

Stephen Cripps

Musik des Absturzes

Vom Werk des jung verstorbenen Stephen Cripps sind nur Zeichnungen und Konzepte sowie einige Tonaufnahmen, Filme und Fotos überliefert. Das macht die Schau im Museum Tinguely besonders anspruchsvoll.

Im Katalog der von Sandra Beate Reimann kuratierten Retrospektive auf das Werk von Stephen Cripps sind zwei Interviews mit dem Künstler abgedruckt. Das längere führte sein Freund und Mitstreiter, der Musiker Paul Burwell, am 29. März 1976 mit ihm. Es zeigt den 23-jährigen als einen Suchenden, der für sich selber weiss, was er finden möchte, ohne in der Lage zu sein auszudrücken, was genau das sein soll. Die Rede ist in erster Linie von seiner Leidenschaft, Alltagsgeräusche aufzunehmen und sie in seine Kunstprojekte zu integrieren. Cripps erwähnt auch seine Faszination für pyrotechnische Effekte: «Ich habe früher Feuer verwendet und mich selbst oft versengt und verbrannt ... , sich zu verbrennen gehört einfach dazu und ist Teil des Vergnügens.»

Das zweite Interview, drei Minuten auf einem 16mm-Film, wurde am 29. Juli 1981 aufgenommen, weniger als ein Jahr vor seinem Tod durch eine Überdosis Methadon. Cripps, bald 29 Jahre alt, bezeichnet sich dort als Feuerwehrmann und Performancekünstler: «Ich arbeite mit Pyrotechnik, also mit Sprengstoffen und mit dem, was manche als Feuerwerk



Performance in London (1980): Pilz aus weissem Rauch

Der Brite Stephen Cripps (1952-1982) gehört zu den Künstlern, die hierzulande bisher nur Spezialisten bekannt war. Das hat zum einen damit zu tun, dass er sehr früh gestorben ist, und zum anderen, dass seine weit ge-



spannten Interessen vor allem in Konzepten, Zeichnungen und Collagen ihren Niederschlag fanden. So entwarf er einen mechanischen Garten, der mit Gummi-Enten auf einem Fließband und explodierenden Vogelscheuchen aufwarten sollte. Eine andere «Maschinen-Performance» bestand darin, dass ein Helikopterrotor einen Galerieraum attackieren und sich gleichzeitig selbst zerlegen sollte. In der Ausstellung im Museum Tinguely zeigt Kuratorin Sandra Beate Reimann vom 27. Januar bis 1. Mai 2017 in Zusammenarbeit mit dem Henry Moore Institute in Leeds erstmals auch, wie sich Cripps' bisher unveröffentlichte Klangkompositionen anhören. Er setzte dabei quietschende Türen ein und liess sich von allerlei Lärmquellen – Düsentriebwerke, Rasenmähermotoren – inspirieren. Die über 200, zumeist aus dem Nachlass stammenden Arbeiten, die jetzt in Basel zum ersten Mal zu sehen und zu hören sind, belegen eine entfesselte künstlerische Fantasie, die schon zur Zeit ihrer Konzeption alle Grenzen sprengte, und heute aus Sicherheitsgründen keine Chance zur Realisierung erhielt. Jean Tinguelys Maschinenskulpturen und vor allem seine Zerstörungsaktionen entfalteten für Cripps eine starke, vorbildhafte Wirkung. Die überaus sehenswerte Retrospektive verlangt von den Besuchenden Geduld und Phantasie und vor allem die Bereitschaft, die Exponate aus der Nähe zu betrachten.

Zur Ausstellung erschien – in je einer deutschen und englischen Version – ein sehr ansprechend gestalteter Katalog. Als erste umfassende Veröffentlichung zum Werk des Künstlers ist er das Referenzwerk für die weitere Erforschung von Cripps' Œuvre.

Sandra Beate Reimann (Hrsg. für das Museum Tinguely): Stephen Cripps – Performing Machines. Wien 2017 (VfmK Verlag für moderne Kunst GmbH), 192 Seiten, CHF 48.00, €38.00



Performance in Oxford (1979): Feuerwerk mit Pollock

bezeichnen», erläutert er seine künstlerische Arbeit. «Ich verwende meine Sprengstoffe in einer Umgebung, entweder im Freien oder in Innenräumen, und ich beziehe diese Umgebung mit ein, um ... Klänge und Dinge zu erzeugen.... Der Ort der Performance ... ist eines der beteiligten Instrumente.» Die Explosionen kombinierte er mit Gongs: «Die Gongs nehmen von einem sehr lauten Knall und den Druckwellen, die aus den Explosionen entstehen, ein ganz leichtes Dröhnen auf.»

Was die Reaktionen des Publikums betrifft, so gibt es darüber mehrere eindrückliche Berichte. Ally Raftery, eine befreundete Künstlerin, beschrieb wie 1978 in der Londoner ACME-Gallery nach einer enormen Explosion ein «gewaltiger Pilz aus weißem Rauch ... an die Decke schoss und die Wände hinunterrollte». Cripps verwandelte sich dabei in eine «geschwärzte, schwelende Figur ... mit Blasen, versengtem Haar und ohne Barthaare».

Die Zeugin beschrieb auch, wie das Kleid einer Zuschauerin in die Öffnung eines Luftgebläses hineingezogen wurde. Oft werde das Publikum «nach einer Erfahrung, die jener auf einem Schlachtfeld oder in einem brennenden Haus ähnelt, in die Knie gezwungen», um dann auf allen Vieren hinauszukriechen.

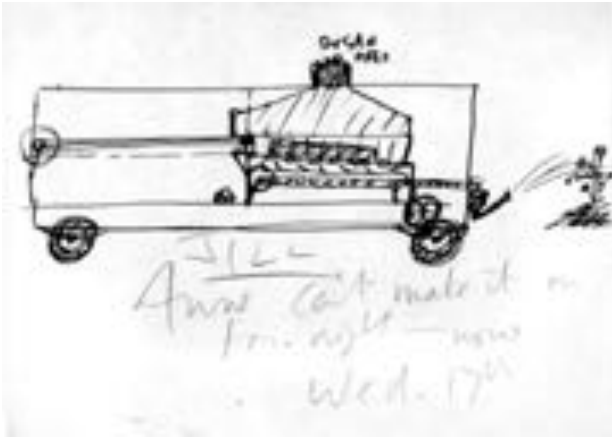
Trotz solcher Erfahrungen, die sich natürlich herumsprachen, luden Museumsdirektoren in England und auch auf dem Kontinent Cripps ein, seine Aktionen vorzuführen. Dabei erwiesen sich weder Kuratoren noch der Künstler und seine Helfer als zimperlich: Die Fotografie eines Auftritts im Museum of Modern Art in

Oxford zeigt, wie Cripps und sein Freund Paul Burwell im Mai 1979 Feuerwerk abbrennen, Fackeln entzünden und ein Horn in Flammen aufgehen lassen. Im Schein der Explosionen und im Rauch des Magnesiumfeuers zeigt das Dokument, dass im gleichen Raum mindestens 16 gerahmte Arbeiten Jackson Pollocks ausgestellt waren. Sie sollen die Attacken unbeschädigt überstanden haben.

Es ist klar, dass solch gefährliche Aktionen wohl auch in England heute nicht mehr geduldet würden – wegen akuter Gefährdung des Publikums und des beträchtlichen Risikos von Zerstörungen im Ausstellungsraum. In diesem Zusammenhang erinnern wir uns an die Ausstellung «Under Destruction», die das Museum Tinguely im Herbst und Winter 2010/2011 der Vielfalt künstlerischer Zerstörung widmete. Auffallend war damals, dass die besonders langsam ablaufenden Aktionen die grösste destruktive Intensität entfalteten und Gefährliches gar nicht vorkam.

Cripps setzte dagegen ganz auf den kurzen Kick von Schall und Rauch. Man mag das seinem ungestümen jugendlichen Enthusiasmus zuschreiben und bedauern, dass es ihm nicht vergönnt war, seine Kunst reifen zu lassen. Andererseits belegen die in der Ausstellung dokumentierten Konzepte, dass er sich selbst von seinen grandiosen Phantasien überwältigen liess. Er choreografierte unter anderem ein Ballett für Düsenjäger und Helikopter («Dance for Jets and Helicopters»), die scharfe Bomben abwerfen und Raketen abfeuern sollten.

Ins gleiche Kapitel gehört auch die Idee, eine Orgel aus Raketentriebwerken aufzubauen, oder der Plan, ein mobiles Krematorium so zu konstruieren, dass die heisse Abluft einer verbrennenden Leiche durch Orgelpfeifen geleitet würde, um Trauermusik zu erzeugen. (Für Cripps' Arbeitsweise ist es bezeichnend, dass die Krematoriumsskizze auch als Notizzettel diente, auf dem er «Jill» mitteilte, ein vereinbarter Termin müsse verschoben werden, weil «Anne» nicht kommen könne.) Eine Steigerung erfuhr der Plan, indem der «portable» Verbrennungsofen in einen Hubschrauber eingebaut werden sollte. Unklar



Mobiles Krematorium: Leichenbrand macht Orgelmusik

bleibt, wozu der Ballon dienen sollte, der über der Nase des Fluggeräts angebracht war. Auf einer weiteren Skizze erscheint derselbe Helikopter erneut; der Titel lautet nun «Crematorium Stage play». Das Theater sollte ausserdem von «Folterkammer-Musik» begleitet werden.

Wer annimmt, die schnell hingeworfenen Skizzen seien nichts anderes als Ausdruck von Rausch-Phantasien, übersieht, dass Cripps in der Lage war, höchst diszipliniert zu arbeiten. Bester Beleg dafür ist das Projekt für einen «Mechanical Garden». Es besteht aus einem Plan und einer sorgfältig abgestimmten Liste mit Erläuterungen zu jedem der Objekte, die er 1975 in der Sommerausstellung der Serpentine Gallery in London realisieren konnte. Das Projekt nimmt in Cripps' Œuvre eine Sonderstellung ein: Es ironisiert die britische Gartenbegeisterung, indem es die Natur aus Schrott und Abfällen nachbaut. Es gibt Spielgeräte, Schaukeln und Sonnenschirme. «Alle Vegetation» heisst es zusammenfassend in



«Mechanical Garden»: Vegetation aus Gartengeräten

einer Fussnote am Schluss der Liste, «besteht aus alten Gartengeräten, zum Beispiel Rechen, Spaten etc.» Ohne Schall und Rauch kam auch diese Installation nicht aus: Es gab Vogelscheuchen («Scarecrows») mit Explosionen alle 15 Minuten, und einen Pavillon, aus dem es blitze.

Ist hier jene Affinität zu Jean Tinguely sichtbar, die immer wieder aufscheint, wenn von Cripps' Vorbildern die Rede ist? An verschiedenen Stellen der Ausstellungspublikation ist zu lesen, dass sich der junge Künstler an Jean Tinguely Arbeiten orientiert habe. Er habe an der Kunstschule eine Diplomarbeit über Tinguely verfasst. Das stimmt. Wahr ist aber auch, dass er dafür denkbar schlechte Noten erhielt, weil das meiste darin aus Büchern abgeschrieben war. Echtes Interesse sieht anders aus. Einer seiner Dozenten hielt in der Rückschau denn auch fest, dass es die skulpturalen Performances waren, die Cripps am Ende des Studiums höchstes Lob seiner Lehrer eintrugen und ihn unter den Mitstudierenden zu einem Vorbild machten.

Nicht nur die Sache mit Tinguely, auch zahlreiche andere Aussagen über Stephen Cripps bleiben trotz der umfassender Dokumentation in Ausstellung und Publikation Mutmassungen. Das hat nicht nur damit zu tun, dass der Künstler zu Lebzeiten keinerlei Wert auf ein Inventar seiner Ideen und Entwürfe legte – wer tut das in diesem Alter schon? – sondern auch mit den verblassten Erinnerungen der Zeitzeugen. Widersprüche sind unübersehbar. So heisst es, bei der Feuerwehrausbildung sei Cripps ein krasser Aussenseiter gewesen, der übel gemobbt worden sei. In einem anderen Bericht ist die Rede davon, dass der Feuerwehrmann Cripps für seine Waghalsigkeit und seinen Mut bewundert worden sei. Und seine Schwester Jane England berichtet gerührt, die Kollegen hätten beim Begräbnis Spalier gestanden und seiner Mutter seinen Feuerwehrhelm übergeben.

Was nach intensiver Beschäftigung mit den ausgestellten Objekten und – wichtiger! – mit dem im Katalog dargestellten Inventar von Stephen Cripps künstlerischen Arbeiten und Projekten bleibt, ist ein gewisses Unbehagen

und viele Fragen: Kann man ein so früh (un)vollendetes Werk überhaupt kritisch bewerten? Sind die vielen bloss skizzierten Projekte mit den – wenn auch meistens unvollkommen – realisierten Performances gleichzusetzen? Wäre es möglich, sich aufgrund der chronologischen Abfolge der Konzepte eine Entwicklung vorzustellen? Und grundsätzlich: Wäre es sehr ungerecht, Stephen Cripps gar nicht als eigenständige, herausragende Künstlerpersönlichkeit zu betrachten, sondern ihn als einen unter vielen Vertretern einer von Experimentierlust und nicht selten auch von Selbstüberschätzung geprägten Epoche der britischen Kunstgeschichte anzusehen? Definitive Antworten vermögen weder die Exponate, noch die – leider oft nicht sehr präzise ins Deutsche übersetzten – Texte im Katalog zu geben.

Gleichwohl ist nicht zu bestreiten, dass Stephen Cripps einzelne seiner Ideen auf gültige Weise umsetzen konnte. Wohl nicht zufällig, markieren diese Werke auch Momente vertiefter, nicht im Ungenauen verharrender Reflexion. Das beste Beispiel bietet unserer An-

sicht nach die Arbeit «Roundabout for a Crashed Helicopter». Von dem Werk gibt es eine sorgfältig mit Notizen versehene Collage, und es wurde zweimal in je etwas veränderter Form tatsächlich realisiert: in einer Ausstellung in Gent (Belgien) 1976 und zwei Jahre später in der der Londoner Avantgarde-Galerie ACME. Wie bei anderen Gelegenheiten kam es knapp zu keinem Personenschaden, als Kinder dem schnell drehenden Rotor ausweichen mussten, der die Wände zerkratzte, immer wieder auf den Boden knallte und sich nach und nach selbst in Einzelteile zerlegte. «Das ist die Musik des Absturzes», kommentierte Cripps. Der Crash, bei dem der Hubschrauber 25 Jahre zuvor in Kings Cross stark zerstört wurde, werde in seiner Maschinenskulptur verlängert, «sodass er fortwährend am Abstürzen» sei.



«Roundabout for a Crashing Helicopter»: Am Abstürzen

© Jürg Bürgi, 2017 (Text).

© Bilder Seiten 1 oben bis Seite 3 sind Scans aus dem Katalog. Seite 1 unten: Farbdia, Courtesy Acme, Acme Archive; Seite 4: ©The family of Stephen Cripps/Leeds Museums and Galleries (Henry Moore Institute Archive)

<http://www.juerg-buergi.ch>

Wenn Sie unsere Arbeit fördern wollen, freuen wir uns über jeden Beitrag:

PC-Konto 40-32963-0; Jürg Bürgi, Basel

IBAN CH75 0900 0000 4003 2963-0