

Bruce Nauman: Modelle

Es zeichnet Bruce Naumans Arbeitsweise aus, dass er sich stets mit dem beschäftigte, womit er als Künstler unmittelbar konfrontiert war – mit dem Raum, in dem er sich aufhielt, mit dem eigenen Körper und der Sprache. Um bei der Sprache anzufangen: Nauman scheute, wie vor ihm schon Marcel Duchamp, den platten Kalauer und den Wortwitz nicht, denn oft tritt darin Verdrängtes zutage, das von gesellschaftlicher Konvention abweicht. Dass in DEATH auch EAT steckt, ist eine ebenso klare wie grausame Binsenwahrheit. Nauman benutzte als Medium für solche Einsichten das allortn präsenten Neonzeichen – eine leuchtende Schrift, die anders als ein Bild oder Relief mit der Vulgarität eines Werbeschilds auf sich aufmerksam macht. Doch in diesem Fall dient das Neonzeichen nicht der simplen Information, es vermittelt sprachliche Doppeldeutigkeit.

Wenn Nauman sich mit elementaren Phänomenen beschäftigt, so präsentiert er nicht das Faktische, sondern prüft, was sich nicht materiell erfassen lässt. Anstelle von Skulpturen baute er Versuchsanordnungen wie beispielsweise den Performance Corridor von 1969. Zwei mit Latten aufrechtgehaltene Sperrholzplatten bildeten einen schmalen Korridor, der es einer Person aufs Mal erlaubte, ihn zu betreten. Die Enge des Raums legte für die Bewegungen desjenigen, der ihn durchquerte, die Bedingungen fest und rief eine physische und möglicherweise auch eine psychische Reaktion hervor. Für die Documenta 5 von 1972 entwarf Nauman einen schmalen Raum mit elliptisch gekrümmten, gelb gestrichenen Wänden, die einander an den Enden nicht berührten. Betrat man ihn durch eine Seitentüre, so befand man sich in einem von der Außenwelt abgeschlossenen Bereich, doch nahm man nach wie vor die Geräusche und das Licht des Außenraums wahr. Die Krümmung der Wände ließ einen die offenen Enden nicht sogleich sehen, und da sich der Raum stark verjüngte, konnte man sich ihnen nicht nähern. Isolation und Frustration, Ruhe und Irritation – der Raum weckte subjektive Empfindungen, die weder vorhersehbar noch kontrollierbar waren. Umgekehrt konnte ein konventioneller Raum mit der subjektiven Vorstellungskraft konfrontiert werden, wie in der für das Museum Leverkusen konzipierten Performance-Arbeit von 1969, die keine baulichen Maßnahmen erforderte. Ein bäuchlings auf dem Boden liegender Performer wurde aufgefordert, sich mit offenen Augen in den Boden sinken zu lassen, und danach sollte er, auf dem Rücken liegend, sich vorstellen, dass der Boden sich um ihn herum erhebe. Nicht nur die Korridore, auch solche Vorstellungsübungen hatten für Nauman den Charakter und die Funktion von Modellen, die wie das Neonzeichen nicht für sich stehen, sondern auf etwas hinweisen.

In den frühen 1970er Jahren wurde Nauman vom Kröller-Müller Museum in Otterlo eingeladen, eine Außenskulptur zu errichten. Er schlug dafür einen unterirdischen schalenartigen Raum vor, den man durch einen Schacht betreten würde. Mit diesem Zugang, den er in Zeichnungen darstellte, verband Nauman eine klare Vorstellung: "Die ersten Stücke in dieser Reihe hatten mit Schächten zu tun, die etwa 12 Meter in die Erde hineinreichen würden. Man würde Treppen hinuntergehen, um den Perimeter herumgehen, während der Himmel nur am oberen Ende des Schachts sichtbar war."¹ Obwohl das Projekt nicht zustande kam, verfolgte Nauman das Thema weiter. Es zeigte

sich, dass die imaginierten Räume Verwandte der frühen Korridore waren, nämlich Schächte und Tunnel, die eine beengte, unangenehme Situation erzeugen. Der 1977 entworfene und 1978 in Eisen gegossene Circle ist das erste Modell für eine unterirdische Tunnelanlage, das Nauman nach einer Zeichnung realisierte. Die Form ruht nicht auf dem Boden, die Gussteile sind auf kleinen Holzklötzen aufgebockt. Nauman sprach von einem Maßstab von 1:12 bis 1:40, was bedeutete, dass der reale Tunnel einen Durchmesser zwischen 60 und 200 Metern erreichen würde. Ein solcher Bau stand außer Frage: "Ich stellte fest, dass ich am Bau der Projekte in irgendeinem Maßstab außer demjenigen des Modells nicht interessiert bin. Und so nenne ich sie Modelle, obwohl nicht die Absicht besteht, sie zu bauen."²

Vor allem aber regte die Bezeichnung Modell dazu an, sich den Raum vorzustellen, der entstehen würde, und was es hieße, sich darin aufzuhalten. Wenn bereits das Modell Dimensionen besitzt, die über das Handliche hinausgehen, so würde der gebaute Raum unter der Erde ein riesenhaftes Verlies. Das Modell zeigt nur die äußere Form, die im Tunnelbau nicht sichtbar wäre. Wie würde sich der unterirdische Kreis indes von innen darstellen, und was würde man darin empfinden und wie sich darin verhalten? Ein wesentlicher Aspekt des kreisförmigen Tunnels war der spitzwinklige dreieckige Querschnitt; für das zweite gegossene Modell, ein Dreieck in denselben Dimensionen, wählte Nauman als Querschnitt ein stumpfwinkliges Dreieck. Als drittes Element in dieser hier erstmals zusammen ausgestellten Gruppe kam ein Quadrat hinzu, dessen Querschnitt nun quadratisch ist. Die drei unterschiedlich gestalteten Stücke sind sichtbar aus mehreren Elementen zusammengesetzt und bilden keine kohärente geometrische Folge, es sind individuelle Modelle.

Das vierte, ebenfalls 1977 konzipierte Modell, Equilateral Triangle, mit demselben Querschnitt wie Circle, hat keine geschlossene Form. Es besteht aus drei jeweils etwa fünf Meter langen, sternförmig angeordneten Achsen, deren Kreuzungspunkt sie in zwei verschieden lange Stücke teilt. Verbindet man deren Endpunkte jeweils miteinander, beschreiben die Linien gleichseitige Dreiecke.

Wie wichtig Nauman die geometrischen Grundformen waren, zeigt sich daran, dass sie 1981 in South America Square, South America Triangle und South America Circle erneut vorkamen, und in Kombination in der dreiteiligen, von der Decke hängenden Arbeit Square, Triangle, Circle von 1984. Kreis, Dreieck und Quadrat haben in Naumans Konstruktionen die Neutralität abgelegt, die beispielsweise für Sol LeWitt ihre Anziehung ausmachte. Das Beste am Quadrat sei, dass es ziemlich uninteressant sei und dass ihm die expressive Kraft anderer Formen abgehe, schrieb LeWitt 1967.³

Nauman dagegen stellte die Formen einander gegenüber, weil ihn die unterschiedliche psychologische Wirkung beschäftigte, die sie potentiell ausüben konnten: "Ich finde Dreiecke wirklich eine unbehagliche, beunruhigende Art von Räumen. Es gibt keinen behaglichen Aufenthaltsort innerhalb oder außerhalb davon. Es ist nicht wie bei einem Kreis oder Quadrat, die dir Sicherheit geben."⁴

Statt Eindeutigkeit sucht Nauman bezüglich des Status des Werks Widersprüchlichkeit und Unsicherheit zu erzeugen; dies ergibt sich aus der Differenz zwischen den verschiedenen Informationen, die es liefert, "visuelle und physische Information ebenso wie intellektuelle Information, die besagt, dass die Skulptur nur ein Modell ist. Sofort beginnt man sich vorzustellen, wie es wäre und wie man auf den wirklichen

Maßstab reagieren würde. Man muss sich mit zwei Ebenen der Information zugleich auseinandersetzen, dies macht es interessant.”⁵ Weder die perfekte geometrische Form noch eine in sich selbst ruhende Skulptur peilt Nauman mit dem Modell an, sondern den Zwischenraum, der sich zwischen Realität und Vorstellung auftut, oder wie er es ausdrückte, die Spannung zwischen zwei miteinander nicht übereinstimmenden Informationen: “Es ist, als ob man zwei Gedanken gleichzeitig denken oder ein Papier von beiden Seiten auf einmal betrachten würde. Es bleibt Information übrig, mit der man sich beschäftigen kann.”⁶

Etwas anders verhält es sich mit dem Wandstück Model for Room with My Soul Left out, Room That Doesn't Care, denn es ist so wie zahllose Arbeiten Naumans in den 1980er Jahren aus alltäglichen Materialien gebastelt. Der Titel hebt hervor, dass kein neutraler Raum gezeigt wird; vielmehr tritt der Raum als Akteur an die Stelle des Subjekts, das sich darin aufhält. Von außen gesehen handelt es sich um eine abstrakte kreuzartige Konstruktion; der Betrachter erhält durch die Arme Einblick in das Innere, wo in der Kreuzung der Tunnelschäfte eine Figur steht, die zugleich von den Wänden geschützt und den Blicken exponiert ist. Die Erscheinung der Figur geht auf einen Traum Naumans zurück, der auch den beiden mit unserem Raum verwandten Fassungen des begehbaren Werks Dream Passage von 1983 zugrundeliegt: “Es ging darum, in einem langen Korridor zu sein, und es gab einen Raum am Ende des Korridors. Das Licht war gelb-grau, schummrig. Da war eine Figur zur Linken, unbekannt. Ich hatte den Traum mehrfach, und ich dachte, es handle sich um einen mir unbekannten Teil von mir. Es schien wichtig, mich selbst zu vergegenständlichen.”⁷ Sieht man Abbildungen des eigenen Körpers oder von Teilen davon erscheint dieser als Objekt. Diese Erfahrung geht auf Naumans frühe Videoarbeiten zurück, für die er einfache Handlungen langsam und wiederholt ausführte. In der Wiedergabe der Aufnahmen auf dem Monitor erscheint er nicht als Person, sondern als Akteur, also als objektivierte Figur. In Model for Stadium wird der Gegensatz von Sehen und Gesehenwerden und die Veränderung des Status thematisiert. Die als Sitze dienenden Treppen werden als abstraktes Element verwendet und zu einer dachartigen Konstruktion zusammengesetzt. Würden Zuschauer auf den Sitzstufen Platz nehmen, wären sie nicht einem Geschehen zugewandt, sondern würden selbst zum Gegenstand der Betrachtung, während der negative Raum unter den aneinandergelehnten Treppen durch die gelbe Beleuchtung als Szene definiert wird.

In den Modellen für Räume verschieben sich Subjekt und gegenständliche Projektion, private und öffentliche Sphäre wechselseitig ineinander. Damit sind auch die bildhaften Arbeiten mit dem Körper befasst, der einem als das Nächste und Privateste vorkommt und der dem Künstler daher stets als Ausgangspunkt für Arbeiten zur Verfügung steht. Für den Bronzeguss Henry Moore Bound to Fail ging Nauman von einer Photographie des eigenen Rückens aus; um die illusionäre Wirkung des Wandreliefs zu steigern, drückte Nauman seinen Pullover in das modellierte Wachs. Im Titel setzte er dafür die doppelte Bedeutung des Wortes “bound” als Hebel ein, um die Illusion und damit die Vermutung eines versteckten Selbstbildnisses zu unterlaufen. Tritt hier der Künstler mit auf den Rücken gefesselten Armen auf, so waren die Hände des Pianisten, der das Stück For Beginners (Instructed Piano) ausführte, symbolisch

gebunden, denn er spielte nicht frei, sondern hatte die Aufgabe, nach gegebenen Regeln eine Reihe von Fingerübungen auszuführen.

Die Hand spielt in Naumans Werk eine primäre Rolle, doch nicht unter dem Zeichen der virtuellen Künstlerhand. Er benutzt die Hand als das ihm nächste Instrument, das wie selbstverständlich seine Intentionen ausführt und ihm zugleich stets vor Augen ist; sie ist innerlich und äußerlich mit ihm verbunden, Teil des Subjekts und dessen Objekt. Wird die Hand vom Körper abgetrennt für sich gezeigt, in den Berührungen und Verschränkungen der Finger, wie in den in Weißbronze gegossenen Handpaaren, tritt sie einem als Ding gegenüber; die Drehung der Hände aus der Horizontale in die Vertikale unterstreicht die Distanz zum vertrauten Körperteil. Ihrer Funktion als Instrument entfremdet, erscheint die Hand mit den auf ihrem Rücken stehenden Gläsern, auf die sie keinen Zugriff hat – bewegt sie sich dennoch, wird der Wein verschüttet.

Die Zeichnung, auf der Nauman diesen Gedanken skizzierte, diente für die Montage von Photographien für die Druckgraphik Vino Rosso. Ihren Ausgangspunkt haben die Modelle denn auch in den Zeichnungen, denn diese besitzen ihre Eigenschaften in nuce: Sie sind schnell entworfen, veranschaulichen das Wesentliche und lassen nicht Benötigtes weg; sie erlauben es, mit Wörtern und Zahlen die Darstellung zu erläutern, denn es gibt keine formale Beschränkung des Ausdrucks; sie treten auf Einzelheiten ein, die vergrößert oder präzisiert werden können; sie machen einen Gedanken sichtbar und verweisen auf das, was denkbar, aber nicht darstellbar ist. Im Prinzip nimmt die Zeichnung das Modell vorweg, da sie einen noch weiteren Imaginationsraum eröffnet. Stilistisch ungebunden und keiner Konvention verpflichtet, steht die Zeichnung programmatisch für Naumans Ideen über das Faktische hinaus projizierende Modellieren.

Dieter Schwarz

¹ Ian Wallace/Russell Keziere, "Bruce Nauman Interviewed" [1978], in: Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words. Writings and Interviews. Edited by Janet Kraynak. Cambridge, Massachusetts und London: MIT Press, 2003, S. 187.

² Bruce Nauman, zitiert von Jennie Lusk in: Bruce Nauman: 1/12 Scale Models For Underground Pieces [Ausst.-Kat.]. Albuquerque: Albuquerque Museum, 1981, o.S.

³ Sol LeWitt, "The Square and the Cube", Art in America, Bd. 55, Nr. 4 (Juli-August 1967), S. 54.

⁴ Joan Simon, "Breaking the Silence: An Interview with Bruce Nauman" [1987], in: Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words. Writings and Interviews. Edited by Janet Kraynak. Cambridge, Massachusetts und London: MIT Press, 2003, S. 332.

⁵ Ian Wallace/Russell Keziere, "Bruce Nauman Interviewed" [1978], wie Anm. 1, S. 187.

⁶ Bruce Nauman, zitiert von Jennie Lusk, wie Anm. 2, o.S.

⁷ Amei Wallach, "Artist of the Showdown", in: Bruce Nauman. Edited by Robert C. Morgan. Baltimore und London: Johns Hopkins University Press, 2002 (=Art + Performance), S. 41.