

STEFAN BANZ

NÄHER AN DER WIRKLICHKEIT

MUHAMMAD ALI, FRANK ZAPPA, BRUCE NAUMAN

Linear versus Nichtlinear

Linearität ist nach logischen Kriterien die nachvollziehbare Form eines Ausdrucks. Sie ist eine Reduktion, eine Vereinfachung von Phänomenen – eine Stilisierung. Das heisst, sie ist etwas Künstliches, etwas Geschaffenes, das eine Differenz zum Leben, zur «Natürlichkeit der Wirklichkeit» schafft.

Nichtlinearität, als sowohl rationale als auch irrationale Bedingtheit, dagegen ist «paradox», «chaotisch», «natürlich». Wobei Nichtlinearität in einem bedingungslosen Sinne «Natur als Vollkommenheit» wäre und ebenfalls eine Differenz zur «Natürlichkeit der Wirklichkeit» schaffen würde, weil diese immer schon ein bedingtes, mehr oder weniger unüberblickbares Wuchern von gleichzeitig linearen und nichtlinearen Hervorbringungen ist.

«Vollkommene» Nichtlinearität wäre also nichts anderes als die Linearität des Nichtlinearen, eine Linearität des Sekundären, eine Abstraktion, eine Aufrundung des Chaotischen in die Einheit der Unüberblickbarkeit, des einfach Beliebigen, des radikal Universalen.

Nichtlinearität als eine «bedingte» Form des Nichtlinearen dagegen ist in gewissem Sinne Synonym für Leben. Und gerade diese Nichtlinearität der «paradoxalen Bedingtheit», diesen Ausdruck des «Natürlichen» oder «Wirklichen», versuchen wir in unserer Rezeption meist sowohl unbewusst als auch systematisch zu vermeiden. Denn je nichtlinearer die Nichtlinearität in ihrer Bedingtheit ist, desto komplexer und schwieriger ist sie für uns rezipierbar, weil die Rezeption in unserem konventionalisierten, gesellschaftlichen Sinne selbst ein lineares oder rationales Phänomen der Wahrnehmung ist: ein Effekt der Linearität, wobei paradoxerweise gerade über das Sammeln unterschiedlicher linearer Phänomene, eine persönlich kreierte Form des Nichtlinearen entstehen kann.

Ausstellungen, wie wir sie zum Beispiel von Harald Szeemann her kennen – der Hang zum Gesamtkunstwerk, Hundert Jahre Film, Weltuntergang und Prinzip Hoffnung, dapertutto etc. – sind dabei exemplarisch. Szeemann hat für seine Projekte stets linear identifizierbare Werke des Individuellen, Kategorialen, Mythologischen oder Abseitigen gesucht oder gesammelt und sie dann in eine Gemeinschaft des Linearen eingeführt. Dadurch wurden sie unwillentlich Teil seiner ganz persönlichen Form der Nichtlinearität. Szeemanns Ausstellungen können in diesem Sinne als eine Linearität des Sammelns bezeichnet werden, als ein Aufbrechen der Linearität mit den Mitteln der Linearität, um einem persönlichen Hang zum Nichtlinearen – zur Natur, zur Wirklichkeit – näher zu kommen. Seine Inszenierungen sind deshalb stets paradigmatische Ausdrucksformen einer Nichtlinearität als Effekt des Linearen gewesen.

Es stellt sich uns nun die Frage, inwiefern es innerhalb unserer gesellschaftlich verankerten, «linearen» Rezeptionsmechanismen auch Nichtlinearität gibt, die sich aufgrund einer strukturbedingten Nichtlinearität durchsetzen kann, und ob eine solche dabei gleichzeitig auch eine «bedingte Form» eines nichtlinearen Rezeptionspotentials initiiert?

Eine organisch gewachsene Stadt zum Beispiel erhält ihren Ausdruck durch ein natürliches, gleichzeitig lineares und nichtlineares Entstehen seiner Elemente: Häuser, Strassen, Parks, Brücken, Elektrizität, Schmutz, Farben, etc. Mit anderen Worten, sie entsteht aus einer «Natürlichkeit des Nichtlinearen» heraus, und oft sprechen wir dann von einer besonders «lebendigen» Stadt.

Brasilia, eine linear entstandene Stadt im Herzen Brasiliens, ist ein konzipiertes und stilisiertes, ein einheitliches Produkt, das Jahrzehnte unter dem Eindruck der «Leblosigkeit» litt, bis sie – durch die «Linearität» der Zeit – langsam an die gleichzeitige Linearität und Nichtlinearität der Natur herangewachsen ist und nun von den rational «irrationalen» Phänomenen des Nichtlinearen überwuchert wird.

Linearität ist in unserem gesellschaftlichen und kulturellen Denken tief verankert. Sie ist ein kulturelles oder intellektuelles Produkt einer Reduktion im Sinne der Rationalität, und symbolisch gesprochen, auch Synonym für Überblickbarkeit und Sicherheit. Linearität ist immer hergestellt, ist Aufwand, Produkt und Ergebnis in einem. Genau aus diesem Grunde neigen wir gleichzeitig dazu, Nichtlinearität als einen Effekt der Linearität, als sekundär wahrzunehmen. Und dies scheint auch der Grund zu sein, warum wir sie – sobald sie nicht bloss Effekt des Linearen ist – als komplex und schwierig, als wenig attraktiv und schwerfällig, als unkultiviert und absurd empfinden.

Eine sowohl lineare als auch paradoxe Form der Nichtlinearität ist von Grund auf komplex, weil sie fortwährend auf die Grenzen des Natürlichen aufmerksam macht und uns Rezipienten in der Positionierung und Urteilsbestimmung nicht zur Ruhe kommen lässt. Sie ist eine Wahrnehmungs- und Gestaltungsform, die im eigentlichen Sinne oder Unsinn keine Singularität für sich beansprucht, im Moment ihrer Auflösung aber mit grosser Selbstverständlichkeit zu ihr zurückkehrt. Eine «bedingte» Form der Nichtlinearität ist eine Verdichtung der Erkenntnis des Lebendigen, des Natürlichen in einer unendlichen und gleichzeitig endlichen Konstitution: eine Form von Komplexität, die sich im Moment ihrer Generierung unwillkürlich zum Einfachen zurückzieht, um sogleich wieder aufzubrechen.

Gerade das Leben selbst ist deshalb dafür verantwortlich, dass wir eine Nichtlinearität fortwährend vermeiden möchten, obwohl sie im eigentlichen - irrationalen – Sinne von uns täglich gelebt wird. Aber weil wir unsere persönliche Nichtlinearität zu leben, zu vollziehen versuchen, setzen wir alles daran, sie beim Wahrnehmen, Rezipieren in Abrede zu stellen. Denn wenn wir dies nicht tun, scheinen wir unseren eigenen Vollzug der Nichtlinearität, unser persönliches Entfaltungspotential, unser Ideal, unser Leben zu gefährden. Nichtlinearität ist deshalb in der Gemeinschaft der Gesellschaft letztlich auch eine Frage der Kompetenzen und ihrer Überschreitung.

Eine Nichtlinearität in ihrer radikal bedingten Konsequenz zu denken, zu gestalten und zu leben, erfordert grosse Kraft und unheimliche Ausdauer. Nur wenige Künstler sind dieser Vorstellung in ihrem künstlerischen Willen konsequent und inkonsequent zugleich gefolgt.

Muhammad Ali

Cassius Marcellus Clay, alias Muhammad Ali, wurde am 17. Januar 1942 in Louisville, Kentucky, geboren. Sein Vater war Schildermaler und Gelegenheitskünstler. Er malte religiöse Wandgemälde und Landschaften. Die Familie gehörte zur schwarzen Mittelschicht – das bedeutet, sie waren arm, aber führten ein intaktes Familienleben abseits der Slums. Bereits mit zwölf Jahren galt er als grosse Nachwuchshoffnung im Boxen. Zuerst von einem boxverrückten Lokalpolitiker und vom örtlichen Highschool-Direktor gefördert, ermöglichten ihm später elf weisse Sponsoren – die Louisville Sponsoring Group – eine Karriere als Profi. 1960 wurde er in Rom Olympiasieger im Halbschwergewicht und am 25. Februar 1964 in Miami Box-Weltmeister aller Klassen gegen den damals als unbesiegbar geltenden «schwarzen Bären» Sonny Liston. Die Quote stand sieben zu eins gegen Clay. Nur einen Tag nach dem Kampf bekannte er sich zum islamischen Glauben und zur Mitgliedschaft in der «militanten» Black Muslim Bewegung – der Nation of Islam –, die ihm den Namen Muhammad Ali gibt und ihn in der Folge managte. «Der Islam war etwas Mächtiges und Starkes. Das konnte ich berühren und fühlen. Als Jugendlicher hab ich gelernt, dass alle weiss waren. Jesus Christus war weiss. Alle beim letzten Abendmahl, weiss. Aber dann die Muslims, sie stellen plötzlich alles in Frage.»¹

1967 verweigerte er den Militärdienst, um nicht in den Vietnamkrieg zu ziehen. Zunächst war er bei der Musterung durchgefallen, weil er bestimmte Aufgaben des Intelligenz-Tests nicht lösen konnte. Später, als der Krieg mehr Soldaten brauchte, senkte die einberufende Behörde ihre Standards, und Cassius Clay wurde kriegstauglich. Es waren Fernsehreporter, die ihm das mitteilten. Aber Ali reagierte, wie immer, auf seine Weise mit Schnelligkeit und doppelt codiertem Witz: «I ain't no quarrel with the Viet Cong»! Und mit diesem Statement verlagerte Ali seinen Kampf definitiv aus dem Ring heraus in die Arena der Politik und der Gesellschaft. Die Bemerkung stiess den patriotischen Amerikanern sauer auf, weil ihrer Meinung nach die Angelegenheit des Vaterlands alle privaten Bedürfnisse in den Hintergrund stellt. Offiziell verweigerte Ali den Kriegsdienst mit der Begründung, ein Priester des Islam zu sein und stützte sich auf das in der ame-

rikanischen Verfassung garantierte Recht der freien Religionsausübung. Er wurde dennoch zu fünf Jahren Gefängnis verurteilt, und der Weltmeistertitel wurde ihm aberkannt. Er blieb aber gegen eine Kautions auf freiem Fuss, während der Fall zur definitiven Ratifizierung die Instanzen durchlief. 1971 erkannte der Oberste Gerichtshof schliesslich Alis Gründe für eine Wehrdienstverweigerung an und hob die Haftstrafe auf. In einem Aufruf setzten sich nun fast hundert Künstler (u.a. Richard Burton, Truman Capote und Henri Fonda) dafür ein, dass Ali den inzwischen neuen Weltmeister Joe Frazier offiziell herausfordern darf. Der Kampf wurde zu einem grossen politischen Fight zwischen einem «Black Muslim» und einem Schwarzen, der damals die weisse Law-and-Order-Politik unterstützte und repräsentierte. Ali verlor in 15 Runden nach Punkten. Er liess sich jedoch nicht entmutigen. 1974 gewann er im legendären Fight gegen George Foreman in Kinshasa den Weltmeistertitel zurück. Ali schlug Foreman in der 8. Runde K.o.. Ein Jahr später war nun Joe Frazier – gegen den er in der Zwischenzeit bereits einmal nach Punkten gewonnen hatte – der Herausforderer, und er schlug ihn in der vierzehnten Runde ebenfalls K.o.. Es war der härteste Kampf seiner Karriere und der erste, der seine Gesundheit unmittelbar strapazierte.

Inzwischen älter, etwas beleibter geworden und die ersten Zeichen der Zeit spürend, verlor er 1978 gegen den jungen unerfahrenen Leon Spinks überraschend seinen Weltmeistertitel. Bereits ein halbes Jahr später aber holte er ihn gegen den gleichen Leon Spinks wieder zurück und wurde als erster und bisher einziger Boxer zum dritten Mal Weltmeister aller Klassen.

Die letzten Kämpfe hatten ihm gesundheitlich sehr zugesetzt, seine Ärzte diagnostizierten einen Hirnschaden, und er war am parkinsonschen Syndrom erkrankt. Sein Gesundheitszustand wurde weltweit öffentlich diskutiert, man verglich Fernsehauftritte und Interviews, und es war unverkennbar, dass er im Vergleich zu früher langsamer und verwaschener sprach. Seine grossartige Eloquenz war plötzlich verschwunden. Er zitterte auch zeitweilig mit den Händen und man beobachtete einen zuweilen schwerfälligen Gang.

Seither hat sich sein Gesundheitszustand stetig verschlechtert, nichtsdestotrotz bleibt Muhammad Ali im Gespräch. In der Golfkrise 1990 reiste er zum Beispiel freiwillig in den Irak, wurde von Saddam Hussein empfangen und erreichte die Freilassung von fünfzehn Landsleuten. 1996 eröffnete er offiziell die Olympischen Spiele von Atlanta und begleitete im gleichen Jahr einen Transport medizinischer Güter nach Kuba und traf sich mit Fidel Castro. Im Dezember 1999 schliesslich wurde er weltweit zum Sportler des 20. Jahrhunderts gewählt.

Am 30. Oktober 1974 kam es in Kinshasa, dem damaligen Zaire, zum legendären Weltmeisterschaftskampf – zum «Rumble in the Jungle» – zwischen Muhammad Ali und George Foreman. Foreman war damals der amtierende Schwergewichtsweltmeister und galt mit seinen «eisernen» Fäusten als unschlagbar, ja «tödlich». Man handelte ihn bei den Buchmachern – noch vehementer als zehn Jahre zuvor Sonny Liston – als die gnadenlose Killermaschine des Boxens. Foreman vermittelte das Bild von unbezwingbarer Kraft und Härte, und er hatte bereits im Jahr zuvor Joe Frazier in der zweiten Runde K.o. geschlagen und war deshalb Weltmeister geworden. Muhammad Ali gab man nur geringe Siegeschancen. Als man ihn vor dem Kampf fragte, warum er sich denn in dieses nahezu unmögliche Wagnis stürze und glaube, wieder Weltmeister werden zu können, sagte er: «Ich bin gefährlich, habe Bäume gefällt ... und mit einem Alligator gerungen. Ich habe mit einem Wal gerangelt, dem Blitz Handschellen angelegt, den Donner ins Gefängnis geworfen. Das ist gefährlich. Letzte Woche habe ich einen Felsen umgebracht, einen Stein verletzt, einen Ziegel ins Krankenhaus geschickt. Ich bin so fies, dass ich Medizin krank mache!»²

Muhammad Alis Box- und Lebenskunst ist in allen seinen Phasen einer bedingten Form von Nichtlinearität sehr nahe gekommen, und er hat es gleichzeitig geschafft, die überragende Attraktivität dieses «Seins» sichtbar und kommunizierbar zu machen.

Ali und seine Art zu kämpfen hatten etwas undefinierbares, etwas, das permanent zwischen Faszination, Unverständnis, Bewunderung und Ablehnung hin- und herschwangte und unsere Position fortwährend verunsicherte. Sein erster Weltmeisterschaftskampf 1964 gegen Sonny Liston in Miami, der Kampf gegen George Foreman zehn Jahre später in Kinshasa und die Herausforderung Joe Fraziers 1975 in Manila machen diese «bedingte» Form der Nichtlinearität von Alis Boxkunst vielleicht am «deutlichsten» sichtbar.

Der Kampf gegen Sonny Liston prägte sein klassisches Image: Der schnelle, bewegliche, tänzelnde Cassius Clay – «welcher schwebt wie ein Schmetterling und sticht wie eine Biene». Aber wenn wir ihm in diesem Kampf genau zugesehen haben, dann stellen wir fest, dass – unabhängig von seiner berühmten Beinarbeit – bereits die Art, wie er mit den Händen boxt, ungewöhnlich und in gewissem Sinne «paradox» ist. Jan Philipp Reemtsma schreibt: Clay hält die Hände nicht einfach niedrig, «sondern in steter Bereitschaft. Sie sind ständig in Bewegung, nicht wie es «normal» ist, zur Verteidigung erhoben, aus der heraus dann Schläge abgefeuert werden. Sie sind ständig bereit, eine Chance zu beidhändigen Kombinationen zu nutzen, ob Clay sie niedrig hält oder oben. Clays Hände sind auf Angriff und nicht auf Verteidigung eingestellt». Allerdings hält Clay auch seine Hände sehr oft niedrig, um sich auf diese Weise «nicht im Gesichtsfeld des Gegners zu befinden. Dieser schaut nämlich auf den Kopf und die obere Brustpartie, denn erstens will er dahin schlagen, und zweitens sind dort meistens die Fäuste des Gegners. Clay aber entzieht seine Fäuste dem Blick und macht sie so weniger berechenbar. Obwohl sie von unten einen längeren Weg zum Ziel haben, sind sie (von Clays physischer Schnelligkeit abgesehen) auf diese Weise sozusagen «psychisch schneller». Natürlich ist das gefährlich. Aber das Risiko, das damit verbunden ist, im Dienste der Vorbereitung auf einen überraschenden Angriff die Verteidigung zu vernachlässigen, kann Clay durch seine Schnelligkeit und seine Beinarbeit und seine Fähigkeit, Schlägen mit dem Kopf auszuweichen, kompensieren.»³

Muhammad Ali hat den Boxsport neu definiert. Er hat ihn zu einer Kunstform erhoben und vorgemacht, wie er sowohl ästhetisch als auch strategisch raffiniert und kreativ sein kann. Seine Bekanntheit wiederum nutzte er geschickt, um für sich und die schwarze Bevölkerung zu werben und auf das amerikanische Zweiklassensystem aufmerksam zu machen.

«Warum verlangen sie von mir, eine Uniform anzuziehen und zehntausend Meilen von zu Hause Bomben und Geschosse auf braune Menschen in Vietnam zu werfen, während sogenannte Negermenschen in Louisville wie Hunde behandelt werden.»⁴

Und er hat die Komplexität sichtbar und bewusst gemacht, die zwischen Simulation und Tatsächlichkeit, zwischen Leistung und Effekt – sowohl im Boxen als auch im Leben überhaupt – existiert. Seine überschäumenden Prahlerien, Wortgeschwalle und Gedichte, seine Art der Provokation vor den Kämpfen, als auch die Strategie der Kämpfe selbst, sprechen Bände davon.

Muhammad Ali ist das vorläufig letzte Individuum der Menschheit, das eine überragende Bekanntheit über allen anderen erreicht hat, ohne dabei ein Mensch der Macht oder der kollektiven Zerstörung zu sein. «Er wurde so berühmt, dass er auf seinen Reisen um die Welt aus dem Fenster des Flugzeugs blicken – auf Lagos und L.A., auf Paris und Madras – und sicher sein konnte, dass praktisch jeder dort wusste, wer er war.»⁵ Eines seiner ganz grossen Paradoxe dabei ist, über die Verknüpfung von Fitness, Schönheit, Begabung und Selbstzerstörung eine neue Form des individuellen Selbstbewusstseins und der Humanität entwickelt zu haben. David Remnick schreibt: «Er verdiente sein Geld damit, auf Leute einzuschlagen, und dennoch wurde er in seinen mittleren Jahren ein Symbol nicht nur des Mutes, sondern auch der Liebe, des Anstands, sogar einer Art Weisheit.»⁶

Am Anfang machte Cassius Clay aber vor allem mit seiner Angewohnheit von sich Reden, die Runde, in der er gewinnen werde, vorauszusagen und seinen Gegner, wie bereits angetönt, mit angsteinflössenden Bemerkungen zu bearbeiten. Besonders die Presse schürte diese Provokation und bezeichnete ihn als ein unerträgliches Grossmaul – «als einen Quatschkopf, der die Hände zu tief hielt und einen Punch hatte, mit dem man keine Grapefruit ausdrücken konnte.»⁷ Clay hatte begriffen, dass Sport eine Branche des Entertainment ist. Denn seine Selbstdarstellungen dienten einem doppelten Zweck: seine Gegner psychologisch zu verunsichern und Interesse an seinen Aktivitäten zu erregen.

«Und so bin ich dann dahintergekommen, dass ich es, wenn ich die Sache richtig anpacke, bei ihm (Sonny Liston, Anm. S.B.) mit Psychologie versuchen könnte – Sie wissen schon, ihn zu sticheln und sein Nervenkostüm so zu zerfetzen, dass ich ihn schon geschlagen hätte, bevor er überhaupt zu mir in den Ring stieg ... Ich wollte erreichen, dass er denkt, ... dass ich bloss ein Clown bin und dass er nie auch nur eine Sekunde überlegen

müsste, dass ich überhaupt zu einem echten Kampf antreten könnte ... Die Presse, alle – ich wollte, dass keiner was anderes dachte, als dass ich ein Witz bin.»⁸

Seine verbale Zügellosigkeit und Überheblichkeit aber provozierte zusätzlich, weil er nicht nur von sich behauptete: «Ich bin der Grösste!», sondern auch: «Ich bin jung, ich bin schön, ich bin schnell, ich sehe gut aus und bin nicht zu schlagen» – «ich bin der König der Welt.»

Cassius Clay sah tatsächlich gut aus, nicht nur für einen Boxer. Für einen Boxer aber ist Schönheit ein befremdliches Attribut: Jemand, der Wert darauf legt, ein schönes Gesicht zu haben und es auch behalten möchte, sollte eigentlich nicht boxen! Die tatsächliche Provokation aber lag eher darin begründet, dass er als Schwarzer so von sich sprach, zu einer Zeit, in welcher die Idee «Black is beautiful» noch nicht erfunden war und in den Drogerien noch Hautbleichemittel für Schwarze verkauft wurden und Essenzen, um krauses Haar zu glätten.⁹

Muhammad Ali «gab sich politisch, war politisch und wirkte politisch, und irritierender, ärgerlicher- oder provozierenderweise erklärte er seine Zugehörigkeit zu einer Gruppe, die nicht nur einen eigenen Obskuranismus für sich verbuchen konnte, sondern die Bürgerrechtsbewegung durchaus an Radikalität überbot.»¹⁰ Muhammed Ali war ein kollektives Erlebnis, das – in Verbindung mit Rassenunruhen (und insbesondere der Black-Muslim-Bewegung), dem Vietnamkrieg, dem sich Ali verweigerte, und seiner Bekanntheit – die USA vor grosse Bewältigungsprobleme stellte. Sie versuchten deshalb lange Zeit alles, um diesen «allseitigen Querschläger» zu zähmen. Die Amerikaner wollten ihn demütigen, weil sie – sowohl die Weissen als auch die Schwarzen – sich selbst von ihm gedemütigt fühlten. Aber Ali war ein harter Brocken, ein Stehaufmännchen mit unheimlichen Nehmerqualitäten. Selbst die sportlich schmachvolle Niederlage gegen Joe Frazier konnte ihm nichts anhaben. Vielmehr erweiterte er von neuem die Möglichkeiten des Boxens: Kein schmetterlingsleichtes Tänzeln mehr um den Gegner herum, kein schnelles Ausweichen mit dem Oberkörper, kein flinkes Kopfdrehen, sondern Kondition, aussergewöhnliche Einsteck-Kapazitäten und ein verfeinertes Spiel der Einschüchterung, Beschimpfung, Erniedrigung und Parodierung des Gegners, gepaart mit Komödie, Überheblichkeit, Respekt und Selbstironie. Ali hatte George Foreman sowohl sportlich als auch verbal vollkommen verwirrt und ihn mit seinem linearen und eindimensionalen Boxstil in den offenen Schlag laufen lassen – und mit ihm das gesamte Publikum! Denn niemand begriff, was in diesem Kampf wirklich geschah. Die Schläge, die Ali einsteckte, erschütterten seinen Körper, links, rechts, Gerade, Haken, nicht alle blieben in der Deckung, einige kamen durch, in den Magen, an den Kopf, durch die deckenden Fäuste ans Kinn, und der Zuschauer fragte sich ratlos, was da vorsichgeht, warum das Jemand mit sich machen lässt – ist Ali am Ende? Wo ist der «alte Ali», der «junge Clay»? Man sah ihm gerade zu. Er war dabei, George Foreman zu besiegen!¹¹ Foreman war inzwischen müde geworden, ausgelaugt und ausgeschlagen, und Ali bereit, seine Kombinationen zu setzen.

Muhammad Alis Kämpfe waren – vorausgesetzt, man konnte dem Boxen überhaupt etwas abgewinnen – voll Spannung, Durchtriebenheit und Eleganz. Sie waren raffinierter als alles, was man zuvor im Boxsport gesehen hatte. Aber seit Ali nicht mehr boxt, erkennen wir auch, dass wir all die Jahre nicht wirklich beim Boxen zugesehen haben, sondern dabei, wie sich eine komplexe Persönlichkeit nichtlinear und gegen die Regeln der Konvention eines Genres bediente, um sich in der Welt als grossartigen Performer, Künstler und Botschafter zu profilieren. Dabei hat er es geschafft, ein Interesse am «Kontroversen», «Verqueren», «Paradoxen», «Sonderbaren» zu wecken, und ein Massenpublikum auf die Attraktivität einer «bedingten» und komplexen Nichtlinearität aufmerksam zu machen.

Nichts von dem, was Muhammad Ali ausmacht, wäre ohne seine «unkonventionelle» und «unverständliche» Art des Boxens denkbar. Ali aber war gerade deshalb nicht nur Boxer, sondern auch Schauspieler, PR-Experte, Black Muslim, Kriegsdienstverweigerer, Menschenrechtler, Verfasser ungewöhnlicher Verse, Botschafter für die Humanität, Geiselnbefreier, Symbol für einen unerschrockenen Lebensmut und Hoffnung aller Kranken und Behinderten. Muhammad Alis Eigenschaften als Boxer durchdringen in diesem Sinne alle Teile seines öffentlichen Bildes und sind die Voraussetzung dafür, dass er uns seit den 60er Jahren fortwährend verstört, verunsichert, inspiriert und versöhnt.

Boxen an sich ist vielleicht bereits eine bedingte – paradoxe – Form der Nichtlinearität. Muhammad Ali zumindest hat sowohl seine als auch ihre Insignien zu jedem Zeitpunkt seines bisherigen Lebens beherrscht, erhellt und bereichert.

Frank Zappa

Frank Zappa wurde am 21. Dezember 1940 in Baltimore, Maryland, als ältestes von vier Kindern geboren. Seine Mutter war das Kind italienisch-französischer Eltern, und sein Vater ein sizilianischer Einwanderer, der beim Militär angestellt war. Er arbeitete zuerst in einer militärischen Anlage in Edgewood, Maryland, dann u.a. als Metallurge bei Corvair in Pomona in Kalifornien und war Mitarbeiter bei der Entwicklung einer Atlas-Missile-Rakete in San Diego. Die Zappas wurden also ständig versetzt, und meist an Orte, die eher unwirtlich und unwirklich, in gewissem Sinne auch abseits der klassischen Gesellschaft waren. Seine High-school- und Teenagerzeit aber verbrachte Zappa in Kalifornien. Er war zwar kein Einzelgänger, aber er hatte durch das stetige Umziehen auch nicht viele Freunde. Durch Zufall kam er sehr früh mit den Kompositionen von Edgar Varèse in Berührung, die ihn sehr beeindruckten. Zu seinem 15. Geburtstag wünschte er sich von seiner Mutter sogar Geld, um dem Meister persönlich nach New York zu telefonieren.

Zappa verbrachte immer mehr Zeit mit Musik, spielte Schlagzeug, lernte Gitarre, spielte in vielen verschiedenen Bandformationen und besuchte später Kurse in Komposition und Musik. Erst mit «Freak out», seiner ersten Plattenproduktion, aber gelang es ihm in der Musikszene Fuss zu fassen. Obwohl dieses Doppelalbum aus dem Jahre 1966 noch nicht sein Meisterwerk ist, gab es bereits vor, was der Musikinteressierte in den nächsten 28 Jahren von ihm alles zu hören bekommen sollte. Die Platte wurde in ihrer gesamten parodistischen Unkonventionalität, dank einer raffinierten, persönlich gesteuerten Werbekampagne und cleverem, künstlerischem und imagebildendem Platten-Cover, in der Presse rege besprochen. In erster Linie aber hielt man Zappa und seine Band «The Mothers of Invention» für schräge Vögel.

Dies zwang ihn, sich noch stärker mit Marketing auseinanderzusetzen. Er war sich bewusst, den Verantwortlichen und dem Publikum selbst die Türen zu ihm, der Band und seiner Musik zu öffnen. Diese anstrengende Arbeit aber half ihm auch, die Mechanismen des Business von Anfang an besser kennenzulernen und sich darin zu etablieren. Es war letztlich der Grundstein für seine komplexe künstlerische Karriere als erfolgreicher Komponist, Musiker, Bühnenkünstler und Produzent. Es ist deshalb nicht untypisch, dass Zappa in weiten Kreisen als eine Art Kultfigur und Bürgerschreck bekannt ist, sah man ihn doch bereits auf einem der ersten Werbeplakate nackt auf der Toilette sitzen, ein Selbstporträt, das um die Welt ging und ihn berühmt machte. Das gleiche Sujet hat dreissig Jahre später als Replik von Pipilotti Rist auch erfolgreich Eingang gefunden in den Kontext der Bildenden Kunst.

Frank Zappa hatte zu Beginn der neunziger Jahre auch den ernsthaften Entschluss gefasst, sich gegen George Bush als unabhängiger Kandidat für die amerikanische Präsidentschaft zu bewerben. Nach der Diagnose 1992 an Krebs erkrankt zu sein, aber musste er seine Pläne wieder aufgeben. Noch im gleichen Jahr aber besuchte er in der Funktion eines Kulturattachés Vaclav Havel und die neu gegründete tschechische Republik und spielte kurze Zeit später mit dem berühmten Ensemble Moderne in Frankfurt eigene Kompositionen ein, die unter dem Titel «The Yellow Shark» veröffentlicht wurden. Im Dezember 1993 starb Frank Zappa, kurz vor seinem 53. Geburtstag, an den Folgen von Prostatakrebs. Er hat Zeit seines Lebens mehr als 60 Albumtitel herausgebracht. Die meisten davon Doppel- und Dreifachalben.

Frank Zappa war ein versierter Musiker und Komponist, der sich gegen alle Konventionen des Marktes und der Tradition stellte. Auf dem Boden einer soliden Handwerklichkeit nahm er sich jede musikalische und verbale Freiheit heraus, die man sich vorstellen kann. Er war ein Künstler mit nichtlinearem, paradoxem und grenzüberschreitendem Anspruch. Viele seiner Kritiker sagen zwar, dass besonders seine Songtexte, die vorwiegend über sexuelle Praktiken der Männer bei Frauen handeln, eindimensional, frauenfeindlich und sexistisch seien. Selbst diese vermeintlich eindeutigen Texte aber sind oft in hohem Masse widersprüchlich und «komplex».

«What's the ugliest
Part of your body?
Some say your nose
Some say your toes
But I think
it's your mind.»¹²

Zappa begann in seiner Musik am Anfang vor allem damit, die Grenzen zwischen der sogenannten E- und U-Musik zu durchbrechen. Er verknüpfte so in gewissem Sinne seine ersten unmittelbaren musikalischen Erlebnisse – die der klassischen Musik eines Edgar Varèse oder Igor Strawinsky – mit der kalifornischen Form des R&B. Dann wurden wiederum Schlager seiner Kindheit, der 40er und 50er Jahre, mit der kalifornischen Surf-Musik der 60er oder Country-Elementen verknüpft, die oft in «varietistischer» oder «kabbarettistischer» Art und Weise vorgetragen wurden. Daraus entstand eine Mixtur, die von Ton zu Ton, von Rhythmus zu Rhythmus unberechenbar ist. Schnelle Passagen wechseln mit langsamen Elementen, einfache Rhythmen antworten auf hochkomplexe Takte, um wieder von ihnen verdrängt zu werden. Bläsersätze verschmelzen mit der elektrischen Gitarre, echte Saxophontöne überlagern sich mit der elektronischen Simulation desselben Instruments. Klassischer Rockgesang vermischt sich mit undefinierbaren Geräuschen und theatralischem Sprechgesang. Marimbas und andere Schlaginstrumente werden zu tragenden Klangerzeugern innerhalb der einzelnen Stücke. Und immer wieder angeschlagene Tonfolgen werden abrupt unterbrochen und durch ihr «Gegenteil» weitergeführt. Seine Musik ist in gewissem Sinne als der gleichzeitig melodiose und amelodiöse Ausdruck seiner rastlosen Jugendzeit lesbar, einer Zeit, in welcher er immer wieder irgendwo anders wohnte und mit neuen klimatischen und ästhetischen Bedingungen umzugehen hatte, neue Freunde und unterschiedliche gesellschaftliche Mechanismen kennenlernte. Er selbst hat seine Biografie einmal wie folgt beschrieben:

«Ich wurde am 21. Dezember 1940 in Baltimore geboren. Dann lebte ich für einige Zeit auf dem Land ... Danach zog ich in die Stadt. Dort blieb ich nicht lange. Es ging wieder zurück aufs Land, und mein Vater stellte während des zweiten Weltkriegs für die Regierung Giftgas her. Das war ein Riesenspass. Dann zog ich nach Kalifornien. Lebte dort für eine Weile. Und blieb weiterhin mit Unterbrechungen in Kalifornien, bis ich damit begann, Giftgas für unsere Regierung herzustellen. Ich hoffe, dass Capitol Records mir hilft, dieses Giftgas zu verbreiten. HABT IHR SCHON WAS ABBEKOMMEN?»¹³

Zappas Musik ist eine Musik der gleichzeitigen Tonalität und Atonalität, der Überraschungen und Verunsicherungen, der Serjosität und deren Parodie. Er lebte das musikalisch Multikulturelle, eine komplexe Mischform, die dem Publikum sehr viel abverlangte. Zappa aber scheute sich auch nicht davor, mit primitivsten und einfachsten Spiel- und Tonregeln zu spielen. Auch sein Aussehen – als Freak, mit zerlumpte Kleidern, langen Haaren, Schnurrbart und Bart – widersprach seiner eigentlichen Lebensweise (er war verheiratet und hatte vier Kinder) und seiner Musik. Er war ein Rebell, was die Mechanismen des Kommerzes betrafen und ein angepasster, vielschichtiger Virtuose unter den Rebellen. In seinen besten Momenten war er unmissverständlich das Gegenteil von sich selbst: Auf der letzten grossen Europa-Tournee hat sich zum Beispiel seine gesamte Band gegen ihren Bassisten Scott Thunes aufgelehnt, weil dieser sich – in der gleichzeitigen Funktion als Tournee-Manager – gegenüber seinen Mitmusikern anscheinend unmöglich benommen hatte. Anstatt ihn aber zu entlassen, entliess Zappa die gesamte Band bis auf Scott Thunes und einen zweiten Musiker, der sich als einziger nicht gegen Thunes gestellt hatte. Die Tournee musste daraufhin abgebrochen werden. 1971 drehte Zappa sein grosses zweistündiges «Alternativ-Musik-Clip» 200 Motels, in welchem er von Ringo Starr als sein «verkleinertes» Alter Ego «billy the dwarf» gedoubelt wurde. 1991 veröffentlichte er zehn, über die Jahre hin gesammelten Raubpressungen seiner Konzerte (mit teilweise haarsträubender Tonqualität) unter seinem eigenen Namen mit dem Titel «Beat the Boots».

Zappa war aufmüpfig, ohne aufmüpfig zu sein, war komödiantisch ohne komisch zu sein, war ernsthaft ohne ernsthaft zu sein, und umgekehrt. Er legte sich gegen alle und alles an, schrieb zum Beispiel Briefe an Ronald Reagan, um das Grundrecht der freien Meinungsäusserung auch bei der Publikation von Songtexten zu gewähren, hielt freundschaftliche Beziehungen zu Vaclav Havel und war für viele Musiker Sprungbrett für eine eigene Karriere (Captain Beefheart, George Duke, Jean-Luc Ponty, Patrick O'Hearn, Adrian Belew etc.).

Er machte mit seiner ungewöhnlichen Art der gesamten Musikszene Mut sich von einschränkenden Konventionen zu lösen, ohne dass der Erfolg darunter zu leiden hatte. Viele Musiker, wie zum Beispiel der Gitarrist Brian May von Queen oder John Lennon waren von seiner unorthodoxen Art als Musiker und Persönlichkeit tief beeindruckt.

Ein Konzert oder eine Show der Mothers of Invention konnte zum Beispiel aus einer einzigen ausgedehnten Nummer bestehen, die durch gesprochene Zwischentexte in Sätze zerlegt und durch Melodithemen miteinander verbunden wurde. Besonders bemerkenswert konnte dabei die leitmotivische Verwendung von bekannter klassischer Musik sein, die «bruchlos» in die Struktur des jeweiligen Songs eingefügt und ein integraler Bestandteil des melodischen Geschehens wurde. Gleichzeitig verknüpften sie dasselbe Stück mit der oft vernachlässigten Technik der Pop-Parodie. Sie imitierten dabei zum Beispiel das Stilmittel des Bassfalsetts der Teeny-Musik aus den fünfziger Jahren und unterlegten diese Gesangsart mit der cocktailseligen Orchestrierung der Vierziger. Zappa war zweifellos ein Pionier der heute so aktuellen Technik des Samplings und der House-Musik.

Was an einem solchen Abend ablief, war also streng komponiert und spontan und improvisiert zugleich und beweist, dass Zappa, trotz seines Bestrebens, die Aktionen seiner Band stets berechnen und kontrollieren zu können, ebenso stark die Zügel schleifen und Unvorhergesehenes geschehen liess.

Zappas zusätzliche Angewohnheit, Dinge aufzubewahren und später wiederzuverwenden, führte dazu, dass auch seine Begabung für Eigenwerbung und seine musikalische Arbeitsweise oft miteinander verschmolzen. Beispiele für diesen Recyclingprozess lassen sich in beliebiger Zahl anführen: Ein Titel auf dem Album «One Size Fits All» ist eine neu orchestrierte Fassung des Themas von «Peaches on Regalia» vom Album «Hot Rats», das fünf Jahre zuvor erschienen war; und ein Foto von Zappa, das ihn mit Bowlerhut vor dem Buckingham-Palast in London zeigt, aufgenommen im September 1967, taucht zwei Jahre später auf dem Innen-Cover von «Hot Rats» wieder auf.

Zappas Kunst war bis ins kleinste Detail verschachtelt und vielschichtig. Überall findet man seine komplexen Entwürfe und Realisationen, ob bei der Instrumentierung, der Komposition der Stücke, der Aufführung von Konzerten oder bei der Produktion von Platten und ihren Covers. Immer ist dabei etwas zu hören oder zu sehen oder festzustellen, welches das Bekannte oder Konventionalisierte massiv verunsichert oder in Frage stellt. Selbst die ungeheure Menge an Platten-Produktionen und Live-Auftritten erstaunt dabei, weil auch hier mit anderen Mitteln gearbeitet wurde, als dass es in der Branche generell üblich ist.

Michael Gray schreibt: «Zappas herausragende Leistung zeigte sich beispielsweise auch an seiner Fähigkeit, unterschiedliche Tapes mit einer Perfektion zu schneiden, zu bearbeiten und neu zu montieren, wie sie meines Wissens noch nie jemand zuvor erreicht hat. Deshalb findet man immer wieder auf dem Cover einer Zappa-Platte einen kleingedruckten Text wie diesen: Seite 1, Track 3: die erste Hälfte des Gitarrensolos wurde am 3. 11. 1978 in Detroit live aufgenommen, die zweite Hälfte und der Bläsersatz am 11.9. 1977 in Chicago; Bass, Schlagzeug und Rhythmusgruppe am 6.6. 1977 in den Power-Plant-Studios in New York. Es gibt viele Künstler, die ein Stück von einem Gitarrensolo, das nachträglich in einem Studio aufgenommen wurde, in den Mitschnitt einer Live-Aufnahme einbauen, um ein paar falsche Töne zu korrigieren, auch wenn sie das im Covertext gewöhnlich verschweigen. Doch niemand ausser Frank Zappa besass die Kühnheit und die technische Fertigkeit, Live-Aufnahmen zu overdubben, die bei einer früheren Gelegenheit im Studio oder bei einem späteren Live-Konzert aufgezeichnet worden waren.»¹⁴

Zappas Plattenproduktionen waren vor allem in der Zeit zwischen 1965 und 1979 grosse Überraschungen: Vorwiegend pop- und rockbetonte Produktionen wechselten mit jazz- und klassikbetonten Arbeiten. Dazwischen immer auch grosse, live eingespielte Events, die Theater- und Kabarettproduktionen sehr nahe kamen. Studio- und Livealben überkreuzten und vermischten sich, es gab keine Regel. Und dennoch strahlt die Musik eine unverwechselbare Eigenart aus, die vielleicht mit verquer, hüpfend, gallopiierend, versiert, flink umschrieben werden könnte. Es sind in gewissem Sinne aber auch die Paarung von Komik mit dem ernsthaften Willen der Serjosität, fortwährende Rhythmusänderungen und das gleichzeitige Zurückkehren zum Blues, seine

pseudo-erotischen Texte, Stakkatoeinlagen, Geräusche und stöhnenden Laute, ja selbst das Unvermögen der Technik selbst – wenn zum Beispiel eine Nadel wegen eines Kratzers über die Vinyl-Platte springt, wie zu Beginn der zweiten Seite von «We're only in it for the money», zum musikalischen Bestandteil des Stücks wird – welche die Unverwechselbarkeit seiner Musik definieren.

Wie Muhammad Ali war auch Frank Zappa in seiner Art unverblümt und direkt und dennoch im höchsten Grad komödiantisch und fiktiv. Das Leben der Musiker und der Musiker als Wirklichkeit haben mit ihm ein anderes Gesicht bekommen. Und wie auch bei Ali, hat auch bei ihm ein Massenpublikum auf diese «bedingte» und komplexe Form der Nichtlinearität angesprochen und sich herausgefordert gefühlt. Zappa bewegt und polarisiert die Leute, um sie am Ende mit seinem undefinierbaren Charme, der auch Muhammad Ali eigen ist, wieder zu versöhnen – jedoch nur bis zur nächsten Verunsicherung.

Zappa hat die grosse Attraktivität der «bedingten» und komplexen Form von Nichtlinearität in die Musik gebracht und da mitgeholfen, unzählige Tabus und Vorurteile zu überwinden und abzubauen. Die aktuelle Musikszene stünde ohne Zappa heute nicht da, wo sie heute steht. Sein Phänomen ist unmittelbar mit den Grossen der Kunstszene vergleichbar: Es überleben immer nur die – und zwar nicht nur im geschäftlichen Sinn –, die sich sowohl mit als auch gegen die jeweils aktuelle Kultur weiterentwickeln.

Bruce Nauman

Bruce Nauman wurde am 6. Dezember 1941 in Forth Wayne, Indiana, geboren. Der Vater arbeitete als Ingenieur bei General Electric, und die Familie musste jedes Jahr drei- bis viermal umziehen. In seiner Jugend nahm er Klavierstunden und Unterricht in klassischer Gitarre. 1969 ging er an die Universität von Wisconsin in Madison, wo er Mathematik, Physik und Kunst studierte. Er beschäftigte sich dabei besonders mit Beethoven, Webern, Berg und Schönberg und mit Ludwig Wittgenstein. 1966 zog er nach San Francisco um, wo er sich Atelier und Wohnung in einem ehemaligen Lebensmittelladen einrichtete.¹⁵

Vor dem Umzug hatte er Landschaften gemalt, nun begann er skulptural mit Glasfaser, dann auch mit Neon, Fotografie, Performance, Sprache, Hologramm, Film und Video zu arbeiten. Dieser einschneidende Bruch mit den herkömmlichen Gattungen wurde unmittelbar von der Strasse seiner neuen Umgebung angeregt: Neonreklamen und Videovorführungen in Schaufenstern. Sie wurde aber auch inspiriert und bestärkt durch seine bevorzugte Lektüre der Bücher von Ludwig Wittgenstein und Samuel Beckett und das Interesse an der Musik von La Monte Young, Steve Reich, Philip Glass, Terry Riley und Meredith Monk.

Marcel Duchamp hat am Anfang auch eine wichtige Rolle gespielt, unmittelbar beeinflusst schien Nauman aber durch eine Ausstellung des vielseitigen Fotografen, Künstlers und Duchamp-Freundes Man Ray gewesen zu sein, die er 1966 im Los Angeles County Museum gesehen hatte: «Was ich mochte, war, dass es keine Konsequenz in seinem (Man Rays, Anm. S.B.) Denken zu geben schien, keinen einzigen gültigen Stil.»¹⁶

In der Folge begann Nauman systematisch die Mittel zu untersuchen, mit denen man Kunst macht. Ausgangspunkt und Gegenstand seiner Arbeiten war zuerst sein eigener Körper. Er nahm ihn zum Beispiel als Schablone für ein Neon-Objekt oder stellte sich als lebenden Brunnen dar, drückte sein Knie mehrfach in eine Gipsform, die er dann in Glasfaser goss, oder erprobte vergeblich die Aufhebung der Schwerkraft am eigenen Leib. Auch in seinen frühen Videowerken arbeitete er mit dem Instrumentarium und den Möglichkeiten, die sich ihm unmittelbar im Atelier boten. Nauman, der Akteur, vollzog einfache Handlungen, stampfte in unterschiedlichen Rhythmen mit den Füßen, bewegte sich auf einem markierten Bodenquadrat oder schlug zwei kleine Bälle so kraftvoll wie möglich auf den Boden, damit sie gegen die Decke prallten, und fing sie wieder auf. Indem er den Neubeginn in seiner Werkstatt mit sich selbst initiierte, macht er die Kunst, ihre Bedingungen, ihre Produktion, ihr Wirksamwerden von Anfang an zum zentralen Thema.¹⁷

Bruce Nauman interessierten auch die Geräusche, die bei den Aktionen im Atelier entstanden. Er nutzte deshalb die Möglichkeit des Films oft zur asynchronen Wiedergabe von Bild und Ton, und weil im Atelier zur Überprüfung der Videoaufnahme auch ein Monitor stand, wurde dieser Bestandteil des Werks und später in der Galerie mit ausgestellt.

Nauman legt im Grunde seine Arbeit so an, dass er stets auf einen Zufall wartet, der die Regeln ändert oder entkräftet und dabei zum werkbestimmenden Element werden kann.

In den siebziger Jahren entstanden zunächst die zum Teil mit Video kombinierten «Korridore», die den Betrachter in psychophysische Experimente miteinbeziehen, dann die Gipsmodelle für «Tunnel» mit ihren klaustrophobischen Wirkungen und der Verschiebung unmittelbarer physischer Wahrnehmung auf die Ebene der Projektion, der Vorstellung. In den frühen achtziger Jahren entstanden die politisch motivierten Hängesulpturen, durch welche sich der individuelle Erfahrungshorizont auf soziale Probleme erweiterte. Im Verlauf der späteren achtziger Jahre wurde dann zunehmend Gewalt Thema seiner Video- und Neonarbeiten. Mit der Einführung der Figur des Clowns und der an Genmanipulation oder Pelzzüchtung erinnernden, deformierten Tierkörper gewinnt das Werk schliesslich noch einmal an grotesker Schärfe, bevor sich Nauman in den Neunzigern vermehrt auch auf melancholisch gefärbte und ästhetisch stilisierte Videoinstallationen und Skulpturen konzentrierte.¹⁸ Der Bruch, das Paradoxe, das Verschobene, das Verunsichernde und Nichtlineare aber bleiben seit Beginn entscheidende Parameter.

In «Double Steel Cage Piece» von 1974 zum Beispiel betreten wir einen schmalen Gang zwischen den beiden ineinandersteckenden Drahtkäfigen und realisieren plötzlich die ungewöhnliche, doppelte Situation: Einerseits sind wir Gefangene des Werks und andererseits in dieser Zwangssituation auch Gegenstand neugierigen Betrachtetwerdens durch andere Besucher. Wir selbst sind also nicht nur Teil des Werks, sondern verändern, indem wir es begehen, auch sein Aussehen und seinen Inhalt. Mit der Entwicklung seiner Arbeiten aus dem Atelier heraus ins Museum, wechselt die Rolle des Betrachters/Benutzers ständig. Sind wir im Doppelkäfig zum Beispiel blossgestellte Gefangene, werden wir in der Videoarbeit «Good Boy Bad Boy» von 1985, weil sich die Figuren an uns richten, als Schlichter zwischen den Kontrahenten in das Beschimpfungsritual einbezogen, jedoch ohne wirklich schlichtend eingreifen zu können. Bei «Violent Incident» von 1986 werden wir in die Rolle des Voyeurs gedrängt und bleiben in jeder Beziehung ausserhalb der Arbeit, während wir in der akustischen Raumarbeit «Get Out of My Mind, Get Out of This Room» von 1968 wie Störenfriede mit barschen Anweisungen aus dem Raum, also aus dem Werk verjagt werden, sofern wir die «Realitätsverschiebung», die uns medial schon vorher ausserhalb stellt, ausser Acht lassen.¹⁹ Mit Hilfe seiner Regularien schlägt uns Nauman in seinen Bann, und er macht uns unausweichlich zu «Mitwirkenden» oder «nichtmitwirkenden Mitwirkenden» innerhalb einer von ihm angerichteten Versuchsanordnung.²⁰ Man könnte diesen Aspekt in einem gewissen Sinne mit den Filmen von Alfred Hitchcock vergleichen: «Alles was man weiss, ist, dass man an einen Ort gestossen wird, der einem völlig unvertraut ist, und dass dies Angst auslöst.»²¹ Im Unterschied zu Hitchcocks Simulationen mit Happy-End, sind wir bei Nauman meist unmittelbar ins Geschehen miteinbezogen und erleben die Situationen am eigenen Leib. Mit der dabei ausgelösten Verunsicherung, Beklemmung oder Angst werden wir gleichzeitig alleingelassen. Nicht selten reagieren viele deshalb mit Aggression oder Ohnmacht auf Naumans Werke.

Uwe M. Schneede schreibt: «Nauman weidet Entdeckungen nicht aus, er wiederholt sich nicht, er entwickelt dauernd ganz andere Werkkonzepte, verwirft sie auch wieder, als seien sie erledigt, er schafft allenfalls mit gleichem Ausgangsmaterial immer wieder neue, einander gelegentlich scheinbar widersprechende Lösungen, und zwar deshalb, weil es für ein Problem nicht mehr die eine Lösung gibt. Nur im Widerspruch lässt sich für ihn so etwas wie Wahrheit ermitteln.»²²

Die im einzelnen an sich lapidaren, in ihrer Anlage und Struktur einfachen Werke dienen also in erster Linie dazu, uns in ein Labyrinth irritierender Wahrnehmungen und erschwerter Kommunikation zu versetzen. Wir sind nicht mehr gegenüberstehende Betrachter, sondern hineingezogene Mitwirkende: Aus dem Stand der Sicherheit sind wir in den bodenlosen Irritation und der Hilflosigkeit geraten.²³ Sobald wir uns dies aber bewusst werden, sind wir bereits von einer neuen Arbeit gebannt, die uns von Anfang an Draussen und im Untätigen verharren lässt.

«Ich habe von Anfang an versucht, Kunst zu machen, die ... sofort voll da war. Wie ein Hieb ins Gesicht mit dem Baseballschläger, oder besser, wie ein Schlag ins Genick. Man sieht diesen Schlag nicht kommen. Er haut einen einfach um. Die Idee gefällt mir sehr, diese Art von Intensität, die einem keinen Anhaltspunkt gibt herauszufinden, ob man die Arbeit mag oder nicht.»²⁴

Nach Joseph Beuys Tod wird Bruce Nauman Ende der Achtziger, Anfang der Neunziger Jahre langsam aber nachdrücklich zum überragenden internationalen Künstler. Grosse Retrospektiven und Übersichtsausstellungen reisen durch die gesamte Welt, dabei fällt auf, dass sein Werk schon seit Beginn seiner Karriere besonders in der Schweiz auf grosses Interesse stösst. Die Sammlung CREX in Schaffhausen und das Kunstmuseum Basel kaufen sehr früh wichtige Arbeiten. Basel zeigt darüber hinaus in den achtziger Jahren mit zwei grossen Ausstellungen wichtige Einblicke in seine Videoinstallationen und zeichnerischen und grafischen Arbeiten. Die Rezeption gipfelt schliesslich in der grossen Retrospektive im Kunsthaus Zürich 1995. Man könnte sich an dieser Stelle fragen, was der genaue Grund dafür ist. Die Schweiz, als verschontes Land von Kriegen und Gewalt seit zweihundert Jahren und als ein Konglomerat von vier Kulturen und Landessprachen. Die Schweiz, als einen Bundesstaat, bestehend aus 26 Kantonen mit unterschiedlichen Interessen, und ein Land mit einer komplexen Topografie, die sich, gemessen an der Kleinheit und Dichte des Landes, kaum mit einem anderen Staat vergleichen lässt: hohe, steile und schneebedeckte Berge, Kälte, Feuchtigkeit, tropische Klimata, fruchtbare, grüne Hügellandschaften, zahlreiche Seen, Kalkgebirge, starke städtische Zersiedelung etc. Es liesse sich hier sicher eine unmittelbare Koinzidenz herstellen, was aber für unser Thema zu weit führen würde.

Bruce Nauman lebt und realisiert Kunst – wie Muhammad Ali und Frank Zappa – nicht, wie die meisten erfolgreichen Menschen, nach dem Prinzip der Linearität, oder verkappt, nach dem Prinzip der Nichtlinearität als einen Effekt der Linearität, sondern von Anfang an, und in seiner gesamten Komplexität, als eine konsequente und gleichzeitig inkonsequente Form der «bedingten» Nichtlinearität. Innerhalb der Kunst – und das ist auch hier überraschend – erreicht er damit sowohl ein grosses Publikum als auch einen breiten Konsens.

Bruce Nauman hat sich in seiner künstlerischen Arbeit mit unterschiedlichsten Medien beschäftigt und gleichzeitig mit minimalen Mitteln unterschiedliche Medien miteinander verknüpft, und damit in vieler Hinsicht beispiellos die Paradoxität der Wahrnehmung und des Lebens thematisiert. Naumans Kunst ist zuerst immer das Verhältnis vom Künstler zu seiner Umgebung, die zu einem Werk führt, das wiederum ein Verhältnis zum Ort der Präsentation schafft, die schliesslich die Wahrnehmung und das Verhalten des Betrachters beeinflusst. Sie ist in dieser Beziehung im höchsten Masse interaktiv und macht uns zu jedem Zeitpunkt auf die Bedingtheit, die Eingeschränktheit, aufmerksam, derer wir in unserem Leben, Wahrnehmen und Wirken fortwährend unterworfen sind. Er führt uns mit seinen Versuchen und Anordnungen näher an die Wirklichkeit heran, weil er seinen ungewöhnlichen Metaphern der Paradoxität und Begrenzung nicht nur ein visuelles Gesicht verleiht, sondern es auch unmittelbar physisch und psychisch erfahrbar macht.

Muhammad Ali, Frank Zappa und Bruce Nauman wurden im Abstand von insgesamt nur dreizehn Monaten geboren. Sie kommen alle aus den Vereinigten Staaten und repräsentieren drei unterschiedliche ethnische Gruppen. Bruce Nauman ist Amerikaner bürgerlich-angelsächsischer Herkunft, Muhammad Ali gehört zur unterprivilegierten, schwarzen Bevölkerungsschicht und Frank Zappa schliesslich ist Sohn südeuropäischer Einwanderer. Nauman und Zappa haben als Kinder den ständigen Umzug ihrer Familien in andere Gebiete erlebt und mussten lernen mit dem stetigen Neuanfang umzugehen. Dieser Aspekt schlägt sich später zweifellos auch in ihrer Arbeit nieder. Bei Muhammad Ali konstituierte sich der Weg der «bedingten» Nichtlinearität stärker aus dem Bedürfnis heraus, die Unterschicht, den Zustand des unterprivilegierten Schwarzen – und später die korrupten Banden des Boxsports – mit allen Mitteln zu bekämpfen. Dennoch vermitteln alle drei in ihren Werken und Taten eine vergleichbar grossartige Unabhängigkeit. Während aber Ali und Zappa im engeren Sinne keine Unterscheidung zwischen Werk und Person und deren Öffentlichkeit vornehmen und beide Aspekte fortwährend ineinanderfliessen, nimmt sich Bruce Nauman als Person nahezu ganz aus der Öffentlichkeit zurück, bringt sich dafür zu Beginn seiner Karriere aber umso stärker persönlich ins Werk ein. Während bei Ali fast alles, was er tat, von der ganz eigenen Performance abhing, entwickelten Nauman und Zappa zunehmend «Strategien», die stärker die Position eines Regisseurs oder «Komponisten» einnehmen, und wo die eigentlichen Ideen genausogut durch Dritte realisiert werden können.

Ali, Zappa und Nauman gehören zur Generation der «Rekonstruktion», des Wiederaufbaus und Aufbruchs nach dem zweiten Weltkrieg. Das begünstigte zweifellos die Entwicklung ihres unstillbaren Willens nach grosser persönlicher und künstlerischer Unabhängigkeit und gibt vielleicht indirekt auch eine Antwort darauf, warum heute viel von diesem Bewusstsein verlorengegangen ist, weil es – zurückgekehrt in eine depressive

und illusionslose Zeit – in gewissem Sinne längst zur Bedingung geworden ist, die Paradoxie und die Fähigkeit zur «bedingten Nichtlinearität» als Rüstzeug zwar mitzubringen, aber nur um das Produkt mit umso gesteigerter Virtuosität linear gestalten und realisieren zu können.

Anmerkungen

- ¹ David Remnick, *King of the World. Der Aufstieg des Cassius Clay oder Die Geburt des Muhammad Ali*, Berlin 2000, S. 472.
- ² Zitat aus dem Dokumentarfilm von Leon Gast *When we were Kings*, 1997.
- ³ Jan Philipp Reemtsma, *Mehr als ein Champion, Über den Stil des Boxers Muhammad Ali*, 3. Auflage, Stuttgart 1997, S. 129–130.
- ⁴ Ali zu einem Sportreporter von *Sports Illustrated*, vgl: Remnick, a.a.O., S. 449–450.
- ⁵ a.a.O., S. 19.
- ⁶ a.a.O.
- ⁷ a.a. O., S. 62.
- ⁸ In einem Interview für das Playboy, siehe a.a.O., S. 230.
- ⁹ Siehe Reemtsma, vgl. a.a.O., S. 35.
- ¹⁰ a.a.O. S. 44.
- ¹¹ Siehe a.a.O., S. 144.
- ¹² Dies sind die ersten Textzeilen des Songs «What's The Ugliest Part of Your Body». Das Stück ist auf Zappas dritter LP *We're Only In It For The Money* aus dem Jahre 1968 zu finden.
- ¹³ Siehe Michael Gray, *Die Frank Zappa Story*, 2. Auflage, Köln 1995, S. 89.
- ¹⁴ a.a.O., S. 9.
- ¹⁵ Bruce Nauman, *Interviews 1967–1988*, hrsg. von Christine Hoffmann, Amsterdam und Dresden 1996, S. 238.
- ¹⁶ Coosje van Bruggen, *Bruce Nauman*, Basel 1988, S. 15.
- ¹⁷ Uwe M. Schneede, «Bruce Nauman, Eine kleine Einführung», in: Bruce Nauman, *Versuchsanordnungen, Werke 1965–1994*, Hamburg 1998, S. 13.
- ¹⁸ a.a. O., S. 12.
- ¹⁹ Ebenda S. 15.
- ²⁰ Ebenda.
- ²¹ van Bruggen, S. 194.
- ²² Siehe Schneede, S. 15.
- ²³ Ebenda, S. 16.
- ²⁴ «Das Schweigen Brechen. Ein Interview mit Joan Simon», in: Bruce Nauman, *Interviews*, siehe a.a.O., S. 149.

GUIDELINE ZU DEN MÖGLICHEN ABBILDUNGEN IM TEXT

Muhammad Ali:

- 1 Ali in Louisville 1963, in: David Remnick, *King of the World. Der Aufstieg des Cassius Clay oder Die Geburt des Muhammad Ali*, Berlin 2000, S. 168.
- 2 Ali in Miami 1963 (mit George Harrison und Ringo Starr), Remnick, S. 234.
- 3 Ali in New York 1963 (mit Malcolm X), Remnick S. 260.
- 4 Ali, Knockout gegen Sonny Liston 1965, Remnick S. 394.
- 5 Ali im legendären Kampf gegen George Foreman in Kinshasa 1974, in: Davis Miller, *Das Geheimnis des Muhammad Ali*, Sport Verlag Berlin, 1998, Foto Nr. 3 im Fototeil nach S. 97.
- 6 Portrait 1996, in: Miller, Foto Nr. 9 im Fototeil nach S. 97.

Frank Zappa:

- 1 Cover-Foto innen (rechts) der LP *We're only in it for the Money*, 1968.
- 2 Cover-Foto (vorne) der LP *Hot Rats*, 1969.
- 3 Cover-Foto (vorne) der LP *Burnt Weeny Sandwich*, 1970.
- 4 Cover-Foto (vorne) der LP *Over-Nite Sensation*, 1973.
- 5,6,7 Die Porträts aus dem Buch: Michael Gray, *Die Frank Zappa Story*, 2. Auflage, Köln 1995, Nr. 14, 17, 20 ! Oder auch Portraits im Gray-Buch nach Seite 176! Bemerkung: Hier könnte auch das Bild, in welchem er nackt auf der Toilette sitzt, genommen und mit dem Foto von Pipilotti Rist auf der Toilette gegenübergestellt werden: Das Bild von Pipilotti Rist kann bei der Galerie Hauser & Wirth in Zürich angefordert werden.

Bruce Nauman:

- 1 *Self-Portrait as a Fountain*, (1966-67/70) z.B. Sammlung Fröhlich, Stuttgart.
- 2 *Dead End Tunnel Folded into Four Arms with Common Walls*, 1980, Kunstmuseum St. Gallen, Sammlung Schmid.
- 3 *Double Steel Cage Piece*, 1974, Gutes Foto in: Bruce Nauman, *Image/Text 1966-1997*, Kunstmuseum Wolfsburg, Ostfildern 1997, S. 74.

- 4 *Marching Man*, 1985, Hamburger Kunsthalle.
- 5 *Musical Chair*, 1983, Sammlung Fröhlich, Stuttgart.
- 6 *God Boy Bad Boy*, 1985, Museum für Neue Kunst, ZMK Karlsruhe.
- 7 *Dream Passage* (Version I), 1983; gutes Foto im Wolfsburger Katalog, S.67 Hier kann auch ein anderes Werk genommen werden, zum Beispiel *Nick Wilder Installation*, 1970, oder auch ein Tierkarussell aus den 80er Jahren.

14. März 2000

Publiziert, in: *Kunstforum International*, Band 155, 2001, Titel: Der gerissene Faden, S. 86.