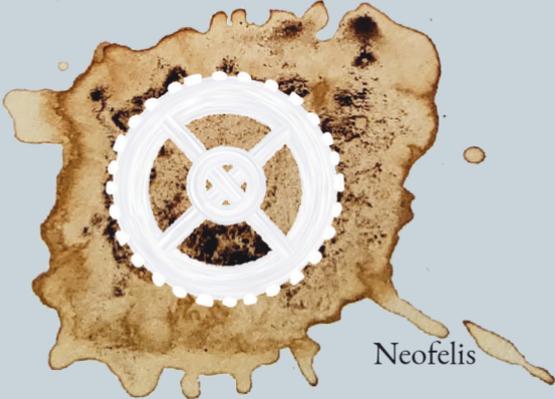




Imagination
und
Genauigkeit



hrsg. von
Larissa Dätwyler
Aurea Klarskov
Lucas Knierzinger



Neofelis

Larissa Dätwyler / Aurea Klarskov / Lucas Knierzinger (Hrsg.)

Imagination und Genauigkeit
Verschränkungen in Künsten und Wissenschaften



Larissa Dätwyler / Aurea Klarskov /
Lucas Knierzinger (Hrsg.)

Imagination und Genauigkeit

Verschänkungen in Künsten und Wissenschaften

Neofelis

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2021 Neofelis Verlag GmbH, Berlin

www.neofelis-verlag.de

This work is licensed under a Creative Commons

Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.



Umschlaggestaltung: Marija Skara

Lektorat & Satz: Neofelis Verlag (jn / vf)

Druck: PRESSEL Digitaler Produktionsdruck, Remshalden

Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier.

ISBN (Print): 978-3-95808-336-3

ISBN (PDF): 978-3-95808-387-5

DOI: <https://doi.org/10.52007/9783958083875>

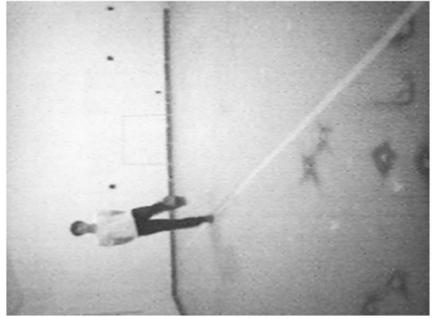
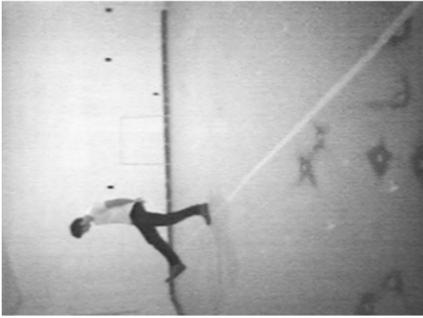
Aurea Klarskov

Befehl und Ausführung

Zu Körper, Zeit und Medium in Bruce Naumans
Videoarbeit *Slow Angle Walk (Beckett Walk)*

Zu sehen ist ein leerer Raum. Die Vorgänge in diesem Raum werden aus einer im rechten Winkel zur Schwerkraft positionierten Perspektive registriert: Eine um 90° gedrehte, fixierte Kamera nimmt ungefähr eine Stunde lang den gezeigten Raumausschnitt auf. Eine weiße, diagonal durch den Raum gezogene Linie und die durch die 90°-Drehung senkrecht verlaufende Ecke zwischen Wand und Boden teilt das schwarzweiße Bildfeld grob in drei Felder auf.¹ Das körnige Videobild wird begleitet vom Surren und Rauschen der Aufnahme. In dieses Surren mischen sich dumpfklatschende Geräusche. An dem der Kamera gegenüberliegenden Ende des Raumes bewegt sich ein in Jeans und T-Shirt gekleideter, schlanker junger Mann nach einem scheinbar gleichbleibenden Schema, bei dem er abwechselnd einen Fuß laut auf dem Boden aufklatschen lässt oder sich auf einem Bein balancierend im rechten Winkel um die eigene Achse dreht. Nach einer Weile der Betrachtung erschließt sich eine Regelmäßigkeit im Bewegungsablauf. Die Hände auf dem Rücken verschränkt, streckt der Mann ein Bein so hoch wie möglich vor sich aus, hält diese Pose für einige Sekunden, dreht sich dann um einen rechten Winkel nach rechts oder links, was ein schleifendes Geräusch der Schuhsohle auf dem Boden verursacht. Diese Pose hält er ähnlich lange wie die vorige, dann wippt er seinen Oberkörper nach vorne, sodass er mehr oder

1 Bruce Nauman: *Slow Angle Walk (Beckett Walk)*. In: *UbuWeb Film*, o.D. http://ubu.com/film/nauman_beckett.html (Zugriff am 15.04.2021).



Bruce Nauman: *Slow Angle Walk (Beckett Walk)*, 1968.

weniger waagrecht zum Boden positioniert ist. Dabei klatscht das angehobene Bein mit einem dumpfen Schlag auf den Boden, während das vorhin durchgestreckte Bein nach hinten ausgestreckt wird: Spielbein wird Standbein und Standbein wird Spielbein. Schließlich richtet sich der junge Mann wieder auf, wobei er das nach hinten ausgestreckte Bein nach vorne durchschwingt und wieder die erste hier beschriebene Position einnimmt. Das Spiel beginnt von vorne.

Durch die Drehungen nach links und rechts erfolgt eine Bewegung entlang der weiß markierten Diagonale durch den Raum auf die fixierte Kamera zu, bis der Mann dieser so nahekommt, dass er aus dem Bildausschnitt zu verschwinden beginnt bis er gar nicht mehr zu sehen ist und nur das klatschende Auftreffen seiner Schuhe auf dem Atelierboden verlässlich seine Anwesenheit signalisiert. Dann nähert sich das Geräusch wieder der Kamera, während er Körperteil für Körperteil ins Bild kommt, bis sein Körper wieder voll zu sehen ist, um sich dann gleichmäßig immer weiter in die andere Richtung zu entfernen. Am anderen Ende der Markierung angekommen, dreht er wieder um und nähert sich erneut der Kamera. Bevor er diese wieder erreicht, bricht das Video ab.

Bei den hier beschriebenen, durch die Kamera registrierten Körperbewegungen im Raum handelt es sich um die Videoarbeit *Slow Angle Walk (Beckett Walk)* (1968) des amerikanischen Künstlers Bruce Nauman (*1941). Nach Abschluss seines Kunststudiums an der University of California, Davis war der junge Nauman 1966 nach San Francisco gezogen, wo er im Mission District einen ehemaligen Lebensmittelladen als Atelier mietete. Das leere Atelier und die lange Zeit, die er darin verbrachte, wurden für den jungen Künstler zum Reflexionsort der Bedingungen und Möglichkeiten, Kunst zu machen.² Dazu sagte Nauman rückblickend:

2 Naumans ‚Atelierarbeiten‘ wurden in der kunsthistorischen Aufarbeitung des Ateliers immer wieder zum Topos des leeren Ateliers herangezogen. De Bruyn weist darauf hin, dass die Arbeiten teilweise gar nicht in Naumans eigenem Atelier entstanden sind, vgl. Eric De Bruyn: *The Empty Studio. Bruce Nauman's Studio Films*. In: Rachel Esner / Sandra Kisters / Ann-Sophie Lehmann (Hrsg.): *Hiding Making, Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean*. Amsterdam: Amsterdam UP 2013, S. 188–208, hier S. 192. Vgl. für eine Kritik der Selbstinszenierung

I spent a lot of time at the studio kind of re-assessing, or assessing, why, why are you an artist and what do you do, and finally that's what the work came out of, that question, why is anyone an artist and what do artists do. And so some of that early work after I got out of school had to do with how I spent my time. I paced around a lot, so I tried to figure out a way of making that function as the work.³

Aus dem Gefüge des leeren, geschlossenen Raums, der darin verbrachten Zeit und den Bewegungen des eigenen Körpers ist so Ende der 1960er Jahre eine Reihe von Film- und Videoarbeiten entstanden.⁴ Manchmal mit Hilfsmitteln wie springenden Bällen oder Musikinstrumenten ausgestattet, führt Nauman für die Laufzeit der Videos (ca. eine Stunde) und der Filme (ca. 10 Minuten) repetitive Bewegungsabfolgen aus, die meist eine Art Geschicklichkeitsaufgabe oder für den Körper ermüdende Tätigkeiten involvieren.⁵ Gemeinsam ist diesen frühen ‚Atelierarbeiten‘ so eine körperliche Betätigung, die über eine an die technischen Bedingungen angepasste Zeitspanne ausgeübt und dabei abgespeichert wird. Für die Anliegen dieses Textes versammelt die Videoarbeit *Slow Angle Walk (Beckett Walk)* die entscheidenden Parameter dieser Werkgruppe exemplarisch. Das für die Arbeit verwendete Material ist auf wenige grundlegende Elemente reduziert: eine Videokamera, die durch die im Vergleich zum Film einfachere Handhabbarkeit neue Aufnahmeformate ermöglichte,⁶ den leeren Atelierraum als Gefäß für ‚what artists do‘ sowie den eigenen, formbaren Körper und die vergehende Zeit. Das Fenster zur Welt, der

Naumans und seines Ateliers als mythisch/mystischem Ort auch Beatrice von Bismarck: Hinter dem Studio. Bruce Naumans Auseinandersetzung mit dem Atelierraum. In: *Texte zur Kunst* 49 (2003), S. 38–43.

3 Zit. n. Peter Plagens: *Bruce Nauman. The True Artist*. London: Phaidon 2014, S. 46.

4 Vgl. ebd., S. 36–39, 84–87, 110–120.

5 Für eine medien spezifische Reflektion über Video im Vergleich zur zeitgenössischen Filmpraxis vgl. Rosalind Krauss: Fat Chance. Bruce Nauman. In: Lynne Cooke / Karen Kelly (Hrsg.): *Robert Lehman Lectures on Contemporary Art No. 4*. New York: Dia Art Foundation 2009, S. 137–147.

6 Weil die Videokamera weniger wiegt, konnte Nauman „sehr viel damit machen, sie auf die Seite legen oder verkehrt herum aufstellen, sie an der Decke aufhängen und so weiter.“ (Christine Hoffmann (Hrsg.): *Bruce Nauman. Interviews 1967–1988*. Amsterdam: Verl. der Kunst 1996, S. 78.)

Kanal raus aus dem leeren Atelier, ist dabei der Videomonitor, auf den die technische Hardware die Bewegungen im Atelier überträgt.⁷

Körper und Technik

Diesen grundlegenden Elementen der Arbeit seien im Folgenden einige Überlegungen gewidmet, beginnend mit einigen zunächst recht grobmaschigen Bemerkungen zum Verhältnis von lebendigem Körper und dessen technischer Registrierung durch das Medium Video. Im Unterschied zu den traditionellen Medien der Malerei oder Skulptur haftet an technisch reproduzierenden Medien die Erwartung einer ursprünglich mechanisch und chemisch (Fotografie) ausgelösten Abbildgenauigkeit, die erlaubt, visuelle und zunehmend auch akustische Informationen getreu dem Aufnahmemoment wiederzugeben. In der in technischen Medien angelegten Möglichkeit einer – zumindest auf gewisse Aspekte hin –, punktgenauen Wiedergabe, liegt so das Versprechen eines privilegierten, ja möglicherweise objektiven, da detailliert abbildenden, Zugriffs auf die Realität des abgebildeten Subjekts. Die Wiedergabe eines Moments oder einer Sequenz von Momenten, ist aber nie restlos objektiv. Das Gezeigte wird medial vermittelt und die Materialität technisch reproduzierter Bilder fungiert als Träger von institutionellen und gesellschaftlichen Praktiken, von Informationen oder Sprecher*innenpositionen, die das Reproduzierte jeweils rahmen. Der Blick auf den Referenten gibt so keine eindeutige und evidente Realität wieder, sondern geschieht innerhalb historisch und materiell spezifischer Parameter – die wiedergegebene Realität wird gewissermaßen begleitet von allerlei Rauschen. Dass in technisch produzierten Bildern nicht der unverstellte Blick auf eine manipulationsresistente Realität freigegeben wird, ist in Zeiten von bild- und tonverändernder Software ein Gemeinplatz, lässt sich aber bis zur „ambivalente[n] Beziehung [der Fotografie] zur Realität“⁸ zurückverfolgen.

7 Vgl. Sebastian Egenhofer: Technik, Rhythmus und Subjektivität in drei Arbeiten von Bruce Nauman. In: Eva Ehninger / Martina Venanzoni (Hrsg.): *Bruce Nauman. A Contemporary*. Münchenstein: Schaulager 2018, S. 165–197, hier S. 167.

8 Eva Ehninger: Körper auf kühlen Oberflächen. In: Ebd., S. 129–162, hier S. 136.

In der hier in den Blick genommenen frühen Videokunst Naumans bildet die Verschränkung von Technik und Körper das materielle und konzeptionelle Grundgerüst der Arbeiten. Naumans Experimente mit Raum, Körper, Zeit und Medium sind dabei Teil einer sich in den 1960er Jahren im US-amerikanischen Kontext etablierenden künstlerischen Praxis, in der das Verhältnis von Körper und Technik in Medien wie Video und Fernsehen aber auch in der entstehenden Performancekunst erprobt wurde.⁹ Naumans Videoarbeiten, insbesondere *Slow Angle Walk (Beckett Walk)*, zeichnet dabei die lange und langweilige Betrachtungszeit aus: Nichts passiert, was zu einem Ereignis oder Narrativ kondensiert werden könnte, sondern die Zeiteinheiten reihen sich ungefähr gleichmäßig aneinander. Insofern wird die vergehende Zeit zu einem integralen Teil der Erfahrung der Arbeit. Diese Seherfahrung ist dabei konstitutiv an das zeitbasierte Medium Video geknüpft. Das zu sehen Gegebene reproduziert die eigene Entstehungszeit, da die Betrachtung durch die technische Reproduktion dieser Zeit erst möglich wird. Anders gesagt: Sowohl die Entstehung wie die Rezeption bedürfen der Erfahrung im Kontinuum der Zeit.

Die Zeit des Körpers

Doch nochmals zurück zu Naumans Bewegungen im Raum in *Slow Angle Walk (Beckett Walk)*, zum zäh ausgedehnten Gang durch das Atelier. Zwischen jeder neu eingenommenen Pose unterbrechen längere Pausen den Bewegungsfluss, wodurch die Posen als distinkte Einheiten markiert werden und die Bewegungen mechanisch und kontrolliert wirken, scheinbar einer vorprogrammierten Befehlsstruktur folgend. Die Bewegung durch den Raum wird so lesbar als die möglichst exakte Ausführung eines vorangegangenen Befehls: Die von Naumans Körper angenommene Aufgabe besteht darin, eine Art

9 Unter dem Aspekt von Zeitlichkeit betrachtet gibt Pamela Lee einen aufschlussreichen Überblick über die Praxis und die historischen Voraussetzungen der amerikanischen Kunst der 60er Jahre: Pamela M. Lee: *Chronophobia. On Time in the Art of the 1960s*. Cambridge: MIT Press 2006. Für eine zeitnahe Reflexion der mit dem „expanded field“ der Kunstproduktion einhergehenden ‚Auflösung der Gattungen‘ vgl. Rosalind Krauss’ strukturalistische Analyse: Rosalind E. Krauss: *Sculpture in the Expanded Field*. In: *October* 8,1 (1979), S. 30–44.

imaginäre Rasterskulptur in den Raum zu bauen.¹⁰ Dies wird durch die medialen Vorgaben und die Markierungen des Raumes unterstützt. Die Kadrierung, die Drehung der Kamera um 90° und die weiße, diagonal verlaufende Linie unterstreichen die Richtlinien, entlang denen die Rasterskulptur gebaut wird. Denn die im rechten Winkel zur Schwerkraft positionierte Kamera, die weiße Raumdiagonale und Naumans möglichst rechtwinklig gehobene Beine, sowie die Drehungen um die eigene Achse, betonen die drei Raumkoordinaten. Der Körper scheint die eigene Ausrichtung an einer gleichmäßigen Rasterung des Raumes anzustreben, als würde er sich einzupassen versuchen an ein unsichtbares dreidimensionales Gitternetz. Das Material dieser Rasterskulptur ist folglich der lebendige Körper, der die in distinkte Positionen aufgeteilte Bewegung als Bauteile der imaginierten Form liefert. Die durch den Körper des Künstlers in das leere Atelier gebaute Rasterskulptur bestimmt das ausführende Subjekt als „physisches Material“¹¹, das eine zuvor bestimmte räumliche Struktur durchläuft. Befehl und Ausführung, die Befehlsstruktur und deren Vollzug, werden zum Inhalt der Arbeit. Der Bewegungsfolge Naumans geht so die geometrische Regelmäßigkeit der vorgestellten Rastervorlage des dreidimensionalen Raumes voraus, wobei der Körper im Setup der Arbeit als eine Art Schaltstelle fungiert, in die die fixierten Parameter eingespeist wurden, die die Bewegungen Naumans für die Dauer der Arbeit bestimmen sollen.

Die Raumkoordinaten dieser Struktur ziehen aber auch ein Netz von Verbindungslinien zwischen den Körpern der Betrachtenden und Naumans Körper auf. Durch die Drehung der Kamera um 90° besteht die Tendenz, den Kopf mit dem Bild bzw. ursprünglich mit der Kamera zu drehen, die Achsen zu berichtigen und sich der Ausrichtung des dargestellten Körpers anzugleichen. Mitunter gerät die Drehung des Bildes aber auch in Vergessenheit und Nauman scheint

10 Die Bewegung im Raum im Verhältnis zu Skulptur zu denken war ein erklärtes Ziel Naumans, der 1970 mit Willoughby Sharp darüber sprach, dass es ihm immer besser gelingen würde, Skulptur und Videoarbeiten zusammenzubringen: „Nun, im letzten Jahr waren die Arbeiten noch klar geschieden, entweder Performances oder aufgezeichnete Performanceaktivitäten oder skulpturale Arbeiten. Erst in der letzten Zeit konnte ich die beiden kreuzen oder an einem bestimmten Punkt zusammenführen.“ (Hoffmann: *Bruce Nauman*, S. 50.)

11 Egenhofer: *Technik, Rhythmus und Subjektivität*, S. 176.

von der Decke seines Ateliers zu baumeln, hinauf zu schweben oder die Betrachter*innen glauben, von oben auf ihn hinunterblicken zu können. Und bei aller fokussierter Konzentration Naumans auf einen gleichförmigen Bewegungsablauf häufen sich mit der Zeit die Erschöpfungserscheinungen: Schwanken, Zittern oder Gleichgewichtsverlust bleiben als Spuren der körperlichen Anstrengung an den vorgeprägten Abläufen haften. Die zunehmend verbrauchte Energie des Körpers steht so der gleichbleibenden Leistung und Aufnahmefähigkeit der Videokamera gegenüber, und die Unregelmäßigkeiten in den Bewegungen des lebendigen Körpers trotzen der Vorstellung identischer Wiederholbarkeit von Bewegungssequenzen.¹² Diese zufälligen kleinen Ausrutscher, die die Arbeit des Körpers verraten, zeigen den Unterschied an zwischen einer mit der Regelmäßigkeit eines Uhrwerks vergleichbaren, technisch reproduzierbaren Bewegungssequenz und damit einer Zeiteinheit, und den qualitativen Erfahrungen des Körpers, die sich einer strikt mechanischen Aufteilung entziehen. Henri Bergson hat den Unterschied zwischen der Zeit des Physikers, der von außen auf ein isolierbares, relationales System blickt und einer innerlichen, psychologischen Erfahrung am Beispiel von Zucker, der sich in einem Glas Wasser auflöst, veranschaulicht:

Denn die Zeit, die ich warten muss, ist nicht mehr jene mathematische, die sich auch dann noch mit der Erstreckung der gesamten Geschichte der materiellen Welt zur Deckung bringen ließe, wenn diese auf einen Schlag im Raum hingebreitet wäre. Sie fällt zusammen mit meiner Ungeduld, das heißt mit einem Teil meiner eigenen Dauer, der weder willkürlich ausdehnbar noch einschrumpfbar ist. Es handelt sich nicht um etwas Gedachtes, sondern um etwas Erlebtes.¹³

In Naumans Videoarbeit schichtet sich so die ‚Maschinenzeit‘ des Videobandes, das bestimmt werden kann als isoliertes System mit abzählbaren Zeiteinheiten, die zu anderen abzählbaren Einheiten ins Verhältnis gesetzt werden können, mit der gelebten Zeit des Körpers.

12 Wobei auch die Technik von Unregelmäßigkeiten und Verschleiß markiert wird: Die Aufnahmen sind gezeichnet durch flackernde Bilder und schlingernde Tonspuren, jedoch in viel geringerem Masse.

13 Henri Bergson: *Schöpferische Evolution*, neu aus d. Franz. v. Margarethe Drewsen. Hamburg: Meiner 2013, S. 20.

Diese richtet sich im langsamen Gang durch den Atelierraum an einer gleichmäßigen Aufteilung von Raumeinheiten (Raster) und Zeiteinheiten (Rhythmus) aus, bleibt aber anfällig für die Unberechenbarkeiten lebendiger Systeme wie des menschlichen Körpers.

„Body response“

Neben diesen durch den lebendigen Körper bedingten Einfalls winkeln für den Zufall, erweist sich auch der Gesamtaufbau der Arbeit als weniger durchgeplant als zunächst gedacht. Nauman hat zwar angegeben, das System hinter der Bewegung bestehe aus jeweils drei Linksdrehungen, gefolgt von drei Rechtsdrehungen,¹⁴ es lässt sich aber keine derartig durchgängige Regelmäßigkeit im Bewegungsmuster ausmachen.¹⁵ Doch es gibt Vorlagen für Naumans Fortbewegungsweise, die hier zumindest angedeutet werden sollen. Die Vorstellung einer vorgreifenden Struktur, die den Ablauf der Bewegungsfolge mitprägt, werde ich im Folgenden ausweiten auf arbeitsexterne Kontexte, die Naumans Arbeitsweise informiert haben, aber auch explizite Muster, die die Bewegungsfolge im Raum mitbestimmt haben.

So gehört der schon im Namen der Arbeit angezeigte Bezug zu den Erzählwelten des von Nauman bewunderten irischen Autors Samuel Beckett zu den Vorlagen für die Bewegungen im Atelier. Die Automatismen, sinnlosen Wiederholungen und Leeren, die die Beckett'schen Figuren heimsuchen, legen Verbindungslinien zwischen Beckett und Nauman offen. Im gleichnamigen Roman wird die Gangart *Watts* wie folgt beschrieben:

Watts Gewohnheit, geradenwegs, zum Beispiel, nach Osten zu gehen, bestand darin, daß er seinen Oberkörper so weit wie möglich nach Norden drehte und gleichzeitig sein rechtes Bein so weit wie möglich nach Süden schleuderte, dann seinen Oberkörper so weit wie möglich nach Süden drehte, und gleichzeitig sein linkes Bein so weit wie möglich nach Norden schleuderte, dann wieder seinen Oberkörper so weit wie möglich

14 Vgl. Coosje van Bruggen: *Bruce Nauman*. Basel: Wiese 1988, S. 115.

15 Nauman scheint sich intuitiv für eine Rechts- oder Linksdrehung zu entscheiden nach der Vorgabe, sich möglichst langsam entlang der Diagonalen zu bewegen.

nach Norden drehte und sein rechtes Bein so weit wie möglich nach Süden schleuderte, dann seinen Oberkörper so weit wie möglich nach Süden drehte und sein linkes Bein so weit wie möglich nach Norden schleuderte und so weiter, immer und immer wieder, viele viele Male, bis er sein Ziel erreichte und sich hinsetzen konnte.¹⁶

Bei Naumans *Slow Angle Walk (Beckett Walk)* handelt es sich so offensichtlich nicht um eine exakte Kopie von Watts ‚Beckett Walk‘, die Ähnlichkeit zur Vorlage ist aber unverkennbar.

Wie Sebastian Egenhofer angemerkt hat, werden außerdem in der oben beschriebenen imaginären Rasterskulptur die modularen Gitterstrukturen des Zeitgenossen Sol LeWitt aufgerufen.¹⁷ Ebenso kann die Tanzszene um zeitgenössische Tänzer wie Merce Cunningham und Yvonne Rainer sowie den Komponisten John Cage, die mit ihm die Faszination für „die formale Darstellung alltäglicher Abläufe“¹⁸ teilten, als Einzugsgebiet für Naumans Interesse an Bewegungsabläufen genannt werden.¹⁹ Dieses Interesse hat er auch in Performances vor Publikum realisiert, die später als Videoarbeiten im Atelier weiterlebten.²⁰ In der Performancesituation wie in den Videos interessiert Nauman sich dabei für das Verhältnis des darstellenden Körpers zu den Körpern der Betrachter*innen, wie in einem Gespräch mit Willoughby Sharp 1970 deutlich wird:

If you really believe in what you're doing and do it as well as you can, then there will be a certain amount of tension – if you are honestly getting tired, or if you are honestly trying to balance on one foot for a long time, there

16 Samuel Beckett: *Watt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S. 30–31. Vgl. zu Beckett und Nauman außerdem Kathryn Chiong: Nauman's Beckett Walk. In: *October* 86,2 (1998), S. 63–81.

17 Egenhofer: Technik, Rhythmus und Subjektivität, S. 170. Vgl. zu LeWitts Rasterstrukturen Museum of Modern Art Oxford / Sol LeWitt (Hrsg.): *Sol LeWitt. Structures 1962–1993*. Ausstellungskatalog. Oxford: Museum of Modern Art Oxford 1993.

18 Hoffmann: *Bruce Nauman*, S. 137.

19 De Bruyn verweist darauf, dass die genauen Verhältnisse des Einflusses der zeitgenössischen Tanzszene auf Nauman weniger klar sind, als oft angenommen. Vgl. De Bruyn: *The Empty Studio*, S. 201.

20 So beispielsweise die Arbeit *Wall Floor Positions* (1968), eine Performance, die Nauman erst 1965 öffentlich aufführte, um sie 1968 in seinem Atelier als Videoarbeit aufzuzeichnen.

has to be a certain sympathetic response in someone who is watching you. It is a kind of body response, they feel that foot and that tension. But many things that you could do would be really boring, so it depends a lot on what you choose, how you set up the problem in the first place. Somehow you have to *program* it to be interesting.²¹

Naumans Körperbewegungen zielen so auf eine „body response“ der betrachtenden Körper ab, auf eine Reaktion zwischen Körpern, die er als ‚programmierbar‘ denkt. Und er macht sich die Möglichkeiten des Mediums Video zunutze, um die Spuren der sinnlichen Präsenz des eigenen Körpers zu konservieren. Denn in den technischen Möglichkeiten des Mediums liegt das illusorische Versprechen, räumlich und zeitlich abwesende Körper in ihrer ganzen Sinnlichkeit zu übertragen, sie gegenwärtig werden zu lassen. Die ‚sympathische‘ Reaktion zwischen Körpern entfaltet sich dabei in der Dauer der Betrachtung: Die körperliche Erschöpfung als Zeichen des Energieverbrauchs und der vergehenden Zeit wird erst spürbar im Kontinuum der Zeit. Die andere Seite dieser Dauer ist die gefühlte Endlosigkeit und Langeweile der Betrachtung. Die Betrachtenden verfolgen keinen sich aufbauenden, eskalierenden und schließlich zu einem Punkt kommenden Erzählverlauf, sondern im Ablaufen der Spielzeit werden sich minimal verändernde, die Betrachtungszeit gleichmäßig strukturierende, schlichte Informationen aneinandergereiht.²² Die visuelle Ereignislosigkeit wird dabei begleitet von den eintönigen akustischen Signalen, die nichts von Bedeutung signalisieren.²³

21 Willoughby Sharp: Interview with Bruce Nauman, 1971 (May 1970). In: Janet Kraynak (Hrsg.): *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words. Writing and Interviews*. Cambridge: MIT Press 2003, S. 133–154, hier S. 148 (Herv. A. K.). Dieses Moment einer vorprogrammierten Erfahrung, so Nauman, „has to do with creating a very strict kind of environment or situation“. (Ebd., S. 139)

22 Vgl. Hoffmann: *Bruce Nauman*, S. 132.

23 Die Langeweile und Endlosigkeit einer Seherfahrung hatte Nauman u. a. in der Begegnung mit Filmen wie Andy Warhols *Empire* (1964) beschäftigt, der eine Spielzeit von über acht Stunden hat. Andererseits spielt Langeweile für die Fernsehtheorie eine Rolle, die hier nur angedeutet werden kann: Langeweile wird als der gleichförmige Untergrund des Fernsehens charakterisiert, das keinem stringenten Spannungsbogen mit Tief- und Höhepunkten mehr folgt: „In der *Langeweile* findet zunächst ein charakteristisches Aussetzen der Erfahrung linearer Zeit statt: Die Weile wird lang und langsam; die Zeit scheint, während sie verfließt, dennoch zum Stillstand zu gelangen, weil nichts sich ereignet, keine Zeitpunkte einzeln

Ein Jahr bevor Nauman eine Videokamera in seinem Atelier aufstellte, um *Slow Angle Walk (Beckett Walk)* aufzunehmen, hatte der Kunsthistoriker und -kritiker Michael Fried in seinem kontrovers diskutierten Essay *Art and Objecthood* über die Erfahrung von Kunstwerken geschrieben, die kunsthistorisch als dem Minimalismus zugehörig kategorisiert werden sollten, für die Fried aber den Begriff „literalist“ verwendete: „the experience in question *persists in time*, and the presentment of endlessness that, I have been claiming, is central to literalist art and theory is essentially a presentment of endless, or indefinite, *duration*.“²⁴ Naumans Videos als Träger scheinbar endloser Erfahrungen lassen sich also einordnen in zeitgenössische Diskussionen zu Zeit und Medium.

Rhetorik der Präsenz in neuen Medien

Zumindest für den Umfang eines metaphorischen Kameraschwenks sei so folgend der Fokus auf das breitere Feld der Praxis der in den 1960er Jahren entstehenden Videokunst in seinem Verhältnis zu anderen Medien wie dem Fernsehen ausgeweitet. Im Korpus der jungen Videokunst ist auffallend oft der Körper das in die Maschine eingespeiste und wieder hinausprojizierte Sujet, eingeklammert zwischen Kamera und Monitor.²⁵ Mit Anne Wagner lässt sich argumentieren, dass die häufig durch dargestellte körperliche Präsenz (Blicke, Gesten) erfolgende Adressierung der Betrachtenden als eine Reaktion auf die im Fernsehen angebotene Rhetorik von Gegenwärtigkeit und sinnlicher Präsenz zu sehen ist. Denn „instantaneity – absolute, self-renewing presence – is [TVs] overall golden rule – and illusion,

hervortreten und die Zeit unmarkiert, unartikuliert und ungliedert bleibt.“ (Lorenz Engell: *Fernsehtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius 2012, S. 187 (Herv. i. Orig.))

24 Michael Fried: *Art and Objecthood*. In: Charles Harrison / Paul Wood (Hrsg.): *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford / Cambridge: Blackwell 1992, S. 835–846, hier S. 832 (Herv. i. Orig.). Die hier von Fried beschriebene Dauer kann aber nicht mit der Bergson'schen Dauer identifiziert werden.

25 Diesen ‚Befund‘ hat als erste Rosalind Krauss theoretisiert und Narzissmus als Medium von Video herausgearbeitet, vgl. Rosalind E. Krauss: *Video: The Aesthetics of Narcissism*. In: *October* 1,1 (1976), S. 50–64. Auch wenn der durchaus polemische Text folgend kontrovers kritisiert und diskutiert wurde, ist er als Auftakt zur Theoretisierung der Videokunst wichtig geblieben.

needless to say“.²⁶ Die Strategien der ersten Generation von Video-künstler*innen,²⁷ diese Illusion von Nähe und Präsenz als „media effect“²⁸ auszuweisen, reichen von Lächerlichkeit bis Langeweile.²⁹ Aber auch formale Strukturelemente wie die fixierte Kamera verdeutlichen die Auseinandersetzung der frühen Videokunst mit dem Fernsehen: „The video artist’s favorite setup borrows from vintage TV’s mostly straightforward camera work; the artist’s camera likewise seems to be relentlessly staring straight ahead.“³⁰

Wenn die entstehende Videokunst als Teil der Debatte um die Gegenwärtigkeit suggerierenden Effekte technisch reproduzierender Medien bestimmt wird, bedeutet dies nun weiter, dass Naumans frühe Videoarbeiten an der künstlerischen Auseinandersetzung mit einer durch neue Medien³¹ beeinflussten Organisation von Zeit und Zeiterfahrung partizipieren: „Using information to take time, using time as a way of structuring information, Nauman’s work lends itself to the logic of videotape and television chatter.“³² Im beginnenden Informationszeitalter werden technische Geräte und damit einhergehende neue Zeitordnungen zunehmend Teil der Alltagserfahrung. Pamela Lee hat in *Chronophobia* das Feld abgesteckt, auf das das in Kunst und Wissenschaft der 60er Jahre aufkommende Interesse an neuen Ordnungen der Zeit zurückzuführen sei. Dazu gehören technische Neuerungen wie elektronische Datenverarbeitung und Automatisierungsprozesse, die Etablierung neuer Wissensgebiete wie der Kybernetik, aber eben auch Präsenz umwerbende Medien wie Fernsehen und Video.

Die eingangs gestellte Frage nach der Verschränkung von Körper und Technik findet hier somit ihre videospezifische Antwort. In *Slow Angle Walk (Beckett Walk)* verläuft eine Verbindungslinie zwischen dem dargestellten Körper und den Körpern der Betrachter*innen,

26 Anne M. Wagner: Performance, Video, and the Rhetoric of Presence. In: *October* 91,2 (2000), S. 59–80, hier S. 76.

27 Vgl. bspw. Ira Schneider & Beryl Korot (Hrsg.): *Video Art. An Anthology*. New York: Harcourt Brace Jovanovich 1976.

28 Wagner: Performance, Video, and the Rhetoric of Presence, S. 80.

29 Ebd.

30 Ebd., S. 76.

31 Zum Verhältnis von Medium und *new media* vgl. auch Lee: *Chronophobia*, S. xxiii.

32 Chiong: Nauman’s Beckett Walk, S. 68.

wenn Nauman auf die ‚programmierbare Sympathie‘ zwischen Künstlerkörper und den Körpern der Betrachter*innen abzielt und dadurch ein (somatisch sympathisches) Liniennetz zwischen den Körpern an den anderen Enden der technischen Geräte aufgespannt wird. Zudem besteht eine (abbildende) Verbindungslinie zwischen dem dargestellten lebendigen Körper, der in technische Information übersetzt wird, und dem projizierten Körper im wiedergegebenen Videobild, das auf mehrere Endgeräte verteilt werden kann. Hier findet sich so auch eine bestimmte Färbung der zu Beginn beschriebenen, vom Medium erwarteten Abbildgenauigkeit wieder: Die Videokamera kann im Atelier installiert werden, und ‚what artists do‘ unmittelbar registrieren und wiedergeben. Doch das vom Medium Reproduzierte gibt keine objektive Realität wieder und wird jeweils von zeitgenössischen Debatten und Sehgewohnheiten geprägt. Weiter wird, mit Eva Ehninger gesprochen, die „körperliche Präsenz und Integrität“ des medial reproduzierten Subjekts „angesichts seiner virtuellen Dissemination“³³ prekär, wenn die Kontur des Körpers auf potentiell endlos viele Endgeräte verteilt und fragmentiert wird. Die durch das Medium umworbene sinnliche Präsenz erweist sich so als brüchig und anfällig für Distorsionen, als abhängig von historisch situierten und veränderbaren technischen Medien.

Gleichzeitig ist der durch das Medium reproduzierte Körper bei Nauman in ein technisches Gefüge eingespannt, das den dargestellten Körper und die Körper der Betrachtenden in eine medial bedingte Überwachungs- und Kontrollsituation einbindet. Der wachsame bis überwachende Blick der Kamera auf den dargestellten Körper geht einher mit der Adressierung der Körper der Betrachtenden, die selbst zu Wächtern (*monitors*) werden, denn „the technology of the monitor opens outward, as well as in. Not only does it register a process of surveillance, it itself asks for monitoring“.³⁴ Was in den frühen Videoarbeiten angelegt ist, wird in Naumans späteren Videoinstallationen zum durchexerzierten Thema: Beobachtung und Registrierung der Bewegungen des Subjekts durch Medien der Überwachung.³⁵

33 Ehninger: Körper auf kühlen Oberflächen, S. 139.

34 Wagner: Performance, Video, and the Rhetoric of Presence, S. 68.

35 Das Thema der Überwachung wird in späteren Arbeiten Naumans gerade auch in Bezug auf den Atelierraum noch vertieft, die Installation *Mapping the Studio I (Fat Chance John Cage)* von 2001 wäre hier das prägnanteste Beispiel. Rosalind

Schluss

Die hier in Bezug auf Körper, Zeit und Medium bedachten Elemente von *Slow Angle Walk* (*Beckett Walk*) seien nun abschließend in ihrem Verhältnis zu Genauigkeit und Imagination geordnet. Die Bestandteile der Arbeit wurden beschrieben als ein abgestecktes Feld (Atelier), in dem die fixierte Kamera die Bewegungen von Naumans Körper registriert und aufzeichnet. Die medial angelegte Abbildgenauigkeit wurde innerhalb der Debatte um die scheinbare Nähe und Präsenz der neuen Medien in den 60er Jahren diskutiert. Denn der Einzug neuer Medien in den amerikanischen Alltag wurde durch eine künstlerisch kritische Auseinandersetzung begleitet, die auf deren „media effect“ abzielt. Zu Naumans Strategie, die im Medium suggerierte Präsenz zu differenzieren, gehört die Dehnung der sparsamen Ereignisse im Atelier zu einem unspektakulären, scheinbar endlos weiterlaufenden Seherlebnis. Dabei folgt der Körper einem vorgreifenden ‚Befehl‘, den Nauman über die Dauer des Videobandes so präzise wie möglich auszuführen versucht. Die ruhige, langsame Bewegung läuft, nachdem der ‚Befehl‘ erfolgt ist, auch unaufgeregt und gleichmäßig ab. Doch der lebendige Körper ist anfällig für Erschöpfung und Verschleiß. Der Bewegungsablauf wird immer wieder perforiert durch Schwanken und Zittern, wenn die Schwerkraft und die sich ansammelnde Zeit auf den Körper einwirken. Diese kurzen Augenblicke, die die Grenzen des individuellen Körpers aufzeigen und eine „body response“ bei den Betrachter*innen auszulösen vermögen, schlagen den Bogen zurück zur Entstehungszeit im Atelier. Es ist dabei eine der Bedingungen des Mediums Video, die diese Wiedergabe der langen Zeit im Atelier überhaupt erst ermöglicht: Die einfache Handhabbarkeit, das längere Aufnahmeformat und die kostengünstigere Produktion sind die Voraussetzungen dafür, die Bewegung und die Zeit im Atelier so ausgedehnt dokumentieren und reproduzieren zu können. Vor allem wird in der langen Betrachtung aber der Unterschied zwischen der quantitativen Zeit des Mediums und der qualitativen Zeit des Körpers deutlich. Die durch das Medium aufgezeichnete Zeit wird ungestört weiter ablaufen und bis zum Ende des Videobandes

Krauss hat die Überwachungssituation darin als Umkehrung von Michel Foucaults in *Überwachen und Strafe* beschriebenem Panoptikum analysiert: Die Betrachenden werden zu ihren eigenen Wächtern. Vgl. Krauss: *Fat Chance*, S. 145.

gleichmäßig die identisch eingeteilten Sekunden und Minuten anhäufen. Die Zeit des Körpers aber, selbst wenn sie in eine so rigorose Befehlsstruktur eingespannt ist, wird markiert durch Unregelmäßigkeiten, zufällige Schwankungen und ungleiche Intervalle. Die Bewegungen des Körpers werden so technisch registriert und vermessen, doch die Markierungen des Zufalls zeigen die Grenzen der ‚Programmierbarkeit‘ des Körpers an, wenn er an dem Versuch der durchgängig identischen Repetition einer Bewegung scheitert. In der seit der Herstellung immer wieder neu erfolgenden Reproduktion dieser Zeitsequenz garantiert die Technik hingegen die identische Repetition des gezeigten Zeitabschnitts im Atelier.

Die Ereignisse im leeren Atelierraum scheinen zunächst nur durch die gleichförmige Bewegung des Körpers bestimmt. Doch die Vorgabe für die Bewegungsfolge speist sich aus unterschiedlichen Vorlagen, die in die Bewegungen von Naumans Körper hineinspielen. So fallen in das karge Bildmaterial des nüchternen Ateliers unterschiedliche außerbildliche Kontexte ein, wodurch ein vielschichtiger Überlagerungsraum aufgerufen wird, der die schlichte Bewegung des Körpers begleitet. Aber auch innerbildlich trifft die kontrollierte, mechanisch wirkende Bewegung auf einen Imaginationsraum. Der Körper baut eine imaginäre Rasterskulptur in den Raum, die in der Betrachtung durch das Gedächtnis präsent gehalten wird und so nur in der Schichtung der Zeit vorstellbar und erinnerbar wird.³⁶

36 Der Beitrag impliziert Teile meiner 2016 an der Universität Basel eingereichten Masterarbeit (*„Listen verschiedener Möglichkeiten“*. Überlegungen zu Zeit und Medium in Bruce Naumans Videoarbeiten).

Abbildungsverzeichnis

Sieber: Eine Frage von Genauigkeit?

- Abb. 1: William Playfair: Exports & Imports to and from the Spanish West Indies; Exports & Imports to and from the Baltic (Plate 14). Aus: *The Commercial and Political Atlas. Representing, by Means of Stained Copper-Plate Charts, the Progress of the Commerce, Revenues, Expenditure and Debts of England During the Whole of the Eighteenth Century.* London: Burton for Wallis et al. 1801. © Rare Books and Special Collections, Princeton University Library, Orlando F. Weber Coll. of Economic History, Call Number HA1134.P69.
- Abb. 2: William Playfair: Chart of National Debt of Britain from the Revolution to the End of the War with America (Plate 26). Aus: *The Commercial and Political Atlas. Representing, by Means of Stained Copper-Plate Charts, the Exports, Imports, and General Trade of England; the National Debt, and Other Public Accounts; With Observations and Remarks. To Which are Added, Charts of the Revenue and Debts of Ireland.* London: Debrett 1786. © Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, C/9059, daraus Plate 26 (CC BY-SA 4.0).

Graf: Treue Bilder, quantifizierte Prozesse

- Abb. 1: Photographisches Institut der ETH Zürich: *Ohne Titel*, o. D. (nach 1955), Registerbogen mit zwanzig Silbergelatineabzügen von Negativen des Jahres 1954, 27,2 x 38,4 cm. ETH-Bibliothek Zürich, Bildarchiv, PI_54-RH-0046-0064, CC BY-SA 4.0.

Knierzinger: Von der abweichenden Genauigkeit einer „Lese-Maschine“

- Abb. 1: Schreiben und Zeichnen auf einer Seite der *Cabiers*. Aus: Paul Valéry: *Cabiers 2*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique 1957, S. 780.
- Abb. 2: Detail einer Linienführung zwischen Korrektur und Schraffur. Ausschnitt aus ebd., S. 718.

Dätwyler: „Une mécanique d’imagination“

- Abb. 1: Fernand Léger: *Les éléments mécaniques*, 1918–23, Öl auf Leinwand, 211,5 x 167,9 cm. © 2020, ProLitteris, Zürich. Kunstmuseum Basel – Schenkung Dr. h.c. Raoul La Roche. Photo Credit: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler.

Lee: Das Taktile sehen und das Haptische darstellen

- Abb. 1: Pulskurven, die die Pulsveränderung unter verschiedenen Gesundheitszuständen zeigen. Aus: Étienne Jules Marey: *La Méthode graphique dans les sciences expérimentales et principalement en physiologie et en médecine.* Paris: Libraire de l’Académie de médecine 1878, S. 282. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6211376f/f316> (Zugriff am 24.04.2021).
- Abb. 2: Pulsdarstellungen in *San cai tu hui* von Wang Qi, 1609. Aus: Wang Qi: *San cai tu hui, shen ti tu hui*, Juan 4. 1609, S. 3. http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00060342/image_13 (Zugriff am 24.04.2021).

- Abb. 3: Die Konstruktion des Sphygmographen, 1891. Aus: Oskar Langendorff: *Physiologische Graphik. Ein Leitfaden der in der Physiologie gebräuchlichen Registrirmethoden*. Leipzig / Wien: Deuticke 1891, S. 225.
- Abb. 4: Normale Pulskurve im *Atlas der klinischen Untersuchungsmethoden* von Christfried Jakob, 1897. Aus: Christfried Jakob: *Atlas der klinischen Untersuchungsmethoden, nebst Grundriss der klinischen Diagnostik und der speziellen Pathologie und Therapie der inneren Krankheiten*. München: Lehmann 1897, S. 69. <https://archive.org/stream/atlasderklinisch00jako#page/68/mode/2up> (Zugriff am 24.04.2021).
- Abb. 5: *Pulsus parvus, irregularis* im *Atlas der klinischen Untersuchungsmethoden* von Christfried Jakob, 1897. Aus: Ebd., S. 71. <https://archive.org/stream/atlasderklinisch00jako#page/70/mode/2up> (Zugriff am 24.04.2021).
- Abb. 6 & 7: *Pulsus celer* und *Pulsus tardus* im *Atlas der klinischen Untersuchungsmethoden* von Christfried Jakob, 1897. Aus: Ebd., S. 72. <https://archive.org/stream/atlasderklinisch00jako#page/72/mode/2up> (Zugriff am 24.04.2021).
- Abb. 8: Der schnittlauch[ähnliche] Puls (*kou mai* 乳脈) in *Tu zhu wang shu he mai jue*, 1522–1566. Aus: Wang Shu-he / Zhang Shi-xian (Hrsg.): *Tu zhu wang shu he mai jue*, Juan 3. 1522–1566, S. 8.
- Abb. 9: Der glatte Puls (*bau mai* 滑脈) in *Cha bing zhi nan*, 1644. Aus: Shi Fa: *Cha bing zhi nan*, Juan 3. 1644, S. 3. <http://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2535939> (Zugriff am 24.04.2021).
- Abb. 10: Der saiten[ähnliche] Puls (*xian mai* 弦脈) in *Cha bing zhi nan*, 1644. Aus: Ebd., S. 5.
- Abb. 11: Der straffe Puls (*jin mai* 緊脈) in *Cha bing zhi nan*, 1644. Aus: Ebd.

Valterio: *Ultima mano*

- Abb. 1: Cosimo Ulivelli (zugeschrieben), Szene aus dem Bildzyklus mit den Wundern der Annunziata, um 1671, Fresko, Florenz, Basilica della Santissima Annunziata, Gegenfassade. © Gilles Monney, 2021 / Fondo Edifici di Culto del Ministero dell'Interno.

Cronjäger: Bäume für das neue Jahrtausend

- Abb. 1: Karta öfwer Skogs-Blocket No. 1 under Halola Gärd belägen i N. Socken och N. Län [Die Karte von dem Waldabschnitt No. 1 auf dem Halola Gut in der Gemeinde N. im Landesteil N.]. Aus: Claës Wilhelm Gyldeén: *Handledning för Skogshushållare i Finland. Med tabeller, en planck och en skogskarta* [Anleitung zum Waldbau in Finnland. Mit Tabellen, einem Plan und einer Forstkarte]. Helsinki: Friis 1853 o. P.
- Abb. 2: Tabellenausschnitt. Die Berechnung des Holzertrags für die Perioden XV und XVI (1994–2013). Aus: Ebd.
- Abb. 3: Johann Christian Sckell: *Tabelle über die Fürstl. Sachsen-Weimarische Forsteinrichtung, wie solche Anno 1763 unternommen worden*. Aquarell, Papier auf Leinwand und Textil, 8. März 1764. © Landesarchiv Thüringen – Hauptstaatsarchiv Weimar, Forst- und Jagdwesen B 11019, Bl. 1r.

Klarskov: Befehl und Ausführung

- Alle Abbildungen: Bruce Nauman: *Slow Angle Walk (Beckett Walk)*, 1968.
© Bruce Nauman / 2021, ProLitteris, Zürich.