

Stefan Neuner

(De-)Maskierungen

Gesichtlichkeit bei Bruce Nauman

I.

In seiner aufschlussreichen Studie *Defacement. Public Secrecy and the Labor of the Negative* stellt der australische Ethnologe Michael Taussig die erstaunliche These auf, dass der Akt der Demaskierung in traditionellen wie modernen Gesellschaften nicht der Aufhebung, sondern der Aufrechterhaltung, wenn nicht Hervorbringung von Geheimnissen dient.¹ Im Zentrum seiner Überlegungen stehen Initiationsriten, bei denen mimetische Operationen, welche die Anwesenheit spiritueller Wesen im rituellen Kontext suggerieren, eine Rolle spielen. Die Offenlegung dieser mimetischen Operationen, seien es visuelle (Masken) und/oder akustische (Musikinstrumente), erfüllt ihm zufolge eine klimaktische Funktion. Die Bloßstellung dieser Praktiken als Täuschungsmanöver tut dem jeweiligen Glaubenssystem indes keinen Schaden. Im Gegenteil: Aufklärung, ja Entzauberung müssen als notwendige Ingredienz des spirituellen Lebens und die Mysterien von Kulturen rund um die Welt als offenes Geheimnis verstanden werden.

Demaskieren, Offenlegen, Bloßstellen, Entzaubern sind nun Operationen, mit denen sich eine kritische Erkenntnisfunktion assoziieren lässt, welche – einer geläufigen Einschätzung zufolge – die Kunst des 20. Jahrhunderts und insbesondere den Modernismus charakterisiert. Diese Verfahrensweisen fördern gemäß dieser Auffassung eine ganz bestimmte Art Wissen zutage:

1 Vgl. Taussig, Michael T.: *Defacement. Public Secrecy and the Labor of the Negative*, Stanford 1999.

nämlich Selbsterkenntnis, die gleichsam in Akten der Selbstkritik und -entlarvung erlangt bzw. offenbart wird.² Dieser Denkfigur begegnen wir in unterschiedlicher Ausprägung, mal in formalistischer, mal in materialistischer. Sie kann ebenso formale und technische wie soziale und ökonomische oder ideologische Voraussetzung künstlerischer Arbeit adressieren. Sie erweist sich als kompatibel mit Motiven der kantischen oder marxistischen Philosophie. In all diesen Schattierungen wird eine Geste als bestimmend angenommen, gleichviel ob sie implizit bleibt oder als solche ausgestellt wird, die ein scheinhaftes, täuschendes Moment tradierter Kunstformen außer Kraft setzt, um eine bis dahin verdeckte, doch reale Grundlage des Kunstwerks hervorzukehren.

Das *Ceuvre* des Protagonisten des vorliegenden Beitrags steht im Kontext künstlerischer Entwicklungen seit den 1960er Jahren, in denen sich ein ästhetischer Ansatz herausbildet, der programmatisch auf eine solche Form des Erkenntnisgewinns abhebt und bis ins 21. Jahrhundert als eine der überzeugendsten Strategien künstlerischer Kritikalität virulent bleiben sollte: die *Institutional Critique*.³ Mag es intuitiv auch nicht naheliegen, die vor allem ideologische, soziale und ökonomische Hinterfragung der Ausstellungspraxis stand in den 1960er Jahren in einer genealogischen Verbindung mit einer formalästhetischen Ausformulierung des Gedankens der Selbstkritik der Kunst. Für den amerikanischen Kritiker Clement Greenberg hebt die moderne Malerei seit Édouard Manet auf ein epistemologisches Erkenntnisinteresse ab, das er mit jenem, das Immanuel Kant in seinen Kritiken verfolgte, verglich und die spezifischen medialen Grundlagen dieser Kunst anvisierte.⁴ Für die so folgenreiche Rezeptionsgeschichte dieser Theorie war entscheidend, dass eine neue Generation von Künstlerinnen die von Greenberg retrospektiv konstatierte Logik der Selbstbefragung als prospektives Arbeitsprogramm verstand, das über den von ihm zusammengefassten (formalistischen) Ergebnisstand hinauszutreiben war. Das Verhältnis, in das Theorie und Praxis der Kunst dabei eintraten, war zwar nicht völlig neu und nicht einmal für die Moderne spezifisch. Doch führte die Reflexion nicht – wie Greenberg es sich erhoffte und in der zeitgenössischen amerikanischen Malerei (Abstrakter Expressionismus) eingelöst sah – zu einer quasi-erkenntnisgestützten Konsolidierung moderner Kunstpraxis bzw. zur definitiven Offenlegung ihrer wahrhaften Fundierungen, sondern zu einer dauerhaften Erschütterung ihrer Grundlagen, zu ihrem endgültigen Fraglichwerden – schließlich zu einer

- 2 Zum Modell der Selbstkritik in der modernen Kunst, vgl. exemplarisch: Prange, Regine: *Das ikonoklastische Bild. Piet Mondrian und die Selbstkritik der Kunst*, München 2006.
- 3 Die Dissertation Hanna Magauers *Distributed Practices. Strategien postkonzeptueller Kunst in den 1980er Jahren in Frankreich am Beispiel von Philippe Thomas* (Arbeitstitel), die im Kontext des Graduiertenkollegs »Das Wissen der Künste« verfasst wurde, gibt einen profunden Einblick in die Entwicklung dieses Ansatzes in Frankreich.
- 4 Vgl. Greenberg, Clement: »Modernist painting« (1960), in: ders.: *The Collected Essays and Criticism*, Bd. 4: *Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, hg. von John O'Brian, Chicago / London 1995, S. 85-93.

Position, welche diese unaufhebbare Fraglichkeit, auch Fragwürdigkeit der Kunst selbst zur Grundlage der künstlerischen Praxis machen sollte, wie man es von den unter dem Begriff der *Institutional Critique* subsumierten Ansätzen behaupten kann. Dabei ist die Einsicht im Spiel, weder im Feld der Kunst auf einer sicheren Grundlage zu fußen noch aus diesem Feld »aussteigen« zu können.⁵ Es scheint, als erweise sich der Fetischcharakter der Kunst in (post)modernen Gesellschaften gegenüber aller »Aufklärung« als resistent – als vermöge dieser Fetisch es, die Akte seiner Bloßstellung als befestigende Momente zu rekuperieren. Wenn nichts mehr garantiert, dass sich hinter einer abgezogenen Larve ein wahres Gesicht zu erkennen gibt, verliert diese Geste der Demaskierung ihren finalisierenden Charakter. Sie wird als eine vieldeutige Operation verstehbar, in der die Eindeutigkeit einer Struktur von Hülle und Kern, innen und außen, Schein und Wahrheit zweifelhaft wird. Im Folgenden soll gezeigt werden, dass eine in diesem Sinne vieldeutige Geste der Demaskierung in der Kunst Bruce Naumans eine prominente Rolle spielt.

II.

Naumans Kunst beginnt, wo die Gewissheiten Greenbergs enden. Hatte der einflussreiche Kritiker ein Modell des Medienessenzialismus propagiert – die Selbstreflexivität der modernen Kunst führt zu medienspezifischen Verfahren –, ist Nauman Pionier einer ästhetischen Praxis nach dem Zusammenbruch des modernen Systems der Kunstgattungen: einer der ersten Künstler ohne eigentliches Metier. Nicht mehr Maler, Bildhauer oder Grafiker ist Nauman nun Künstler schlechthin. Diese Unbegründetheit (in einem Metier) lässt die Frage dringlich werden, wovon ausgegangen werden kann bzw. wie man anfängt, Kunst zu machen, wenn es nicht mehr darum geht, eine Leinwand aufzuspannen oder einen Steinblock zur Bearbeitung aufzustellen. Nauman berichtet, dass sich ihm zu Beginn seiner Karriere das Problem des Ausgangspunktes in Form der Frage stellte, was er in seinem neu gemieteten Atelier nun eigentlich anfangen solle. Seine beispiellos prosaische Antwort darauf lässt sich zusammen mit dem nicht weniger prosaischen Werkkorpus als Gipfel der Entzauberung des Künstlertums zitieren: Kunst sei all das, was der Künstler im Atelier mache, und sei es nur Kaffeetrinken oder Auf-und-ab-Gehen.⁶ Der Gedanke läuft auf eine Loslösung der Ready-made-Konzeption vom Objektstatus des Kunstwerks hinaus und gab tatsächlich Anstoß zu Experimenten, die in die Frühgeschichte der *Performance Art* gehören. Obwohl Nauman auch einmal das Verschütten von Kaffee »dokumentierte«,⁷ ist

5 Vgl. Fraser, Andrea: »From the critique of institutions to an institution of critique«, in: *Artforum*, Bd. 44, Nr. 1, 2005, S. 278-283, hier: S. 282.

6 Vgl. Wallace, Ian / Keziere, Russell: »Bruce Nauman interviewed, 1979 (October 1978)«, in: Nauman, Bruce: *Please Pay Attention Please. Bruce Nauman's Words. Writings and Interviews*, hg. von Janet Kraynak, Cambridge (Mass.) / London 2003, S. 185-196, hier: S. 194.

7 *Coffee Spilled Because the Cup Was Too Hot und Coffee Thrown Away Because It Was Too Cold*, Teile von *Eleven Color Photographs (1966-67/70)*, Farb-

die Substanz dieser Arbeiten nicht das bloße Umhergehen im Atelier. Es handelt sich um eine Gruppe von Filmen und – in der Geschichte dieses Mediums – sehr frühen Videoarbeiten, die den Künstler in seinem Atelier bei der Exekution kleiner, denkbar kunstloser minimalistischer Choreografien zeigen, die obendrein nicht fehlerlos ausgeführt werden.⁸

Das Atelier in San Francisco, in dem Nauman auf diese Gedanken verfiel, wurde zuvor als Lebensmittelladen genutzt. Davon angeregt, entwarf Nauman einen roten, spiralförmigen Neonlicht-Schriftzug, eine Art Reklameschild für seinen »Atelierladen«.⁹ Um die eben beschriebene Kunstpraxis auszuflaggen, hielt er folgende Text für passend: »The true artist helps the world by revealing mystic truths«.¹⁰ Wie geht das zusammen? Die Enthüllung »mystischer Wahrheiten« mit der Entzauberung des Ateliers und der Aushöhlung überkommener Vorstellungen künstlerischer Kreativität? Oder sollte die Arbeit auf die Bloßstellung einer bildungsbürgerlichen Binsenweisheit abzielen – signalisiert durch die Nutzung des kommerziellen Mediums?

Man möchte es annehmen und wird auch eine andere, nicht elektrifizierte Variante des Ladenschildes so verstehen: eine transparente hellrote Folie zur Aufhängung im Fenster geeignet, die den Satz zu lesen gibt: »THE TRUE ARTIST IS AN AMAZING LUMINOUS FOUNTAIN«.¹¹ Diese kritische Intention mag auch eine berühmte, parallel entstandene fotografische Arbeit belegen, welche die mystizistisch eingefärbte (»amazing luminous«) romantische Metapher künstlerischen Schöpfertums (»fountain«) *ad litteram* nimmt und uns den Künstler als Springbrunnen zeigt.¹² (Abb. 1)

Sollte es sich tatsächlich um eine humoristische Kritik bürgerlicher Kunstvorstellungen handeln, sie wäre so grundlos wie das metierlose Projekt Naumans insgesamt: aus Ermangelung eines Gegners. Nicht nur war die – erst nach dem Zweiten Weltkrieg einsetzende – Musealisierung und Kanonisierung der klassischen Avantgarden Mitte der 1960er Jahre bereits vollzogen,

fotografien, jeweils 50,2 × 58,4 cm, vgl. Bruce Nauman. *Exhibition Catalogue and Catalogue Raisonné*, Ausstellungskatalog (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), hg. von Joan Simon, Minneapolis / Basel 1994, Kat.-Nr. 175, S. 242f.

- 8 Ich beziehe mich auf die Gruppe der sogenannten Atelier-Filme, vgl. Kraynak, Janet: *Nauman Reiterated*, Minneapolis 2014, Kap. 4, S. 165–204.
- 9 Vgl. Simon, Joan: »Breaking the silence. An interview with Bruce Nauman, 1988 (January, 1987)«, in: *Naumann 2003* (wie Anm. 6), S. 317–338, hier: S. 323.
- 10 *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths (Window or Wall Sign)* (1967), Neonröhren, 149,9 × 139,7 × 5,1 cm, vgl. Kat. Bruce Nauman (wie Anm. 7), Kat.-Nr. 92, S. 216.
- 11 *The True Artist Is an Amazing Luminous Fountain (Window or Wall Shade)* (1966), rosafarbene Blendfolie, graue Farbe, 243,8 × 182,9 cm, vgl. Kat. Bruce Nauman (wie Anm. 7), Kat.-Nr. 58, S. 206.
- 12 Ich danke Wolfram Pichler für den Hinweis, dass M. H. Abrams berühmte Abhandlung *The Mirror and the Lamp* (1953) hier die Quelle gewesen sein könnte. In dem Buch wird der Übergang vom klassischen poetologischen Paradigma der Naturnachahmung (Dichtung als »Spiegel«) zum romantischen einer Schöpfung aus dem Geist bzw. dem Inneren (Dichtung als »Lampe«) untersucht.



Abb. 1: Bruce Nauman: **Self-Portrait as a Fountain** aus **Eleven Color Photographs** (1966–67), Farbfotografie, 47,6 × 59,7 cm, New York: The Museum of Modern Art. Quelle: Peter Plagens: **Bruce Nauman. The True Artist**, London 2014, Abb. 93, S. 97.

nichts lässt auch in Naumans unmittelbaren Umfeld, der Kunstszene der Bay Area, auf ein Publikum schließen, das ernsthaft romantischen Vorstellungen angehangen hätte. *Is it only flogging a dead horse?*

III.

Eine Pinselzeichnung aus dem Jahr 1981 scheint in diesem Zusammenhang von Relevanz zu sein. (Abb. 2) Sie ist sogar erhellend. Nauman legt eine Quelle seiner Kunst offen: die Malerei Jasper Johns'. Dort finden wir die widersprüchliche Struktur des Blattes vorgebildet. Die Rede ist vom unverbundenen Nebeneinander eines expressiven malerischen Gestus und normierter Schrifttypen. Ein ganzes ästhetisches Wertsystem, wie es im Abstrakten Expressionismus formuliert wurde, zerbricht in diesem Gefüge. Was sich in der Gestenmalerei (*gestural painting*) in der Aktualität des Malaktes zu einer unauflöselichen Einheit zusammenschließen sollte – Farbe, Zeichnung, Faktor –, wird hier wieder auseinanderdividiert. Wenn Nauman auch nicht, wie Johns es tat, eine Schablone verwendet, die Lettern in *capitalis elegans* sind korrekt gezogen. Die fetischisierte Idiosynkrasie der Pinselschrift taucht nur als Füllsel



Abb. 2: Bruce Nauman: **Face Mask** (1981), Pastell, Kreide und Bleistift auf Papier, 132,8 × 180 cm, New York: Museum of Modern Art.
Quelle: <https://www.moma.org/collection/works/35171>.

in Binnenformen und Restfläche auf. Sie geht ihrer transformativen und subjektivierenden Kraft verlustig. Das Bild zerfällt gleichsam in die Buchstäblichkeit einer Botschaft und begleitende Störgeräusche. Eine bildstrukturelle Hierarchie wird wiedererrichtet, die Unterscheidung von Zeichnung und Farbe (*disegno e colore*), welche die moderne Malerei zu überwinden trachtete. Eine Hierarchie, die im selben Moment einen Gegensatz zwischen Objektivität (Normierung, Geometrie) und Subjektivität (Handschriftlichkeit) neuerlich einführt, den die Malerei des Abstrakten Expressionismus ebenso aufzulösen beanspruchte.¹³

Die Gestenmalerei galt als Expressionismus, insofern man sie als einer quasi-physiognomischen Lesbarkeit zugänglich erachtete. So kann man eine Behauptung Willem de Koonings, einer ihrer Proponenten, verstehen: »A picture to me is not geometric – it has a face.«¹⁴ Die buchstäbliche »Botschaft« dieser Nauman'schen Pinselfeuerung scheint an diese Vorstellung anzuknüpfen. Wir lesen mit einer gewissen Anstrengung, da die obere Zeile

13 Vgl. Neuner, Stefan: **Maskierung der Malerei**. Jasper Johns nach Willem de Kooning, München 2008, Kap. 7, S. 205–245.

14 Goodnough, Robert: »Artists' sessions at Studio 35 (1950)«, in: Motherwell, Robert/Reinhardt, Ad (Hg.): **Modern Artists in America**, New York 1951, S. 9–22, hier: S. 20.

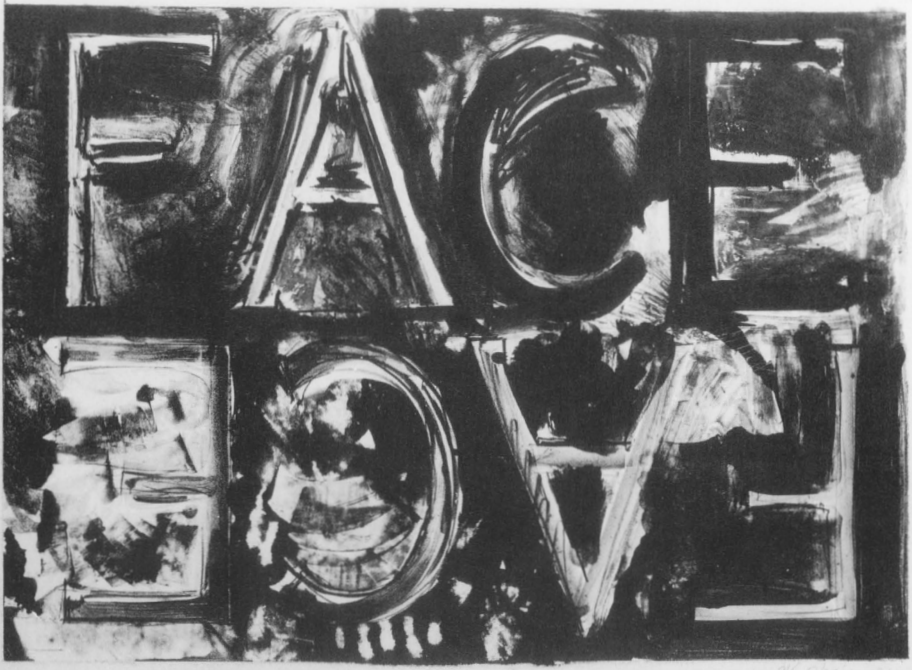


Abb. 3: Bruce Nauman: **Double Face** (1981), Lithografie, 66 × 91,4 cm, London: Tate Modern. Quelle: Bruce Nauman. **Prints 1970-89. A Catalogue Raisonné**, Ausstellungskatalog (Castelli Graphics/Lorence Monk Gallery 6.11.-14.10.1989), hg. von Christopher Cordes, New York 1989, Kat.-Nr. 43, S. 122.

spiegelverkehrt orientiert ist: »FACE/MASK«: »Gesicht/Maske« oder »Gesichtsmaske«, auch »Mundnasenbedeckung«, wenn wir nicht eine Imperativform annehmen: »Wende Dein Gesicht zu!/Maskiere (Dich?!)«.

Wie soll man aber die Seitenverkehrung verstehen? In ihr könnte eine Unterscheidung angedeutet sein, die dem konventionellen Gegensatz von (lesbarem) Gesicht und (undurchdringlicher) Maske entspräche. Die Widersprüche zwischen Botschaft und Rauschen wären nochmals in die Botschaft selbst eingetragen. Außerdem heißt die Schrifttype im Englischen buchstäblich Typengesicht (*typeface*). Und was wäre ein »typisiertes« Gesicht anderes als eine Maske? Vielleicht ist das die Pointe der Arbeit: Sie typisiert die (vermeintliche) Gesichtlichkeit der Gestenmalerei, in dem sie im Feld des Bildes zwischen Botschaft und Rauschen unterscheidet. Die nun buchstäblich zu habende Bildlektüre ist dann freilich keine physiognomische mehr. Sie ist auf die Entzifferung von Typen beschränkt. Sie liest nur eine Maske, wo ein Gesicht war. Und tatsächlich ist nur die untere Zeile im gewohnten Sinne lesbar. Also eine Demaskierung als finalisierende Geste?

Eine andere Möglichkeit der Deutung bestünde freilich darin, das Blatt wie eine archaische griechische Inschrift, bei der sich der Richtungssinn der Buchstaben in jeder Zeile umkehrt, also als Boustrophedon, zu lesen. So würde sich eine Zirkularität andeuten: Man liest zuerst, in der oberen Zeile, von

rechts nach links, dann, in der unteren, von links nach rechts, um die Lektüre auf dieser Seite oben wieder aufnehmen zu können. Vom Gesicht gelangt man zur Maske, von der Maske wieder zum Gesicht. Je nachdem, welchem Richtungssinn man folgt, liest man auf dem Blatt entweder »Gesicht« oder »Maske«. Was in der einen Richtung als Gesicht identifizierbar ist, wäre in der umgekehrten eine Maske? Der so statuierte Gedanke beträfe also eine Situation, in der »Face« und »Mask« in der Beziehung einer Verkehrung zueinander stünden. Das könnte auch bedeuten, dass wir uns eine Leserin hinzudenken müssen, die das Blatt von der anderen Seite her betrachtete, und von dort aus »Face« seitenrichtig zu entziffern imstande wäre. Sie würde auch dem Imperativ gehorchen und uns ihr Gesicht zuwenden, das aber von dem Blatt maskiert bliebe.

Setzen wir die Arbeit in den zugehörigen Werkkontext, dann müssen wir sie im Zusammenhang einer Serie druckgrafischer Arbeiten betrachten. In der Druckgrafik kommt Spiegelverkehrung bekanntlich technisch bedingt vor, was wiederum besonders ins Auge fällt, wenn Schriftzeichen verwendet werden. Was das Publikum in gewohnter Weise lesen können soll, muss die Künstlerin seitenverkehrt auf den Stein schreiben und *vice versa*. Das berechtigt zur Folgerung, den Blickpunkt der implizierten Leserin der oberen Zeile von *Face Mask* mit der Perspektive der Produktion zu identifizieren. Sie bezieht die sprichwörtliche Position der Künstlerin »hinter« dem Werk. Auf der Lithografie *Double Face* (1981), in der die zweite Zeile gespiegelt und auf dem Kopf stehend erscheint, kommt eine zusätzliche Verkehrung hinzu, die man in diesem Sinne auflösen könnte. (Abb. 3) Während des Entstehungsprozesses des Drucks liegt der Stein horizontal auf dem Arbeitstisch und kann von allen Seiten her bearbeitet werden. Erst bei der Ausstellung des Blattes im Rahmen an einer Galeriewand wird die Stellung der Buchstaben in der unteren Zeile zu einer kopfüber verkehrten. Das Kunstwerk wäre demzufolge vielleicht als Ort zu verstehen, an dem eine Künstlerin ein Gesicht exponiert und vom Publikum eine Maske wahrgenommen wird oder wo das Ereignis einer Transformation eines Gesichts in eine Maske stattfindet. Das druckgrafische Blatt, auf dem zweimal das Wort »Face« erscheint, weist in einer fast schon didaktischen Weise darauf hin, dass es im Prozess des Abdrucks zu einer Transformation kommt, die in einer Verkehrung resultiert.

IV.

Für die 52. Biennale von Venedig 2007 realisierte Nauman ein Werk, das – technisch betrachtet – als Brunnen mit freigelegten Versorgungsleitungen beschrieben werden müsste. (Abb. 4–6) *Venice Fountains* ist eine zweiteilige Springbrunnenanlage für den Innenraum, in der Gesichtsabdrücke in Gips (weiß) und Wachs (rot) die Rolle von Wasserspeiern übernehmen, die ihre Fontäne in Brunnenschalen in Gestalt von Spülbecken der billigsten Machart ergießen. Von dort rinnt das Wasser durch den Ablauf in Plastikimer, wird mittels Tauchpumpen von dort über Schläuche in die Wasser-



Abb. 4-6: Bruce Nauman: **Venice Fountains** (2007), zweiteilige Skulptur: Wachs, Gips, Draht, Spültische, Wasserhähne, durchsichtige Schläuche, Tauchpumpen, Wasser, Venedig: 52. Kunst-Biennale, Giardini. Fotografien: der Autor.

hähne geleitet, die wiederum über Schläuche die Speier versorgen. Die Kunst der Installation ist hier buchstäblich zur Installationskunst geworden. Doch der recht behelfsmäßige Charakter der Anlage unterbietet den Standard einer fachkundigen Installateursarbeit. Sämtliche Bauteile wurden – abgesehen von den Abdrücken bzw. potenziellen Gussformen – *ready made* aus dem Baumarkt bezogen. Doch gab sich Nauman nicht die Mühe, die Größe der Waschbecken so zu berechnen, dass sie das beim Anprall abspritzende Wasser auch alle aufzunehmen in der Lage wären. 2007 in Venedig verursachte

der Doppelbrunnen im Laufe des Sommers im Hauptpavillon der Giardini einen veritablen Wasserschaden.

Darin schwingt meines Erachtens eine Ironie mit, die schon in der Pinselfzeichnung von 1981 anklingt und die noch einmal zeigt, dass Nauman in der Schuld Jasper Johns' steht. (Abb. 2) Sie besteht darin, die großzügige Lässigkeit einer »malerischen« Gestaltungsweise in einen Kontext zu stellen, in dem sie defizitär erscheinen muss, da dort eigentlich Genauigkeit in handwerklichem Maßstab vorauszusetzen wäre: nämlich jener der Schildermalerei (oder des Layouts), die erforderte, Buchstaben und Hintergrund in gut kontrastierenden Tönen sauber auszumalen. Ironie dient hier der Demystifikation eines exemplarischen Kunst-Fetischs: Kunst nicht als höheres, sondern schlechteres Handwerk. Sie begibt sich hier in die Doppelrolle des neu eingekleideten Kaisers und des Kindes, das den Schwindel herausschreit.

Ähnlich Naumans »Installationskunst«, in der die Geste der Enthüllung ohnedies ein Hauptgedanke zu sein scheint. Nicht allein die Ausstellung einer technischen Infrastruktur, auch die Elemente der Arbeit gewähren noch in einem anderen Sinne einen Blick hinter die Kulissen. Der Gesichtsabdruck ist technologisch betrachtet im Grunde auch nur eine Infrastruktur künstlerischer Form im landläufigen Sinne. Solche Abdrücke finden *lege artis* als Gussformen Verwendung, sind folglich ein Atelierrequisit. Hinzu kommt, dass die verwandte Art von Waschbecken an einen Gebrauch in der Werkstatt denken lässt. Und tatsächlich stehen solche Exemplare in Naumans Atelier in Las Madres, New Mexico.¹⁵

Alle bislang genannten Aspekte laufen darauf hinaus, die Erwartungen an einen künstlerisch gestalteten Springbrunnen zu enttäuschen. (Abb. 7) Denkt man an die weit bis in die Antike zurückreichende Tradition der figurativ gestalteten Brunnen und Wasserspeier, haben die *Venice Fountains* etwas Ikonoklastisches; als ginge es darum, dem vertrauten Modell die ansehnliche Außenseite, das Gesicht zu nehmen, es zu entgesichtlichen – im Englischen ließe sich noch treffender von einem *defacement* sprechen. Doch scheinen alle genannten Aspekte den Kern des zugrundeliegenden Gedankens nicht zu treffen. Allem Ikonoklasmus zum Trotz bleibt das Bild in dem gesichtslosen Brunnen auf unheimliche Weise präsent, man kann sogar sagen: lebendig.

Denn die Gussform, so sehr sie die Abwesenheit des abgedrückten Gesichts anzeigt, ist dennoch aktives Element der Anlage und spuckt ihr Wasser so gut wie nur je ein Wasserspeier. Beim Blick in das, was wie die Innenseite einer Maske aussieht, kann es uns sogar glücken, das Abwesende visuell präsent werden zu lassen. (Abb. 6) Der Strahl sprudelt uns entgegen, die Abdrücke weisen von uns weg, wir sind gedrängt, die Gesichter in einem

15 Vgl. die Atelieransicht in: Plagens, Peter: *Bruce Nauman. The True Artist*, London 2014, Abb. 267, S. 255 (oben, rechter Bildrand). Auch die Atelieraufnahmen in der Videoinstallation *Mapping the Studio* (Fat Chance John Cage) (2001, verschiedene Fassungen) zeigen das Ausstattungsstück, vgl. Abb. 9 in diesem Text (Projektion ganz rechts).

angestregten Wahrnehmungsakt, wie bei einem axonometrischen Kippbild, umspringen zu lassen – was sich leidlich bewerkstelligen lässt. Die Innenseite der Maske wird dabei zur Außenseite eines Gesichts, das eine verkehrt sich in das andere. Lag in der Pinselzeichnung von 1981 nicht der Gedanke, Gesicht und Maske stünden im Verhältnis einer Reorientierung? (Abb. 2) Und wenn wir an die perspektivische Lesart des Blattes denken: Findet sich ein analoger Umsprung von Blickwinkeln, wenn wir die Abdrücke als Kippbilder erleben und von einer negativen Innenseite zu einer positiven Vorderseite wechseln? Was wir dort hineingelesen haben, wird hier in der Wahrnehmung aktuell. In der Oszillation zwischen widersprüchlichen Sichtweisen findet beides zusammen: die Ründung des Kopfes und die Fläche der Gesichtlichkeit. Austreibung und Wiedererstehung des Bildzaubers. *It's like eating the cake and having it.*

Die anthropomorphen Reserven des Konstrukts reichen jedoch weiter. Es greift der Anthropomorphismus des Wasserspeiers auf die Gesamtkonfiguration über, die ein suggestiv auf zwei Beinen stehendes Becken umfasst. Man kann die Brunnen als zerfledderte, ausgeweidete Körper sehen und dann nicht umhin, den Schlauch, der den Speier versorgt, als Speiseröhre zu lesen, wobei es an der kritischen Stelle, wo dieses Quasi-Organ auf den Mund stößt, erneut zu einem kippbildartigen Umspringen oder einer Umstülpung des Bildes kommt: Der Wasserstrahl verlässt an dieser Stelle den virtuellen Körper nicht, sondern ergießt sich in ihn, und beschreibt auf seinem Weg ins Becken eine Bahn, die mit dem Verlauf einer Speiseröhre erneut zusammenstimmt. Wir hätten so etwas wie eine Brunnenstatue vor uns, die – je nach Sichtweise – ihre Fontäne einsäuft oder ausspeit – und *de facto* ja beides tut: eine Figur, die sich von ihren eigenen Ausscheidungen ernährt; eine Zerrfigur der Werkautonomie oder das Paradox einer mit Gewalt konnotierten, fragmentierten Gestalt, die in funktionaler Hinsicht eine perfekte Geschlossenheit zeigt.

Schließlich ist noch ein technischer Zusammenhang zwischen *Venice Fountains* und *Face Mask* zu erwähnen – zumindest dann, wenn wir letzteres Werk vor dem Hintergrund der verwandten Lithografien verstehen. Sowohl die Abformung eines Gesichts wie die Herstellung eines Druckes beruhen auf einem Abdruckverfahren, bei dem eine radikale Transformation stattfindet, eine Reorientierung, bei der die linke und rechte Seite den Platz tauschen bzw. eine Hohlform ins positive Relief überführt wird. Auch hier scheint Nauman den Kuchen zugleich behalten und verspeisen zu wollen. Bei einer Druckgrafik, die seitenverkehrte wie orientierungsrichtige Buchstaben zeigt, kommt es virtuell zu einer Kopräsenz von Matrize und Abdruck und, wenn man sich auf die implizierte Vorstellung eines »hinter« dem Blatt lokalisierten zweiten Blickpunktes einlässt, auch zu einer Aktualität der Transformation. In der kippbildhaften Anmutungsqualität der *Venice Fountains* ist das auch der Fall. Es ist aber noch hinzuzufügen, dass in dieser Arbeit ein plastischer Abdruckprozess, also ein Gussvorgang, *in actu* zu sehen ist. Auffällig an der Installation ist die große Vehemenz, mit der sich das Wasser aus den Masken in die



Abb. 7: Pellegrino Tibaldi: Fontana del Calamo (1559–60), Ancona, Italien, Detail. Quelle: robertharding / Alamy Stock Foto

Becken ergießt. Das macht schließlich die destruktive Kraft (Wasserschaden) des Werks aus, die man auch als eine aggressive Behauptung von Autonomie, als Kontextnegation, verstehen kann (natürlich voller Widerspruch, da die Arbeit, die Wand, die sie ruiniert, wiederum zur Befestigung der Wasserspeier benötigt). Der große Druck, den die Tauchpumpen erzeugen, hat aber auch zur Folge, dass das Wasser als gebündelter Strahl austritt, der ein Stück



Abb. 8: Alfred Stieglitz: *Fountain* by R. Mutt (1917), Gelatinesilberabzug, 23,5 × 17,7 cm. Quelle: Arturo Schwarz: *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York 2000.

des Weges seine Form – die Form des Schlauches – beibehält. Ein plastisches Gussverfahren vollzieht sich vor unseren Augen. Und so ist anzunehmen, dass auch die Form des Brunnens in einer gedanklichen Verbindung zu der Pinselzeichnung und den druckgrafischen Arbeiten steht.

V.

Die Brunnenform rekurriert aber freilich auch auf die frühe fotografische Arbeit (Abb. 1), die wir bereits kommentiert haben.¹⁶ Das läppische Kunststück, das darin besteht, einen schönen Wasserstrahl zwischen den Lippen hervorschießen zu lassen, ist ein plastischer Formgebungsprozess, in dem im Literalsinn die romantische Idee der expressiven Entäußerung wachgerufen

16 Der Zusammenhang mit *Self-Portrait as a Fountain* und mit Marcel Duchamps *Ready-made Fountain* (1917) wurde bereits hervorgehoben, vgl. Scappettone, Jennifer: *Killing the Moonlight. Modernism in Venice*, New York 2014, S. 1 und 3; Keller, Julia: »Sieben Streiflichter auf Bruce Nauman«, in: *Bruce Nauman. Disappearing Acts*, Ausstellungskatalog (Schaulager Basel), Münchenstein / New York 2018, S. 252–307, hier: S. 271.

wird¹⁷, aber auch eine geläufige sexuelle Deutung des Malakts anklingt. Interessant ist nun, dass auch die »Kunst« der Klempnerei konnotativ schon im Spiel war. Es lässt sich nämlich rekonstruieren, wie Nauman auf die Idee dieser fotografischen Inszenierung verfallen ist. Es gibt keinen Zweifel, dass die Fotografie auf Marcel Duchamps *Ready-made Fountain* anspielt, also das berühmte Urinal, das der französische Künstler 1917 in New York unter einem Pseudonym für eine Ausstellung der von ihm mitbegründeten Society of Independent Artists eingereicht hatte. Es handelt sich aber nicht bloß um eine nominelle Anspielung. Sie impliziert vielmehr eine ingeniose Deutung des Stücks, wie es uns in einer Fotografie Alfred Stieglitz' überliefert ist. (Abb. 8) Diese Überlegung ist *nota bene* ihrerseits eine plastische.

Wie bereits in zeitgenössischen Kommentaren aus Duchamps Umfeld hervorgehoben, erhielt das Urinal durch die Signatur eine neue Form – durch eine Signatur, die das Objekt re-orientiert, und zwar so, dass es nicht an der Wand befestigt werden muss, sondern auf seine eigentliche Rückseite gestellt werden kann. Wie ebenfalls in diesen Kommentaren angemerkt wurde, erhielt das Ready-made dadurch eine vage anthropomorphe Gestalt, die mit einem Buddha oder einer Madonna verglichen wurde.¹⁸ Diese frommen Leseweisen hatten allerdings den Wasserstrahl des Springbrunnens, den der Titel ins Spiel bringt, aus den Augen verloren. Behält man ihn im Kopf und fragt sich, wo dieser Strahl hervortreten könnte, gelangt man zu einer anders gelagerten anthropomorphen Sichtweise, in der die sanitäre Vorrichtung, die ein Stück weit als Passform eines männlichen Genitals bzw. Unterleibs gestaltet ist und einen Flüssigkeitsstrom aufnehmen soll, selbst mit einem Unterleib und einem zur Ausscheidung bereiten Geschlechtsteil ausgestattet erscheint. Diese Auslegung sieht im Urinal einen umkehrten Springbrunnen und im daraus gewonnenen Ready-made die Umkehrung der Umkehrung oder vielmehr seine Umstülpung: aus dem Rezeptakel wird eine Art Wasserspeier. Anders gesagt: Die Verkehrung des Urinals verwandelt das Pissbecken virtuell in ein pissendes Becken, indem es konventionelle Bestandstücke von Springbrunnen – pinkelnder Knabe und Brunnenbecken – gleichsam in eine Figur kollabieren lässt.

Der – wie wir gesehen haben – für Nauman wichtige Kunstgriff, die negative Gussform als positives Gussstück erscheinen zu lassen, scheint also in *Fountain* angelegt. Aber egal, ob dies ein dem Werk Duchamps innewohnender Gedanke war oder nicht,¹⁹ Nauman scheint das Ready-made so gelesen

- 17 Man denkt unweigerlich an William Wordsworths bekannte poetologische Maxime: »[A]ll good poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings«; Wordsworth, William / Coleridge, Samuel: *Lyrical Ballads 1798 and 1800*, hg. von Michael Gamer und Dahlia Porter, Peterborough 2008, S. 17.
- 18 Vgl. Camfield, William A.: »Marcel Duchamp's *Fountain*. Its history and aesthetics in the context of 1917«, in: Kuenzli, Rudolf E. / Naumann, Francis M. (Hg.): *Marcel Duchamp. Artist of the Century*, Cambridge, MA / London 1987, S. 64–94, hier: S. 75.
- 19 Auf die Relevanz der Gusstechnik als konzeptuelles Paradigma in Duchamps

zu haben, nämlich als plastischer Operator, indem er es in der Bezugnahme einer weiteren Umkehrung oder Transformation unterzog. Erstens, indem er den Wasserstrahl nun tatsächlich hervorspringen lässt (Naumans Mund ist die Gussform, der Strahl das Gussstück); und zweitens, indem er die von Duchamp auf den Rücken gelegte Figur gleichsam wieder aufrichtet und die Austrittsstelle des im Ready-made virtuellen Strahls in eine obere Körperregion verlegt. Der übersprudelnde Künstler reanimiert Duchamps mortifizierte Halbfigur, verhilft ihr zu einer Lebendigkeit mit dem Nimbus genialischen (und nicht genitalischen) Schöpfertums, die im schärfsten Kontrast zur Konzeption des Ready-mades steht. Doch erscheint der überquellende Künstler zugleich wie einer, der sein Wasser durch die falsche Körperöffnung abschlägt. Naumans *Fountain* erscheint wie eine willentlich verunglückte Resublimierung des Pissers.

Wenn wir an diesem Punkt der Überlegungen noch einmal auf die venezianischen Brunnen zurückkommen, können wir sie als Transformation der Transformation sehen, als Rückverkehrung in eine Negativform und eine Remortifizierung der lebendigen Brunnenskulptur. Aus dem akut ereignishaften Bild des übersprudelnden Künstlers wird die endlose, aber auch entropische Dauer eines Stoffwechselforganges. Umgekehrt könnte man freilich auch festhalten, dass die im fotografischen Moment der Schnappschussaufnahme eingefrorene Fontäne erst in der venezianischen Arbeit in aktueller, aber durch mechanische Mittel getriebene Bewegung zu sehen ist. Die Negativform des menschlichen Springbrunnens wirkt wie ein umgestülpter, ausgeweideter Körper, in dessen Innerem kein vitaler Kern, sondern eine Maschine zutage tritt. Vielleicht Schauerbild einer entkernten Subjektivität? Doch müssen wir die Zweiteiligkeit der Installation – zwei Brunnen an zwei einander gegenüberliegenden Wänden – in Rechnung stellen. Die Gestaltung der beiden Brunnen gemahnt an Innerkörperliches, durch Verdopplung und raumgreifende Ausdehnung kommt aber eine architektonische Innenraumqualität hinzu. Die verwandten Materialien, wie wir schon gesehen haben, konnotieren dabei ein anderes intimes, unter normalen Umständen nicht einsehbares Interieur: das Atelier. Beides, das leibliche und architektonische Innere, scheint gleichgesetzt. Und einmal mehr wäre bei Nauman das Bild der Werkstatt aufgerufen, erhalte in diesem Kontext aber eine unheimliche, viszerale Qualität. Der Eindruck der Leere und Abwesenheit verbindet sich mit beiden Bildern. Wenige Jahre zuvor hatte Nauman eine große installative Arbeit angefertigt, in der in Mehrfachprojektion nichts als sein leeres Atelier zu sehen war, in dem sich nichts ereignet als der Auftritt von Tieren: eine Katze auf Jagd nach Feldmäusen.

Œuvre wies George Didi-Huberman in einer wichtigen epochenübergreifenden Studie über das Abdruckverfahren in der europäischen Kunst hin, vgl. Didi-Huberman, Georges: *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln 1999 [zuerst Paris 1997], Kap. 3, S. 108–200.

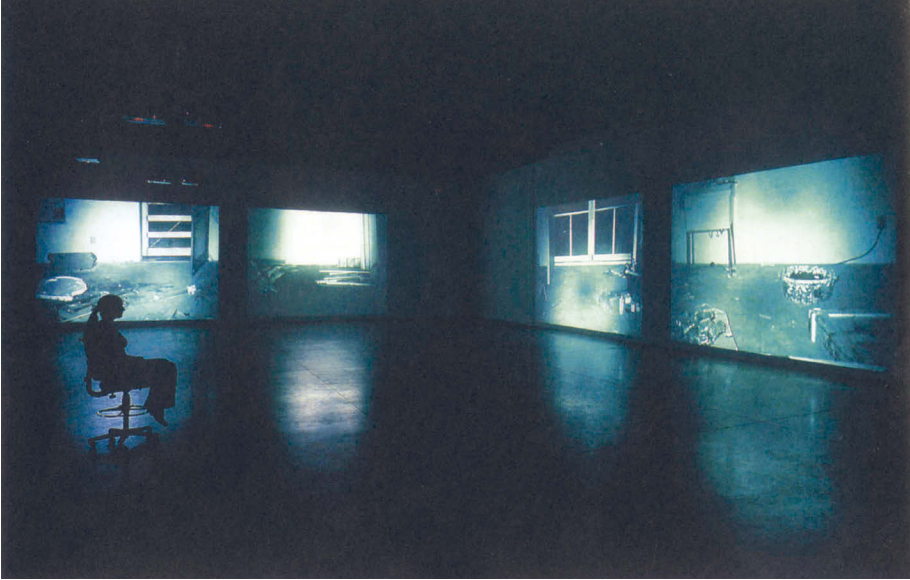


Abb. 9: Bruce Nauman: *Mapping the Studio I (Fat Chance John Cage)* (2001), Videoinstallation, New York: Dia Chelsea, 10.01.–27.07.2002. Quelle: Peter Plagens: *Bruce Nauman. The True Artist*, London 2014, Abb. 237, S. 240.

VI.

In dieser prominenten, John Cage gewidmeten Arbeit, *Mapping the Studio (Fat Chance John Cage)* (2001, verschiedene Fassungen), war Nauman bereits in mehrfacher Weise auf Themen seines früheren Werks zurückgekommen.²⁰ (Abb. 9) Nicht nur, dass das Atelier wieder im Zentrum steht, auch die Verwendung von Kameras, die zur optischen Überwachung (hier heißt es »Kartierung«) eines Raumbereichs eingesetzt werden, erinnert an frühere Arbeiten. In Naumans ersten Installationen bediente er sich wiederholt Video-Live-Schaltungen, die es ermöglichen, leere Räume, sich selbst oder andere Besucherinnen zu beobachten. Meist werden diese Stücke als eine Auseinandersetzung mit Gesellschaft und Technologie gedeutet.²¹ Man kann sie aber auch im Kontext der frühen *Institutional Critique* diskutieren. Denn diese Arbeiten, die es kaum erlauben, dass eine Betrachterin sich meditativ in sie versenkt, bringen ohne Zweifel zu Bewusstsein, dass in Galerieräumen auch ein anderer Modus des Sehens herrscht als die visuelle Kontemplation: die (unbemerkte) Beobachtung durch Dritte. Auch das Publikum ist Gegenstand optischer Aufmerksamkeit – und zwar in einer Weise, die mit einem Machtgefüge verbunden ist. In einer sehr abstrakten Weise scheinen diese Arbeiten den Räumen bürger-

20 Zu diesem Werk vgl. Bruce Nauman - *Mapping the Studio*. Werke der Emanuel Hoffmann-Stiftung, der Öffentlichen Kunstsammlung Basel und eine neue Videoinstallation, Ausstellungskatalog (Museum für Gegenwartskunst), Basel 2002; AC. Bruce Nauman, *Mapping the Studio I (Fat Chance John Cage)*, Ausstellungskatalog (Museum Ludwig), hg. von Christine Litz und Kaspar König, Köln 2003.

21 Vgl. Kraynak, Janet: »Therapeutic« participation. On the legacy of Bruce Nauman's Yellow Room (Triangular) and other work«, in: Bianchini, Samuel / Verhagen, Erik (Hg.): *Practicable. From Participation to Interaction in Contemporary Art*, Cambridge, MA / London 2016, S. 459–467.

licher Kunstkontemplation eine Maske vom Gesicht zu reißen oder allgemeinere latente Bedingungen des Sozialen im technologischen Zeitalter erfahrbar zu machen.

Bei *Mapping the Studio* benutzte Nauman eine Videokamera mit Infrarotfunktion, um aufzuzeichnen, was nachts (bei ausgeschalteter Beleuchtung) in seinem Atelier vor sich ging. Anlass dazu gab ein gesteigertes Aufkommen von Feldmäusen, denen Naumans Katze nachstellte, sodass nächtliche Aktivitäten bei Abwesenheit des Künstlers zu erwarten waren. Obwohl die 42 Stunden umfassenden Aufzeichnungen (in der Installation zu sechs Stunden kondensiert) nur mit einer einzigen Kamera hergestellt wurden, erinnert die Installation, in der ringsum an den Wänden Detailansichten des Ateliers zu sehen sind (in denen sich nur selten Maus oder Katze zeigen), zumindest *prima vista* an ein Videüberwachungszentrum mit einer Simultanaufzeichnung – allerdings mit dem Unterschied, dass wir von den Videobildern umgeben sind und keine visuelle »Kontrolle« über das Gesehene erlangen können. Dafür geschieht aber so etwas wie die Projektion des fernen privaten Ateliers auf den Galerieraum, also nicht nur die Aufzeichnung (Kartierung) eines Raumes, sondern auch die Abbildung dieses Raumes *auf* einen anderen (in diesem Sinne ist das »mapping« im Titel doppeldeutig). Die Arbeit bringt einerseits buchstäblich Licht ins Dunkel der Produktionsstätte der Kunst, und zwar auf eine an tatsächliche Überwachung grenzende Art. Sie offenbart, dass dort keine Mysterien schlummern, sondern nur banale Vorkommnisse (das Eindringen von Tieren, darunter Insekten) auftreten. Andererseits beobachten wir dies nicht eigentlich von außen – nicht aus sicherer Distanz, die Macht oder Wissen bedingt, sondern sind virtuell in diese Werkstatt versetzt. Wir werden so selbst zu Eindringlingen in diesem privaten Raum. Das hat die psychologische Konsequenz einer sachten Verunsicherung, da dieser Raum so ostentativ menschenleer bleibt. Wir erhalten Zutritt zu einem Bereich, von dem wir doch nicht Teil werden können, der uns im selben Zuge wieder abstößt. Da die Tiere, um deren Aufzeichnung es eigentlich zu gehen scheint, so selten in den Videobildern auftauchen, ist die Wahrscheinlichkeit sehr gering, dass sie ausgerechnet in dem Film auftreten, den wir gerade zur Betrachtung ausgewählt haben – eher nehmen wir sie im Augenwinkel wahr und haben, wenn wir uns in diese Richtung wenden, das Ereignis bereits verpasst. Nauman lässt das Publikum auf drehbaren Bürostühlen (wie sie in seinem Atelier vorhanden sind) Platz nehmen. In augenfälliger Weise fehlt ein »richtiger« Sichtwinkel. Die Blicke, die die Kameras aufgezeichnet haben, werden nicht zu unseren. Auch ihre Vielzahl verhindert eine imaginative Zuordnung zu einem menschlichen Beobachter – und sei es Bruce Nauman.

Von den *Venice Fountains* wurde schon bemerkt, dass sie auf die Vorstellung der Werkautonomie anzuspielen scheinen, und zwar als eine gleichsam negative Kraft. In gewisser Weise ist diese Negativität in *Mapping the Studio* noch gesteigert. Das Atelier wird zugänglich gemacht und bleibt doch versiegelt. Es ist von Blicken durchdrungen, konstituiert sich sogar in diesen

Blicken, die jedoch niemand »hineinwirft«. Eine Art maschinelle Selbstreflexion des Arbeitsortes, der sich selbst genügt. Frühere Installationen Naumans sind einer solchen Deutung in noch augenscheinlicherer Weise zugänglich.²² Nauman hat Korridore eingerichtet, in denen Monitore stehen, die eine Echtzeit-Videoaufzeichnung des Raumes einschließlich dieser Monitore wiedergeben. Ein Szenario, in dem das Eintreten einer Betrachterin als Störung erscheinen kann. In einer anderen Installation betritt man einen Raum, in dem nichts weiter wahrnehmbar ist als eine Stimme, die endlos die Sätze wiederholt »Get out auf my mind! Get out of this room!«. ²³

Die Idee eines vom Menschen entkoppelten Bewusstseins, ja Selbstbewusstseins, die die raumfüllenden Installationen zu artikulieren scheinen, ist bei Nauman virulent. Es ist bei diesen Arbeiten so, als hätte Nauman die modernistische Vorstellung einer Selbstkritik oder Selbstreflexion der Kunst oder eines künstlerischen Mediums in quasi-animistischer Weise fehlgelesen. Die Erkenntnis, welche die selbsttransparent gewordene Kunst erlangt, ist nicht für uns. Manchmal ist es sogar so, als würde sie diesen Einblick eifersüchtig verteidigen. Ein Mysterium, in das niemand initiiert werden kann, dessen Offenbarung die Form einer Selbstentlarvung hätte, eigentlich die paradoxe Struktur einer sich selbst demaskierenden Maske.

In dem kunsthistorischen Moment, in dem die institutionellen Trägerstrukturen der Kunst einer Reflexion zugeführt werden, entdeckt auch Nauman den *white cube*. Und auch Nauman zieht dessen Neutralität in Zweifel. Auch für ihn sind solche Räume bereits voller Intentionen. Doch schreibt er diese nicht Akteuren zu, die hinter diesen Räumen stehen, sondern lokalisiert sie als ein gespensterhaftes Bewusstsein in den Räumen selbst. Die Verhehung der Kunst bleibt bei Nauman unaufhebbar. Es besteht keine Aussicht darauf, einen garantierten materiellen Grund aufzudecken. Egal wie weit die Entleerung der Kunst voranschreitet, auch wenn alle Figuren eliminiert sind, und nur noch kahle weiße Wände übrig bleiben – ein »Gesicht« bleibt präsent.²⁴ Stets verfügen die »weißen Wände« über ein »schwarzes Loch« – sei es, dass ein Kameraauge sich auf uns richtet, sei es, dass eine Stimme aus der Wand ertönt: »Get out auf my mind! Get out of this room!«.

22 Vgl. Neuner, Stefan / Pichler, Wolfram: »Das umgestülpte Spiegelbild. Zur plastischen Form von Bruce Naumans *Live-Taped Video Corridor*«, in: Ehninger, Eva / Laurenz-Stiftung Schaulager (Hg.): *Bruce Nauman. A Contemporary*, Münchenstein 2018, S. 59–92, hier: S. 72.

23 Vgl. *Get Out of My Mind, Get Out of This Room* (1968), Kat. Bruce Nauman (wie Anm. 7), Kat.-Nr. 113, S. 223.

24 Vgl. Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*, Berlin 1992 [zuerst Paris 1980], S. 233.