

Katharina Sykora

»Death Circles«. Über präparierte Natur

Videoinstallationen und Skulpturen von Bruce Nauman 1985-1990

Ein Ausstellungsbericht

Die Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt/Main zeigte vom 30. Mai bis 25. August 1991 eine Ausstellung von Bruce Naumans Arbeiten der letzten fünf Jahre. Sie war die modifizierte Präsentation des Baseler Museums für Gegenwartskunst aus dem Jahr 1990.

Der Zeitpunkt Mitte der 80er Jahre, mit dem die Ausstellung ansetzte, markierte eine künstlerische Neuorientierung in Naumans Werk. Der Künstler begann damals, Themen und Medien seiner früheren Arbeiten in räumlich komplexen, skulpturalen Kompositionen und Video-Installationen zusammenzuführen.

Die breite Würdigung von Naumans Arbeit ist signifikant für eine verstärkt an multimedialen Formen orientierte Kunstszene in der Mainmetropole. So erhielt der Künstler 1990 den Beckmann-Preis der Stadt. 1991 folgte im Portikus, einer Ausstellungsdependance der Städelschen Kunsthochschule, eine Videopräsentation. Außerdem zeigte die Graphische Sammlung des Städel neben den Installationen eine umfangreiche Ausstellung von Naumans Arbeiten auf Papier. Und auch im neu eröffneten Museum für Moderne Kunst sind Arbeiten des Künstlers vertreten.

Human Nature – Animal Nature / Human Torture – Animal Torture

Bruce Naumans Installationen, wie sie in Frankfurt zu sehen waren, thematisieren den menschlichen wie tierischen Körper als Metapher für Rest-Natur im Spannungsbogen zwischen medialer Technik und Physis.

Bereits in den beiden Installationen von 1987, die Nauman »Clown Torture« betitelt, sind zwei Aspekte aufgenommen, die zunehmend ins Zentrum seiner künstlerischen Auseinandersetzung treten. Gemeint ist die Darstellung von extremer psycho-physischer Belastung einerseits und Entindividualisierung andererseits.

Clowns, die durch ihre Maske stereotypisierte, übersteigerte, groteske Gesichtszüge vorweisen, sind für Nauman schon vor 1985 von großer Faszination gewesen. In Filmen (Art Make-Up, 1967/68), Zeichnungen (Mouths, 1967) und Fotografien (Studies for Holograms, 1970) taucht das Motiv des Schminkens und Grimassierens noch am eigenen Körper auf. Durch die Beherrschung mimischer Codes und seine Körperartistik wurde der Clown zum Alter Ego des Künstlers. In den neueren Videoinstallationen tritt jedoch die spielerische Komponente vollkommen zurück und macht einer klaustrophobischen »Close-Circuit«-Situation Platz, in der Gewalt und Aggression vorherrschen.

In der ersten Variation von »Clown Torture« waren in der Frankfurter Ausstellung zwei Videomonitorre einander gegenübergestellt, auf denen zeitversetzt dieselben Bildsequenzen in Endlosschleifen zu sehen wareb. Ein männlicher und ein weiblicher Clown sind in Nahaufnahme wiedergegeben. Sie bemühen sich, ein unendliches Lachen zu produzieren, das immer künstlicher, immer verzerrter wird. Der männliche Clown ist außerdem in einer Sequenz ganzfigurig, auf einem Bein stehend zu sehen. Er erzählt, während er mühsam seine Balance zu halten versucht, eine Geschichte, die selbstreferentiell immer wieder in ihren Anfang einmündet. Wie in einer späteren Installation, die mit Rattenversuchen in ausweglosen Labyrinthen arbeitet (Learned Helplessness in Rats, 1988), geht es Nauman hier um die physische und psychische Tortur erzwungener Endlos-Handlungen.

In der komplexeren zweiten »Clown Torture«-Installation zeigte der Künstler auf zwei Videomonitorren und zwei im rechten Winkel dazu an die Wand projizierten Videoaufnahmen ebenfalls einen Clown in unterschiedlichsten Zwangssituationen. Das, was sonst als einmaliger Überraschungsslapstick Vergnügen bereitet, wird auch hier durch die permanente Wiederholung zur situativen und visuellen Folter. Der Wassereimer, der sich stets von neuem über den Clown ergießt, seine Bemühung, ein Goldfischglas mit dem Besen an die Decke zu pressen, all die Absurditäten kleiner Unglücksvorkommnisse dehnen sich hier zu geplanter, vorhersehbarer Quälerei. Die auf engem Raum inszenierte und von drei Seiten mit Videos bestückte Installation ließ den BetrachterInnen keine räumliche Möglichkeit mehr, sich zu entziehen. Sie werden in die unendliche Zirkulation der Gewalt eingebunden: »Der Clown foltert den Betrachter durch den Lärm und das Chaos oder weil ihm etwas angetan wird, weil er etwas immer und immer wieder tun muß« (Nauman).¹

Wird in den »Clown-Tortures« Gewalt als psychophysische Erfahrung der Unentzerrbarkeit formuliert, indem sich die BesucherInnen von einer geschlossenen Konstellation umstellt finden, so wendet sich Nauman mit seinen Tierskulpturen einer zentrifugalen Kreisbewegung zu, die uns auf andere Weise in räumliche Bedrängnis bringt. In den sogenannten Karussells (Carousels, 1988) werden die BetrachterInnen vom elektromechanischen Mittelpunkt her optisch an die äußere Peripherie der Installation katapultiert.

In der Frankfurter Version² waren an den Enden eines Stangenkreuzes, das auf einem Stahlmast aufliegt, vier in Aluminium gegossene tierähnliche Figuren aufgehängt. Ihre bleiern wirkenden Körper schleiften – durch die zentrale Mechanik in Bewegung gebracht – in einem vollkommenen Zirkel auf dem Pressspanboden entlang. Dabei hinterließen sie aschefarbene, exakte Kreisspuren und produzierten gleichzeitig ein Geräusch dumpfen Aufschlagens und Schleifens von Metallkörpern auf Holz.

Die Tierleiber selbst lassen sich nur annähernd der einen oder anderen Gattung zuordnen. Es sind Abgüsse von industriell hergestellten Schaumstoffkörpern, die als Füllformen für ausgestopfte Tiere benutzt werden. Daher fehlen ihnen artspezifische Details wie Augen, Ohren, Krallen oder Geweih. Ähnlich wie die Maske des Clowns, die sich *über* die individuelle Physiognomie legt, ist die Körperform, die *unter* der Tierhaut liegt, Resultat eines Abstraktionsprozesses, der Prototypen schafft. Lediglich die Größe und die Beschaffenheit der Muskulatur transportieren noch einen assoziativen Gehalt: so waren in der Frankfurter Installation zwei zier-

lichere, an Hunde erinnernde Tierkörper einander gegenüber angebracht, während einer großen, sehnigen Gestalt eine Figurengruppe als Pendant beigegeben war, die aus einem weich anmutenden, an Trächtigkeit gemahnenden Tierkörper mit einem kleinen Tier zwischen seinen Armstümpfen bestand.

Das Grauen, das eine derartige Installation auslöst, resultiert aus der Radikalität, mit der Nauman hier Natur als »reine« Physis inszeniert, als gehäutete, ihrer Individualität gleichsam entkleidete Körper. Folter-, Schlächter- und Hinrichtungsassoziationen drängen sich auf, und durch die elektrische Mechanik, mit der uns die Leiber vorgeführt werden, scheint dieses Gewaltspektakel in einen unaufhaltsamen Selbstlauf eingetreten zu sein. Nauman gelingt es hier, einen Erfahrungsraum zu konstruieren, der – ähnlich wie bei seinen Rattenlabyrinthen oder in seiner Zeichnung »Death Circle«³ – Hilflosigkeit und Gewalt als sich gegenseitig potenzierende Verhaltensweisen vermittelt.

Eine ähnliche Ausstrahlung haben die kleineren Tierskulpturen, die in Einzel-, Zweier- oder Vierergruppen mit Drahtseilen an der Decke aufgehängt sind, oder – an Stäben aufgespießt – wie Mobiles frei zu schweben scheinen. Diese Variationen des »Karussell«-Motivs bestehen ausschließlich aus den Originalschaumstoff-Füllseln der Tierpräparatoren. Nauman verfremdet sein Ausgangsmaterial hier nicht durch den Metallguß, sondern durch das Abtrennen und neu Zusammenfügen der Gliedmaße. Mit deutlichen Klebspuren behaftet, sind Arme und Beine der Tiere zumeist propellerartig um deren Leibesmitte angebracht, so daß sie wie aus einer Eigenmotorik heraus um sich selbst zu kreisen scheinen. Der Eindruck starker Verrenkung, den diese Neukompositionen bewirken, vermittelt Aspekte extremen körperlichen Leidens. Auch hier arbeitet Nauman mit dem grotesken Nebeneinander von spielerischer Leichtigkeit im Bewegungsmotiv von Karussell und Mobile und der Präsentation geschundener, zerstörter Körper.

In seiner dritten großen, in Frankfurt gezeigten Installation »Shadow Puppets and Instructed Mime« von 1990 verschränkte Nauman schließlich die Themenkomplexe von Clown-Folter und fragmentierten Tierkörpern. In einem großen Raum waren zwei mit Leintüchern abgetrennte Eckkompartimente eingerichtet, in denen an einem Draht am Hals abgeschnittene Wachsköpfe hingen. Auf je einer Leinwand der abgeteilten Räume wurde ein Video projiziert, so daß es von vorne und hinten sichtbar war. Auf zwei Wänden und über vier im Raum verteilte Monitore wurden ebenfalls Videos gezeigt. Die Sequenzen, die in zeitversetztem Rhythmus gegen den Uhrzeigersinn auf allen Monitoren und Projektionen abliefen, hatten zwei Hauptthemen: zum einen ist eine weibliche Pantomime zu sehen, die auf befehlsartige Anweisungen aus dem Off sinnlose, körperlich äußerst anstrengende Übungen ausführt; zum zweiten wird ein wächsender Kopfabguß, der an einem Faden hängt, immer wieder in Position gebracht, um dann entweder waagrecht zum Monitor oder aus dem Bild heraus und wieder in den Hintergrund hinein zu pendeln. Dabei stößt er oft mehr oder weniger heftig gegen ein helles Leintuch.

Durch die Verzahnung von real installierten und nur medial vermittelten Bestandteilen verwischen sich für die BetrachterInnen nach einiger Zeit die visuellen Ebenen. Bald ist nicht mehr nachvollziehbar, ob der Schatten des Wachskopfes auf der Leinwand vor dem dahinterhängenden Gegenstand oder der Videoprojektion stammt. Die sich auf alle vier Wände verteilende Anordnung macht es den Besuche-

rInnen kaum mehr möglich, sich aus diesem hermetischen Reigen der Halbtoten zu lösen.

Mit dem Einsatz des menschlichen Körperfragments, d.h. in diesem Fall den Wachsköpfen, hat Nauman die Todesmetapher endgültig in sein Begriffskarussell eingeführt. Durch sie bildet er die Brücke zur Thematik der Maske, denn die Wachabdrücke sind von realen Köpfen abgenommen. Die geschlossenen Augen, die zugeklebten Ohr-, Nasen- und Mundöffnungen lassen an Totenmasken denken. Ähnlich wie die Köpfe Guillotiniertes oder das Medusenhaupt vermitteln sie den Schrecken, den der Sterbemoment als Sekundenschnitt zwischen Leben und Tod, zwischen Individualexistenz und abstrakter Totenlarve auslöst. Wie bei den Karussells fungiert auch hier die Technik als Motor einer nachträglichen Verlebendigung: in einem modernen Totentanz läßt sie die Mumien und Puppen mechanisch unablässig neu wieder auftreten.

Naumans Konzept von Körper und Natur setzt sich damit ab von der romantisierenden Vereinnahmung künstlerisch gestalteter oder historisch entstandener Körperfragmente, wie sie 1990 Thema der Ausstellung »Das Fragment. Der Körper in Stücken« war.⁴ Seine Darstellung mutilierter Körper ist nicht mehr lesbar im Spektrum zwischen »non finito« und rekonstruktionswürdigem Fragment idealtypischer Körper. Beide Vereinnahmungsstrategien – die eine ist seit Michelangelo zum geniebildenden Topos der Kunstgeschichtsschreibung geworden, die andere schlug sich speziell in der Rekonstruktionswut des Klassizismus nieder – orientierten sich prinzipiell an der positiven Utopie von einer lebendigen, beseelten, ganzheitlich-harmonischen Natur, der sich die Kunst verpflichtet fühlte. Dieses Pathos der Versöhnung, das in der Natur eine projektives Refugium für seine Zivilisationskritik suchte, fand noch in der Parallelisierung von technischen und natürlichen Formen durch die Mikrofotografie und Malerei der dreißiger Jahre ihre fortschrittsgläubige Variante.⁵ Bruce Nauman verweigert sich in seinen Installationen diesen Denkrichtungen. Er bezeichnet den Ort, an dem für ihn Natur als physisches Relikt noch aufscheint, als einen, wo ihre eigentliche Essenz, nämlich das Lebendige, nicht mehr existiert. Mit dieser paradoxen Wendung ist er – ganz in der existentialistischen Tradition des Absurden – in der Lage, der verbleibenden Natur **und** ihrer Negation eine visuelle, künstlerische Form zu geben.

Anmerkungen

- 1 Bruce Nauman. Skulpturen und Installationen 1985-1990, Köln 1990, S. 35. Zit. nach: Coosje van Bruggen: Bruce Nauman, Basel 1988, S. 18.
- 2 Caroussel (Karussell), 1988; Stahl, Aluminiumguß, Höhe 213,4 cm, Durchmesser 545 cm; Haags Gemeentemuseum, Den Haag.
- 3 Circle of Death (Todeskreis), 1986; Feder, Tintenkugelschreiber, Bleistift auf Papier, 43 x 27,9 cm: Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett Basel. Gezeigt sind sechs kreisförmig angeordnete Personen, die mit Stöcken ein Opfer in ihrer Mitte

schlagen; auch hier wird die hermetische Zirkelsituation in Verknüpfung mit Gewalt thematisiert.

- 4 Vgl. Marina Sauer: Das Fragment. Der Körper in Stücken. Zu der Ausstellung in Paris und Frankfurt, Kritische Berichte 1/1991, S. 120-122.
- 5 Vgl. Michael Kröger: »... gleichsam biologische Urzeichen.« Die Erfindung biomorpher Natur in Malerei und Fotografie der dreißiger Jahre. Kritische Berichte 4/1990, S. 71-87.