

Marina Rüdiger

DIE NARRATIVE DES SOCKELS IN DER ZEITGENÖSSISCHEN KUNST*

Erschienen 2020 auf ART-Dok

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-70790

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2020/7079>

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00007079>

CURATORIAL STUDIES – STATEMENTS

Goethe-Universität Frankfurt am Main

Hochschule für Bildende Künste–Städelschule

* Der vorliegende Essay ist Teil der Publikationsreihe CURATORIAL STUDIES – STATEMENTS. Dabei handelt es sich um Essays, die auf hervorragende Masterarbeiten zurückgehen. Die 2017 eingereichte Arbeit wurde von Christian Spies und Stefanie Heraeus betreut.

ABSTRACT: Der vorliegende Essay stellt ein Ausstellungsmöbel in den Mittelpunkt, das meist Teil der Inszenierung, jedoch selten Thema der Interpretation ist. Betrachtet werden die Narrative des Sockels innerhalb der Ausstellung *Model Malady*, die Shahryar Nashat 2016 im Portikus in Frankfurt am Main zeigte. Zunächst wird anhand der Positionierung der Kunstwerke und ihrer Sockelungen im Raum analysiert, welchen Einfluss sie auf die Rolle der Betrachtenden ausüben. In einem zweiten Schritt fällt der Blick auf die Narrative, die die Materialität der Sockel, ihre Beschaffenheit und ihre Ausrichtung zueinander offenbaren.

SCHLAGWÖRTER: Sockel – Shahryar Nashat – Ästhetische Wahrnehmung

ABSTRACT: The essay focuses on a very particular piece of exhibition equipment. The plinth forms part of most display infrastructure, but is rarely itself subject to interpretation. The analysis focuses on the 2016 exhibition *Model Malady* by Shahryar Nashat for Portikus in Frankfurt. It starts by examining how artworks are positioned and the spatial implications of plinth placement, while interrogating the influence of „plinth“ on the spectator and her role. The argument then turns to the narratives revealed by a close examination of plinths, in particular their form, spatial orientation, and properties as material objects.

KEYWORDS: Plinth – Shahryar Nashat – Aesthetic Perception

The development of the base provides an evolutionary parallel which has its counterpart in nature. Imagine the growth of a young bird in the nest; finally it climbs out of the nest and begins to use its feet and wings; as time passes flight becomes its primary means of locomotion. On a different biological time scale, another species of birds may have decided to come out of the trees and walk along the ground. This analogy may be an oversimplification; however, it is not unlike what has happened to sculpture in the past few decades. The base, or the perch, no longer seems to have much meaning for the sculpture produced today.¹

Lange Zeit trat der Sockel hinter der künstlerischen Arbeit, die er trug, zurück. Sein Zweck war es seit jeher, Kunst zu erheben, freizustellen und unantastbar zu machen. Zweck und Bedeutung haben sich jedoch im Laufe der Zeit gewandelt. In der zeitgenössischen Kunst hat der Sockel als Element einer Ausstellung daher seine eigene Geschichte zu erzählen. Es sind die Narrative eines klassischen Ausstellungsmöbels, aber auch die eines Gegenstands, der selbst zu einem künstlerischen Objekt wurde. Der Künstler Shahryar Nashat stellt Sockel und ihre Geschichten immer wieder in den Mittelpunkt seiner Arbeit. Exemplarisch wird hier seine Ausstellung *Model Malady*, die 2016 im Portikus zu sehen war, betrachtet, um den Geschichten, die seine Sockel erzählen, zuzuhören.

Der 1975 im Iran geborene Künstler Shahryar Nashat, der heute in der Schweiz lebt, setzt seine Installationen meist aus Videoprojektionen, Skulpturen und Fotografien zusammen. Seine Behandlung des Sockels stellt diesen jedoch nicht nur als Skulptur in

¹ Burnham 1975, S. 38.

den Mittelpunkt. Nashat verweist in seiner Verwendung des Sockels dezidiert auf dessen Körperlichkeit, indem er ihn in seinen Videos und Installationen zum Akteur gegenüber dem Menschen werden lässt. Die Rolle, die Nashat dem Sockel zuweist, erinnert an die liebevollen, vermenschlichenden Formulierungen, die Jack Burnham in seinen Ausführungen zum Verschwinden des Sockels benutzt.

Narrative

Der klassische Sockel dient als Mediator zwischen dem Raum und dem Objekt, das auf ihm steht. Als feststehender Gegenstand strukturiert er gleichzeitig den Raum. Anordnungen von Sockeln lassen Schneisen durch den Raum entstehen, können Bereiche ausgrenzen oder öffnen. Mit den Kunstwerken tragen Sockel zunächst die offensichtliche Information. Die zweite, nicht so augenscheinliche Information gibt Auskunft darüber, wie der- oder diejenige, der oder die den Sockel platziert hat, wollte, dass die Ausstellung wahrgenommen wird. Ebenso wie Sockel tragen auch Narrative offensichtliche Informationen über Generationen weiter. Michel de Certeau erläutert dies innerhalb seines Bandes *Kunst des Handelns* und spricht dort über Narrative als eine dritte Größe zwischen Theorie und Praxis, die nicht diskursiv, sondern primitiv seien. „Dieses Wissen wird nicht gewusst“, schreibt de Certeau und fährt fort: „In den Praktiken hat es eine ähnliche Bedeutung wie Fabeln und Mythen: diese formulieren Kenntnisse, die sie aber selber nicht kennen.“² Er geht also davon aus, dass Subjekte, die Narrative weitergeben, sie nicht notwendig selbst kennen. „Sie geben Zeugnis von ihm, ohne es sich aneignen zu können.“³ So werden Geschichten wie etwa das Märchen *Le Petit Chaperon Rouge*⁴ (*Rotkäppchen*) über Generationen weitererzählt, ohne dass die (sexuellen und hierarchischen) Konnotationen, die sich darin verstecken, je offenbar werden müssen. Wie diese Narrative, die über Generationen versteckte Informationen weitertragen, die nicht jeder lesen kann, tragen Sockel zunächst die offensichtliche visuelle Information des Kunstwerks. Ein *close reading* offenbart jedoch die Geschichten, die sie zusätzlich in den Ausstellungsraum bringen. Denn die Sockel stehen zwischen dem Werk, das es zu betrachten gilt, und den Betrachtenden. Sie tragen die Information (das Werk), ohne dass dessen Information auf sie abfärbt. Vielmehr berichten sie von der Intention der Künstlerin oder des Künstlers. In welchem Verhältnis sollen die Ausstellungsobjekte

² de Certeau 1988, S. 217, 146.

³ de Certeau 1988, S. 146.

⁴ Perrault 1697.

zueinander positioniert werden? Welche Werke sollen gemeinsam, welche getrennt voneinander betrachtet werden? Welche Wege sollen die Besuchenden durch die Ausstellung nehmen? Sollen die Werke dem Publikum auf Augenhöhe begegnen oder soll es zum Herabschauen bewegt werden? All dies sind Fragen, die sich beantworten lassen, wenn man den Sockel in den Mittelpunkt der Betrachtung stellt. Die Antworten können Aufschluss über die intendierte ästhetische Erfahrung geben.

De Certeau spricht an anderer Stelle über den Zusammenhang von Narrativen und Grenzen. Die erste Aufgabe der Erzählung sei es, eine Handlung zu eröffnen, ein „Theater zur Legitimierung tatsächlicher Handlungen. [Die Erzählung] schafft den Bereich, der gewagte und zufällige gesellschaftliche Praktiken autorisiert.“⁵ Die Erzählung sei somit die Grenze zwischen der Intention und der Handlung. Sie greife einer Handlung gedanklich voraus und stelle ein Möglichkeitsfeld ebendieser her. Überträgt man diesen Gedanken wiederum auf die intendierte Aktivierung des Sockels als Narrativ, so besteht die Möglichkeit, dass sich anhand der Betrachtung des Sockels die intendierte, da inszenierte, Situation zwischen Betrachtenden und Objekt beobachten lässt. Die Art also, wie mit dem Sockel innerhalb einer Ausstellungssituation umgegangen wird, lässt darauf schließen, wie der- oder diejenige, der oder die sich das Konzept für die Ausstellung ausgedacht hat, möchte, dass die Begegnung zwischen Betrachtenden und Kunstwerk ablaufen soll. Bleiben wir weiter bei den Gedanken de Certeaus. Er geht davon aus, dass Räume Orte sind, die durch Handlungen belebt werden, und dass es keinen Raum gibt, „der nicht durch die Festlegung von Grenzen gebildet würde“.⁶ Dies untermauert meine These, dass Sockel, ähnlich wie Erzählungen, Träger von Informationen über intendierte Handlungen sind. Ein Raum wird so nicht nur durch die Grenzen seiner vier Wände definiert, sondern auch durch die Sockel, die der Bewegung im Raum eine Form und eine Richtung geben.

Present Sore

Ein Teil der Ausstellung *Model Malady* ist die Arbeit *Present Sore* (2016). Wenn man den Raum des Portikus betrat, so befand sich auf der linken Seite im hinteren Drittel des Ausstellungsraums ein großformatiger, vertikal auf einem Ständer angebrachter Flach-

⁵ de Certeau 1988, S. 230.

⁶ de Certeau 1988, S. 228.



Abb. 1: Shahryar Nashat, *Present Sore*, 2016, Video, 9 Minuten, Polyethylenfolie, *Chômage Technique*, 2016, 7 Skulpturen, je: Acryl, MdF, Metall, ca. 40 × 20 × 25 cm, Installationsansicht Portikus, Frankfurt am Main, 2016; Foto: Helena Schlichting

bildfernseher (Abb. 1). Der Fernseher, auf dem das Video *Present Sore* zu sehen ist, wird von diesem Sockel so getragen, dass Sockel und Monitor gemeinsam in ihrer Höhe in etwa der Größe eines Menschen entsprechen. Der Sockel ist in diesem Fall ein pragmatischer Gegenstand, der hilft, den Monitor überhaupt sichtbar zu machen. Er tritt in seiner Beschaffenheit hinter dem großen hochformatigen Monitor zurück. Abgesehen von seinem augenscheinlichen Nutzen spielt jedoch die Höhe, auf die er den Monitor erhebt, eine wichtige Rolle. Sie steht in einem engen Zusammenhang mit dem Format des Monitors und dem Inhalt des Videos.

Das Video zeigt einen illusionistischen Raum⁷, einen Raum, der sich an einem anderen Ort und zu einer anderen Zeit befindet als die Betrachtenden im Ausstellungsraum. Es zeigt schnell wechselnde, aber auch kurzzeitig verzögerte Aufnahmen einer

⁷ Gregor Stemmrich beschreibt in seinem Text *Grundkonzepte der Minimal Art* drei verschiedene Raumkategorien bei deren Vertretern. So unterscheidet sich der „real space“ oder „actual space“ in der Form vom „illusionistic space“ oder „literal space“, da es sich dabei um den realen Raum und nicht um die Imitation von Raum handeln sollte. Stemmrich impliziert im Begriff „literal space“ eine neuartige Bestimmung des Verhältnisses von Realraum und Illusionsraum: Obwohl „literal space“ das Potenzial der Illusionsbildung selbst als Teil der Realität behauptet, soll Kunst die Illusionsbildung nicht als Ziel haben, sondern gerade das Gegenteil, d. h. eine antiillusionistische Wirklichkeits-erfahrung (Stemmrich 1998, S. 13).

Kamera, die männliche Körper aus der Nähe filmt. Dabei werden die Körper nie komplett gezeigt, sodass keine Person identifiziert werden kann. Es sind jedoch unterschiedliche Nuancen von Hautfarben auszumachen. Festzustellen ist auch, dass die Körperteile, die unversehrt oder verletzt gezeigt werden, jeweils sehr ästhetisch sind, also dem antiken Idealbild eines männlichen trainierten Körpers sehr nahekommen.⁸ Die Körperteile, meist Gliedmaßen, sind mit Kleidung, Bandagen oder Prothesen zu sehen. Es taucht aber auch eine Hand auf, die mit einer Art transparentem Gel benetzt ist und mit Münzgeld und Tabletten hantiert. Gegen Ende des Videos fährt die Kamera eine der *Meat-Piece*-Arbeiten aus der Mitte der 1960er Jahre von Paul Thek aus der Nähe ab. Das Video endet mit einer Sequenz, in der ein großer Stein, der in seiner Form an einen Menhir erinnert, ins Bild gesetzt ist, auf dem ein pinkfarbener Pigmentfleck zu sehen ist. Die Motive füllen zeitweise den kompletten Monitor aus, zeitweise ist das gleiche Motiv zweimal im Bild, als Vollformat und als kleineres Format, das in der Mitte des Bildraums sitzt (Abb. 2). Das Video ist neun Minuten lang und mit einem Soundtrack unterlegt, der zwischen spannungserzeugender Orchester-Filmmusik, wie sie etwa in Actionfilmen à la James Bond verwendet wird, und minimalen Elektroniksounds changiert. Nach Aussage Nashats handelt es sich hierbei um Versatzstücke aus unterschiedlichen (nicht näher genannten) Musikstücken, die er für den Film zusammengesetzt hat.

Das Video ist an das Format des Monitors gebunden, denn dieses ist eine wichtige inhaltliche Komponente der Videoinstallation. Das 9 : 16-Hochformat soll an das Format mobiler Endgeräte erinnern.⁹ Es verweist damit nicht nur auf das gängigste Porträtformat des 21. Jahrhunderts – das Handyfoto mit dem Selfiestick –, sondern bietet auch die Möglichkeit der ganzkörperlichen Konfrontation der Betrachtenden mit dem Bildinhalt.¹⁰ Denn in den kurzen Sequenzen, in denen der Bildschirm schwarz ist, funktioniert der Monitor wie ein dunkler Ganzkörperspiegel, in dem sich die Betrachtenden immer wieder kurz selbst sehen.

⁸ Das antike Idealbild des Mannes taucht in Nashats Arbeit oft auf. So schuf er 2008 eine Reihe von Fotoarbeiten; *Foot-Height Abridged Hercules in Repose*, *Waist-Height Abridged Neptune on Sean*, *Calf-Height Abridged Satyr*, die antike Skulpturen auf Sockeln zeigten, die so beschnitten waren, dass der Bereich, innerhalb dessen die Skulptur den Sockel berührt, im Bildmittelpunkt stand. Vgl. Ausst.Kat. Nürnberg 2010, S. 143.

⁹ Vgl. Leaver-Yap 2016.

¹⁰ Vgl. Leaver-Yap 2016.



Abb. 2: Shahryar Nashat, *Present Sore*, 2016, Video, 9 Minuten, Polyethylenfolie, *Chômage Technique*, 2016, 7 Skulpturen, je: Acryl, MdF, Metall, ca. 40 × 20 × 25 cm, Installationsansicht Portikus, Frankfurt am Main, 2016; Foto: Helena Schlichting

Chômage Technique

Auf der hinteren rechten Seite des Ausstellungsraums befanden sich sieben circa 40 cm hohe Skulpturen. Diese Skulpturen, Elemente der Installation *Chômage Technique*¹¹ (2016), bestehen aus Metallgestellen, die an Gartenstühle mit Liegefunktion erinnern (vgl. Abb. 1, 2). Sie besitzen jedoch keine Sitz- oder Liegeflächen, sondern funktionierten lediglich als Gestell, das je ein Objekt trägt. Bei diesem Objekt handelt es sich um je einen circa 30 cm hohen Sockel, der durch das Gestell um circa zehn Grad aus der Senkrechten herausgeneigt ist. Die Sockel sind aus einem MDF-Material gefertigt, das pink marmoriert bemalt ist. Es handelt sich hierbei nicht um einfache Kuben, denn die Sockel weisen jeweils an der Unterseite, mit der sie auf dem Gestell sitzen, eine leichte Auswölbung auf. Formal erinnern sie an klassische Sockel mit Fußgesims.

¹¹ Der Titel *Chômage Technique* stammt aus dem Französischen und wird synonym mit *Chômage Partiel* verwendet. Dabei handelt es sich um eine vom Arbeitgeber vorgegebene Reduktion der Arbeitszeit in Zeiten von schlechter Auftragslage oder sonstigen ökonomischen Problemen, mit denen sich der Arbeitgeber konfrontiert sieht. Ein Vorteil dieser Art von Kurzarbeit ist, dass der komplette Lohn weitergezahlt wird. Vgl. Jaimes 2020.

Die Gestelle der Installation *Chômage Technique* erheben die kleinen Sockelobjekte und erfüllen damit ebenfalls die Funktion eines Sockels. Die Objekte auf den Gestellen entsprechen wiederum in ihrer Form klassischen Sockeln. Doch handelt es sich hierbei wirklich um Sockel? Martin Heidegger spricht innerhalb der *Holzwege* (1977) davon, dass das Wesen eines Dinges durch seinen Nutzen bestimmt ist.¹² Bei den rosa marmorierten Sockelformen Nashats handelt es sich jedoch um zweckfreie Gegenstände, denn sie tragen nicht selbst, sondern werden von Gestellen getragen, die Gartenstühlen ähneln. Es sind also zweckfreie Gegenstände, die im Sinne Theodor Adornos als Kunst bezeichnet werden müssen.¹³ Denn Sockel sind sie nur, solange sie die Funktion eines Sockels erfüllen.

Als Skulpturen verweisen sie vielmehr auf das Bild eines Sockels, das sich unserer Sehgewohnheit eingepägt hat. Mit dem Fußgesims und der Andeutung des Marmors erinnern sie an Sockel, wie man sie als Träger von klassischen figürlichen Statuen kennt. Sind diese antik, handelt es sich häufig um Torsi, denen Arme, Beine oder die Nase fehlen. Die rosa Farbe der Marmorierung unterstützt den Eindruck, dass es sich hier um die humorvolle Persiflage eines antiken Sockels handelt und macht sie zu kitschigen Erinnerungsstücken aus einer vergangenen Zeit. Die Funktion des Sockels wird hier vielmehr durch die kleinen Gestelle erfüllt. Sie werden jedoch durch ihre Formgebung, die an Gartenstühle erinnert, zu einem Element der Skulptur. Denn ihre Form tritt nicht durch ihre Beschaffenheit hinter dem ausgestellten Objekt zurück, sondern weist sie vielmehr als ein Element der Skulptur aus, das nicht weniger wichtig ist als das Objekt, das darauf ruht; daher sind sie untrennbar miteinander verbunden.

Model Malady

Die sieben Skulpturen der Arbeit *Chômage Technique* waren so zum Monitor der Arbeit *Present Sore* ausgerichtet, als ob sie diesen anblicken würden (vgl. Abb. 2). So wurden die beiden Arbeiten zunächst formal im Ausstellungsraum zueinander in Beziehung gesetzt. Sowohl die Videoinstallation als auch die Skulpturengruppe bleiben jedoch in sich geschlossene autonome ästhetische Arbeiten. Ihnen fehlt nichts, auch wenn sie ohne einander präsentiert werden. So wurde etwa die Arbeit *Present Sore* vom 18. Februar bis zum 18. März 2016 auf der Website des Walker Art Center in Minnea-

¹² Vgl. Heidegger 1977, S. 18.

¹³ Nach Adorno ist ein Kriterium dafür, dass Kunst überhaupt als solche wahrgenommen werden kann, der Aspekt, dass sie keinen Zweck erfüllen darf (Adorno 2003, S. 155).

polis gezeigt.¹⁴ Ebenso war eine farbliche Variation der Arbeit *Chômage Technique* 2018 am Stand der David Kordansky Gallery auf der Art Basel in Hongkong zu sehen.¹⁵

Zunächst liegt der Präsentation der Gesamtinstallation von *Model Malady* die Kreation eines illusionistischen Raumes zugrunde. Dieser illusionistische Raum wird einerseits durch die Ausrichtungen der Arbeiten *Present Sore* und *Chômage Technique* zueinander aufgespannt. Der Raum, den die beiden Arbeiten teilten, ist zwar nicht vom Umraum abgegrenzt, dadurch, dass sie aufeinander ausgerichtet sind, entsteht jedoch eine Form von Intimität, die die Betrachtenden zu „Außenstehenden“ macht. Der zweite Faktor, der den Effekt des illusionistischen Raumes unterstreicht, ist die Lichtsituation. Die farbige Klebefolie an den Fenstern des Portikus führte dazu, dass das hintere Drittel des Ausstellungsraums und damit auch die Installation in ein rosa Licht getaucht werden. Die rahmende und erhebende Funktion des Sockels wird hier von der Klebefolie an den Fenstern übernommen (vgl. Abb. 1). Dies hilft, einen illusionistischen Raum zu kreieren, innerhalb dessen die Kunstwerke, trotz ihrer Vielteiligkeit, als geschlossene Einheit wahrgenommen werden können. So entstand für die Dauer der Ausstellung ein Abhängigkeitsverhältnis der beiden Installationen voneinander.

Drei Arten von Betrachtung

Die Installation *Model Malady* wirkt durch die Ausrichtung der beiden Arbeiten zueinander und durch die rosa Folie so, als würden sich die beiden Arbeiten einen Bühnenraum teilen. Würde es sich allerdings tatsächlich um eine Bühnensituation handeln, so würde die Installation nur für den Moment des Betrachtens und nur für die jeweiligen Betrachtenden bestehen. Im Gegensatz dazu benötigte die Installation *Model Malady* als autonome künstlerische Arbeit keine Betrachtenden, um zu funktionieren.

In ihrem Buch *Ästhetik der Installation* beschreibt Juliane Rebentisch die Rezeption eines jeden Kunstwerks als „Ereignis“. Daher liegt es nahe, die Installation *Model Malady* unter der Berücksichtigung ihrer Kriterien ästhetischer Wahrnehmung zu betrachten, um mehr über die vom Künstler intendierte Rezeption zu erfahren. Sie schreibt: „Das Ereignis, das aus dem Werk ein Kunstwerk macht, ist ein Ereignis, das sich zwischen ästhetischem Objekt und rezipierendem Subjekt ereignet, und zwar auf

¹⁴ <https://walkerart.org/magazine/figure-and-wound-the-human-body-in-shahryar-nashats-present-sore> (letzter Zugriff: 16. November 2020).

¹⁵ <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/65585/Shahryar-Nashat-Chômage-Technique> (letzter Zugriff: 16. November 2020).

eine von letzterem schon zu Beginn nicht vollständig kontrollierte Weise.“¹⁶ Rebentisch fährt fort, dass diese „nicht vollständig kontrollierte Weise“, nach Heidegger eine „Verrückung“ sei. Diese „Verrückung“ finde, so Rebentisch, allerdings nicht innerhalb des Bezirks der ursprünglichen Wahrheit statt. Also in dem Bereich, der innerhalb des Horizonts unseres Wissens liegt, sondern gerade außerhalb dessen. Es handele sich hierbei also um eine reflexive Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Objekt, die dadurch in Gang gesetzt werde, dass eine „eigentümliche Distanz“ zum gewohnten Verstehen bestehe. Im Kapitel *Das Ineinanderspiel von Kunst und Raum* kommt Rebentisch auf andere Weise auf diesen Punkt zurück, um dessen körperlichen Aspekt zu vertiefen. Nach Maurice Merleau-Ponty, so erläutert Rebentisch, sei der Körper normalerweise „da, wo er etwas zu tun hat“.¹⁷ Die daraus folgende Analyse einer Situation der ästhetischen Wahrnehmung scheint zu einer Verunsicherung des Körpers der Betrachtenden in einer solchen Situation zu führen. Stehen die Betrachtenden vor einem Objekt im Ausstellungsraum, so stellt ihr Körper eine physische Relation zum Objekt her. Rebentisch schreibt: „Die ästhetische Situation indes, [...] unterbricht notwendig die pragmatische Weltzugehörigkeit des ‚Leibes‘, weil sie konstitutiv bedeutungsoffen ist.“¹⁸ Diese Betrachtung lässt darauf schließen, dass die ästhetische Erfahrung im Sinne Rebentischs eine umfangreiche Verunsicherung beinhaltet: die der Zuordnung zu Rezeptionsgewohnheiten und die der Verortung des menschlichen Körpers, was dazu führt, dass die Wahrnehmung geschärft wird und eine Aktivierung der Betrachtenden stattfindet. Dies führe dazu, dass die Informationen, die vom Werk ausgehen und es umgeben, mit den Informationen, die die Betrachtenden mitbringen, miteinander in Einklang gebracht würden und so eine ästhetische Erfahrung generiert würde.¹⁹

Die Installation *Model Malady* kann jedoch auf mehrere Arten betrachtet werden, die die Betrachtenden je unterschiedlich aktivieren.

Betrachtet man die Gesamtinstallation „von außen“, also von einem Standpunkt außerhalb des illusionistischen Raumes, der zwischen den beiden Arbeiten aufgespannt ist, so ist es schwer, eine „eigentümliche Distanz“ zum gewohnten Verstehen oder eine „Verunsicherung der Weltzugehörigkeit des Leibes“ zu spüren. Denn in dieser Situation sind die Rollen klar verteilt. Der Monitor zeigt ein Video, das von den Skulpturen

¹⁶ Rebentisch 2014, S. 249.

¹⁷ Rebentisch 2014, S. 259.

¹⁸ Rebentisch 2014, S. 260.

¹⁹ Vgl. Rebentisch 2014, S. 261.

betrachtet wird. Die Bühnensituation, die so entsteht, wirkt von außen betrachtet so, als würde man die Installation auf einer Theaterbühne sehen.

Betrachtet man die Gesamtinstallation wiederum „von außen“, während eine weitere Person aus der Gruppe von Skulpturen heraus das Video betrachtet, so kann der Eindruck entstehen, dass die Betrachtenden innerhalb der Installation zu einem Teil der Installation werden. Denn auch sie werden nun von außen als jemand betrachtet, der mit auf der Bühne steht und sich so ausrichtet, wie es die Objekte innerhalb der Installation tun.

Der Monitor lässt sich auf keine andere Weise lesen denn als Monitor. Betrachtet man allein die Skulpturen, die auf den Monitor hin ausgerichtet sind, ist die Wirkung eine andere. Ihre Bedeutung wechselt zwischen der Rolle, die sie innerhalb der Installation einnehmen, und ihrer eigenen Erscheinung. Hier kann also eine Distanz zum gewohnten Verstehen entstehen und die Performanz der ästhetischen Wahrnehmung auslösen, dadurch, dass Betrachtende und Objekt der Betrachtung sich gegenseitig in Bewegung versetzen.

Die dritte Art, die Installation zu betrachten, ist der Blickwinkel, den man einnimmt, wenn man sich „unters Volk mischt“ – also den Raum der Installation betritt und mit den Skulpturen gemeinsam auf den Monitor schaut. Das Video, das von dort aus zu sehen ist, kann durch mehrere Faktoren eine Aktivierung der Betrachtenden auslösen. Denn einerseits spiegeln sich die Betrachtenden in der Oberfläche des Monitors und sehen so bei dunkleren Sequenzen das Abbild des kompletten eigenen Körpers. Das Video zeigt Körper in Nahaufnahme von außen, mit Verletzungen, und von innen, in Form des *Meat Piece*. Die Tonspur erzeugt eine gewisse Spannungssituation. So kann andererseits eine Beziehung zwischen dem Körper der Betrachtenden und den Körperteilen im Video entstehen, die die „Weltzugehörigkeit des Leibes“ der Betrachtenden verunsichert und so den Prozess der ästhetischen Wahrnehmung bedingt. Die formale Intention Nashats scheint also die Aktivierung der Betrachtenden zu sein, um unterschiedliche Arten auszuprobieren, auf die Installation zu reagieren.

Model Malady Deep Reading

Betrachten wir nun, was die Sockel der beiden Arbeiten der Ausstellung *Model Malady* zu erzählen haben. In Relation zu der Arbeit *Chômage Technique*, die so aussieht, als würden Sockel, deren Dienste im Moment nicht gebraucht werden, sozusagen bezahlten Urlaub machen, entsteht hier ein sehr interessanter Bezug. Denn die Frage, die sich

stellt, ist natürlich, wer oder was nun die Funktion übernimmt, die einst die Sockel erfüllt haben. Nashats Antwort darauf findet sich in dem Video *Present Sore*. Der idealisierte Körper, die Skulptur, die einst von derartigen Sockeln getragen wurde, scheint hier andere Dinge gefunden zu haben, die ihm das geben, was ihm zuvor der Sockel gab. Das ist zum Beispiel die ideologische Erhebung zum Gegenstand der Betrachtung. Dies ist eine Funktion, die nun vom Video selbst übernommen wird, nämlich dadurch, dass es den menschlichen Körper in Großaufnahme abfährt. In gleichem Maße weist das Format des Monitors darauf hin, was heute zur ideologischen Erhebung des menschlichen Körpers benutzt wird. Dies ist die Kreation eines Bildes des eigenen Körpers mit einem mobilen Endgerät, wie er gesehen werden soll, für dessen Veröffentlichung in sozialen Netzen. Weitere Dinge innerhalb des Videos, die die Funktion erfüllen, die „Außenwirkung“ des menschlichen Körpers zu optimieren, sind Kleidung, Arzneimittel, Geld und Kosmetika. Der Brückenschlag zu den Sockeln kommt in einer anderen Sequenz, die in Großaufnahme zeigt, wie ein junger Mann eine Beinprothese anlegt. Denn der Sockel diente der Skulptur zwar als Mittel, um als Gegenstand der Betrachtung wahrgenommen zu werden, jedoch war die antike Skulptur auch abhängig vom Sockel, denn ohne ihn hätte sie unvollständig gewirkt und keinen sicheren Stand gehabt. Diese Idee lässt zurückblicken auf das Eingangszitat von Jack Burnham, der die Emanzipation vom Sockel mit dem evolutionären Fortschritt eines Vogels verglich, der sein Nest verlässt und fortan einen Großteil seiner Zeit fliegend oder laufend verbringt und das Nest nur noch als schützendes Refugium aufsucht. Der Frage, welche Funktion der Sockel nun erfüllt, da sich die Skulptur von ihm emanzipiert zu haben scheint, kommen wir mit Donna Haraway näher. Die Prothesen, die im Video auftauchen, lassen an ihre Idee des Cyborgs denken, des Menschen, der dank technologischem Fortschritt seinen Körper erweitert, wie es in zahlreichen Science-Fiction-Romanen beschrieben wird. In ihrem *Cyborg Manifesto* von 1985 konstatiert sie, dass bestimmte Ordnungskategorien wie etwa die „Grenzen zwischen Mensch und Tier“, diejenigen zwischen „Tier-Mensch (Organismus) und Maschine“ und zwischen „Physikalischem und Nicht-Physikalischem“ durch den technologischen Fortschritt an Wichtigkeit eingebüßt hätten. Der Cyborg, ein Hybrid aus Mensch und Maschine, ist für sie das utopische Wesen der Zukunft, das schließlich in der Lage sein wird, eine Welt ohne Gender zu begründen, dadurch, dass es die Überschreitung der (oben genannten) Ordnungskategorien in sich

vereint.²⁰ Nashat bezieht sich auf diese Utopie und nimmt dazu kritisch Stellung, indem er den menschlichen Körper nicht als autonomen Körper, sondern als einen verletzlichen, abhängigen Körper zeigt, worauf die Blessuren, aber auch das *Meat Piece* von Thek verweisen, das immer wieder in Großaufnahmen gezeigt wird.²¹ Er weist so auf, dass die Überschreitung der einst gängigen Ordnungskategorien neue Abhängigkeiten wie ebendie von Maschinen nach sich ziehen können. So wird der Körper hier nicht nur selbst als ein Produkt von Kultur gezeigt, sondern auch dessen Prägung als kultureller Gegenstand. Denkt man das Spiel mit diesen Bezügen zu Ende, indem man den Blick vom Video abwendet und sich so in der Gruppe von quasi relaxten Sockeln wiederfindet, stellt sich folgende Frage: Wer macht denn eigentlich den kulturellen Körper, also die Skulptur beziehungsweise den idealisierten Menschen, zu einem solchen? Die Antwort scheint in diesem Zusammenhang darauf hinauszulaufen, dass der Mensch, der sich einst ein idealisiertes Abbild schuf, zu dem er aufblicken konnte (weil er es auf einen Sockel gestellt hatte), nun, durch den technologischen Fortschritt, seinen eigenen Körper zu einem idealisierten Bild seiner selbst formen kann. Der Sockel, der einst als Prothese diente, um den idealisierten menschlichen Körper als solchen zu zeigen, lehnt sich nun zurück und schaut entspannt zu, was passiert.

²⁰ Vgl. Haraway 2000, S. 293.

²¹ Vgl. Leaver-Yap 2016.

LITERATURVERZEICHNIS

- Adorno 2003** Theodor W. Adorno, Gesammelte Schriften, Bd. 7: Ästhetische Theorie, Frankfurt a. M. 2003.
- Ausst.Kat. Nürnberg 2010** Ausst.Kat. Shahryar Nashat. Downscaled and Overthrown, Kunstverein Nürnberg, 17.04.–27.07.2010, hg. v. Kathleen Rahn, Nürnberg 2010.
- Brecht 1960** Bertolt Brecht, Schriften zum Theater, Frankfurt a. M. 1960.
- Burnham 1975** Jack Burnham, Beyond Modern Sculpture. The Effects of Science and Technology on the Sculpture of this Century, New York ⁴1975.
- de Certeau 1988** Michel de Certeau, Kunst des Handelns, Berlin 1988.
- Haraway 2000** Donna Haraway, A Cyborg Manifesto. Science, Technology and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century, in: David Bell, Barbara M. Kennedy (Hg.), The Cybercultures Reader, London 2000, S. 291–324.
- Heidegger 1977** Martin Heidegger, Gesamtausgabe, Bd. 5: Holzwege, Frankfurt a. M. 1977.
- Jaimes 2020** Nicolas Jaimes, Le chômage partiel ou chômage technique. Fiche pratique, <http://www.journaldunet.com/management/pratique/chomage/1686/le-chomage-partiel-ou-chomage-technique.html> (letzter Zugriff: 5. Dezember 2020).
- Leaver-Yap 2016** Mason Leaver-Yap, Figure and Wound. The Human Body in Shahryar Nashat's Present Sore, <https://walkerart.org/magazine/figure-and-wound-the-human-body-in-shahryar-nashats-present-sore/> (letzter Zugriff: 5. Dezember 2020).
- Perrault 1697** Charles Perrault, Le Petit Chaperon Rouge (1697), <https://www.schule-bw.de/faecher-und-schularten/sprachen-und-literatur/franzoesisch/texte-und-medien/literatur/fees/chaperon-rouge-texte.pdf> (letzter Zugriff: 6. Dezember 2020).
- Rebentisch 2014** Juliane Rebentisch, Ästhetik der Installation, Frankfurt a. M. ⁶2014.
- Stemmrich 1998** Gregor Stemmrich, Grundkonzepte der Minimal Art, in: Ausst.Kat. Minimal Maximal. Die Minimal Art und ihr Einfluß auf die Kunst der 90er Jahre, Neues Museum Weserburg Bremen, 11.10.1998–03.01.1999; Kunsthalle Baden-Baden, 22.01.–21.03.1999; Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 16.04.–Juli 1999, hg. v. Peter Friese, Bremen 1998, S. 12–22.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 2: Copyright Portikus, Frankfurt am Main, 2016.