANGE

„Leben, Liebe und Tod: Das Werk von James Lee Byars“,  
Schirn Kunsthalle Frankfurt/M., 13. Mai bis 18. Juli 2004  
(Ausstellungskatalog).

Kunstgesch. Inst.  
Univ. Frankfurt/M.

# TEXTE ZUR KUNST

September 2004 · 14. Jahrgang · Heft 55  
€ 14,- [D] / SFr 25,-  
G 10572



**NEOKONSERVATISMUS**