

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 60 (2018)
Heft: 371

Artikel: Ausstellung: das endlose Verschwinden des Bildes
Autor: Spillmann, Philipp
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-862956>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Ausstellung

Bruce Nauman gilt als einer der einflussreichsten Künstler der Gegenwart. Das Schaulager zeigt jetzt unter dem Titel «Disappearing Acts» eine umfassende Retrospektive seines Schaffens mit über 170 Werken – darunter über zwanzig Videoarbeiten. Eine Einführung in sein audiovisuelles Werk.

Das endlose Verschwinden des Bildes

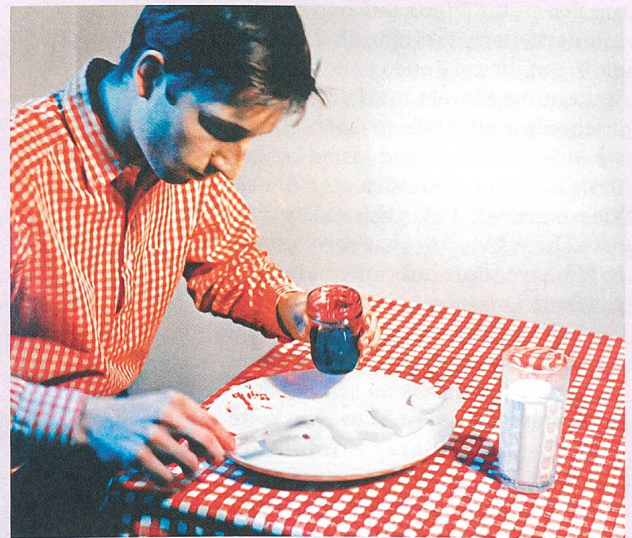
Bruce Nauman legte von Anfang an eine steile Karriere hin. Schon zwei Jahre nach dem Abschluss der Kunstschule nahm er 1968 bereits an der «documenta» teil, der inzwischen weltweit wichtigsten Ausstellung für zeitgenössische Kunst. Im hitzigen Klima der kalifornischen Kunstszene der Sechzigerjahre bedeutete das Studium in Skulptur vor allem eines: alles herauszufordern, was als Skulptur gelten konnte. Untitled (Flour Arrangements) (1967) zum Beispiel ist ein fürs Fernsehen gemachtes Video, das den Künstler beim Herstellen von «Mehl-Skulpturen» zeigt. Das Studio wurde im Stil einer Talkshow eingerichtet, und neben dem arbeitenden Nauman sitzen zwei Künstlerkollegen, die ihm kritisch zuschauen. Das Video ironisiert nicht nur den Begriff der Skulptur, der sich angesichts des flüchtigen Materials bildlich in Luft aufzulösen scheint, sondern zeigt darüber hinaus auch, wie Nauman Konventionen verschiedener Medien verbindet, gegeneinander ausspielt und überdenkt. Wer also Naumans Film- und Videoarbeiten verstehen will, muss berücksichtigen, dass das Bewegtbild bei ihm nicht unbedingt als Film oder Video in Erscheinung tritt und dass seine audiovisuellen Arbeiten umgekehrt nicht im klassischen Sinn als Film zu betrachten sind.

Sehen und gesehen werden

Viele von Naumans audiovisuellen Arbeiten sind in Installationen eingespannt, und oft ist gar nicht klar, wo das Video beginnt und wo es endet. So etwa in

der «Corridor Installation» (1970), einem weissen Raum, in den mittels künstlicher Wände einige unbegebar schmale Korridore eingelassen sind. An den Enden dieser Gänge nehmen Videokameras Personen auf, die in die Korridore hineinschauen. Ebenfalls an diesen Enden liegen Monitore, die wechselweise die gerade anwesenden Personen oder einen zeitversetzten Moment zeigen. Aufnahmen und abspielen sind also Teil einer räumlich-technischen Apparatur, in der Beobachten und Beobachtetwerden, Figuren und Publikum, ja Video und Setting kurzgeschlossen werden. Auf fast schauerliche Weise verbinden sich Elemente der Fiktion mit denen von Überwachungskameras.

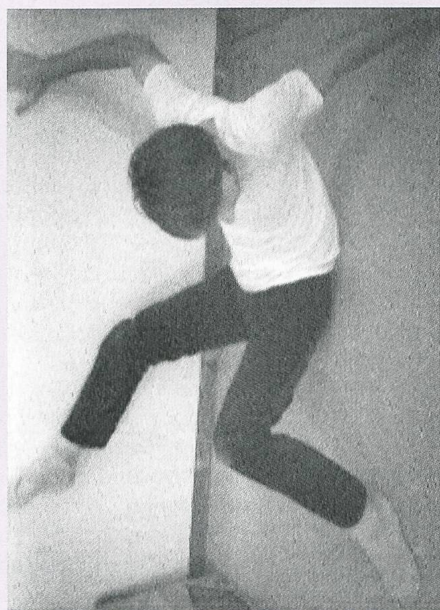
Die transmediale Zirkulation audiovisueller Techniken geht sogar so weit, dass Bewegtbilder in statischen Arbeiten auftauchen. Bei «Venice Fountains» (2007) kehrt das bewegte Bild in einer Plastik wieder: Zu sehen sind zwei Waschbecken, über denen zwei Negativabgüsse von Naumans Gesicht hängen. Eines in Gips und eines in Wachs. Durch zwei Schläuche fliesst in die Becken Wasser, das unten aufgefangen und wieder hinaufgeleitet wird. Das ereignislose, sich aber stetig bewegende Setting erhält den paradoxen Charakter eines stehenden Bewegtbildes. Umgekehrt fungieren Film und Video in Naumans Werk oft als dokumentarische Medien, die eine Handlung überhaupt erst vollenden. Allerdings sehen wir fast nie einfach nur eine gefilmte Szene. Die Aufnahme erhält immer wieder die Funktion eines Kanals, der die Position der Zuschauer_in, der Kamera und



Eating My Words aus: Eleven Color Photographs, 1966-67/1970/2007, © MCA Chicago, © Bruce Nauman

des gefilmten Motivs explizit verschränkt. Bei *Poke in the Eye/Nose/Ear* (1994) sehen wir eine Nahaufnahme von Naumans gealtertem, porigem Gesicht und schauen ihm zu, wie er in Ultraschall mit dem Finger in der Augenhöhle, der Nase und seinem rechten Ohr bohrt. Das Bild ist riesig, womit man beim Zuschauen nicht nur in der Zeit, sondern auch im Raum metaphorisch zusammenschrumpft. Demgegenüber gerät man bei *Art-Make-Up: No.1 White, No.2 Pink, No.3 Green, No.4 Black* (1967/68) in die unerbittliche Mitte eines Raums, in dem auf allen

vier Wänden simultan dasselbe Video läuft. Nauman, der sich vor der Kamera in wechselnden Farben den Oberkörper bemalt, kreist sein reelles Gegenüber ein, umzingelt es und sitzt ihm buchstäblich im Nacken.



Wall-Floor Positions, 1968 Still aus Video © Bruce Nauman

Untote Bilder

Während bei den letzten beiden Arbeiten der Konflikt der Betrachterposition vor allem darum kreist, wohin man sehen soll, tritt bei *Good Boy Bad Boy* (1985) die Sprache dazu. Auf zwei nebeneinanderstehenden Monitoren lässt der Künstler einen Schauspieler und eine Schauspielerin mehrfach hintereinander ein Skript von hundert Sätzen aufsagen. Die Sätze selbst folgen einer repetitiven Struktur: «I like to eat. You like to eat. I like to shit. You like to shit. I like to piss. You like to piss.» Und so weiter. Mit der Zeit driften die anfangs synchron gesprochenen Zeilen auseinander, bis sie schliesslich in einer Art Kanon auf uns einprasseln, womit wir beinahe keine Zeit haben, der möglichen Bedeutung dieser Sätze auf die Schliche zu kommen. Die Sätze verlieren mehr und mehr ihren Ort: Woher sie wem gegenüber welche moralischen, sozialen oder politischen Ansprüche erheben, verschwimmt in kommunikativer Überforderung. Was Botschaft und was blosses Sprechen ist, weicht einem einzigen, flüchtigen Ensemble.

Eine ähnliche Überforderung entsteht bei der Apparatur «Hanging Carousel (George Skins a Fox)» (1988). Es handelt sich dabei um ein rotierendes Gerät, das auf Kopfhöhe vier lange, nach aussen gerichtete Stangen im Kreis bewegt, wobei die Richtung mit der Zeit wechselt. An diesem Karussell hängen vier deformierte, zerstückelte Attrappen, die an Hunde oder Hasen erinnern. Ebenfalls an dem Gerüst hängt ein kleiner Monitor, auf dem zu sehen ist, wie mit einem blitzenden Jagdmesser ein Fuchs gehäutet wird. Da sich der Monitor mit dreht, wird man gezwungen, der Apparatur zu folgen oder ihr entgegentzulaufen, wenn man mehr sehen will als nur flüchtigste Ausschnitte. Das Sehen wird nicht nur zur quasi-moralischen Entscheidung (Will ich so was

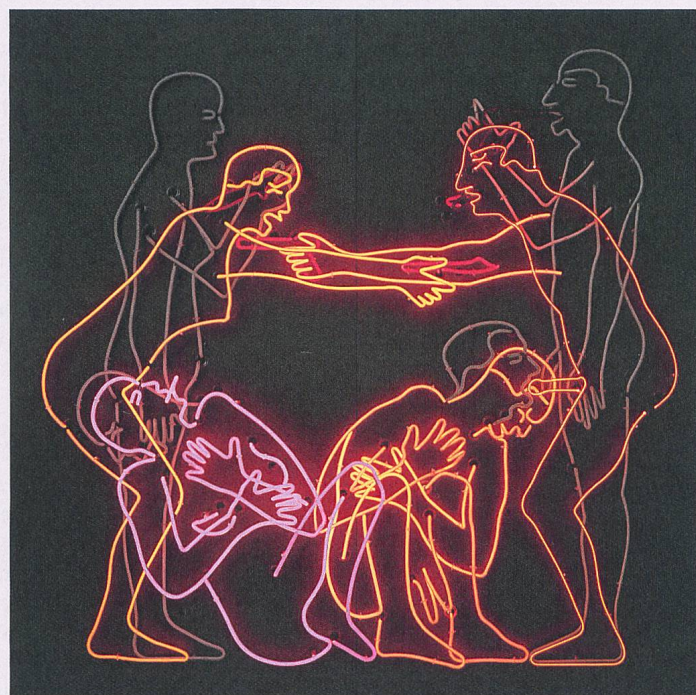
überhaupt sehen?), sondern auch zur körperlichen Erfahrung. Der sehende Körper muss sich gegenüber einer Apparatur verorten, die den Takt vorgibt, Distanzen erpresst und mit ihrer unerbittlichen Drehbewegung fast Schwindel auslöst.

Das Groteske und Karnevaleske, das in diesem bizarren Karussell zutage tritt, wird schliesslich in *Clown Torture* (1987) konsequent in Szene gesetzt: Zu sehen sind Aufnahmen von Clowns, die einer Behandlung ausgesetzt werden, die zur Folter wird, wenn die Figur des Clowns wörtlich genommen wird. So sehen wir etwa einen Clown, der einen Raum betritt und dabei in eine Falle tappt, bei der ihm ein Eimer Wasser auf den Kopf fällt. Die sekundenlange Szene wird im Loop endlos wiederholt, sodass sie zur Tortur ausartet.

Theater des Sehens

Mit *Clown Torture* wird neben dem Spiel mit unterschiedlichen Medien ein zweiter roter Faden sichtbar, der sich durch Naumans audiovisuelles Werk zieht: die permanente Destabilisierung des Blicks. Sie kann wie bei *Clown Torture* darin bestehen, die Art und Weise, wie ein Motiv gesehen wird, gegen dieses selbst zu wenden. Sie kann aber auch wie im Fall der «Corridor Installation» den Blick demonstrieren, indem die Einheit von Ansehen und Angesehen werden gebrochen wird. Gewissermassen ist Nauman (wahrscheinlich sogar am meisten dann, wenn er selbst vor der Kamera posiert) ein Regisseur des Blicks, der in seinen Videos und Filmen immer ein Theater orchestriert – ein Theater, auf dessen Bühne das Sehen selbst aufgeführt wird. Philipp Spillmann

→ Bruce Nauman: «Disappearing Acts», 17. März bis 26. August 2018, Schaulager, Basel



Sex and Death by Murder and Suicide, 1985 © Bruce Nauman