



ROBERT GOBER

SKULPTUREN UND INSTALLATIONEN 1979 - 2007

Katalogbuch

VERSUCH EINER EINFÜHRUNG

Theodora Vischer

Das vorliegende Buch, ein Gesamtkatalog der Skulpturen und Installationen Robert Gobers seit 1979, ist aus Anlass seiner Retrospektive im Schaulager entstanden. Robert Gober ist 1954 in Wallingford, einer Kleinstadt in Connecticut geboren. Unmittelbar nach Abschluss des Middlebury College in Vermont zog er 1976 nach New York, wo er seither lebt. Beide, Buch und Ausstellung, unternehmen es zum ersten Mal, das Schaffen dieses Künstlers in einem Überblick und in grösserem Zusammenhang zu erfassen.

Über einen Zeitraum von bald 25 Jahren konnte man Gobers Werk nach und nach in Ausstellungen kennen lernen. In kleinen Einzelpräsentationen, anfänglich in Galerien, später auch in Kunsthallen oder Museen, waren die jeweils neuesten Werke und Werkgruppen zu sehen. Das ist nicht ungewöhnlich für die Biografie eines jüngeren Künstlers. Im Fall von Gober scheint dieses Vorgehen aber System zu haben. Die Präsentationen enthielten nicht nur in den ersten Jahren fast ausschliesslich die jeweils neuesten Arbeiten, Gober bezog auch später, als er auf ein mehrjähriges Schaffen zurückblicken konnte, nur selten frühere Werke mit ein, die eine Verbindung zu schon Gesehenem ermöglicht hätten.

Jede Ausstellung ist eine Überraschung und fordert immer von neuem zur Auseinandersetzung heraus. Eine neue Werkgruppe, seien dies einzelne Skulpturen oder eine mehrteilige Installation, wird jeweils für sich betrachtet, im Kontext des aktuellen Zeitgeschehens diskutiert und zu verstehen versucht. So hat es sich ergeben, dass das Schaffen von Gober vielmehr als Aneinanderreihung von manifestartigen Einzelauftritten denn als fortlaufende Erzählung wahrgenommen und erlebt wird. Als ich zum Beispiel 1994 mit Gober eine Ausstellung im Museum für Gegenwartskunst in Basel vorzubereiten begann, geschah dies vor dem Hintergrund seines letzten grossen Auftritts, der Installation mit der handgemalten Waldtapete und dem rauschenden Wasser, die er für das Dia Center for the Arts in New York geschaffen hatte. Nichts davon kehrte im Museum für Gegenwartskunst wieder. Stattdessen waren es «Split Wall with Drains» (gespaltene Wand mit Abflüssen), «Chair with Pipe» (Stuhl mit Rohr), «Lard Box» (Fettschachtel) und die ebenfalls mit einem Rohr aus Bronze durchstossene, monumentale Kleenex-Schachtel – ein Werkensemble, das den grossen Museumsraum mit einer verstörend gebrochenen Häuslichkeit besetzte.

Was die unterschiedlichen Präsentationen aber unmittelbar miteinander verbindet und Kontinuität schafft, ist die intensive Wirkung, die von den Skulpturen ausgeht. Zwar stellen sie gewöhnliche Gegenstände und Einrichtungen dar, die aus dem alltäglichen Leben mehr oder weniger vertraut sind. *Wie* sie dargestellt sind und wie sie zum Einsatz kommen, macht diese Gegenstände jedoch zu etwas Besonderem und verwandelt sie in Subjekte von grosser Suggestionskraft.

Die Skulpturen sind von Grund auf neu geschaffene Nachahmungen ihrer Vorbilder. Sie werden in zahllosen Arbeitsgängen entwickelt und in aufwendigen Verfahren hergestellt. Goyer gibt gerne Auskunft über Entstehungsprozesse, über Quellen und Techniken, Probleme und Lösungen, und lenkt so mit Nachdruck die Aufmerksamkeit vom Dargestellten auf die Individualität der Skulpturen. Besonders deutlich wird dies, wenn man die Gelegenheit hat, die Entstehung einer Skulptur mitzuverfolgen oder wenn man in die Einrichtung einer Installation direkt involviert ist. Was zunächst als Abweichen vom Wesentlichen der Werk-aussage erscheinen könnte, als Umweg und Nebenschauplatz, erweist sich unvermutet als ein Schlüssel zum Verständnis. Es wird bedeutungsvoll, dass die Skulpturen eine ihnen eigene Oberfläche haben, dass sie ganz offensichtlich von anderer Materialität und damit auch divergierendem Gewicht sind als ihre Vorbilder, oder dass sie zuweilen markante Verformungen und befremdliche Abweichungen aufweisen, die dabei selbstverständlich wirken. Das Resultat sind dem Vorbild täuschend ähnliche Skulpturen, die doch eine irritierende Selbständigkeit ausstrahlen und deutlich machen, dass sie nicht das sind, was sie zu sein vorgeben. Sie scheinen in einem Zwischenbereich von vertrauter Wirklichkeit und beunruhigender Traumwelt zu leben, in welchem die klare Bedeutung der Dinge aufgebrochen wird und in einen offenen Fluss gerät.

Eng verbunden mit der besonderen Beschaffenheit der Skulpturen ist die ausgeprägte Choreographie, mit der ihr Auftreten inszeniert ist. Die Regeln, nach denen die einzelnen Skulpturen untereinander und in Bezug auf den Raum agieren, sind eigenwillig, nicht funktional, und entstammen einer anderen Wirklichkeit als derjenigen ihrer Vorbilder. Der Schritt von der Präsentation von Einzelskulpturen zur mehrteiligen Installation erscheint vor diesem Hintergrund klein und er hat auch früh stattgefunden. Zuerst erprobt in Form einer Zusammenarbeit mit einem Künstlerkollegen und als selber kuratierte Zusammenstellung von eigenen Skulpturen und Werken anderer Künstler, wurde die Rauminstallation als komplexe Werkform, wie Goyer sie erstmals in der Paula Cooper Gallery 1989 eingerichtet hatte, zum festen Bestandteil seines Schaffens. Seither entstehen nebeneinander Skulpturen und Installationen, bereiten einzelne Skulpturen Installationen vor, ebenso wie sich Teile aus solchen in Form von Einzelskulpturen verselbständigen. Die ausgeprägte choreographische oder installative Qualität dieses Werkes ebenso wie die fast magische Beschaffenheit der einzelnen Objekte hat zur Folge, dass viele Präsentationen Goyers – ob einzelne Skulptur oder Installation – sich nicht in erster Linie über ihre faktische Dreidimensionalität, sondern als Raum-Bilder, als Tableaus ins Gedächtnis einprägen.

Mit der Anhäufung solcher Bilder schliessen sich die Einzelerfahrungen bzw. Einzelauftritte wie von selbst zu einer grösseren Erzählung zusammen. Ausgangspunkt für Gobers Bildwelt ist das Haus als Ort des gewöhnlichen häuslichen Lebens. Hier fängt alles an. Dieser Kontext, der persönliche Geschichte und kollektives Allgemeingut zugleich ist, wird zum Schauplatz für Gobers Erzählung. Was für ein Potential in dem häuslichen Setting von Anfang an angelegt war, zeigen die «Slides of a Changing Painting», ein lange auch vom Künstler selber wenig beachtetes Schlüsselwerk von 1982/83.

Die Erzählung beginnt in den späten siebziger Jahren mit Zeichnungen und Fotografien von Innenräumen und mit Konstruktionen von typischen Wohnhäusern im Kleinformat. Nach Abschluss des Malprojektes «Slides of a Changing Painting» werden die Miniaturhäuser abgelöst von Skulpturen, die Gegenstände aus dem Inneren des Hauses darstellen. Während über gut drei Jahren erkundet Gober als erstes einen einzigen Gegenstand, das Waschbecken oder den Ausguss. Obwohl zunächst unmittelbar mit dem Vorbild identifizierbar, weisen diese Skulpturen durch das Weglassen der Wasserhahnen von Anfang an eine entscheidende Abweichung auf, zu der nach und nach zahlreiche weitere Verformungen hinzukommen. Es ist eine exemplarische Recherche, in deren Verlauf die Skulpturen des Waschbeckens immer mehr vom Objekt zum Subjekt werden, das sich verselbständigt und das nach Abschluss des Prozesses buchstäblich begraben wird.

In der Folge konzentriert sich Gobers Schaffen auf wenige, ausgewählte Gegenstände und Einrichtungen des häuslichen Alltags: Kindermöbel und anderes Mobiliar wie Laufgitter, Türen, Hundebetten, ein Lehnstuhl, ein Kamin oder Abflüsse. Sie alle bauen mit an dem Setting von häuslicher Alltäglichkeit, das auf Normalität aufbaut, darin jedoch immer wieder Risse sichtbar werden lässt.

Seit den späten achtziger Jahren entstehen neben den Skulpturen auch mehrteilige Installationen. Sie gemahnen an häusliche Innenräume oder erscheinen als Aussenräume in Form von unberührten Waldlandschaften, beide mit Tapeten gefasst oder handgemalt und möbliert bzw. belebt von Skulpturen, deren Gegenstände demselben thematischen Umfeld entstammen wie die Einzelskulpturen. Doch der Ton wendet sich abrupt. Die Darstellungen auf den Tapeten der ersten grossen Installation von 1989 lassen unvermittelt die Aussenwelt über den bisher sorgsam abgeschirmten Innenraum hereinbrechen. In Verbindung mit dem hellen Muster aus der Vignette eines schlafenden weissen und eines erhängten schwarzen Mannes und dem Geflecht aus männlichen und weiblichen Genitalien auf dunklem Grund werden die Skulpturen in den beiden Räumen, ein körperloses Brautkleid aus weissem

Satin, Säcke von Katzenstreu und eine Tüte voll Gebäck (donuts), zu ambivalenten und unheimlichen Elementen. Die auf Augenhöhe in die dunklen Tapetenwände eingelassenen Abflüsse fügen dem Ganzen eine weitere Dimension hinzu, mit ihnen wird die Trennwand zwischen geschütztem Innenraum und unberechenbarem Aussenraum nicht mehr nur imaginär, sondern buchstäblich durchbrochen. Der Abfluss, in den *Sinks* schon lange eingeführt, wird künftig zu einem vielgestaltigen Leitmotiv, an dem Innen- und Aussenwelt, Privates und Öffentliches aufeinander treffen.

Es ist dies der Moment in Gobers Schaffen, in dem seine Bilder, die bisher verhalten aufgetreten sind, von Zorn und Aufruhr erfüllt sind. Doch damit nicht genug. Zusätzlich tritt in dieser Zeit ein neuer Bereich in Erscheinung, aus dem Gober Vorlagen für seine Skulpturen gewinnt: der Körper, allen voran der eigene. Dies in Form von naturalistischen Nachbildungen einzelner Körperteile, Beine und Unterkörper, Kinderbeine und Torsi, auch sie zunächst männlich, später halb männlich, halb weiblich. Was in der Beschreibung gewaltsam klingen mag, erweist sich in der Anschauung als etwas anderes. Die Skulpturen der Beine sind auf den Boden gelegt und mit der Wand verbunden. Sie wirken nicht abgeschnitten oder tot, wohl aber ausgesetzt und schutzbedürftig. Dass Gober in der gleichen Zeit, in der er die ausgegrenzte Aussenwelt in seine Bildwelt einbrechen lässt, den (seinen) Körper als unversehrten, aber verletzlichen ins Spiel bringt, fällt auf und signalisiert eine Verschiebung seines Standortes.

Das Setting für Gobers Erzählung verändert sich, beginnt sich um die Dimension des Anderen, bisher Ausgegrenzten und Unbenannten zu erweitern. Es ist der Auftakt zu einer neuen, ungemein reichen Schaffensphase, die zu unerwarteten, nie gesehenen Bildern führt und heute noch nicht abgeschlossen ist. An ihrem Anfang steht die Installation, die Gober 1992 für das Dia Center for the Arts in New York geschaffen hat. Über ihr liegt eine bei aller Brüchigkeit geradezu arkadische Stimmung. Die Wände des inneren Raumes sind von einem handgemalten, von Licht durchfluteten Wald gefasst, der Raum selber ist erfüllt vom Rauschen des Wassers, das unaufhörlich aus mehreren Hahnen in Waschbecken fließt. Die Schleusen, so könnte man sagen, sind jetzt geöffnet, die Grenzen zwischen Innen und Aussen sind durchlässig geworden, beide Seiten zeigen sich als Teil eines Ganzen, ausserhalb dessen kein Standort mehr möglich erscheint.

Die jetzt folgenden Bilder – Einzelskulpturen und mehrteilige Installationen – bewegen sich auf dem noch unbekanntem, neu eröffneten, riesigen Terrain. Der Ton wandelt sich von neuem, nicht abrupt wie zuvor, aber mit Nachdruck. Zorn und Aufruhr sind keineswegs verschwunden. Aber der aggressiv-anklagende Grundton erfährt eine Umwertung. Ein besonders schönes, wenn auch spätes Beispiel sind die Zeichnungen, die Teil der Installation sind, welche Gober 2005 bei Matthew Marks in New York eingerichtet hatte. Es sind Fotolithografien von Doppelseiten aus der New York Times vom 12. September 2001 mit Berichten

zum Terroranschlag des Vortages auf die Türme des World Trade Center. Auf diese Seiten zeichnete Goyer in zarten Pastellfarben Paare in inniger Umarmung. Die Figuren sind nackt und immer nur als Fragmente erfasst, ihre Gesichter nicht sichtbar. Dem namenlosen Schrecken und der ohnmächtigen Verzweiflung, für welche die Zeitungsseiten stehen, begegnen die einfachen Zeichnungen mit den elementaren Werten von Liebe und Fürsorge. Es ist eine Veränderung in der Haltung, die schon in den Skulpturen von Körperteilen angelegt ist. Sie entfaltet sich seit Mitte der neunziger Jahre in einer Vielfalt von zuweilen geradezu konträr wirkenden Bildern, deren Ausdrucksspektrum von der barocken Dramatik der Installation mit der Madonna von 1997 bis hin zur minimalistisch anmutenden Bespielung des amerikanischen Pavillons 2001 in Venedig reicht.

Die Erzählung, zu der sich Goyers Auftritte zusammenschliessen, entfaltet über die Jahre hinweg eine eindrückliche Komplexität und Schönheit, von ihren verhaltenen Anfängen bis hin zu der von engagierter Menschlichkeit geprägten Bildsprache der letzten Jahre. Ihre Themen bleiben dabei die gleichen, sie drehen sich um Kindheit, Sexualität, Religion, Macht und Ausgrenzung. Es sind die alten Themen, die seit jeher in sozialen Gemeinschaften, privaten und öffentlichen, aufkommen. Hier aber werden sie aus der Perspektive der achtziger und neunziger Jahre des letzten und der ersten Jahre des 21. Jahrhunderts erzählt und dies vor dem Hintergrund eines Landes, das sich einst aufgemacht hatte, ein Zentrum der westlichen Kultur zu werden. Goyer hat nie Zweifel darüber aufkommen lassen, in welchem Kontext sich sein künstlerisches Schaffen abspielt. Immer wieder nimmt er in seinen Werken direkt darauf Bezug. Sei dies mit Blick auf die Geschichte des Landes, seiner grossartigen Utopie einer gerechten und freien Gesellschaft und ihres Scheiterns; sei dies mit Blick auf Ereignisse aus der unmittelbaren und miterlebten Zeitgeschichte, auf die Aidskrise der späten 80er und frühen 90er Jahre, den Starr Report von 1998 zu Präsident Bill Clinton oder 9/11. Solch direkte Bezugnahmen auf Geschichte oder Zeitgeschichte stehen jedoch nie isoliert. Sie erscheinen als Teil von Goyers Bildwelt, wirken dort als starke Katalysatoren, die seine grosse Erzählung immer weiter treiben.

Robert Goyer. Skulpturen und Installationen 1979 – 2007

Das erste vollständige Verzeichnis von Robert Goyers Skulpturen und Installationen von 1979 bis 2007; rund 250 Katalognummern alle mit grossformatigen Abbildungen. Kommentare des Künstlers zu einzelnen Werken sowie technische und entstehungsgeschichtliche Informationen ergänzen die vollständigen Werkangaben. Mit einem Essay von Elisabeth Sussman, Kuratorin am Whitney Museum of American Art.

Hrsg. von Theodora Vischer, Schaulager. Steidl Verlag, Göttingen
 Umfang ca. 550 Seiten, über 500 Abbildungen, Format 23.5 cm x 29.5 cm
 Verkaufspreis Schaulager-Ausgabe CHF 64.–
 ISBN 978-3-9522967-4-5 Deutsche Ausgabe
 ISBN 978-3-9522967-5-2 Englische Ausgabe