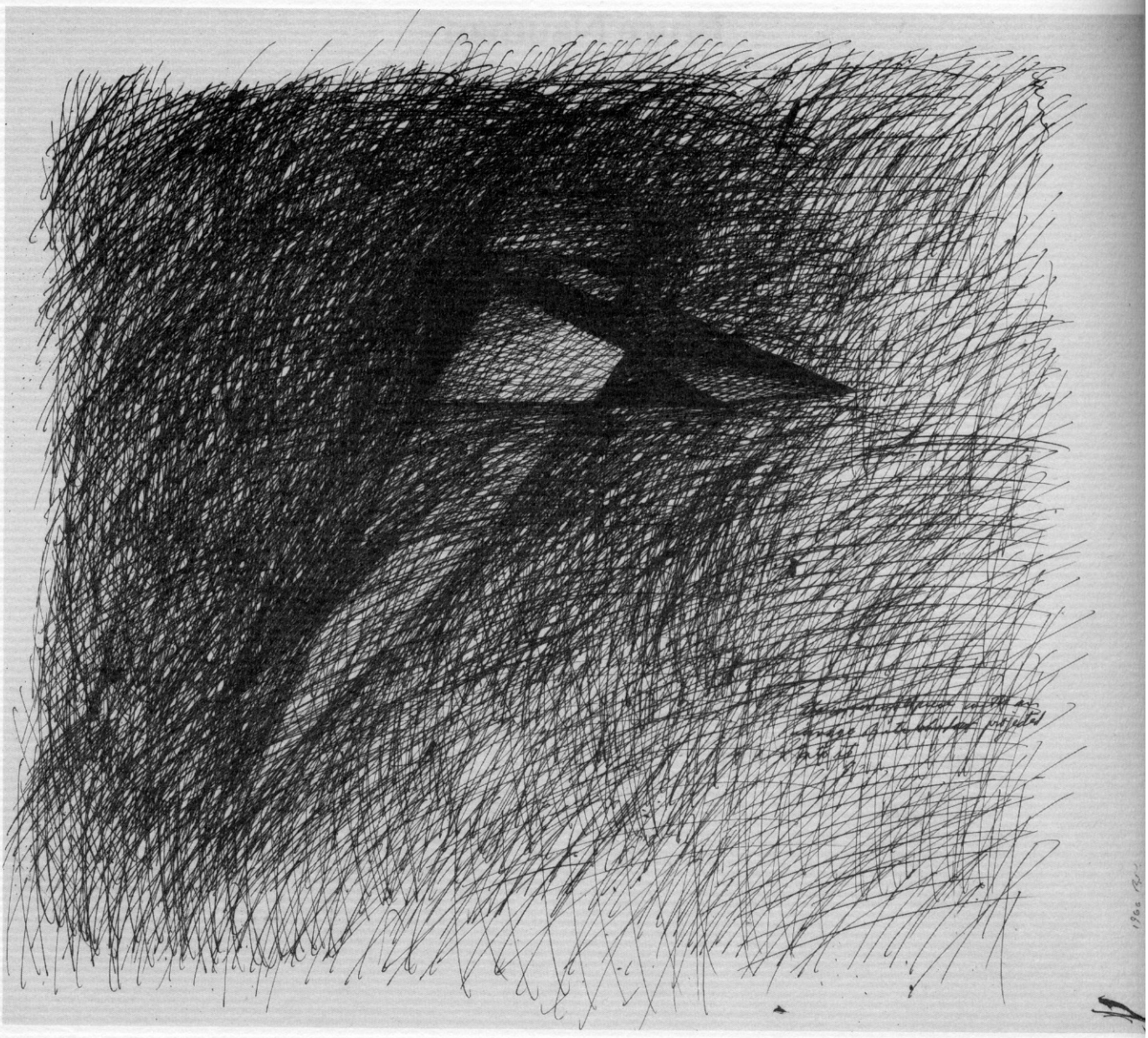
BRUCE NAUMAN

Bruce Nauman



Coosje van Bruggen

Bruce Nauman

Wiese Verlag, Basel

Erstausgabe in den USA, 1988, durch
RIZZOLI INTERNATIONAL PUBLICATIONS, INC.

ISBN 3-909158-28-5

Dank gebührt auch der Grove Press, New York,
für die Erlaubnis aus Samuel Becketts *The Lost Ones*
(Die Verlorenen) zu zitieren.
Copyright © 1970 durch Les Editions de Minuit, Paris,
und in englischer Sprache Copyright © 1972 durch Samuel
Beckett. Es wurde auch die Erlaubnis erteilt, aus *Three*
Novels, ebenfalls von Samuel Beckett, Copyright © 1955,
1956 und 1958, zu zitieren.

Design Pierluigi Cerri

Satz: Basler Zeitung

Gedruckt von der Toppan Printing Company, Japan

TITELBILD:
Copper Wallpiece with an Image of the Shadow Projected into It.
1966
(Kupfer-Wandarbeit mit hineinprojiziertem Schattenbild)
Tinte auf Papier
48 × 60,5 cm
Hallen für neue Kunst, Schaffhausen, Schweiz
Sammlung Crex

VORSATZPAPIER:
Small Carousel. 1988
(Kleines Karussell)
Trockengravur und Aquatinta
25 × 30,4 cm, Platte
Veröffentlicht durch Brooke Alexander, New York
Sammlung des Künstlers

Inhalt

Eingang Gefangennahme Ausgang

Bruce Nauman ist, so sagt er, nicht daran interessiert, «etwas zu einer Sammlung von Dingen beizutragen, die zur Kunst gehören», sondern vielmehr daran, «die Möglichkeiten dessen zu erforschen, was überhaupt Kunst sein kann».[1]

Es ist unmöglich, vorauszusagen, wohin seine Untersuchungen ihn in Zukunft führen werden, da er auf verschlungenen Wegen wandelt; aber wie Samuel Becketts Figur Molloy wird er «immer wieder triumphieren».[2] Der von ihm beschrittene Weg mag zwar nicht immer der «richtige» sein, aber der «falsche» kann sich für ihn als genauso grosse Entdeckungsreise erweisen.

Naumans eigene Ausbildung mag als Beispiel dienen. 1941 in Fort Wayne, Indiana, geboren, wuchs er in Wisconsin auf, ging dort auch aufs College und studierte zunächst einmal Mathematik und Physik. Aber er begriff bald einmal, dass dies für ihn wohl kaum das Richtige sei. Kurze Zeit trat er sogar als Bassgitarrist einer Jazzgruppe auf – er hatte ja von klein auf klassische Gitarre spielen gelernt –, und die nächsten Seminare, die er besuchte, waren solche über Musiktheorie und Komposition. Er interessierte sich hauptsächlich für die Werke von Komponisten wie Arnold Schönberg, Anton von Webern und Alban Berg sowie die späten Quartette Ludwig van Beethovens. Aber noch einmal beschloss er, auch dies sei wohl nicht das Richtige für ihn. Schliesslich belegte Nauman Kunstvorlesungen und -seminare. «Die Kunst liess meinem Geist und meinen Händen Raum, zu arbeiten», sagte er. «Ich habe immer gerne Dinge geschaffen, und ich hatte keinerlei Bedenken, ob ich das nun auch könne oder nicht.» Er hatte endlich sein Interessengebiet gefunden, wenn auch noch nicht seinen eigenen Weg. An der University of Wisconsin sollte er nun lernen, eine Leinwand perfekt zu spannen, hielt aber den Inhalt der von ihm belegten Vorlesungen und Übungen für überholt und wenig anregend. Doch hatten viele seiner Lehrer an der Kunstabteilung der Work Projects Administration in den 30er Jahren mitgearbeitet, und, obwohl ihre formalen Ideen zur Kunst Nauman wohl eher konventionell und sogar einengend erschienen, bestätigten sie ihn doch in seinem Interesse, die Frage weiterzuverfolgen, was die Rolle eines Künstlers letztlich in einer und für eine Massengesellschaft beinhalte. Was kennzeichnet denn überhaupt den «wahren» Künstler, und worin besteht seine oder ihre Rolle in der Gesellschaft? Diese Fragen haben ihn seit damals immer wieder beschäftigt.

Vom Herbst 1964 bis zum Frühling 1966 arbeitete Nauman an der University of California in Davis an seinem M.A. (Master of Arts). 1964 versuchte er dann bereits, die Malerei aufzugeben: «Meine Art, Künstler zu sein, bestand darin, Bilder und Landschaften zu malen, aber ich erkannte intuitiv, dass dies nicht genüge.» Aber da er noch nicht wusste, wie er seinen Wunsch nach etwas anderem verwirklichen solle, kehrte er zunächst zu der abstrakten, von den Malern der Bay Area beeinflussten Landschaftsmalerei zurück. Sein nächster Schritt bestand darin, Stahlteile zu organischen Formen zu verschweissen und sie auf seine Leinwände zu schrauben; diese vorkragenden Formen wurden nun durch Übermalen in die Kompositionen integriert. Naumans Stahlobjekte erwiesen sich als schwer und ungestalt, so dass er bald einmal zu Glasfasern griff. Er hatte dieses Material bereits als Student in Wisconsin verwendet und dabei mit Metallspänen vermengt, so dass es gegossener Bronze glich. Nun entschloss er sich, die Glasfasern nicht zu verstecken, sondern sichtbar zu belassen – ein recht direkter Ansatz und doch auch eine deutliche Ablehnung traditioneller Bildhauermedien. Der Durchbruch kam, als die Malerei nicht mehr eine notwendige Kompo-

nente war und er sich nunmehr einzig auf abstrakte, oft überlange Glasfaserarbeiten konzentrierte (S. 28–34).

In einem Gespräch über Malerei erinnert sich Nauman: «Ich liebte es, mit Farben zu spielen und die Materialien zu manipulieren. All dies war äusserst ernsthaft gemeint, wenn auch letztlich hinderlich. Ich vertraue auch heute noch keiner irgendwie üppigen Lösung, wie etwa der Malerei, und beschloss deshalb – und dabei handelte es sich tatsächlich um einen bewussten Entschluss zu einem bestimmten Zeitpunkt –, dass ich nicht Maler werden würde. Das war zwar eine recht harte Entscheidung, aber ich war jung, so dass all dies nicht ganz so schwierig war.» Allerdings hat er nie ganz aufgehört, sich für Malerei zu interessieren. Tatsächlich sah er, kurz nachdem er selbst zu malen aufgehört hatte, zum ersten Mal Ed Ruschas Werk und begann sich sehr für die Möglichkeiten, die es bot, zu interessieren. Dies waren nun unzweifelhaft keine kunsthistorischen, sondern eindeutig zeitgenössische, amerikanische Werke, frei von jeglicher Unterwerfung unter all die Regeln, die die Malerei so sinnlos erscheinen liessen. Werke wie Ruschas *Large Trademark with Eight Spotlights* (Grosses Markenzeichen mit acht Scheinwerfern) von 1962, *Damage* von 1964 und *Burning Gas Station* (Brennende Tankstelle) von 1965/66, dachte Nauman, drehten sich ebensosehr um Denken und Wahrnehmung wie um Malerei. Auf ähnliche Weise war Willem de Kooning für Nauman immer schon von Bedeutung gewesen:

Er ist ein genialer Zeichner und ausdrucksstarker Künstler – und auch jemand, der sich alles erkämpfen musste. Die Künstler seiner eigenen und der nachfolgenden Generation mussten sich alle mit Picasso auseinandersetzen. Ihr Problem war, wie sie über Picasso hinauswachsen sollten. De Kooning fand schliesslich einen Weg, und deshalb vertraue ich ihm auch in seiner Wahl, wie man vorzugehen habe. Ich glaube, ich bekam schliesslich bei Frank Stella, der mir zeitlich etwas voraus war, Probleme. Ich interessierte mich sehr für seine frühen Malereien, weil ich in seinen Arbeiten enorme Möglichkeiten künstlerischer Methodik erkennen konnte, aber dann wurde mir langsam klar, dass er immer bloss Maler bleiben würde. Und ich interessierte mich eben dafür, was Kunst an sich zu sein vermöge und nicht bloss die Malerei. Ich glaube nicht, dass er sich dafür überhaupt interessierte.

Etwa zur gleichen Zeit, als Nauman mit den ersten Glasfaserarbeiten experimentierte, also anfangs 1965, ging er sich «A New York Collector Selects» anschauen – eine Ausstellung im San Francisco Museum of Art, im Januar desselben Jahres, deren Ausstellungsstücke von Fr. Burton Tremaine ausgesucht wurden. Er erinnert sich vor allem an zwei Arbeiten von Richard Tuttle, «ungefähr 8 Fuss (ca. 244 cm) lange, rutenartige, an der Wand befestigte Dinger», deren spielerische Präsenz sich auffällig von der zeitgenössischen Kunst eines, na sagen wir, Donald Judd unterschieden. Nauman wusste bereits, dass seine eigenen Arbeitsmethoden im Gegensatz zu Judds Ziel der vollständigen Beherrschung der Materialien standen.

Tuttles Arbeiten standen seinen Empfindungen näher. Eine hohle, lineare Konstruktion mit dem Titel *Silver Abstract* von 1960 (S. 30) hing horizontal auf Augenhöhe und bog sich dann nach rechts unten. Ihre langen, schmalen Seitenteile bestehen aus 14 Zoll (427 cm) dickem Tannensperrholz, das mit Hunderten von kleinen Nägeln an den Seiten befestigt ist. Die Enden sind ebenfalls mit Sperrholz verkleidet und verstecken das Innere. Damals wurde diese Arbeit auch als «silver streak» (Silberstrich) bezeichnet, weil sie der Chromblende eines Autos gleicht. «Was ich daran mochte, war einfach so eine Linie machen zu können»[3], sagte mir Tuttle, als ich ihn dazu befragte. «Es ist so etwas wie ein doppelsinniger Witz.

Zuerst ist es schon mal etwas, überhaupt eine Linie zu machen, und dann doch auch, sie dazu noch zu biegen.» Tuttle selbst glaubte, er und Nauman gehörten einer anderen Generation als der eines Judd oder Robert Morris an: «Wir kamen nicht durch Reduktion zur Abstraktion. Wir wachten manchmal auf, schufen etwas, das ganz es selbst blieb – ob abstrakt oder bildlich war dabei ganz egal.»

Tuttles Suche nach einem Gleichgewicht zwischen der Kontrolle über die Materialien und dem Wunsch, ihnen ihren eigenen Willen und Weg zu lassen, muss Nauman altvertraut erschienen sein. Er arbeitete weiterhin mit Glasfasern und interessierte sich immer mehr für den eigentlichen Prozess der Kunstentstehung. Er schuf für eine Arbeit ohne Titel von 1965 (S. 32) eine lange, ziemlich flache, abstrakte Form aus Ton, machte dann eine Gipsform davon und goss die Arbeit schliesslich in Glasfasern. Durch das Hinzufügen von Pigmenten zum Harz, noch vor dem Giessprozess, färbte er das Material in verschiedenen Farben ein. Die endgültige Arbeit besteht aus zwei Hälften – zwei in der gleichen Form gegossenen Gebilden –, die eine hellgelb, die ander hellgrün, die beide nebeneinander an der Wand stehen, so dass jede dem Betrachter eine andere Seite darbietet und die Form zugleich konvex wie konkav scheint. Der hierzu verwendete Herstellungsprozess ist als überdauernder Werkteil noch in den Gipssplittern, die während des Giessens an den Glasfasern klebenblieben und dort zu einem integralen Teil der Oberfläche wurden, abzulesen. Ein ähnliches Werk, ebenfalls ohne Titel aus dem gleichen Jahr (S. 33), in der Form einer langen, dünnen, aufgebogenen Haarnadel, steht ebenfalls an der Wand. Die eine Seite biegt sich von der Wand weg zum Boden hin; die andere ragt in einer spiegelbildähnlichen Bewegung nach oben und aus dem Raum hinaus. Auch andere Dinge werden in dieser Arbeit einem Positionswechsel unterworfen: was die gegen die Wand gerichtete Hälfte als Inneres oder Rücken ausdrückt, drückt die andere Hälfte als Äusseres oder Vorderseite aus. Zum Teil stellt dieses Vertauschen von Hinter- und Vorderseite, Innen und Aussen eine Meditation über den Prozess als solchen dar. Beim traditionellen Gussverfahren wird der Inhalt der Gussform als Kunst bezeichnet, der Behälter selbst aber bloss als funktionaler Teil betrachtet und zumeist zerstört. Paradoxerweise liegt bei der klassischen Bildhauerei die Betonung auf der Schale, dem Äusseren des Kunstwerks, während das Innere nicht beachtet wird. Nauman sagte, dass sein Interesse an diesen Themen durch Claes Oldenburgs 1966 entstandene Kartonarbeiten bestärkt wurde, die er in Zeitschriften abgebildet sah: Oldenburg «schuf ein ganzes Badezimmer aus Karton. Woran ich mich erinnere ist, dass bei all diesen Objekten – der Badewanne und dem Waschtisch und so – das Innere wie das Äussere aus dem gleichen Stück Karton bestand und auch gleich stark betont wurde.» Die Darstellung – und nicht nur in den Arbeiten aus Gummi von 1965/66, sondern auch im Korridor und den verschlossenen Rauminstallationen der 70er Jahre (die Fragen nach den Prioritäten des öffentlichen wie privaten Bereichs aufwarfen) und der südamerikanischen Stuhlarbeiten der 80er Jahre (die sich um die Idee der Gefangennahme, der Verstrickung drehten).

In seinen Mitte der 60er Jahre entstandenen Werken konzentrierte sich Nauman nicht so sehr auf die Bildhauerei, denn auf die Materie, auf den Prozess der Zusammenstellung verschiedenartiger Materialien. Gewiss, er tat dies auch von einem ästhetischen Blickpunkt aus, konzentrierte sich dabei aber mehr auf das Konzept und die Identität des Materials eines Werkes als auf seinen

tus als Objekt. Er entdeckte, dass
e Möglichkeit, sich von der konven-
nellen Bildhauerei zu distanzieren,
in bestand, die Werke unfertig zu
en:
glaube, zu Anfang bestanden (meine)
nge aus zerbrechlichen Materialien oder
b solchen, die nicht notwendigerweise Kunst-
terialien genannt werden konnten; denn
n ich ein Werk schuf, das eindeutig nicht
erhafter Natur war, wurde dessen Aspekt
Kostbarkeit damit weitgehend eliminiert.
ber, irgendwann würde es auseinanderfallen,
Idee aber würde überdauern und jederzeit
onstruiert werden können. Die Arbeit ist
n vielleicht nicht mehr ganz die gleiche, ver-
pert aber immer noch das Essentielle der ur-
änglichen Idee.

Die Unfertigkeit von Naumans Wer-
n dieser Zeit ist auch Teil seiner Be-
äftigung mit dem Prozesshaften als
chem. Die Kunst zeigt hier ihren
enen Entstehungsprozess auf. Dieses
eresse drückte er ganz deutlich in sei-
Arbeit ohne Titel (S. 34) von 1965
, die sowohl das Glasfaserprodukt des
essverfahrens und die Gussform, mit
fe derer das Gussverfahren durchge-
rt wurde, enthielt. Eine Seite einer
glichen Gussform aus Sperrholz und
rton, mit gerundeten Ecken, hängt
gonal an der Wand; die Struktur ih-
Materialien zeichnet sich auf der sie
haltenden, semitransparenten, haar-
lelförmigen Glasfaserform ab, die
geschlitzt wurde, um die weisse
nd dahinter durchblicken zu lassen.
n *Shelf Sinking into the Wall with Cop-*
-Painted Plaster Casts of the Spaces Under-
th (In die Wand versinkendes Gestell-
tt mit kupferbemalten Gipsformen
darunterliegenden Räume) von
66 (S. 170) diente das Gestellbrett aus
issgestrichenem Sperrholz gleichzei-
als Gussform für die darunterliegen-
Räume, die in Gips gegossen und
Kupferfarbe bemalt wurden. «Es
r eines meiner ersten Werke mit
em komplizierten, irgendwie funk-
tionellen Titel», bemerkte Nauman.
«Der ausführliche Titel erlaubte mir,
eine Gussform mitsamt den gegossenen
Formen zu zeigen, ohne die Arbeit als
solche allein zu präsentieren.»[4]

Nauman fand die für seine Methode
der Aufnahme des gesamten Entste-
hungsprozesses eines Objekts (und –
falls erforderlich – auch eines Schrittes
zurück) notwendige Basis in Ludwig
Wittgensteins 1953 posthum veröffent-
lichten *Philosophischen Untersuchungen*, die
er zu Beginn der 60er Jahre las: «Witt-
genstein pflegte eine Idee solange zu
verfolgen, bis er entweder behaupten
konnte, sie stimme oder aber, dass das
Leben nun einmal nicht so sei und man
neu beginnen müsse. Er pflegte aber ein
solch unbrauchbares Argument nicht
einfach auszuklammern, sondern schloss
es in sein Buch mit ein.»

Der unfertige Anblick von Naumans
Werk dient einer Funktion, die über die
Kunst als Idee hinausgeht (die dringli-
che Aussage der Conceptual Art, wie sie
z.B. von Joseph Kohut und Sol LeWitt
so ausserordentlich klar artikuliert wur-
de). Ursprünglich zumindest teilweise
aus einer Reaktion gegen die sauberen
Geometrien der Minimal Art heraus
entstanden, diente dieser Rohzustand
des Werkes überdies dazu, dessen Mass-
stab zu vermitteln. Deshalb zieht Nau-
man Robert Morris' frühe Sperrholzar-
beiten, die ja noch Schrauben und Kan-
ten aufweisen, seinen späteren Arbeiten
aus glatten Glasfasern vor, bei denen die
Grösse zum bloss zufälligen Bestandteil
degradiert wurde. Dort, wo ein Werk
solcher Details wie gut sichtbarer Holz-
maserung, der Überreste der Gussform
oder etwa der Schrauben entbehrt,
glaubt Nauman, dass nicht nur die Kon-
struktionsqualität der Arbeit, sondern
auch das Gefühl der Verbindung zwi-
schen den Teilen und dem Ganzen ver-
lorengehe. Er ist immer noch überzeugt,
dass ein grosser Teil der kommunikati-
ven Aussagekraft eines Kunstwerkes
durch das Wissen um seine Grösse be-
stimmt wird, die seine Struktur sowie
sein Gewicht oder seine Dichte mass-
geblich bestimmen. Dies ist auch der
Grund, wieso er, als er bei seinen Glas-
faserarbeiten Farben verwendete, diese
in das Harz mischte, statt die Formen
einfach zu bemalen und so deren Ober-
flächen zu kaschieren.

Als Nauman noch in Davis studierte,
hatte er im nahen San Francisco leichten
Zugang zu Filmausrüstungen und dreh-
te so mehrere Filme. Auch hier wird wie
bei seinen aus der gleichen Zeit stam-
menden Skulpturen der Arbeitsprozess
selbst Teil der Werke. In *Fishing for*
Asian Carp (Asiatische Karpfen fischen)
von 1966 liess Nauman die Kamera lau-
fen, während sein Freund, der Künstler
William Allan, Stiefel anzog, zum Bach
ging und einen Fisch fing. Diese, dem
Film seine Struktur verleihende Aktivi-
tät verfügte über einen präzisen Anfang
und ein absehbares Ende, doch ihre
Dauer hing von einem unkontrollierba-
ren Ereignis ab – denn wer kann schon
bestimmen, wann ein Fisch nun anzu-
beissen gedenkt. *Fishing for Asian Carp*
wird klar und logisch, fast schon wie ein
Unterrichtsfilm dargestellt, und es ist –
sieht man bloss zu – schwierig, zu ent-
scheiden, ob dies nun ernst oder als
Witz gemeint ist. Was Nauman über den
Umweg von Wittgensteins *Philosophische*
Untersuchungen anstrebte, fiel mit Allans
Haltung der «Dummheit» zusammen,
des «Die-Welt-auf-einen-Felsen-Redu-
zierens», wie es Allan selbst einmal
nannte. «Es ist wie Nichts-Tun»[5]. Die
Länge mehrerer anderer Schwarzweiss-
filme, die Naumann 1965/66 realisierte,
wurde genauso zufällig, wenn auch aus
anderen Gründen heraus entschieden:
Sie dauern weniger als 10 Minuten, der
Länge einer Filmspule. In *Revolving*
Landscape (Sich drehende Landschaft)
manipulierte der Künstler die Kamera
so, dass die Landschaft abstrakt erschien.
Dieser und der darauf folgende Film

Status als Objekt. Er entdeckte, dass eine Möglichkeit, sich von der konventionellen Bildhauerei zu distanzieren, darin bestand, die Werke unfertig zu lassen:

Ich glaube, zu Anfang bestanden (meine) Dinge aus zerbrechlichen Materialien oder doch solchen, die nicht notwendigerweise Kunstmaterialien genannt werden konnten; denn wenn ich ein Werk schuf, das eindeutig nicht dauerhafter Natur war, wurde dessen Aspekt der Kostbarkeit damit weitgehend eliminiert. Sicher, irgendwann würde es auseinanderfallen, die Idee aber würde überdauern und jederzeit rekonstruiert werden können. Die Arbeit ist dann vielleicht nicht mehr ganz die gleiche, verkörpert aber immer noch das Essentielle der ursprünglichen Idee.

Die Unfertigkeit von Naumans Werken dieser Zeit ist auch Teil seiner Beschäftigung mit dem Prozesshaften als solchem. Die Kunst zeigt hier ihren eigenen Entstehungsprozess auf. Dieses Interesse drückte er ganz deutlich in seiner Arbeit ohne Titel (S. 34) von 1965 aus, die sowohl das Glasfaserprodukt des Giessverfahrens und die Gussform, mit Hilfe derer das Gussverfahren durchgeführt wurde, enthielt. Eine Seite einer länglichen Gussform aus Sperrholz und Karton, mit gerundeten Ecken, hängt diagonal an der Wand; die Struktur ihrer Materialien zeichnet sich auf der sie enthaltenden, semitransparenten, haarnadelförmigen Glasfaserform ab, die aufgeschlitzt wurde, um die weisse Wand dahinter durchblicken zu lassen.

In *Shelf Sinking into the Wall with Copper-Painted Plaster Casts of the Spaces Underneath* (In die Wand versinkendes Gestellbrett mit kupferbemalten Gipsformen der darunterliegenden Räume) von 1966 (S. 170) diente das Gestellbrett aus weissgestrichenem Sperrholz gleichzeitig als Gussform für die darunterliegenden Räume, die in Gips gegossen und mit Kupferfarbe bemalt wurden. «Es war eines meiner ersten Werke mit einem komplizierten, irgendwie funktionellen Titel», bemerkte Nauman. «Der ausführliche Titel erlaubte mir, eine Gussform mitsamt den gegossenen Formen zu zeigen, ohne die Arbeit als solche allein zu präsentieren.»[4]

Nauman fand die für seine Methode der Aufnahme des gesamten Entstehungsprozesses eines Objekts (und – falls erforderlich – auch eines Schrittes zurück) notwendige Basis in Ludwig Wittgensteins 1953 posthum veröffentlichten *Philosophischen Untersuchungen*, die er zu Beginn der 60er Jahre las: «Wittgenstein pflegte eine Idee solange zu verfolgen, bis er entweder behaupten konnte, sie stimme oder aber, dass das Leben nun einmal nicht so sei und man neu beginnen müsse. Er pflegte aber ein solch unbrauchbares Argument nicht einfach auszuklammern, sondern schloss es in sein Buch mit ein.»

Der unfertige Anblick von Naumans Werk dient einer Funktion, die über die Kunst als Idee hinausgeht (die dringliche Aussage der Conceptual Art, wie sie z.B. von Joseph Kohut und Sol LeWitt so ausserordentlich klar artikuliert wurde). Ursprünglich zumindest teilweise aus einer Reaktion gegen die sauberen Geometrien der Minimal Art heraus entstanden, diente dieser Rohzustand des Werkes überdies dazu, dessen Massstab zu vermitteln. Deshalb zieht Nauman Robert Morris' frühe Sperrholzarbeiten, die ja noch Schrauben und Kanten aufweisen, seinen späteren Arbeiten aus glatten Glasfasern vor, bei denen die Grösse zum bloss zufälligen Bestandteil degradiert wurde. Dort, wo ein Werk solcher Details wie gut sichtbarer Holzmaserung, der Überreste der Gussform oder etwa der Schrauben entbehrt, glaubt Nauman, dass nicht nur die Konstruktionsqualität der Arbeit, sondern auch das Gefühl der Verbindung zwischen den Teilen und dem Ganzen verlorengehe. Er ist immer noch überzeugt, dass ein grosser Teil der kommunikativen Aussagekraft eines Kunstwerkes durch das Wissen um seine Grösse bestimmt wird, die seine Struktur sowie sein Gewicht oder seine Dichte massgeblich bestimmen. Dies ist auch der Grund, wieso er, als er bei seinen Glasfaserarbeiten Farben verwendete, diese in das Harz mischte, statt die Formen einfach zu bemalen und so deren Oberflächen zu kaschieren.

Als Nauman noch in Davis studierte, hatte er im nahen San Francisco leichten Zugang zu Filmausrüstungen und drehte so mehrere Filme. Auch hier wird wie bei seinen aus der gleichen Zeit stammenden Skulpturen der Arbeitsprozess selbst Teil der Werke. In *Fishing for Asian Carp* (Asiatische Karpfen fischen) von 1966 liess Nauman die Kamera laufen, während sein Freund, der Künstler William Allan, Stiefel anzog, zum Bach ging und einen Fisch fing. Diese, dem Film seine Struktur verleihende Aktivität verfügte über einen präzisen Anfang und ein absehbares Ende, doch ihre Dauer hing von einem unkontrollierbaren Ereignis ab – denn wer kann schon bestimmen, wann ein Fisch nun anzubeissen gedenkt. *Fishing for Asian Carp* wird klar und logisch, fast schon wie ein Unterrichtsfilm dargestellt, und es ist – sieht man bloss zu – schwierig, zu entscheiden, ob dies nun ernst oder als Witz gemeint ist. Was Nauman über den Umweg von Wittgensteins *Philosophische Untersuchungen* anstrebte, fiel mit Allans Haltung der «Dummheit» zusammen, des «Die-Welt-auf-einen-Felsen-Reduzierens», wie es Allan selbst einmal nannte. «Es ist wie Nichts-Tun»[5]. Die Länge mehrerer anderer Schwarzweissfilme, die Naumann 1965/66 realisierte, wurde genauso zufällig, wenn auch aus anderen Gründen heraus entschieden: Sie dauern weniger als 10 Minuten, der Länge einer Filmspule. In *Revolving Landscape* (Sich drehende Landschaft) manipulierte der Künstler die Kamera so, dass die Landschaft abstrakt erschien. Dieser und der darauf folgende Film

Using the Foot Gasket in Hawaii. 1966
(Verwendung der Fussdichtung in Hawaii)
Bleistift, Kohle und Buntstift auf Papier
63,5 × 96,5 cm
Privatsammlung, New York

Opening and Closing (Öffnen und schliessen), in welchem eine Türe zufällt und Fensterrollos hochgehen, scheinen das Produkt von jemandem, der eine neue Möglichkeit erforschen und zugleich damit spielen will wie schon Man Ray 1926 bei der Arbeit für *Emak Bakia* als er, während des Filmens, eine Kamera hoch in die Luft warf.

Zur gleichen Zeit begann Nauman auch mit den Performances. In einem Versuch, den Prozess der Kunstherstellung, anstelle des Ergebnisses, zu betonen, erinnert er sich, begann er eine Liste der Dinge zu führen, die er mit einer Stange tun konnte, wie etwa sie zu biegen, zu falten und zu verdrehen. Er benutzte dann 1965 eine ähnliche Liste von Handlungen bei seiner ersten Performance in Davis. Er plazierte sich selbst in den verschiedensten Stellungen – stehend, sich anlehnend, sich in der Taille biegend, kauernd und schliesslich gar am Boden liegend –, mit seinem Gesicht zuerst gegen und dann von der Wand weggedreht, mal nach links, mal nach rechts. Er verblieb in jeder dieser Stellungen etwa ein Minute; die Vorstellung dauerte insgesamt etwa eine halbe Stunde. «Eigentlich gebrauchte ich meinen Körper wie ein Stück Material und manipulierte ihn dann», sagt Nauman. «Es ist für mich, als ob ich ins Atelier ginge und mich eben mit etwas beschäftige. Manchmal entsteht halt bei dieser Beschäftigung etwas und manchmal wird die Handlung selbst zum Werk.»[6] Manchmal verschmilzt auch beides zu einem einzigen Werk – wie z.B. in *Cardboard Floor Piece with Foot Hole* (Bodenobjekt aus Karton mit Fussloch) von 1966 (zerstört; siehe Skizze S. 35). Eine ander Arbeit, *Brass Floor Piece with Foot Slot* (Bodenobjekt aus Messing mit Fussschlitz) von 1965/66 (S. 35) – das Naumann in einer Wellblech-Werkstatt (in einer Auflage von 3 Stück) fertigen liess, um das Konzept eher denn die Ausführung zu betonen –, enthält ebenfalls ein Fussloch, einen horizontalen Schlitz mit leichter Neigung, die zu betreten der Betrachter aufgefordert wird. Bei beiden Arbeiten wird der Betrachter auch zum Mitspieler und von Nauman dabei an einer bestimmten Stelle im Raum plaziert. Sie verkörpern eine Art absurder Fluxus-Idee – denn, ganz gleich, wo das Ding hingestellt wird, sagt man unweigerlich: «Na, und jetzt?» Nauman vergleicht die Auseinandersetzung mit diesem Werk mit der Choreographie eines Tanzes, wobei der Schuh des Tänzers zuerst auf dem Boden genagelt wird. Dies erschwert die Aufgabe einerseits, weil es die Bewegungen des Tänzers einschränkt. Andererseits vereinfacht sie sie gerade wegen dieser Vorgabe. In der Zeichnung *Using the Foot Gasket in Hawaii* (Gebrauch der Fussdichtung in Hawaii) von 1966 (Privatsammlung, New York) greift Nauman zu theatralischen Mitteln, um eine ähnlich absurde Situation darzustellen – dieses Mal aber in idyllischer Umgebung im Freien. In diesem Bild steht jemand am Strand und schaut auf das Meer hinaus, aber er ist in einem Dichtungsring gefangen, einer Erfindung des Menschen, die ihn daran hindert, der Natur zu nahe zu kommen.

In einer zweiten Performance Mitte der 60er Jahre verband Nauman Objekt und Aktivität durch die Verwendung einer Armatur für Leuchtröhren mit einer Neonröhre von ungefähr 8 Fuss (244 cm) Länge, um in Kombination mit seinem eigenen Körper verschiedene Formen entstehen zu lassen (die er 1969 für ein Video – *Manipulating a Fluorescent Tube* [Manipulieren einer Leuchtröhre] – wiederholen sollte [S. 36–37]). Die Röhre wurde so etwas wie ein zusätzliches Körperglied; Nauman hielt sie in seinen Händen, berührte damit seine Füsse, legte sich ausgestreckt auf den Boden und hielt sie gerade in die Höhe, legte sie auf den Fussboden und beugte sich darüber, um sie zu

berühren. Die meisten Körperstellungen bildeten geometrische Formen, ausser einer, in welcher Nauman die Röhre zwischen seinen Beinen hielt, während er auf dem Boden sass. Bei der Ausagierung dieser Performance entdeckte er, dass einige der Positionen nur den Stellungen entsprächen, die sein Körper eben einnehmen konnte, andere jedoch in ihm mächtige Reaktionen hervorriefen. (Als er die Performance 1969 für die Videoaufnahme wiederholte, betonte er diese emotional resonanten Positionen.) In einem anderen, Ende 1965/anfangs 1966 entstandenen Film, *Manipulating the T-Bar* (Manipulationen eines T-Balkens), beschäftigte er sich wiederum mit der Interaktion eines Objekts und einer Person, indem er festlegte, wie eine T-förmige Konstruktion aus zwei 8 Fuss (244 cm) langen, mit schwarzem Klebband umwickelten Stahlstäben behandelt werden sollte, die irgendwie wie ein Werkzeug wirkten, schuf er ein vielseitig interpretierbares Spiel zwischen funktional brauchbarer und unbrauchbarer menschlicher Aktivität. Die in diesen Performances, Filmen und Videoaufnahmen verwirklichten Ideen führen übergangslos zu den Glasfaserarbeiten, die zwischen Objekt und Idee angesiedelt sind und sich – durch Naumans feinfühlige Aufmerksamkeit für Grössenordnungen und durch die Art und Weise, wie sie gegen die Mauer lehnen, wie ihre Vorder- oder ihre Rückseite mit dem Betrachter interagiert –, selbst mit dem menschlichen Körper in Verbindung bringen. 1966 war Nauman dann überzeugt, er habe die Möglichkeiten, die die Glasfaserarbeiten boten, erschöpft. Er meinte: «Es war wie De Kooning, wenn er lange Griffe an seinen Pinseln befestigt, um seine eigene malerische Kunstfertigkeit irrezuführen; um zu sehen, was er so ans Licht bringen könne, um sich selber zu beweisen. Aber sobald man dies absichtlich tut, weiss man auch, was geschehen wird, und man würde davon absehen, es ein zweites Mal zu tun.» Nauman begann nun als Nächstes, Bodenobjekte aus Gummi zu fertigen (S. 38–41), die alle in der gleichen Form gegossen wurden, wobei er die Farben direkt ins Material mischte. Einige waren aneinander befestigt und wurden auf den Boden geworfen gezeigt (S. 39), während andere an die Wand gehängt wurden; einige, in Segmente aufgeschlitzte, wurden an einem ihrer Teilstücke an der Wand befestigt (S. 30 und 40). Noch im gleichen Jahr stellte der New Yorker Kunsthändler Richard Bellamy einige dieser Arbeiten aus Gummi in seiner im Sommer stattfindenden Gruppenausstellung aus, und kurz danach zeigte Robert Morris, der damals als Künstler noch bekannter war, ähnliche Arbeiten aus Filz (S. 41). Nauman erinnert sich, dass er auf Morris mit ziemlich viel Rivalität reagierte, obwohl er Morris' Fähigkeit im Umgang mit Materialien anerkennen musste. Aber sein eigenes Werk *Felt Formed Over Sketch for Metal Floor Piece* (Filz über Skizze für metallenes Bodenobjekt) von 1966 (S. 43), in welchem ein am Boden liegendes Filzstück eine Kartonform zugleich verhüllt und enthüllt, das den Stoff anhebt, aber unsichtbar, wie unter einer Haut, darunter verborgen bleibt, war nicht einmal so sehr eine Antwort auf Morris, sondern eher schon auf Beuys, von dessen filzbedeckten Tannen (S. 43) er durch einen deutschen Besucher seines Ateliers, Kasper König, wusste. Es bezieht sich aber auch auf Man Rays *The Enigma of Isidore Ducasse* (Das Rätsel um Isidore Ducasse) von 1920 (S. 43), in welchem eine Nähmaschine in Sackleinwand gewickelt und mit Schnur umwickelt wurde. Nauman, der über diese verschiedenen Kunstwerke nachdachte, war immer mehr davon überzeugt, dass die Kunst ihre Macht nicht aus einem Überfluss an autobiographischen Verweisen bezöge, sondern aus dem Unerklärlichen, das entstehen kön-

ne, wenn man Dinge ausserhalb ihrer eigentlichen Sphäre zusammenbringe: durch «Weitergeben von Informationen und gleichzeitiges Zurückhalten eines Teiles davon und dadurch, dass man – ohne es ausdrücklich zu betonen – unter die Oberfläche dringe.»

Die Fragen der Sichtbarkeit und des Verbergens, die schon bei *Felt Formed Over Sketch for Metal Floor Piece* aufgeworfen wurden, ziehen sich durch Naumans gesamtes Werk. Eine seiner 1966 entstandenen Ideen bestand darin, unter Verwendung von Filz, Gummi oder Bleiblechen, mit einem rechteckigen Loch in ihrer Mitte, ein geschichtetes Objekt entstehen zu lassen und am Boden des Lochs eine kurze Leuchtröhre zu verstecken. Nauman war sich aber nicht sicher, ob er das Loch offenlassen oder zudecken solle. Er hielt das Konzept in einer Skizze fest, führte es aber nie als Skulptur aus, obwohl er später eine Anzahl Objekte auf der Basis dieser Idee des Aufschichtens oder Aufstapelns ausführen sollte. Noch im gleichen Jahr schuf er eine ander Skizze für eine «Sandwich»-Skulptur (S. 44), wiederum für ein Werk, das nie realisiert werden sollte; er dachte auch daran, Materialien aufzuschichten, die sich durch ihre verschiedenen Strukturen, Gewichte, Dehnbarkeit und Materialdichte voneinander unterschieden. Die konzipierte, 2 Fuss (61 cm) dicke Skulptur sollte aus einander abwechselnden Materialschichten bestehen; von oben nach unten: Filz, dünner Plastik, Blei, Papier oder Wachspapier, Gummi, Kork, Papier, Aluminiumfolie und so weiter – in Schichten von jeweils 7 Fuss (213,5 cm) Länge und 2 Fuss (61 cm) Breite. Darüber hinaus sollte der Boden unter dem Kunstwerk mit einer Lage Fett bedeckt werden. (Nauman fügte pragmatischerweise hinzu, dass man Wachspapier auf den Boden legen könne, bevor man das Fett darüber giesse.) Er überlegte auch, ob er den Haufen in der Mitte in einer bestimmten Form oder mit einem Abdruck einbeulen sollte, damit das Fett unten herausgepresst würde. Dieser Vorschlag betont wiederum den Entstehungsprozess und zugleich das Gefühl der Veränderung. Diese Arbeit hätte, wäre sie ausgeführt worden, so ausgesehen wie etwas auf der Strasse als Kunstwerk bloss Aufgefundenes.

Nauman sprach auch von seinem Bedürfnis, mit seinem Werk etwas auszusagen. «Ich war daran interessiert, herauszufinden, was ich tat und wie ich es tat.» Ende 1966 steckte er mitten in einer Arbeit, die mehr als ein einziges Vokabular verwendete – nämlich jenes der Materialien und jenes des Körpers. Ein geschichtetes Objekt aus dieser Zeit wurde zum Symbol des Übergangs. Der Titel des Werks entspricht einer exakten Beschreibung seines Inhalts: *Collection of Various Flexible Materials Separated by Layers of Grease with Holes the Size of My Waist und Wrists* (Sammlung verschiedener flexibler Materialien, getrennt durch Fettschichten mit Löchern von der Grösse meiner Taille und meiner Handgelenke), von 1966 (S. 44). Eine dazugehörende Zeichnung – ebenfalls auf Seite 44 abgebildet – sah einen Haufen von acht 18 × 90 Zoll (46 × 228,5 cm) dicken Schichten aus einem jeweils anderen Material vor. Es enthüllt ganz klar ein grundsätzliches Charakteristikum von Naumans Werk: zwischen zwei Arten der Beobachtung schafft er eine Atmosphäre der Zweideutigkeit – einer, in welcher die Materialien ihren eigenen Weg gehen, und einer anderen, in welcher der Prozess des Denkens dem Objekt erst seine lyrische Form verleiht. Nauman vermenschlicht nicht etwa leblose Dinge, vielmehr setzen seine Arbeiten menschliche Zeichen, die er im Rahmen seines eigenen Körpers zu verstehen sucht – in diesem Fall durch Löcher von der Grösse seiner Taille und Handgelenke; Abdrücke, die der Künstler selbst hinterliess, der dadurch, trotz sei-

ner Abwesenheit, gleichsam doch anwesend ist.

Und während hier der Titel *Collection of Various Flexible Materials Separated by Layers of Grease with Holes the Size of My Waist and Wrists* noch ganz und gar wörtlich zu verstehen ist, lässt Nauman in anderen Werken absichtlich Ungereimtheiten zwischen Titel und Objekt, zwischen dem Gewussten und dem Erblickten entstehen. In *Wax Impressions of the Knees of Five Famous Artists* (Wachsabdrücke der Knie fünf berühmter Künstler) von 1966 (S. 45) stimmen Titel und Werk absichtlich nicht ganz überein, da die Abdrücke auf dem Objekt, einem langen horizontalen Wandstück aus Glasfasern (nicht Wachs), von Naumans eigenen Knien stammen. In einer etwa ein Jahr später entstandenen Zeichnung für ein ähnliches, aber nicht verwirklichtes Werk fügte Nauman Strukturen seinem früheren Interesse um Gewicht und Dichte hinzu. Er zog auch in Betracht, die rechten Knie von fünf Leuten zu verwenden, «manche nackt und manche mit Hosen (Stoff) bedeckt», die spezifische Strukturspuren in der Gipsform hinterlassen würden, ähnlich der vom Karton in der Form einer der frühen Glasfaserarbeiten hinterlassenen Spuren. Nachdem Nauman eine Skulptur erst einmal ausgeführt hat, macht er manchmal davon eine Zeichnung. Indem er zu einem späteren Zeitpunkt seinen eigenen Arbeitsprozess untersucht und analysiert, kann er Aspekte des Werkes auf- und entdecken, die er zuvor nicht bemerkte. Manchmal zieht er mehr oder minder die gleichen Schlüsse, fügt aber zusätzliche Schichten an Bedeutung hinzu. In der 1967 entstandenen Zeichnung, die *Wax Impressions of the Knees of Five Famous Artists* (Wachsabdrücke der Knie fünf bekannter Künstler) nachvollzieht, sagt Nauman, dass er «jedem Knieabdruck eine Identität zuweisen wollte, vorzugsweise die eines (einigermassen) bekannten Künstlers (vielleicht eines historischen Künstlers, der noch keine hundert Jahre tot ist?). (Nicht Marcel Duchamp nehmen.)» Er kritzelt daraufhin die Namen von William T. Wiley, Larry Bell, Lucas Samaras und Leland Bell, alles einflussreiche Künstler der Bay Area, und «W. de Kooning» hin (den er jedoch wieder durchstreicht und durch das Wort «Selbst» ersetzt. Ein Hinweis auf seine Identifikation mit diesem Künstler). Dann scheint er allerdings gezögert zu haben und schreibt auf die Zeichnung, dass «vielleicht alle ‹Knieabdrücke› das gleiche Bild zeigen, aber einen Titel wie oben tragen sollten.» Das Resultat wäre dann das gleiche wie in der 1966 geschaffenen Arbeit, ausser dass die fünf Künstler namentlich identifiziert werden. Im Sommer 1966 zog Nauman dann nach San Francisco, und sein erstes Atelier befand sich in einem alten Lebensmittelladen mit einem zurückgebliebenen Neon-Bierzeichen im Fenster. «Ich arbeitete eigentlich sehr wenig», erinnert er sich, «unterrichtete bloss eine Klasse an einem Abend der Woche, und wusste gar nicht, was ich mit all der Zeit anfangen sollte. Es gab auch nichts im Atelier, weil ich nicht viel Geld für Materialien besass. So musste ich mich selbst erforschen und auch fragen, was ich hier überhaupt verloren hatte. Ich trank viel Kaffee, und das war auch schon alles, was ich tat.»[7] Er las ziemlich viel, und es störte ihn, dass ein grosser Teil seines Lebens in seiner Kunst nicht zum Tragen kam – er wollte nicht etwa mehr autobiographische Details miteinschliessen, sondern mehr davon, wie er selbst die Welt sah. Als er 1966 im Los Angeles County Museum of Art eine Man-Ray-Retrospektive sah, befreite ihn dies von der Verpflichtung, ein bestimmtes Ziel vorweisen zu müssen, und erlaubte ihm, seine Arbeiten mit Inhalten anderer Herkunft zu füllen: «Mir schien, Man Ray wolle die Idee vermeiden, jedes Kunstwerk müsse unbedingt

von historischer Relevanz sein. Was ich mochte war, dass es keine Konsequenz in seinem Denken zu geben schien, keinen einzig gültigen Stil.» Die Tatsache; dass Man Ray zu seinen Photographien Bühneneinrichtungen verwendet hatte, ermutigte Nauman zu einer Serie photographischer Arbeiten, vor allem *Self-Portrait as a Fountain* (Selbstporträt als Brunnen) von 1966/67 (S. 48), wozu er Theaterbeleuchtungen verwendete. In einem Interview mit Willoughby Sharp von 1970 bemerkte Nauman:
Ich begann über den Brunnen *und ähnliche Dinge nachzudenken. Ich wusste nicht, wie ich sie darstellen sollte. Ich nehme an, ich hätte sie malen können, wenn ich mich in jener Zeit imstande gefühlt hätte, zu malen. Tatsächlich glaube ich, dass ich Leinwand und Farbe besorgte, aber nicht mehr wusste, wie ich ein Gemälde anpacken sollte. Ich wusste einfach nicht, was machen. Wäre ich als Maler gut genug gewesen, hätte ich vielleicht realistische Gemälde gemacht. Ich weiss es nicht; es schien einfacher, die Arbeiten als Photographien auszuführen.*[8]

So machte Nauman von Ende 1966 bis 1967 eine Serie von elf Farbaufnahmen, satirische Erzählungen aus dem alltäglichen Leben, die 1970 veröffentlicht wurden. Zusätzlich zu *Self-Portrait as a Fountain* gehörten dazu noch *Bound to Fail* (Muss ja schiefgehen), *Coffee Thrown Away Because it Was Too Cold* (Weggeschütteter Kaffee, weil er kalt war), *Coffee Spilled Because the Cup Was Too Hot* (Verschütteter Kaffee, weil die Tasse zu heiss war), *Drill Team* (Bohrer-Set), ein Werk ohne Namen, *Finger Touch with Mirrors* (Finger, die sich im Spiegel berühren) (alle auf S. 46), *Waxing Hot* (Heiss einwachsen) (S. 47) und *Feet of Clay* (Tonfüsse) (S. 134). «Wenn man sich als Künstler begreift und in einem Atelier arbeitet und doch kein Maler ist», sagte Nauman, «wenn man nicht mit einem Stück Leinwand beginnt, so tut man alle möglichen Dinge – man sitzt auf einem Stuhl oder geht umher. Und dann frägt man sich wieder, was Kunst denn eigentlich sei? Und Kunst ist eben das, was ein Künstler tut, eben im Atelier herumsitzen.» Er nahm Ereignisse, die bereits absurd waren, und machte sie noch absurder, indem er sie photographisch festhielt. Als Folge davon wurden diese Ereignisse zu ernsthaften Vorschlägen, wenn sie auch einen leicht ironischen Beigeschmack hinterliessen, der an die frühe Pop Art erinnerte.

Naumans erste öffentliche Behauptung über die Rolle des Künstlers war ein durchscheinender, rosa Mylar-Fensterrollo Ende 1966. Die Idee entstand durch das Bierzeichen in seinem Atelierfenster. Um die Kante des Rollos herum plazierte Wörter sagten: «Der wahre Künstler ist ein wunderbar leuchtender Brunnen» (Skizze, S. 121). Einige der Buchstaben wurden durch die rosa Beschichtung des Mylar hindurchgeritzt, andere mit schwarzer Farbe aufgemalt. Nauman mochte die Tatsache, dass der Satz ziemlich vage tönte, scheinbar eine Bedeutung vermittelte, tatsächlich aber nur einen äusserst metaphorischen Sinn aufwies. Dennoch nimmt der Künstler in *Self-Portrait as a Fountain* (S. 48), das Nauman von der Taille an aufwärts zeigt, wie er Wasser in einem Bogen ausspuckt, und in einer Zeichnung von 1967, *Myself as a Marble Fountain* (S. 49) (Ich, als Marmorbrunnen), die das Thema weiter ausführt, die Idee ironischerweise wörtlich. Diese Werke können auch mit Marcel Duchamps Pissoir als Fertigbrunnen von 1917 (S. 48) verglichen werden, und sie verweisen und unterwandern auch die kunsthistorischen Traditionen des Wasserspeiers und des mit mythologischen Göttern und Göttinnen verzierten, barocken Brunnens.

1965 hatte Nauman in *Small Neon and Plastic Floor Piece* (S. 51) (Kleines Neon- und Plastik-Bodenobjekt) mit Neonröhren experimentiert. Er legte eine dünne Neonröhre in eine Glasfaserschale und verlieh so dem Objekt ein orangerotes

Glühen. Er steckte auch ein kurzes Stück Neon dazu, das an und ausging, bemalte es dann aber schwarz, so dass das Licht verborgen war. Er war mit dieser Arbeit allerdings nicht zufrieden und zerstörte sie schliesslich; dennoch fuhr er weiter, mit diesem Medium zu arbeiten. Dann, 1966, schuf er ein Werk, das sowohl sein Interesse an dem figuralen Bezug erneut aufnahm wie die Frage des Geist-Körper-Dualismus brillant postulierte. *Neon Templates of the Left Half of My Body Taken at Ten-Inch Intervals* (Neon-Schablonen meiner linken Körperhälfte in Zehn-Zoll-Intervallen aufgenommen) (S. 50) fluktuiert zwischen der Suggestion eines Traumbildes und der Beschreibung der materiellen Realität der Neonröhren, eines Transformators und der elektrischen Verkabelung. Die Arbeit reduziert Naumans Körper, als ob sie eine Zeichnung in den Raum projiziere, zu sieben leuchtenden Konturen, die durch dunkle Kabelschlingen wie Signale ohne Tiefe miteinander verbunden sind; diese zerbrechlichen, weit von Verweisen auf reale Körperteile entfernten, energiegeladenen Konturen schweben hell leuchtend in der Luft. Die schwarzen Kabelschlingen scheinen dabei die Schatten oder Antithesen der glühenden Neonformen zu bilden.

In den 60er Jahren verwendeten viele Künstler Neonlicht. Martial Raysse zum Beispiel verwendete es in solchen Assemblages wie *Spring Morning* (Frühlingsmorgen) von 1964 und *Painting at High Tension* (Unter Hochspannung malen) von 1965; letzteres übrigens das gemalte Porträt einer Frau, deren Mund witzigerweise mit veronesergrünem Licht umrandet ist. Joseph Kohut hatte Neonbuchstaben in seinem Werk *Neon* von 1965 benützt, und Jasper Johns hatte das Wort «Rot» in *Passage II* von 1966 beleuchtet. Nauman interessierte sich insbesondere für zwei Werke von James Rosenquist, die er in einer Zeitschrift abgebildet gesehen hatte: *Capillary Action II* (Kapillaraktivität) von 1963 und *Tumbleweed* von 1963–1966 (S. 51). Beide verwenden suggestive Materialien und symbolische Analogien, um doppeldeutige Interpretationen zwischen Natürlichem und von Menschenhand Geschaffenem entstehen zu lassen; die charakteristischen Eigenschaften des «Tumbleweed» (vom Wind fortgeblasene Astbündel etc.; Anm. des Übers.) zum Beispiel, also Stacheligkeit und leichtes Gewicht, werden in Stacheldraht und Neon umgesetzt, als im Raum aufgehängte, ineinanderverflochtene Linien aus Drähten und Licht dargestellt. Zu denen bilden die zwei kreuzförmig angeordneten Holzstücke einen Kontrast, die wiederum an die Spulen erinnern, auf die der Stacheldraht normalerweise aufgerollt ist. Die Gegenüberstellung dieser Medien suggeriert ein Aufeinanderstossen des Ländlichen und des Städtischen, von Grausamkeit und Sinnlichkeit, Aggression und Verletzlichkeit und so weiter. In *Capillary Action II* gibt es – in den Spalt eines kleinen, kahlen Baums geklemmt – einen Rahmen – Rosenquist bezeichnet ihn als «Skelett» – aus vier Leinwandrahmenhölzern, die mit Vinyl bespannt wurden. Mehrere kleinere Rahmen, die ebenfalls mit Vinyl überzogen sind, sind auf der Oberfläche des grösseren befestigt; dünne, tropfende Farbstreifen laufen über das Vinyl und über einen der schlaff herabhängenden Äste. Ein anderer Ast hängt an einem kleinen Neonrechteck.

Rosenquist, ein Meister der Vieldeutigkeit, schwankt hier ganz offen zwischen den physischen Identitäten seiner Materialien und ihren metaphorischen und assoziativen Bedeutungen hin und her. Nauman erzielt in *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths* (Der wahre Künstler hilft der Welt durch das Enthüllen mystischer Wahrheiten) von 1967 (S. 51), einer poetischen Aussage über die Funktion des Künstlers, mit einem pfirsichfarbenen und blauen Neonzeichen, einen ähnlichen Effekt. Der Titelsatz entspringt spiralförmig der Mitte des Werks, als ob seine Bedeutung sich in die Unendlichkeit ausdehne. Rosenquist, der einst als Schriftenmaler für Pan American Airways Neonzeichen hergestellt hatte, wollte sich in seinem Werk aller kommerzieller Anspielungen enthalten, während Nauman in seiner Arbeit eine Verbindung von «hoher» und «niederer» Kultur anstrebte, die Zeichensprache mit der Kunst vermischte und zugleich deren doppelte Natur aufzeigt. Die Werke beider Künstler entziehen sich jedoch einer einfachen Interpretation, schaffen vielmehr vielfache, einander entgegengesetzte Bedeutungsschattierungen. Nauman prägte schliesslich den Satz: «Der wahre Künstler hilft der Welt, indem er mystische Wahrheiten aufdeckt!»; indem er nämlich mit den Cliché-Ideen davon spielte, was die Leute glaubten, dass ein Künstler tun sollte. Er setzte seiner geheimnisvollen, persönlichen Aussage seine Neonarbeiten entgegen, die oft – in ihrer öffentlichen Hervorhebung von Werbung und Zeichen – das manifestiert, was er «die schlichte Fixierung darauf, etwas zu tun, was unsere Kultur in ihren Slogans betont» bezeichnet. Als Beispiel dieser monolithischen Impluse zitiert er ein grössenwahnsinniges Neonzeichen einer Farbenfirma in San Francisco, deren Farbe sich scheinbar langsam über die Weltkugel ergiesst und von dem Satz umrandet wird: «Bedeckt die Erde.» Auf seinen Stosszähnen lachend, erlaubt seine Arbeit Nauman, sich seine absichtliche Isolation in der Undurchsichtigkeit zu bewahren und dennoch eine sozial relevante Aussage zu machen, die die standardisierten Bedürfnisse der modernen Gesellschaft befriedigt. Die Wiederholung der Idee der Wahrheit in «wahrer Künstler» und «mystische Wahrheiten» führt den Satz einerseits in die Tautologie und gibt ihm andererseits auch einen

Face Mask. 1981
(Gesichtsmaske)
Kohle, Pastellkreide und Bleistift auf Papier
134 × 179,7 cm
Museum of Modern Art, New York
Geschenk der Lauder Foundation und dem
National Endowment for the Arts

Anstrich von Doppeldeutigkeit und Poesie. Oder wie Nauman es formulierte: «Man erwartet von Künstlern, dass sie in einer Kultur leben, Teil davon sind und darüber hinaus nicht zu ausgefallen wirken. Andererseits erwartet man auch, dass sie irgendwie auch ausserhalb der Kultur stehen und ausgefallen sind. Es ist, als ob man die Phantasien und Träume anderer ausleben müsste. Dies ist Teil des zwischen dem Künstler und seinem Publikum herrschenden Verhältnisses.»

Nauman bezieht sein Publikum oft in sein Werk mit ein, indem er ihnen Informationen vorenthält, Erwartungen entstehen lässt, die er dann nicht befriedigt, und Diskrepanz zwischen dem schafft, was der Betrachter weiss und dem, was er eben nicht weiss, sieht und nicht sieht. *Dark* (Dunkel) von 1968 (S. 53) ist ein viereckiger 2500 Pfund schwerer, 4 × 48 × 48 Zoll (Ca. 10 × 122 × 122 cm grosser Stahlblock, der auf dem Gelände des Southwestern Community College in Chula Vist, Kalifornien, im Freien steht; auf der Unterseite, also dem Betrachter verborgen, steht die Inschrift *DARK*. Für Nauman ist «das Offensichtliche, das *[Dark]* festhält, ein Ort, an dem man nicht gelangen kann – über den man keine Kontrolle ausübt». Ein ähnliches Werk findet sich im *John Coltrane Piece* von 1968 (S. 58), das nach dem Tod des innovativen Jazzsaxophonisten entstand: eine flache Aluminiumplatte, die – wie schon *Dark* – zu schwer ist, als dass ein Betrachter sie hochheben könnte, obwohl er nur dann erkennen könnte, dass die Unterseite spiegelblank poliert wurde. Die Unzugänglichkeit und das gar nicht Ostentative der reflektierenden Eigenschaften des Spiegels verleihen dem Werk einen Reichtum und Anspielungen und suggerieren einen ebensolchen Reichtum an Methaphern; man kann hier auch eine Weiterführung von Naumans Beschäftigung mit dem Privaten und dem Öffentlichen finden. Diese Beschäftigung kristallisiert sich in einer Anzahl Werke zum Thema des Rauminnern heraus. In einer 1970 entstandenen Korridor-Installation (S. 57) in der Nicholas Wilder Gallery in Los Angeles riegelte Nauman einen Teil des Raumes, der eine Kamera enthielt, die auf einem automatischen hin- und herschwenkenden Stativ stand und filmte, ab. Von aussen konnte dieser Bereich nur auf einem Monitor eingesehen werden, man konnte ihn aber nicht betreten. 1972 installierte Nauman für *Get Out of My Mind, Get Out of This Room* (Verlass meine Gedanken, verlass diesen Raum) in der gleichen Galerie versteckte Lautsprecher, die mit einem Tonband in einem kleinen Zimmer des Raums verdrahtet waren. Beim Betreten des Zimmers war der Besucher von der Stimme des Künstlers umgeben, der leise vor sich hin flüsterte, sprach, sang oder schrie und immer wieder den Satz wiederholte: «Get out of my mind, get out of this room» und die Luft mit der unsichtbaren, aber unverkennbaren Präsenz des Künstler erfüllte. Noch im gleichen Jahr entwarf Nauman einen Vorschlag für eine unterirdische Kammer (S. 59) in der ungefähren Grösse eines Grabes; es sollte völlig abgeriegelt werden, aber eine TV-Kamera enthalten, durch eine Lampe beleuchtet und für die Leute draussen auf einem Monitor zu sehen sein. 1974 wurde die *Audio-Video Underground Chamber* (Audio-Video-Untergrundkammer) (S. 59) tatsächlich aus Beton gebaut und im Hinterhof eines Hauses in Antwerpen, Belgien, vergraben. Der Besucher beobachtet, obwohl er den Raum selbst ja nicht betreten kann, das Innere des Raums indirekt auf einem Monitor (S. 59) im Innern des Hauses, das der Kunsthändlerin Anny de Decker gehört.

Double Steel Cage (Doppelter Stahlkäfig) von 1974 (S. 58) besteht aus zwei ineinandersteckenden Käfigen aus Zaunmaterial. Der innere Käfig ist, obwohl durch das Drahtgeflecht des Äusseren hindurch sichtbar, unzugänglich. In dieser Installation macht uns Nauman schmerzhaft auf die Trennung des Privaten und des Öffentlichen innerhalb des Galerieraumes aufmerksam. Der Besucher, der es wagt, den engen Korridor zwischen den zwei Käfigen zu betreten, ist zugleich durch den Durchblicke gewährenden Zaun der Aussenwelt ausgeliefert und macht gleichzeitig die Erfahrung der Gefangenschaft in diesem beklemmend engen Raum. Das Thema der Gefangennahme erscheint in Naumans späteren Serien der südamerikanischen Stuhlobjekte wieder (S. 80–82).

Naumans Werke zum Thema Umfriedung entstanden aus einem langwährenden Experimentieren mit den Auswirkungen einengender Räume in seinem eigenen Atelier, ob nun 1966 in San Francisco, im Mill Valley, Kalifornien, im Jahre 1967 und 1968, in Pasadena von Ende der 60er Jahre bis 1979 oder in Pecos, Neu-Mexiko, wo er seit 1979 lebt. «Das ist es eben, wenn man ins Atelier geht, um Ruhe zu haben», sagt er. «Alles, was da ist, bist du selbst, und du musst dich damit auseinandersetzen. Manchmal ist das ganz schön hart.» Neben seinen Photographien von 1966/67 gehören zu den Werken Naumans, die sich um die Erfahrung des Atelieraufenthalts drehen, auch *Bouncing Two Balls between the Floor and the Ceiling with Changing Rhythms* (Zwei Bälle zwischen Boden und Zimmerdecke hin- und herwerfen, mit wechselnden Rhythmen), ein Film der 1968 im Atelier des Künstlers entstand (S. 250). Hier führt er immer wieder die einfache, im Titel beschriebene Handlung durch. «Wenn du ein Maler bist und du alle Pinsel wegwirfst, inwiefern bist du dann noch ein Künstler?» fragte sich Nauman. *Bouncing Two Balls* bietet eine absurde Antwort auf diese Frage, aber Nauman arbeitet mit einer derartigen Konzentration und

Überzeugung an diesem Film, dass seine Antwort genauso bedeutsam ausfällt, wie sie letztlich blöde ist. In seinem gesamten Werk – in den Performances, den Filmen, den Kunstobjekten, den Installationen – neigt er dazu, sich bei all seinen Aussagen an möglichst einfache Aktionen und Oberflächen zu halten. Diese Eigenschaft erinnert etwas an Samuel Beckett, dessen Werk Nauman das erstemal las, als er seine frühen Filme drehte, also 1966/67. Er fand in Beckett eine literarische Parallele zu seinen eigenen Aktivitäten und erläutert diese mit einer Anekdote aus seiner eigenen Erfahrung:

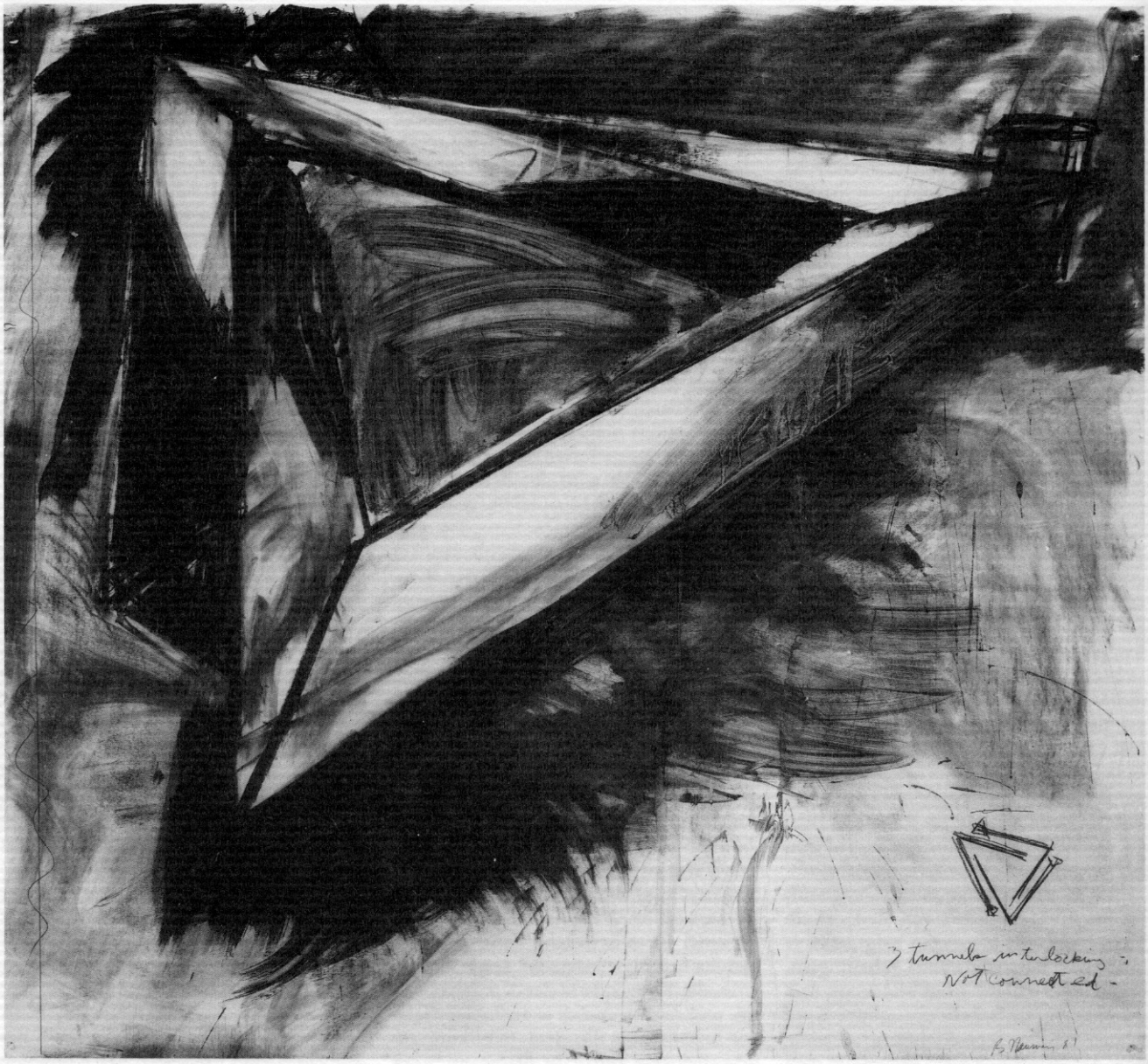
Ich kannte da diesen Kerl in Kalifornien, einen Anthropologen, der auf einem Ohr schlecht hörte und so kein gutes Gleichgewichtsgefühl hatte. Einmal half er einem seiner Söhne, das Dach seines Hauses zu decken, aber der Sohn regte sich auf, weil seine selbstgelegten Schindeln ganz gerade lagen, während die seines Vaters nicht nur im Zickzack lagen, sondern auch die Nägel krumm und schief eingeschlagen und die Schindeln gespalten waren. Als sein Sohn sich also über das vom Vater verursachte Durcheinander aufregte, erwiderte der Anthropologe: «Nun ja, dies ist bloss ein Beweis für menschliche Aktivität.» Und das ist es auch, wovon Becketts Geschichten zum Teil handeln – zum Beispiel, wenn Molly Steine von der einen zur anderen Tasche wechselt ... Dies sind alles menschliche Aktivitäten; egal wie beschränkt, seltsam und sinnlos sind sie es doch wert, sorgfältig untersucht zu werden.

Walk with Contrapposto (Gang mit Kontrapunkt) von 1969 (S. 274) ist ein Videoband, das Naumann zeigt, wie er mit einem übertriebenem Schritt geht, sein Körper sich so dreht und biegt, dass die Hüften, die Schultern und der Kopf alle in eine andere Richtung schauen, und den ganzen, engen Raum in dem bloss 20 Zoll (50,8 cm) breiten Korridor in Anspruch nehmen. Die hier als Bühnenbild dienende Form des Korridors wurde zum Thema einer Anzahl von Naumans Werken der 70er und 80er Jahren. Sie spiegelt einen Wechsel von einem durchaus wörtlich zu nehmenden Ansatz in Hinsicht auf den menschlichen Körper – wie dies *Wax Impressions of the Knees of Five Famous Artists* beispielsweise belegt – zu einer dauerhafteren Einstellung. Jede menschliche Aktivität ist dem Künstler zur Umwandlung in Kunst zugänglich, aber Nauman scheint ein Einlassen mit Dingen, die widerstehen, Dingen, die nicht so gut funktionieren oder schwer zu begreifen sind das interessanteste Thema für seine Kunst. Er war schon immer neugierig in bezug auf die Auswirkungen physischer Situationen auf menschliche Wesen, wie etwa des unbehaglichen Gefühls sich in einem zu engen oder zu grossen Raum zu befinden. In Neumans Werk wird der Betrachter in die Position des Mitspielers gedrängt, sobald er oder sie einen Korridor oder einen Raum betreten. Verhaltensmuster unseres Lebens werden in diesen Räumen plötzlich erkennbar; man kann zwar beginnen, sich ihrem autoritären Einfluss zu entziehen oder ihnen allenfalls zu gehorchen oder nach bequemen Orten zu suchen, um sich inmitten dieser Stresssituation auszuruhen. Oft fühlt man sich unfairerweise in einem «double bind» gefangen. Nauman vergleich dies mit einem psychologischen Test, der so knifflige Fragen stellt wie: «Wann haben Sie aufgehört, Ihre Mutter und Ihren Vater zu hassen?»

Get Out of My Mind, Get Out of This Room von 1972 ist ein ausgezeichnetes Beispiel für eine solche Falle. Die Annahme war, dass jeder, der den Raum betrat, die Privatsphäre des Künstlers störe, und doch war dies ja auch eine Galerie-Installation, die dem Publikum zugänglich sein sollte. In Naumans Werk zieht sich immer wieder eine dünne Linie zwischen dem privaten und dem öffentlichen Bereich hindurch, zwischen der Menge an intimer Information, die vermittelt wird, um die Aufmerksamkeit des Publikums auf ein bestimmtes Werk zu lenken, und Naumans Furcht, sich selbst allzusehr preiszugeben: «Ich kann nun einmal nur soviel geben. Gehe ich darüber hinaus, würde es mir etwas wegnehmen oder etwas auslösen, das mich von meiner Spur abbringt.» Auf der einen Seite nimmt der Betrachter an den Installationen teil und wird den Erfahrungen des Künstlers ausgesetzt, verwandelt sich also vom blossen Betrachter in einen Mitspieler; auf der anderen Seite will der Künstler, obwohl doch das Werk eine solche Interpretation seitens des Betrachters herausfordert, nicht, dass der Betrachter auf der Ebene, auf der das Werk erfunden wird, teilhat. «Ich war daran nicht interessiert, und ich wollte keine Situationen anbieten, in denen die Leute über zuviel Freiheit verfügten, um sich zu überlegen, was sie eigentlich dachten, dass sich abspiele», sagte er. «Ich wollte, dass all dies meine Idee sei, und ich wollte nicht, dass die Leute selbst die Kunst erfänden. Der Korridor war eigentlich spezifisch genug. Auf welche Art man ihn auch immer verwenden wollte, war er doch so eng umrissen, dass die Leute mehr oder weniger der gleichen Erfahrung wie ich selbst ausgesetzt waren.»

Für die Korridor-Installation von 1970 in der Wilder Gallery (S. 57), machte Nauman sechs Korridore (siehe Zeichnung, S. 56), die nach oben offen waren und entlang eines Armes eines L-förmigen Raumes verliefen und an der Wand in Sackgassen endeten. Einige dieser Korridore konnte der Betrachter leicht betreten; andere waren zu schmal, und diese bloss 2 bis 3 Zoll (5 × 7,6 cm) breiten Korridore konnten fast nicht eingesehen werden. Hoch oberhalb des Eingangs zum breitesten der Korridore war eine Kamera, die mit dem Monitor am äusseren Ende verbunden war, so dass man sich, während man noch den Korridor hinunterging, von hinten und von oben sah, wie man paradoxerweise

Three Tunnels Interlocking, Not Connected. 1981
(Drei miteinander verknüpfte Tunnels, nicht verbunden)
Kohle, Kohlepulver und Kreide auf Papier
152,4 × 165,1 cm
Texas Gallery, Houston



immer kleiner wurde, während man sich doch dem Bildschirm näherte. Ein zweiter Monitor daneben zeigt eine Aufnahme des leeren Korridors. Die hier aufgeworfenen Fragen – des Verbergens, der Verschiebung, der Einfriedung – finden ihr Echo in allen Korridor-Stücken Naumans. Wie bei seinen Objekten lässt Nauman auch hier oft die Materialien der Korridore unverziert, einfach; wenn er sie überhaupt bemalt, dann nur mit einer neutralen Farbe. Und dort, wo er an eine Farbe erinnert, arbeitet er mit Lichteffekten wie in *Green-Light Korridor* (Grün-Licht-Korridor) von 1970/71 (S. 54); dieses Werk vermittelt auch ein starkes Gefühl des Paradoxen. Das grünliche Licht ist eigentlich schön, erweist sich jedoch für die Augen gleichzeitig als recht ermüdend. In einem nicht verwirklichten, 1971 entstandenen Vorschlag für einen Korridor (S. 55) untersuchte er die in bezug auf die Richtung, den Raum entstehende Verwirrung, indem er einen U-förmigen Bau vorschlug, wobei die mittlere Sektion blau und die zwei Arme gelb beleuchtet worden wären. Beträte man diesen blauen Korridor, würde man auf dem Monitor ein Bild des gelben Korridors erblicken und umgekehrt. Der einzige Zeitpunkt, zu dem man sich selbst erblicken würde, wäre an der Biegung des Korridors – aber immer in der Farbe des anderen Korridors.

Ab 1972 und in Zusammenhang mit seinen verschiedenen Korridor-Installationen arbeitete Nauman auch an Tunnel-Objekten. Das erste (S. 63 oben), das übrigens nie realisiert wurde, bestand aus einer unterirdischen Passage, die via eine Treppe durch einen Schacht erreicht werden konnte, durch welchen man den Himmel erblicken konnte; weiter im Innern des in einer Sackgasse endenden Tunnels befand sich ein anderer Schacht, der – weil er geknickt war – keinen Blick nach draussen gewährte. In diesem, wie in weiteren Tunnels verfolgte Nauman die Idee der Isolation oder des Gegenteils – nämlich eines Raums, der bis zur Klaustrophobie mit Menschen vollgestopft war. Die Korridor-Arbeiten bieten – als Gegensatz zur Erfahrung des sich durch die engen, gerade noch begehbaren Pfade physisch eingesperrt Fühlens – einen bloss geistig fassbaren Ausgang (entweder durch die TV-Bilder, die oft den Raum öffnen, oder durch den Durchgang vom einen Ort zum nächsten, den die Korridore manchmal bieten); die Tunnel-Werke hingegen sind unzweifelhafte, manchmal ganz wörtliche Sackgassen. *Model for Tunnels: Half Square, Half Triangle and Half Circle with Double False Perspective* (Tunnelmodell: Halbes Viereck, halbes Dreieck und Halbkreis mit doppelt falscher Perspektive) von 1981 (S. 74) besteht aus Tunnels in drei verschiedenen Formen und Medien, deren Teile durch Wände getrennt bleiben. Manchmal schafft Nauman Installationen, die als Maquetten für unterirdisch geplante Tunnels dienen, die aber vielleicht nie gebaut werden. Diese Installationen sind normalerweise grösser als die Korridor-Installationen, und ihr Raum ist düsterer, furchterregender (und sie sind, nicht wie die Korridore, auch immer überdacht) und für den Betrachter letzlich verwirrender. Eine solche Arbeit war *Room with My Soul Left Out, Room That Does Not Care* (Raum ohne meine Seele, ein Raum, dem das gleich ist) von 1984 (S. 76–77), eine Installation der Leo Castelli Gallery in New York, die aus drei sich durchschneidenden, schwarzen Celotex-Tunnels bestand – zwei horizontalen und einem vertikalen. Dort, wo die drei Tunnels sich kreuzen, wurde der Boden mit einem Gitter bedeckt, durch das man den bis ins Untergeschoss reichenden, vertikalen Schaft sehen konnte. Im Innern der Passagen glühte nur ein dumpf-gelbes Licht, das sofort von den schwarzen Wänden verschluckt wurde. Man hatte das verunsichernde Gefühl, es würde jeden Moment anfangen zu flackern und zu erlöschen. Der erste Abschnitt von Becketts *The Lost Ones* (Die Verlorenen) von 1970, einem Buch, das Nauman las, nachdem er bereits mit seinen Tunnel-Projekten begonnen hatte, bietet eine geradezu perfekte Beschreibung: «Ort, wo verlorengegangene Körper herumirren und nach dem Verlorenen suchen. Gross genug, damit die Suche vergeblich bleibt. Eng genug, damit jede Flucht vergeblich ist. Im Innern eines abgeflachten Zylinders von fünfzig Metern Durchmesser und sechzehn Metern Höhe, aus Gründen der Harmonie. Das Licht. Seine Schwäche. Seine gelbe Farbe.»[10]

Man hatte kein Gefühl für das Verfliessen der Zeit, kein Ereignis, auf das man sich beziehen konnte, keinen Verkehr durch die Tunnels des *Room with My Soul Left Out, Room That Does Not Care.* Die Luft im Innern war stickig, und man fühlte sich verloren. Man konnte wenig anderes tun, als zu warten und auf Schritte zu horchen, die in der Stille kamen und gingen, oder durch Gitter hinunterzublicken und hinauf in den Raum darüber, in Bereiche, in die man nicht eindringen konnte. Stand man dort, wo die drei Passagen zusammenliefen, fühlte man sich den Blicken der Leute ausserordentlich preisgegeben, denn diese konnten ja aus verschiedenen Richtungen hineinblicken. Nauman, der sich der Wirkung von Menschenmengen auf das menschliche Verhalten bewusst geworden war, als er Elias Canettis *Crowds and Power* (Masse und Macht) las (englische Veröffentlichung 1962), verglich diese Erfahrung mit etwas, was er das «Telephonzellen-Syndrom» nennt: «Um einen privaten Telephonanruf zu machen», erklärte Nauman, «muss man in eine Zelle treten, was einen unangenehm sichtbar werden lässt, weil man nicht mehr Teil der anonymen Menschenmenge draussen ist.»

Unterdessen war Nauman 1981, aus em Wunsch heraus, in tatsächlichen rössenordnungen zu arbeiten, nachem er nun schon die Maquetten für die unnels geschaffen hatte, zur Herstelng von Skulpturen zurückgekehrt, igte nun aber dem öden beckettschen nstrich seines vorherigen Werkes neue olitische Bezüge hinzu. Seine südamekanische Serie jenes Jahres kann vor em Hintergrund von V.S. Naipauls chriften (zum Beispiel *The Return of va Perón: Bound with the Killings in Trinidad* von 1980; also: Die Rückkehr Evita eróns: Verbunden mit den Morden in rinidad) gesehen werden, von denen er ch stark angesprochen fühlte. Darüber inaus las Nauman in jenem Jahr auch *risoner without a Name, Cell without a Number* (Gefangener ohne Namen, Zelle hne Nummer) von 1981, einen Bericht es argentinischen Zeitungsherausgeers Jacobo Timerman über seine Gefangenschaft und Tortur durch die arentinische Regierung. Timerman chrieb:

ie setzen mich hin, bekleidet, und binden meine Arme hinter mir zusammen. Dann beginnt die Anwendung der Elektroschocks, die durch meine Kleider auf die Haut durchdringen ... ch hüpfe auf dem Stuhl herum und stöhne, als die Elektroschocks meine Kleider durchdringen. Während eines dieser Schüttelanfälle falle ch zu Boden und ziehe den Stuhl nach.[11]

Nauman begann, mit einem Stuhl zu rbeiten, der an einem Kabel von der ecke herunterhing, zunächst aber noch eine umgebende Struktur aufwies. Als ächstes machte er Zeichnungen dieses tuhls, aber sie schienen ihm allzu wörtch (S. 80). Dann dachte er, «weil er ängt, schwingt er hin und her, und enn er hin- und herschwingt, kann er etwas anderes hineinkrachen; ich soll- dies in die Arbeit miteinbeziehen. ollte dies Lärm verursachen, kann ich auch die Lärmintensität anpassen, ann ich sogar das Geräusch stimmen». Einen Stuhl in ein Musikinstrument zu verwandeln, spiegelt eine für die «Fluxus» [Traumpassage]-Künstler typische Haltung – zum Beispiel für Walter de Maria und La Monte Young in *Instrument for La Monte Young* von 1966.) *Mock-Up for South America Triangle* (Moquette für Südamerika-Dreieck), ungefähr von 1981 (S. 81), bestand aus drei 14 Fuss (426,7 cm) langen Brettern, die ein Dreieck bildeten, das an Kabeln von der Decke hing, die sich wiederum an einem zentralen Punkt kreuzten, was der Form erlaubte, sich um sich selbst zu drehen. An der gleichen Stelle hing ein etwas abstrakter, auf dem Kopf stehender Holzstuhl, der leicht hin- und herschwang, etwa wie Foucaults Pendel, das die Erdumdrehung bewies. Das Dreieck und der Stuhl hatten eine mächtige, ja geradezu aggressive Wirkung, wahrscheinlich u.a. weil sie teilweise auf Augenhöhe hingen.[12] Nauman musste aber die Idee aufgeben, den Stuhl in die Trägerbalken krachen zu lassen; er hätte zu tief hängen müssen, um sie mit einer Schwingung zu erreichen. Die Suggestion eines solchen Zusammenstosses blieb aber in den baumelnden, nebeneinanderhängenden Objekten erhalten. Das endgültige *South America Triangle* von 1981 (Saatchi-Sammlung, London), das aus einem Stahldreieck mit Seiten von 14 Fuss (426,7 cm) Länge und einem gusseisernen Stuhl bestand, zwingt den Betrachter nicht nur aufzupassen, dass er nicht in das blanke Metall rennt, und seine Augen zu schützen, sondern suggeriert auch eine Gefangennahme durch die Umgrenzung des symbolischen Gehalts des Stuhles.

Nauman machte zwei Variationen zum Thema Südamerika, beide 1981; eine mit einem Kreis als Umrandungsform (S. 80 und S. 82) und die andere mit einem Viereck (siehe Studie auf S. 80); in beiden Fällen hängte er den Stuhl anders auf – zunächst seitlich, dann an einer seiner Kanten. Bei einem anderen Stuhlobjekt aus dem gleichen Jahr, *Diamond Africa with Chair Tuned DEAD* (Diamantenes Afrika mit Stuhl, auf DEAD gestimmt) (S. 83) drückte er seinen Widerstand gegen die Apartheid aus, indem er den Ton, den die Stuhlbeine, wenn man sie anschlug, erklingen liessen, auf die Noten DEA und D – «dead» (tot) – stimmte. (1968 hatte er den Film *Playing a Note on the Violin While I Walk around the Studio* (Auf der Geige eine Note spielend, während ich im Atelier herumgehe) (S. 253), gedreht, eine Performance, in welcher er wiederholt die Noten D, E, A und D anschlug.) 1983 kehrte er mit dem Werk *Dream Passage,* das auf einem eindrucksvollen Traum beruhte, in welchem er einen Korridor hinunterschritt und an dessen Ende einen Raum betrat, zum Stuhlobjekt zurück; in dem links um die Ecke gelegenen Zimmer stand eine Figur. Zuerst wusste Nauman nicht, wie er dieses Bild in Kunst verwandeln solle. Er machte in einer Installation im Museum of Fine Arts in Santa Fé einen Versuch, indem er einen Korridor und ein kleines Zimmer baute, das von gelben und roten Leuchtröhren erhellt wurde und einen Stuhl aus geschmiedetem Stahl und einen Tisch an Stelle der Traumfigur enthielt. Eine Videokamera am Eingang zum Korridor war mit einem auf dem Tisch stehenden Monitor verbunden, so dass jeder Besucher beim Durchschreiten der Passage aufgenommen wurde, sich selbst aber nie auf dem Bildschirm erblicken konnte. Diese Arbeit befriedigte Nauman nicht, und in einer zweiten, ebenfalls 1983 entstandenen Version des Werkes (S. 78) schuf er ein Spiegelbild, indem er den Korridor auf der anderen Zimmerseite erweiterte und den Tisch und den Stuhl durch ein identisches Set, das nun auf dem Kopf von der Zimmerdecke herunterhing, wiederholte. Diese Spiegelung verwies auf Naumans Idee, dass die Traumfigur wohl er selbst sei oder jedenfalls ein Spiegelbild seiner selbst.

Ein anderes Stuhlobjekt ist zum Beispiel *White Anger, Red Danger, Yellow Peril, Black Death* (Weisse Wut, rote Gefahr, gelbes Verhängnis, schwarzer Tod) von 1984 (S. 86–87), in welchem Nauman ein Paar x-förmig angeordnete Stahlträger aufhängte. Ein weisser, in seiner Form an ein Swastika-Zeichen erinnernder Stuhl hängt nahe der Kante des X, und über die Träger geschoben baumeln an verschiedenen Stellen auch noch ein schwarzer, ein gelber und ein roter Stuhl aus Aluminium beziehungsweise Stahlrohren und Gusseisen. Dieses Werk vereint die halluzinatorische Eigenschaft der balancierten und herunterbaumelnden Stühle, deren Farben rassisch, politisch und emotional zu deuten sind. Darüber hinaus deutet der inhaltlich vorbelastete Teile auf komplexe, jedoch sicher bedrohliche Interpretationen: Totalitarismus, Rassismus, Pest.

Naumans Bereitschaft, mit einfachen Materialien zu arbeiten, hilft ihm, jegliche «monumentale Ernsthaftigkeit» zu vermeiden, und hindert ihn, von ausgefeilten Techniken aufgefressen zu werden. Sobald die Werkausführung komplizierter wurde, realisierte er zudem, dass er «eine Idee haben, diese einfach irgendwie skizzieren und sie dann jemand anderem übergeben kann». Auf dieser Einsicht gründet die Serie der Arbeiten in Neon zum Thema Sex und Macht, die 1985 auf der Basis von Naumans Entwürfen entstanden (S. 91–100). Sowohl einzeln wie in Gruppen gezeigt, leuchten diese verführerischen Zeichen mit ihren aufdringlichen Primärfarben und sanfteren Sekundärfarben auf und erlöschen, bewegen sich zusammen oder einzeln, sowohl in bezug auf die dargestellten Aktionen wie in bezug auf den Rhythmus ihres Aufleuchtens. Die Zeichen wechseln zwischen der Zusammenstellung von Sex- und Gewaltbildern und den Auseinanderbrechen in abstrakte Körperteile: in mechanischer Wiederholung bewegt sich ein Arm auf und nieder, schlägt ein Bein nach vorne und nach hinten aus, richtet ein Penis sich auf und fällt in sich zusammen, wird eine Zunge herausgestreckt und wieder zurückgezogen.

All dies scheint im Vaudeville-Genre zu sein und Attraktionen wie *Sex and Death by Murder and Suicide* (Sex und Tod durch Mord und Selbstmord; S. 94–95), *Sex and Death: Double 69* (Sex und Tod: Doppeltes 69; S. 96), *Mean Clown Welcome* (Böses – Clown – Willkommen; S. 100) und *Punch and Judy: Kick in the Groin, Slap in the Face* (Punch und Judy: Tritt in die Leiste, Schlag ins Gesicht; S. 188) anzubieten. Diese satirischen Komödien sozialkritischen Inhalts gleichen zeitgenössischen Versionen von Bertolt Brechts und Kurt Weills *Dreigroschenoper* oder vom *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, kombiniert mit den Eugène Ionescos Ideen verwandten Elementen des «Folgt-dem-Führer»-Instinkts, der bis in das und über das Bizarre hinaus weitergesteigert wurde.

Naumans Interesse an diesen Neonarbeiten wird in diesen frühen Werken vorweggenommen, erschien darin indirekter. In *From Hand to Mouth* (Von der Hand in den Mund) von 1967 (S. 90), ein Wachsguss eines Teils eines Frauenkörpers (Hand und Arm, Schulter, Nakken, Kinn und Mund), wird die Redewendung «Von der Hand in den Mund leben» sowohl vergegenständlicht wie intensiv und wörtlich wiedergegeben. Diese Arbeit kann auch mit Duchamps *With My Tongue in My Cheek* (Ironie) von 1959 verglichen werden, einer Zeichnung, die mit dem Abguss der von der Zunge gedehnten Wange des Künstlers kombiniert wurde. Als er jedoch *From Hand to Mouth* machte, wusste Nauman noch nichts von diesem Werk. Der Einfluss Duchamps auf Nauman erfolgte via seine Interpretation von Jasper Johns Werk. Nauman selbst sagte: «Es ist ein wenig wie mit meinem Verständnis der Freudschen Philosophie, die vermutlich recht amerikanisch anmutet, da ich sie von (William) Faulkner übernahm. Sie stammt nicht mehr von Freud selbst, sondern ist vielmehr vorverdaut und rearrangiert worden.» Johns übte einen bedeutenden Einfluss auf Nauman aus: «Ich mochte de Koonings Werk sehr, aber Johns war der erste Künstler, der eine gewisse intellektuelle Distanz zwischen sich und seine physische Malerei legte.» Nauman zitiert in diesem Zusammenhang vor allem den Einbezug eines aufgeschnittenen, auf dem Kopf stehenden Stuhls mit einem ebenfalls aufgeschnittenen Gussabdruck eines menschlichen Beins, das in Johns Gemälde *According to What* (Nach was) von 1964 darauf sitzt. In diesem Werk sind das Innere der Gussform und jenes des Stuhls dem Betrachter zugewandt. Johns sagte: «Wäre der Stuhl in der Stellung, mit der wir ihn normalerweise in Verbindung bringen, wäre das, was fehlt, im Figurenfragment zu wichtig.»[13] Die eigentliche Durchführung einer solchen Bedeutungsverschiebung, um unsere Aufmerksamkeit auf etwas anderes zu lenken, ebenso wie Johns Idee, dass «durch Gedanken oder durch die Ansammlung anderer Gedanken etwas, das vorbelastet ist, seiner Last verlustig gehen kann oder umgekehrt», bestätigte Nauman in seiner Verwendung der Spannung zwischen dem, was erzählt und dem, was absichtlich verschwiegen wird sowie seiner eigenen Versuche, seine Erfahrungen eher zu vergegenständlichen, als autobiographische Spuren im Werk zu hinterlassen. In Naumans Videos von 1968/69 wird die Kamera normalerweise oberhalb oder hinter ihm montiert, so dass man sein Gesicht nicht sieht, oder es abgeschnitten ist. Der Mund, die Genitalien und andere intime Körperteile werden in verschiedenen Abgüssen und Photographien oft äusserst realistisch wiedergegeben und scheinen doch derart abstrakt und weit entfernt, dass sie nicht zu einer be-

stimmten Person zu gehören scheinen. Hier werden durchaus erkennbare Teile wirklicher Körper bloss als Objekte eingesetzt. In der gleichen Weise üben auch die Neonarbeiten von 1985 ihre Wirkung aus, weil ihre harte Bildhaftigkeit bis zur völligen Abstraktion stilisiert wird.

Nauman entschloss sich, diese Zeichen in grossen Gruppen zusammengefasst zu zeigen, und suchte auf die Betrachter Druck auszuüben, indem er scheinbar ausweglose Situationen für sie schuf. Die Bedeutungen, die das Neon durch die Verwendung in der Pop-Kultur gewann – ob in den Glamour Nightclubs, in den Filmen der 30er Jahre oder in neuerer Zeit ausserhalb anrüchiger Bars –, finden in diesen Werken in auffällig kitschigen, ja sogar scheusslichen Bildern ihren Kontrast. Betritt man eine Ausstellung von Naumans Neonarbeiten, wird man zuerst von ihren glühenden Farben verzaubert, unmittelbar darauf aber durch ihre Grobheit abgestossen. Nach und nach lernt man die verschiedenen Komponenten jedes Zeichens, nicht zuletzt in der Art ihrer Veränderung, zu unterscheiden. Im Laufe der Zeit desintegrieren die Figuren durch ihr ständiges Flackern zu Bildern einzelner Gliedmassen; unterdessen werden die einzelnen Bildfolgen durch die ewigen Wiederholungen in ihrem Erscheinungsbild immer abstrakter, bis das, was zunächst als Inhalt galt, verschwunden ist. Alles, was uns bleibt, sind starke Nachbilder – zum Beispiel der zwei sich ständig zu einem Gruss formenden Hände, die sich am Ende stets verpassen (S. 99).

Ein komischer Anflug des Künstlers? Die Clown Torture-Installations (S. 102–104) führen das Thema der fehlenden Ausrichtung weiter. Über *Clown Taking a Shit* (Clown beim Scheissen) (S. 102) schreibt Nauman selbst:

Ich habe Zeiten, in denen die Arbeit nur schwerfällig voranging, als Zeiten geistiger Verstopfung definiert, so dass ich mir – als mir das Bild eines scheissenden Clowns einfiel – sofort überlegte, ob ich einen Film oder ein Video-Clip davon machen sollte (nicht nur von der Person des Clowns, sondern auch vom Ort der Toilette, einem öffentlichen Waschraum – einer Tankstelle, eines Flughafens –, von Orten, wo der Privatbereich klar definiert oder dann kompromittiert wird).

Betrachtet man Zeiten, in denen die Arbeit schwerfällt, als Zeiten geistiger Verstopfung, kann das Bild eines scheissenden Clowns (nicht im Badezimmer einer Wohnung, sondern in einem öffentlichen Waschraum – einer Tankstelle, eines Flughafens –, Orten eben, wo die Privatsphäre eingeschränkt oder kompromittiert ist) als brauchbare Parallele dienen.

Man bekommt mithin zwei Informationen: Sie haben Probleme bei der Arbeit und (Sie sehen) das Bild des Clowns als eine bedrohliche Verkleidung. Können Sie ein beide verbindendes Rätsel nennen?[14]

Der Clown, das Alter ego des Künstlers, also noch so eine schützende, wenn auch provokative Verkleidung, zeigt seine lachende, lustige und seine hässliche Seite – auf der einen Seite ein Kompromisse schliessender Clown ohne Privatsphäre, der von der Gesellschaft bloss ausgenützt wird, auf der anderen ein Verweigerer. Nun ja, vielleicht kennt wirklich nur der Narr die Wahrheit.

Anmerkungen

Eine frühere Version dieses Kapitels wurde in *Artforum* 24: 10 (Sommer 1986) auf den Seiten 88–89 veröffentlicht.

[1] *Ausser wo ausdrücklich anders vermerkt, stammen alle Zitate Bruce Naumans aus einer Reihe von Interviews mit der Autorin, die zwischen Juni 1985 und April 1986 stattfanden.*

[2] *Zitat aus* Three Novels von Samuel Beckett: Molloy, Malone Dies, The Unnamable *(New York: Grove Press, 1955), S. 30.*

[3] *Richard Tuttle, in einem Gespräch mit dem Autor, 1986.*

[4] *Zitiert in Willoughby Sharp, «Nauman Interview»,* Arts Magazine, März 1970: 27.

[5] *Zitiert in Joe Raffaele und Elizabeth Baker, «The Way-Out West: Interviews with 4 San Francisco Artists»,* Artnews, *Sommer 1967: 40.*

[6] *Zitiert in Sharp, «Nauman Interview»: 26.*

[7] *Zitiert in Sharp, «Nauman Interview»: 24.*

[8] *Zitiert in Sharp, «Nauman Interview»: 25.*

[9] *Zitiert in Jan Butterfield, «Bruce Nauman: The Center of Yourself»,* Arts Magazine, *Febr 1975: 55.*

[10] *Samuel Beckett,* The Lost Ones *(New Yo Grove Press, 1972), S. 7.*

[11] *Jacobo Timerman,* Prisoner without a Nam Cell without a Number *(New York: Vint Books, 1982), S. 60–61. Erstmals 1981 in d Vereinigten Staaten veröffentlicht.*

[12] *Nauman hatte diesen Kniff schon früher einm auf sehr viel weniger provokative Art in «Untitle (Eye Level Piece; auf Augenhöhe) von 1966 v wendet, einer an der Wand hängenden Arbeit.*

[13] *Jaspers Johns in einem Gespräch mit der Autor im Februar 1986.*

[14] *Nauman zur Autorin, datiert den 6. Septemb 1986.*

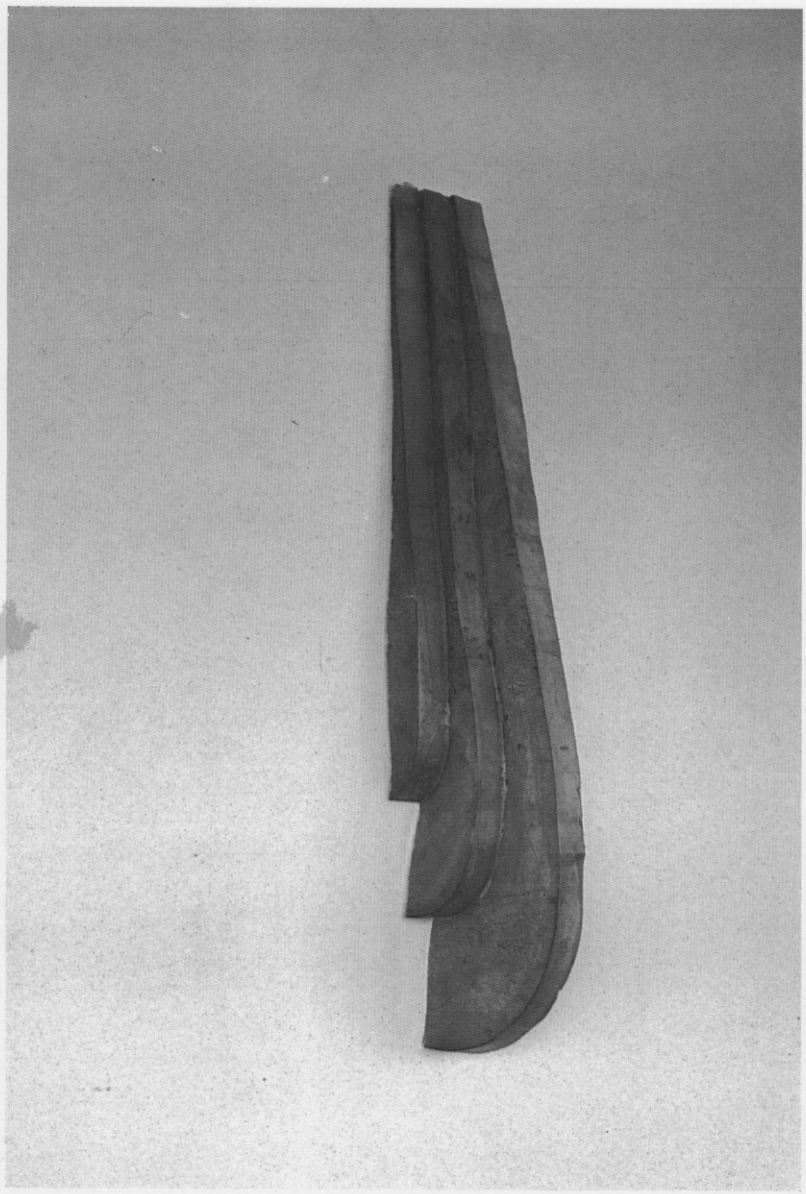
UMSEITIG:
Having Fun, Good Life, Symptoms. 1985
(Spass haben, gutes Leben, Symptome)
Neonröhren mit
Klarglasröhren-Aufhängerahmen
175,3 × 333,4 × 40,6 cm
The Carnegie Museum of Art, Pittsburgh
Museumsankauf: Geschenk der Teilhaber
von Reed Smith Shaw & McClay und des
Carnegie International Acquisition Fund


FEVER AND CHILLS
DRYNESS
OVER AND UNDER
UP AND DOWN
IN AND OUT
BACK AND FORTH
EAST AND WEST
NORTH AND SOUTH

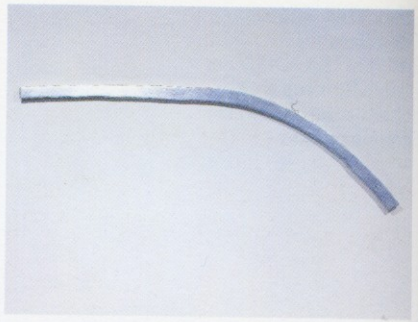
I'M HAVING FUN
I LIVE THE GOOD LIFE
WE LIVE THE GOOD LIFE
THIS IS THE GOOD LIFE
WE'RE HAVING FUN
THIS IS FUN
YOU'RE HAVING FUN
I LIVE THE GOOD LIFE

Ohne Titel. 1965
Glasfasern
61 × 335,3 × 12,7 cm
The Saatchi Collection, London

Ohne Titel. 1965
Glasfasern
243,8 × 71,1 × 45,7 cm
Hallen für neue Kunst,
Schaffhausen, Schweiz
Sammlung Crex



Ohne Titel. 1965
Glasfasern
210,8 × 210,8 × 20,3 cm
Sammlung Gerald S. Elliott, Chicago



GEGENÜBER:
RICHARD TUTTLE
Silver Abstract. 1964
Bemaltes Holz
71 × 221 × 5 cm
The Saatchi Collection, London

UNTEN:
Ohne Titel. 1965
Glasfasern
231,1 × 81,3 × 81,3 cm
The St. Louis Art Museum

Ohne Titel. 1965
Glasfasern
Ca. 121,9 × 40,6 cm
The Oliver-Hoffmann Family Collection,
Chicago

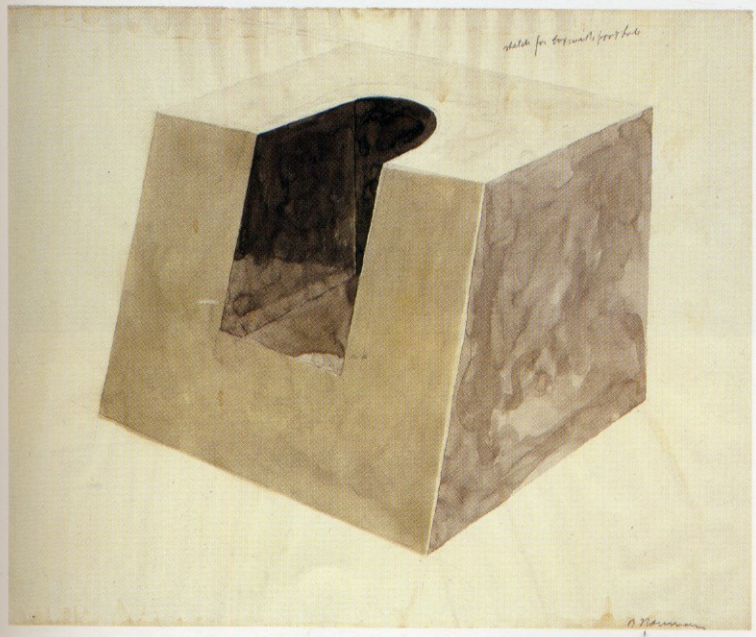
Ohne Titel. 1965
Glasfasern
210,8 × 121,9 cm
Privatsammlung, San Francisco

Ohne Titel. 1965
Glasfasern
190,5 × 190,5 × 25,5 cm
Kaiser-Wilhelm-Museum, Krefeld, BRD
Sammlung Lauffs

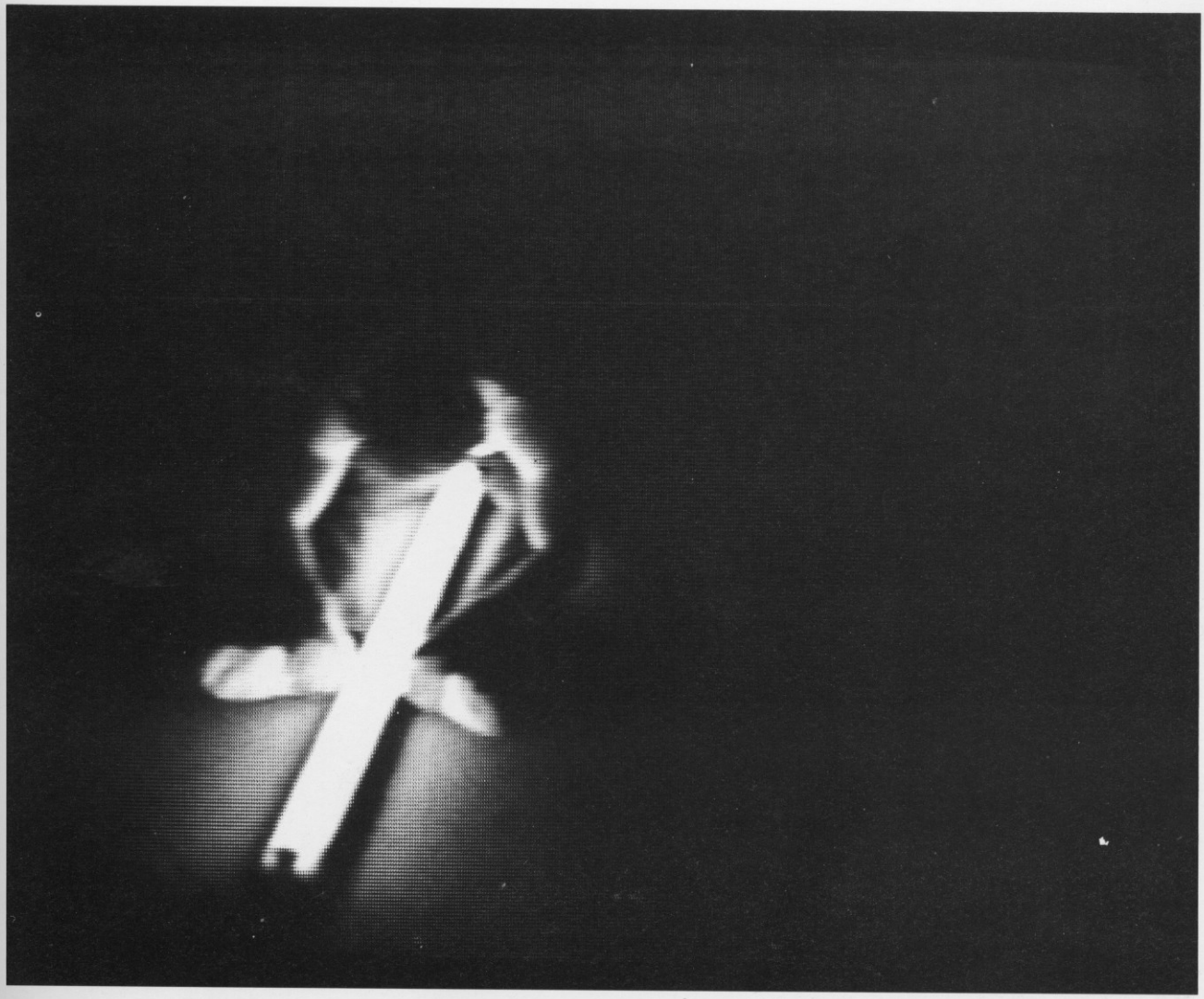
OBEN LINKS:
Brass Floor Piece with Foot Slot. 1965/66
(Bodenobjekt aus Messing mit Fussschlitz)
Kupferfarben bemalter Stahl
22 × 69 × 44 cm
Heutiger Standort unbekannt

OBEN RECHTS:
Rubber Piece to Stand On. 1966
(Gummistück zum Draufstehen)
Gummiguss
Zerstört

UNTEN:
Sketch for Box with Foot Hole. 1967
(Skizze für Schachtel mit Fussloch)
Aquarell auf Pauspapier
45,7 × 55,9 cm
Hallen für neue Kunst,
Schaffhausen, Schweiz
Sammlung Crex



UNTEN UND GEGENÜBER:
Standbild aus *Manipulating a Fluorescent Tube.*
1969
(Manipulieren einer Leuchtröhre)
Videoband, schwarzweiss, vertont, 60. Min.



Ohne Titel. 1965/66
Gummi aus Latex mit Stoffrücken
234,8 × 127 × 8,9 cm
Sammlung Panza, Mailand

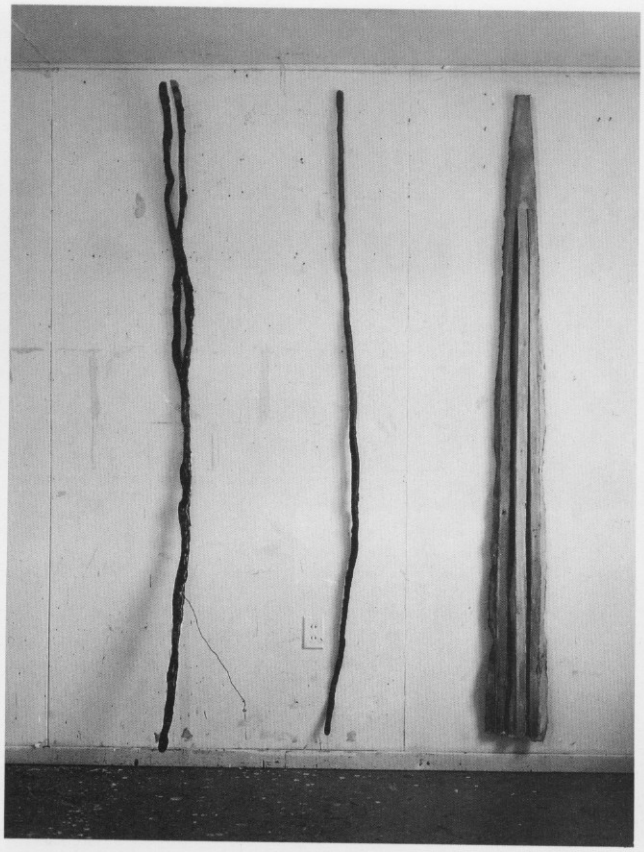
Ohne Titel. 1965/66
Gummi aus Latex mit Stoffrücken
35,6 cm hoch
Privatsammlung, Greenwich, Connecticut

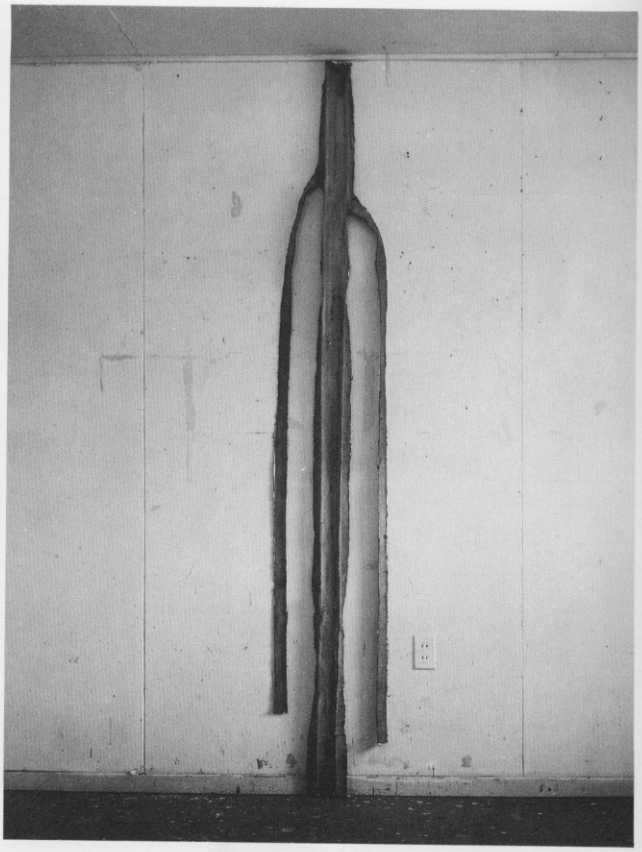
UNTEN, VON LINKS NACH RECHTS:
Ohne Titel. 1965
Glasfasern
Zerstört

Ohne Titel. 1965
Glasfasern
Zerstört

Ohne Titel. 1965/66
Gummi aus Latex mit Stoffrücken
223,5 × 15,2 × 5 cm)
Öffentliche Kunstsammlung, Basel

UNTEN:
Ohne Titel. 1965/66
Gummi aus Latex mit Stoffrücken
243,8 × 38,15 × 5 cm
Privatsammlung

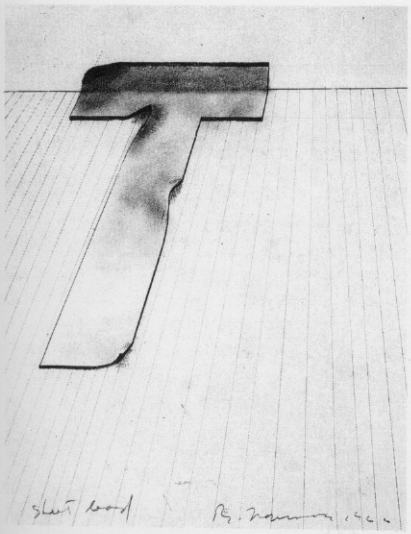


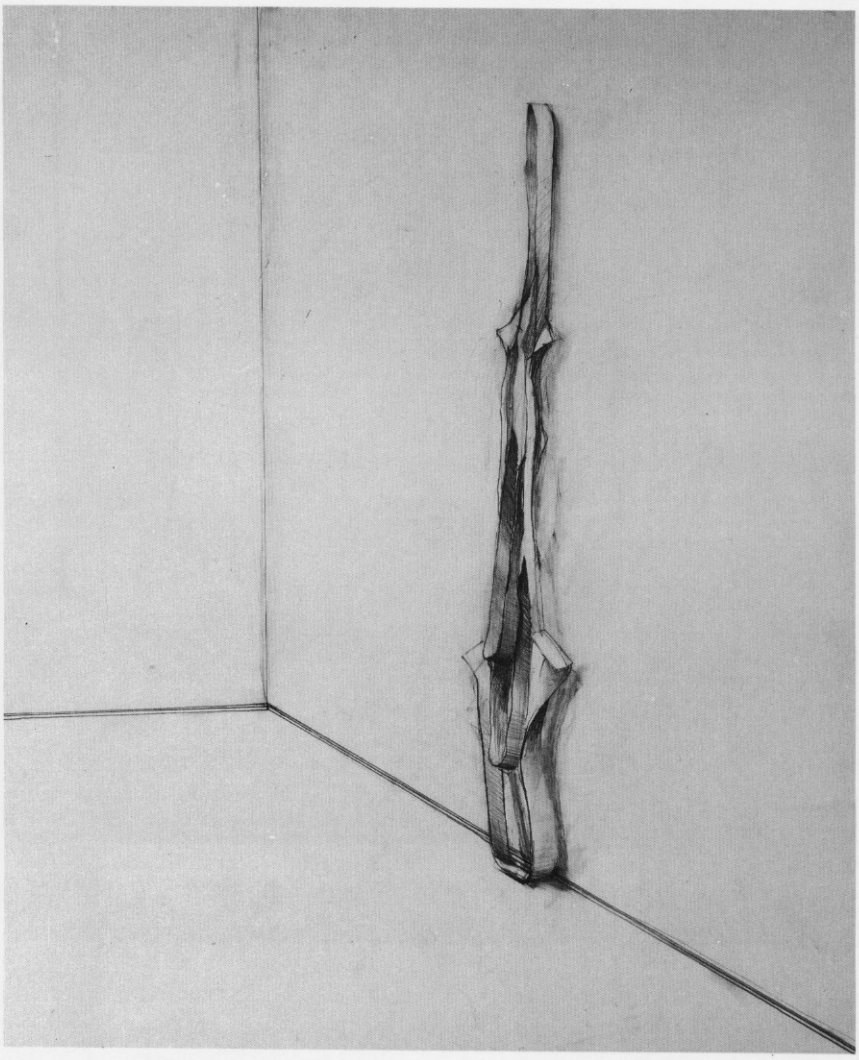


OBEN LINKS:
Sheet Lead. 1966
(Bleiblech)
Bleistift auf Papier
28 × 21,6 cm
Öffentliche Kunstsammlung, Basel
Depositum Emmanuel-Hoffmann-Stiftung

UNTEN LINKS:
Robert Morris
Ohne Titel. 1967/68
Filz
0,8 cm dick
Sammlung Philip Johnson,
New Canaan, Connecticut

UNTEN:
Ohne Titel (Studie für Gummi-Skulptur)
Ca. 1966
Bleistift auf Papier
55,9 × 46 cm
Öffentliche Kunstsammlung, Basel
Depositum Emanuel-Hoffmann-Stiftung





Ohne Titel (Modell für einen perspektivischen Raum)
1966
Glasfasern
73,7 × 61,9 × 19 cm
Öffentliche Kunstsammlung, Basel
Depositum Emanuel-Hoffmann-Stiftung

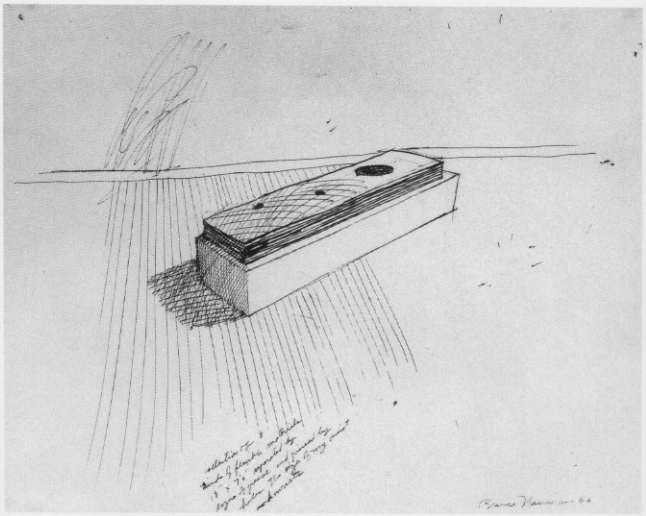
OBEN LINKS:
JOSEPH BEUYS
Schneefall. 1965
Filz über Tannenäste
Ca. 23 × 120 × 363 cm
Öffentliche Kunstsammlung, Basel
Depositum Emanuel-Hoffmann-Stiftung

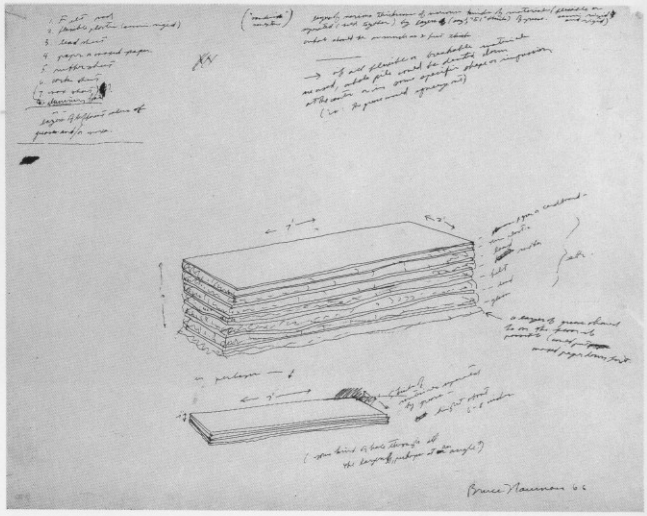
UNTEN LINKS:
MAN RAY
The Enigma of Isidore Ducasse. 1920
(Das Rätsel um Isidore Ducasse)
Stoff und Seile über Nähmaschine
Zerstört
Photographie: Man Ray
Durch freundliches Entgegenkommen der
Sidney Janis Gallery, New York

UNTEN:
Felt Formed over Sketch for Metal Floor Piece.
1966
(Filz über Skizze für metallenes
Bodenobjekt)
Filz über Karton
Ca. 17,8 × 203,2 × 215,9 cm
Zerstört

Collection of Various Flexible Materials, Separated by Layers of Grease with Holes the Size of My Waist and Wrists. 1966
(Sammlung verschiedener flexibler Materialien, getrennt durch Fettschichten mit Löchern von der Grösse meiner Taille und meiner Handgelenke)
Aluminiumfolie, Plastikfolie, Schaumgummi, Filz und Fett
3,8 × 228,6 × 45,7 cm
The Saatchi Collection, London

Collection of Eight Kinds of Flexible Materials, 18″ × 7′6″, Separated by Layers of Grease and Pierced by Holes the Size of My Waist and Wrists. 1966
(Sammlung von acht Arten flexibler Materialien, 18″ × 7′6″, durch Fettschichten getrennt und von Löchern von der Grösse meiner Taille und meiner Handgelenke durchbohrt)
Tinte auf Papier
48,3 × 60,9 cm
Sammlung Sonnabend, New York

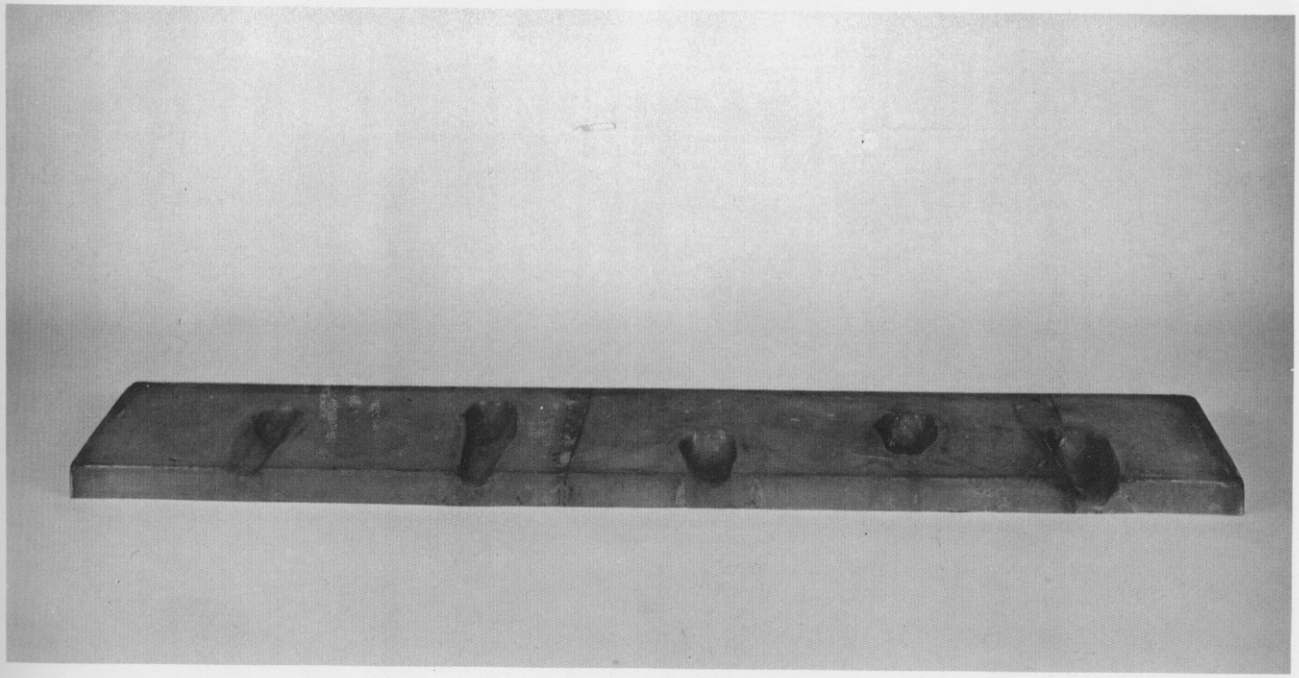


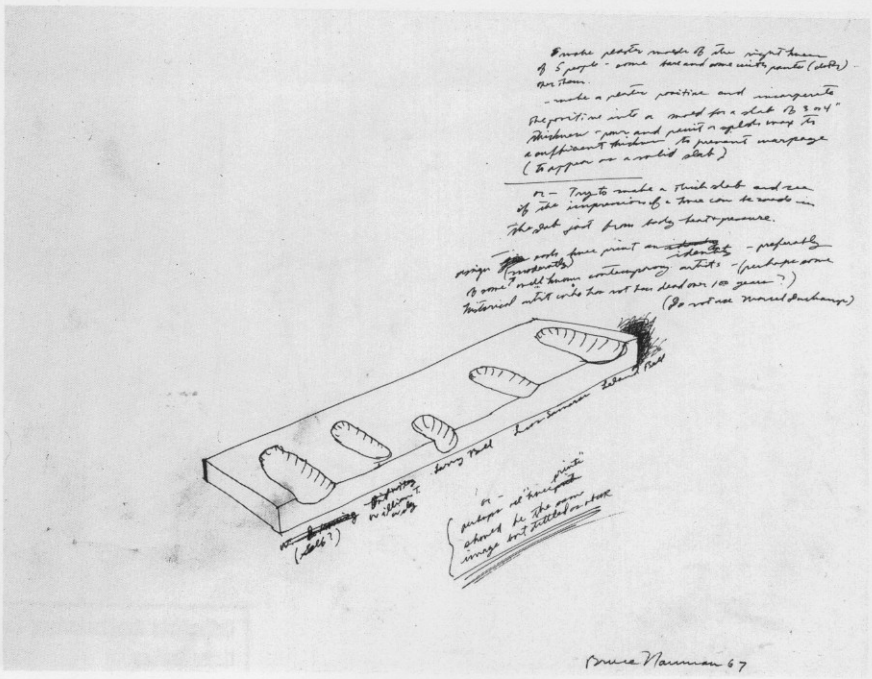


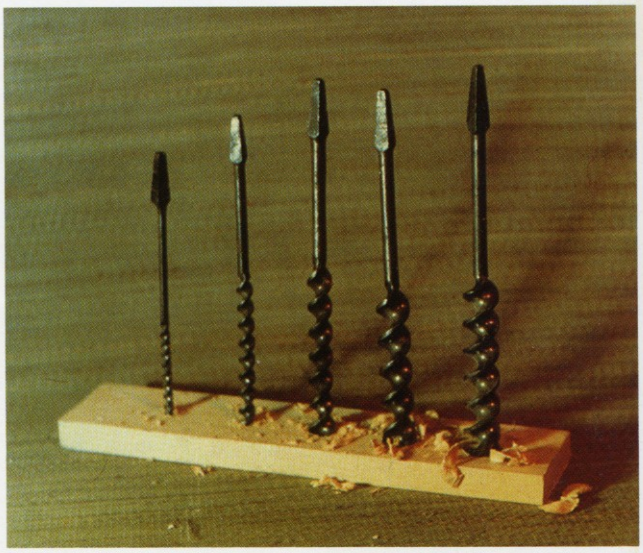
UNTEN RECHTS:
Ohne Titel (Studie, Sandwich-Skulptur)
1966
Inschrift: «1. Filzunterlage/ 2. flexibler Plastik (halbsteif)/ 3. Bleiblech/ 4. Papier oder Wachspapier/ 5. Gummituch/ 6. Korkplatte/ 7. (Wachstuch)?/ 8. Aluminiumfolie./ oder/ verschiedenfarbige Lagen von/ Fetten und/oder Wachsmaterialien/ (‹Sandwich›/ Skulptur)./ Verschieden dicke Lagen verschiedener Materialien (flexible oder/ halbsteif/ und steif)/ getrennt (zusammengehalten) durch Fettschichten (vielleicht ½″ oder 1″ dick)./ Das Ganze sollte bis zu 2 Fuss dick sein./ Werden alles flexible oder zerbrechliche Materialien/ verwendet, könnte die ganze Beige eingebeult werden/ in der Mitte oder in einer bestimmten Form oder durch einen Abdruck/ (z.B., das Fett könnte herausgedrückt werden)./ 2′ / 7′ / 2′ / Papier auf Karton/ dünner Plastik/ Blei/ Gummi/ Filz/ Blei/ Glas/ usw. Eine Fettlage sollte/ auf dem Boden sein, falls/ möglich (könnte man/ zuerst Wachspapier hinlegen)./ Oder vielleicht 7″ × 7′ × 1′/ 5 Arten von/ Materialien, getrennt/ durch Fett/ Höhe etwa 6–8 Zoll/ irgendeine Art Loch durch alle/ die Lagen hindurch,/ vielleicht in einem Winkel?»
48 × 61 cm
Öffentliche Kunstsammlung, Basel
Depositum Emanuel-Hoffmann-Stiftung

OBEN:
Wax Impressions of the Knees of Five Famous Artists. 1966
(Wachsabdrücke der Knie fünf berühmter Künstler)
Glasfasern
7 × 39,7 × 216,5 cm
The Saatchi Collection, London

UNTEN:
Ohne Titel (Nach *Wax Impressions of the Knees of Five Famous Artists).* 1967
Inschrift: «Gipsformen der rechten Knie/ von 5 Leuten machen – einige unbekleidet und einige mit Hosen (Stoff)/ darüber./ Einen Gipsabguss machen, und/ den Abguss in eine Gussform für eine Platte von 3 oder 4″ / Dicke miteinschliessen./ Wachs giessen oder malen oder spritzen bis zu/ genügender Dicke, um ein Verbiegen zu verhindern/ (um als solide Platte zu wirken)./ Oder – eine dicke Platte herzustellen versuchen und sehen,/ ob der Abdruck eines Knies in der Platte allein durch die Körpertemperatur hergestellt werden kann – Druck./ – Jedem Knieabdruck eine Identität zuweisen – vorzugsweise die (einigermassen) bekannter zeitgenössischer Künstler – (vielleicht irgendeines/ historischen Künstlers, der noch nicht mehr als 100 Jahre tot ist?)/ (Nicht Marcel Duchamp nehmen.)/ ~~W. De Kooning~~/ mich selbst?/ William T. Wiley/ Larry Bell/ Lucas Samaras/ Leland Bell/ oder/ vielleicht sollten alle ‹Knieabdrücke›/ das gleiche Bild bieten,/ aber Titel wie oben haben.»
Tinte auf Papier
48,3 × 61 cm
Öffentliche Kunstsammlung, Basel
Depositum Emanuel-Hoffmann-Stiftung





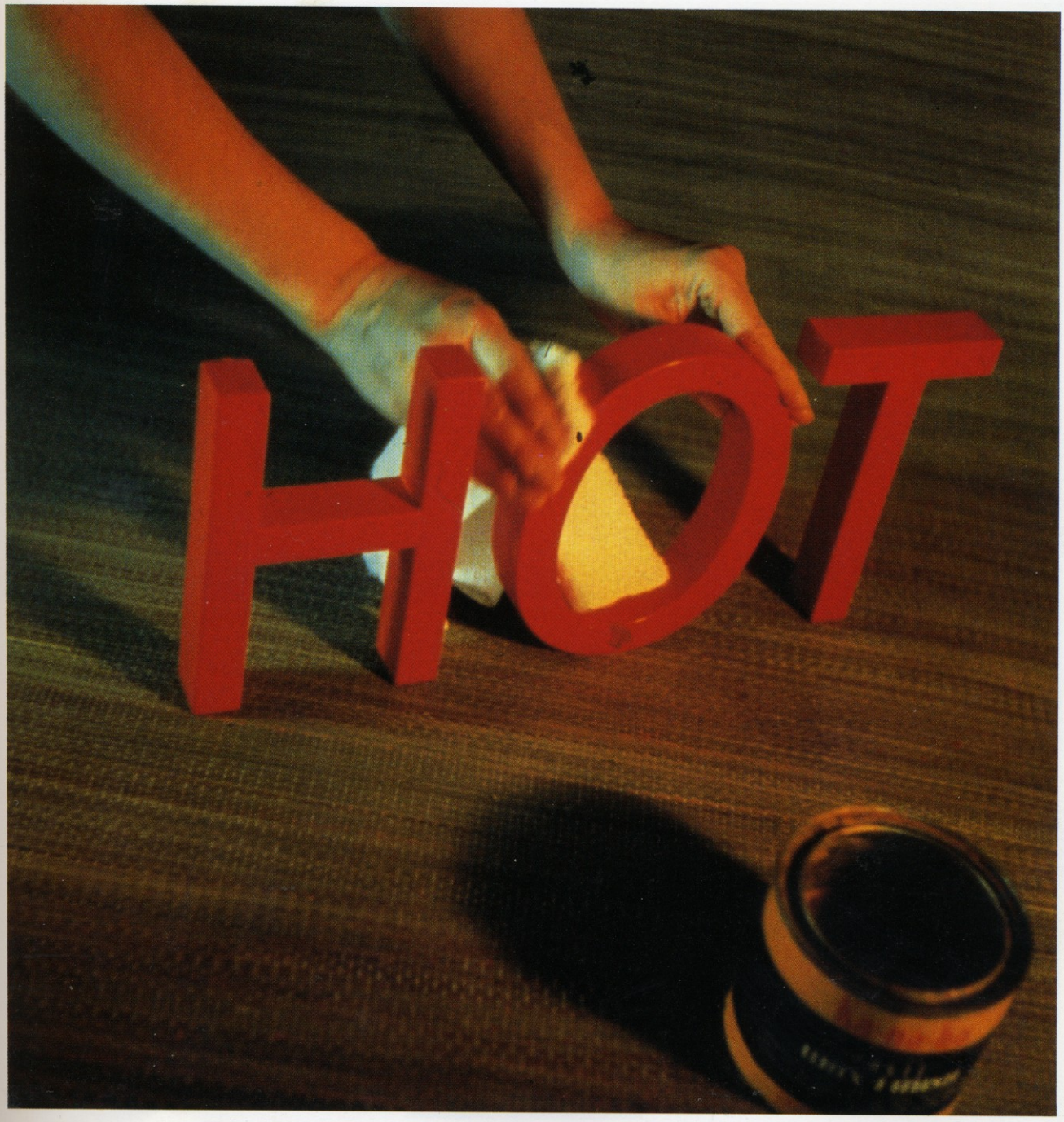


Eleven Color Photographs. 1966/67
(Elf Farbphotos)
Portfolio, Auflage: 8. Verschiedene Grössen
Veröffentlicht durch Leo Castelli Gallery,
New York, 1970

GEGENÜBER LINKS,
VON OBEN NACH UNTEN:
Bound to Fail
Coffee Spilled Because the Cup Was Too Hot
(Muss ja schiefgehen
Verschütteter Kaffee, weil die Tasse zu heiss war)
Ohne Titel

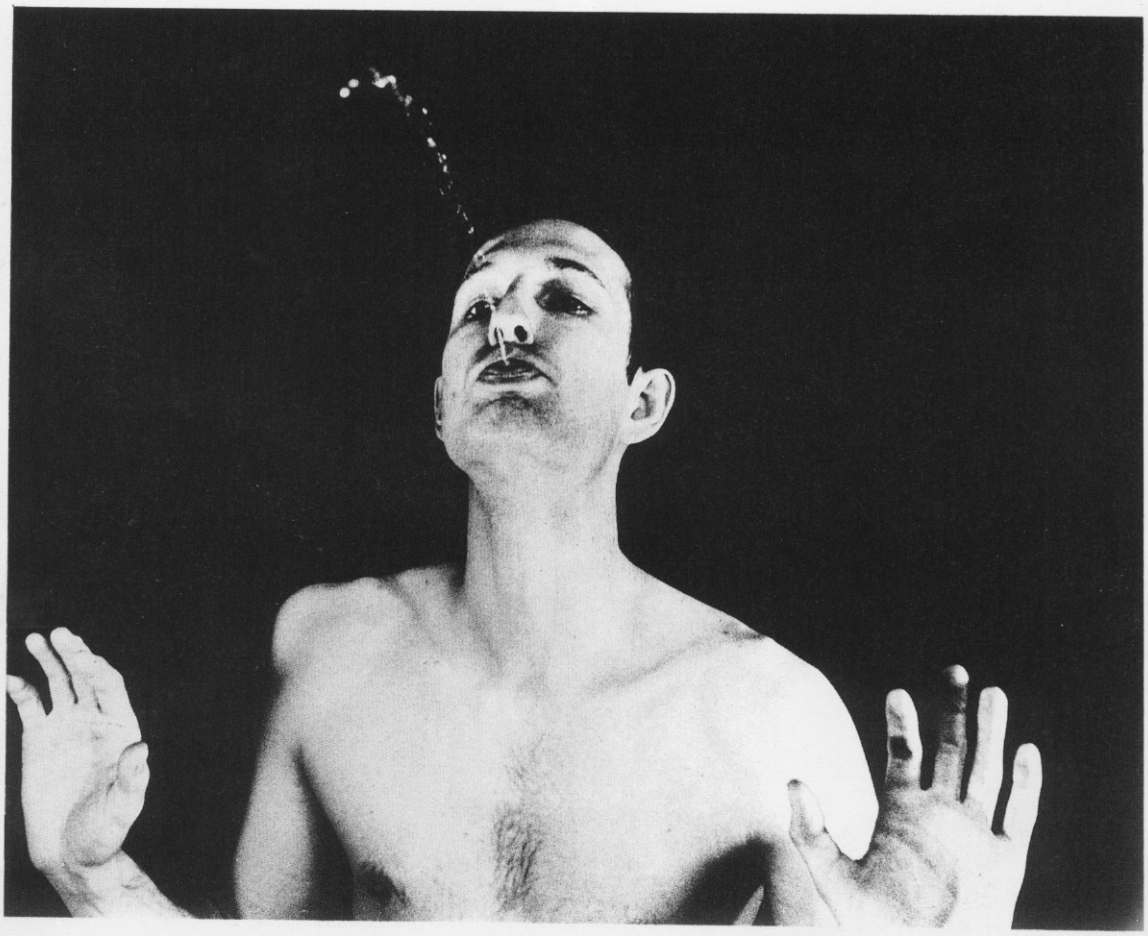
GEGENÜBER RECHTS,
VON OBEN NACH UNTEN:
Coffee Thrown Away Because It Was Too Cold
Drill Team
Finger Touch with Mirrors
(Weggeschütteter Kaffee, weil er zu kalt war
Bohrerset
Finger, die sich im Spiegel berühren)

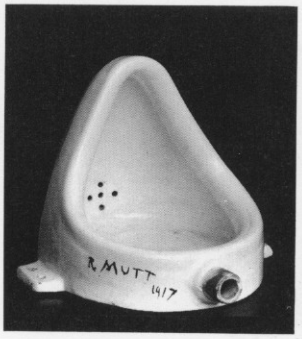
UNTEN:
Waxing Hot
(Heiss einwachsen)



OBEN:
Self-Portrait as a Fountain
1966/67
(Selbstporträt als Brunnen)
Schwarzweissdruck einer Farbphotographie
50,2 × 60,3 cm
Aus der Mappe: *Eleven Color Photographs*
(Elf Farbphotographien), veröffentlicht
durch die Leo Castelli Gallery, New York
1970

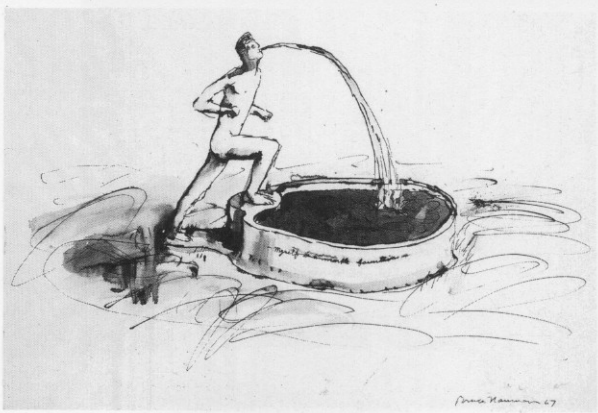
UNTEN:
MARCEL DUCHAMP
Fountain. 1917 (Kopie 1951)
(Brunnen)
Verändertes Fertigprodukt: Porzellan
Pissoir mit der Inschrift: «R. Mutt» auf der
Rückseite
61 cm hoch
Sidney Janis Gallery, New York

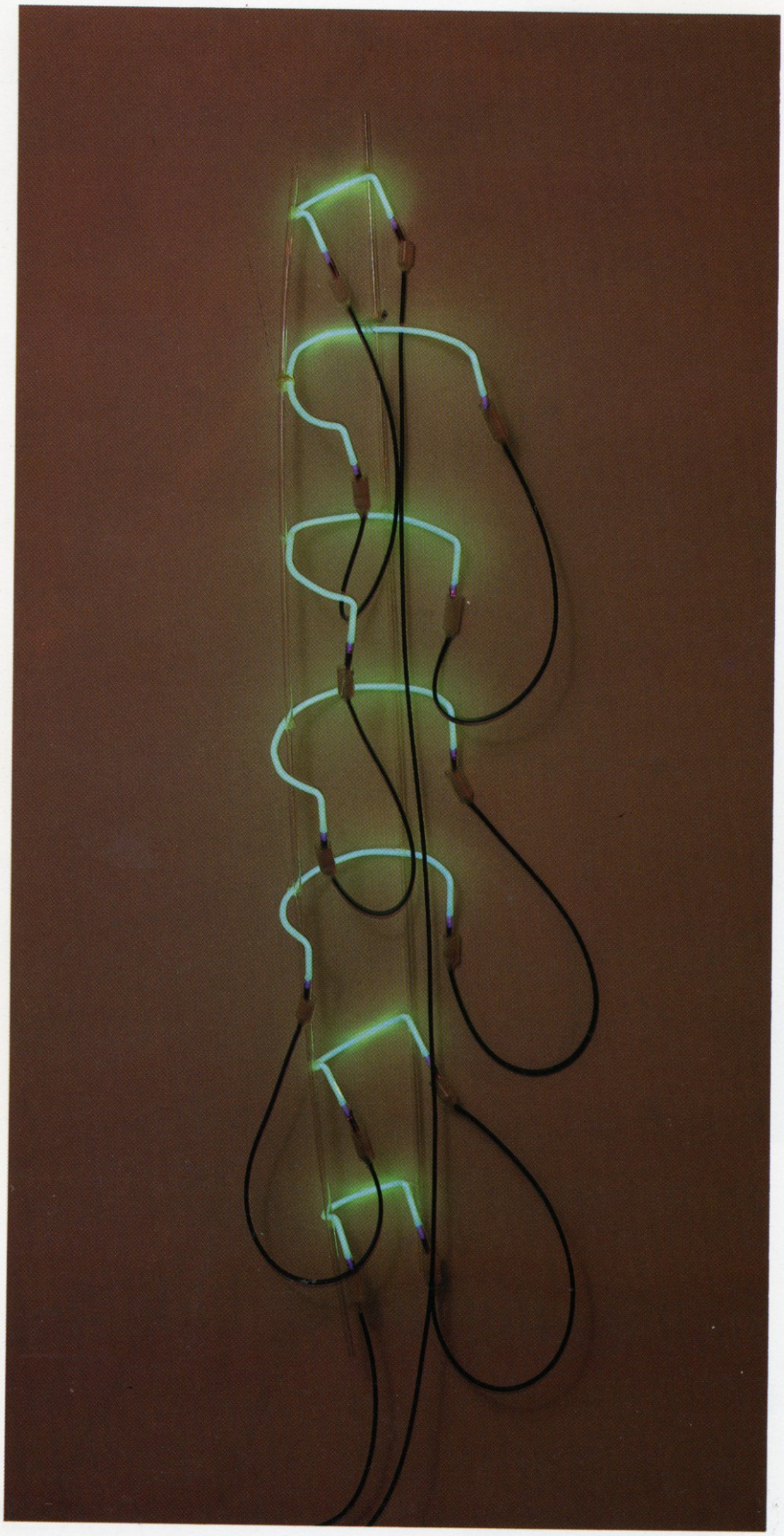




OBEN:
The Artist as a Fountain. 1966/67
(Der Künstler als Brunnen)
Schwarzweissphotographie
20,3 × 24,5 cm
Sammlung des Künstlers

UNTEN:
Myself as a Marble Fountain. 1967
(Ich als Marmorbrunnen)
Tinte und Tusche auf Papier
48,3 × 61 cm
Öffentliche Kunstsammlung, Basel
Depositum Emanuel-Hoffmann-Stiftung



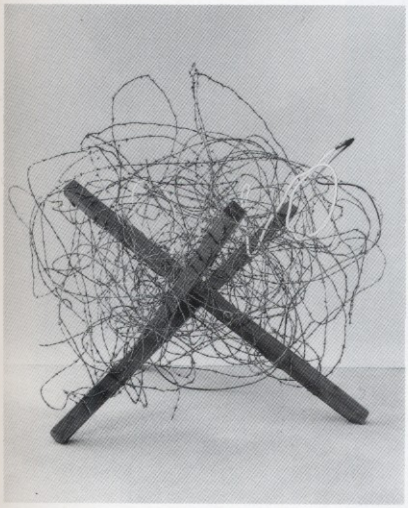


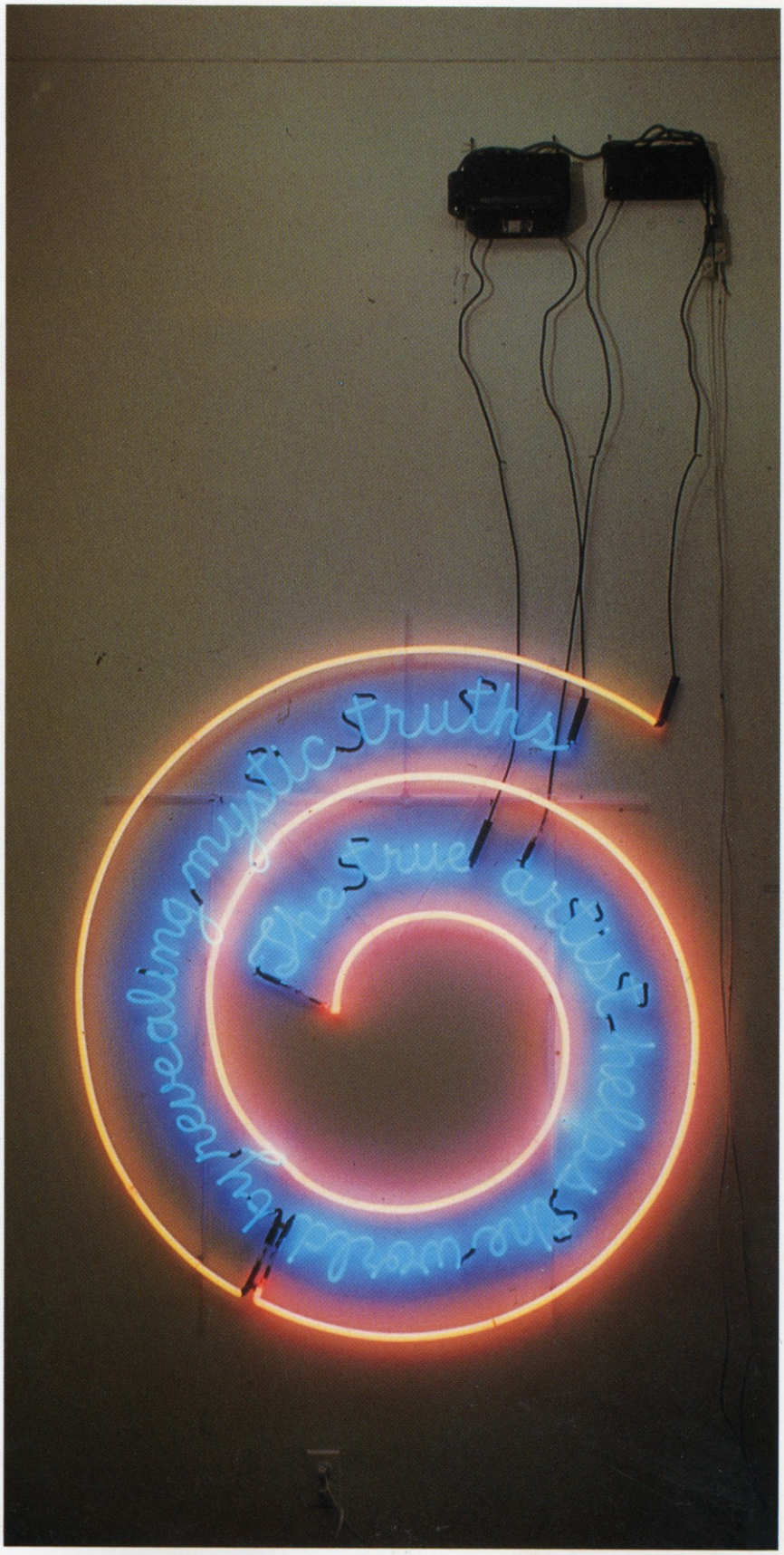
LINKS:
Neon Templates of the Left Half of My Body Taken at Ten-Inch Intervals. 1966
(Neonschablonen der linken Hälfte meines Körpers in Intervallen von zehn Zoll)
Neonröhren auf
Klarglasröhren-Aufhängerahmen
177,8 × 22,9 × 15,2 cm
Sammlung Philip Johnson,
New Canaan, Connecticut

GEGENÜBER LINKS, OBEN:
Small Neon and Plastic Floor Piece. 1965
(Kleines Neon- und Plastikbodenobjekt)
Glasfasern und Neonröhren
Ca. 121,9 cm lang
Zerstört

GEGENÜBER RECHTS:
The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths (Window or Wall Sign). 1967
(Der wahre Künstler hilft der Welt durch die Enthüllung mystischer Wahrheiten [Fenster- oder Wandzeichen])
Auflage: 3 plus Künstlerabzüge
Neonröhren mit einem
Klarglasröhren-Aufhängerahmen
149,9 × 139,7 × 5 cm

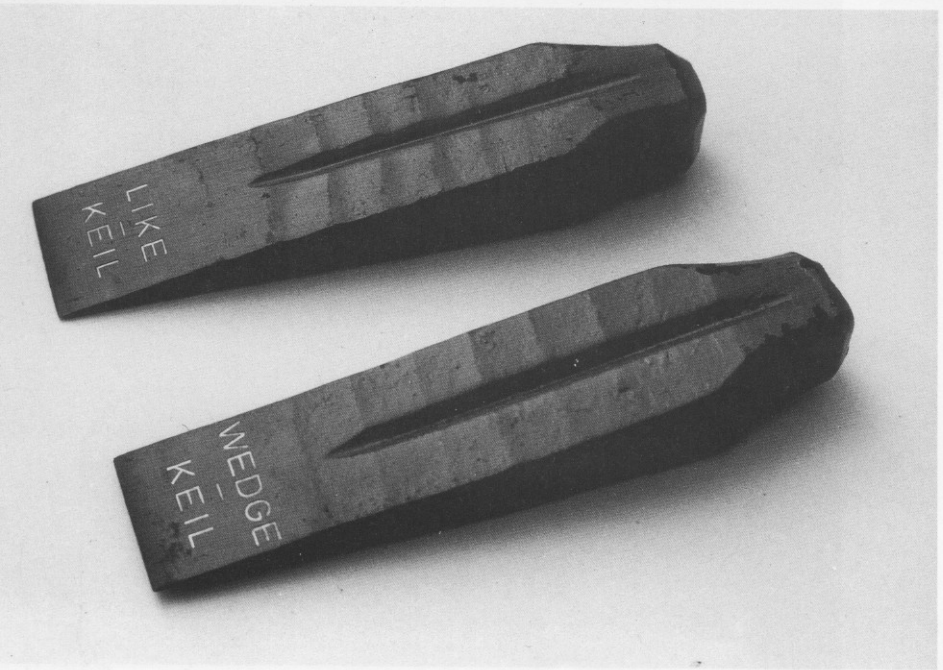
GEGENÜBER LINKS, UNTEN:
James Rosenquist
Tumbleweed. 1963–1966
Öl auf Holz mit verchromtem Stacheldraht und Neonröhren
137,2 × 152,4 × 152,4 cm
Sammlung von Mr. und Mrs. Bagley Wright, Seattle




revealing mystic truths
the true artist helps the world by

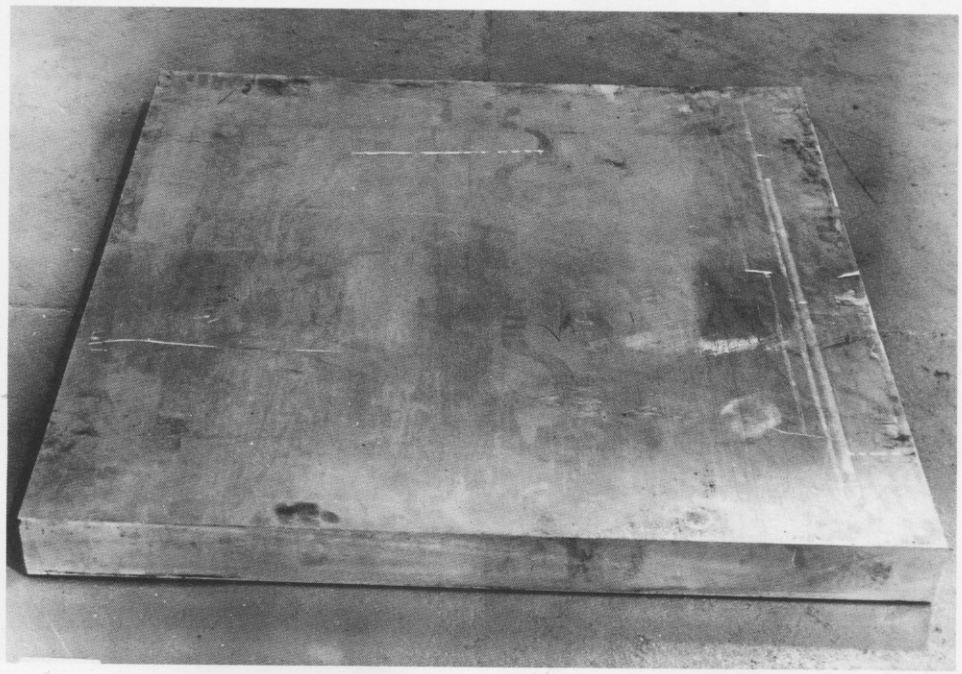
OBEN:
Ohne Titel (Bleiobjekt mit Keil). 1968
Bleiplatten und Stahlkeil, bemalt
0 × 120 × 120 cm
The Saatchi Collection, London

UNTEN:
Wedge Piece. 1968
(Keilobjekt)
Gravierter, bemalter Stahl
jeder Keil ca. 3,8 × 27,9 cm
Sammlung Dorothee und Konrad Fischer
Düsseldorf, BRD

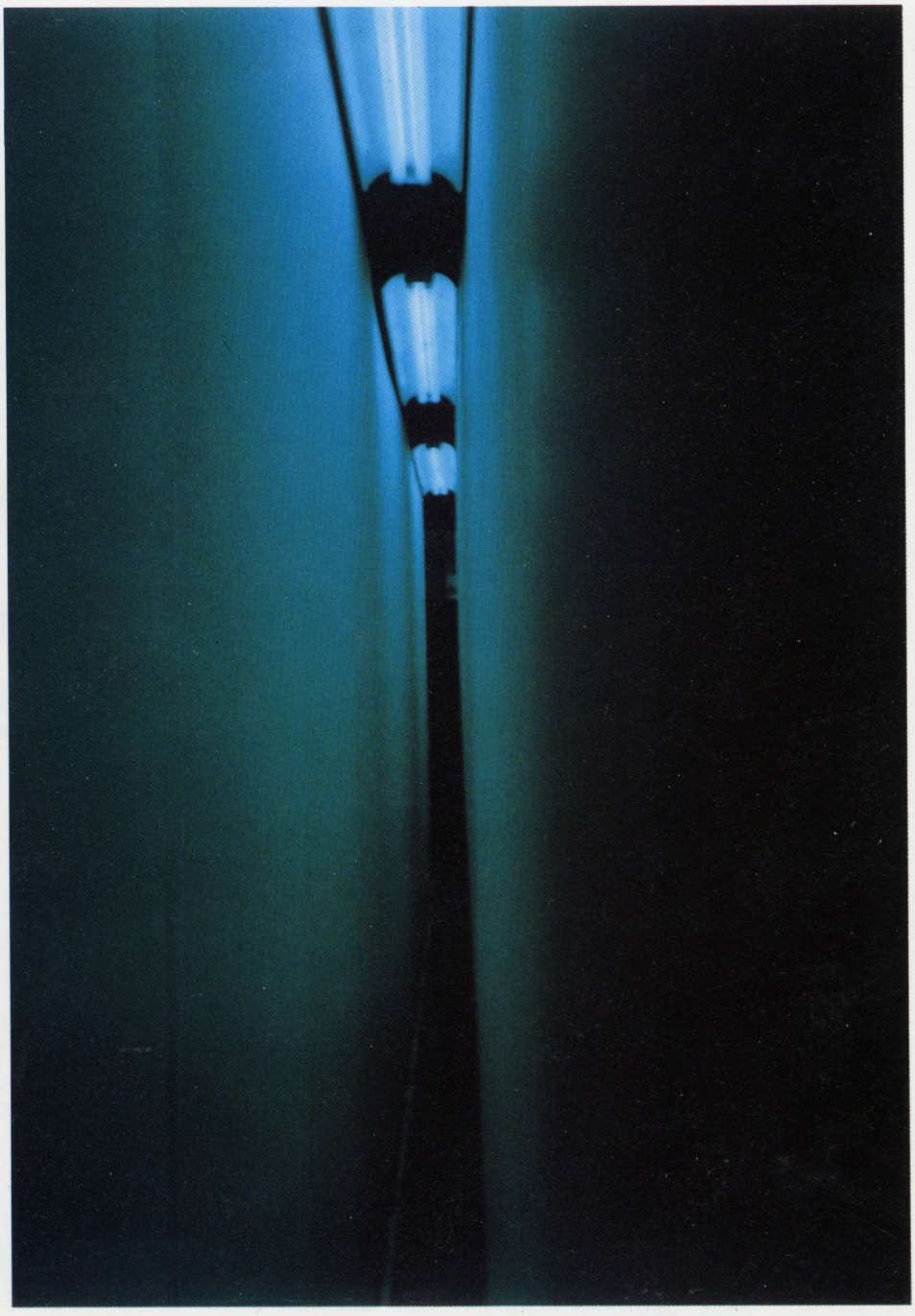


OBEN:
Dark. 1968
(Dunkel)
Stahl
10,2 × 121,9 × 121,9 cm
Southwestern Community College
Chula Vista, Kalifornien

UNTEN:
John Coltrane Piece. 1968
Aluminium mit Spiegelpolitur
Unterseite
7,6 × 91,4 × 91,4 cm
Neue Galerie – Sammlung Ludwig,
Aachen, BRD

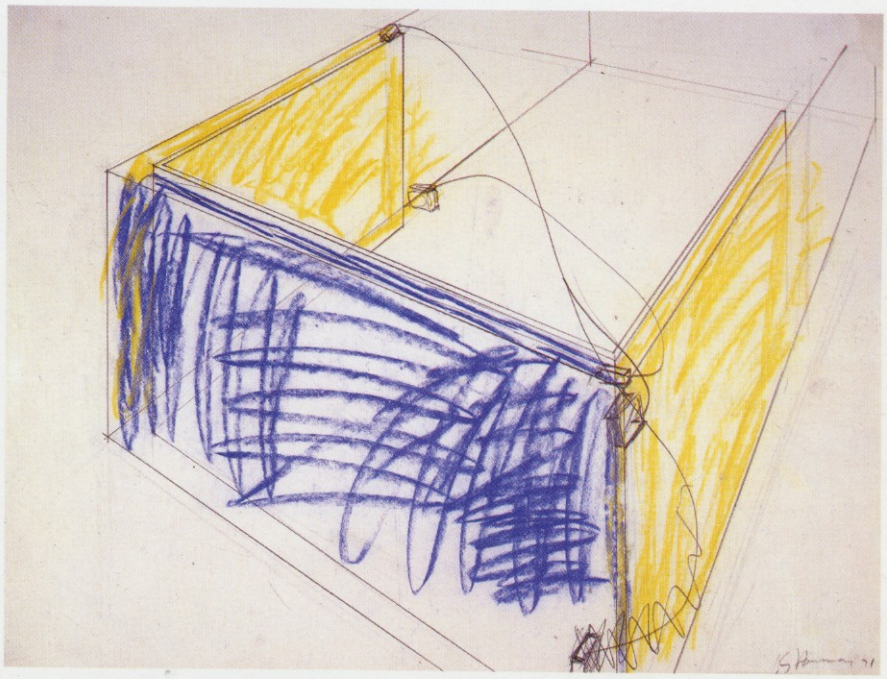


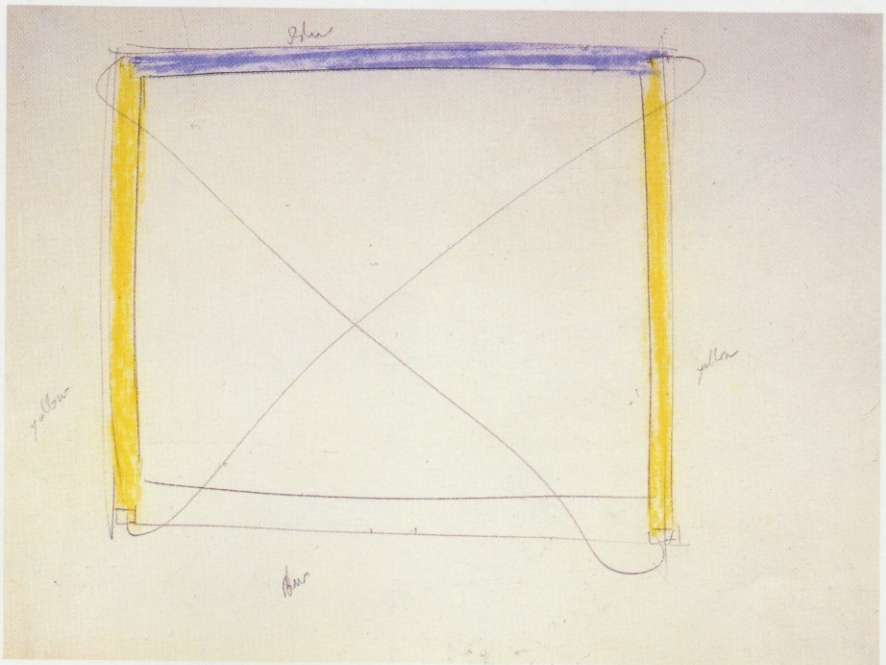
Green-Light Corridor. 1970/71
(Grünlichtkorridor)
Zwei parallele Gipswände und vier grüne Leuchtröhren
Wände je 304,8 cm hoch;
Röhren je 234,8 cm lang
Sammlung Panza, Mailand



OBEN:
Ohne Titel (Korridor, blau und gelb). 1971
Bleistift und Pastell auf Papier
45,1 × 61 cm
Sammlung Sonnabend, New York

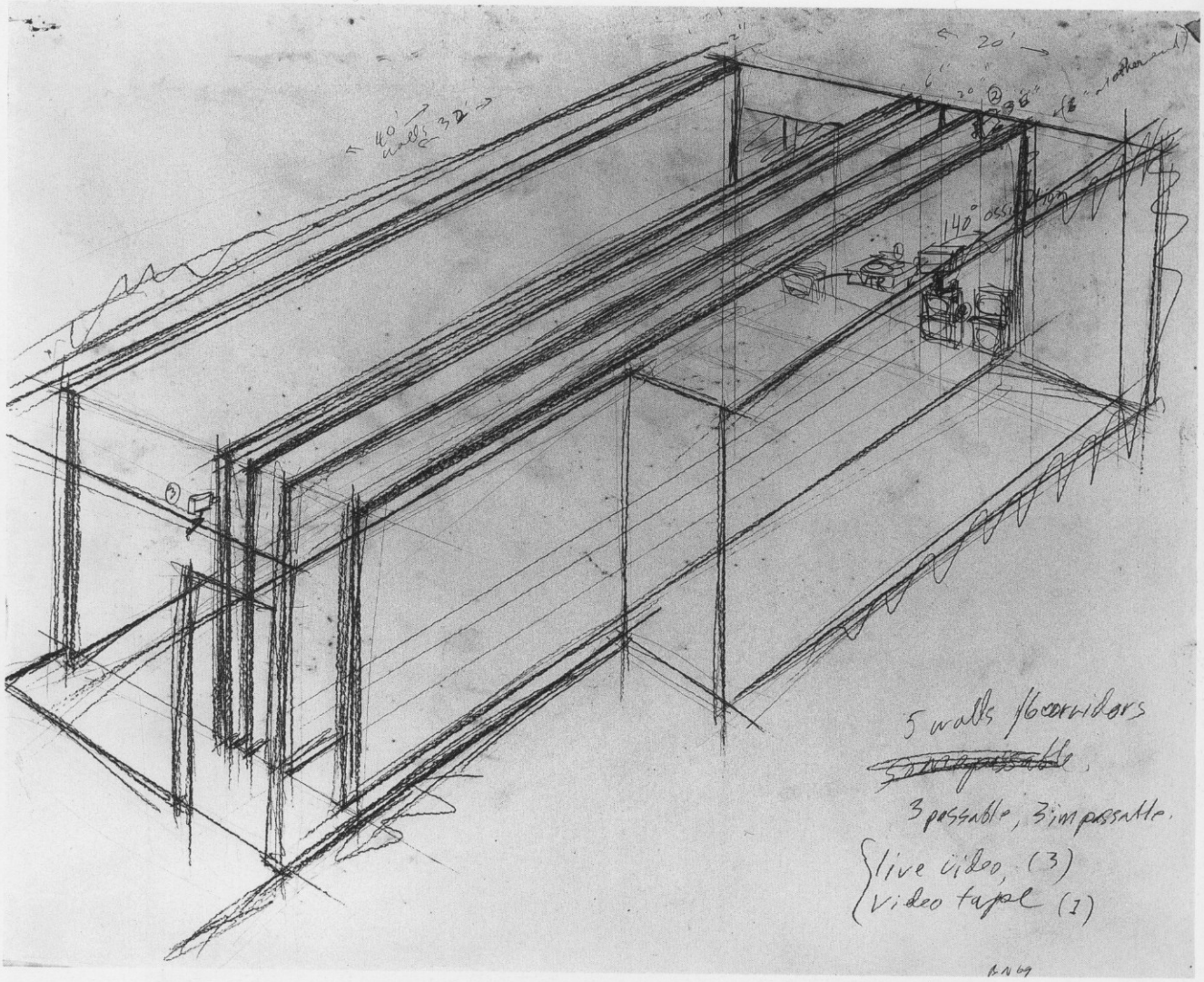
UNTEN:
Ohne Titel (Korridor, blau und gelb). 1971
Bleistift und Pastell auf Papier
45,1 × 61 cm
Sammlung Sonnabend, New York

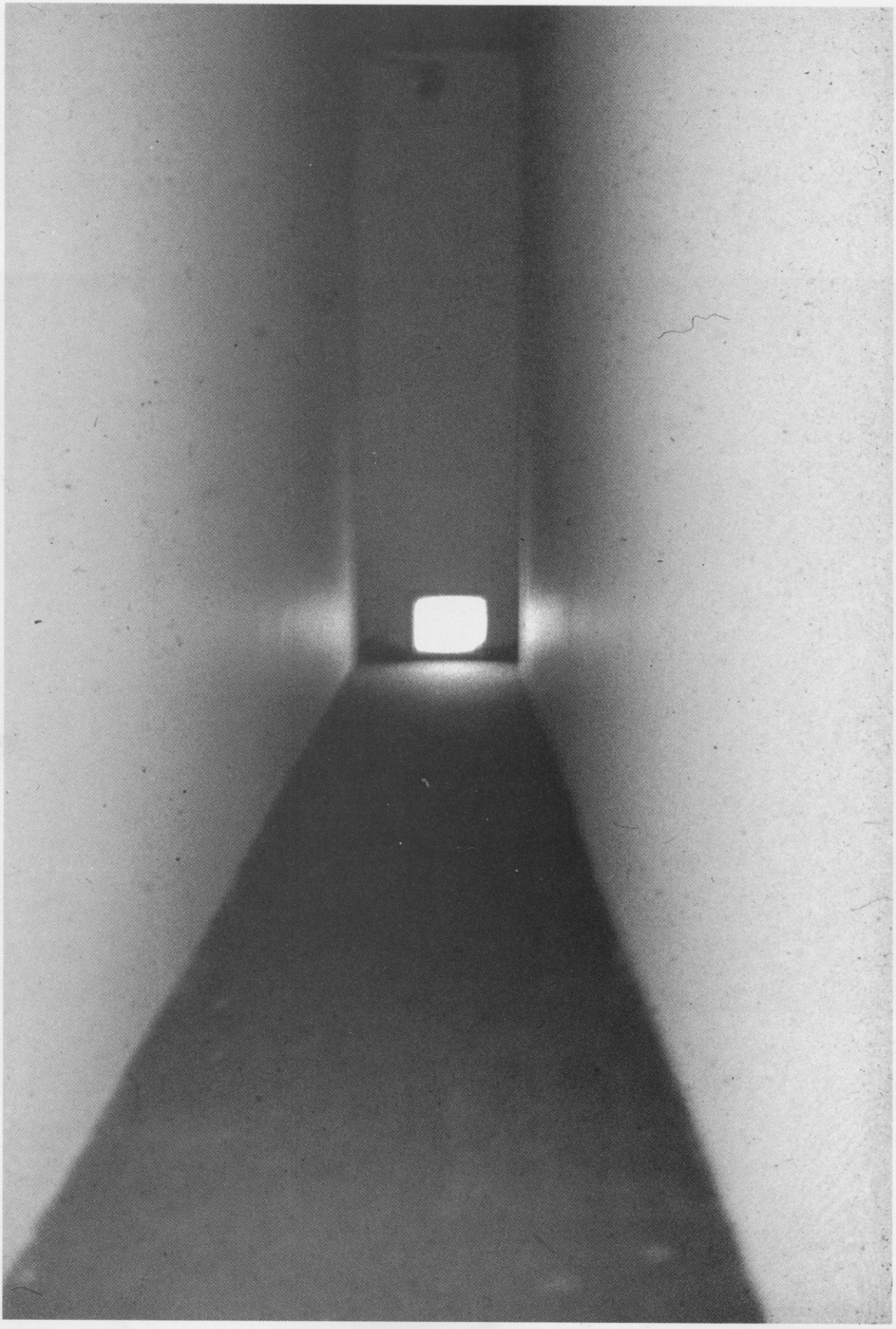




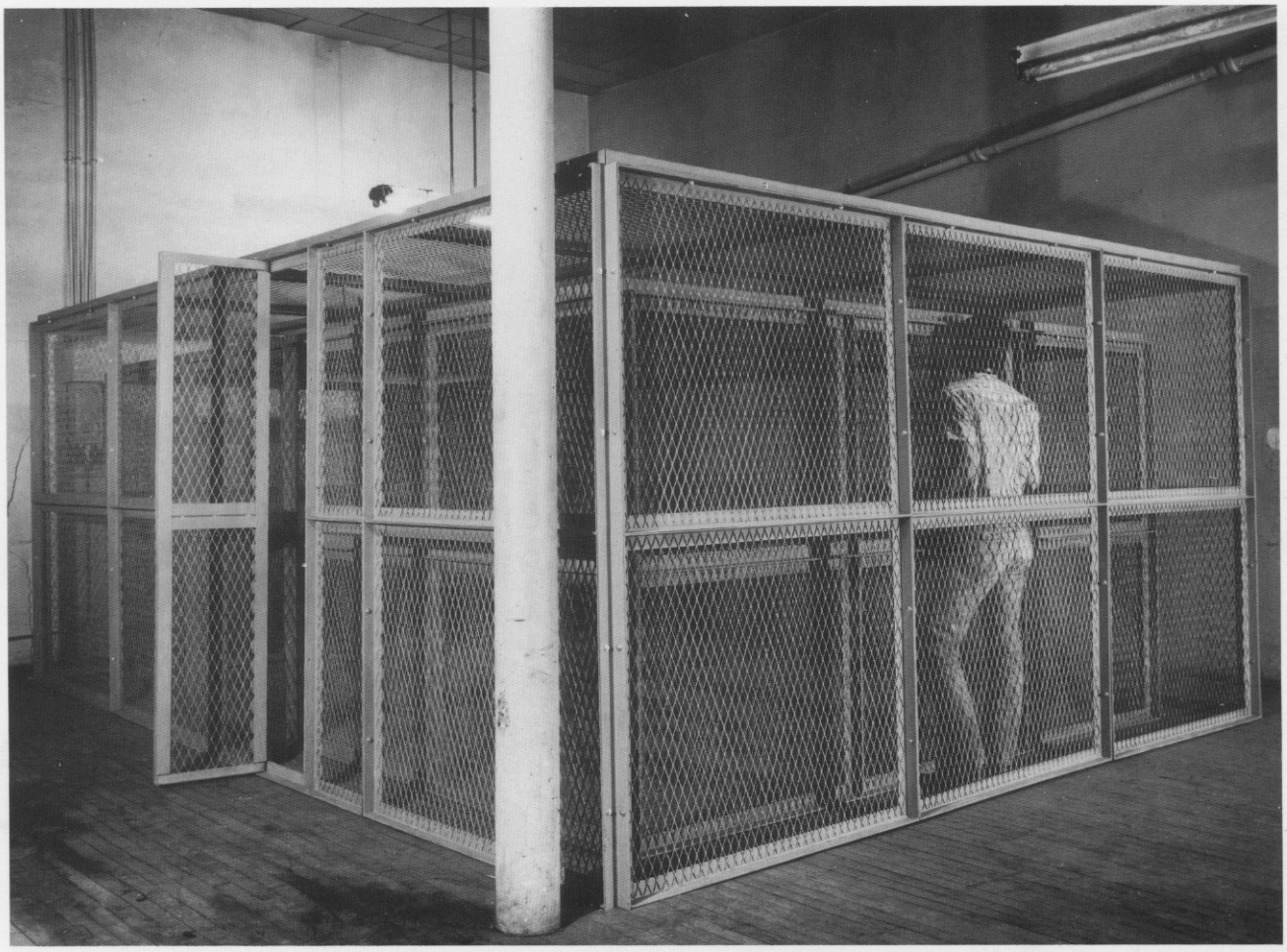
Studie zu *Corridor Installation.* 1969
Inschrift: «5 Wände/ 6 Korridore/
3 begehbare/ 3 unbegehbare/
live Video (3)/ Videobänder (1).»
Graphit und Tinte auf Papier
58,4 × 62,5 cm
Hallen für neue Kunst,
Schaffhausen, Schweiz
Privatsammlung

GEGENÜBER:
Corridor Installation (Detail). 1970
Installation in der Nicholas Wilder Gallery
Los Angeles, Januar bis Februar 1970
Wände, Videokamera, Monitore und
Videoband
Grösse ca. 335,3 × 914,4 × 1219,2 cm
Sammlung Panza, Mailand



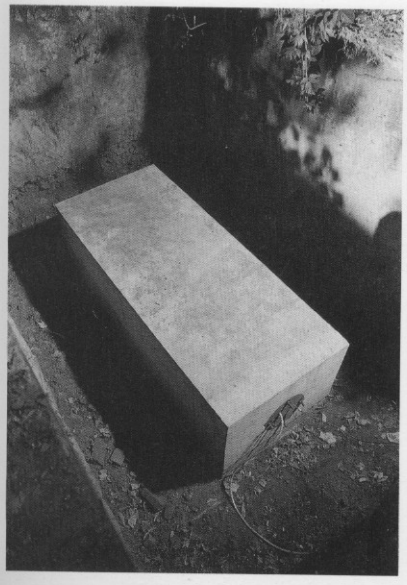


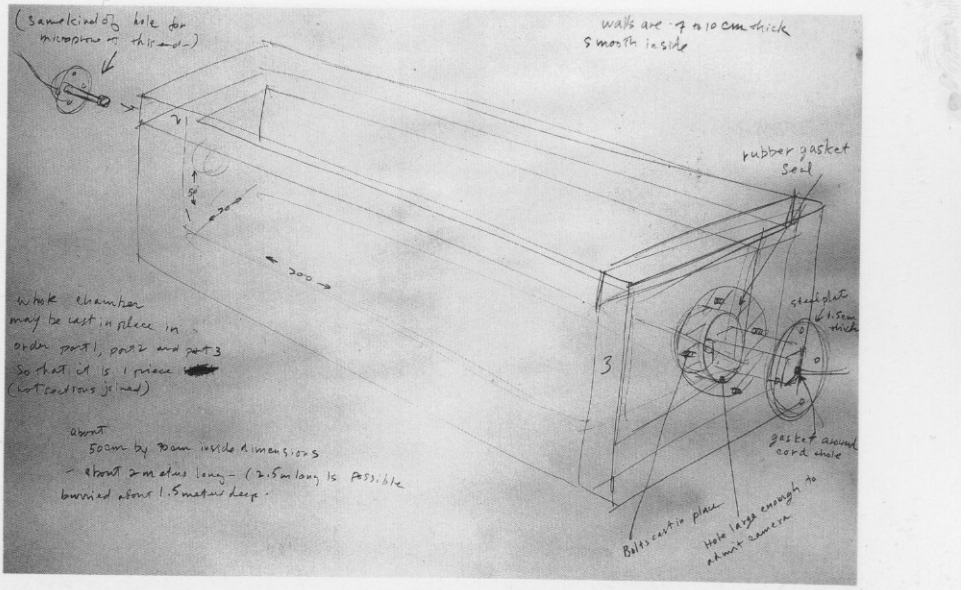
Double Steel Cage. 1974
(Doppelter Stahlkäfig)
213,4 × 411,5 × 502,9 cm
Museum Boymans-van Beuningen,
Rotterdam



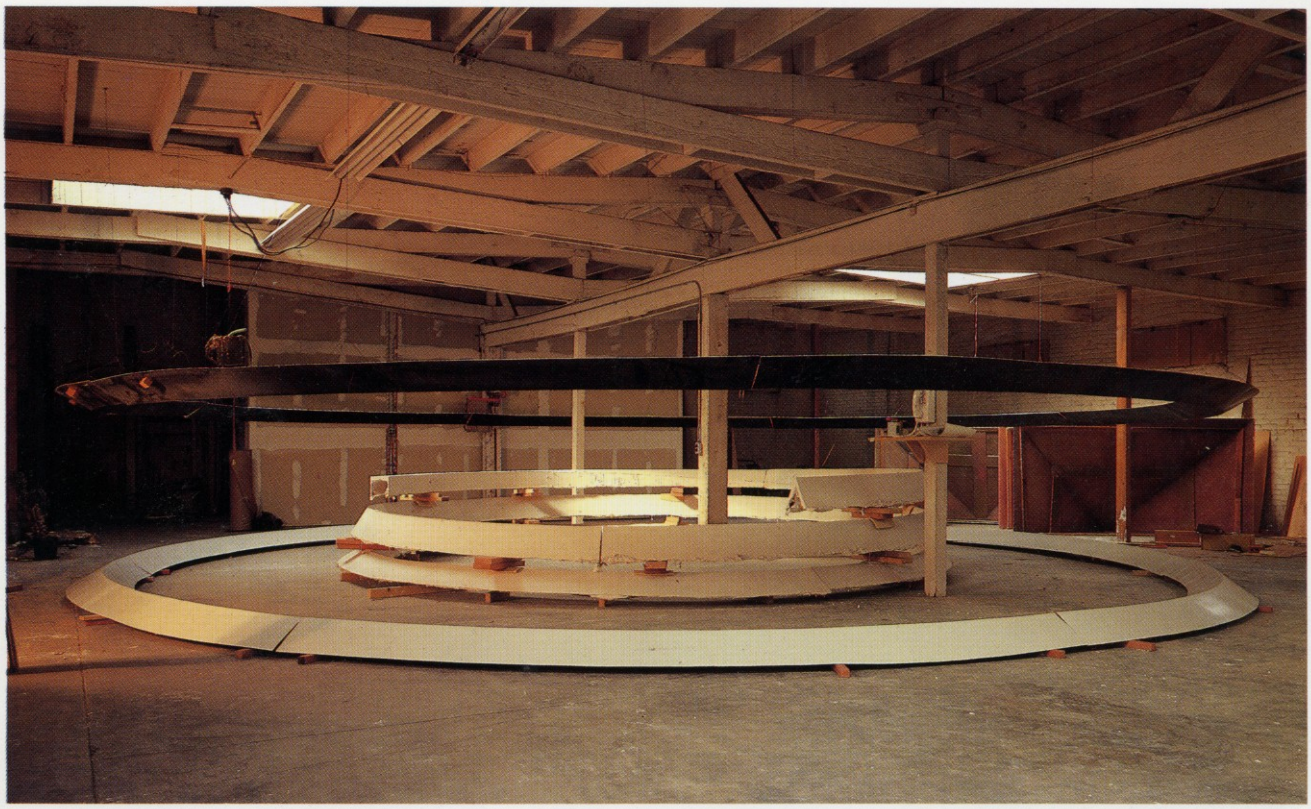
Audio-Video Underground Chamber.
1972–1974
(Audio-Video-Untergrundkammer)
OBEN: Betonkammer (mit Videokamera und Mikrophon), Gummidichtung, Stahlplatte, Bolzen und Schnur
70 × 90 × 220 cm
250 cm tief vergraben
UNTEN: Monitor
Sammlung Lohaus-De Decker,
Antwerpen, Belgien

Studie zu *Audio-Video Underground Chamber.*
1972
Inschrift: «(Eine Art Loch für ein Mikrophon an diesem Ende.)/ Die Wände sind 7 bis 10 cm dick/ und innen glatt./ Die ganze Kammer/ kann an Ort gegossen werden, in/ der Reihenfolge: Teil 1, Teil 2 und Teil 3,/ so dass es ein Stück ist/ (und nicht zusammengefügte Teile)./ Innenmasse ungefähr 50 × 70 cm./ Ungefähr 2 m lang – 2,5 m Länge möglich./ Ungefähr 1,5 Meter tief vergraben./ Gummidichtung/ Abdichtung/ Stahlplatte/ 1,5 cm dick,/ Dichtung um Seil und Loch./ Bolzen an Ort gegossen./ Loch gross genug, um Kamera durchzubekommen.»
Tinte und Bleistift auf Papier
42,5 × 61 cm
Sammlung Lohaus-De Decker
Antwerpen, Belgien



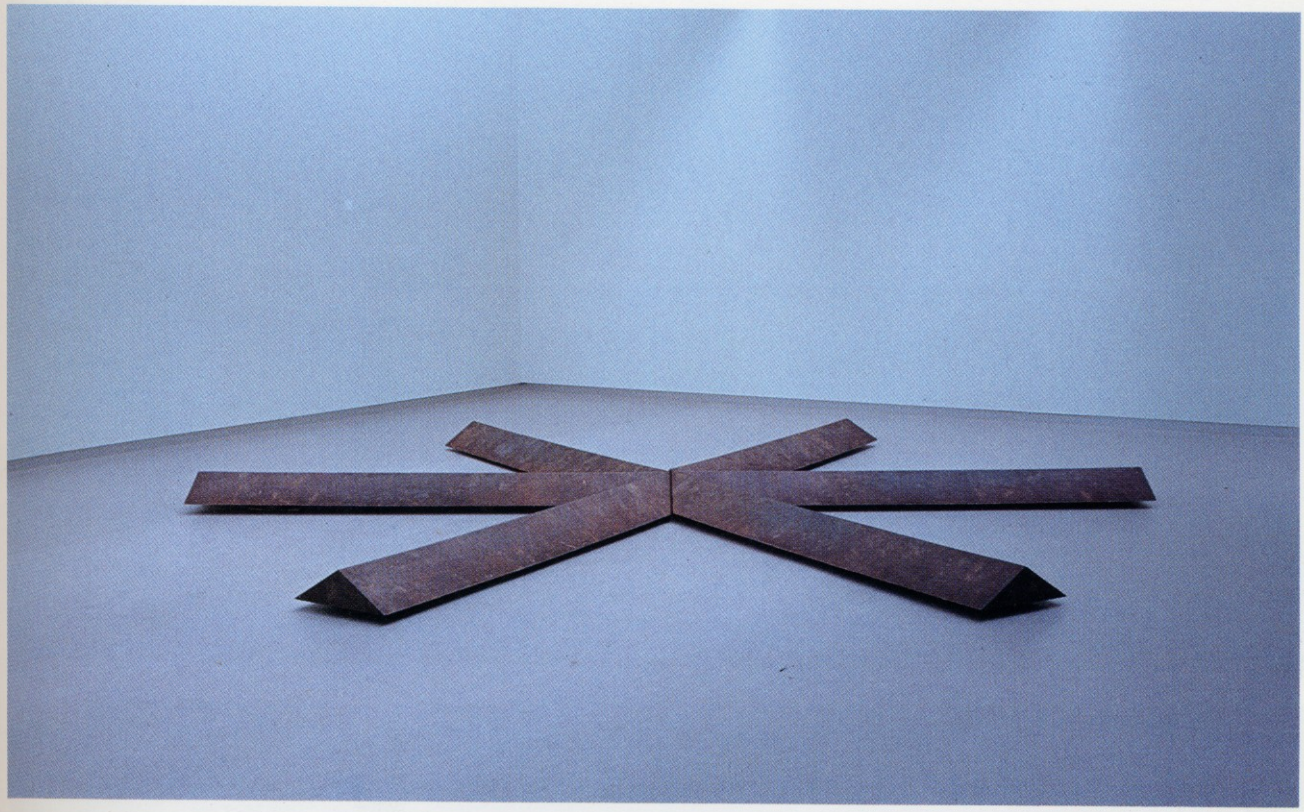


Model for Trench and Four Buried Passages.
1977
(Modell für Graben und vier überdachte Passagen)
Gips und Glasfasern
165,1 cm hoch; Aussenkreis 914,4 cm Durchmesser; Innenkreis 487,7 cm Durchmesser
The Saatchi Collection, London



OBEN:
Model for Underground Passages (Spoke Piece). 1977
(Modell für unterirdische Passage [Nabe, Objekt])
Gusseisen und Holz
19 cm hoch; 500 cm Durchmesser
Hallen für neue Kunst, Schaffhausen, Schweiz
Sammlung Crex

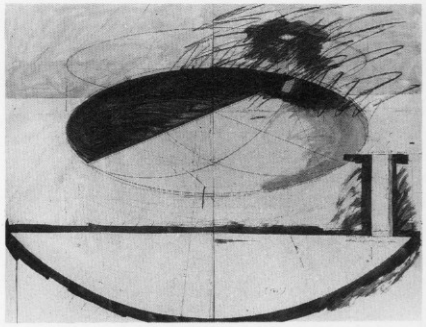
UNTEN:
Zwei Ansichten von *Ramp.* 1977
(Rampe)
Holz, Gips und Eisen
Ca. 35 × 420 × 110 cm
Hallen für neue Kunst, Schaffhausen, Schweiz
Privatsammlung

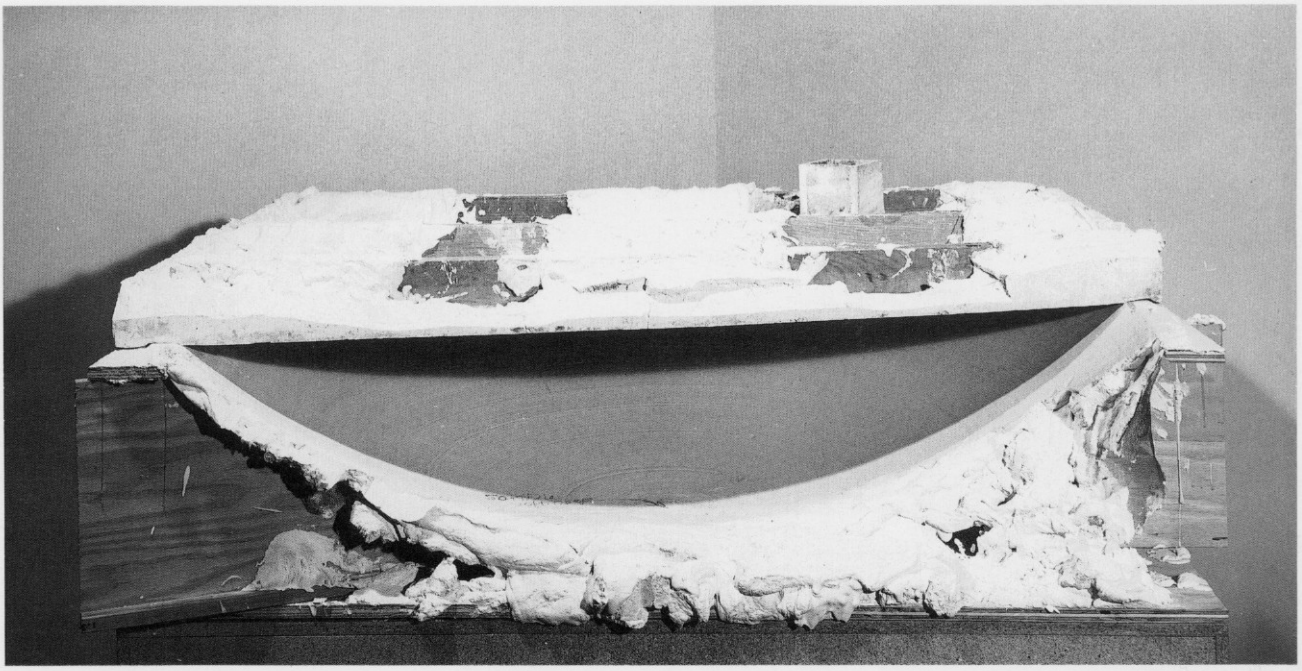


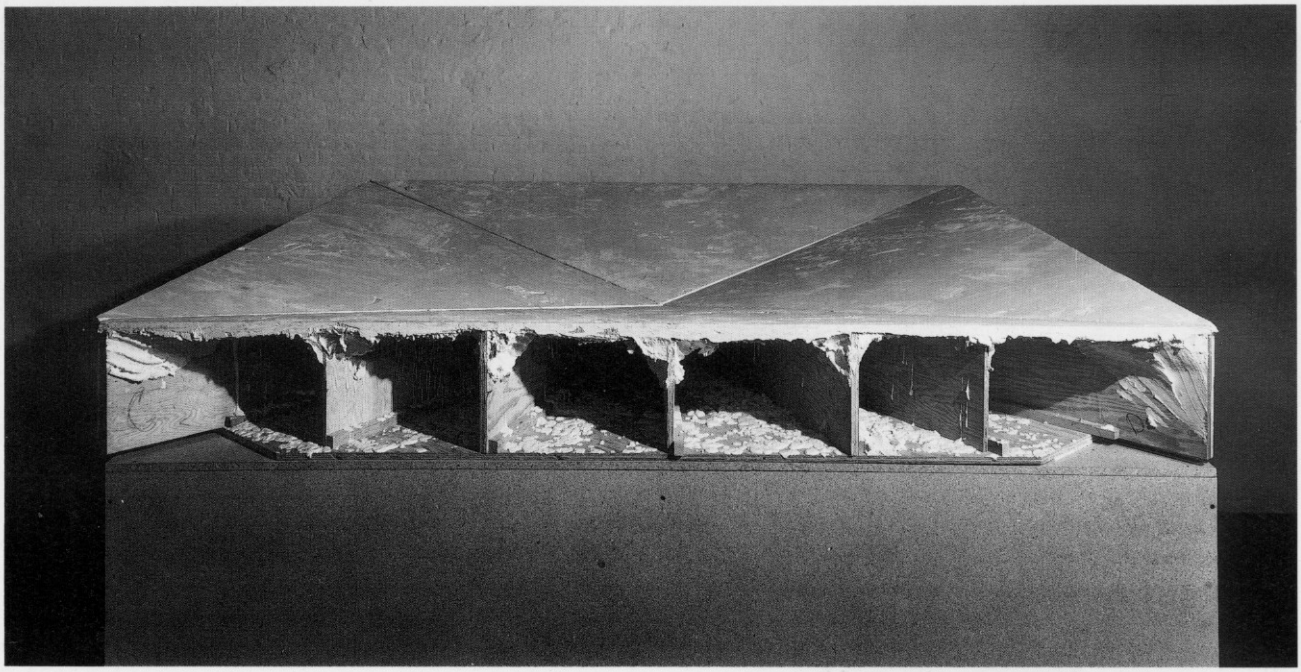
UNTEN:
Model for Underground Space: Saucer. 1976
(Modell für unterirdischen Raum: Unterteller)
Gips und Sperrholz
48,3 × 146 × 96,5 cm
Sammlung Sonnabend, New York

Model for Outdoor Piece: Depression. 1976
(Modell für Kunst im Freien: Vertiefung)
Gips und Sperrholz
24,8 × 205,7 × 205,7 cm
Leo Castelli Gallery, New York

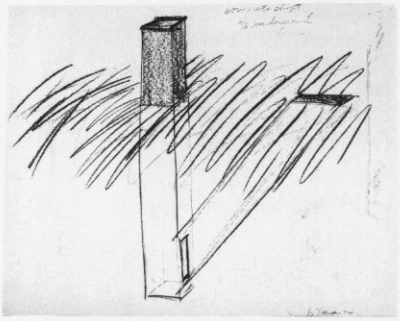
RECHTS:
Ohne Titel (Studie zu *Underground Space: Saucer).* 1973
Inschrift: «Unterirdischer/ Eingangsschacht an der Kante – Viereck./ (1″ = 1′)/ 50′ Durchmesser/ 10′ tief.»
Bleistift, Kreide und Aquarell auf Papier
105,3 × 135,7 cm
Hallen für neue Kunst, Schaffhausen, Schweiz
Sammlung Crex



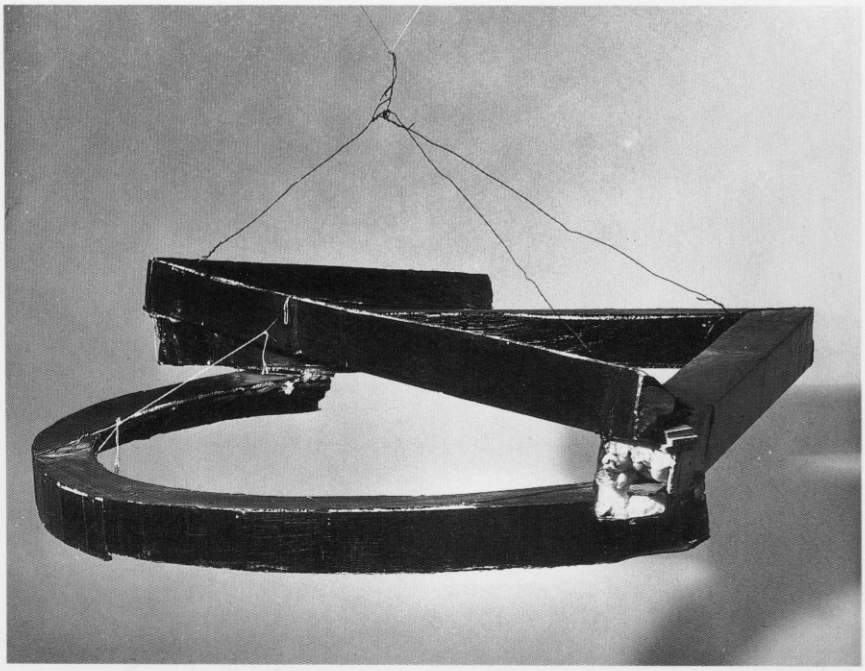




RECHTS:
Concrete Shaft, Two-Thirds Underground
(Studie für das erste Tunnelstück). 1972
(Betonschacht: zu zwei Dritteln unterirdisch)
Bleistift und Kohle auf Papier
53 × 78 cm
Privatsammlung, Krefeld, BRD



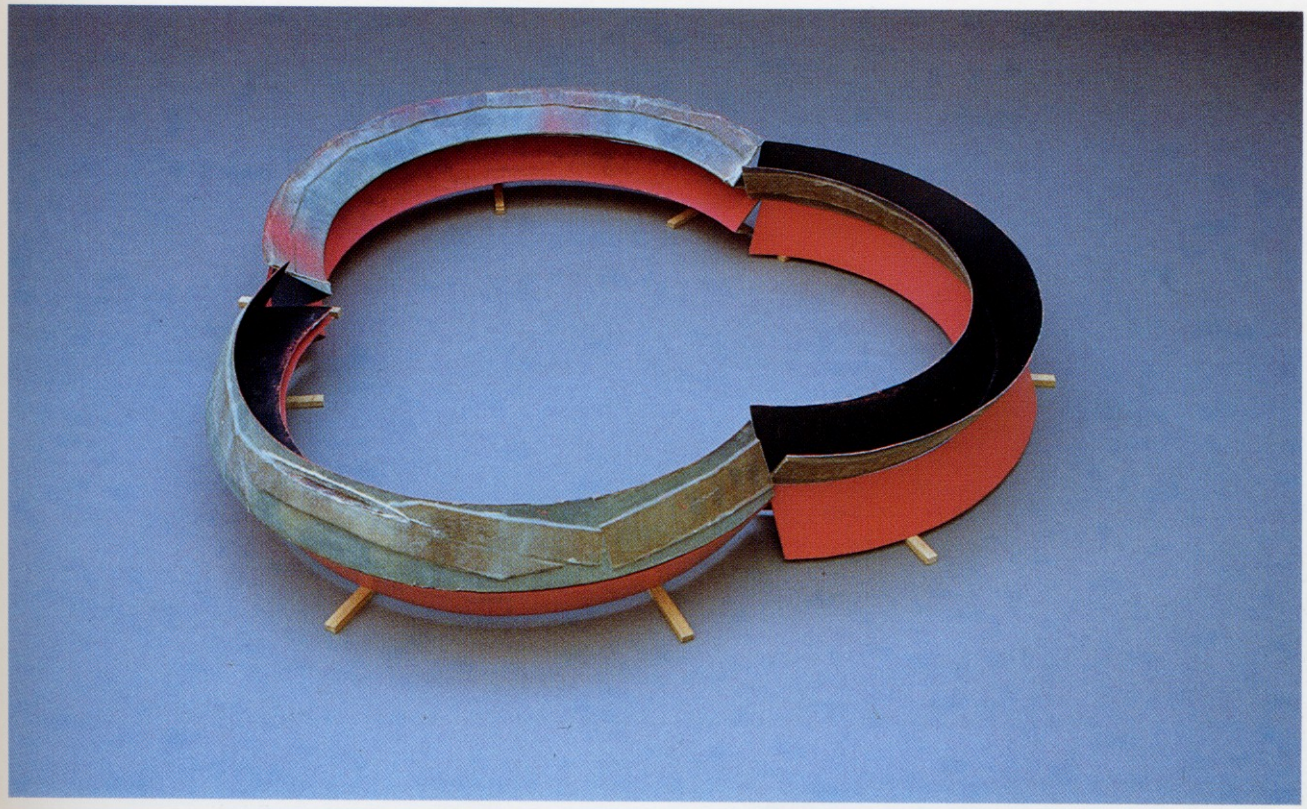
OBEN:
Model for Underground Tunnel Made from Half Circle, Half Square, and Half Triangle. 1981
(Modell für Untergrundtunnel aus einem Halbkreis, halben Viereck und halben Dreieck)
Karton, Schnur, Draht, Farbe, Styropor und Holz
33 × 172,7 × 139,7 cm
Sammlung William J. Hokin, Chicago



UNTEN:
Studio Piece. 1978/79
(Atelierobjekt)
Photographiertes Künstleratelier, Pasadena, Kalifornien
Mit Stahl, Holz und Draht verstärkter Gips
11,8 × 426,8 × 426,8 cm
Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam

Model for Tunnel. 1978
Glasfasern mit Holzstützen
70 × 411,3 × 411,3 cm
Hallen für neue Kunst,
Schaffhausen, Schweiz
Privatsammlung

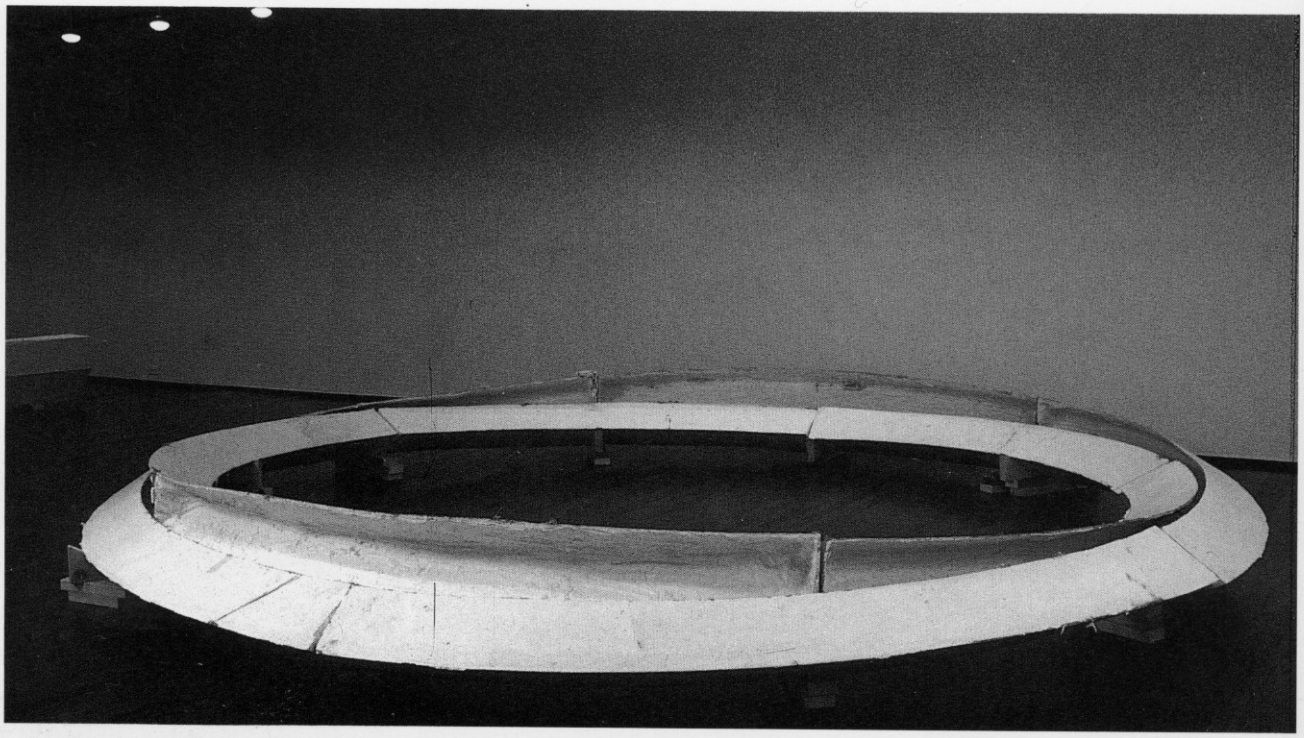
Model for Tunnel Made up of Leftover Parts of Other Projects. 1979/80
(Modell für Tunnel aus Überresten anderer Projekte)
Glasfasern, Gips und Holz
56 × 700 × 650 cm
Hallen für neue Kunst,
Schaffhausen, Schweiz
Privatsammlung

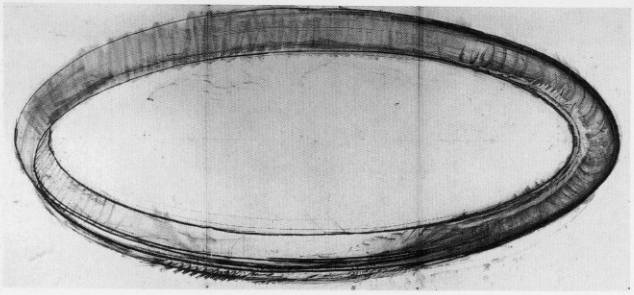


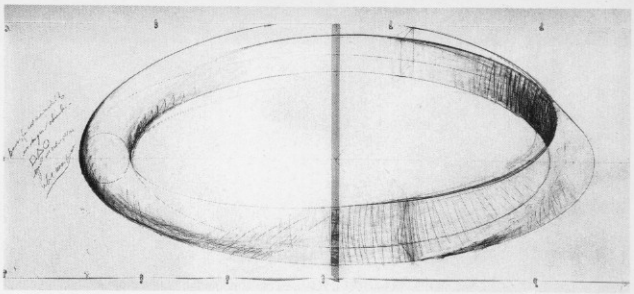
OBEN:
Smoke Rings: Two Concentric Tunnels, Skewed and Noncommunicating. 1980
(Rauchringe: Zwei konzentrische Tunnels abgeschrägt und nicht miteinander verbunden)
Gips und Holz
53,4 cm hoch × 462,3 cm Durchmesser
Leo Castelli Gallery, New York

UNTEN LINKS:
Ohne Titel (Studie für Tunnel: Dreieck zu Kreis zu Viereck). 1977
Bleistift und Kohle auf drei zusammengeklebten Blatt Papier
102,2 × 229,9 cm
Museum of Fine Arts, Dallas

UNTEN RECHTS:
Ohne Titel (Studie zu Gusseisenmodell der unterirdischen Kammer). 1977
Bleistift auf zwei Blatt zusammengeklebten Papiers
30⅛″ × 6′ 8½″
Daniel Weinberg Gallery, Los Angeles

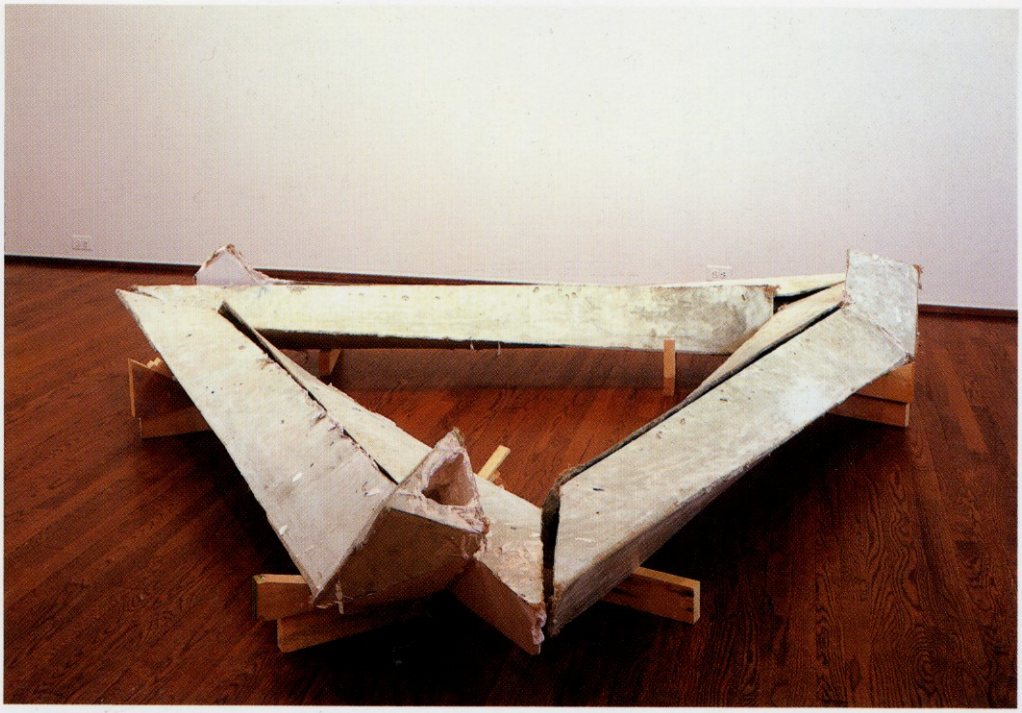






Model for Tunnel: Square to Triangle. 1981
(Modell für Tunnel: Quadrat zu Dreieck)
Gips und Holz
72,4 cm hoch und 640 cm Durchmesser
Leo Castelli Gallery, New York

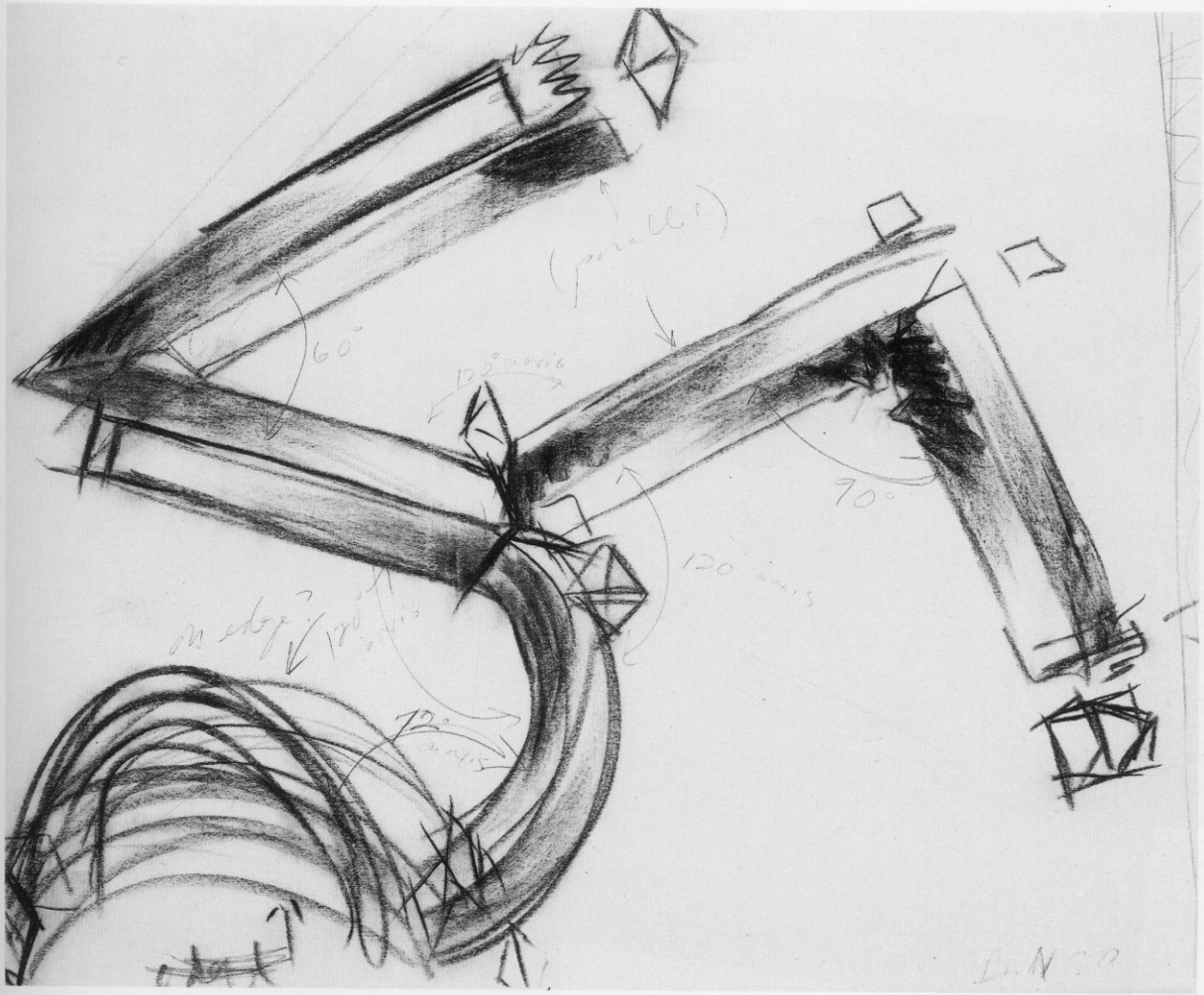
Three Dead-End Adjacent Tunnels, Not Connected.
1979
(Drei Tunnels, Sackgassen, nicht miteinander verbunden)
Gips und Holz
53,3 × 292 × 264,1 cm
Leo Castelli Gallery, New York



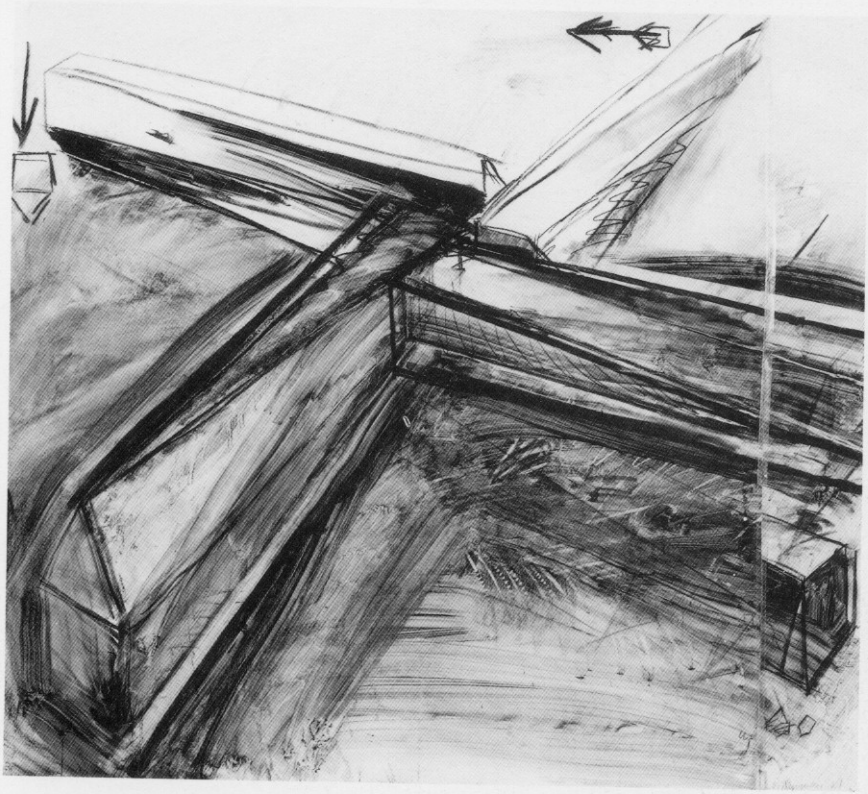
Three Dead-End Adjacent Tunnels, Not Connected.
1981
Gusseisen
53,3 × 292,1 × 264,2 cm
The Saatchi Collection, London

Ohne Titel (Studie zu «Underground Tunnel, Made from Half Circle, Half Square, and Half Triangle»). 1981
Kohle, Kohlepulver und Pastell auf zwei zusammengeklebten Blatt Papier
101,6 × 127,3 cm
Privatsammlung, Chicago
Siehe *Model*, S. 63

Ohne Titel (Studie zu unterirdischen Tunnels und Passagen). 1980
Inschrift: «(Parallel)/ 60°/ 120° auf Achse/ auf Kante?/ 90°/ 120° auf Achse/ 72° auf Achse.»
Bleistift und Kohle auf Papier
Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, Basel

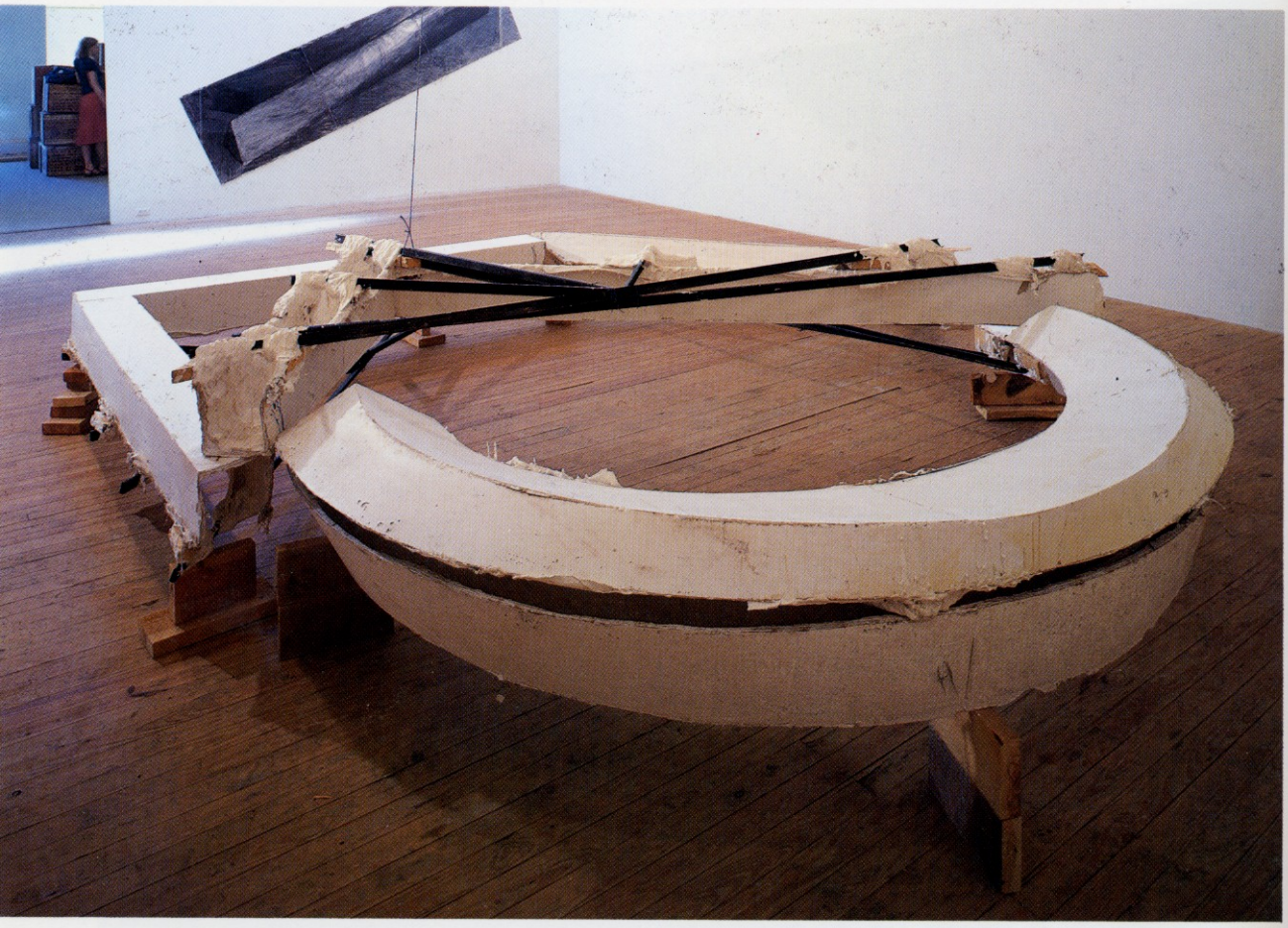


Ohne Titel (Nach *Model for Tunnels, Butted and Adjacent: Trianlge to Square, Square to Triangle).*
1981
(Tunnels, aneinanderstossend und nebeneinander: Dreieck zu Viereck, Viereck zu Dreieck)
Kohle, Kohlepulver, Kreide und Klebband auf Papier
152,4 × 162,6 cm
Privatsammlung, New York

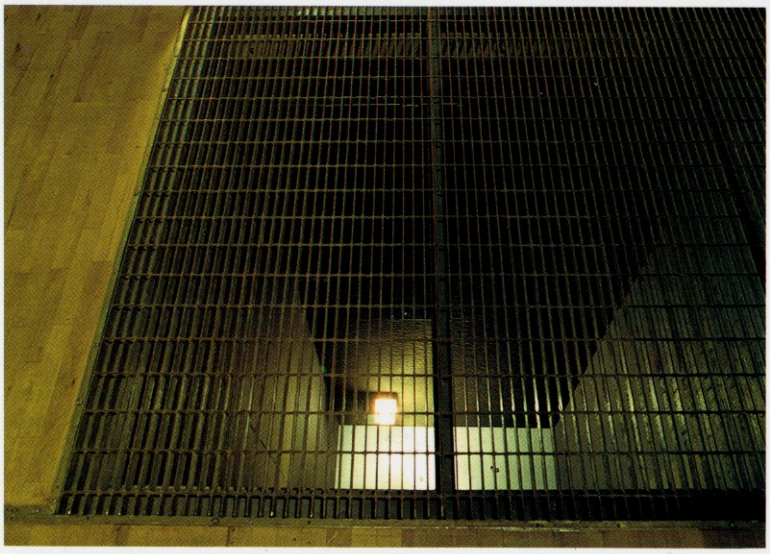


Model for Tunnels, Butted and Adjacent: Triangle to Square, Square to Triangle. 1981
Gips und Holz
487,7 cm lang und 487,7 cm breit
Sammlung des Künstlers

Model for Tunnels: Half Square, Half Triangle, and Half Circle with Double False Perspective.
1981
(Modell für Tunnels: Halbes Viereck, halbes Dreieck und Halbkreis mit doppelt falscher Perspektive)
88,9 × 475 × 447 cm
Leo Castelli Gallery, New York

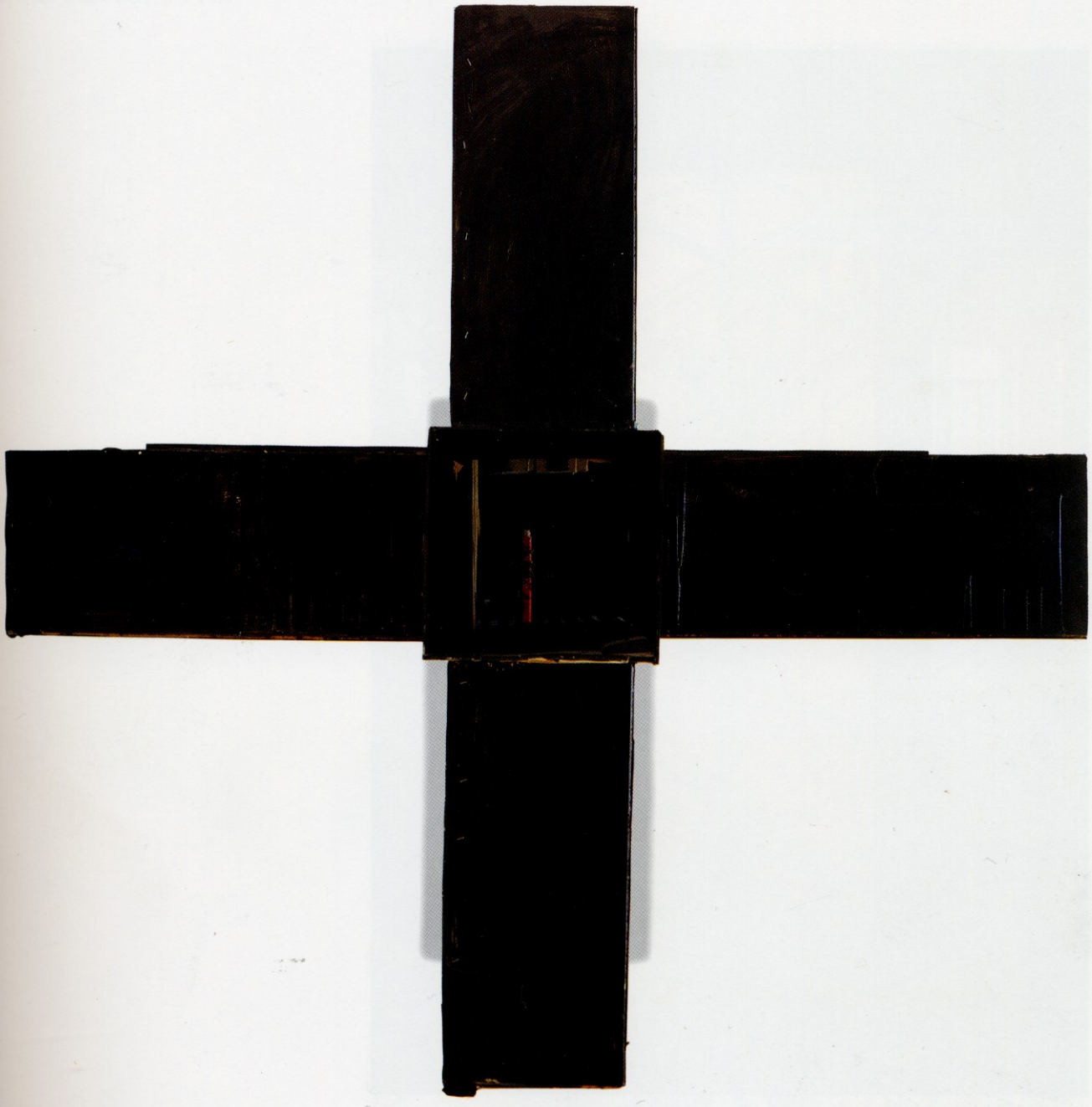


Square, Triangle and Circle. 1984
(Viereck, Dreieck und Kreis)
Mit Stahl, Holz und Draht verstärkter Gips
114,3 × 614,7 × 614,7 cm
Öffentliche Kunstsammlung, Basel



Drei Anblicke von *Room with My Soul Left Out, Room That Does Not Care.* 1984
(Raum ohne meine Seele, ein Raum, dem das gleich ist)
Installiert in der Leo Castelli Gallery, New York
Oktober–November 1984
Celotex und andere Medien
1036,3 × 1463 × 929,2 cm
Zerstört

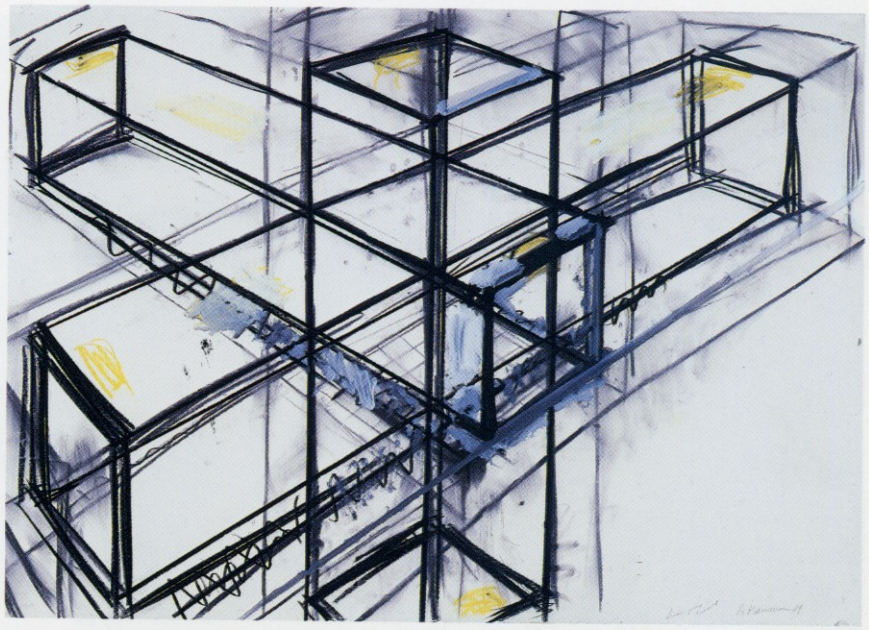
GEGENÜBER:
Model for Room with My Soul Left Out, Room That Does Not Care. 1984
Holz, Schaumkern, Draht und Bleistift
152,4 × 152,4 cm × 152,4 cm
Wirkliche Grösse: 1463 × 1463 × 1463 cm
Leo Castelli Gallery, New York

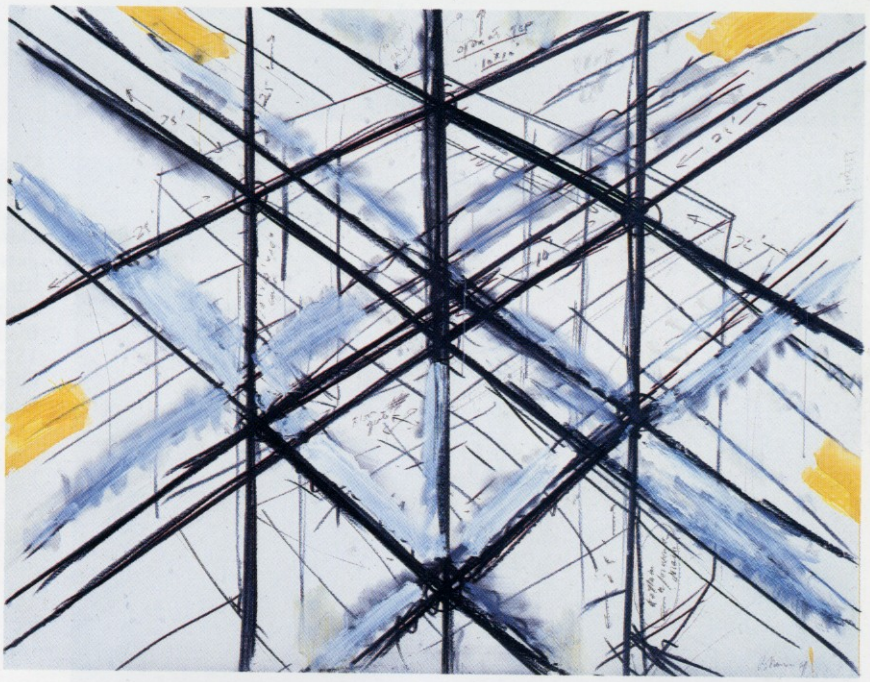


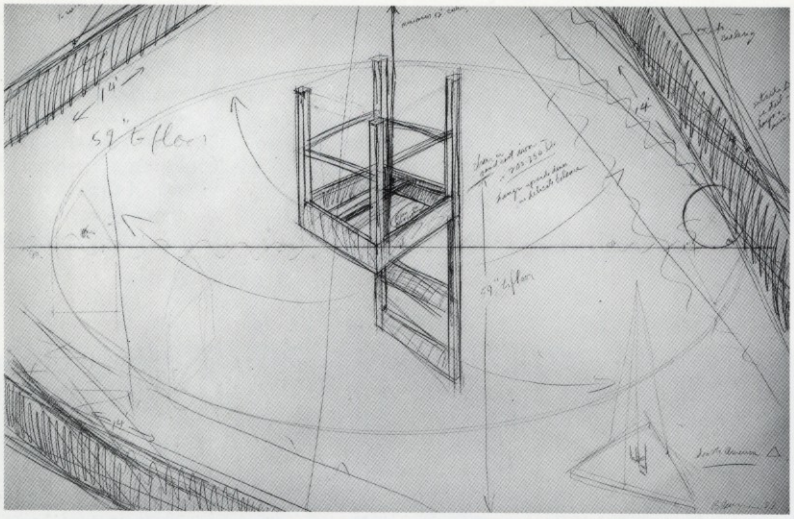
Dream Passage. 1983
(Traumpassage)
Holzpaneele, zwei Stahltische, zwei
Stahlstühle und Leuchtröhren
Korridor: 1200 cm lang × 106,5 cm breit;
an der breitesten Stelle 286,5 cm lang und
246 cm breit; unterschiedliche Höhe
Hallen für neue Kunst,
Schaffhausen, Schweiz
Sammlung Crex

OBEN:
Dream Passage, Truncated. 1984
(Traumpassage, verkürzt)
Kohle und Pastell auf Papier
135,6 × 189,9 cm
U.S. Equities Realty Inc., Chicago

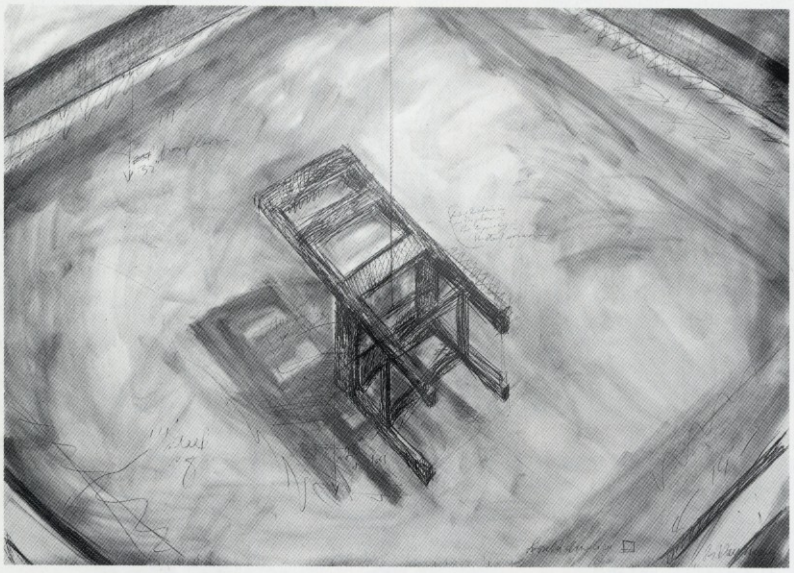
UNTEN:
Dream Passage. 1984
(Traumpassage)
Kohle und Pastell auf Papier
157,5 × 201,9 cm
Sperone Westwater, New York



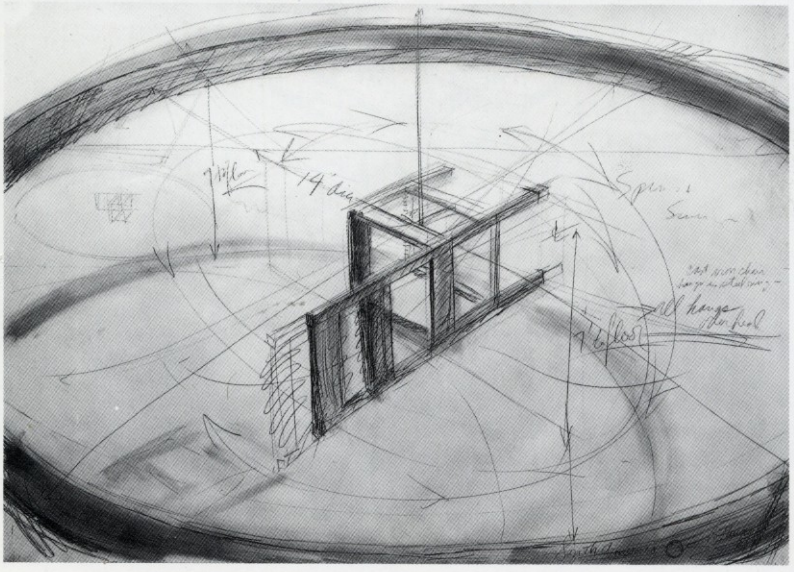




Ohne Titel (Studie zu *South America Triangle*).
1981
Inschrift: «Bis zur Decke/ minimal 12 Fuss Deckenhöhe/ Decke – Boden 14 Fuss/ 59 Zoll/ offen – keine/ Sitzfläche/ Stuhl in / Sand gusseisern/ 200–250 Pfund/ hängt auf dem Kopf/ in feinausgewogenem Gleichgewicht/ ausserhalb Stahl-△/ hängt und/ schwingt hin und her/ 59 Zoll zum Boden/ Südamerika-△.»
Bleistift und Buntstift auf Papier
152 × 228,5 cm
Kunsthaus Zürich, Graphische Sammlung



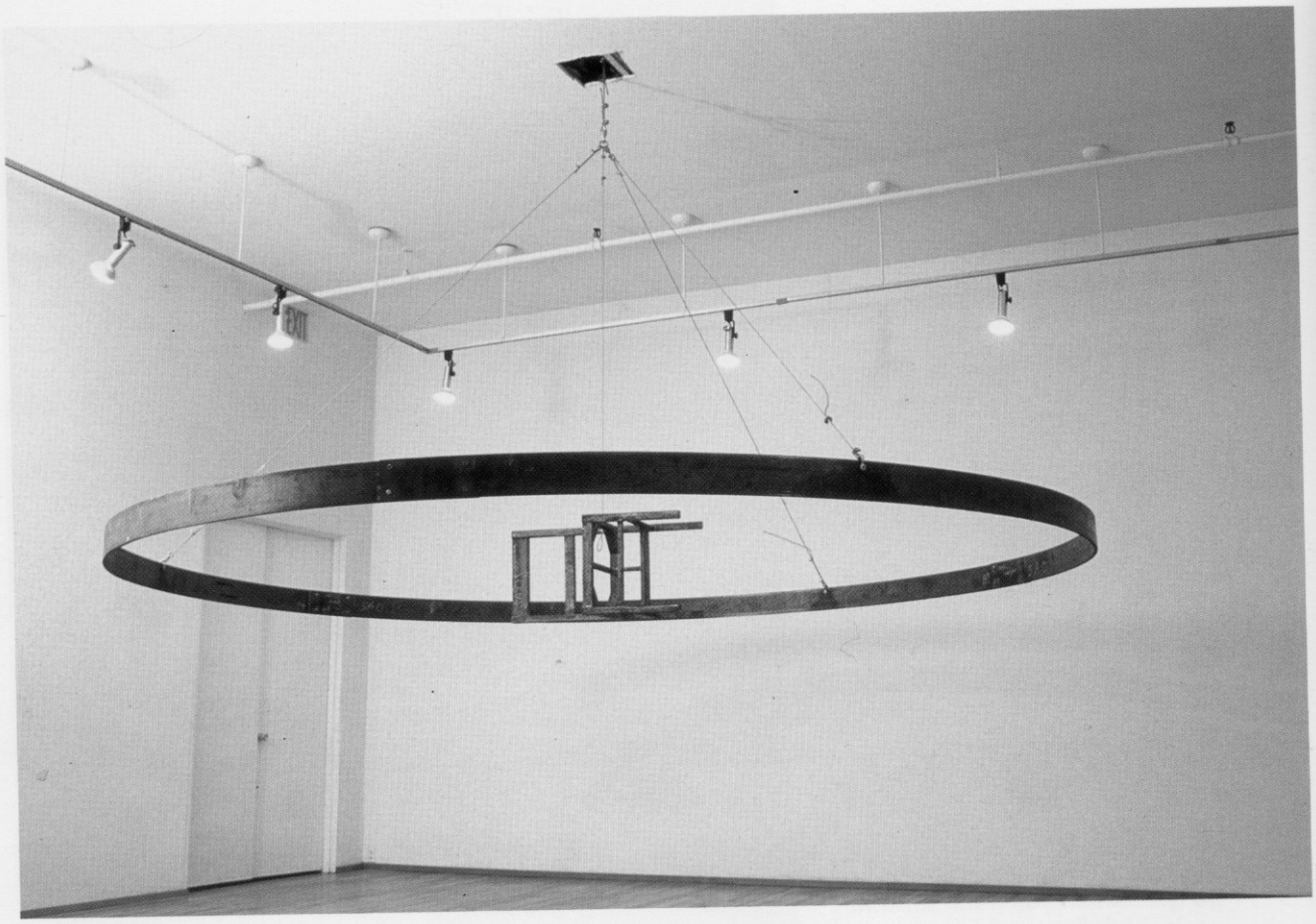
Ohne Titel (Studie zu *South America Square*).
1981
Inschrift: «32 Zoll vom Boden./ Stuhlrücken ist/ auf der Fläche der/ oberen Kante des/ Stahlvierecks – /hängt unmittelbar/ vom Zentrum der Schwerkraft./ 14 Fuss Stahlquadrat/ 20 Zoll zum Boden./ Südamerika-□.»
Bleistift auf Papier
152,4 × 217,5 cm
Privatsammlung, Tiburon, Kalifornien



Ohne Titel (Studie für *South America Circle*).
1981
Inschrift: «7 Fuss zum Boden/ 14 Fuss Durchmesser/ dreht und schwingt/ gusseiserner Stuhl/ hängt in Stahlring/ alle hängen oben./ 7 Fuss zum Boden./ Südamerika-○.»
Bleistift auf Papier
152,4 × 212,4 cm
Öffentliche Kunstsammlung, Basel
Depositum Emanuel-Hoffmann-Stiftung

Mock-Up for South America Triangle
(Moquette für Südamerika-Dreieck).
Ca. 1981
Holz
Zerstört

South America Circle. 1981
(Südamerika-Kreis)
Stahl und Gusseisen
426,7 cm Durchmesser
Sammlung Jay Chiat. New York



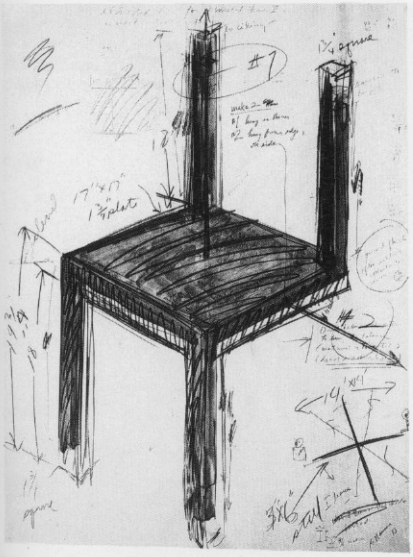
Diamond Africa with Chair Tuned D E A D. 1981
(Diamantenes Afrika mit auf DEAD gestimmtem Stuhl)
Stahl und Gusseisen
152,4 × 723,9 × 351,2 cm)
The Art Institute of Chicago
Mr. und Mrs. Frank Logan Prize

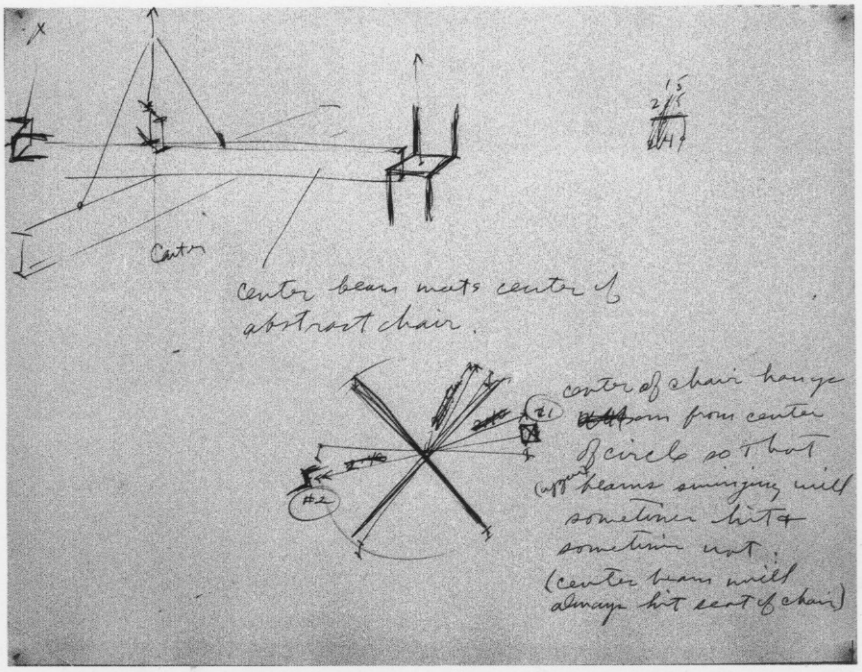
Musical Chair. 1983
(Musikstuhl)
Zwei stählerne I-förmige Balken und ein Stuhl aus kaltgepresstem Stahl
86,4 × 487,7 × 510,5 cm
Sammlung J.W. Froehlich, Stuttgart, BRD

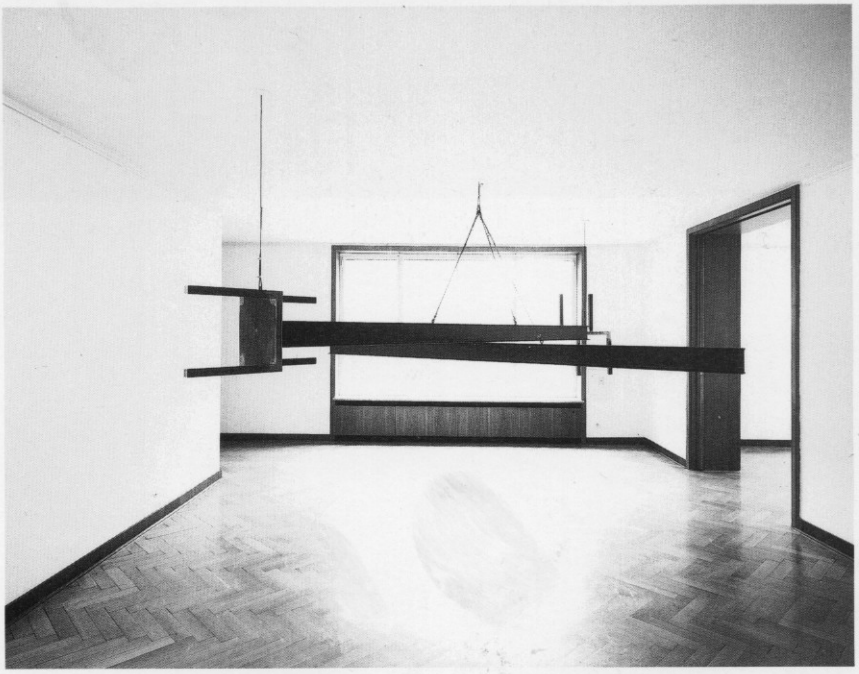
GEGENÜBER LINKS:
Ohne Titel (Studie zu *Musical Chairs*). 1983
Inschrift: «Abstrahierter Stuhl für Musical Chair II/ geschweisster, kaltgerollter Stahl./ Bis zur Decke/ 1¾ Quadratzoll/ 2 machen/ Nr. 1 aufhängen/ wie gezeigt/ Nr. 2 von der Kante hängen,/ auf der Seite./ Gleicher Längenzuschnitt./Nach dem Schweissen/ alle Eckkanten/ passend schmirgeln./ Bis zur Decke hin./ Unten Loch bohren,/ um Gleichgewicht herzustellen/ (Sitz muss horizontal sein)/ (nicht durch die Sitzfläche hindurchziehen)./ 3 × 6 Zoll/ I-förmige Stahlträger/ 24 Fuss × 6 Zoll/ I-förmige Träger aufeinandergestapelt und verschraubt, ⅜ Zoll Schnitt.»
Bleistift und Aquarell auf Papier
101,6 × 76,2 cm
Konrad Fischer, Düsseldorf, BRD

OBEN RECHTS:
Ohne Titel (Studie zu *Musical Chairs).*
1983
Inschrift: «Mittelträger trifft auf Mitte des/ abstrakten Stuhls./ Die Stuhlmitte hängt/ von der Mitte/ des Kreises herunter, so dass/ die (oberen) Balken, wenn sie ausschwingen/ manchmal aufeinandertreffen – manchmal auch nicht./ (Der Mittelbalken wird/ immer die Stuhlsitzfläche treffen.)»
Tinte auf Papier, 28 × 35,6 cm
Sammlung Annick und Anton Herbert, Gent

UNTEN RECHTS:
Musical Chairs. 1983
Installation im Haus Esters, Krefeld, BRD, November–Dezember 1983
Zwei I-förmige Stahlträger und zwei Stühle aus kaltgerolltem Stahl
426,7 × 426,7 cm
Sammlung Annick und Anton Herbert, Gent, Belgien

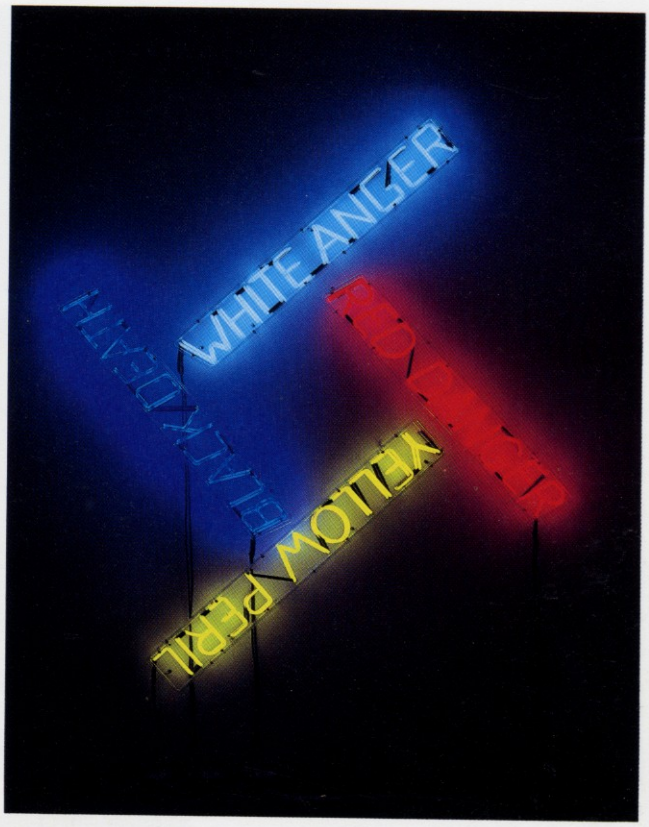




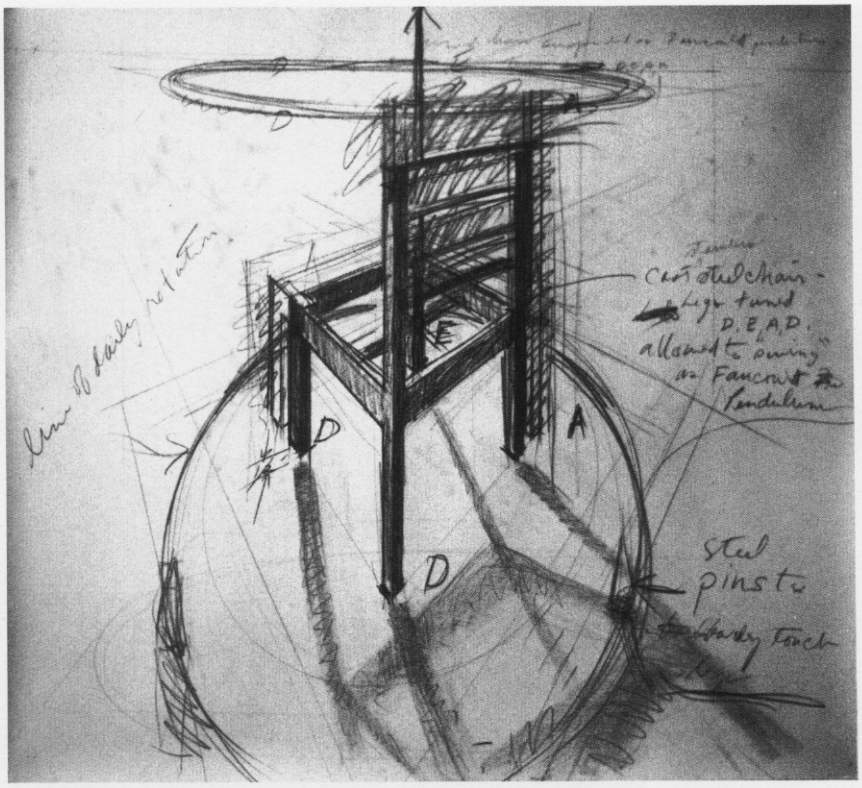


White Anger, Red Danger, Yellow Peril, Black Death. 1984
(Weisse Wut, rote Gefahr, gelbes Verhängnis, schwarzer Tod)
Zwei I-förmige Stahlträger, vier spritzlackierte Stühle aus Stahl, Aluminium, Stahlrohren und Gusseisen
Ca. 426,7 cm Durchmesser
Privatsammlung, New York

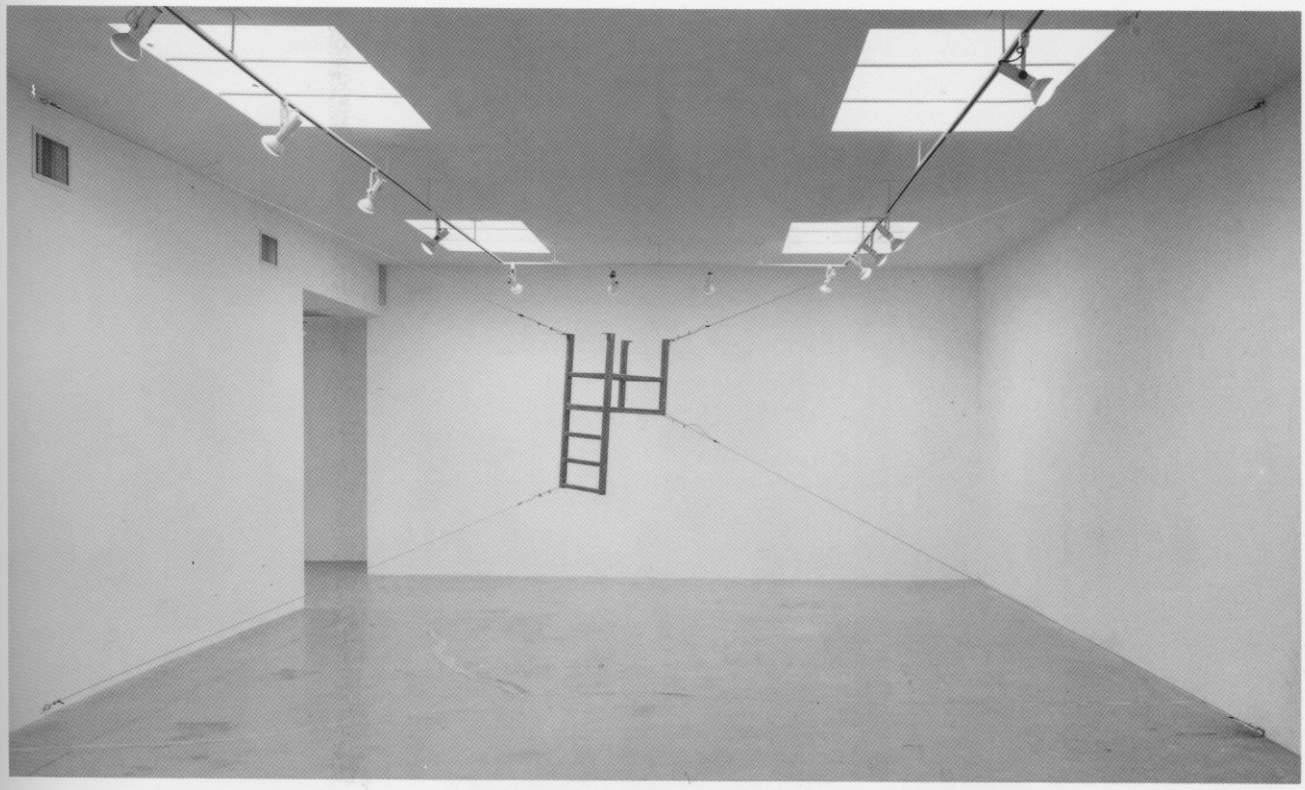
White Anger, Red Danger, Yellow Peril, Black Death. 1985
(Weisse Wut, rote Gefahr, gelbes Verhängnis, schwarzer Tod)
Neonröhren mit Klarglasröhren-Aufhängerahmen
203,2 × 219,7 cm
The Rivendell Collection

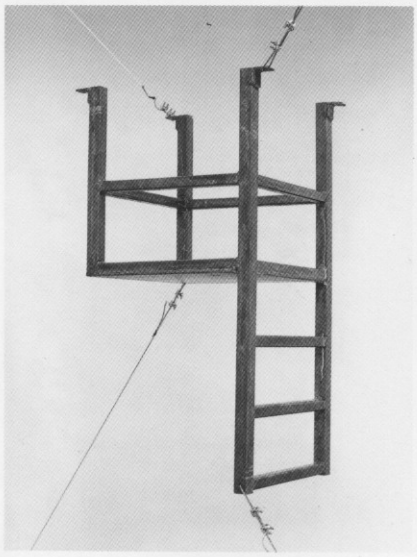


Ohne Titel (Musical Chair Suspended as Foucault Pendulum). 1981
(Musikstuhl als Foucault-Pendel aufgehängt)
Inschrift: «Musikstuhl als Foucault-Pendel aufgehängt/ D E A D/ Stuhl aus rostfreiem Stahlguss/ – Beine auf D E A D gestimmt,/ ‹schwingend›/ als Foucault-Pendel?/ Stahl/ Stifte/ berühren kaum/ die Beine,/ Linie der täglichen Umdrehung.»
Bleistift auf Papier
134,6 × 150,5 cm
Privatsammlung, New York



OBEN UND UNTEN:
Ohne Titel. 1987
Stahlstuhl, Stahldrähte und -haken
Daniel Weinberg Gallery, Los Angeles

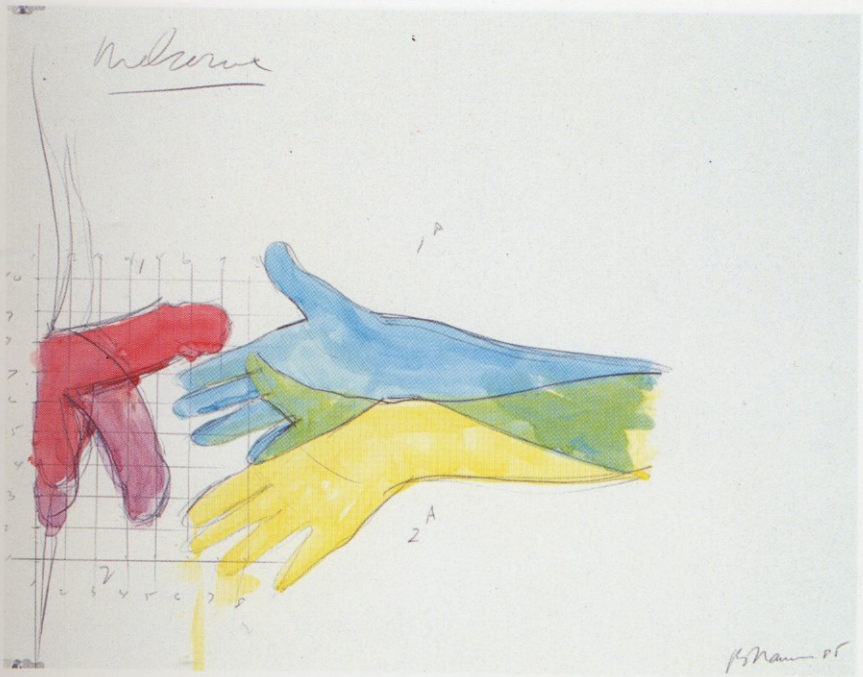




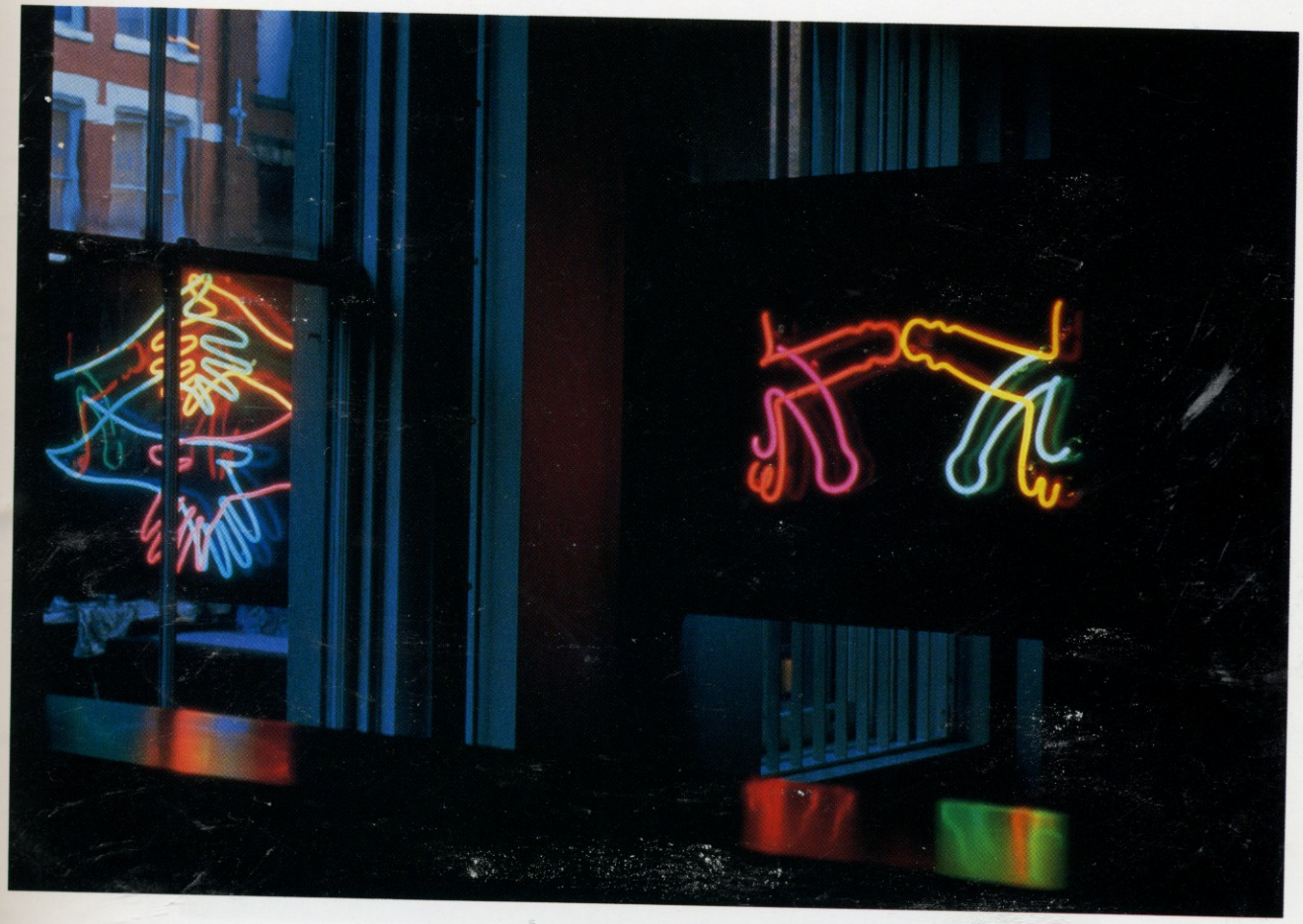
From Hand in Mouth. 1967
(Von der Hand in den Mund)
Wachs auf Stoff
76,2 × 25,4 × 10,2 cm
Sammlung Joseph A. Helman, New York

OBEN:
Welcome. 1985
(Willkommen)
Bleistift und Aquarell auf Papier
57,2 × 76,2 cm
Galerie Yvon Lambert, Paris

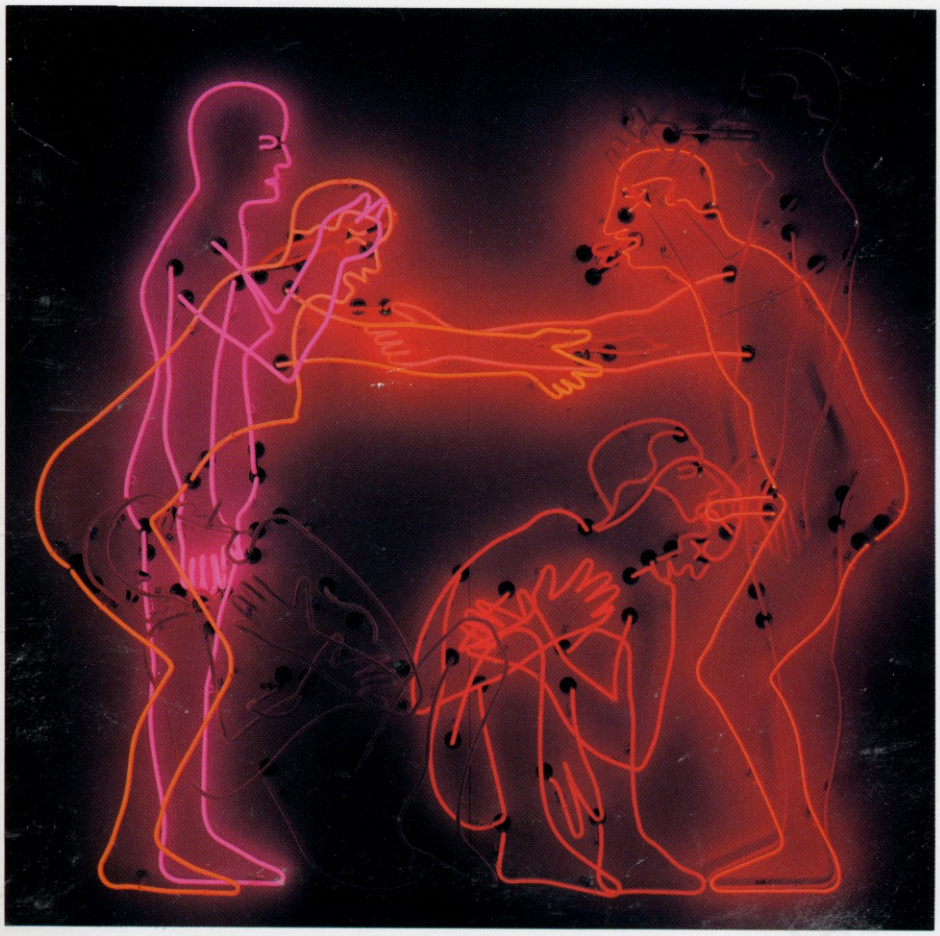
UNTEN:
Studie zu *Big Welcome.* 1985
Inschrift: «Willkommen/ Normalgrösse/ Hand/ (2× Lebensgrösse)/ Gebäude/ willkommen heissen/ Willkommen.»
Bleistift und Aquarell auf zwei Blatt zusammengeklebten Papiers
107,3 × 139,7 cm
Öffentliche Kunstsammlung, Basel
Depositum Emanuel-Hoffmann-Stiftung



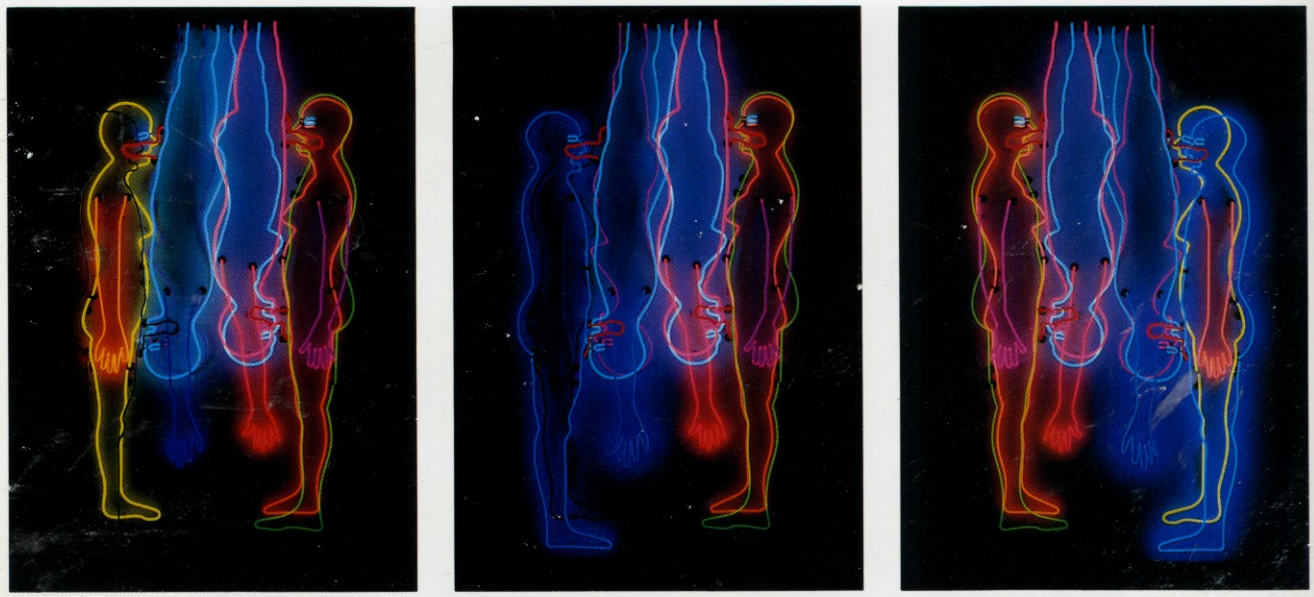
UNTEN UND GEGENÜBER:
Big Welcome. 1985
Neonröhren mit
Klarglasröhren-Aufhängerahmen,
auf zwei Aluminiumpaneelen montiert
Paneele je 96,5 × 152,4 × 40,6 cm
Leo Castelli Gallery, New York



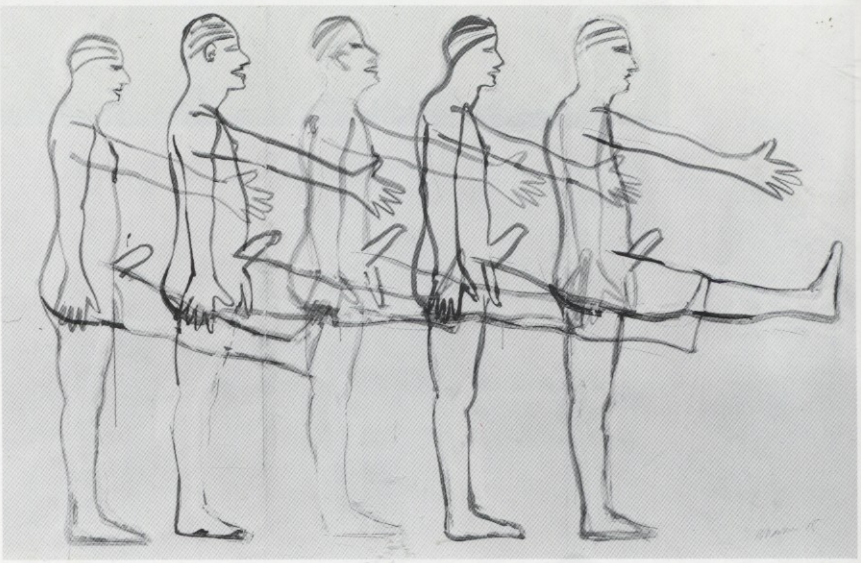
UNTEN UND GEGENÜBER:
Zwei Phasen von *Sex and Death by Murder and Suicide.* 1985
(Sex und Tod durch Mord und Selbstmord)
Neonröhren mit
Klarglasröhren-Aufhängerahmen,
auf Aluminiumpaneel
182,9 × 243,8 × 30,5 cm
Öffentliche Kunstsammlung, Basel
Depositum Emanuel-Hoffmann-Stiftung



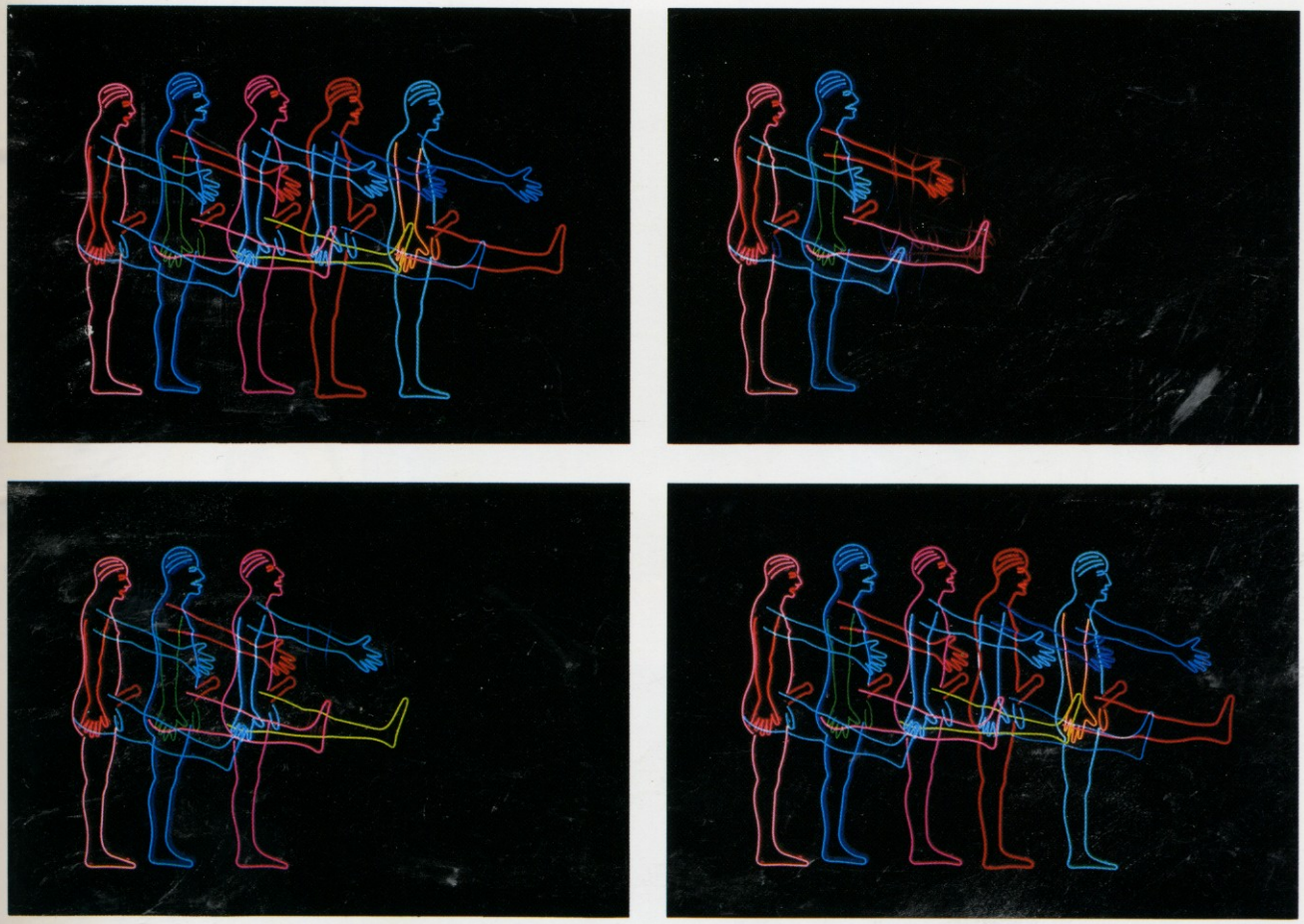
OBEN:
Drei Phasen von *Sex and Death: Double 69* (Sex und Tod: Doppeltes 69). 1985
Neonröhren mit Klarglasröhren-Aufhängerahmen, auf Aluminiumpaneel
215,9 × 134,6 × 30,5 cm
Leo Castelli Gallery, New York



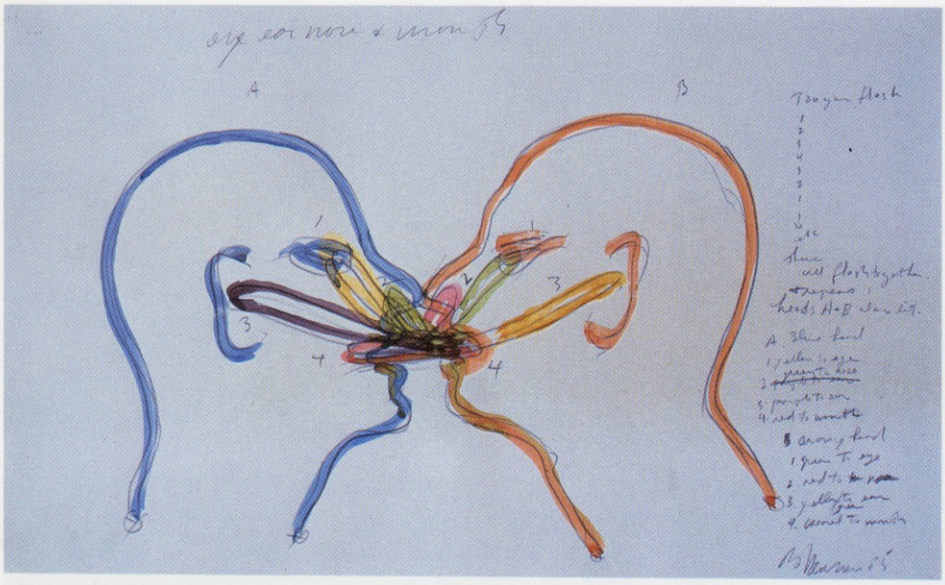
Ohne Titel (Studie zu *Five Marching Men*). 1985
Bleistift und Aquarell auf zwei Blatt zusammengeklebten Papiers
199,4 × 325,8 cm
Leo Castelli Gallery, New York



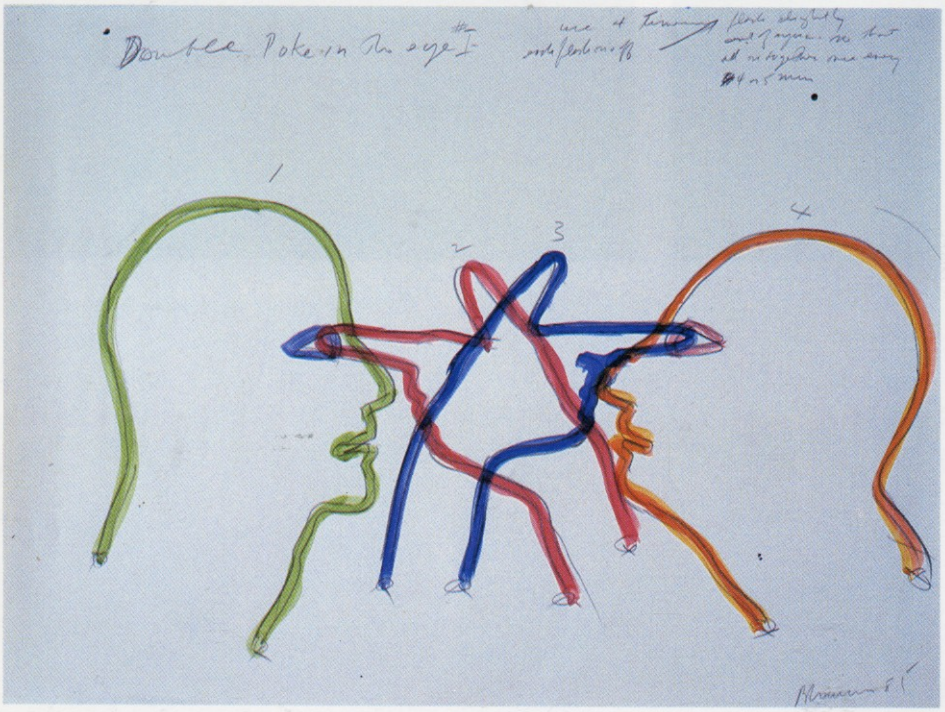
Vier Phasen von *Five Marching Men (fünf marschierende Männer)*. 1985
Neonröhren mit
Klarglasröhren-Aufhängerahmen,
auf Aluminiumpaneel
201,3 × 328 × 29,2 cm
Leo Castelli Gallery, New York



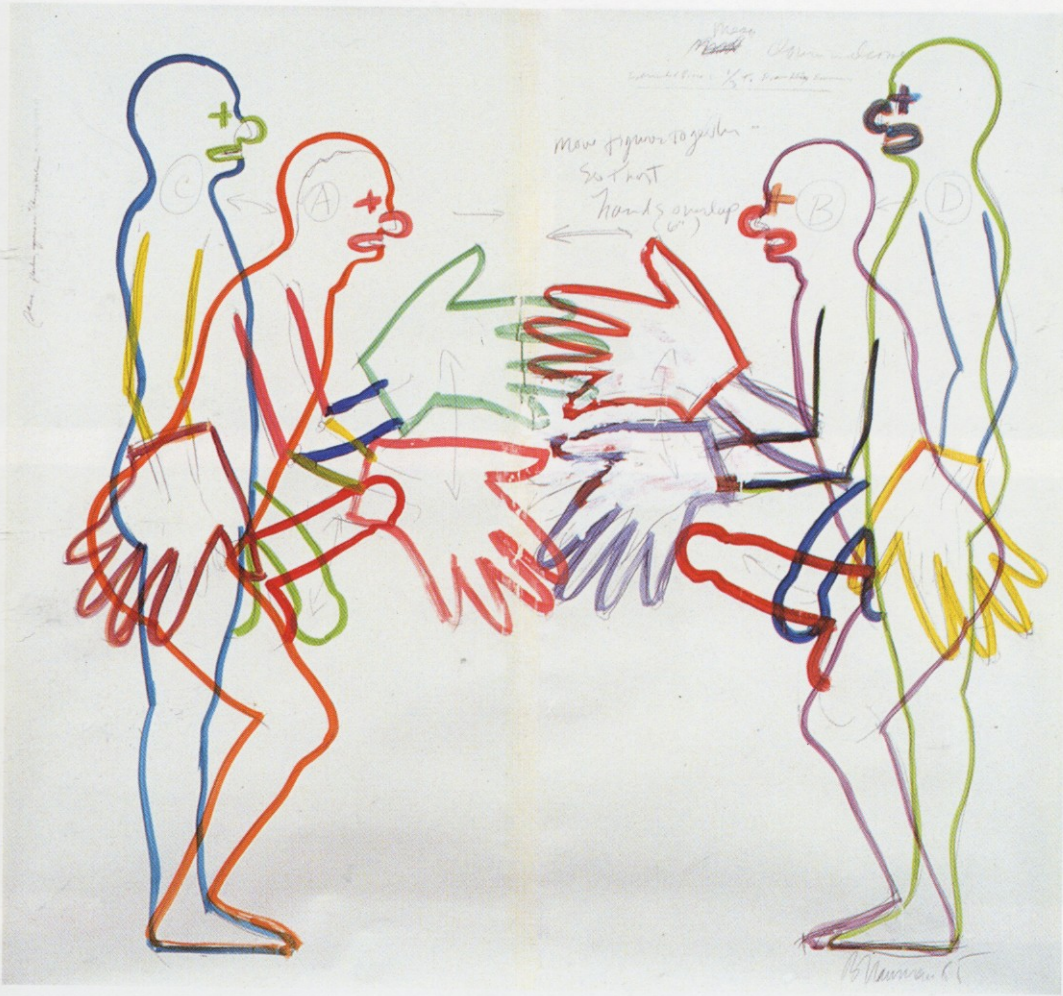
OBEN:
Ohne Titel (Studie zu *Double Poke in the Eye*).
1985
(Doppelter Stoss ins Auge)
Inschrift: «Augen Ohren Nase & Mund/ Zungen werden 1/ 2/ 3/ 4/ 1/ 2/ 1/ 1/ mal herausgestreckt./ Dann alle zusammen – wiederholen./ Kopf A + B leuchten immer./ A. Blauer Kopf/ 1. Gelb fürs Auge/ 2. Grün für die Nase/ 3. Purpurrot für das Ohr/ 4. Rot für den Mund/ B. Oranger Kopf/ 1. Grün für das Auge/ 2. Rot für die Nase/ 3. Gelbgrün für das Ohr/ 4. Korallenrot für den Mund.»
Bleistift und Aquarell auf Papier
43,2 × 72,4 cm
Galerie Yvon Lambert, Paris



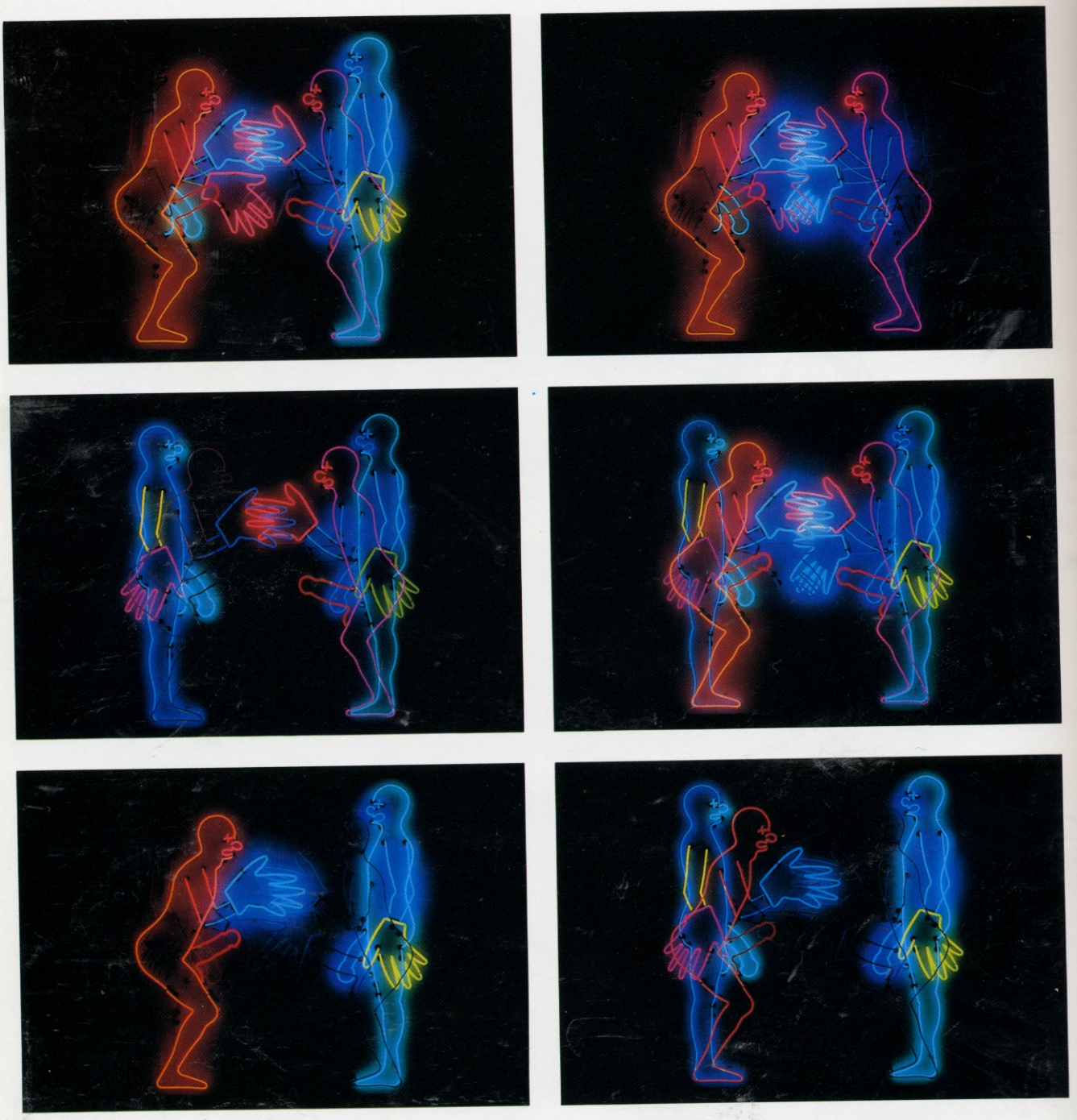
UNTEN:
Ohne Titel (Studie zu *Double Poke in the Eye*)
1985
Inschrift: «Doppelter Stoss ins Auge I/ 1 + leuchten auf, hin und her/ 3 + 4 leuchten auf, hin und her/ in leicht unterschiedliche Rhythmus,/ so dass sie nicht im Einklang sind./ (4 Hände) Nr. 1 purpurfarbene Hand Nr. 2 rote Hand/ Nr. 3 orange/ Nr. 4 grün, A. Blauer Kopf, grünes Auge/ B. Gelber Kopf, oranges Auge.»
Bleistift und Aquarell auf Papier
76,2 × 57,2 cm
Sammlung Claude Berri, Paris



Ohne Titel (Studie zu *Böses Clown-Willkommen*). 1985
Inschrift: «Figuren aufeinander zu bewegen,/ so dass/ die Hände sich überschneiden/ 6 [Zoll].»
Bleistift und Aquarell auf Papier
182,9 × 209,5 cm
Leo Castelli Gallery, New York



Sechs Phasen von *Mean Clown Welcome.* 1985
(Böses Clown-Willkommen)
Neonröhren mit
Klarglasröhren-Aufhängerahmen, auf
Aluminiumpaneel montiert
182,9 × 208,3 × 29,2 cm
Leo Castelli Gallery, New York



Run from Fear, Fun from Rear. 1972
(Renn aus Furcht, Spass von hinten)
Auflage: 6
Neonröhren mit Klarglas-Aufhängerahmen
Zwei Teile 19 × 116,8 × 2,8 cm und
10,8 × 113 × 2,8 cm

Clown Torture: Clown Taking a Shit. 1987
(Clown-Tortur: Clown beim Scheissen)
Standbild von einem Videoband mit überblendetem Text, den der Künstler 1986 schrieb: Band aus einer Videoinstallation mit vier Monitoren und zwei Projektoren
Leo Castelli Gallery, New York

OBEN UND UNTEN:
Standbilder aus *Clown Torture: I'm Sorry* und *No, No, No.* 1987
(Clown-Tortur: Tut mir leid)
Videobänder aus einer Installation mit zwei Monitoren
Daniel Weinberg Gallery, Los Angeles

Clown with Video Surveillance. 1986
(Clown mit Videoüberwachung)
Aquarell, Bleistift und Collage auf Papier
108,6 × 95,9 cm
Sammlung Louisa Stude Sarofim, Houston

Der wahre Künstler ist ein wunderbar leuchtender Brunnen

Zeichnen und Denken sind für Bruce Nauman eins. Von 1966, als er die University of California in Davis verliess, bis 1968 – als er einmal in Europa herumreiste und dann wieder in seinem Atelier in Mill Valley, Kalifornien arbeitete – zeichnete er zumeist kleine, rasch ausgeführte Skizzen als Notizblätter für Skulpturen oder Film-, Video- und Performance-Diagramme. Er zeichnete sie alle mit Bleistift an seinem Schreibtisch, fast als ob er schriebe. Zur gleichen Zeit entstanden aber auch grössere Zeichnungen, in welchen er Probleme einer Skulpturenausführung zu lösen oder sich vorzustellen suchte, wie sie schlussendlich aussehen könnten; zu diesen Zeichnungen gehören u.a. auch *Shoulder* (Schulter) von 1966 (S. 132), eine Kohlezeichnung, und *From Hand to Mouth* (von der Hand in den Mund) von 1976 mit Bleistift und Tusche. Manchmal machte Nauman auch eine Zeichnung eines Werkes nach dessen Realisation, wie etwa in seiner Skizze nach *Neon Templates of the Left Half of My Body Taken at Ten-Inch Intervals* (Neon-Schablone der linken Hälfte meines Körpers in Zehn-Zoll-Intervallen) von 1967 (S. 122), und begründete dies folgendermassen: «Aus der Distanz kann ich Aspekte des Werkes erkennen, die zuvor nicht in Erscheinung traten, nun aber die wichtigsten scheinen.»[1]

Nauman geht systematisch an seine Projekte heran, auch wenn er oft ihre innere Logik bis zur Absurdität treibt. Aber sein Schritt von einer Werkserie zur nächsten ist oft ein Sprung. In einem Interview mit Willoughby Sharp von 1970 sagte er:
Ich las gerade Dark as the Grave Wherein My Friend is Laid *(Dunkel wie das Grab, in dem mein Freund liegt), Malcolm Lowrys letztes Buch... Eine recht verzwickte Situation. Die Hauptfigur, ein Alkoholiker und Schriftsteller, hat Schwierigkeiten, einen Schluss für seine Bücher zu finden und auch mit seinen Verlegern. Er ist sicher, dass andere Schriftsteller genau wissen, wann sie ihre Bücher beenden, wie sie mit ihren Verlegern umgehen und auch mit ihrem eigenen Leben zurechtkommen müssen. Ich denke, es handelt sich um die übliche Paranoia eines jeden Künstlers; und das war ja auch das, was ich in jenem Moment selbst empfand: irgendwie von allem abgeschnitten, wusste ich damals einfach nicht, wie ich es anstellen sollte, ein Künstler zu sein.*[2]

Weil es Nauman nie fertiggebracht hat, bei einer bestimmten Sache zu verharren, suchte er notgedrungenerweise immer wieder nach Selbstbestätigung, begab sich immer wieder in die Situation eines «Amateurs», der von Null auf neu beginnt – mit der einzigen Ausnahme, dass er bei jeder neuen Aufgabe seine Erfahrung mit ähnlichen wagemutigen Unternehmungen miteinbringt. «Ich kann nie aufgeben, das tun zu wollen, was ich normalerweise eben nicht tue», sagt er. Hinzu kommt seine rastlose Art «wie Kerouac» auf der Suche nach dem Unbekannnten «die Strasse unter die Füsse zu nehmen». Einfach weiterzugehen löst manchmal das Problem, nicht zu wissen, wie man weitermachen soll. Die anderen Bedingungen eines neuen Ateliers zum Beispiel können die Arbeit in eine andere Richtung lenken. Dies geschah, als Nauman nach Pasadena zog, wo er von 1969 bis Mitte der 70er Jahre ein grosses Atelier im zweiten Stock eines Industriegebäudes hatte. Ein Nachteil dieser Lage bestand allerdings darin, dass es schwierig war, Materialien – schwere Stahlträger, Kessel voller Gips und Holz etc. – bis ins Atelier zu schaffen. Deshalb schuf er auch nur wenige wirklich grosse Skulpturen in diesem Raum und beschränkte sich darauf, auseinandernehmbare Maquetten in voller Grösse für die Korridor-Installationen aus kleinen Gipsplattenstücken und Holz zu fertigen. In dieser Lage half ihm das Zeichnen, sein Bedürfnis nach der physischen Aktivität des Arbeitens auszuleben. Nauman pflegte grosse Papierblätter an die Atelierwände zu heften und im Stehen darauf zu zeichnen; von Zeit zu Zeit hielt er inne, ging ein bisschen umher und kehrte dann zu den Zeichnungen zurück. In jener Zeit wurde das Planen und die Ausarbeitung der dreidimensionalen Rauminstallationen sein Ersatz für die Herstellung von Skulpturen.

Schon früher hatte Nauman die meisten seiner Objekte selbst gemacht und seinen Skizzen nur sporadisch Notizen beigefügt; jetzt, weil die eigentliche Arbeit ja durch andere ausgeführt werden musste, fügte er den Zeichnungen praktische Anweisungen hinzu, wie die Objekte zu bauen seien, ihre Dimensionen und andere Informationen dieser Art. Aber er begann noch immer mit einer freien Skizze und Komposition auf einem Blatt Papier. Sobald er dachte, er hätte seine Aussage ausreichend dargelegt, pflegte er, unter Verwendung eines Zeichendreiecks oder einer Reissschiene alles zu begradigen: was der Zeichnung einen architektonischen Anstrich verlieh. Schriftliche Anmerkungen wurden nicht einfach irgendwo plaziert. Die Lesbarkeit – klar umrissene Informationen – wurde Teil seines Ansatzes, wie beispielsweise in seiner Studie für *Parallax Room* (Parallaxenraum) von 1971 (S. 123), einem Projekt, das in der Sonnabend-Galerie in Paris hätte aufgebaut werden sollen. Er zeichnet die Arbeit jeweils nicht nur in Perspektive, sondern liefert auch einen Grundriss mit geschriebenen Anmerkungen wie etwa: «Jede Distanz über 2 bis 3 Meter bis zur hinteren Wand möglich. Diese Rückwände müssen ziemlich genau umrissen sein. Die Trennwände bestehen aus weissbemalten Wandbrettern mit glatter Oberfläche. Die Raumverteilung muss sorgfältig eingehalten werden. Die Wände müssen nicht unbedingt bis zur Decke reichen, sollten aber 2½ bis 3 Meter hoch sein.» *Parallax Room* wurde in Paris nie ausgeführt, schliesslich aber 1971 in der Hayward Gallery in London gebaut. Der Parallaxeneffekt (der wegen der Weise entstand, wie die Unterteilungen im Raum plaziert wurden) erlaubte dem Besucher nicht, beide Augen auf die hintere Wand zu richten, die so nahezu unsichtbar wurde. Das Ergebnis war ein scheinbar im Raum schwebendes Bild aus Linien, das der Betrachter nicht an einem bestimmten Ort plazieren konnte.

Bei einem Werk ohne Titel von 1971, das aus einer weissen Stange (S. 124) besteht, ist das Licht dahinter heller als die Stange selbst, so dass man – ähnlich wie bei *Parallax Room* – Probleme hat, sie mit den Augen zu erfassen. Aber im ersteren Falle verlässt sich Nauman mehr auf eine Illusion, während er im letzteren, «Weisse Stange», zwischen einem den Raum durchtrennenden Objekt und einer scheinbaren Illusion schwankt, einem nur schwer zu lokalisierenden und wahrzunehmenden Ding.

Nicht jedes von Nauman gezeichnete Projekt wurde auch ausgeführt. Nachdem er eine Idee zunächst auf Papier ausprobiert hatte, lehnte er manchmal das Projekt als solches ab, behielt aber die Zeichnung, wie zum Beispiel die Skizze für *Parallax Room with Three Horizontal Bars* (Parallaxenraum mit drei horizontalen Stangen) von 1971 (S. 123). In dieser Arbeit sollten die drei Balken, die entweder alle weiss oder alle schwarz gestrichen werden sollten, in

mache eine Menge Zeichnungen, auf denen ich den Hauptverlauf der Zeichnung bloss andeute und nur einige Teile im Detail fertigstelle», bemerkte er. «Die unfertigeren, bloss schematisch angedeuteten Teile sollten gelesen werden, als ob sie auf die gleiche Weise ausgeführt worden seien. Ich erinnere mich, dass mein Lehrer bereits während meiner Ausbildungszeit, als ich meine ersten Glasfaserarbeiten machte, zu sagen pflegte: ‹Nun, du hast noch nicht allen Gips entfernt.› Und das wäre mir doch gar nie in den Sinn gekommen, da ich ja kein perfektes Objekt zu schaffen versuchte. Es schien mir, das wenn man einmal seine Aussage gemacht habe, man damit aufhören könne, und diese nicht noch unnötig betonen musste.» Nauman hinterlässt sichtbare Spuren seiner geistigen Prozesse auf den Zeichnungen – Korrekturen, Radierstellen, Teile, die so lange bearbeitet wurden, bis sie einen Sinn ergaben.

Manchmal aber, während der Künstler noch darum ringt, eine Zeichnung fertigzustellen, alle Möglichkeiten durchzuarbeiten, wird die Fläche so dicht, das sie unentzifferbar schwarz scheint – die Idee wurde aufgebraucht, nichts ist übriggeblieben, nichts kann mehr überarbeitet werden. In solchen Situationen gibt es nur eine Lösung: da wieder anzufangen, wo man ursprünglich begann. Die Beweggründe zur Herstellung dieser Zeichnung waren zu Anfang vielleicht klar, aber eine falsche Annahme führte irgendwann zum falschen Ergebnis. Nauman ist überzeugt, es sei nötig, diesen Zyklus des Aufbauens und des Neubeginns zu durchschreiten; er denkt, dies sei der einzige Weg, etwas zu erreichen. Diese Einstellung lässt sich auch an allen seinen Werken ablesen – den Abgüssen von Körperteilen, den Korridor- und Videoinstallationen, den Filmen und Hologrammen und den Tunnelmodellen; sie ist auch in seinen gezeichneten Plänen als dominant erkennbar. Was die Hauptfigur in Bekketts *Molloy* sagt, mag so auch auf die unterschiedlichen Aspekte von Naumans Überlegungen, wie er sie in seinen Zeichnungen notiert, zutreffen: «Der Verstand kann nicht immer über den gleichen Sorgen brüten, sondern braucht vielmehr von Zeit zu Zeit neue Sorgen, um dann mit der Zeit mit erneuter Kraft zu den alten Sorgen zurückzukehren.»

The Original Slant Step, 1965/66

Im Herbst 1965 entdeckten William T. Wiley und William Allan in Mill Valley, Kalifornien, einen hölzernen, mit Linoleum überzogenen Gegenstand im Carmel Salvage Shop, einem Trödlerladen, den sie manchmal besuchten, um nach seltsamen Dingen zu suchen, die sie in ihre Werke einbauen konnten. Bald darauf nahm Wiley, einer der Lehrer an der University of California, Davis, der Nauman in seiner Arbeit ermutigte, diesen mit in den Laden, damit er sich jenes seltsame Objekt anschaue, das sie *Slant Step* (Schräge Stufe) nennen sollten (S. 129). Nauman erinnert sich, dass er später eine Bleistiftzeichnung des Gegenstandes aus der Erinnerung anfertigte: «Es ist irgendwie interessant, weil ich mich in vielen Details irrte.» Er dachte auch weiterhin über die «Schräge Stufe» nach und bat Wiley, den Gegenstand zu kaufen – was er für den Preis von 50 Cents auch tat. «Zuerst wollten die Ladenbesitzer, irgendwelche Frauen, nicht verkaufen», erinnert sich Nauman, «weil sie sagten, sie bräuchten die Stufe, um Gegenstände von den oberen Regalen herunterzuholen. Aber dann realisierten sie, dass sie sie dafür eigentlich gar nicht gebrauchen konnten, weil der Gegenstand ja schräg war, und stimmten dem Verkauf zu.» Wiley brachte dann «Slant Step» zu Naumans Atelier in Davis. Anfangs 1966 produzierte Nauman eine genauere Darstellung dieser Stufe in Aquarell und schrieb darauf: «Die ursprüngliche, schräge Stufe/ Holz und Linoleum» (S. 130).

Im September 1966 organisierte Wiley die «Slant Step Show» in der Berkeley Gallery in San Francisco. Sie umfasste einundzwanzig Künstler, unter ihnen auch William Allan, William Geis, Robert Nelson, Robert Hudson, Louise Pryor und William Witherup. Wiley selbst zeigte sein *Slant Step Becomes Rhino, Rhino Becomes Slant Step* (Schräge Stufe wird zu Rhinozeros, Rhinozeros wird zu schräger Stufe) von 1966 (S. 130). Nauman hatte mittlerweile seine «modernisierte Version» des Stufenobjekts aus gipsüberzogenem Holz gebaut. Er hatte die Ecken abgerundet, aber das Grundprofil und die Proportionen beibehalten. Dann schnitt er das Holz weg und behielt die zwei Teile des rohen Gipsmodells (siehe S. 131); dieses reichte er dann für die «Slant Step Show» ein und nahm es auch in seine erste Ein-Mann-Ausstellung auf:

Ich versuchte einen Weg zu finden, Objekte zu machen … die eine Funktion zu haben scheinen … [Das Herstellen der Objekte war] scheinbar eine Ausrede für die formale Erfindung, die vor sich ging, aber … sie hatten nicht wirklich eine Funktion, und die Entwürfe zu den Arbeiten waren tatsächlich zufällig oder erfunden. Das Objekt «Schräge Stufe» war ein Beispiel dafür, weil es etwas war, von dem jedermann dachte, es hätte eine Funktion, bis man es wirklich zu gebrauchen versuchte … Und so war es irgendwie, wie wenn man über etwas nachdenkt und dann darüber liest … [Es] verstärkt die Ideen, die man so hat, und bestätigt sie.[4]

In seiner Arbeit ging Naumans Vorstellung parallel mit Wileys Idee «etwas stummen Auges betrachten; Dinge ganz unvoreingenommen und unbelastet von irgendwelchem Vorwissen zu betrachten, so dass man sie eher als das erkennen kann, was sie auch wirklich sind, wie als das, nach dem sie benannt wurden».[5]

Naumans letzte Beschäftigung mit «Schräger Stufe» kam im Frühling 1966 zustande, als er zusammen mit William Allan an einem Kurzfilm arbeitete, den sie *Building A New Slant Step* (Eine neue schräge Stufe bauen) nannten. Sie arbeiteten zusammen an diesem Projekt eines Holzmodells der Stufe (S. 129), aber der Film wurde nie fertiggestellt. «Zuerst wollten wir einen Film machen, der ‹*Watercolor Landscapes for Shut-ins*› (Aquarell-Landschaften für Eingeschlossene) heissen sollte», erinnert sich Nauman.

Wir wollten eine Kamera hinstellen und einfach ein paar Landschaften aufnehmen, für Leute, die nicht ausser Hauses gehen, aber Aquarelle malen konnten. Dann erinnerte ich mich daran, dass ich, als ich noch ein eben beginnender Student in Wisconsin war, einen Industriefilm gesehen hatte, eine Art Dokumentarfilm. Es war ein Bild eines auf- und abfahrenden Lifts … dann kam eine Hand und drückte auf einen Knopf, und die Türe öffnete sich; jemand stieg zu, und die Türe schloss sich wieder. Da waren auch schöne Aufnahmen der Kabel, bis hinunter zur Maschinerie, den Getrieben, Stromleitungen und dem Elektrizitätskasten; dann davon, wie alles funktionierte. Schliesslich hielt der Lift, und die Türe öffnete sich. Ich wusste nicht, ob dies ernsthaft oder als Witz gemeint sei, weil es so kitschig war. Eigentlich war es ganz direkt, und doch war es ein schöner Film. Mich faszinierte die Idee, dass man gar nicht wissen konnte, was dies alles sollte, und es doch schön war. Es war, wie etwas, das man auf der Strasse findet, dessen Funktion man aber nicht kennt – man kann es bloss anschauen und sich daran freuen. So machten wir also auf diese Weise einen Film, darüber,

Der wahre Künstler ist ein wunderbar leuchtender Brunnen

Zeichnen und Denken sind für Bruce Nauman eins. Von 1966, als er die University of California in Davis verliess, bis 1968 – als er einmal in Europa herumreiste und dann wieder in seinem Atelier in Mill Valley, Kalifornien arbeitete – zeichnete er zumeist kleine, rasch ausgeführte Skizzen als Notizblätter für Skulpturen oder Film-, Video- und Performance-Diagramme. Er zeichnete sie alle mit Bleistift an seinem Schreibtisch, fast als ob er schriebe. Zur gleichen Zeit entstanden aber auch grössere Zeichnungen, in welchen er Probleme einer Skulpturenausführung zu lösen oder sich vorzustellen suchte, wie sie schlussendlich aussehen könnten; zu diesen Zeichnungen gehören u.a. auch *Shoulder* (Schulter) von 1966 (S. 132), eine Kohlezeichnung, und *From Hand to Mouth* (von der Hand in den Mund) von 1976 mit Bleistift und Tusche. Manchmal machte Nauman auch eine Zeichnung eines Werkes nach dessen Realisation, wie etwa in seiner Skizze nach *Neon Templates of the Left Half of My Body Taken at Ten-Inch Intervals* (Neon-Schablone der linken Hälfte meines Körpers in Zehn-Zoll-Intervallen) von 1967 (S. 122), und begründete dies folgendermassen: «Aus der Distanz kann ich Aspekte des Werkes erkennen, die zuvor nicht in Erscheinung traten, nun aber die wichtigsten scheinen.»[1]

Nauman geht systematisch an seine Projekte heran, auch wenn er oft ihre innere Logik bis zur Absurdität treibt. Aber sein Schritt von einer Werkserie zur nächsten ist oft ein Sprung. In einem Interview mit Willoughby Sharp von 1970 sagte er:

Ich las gerade Dark as the Grave Wherein My Friend is Laid *(Dunkel wie das Grab, in dem mein Freund liegt), Malcolm Lowrys letztes Buch... Eine recht verzwickte Situation. Die Hauptfigur, ein Alkoholiker und Schriftsteller, hat Schwierigkeiten, einen Schluss für seine Bücher zu finden und auch mit seinen Verlegern. Er ist sicher, dass andere Schriftsteller genau wissen, wann sie ihre Bücher beenden, wie sie mit ihren Verlegern umgehen und auch mit ihrem eigenen Leben zurechtkommen müssen. Ich denke, es handelt sich um die übliche Paranoia eines jeden Künstlers; und das war ja auch das, was ich in jenem Moment selbst empfand: irgendwie von allem abgeschnitten, wusste ich damals einfach nicht, wie ich es anstellen sollte, ein Künstler zu sein.*[2]

Weil es Nauman nie fertiggebracht hat, bei einer bestimmten Sache zu verharren, suchte er notgedrungenerweise immer wieder nach Selbstbestätigung, begab sich immer wieder in die Situation eines «Amateurs», der von Null auf neu beginnt – mit der einzigen Ausnahme, dass er bei jeder neuen Aufgabe seine Erfahrung mit ähnlichen wagemutigen Unternehmungen miteinbringt. «Ich kann nie aufgeben, das tun zu wollen, was ich normalerweise eben nicht tue», sagt er. Hinzu kommt seine rastlose Art «wie Kerouac» auf der Suche nach dem Unbekannnten «die Strasse unter die Füsse zu nehmen». Einfach weiterzugehen löst manchmal das Problem, nicht zu wissen, wie man weitermachen soll. Die anderen Bedingungen eines neuen Ateliers zum Beispiel können die Arbeit in eine andere Richtung lenken. Dies geschah, als Nauman nach Pasadena zog, wo er von 1969 bis Mitte der 70er Jahre ein grosses Atelier im zweiten Stock eines Industriegebäudes hatte. Ein Nachteil dieser Lage bestand allerdings darin, dass es schwierig war, Materialien – schwere Stahlträger, Kessel voller Gips und Holz etc. – bis ins Atelier zu schaffen. Deshalb schuf er auch nur wenige wirklich grosse Skulpturen in diesem Raum und beschränkte sich darauf, auseinandernehmbare Maquetten in voller Grösse für die Korridor-Installationen aus kleinen Gipsplattenstücken und Holz zu fertigen. In dieser Lage half ihm das Zeichnen, sein Bedürfnis nach der physischen Aktivität des Arbeitens auszuleben. Nauman pflegte grosse Papierblätter an die Atelierwände zu heften und im Stehen darauf zu zeichnen; von Zeit zu Zeit hielt er inne, ging ein bisschen umher und kehrte dann zu den Zeichnungen zurück. In jener Zeit wurde das Planen und die Ausarbeitung der dreidimensionalen Rauminstallationen sein Ersatz für die Herstellung von Skulpturen.

Schon früher hatte Nauman die meisten seiner Objekte selbst gemacht und seinen Skizzen nur sporadisch Notizen beigefügt; jetzt, weil die eigentliche Arbeit ja durch andere ausgeführt werden musste, fügte er den Zeichnungen praktische Anweisungen hinzu, wie die Objekte zu bauen seien, ihre Dimensionen und andere Informationen dieser Art. Aber er begann noch immer mit einer freien Skizze und Komposition auf einem Blatt Papier. Sobald er dachte, er hätte seine Aussage ausreichend dargelegt, pflegte er, unter Verwendung eines Zeichendreiecks oder einer Reissschiene alles zu begradigen: was der Zeichnung einen architektonischen Anstrich verlieh. Schriftliche Anmerkungen wurden nicht einfach irgendwo plaziert. Die Lesbarkeit – klar umrissene Informationen – wurde Teil seines Ansatzes, wie beispielsweise in seiner Studie für *Parallax Room* (Parallaxenraum) von 1971 (S. 123), einem Projekt, das in der Sonnabend-Galerie in Paris hätte aufgebaut werden sollen. Er zeichnet die Arbeit jeweils nicht nur in Perspektive, sondern liefert auch einen Grundriss mit geschriebenen Anmerkungen wie etwa: «Jede Distanz über 2 bis 3 Meter bis zur hinteren Wand möglich. Diese Rückwände müssen ziemlich genau umrissen sein. Die Trennwände bestehen aus weissbemalten Wandbrettern mit glatter Oberfläche. Die Raumverteilung muss sorgfältig eingehalten werden. Die Wände müssen nicht unbedingt bis zur Decke reichen, sollten aber 2½ bis 3 Meter hoch sein.» *Parallax Room* wurde in Paris nie ausgeführt, schliesslich aber 1971 in der Hayward Gallery in London gebaut. Der Parallaxeneffekt (der wegen der Weise entstand, wie die Unterteilungen im Raum plaziert wurden) erlaubte dem Besucher nicht, beide Augen auf die hintere Wand zu richten, die so nahezu unsichtbar wurde. Das Ergebnis war ein scheinbar im Raum schwebendes Bild aus Linien, das der Betrachter nicht an einem bestimmten Ort plazieren konnte.

Bei einem Werk ohne Titel von 1971, das aus einer weissen Stange (S. 124) besteht, ist das Licht dahinter heller als die Stange selbst, so dass man – ähnlich wie bei *Parallax Room* – Probleme hat, sie mit den Augen zu erfassen. Aber im ersteren Falle verlässt sich Nauman mehr auf eine Illusion, während er im letzteren, «Weisse Stange», zwischen einem den Raum durchtrennenden Objekt und einer scheinbaren Illusion schwankt, einem nur schwer zu lokalisierenden und wahrzunehmenden Ding.

Nicht jedes von Nauman gezeichnete Projekt wurde auch ausgeführt. Nachdem er eine Idee zunächst auf Papier ausprobiert hatte, lehnte er manchmal das Projekt als solches ab, behielt aber die Zeichnung, wie zum Beispiel die Skizze für *Parallax Room with Three Horizontal Bars* (Parallaxenraum mit drei horizontalen Stangen) von 1971 (S. 123). In dieser Arbeit sollten die drei Balken, die entweder alle weiss oder alle schwarz gestrichen werden sollten, in

mache eine Menge Zeichnungen, auf denen ich den Hauptverlauf der Zeichnung bloss andeute und nur einige Teile im Detail fertigstelle», bemerkte er. «Die unfertigeren, bloss schematisch angedeuteten Teile sollten gelesen werden, als ob sie auf die gleiche Weise ausgeführt worden seien. Ich erinnere mich, dass mein Lehrer bereits während meiner Ausbildungszeit, als ich meine ersten Glasfaserarbeiten machte, zu sagen pflegte: ‹Nun, du hast noch nicht allen Gips entfernt.› Und das wäre mir doch gar nie in den Sinn gekommen, da ich ja kein perfektes Objekt zu schaffen versuchte. Es schien mir, das wenn man einmal seine Aussage gemacht habe, man damit aufhören könne, und diese nicht noch unnötig betonen musste.» Nauman hinterlässt sichtbare Spuren seiner geistigen Prozesse auf den Zeichnungen – Korrekturen, Radierstellen, Teile, die so lange bearbeitet wurden, bis sie einen Sinn ergaben.

Manchmal aber, während der Künstler noch darum ringt, eine Zeichnung fertigzustellen, alle Möglichkeiten durchzuarbeiten, wird die Fläche so dicht, das sie unentzifferbar schwarz scheint – die Idee wurde aufgebraucht, nichts ist übriggeblieben, nichts kann mehr überarbeitet werden. In solchen Situationen gibt es nur eine Lösung: da wieder anzufangen, wo man ursprünglich begann. Die Beweggründe zur Herstellung dieser Zeichnung waren zu Anfang vielleicht klar, aber eine falsche Annahme führte irgendwann zum falschen Ergebnis. Nauman ist überzeugt, es sei nötig, diesen Zyklus des Aufbauens und des Neubeginns zu durchschreiten; er denkt, dies sei der einzige Weg, etwas zu erreichen. Diese Einstellung lässt sich auch an allen seinen Werken ablesen – den Abgüssen von Körperteilen, den Korridor- und Videoinstallationen, den Filmen und Hologrammen und den Tunnelmodellen; sie ist auch in seinen gezeichneten Plänen als dominant erkennbar. Was die Hauptfigur in Bekketts *Molloy* sagt, mag so auch auf die unterschiedlichen Aspekte von Naumans Überlegungen, wie er sie in seinen Zeichnungen notiert, zutreffen: «Der Verstand kann nicht immer über den gleichen Sorgen brüten, sondern braucht vielmehr von Zeit zu Zeit neue Sorgen, um dann mit der Zeit mit erneuter Kraft zu den alten Sorgen zurückzukehren.»

The Original Slant Step, 1965/66

Im Herbst 1965 entdeckten William T. Wiley und William Allan in Mill Valley, Kalifornien, einen hölzernen, mit Linoleum überzogenen Gegenstand im Carmel Salvage Shop, einem Trödlerladen, den sie manchmal besuchten, um nach seltsamen Dingen zu suchen, die sie in ihre Werke einbauen konnten. Bald darauf nahm Wiley, einer der Lehrer an der University of California, Davis, der Nauman in seiner Arbeit ermutigte, diesen mit in den Laden, damit er sich jenes seltsame Objekt anschaue, das sie *Slant Step* (Schräge Stufe) nennen sollten (S. 129). Nauman erinnert sich, dass er später eine Bleistiftzeichnung des Gegenstandes aus der Erinnerung anfertigte: «Es ist irgendwie interessant, weil ich mich in vielen Details irrte.» Er dachte auch weiterhin über die «Schräge Stufe» nach und bat Wiley, den Gegenstand zu kaufen – was er für den Preis von 50 Cents auch tat. «Zuerst wollten die Ladenbesitzer, irgendwelche Frauen, nicht verkaufen», erinnert sich Nauman, «weil sie sagten, sie bräuchten die Stufe, um Gegenstände von den oberen Regalen herunterzuholen. Aber dann realisierten sie, dass sie sie dafür eigentlich gar nicht gebrauchen konnten, weil der Gegenstand ja schräg war, und stimmten dem Verkauf zu.» Wiley brachte dann «Slant Step» zu Naumans Atelier in Davis. Anfangs 1966 produzierte Nauman eine genauere Darstellung dieser Stufe in Aquarell und schrieb darauf: «Die ursprüngliche, schräge Stufe/ Holz und Linoleum» (S. 130).

Im September 1966 organisierte Wiley die «Slant Step Show» in der Berkeley Gallery in San Francisco. Sie umfasste einundzwanzig Künstler, unter ihnen auch William Allan, William Geis, Robert Nelson, Robert Hudson, Louise Pryor und William Witherup. Wiley selbst zeigte sein *Slant Step Becomes Rhino, Rhino Becomes Slant Step* (Schräge Stufe wird zu Rhinozeros, Rhinozeros wird zu schräger Stufe) von 1966 (S. 130). Nauman hatte mittlerweile seine «modernisierte Version» des Stufenobjekts aus gipsüberzogenem Holz gebaut. Er hatte die Ecken abgerundet, aber das Grundprofil und die Proportionen beibehalten. Dann schnitt er das Holz weg und behielt die zwei Teile des rohen Gipsmodells (siehe S. 131); dieses reichte er dann für die «Slant Step Show» ein und nahm es auch in seine erste Ein-Mann-Ausstellung auf:

Ich versuchte einen Weg zu finden, Objekte zu machen ... die eine Funktion zu haben scheinen ... [Das Herstellen der Objekte war] scheinbar eine Ausrede für die formale Erfindung, die vor sich ging, aber ... sie hatten nicht wirklich eine Funktion, und die Entwürfe zu den Arbeiten waren tatsächlich zufällig oder erfunden. Das Objekt «Schräge Stufe» war ein Beispiel dafür, weil es etwas war, von dem jedermann dachte, es hätte eine Funktion, bis man es wirklich zu gebrauchen versuchte ... Und so war es irgendwie, wie wenn man über etwas nachdenkt und dann darüber liest ... [Es] verstärkt die Ideen, die man so hat, und bestätigt sie.[4]

In seiner Arbeit ging Naumans Vorstellung parallel mit Wileys Idee «etwas stummen Auges betrachten; Dinge ganz unvoreingenommen und unbelastet von irgendwelchem Vorwissen zu betrachten, so dass man sie eher als das erkennen kann, was sie auch wirklich sind, wie als das, nach dem sie benannt wurden».[5]

Naumans letzte Beschäftigung mit «Schräger Stufe» kam im Frühling 1966 zustande, als er zusammen mit William Allan an einem Kurzfilm arbeitete, den sie *Building A New Slant Step* (Eine neue schräge Stufe bauen) nannten. Sie arbeiteten zusammen an diesem Projekt eines Holzmodells der Stufe (S. 129), aber der Film wurde nie fertiggestellt. «Zuerst wollten wir einen Film machen, der ‹*Watercolor Landscapes for Shut-ins*› (Aquarell-Landschaften für Eingeschlossene) heissen sollte», erinnert sich Nauman.

Wir wollten eine Kamera hinstellen und einfach ein paar Landschaften aufnehmen, für Leute, die nicht ausser Hauses gehen, aber Aquarelle malen konnten. Dann erinnerte ich mich daran, dass ich, als ich noch ein eben beginnender Student in Wisconsin war, einen Industriefilm gesehen hatte, eine Art Dokumentarfilm. Es war ein Bild eines auf- und abfahrenden Lifts ... dann kam eine Hand und drückte auf einen Knopf, und die Türe öffnete sich; jemand stieg zu, und die Türe schloss sich wieder. Da waren auch schöne Aufnahmen der Kabel, bis hinunter zur Maschinerie, den Getrieben, Stromleitungen und dem Elektrizitätskasten; dann davon, wie alles funktionierte. Schliesslich hielt der Lift, und die Türe öffnete sich. Ich wusste nicht, ob dies ernsthaft oder als Witz gemeint sei, weil es so kitschig war. Eigentlich war es ganz direkt, und doch war es ein schöner Film. Mich faszinierte die Idee, dass man gar nicht wissen konnte, was dies alles sollte, und es doch schön war. Es war, wie etwas, das man auf der Strasse findet, dessen Funktion man aber nicht kennt – man kann es bloss anschauen und sich daran freuen. So machten wir also auf diese Weise einen Film, darüber,

wie man ein Objekt macht. Man könnte ihn einer Kunstgewerbeklasse im Gymnasium zeigen. Alles war gut gemacht und belegt, und die Anweisungen waren sehr klar, und als wir fertig waren, wusste niemand, was wir nun wirklich gemacht hatten. Ich machte Kopien von Slant Step, *und das und jenes, aber einen Film darüber zu machen, war doch am interessantesten, weil es auch darum ging, wie man filmen sollte, nicht nur darum, wie man ein Objekt herstellen sollte, ohne überhaupt zu wissen, was es sei. Das Ganze fiel recht ironisch aus.*

Naumans ironische Einstellung zur Kunst wurde von Wiley geteilt, dessen Werk einen Pop Art- und neo-dadaistischen Anstrich aufweist, dessen Wortspiele auch bestens bekannt sind. Wiley erinnert sich, dass Nauman in jener Zeit einmal mit einer kleinen Kartonmappe voller, aus Zeitschriften ausgeschnittener Abbildungen von Lippen, vor allem von Frauen und in den verschiedensten Grössen, zu ihm kam – ein früher Hinweis auf seine spätere, intensive Beschäftigung mit dem Giessen von Körperteilen. Nachdem Nauman von Davis wegging und im Sommer 1966 sein erstes Atelier in San Francisco bezog, wurden er und Wiley gute Freunde. Im Jahr danach, als Nauman nach Mill Valley zog, arbeiteten die beiden zusammen an einem Werk echter Process Art: Wiley hatte mittlerweile Naumans erste Wortbilder in Neon gesehen und hatte nun die Idee für ein Werk, bei welchem eine Neonform mit Motorenöl durchtränkt werden sollte. Er liess eine Kiste aus schwerem, durchsichtigem Plastik anfertigen; dann trafen sich beide Künstler in Wileys Atelier und liessen wie zufällig Schnurstückchen auf den Boden fallen. Nach Nauman liessen sich die Schnurschlingen beinahe als Buchstaben interpretieren; nach Wiley bildeten sie die Buchstaben V E L. Die Künstler fuhren der Schnur nach und liessen deren Form in Neon nachbilden. Dann gossen sie zehn Gallonen (378 Liter) Motorenöl in eine Kiste, taten die Neonröhren dazu und schalteten das Licht ein. Die gelbe Röhre wirkte durch das Öl hindurch blaugrün. Das Ergebnis war jedoch nicht ganz so, wie sich die Künstler das vorgestellt hatten, und so stand dann das Objekt lange im Atelier herum. Schliesslich begann die Kiste undicht zu werden, und Wiley umwickelte sie mit einem Stück Plastik. Als Nauman das Objekt zum letzten Mal sah, lag es in Wileys Hinterhof und war von einem Haufen Laub bedeckt. Zu diesem Zeitpunkt war bereits alles Öl ausgelaufen.

SHOULDER, 1966

Im Sommer 1966 stand Nauman, noch in seinem ersten Atelier in San Francisco, fast mittellos da. Er musste sich primär einmal überlegen, welche Art von Arbeit er sich zu tun überhaupt leisten konnte. Allein in seinem Atelier, nur auf sich selbst bezogen, begann er seine Umgebung auf seinen eigenen Körper bezogen auszumessen; er interessierte sich immer mehr für dessen Vergegenständlichung und verwendete einfache Körperfunktionen – wie sitzen, stehen, herumgehen und ähnliches – für seine Performances. Diese objektive Haltung, die als möglicher Weg zur Schaffung einer Skulptur begonnen hatte, sollte ein grundsätzlicher Zug seines Werkes bleiben; sie wurde noch zusätzlich verstärkt, als er Becketts Werk *Molloy* las, dessen Hauptfigur in der Lage ist, ihre Hände, Arme, ja selbst ihre Beine zu vergessen und die eigenen Glieder quasi aus der Distanz zu betrachten: «Und wenn ich meine Hände auf dem Leintuch sehe, das sie so gerne ausflocken, so sind es wirklich nicht die meinen, weniger als je zuvor meine eigenen, denn ich habe keine Arme, sie sind bloss so ein Paar, das mit dem Leintuch spielt.»[6]

In der Zeichnung *Shoulder* (Schulter) von 1966 (S. 132) benutzt Nauman einen Teil seiner eigenen Anatomie, die er in verschiedenen Stellungen zeigt, als rein formales Element einer vorgeschlagenen Skulptur. Die vergegenständlichten Körperfragmente, die mit dicken, schwerstrukturierten Linien gezeichnet sind, erhalten ihre Plastizität aus ihrer verkürzten Form und den starken Kontrasten von Licht und Schatten, die ihre konkaven, wie konvexen Formen zur Geltung bringen. Es ist fast so, als ob die gegossenen Schulterfragmente zuerst zusammengefügt und dann am einen Ende eines Pfostens befestigt worden seien. In seiner Skizze scheint Nauman sich mehr damit beschäftigt zu haben, wie er seine ursprüngliche Idee klarer darstellen, denn damit, wie er die Zeichnung fertigstellen könne. Ungeduldig, soweit es das Ausfüllen des viereckigen, objektumrahmenden Hintergrunds betrifft, füllte er den rechten unteren Winkel mit einigen hingeschmierten Linien. Nauman selbst sagt, dass er es damals «schwierig fand, alles einfach seinen Gang gehen zu lassen». Die Umwandlung einer Idee in Kunst erforderte eine sichtbare Intervention, eher denn einfach «die Dinge so zu lassen, wie sie dastanden». Mit der Verwendung des Pfostens versuchte er, ein Element von aussen in das Werk einfliessen zu lassen: «Eine meiner Arbeitsweisen bestand darin, die zwischen zwei, nicht ganz kongruenten Arten von Information bestehende Spannung zu verwerten – denn es ist nicht nur das Objekt an sich, das man betrachtet und erfährt, sondern das Objekt in Verbindung mit einer anderen Information, mit der man sich auseinandersetzen muss.» Nauman machte ein Gipsobjekt dreier zusammengeklebter Schultern, aus dem nichts wurde, so dass er es einfach im Atelier herumliegen liess. Dann, 1967, machte er eine Zeichnung einer Schulterpartie in drei Positionen (S. 135) – mit dem Arm nach vorne, nach oben und zur Seite –, auf welche *Device for a Left Armpit* (Vorrichtung für eine linke Achselhöhle) von 1967 (S. 133) basierte, ein Gipsstück mit roher, bloss andeutungsweiser Aussenseite und einer glatten, hohlen Innenwand. In ihren Anklängen an den Futurismus verweist diese Zeichnung auf ein früher entstandenes Werk von 1965, in welchem ein in Gips gegossener Styroporbecher in den einzelnen Phasen des Umfallens gezeigt wird. Die Idee kehrte dann in einem photographischen Werk von 1966/67 mit dem Titel *Coffee Spilled Because the Cup Was Too Hot* (Verschütteter Kaffee, weil die Tasse zu heiss war; S. 46) wieder, in dem Bilder der verschiedenen Positionen der umfallenden Tasse übereinandergeschichtet werden. Bei *Three Positions of My Shoulder to Make a Three-Legged Stool* (Drei Stellungen meiner Schulter, um einen dreibeinigen Schemel zu machen) von 1967 (S. 134), einer in Kohle und Bleistift ausgeführten Zeichnung, verwendete Nauman die gleichen Schulterpositionen wie in der früher entstandenen Zeichnung, aber das Gefühl der Bewegung der Formen wird praktisch festgefroren, weil die Schultern kreuzförmig zusammengefügt und so in einen statischen Schemel verwandelt wurden.

Bei *From Hand to Mouth* (Von der Hand in den Mund) von 1967 (S. 90), versuchte Nauman erneut ein werkfremdes Element einfliessen zu lassen; die Idee bleibt aber in dieser zeichnerischen Wiedergabe ungelöst; sowohl Hand, wie Mund, wirken eher steif, als ob sie bereits in Gips gegossen wären; jener Teil des Werks, der diese zwei Elemente verbindet, scheint ganz anderer Art zu sein. Eine andere, dem Fleisch und den Knochen antithetisch gegen-

übergesetzte Art der Struktur hätte hier entstehen sollen; Nauman dachte sogar daran, einen Stab oder ein anderes lineares Element zu verwenden, gab diese Idee aber schlussendlich auf. Statt dessen suchte er, die im Ausdruck «Von der Hand in den Mund leben» enthaltene Idee wörtlich wiederzugeben, indem er eine wächserne Gussform eines Körperfragments machte, in welcher eine Hand und ein Mund durch einen Arm verbunden sind. Ähnlich ging er auch bei *Feet of Clay* (Tonfüsse) von 1966/67 vor (S. 134), einer Photographie seiner eigenen, mit Ton bedeckten Füsse. Er überhöht das Sprichwort, auf dem das Ganze beruht, damit nicht nur bis ins Absurde, sondern hat zugleich auch einen geschickten Weg gefunden, die Füsse, durch das Verbergen ihrer Individualität, in eine allgemeinere Form überzuführen und so zu verhindern, dass das Werk jenen autobiographischen Anstrich bekommt, den er seit jeher zu vermeiden suchte. Er kommentierte bloss, dass man, «wenn man Ton schon manipulieren und dabei Kunst entstehen lassen kann, man sich dabei ruhig auch mit manipulieren kann. Es geht hier darum, den Körper als Werkzeug einzusetzen, als manipulierbares Objekt sozusagen. Und darum geht es ja auch in den Photographien und Zeichnungen mit den Grimassen».

In diesen Werken reisst Nauman nicht nur Körperteile – Mund, Zähne, Hoden und Kniescheiben – aus ihrem üblichen Kontext und verwandelt sie in in sich geschlossene Objekte, sondern verzerrt sie und dehnt sie, wie in den beiden Zeichnungen zu *Six Inches of My Knee Extended to Six Feet* (Sechs Zoll meines Knies zu sechs Fuss erweitert), beide von 1967 (S. 136). Diese Zeichnungen gründen auf der früher entstandenen Arbeit *My Last Name Extended Vertically Fourteen Times* (Mein Nachname vierzehnmal senkrecht auseinandergezogen), die ebenfalls 1967 entstand und später in Neon übersetzt wurde (S. 137, 138).

Knie sind von Natur aus nur ungenau definiert; sobald sie, wie in den Zeichnungen, auseinandergedehnt werden, werden sie zu etwas ausserordentlich Abstraktem. In den Zeichnungen *Tree Standing on Three Shoulder Joints* (Baum, auf drei Schultergelenken stehend) und *Three Positions of My Shoulder to Make a Three-Legged Stool* (Drei Stellungen meiner Schulter, um einen dreibeinigen Schemel zu machen), beide von 1967 (S. 139, 134), kehrt die Idee, «zwei Arten nicht ganz übereinstimmender Information miteinander zu verbinden», wieder, dieses Mal in Vorschlägen, in welchen Nauman formale Analogien zwischen den drei Schultergelenken und den Baumwurzeln und zwischen den drei Schulterteilen und dem Schemel aufzeigt. In der letzteren Zeichnung wird durch die Tatsache, dass die Schemelbeine nach einem Körperfragment benannt werden, noch zusätzlich Verwirrung gestiftet.

Nauman erinnert sich, dass er schon lange von *The Siren of the Sea* (Die Meeressirene) fasziniert war (S. 134), einer Arbeit des Bildhauers Auguste Rodin, die im M.H. de Young Memorial Museum in San Francisco steht, bei der ein Kopf aus dem Überrest eines ehemals grösseren Steinblocks ragt. Er war überrascht, dass der Figuration und dem geometrischen Volumen in dieser Arbeit gleiche Bedeutung zugemessen wurde, ebensosehr aber auch über die zwischen Kopf und Steinblock vorhandene Verbindung, die – zusätzlich zur Tatsache, dass sie als Hals diente – zu einem dritten Element mit eigener Identität zu werden schien. Er bemerkte auch, dass Rodin Gipsfigürchen zu giessen und sie in den verschiedensten Kombinationen, oft auf recht abstrakte Weise, zusammenzufügen pflegte. Rodin schien jeden Abguss bloss als «ein Stück Material, einen formalen Gegenstand, den man zuschneiden und verändern kann, zu behandeln», sagt Nauman. «Ich glaube, ich war mir Rodins Methode bewusst, als ich daran arbeitete. Sein Zusammenfügen von Teilen gab mir die Erlaubnis, alle diese Dinge auch auszuprobieren.» Später versuchte Nauman, die Zeichnungen zu *Tree Standing on Three Shoulder Joints* in eine Skulptur zu übersetzen; er verwendete dazu das Gipsstück mit den drei zusammengefügten Schulterpartien – das er zuvor als unbefriedigend zur Seite gelegt hatte – als Basis für einen blattlosen Baumstrunk mit nur einem Ast (S. 139). Aber schliesslich zestörte er auch diese Arbeit.

Large Knot Becoming An Ear (Knot Hearing Well), 1967

Während der Man-Ray-Ausstellung im Los Angeles County Museum of Art von 1966 durchblätterte William Wiley die Kataloge dieses Künstlers in der Bibliothek der University of California in Davis. Er bemerkte, dass zwei verschiedene Titel – *The Riddle* (Das Rätsel) und *The Enigma of Isidore Ducasse* (Das Rätsel um Isidore Ducasse) – für ein und dasselbe Werk angegeben waren (S. 43): eine in grobes Tuch gewickelte und mit Schnur umwickelte Nähmaschine. Der zweite Titel, so entdeckte er, war eine Anspielung auf den Comte de Lautréamont, der – in einem berühmten Vers seines Gedichtes *Les Chants de Maldoror* (Die Lieder von Maldoror) – die unwahrscheinlichsten Nebeneinanderstellungen aufzählte, inklusive der «zufälligen Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch» – später einer der Schlüsselsätze des Surrealismus. Diese Art der Trennung zweier Informationen, oder besser, das Verbergen von Information zur Durchbrechung der erwarteten Einheit der Geschichte wurde zum typischen Kennzeichen mehrerer Werke Naumans, die um diese Zeit herum entstanden – zum Beispiel *Platform Made Up of the Space between two Rectilinear Boxes on the Floor* (Plattform für den Raum zwischen zwei geradlinigen Kisten auf dem Boden; S. 170) und *Felt Formed over Sketch for Metal Floor Piece* (Filz über Skizze für metallenes Bodenobjekt; S. 43), beide von 1966.

In ihrer Diskussion der inneren Widersprüche von Man Rays Titeln hatten Wiley und Nauman, der damals in Davis noch Wileys Student war, die Idee, dem Künstler H.C. Westermann ein Briefchen zu schicken. Nauman wusste von Westermanns Arbeiten, weil er im Art Institute of Chicago ein Werk von ihm gesehen hatte. Er erinnert sich, dass er im Treppenschacht des Museums «eine Art Leuchtturm mit hervorkragenden Fenstern», *The Mysteriously Abanddoned New Home* (Das mysteriöserweise verlassene neue Zuhause), von 1958 (S. 145) gesehen hatte, das Nauman als «seltsam wenig zum Rest der im Museum ausgestellten Sachen passend» einstufte. Die ganzen Jahre über blieb ihm diese aus Kiefernholz gefertigte und mehr als 50 Zoll (127 cm) hohe Arbeit in Erinnerung. Wiley entdeckte, dass Westermann zwei Jahre lang in San Francisco gelebt hatte, aber weggezogen war, bevor Wiley Gelegenheit fand, ihn aufzusuchen. Nun fanden er und Nauman einen Grund, mit ihm zu korrespondieren. «Wir packten den Brief mit einem Stück Kohlepapier zusammen, falteten das Ganze und sandten es ihm», erinnert sich Nauman. Der Brief bekam so in der Post Kratzer ab, Fingerabdrük-

ke, Falten und so weiter. Wir dachten, das sei lustig. Wir selbst fügten gar keine Spuren hinzu, so dass der Brief schlussendlich nur Spuren seiner Beförderung aufweisen würde.»

Diese Art Jux, die einer für die Fluxus-Künstler typischen Einstellung entstammte, scheint auch einen spielerischen Hinweis auf automatisches Schreiben zu enthalten. Wiley erinnert sich, dass Westermanns Antwort selbst wieder ein Rätsel war und ungefähr so lautete: «Sie mögen denken, ich sei ein böses Ding, aber nur langsam, wieso denn so eilig.» Wiley fuhr mit der Korrespondenz fort, Nauman allerdings nicht. Er begann jedoch gegen Ende 1966, als Antwort auf Westermanns Arbeit, mit einer Gruppe von Zeichnungen und bezog sich durch jene auch auf das Werk Man Rays. In diesen Zeichnungen – Kunst über Kunst, ironisch verarbeitet – benützte Nauman beide Künstler als Sprungbrett seiner eigenen Vision. Drei Zeichnungen von 1967 – *Large Knot Becoming an Ear (Knot Hearing Well)* (Grosser Knoten, zu einem Ohr werdend [Knoten mit gutem Gehör]; S. 140); eine Kohle- und Aquarellzeichnung ohne Titel (S. 142), die eine doppelte Seilschlinge mit zwei übereinandergekreuzten Armen vergleicht; und eine Variation davon, *The Square Knot (H.C. Westermann)* ([Der Flachstich-Knoten]; S. 142) – sind Skizzen für zwei andere Arbeiten, ein Gipsobjekt ohne Titel (S. 143) und *Westermanns Ear* (Westermanns Ohr; S. 144), beide von 1967. Der Kritiker Max Kozloff schrieb, dass Westermanns Kunst «alle Materialien und Erinnerungen umfasst, die ein einsamer Seefahrer wohl schätzen würde».[7] Beispiele von Westermanns Verwendung dieser Schiffsbilder sind in *The Big Change* (Die grosse Veränderung) von 1963/64 (S. 140) zu sehen, dem riesengrossen, glatten Holzknoten von 56 Zoll (142,24 cm) Höhe aus laminiertem Sperrholz und *A Rope Tree* (Ein Seilbaum) von 1963, 30¼ Zoll (76,84 cm) hoch, in welchem nach Kozloff eine Analogie «zwischen der Stärke des geflochtenen Hanfs und der Laminierung des Holzes, deren Fasern gleichermassen ineinandergreifen», gezogen wird. Nauman zeichnet seinerseits eine Analogie zwischen einem Ohr und einem Knoten, die auf deren physischen Ähnlichkeit sowie der beiden gemeinsamen Flexibilität beruht. Er erinnert sich auch einer anderen Erfahrung, die ebenfalls zu dieser Werkserie beitrug. Unmittelbar neben der Autobahn, nahe bei Santa Cruz, bemerkte er einen Park, in welchem man die Baumäste dazu gebracht hatte, in verschiedenen Formen zu wachsen: die einer Leiter, eines Knotens und eines Herzens zum Beispiel. Bei dieser Serie bezog Nauman, wie schon Westermann, absichtlich seine Themen aus populären Quellen – hier einer seltsamen Art amerikanischer Folklore –, wenn auch in distanzierterer Weise. Seine Zeichnung, die gekreuzte Arme mit einem Flachstichknoten vergleicht, ist mehr als bloss Kunst über Kunst und wird statt dessen zu einer Art Wortspiel, in dem zwei Arten von Information vermengt werden, was zunächst Verwirrung stiftet, dann aber zu einem besseren Verständnis führt. Sinn aus Unsinn auf völlig visuelle Weise also, und ohne dass man deswegen zu verbalen Erklärungen greifen müsste.

Eine andere von Naumans «Kunst über Kunst»-Serien, die sich auf das Werk des Bildhauers Henry Moore bezieht, umschliesst auch die Zeichnungen *Seated Storage Capsule (for H.M.)* (Sitzende Aufbewahrungskapsel [für H.M.]) und *Seated Storage Capsule for H.M. Made of Metallic Plastic* (Sitzende Aufbewahrungskapsel für H.M. aus metallfarbenem Plastik), beide von 1966 (S. 145, 146); die zwei Studien für *Henry Moore Trap* (Henry Moore Falle) von 1966 und 1966/67 (S. 146, 145); die Zeichnung *Bound to Fail* (Muss ja schiefgehen) von 1966 (S. 147), das hellgelbe Wachsmodell dazu und die gusseiserne Version, *Henry Moore Bound to Fail* von 1967 (S. 147) sowie zwei grosse, photographische Werke – *Light Trap for Henry Moore Nr. 1* und *Nr. 2* (Lichtfalle für Henry Moore, Nr. 1 und Nr. 2), beide von 1967 (S. 148). Naumans Interesse an Moore begann um 1966, als er in Kunstzeitschriften über die negative Reaktion junger, britischer Bildhauer auf Moore las. Nauman antwortete mit einer eigenen Idee: «Moore war in der britischen Kunst lange Jahre ein dominanter Faktor; er war recht angesehen. Ich dachte mir, die jüngeren unter den Bildhauern würden ihn eines Tages brauchen, und so entwickelte ich die Idee einer Aufbewahrungskapsel.»

Obwohl die «Sitzende Aufbewahrungskapsel» in Naumans zwei Zeichnungen der sitzenden Sargfigur in René Margrittes *Perspective II: Le Balcon de Manet* von 1950 gleicht, betonte Naumans Idee nicht so sehr den Gang der Zeit, sondern drehte sich vielmehr um das Thema der Bewahrung des Lebens auf «Science fiction»-gerechte Weise. Seine Aufbewahrungskapsel nahm Stanley Kubricks futuristischen Kinofilm *2001: A Space Odyssey* (2001: Eine Raum-Odyssee) von 1968 vorweg, in dem Mitglieder einer Raumschiffmannschaft, unter vorübergehender Unterbrechung ihrer Lebensfunktionen, in Kapseln gesteckt wurden, damit sie an die äusseren Grenzen unseres Alls transportiert werden konnten. In Naumans Zeichnungen sieht die Aufbewahrungskapsel wie eine Mumie oder eine eiserne Jungfrau aus; sie verweist, durch ihre Ähnlichkeit mit einer Gussform, auch auf den involvierten bildhauerischen Prozess, wobei die einfache Kontur und Oberfläche die komplexen Details in ihrem Innern verbergen. In einer biographischen Skizze Henry Moores von Donald Hall mit dem Titel «Die Erfahrung der Formen» erinnert sich Nauman, über die Gipsguss-Stücke des Künstlers gelesen zu haben, die im Freien gelagert, langsam zerfielen. Nach Nauman beschrieb Hall in einem Abschnitt, wie Moore mit seiner Frau über ein Feld in der Nähe seines Hauses in Much Hadham ging, wo zerfallende alte Gussstücke aus Gips und übriggebliebene Gussformen aus dem Nebel ragten. Tatsächlich schrieb Hall: «Auf einem kleinen Eckchen Land, fünfhundert Ellen (457 m) vom Haus entfernt, wo ihr Ehemann alte Gipsformen grosser Skulpturen in unvorhersehbare Formen zerfallen lässt, hat Mrs. Moore blaue Hyazinthen gepflanzt. Im Frühling schweben die in Fragmente zerfallenen, weissen Formen über den blauen Blumen.»[8]

In seinem kreativen Missverstehen oder der falschen Erinnerung von Halls Schrift verschmilzt Naumans Phantasie mit der geisterhaften Stimmung, die von Moores «Shelter Drawings» (Schutzraum-Zeichnungen) ausgehen, in welchen Körper in der Dunkelheit verschwimmen wie in einem Nebel und Figuren durch gerundete, kratzige Linien aufgebaut werden, als ob sie aus Stein gehauen worden seien. Moore machte diese Zeichnungen von Leuten, die vor den nächtlichen Bombenangriffen der Deutschen im Zweiten Weltkrieg Schutz in den Tunnels der Untergrundbahn suchten. Er sah «Reihe um Reihe zurücklehnender Gestalten», die meisten unter ihnen schlafend; er ging in «verschiedene Schutzräume und machte [sich] geistig Notizen, beobachtete nur».[9] Am nächsten Tag pflegte er dann

seine Erinnerungen in Zeichnungen umzusetzen. Nauman wusste von den Schutzraum-Zeichnungen und mochte sie, «weil sie so schwerfällig» waren.
Moore fehlte bei diesen Zeichnungen – jenen aus Buntstiften und Tusche, wie den mit Feder und Tinte gemachten – allerdings die leichte Hand. Alle waren schwer überarbeitet worden; es scheint fast, als ob er nicht über viel zeichnerisches Talent verfügte – jedenfalls damals. Ich wusste nicht, ob er später besser würde. Aber ich mochte an diesen Zeichnungen, dass er darum ringen musste, alles richtig hinzukriegen. Meine waren auch immer so – ich musste sie immer in die richtige Form zwingen, wie übrigens alles andere auch.

Naumans Buntstift- und Acryl-Studie für *Henry Moore Trap* (Henry Moore Falle) von 1966/67 (S. 145) ist, durch ihre Modellierung mit sich drehenden, hingekratzten Linien, eine Variation über Moores «Schutzraum-Zeichnungen». Moores Einfluss auf Nauman kommt in *Henry Moore Bound to Fail* (Henry Moore, muss ja versagen*; S. 147), Naumans einziger figürlicher Skulptur aus modelliertem Ton, noch mehr zum Tragen. Hier handelt es sich um eine entstellte Version einer photographischen Arbeit – mit dem einfachen Titel *Bound to Fail* (Muss ja schiefgehen; S. 46; siehe auch Variationen S. 141) –, die Nauman von hinten, mit von Seilen zusammengebundenen Armen zeigt. Der Effekt des mit Seilen über eine Form gebundenen Tuchs erinnert an Moores Zeichnung *Crowd Looking at a Tied-up Object* (Menschenmenge, ein gefesseltes Objekt betrachtend) von 1942 (S. 145), das Nauman seltsamerweise nie gesehen hatte, und gleicht Man Rays *The Enigma of Isidore Ducasse* (Das Rätsel um Isidore Ducasse).

Die Photographien *Light Trap for Henry Moore, Nr. 1* und *Nr. 2* (Lichtfalle für Henry Moore; S. 148) richten sich an die mystische Vorstellung, das eigentliche Wesen des Künstlers einzufangen. Nauman stellte eine Kamera für eine Zeitrafferaufnahme auf und nahm dann in einem verdunkelten Raum eine Zeichnung, die er mit einer Taschenlampe in die Luft zeichnete, auf; übrigens auf die gleiche Weise wie Gjon Mili 1949 Picasso bei der Arbeit aufgenommen hatte. Naumans Photographien zeigen unfassbare Spirallinien, ähnlich der Geisterschriften einer Seance. In einem vorwegnehmenden Werk über ausserirdische Aktivitäten, *Failing to Levitate in the Studio* (Schwebemisserfolg im Atelier), das 1966 entstand, aber nie gezeigt wurde (S. 149), machte Nauman eine Doppelbelichtung von sich selbst, wie er vom Stuhl auf den Boden fiel. Die Idee, die Seele eines Menschen gefangenzunehmen, wird in einem anderen photographischen Werk weitergezogen, der *William T. Wiley or Ray Johnson Trap* (William T. Wiley oder Ray Johnson Falle) von 1967 (S. 149); hier benützte Nauman jedoch Gegenstände, statt blosse Linien. Er erklärt: «Es ging um die primitive Idee, von Artifakten eingekapselt zu sein und psychische Kontrolle über sie zu gewinnen.»

In Westermanns Werk fand Nauman dann den Anflug des Rätselhaften, kombiniert mit hohem handwerklichem Können und Materialtreue – anspruchsvoll, gewiss, und dennoch der Volkskunst verbunden. In mancher Hinsicht verkörperte Moore die kunsthistorische Tradition, die er bekämpfte, aber angesichts von Moores Ablehnung durch die jüngere Generation, fühlte Nauman, es sei wichtig, den älteren Bildhauer als einen der bedeutendsten Künstler anzuerkennen. In seiner abschliessenden Arbeit dieser Werkgruppe versuchte er, das Wesen seines Lehrers und Freunds, William T. Wiley, einzufangen. Nauman befreite sich von den Einflüssen aller drei Künstler, anerkannte jedoch, dass er in künstlerischer Hinsicht in ihrer Schuld stand. Kunst über Kunst dieser Art ist für ihn eher unüblich. Er zieht es vor, in seinem eigenen Atelier hin- und herzugehen, statt den Fusspuren anderer Künstler zu folgen.

Love Me Tender, Move Te Lender, 1966

1966 spürte Nauman, dass sein Werk nicht ausdrücklich genug auf seinen Gedanken gründete. Er begann mit Wortspielen in Verbindung mit Objekten und auch damit, Möglichkeiten zu erfinden, wie man sie zusammenfügen könne. Als Modell diente ihm Wittgensteins in den *Philosophischen Untersuchungen* verwendete Methode, auch widersprüchliche und unsinnige Argumente miteinzuschliessen, wobei Nauman eine rein abstrakte, logische Art des Denkens ablehnte und seine Objekte mit Bedeutungsinhalten verschiedenster Herkunft zu versehen begann. Als er noch im gleichen Jahr Man Rays Werke im Los Angeles County Museum of Art sah, überzeugte dies ihn, dass es nicht immer erforderlich sei, einen klar umrissenen Grund zum Arbeiten zu haben, und bestärkte ihn in seinem Wunsch, Humor, Poesie und Ironie in die Kunst einzuführen und seine Werke ohne weitere Erklärungen zu präsentieren.

«Freiheit schafft Witze und Witze Freiheit», schrieb der Romanschriftsteller Jean Paul, und «Witze machen heisst bloss, mit Ideen spielen».[10] Dies ist genau das, was Nauman in der Zeichnung *Love Me Tender, Move Te Lender* (etwa: Lieb mich zärtlich, beweg den Verleiher) von 1966 (S. 150) tut. In diesem Werk rührt er leichten Herzens an die Grenzen unserer Denkensart. *Love Me Tender* ist natürlich auch der Titel des von Elvis Presley gesungenen Liedes, das mit dem Refrain «Love me tender, love me true» beginnt. Durch die Vertauschung des ersten Buchstabens eines jeden Wortes des Liedtitels zeigt Nauman etwas Altbekanntes in einem neuen, überraschenden Licht: Sinn wird zu Unsinn. Und obwohl diese neue Anordnung der Buchstaben nur eine geringe Veränderung der Darstellung bringt, scheint das Ergebnis eine gänzlich neue Bedeutung zu suggerieren. Zugleich ist man aber nicht sicher, ob Nauman spezifische Bedeutungsinhalte will oder ob der so veränderte Satz bloss ein poetisches Rätsel sein soll. Nauman durchbricht aber auch unseren normalen Verständnisprozess dadurch, dass er zuerst den ganzen Satz zeigt, dann aber die Wörter in Silben zerteilt. Pfeile weisen darauf hin, wie die ersten Buchstaben der Wörter rearrangiert werden könnten, und das Layout der Seite deutet die verschiedenen Kombinationen an, die man aus den so zerteilten Wörtern machen kann. Naumans Behandlung der Wörter ist zweideutig: wir wissen nicht, ob es sich bei diesem Werk um eine Zeichnung oder eine handschriftliche Notiz handelt. Als er *Love Me Tender, Move Te Lender* machte, kritzelte Nauman den Satz einfach so hin. Für ihn hatte er gar keine besondere Bedeutung; er wollte bloss eine Zeichnung aus einem beliebigen Rearrangement der Wörter machen. Er fühlte sich, angesichts der langjährigen Tradition der Kunst, Wortspiele in physische Objekte umzuwandeln, nicht gezwungen, diese Art der Methode zu verteidigen – die von Marcel Duchamp, der klarstellte, dass Wörter nicht bloss ein Mittel der Kommunikation seien, bis zur Fluxus-Bewegung reichte, und etwas näher dann, bis zu Künstlern der Westküste, wie William Allan und William T. Wiley.

Neben Notizen und Zeichnungen

fand Nauman auch einen anderen Weg, seinen Wortspielen Substanz zu verleihen und sie mit Inhalten zu versehen, die sie normalerweise nicht aufweisen – er verwandelte sie einfach in Neonbilder. So fand er ein visuelles Äquivalent verbal ausgedrückter Ideen, denen er sich verbunden fühlte. Er konnte so beispielsweise mit einfachen Anagrammen, wie *None Sing Neon Sign* (Niemand singt, Neonzeichen; S. 153), arbeiten; mit Palindromen, wie dem in einem absurden Fussballslogan der University of Wisconsin gefundenen *Sugar Ragus* (siehe Studien S. 151), und Homonymen, wie in *Suite Substitute* (Möbelgarnitur, Ersatz) (S. 154), einem Wortspiel über den Titel des populären Lieds «Sweet Substitute» (Süsser Ersatz). In der Fabrikationszeichnung dieses Werks, die in Graphit und Farbstift ausgeführt wurde, wird oberhalb des Wortes *Substitute* ein Umformer montiert, in welchem die Buchstaben *S, U, I, T, und E* verdoppelt werden, um die Überlagerung anzudeuten. Auf diese Zeichnung schrieb Nauman: «Entwurf für an der Wand aufzuhängendes Neonzeichen, mit abwechselnd aufleuchtendem ‹Suite› und ‹Substitute›, für eine Mehrfachauflage (Kunst als Ersatz für ihre Lieblingsmöbel).» Das Neonobjekt ist so programmiert, dass das Wort *Suite* fünf Sekunden in rosa aufleuchtet, dann *Substitute* fünf Sekunden in grün; als nächstes beide zusammen während zehn Sekunden. Schliesslich schaltet das ganze Zeichen für drei Sekunden aus, um danach von vorne zu beginnen. Nauman machte auf der Basis derselben Idee auch eine Zeichnung, einen Ausschnitt mit einer Sitzgruppe aus dem Sears, Roebuck and Co.-Katalog, bei welcher er die Kissen mit Hershey-Stangen ersetzte.

Später entschloss sich Nauman jedoch, sie zu zerstören. Statt dessen machte er ein anderes Neonzeichen, *Sweet Suite Substitute* (S. 155), das – dank der Übereinanderschichtung der drei Schriftbänder – sowohl den ursprünglichen Satz wie dessen Variation aufweist: zuerst erscheint *Sweet* in rot, dann *Suite* in gelb und schliesslich *Substitute* in blau; alle leuchten im gleichen Rhythmus auf wie das frühere Werk *Suite Substitute.* Wieder schrieb Nauman auf die Baupläne seines Kunstobjekts: «Kunst als Ersatz ihrer Lieblingsmöbel.» In solchen witzigen Geistesblitzen wandelt Nauman einfache, alltägliche Informationen in poetische Wortspiele um. Seine Ideen werden in Neonzeichen verkörpert; Objekten, die – weil sie aufleuchten und wieder erlöschen – wenig an materieller Substanz aufzuweisen scheinen und statt dessen zu einer nahezu reinen Oberfläche werden – Schriftzüge im Raum, die immer wieder ausradiert und frisch geschrieben werden. Die Aussage, die – weil sie aufleuchtet und wieder erlischt – in Einzelteile zerbrochen wird, fesselt die Aufmerksamkeit des Betrachters durch das verführerische, visuelle Schauspiel und den scheinbar unsinnigen Aspekt des Ganzen. In einer Aquarellskizze der gleichen Serie (S. 152) ersetzte Nauman einige Buchstaben des Wortes «Substitute» mit Sternchen. Dies ist das einzige Mal, wo er auf Neonzeichen verweist, bei denen einzelne Buchstaben nicht funktionieren. Zu dieser Zeichnung inspirierte ihn Alain Robbe-Grillets Roman *Jealousy* (Eifersucht) und vor allem Roland Barthes' Einführung dazu. Barthes erwähnt ein Riesenzeichen an der Gare Montparnasse in Paris, «das eigentlich *Bon-kilomètres* hiesse, wenn seine Buchstaben nicht regelmässig ausser Funktion wären. Für Alain Robbe-Grillet», fährt Barthes fort, «wäre dieses Zeichen ein Objekt par excellence, das wegen der verschiedenen Verfallsspuren, die von Tag zu Tag ihren Ort zu wechseln scheinen, speziell ansprechend wäre.»[11]

In seiner 1968 entstandenen Studie für *Raw War* (Roher Krieg) von 1968 (S. 156) verwendet Nauman Neonbilder für ein ernstes Thema. Auf diese Zeichnung schrieb er: «Zeichen, das aufzuhängen ist, wenn es Krieg gibt.» Hier macht Nauman für einmal nicht den Vorwand literarischer Analogien, vermittelt vielmehr eine schmucklos nüchterne Aussage. Zuerst wollte er ein Zeichen machen, das die Lettern *a, R, e, A, War* aufleuchten lassen sollte. Statt dessen machte er 1970 *Raw War* (S. 157), bei welchem die Wörter *Raw* in rot und *War* in orange abwechselnd aufleuchten. In einem anderen Stück, *Violins Violence Silence* (Geigen Gewalt Schweigen), von 1981/82 (S. 160), kombiniert Nauman poetische Einbildung mit einer ernsthaften Aussage und vermischt dabei das phonetische Spiel im Klang der drei Wörter mit politischen Obertönen. Oder wie Nauman es ausdrückt: «Diese Wörter verleihen einander gegenseitig, gerade durch ihre Kombination, mehr Inhalt. Dieses Werk drückt generalisierte Furcht und Zorn über die Art und Weise aus, wie Menschen ihre Mitmenschen plagen.» *Violins Violence Silence* steht dabei parallel zu Jacobo Timermans Schriften zur politischen Situation in Argentinien in *Prisoner without a Name, Cell without a Number* (Gefangener ohne Namen, Zelle ohne Nummer): «Von Anfang an war da ein grosses Schweigen, wie es in jedem zivilisierten Land eintritt, das passiv die Unvermeidbarkeit der Gewalt akzeptiert, und dann auch die Furcht, die es plötzlich befällt. Jenes Schweigen, das jede Nation zum Mittäter machen kann.»[12] Nachdem er den Auftrag erhalten hatte, für das Gebäude der Musikabteilung an der California State University in Long Beach ein Werk zu schaffen, schlug Nauman eine Version von *Violins Violence Silence* vor, in welcher die Wörter 2 Fuss (61 cm) hoch wiederholt werden würden, immer übereinandergelagert, vorwärts und rückwärts, in Spiegelbild-Lettern; diese Idee wurde jedoch abgelehnt. Statt dessen wurde das Zeichen 1982 entlang des Vorder- und des Seitenaufrisses eines neuen Flügels des Baltimore Museum of Art (S. 160) gezeigt. Brenda Richardson, Kuratorin der gleichzeitig stattfindenden Ausstellung von Naumans Werken im Museum, beschrieb seine Arbeit als «friesartig, mit den übereinandergelagerten Wörtern VIOLINS SILENCE und VIOLENCE VIOLENCE auf der einen Fläche und SILENCE VIOLINS im Winkel dazu auf einer anstossenden Fläche.»[13] Die Aussage von *Violins Violence* wirkt hier – wegen des verwirrenden Übereinanderliegens der Wörter – eher gedämpft. Aber ihre verborgene Zweideutigkeit unterscheidet sie von anderen Strassenzeichen und lässt sie dem Betrachter in Erinnerung bleiben.

Mit dem beeindruckenden, für den Innenraum gedachte Neonwerk *One Hundred Live and Die* (Hundert leben und sterben) von 1984 (S. 161) – für welches er einen Bauplan in Bleistift, Pastell, Kohle und Aquarell auf verschiedenen, zusammengeklebten Papierblättern machte – stellt Nauman den ständigen Fluss des menschlichen Lebens durch eine Mischung vorgefundener Redensarten, zufällig entstandener Sätze und persönlicher Aussagen dar, deren jede ausgefallen, aber dennoch allgemein genug ist, um zu Kunst zu werden – *Suck and Die Suck and Live; Fear and Die Fear and Live; Red and Die Red and Live* (Saugen und sterben, saugen und leben; fürchten und sterben, fürchten und leben; rot und sterben, rot und leben). Das Ganze ist so programmiert, dass die Sätze manchmal in der richtigen Reihenfol-

ge (in Kolonnen) aufleuchten und so einen Effekt der Kontinuität vermitteln, zu anderen Zeiten in zufälliger Reihenfolge, als ob durchschlagende Gedankensprünge entstünden. Hier versucht Nauman, wie übrigens in allen seinen auf Wörtern basierenden Werken, nicht einmal so sehr eine grossartige Aussage über Leben und Tod zu machen oder der Vergänglichkeit der menschlichen Existenz in Clichés zu neuer Macht zu verhelfen. Durch neue Arrangements und ein Aufbrechen dieser Sätze und ihrer Darstellung in bunte, blinkende Zeichen versucht er, etwas von ihrem ursprünglichen Rätsel, ihrer ursprünglichen Wahrheit wieder aufleben zu lassen.

A Rose Has No Teeth, 1966

A Rose Has No Teeth (Eine Rose hat keine Zähne; S. 162) ist, nach Naumans Inschrift zu schliessen, eine zeichnerische Darstellung «eines Blei- oder Bronzeschildes, das an einem Baum im Wald angebracht werden soll, so dass es überwuchert wird». Eigentlich ist es ja die Inschrift, die unsere Neugier weckt; wegen der dreidimensionalen Darstellung des Schildes bleibt der jeweils erste Buchstabe der Substantive «Rose» und «Teeth» verborgen. Dies scheint das Schild als solches mehr zu betonen als die Gegenstände, auf die es sich bezieht. Dennoch verfügt der Satz «Eine Rose hat keine Zähne» über einen Reichtum möglicher Hinweise, der uns über seine mögliche Bedeutung rätseln lässt. Bezieht sich das Wort «Zahn» auf die Stacheln der Rose? Oder ist «Eine Rose hat keine Zähne» ein Wortspiel auf der Basis ihres Klangs und bedeutet so etwas wie: «Zähne stehen in Reihen, aber eine Rose hat keine Zähne»? Oder ist dies womöglich eine Antwort auf Marcel Duchamps weibliches «Alter ego», das er ironischerweise «Rose Sélavy» nannte, weil Rose nun einmal der banalste Name war, den er sich ausdenken konnte, wobei der ganze Satz ein Klangspiel zum Satz «Eros, c'est la vie» (Die Liebe ist das Leben) wäre. Naumans Satz erinnert auch an Gertrud Steins: «Eine Rose ist eine Rose ist eine Rose.» Aber keine der oben erwähnten Erklärungen gibt wirklich Antwort auf dieses Rätsel. Geht man der Sache nach, so stellt sich heraus, dass Nauman die geheimnisvolle Inschrift für sein Schild einem Abschnitt von Wittgensteins *Philosophischen Untersuchungen* entnahm: «‹Ein Neugeborenes hat keine Zähne› – ‹Eine Gans hat keine Zähne› – ‹Eine Rose hat keine Zähne›. Letzteres jedenfalls ist, man möchte es wohl behaupten – ganz offensichtlich wahr! Ist sogar sicherer, als dass eine Gans keine hat – und doch ist das alles nicht so eindeutig. Denn wo sollten denn einer Rose Zähne sein?»[14]

Was Nauman hier wie anderswo in seinen Schriften am meisten an Wittgensteins Methode interessiert, ist die Art, wie er Argumente logisch entwickelt, sie weiter und weiter führt, bis sie sich – ad absurdum geführt – als unrichtig erweisen. Für Nauman liegt die kreative Freiheit in dem, was sich nicht herausfinden lässt; mit einer der Gründe, warum er den Satz des Philosophen hier verwendet. Naumans Methode, den unakzeptablen Satz akzeptabel zu machen, besteht allerdings nicht in der logischen Weiterverfolgung des Arguments, sondern indem er den rätselhaften Satz in ein Schild einbaut (S. 162) – in ein Objekt also, dem in der Gesellschaft eine klar umrissene Rolle zukommt, das normalerweise dazu benützt wird, ein Gebäude oder einen Ort zu identifizieren oder an eine Person oder ein Ereignis zu erinnern. Ein solches Schild ist ein von Menschenhand hergestelltes Objekt von unbezweifelbarer Autorität. Nauman beschloss deshalb, sein Schild im Freien zu plazieren, weil er überzeugt war, Wittgensteins Satz, «Eine Rose hat keine Zähne», habe «genausoviel mit der Natur, wie mit irgendetwas anderem zu tun». Er betrachtet dieses Werk teilweise auch als Kommentar zur Skulptur im Freien an sich: «Ich dachte, dass eine Skulptur im Freien normalerweise gross und dauerhaft sei», erklärte er 1967 anlässlich eines Interviews, «aber das schien mir recht dumm, weil es draussen so schon schön ist, mit all den Bäumen und Feldern, und ich gar nichts dazufügen oder gar alles ändern wollte. So dachte ich, ich würde etwas schaffen, das nach einer Weile auseinanderfallen würde – zur Natur zurückkehren würde. Wie Dreck oder Papier, die zerfallen. Dann machte ich dies hier ... Nach ein paar Jahren, so dachte ich, würde der Baum das Schild schliesslich überwuchern, es zudecken, und dann wäre es weg.»[15] Dieses, in *A Rose Has No Teeth* deutlich werdende Konzept der Natur kehrt auch in einer Zeichnung von 1966/67 mit dem Titel *The Negative Shape of the Right Half of My Body Carved into a Living Tree* (Die Negativ-Form meiner rechten Körperhälfte, in einen lebenden Baum geschnitzt; S. 163) wieder, auf der Nauman des weiteren vermerkte: «Der Schnitt sollte versiegelt werden, damit der Baum nicht stirbt. In einigen Jahren wird der Baum zumindest teilweise zuwachsen. (Würde ich an dieser Stelle mehrere Jahre stehenbleiben, würde mein Körper zum Teil vom Baum umschlossen, und ich könnte nicht mehr fliehen.)»

Im September 1969 konzipierte Nauman zwei Freiluftarbeiten, die er in der «Art in the Mind» (Kunst im Verstand)-Ausstellung, die vom 17. April bis zum 12. Mai 1970 im Allen Memorial Art Museum, in Oberlin, Ohio, stattfand, präsentierte. Wiederum zeigte er seinen Wunsch, die Natur ganz klar vom Künstlichen, von Menschenhand Geschaffenen zu trennen. Eine der Werkanweisungen lautete einfach: «Ein Loch in das Herz eines grossen Baums bohren und ein Mikrophon hineinstecken. Nun den Verstärker und den Lautsprecher in einem leeren Raum aufstellen und die Lautstärke so einzustellen, dass alle Töne, die vom Baum kommen könnten, hörbar werden.» Die andere: «Ein Loch etwa eine Meile tief in die Erde bohren und ein Mikrophon bis wenige Fuss oberhalb des Bodens herunterhängen lassen. Den Verstärker und den Lautsprecher in einem sehr grossen Raum aufstellen und die Lautstärke so einstellen, dass alle Töne, die aus der Höhlung kommen könnten, hörbar werden.»

Die Idee nach und nach wie in Zeitlupe aus dem Blickfeld verschwindender Dinge kehrt in *First Poem Piece* (Erstes Gedicht) von 1968 (S. 164) und *Second Poem Piece* (Zweites Gedicht) von 1969 (S. 165) wieder. Für *First Poem Piece* existieren vier Studien, die alle 1968 ausgeführt wurden; auf jeder Zeichnung ist der Satz «Vielleicht möchtest du nicht hier sein» über ein Rastermuster gelegt. Die erste Linie, oben auf dem Papier, zeigt den ganzen Satz; die Folgelinien, die möglichen Satzvariationen, die durch das Weglassen verschiedener Wörter gebildet werden können. Einige dieser Satzmodifikationen verkehren sogar die Bedeutung des urpsrünglichen Satzes ins Gegenteil – zum Beispiel «you may be here» (vielleicht bist du ja hier) –, während andere ihn einfach zu «you hear» (du hörst) oder «you want» (du willst) verzerren. Auf einer Zeichnung notierte Nauman: «Bandschlaufe – 1 Wort pro Sekunde – 80-Sekunden-Schlaufe», aber dieses Werk wurde nie ausgeführt.

Doch während die Zeichnungen noch relativ abstrakt und einer schriftlichen Arbeit vergleichbar wirken, verwirklichte Nauman 1968 das *First Poem Piece* (Erste Gedicht) auf einer 500 Pfund (amerik. Pfund = 226,5 kg) schweren Stahlplatte von ungefähr 60 Quadratzoll (378,1 cm) auf ein halbes Zoll (1,27 cm) Dicke und verlieh so der «Seite» durch ihr Gewicht und ihre Dichte eine starke physische Präsenz. Die Wörter wurden über die sich überschneidenden Linien eines Rasters und in Übereinstimmung mit den von Nauman auf einige der Zeichnungen gekritzelten Notizen eingraviert. In *Second Poem Piece* (Zweites Gedicht), für das es keine Studie gibt, wird der Satz «You may not want to screw here» (Vielleicht magst Du hier nicht vögeln) auf die gleiche Weise wie beim ersten de-konstruiert und ebenfalls auf eine schwere Stahlplatte über die sich schneidenden Linien eines Rasters eingraviert.

Die Nebeneinanderstellung der auseinandergebrochenen Information mit dauerhaften Materialien kehrt auch in einer Serie von in Granit ausgeführten Werken von 1984 wieder, für welche Nauman mehrere Konstruktionspläne machte (S. 166). 1983 erhielt er von der Stuart Foundation einen Auftrag für ein Werk, das ausserhalb des Theaters auf dem Gelände der University of California in San Diego zu stehen kommen sollte. Er schlug vor, ein Werk zu schaffen, das die Namen von Bühnenschriftstellern seiner Wahl aufweisen sollte. Er konnte aber nicht genug Schriftsteller ausfindig machen, deren Werke er wirklich mochte, und so änderte er die Idee in eine Liste von Tugenden und Lastern um. Im allgemeinen zieht Nauman es vor, alltägliche Wörter und Sätze zu verwenden, deren Ursprünge oft unbekannt, aber der jeweiligen Kultur vertraut sind. Es stellte sich bald heraus, dass die Fassaden des Universitätstheaters mit Stuck und nicht mit Steinen gebaut waren und sich nicht für eine gemeisselte Inschrift eigneten; deshalb schien Neon als Material angebrachter. Und obwohl die Ausführung von Naumans Vorschlag bis zum hängigen Beschluss einer Studie über Umweltseinwirkungen aufgeschoben wurde, wurden die sieben in senkrechten Neonlettern ausgeführten Tugenden und die sieben in Schrägschrift ausgeführten Laster, jeweils eine über der anderen, vorübergehend um die Spitze des Powell Structures Laboratory plaziert, einem Gebäude, das speziell entworfen wurde, um den Auswirkungen eines Erdbebens widerstehen zu können; jeder Buchstabe ist 7 Fuss (213,4 cm) hoch.

1983, als Naumans Vorschlag für das Theater noch diskutiert wurde, beschäftigte ihn immer noch die Idee, die Tugenden und Laster in Stein zu hauen. Ein Jahr danach führte er dann das Werk selbst aus. Die sieben behauenen Granitsteine dieses Kunstwerks, bei dem wiederum die Tugenden und Laster eine über den anderen zu stehen kommen, wurden gegen die Wand lehnend oder flach, wie Grabsteine auf dem Boden liegend, gezeigt (Seite 167–1969) – obwohl sie potentiell nach wie vor an einer Gebäudefassade installiert oder in einen Boden eingelassen werden könnten – in jener architektonischen Konfiguration, für die sie ursprünglich gedacht waren. Diese Granitstücke können als wortgetreue Wiedergabe dessen gelten, was Nauman in illusionistischer Weise mit seinen Lithographien gemacht hat. 1972, als er bei der Gemini G.E.L. in Los Angeles damit beschäftigt war, Drucke herzustellen, hatte er auf die Lithosteine Wörter gezeichnet, als ob sie in Stein gehauen worden wären – zum Beispiel in *Clear Vision* von 1972/73. Der Künstler fügte nun den sieben 1984 in Englisch eingravierten Tugenden und Lastern ein zusätzliches, deutsches Stück – *Hoffnung Neid* – hinzu als Beispiel für mögliche Ausführungen in verschiedenen anderen Sprachen.

Wie schon das Bronzeschild in *A Rose Has No Teeth* bilden die Granitsteine eine solide Unterlage für Naumans Liste der Tugenden und Laster. Eigentlich würde man hier die vier Haupttugenden – Vorsicht, Gerechtigkeit, Mässigung und Mut – erwarten, kombiniert mit den drei kirchlichen Tugenden des Glaubens, der Hoffnung und der Nächstenliebe, kombiniert dann auch mit den sieben Todsünden als perfekte Gegenstükke, wie Gut und Böse. Die Mitglieder der Gruppe haben aber, wie Nauman bald einmal entdecken sollte – mit Ausnahme von Masslosigkeit und Mässigung –, mehr ein peripheres, denn ein diametral entgegengesetztes Verhältnis zueinander. Deswegen scheinen einige der von Nauman propagierten Verbindungen ein wenig zufällig oder eben einfach das Ergebnis eines Eliminationsprozesses wie bei der Paarung von Vorsicht und Stolz. Dieses fehlende Verbindungsglied zwischen Tugenden und Lastern wird durch die Tatsache, dass die Wörter übereinanderstehen und ineinander verschmelzen, noch zusätzlich betont, was wiederum noch verwirrender wird, wenn sie sogar noch aus den gleichen Buchstaben bestehen. Indem er diese scheinbaren (aber nicht wirklichen) Gegensätze miteinander kombiniert, lässt Nauman ihre Nebeneinanderstellung in bezug auf die konventionelle Logik genauso launenhaft und irritierend werden wie Wittgensteins zahnlose Rose.

Abguss des Raumes unter meinem Stuhl, 1966–1968

Die Zeichnung für *A Cast of the Space under My Chair* (Abguss des Raumes unter meinem Stuhl; S. 171) wurde von einer Bemerkung inspiriert, die Nauman Willem de Kooning zuschrieb: «Wenn du einen Stuhl malen willst, dann male nicht den Gegenstand selbst, sondern die Zwischenräume zwischen den Stuhlsprossen.» Das resultierende Objekt *A Cast of the Space under My Chair* von 1966–1968 (S. 171) für welches die Zeichnung als Skizze und Plan zugleich diente, besteht aus einem Betonblock mit Einbuchtungen an jeder Ecke, etwa wie die Abdrücke der Beine des nicht vorhandenen Stuhls; von der Seite gesehen sind die Abdrücke phantomartiger Quersprossen zu erkennen. Irgendwie entstammt dieses Stück wohl auch *Shelf Sinking into the Wall with Copper-Painted Plaster Casts of the Spaces Underneath* (In die Wand versinkendes Gestellbrett mit kupferfarbenen Gipsgussformen der darunterliegenden Räume) von 1966 (S. 170), nur dass hier die Matrix selbst – der Stuhl also – nicht vorhanden ist.

In seiner Umkehr der gestellten Erwartungen ist *Cast of the Space under My Chair* mit Jasper Johns bekanntem Werk *Painted Bronze* (Bemalte Bronze) von 1960 verwandt, in welchem der Künstler zwei aus Bronze gefertigte Büchsen Ballantine Ale auf einem niederen Sokkel präsentierte. Auch dieses Werk entstand als Antwort auf eine De Kooning zugesprochene Bemerkung – in diesem Falle vermutlich ein Kommentar über den Kunsthändler Leo Castelli: «Man könnte dem Hurensohn zwei Büchsen Bier in die Hand drücken, und er würde auch die verkaufen.»[16] Bei dieser Skulptur formte Johns eine der Bierbüchsen hohl, die andere massiv; er hat auch gesagt, dass er bei dem Beschluss, das Objekt auf diese Weise zu realisieren, von

Marcel Duchamps *Why Not Sneeze Rose Sélavy?* (Wieso nicht niessen, Rose Sélavy?) von 1921 (S. 171) beeinflusst wurde, einer kleinen, aus einem Käfig bestehenden Skulptur, die scheinbar mit Zukkerwürfeln gefüllt ist. Hebt man den Käfig hoch, ist er unerwartet schwer – denn die Würfel darin bestehen in Wirklichkeit aus Marmor.

Johns Einsetzen der zwischen dem, was aufgezeigt und dem, was absichtlich versteckt wird bestehenden Spannung, bestärkte Nauman darin, seinen eigenen Weg zu gehen. Tatsächlich wurde Naumans Interesse an Duchamp durch sein Wissen um Johns Arbeit kanalisiert. Oder wie Nauman selbst sagt: «Jahrelang versuchten Mathematiker es mit der ‹Quadratur des Kreises› – d.h. damit, einen Kreis in ein Viereck der gleichen Fläche überzuführen. Schliesslich bewies irgend jemand, dass dies unmöglich sei, und wischte das Problem vom Tisch. Ich setze das der Art und Weise gleich, wie Duchamp oder Johns Probleme irrelevant werden lassen, so dass es nicht länger vonnöten ist, sie auch nur zu lösen zu versuchen.»

Film mit Tonhintergrund: 1. Stampfen, 2. Beckett-Schritte?, 1968

Bei der Beschreibung dieses Diagramms (S. 172) für das Videoband *Slow Angle Walk* von 1968, das der Künstler ursprünglich wahrscheinlich verfilmen wollte, schrieb Nauman:

In den Diagrammen verweisen die Quadrate auf die Schrittlänge. Diese Schritte entstehen durch das Anheben des Beines, ohne dass dabei das Knie gebogen würde, bis es in einem rechten Winkel zum Körper steht, dann schwingt es 90° in die im Diagramm angegebene Richtung (das Diagramm im vergrösserten Massstab oder das kleine auf dem ersten Blatt befolgen). Der Körper fällt nun vorwärts auf den hochgehobenen Fuss, und das andere Bein wird hochgehalten, um wiederum eine gerade Linie mit dem Körper herzustellen (der jetzt eine T-Form über dem Standbein bildet). Der Körper schwingt nun wieder in die Senkrechte, wobei das nicht stützende Bein durch die Vertikale und in die 90°-Position schwingt, wie beim Beginn des Programms, und sich dann in die nächste 90°-Position begibt, wie zu Anfang. Drei Schritte/Drehungen nach rechts und dann drei ebensolche nach links bringt sie zwei Schritte nach vorne – mit jeweils drei Schritten geht man einen vorwärts.

Ein zweites Diagramm (S. 173) trägt im oberen linken Winkel die Aufschrift: «Das rechte Bein schwingt aus und macht einen Schritt. Das linke Bein dreht sich und macht einen Schritt. Die erste Bewegung nach r. dreimal, dann l. dreimal. Wiederholen.» Da er allein in seinem Atelier arbeitete, konnte Nauman sich in Beckettscher Manier von seinen Armen und Beinen distanzieren, so dass sie – einzeln betrachtet und vergegenständlicht – ein Eigenleben zu haben schienen. *Slow Angle Walk* (Langsamer Winkelgang) (S. 174/75), das Videoband, für das die zwei Diagrammzeichnungen gemacht wurden, stellt eine Handlung dar, die mehr als eine volle Stunde dauert. Die Distanz des Künstlers zu sich selbst ist deutlich zu erkennen; er steht nicht hinter der Kamera und trifft Entscheidungen – es wird bloss eine einzige, fixe Kameraeinstellung benutzt –, sondern davor: eine anonyme Gestalt in einem weissen T-Shirt, Bluejeans und Stiefeln, die einem genau bestimmten, sich windenden Pfad folgt, der sie auf dem Weg von hier nach dort mal ins Blickfeld der Kamera bringt, mal daraus wegführt, immer aber mit den Händen hinter dem Rücken verschränkt. Während dieses Vorgangs sind nicht nur sein Kopf und andere Teile seines Körpers durch den Bildausschnitt weggeschnitten, sondern er ist manchmal überhaupt nicht im Bild, bleibt nur durch den Klang seiner Schritte präsent. So verliert das Band seine Unmittelbarkeit als Aufnahme einer Liveperformance. Man erlaubt uns, in Naumans Atelier hineinzublikken; die öffentlichen, wie privaten Bereiche des Künstlers werden jedoch strikt getrennt. Der Künstler verbleibt immer in seiner Isolation, das Publikum nimmt an der Handlung nicht teil und verbleibt in der Position eines Voyeurs.

Der *Slow Angle Walk* besteht nicht aus zufälligem Umherwandern. Die vom Körper beschriebenen Muster korrelieren geometrisch; der Künstler nimmt den Raum, durch seine Bewegungen von einem Ende des Ateliers zum anderen, ausgiebig in Besitz. Oder wie Nauman selbst sagte: «Es ist wie eine Frau, die ich einmal in einem Restaurant sah. Sie setzte sich auf einen Stuhl, liess ihr Feuerzeug auf den Tisch fallen, warf ihre Handtasche dazu – so dass sie alleine, mit allem, was ihr so gehörte, einen Riesenanteil des Raumes in Anspruch nahm.» Bei der Schaffung von *Slow Angle Walk* durchforschte Nauman geradezu besessen alle denkbaren Variationen des Programmes. Auf dem endgültigen Band wiederholt er die Bewegungen immer und immer wieder, wobei seine Handlungen vom Ton seiner auf den Boden aufsetzenden Füsse punktuiert wird. Dies wird mit dem Kratzlaut variiert, der entsteht, wenn er am einen Ende des Ateliers rechtsumkehrt macht, um zurück zum anderen zu gehen. Nauman, der während der ganzen Stunde nicht einmal ausruhte, räumte zufälligen Gegebenheiten eine wichtige Rolle in der Performance ein. Zum Beispiel wird eine Art gedämpfter Spannung geschaffen, wenn er manchmal fast sein Gleichgewicht verliert und einmal sogar umfällt. Wie bereits in *A Rose Has No Teeth* und *Second Poem Piece* ist der Prozess des langsamen Zerfalls über ganze Zeiträume hinweg Teil des Ganzen.

Als dieses Videoband aufgenommen wurde, las Nauman gerade John Cages Gedanken über Merce Cunningham, worin Cage erzählt, wie schwierig es sei, eine einfache Handlung durchzuführen, und wieviel Übung und Geschicklichkeit es verlange, das Ganze dann noch als Tanz darzustellen. Von der Wahrheit dieser Aussage überzeugt, übte Nauman seine Handlungsabläufe für dieses Werkstück über eine lange Zeit hinweg in durchaus konzentrierter Weise, bevor er schliesslich das Band tatsächlich auch machte:

Wenn man wirklich an das, was man tut, glaubt und es so gut, wie man kann, auch tut, dann wird unweigerlich eine bestimmte Menge an Spannung entstehen – wenn man ehrlich müde wird oder man ganz ehrlich versucht, lange Zeit auf einem Fuss zu balancieren, muss in einem eventuellen Zuschauer ja eine quasi mitschwingende Reaktion entstehen. Es ist dies eine Art Körperreaktion, und der Betrachter fühlt diesen Fuss und diese Spannung wie am eigenen Körper. Aber vieles, was man so tun könnte, wäre eigentlich langweilig, so dass es weitgehend darauf ankommt, was man wählt, wie man das Problem überhaupt angeht. Man muss es einfach irgendwie so drehen, dass es interessant wird.[17]

Slow Angle Walk gründet auf Regeln, deren rationelle Grundlage man nicht ergründen kann, genausowenig wie man bestimmen kann, warum Becketts Figur Molloy Kiesel von der einen Tasche in die andere wechselt:

Ich nahm einen Stein aus der rechten Tasche meines Wintermantels, nahm ihn in den Mund und ersetzte ihn in der rechten Tasche meines Wintermantels durch einen Stein aus der rechten Tasche meiner Hosen, den ich wiederum durch einen Stein aus der linken Tasche meiner Hosen ersetzte, den ich wiederum aus

der linken Tasche meines Wintermantels ersetzte, den ich durch den Stein ersetzte, den ich im Mund hatte, sobald ich aufhörte, daran herumzusaugen.[18]

Nauman hatte den Einfall, alle potentiellen Variationsmöglichkeiten einer solchen Handlung als Mittel, das Band zeitlich aufzuteilen, durchzuspielen, von der Kompositionsmethode des Komponisten Arnold Schönberg übernommen, die ursprünglich aus einer Zwölftonreihe und drei Variationen bestand: rückwärts, Umkehrung und rückwärts verlaufende Umkehrung. Jede dieser Variationen kann auf jede der zwölf Noten angewandt werden, so dass am Ende achtundvierzig verschiedene Tonleitern entstehen, mit denen man arbeiten kann. Alle diese Tonreihen sind einander strukturmässig verwandt und auf spezifische Arten ineinander integriert. Um «privilegierte» Noten zu vermeiden, darf keine Note wiederholt werden, bis die anderen elf derselben Reihe angeschlagen worden sind.

Wie Andy Warhols *Sleep*, der 1963 gefilmt wurde, ist auch *Slow Angle Walk* keine Erläuterung einer Erzählung, sondern eine scheinbare Realzeit-Aufnahme einer menschlichen Beschäftigung. Dies verleiht dem Ganzen die Autorität einer Dokumentation, die von den Zuschauern nicht in Frage gestellt wird. Aber Warhols schwarzweisser 16-mm-Stummfilm von sechs Stunden Dauer wurde in Tat und Wahrheit über mehrere Wochen hinweg gedreht und besteht aus sechs verschiedenen Aufnahmesequenzen, die insgesamt zweimal wiederholt werden. Jede Filmspule mit 3,48 m Film nimmt den Schlafenden in einer anderen Stellung auf, aber die Zuschauer bleiben selten lange genug, um der Veränderungen gewahr zu werden; sie tendieren dazu, kurz hereinzuschauen und dann wieder zu gehen. Deshalb scheinen die Stellungen auch immer gleich zu sein. Der Film wurde mit den üblichen 24 Bildern pro Sekunde aufgenommen, aber mit 16 pro Sekunde projiziert, um die scheinbare Unbeweglichkeit des Schläfers zu betonen. Diese Unbeweglichkeit wird noch zusätzlich durch die Verwendung einer kaum merklichen Zeitlupentechnik akzentuiert. Jede der sechs Sektionen wird durch eine Filmschleifen-Kopie erweitert, und der Film endet sogar mit dem Einfrieren des Standbilds des Kopfes des Schläfers. Wer der Schläfer ist – es handelt sich übrigens um den Dichter John Giorno – ist letztlich unwichtig; er wird hier als eingeschlossenes, beinahe abstraktes Bildobjekt behandelt. Der Film wurde sorgfältig kalkuliert, um Warhols ästhetische Haltung der Indifferenz zu vermitteln. «Es begann mit jemandem, der einfach schlief», sagte Warhol anlässlich einer Tonbandaufnahme von 1965, «und es wurde einfach immer länger und länger. Tatsächlich habe ich alle Stunden dieses Filmes selbst aufgenommen, aber ich stellte den letzten Film nach, um ein besseres Gesamtdesign zu erzielen.»[19]

Bei der Durchführung solch einfacher Aktivitäten wie in *Slow Angle Walk* und den meisten seiner anderen Videobänder, ebenso wie in Filmen wie *Playing a Note on the Violin While I Walk around the Studio* (Einen Ton auf der Geige spielend, während ich im Atelier herumgehe) von 1968 (S. 173) fängt Nauman sich selber im Bild ein, etwa so wie Warhol seine «Stars» festhielt; wie Warhol betonte auch Nauman nie seine eigene Persönlichkeit, ob hinter oder vor der Kamera; aber anders wie Warhol ist er nicht an einem Minimum an sorgfältig kalkulierten Manipulationen, um «eines besseren Designs» willen, interessiert. Tatsächlich verwendet Nauman, der ja immer versucht, in der Versachlichung seines eigenen Körpers autobiographische Elemente auszuklammern, in *Slow Angle Walk* die Videotechnik als Mittel umgrenzender Beobachtungsweisen – ein Ausschnitt schneidet seinen Kopf, seine Glieder ab oder zeigt nur seinen Rücken –, um sich in einen anonymen Schauspieler zu verwandeln und die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf die Aktivität selbst zu lenken. Die grobkörnige Qualität seiner frühen Filme und Bänder, das Fehlen von Überarbeitung, angemessener Beleuchtung oder Änderung des Aufnahmewinkels sorgen dafür, dass alles etwas verallgemeinert wird. In *Slow Angle Walk* erhalten die Zuschauer niemals die beruhigenden, illusionistischen Tricks des konventionellen Films vorgesetzt, sondern werden statt dessen gezwungen, das Gefühl der Distanz und Verfremdung, dass während sie den Künstler in der doppelten Begrenzung seines Ateliers und des Bildes beobachten, entsteht, direkt zu verarbeiten.

Ein Kubikfuss Stahl, zwischen meinen Handflächen gepresst, 1968

1968, während er in San Francisco arbeitete, machte Nauman eine Zeichnung, die das Wissen und die Wahrnehmung des Betrachters dahingehend manipulieren sollte, dass festgefahrene Beobachtungsweisen aufgewühlt und Diskrepanzen in der scheinbaren Bedeutung des Werks geschaffen würden. Auf der Basis dieser Zeichnung schuf Nauman dann ein Bodenobjekt von 4 Quadratfuss (0,372 m²) aus einer 3,5 Zoll (8,89 cm) dicken, schweren Stahlplatte und schrieb das Wort «still» auf dessen untere Seite, betonte so die verborgene Seite des Werks. Nauman schlug ein ähnliches Stück in einer Zeichnung für eine «unvollendete Skulptur» (S. 176) vor, die einen «Kubikfuss Stahl, zwischen meinen Handflächen gepresst» verlangte. Tatsächlich war das vollendete Werk (S. 176) dann 24 Zoll (60,96 cm) im Quadrat auf 3 Zoll (7,62 cm) Dicke und suggerierte, dass die Bearbeitung durch den Künstler tatsächlich den Stahl aus seiner quadratischen Form gepresst habe.

1968, auf seiner ersten Europareise, als er im Dachgeschoss von Konrad und Dorothee Fischers Wohnung in Düsseldorf weilte, zeichnete Nauman einen Vorschlag für ein Werk (S. 177), bei welchem Stahlplatten von 23⅝ Zoll (60,96 cm) im Quadrat auf 1¼ Zoll (3,18 cm) Dicke, bei einem Gewicht von 269 Pfund (121,86 kg) per Platte aufgeschichtet und zudem Erinnerungsstücke seines Lebens dazwischengeklemmt wurden. Dieses Werk kann als Anerkennung von Carl Andres gewertet werden, dessen Werk Nauman erstmals auf die Wirkung hinwiesen, die das blanke Gewicht einer Skulptur ausüben kann, sowie auf Joseph Beuys' Werk. In dieser Zeichnung enthüllte Nauman, was zwischen den Stahlplatten versteckt werden sollte, und etikettierte die verschiedenen Elemente von oben nach unten: zuerst eine «einfache Stahlplatte», dann eine «zwischen meinen Handflächen gepresste Stahlplatte», dann ein Inventar persönlicher Besitztümer und in Performances verwendeter Requisiten: «Einige (weiche) Dinge aus meiner Tasche, ein Photo zweier Eier, meiner Violine und meines Gesichts.»

In den 70er Jahren erweiterte sich Naumans Beschäftigung und Interesse an Fragen des Verbergens und der psychologischen Manipulation der Wahrnehmung von Einzelstücken auf öffentliche Räume und verborgene Privatbereiche innerhalb solcher Räume. Zumeist waren dies Korridore oder speziell konstruierte Zimmer. In seinen Korri-

dor-Installationen benutzte Nauman oft einen Videomonitor als eine Art elektronischen Spiegel, um dem Besucher zu erlauben, vom Mitspieler zum Beobachter und vom Publikumsmitglied zur privaten Erfahrung zu schreiten. Dabei hatte es Nauman mit zwei verschiedenen Arten von Information zu tun: «Da ist einmal der wirkliche Raum und dann das Bild dieses Raumes», bemerkt er. Im V-förmigen Werk *Corridor Installation with Mirror* (Korridor-Installation mit Spiegel), das im Mai 1970 am San Jose State College, Kalifornien, entstand (S. 178/79), verwendete Nauman statt eines Monitors zum gleichen Zweck einen Spiegel. In diesem Stück waren die zusammenlaufenden Korridore 2 Fuss (60,96 cm) breit an den Eingängen, verengten sich aber auf 16 Zoll (40,64 cm) an ihrem Ende. Nauman beschreibt die Wirkung der Installation folgendermassen:

Hineinzugehen ist leicht, weil um dich herum genug Raum ist, so dass du dir der Wände gar nicht einmal so sehr bewusst bist, bis du anfängst, den Gang hinunterzugehen. Dann rükken die Wände näher und zwingen dich, dir deines Körpers bewusst zu werden. Das kann eine sehr selbst-bezogene Erfahrung sein ... und doch ist das Interesse – da du ja in den Spiegel schaust und aus dem anderen Korridor herausblickst –, das visuelle Interesse also ziemlich stark und auf etwas anderes konzentriert; entweder auf den Spiegel oder indem du über den Spiegel hinaus in das Ende des V blickst.[20]

In einem Interview von 1986 blickte Nauman auf diese Installation zurück:

Ich dachte viel über die Verbindung zwischen öffentlichen und privaten Erfahrungen nach. Ich denke, das kam davon, dass ich im Atelier arbeitete. Im Atelier arbeitet man eben alleine, und dann geht das so geschaffene Werk hinaus, in eine öffentliche Situation. Wie gehen die Leute damit um? Es ist ja ganz anders, wenn Leute in mein Atelier kommen und meine Arbeit sehen. Ich meine bloss, man macht da seine Erfahrungen ganz alleine, nicht wie wenn man ins Museum geht, wo es immer viele Leute um einen herum gibt. Dort neigt man doch dazu, eine Kunsterfahrung zwar auszuprobieren, aber sich selbst dabei irgendwie zu schützen. Man muss lernen, sich vom Rest des Publikums abzuschirmen. So stützt in diesen Korridor-Installationen, die von der Verbindung zwischen öffentlicher und privater Erfahrung handeln, das Video den privaten Teil, obwohl es sich auch hier um eine öffentliche Situation handelt. Die Art, wie man fernsieht, ist eine private Art der Erfahrung.[21]

Nauman baute dann für eine Installation an der «Documenta 5» in Kassel, Bundesrepublik Deutschland, 1972 eine andere Art des Selbstschutzes ein. Er schlug eine Arbeit vor, die aus zwei Wänden von je 15 Fuss (456,75 cm) Höhe in der Form von elliptischen Bögen bestand. Der Besucher sollte den schmalen Raum zwischen diesen gebogenen Wänden durch eine Türe im Zentrum einer der Wände betreten; diese Türe sollte normalerweise abgeschlossen werden, um die Privatsphäre zu sichern. Dann sollten die Betrachter Anweisungen erhalten, wie sie an den Schlüssel gelangen konnten. Nur ein einzelner Besucher konnte jeweils den Raum betreten und wiederum nicht länger als eine Stunde darin bleiben.

1986 wurde dieses Werk im Museum of Contemporary Art in Los Angeles rekonstruiert, wo es nun *Kassel Corridor: Elliptical Space* (Kassel-Korridor: elliptischer Raum) genannt wird (S. 180). Die Wände dieses Werkes rücken zusammen, sobald man entweder nach links oder nach rechts geht. An jedem Korridorende kann man Öffnungen erkennen – kann aber nicht dorthin gelangen, weil sie nur 4 Zoll (10,16 cm) breit sind. Die Leute draussen können durch diese Lücken in die Kammer hineinschauen, aber es gibt in der Mitte, in der Nähe der Türe, einen Bereich, der – wegen der Krümmung der Wände – ihren Blikken verborgen bleibt. Es könnte also jemand diesen Raum betreten und alleine sein, getrennt von den Tausenden von Leuten, die die Ausstellung besuchen. Der Besucher, der diesen Raum betritt, durchlebt die gleiche Erfahrung wie der Künstler, der in seinem Werk öffentlich seine tiefsten Gefühle entblösst und zugleich seine Enthüllungen durch das Zurückhalten von Teilen seiner selbst wettmacht und sich so eine gewisse Privatsphäre bewahrt. Während der 70er Jahre fuhr Nauman fort, sich in einer Reihe von Tunnelprojekten mit dem Verhältnis zwischen öffentlichem und privaten Bereich auseinanderzusetzen. 1979 erklärte er in der Zeitschrift *Vanguard*: «Wenn man alleine ist, akzeptiert man den Raum, indem man ihn mit der eigenen Präsenz füllt; sobald jemand anders ins Blickfeld gerät, zieht man sich innerlich zurück und schützt sich. Der andere stellt eine Bedrohung dar, mit der man sich nicht auseinandersetzen mag ... Was ich nun tun möchte, ist, die erforschende Polarität zu benützen, die in der zwischen dem Publikum und dem öffentlichen wie privaten Raum bestehenden Spannung existiert und sie dazu benützen, einen Vorteil daraus zu ziehen.»[22]

Ein sehr gutes Beispiel dafür ist *House Divided* (S. 181), Naumans erstes permanent aufgestelltes Objekt im Freien, das 1983 im Nathan Manilow Sculpture Park an der Governors State University in Illinois verwirklicht wurde. Standort ist einer der wenigen Landparzellen in der Nähe von Chicago, die noch nicht landwirtschaftlich genutzt werden, jungfräulich belassene Prärie voller einheimischer Gräser und Unterholz. Als Nauman ihn besuchte, kam ihm ein Satz aus Abraham Lincolns Gettysburger Ansprache in den Sinn: «Ein in sich gespaltenes Haus kann nicht bestehen.» Aus der Distanz betrachtet, könnte *House Divided* (Geteiltes Haus) irgendein auf diesem Fleckchen Land erbauter Gebäudeblock sein. Aber das in Beton gegossene Haus unterscheidet sich durch seine vereinfachte, abstrakte Form und seine drei übergrossen, türlosen Öffnungen von 5 Fuss (152,4 cm) Breite und 9 Fuss Höhe (273,6 cm), die die Grössenordnungen etwas durcheinanderbringen, von allen anderen Vorstadtvillen. Das Innere ist diagonal in zwei dreieckige Räume unterteilt. Einer ist privat, weil er völlig in sich geschlossen ist, und der andere – nicht mehr als eine hohle Schale – bietet Schutz vor Regen und Windstössen, aber wegen der drei Öffnungen an seinen drei Ecken keinen Platz, sich zu verbergen. In Naumans Überlegungen erinnert die Interaktion zwischen Innen und Aussen weit entfernt an Frank Lloyd Wrights Konzept des Prärieheuses. Der öffentliche, allem offene Raum wird durch eine gelbe Lampe, wie die eines Parkplatzes, von oben erhellt. Dieses unangenehme Ausgesetztsein garantiert dem Besucher des Raums Sicherheit, die Sorge eines jeden Künstlers, der eine öffentliche Skulptur schafft.

Studien zu drei sich schneidenden kreisförmigen Tunnels, 1977

In drei aus dem Jahre 1977 stammenden Studien (S. 182/83) für ein Werk, das aus drei ringförmigen Untergrund-Tunnels bestehen sollte, stellte Nauman paradoxerweise die Anziehungskraft der Schwerkraft mit dem Schwebenkönnen und die Funktion mit bildhauerischen Eigenschaften nebeneinander. Diese Zeichnungen, Studien für Maquetten (S. 184/85) eines Vorschlags für ein Tunnel-Projekt, zeigen drei kreisförmi-

ge, im Querschnitt dreieckige Hohlräume, die unterirdisch tangential zueinander verlaufen. Ihr höchster Punkt erscheint über Erde zutageliegend und wird als Eingang zu den Tunnels gedacht. Diese Tunnels müssen selbstverständlich stark genug sein, um der sie umgebenden Erdmasse widerstehen zu können. Die Maquetten haben auch noch die Doppelfunktion von Skulpturen – Arbeiten, in denen drei leichtgewichtige Ringe aus Glasfasern im Raum zu schweben scheinen. Die drei sich überschneidenden Ringe sind dekorativ gelb, grün und rot gefärbt. Die dritte Seite jedes Rings wurde ausgelassen, so dass die dreieckige Form zusätzlich betont wird und das unbemalte Innere aus Glasfasern enthüllt.

Mit diesen Arbeiten hat Nauman einen manieristischen Witz über seine eigene Verwendung des Tunnelkonzepts in anderen Arbeiten geschaffen, indem er mit der Doppelnatur der Maquetten spielte – es ist ein Modell, aber zugleich auch eine Skulptur. Auf der einen Seite sind diese Arbeiten Skulpturen von durchaus durchschnittlicher Grösse; auf der anderen bieten sie eine reduzierte Darstellung eines dreiteiligen Tunnelprojekts, das vielleicht nie gebaut werden wird. Und während die dekorativ gefärbten Glasfaser-Tunnelstükke ihrer ursprünglichen Funktion verlustig gingen – wie man schon aus der Tatsache ersehen kann, dass sie in Museumsausstellungen als formale Skulpturen ohne Titel gezeigt wurden –, zeigen die Zeichnungen doch die ursprüngliche Absicht des Künstlers: durch die auf den Blättern geschriebenen Notizen mit Hinweisen auf Tunneleingänge und Rampen.

Bei den meisten Modellen für Tunnel-Installationen betont Nauman ihre vorübergehende Natur durch die Verwendung roher Materialien, wie Gips, Holz und Glasfasern (S. 64, 68), die wie Schimmelpilze wirken. Dadurch unterstreicht er auch den Konstruktionsprozess, zeigt er das endgültige Werk beim Entstehen, eher als in der vollendeten Form. Durch die Verwendung hölzerner Stützen, um die Durchgänge vom Boden abzuheben, verweist er auch darauf, dass dies eher Atelierwerke, denn vollendete Skulpturen sind. Naumans Absicht ist es ja, den Tunnel-Maquetten durch ihr Gewicht, ihre Dichte und Greifbarkeit eine mächtige bildhauerische Präsenz zu verleihen und so zu vermeiden, dass sie zu wertvollen Objekten werden.

Atelierarbeiten, Pecos, 1983/84

Ein anderes Beispiel für Naumans bildhauerischen Ansatz kann in seinen Atelierarbeiten erkannt werden, wie zum Beispiel in dem, das er 1983 in Pecos aus übriggebliebenen Teilen eines früheren Projekts zusammenstellte. Er dachte sogar daran, einen Stuhl aus *Dream Passage* (Traumpassage) und einen gusseisernen Stuhl der südamerikanischen Serie hinzuzufügen. Diese Atelierarbeit wurde leider zerstört, aber eine Arbeitszeichnung blieb erhalten (S. 186). Sie zeigt eine komplexe Zusammenstellung eines Dreiecks und einer X-Form innerhalb eines Kreises, die alle auf Augenhöhe an Kabeln von der Decke herunterhängen und an einer zentralen Stelle zusammenlaufen. Nahe der Kante sind zwei und im Zentrum des Kreises ein abstrakter Stuhl plaziert.

Bevor er noch eine dauerhaftere Version des Werkes mit dem Titel *White Anger, Red Danger, Yellow Peril, Black Death* (Weisse Wut, rote Gefahr, gelbes Verhängnis, schwarzer Tod) von 1984 (S. 86–87), mit Stahlträgern und vier Stühlen aus Aluminium, Stahl und Gusseisen machte, die er in den im Titel angegebenen Farben strich, machte Nauman ein improvisiertes Stück aus Holz, um seine Idee auszuprobieren. Später wurde eine Version der Atelierarbeit mit dem Titel *Musical Chairs* (Musikstühle; S. 187) für eine Ausstellung in der Konrad Fischer Galerie in Düsseldorf angefertigt, die im November 1983 stattfand. Etwa zwei Tage vor der Eröffnung der Ausstellung erfuhr Nauman, dass eine in Düsseldorf gegossene Glasfaser-Skulptur nicht gut geworden war. So beschloss er, statt dessen das Stuhlobjekt fertigzustellen, das er in seinem Atelier in Pecos konstruiert hatte. Er hatte eine Photographie des unvollendeten Werks mit dabei. «Konrad und ich verbrachten den ganzen Tag damit, herumzufahren und Trödelsachen aufzutreiben und zusammenzunageln», erinnert sich Nauman. Aber der Herstellungsprozess dieses Werks war nicht gar so beiläufig, wie dies hier tönt. Nauman überlegt ganz genau, welche Materialien er verwenden will. Bei anderer Gelegenheit erklärte er: «Hier [in Pecos] ist es leicht, sich einen grossen Brocken Holz zu besorgen und etwas zusammenzunageln. In Europa hat Bauholz einen anderen Stellenwert. Dort ist es nicht einfach so ein Material, das man braucht und dann wegwirft. Und da ich diese Wertmaßstäbe nicht kenne, habe ich manchmal etwas Schwierigkeiten.»

In Düsseldorf baute Nauman dann das Objekt aus sorgfältig zusammengesuchten Materialien – einem X-förmigen Gebilde aus unbearbeitetem Holz, das er weiss bemalte, einem Dreieck aus ungestrichenem Holz und einem hellen Aluminiumring. Er fügte dann noch einen Bürostuhl mit blauer Polsterung und einem schwarzen Rahmengestell hinzu, der seitlich aufgehängt wurde; einen naturhellen Holzstuhl, der in der Mitte an Kabeltrossen aufrecht von der Decke herunterhing; und einen auf seine Sitzfläche und seine Stützen reduzierten Stuhl (wobei die Stützen durch das Ankleben von Holzstücken verlängert wurden), der am Rand des Aluminiumrings aufgehängt wurde. Für Nauman ist die Verkörperung der in dem Stück enthaltenen Idee wichtiger, als dessen Verzierung. Dass er frei war, seine Idee überallhin mitzunehmen, ohne dass dafür spezielle Werkzeuge notwendig gewesen wären, gab ihm die nötige Sicherheit, um das Stuhlobjekt in bloss zwei Tagen anzufertigen. Aber er begriff auch, dass er – sollte er allzu oft auf diese Lösung zurückgreifen müssen – sein Verständnis seiner selbst verlieren würde: «Es war einfach zu riskant, bloss herzukommen und zu versuchen, etwas zu erfinden. Es war ungemein wichtig, von einer guten Idee auszugehen, und dann konnten eine Menge an Materialien diese unterstützen helfen.» Immer und immer wieder ist es das allem zentrale Bedürfnis Naumans, seine Ansicht klarzustellen, die ihm den Grund liefert, eine Zeichnung, eine Skulptur, eine Performance oder Installation anzufertigen, und die auch bestimmt, welches Medium oder Material er dazu benützen wird.

Crime and Punishment (Study for Punch and Judy), 1985

Die Konstruktionszeichnung *Crime and Punishment* (Schuld und Sühne) von 1985 (S. 189) ist eine Studie mit Bleistift, Kohle und Aquarell für das Neonwerk *Punch and Judy: Kick in the Groin, Slap in the Face* (Punch und Judy: Tritt in die Leiste, Schlag ins Gesicht) von 1985 (S. 188); beide sind Teil einer Serie an Zeichnungen und Neonobjekten, die Nauman zum Thema Sex und Macht machte. Für die Figuren dieser Arbeit fuhr Nauman den Konturen von Kartonschablonen nach, die er von seinen

eigenen Körperteilen und denen von Harriet Lindenberg gemacht hatte. Die doppelten Konturen der in verschiedenen Farben ausgeführten Zeichnung geben an, wo Neon verwendet würde, und die geschichteten Figuren geben auf der einen Ebene die Art und Weise an, wie die Figuren sich scheinbar nach vorne bewegen oder zurücklehnen könnten, wenn die Neonröhren erst einmal aufleuchten und wieder erlöschen. Im endgültigen Stück erscheinen die männlichen Figuren in den Primärfarben, rot, gelb und blau, die weiblichen in sanfteren Farben – rosa, grün und orange. Eine einfache Bewegungsabfolge wird aufgebaut. Naumans Anweisungen lauten: «Die stehende, weibliche Figur leuchtet abwechslungsweise mit der weiblichen Figur auf, die sich zurücklehnt und mit den Beinen ausschlägt. Die stehende, männliche Figur mit dem ausgestreckten (schlagenden) Arm und dem aufrechtstehenden Penis leuchtet abwechslungsweise mit der kauernden Figur (schlaffer Penis) auf.» Zunächst blinkt die weibliche Figur sehr langsam; nach und nach, über einen Zeitraum von etwa fünf Minuten, steigert sich die Blinkrate so sehr, dass das Ganze anfängt zu verschwimmen. Dann wird das gesamte Programm wiederholt. Die männlichen Figuren blinken, wegen einer einminütigen Differenz in ihrem Zyklus, schneller als die weiblichen Figuren; die Figuren bewegen sich synchron und asynchron – schlagen und treffen daneben, treten und werden getreten, schnell oder langsam. Manchmal scheinen sie in verbindungslose Teile zu zerfallen, die ständig den Platz wechseln.

Weil nun aber Nauman in seinem Werk keine spezifische Moral darstellen wollte, änderte er den Titel für die Neon-Version, und betonte den Bezug auf das beliebte Puppentheater von Punch und Judy, eher denn den zur klassischen und etwas elitären Literatur von Fjodor Dostojewskis *Schuld und Sühne.* Im Puppentheater erliegt der amoralische Punch seinen gewalttätigen Impulsen und behandelt alle um ihn herum auf grausamste Weise, schlägt sie auf den Kopf oder noch schlimmer; darüber hinaus kommt er – im Gegensatz zu den Menschen im wirklichen Leben – immer mit dieser Gewalt davon. Naumans Punch schlägt Judy ins Gesicht – aber hier antwortet Judy, statt bloss zu schimpfen, auf gleiche Weise, indem sie nämlich ihrerseits Punch in die Leiste tritt. Naumans Werk handelt nicht von der Rache für ein Verbrechen, noch von der zwischen Männern und Frauen herrschenden Ungleichheit, sondern von der Eskalation der Gewalt. Er vergleicht das Verhältnis der Figuren in seinem Stück mit einer Situation, in der er sich einst als Kind befand: «Ich pflegte mit diesem Kerl, einem Freund, den Schulweg zu machen. Im Winter, wenn ich mit einem Schneeball nach ihm warf und ihn traf, pflegte er, statt selbst einen zu machen und zurückzuwerfen, meinen Hut zu nehmen, ihn in eine Pfütze zu werfen und daraufzutreten. Es war immer verwirrend, mit ihm zurechtkommen zu wollen, weil ich nie wusste, was er als nächstes tun würde. Was ich wusste, war bloss, dass es immer weit über das hinausgehen würde, was ich getan hatte.»

Punch and Judy: Kick in the Groin, Slap in the Face weist eine deutlichere Aussage auf, wie andere Arbeiten von 1985, wie zum Beispiel *Five Marching Men* (Fünf marschierende Männer; S. 96) oder *Mean Clown Welcome* (Böses-Clown-Willkommen; S. 100). Nauman ist überzeugt, dass sich das Thema der zwischen Männern und Frauen stattfindenden Gewalt zur Übersetzung in andere Medien – Film und Videoband zum Beispiel – eigne. *Ich machte eine Liste von Vorfällen und Handlungen, die als gewalttätig eingestuft werden mussten – einen Schlag ins Gesicht zum Beispiel –, und dann hatte ich den Einfall, sie alle zu verbinden, eher als sie separat zu belassen. Es konnte mit etwas wie einen Stuhl-unterjemandem-Wegziehen beginnen, was eigentlich zunächst einmal ein schlechter Witz ist, konnte sich dann in einer Laurel-und-Hardy-Art steigern, aber auf humorvolle Weise. Ich dachte daran, zuerst die männlichen und weiblichen Rollen auf traditionelle Weise zu präsentieren, sie erst dann umzukehren, so dass in bezug auf viele der Handlungen eine gewisse Verwirrung entstünde. Ich wollte eine emotional geladene Situation schaffen, die alle möglichen Variationen über diese Vorfälle durchzieht und so unsere diesbezüglichen Erwartungen durcheinanderbringt. Einige dieser Handlungen wären möglicherweise sehr abstrakt, andere wiederum äusserst real und machtvoll.*

Nauman schrieb dann 1986 für das Videoband *Violent Incident* (Gewaltsamer Vorfall; S. 192) den folgenden Vorschlag:

Die Szene enthält auch einen für zwei Personen gedeckten Tisch, mit den Stühlen am üblichen Ort und den Cocktails auf dem Tisch.

Die Szene wird in einem Mal aufgenommen und beginnt mit einem eng begrenzten, aus einem niedrigen Winkel aufgenommenen Bildausschnitt, der dann nach oben spiralförmig, im Uhrzeigersinn, bis zum Ende der Sequenz weiterführt, wobei die Kamera nun in einem ziemlich hohen Winkel geführt wird (und dabei von oberhalb unserer Kopfhöhe auf die Szene hinunterschaut). Bis hierher hat sie sich einmal um die ganze Szene gedreht. Sowohl Teil 1 wie Teil 2 werden gemäss der gleichen Anweisungen aufgenommen.

Ich sehe das Ganze auf der linken Tischseite stattfinden.

Muss in passender Farbe aufgenommen werden.

I.1. Der Mann hält der Frau einen Stuhl hin, sie beginnt sich zu setzen. Der Mann zieht nun den Stuhl unter ihr weg, und sie fällt zu Boden. Der Mann amüsiert sich, die Frau ist aber wütend.

2. Der Mann dreht sich und beugt sich nieder, um den Stuhl aufzuheben, und so wie sie aufsteht, stösst sie ihn hart ins Hinterteil.

3. Der Mann steht auf, dreht sich und blickt sie mittlerweile auch sehr wütend geworden an und beschimpft sie (Scheisse, Arschloch, Hündin und sonstwas).

4. Die Frau greift nun auf den Tisch, nimmt einen Cocktail zur Hand und wirft ihn in das Gesicht des Mannes.

5. Der Mann gibt nun der Frau eine Ohrfeige.

6. Die Frau tritt den Mann mit Fuss oder Knie in die Leiste.

7. Der Mann ist verletzt, beugt sich nach vorne, nimmt eine Handfeuerwaffe aus einem Gürtel- oder Schulterhalfter, sie ringen, und sie wird dabei angeschossen, wird auf den Boden geworfen und realisiert plötzlich, dass nun sie die Waffe in der Hand hält, und

8. erschiesst den Mann.

II. Anweisungen gleich wie bei Teil I, ausser dass die Rollen ausgetauscht werden. – Die Frau hält nun dem Mann den Stuhl, zieht ihn weg, der Mann fällt, stösst die Frau in den Hintern, sie beschimpft ihn, er wirft mit dem Drink, sie gibt ihm eine Ohrfeige, er tritt sie, sie schiesst (ausarbeiten, wo sie die Waffe haben kann – bei sich versteckt, aus der Handtasche, nimmt sie sie ihm weg?), und er erschiesst sie.

III. und IV. Die Szene wird zunächst mit zwei Frauen und dann mit zwei Männern gespielt.

Nauman durchspielt in seinem Werk eine grosse Menge an Variationen: er kehrt die Rolle von Mann und Frau um; wiederholt die Handlungen mit zwei Männern oder zwei Frauen; führt sie im Zeitlupentempo durch; und ändert schlussendlich auch noch das Farbschema. Auf diese Weise gelangt er zu einem beinahe ritualisierten, äusserst formalisierten Handlungsmuster, das nach und nach auseinandergenommen und analy-

siert wird. Indem er dem ersten fertiggestellten Stück auch die Probeaufnahmen beimischte, betont Nauman diesen Prozess noch zusätzlich: «Ein Teil des Bandes besteht eigentlich bloss aus Proben», sagte Nauman erst kürzlich. «Der Mann, der bei der Filmregie half, spricht zur Frau, die die Kamera trägt. Sie proben das Ganze durch, und er sagt: ‹Nun den Stuhl!› Er bricht die ganze Handlung noch mehr auf: ‹Stuhl›, – Stoss! – Schrei! – Wirf den Cocktail! – Ohrfeige! – Nimm das Messer! – Stich zu! – Lass dich fallen! Ende! Es braucht insgesamt 18 Sekunden, um die ganze Handlung korrekt durchzuführen, und dann 45 Sekunden, wenn man's auseinandernimmt und darüber spricht. Ich mochte das alles sehr. – Ich wollte es immer weiter auseinandernehmen, auseinandernehmen.»[23]

Indem er Neon für seine Einfälle über Sex und Macht einsetzte, schuf Nauman besonders komplexe Stücke. Und wegen des Unterschieds in den Zeitzyklen – nicht nur zwischen den männlichen und den weiblichen Figuren in *Punch and Judy,* sondern auch zwischen den Stükken selbst, wenn sie zusammen gezeigt wurden, suggerierten sie eine Art «Neon-Wüste». Beim Videoband *Violent Incident* wird der Effekt eines verwirrenden Überlagerns von Bildern, ähnlich wie beim früher entstandenen Neonwerk *Violins Violence Silence* (S. 160), durch die Verwendung zahlloser Monitore erzielt. Die Möglichkeiten simultaner Zeitfestsetzung erlauben Nauman, übergangslose Sprünge von der einen Handlung zur nächsten zu machen, die sogar noch zusätzlich durch den Einbezug von Probeaufnahmen verwirrend wirkt, um so eine banale, realistische Erzählungsweise zu vermeiden und mächtige, poetische Bilder zu schaffen. Mit ihrer maskierten Anwesenheit erhalten die beeindruckenden Spuren der Gewalt eine noch grössere Bedeutung.

Das Thema der Gewalt und der Verwendung mehrfacher Figuren kehrte auch in Naumans anspruchsvollen, dicht geschichteten Videobändern und Filmen von 1986 wieder. In *Circle of Death?* (Todeskreis?) von 1986 (S. 191), einem nicht durchgeführten Vorschlag, der mittels einer Zeichnung festgehalten wurde, die mindestens ansatzweise durch die Gravierung *Battle of Ten Naked Men* (Schlacht der zehn nackten Männer; S. 191) inspiriert wurde, die der aus dem 15. Jh. stammende Künstler Antonio Pollaiuolo anfertigte, stellt Nauman einen grauenhaften, choreographierten Tanz dar, in welchem sechs Männer ein Opfer mit Baseballschlägern zu Tode prügeln. In diesem Vorschlag erscheint wiederum der Eindruck des Lächerlichen und Absurden in der Form der Baseballschläger. In diesem Vorschlag kehrt also ein Eindruck des Absurden wieder, aber ohne jeden humorvollen Anstrich. Die Darsteller sind in einer ausweglosen Situation gefangen. Nauman kombiniert hier eine komödiantenhafte Technik mit Gewalttaten, die zu geometrischen Mustern des Kreises, des Vierecks und des Dreiecks ritualisiert werden – ein direkter Bezug auf seine südamerikanische Serie von 1981 (S. 80–82).

Anmerkungen

*Anm. des Übers.: Wie bei vielen Werktiteln Naumans weist auch dieser mehrere Bedeutungsschichten auf, denen man in einer einfachen Übersetzung nicht gerecht werden kann. Hier heisst die Kombination «Bound to Fail» zunächst «muss ja schiefgehen/ muss ja versagen», das Wort «bound» allein aber «gebunden», wobei die erste, wörtliche Nuance auf den Werkinhalt, auf die Entstehensgeschichte verweist, die zweite auf die Art der Werkrealisierung.

[1] *Ausser, wo ausdrücklich anders vermerkt, stammen alle Zitate Bruce Naumans in diesem Kapitel aus einer Reihe Interviews mit der Autorin, die zwischen Juni 1985 und April 1986 entstanden.*

[2] *Zitiert in Willoughby Sharp, «Nauman Interview»,* Arts Magazine, *März 1970: 25.*

[3] *Zitiert aus* Three Novels by Samuel Beckett: Molloy, Malone Dies, The Unnamable *(New York: Grove Press, 1955), S. 64.*

[4] *Zitiert in «The Slant Step Revisited», Richard L. Nelson Gallery, University of California, Davis, 13. Januar – 13. Februar 1983.*

[5] *William T. Wiley in einem Gespräch mit dem Autor, Februar 1986.*

[6] *Zitiert aus* Three Novels by Samuel Beckett, *S. 66.*

[7] *Zitiert aus* H.C. Westermann, *Los Angeles County Museum of Art, 26. November 1968 – 12. Januar 1969, S. 7 und 9).*

[8] *Zitiert in Donald Hall, «The Experience of Forms»,* The New Yorker, *11. Dezember 1965: 68.*

[9] *Ibid., 18. Dezember 1965: 80.*

[10] *Zitiert aus Sigmund Freuds* Jokes and Their Relation to the Unconscious *(New York, London: W.M. Norton, 1963) S. 11.*

[11] *Zitiert in Roland Barthes, Einführung zu Alain Robbe-Grillets* Jealousy *(New York: Grove Press, 1978), S. 13.*

[12] *Zitiert aus Jacobo Timermans* Prisoner without a Name, Cell without a Number *(New York: Vintage Books, 1982), S. 51.*

[13] *Zitiert aus Brenda Richardsons* Bruce Nauman: Neons, *The Baltimore Museum of Art, 19. Dezember 1982 – 13. Februar 1983, S. 92.*

[14] *Zitiert aus Ludwig Wittgensteins* Philosophical Investigations *(New York: Macmillan, 1953), S. 221.*

[15] *Zitiert aus Joe Raffaele und Elizabeth Baker, «The Way-Out West: Interviews with 4 San Francisco Artists»,* Artnews, *Sommer 1967: 75–76.*

[16] *Zitiert aus Calvin Tomkins,* Off the Wall *(Garden City, New York: Doubleday & Company, 1980), S. 184.*

[17] *Zitiert in Willoughby Sharp, «Bruce Nauman»,* Avalanche 2 *(Winter 1971): 29.*

[18] *Zitiert aus* Three Novels by Samuel Bekkett, *S. 69.*

[19] *Zitiert aus Stephen Koch,* Stargazer *(New York: Praeger Publishers, Inc., 1973), S. 37.*

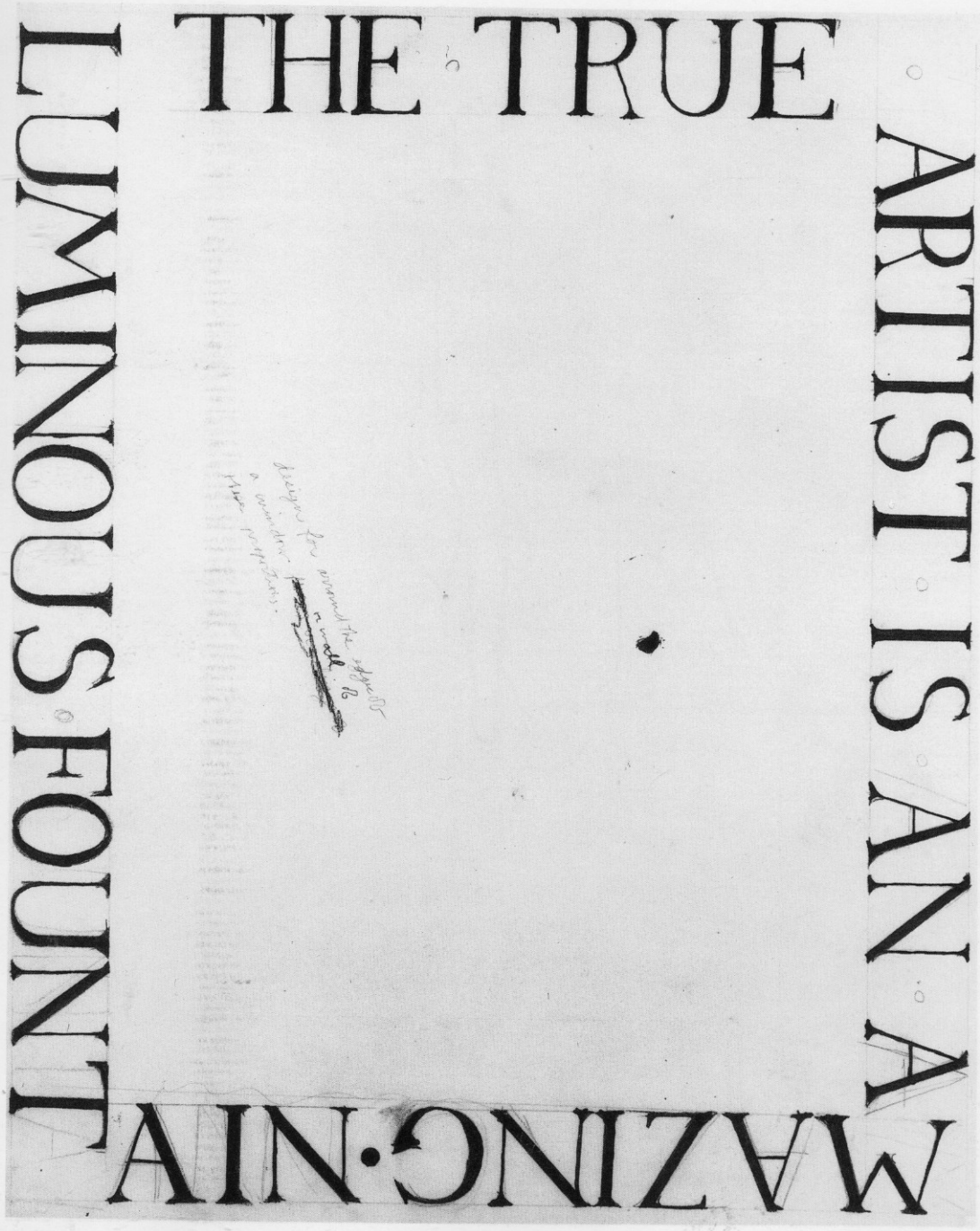
[20] *Zitiert aus Sharp, «Bruce Nauman»: 24.*

[21] *Zitiert in Chris Dercon, «Keep Taking it Apart: A Conversation with Bruce Nauman»,* Parkett *10 (1986): 56.*

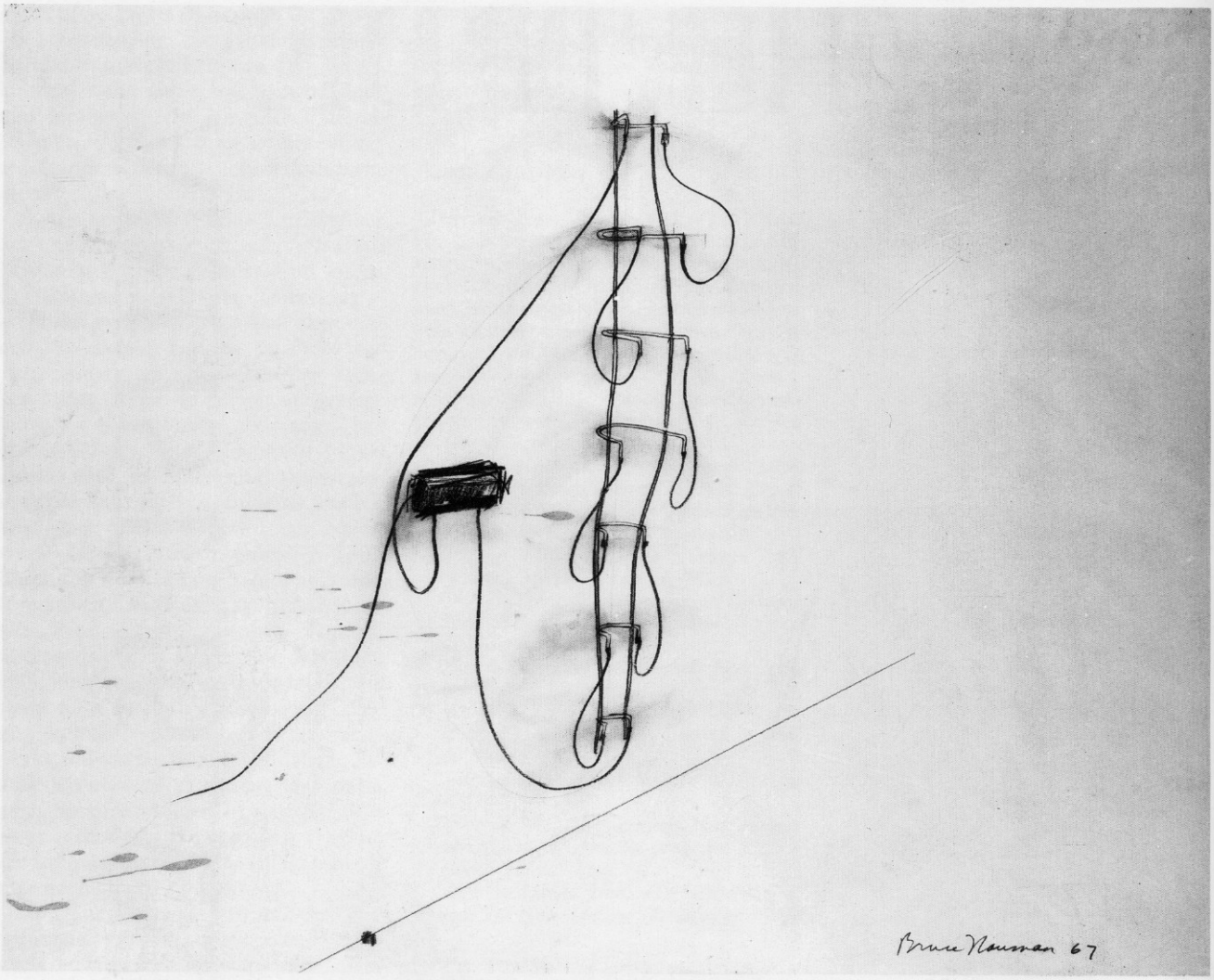
[22] *Zitiert in Ian Wallace und Russell Keziere, «Bruce Nauman Interviewed»,* Vanguard *8, Nr. 1 (1. Februar, 1979): 16.*

[23] *Zitiert in Dercon: 61.*

The True Artist is an Amazing Luminous Fountain. 1966
(Der wahre Künstler ist ein wunderbar leuchtender Brunnen)
Inschrift: «Entwurf für um die Kante eines/ Fensters oder eine Wand mit/ diesen Massen.»
Bleistift und Tinte auf Papier
61 × 48,2 cm
Sammlung Sonnabend, New York

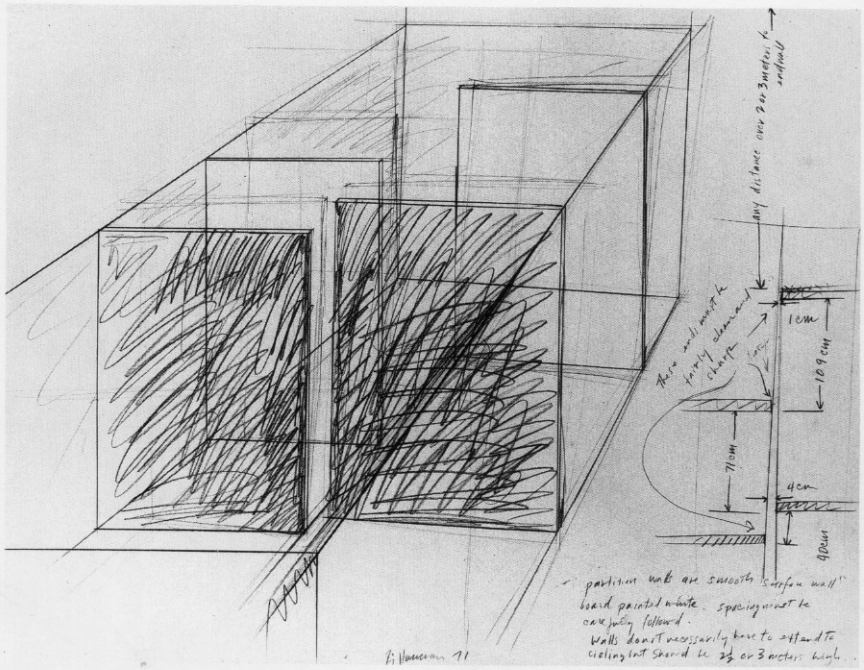


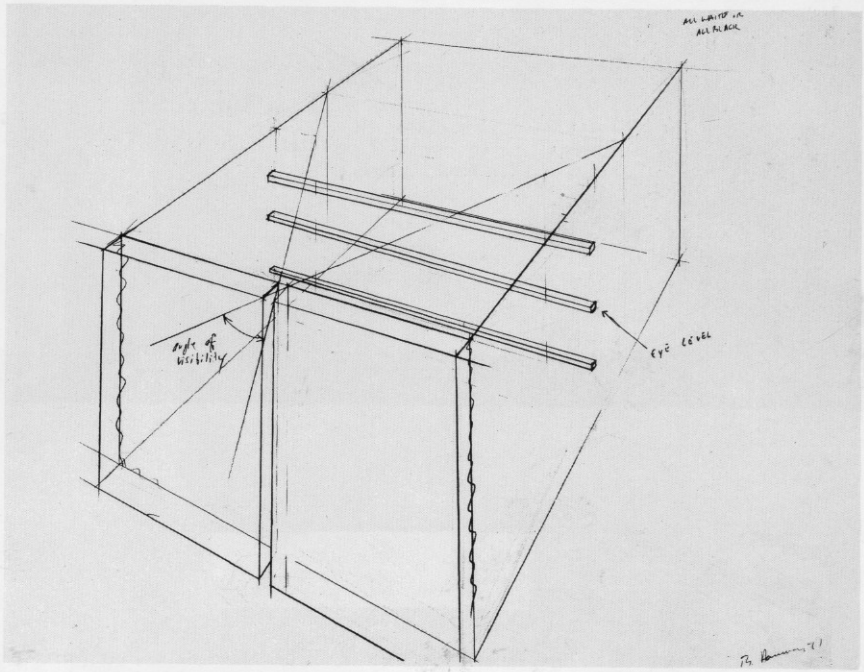
Ohne Titel (Nach *Neon Templates of the Left Half of My Body Taken at Ten-Inch Intervals*).
1967
(Nach: Neonschablonen der linken Hälfte meines Körpers in Zehn-Zoll-Intervallen)
Bleistift auf Papier
45,7 × 61 cm
Sammlung des Künstlers



OBEN:
Ohne Titel (Studie zu *Parallax Room*). 1971
(Parallaxenraum)
Inschrift: «Jede Distanz über 2 oder 3 Meter bis/ zur hinteren Wand./ Diese Rückwände müssen ziemlich sauber und/ scharf sein,/ Trennwände sind Wände/ mit glatten Oberflächen/ aus weiss gestrichenen Brettern. Die Abstände müssen/ sorgfältig eingehalten werden./ Die Wände müssen nicht unbedingt bis zur/ Decke reichen, sollten aber 2½ oder 3 Meter hoch sein.»
Bleistift auf Papier
49,4 × 66 cm
Sammlung Sonnabend, New York

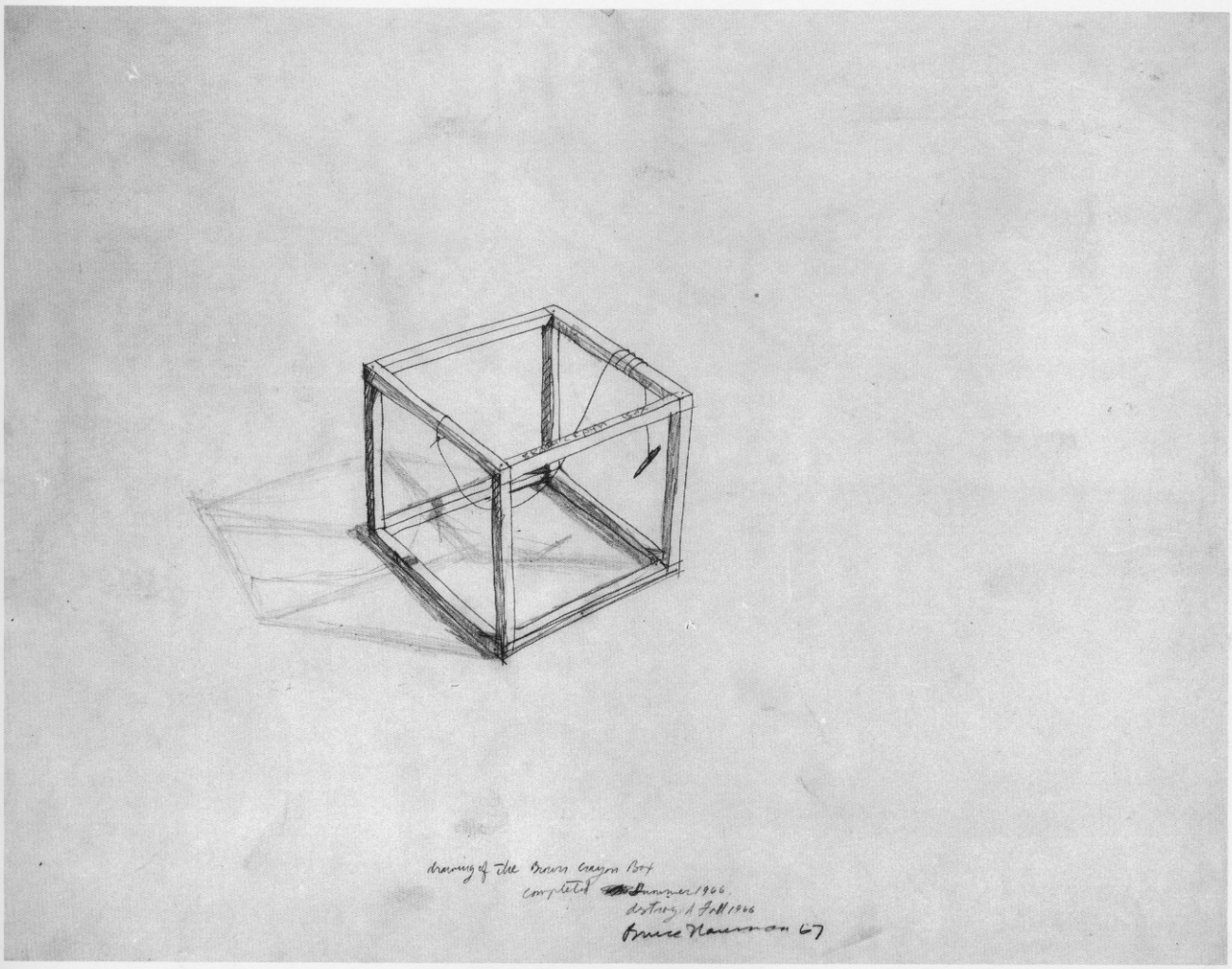
UNTEN:
Ohne Titel (Studie zu *Parallax Room with Three Horizontal Bars*). 1971
(Parallaxenraum mit drei horizontalen Stangen)
Inschrift: «Winkel der Sichtbarkeit/ Ganz weiss oder ganz schwarz/ Augenhöhe.»
Bleistift auf Papier
50,5 × 79 cm
Sammlung Panza, Mailand





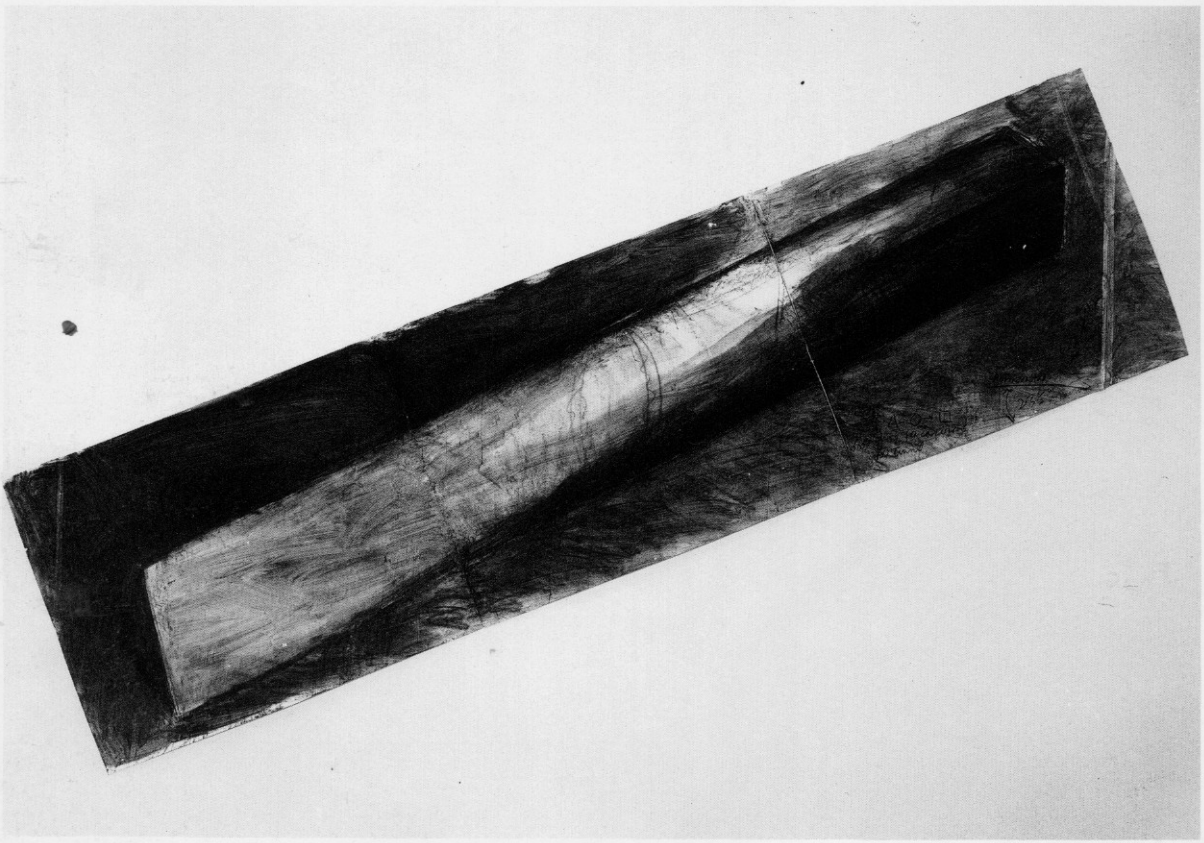
Ohne Titel (Weisser Balken). 1971
Holz
14 × 452 × 7 cm
Grösse variabel
Sammlung Dorothee und Konrad Fischer,
Düsseldorf, BRD

Ohne Titel. 1967
Inschrift: «Zeichnung von ‹Brown Crayon Box› (Braune Buntstiftschachtel)/ im Sommer 1966 fertiggestellt/ zerstört Herbst 1966.»
Bleistift auf Papier
48,3 × 61 cm
Öffentliche Kunstsammlung, Basel
Depositum Emanuel-Hoffmann-Stiftung



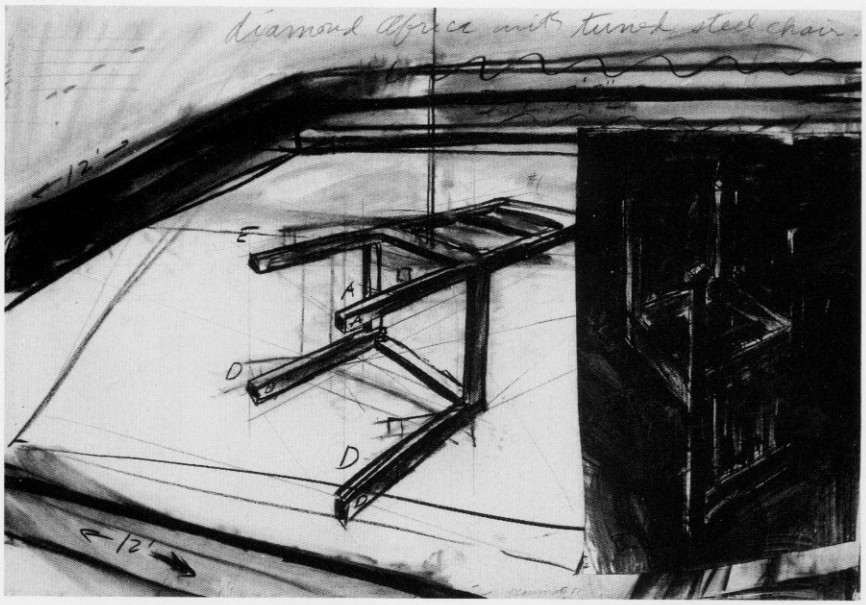
Ohne Titel (Studie zu «Cast-Iron Model of a Large Buried Chamber: Triangle to Circle to Square»). 1981
(Gusseisernes Modell einer grossen unterirdischen Kammer: Dreieck zu Kreis zu Viereck)
Inschrift: «Vertikale/ horizontale/ 23½°-Zeichnung im Massstab 1:100 für Gusseisen/ für Tunnel.»

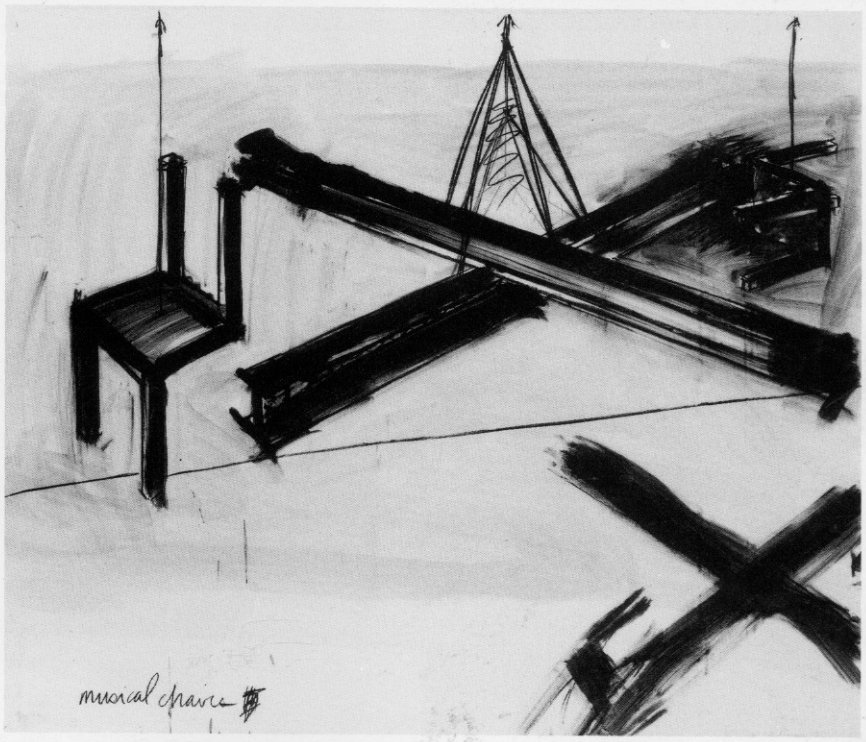
Kohle, Kohlepulver und Kreide auf zusammengeklebtem Papier
95 × 365 cm
Rijksmuseum Kröller-Müller
Otterlo, Niederlande



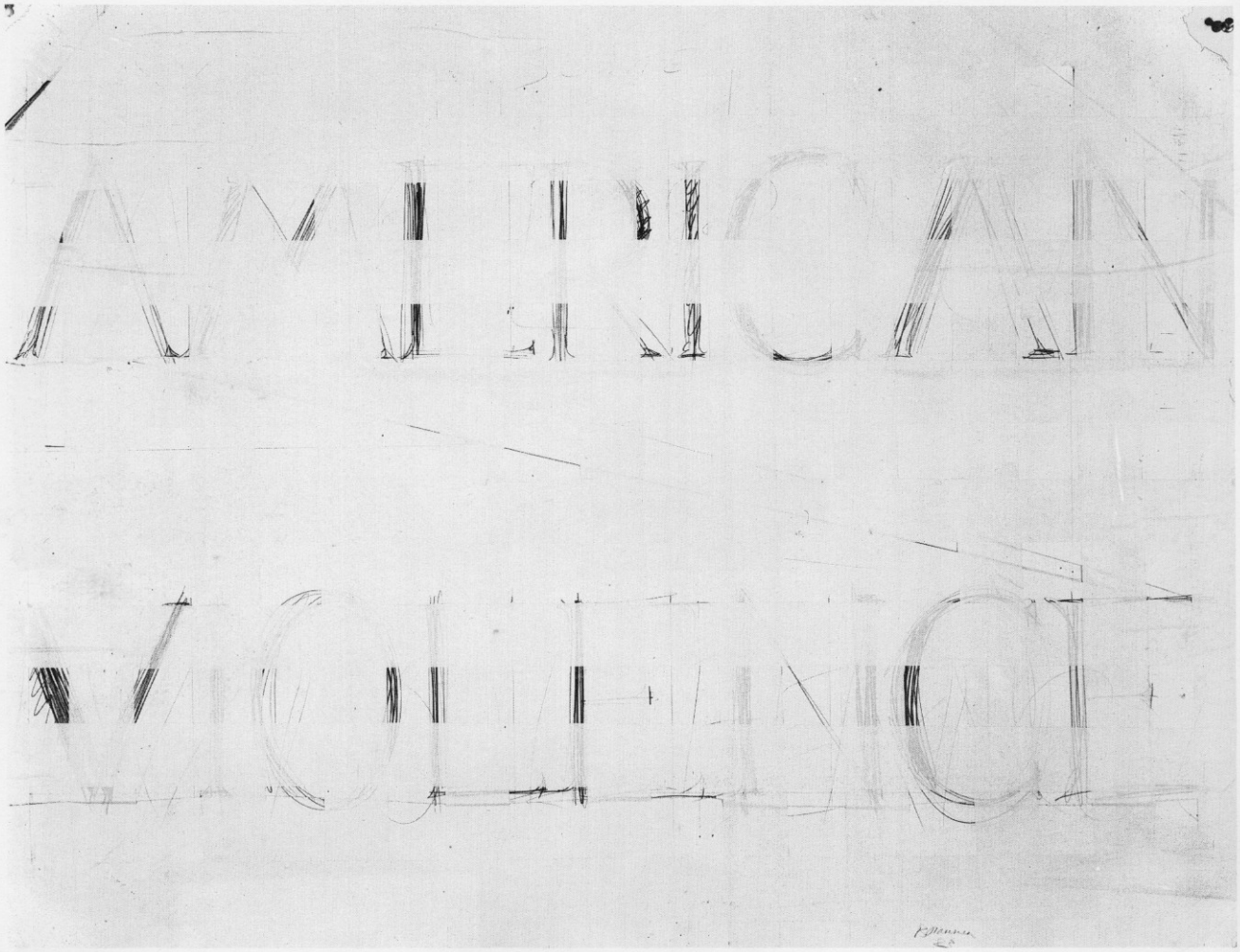
OBEN:
Diamond Africa with Tuned Steel Chair.
1981
(Diamantenes Afrika mit gestimmtem Stahlstuhl)
Bleistift, Pastell, Kohle und Collage auf Papier
132 × 191,8 cm
Privatsammlung, Krefeld, BRD

UNTEN:
Musical Chairs. 1983
(Musikstühle)
Kohle und Conté-Buntstifte auf Papier
175 × 203 cm
Sammlung Frits Becht, Naarden, Niederlande





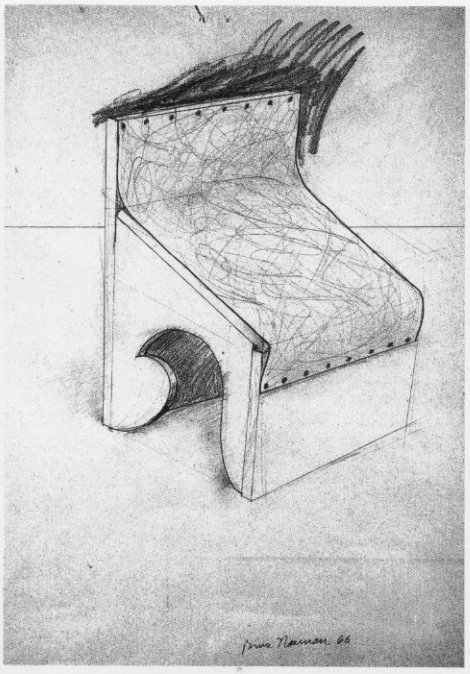
American Violence. 1983
(Amerikanische Gewalt)
Bleistift auf zusammengeklebten
Papierstücken
76,2 × 99 cm
Sammlung J. W. Froehlich,
Stuttgart, BRD

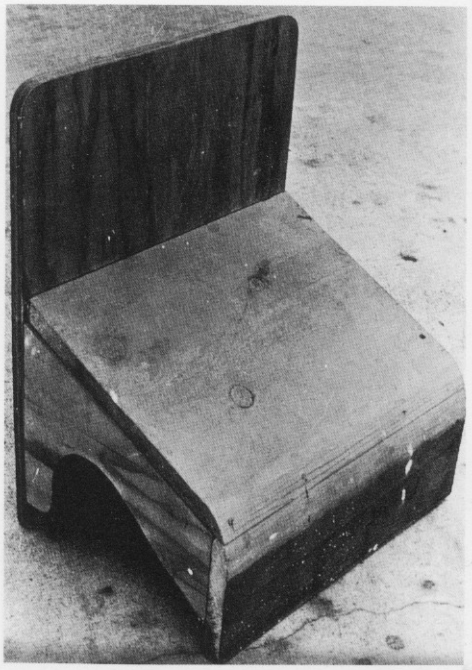


OBEN LINKS:
Ohne Titel (Schräge Stufe). 1965/66
Bleistift auf Papier
60,8 × 45,4 cm
Öffentliche Kunstsammlung, Basel
Depositum Emanuel-Hoffmann-Stiftung

OBEN RECHTS:
WILLIAM ALLAN AND BRUCE NAUMAN
Slant Step. 1966
(Schräge Stufe)
Holz
Gegenwärtiger Standort unbekannt

UNTEN:
Slant Step
Gefundenes Objekt: Holz, Linoleum, Gummi und Nägel
47,5 × 38,1 × 31,1 cm
The New York Society for the Preservation of the Slant Step, Arthur C. Schade, Franklin C. Owen und Wayne E. Campbell
(Die New Yorker Gesellschaft für die Erhaltung der schrägen Stufe)

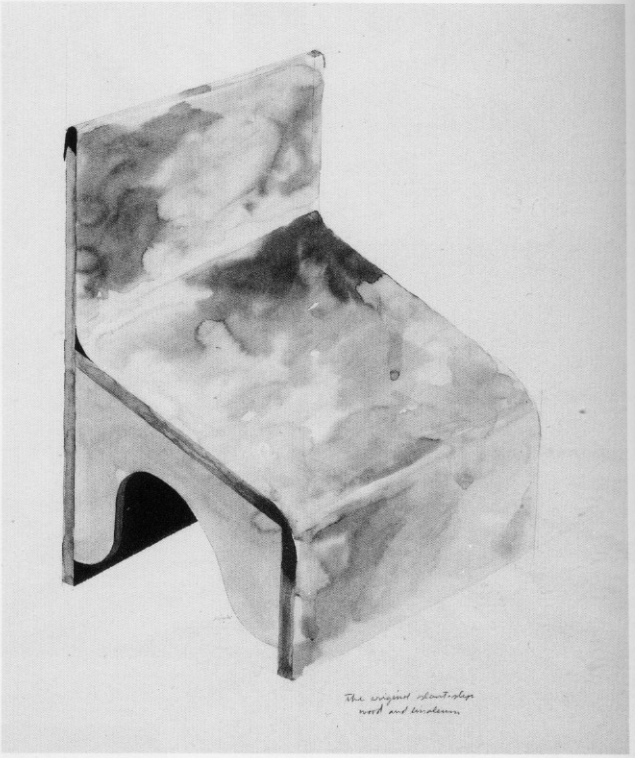




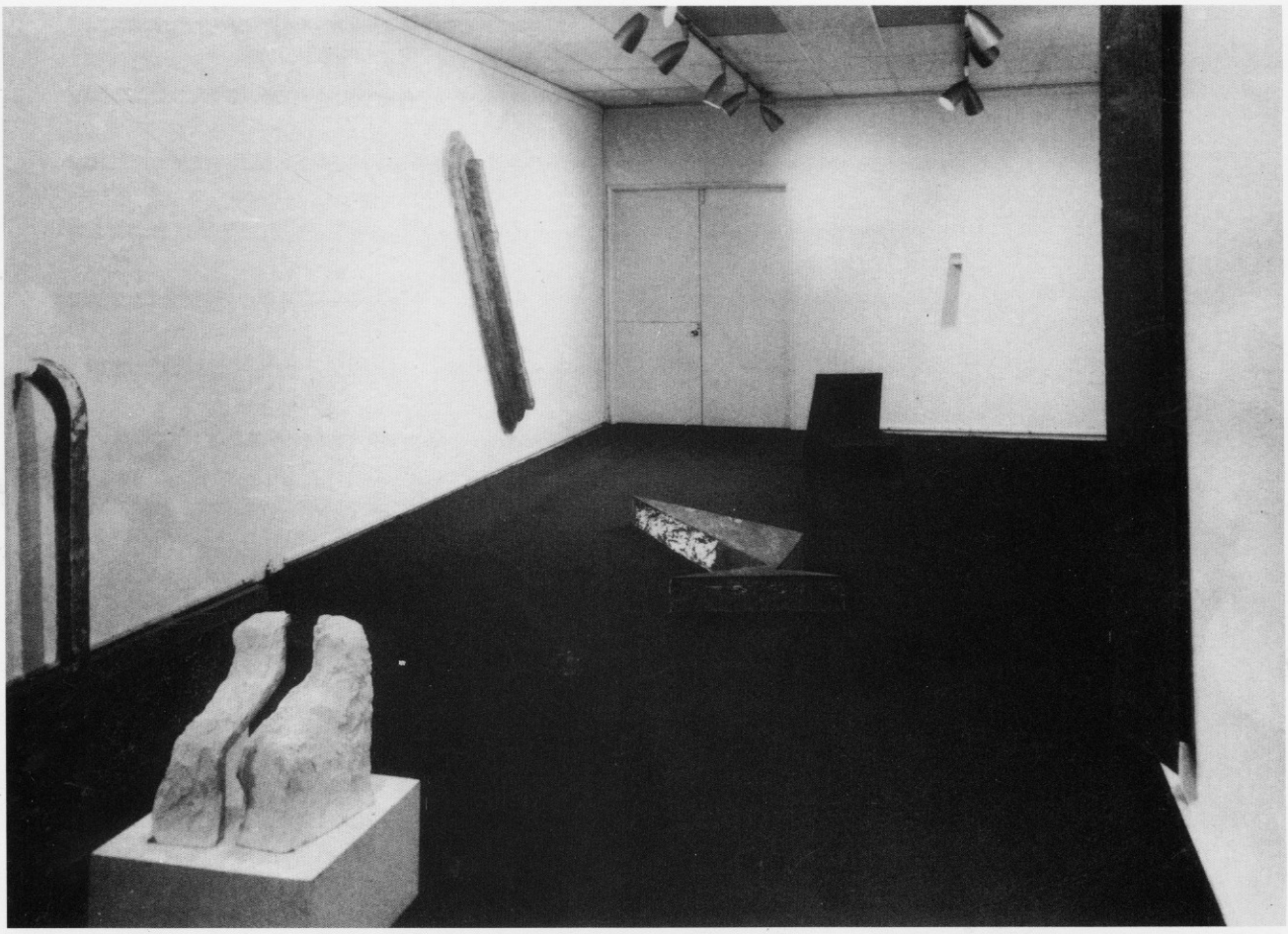
OBEN LINKS:
WILLIAM T. WILEY
Slant Step Becomes Rhino, Rhino Becomes Slant Step. 1966
(Schräge Stufe wird zu Rhinozeros, Rhinozeros wird zu schräger Stufe)
Gips, Acrylfarbe und Metallkette
55,9 × 30,5 × 30,5 cm
Sammlung Ron Wagner
Verlängerte Leihgabe an die Richard L. Nelson Gallery und The Fine Arts Collection, University of California, Davis

OBEN RECHTS:
The Original Slant Step: Wood and Linoleum. 1966
(Die ursprüngliche schräge Stufe: Holz und Linoleum)
Tinte, Tusche und Bleistift auf Papier
56 × 46,5 cm
Öffentliche Kunstsammlung, Basel
Depositum Emanuel-Hoffmann-Stiftung

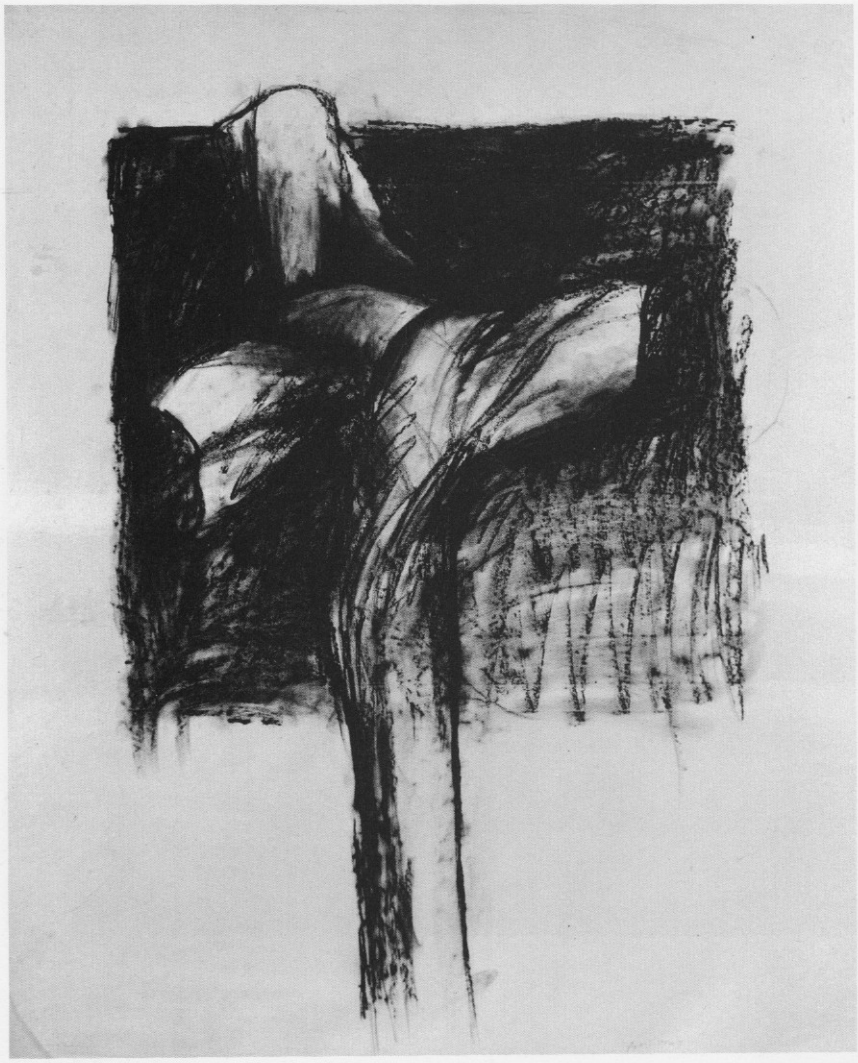
UNTEN:
Der Mount Carmel Salvage Shop (Trödlerladen), Lovell Street, Mill Valley, Kalifornien, wo William T. Wiley 1965 die «Schräge Stufe» fand.



Mold for a Modernized Slant Step
(Vorne im Bild: Gussform für eine modernisierte schräge Stufe). 1966
Installiert in der Nicholas Wilder Gallery, Los Angeles, Mai–Juni 1966
Gips
56 × 43 × 30,4 cm
Sammlung Gerald S. Elliott, Chicago



Shoulder. 1966
(Schulter)
90,7 × 77,4 cm
Sammlung von Mr. und Mrs. J. Pulitzer, Jr.,
St. Louis

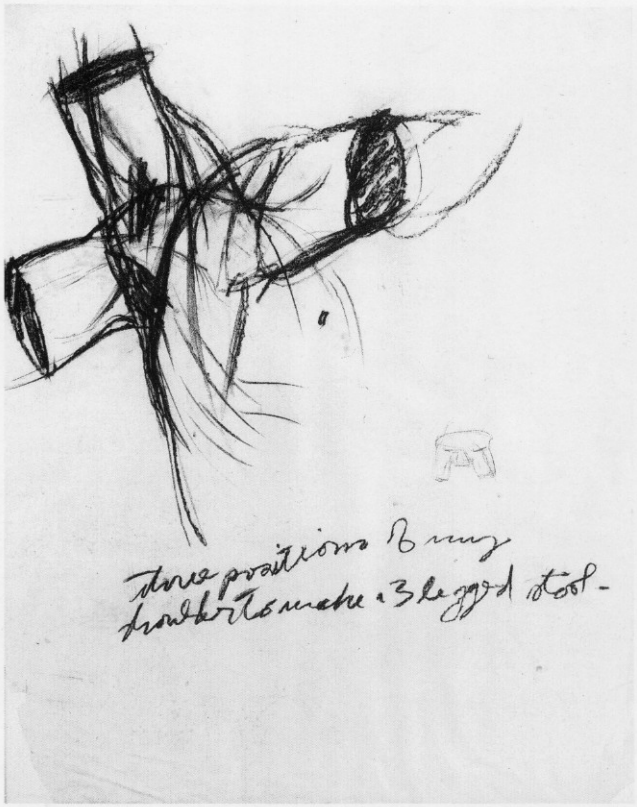


Device for a Left Armpit. 1967
(Vorrichtung für eine linke Achselhöhle)
Kupferfarben bemalter Gips
35,6 × 17,8 × 25,4 cm
Sammlung Panza, Mailand

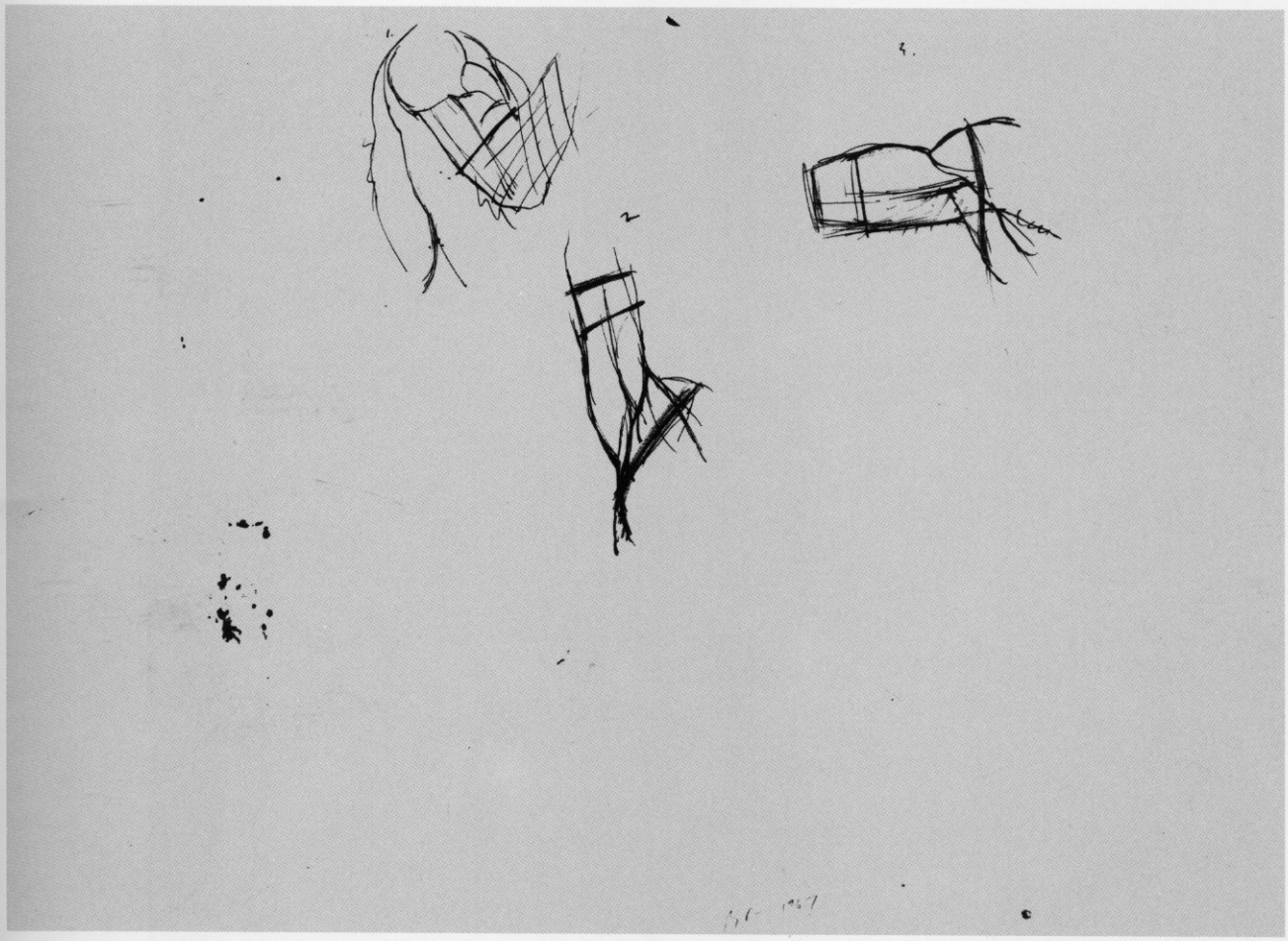
OBEN LINKS:
Three Positions of My Shoulder to Make a Three-Legged Stool. 1967
(Drei Stellungen meiner Schulter, um einen dreibeinigen Schemel zu machen)
Kohle und Bleistift auf Papier
90,8 × 73,5 cm
Sammlung Joseph A. Helman, New York

OBEN RECHTS:
Feet of Clay. 1966/67
(Tonfüsse)
Schwarzweissabzug einer Farbphotographie
59,7 × 57,2 cm
Aus der Mappe *Eleven Color Photographs*
(Elf Farbphotographien), veröffentlicht durch die Leo Castelli Gallery, New York, 1970

UNTEN:
AUGUSTE RODIN
The Siren of the Sea. Ca. 1906
(Die Meeressirene)
Marmor
27,5 × 29,2 × 48 cm
The Fine Arts Museums von San Francisco
Sammlung Alma de Bretteville Spreckels



Ohne Titel (Schulterskizzen). 1967
Füllfeder, Tinte, Farbstift und
Kugelschreiber auf Papier
42,5 × 61,6 cm
Sammlung des Künstlers

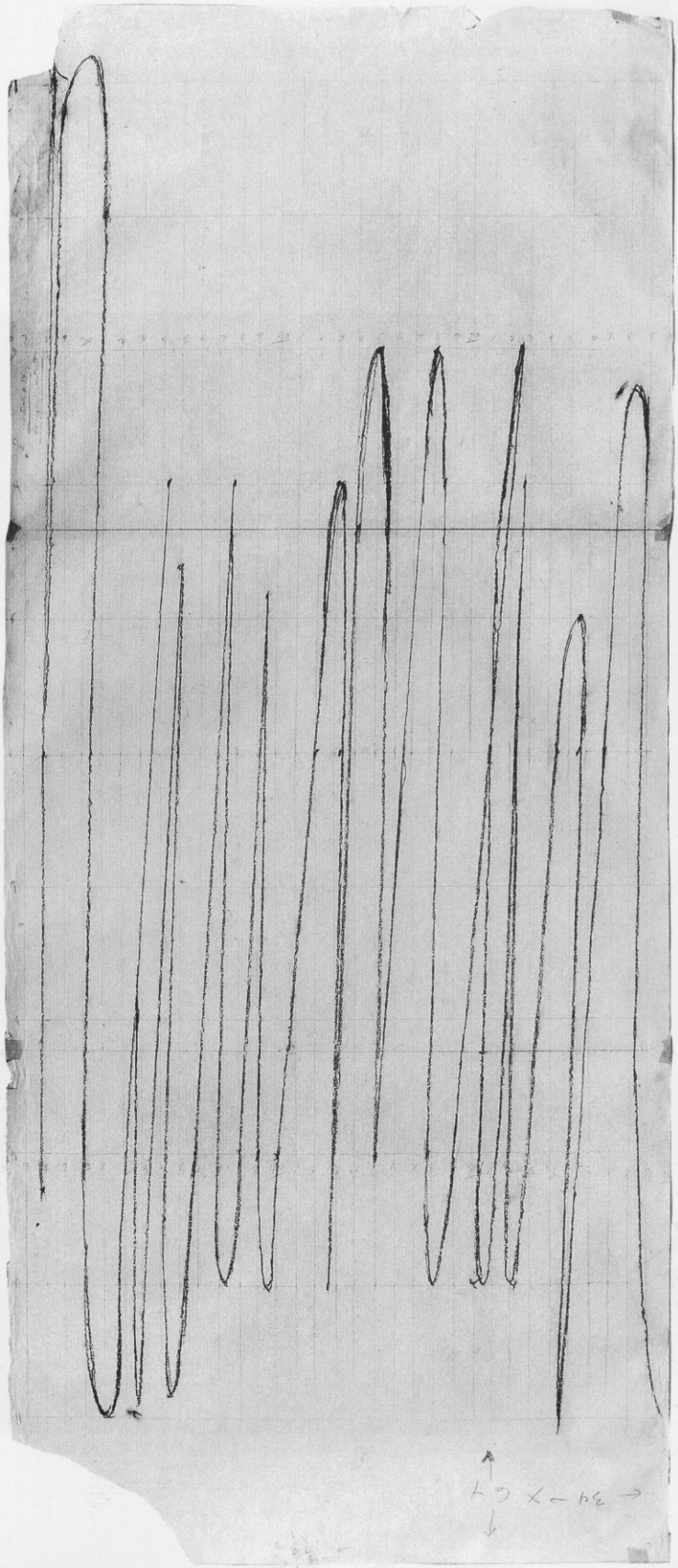


GEGENÜBER LINKS:
Six Inches of My Knee (Right) Extended to Six Feet. 1967
(Sechs Zoll meines [rechten] Knies zu sechs Fuss erweitert)
Bleistift auf zusammengeklebtem Papier
186,6 × 31 cm
Sammlung Jasper Johns, New York

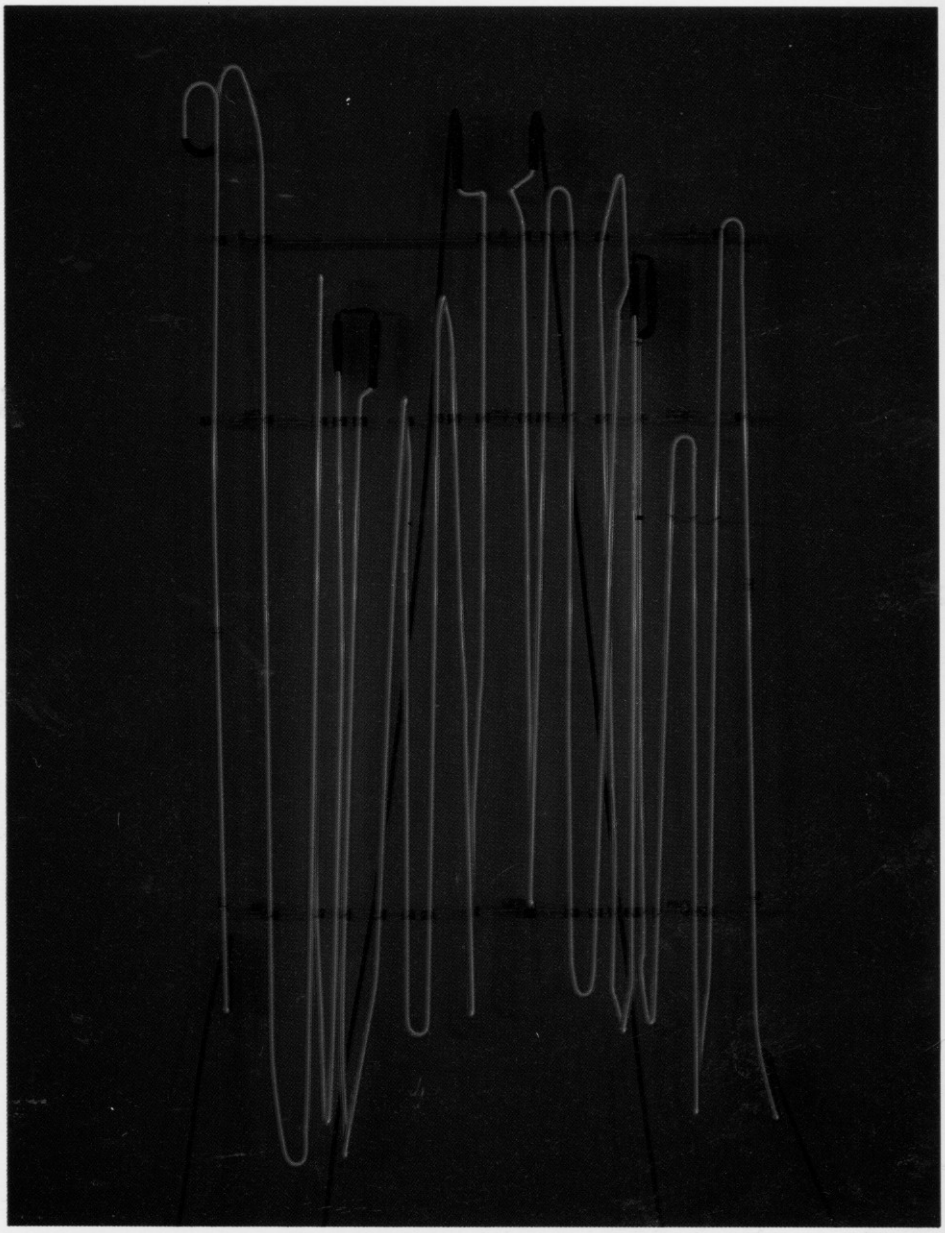
GEGENÜBER MITTE:
Six Inches of My Knee Extended to Six Feet. 1967
Kohle auf zusammengeklebtem Papier
182,9 × 37,5 cm
Sammlung Dorothy und Roy Lichtenstein, New York

GEGENÜBER MITTE:
Six Inches of My Knee Extended to Six Feet. 1967
Glasfasern
177,8 × 15,2 × 40,6 cm
Sammlung Mr. und Mrs. Robert A.M. Stern, New York

RECHTS:
My Last Name Extended Vertically Fourteen Times. 1967
(Mein Nachname vierzehnmal senkrecht auseinandergezogen)
Bleistift und Pastell auf Papier
207,6 × 86,3 cm, unregelmässige Form
Privatsammlung, New York

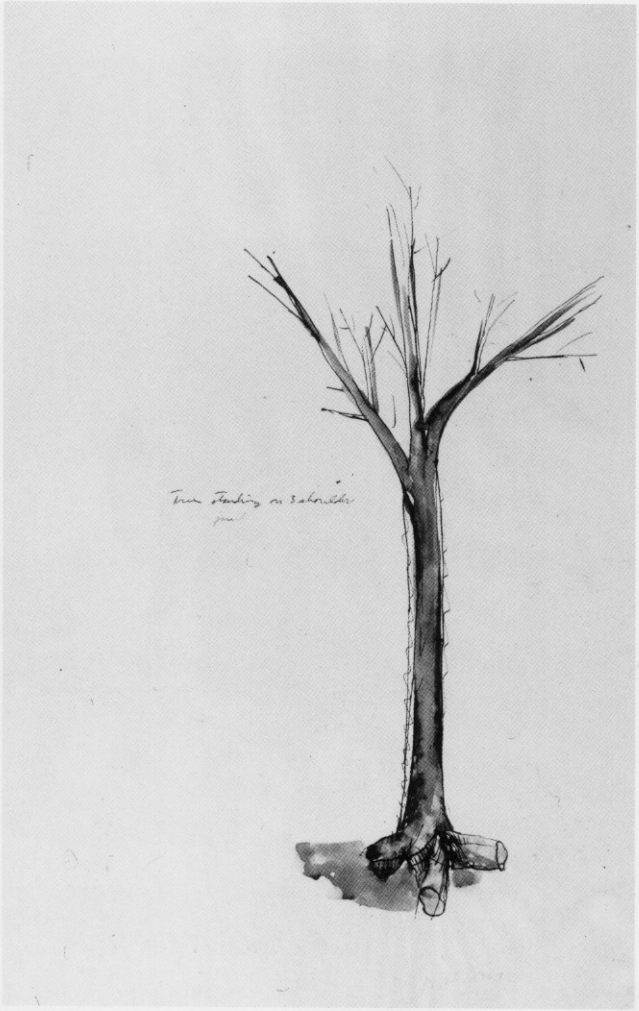


My Last Name Exaggerated Fourteen Times Vertically. 1967
(Mein Nachname, vierzehnmal senkrecht hervorgehoben)
Neonröhren mit
Klarglasröhren-Aufhängerahmen
160 × 84 × 5 cm
Sammlung Panza, Mailand

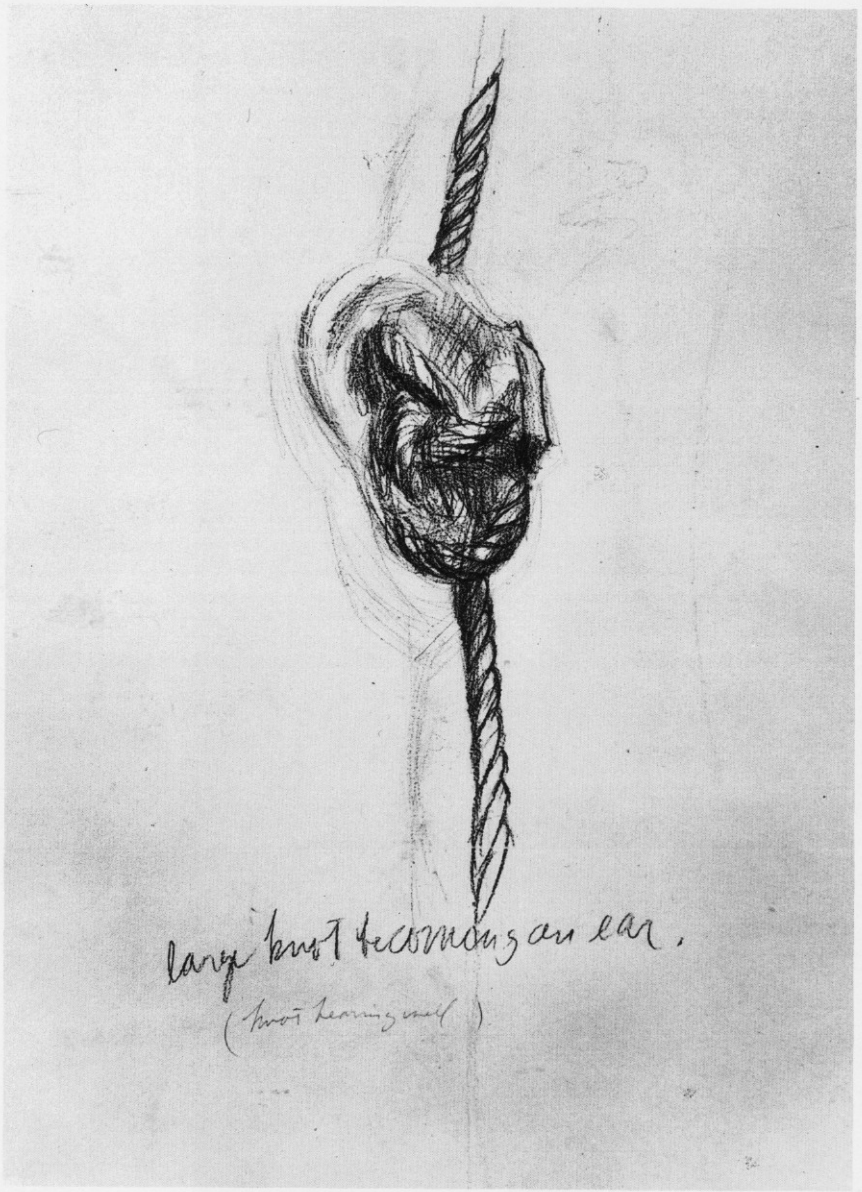


Tree Standing on Three Shoulder Joints. 1967/68
(Baum, auf drei Schultergelenken stehend)
Gips und Baumast
Zerstört

Tree Standing on Three Shoulder Joints.
1967
Tinte und Aquarell auf Papier
48,3 × 69,2 cm
Sammlung Joseph A. Helman,
New York

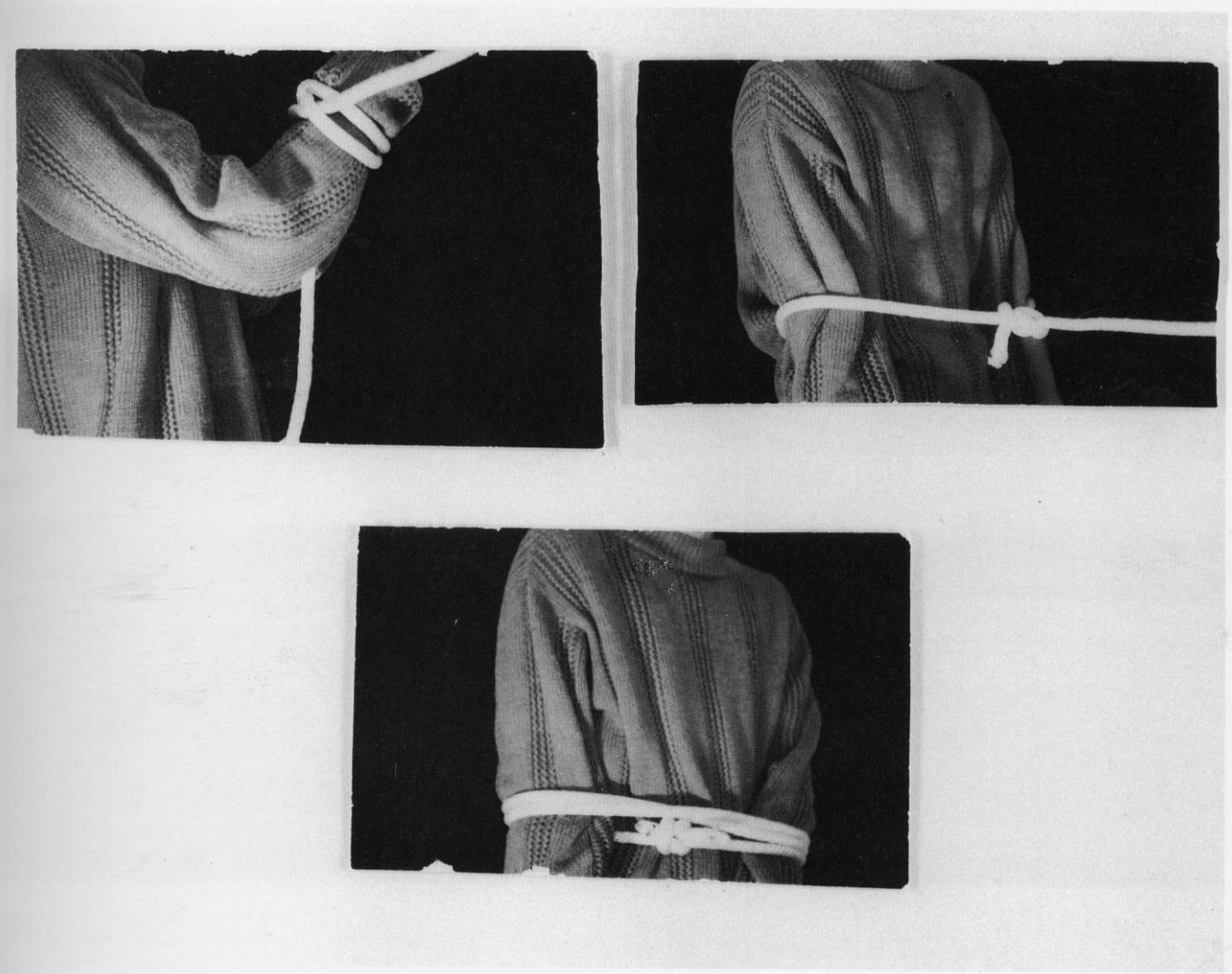


Large Knot Becoming an Ear (Knot Hearing Well). 1967
(Grosser Knoten in ein Ohr verwandelt)
Bleistift auf Papier
86,5 × 69,5 cm
Öffentliche Kunstsammlung, Basel
Schenkung Capsugel AG



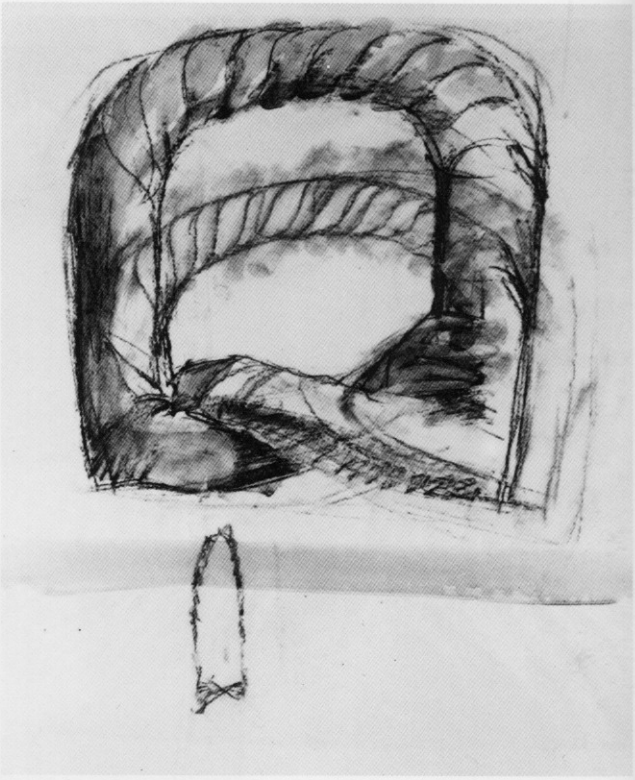
H. C. Westermann
The Big Change. 1963/64
(Die grosse Veränderung)
Sperrholz, Kiefer laminiert
142,2 × 30,5 × 30,5 cm
Privatsammlung, New York

Letter to Bill Allan: Three Well-Known Knots (Square Knot, Bowline, and Clove Hitch). 1967
(Brief an Bill Allan: drei bekannte Knoten [Flachstich-, Pfahlstich- und Mastwurfknoten])
Photographien, auf Papier aufgezogen
Archives of American Art
Smithsonian Institution, Washington, D.C., William George Allan Papers



Der Flachstichknoten
Kohle auf Papier
68 × 69,5 cm
Privatsammlung, Genf

Ohne Titel (Flachstichknoten). 1967
Kohle und Aquarell auf Papier
69,8 × 76,8 cm
Privatsammlung, New York



Ohne Titel. 1967
Seil und Wachs auf Gips
43,2 × 66 × 11,4 cm
Durch freundliches Entgegenkommen von
Thomas Ammann, Zürich

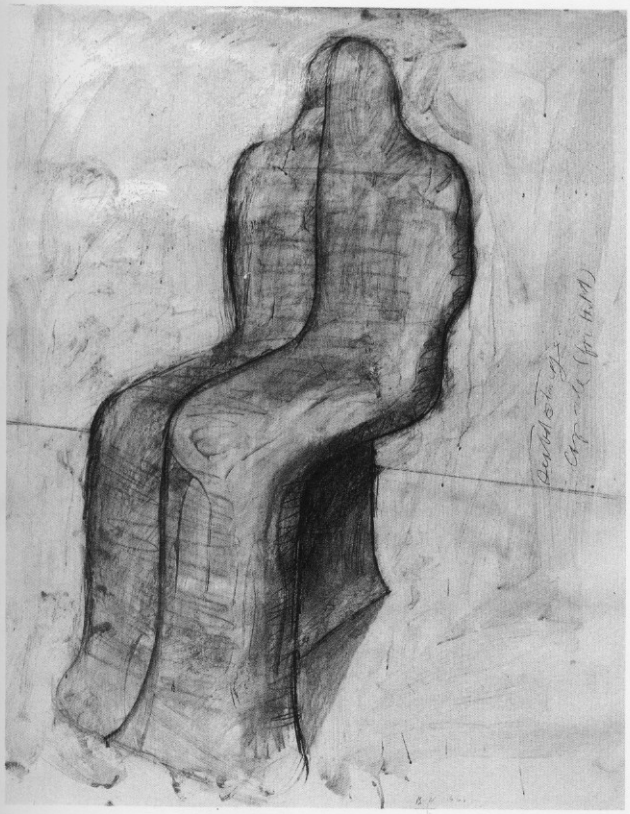
Westermann's Ear. 1967
(Westermanns Ohr)
Gips und Seil
Ca. 259 × 15,2 cm
Museum Ludwig, Köln, BRD

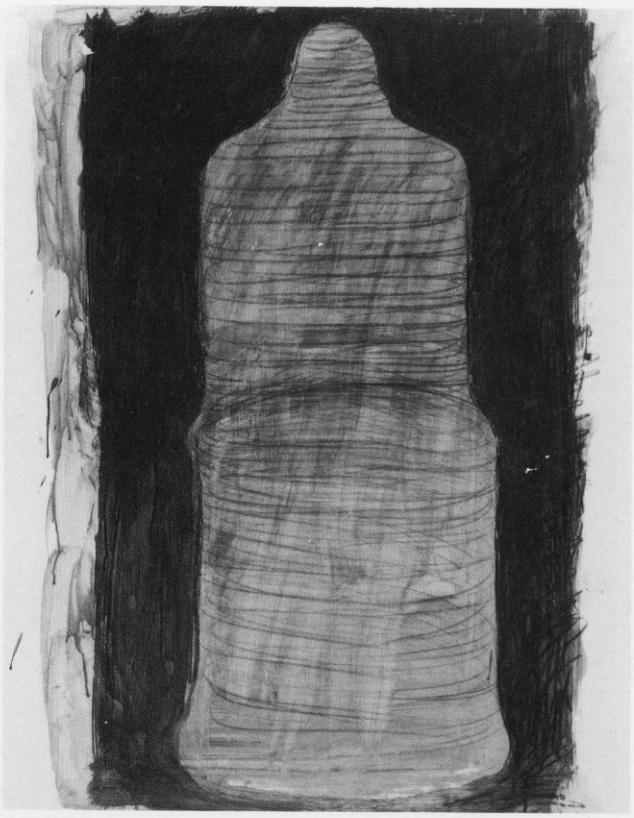
OBEN LINKS:
Seated Storage Capsule (for H.M.). 1966
(Sitzende Aufbewahrungskapsel [für H.M.])
Pastell und Acryl auf Papier
106,7 × 90,8 cm
Sammlung Elizabeth und Michael Rea, New York

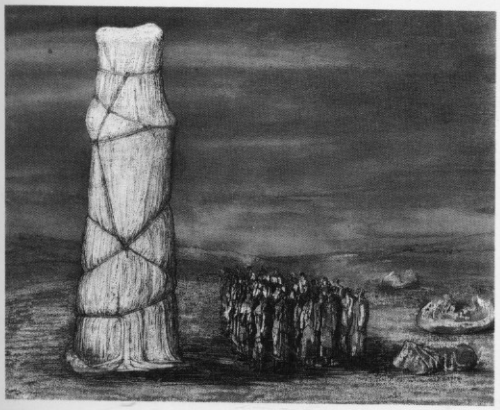
OBEN RECHTS:
Studie zu *Henry Moore Trap.* 1966/67
(Henry-Moore-Falle)
Buntstift und Acryl auf Papier
106,7 × 83,8 cm
Gegenwärtiger Standort unbekannt

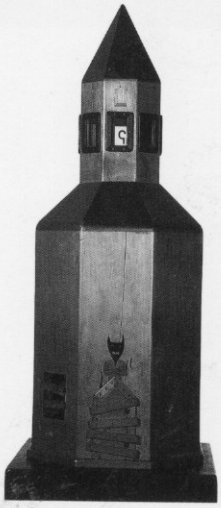
UNTEN LINKS:
HENRY MOORE
Crowd Looking at a Tied-Up Object. 1942
(Menschenmenge, ein gefesseltes Objekt betrachtend)
Kreide, Buntstift, Aquarell und Füllfeder und Tinte auf Papier
42,2 × 55,9 cm
The Henry Moore Foundation

UNTEN RECHTS:
H.C. WESTERMANN
The Mysteriously Abandoned New Home. 1958
(Das mysteriöserweise verlassene neue Zuhause)
Kiefer
128,3 cm hoch
The Art Institute of Chicago

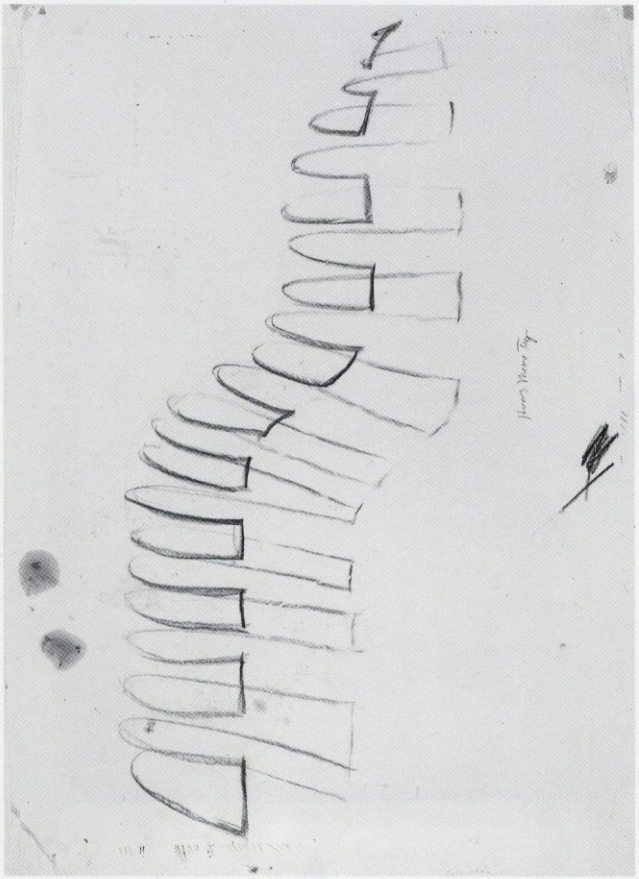




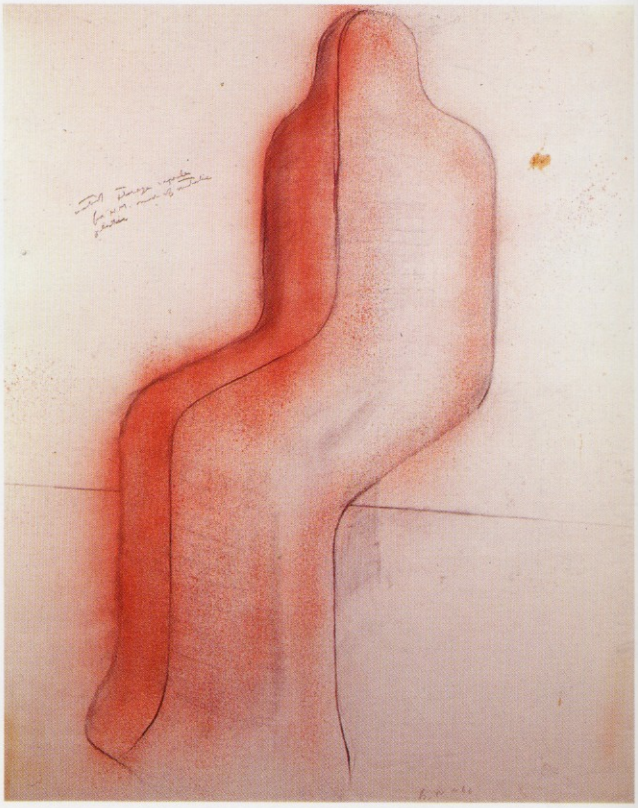




Henry Moore Trap. 1966
(Henry Moore Falle)
Bleistift auf Papier
106,7 × 76,2 cm
Hallen für neue Kunst,
Schaffhausen, Schweiz
Sammlung Crex



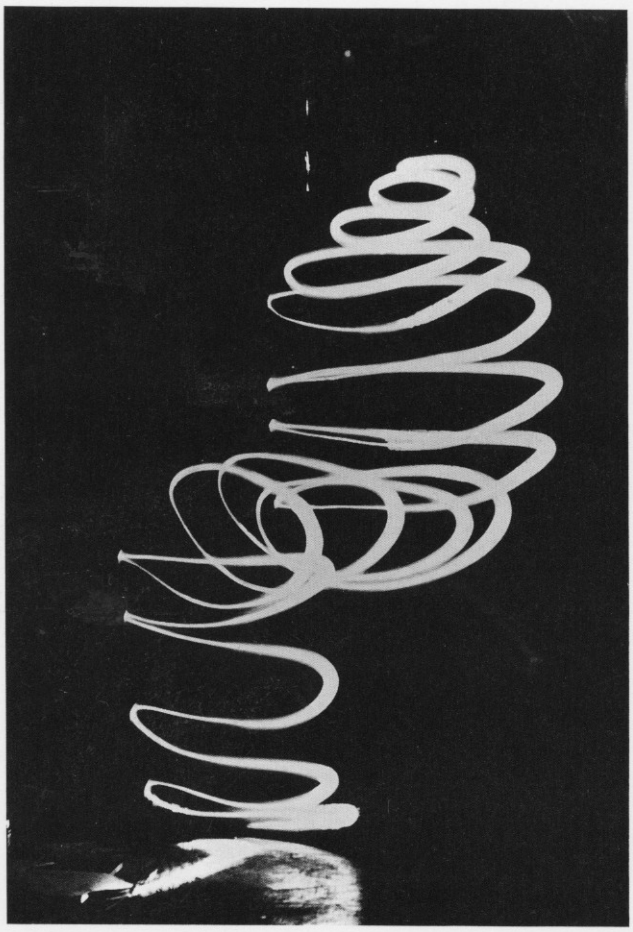
Seated Storage Capsule for H.M.
Made of Metallic Plastic. 1966
(Sitzende Aufbewahrungskapsel für H.M.,
aus metallfarbenem Plastik)
Bleistift und Buntstift auf Papier
101,6 × 88,9 cm
Hallen für neue Kunst,
Schaffhausen, Schweiz
Sammlung Crex



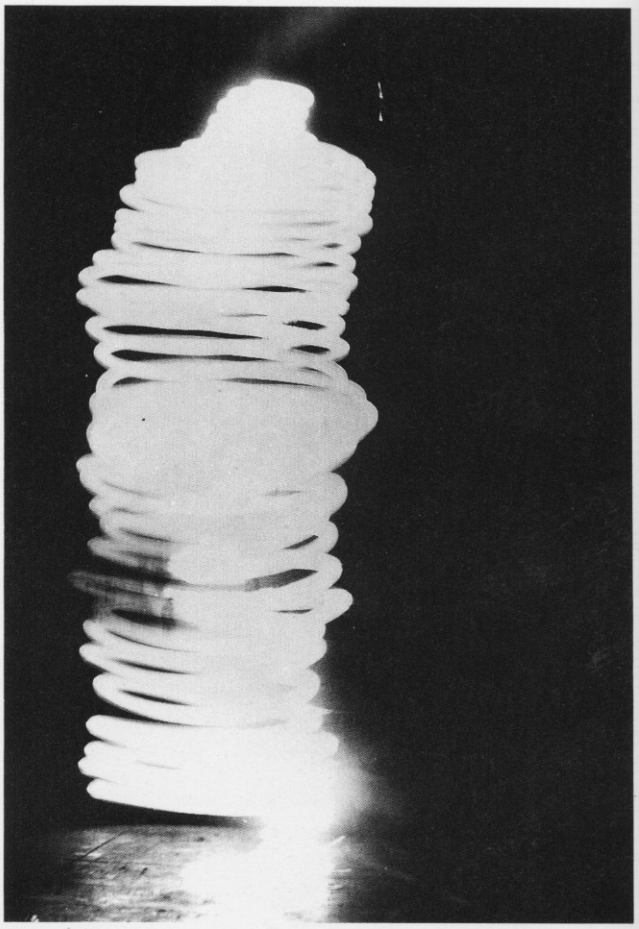
Bound to Fail. 1966
(Muss ja schiefgehen)
Kohle auf Papier
Gegenwärtiger Standort unbekannt

Henry Moore Bound to Fail. 1967
(gegossen 1970)
Auflage: 9
Gusseisen
64,8 × 61 × 6,4 cm

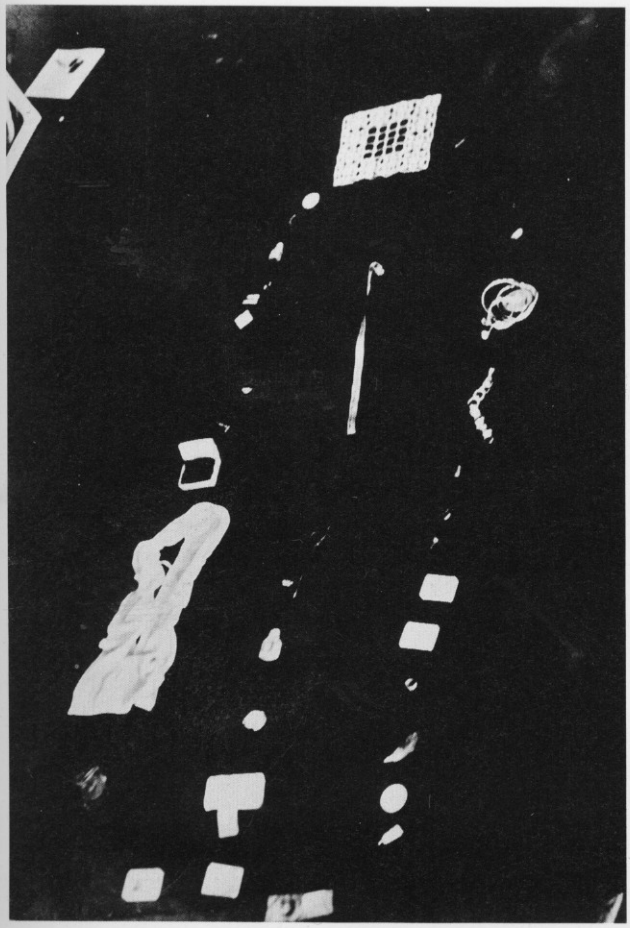
Light Trap for Henry Moore, Nr. 1. 1967
(Lichtfalle für Henry Moore, Nr. 1)
Schwarzweissphotographie
170,2 × 101,6 cm
Gegenwärtiger Standort unbekannt



Light Trap for Henry Moore, No. 2. 1967
Schwarzweissphotographie
170,2 × 101,6 cm
Hallen für neue Kunst,
Schaffhausen, Schweiz
Sammlung Crex

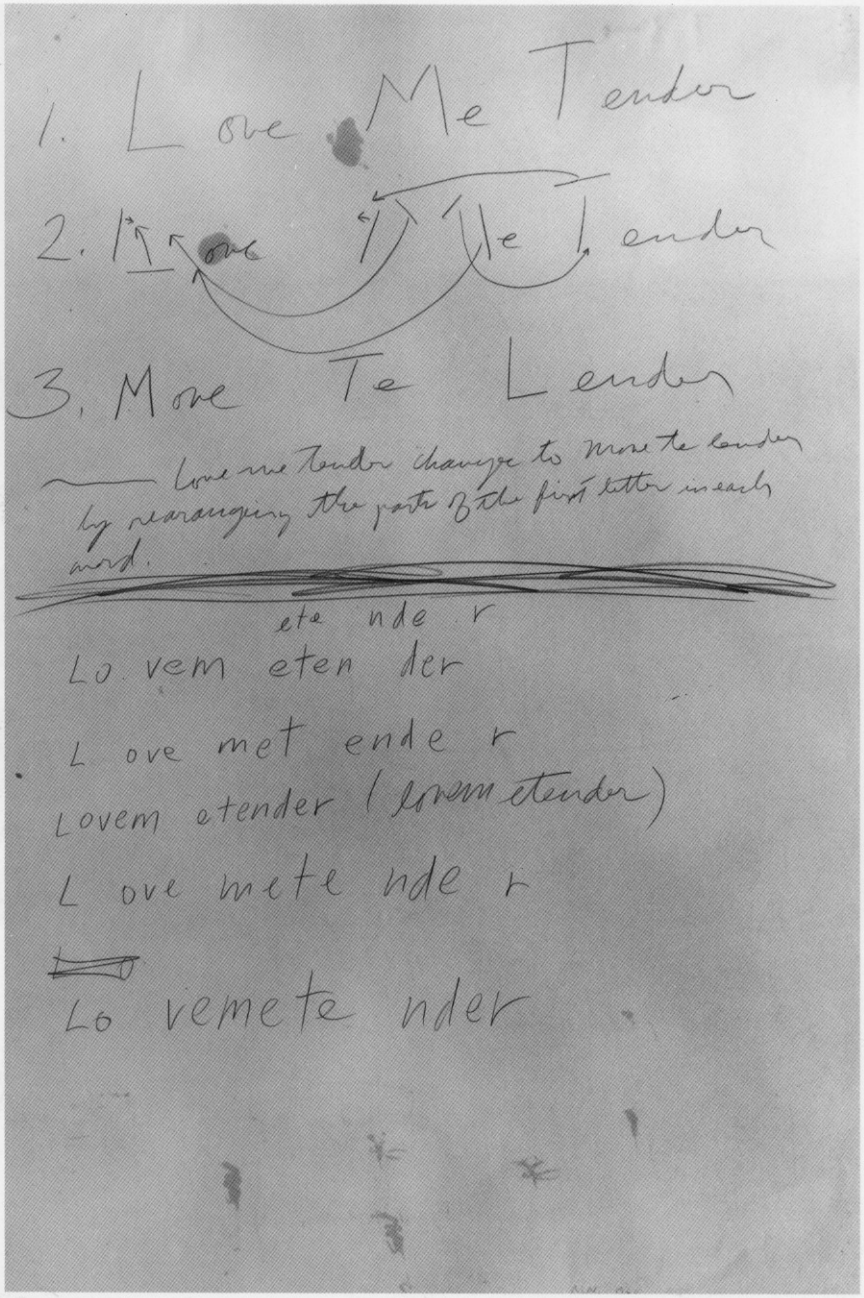


William T. Wiley or Ray Johnson Trap. 1967
(William-T.-Wiley- oder Ray-Johnson-Falle)
Schwarzweissphotographie
170,2 × 101,6 cm
Sammlung Cy Twombly, Rom



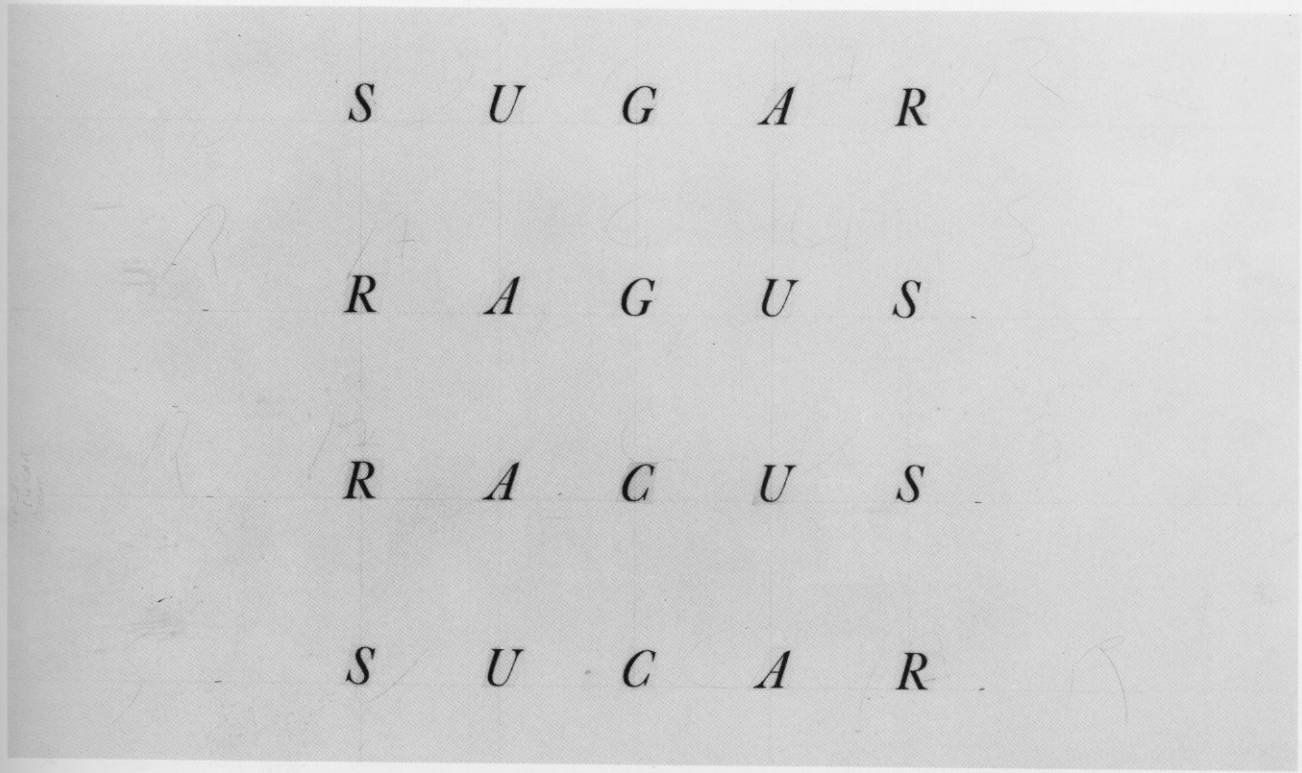
Failing to Levitate in the Studio. 1966
(Schwebemisserfolg im Atelier)
Schwarzweissphotographie
50,8 × 61 cm
Sammlung des Künstlers

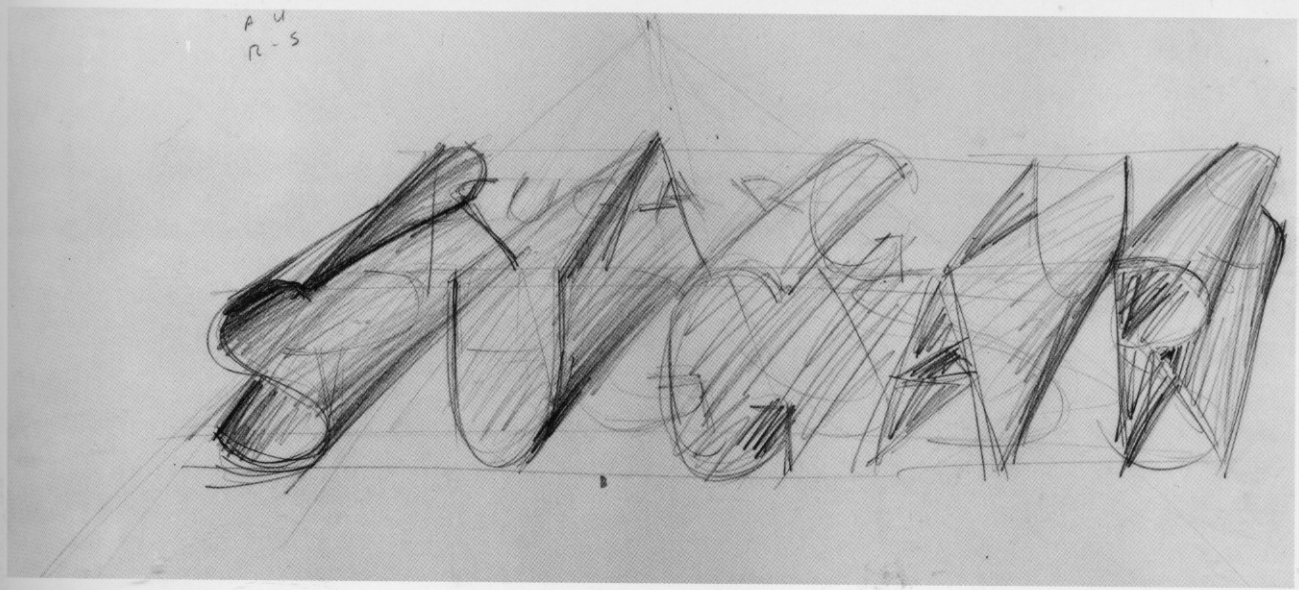
Love Me Tender, Move Te Lender. 1966
(Etwa: Lieb mich zärtlich, beweg den Verleiher)
86,5 × 63,5 cm
The St. Louis Art Museum



OBEN:
Sugar Ragus, Racus Sugar (Detail). 1973
(Zucker Rekcuz, Rekcuz Zucker)
Bleistift und Presstype-Collage auf Papier
58,8 × 73,7 cm
Sammlung Sonnabend, New York

UNTEN:
Sugar Ragus (Detail). 1972
Bleistift auf Papier
45,7 × 60,9 cm
Privatsammlung, Schweiz



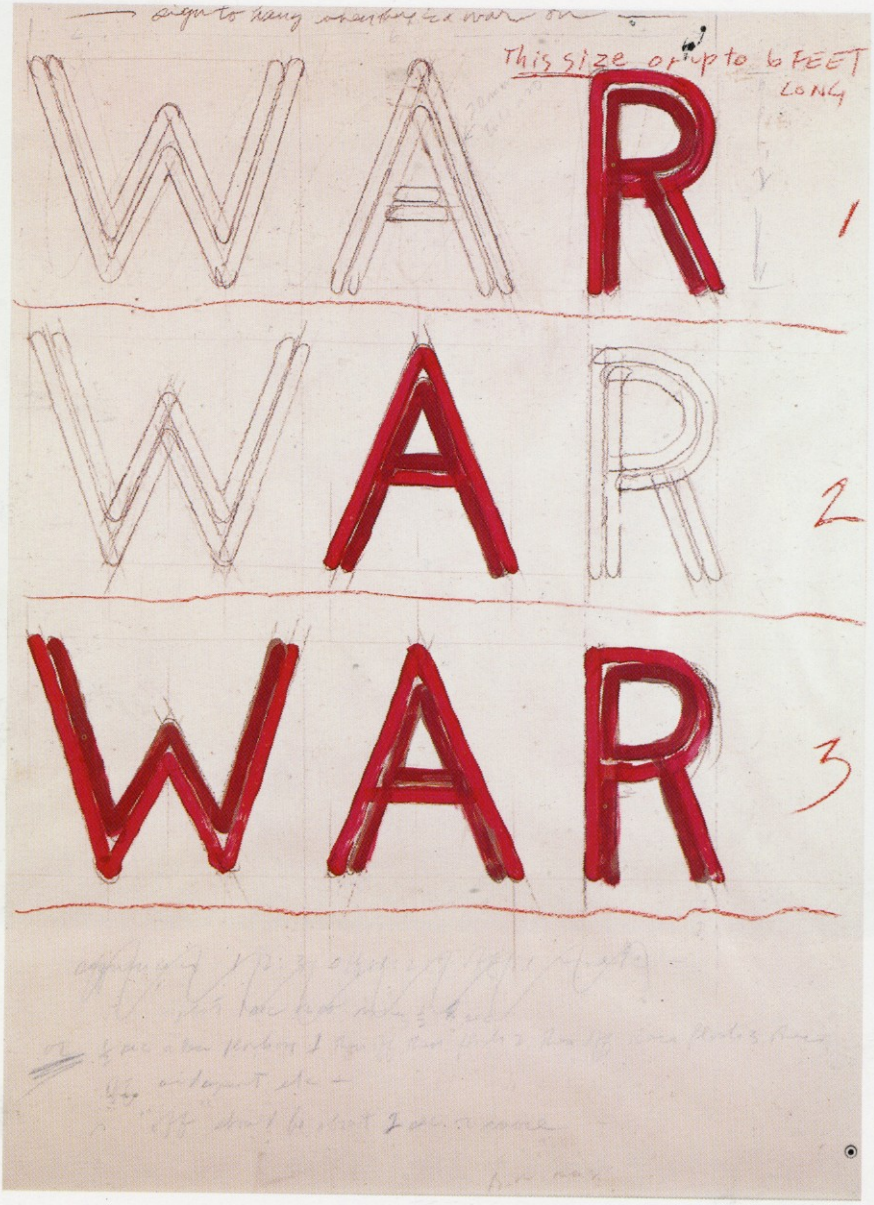


BSTTU***. 1967/68
Inschrift: «Sterne schwarz, Buchstaben weiss
oder farblos/ * * B S T * T U * *.»
Aquarell auf Papier
Zerstört

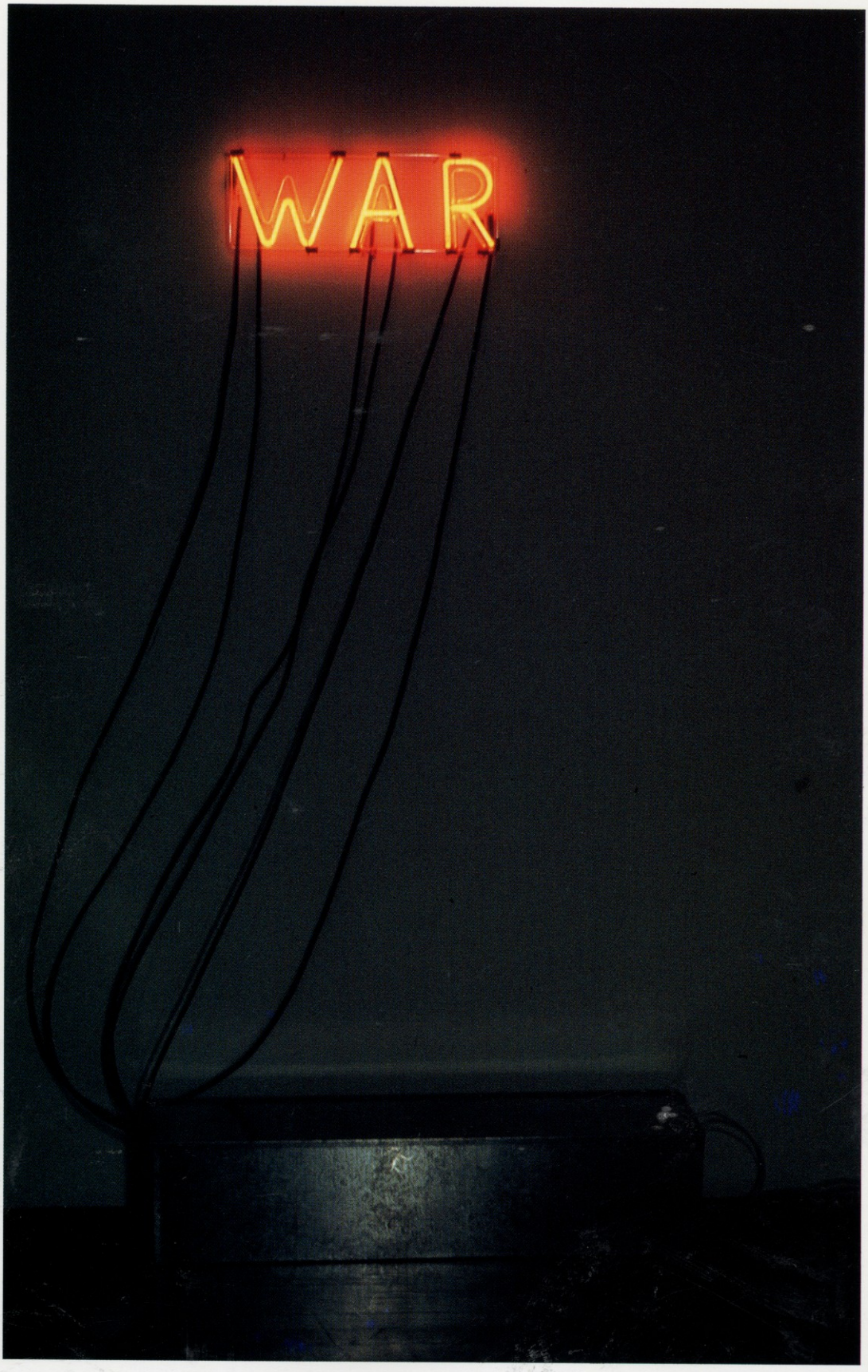
None Sing Neon Sign. 1970
(Niemand singt, Neonzeichen)
Auflage: 6
Neonröhren
None Sing: 14,3 × 59,4 × 4,2 cm
Neon Sign: 15,2 × 59,4 × 4,2 cm

Sweet Suite Substitute. 1968
(Süsse Möbelgarnitur, Ersatz)
Auflage: 3
Neonröhren mit
Klarglasröhren-Aufhängerahmen
13,3 × 75,6 × 12 cm

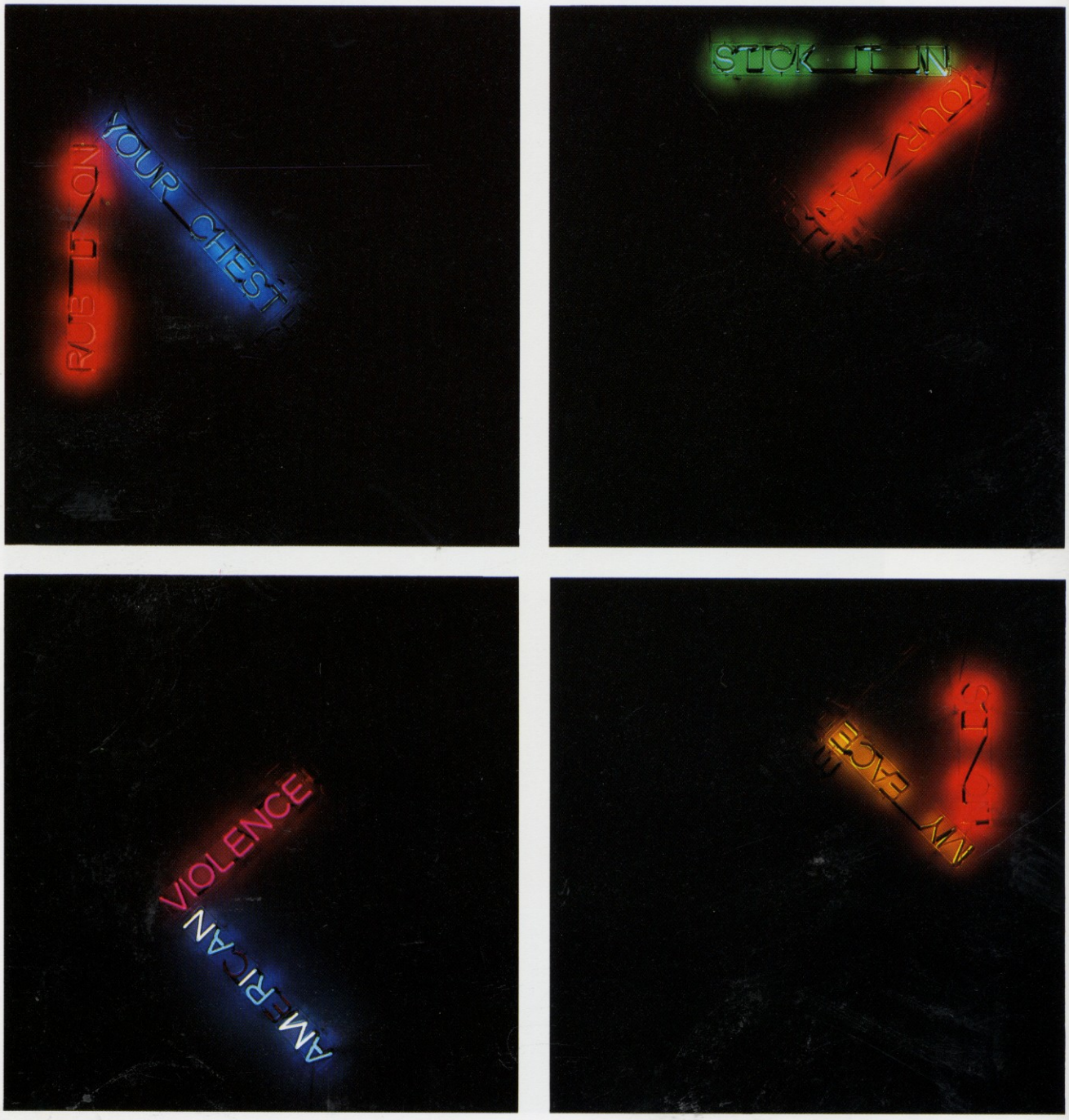
Raw War. 1968
(Roher Krieg)
Inschrift: «WAR 1/ WAR 2/ WAR 3/
aufzuhängen, wenn es einen Krieg gibt –/ In dieser Grösse oder bis zu 6 Fuss lang./ ~~Reihenfolge 1 + 2 + 3 + abschalten + 1 + 2 + 3 + abschalten + 1 etc. Ungefähr 1 Sek., Bewegung ½ ½ Sek.~~ Oder ½ Sek. an 1, dann aufleuchten 2, dann abschalten, dann 3 aufleuchten, dann/ abschalten und wiederholen etc./ ‹Off› sollte ungefähr 2 Sekunden oder mehr betragen.»
Bleistift, Farbstift und Aquarell auf Papier
75,5 × 55,8 cm Privatsammlung, München



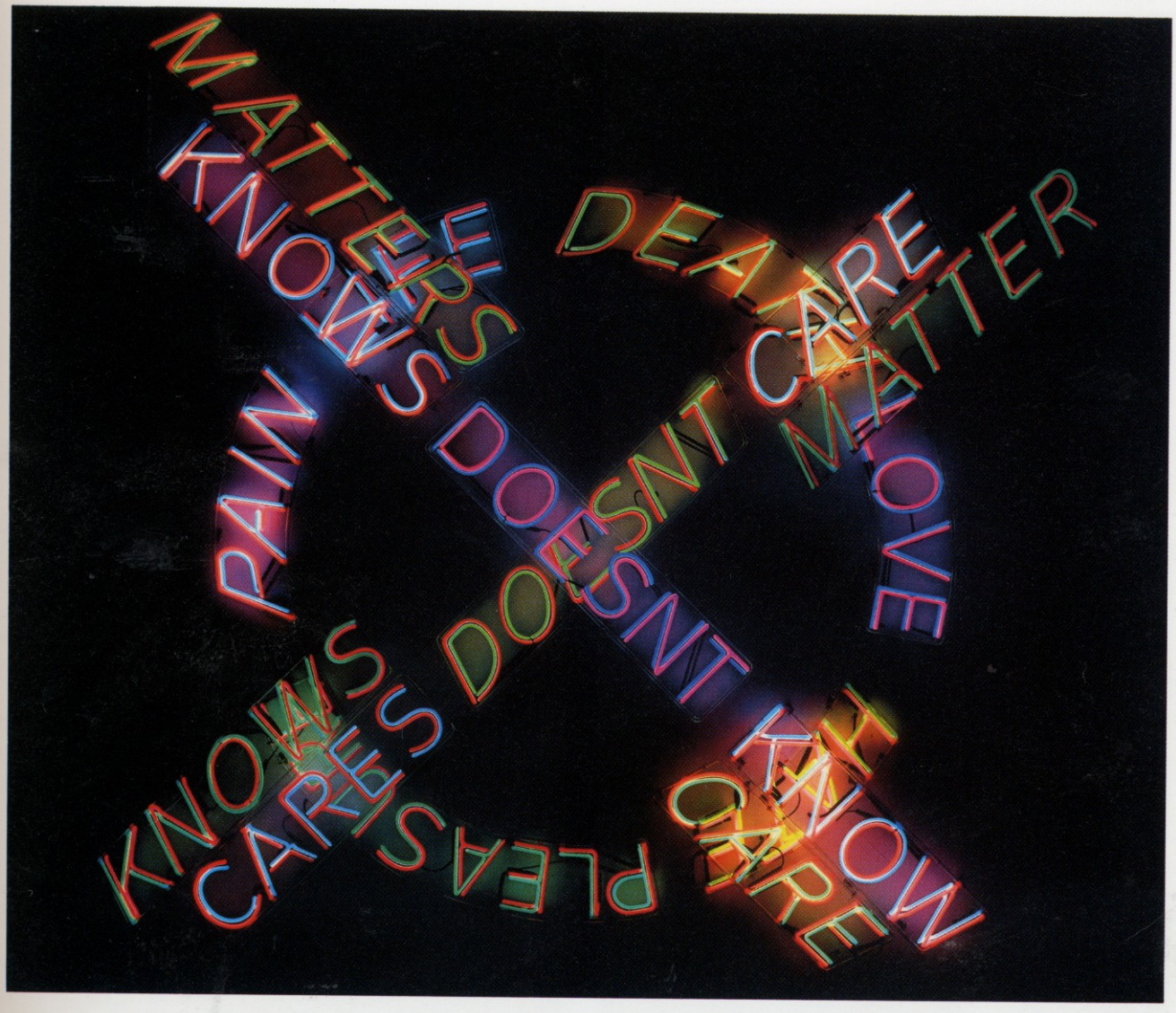
GEGENÜBER:
Raw War. 1970
Auflage: 6
Neonröhren mit
Klarglasröhren-Aufhängerahmen
16,5 × 43,5 × 3,8 cm


WAR

Vier Phasen aus *American Violence.* 1981/82
Neonröhren mit
Klarglasröhren-Aufhängerahmen
198,1 × 157,5 × 7,9 cm
Sammlung William J. Hokin, Chicago

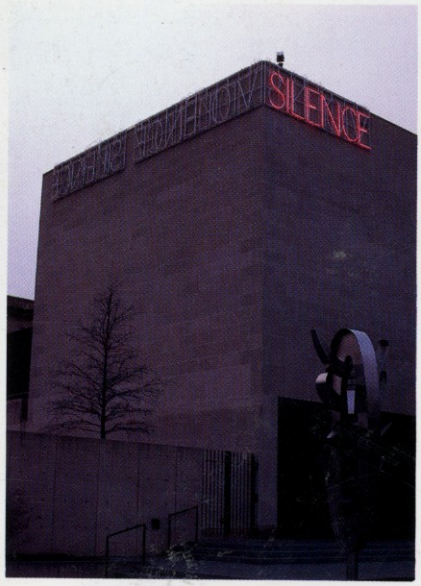


Life Death, God Doesn't Know. 1983
(Leben Tod, Gott weiss nichts davon)
Neonröhren mit
Klarglasröhren-Aufhängerahmen
273 × 271,8 cm
The Saatchi Collection, London



OBEN:
Violins Violence Silence. 1982
(Geigen Gewalt Schweigen)
Inschrift: «GEIGEN GEWALT
SCHWEIGEN/ Grösse nicht so wichtig/
ungefähr 1:3. Farben ungefähr so.»
Bleistift, Kreide und farbige Pastellkreide
auf zusammengeklebtem Papier
67,4 × 270,5 cm
Sammlung Angela Westwater, New York

UNTEN:
Violins Violence Silence (Aussenversion).
1981/82
Neonröhren mit
Klarglasröhren-Aufhängerahmen
Buchstaben 122 cm hoch
The Baltimore Museum of Art
Geschenk der Leo Castelli Gallery und der
Sperone Westwater Fischer, Inc., New York

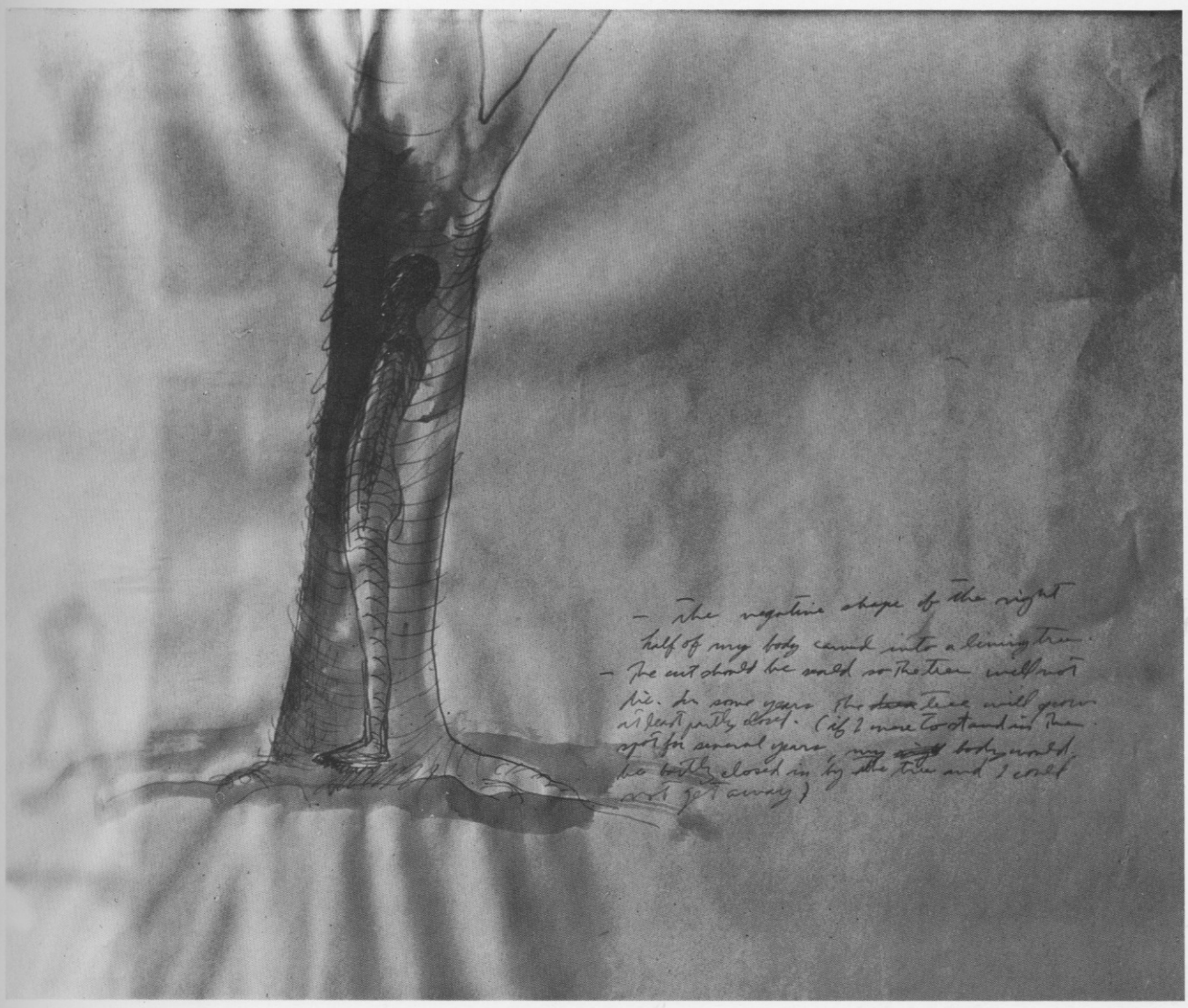


One Hundred Live and Die. 1984
(Hundert leben und sterben)
Neonröhren mit
Klarglasrohren-Aufhängerahmen,
auf vier Paneele montiert
299,7 × 33,9 × 53,3 cm
Sammlung Susan und Lewis Manilow,
Chicago

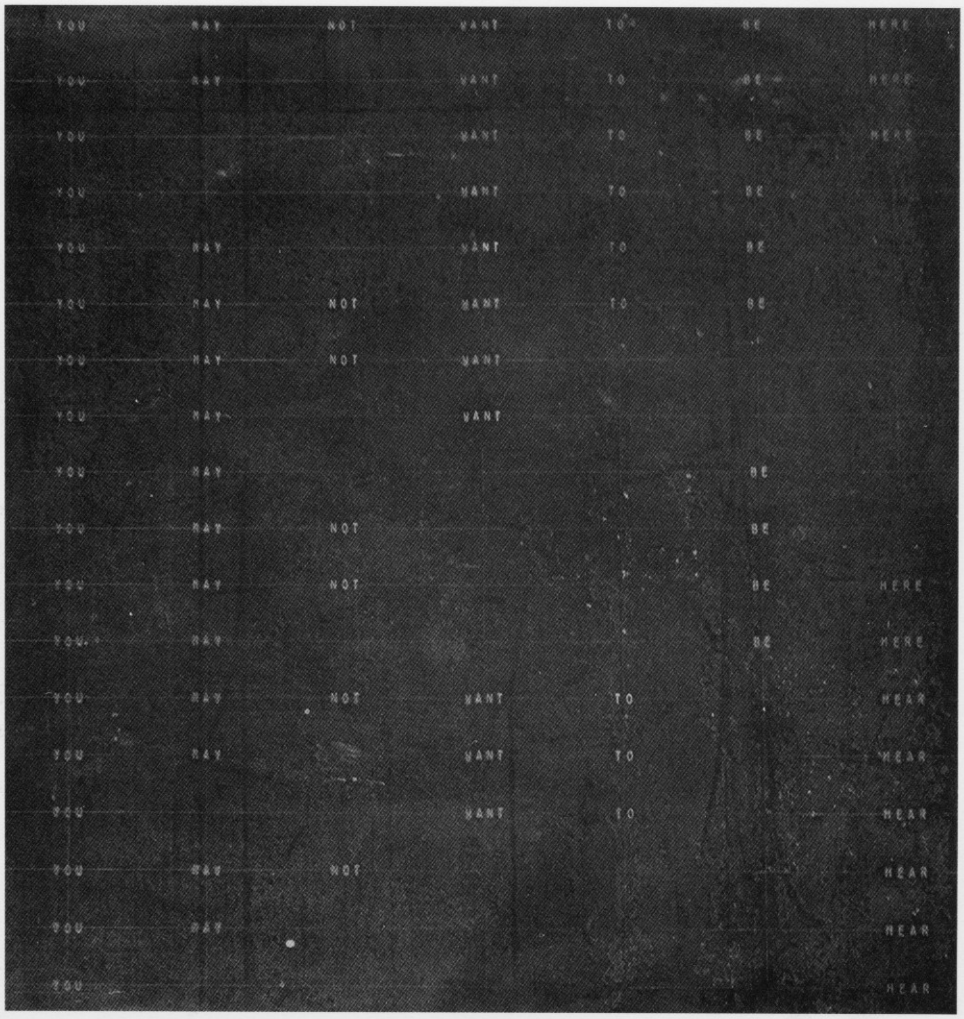
Studie zu *A Rose Has No Teeth.* 1966
(Eine Rose hat keine Zähne)
Inschrift: «Eine Rose hat keine Zähne». Blei- oder braunes Bronzeschild / an einem Baum im Wald zu befestigen, so dass es/ überwuchert wird.»
Bleistift auf Papier
47,9 × 60,9 cm
Sammlung Sonnabend, New York

RECHTS:
A Rose Has No Teeth. 1966
Bleiernes Schild
30,6 × 30,6 × 10,2 cm
Mit freundlicher Genehmigung von Thomas Ammann, Zürich

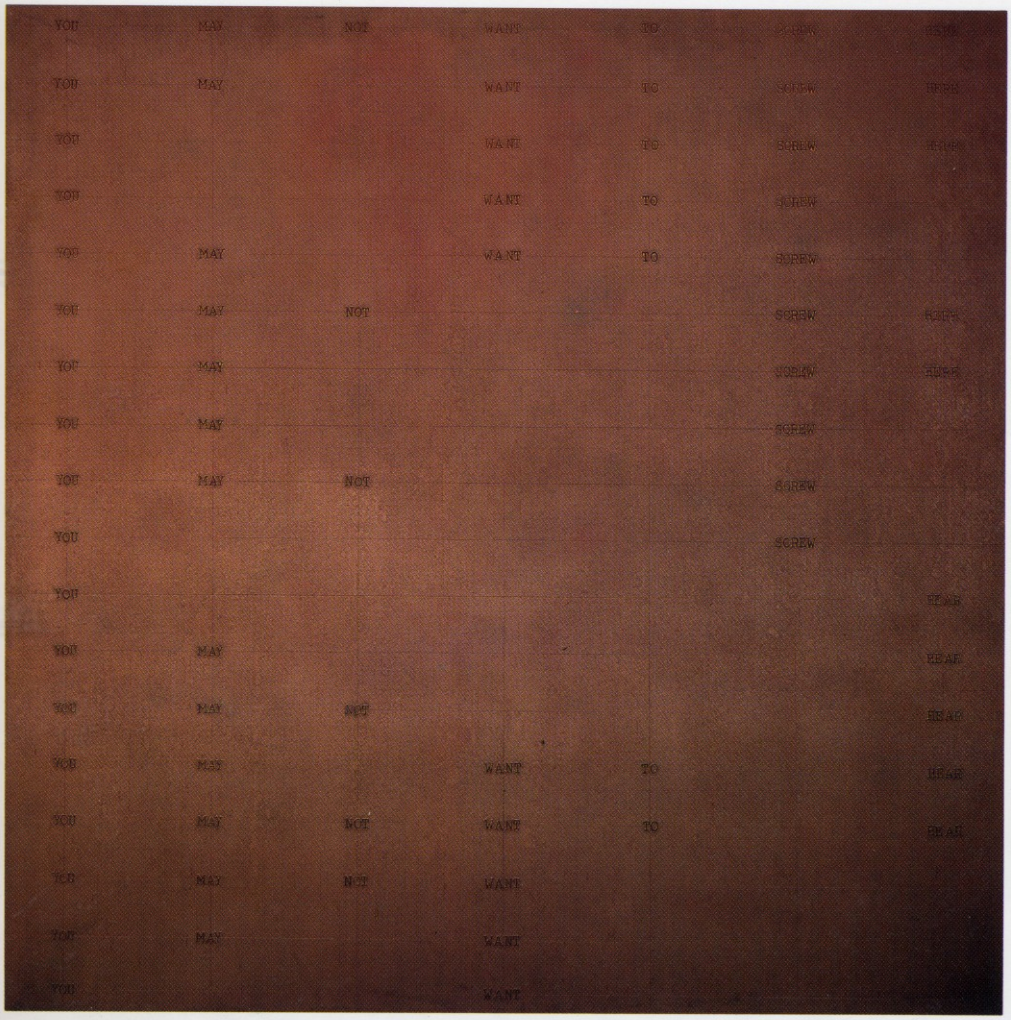
The Negative Shape of the Right Half of My Body Carved into a Living Tree. 1966/67
(Die Negativform meiner rechten Körperhälfte, in einen lebenden Baum geschnitzt)
Inschrift: «Die Negativ-Form meiner rechten/ Körperhälfte, in einen lebenden Baum geschnitzt./ Der Schnitt sollte versiegelt werden, damit der Baum nicht/ stirbt. In einigen Jahren wird der Baum zumindest/ teilweise zuwachsen./ (Würde ich an dieser Stelle/ mehrere Jahre stehenbleiben, würde mein Körper zum Teil vom Baum umschlossen, und ich könnte/ nicht fliehen.)»
Tinte und Tusche auf Papier
Gegenwärtiger Standort unbekannt



First Poem Piece. 1968
(Erstes Gedicht)
Eingraviert: «Vielleicht möchtest du nicht
hier sein …»
Stahlplatte
Ca. 1,8 × 152,4 × 152,4 cm
Rijksmuseum Kröller-Müller,
Otterlo, Niederlande
Früher Sammlung Martin Visser



Second Poem Piece. 1969
(Zweites Gedicht)
Inschrift: «Vielleicht möchtest du nicht hier vögeln ...»
Auflage: 3
Stahlplatte
1,8 × 152,4 × 152,4 cm



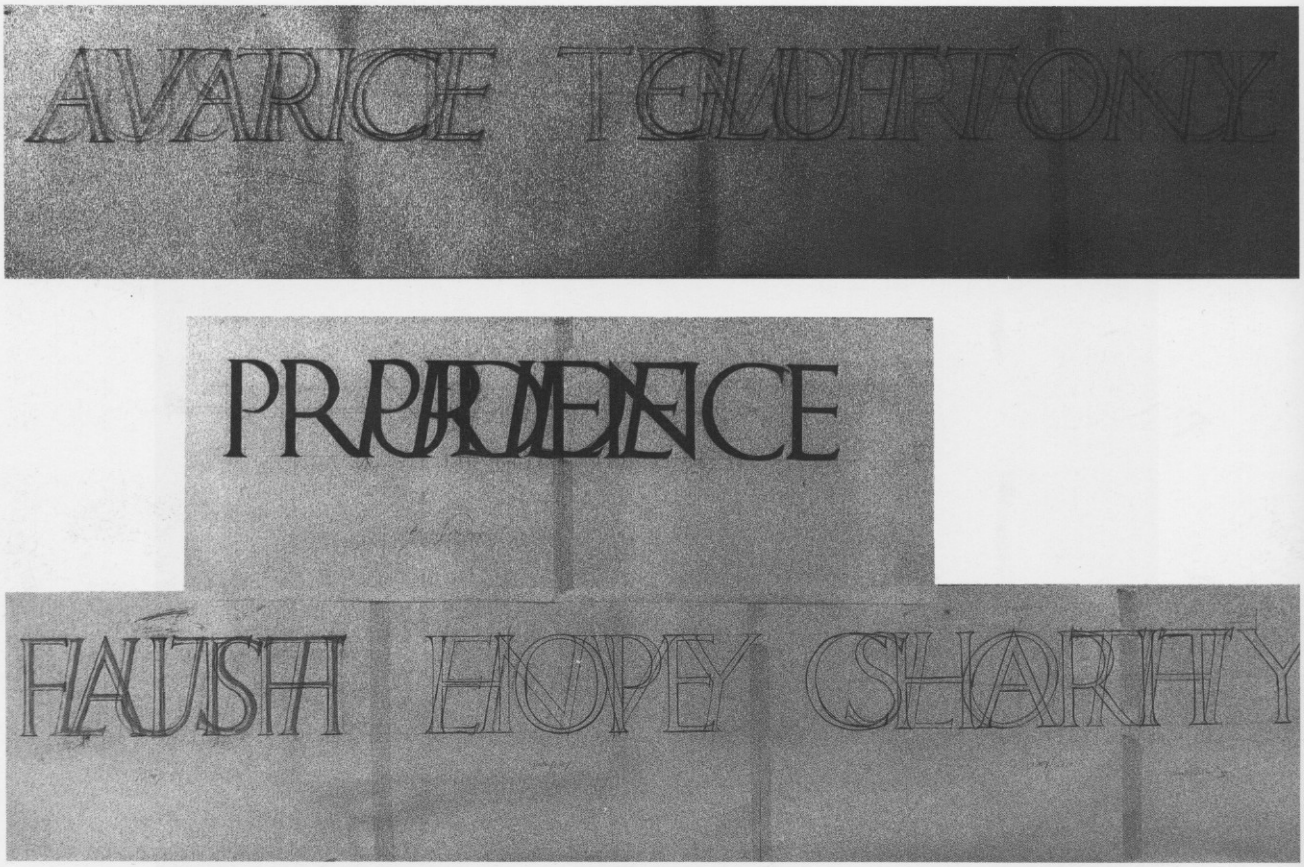
VON OBEN NACH UNTEN:
Studien zu *Seven Virtues and Seven Vices.* 1983
(Sieben Tugenden und sieben Laster)
Sammlung Martin Visser
Bergeijk, Niederlande

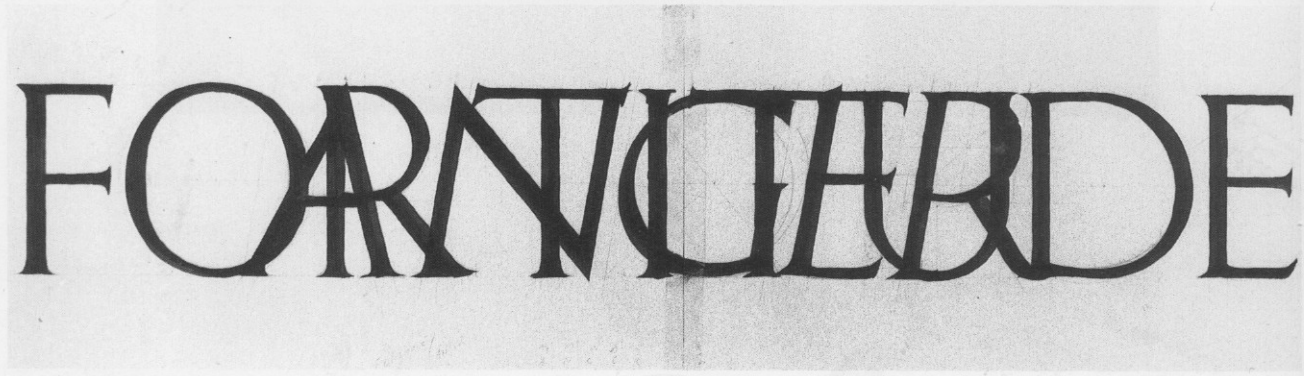
Avarice Justice, Gluttony Temperance
(Geiz Gerechtigkeit, Gefrässigkeit Mässigkeit)
Bleistift, Conté-Buntstift und Kohle
auf vier Blatt zusammengeklebten Papiers
76,8 × 406,5 cm

Pride Prudence
(Stolz Vorsicht)
Tinte auf zwei Blatt zusammengeklebten Papiers
76,8 × 203,3 cm

Faith Lust, Hope Envy, Charity Sloth
(Glaube Lust, Hoffnung Neid, Nächstenliebe Faulheit)
Bleistift und Tusche auf vier Blatt zusammengeklebten Papiers
76,8 × 406,5 cm

Fortitude Anger
(Mut Zorn)
Bleistift und Tinte auf zwei Blatt zusammengeklebten Papiers
76,8 × 203,3 cm





VON OBEN NACH UNTEN UND
NÄCHSTE SEITE:
Fünf Steine aus *Seven Virtues and Seven Vices.*
1984
(Sieben Tugenden und sieben Laster)
Behauener Granit
Edward R. Broida Trust, Los Angeles

Faith Lust
(Glaube Lust)
60,3 × 120 cm

Justice Avarice
(Gerechtigkeit Geiz)
60,3 × 154 cm

Hope Envy
(Hoffnung Neid)
60,3 × 120 cm

Seven Virtues and Seven Vices. 1984
(Sieben Tugenden und sieben Laster)
Behauener Granit
Edward R. Broida Trust, Los Angeles

Temperance Gluttony
(Mässigkeit Gefrässigkeit)
60,3 × 240 cm

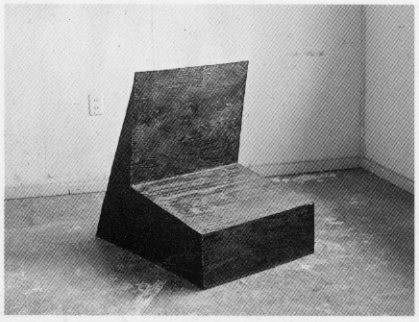
Fortitude Anger
(Mut Zorn)
60,3 × 205,1 cm

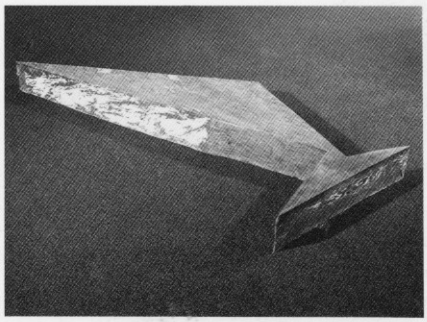
Fünf Steine aus *Seven Virtues and Seven Vices.*
1984 (Sieben Tugenden und sieben Laster)
Installation, Sperone Westwater
New York, 6. Oktober.–3. November 1984

OBEN:
Shelf Sinking into the Wall with Copper-Painted Plaster Casts of the Spaces Underneath. 1966
(In die Wand versinkendes Gestellbrett mit kupferfarbenen Gipsgussformen der darunterliegenden Räume)
Holz und bemalter Gips
177,8 × 213,4 × 15,2 cm
Sammlung Katherine Bishop Crum, New York

UNTEN LINKS:
Device to Hold a Box at a Slight Angle. 1966
(Vorrichtung, um eine Kiste in einem leichten Winkel festzuhalten)
Glasfasern
54 × 66 × 76,2 cm
Sammlung Cy Twombly, Rom

UNTEN RECHTS:
Platform Made Up for the Space between Two Rectilinear Boxes on the Floor. 1966
(Plattform für den Raum zwischen zwei geradlinigen Kisten auf dem Boden)
Glasfasern
19 × 219 × 109 cm
Sammlung Geertjan Visser, Leihgabe an das Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, Niederlande



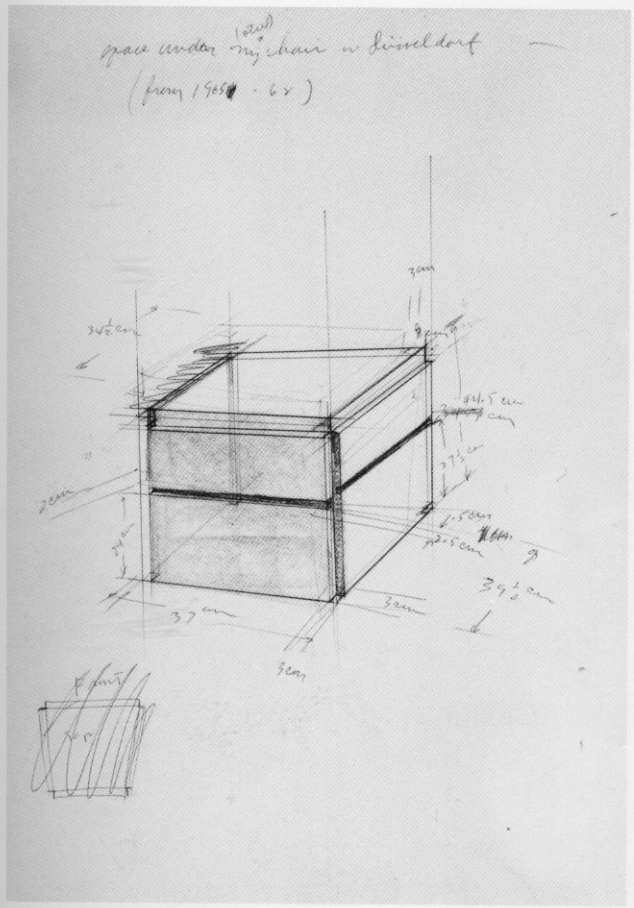


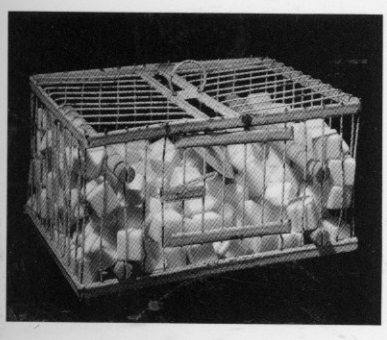
OBEN LINKS:
Studie zu *A Cast of the Space under My Chair.* 1968
(Abguss des Raumes unter meinem Stuhl)
Inschrift: «Raum unter meinem (Stahl-)Stuhl in Düsseldorf/ (1965–1968)/ für Geertjan Visser.»
Kugelschreiber auf Papier
60,5 × 42,5 cm
Sammlung Geertjan Visser, Leihgabe an das Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, Niederlande

OBEN RECHTS:
A Cast of the Space under My Chair. 1966–1968
(Abguss des Raumes unter meinem Stuhl)
Beton
44,5 × 39 × 37 cm
Sammlung Geertjan Visser, Leihgabe an das Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, Niederlande

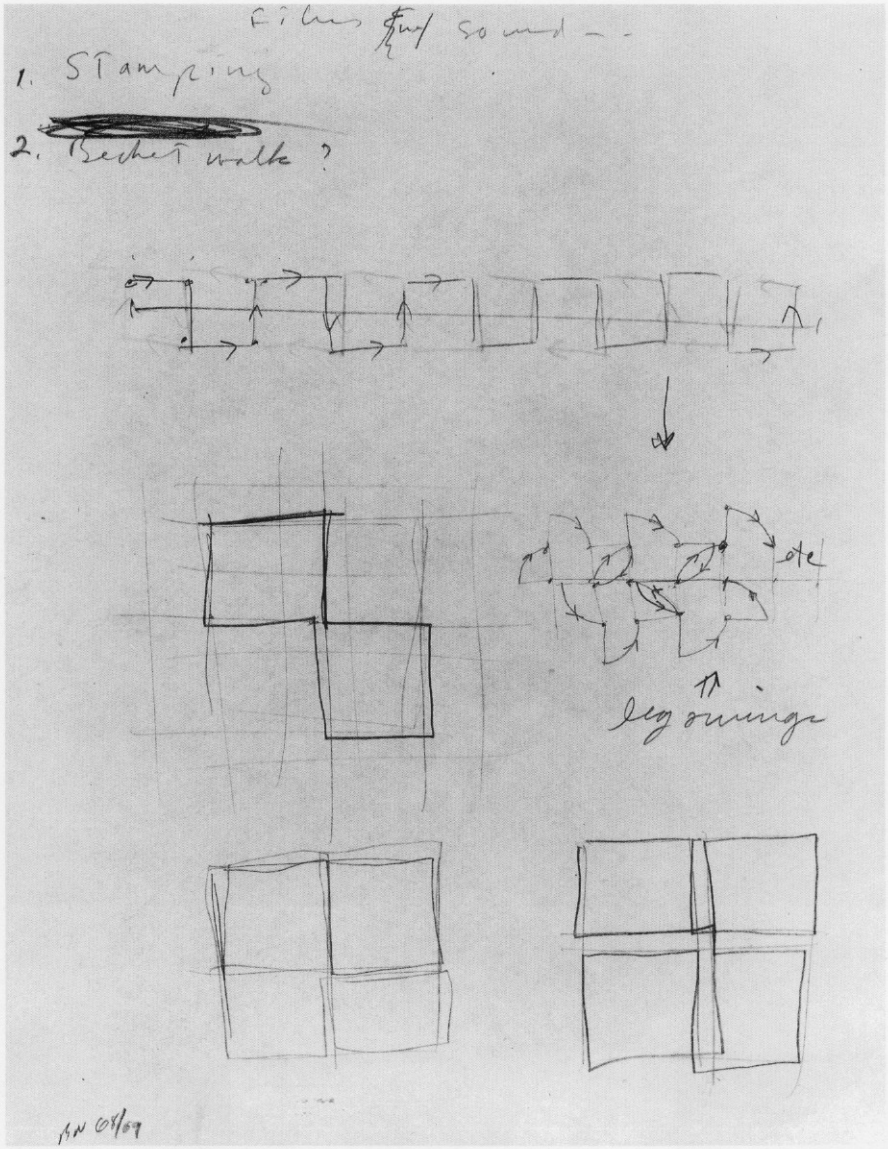
UNTEN LINKS:
MARCEL DUCHAMP
Why Not Sneeze Rose Sélavy? 1921
(Wieso nicht niesen Rose Sélavy?)
Fertigprodukt: bemalter Vogelkäfig, Metall, Marmorwürfel, Thermometer und Schulpe
11,4 × 21,9 × 16,2 cm
Philadelphia Museum of Art
Sammlung Louise und Walter Arensberg

UNTEN RECHTS:
JASPER JOHNS
Painted Bronze. 1960
(Bemalte Bronze)
Bronze 14 × 20,3 × 12 cm
Museum Ludwig, Köln, BRD



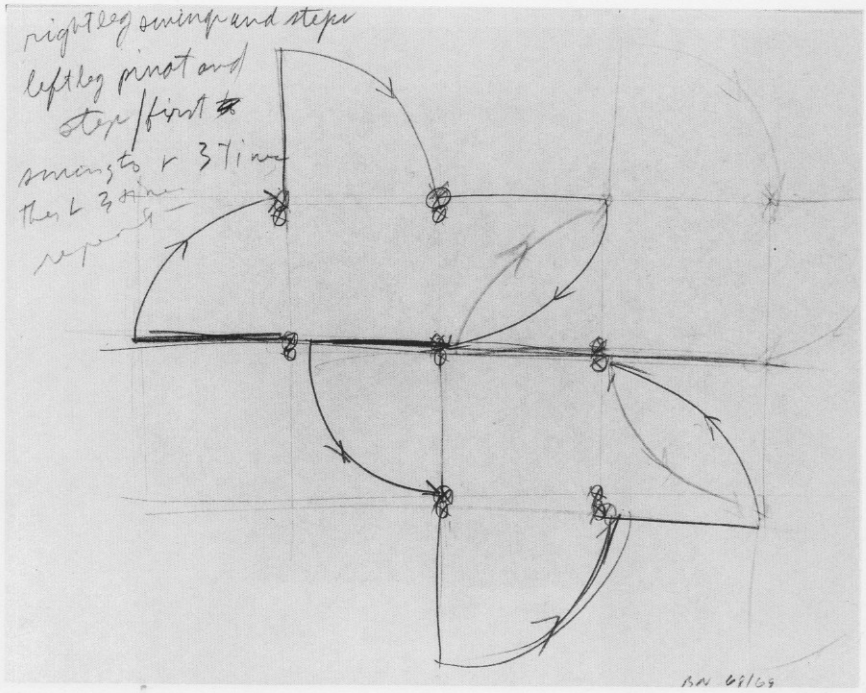


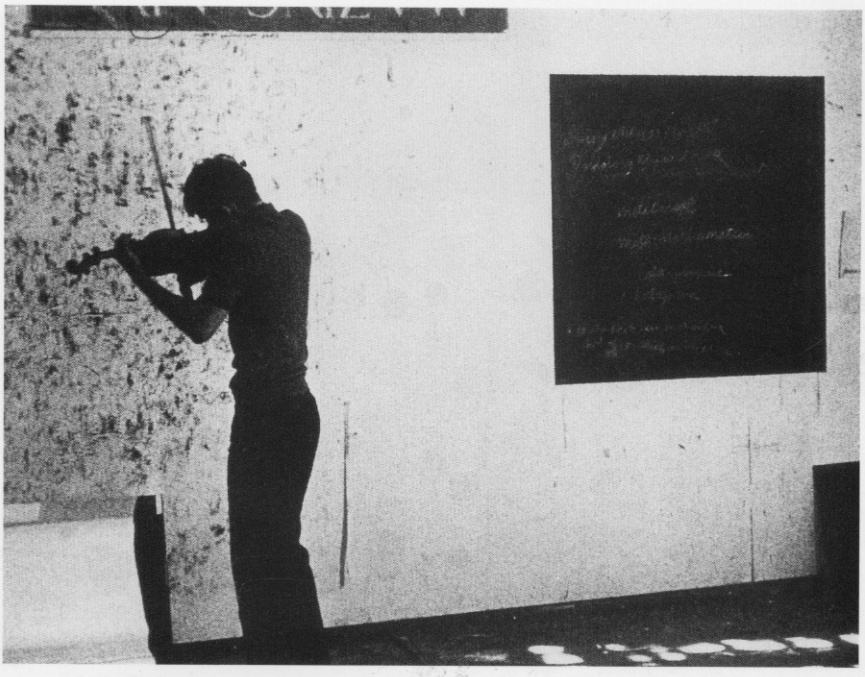
Film with Sound: 1. Stamping, 2. Beckett Walk?
1968/69
(Film mit Tonhintergrund: 1. Stampfen,
2. Beckett-Schritte?)
Bleistift und Farbstift auf Papier
28 × 21,6 cm
Privatsammlung, New York



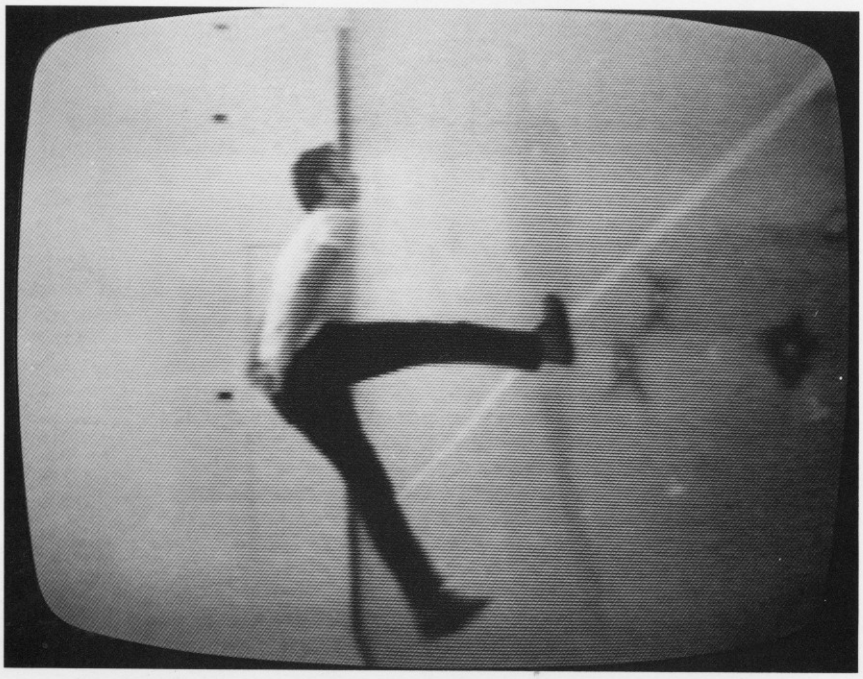
OBEN:
Ohne Titel (Studie zu *Slow Angle Walk*) (Langsamer Winkelgang). 1968/69
Inschrift: «Rechtes Bein schwingt und schreitet/ linkes Bein dreht und/ schreitet/ erstes/ Ausschwingen zu r 3 Mal/ dann L 3 Mal/ wiederholen.»
Bleistift und Farbstift auf Papier
21,6 × 28 cm
Sammlung des Künstlers

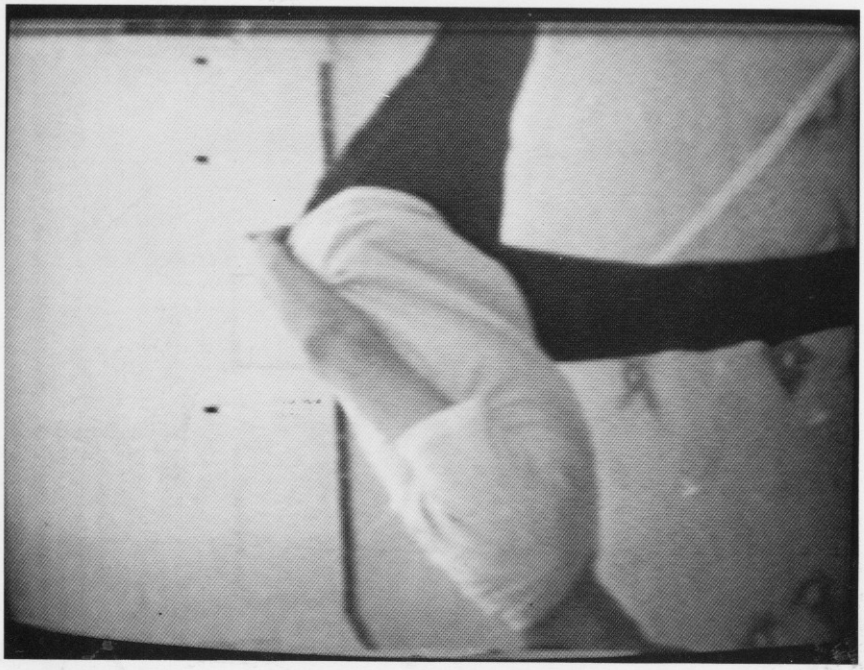
UNTEN:
Standbild aus Playing a Note on the Violin While I Walk around the Studio. 1968
(Eine Note auf der Geige spielend, während ich im Atelier herumgehe)
Film, 16 mm, schwarzweiss, Ton, 8–10 Min., ca. 400 Fuss (12,192 m)

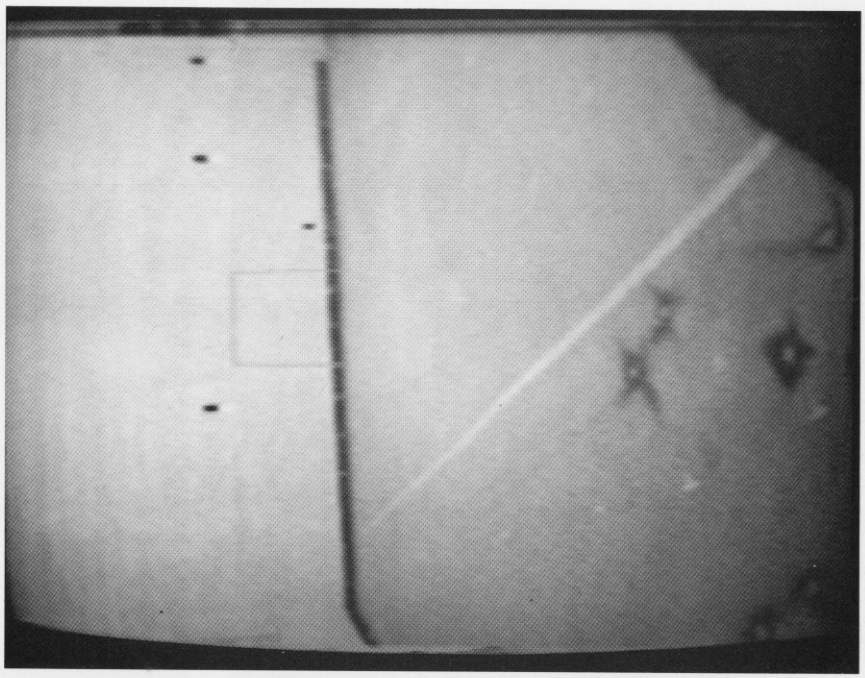


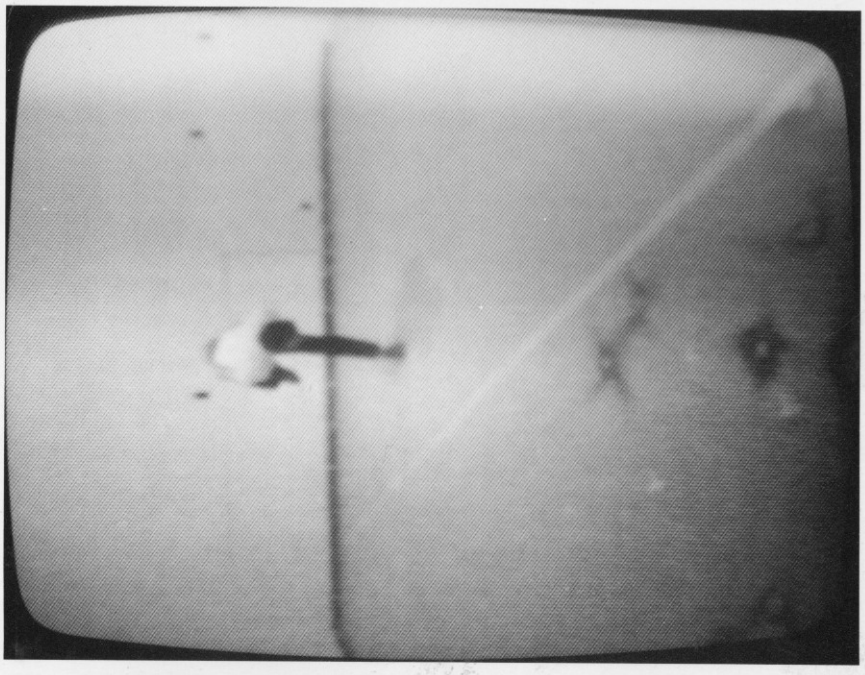


UNTEN UND GEGENÜBER:
Standbilder aus *Slow Angle Walk*. 1968
Videoband, schwarzweiss, vertont, 60 Min.

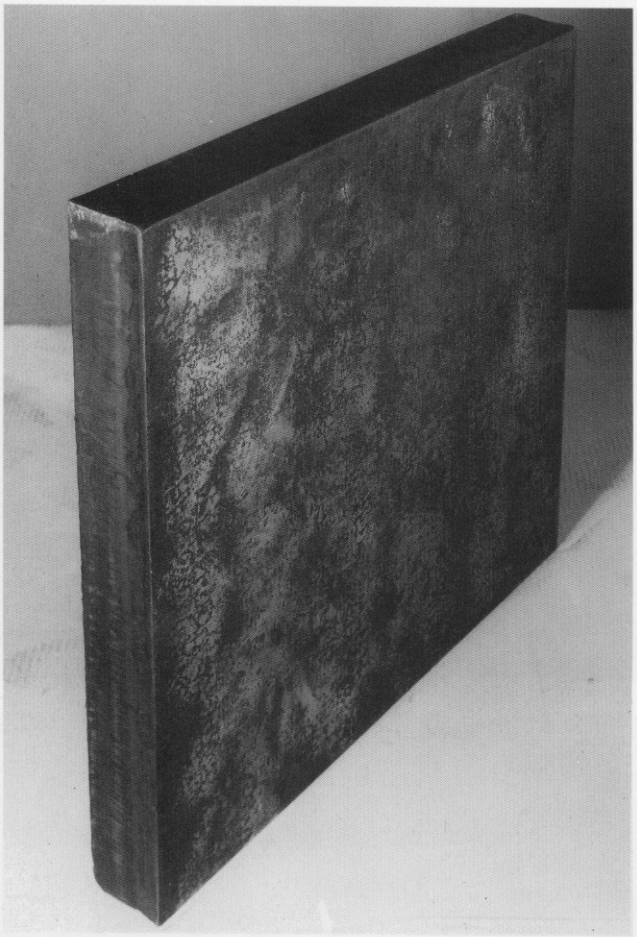




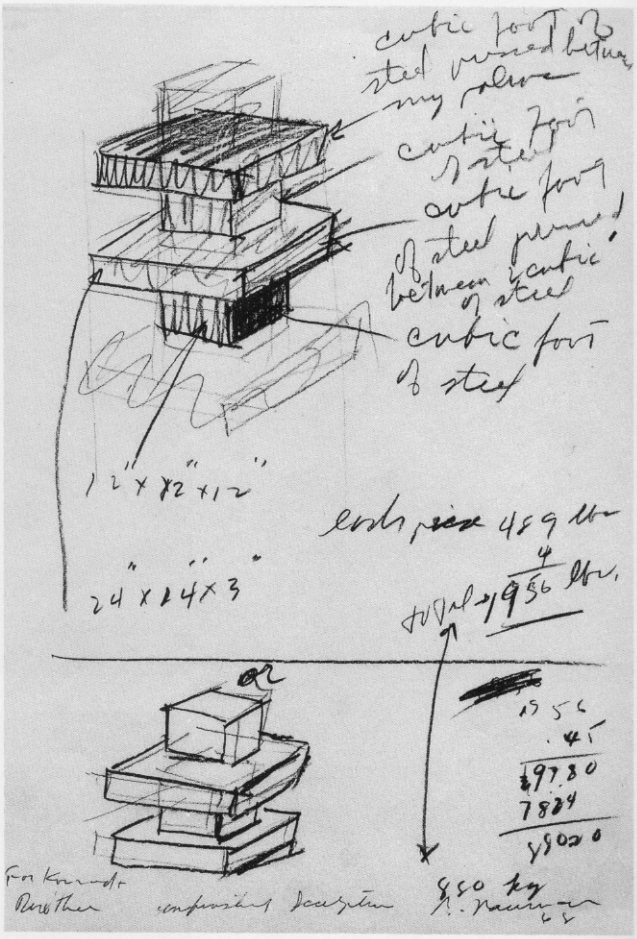




A Cubic Foot of Steel Pressed between My Palms.
1968
(Ein Kubikfuss Stahl zwischen meinen Handflächen gepresst)
Stahl
61 × 61 × 7,6 cm
Leo Castelli Gallery, New York

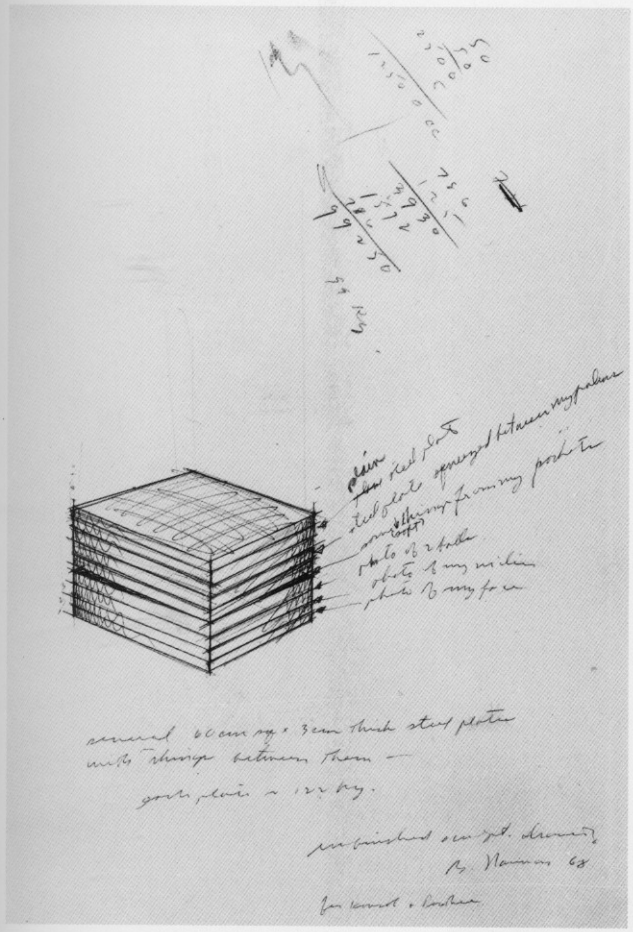


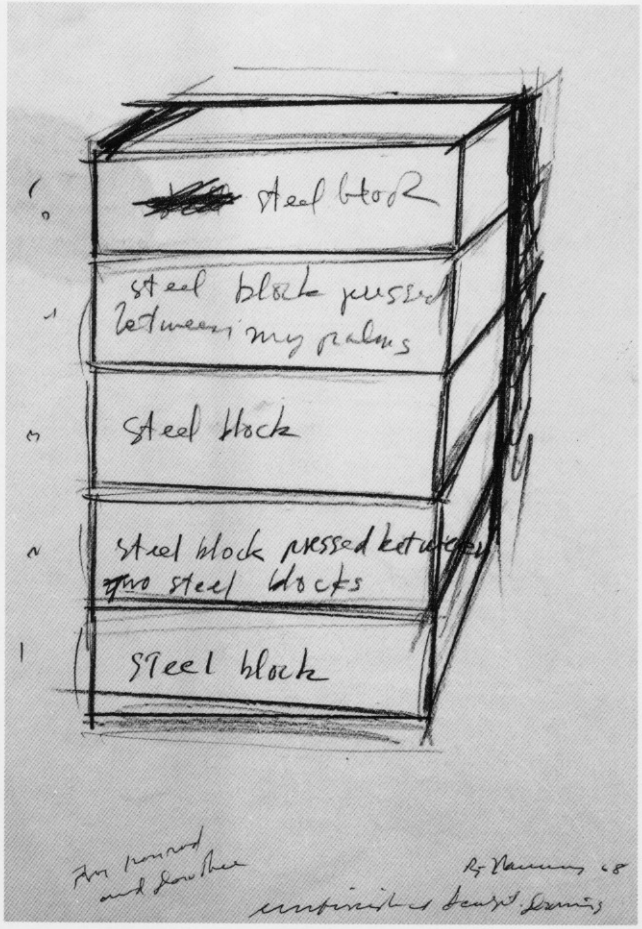
Ohne Titel (Studie für eine unvollendete Skulptur). 1968
Inschrift: «Kubikfuss/ Stahl zwischen meinen Handlfächen/ gepresst/ Kubikfuss/ Stahl/ zwischen zwei Kubikfuss/ Stahl gepresst/ Kubikfuss/ Stahl/ Für Konrad-Dorothee/ unvollendet/ Skulptur, 1968.»
Bleistift auf Papier
29,5 × 21 cm
Sammlung Dorothee und Konrad Fischer, Düsseldorf, BRD



LINKS:
Ohne Titel (Studie für eine unvollendete Skulptur). 1968
Inschrift: «Einfache/ Stahlplatte zwischen meinen Handflächen gepresst/ ein paar (weiche) Dinge aus meiner Tasche/ Photographie zweier Eier/ Photographie meiner Geige/ Photographie meines Gesichts/ mehrere 60 cm² × 3 cm dicke Stahlplatten/ mit Sachen dazwischen –/ jede Platte 122 kg/ unvollendete Skulpturzeichnung/ Für Konrad + Dorothee, 1968.»
Kugelschreiber und Bleistift auf Papier
50 × 39 cm
Sammlung Dorothee und Konrad Fischer, Düsseldorf, BRD

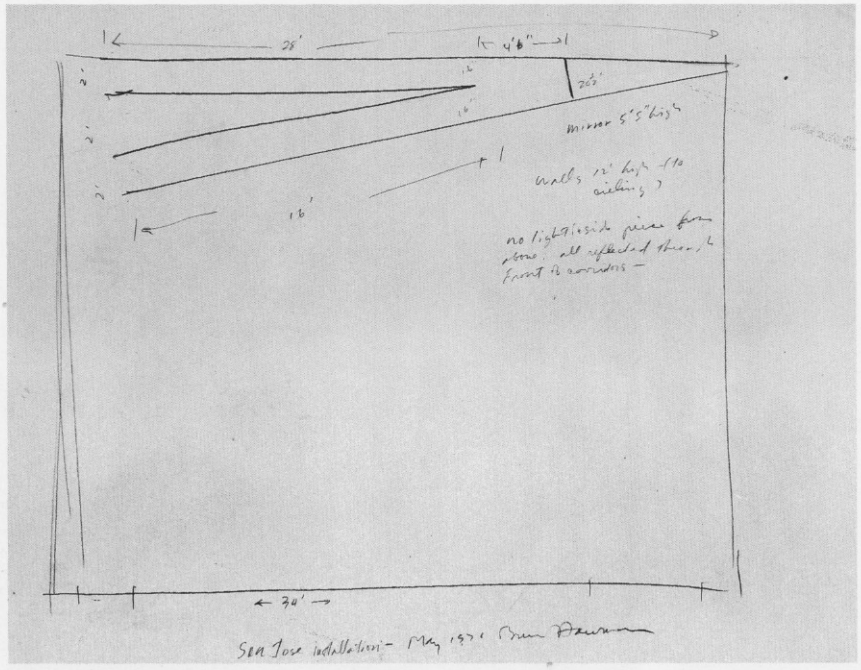
RECHTS:
Ohne Titel (Studie für unvollendete Skulptur). 1968
Inschrift: «5. Stahlblock/ 4. Stahlblock zwischen/ meinen Handflächen gepresst./ 3. Stahlblock zwischen/ meine Handflächen gepresst/ 2. Stahlblock zwischen/ zwei Stahlblöcke gepresst/ 1. Stahlblock/ für Konrad/ und Dorothee/ unvollendete Skulpturzeichnung, 1968.»
Bleistift auf Papier
29,5 × 21 cm
Sammlung Dorothee und Konrad Fischer, Düsseldorf, BRD

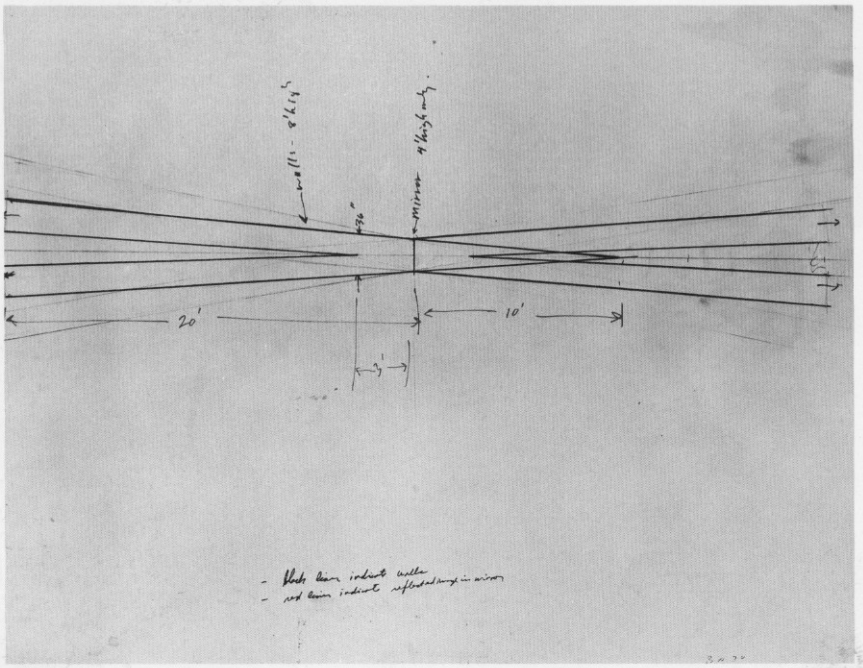




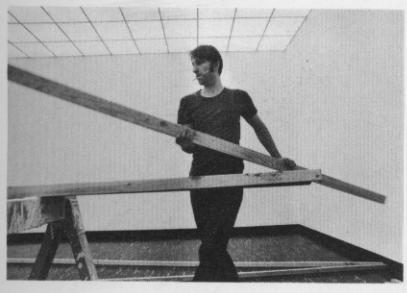
OBEN:
Ohne Titel (Nach *Corridor Installation with Mirror*). 1971
(Korridor-Installation mit Spiegel)
Inschrift: «Spiegel 5′5″ hoch, 16′/ Wände 12′ hoch (bis zur/ Decke)/ Im Objekt kein Licht von/ oben: alles Licht durch Vorderseite der Korridore reflektiert./ 34′/ San-Jose-Installation – Mai 1971.»
Bleistift auf Papier
58,4 × 73,6 cm
Sammlung des Künstlers

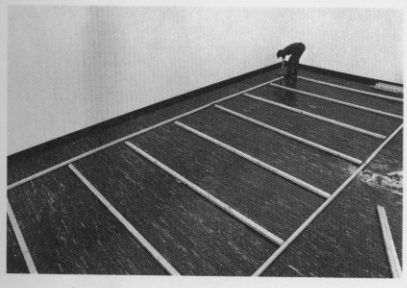
UNTEN:
Ohne Titel (Studie zu *Corridor Installation with Mirror*). 1970
Inschrift: «Wände 8′ hoch/ Spiegel nur 4′ hoch/ Schwarze Striche verweisen auf im Spiegel reflektiertes Bild.»
Bleistift und Filzstift auf Papier
58,4 × 73,6 cm
Sammlung des Künstlers





Corridor Installation with Mirror. 1970
(Korridor-Installation mit Spiegel)
Installiert im San Jose State College,
San Jose, Kalifornien, Mai 1970
Gipsbauplatten, Holzrahmen und Spiegel
Wand 243,84 cm hoch; Spiegel 137,16 cm hoch
Zerstört



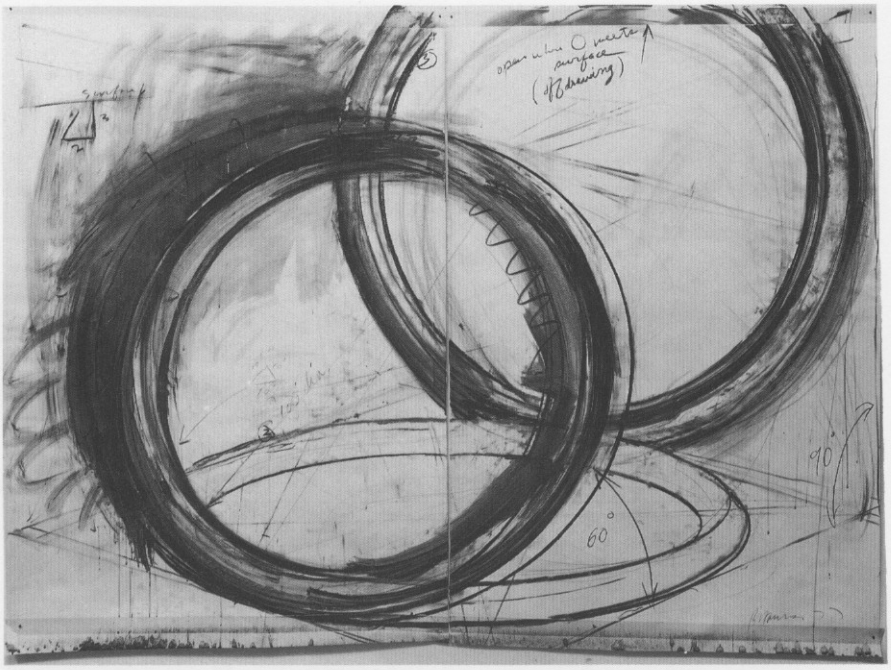


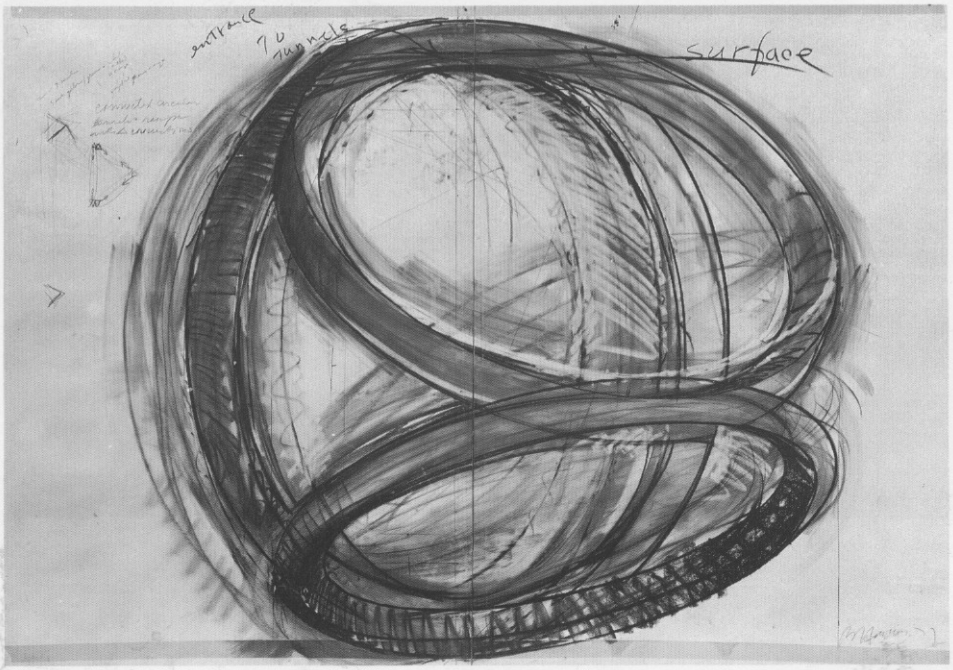
Kassel Corridor: Elliptical Space. 1972
(Kassel-Korridor: elliptischer Raum)
Rekonstruktion Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1986
Zwei gebogene Holz- und Wandplattenwände
Aussenwand: 365,8 × 1432,6 cm;
Innenwand: 365,8 × 1417,3 cm;
Mitte: 68,6 cm Distanz, sich an jeder Seite auf 10,2 cm verringernd
Sammlung Panza, Mailand

OBEN UND UNTEN:
House Divided. 1983
(Geteiltes Haus)
Zementbau
434,3 × 914,4 × 609,6 cm
Nathan Manilow Sculpture Park,
Governors State University,
University Park, Illinois

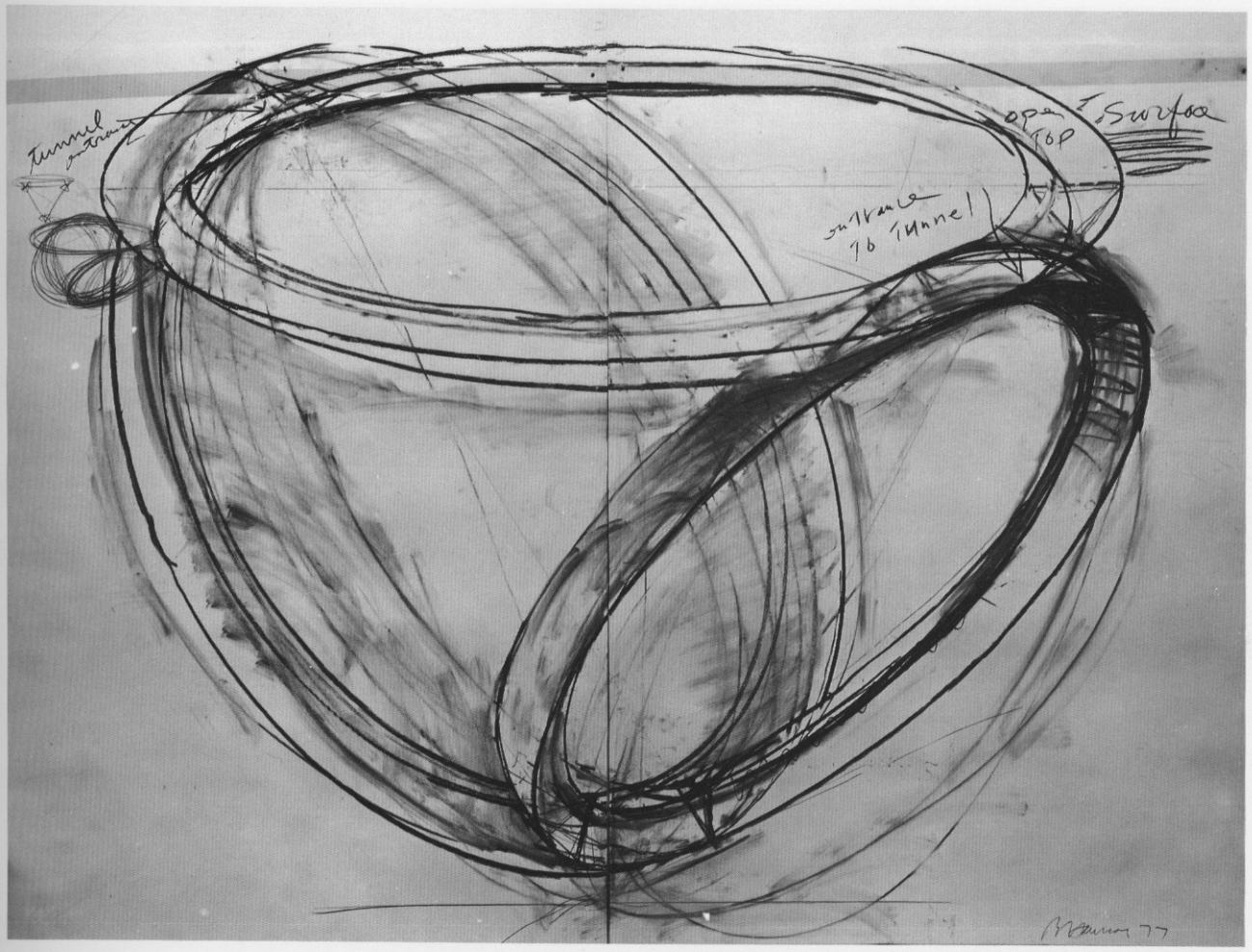
OBEN:
Ohne Titel (Drei kreisförmige Tunnels I).
1977
Inschrift: «Offen, wo O auf die Oberfläche trifft/ ausserhalb der Zeichnung.»
Kohle und Buntstift auf zwei Blatt zusammengeklebten Papiers
150 × 211 cm
Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, Niederlande

UNTEN:
Ohne Titel (Drei kreisförmige Tunnels II).
1977
Inschrift: «Verbundene kreisförmige/ Tunnelrampe/ mit △-Querschnitten/ Eingang zu Tunnelfläche.»
Bleistift und Kohle auf zwei Blatt zusammengeklebten Papiers
158 × 214 cm
Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, Niederlande





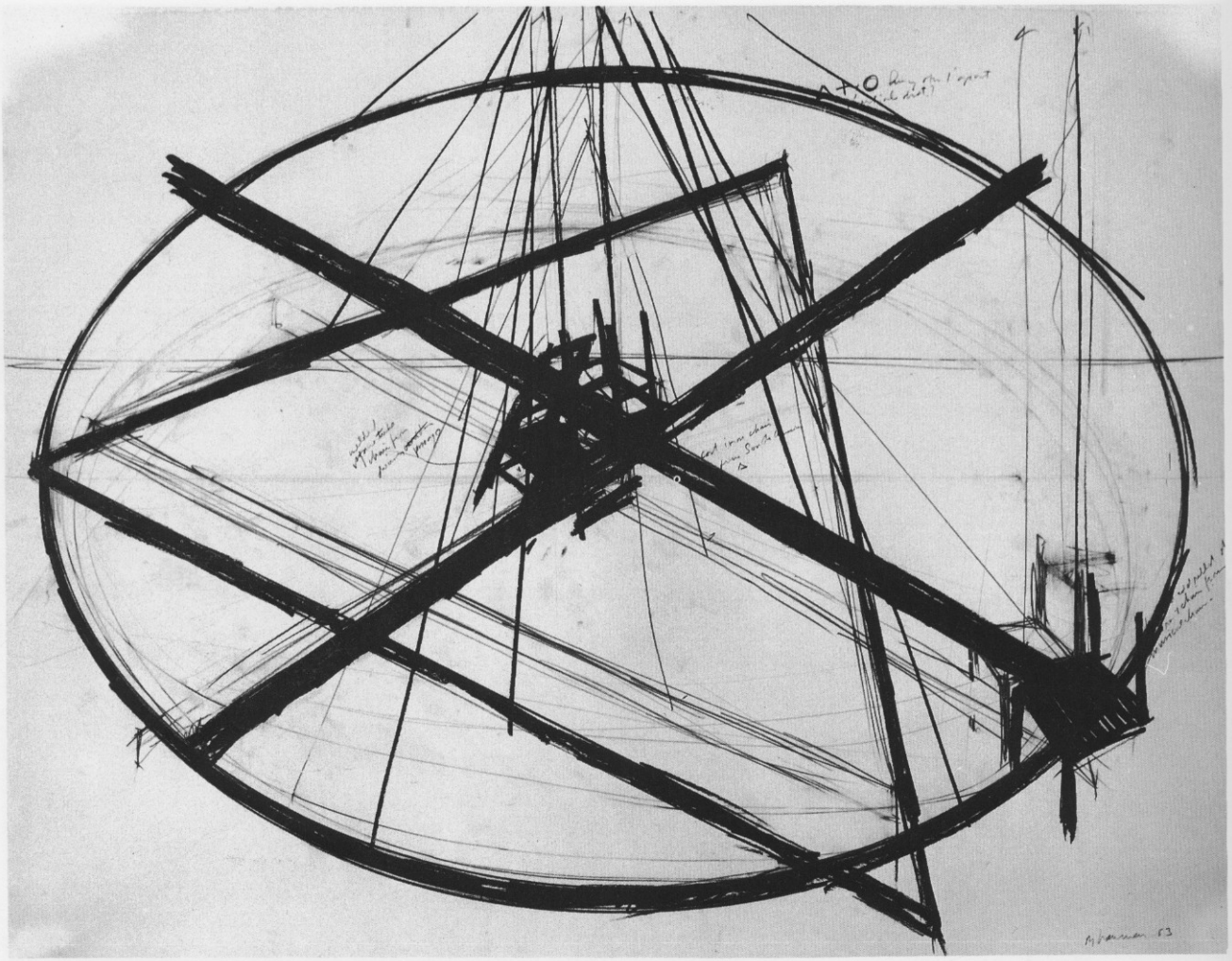
Ohne Titel (Studie zu Graben, Schaft und Tunnel). 1977
Inschrift: «Tunneleingang/ offen/ obere/ Fläche/ Eingang zu Tunnel.»
Bleistift und Kohle auf zwei Blatt zusammengeklebten Papiers
156 × 214 cm
Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, Niederlande



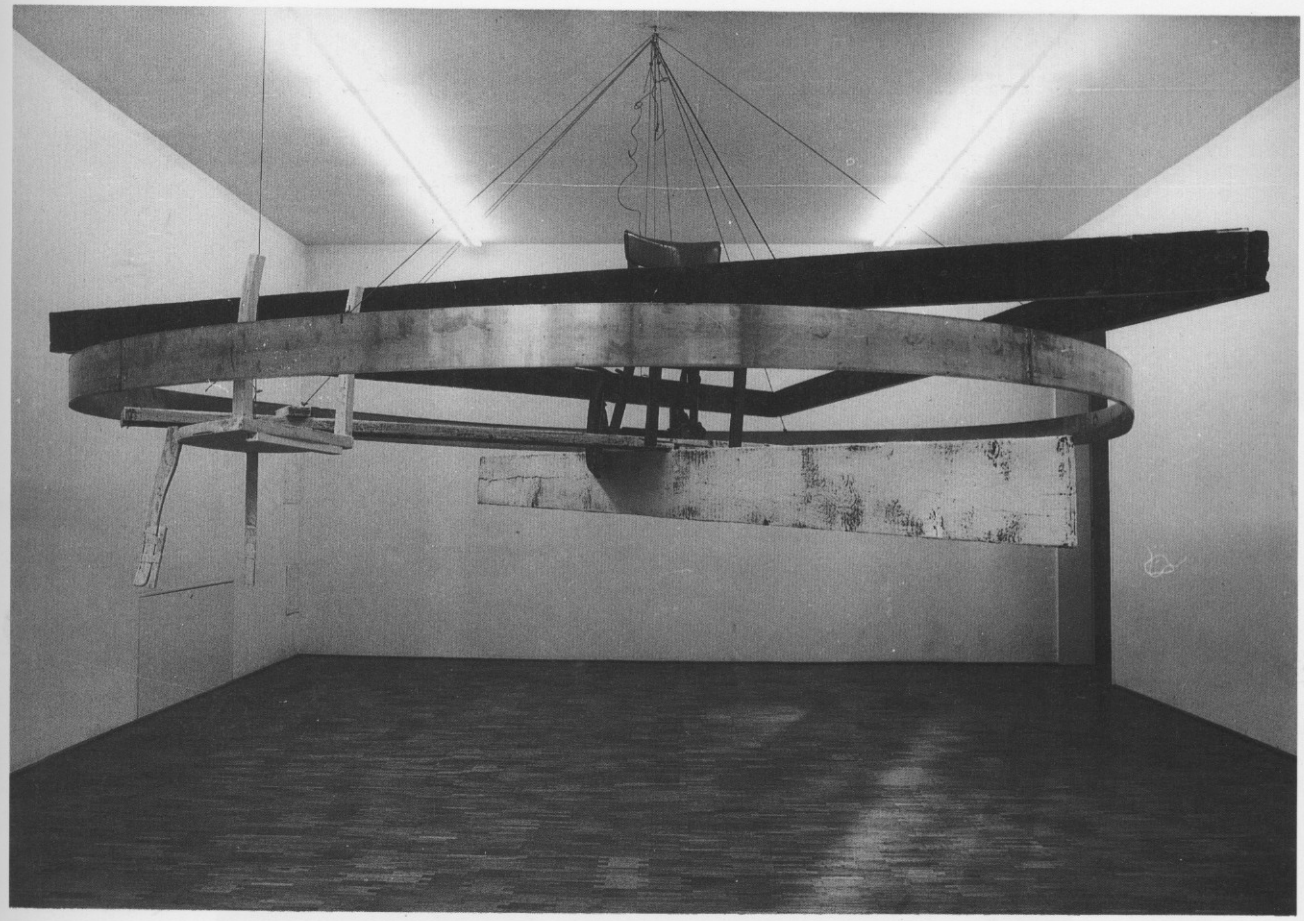
Model for Trench, Shaft and Tunnel. 1978
(Modell für Graben, Schaft und Tunnel)
Glasfasern
300 × 300 × 330 cm
Hallen für neue Kunst,
Schaffhausen, Schweiz
Sammlung Crex

Ohne Titel (Modell für Graben, Schaft und Tunnel). 1978
Glasfasern
330 × 300 × 300 cm
The Saatchi Collection, London

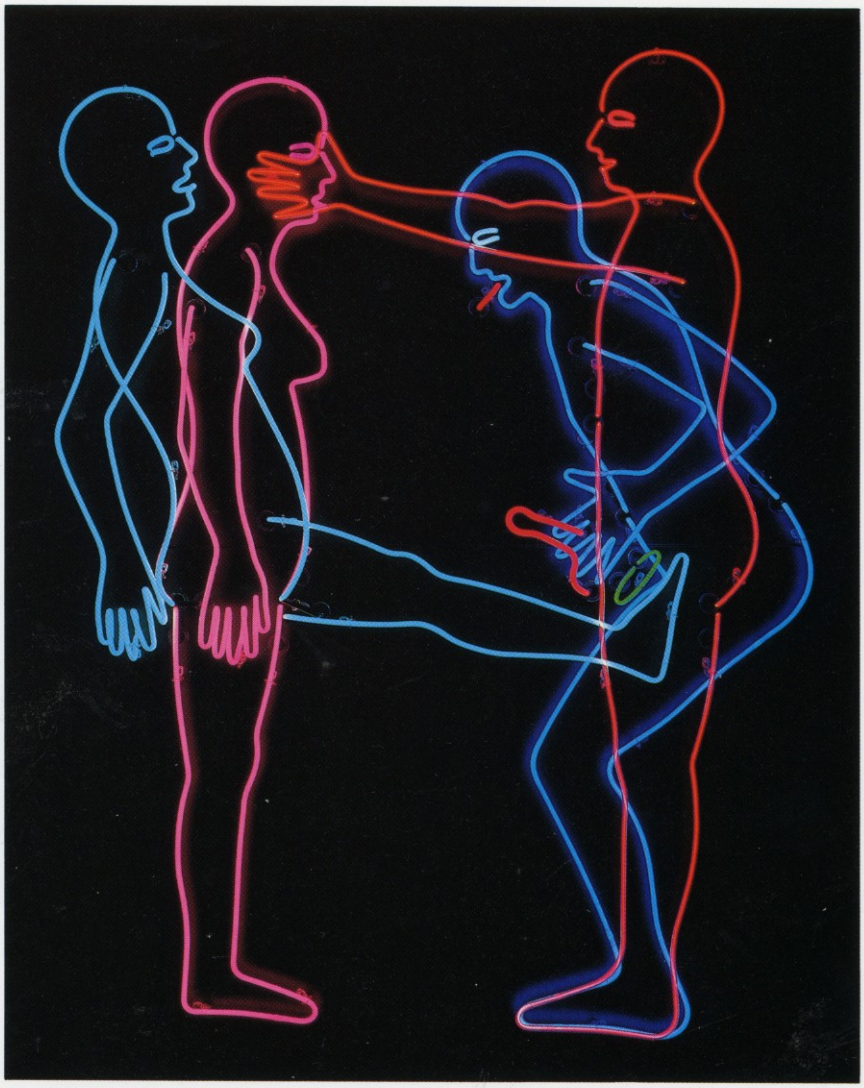
Ohne Titel (Studie zu *Musical Chairs: Studio Version*). 1983
(Musikstühle: Atelierversion)
Inschrift: «A + D hängen ungefähr 1 Fuss auseinander/ V senkrechte Dist./ Geschweisstes Viereck. Stuhl/ aus der Traumpassage nehmen/ Gusseiserner Stuhl aus Südamerika?»
Kohle auf Papier
95 × 125 cm
Sammlung Franz Meyer, Zürich



Musical Chairs: Studio Version. 1983
Installiert in der Galerie Konrad Fischer,
Düsseldorf, November 1983
Holz, Aluminium, drei Stühle und Stahlseil
130 × 420 × 420 cm
Hallen für neue Kunst,
Schaffhausen, Schweiz
Privatsammlung



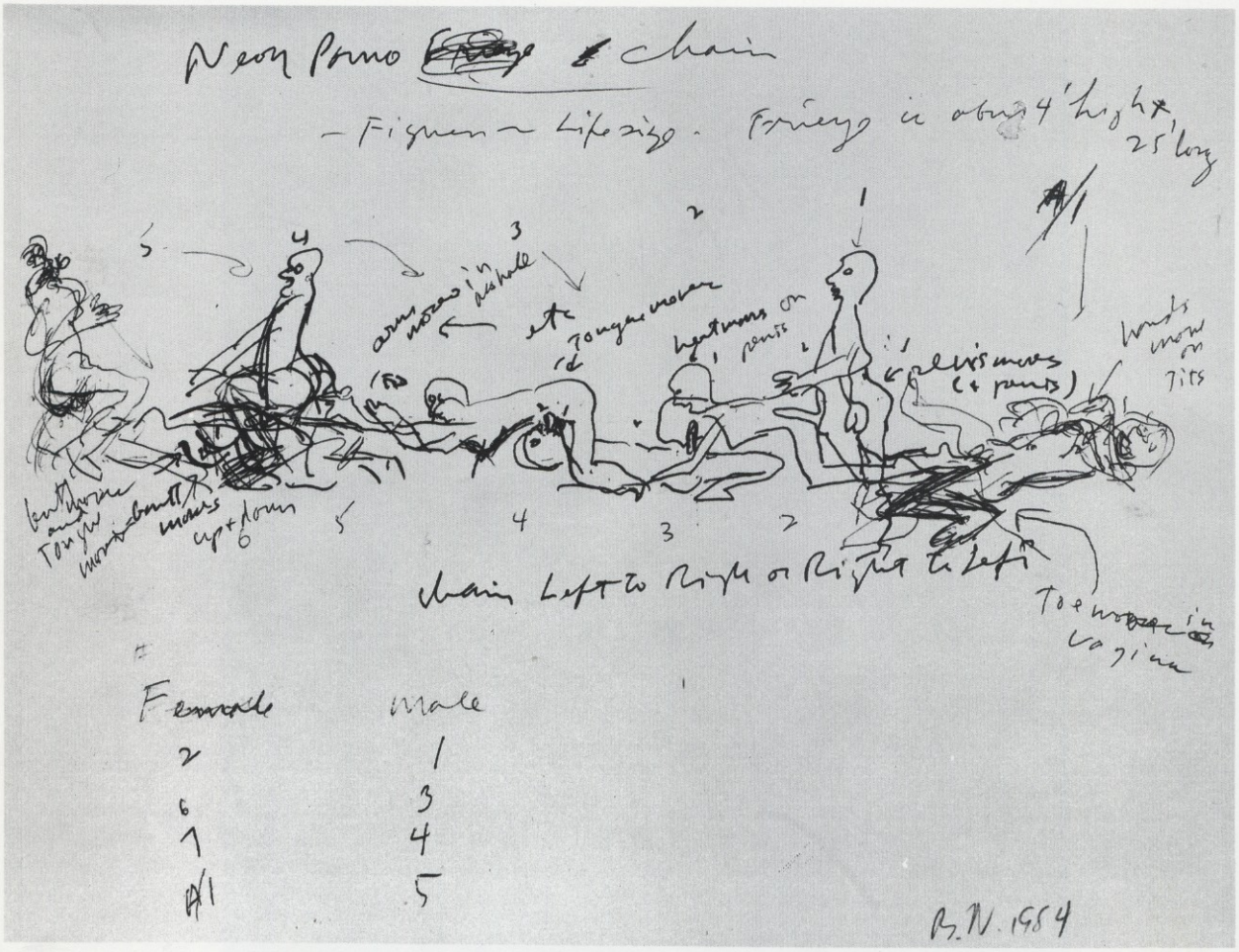
Punch and Judy: Kick in the Groin, Slap in the Face. 1985
(Punch und Judy: Tritt in die Leiste, Schlag ins Gesicht)
Neonröhren mit Klarglas-Aufhängerahmen auf ein Aluminiumpaneel montiert
195,6 × 154,9 × 35,6 cm
Sammlung Claude Berri, Paris

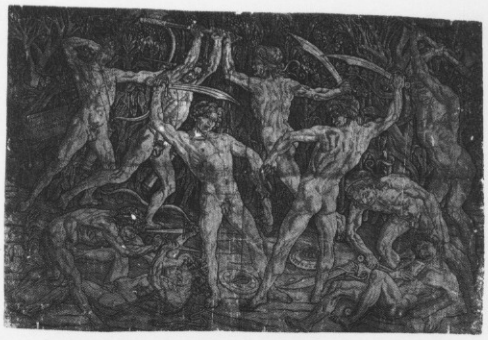


Crime and Punishment (Studie zu *Punch and Judy*). 1985
(Schuld und Sühne)
Bleistift, Kohle und Aquarell auf Papier
195,6 × 154 cm
Öffentliche Kunstsammlung, Basel

Neon Porno Chain. 1984
(Neon-Porno-Kette)
Inschrift: «Neon Porno-Kette/Figuren Lebensgrösse. Fries ungefähr 4 Fuss hoch × 25 Fuss lang/ Hintern bewegt sich, und Zunge bewegt sich/ Hintern bewegt sich auf + nieder/ Kopf bewegt sich weiter/ Penis/ Hüfte bewegt sich/ (+ Penis)/ Hände/ bewegen sich/ auf den Titten/ Zehen bewegen sich in/ der Vagina/ Kette links nach rechts/ oder rechts nach links/ Weiblich: 2/6/7/1/ Männlich: 1/3/4/5.»

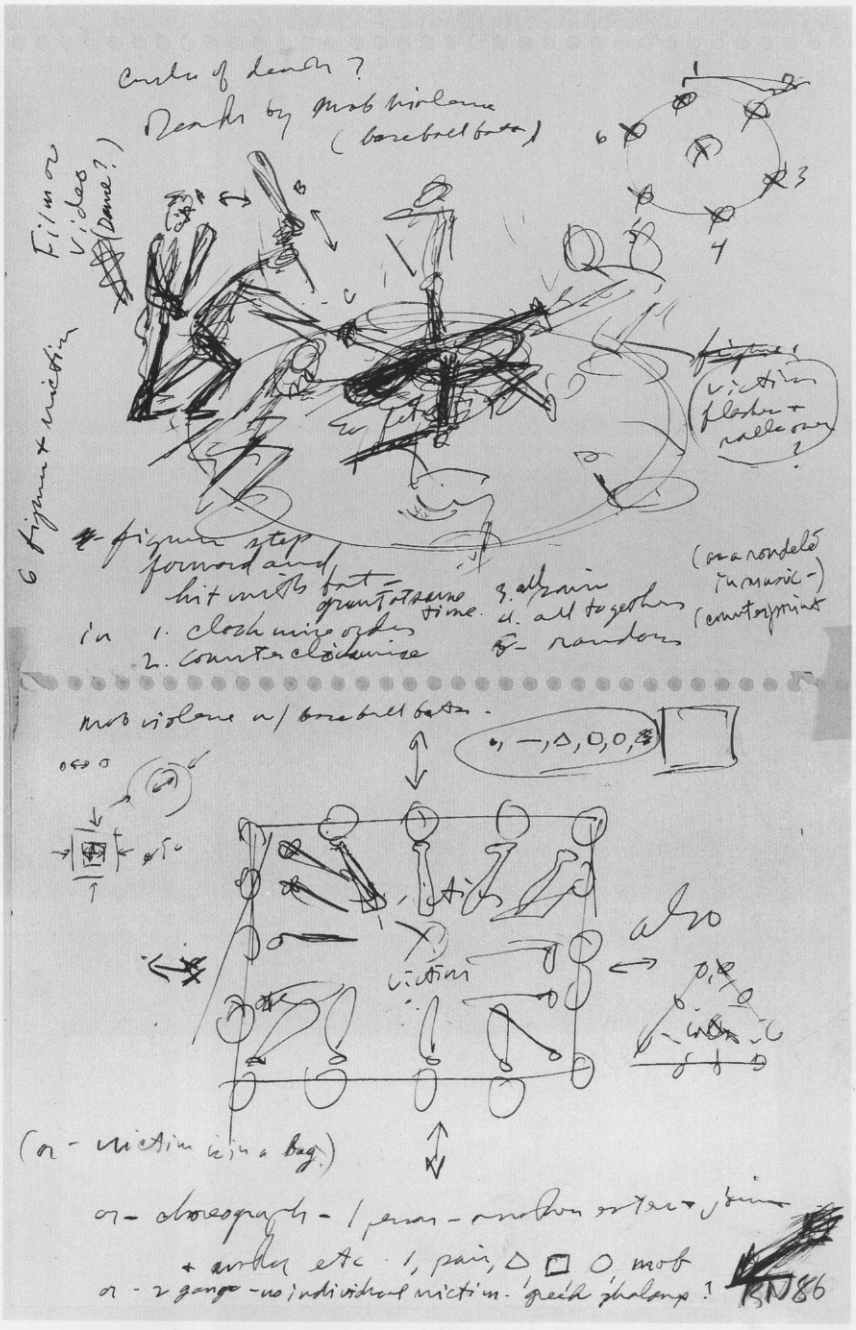
Tinte auf Papier
28 × 21,6 cm
Privatsammlung, Basel





OBEN:
Antonio Pollaiuolo
Battle of Ten Naked Men. 15. Jh.
(Schlacht der zehn nackten Männer)
Gravierung
The Metropolitan Museum of Art,
New York
Ankauf, 1917, Joseph Pulitzer Bequest

RECHTS:
Circle of Death? 1986
(Todeskreis?)
Inschrift: «Todeskreis?/ Tod durch Gewalt des Pöbels/ (Baseballschläger)/ Film oder Videoclip/ (Tanz?)/ Sechs Figuren + Opfer/ Figuren treten nach vorne und/ schlagen mit den Schlägern zu –/ grunzen gleichzeitig/ im/ 1. Uhrzeigersinn/ 2. Gegenuhrzeigersinn/ 3. alle Paare/ 4. alle zusammen/ 5. beliebig/ (oder ein kleines Rondeau/ in Musik gesetzt –)/ (Kontrapunkt)/ Opfer leuchtet auf +/ überrollt sich? (oder/ Gewalt des Pöbels m/ Baseballschlägern./ –, △, □, ○-Opfer in einem Sack.) oder – Choreograph – 1 Person – eine andere tritt ein + macht mit/ und noch eine etc. 1, Paar, △, ○, □, Pöbel/ oder – 2 Banden – kein Einzelopfer. «Griechische Phalanx».»
Tinte und Kugelschreiber auf zwei Blatt zusammengeklebten Papiers
43 × 27,9 cm
Privatsammlung, Basel



Standbilder aus *Violent Incident* (Gewaltsamer Vorfall). 1986
Videoband aus einer Installation mit vier Videobändern und zwölf Monitoren
The Saatchi Collection, London

Left or Standing, Standing or Left Standing

Während der ersten Hälfte der 70er Jahre schuf Nauman mehrere Installationen, zu denen er Begleittexte verfasste. Diese Schriften wurden Teil der ausgestellten Werke oder dienten als Einladung zur Ausstellung. Wie bereits in einigen seiner frühen Korridor- und späteren Tunnelprojekte schuf Nauman in diesen Installationen eine Polarität zwischen öffentlichen und privaten Räumen und verwendete die so entstehende Spannung, um eine durchschlagende Wirkung zu erzielen. «Wenn du alleine bist, akzeptierst du den Raum, indem du ihn mit deiner Präsenz füllst», sagte er in einem Interview des *Vanguard* von 1979, aber «sobald jemand anderer ins Blickfeld gerät, ziehst du dich zurück und schützt dich.»[1] Der Besucher einer solchen Installation wird, da er in dieses Spiel um Blossstellung und inneren Rückzug miteinbezogen wird und da er versucht, die vom Künstler geschaffenen Regeln ausfindig zu machen, noch verwirrter, wenn er den Begleittext erst gelesen hat. Naumans Schriften wirkten immer als unabhängige, geradezu lyrische Einheiten, spielten aber in ihrer scheinbaren Beziehung zu den körperlichen wie geistigen Erfahrungen, die man beim Durchschreiten der Installationen gewann, mit dem Verstand. Die Angleichung von Text und Werk war verzerrt, nicht parallel, wie zu erwarten wäre; Texte und Installationen waren auf der einen Ebene zwar analog, wichen auf einer anderen aber von dieser Analogie ab, ähnlich wie Nauman mit den Erwartungen des Betrachters spielte, indem er zwischen poetischen Titeln und Skulpturen Diskrepanzen setzte und alles zwischen dem, was man weiss, und dem, was man eben nicht weiss, hin- und herverlagerte.

Als er ein Poster für die Ausstellung von *Installation with Yellow Lights* (Installationen mit gelber Beleuchtung) von 1971 (S. 199) in der Leo Castelli Gallery, 420 West Broadway, New York, machen sollte, fand Nauman es nötig, Wörter eher denn ein Bild oder eine Skizze des Raumes zur Definition der Arbeit zu verwenden; er komponierte *Left or Standing, Standing or Left Standing* (Links oder stehend, stehend oder stehengelassen; S. 198). «Vielleicht war da nicht genügend Raum», erklärte er. «Irgendwie ist es ein Gedicht, das für sich allein stehen kann, neben dem Raum, ohne ihn zu beschreiben. Das Geschriebene handelt von Sprache; es schliesst eine Art Angst mit ein, die der Raum zu provozieren scheint.» Nauman entwarf den Raum, bevor er den Text schrieb. Betrat man die Galerie, gelangte man in einen keilförmigen Bereich, an dessen Ende man durch eine Türöffnung in ein trapezoidförmiges Zimmer gelangte. Dessen Raum wurde durch Pfeiler optisch aufgebrochen, und so entstanden – weil bloss zwei Seiten des Raumes parallel waren – verschiedene Winkel. Nur schon beim Durchschreiten des Raumes wurden, wegen der intensiv gelben Leuchtröhren, die die Augen mit purpurfarbenem Aufblitzen und schwarzen Nachbildern ermüdeten, Gefühle der Beunruhigung geweckt. In der dritten Person verfasst, also vom Standpunkt eines Beobachters aus geschrieben, scheint *Left or Standing, Standing or Left Standing* im Vergleich zum direkten Involviertsein des gelb beleuchteten Raumes direkt zurückhaltend. Und doch korreliert der Text Geisteszustände und Aktivitäten, die ganz spezifische Ängste hervorrufen, während das vom Raum hervorgerufene Angstgefühl vollkommen undefiniert und abstrakt bleibt. Nauman sagt, die von diesem Werk ausgehende Stimmung sei durch John Steinbecks *East of Eden* (Jenseits von Eden), 1952, suggeriert worden. Er erinnert sich, dass er begann, sich für die von der Heldin des Romans, einer Bordellbesitzerin, hervorgerufene Verunsicherung zu interessieren, die die Fähigkeit entwickelte, den Kunden durch das

blosse Berühren der Haut mit einer Rasierklinge, die einen kaum merklichen Abdruck hinterliess, ein sexuell perverses und psychologisch begründetes Vergnügen zu verschaffen. Natürlich ist dies wieder einmal eine kreative Fehlinterpretation Naumans. Nichts genau dergleiche geschieht in dem Buch, aber unter mehreren Vorfällen, die zu Narben führen, gibt es auch einen Abschnitt, der – wenn er auch von Naumans Beschreibung abweicht – doch eine ähnliche, aber gewalttätigere Art der Spannung enthält. Dieser Abschnitt lautet: «Sie ging langsam auf ihn zu und Mr. Edwards überwand seinen Impuls, wegzurücken. Er fürchtete sich vor ihr, blieb aber dennoch still sitzen. Direkt vor ihm trank sie den letzten Rest des in ihrem Glas verbliebenen Champagners, schlug mit dem Rand des Glases leicht gegen den Tisch und drückte die schartige Kante gegen seine Wange.»[2]

Sowohl in der Installation mit den gelben Leuchtröhren und *Left or Standing, Standing or Left Standing* sucht Nauman einmal mehr nach «einer Kunst, die an neue Grenzen führt; man wird so zu einem gesteigerten Bewusstsein seiner selbst und der Situation gezwungen. Oft sogar, ohne dass man weiss, was das, dem man hier entgegentritt und/oder erlebt, eigentlich ist. Alles, was man weiss ist, dass man an einen Ort gestossen wird, der einem völlig unvertraut ist, und dass dies Angst auslöst».[3]

FLOATING ROOM, 1973

Als Begleittext zur im März 1973 in der in einem Wohnviertel New Yorks gelegenen Leo Castelli Gallery aufgebauten Installation *Floating Room* (Schwebender Raum) schrieb Nauman einen Lehrtext gleichen Titels (S. 200). Wie bereits in Performances wie *Body as a Cylinder* (Körper als Zylinder) und *Body as a Sphere* (Körper als Kugel), beide von 1970, agierte Nauman nicht selbst, sondern gab anderen Anweisungen, wie die Performance ausgeführt werden sollte. Der Text für *Floating Room* passte allerdings auf mehr als bloss die Castelli-Installation; eine ähnliche Gruppe an Instruktionen wurde 1973 in einem leeren Raum des Whitney Museum of American Art, New York, während einer Ein-Mann-Ausstellung Naumans gezeigt.

In einer verdunkelten Galerie platziert, wurde der hell erleuchtete *Floating Room* (1980 rekonstruiert, S. 201) gerade so hoch über dem Fussboden installiert, dass das Zentrum des Zimmers oberhalb der Körpermitte zu liegen kam und so ein Gefühl des Schwebenkönnens weckte; die Schwerkraft schien überwunden, und der Raum schien zu schweben. Nauman erklärte: «*Floating Room* handelte davon, dass man den Raum um die eigene Person herum nicht beherrschen kann; der Raum im Innern des erleuchteten Zimmers schwebt nach draussen, wo es dunkel ist.»

Die unausgesprochene Furcht, die eine solche, nicht zu beherrschende Situation weckt, ist unmittelbarer und primitiver als die im Text angesprochene intellektuelle, vornehme Aktivität: jene des Erfassens des Zentrums von etwas oder der selbst-erforschenden Aktivität der Entdeckung der eigenen Körpermitte. Wegen ihrer emotionalen Ungleichheit arbeiteten das Geschriebene und das eigentliche Werk eher gegeneinander als miteinander. Und doch funktionierte der Raum so, dass man trotz der scheinbar fehlenden Relevanz des Instruktionstextes immer noch in der Raummitte endete. «Je mehr Zeit man in dem Raum verbrachte, desto härter war es, ans Weggehen zu denken», sagte Nauman. «Es schien viel sicherer, im Zentrum des Raumes zu bleiben, weil man langsam Angst vor dem dunklen Raum draussen bekam.» Er verglich diese Erfahrung mit dem Dilemma eines Kindes, das im Bett liegt und einen Arm über die Bettkante herunterhängen lässt.

Zöge es nun den Arm zurück, könnte sich ja, wer weiss, unter dem Bett etwas Unbekanntes regen und nach ihm greifen. Dennoch ist es viel schreckenerregender, aufzuspringen und aus dem Raum hinaus ins Dunkle zu rennen. Es gibt nur einen Ausweg: den Arm langsam zurückzuziehen und bequem in der sicheren Mitte des Bettes abzuwarten bis die Sonne aufgeht.

FLAYED EARTH, FLAYED SELF: SKIN SINK, 1974

Die 1974 in der Nicholas Wilder Gallery in Los Angeles aufgebaute Installation *Flayed Earth, Flayed Self: Skin Sink* (Geschundene Erde, geschundenes Selbst: Hautsenke; S. 206) war in ihrem Erscheinungsbild so karg, dass man ihr kaum irgendwelche Hinweise auf ihre wahre Substanz entnehmen konnte, ohne zunächst den Begleittext zu lesen (S. 204/205). Von der Mitte des Bodens eines rechteckigen Raumes ausgehend, unterteilten spiralförmig ausbreitende Linien aus Klebband den Boden und die Wände in sechs gleich grosse Teile, ähnlich der Teile einer geschälten Orange. Diese Klebbandlinien verzerrten die Flachheit und Rechteckigkeit des Raumes und verwirrten den Galeriebesucher. Nauman wollte damit «dieses Schälen mit der Erdoberfläche und der Oberfläche unseres Körpers in Beziehung setzen. Man stelle sich vor, man müsse sich ausweiten, um die Erde auszufüllen, um dann, einmal der Erde gleich geworden, geschunden und geschält zu werden». Das Geschriebene spielt in poetischer, geradezu lyrischer Weise auf die sich um ihre Achse drehende und die Sonne umkreisende Erde an. In *Flayed Earth, Flayed Self: Skin Sink* wird die physische Existenz des Ortes zu nahezu nichts reduziert, ein kleiner Hinweis auf das Geschriebene, das zum ausschlaggebenden Element für das Werkverständnis geworden ist.

CONES COJONES

Das *Cones Cojones* (Kegel, Wagemut)*-Projekt (S. 208–213), das 1975 in der Leo Castelli Gallery, New York, ausgeführt wurde, gründete auf der Prämisse, dass es «Kegel verschiedensten Durchmessers gibt, die vom Zentrum der Erde ausgehen und ins All hinausragen. Dies ist eine zweidimensionale Allegorie; alles, was man wirklich tun kann, ist, es sich vorzustellen». Es gibt nur wenig Information, und diese werden durch die Begleittexte nur noch verwirrender. Um eine Erklärung des Themas zu umgehen, wurde das Geschriebene absichtlich fragmentarisch belassen, um uns zu zwingen, von einem losgelösten Gedanken zum nächsten überzugehen. Durch die Anwendung von De-Konstruktion, Trennung, Permutation und das Re-Arrangement von Sätzen war Nauman in der Lage, Informationsfetzen und Wortspiele anzubieten, die alle Möglichkeiten offenliessen, und dabei logische Verknüpfungen zu vermeiden, die auf bloss eine Interpretation hinauslaufen würden. Nauman verglich den Text mit einem «Haufen ‹fortune cookies›» (Bonbons, auf deren Einwickelpapier eine kleine Weissagung steht; Anm. des Übers.), die auf einem Esstisch liegen. Auf den ersten Blick mögen ihre Sprüche sinnlos wirken, aber alle zusammen können doch eine Geschichte erzählen.

CONSUMMATE MASK OF ROCK, 1975

Der Text von *Consummate Mask of Rock* (Vollendete Felsenmaske; S. 214–217) wurde 1975 verfasst, als Nauman an einer Installation von Felsblöcken für die Albright-Knox Gallery, Buffalo, arbeitete. Er nannte die Installation *The Mask to Cover the Need for Human Companionship* (Die Maske zum Verbergen des Bedürfnisses nach menschlicher Gesellschaft), sollte sie dann aber später, aufgrund seines Textes (S. 218), umbenennen. In diesem Falle wollte Nauman den

Anm. des Übers.:
* *Cones Cojones* kann, wie so viele Titel Naumans, auf zwei Ebenen interpretiert werden. Einerseits heisst «cones», und dies scheint der Text zu bestätigen, «Kegel», andererseits ist der Ausdruck «give head» (Fellatio) vor allem unter Teenagern üblich und «cojones», im Englischen übertragen für Mut etc., verwendet, eigentlich das spanische Wort für «Hoden». Denkt man an die recht expliziten Standbilder mancher Filmwerke Naumans, darf man diese Doppeldeutigkeit hier wohl nicht ausklammern.

Text nicht von der Installation trennen, sondern vielmehr die Komplexität beider Arten an Informationen betonen. Für diese Installation wurden zwei verschieden grosse Sandsteinblöcke – der grössere 15 Quadratzoll (90,3 cm²) gross – in acht Paaren um den äusseren Rand eines grossen Raumes gruppiert. Die Konfiguration der Steine und ihre diagonal zueinander stehenden Positionen bewirken eine Perspektivenverzerrung. Der Boden schien nicht mehr flach zu sein; bewegte man sich im Raum, so wirkte er verzerrt. Der ruhige, klassische Raum der Albright-Knox Art Gallery kontrastierte mit der strikten, bildhauerischen Präsenz der Steine, ihrer rauhen Struktur und den scharf umrissenen Lücken dazwischen. Durch die zwischen den kleinen Werkeinheiten und dem weiten Raum bestehenden Grössenunterschiede erhielt man den Eindruck, die Maquette einer Stadt vor Augen zu haben; doch wurde durch die Anwendung des Textes auf die Installation eine lyrische Dimension hinzugefügt. Der Kontrast zwischen der logischen, formalen Darstellung des Werkes und der poetischen Qualität des geschriebenen Textes erlaubte es den verletzlicheren Gedanken, an die Oberfläche zu treten. In den auf die Buffalo-Ausstellung folgenden Monaten begann Nauman mit einer Reihe von Ausstellungen mit ähnlichen Installationen: die Raumproportionen wurden nun dazu benutzt, die Plazierung der Steine zu bestimmen. Unter dem Namen *Forced Perspective, Diamond Mind, White Breathing* und *Consummate Mask of Rock* (Zwangsperspektive, Diamantener Verstand, Weisser Atem und Vollendete Felsenmaske) wurden diese Installationen auf mathematischen Analogien aufgebaut. Doch auch hier fielen die logischen Systeme nach und nach auseinander, und Absurdes begann sichtbar zu werden: durch die Herstellung von Analogien zwischen einem System und einem anderen, durch Schwindeln und durch das Durcheinanderbringen der Systeme, etwa wie in den Poem Pieces (Gedichtwerken) von 1968/69.

Der Text für *Consummate Mask of Rock* entfaltet sich um ein kreisförmiges Argument, das dem Kinderspiel «Schere schneidet Papier, Fels bricht Schere und Papier bedeckt Felsen» entliehen wurde. Nachdem sie auf drei gezählt haben, öffnen zwei Kinder je eine Hand zur gleichen Zeit. Zu diesem Zeitpunkt zeigen sie entweder «Papier», indem sie die Hand öffnen; «Schere», indem sie zwei Finger hochstrecken; oder «Felsen», indem sie eine Faust machen. Wenn man, nachdem auf drei gezählt wurde, zwei Finger hochstreckt und der andere eine offene Hand hinhält, schneidet die «Schere» das «Papier» und gewinnt diese Runde. Nauman benützte dieses Spiel als Basis für eine andere Gruppe an Symbolen menschlicher Bedürfnisse, unter ihnen jenes, sich zu verbergen. Die Schrift richtet sich an das moralische Dilemma der Bedürfnisse des Künstlers und seiner Stellung innerhalb der Kultur. Der Text beginnt mit Listen, die menschliche Beziehungen aufzählen, die dann durch Unterteilungen und Eingrenzungen zur Herstellung komplexerer Listen führen, die einander gleichsam aufheben. In einer Parodie von Wittgenstein werden die sieben Teile nun in einer seltsamen Nachahmung einer schwer zu analysierenden Logik neu zusammengefügt. In *Consummate Mask of Rock* enthüllt Nauman seine Verwundbarkeit als Künstler, der abwechselnd seinem Impuls, die Wahrheit zu verkünden, sich hinter einer Maske zu verbergen oder die Nähe der Menschen zu suchen, folgt: «Der Künstler fühlt das Bedürfnis, sich selbst in jeder möglichen gesellschaftlichen Situation zu entblössen, und gleichzeitig muss er doch etwas davon zurückbehalten, weil es so schmerzlich ist.»

Nauman erforschte ursprünglich das Thema des sich hinter einer Maske Verbergens in seinen *Art Make-Up* (Kunst-Make-up)-Filmen von 1967/68 (S. 197, 222) und in dem Videoband *Flesh to Black to White to Flesh* (Fleisch zu Schwarz zu Weiss zu Fleisch) von 1968. Durch das abwechselnde Aufsetzen weisser und schwarzer Masken durchbricht Nauman gesellschaftliche Tabus. Zwischen Vergegenständlichung und Illusion hin- und hergehend, übernimmt er verschiedene Rollen, entblösst sich paradoxerweise und bedeckt sich wieder aus Furcht vor Zurückweisung. Er selbst sagte dazu: «*Make-up* ist nicht notwendigerweise anonym, aber irgendwie halt verzerrt; etwas, hinter dem man sich verstecken kann. Es gibt nichts wirklich preis, enthüllt auch nichts. Die Spannung im Werk handelt oft gerade davon. Man bekommt nicht, was man eben nicht bekommt.» *Make-up* gibt nicht vor, ein grösseres formales Problem zu bieten, als es eben ist, ein direktes Ausagieren einer Allegorie: einerseits eine verführerische Maskerade und andererseits die unverfälschte Wahrheit. Wir leben oft ohne jedes Verständnis dessen, wer wir eigentlich sind; oder wie Luis Borges es einmal ausdrückte: «Ich träume von einem Spiegel. Ich sehe mich mit einer Maske, oder ich sehe im Spiegel jemanden, der ich bin, den ich aber nicht als mich selbst erkenne.»

[1] *Ian Wallace und Russell Kaziere, «Bruce Nauman Interviewed»,* Vanguard 8, Nr. 1 *(1. Februar, 1979): 16.*
[2] *John Steinbeck,* East of Eden *(New York: Viking Press, 1952), S. 110.*
[3] *Dieses Zitat und die folgenden stammen aus einer Reihe von Interviews mit dem Autor zwischen Juni 1985 und April 1986.*

Standbild aus *Art Make-Up, No. 1: White.*
1967
(Kunst-Make-up Nr. 1: Weiss)
Film, 16 mm, farbig, ohne Ton, 8–10 Min.,
ca. 121,92 m

Links oder stehend

Seine Präzision und Genauigkeit
suggeriert klare Schnitte, hinterlässt
eine Leere, eine leichte physische
Depression, als ob ich an einem
irgendwie unbequemen Ort gewesen wäre
für eine nicht zu lange, aber
unbestimmte Zeit; ohne zu warten.

Stehend oder stehengelassen

Seine Gewissenhaftigkeit und Schärfe hinter-
liessen kleine Schnitte auf den Spitzen meiner
Finger oder meiner Handrücken
ohne irgendein Bedürfnis, mich zu setzen
oder sonst irgendwie zurückzuziehen.

Installation with Yellow Lights. 1971
(Installation mit gelber Beleuchtung)
Installiert in der Leo Castelli Gallery, New York
November–Dezember 1971
Wandplatten und Leuchtröhren
Grösse variabel

Schwebender Raum

Wir versuchen, in die Mitte eines Ortes vorzustossen; das heisst,
auf exakt halben Weg zwischen jedem Paar an Teilen.

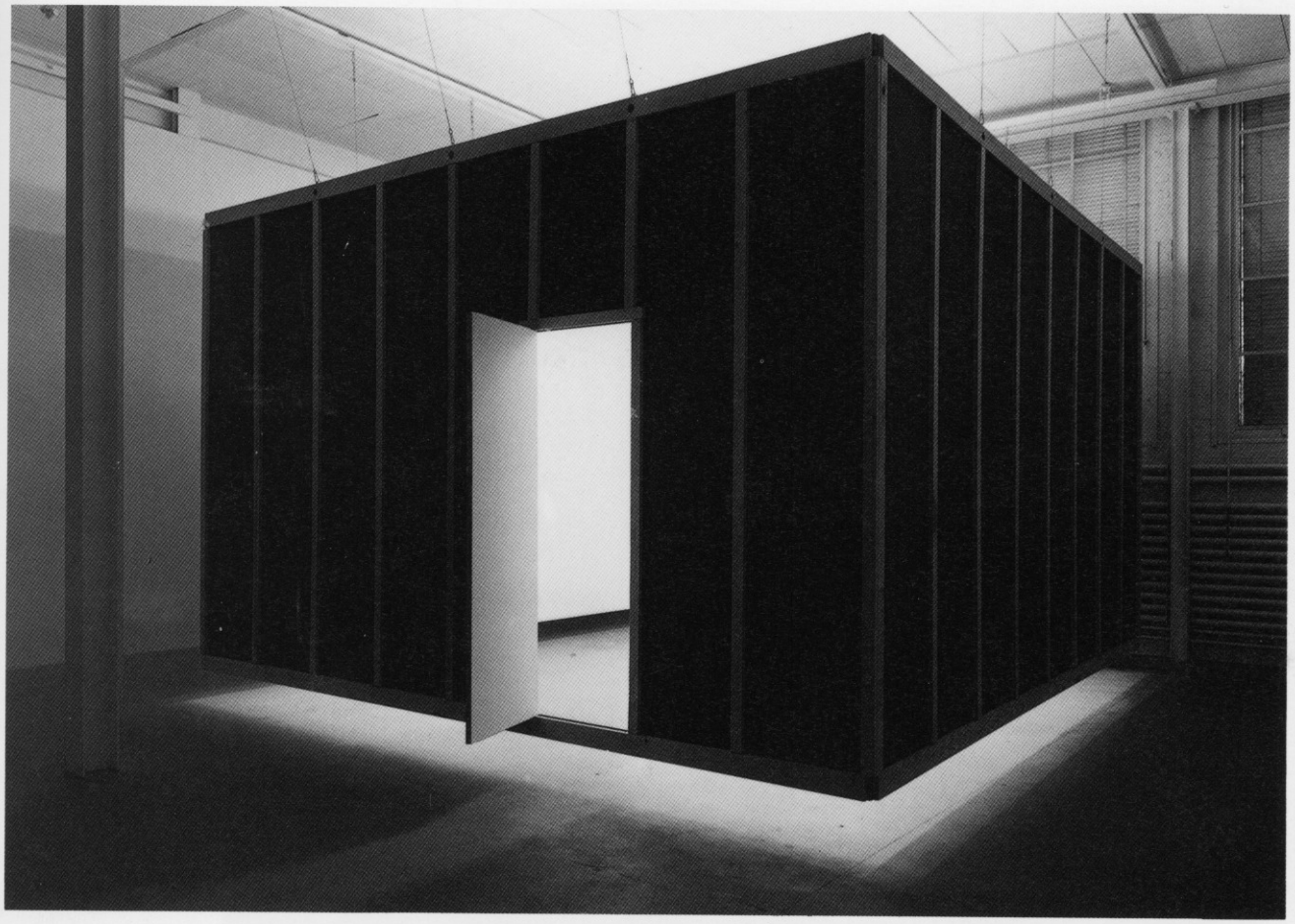
Wir möchten unsere eigene Mitte (eine messbare Mitte) dorthin verlegen,
wo sie mit einem solchen Punkt übereinstimmt.

Wir möchten diesem Punkt unser Schwerkraftzentrum überlagern.

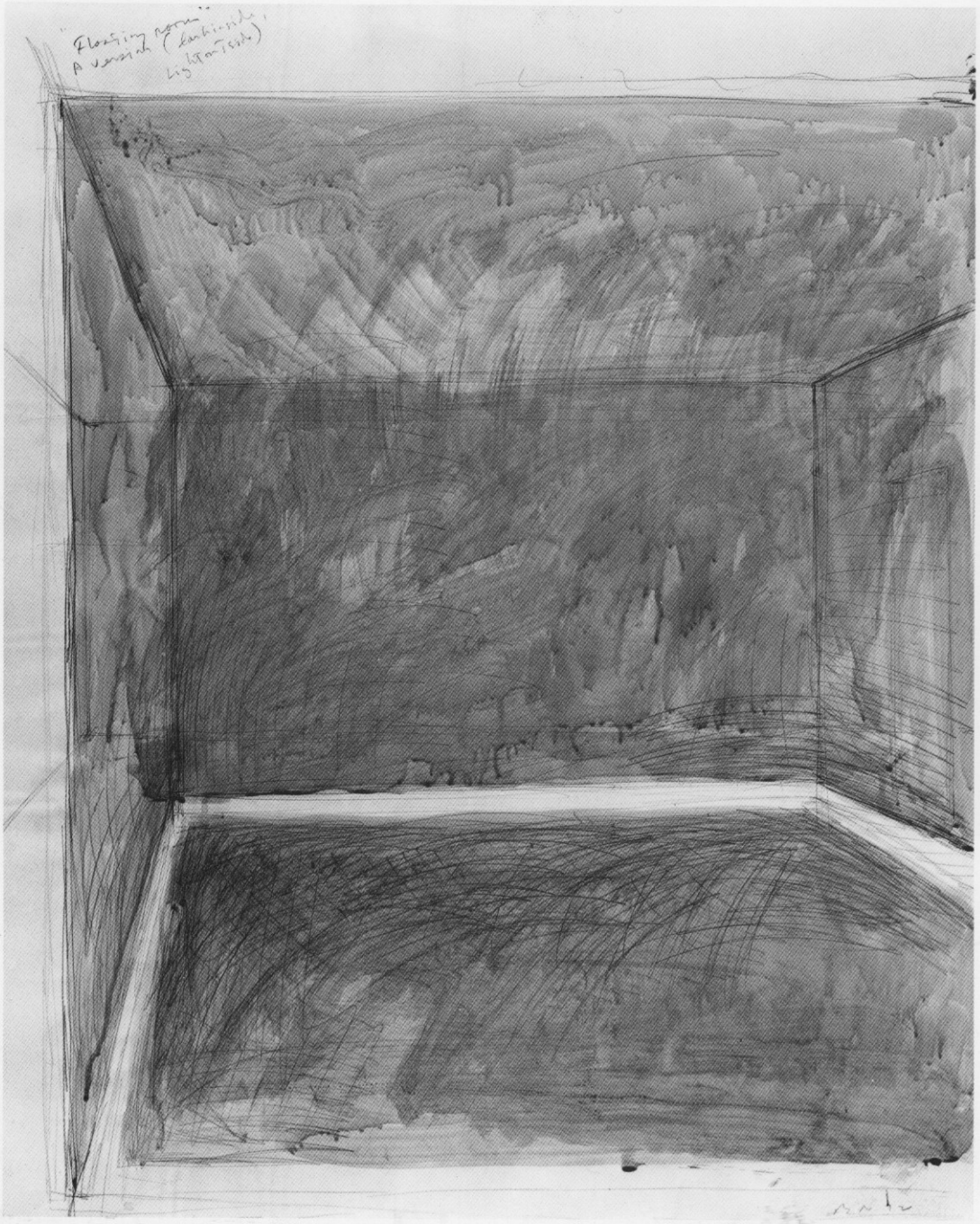
Genug Energie und Konzentration bewahren, um umzukehren.

(Die Mitte der meisten Orte befindet sich oberhalb der Augenhöhe.)

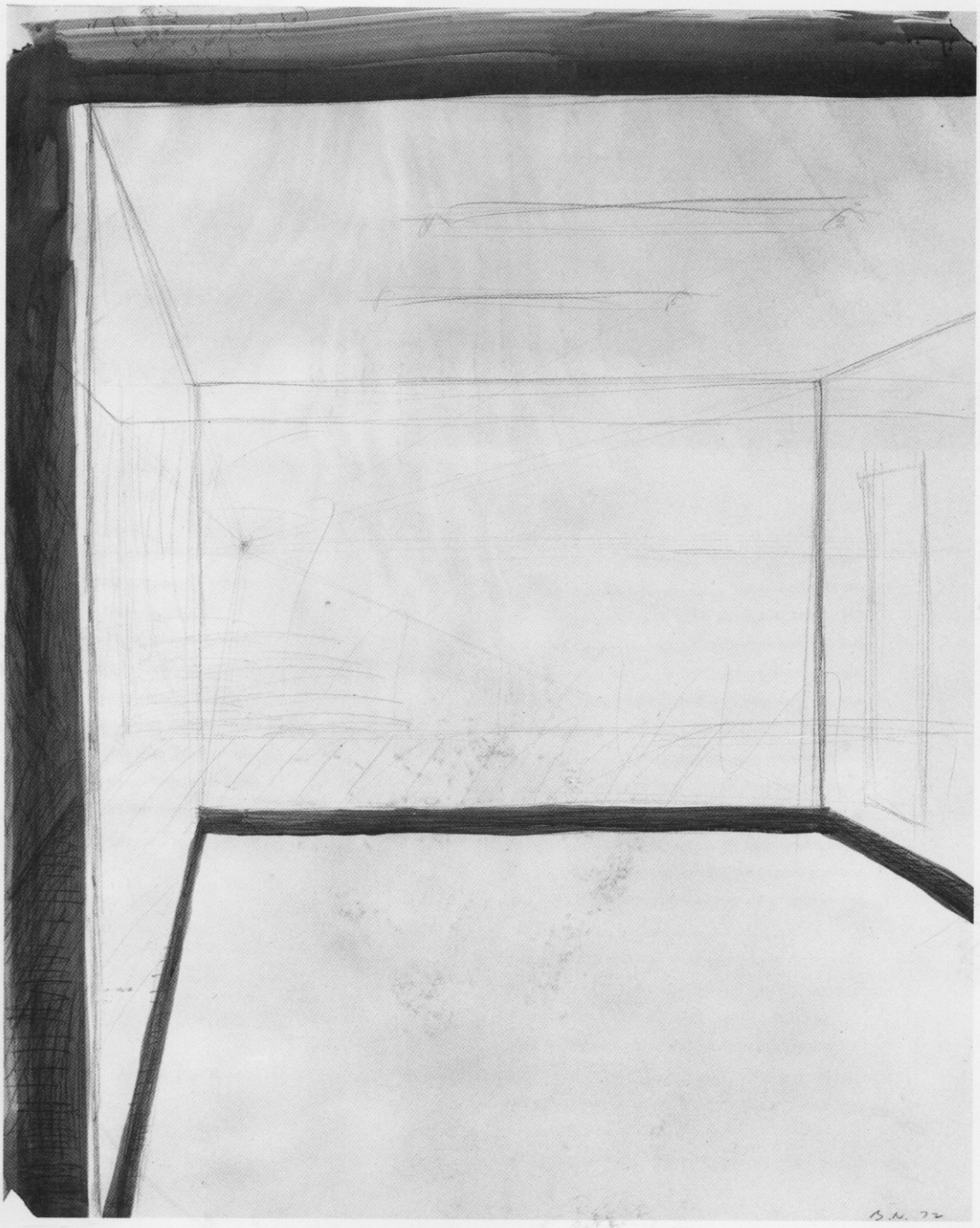
Floating Room: Lit from Inside. 1972
(Schwebender Raum, von innen beleuchtet)
Wandplatten und Leuchtröhren
305 × 488 × 488 cm
15,2 cm über Bodenhöhe
Hallen für neue Kunst,
Schaffhausen, Schweiz
Sammlung Crex



Floating Room: A Version (Dark Inside, Light Outside). 1972
(Schwebender Raum: Version A [innen dunkel, aussen hell])
Bleistift und Tintentusche auf Papier
73,7 × 58,4 cm
Gegenwärtiger Standort unbekannt



Floating Room: B Version (Light Inside, Dark Outside). 1972
(Schwebender Raum: Version B [innen hell, aussen dunkel])
Bleistift und Tintentusche auf Papier
73,7 × 58,4 cm
Gegenwärtiger Standort unbekannt



BRUCE NAUMAN

FLAYED EARTH/FLAYED SELF
(SKIN/SINK)

NICHOLAS WILDER GALLERY
8225½ Santa Monica Blvd., Los Angeles 90046 (213) 656-0770

December 17 - January 11. Open Tuesday through Saturday: 11 A.M. to 5 P.M.

FLAYED EARTH/FLAYED SELF
(SKIN/SINK)

Peeling skin peeling earth - peeled earth
raw earth, peeled skin
The problem is to divide your
skin into six equal parts
lines starting at your feet and
ending at your head (five lines to make six
equal surface areas) to twist and spiral
into the ground, your skin peeling off
stretching and expanding to cover the surface
of the earth indicated by the spiraling
waves generated by the spiraling twisting
screwing descent and investiture (investment
or investing) of the earth by your swelling body.

Spiraling twisting ascent descent screwing in
screwing out screwing driving diving
invest invert convert relent relax control
release, give in, given. Twisting driving down.
Spiraling up screwing up screwed up screwed
Twisted mind, twist and turn, twist and shout.
Squirm into my mind so I can get into
your mind your body our body
arcing ache, circling warily then
pressed together, pressing together,
forced.

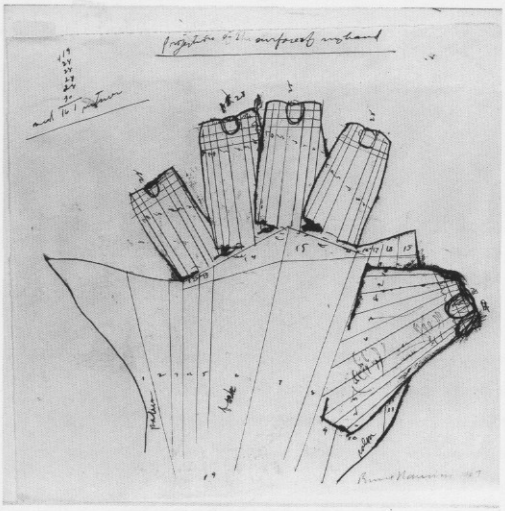
Surface reflection, transmission, refraction-
surface tension absorption, adsorption
Standing above and to one side of your-
self- schizoid - not a dislocation, but a
bend or brake (as at the surface of water or a
clear liquid - quartz or a transparent crystal)
(transparent crying)
I HAVE QUICK HANDS MY MIND IS ALERT
I HOLD MY BODY READY FOR INSPIRATION
ANTICIPATION ANY SIGN RESPIRATION
ANY SIGH I THINK NEITHER AHEAD NOR
BEHIND READY BUT NOT WAITING NOT
ON GUARD NOT PREPARED.

Rushing:
I AM AN IMPLODING LIGHT BULB
(imagine a more perfect abstract sphere)
Draw in energy rushing toward you -
toward your center.
(Fools rush in - Russian fools)
Try to get it down on paper - try to
get it in writing (try to get it written down -
try to write it down): Some evidence of a
state - a mark to prove you were there: Kilroy
(make a mark to prove you are here)
Suspension of belief, suspension of an object
object of suspension - to hang.

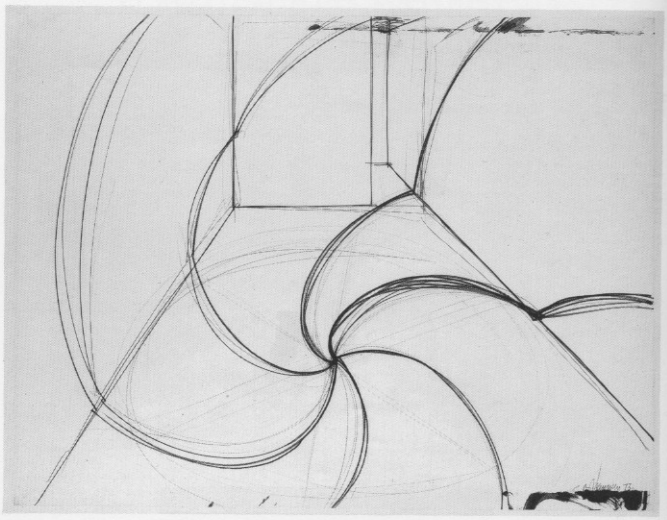
Talking of a particular space - the space a
few inches above and below the floor and within
the area bounded by and described by the taped
lines.
NOW INFORMATION RUSHING AWAY FROM THE CENTER
TOWARD THE PERIMETER A FEW INCHES ABOVE THE FLOOR.
A kind of vertical compression of space or do you
see it as a lightening or expanding opening in
space - just enough to barely let you in - not
so you could just step into it but so that you might
be able to crawl into it to lie in it to bask in it
to bathe in it.
Can it crush you - very heavy space - (gravity is
very important here) (or for important read strong)

You want to turn at an ordinary rate, as though
you want to speak to someone there, behind you
but you want not to speak, but to address your-
self to a situation. (everything will feel the
same and it will not have a new meaning THIS
DOES NOT MEAN ANYTHING ANYWAY) but now there
is either a greater density or less density
and if you turn back (when you turn back)
the change will be all around you. Now you
cannot leave or walk away. Has to do with your
ability to give up your control over space. This
is difficult because nothing will happen - and
later you will be no better or worse off for it.
This is more than one should require of another
person. THIS IS FAR TOO PRIVATE AND DANGEROUS
BECAUSE THERE IS NO ELATION NO PAIN NO KNOWLEDGE
AN INCREDIBLE RISK WITH (BECAUSE) NOTHING IS
LOST OR GAINED NOTHING TO CATCH OUT OF THE
CORNER OF YOUR EYE - YOU MAY THINK YOU FELT SOME-
THING BUT THAT'S NOT IT THAT'S NOT ANYTHING
YOU'RE ONLY HERE IN THE ROOM:
MY SECRET IS THAT I STAYED THE SAME FOR A SHORT TIME.

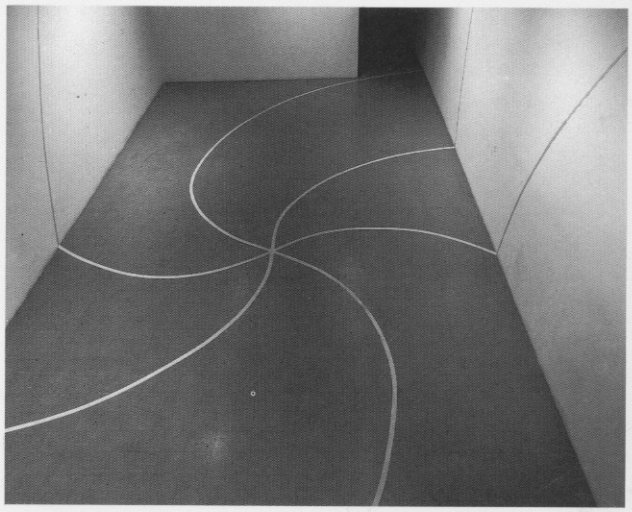
LINKS:
Projection of the Surface of My Hand: Need 161 Pictures. 1967
(Darstellung der Oberfläche meiner Hand: brauche 161 Bilder)
29,3 × 31,4 cm, unregelmässig
Sammlung Richard Serra, New York



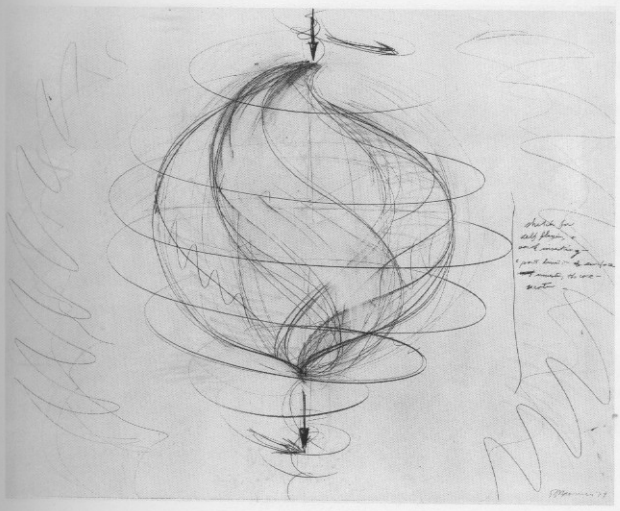
OBEN RECHTS:
Studie zu *Flayed Earth, Flayed Self: Skin Sink.* 1973
(Geschundene Erde, geschundenes Selbst: Hautsenke)
Bleistift, Filzstift und Tinte auf Papier
56,5 × 102 cm
Gegenwärtiger Standort unbekannt



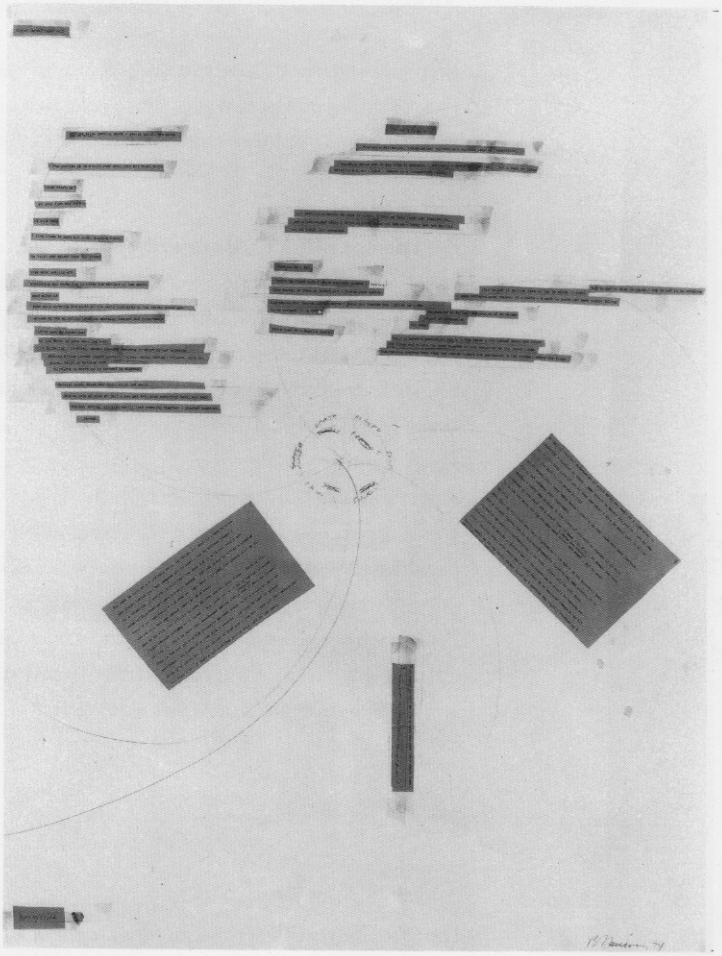
UNTEN RECHTS:
Flayed Earth Flayed Self: Skin Sink. 1973
Installiert in der Nicholas Wilder Gallery, Los Angeles, Dezember 1973–Januar 1974
Selbsthaftendes Klebband auf Wänden und Boden
Grösse variabel



Ohne Titel. 1974
Inschrift: «Skizze für/ spielendes Selbst/
Erde investierend –/ 6teilige Unterteilung
der Oberfläche/ den Kern investieren/
2 Raten.»
Bleistift auf Papier
76,2 × 101,6 cm
Sperone Westwater, New York



Studie zu *Flayed Earth Flayed Self: Skin Sink.*
1974
(Geschundene Erde, geschundenes Selbst:
Hautsenke)
Bleistift und Collage mit
Schreibmaschinengeschriebenem auf Papier
101,9 × 76,3 cm
Leo Castelli Gallery, New York



Kegel

Schwebekörper: Aufsteigezeit/Zahlenfolge.

Eine endliche Anzahl konzentrischer Kreise in ungleichem Abstand: von aussen beginnend und nach innen gemessen bilden die Abstände zwischen den Kreislinien eine geometrische Reihe (zunehmend oder abnehmend).

Die konzentrischen Kreise rücken, entweder von der Mitte oder vom äusseren Umkreis aus gemessen, zusehends näher und beschreiben die Verschneidung der Fläche durch deine Mitte, parallel zum Boden, und eine grosse, aber endliche Reihe konzentrischer Kegel, deren gemeinsame Mitte durch die Erdmitte hindurch an einem fernen Ort im All fixiert wird.

Jener Punkt des Universums, der Höhepunkt einer zählbaren Anzahl konzentrischer Kegel ist, deren Schnittpunkt mit der Fläche parallel zum Boden durch deine Mitte verlaufend und eine gleich grosse Anzahl konzentrischer Kreise beschreibend, und die diesen Punkt nach innen oder auch nicht auszustrahlen scheinen, sich mit dem Universum bewegen, ausdehnen und so die Form der Kegel und der Kreise im gleichen Masse verändern.

Die Erde bewegt sich

Die solide Mitte bewegt sich mit den Gezeiten.

Das schwarze Loch funktioniert: Kontraktion, Konzentration, Kompression, Kollaps, Kontur, Inversion, Konturimmersion, umgekehrt/verschieden/entkleiden.

Denken, fühlen.

Sinken, fühlen.

Expansionsethik

Lass das Gas entweichen, und der Behälter ist miteingeschlossen.

Frei denken, Freidenker; ein frei denkender Freidenker.
Schwebekörper, «flauting flauter»* schweben.

In einen enorm grossen Raum passen, wo viel Zeit vorhanden ist, da die sich ständig vergrössernden Distanzen enorm sind. Bleibe im Kegel; vermeide die Wände; verdichte dich selbst; vermeide aber Verdichtung. Nun ist die Zeit kurz bemessen.

(Du kannst von hier nicht dorthin gelangen, aber du kannst von dort hierher gelangen, wenn dir der übriggelassene t** gleich ist.

Was ich meine ist, dass alles endlich, alles in sich geschlossen ist, *und nichts sich berührt.*

Es bedeutet nichts, wenn man sagt, es gäbe keine Zwischenräume.

Es ist sinnlos, zu sagen, es gäbe Zwischenräume.

Als ob das Wasser erst kürzlich entfernt worden sei.

* Anmerkung des Übersetzers: nicht existierende Wörter/Lautspiele
** t von t/here

Cojones

Ich möchte das Ganze erfassen. Ich versuche, alles zu erfassen, genau.

Ich will alles erfassen.
Hier ist alles.
Hier ist das Ganze, alles, genau, präzise.

Stell dir vor, du kämst an eine Linie und würdest dich ihr
so anpassen, dass dein Körper auf diese Linie zu liegen kommt.
Wenn du das schaffst, gibt es keinen weiteren Schritt zu tun.

Erfass meinen Sinn, nicht meine Absicht.

Du wirst etwas anderes tun müssen.

Hier ist alles.

Hier ist meine Präzision.
Hier ist alles.
Es scheint, dies ist mein Loch.
Es scheint, dies ist mein Sinn.

(Ich habe präzise, aber gemeine Absichten.)

Ier ist er sehr.

1. Lass uns über Kontrolle reden.
2. Wir sprachen von Kontrolle.
3. Wir sprechen über Kontrolle.

Es gibt für diesen Vorfall keine Vorbereitung.

Es gibt für diesen Vorfall keine Entschuldigung, keinen Grund, kein Bedürfnis, keine Eile, kein …

Es scheint, dies ist, was ich meine, obwohl es nicht das ist, was ich beabsichtigte.

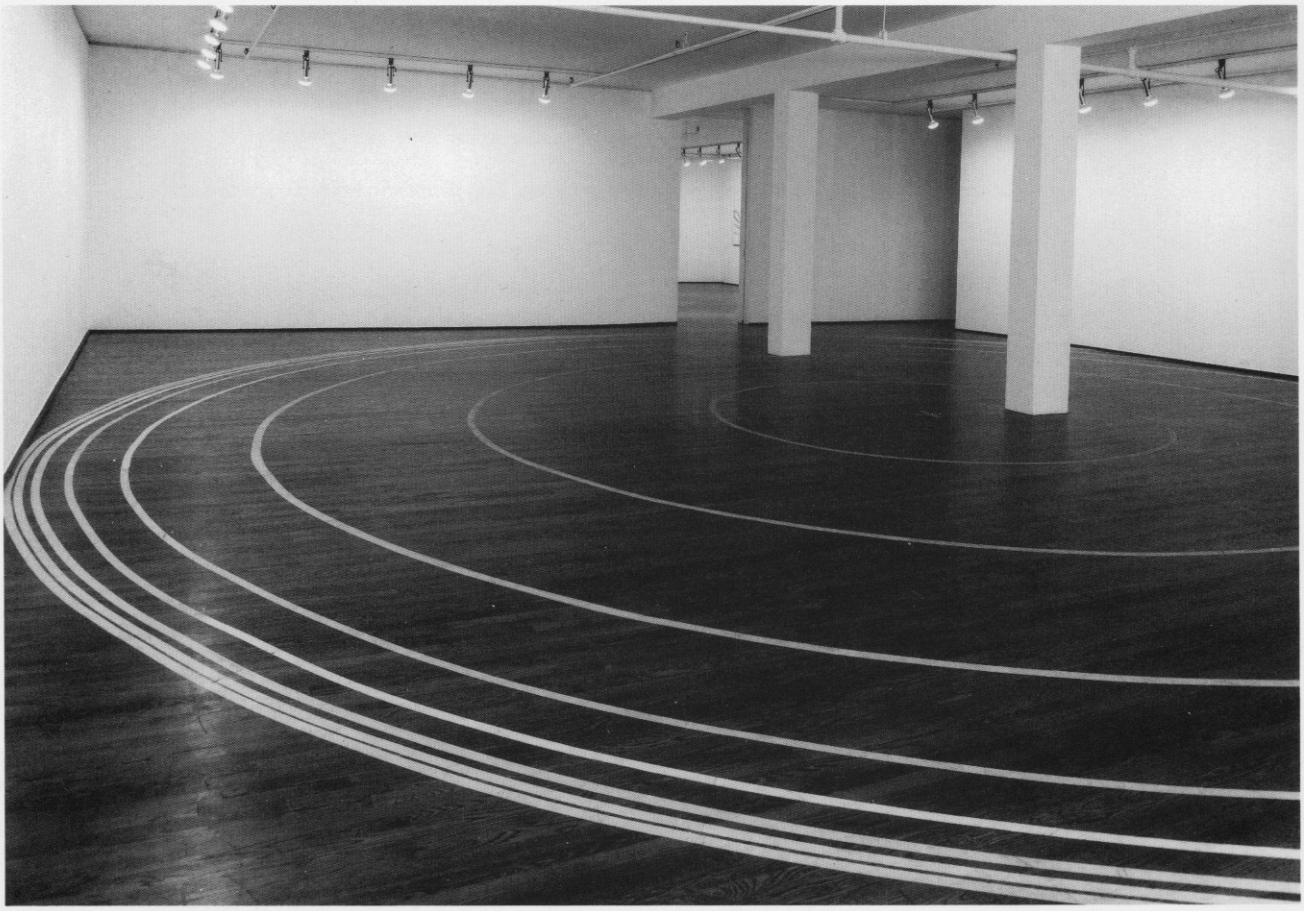
Diese *Genauigkeit* liegt nicht in meiner Absicht.

Oh, meine schrumpfende, schaudernde Haut

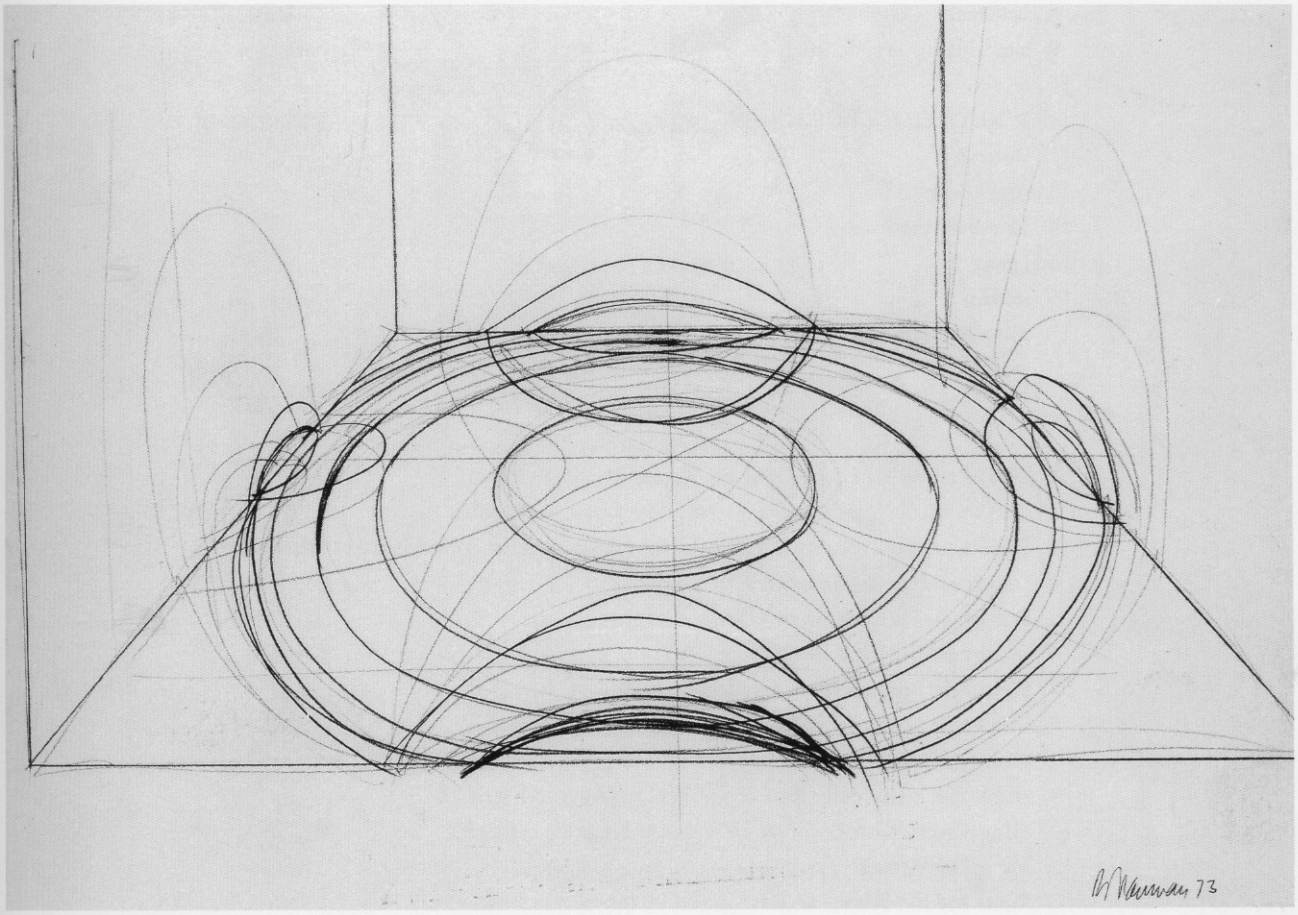
und das Bedürfnis in mir, mich bis zu einem gewissen Punkt zu recken.

Diese Genauigkeit liegt in meiner Absicht. *Besänftige meine – Kunst.*

Cones Cojones. 1973–1975
(Kegel Wagemut)
Installiert in der Leo Castelli Gallery,
New York, Januar 1975
Selbsthaftendes Klebband auf Boden
1219,2 cm Durchmesser



Ohne Titel (Studie zu *Cones Cojones).*
1973
Bleistift auf Papier
72 × 105 cm
Hallen für neue Kunst,
Schaffhausen, Schweiz
Privatsammlung



Die vollendete Felsenmaske

1. Maske
2. Treue
3. Wahrheit
4. Leben
5. Schutzbedeckung
6. Schmerz
7. Lust
8. Bedürfnis
9. menschliche Gesellschaft
10. nichts
11. SCHUTZ ZURÜCKGEZOGEN
12. Untreue
13. schmerzlos
14. Moschus/Abschaum
15. Leute
16. sterben
17. Ausgesetztsein

2

1. Dies ist meine Maske der Treue zur Wahrheit und zum Leben.
2. Dies ist, um die Maske des Schmerzes und der Lust zu bedecken.
3. Dies ist, um das Zudecken des Bedürfnisses nach menschlicher Gesellschaft zu maskieren.
4. Dies dient dazu, die Abdeckung zu maskieren.
5. Dies ist, um die Maske zuzudecken.
6. Dies ist das Bedürfnis nach Schutz.
7. Dies ist das Bedürfnis nach der Maske.
8. Dies ist die Maske der Bedeckung des Bedürfnisses.
   Nichts und nein.
9. Nichts und keine Maske kann den Mangel zudecken, ach weh.
10. Mangel nach nichts, bevor die Deckung zurückgezogen wurde.
11. Mangel vor Schutz,
    Papier bedeckt Felsen,
    Felsen bricht Maske,
    ach ja, ach weh.
12. Nichts zuzudecken.
13. Dies ist die Maske, meine Untreue gegenüber der Wahrheit zu verdecken.
14. Dies ist das Bedürfnis nach Schmerz, das meine Maske verzerrt und die Nachricht der Wahrheit und Treue zum Leben vermittelt.
15. Dies ist die Wahrheit, die mein Bedürfnis nach menschlicher Gesellschaft verzerrt.
16. Dies ist die Verzerrung der Wahrheit, maskiert von meinem schmerzhaften Bedürfnis.

17. Dies ist die Maske meines schmerzvollen, durch Wahrheit und menschliche Gesellschaft geplagten Bedürfnisses.
18. Dies ist meine schmerzlose Maske, die mein Gesicht nicht berührt, sondern vor meiner Hautoberfläche, meinen Augen, meinen Zähnen, meiner Zunge schwebt.
19. Lust ist meine Maske.
    (Moschus meiner Lust.)
20. Heb die Lust auf
    zieh die Schutzdecke zurück
    die Lust
    der Schutz aufgehoben.
21. MENSCHEN STERBEN DURCH ERFRIEREN.

3

KONSUMATION/AUFGABE

(passiv)
Papier deckt Felsen

(aktiv-drohend)
Schere schneidet Papier

(aktiv-gewalttätig)
Felsen bricht Schere

1. Maske
2. Bedeckung
3. vermindern
4. Lust
5. Bedürfnis nach menschlicher Gesellschaft
6. mangeln

Lust deckt Maske zu

das Bedürfnis nach menschlicher Gesellschaft maskiert Lust

die Maske vermindert das Bedürfnis nach menschlicher Gesellschaft

das Bedürfnis nach menschlicher Gesellschaft vermindert die Schutzbedeckung

die Lust konsumiert menschliche Gesellschaft

Schutz mangelt der Lust

DIES IST DER SCHUTZ, DER DIE MASKE DES MANGELS WÜNSCHT, DER DAS BEDÜRFNIS NACH MENSCHLICHER GESELLSCHAFT KONSUMIERT.
DIES IST DER SCHUTZ, DER DIE AUFGABE DES BEDÜRFNISSES NACH MENSCHLICHER GES. VERACHTET.
DIES IST DIE AUFGABE, MENSCHLICHE GESELLSCHAFT ZU KONSUMIEREN.

5

1. irgendeine Tatsache
2. irgendeine Erfindung
3. wie wir uns in der Vergangenheit benahmen
4. was wir heute glauben, sei der Fall
5. die zeitraubende Aufgabe menschlicher Gesellschaft
6. die vollendete Felsenmaske

(1.) Fiktion unterhöhlt Tatsache.
(2.) Tatsache wird zur Weise, wie wir uns in der Vergangenheit benahmen.
(3.) Wie wir uns in der Vergangenheit benahmen, festigt sich zur vollendeten Felsenmaske.
(4.) Die Art, wie wir uns in der Vergangenheit benahmen, trägt zur zeitraubenden Aufgabe der menschlichen Gesellschaft bei.
(5.) Die zeitraubende Aufgabe der menschlichen Gesellschaft höhlt die vollendete Felsenmaske aus.
Jedoch kann (2.) «wie wir uns in der Vergangenheit benahmen» durch (3.) und (4.) ersetzt werden, so dass die
(6.) Tatsache sich in der vollendeten Felsenmaske niederschlägt.
Aber (5.) die zeitraubende Aufgabe der menschlichen Gesellschaft höhlt die vollendete Felsenmaske aus, oder die zeitraubende Aufgabe der menschlichen Gesellschaft unterhöhlt die Tatsache, dann folgt aus (1.), dass DIE ZEITRAUBENDE AUFGABE DER MENSCHLICHEN GESELLSCHAFT FALSCH IST.

6

DIE VOLLENDETE FELSENMASKE, DIE DEN KEIL DER LUST HINEINGETRIEBEN, DIE DIE WAHRHEIT VON DER UNRICHTIGKEIT UNTERSCHIED, LIEGT VON PAPIER BEDECKT.

7

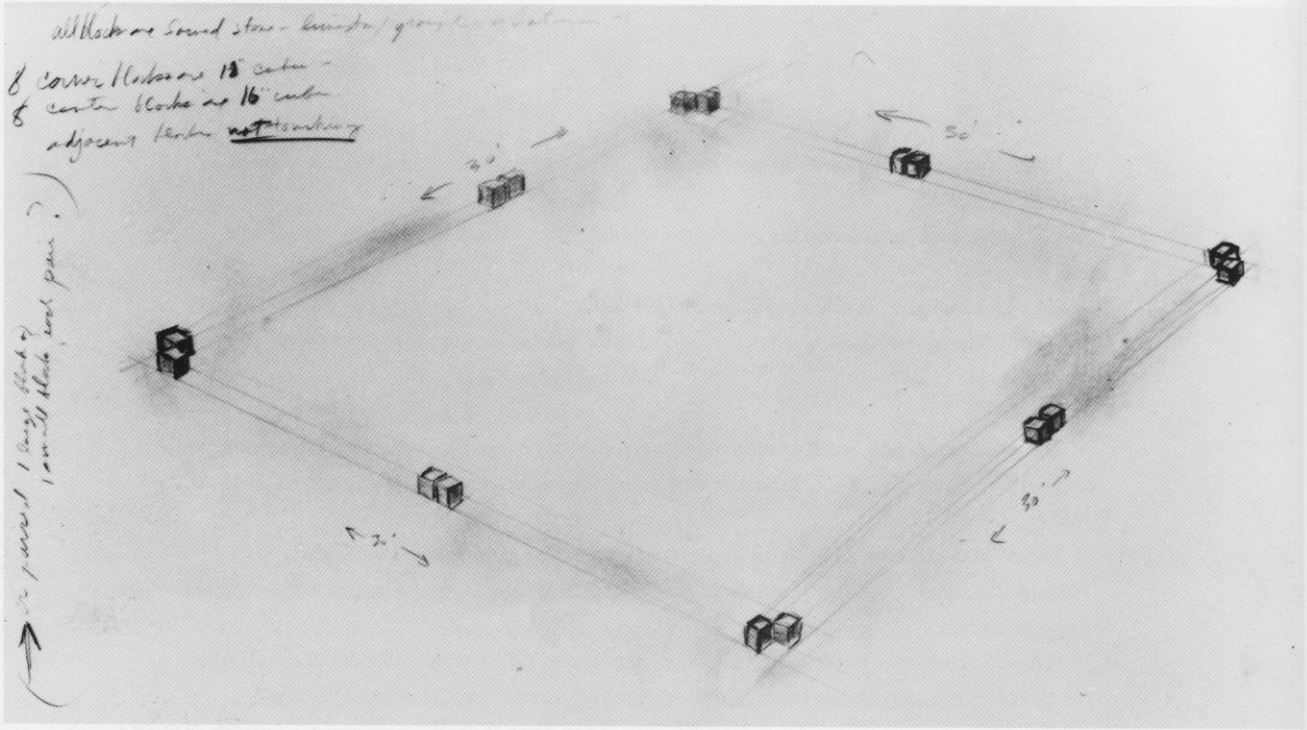
1. (Dieser junge Mann, der so oft gescholten wurde, findet darin nun seine einzige sexuelle Erleichterung.)
2. (Dieser junge Mann, der so oft gescholten wurde; findet darin nun seine einzige sexuelle Befriedigung.)
3. (Dieser Mann, der als Kind so oft gescholten wurde ...)
4. (Dieser Mann, der so oft gescholten wurde, findet nun heraus, dass dies seine sexuellen Wünsche befriedigt.)

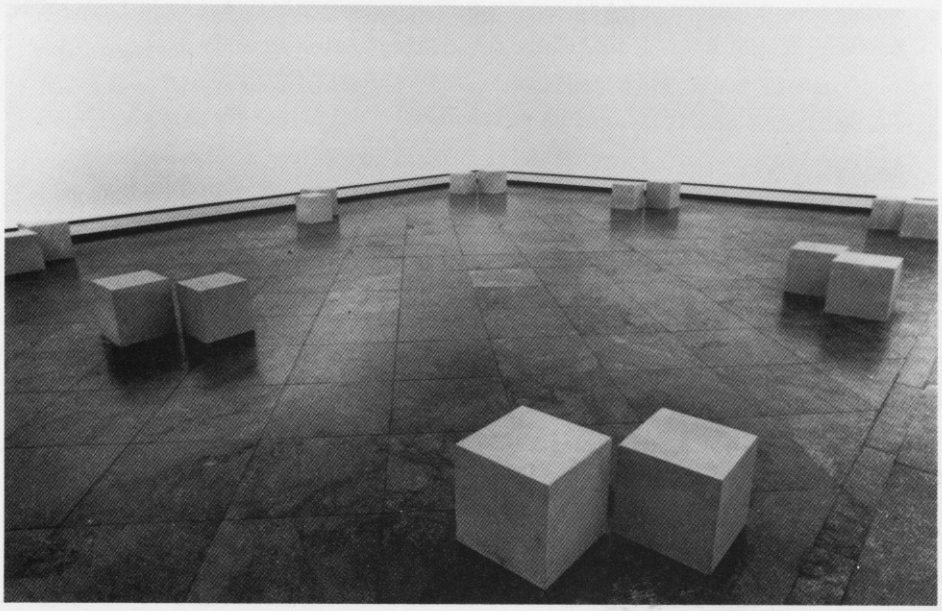
erweckt Bedürfnisse

5. Dieser Mann, der als Kind so oft genommen wurde, trägt nun die vollendete Felsenmaske und benützt sie, seinen Keil der Lust in jede einklemmende Lücke zwischen Wahrheit und Lüge zu treiben.
6. Dieser Mann, der als Kind so oft genommen wurde, benützt nun seine vollendete Felsenmaske, seinen Keil der Lust in jede einklemmende (seine) Lücke zwischen Wahrheit und Lüge zu treiben.
7. (Dieser) Mann, (der so oft) als Kind genommen wurde, findet seine vollendete Felsenmaske durch Papier bedeckt, er, der seinen Keil, wie (aus) seiner erhofften Wahrheit (Wahrheit erwünscht) und seiner wunschlosen Unrichtigkeit (Lüge ohne Wunsch) gequetscht, findet, er, unfähig seine Befriedigung zu wecken, seine Bedürfnisse zu wünschen, betritt die Lücke seiner Erfüllung, da seine Erlösung der Aufgabe menschlicher Gesellschaft entbehrt.

OBEN:
Ohne Titel (Studie zu *Consummate Mask of Rock*). 1975
(Vollendete Felsenmaske)
Inschrift: «Alle Blöcke aus zersägtem Stein – Kalkstein/ Granit oder so./ 8 Eckblöcke aus 45,72 cm/ die 8 Blöcke in der Mitte 40,64 cm Würfel/ anstossende Blöcke *berühren einander nicht*/ oder paarweise 1 grosser Block/ 1 kleiner Block je Paar.»
Bleistift auf Papier
75,6 × 101,6 cm
Gegenwärtiger Standort unbekannt

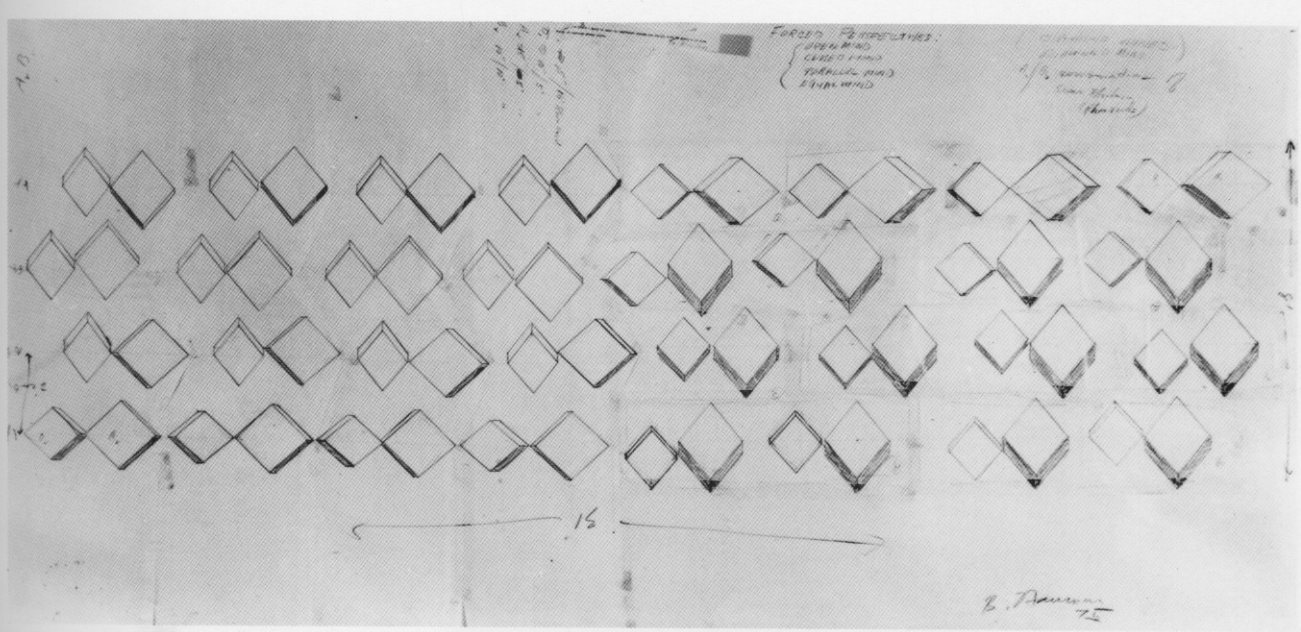
UNTEN:
Consummate Mask of Rock. 1975
Installiert, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York, September–November 1975
Kalkstein
8 38,1-cm-Würfel; 8 34,5-cm-Würfel
Leo Castelli Gallery, New York





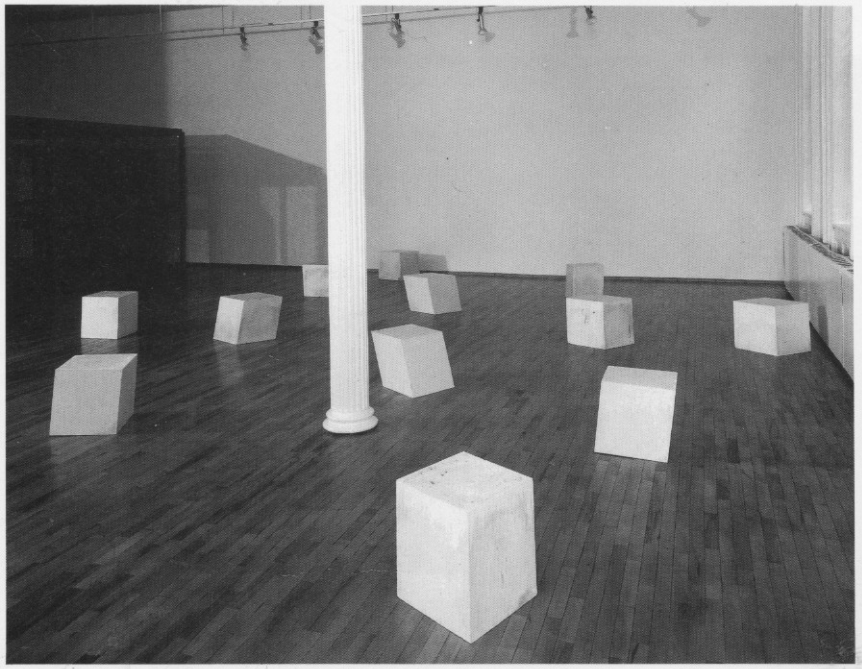
OBEN:
Ohne Titel (Studie zu *Forced Perspectives*). 1975
(Zwangsperspektiven)
Inschrift: «ZWANGSPERSPEKTIVEN:/ OFFENER AUFGESCHLOSSENHEIT/ VERSCHLOSSENHEIT/ PARALLELER VERSTAND/ GLEICHWERTIGER VERSTAND/ DIAMANTABBAU/ DIAMANTENER VERSTAND/ A/B-Kombinationen der Steinblöcke/ (Parallelogramme).»
Bleistift und zusammengeklebtes Papier auf Papier
74 × 162,2 cm
Sammlung Panza, Mailand

UNTEN:
Forced Perspective. 1975
Installiert: Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf, Dezember 1975–Januar 1976
Gips
64 Blöcke
Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach, BRD



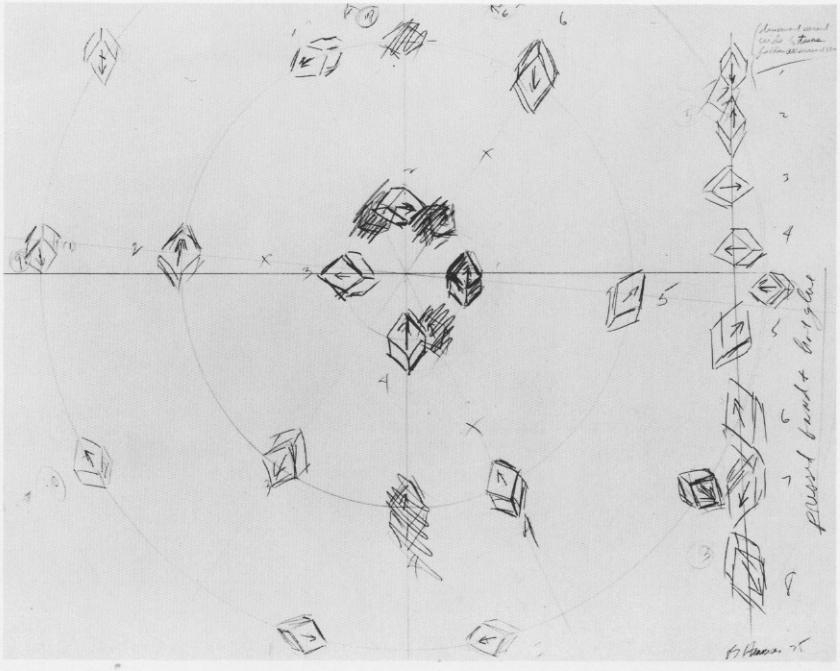
OBEN:
Diamond Mind. 1975
(Diamantener Verstand)
Installiert: Galerie Konrad Fischer,
Düsseldorf, Dezember 1975–Januar 1976
Stein
Privatsammlung, Belgien

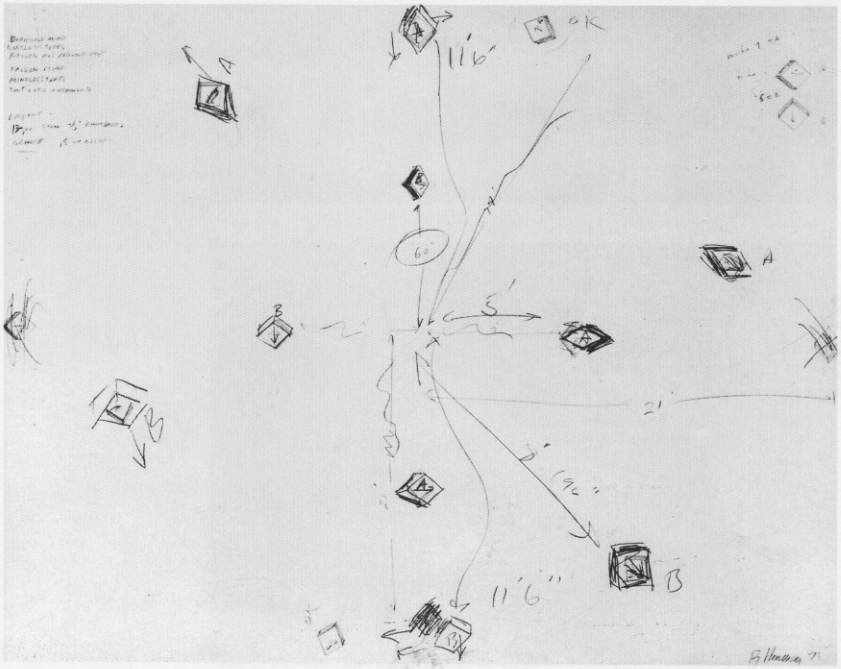
UNTEN:
Diamaond Mind, No. 2. 1975
(Diamantener Verstand, Nr. 2)
Installiert: Sperone Westwater Fischer,
Nex York, Oktober–November 1976
Gips
Zwölf Blöcke à je 37 × 45 cm
Original zerstört; in Maulbrunner Sandstein
rekonstruiert,
Rijksmuseum Kröller-Müller,
Otterlo, Niederlande



OBEN:
Ohne Titel (Studie zu *Diamond Mind*).
1975
(Diamantener Verstand)
Inschrift: «Diamantener Verstand/ Kreis von Tränen,/ die rund um mich gefallen sind./ Hartpappe + Heissleim.»
Bleistift auf Papier
76,2 × 101,6 cm
Ace Gallery, Los Angeles

UNTEN:
Ohne Titel (Studie zu *Diamond Mind*).
1975
Inschrift: «DIAMANTENER VERSTAND/ KREIS VON TRÄNEN/ DIE RUND UM MICH GEFALLEN SIND/ DUMME TRÄNEN/ WIE EIN DIAMANT GESCHLIFFEN/ LAYOUT/ 12 St. Steine 19,05 cm PARALLELOGRAMME/ 38,1 cm per Seitenlänge/ Granit.»
Bleistift auf Papier
77,8 × 101,3 cm
Gegenwärtiger Standort unbekannt

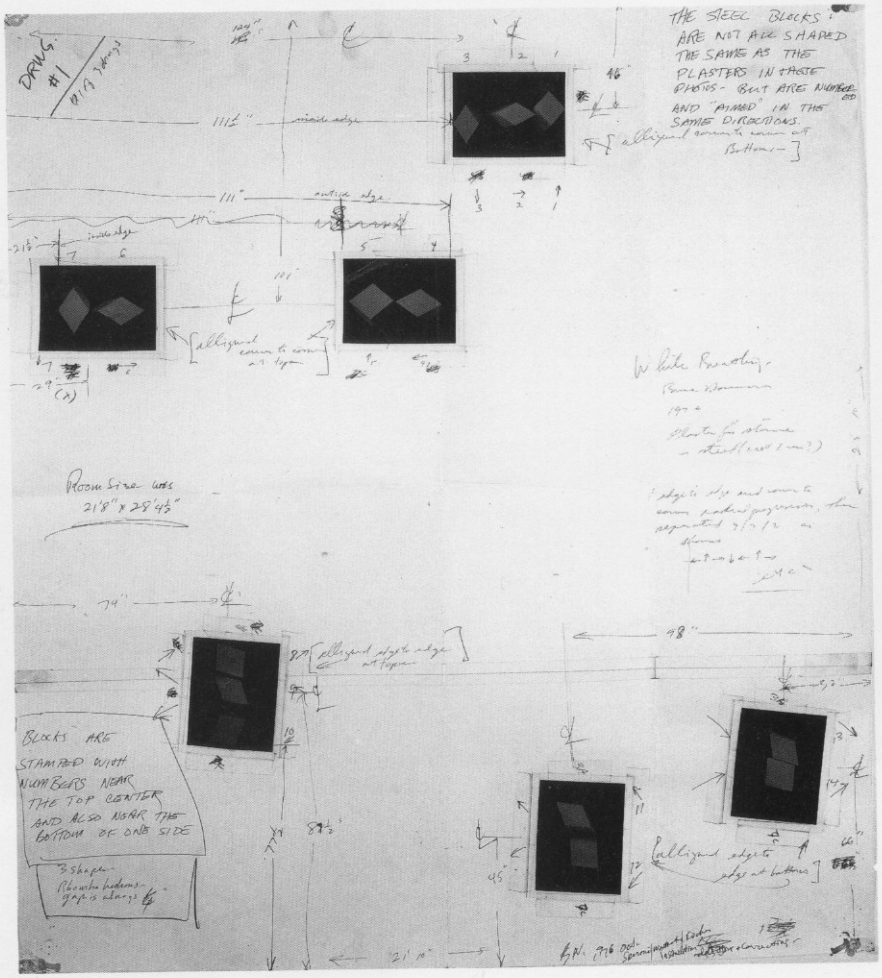




Standbilder aus *Art Make-Up, No. 4: Black.*
1967/68
(Kunst-Make-up, Nr. 4: Schwarz)
Film, 16 mm, Farbe, ohne Ton, 8–10 Min.,
ca. 121,92 m lang

Black Marble with Yellow Light. 1981
(Schwarzer Marmor mit gelbem Licht)
Installiert: Galerie Konrad Fischer,
Düsseldorf, August–September 1981
Mit Emailfarbe bemalte Holzblöcke und
Leuchtröhren.
16 31,8-cm-Würfel
16 34,9-cm-Würfel
Konrad Fischer, Düsseldorf, BRD

Ohne Titel (Zeichnung Nr. 1 für White Breathing [Weisser Atem]). 1976
Inschrift: «Zeichn. Nr. 1/ Nr. 1 von 3 Zeichnungen/ DIE STAHLBLÖCKE/ SIND NICHT ALLE GLEICH/ GEFORMT WIE DIE/ PLASTISCHEN MASSEN IN DIESEN/ PHOTOS – SONDERN SIND NUMERIERT/ UND AUF DIE GLEICHEN RICHTUNGEN ‹AUSGERICHTET›. (Unten Ecke zu Ecke ausgerichtet,/ oben Ecke zu Ecke ausgerichtet.)/ Zimmergrösse betrug 660,4 cm × 864,87 cm/ Weisser Atem/ Bruce Nauman/ 1976./ Gips für Stein/ oder Stahl/ (Gusseisen?)/ (Kante auf Kante und Ecke auf/ Ecke, strahlenförmiger Verlauf, dann/ wiederholt 3/ 2/ 2/ wie gezeigt/ etc. [oben Kante auf Kante ausgerichtet]/ DIE BLÖCKE SIND MIT NUMMERN MARKIERT/ NAHE/ DER MITTE OBEN/ UND AUCH NAHE DER EINEN UNTEREN SEITE/ 3 Formen/ Rhombohedrons./ Die Lücke beträgt immer 0,635 cm/ [unten Kante zu Kante ausgerichtet./ BN. 1976 Okt. Sperone Westwater Fischer/ Installation/ Zusätze + Korrekturen.)»
Bleistift und aufgeklebte Photographien auf Papier
82,5 × 72,3 cm
Sammlung Annick und Anton Herbert
Gent, Belgien



Naumans erste Filme, die 1965/66 entstanden, handeln vom Sehen: «Ich wollte herausfinden, was ich inmitten einer fremden Situation betrachten würde, und beschloss, dass ich dies mit einem Film und einer Kamera herausfinden würde.»[1] Diese frühen Filme handeln davon, wie ein Künstler seine Wahl trifft: auf welche Objekte oder Ereignisse innerhalb des Blickfeldes man sich konzentrieren, was man in den Bildausschnitt miteinbeziehen, was man ausklammern sollte, und ganz allgemein, wie man mit der Kamera umzugehen habe. Nauman sagte später einmal, dass es Man Rays Filme waren, die ihn auf die Inhaltspotentiale aufmerksam machten, die durch die Manipulation der Kamera erzielt werden konnten. Ihm schien, dass der originärste Aspekt von Man Rays Filmarbeit in der Tatsache zu sehen sei, dass er – noch während der Film lief – die Kamera hoch in die Luft warf und nicht in dem zu suchen sei, was er zu filmen beschloss; es war auch ganz unwichtig, ob das Ereignis drinnen oder draussen stattfand. Für Nauman war die Verwendung des Films – den er als optische Illusion definierte – ein Weg, den Künstler in direkte Beziehung zu seinen Ideen zu setzen, unbelastet der Existenz eines Objektes, dessen physische Präsenz von diesen Ideen ablenken konnte. Ein anderer Vorteil der Verwendung eines Films oder der Photographie bestand darin, dass beide als «getreue Berichte» akzeptiert werden konnten, ohne dass gefragt wurde, ob sie nun Kunst seien oder nicht. Am nächsten kam Nauman dem Konzept des «einfach einen Film machen, ohne ihn für Kunst zu halten» wohl, als er 1966, zusammen mit William Allan, *Fishing for Asian Carp* (Asiatische Karpfen fischen) drehte.

Um 1966/67, als er allein in seinem Atelier in San Francisco und in William T. Wileys Atelier in Mill Valley arbeitete, begann Nauman ein starkes Körperbewusstsein auszubilden, das dazu führte, dass er Abgüsse von Teilen seines Körpers anfertigte. Er konzentrierte seine Aufmerksamkeit nicht bloss auf einzelne Körperteile, wie in *Device for a Left Armpit* (Vorrichtung für eine linke Achselhöhe) von 1967 (S. 133), sondern benutzte seinen Körper auch als Massstab zur Vermessung seiner Umgebung. Nauman wandte zum Beispiel 1966 in einer Serie Zeichnungen die Regel, die an jeder Kunstschule gelehrt wird, ganz wörtlich an, dass nämlich der menschliche Körper idealerweise ungefähr sieben Köpfe lang sei. Eine Studie aus dieser Serie zeigt eine sauber in eine Beige von sieben gleich hohen Einheiten unterteilte Menschengestalt; darüber hinaus zeigt sie auch noch drei Einheiten aus Querschnitt-Scheiben eines Torsos. Eine andere Studie, *Wax Templates of My Body Arranged to Make an Abstract Sculpture* (Wachs-Schablonen meines Körpers in der Form einer abstrakten Skulptur) von 1967 (S. 244) weist sieben solcher, zu einem schwankenden «Säulenkörper» aufgestapelter Scheiben auf. Naumans komplexe Vision des menschlichen Körpers scheint weder auf ein starkes Interesse an menschlicher Anatomie, noch auf das humanistische Ideal der Selbstbestimmung bezogen. Statt dessen konzentrierte es sich auf Vergleiche menschlicher Körper mit Maschinen, wie sie seit der zweiten Hälfte des 19. Jh. gemacht wurden. Ein Aquarell, *Glass Templates of the Left Half of My Body Separated by Cans of Grease* (Glas-Schablonen meiner linken Körperhälfte, getrennt durch Fettbüchsen) von 1966 (S. 242) stellt eine Verbindung zwischen dem organischen Charakter der Maschinen und dem steifen Mechanismus der menschlichen Gestalt her. Eine andere Studie, *Templates of the Left Half of My Body Every Ten-Inches, Spaced Out to Twenty-Inch Intervals (Doubling My Height)* (Schablonen meiner linken Körperhälfte alle zehn Zoll zu Zwanzig-Zoll-Intervallen auseinandergezogen [meine Körpergrösse verdoppelnd]), ebenfalls von 1966 (S. 244), würde die Figur über den Boden eines ganzen Zimmers ausstrecken. In der Arbeit von 1967, *Wax Templates of My Body Arranged to Make an Abstract Sculpture*, erhält jede Schablone den Namen des Körperteils, mit dem sie assoziiert ist: Kopf, Schulter, Brust, Taille, Oberschenkel, Knie und Unterschenkel. Hier nimmt Nauman den menschlichen Körper anhand industrieller Produktionstechniken auseinander; jeder derart zerstückelte Körperteil muss untersucht werden, damit man versteht, wie das Ganze funktioniert. Die verschiedenen Körperteile können in den abstrakten Schablonen immer noch definiert werden, aber sie haben ihre Einzigartigkeit verloren, können nunmehr durch Ersatzteile ersetzt werden. In einer verwandten Skizze von 1967, auf welche Nauman schrieb: «7 Wachs-Schablonen meiner linken Körperhälfte über 12 Fuss ausgebreitet», wird der menschliche Körper in sieben getrennte Schablonen unterteilt, die sich im Raum ausbreiten. Der Effekt dieser Arbeit gleicht der eines Fliessbands: das Ganze wird auseinandergenommen und für eine spätere Neumontage ausgebreitet. In einer damit zusammenhängenden Idee abstrahierte Nauman einen bestimmten Körperteil, indem er ihn physisch in ein paar Zeichnungen mit den Titeln *Six Inches of My Knee Extended to Six Feet* (Sechs Zoll meines Knies auf sechs Fuss erweitert) von 1967 (S. 136) auseinanderdehnte: er verwendete eine ähnliche Taktik in Werken wie *My Last Name Extended Vertically Fourteen Times* (Mein Nachname vierzehnmal senkrecht auseinandergezogen) von 1967 (S. 137). In einer anderen Arbeit zog er den Vornamen auseinander, indem er jeden Buchstaben zehnmal horizontal wiederholte: bbbbbbbbbb rrrrrrrrrruuuuuuuuuuccccccccccc eeeeeeeeee. Danach klebte er die Blätter mit den verschiedenen daraufgeschrie-

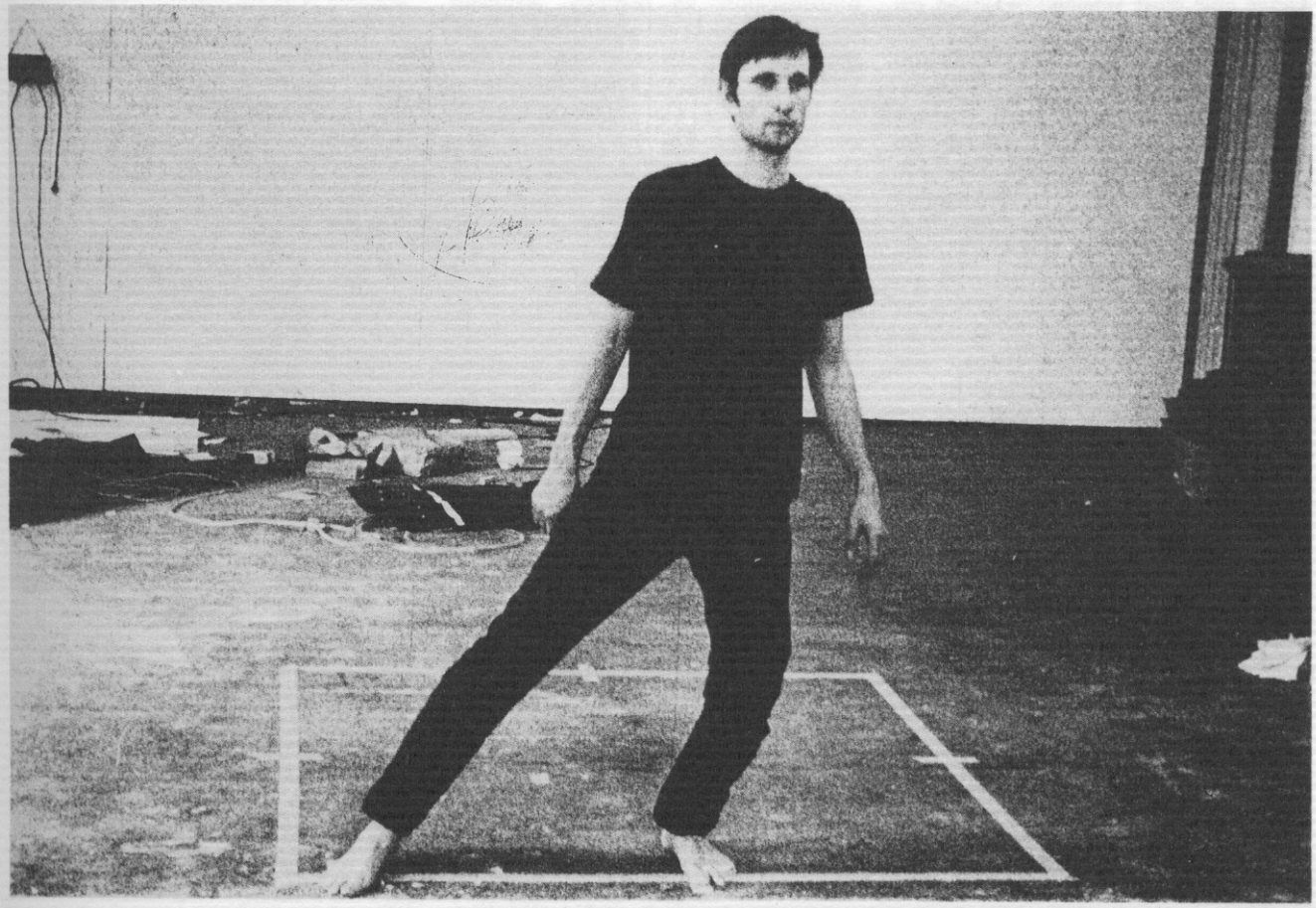
benen Buchstaben zusammen, breitete sie auf dem Atelierboden aus und photographierte sie in vielen Segmenten. Indem er die Distanz zwischen der Kamera und dem Papier variierte, es an dessen Ende aus einer grösseren Distanz und in der Mitte des überdehnten Namens aus grösserer Nähe photographierte, schuf Nauman den Eindruck, die Buchstaben würden auf einer gewellten Fläche liegen. Diese Arbeit, *My Name as Though It Were Written on the Surface of the Moon* (Mein Name, wie wenn er auf der Mondoberfläche geschrieben stünde) von 1967 (S. 245), erinnert an die Photographien, die von den fünf den Mond umkreisenden Weltraumkapseln zur Erde gefunkt wurden, die zwischen 1966 und 1968 von den Vereinigten Staaten ins All geschickt wurden (die Neon-Version My Name As Though It Were Written on the Surface of the Moon [S. 246/47] erschien im hier schuf Nauman, durch die Kombination ganz unterschiedlicher Informationen, ein an Anspielungen reiches Werk – wobei die eine, über die Mondoberfläche, gerade eben erst greifbar geworden war. In seinem Essay «Woman in a Mirror» (Frau im Spiegel) schreibt Marshall McLuhan, dass die «künstlerische Entdeckung, reiche Anspielungen zu erzielen, indem man die syntaktische Verbindung unterdrücke», als Prinzip der modernen Physik bereits von A.N. Whitehead festgehalten worden sei, der *Science and the Modern World* (Wissenschaft und die moderne Welt) verfasste: «Weil wir uns der körperlichen Erfahrung bewusst sind, müssen wir uns auch der Aspekte der gesamten, im Körperleben gespiegelten Raum-Zeit-Welt bewusst sein ... Meine Theorie handelt von der gänzlichen Aufgabe der Idee, die Lage eines Dinges sei die primäre Art und Weise, wie Dinge am Raum-Zeit-Kontinuum teilhätten.»[2]

My Name As Though It Were Written on the Surface of the Moon entstammt einer Haltung, die – wie Nauman erklärt – «ich manchmal einnehme, um Dinge herauszufinden, das Innerste zuäusserst zu kehren, um zu sehen, wie sie aussehen». In diesem Falle, so sagte er, «ging es darum, Dinge zu tun, die man nicht wirklich tun möchte, sich in neue Situationen zu begeben, Widerständen zu folgen, um herauszufinden, wieso man hier widersteht – wie eine Therapie also».[3] Ein vorzügliches Beispiel für diese Haltung ist Naumans photographisches Werk *Flour Arrangements* (Mehl-Arrangements) von 1967 (S. 248). Ein ästhetischer Präzedenzfall für die Tätigkeit, Mehl auf dem Atelierboden zu arrangieren, wurde bereits durch *Dust Breeding* (Staub, brütend) von 1920 (S. 249), einer von Marcel Duchamp und Man Ray gemeinsam in New York von Duchamps *Large Glass* (Grosses Glas) gemachten Photographie, etabliert, das, flach auf dem Boden liegend, eine «Aufhäufung von Staub in der Region der Siebe» zeigte, wie es Arturo Schwarz in einer Monographie über Duchamp beschrieb. Schwarz bemerkt auch noch, dass Duchamp in *The Green Box* (Die grüne Kiste) von 1934 auf diese Ansammlung von Staub verwies: «Für die Siebe im Glas – Staub auf diesen Teil fallen lassen, eine Staubschicht von etwa 3 bis 4 Monaten, nur darum herum wischen, so dass der Staub zu einer Art Farbe wird (transparente Pastellfarbe).» Man Rays Photographie wurde in Duchamps New Yorker Atelier an der siebenundsechzigsten Strasse zur Zeit des Abendessens und bei künstlichem Licht gemacht. Man Ray erzählte Schwarz, dass «er und Marcel ausgingen, um etwas zu essen und die Kamera, auf eine sehr lange Belichtungszeit eingestellt, zurückliessen; als sie zurückkamen, war das Bild fertig».[4]

Obwohl Nauman die beiläufige Planungshaltung von Man Ray und Duchamp bewunderte, wollte er mit *Flour Arrangements* die physische Aktivität des Künstlerseins betonen und zugleich sich selber testen, um zu sehen, ob er in seiner Arbeit wirklich «professionell» sei. Für Nauman bedeutet, von Beruf Künstler zu sein, eine «mächtige, fast schon moralische Haltung, wie die meisten Künstler der Westküste, [zu haben,] die es erfordert, dass man jeden Tag ins Atelier geht und auch wirklich arbeitet». In einem Interview mit Willoughby Sharp sagte er: «Ich entfernte alles aus meinem Atelier, so dass Flour Arrangements zu einer Tätigkeit wurde, die ich jeden Tag ausüben konnte, und das war auch schon alles, was ich mir während etwa eines Monats zu tun gestattete. Manchmal wurde es echt schwierig, sich jeden Tag etwas anderes auszudenken.»[5]

Nach einem Monat wählte Nauman sieben der interessantesten Photographien des Projekts aus und wollte sie in einer losen Zusammenstellung an die Wand hängen. Er schnitt die Fragmente allerdings sorgfältig zu, weil er wollte, dass jedes eine «schöne, ästhetische Photograpie werde», um das ganze Projekt so mitsamt seines dokumentatischen Charakters in Kunst zu verwandeln. Im gleichen Jahr, nachdem er die zusammengesetzten Photos für *My Name As Though It Were Written on the Surface of the Moon* gemacht hatte, produzierte Nauman *Composite Photo of Two Messes on the Studio Floor* (Zusammengesetzte Photographie zweier Dreckhäufchen auf dem Atelierboden) von 1967 (S. 249), eine Parodie seines «Mehl-Arrangements». Dieses Mal sammelte er von mehreren Skulpturen, an denen er gerade arbeitete, zurückgebliebene Überreste als Beleg für die im Atelier stattfindende Tätigkeit. Dies war gleichzeitig auch irgendwie künstlerisch wirtschaftlich, denn er wollte keine Idee und kein Material ungenutzt lassen. Bei dieser Arbeit verwendet Nauman wiederum das, was zum Werk gehört, wie auch das, was nicht dazugehört, wie er dies bereits 1966 tat, als er die Gipsgussform der «Schrägen Stufe» in zwei Teilen zeigte (S. 131); und dann später, als er die Gussform in eines seiner Glasfaserstükke miteinschloss (S. 34). Aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgerissen, erlangen die Überreste der Skulpturen dadurch, dass sie zu Photographien gemacht und in einer spezifischen Konfiguration angeordnet werden, neue Bedeutung. 1972 verwies Jane Livingston dann in ihrem Essay über Nauman darauf, dass sein Werk eine gewisse Ähnlichkeit zu Barry Le Vas Verteilungsskulpturen aufweise. Aber *Composite Photo of Two Messes on the Studio Floor* spiegelt ein Akzeptieren des Zufälligen, das Duchamp durch die Verwendung des Spalts demonstrierte, der in *Large Glass* (Grosses Glas) entstand, ebenso wie mit dem Staub, der sich darauf als Teil des kreativen Prozesses ansammelte. «Duchamp erlaubte dem Objekt sein Eigenleben, statt es zu zwingen, die Rolle einer blossen Illustration einer Idee zu spielen, die nicht verändert werden kann», sagte Nauman. Ein anderes, ähnliches photographisches Werk, in welchem eine Aktivität über längere Zeit hinweg aufgenommen werden sollte, war für eine Ausstellung in der Galerie der University of California in Davis für den Januar 1970 geplant. Eine Anzahl Künstler war eingeladen worden, ein Werk an Ort und Stelle und innerhalb von 24 Stunden auszuführen. Naumans Idee war es dann, diese Tätigkeiten mit Hilfe eines «Blendenverschluss-Films» aufzunehmen; mit einer Kamera, die so eingestellt war, dass sie pro Minute ein Bild

Dance or Exercise on the Perimeter of a Square.
1968
(Tanz oder Übung am Rand eines Vierecks)
Film, 16 mm, schwarzweiss, vertont,
8–10 Min., ungefähr 121,92 m



aufnahm. Am Ende konnte er dies jedoch nicht vollständig verwirklichen.

Mit *Flour Arrangements* und *Composite Photo of Two Messes on the Studio Floor* machte Naumen seinen ersten Versuch, davon abzusehen, bloss statische Werke zu schaffen. Diese Arbeiten, die die Überreste von Aktivitäten eher, denn die bildhauerischen Qualitäten der Objekte selbst oder künstlerischen Photographierens betonen, waren vergänglicher Art, die zwischen Naumans bildhauerisch gestalteten Objekten und den späteren Arbeiten anzusiedeln sind, in welchen die Aktivität an sich zum Werk wurde. Letzteres konnte willkürlich und absurd ausfallen – zum Beispiel beim Film *Playing a Note on the Violin While I Walk around the Studio* (Auf der Geige eine Note spielend, während ich im Atelier herumgehe) von 1968 (S. 253); tatsächlich konnte Nauman gar nicht Geige spielen. Die dargestellte Tätigkeit konnte auch einmal etwas logischer ausfallen, wie etwa «im Atelier herumschreitend oder stampfend». Nauman erinnert sich, dass er damals einem befreundeten Philosophen erzählte, dass er sich ausmale, er würde die meiste Zeit an seinem Schreibtisch beim Schreiben verbringen. In Tat und Wahrheit pflegte dieser Freund aber auf langen Spaziergängen tagsüber seinen Gedanken nachzuhängen. Dies liess Nauman erkennen, dass er selbst die meiste Zeit damit verbrachte, im Atelier herumzugehen und Kaffee zu trinken. Und so beschloss er, genau dies auch zu filmen – das Herumgehen nämlich. Im Winter 1967/68

machte Nauman nun vier Schwarzweissfilme der Aktivitäten, denen er in seinem Atelier in Mill Valley nachging, das er von seinem Lehrer William T. Wiley gemietet hatte, während dieser auf Reisen war: *Playing a Note on the Violin While I Walk around the Studio; Bouncing Two Balls between the Floor and the Ceiling with Changing Rhythms (S. 250); Walking in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square (S. 251);* und *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square (S. 252)* (Auf der Geige eine Note spielend, während ich im Atelier herumgehe; Zwei Bälle zwischen Fussboden und Zimmerdecke hin- und herwerfen, in wechselndem Rhythmus; In übertriebener Art ein Viereck umschreitend; Tanz oder Übung am Rande eines Vierecks). Die in diesen Filmen und Videobändern, die Nauman im folgenden Winter in New York aufnahm, aufgezeichneten Aktivitäten waren ursprünglich als Performances geplant. Aber zu jener Zeit ergab sich gerade keine Gelegenheit, in der diese hätten stattfinden können. Nauman war auch überzeugt, dass Notizen nicht ausreichten, seine Ideen festzuhalten, so dass er diese kurzen, billigen Kurzfilme drehte (die alle nicht mehr als 10 Minuten dauerten) und Videobänder von der Länge einer Stunde, sowohl zur Aufzeichnung seiner Ateliertätigkeiten, wie als Kunstform an sich.

Im Film *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square* (Tanz oder Übung am Rande eines Vierecks) führt Nauman ein paar einfache Tanzschritte aus: von einer Ecke des Vierecks aus beginnend, das von auf dem Atelierboden befestigtem, selbsthaftendem Klebband gebildet wurde, bewegte er sich um den Rand herum. Er drehte sich abwechselnd zum Viereck hin und davon weg zur Wand, wobei er entweder seinen Rücken oder sein Gesicht der Kamera zukehrte (die Rückseite erlaubte eine grössere Anonymität). Hierbei werden seine Bewegungen vom Rhythmus eines Metronoms geregelt. Im Stummfilm *Walking in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square* (In übertriebener Art ein Viereck umschreitend) wurde ein grösseres Viereck mit Klebband auf dem Boden, ausserhalb des ersten markiert. Nauman, der im Profil gezeigt wird, setzte nun mit grosser Konzentration seine Füsse auf die Linie des äusseren Vierecks, einen Fuss vor oder hinter den anderen; zugleich verlagerte er sein Gewicht in übertriebener Weise auf eine Hüfte. Zwischendurch kann ein Spiegelbild dieser Übung für ein Kontrapunkt-Gleichgewicht, die die Gestalt aus verschiedenen Blickwinkeln zeigt, in einem gegen die hintere Wand gelehnten Spiegel erblickt werden. Von Zeit zu Zeit ist der Schauspieler überhaupt nicht auf dem Bildschirm zu sehen, weil der Bildausschnitt einen Teil des Vierecks wegschneidet; gerade in diesen Momenten scheint Nauman paradoxerweise die Isolierung des Künstlers durch die doppelte Gefangennahme von Atelier und Bildausschnitt zu betonen. Naumans Methode der Flucht aus dieser Gefangenschaft, sein Heraustreten aus dem Bild, entrückt ihn auch dem Blickwinkel des Betrachters, was wiederum ein starkes Gefühl der Distanz entstehen lässt. Diese übertriebene Tanzübung war der Vorläufer einer anderen Performance, die 1969 ausschliesslich auf Videoband aufgezeichnet wurde: dem eine ganze Stunde dauernden *Walk with Contrapposto* (Gang mit Kontrapunkt; S. 274). In diesem Werk schreitet der Künstler, seine Hände im Genick verschränkt, langsam, mit Armen und Beinen in die Seiten gestemmt, auf die Kamera zu und von ihr weg, entlang eines äusserst schmalen, 20 Fuss (609,6 cm) langen Korridors. Naumans übertriebene Bewegungen, die vor allem seitlich Platz erfordern, scheinen in dem schmalen Korridor verkrampft. Der Künstler erklärte: «Die Kamera wurde so plaziert, dass die Wände auf beiden Seiten des Bildschirms sichtbar blieben. Man konnte den Rest des Ateliers überhaupt nicht sehen, und mein Kopf war die meiste Zeit auch abgeschnitten. Das Licht schien entlang des ganzen Korridors und bildete zu meinen Seiten Schatten.»[6]

Diese drei Tanzübungen basieren auf einer alltäglichen Aktivität: dem Gehen; aber indem dies in einzelne Bewegungen aufgebrochen wird, wird diese Alltäglichkeit verzerrt. Nauman nimmt zum Beispiel durch seine Betonung der Hüftbewegung viel Platz in Anspruch, betont damit seine Anwesenheit im Korridor; indem er jeden Schritt zum Balanceakt macht, reisst er ihn aus seiner Alltäglichkeit heraus. Diese Trennung der Bewegungsabläufe in eine Reihe von Fragmenten, spiegelt die vielfachen Bildausschnitte in Edweard Muybridges Serienphotos von Leuten und Tieren in Aktion, was eine Spannung zwischen Bewegung und Ruhezustand schafft. Die Verwendung des auf den Fussboden aufgebrachten Vierecks ist etwas willkürlich – es hätte sehr wohl auch ein Kreis oder ein Dreieck sein können, oder die Stücke hätten um die Ränder des Raumes selbst herum aufgeführt werden können – aber es hilft, die Bewegungen zu dirigieren und die Übungen zu formalisieren, ihnen als Tänze mehr Bedeutung zu verleihen, als sie gehabt hätten, wenn Nauman bloss ziellos umhergewandert wäre. Zum Beispiel erreicht Nauman in *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square* genau die Mitte einer der Seiten des Vierecks. In *Walking in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square* wird die Umrahmung des Bildes durch das Abschneiden eines Teils des Vierecks akzentuiert, so dass das Handlungsfeld begrenzt wird. Das Abhacken der Glieder des Schauspielers oder seines Kopfes dient dazu, den menschlichen Körper zu vergegenständlichen.

Nauman übte diese Tanzübungen ausführlich, bevor er sie filmte. «Ein Bewusstsein seiner selbst entstammt einer gewissen Menge an Aktivität, und das kann man nicht bekommen, indem man bloss über sich selbst nachdenkt», sagte Nauman in seinem Interview mit Willoughby Sharp.

Man macht seine Übungen, man hat auch bestimmte Arten an Dingen, die einem bewusst sind, die man nicht erfährt, wenn man bloss Bücher liest. So drehten sich die Filme und einige der Stücke, die ich danach für die Videobänder machte, ganz spezifisch darum, Übungen in bezug auf das Gleichgewicht zu machen. Ich dachte sie mir als Tanzprobleme, ohne deswegen ein Tänzer zu sein, da ich an der Spannung interessiert war, die entstehen kann, wenn man versucht, sein Gleichgewicht zu halten, und das nicht kann. Oder etwas lange Zeit über zu tun und müde zu werden. In einem dieser ersten Filme, dem Film mit der Geige, spielte ich so lange, wie ich bloss konnte, auf der Geige. Ich kann gar nicht Geige spielen, so dass das recht hart war, auf allen vier Saiten so schnell wie möglich und so lange wie möglich zu spielen. Ich hatte zehn Minuten für einen Film zur Verfügung und verbrauchte etwa sieben davon, bevor ich müde wurde und einhalten musste und ein bisschen ausruhren, um ihn dann zu beenden.[7]

Die Lektüre von *Gestalt Theory*, einem Buch des Psychologen Frederick Perls, regte Nauman dazu an, sich einer unvertrauten Situation auszusetzen. «in der man sich, angesichts von Widerständen, nicht entspannen kann» und sich so den Wurzeln seiner Probleme zuwenden muss als einer der Arten, Kunst zu machen. Doch unabhängig davon, wie sehr Nauman es liebte, psychologische Texte

Walk with Contrapposto. 1969
(Gang mit Kontrapunkt)
Videoband, schwarzweiss, vertont, 60 Min.,
in *Performance Corridor* 1969 aufgenommen

zu lesen, lies sich daraus doch keine Methode für seine Performances oder seine Installationsstücke ableiten, die er in der zweiten Hälfte der 70er Jahre schuf. Er erklärte, viele Labortests hätten bewiesen, dass in besonderen Situationen auch ganz spezifische physiologische Veränderungen vorkämen und dass wir in bestimmten Situationen auf bestimmte Weisen reagieren würden. Man kann diese Situationen wie Experimente aufbauen, argumentierte er, «aber ich glaube nicht, dass irgendeines meiner Stücke auf diese Weise funktioniert. Sie sind sehr viel intuitiver ... Das hat irgend etwas mit intuitivem Erkennen oder einem Phänomen zu tun, das man dann später zur Kunst in Beziehung setzt ... Aber der Ansatz scheint immer verkehrt herum zu sein».[8] Nauman scheint nie «irgendwohin zu gelangen», weil er das Ergebnis, das er erzielen wird, bereits vorher kennt oder weil er auf der Basis eines früheren Experiments arbeitet. Perls Buch bot ihm ein Argument für sein Werk und half zu klären, was er eigentlich tat, wenn er Kunst aus einfachen, alltäglichen Tätigkeiten schuf.

1968 traf Nauman in San Francisco die Tänzerin/Choreographin Meredith

Monk. Sie hatte damals bereits an der Ostküste einige seiner Filme gesehen und versicherte ihm, dass seine «Amateur-Methode» kein Hinderungsgrund sein müsse, wenn er sein Körperbewusstsein in Kunst umsetzen wolle. Diese Methode, ebenso wie die raum-zeitliche Struktur von Naumans Performances wurde teilweise durch die Arbeit des Choreographen Merce Cunningham und des Komponisten John Cage angeregt: «Ich denke, ich betrachtete das, was ich tat, als eine Art Tanz, weil mir einige der Dinge, die Cunningham und andere taten, bekannt waren, wo eine einfache Bewegung zum Tanz wird, einfach weil sie als Tanz präsentiert wird ... Ich war zwar kein Tänzer, aber dachte mir, wenn ich nun einfach Dinge nähme, von denen ich gar nicht wusste, wie sie zu tun wären, sie aber ernsthaft betriebe, so würde auch Ernsthaftes daraus erwachsen.»[9]

Indem er die Spannung zwischen Professionalismus und Dilettantismus nützte, setzte Nauman das, was Cunningham verwendet hatte, in die Praxis um: in einer Performance am Brandeis University Creative Arts Festival von 1952; der Choreograph hatte Studenten mit wenig oder gar keiner Tanzausbildung in einer Performance zusammen mit Tänzern eingesetzt, die er aus New York mitbrachte. Er forderte die Studenten auf, «einfache Gesten zu machen, die sie auch sonst machten», sich etwa die Hände zu waschen, ihre Nägel zurechtzufeilen, ihre Haare zu kämmen und zu hüpfen. Er kommentierte seine Arbeit folgendermassen: «Diese [Gesten] wurden im täglichen Leben als Bewegungen akzeptiert, wieso also nicht auch auf der Bühne?»[10] Die Studenten konnten diese ihnen vertrauten Bewegungen ohne Hemmungen ausführen und hatten so nur wenig Lampenfieber.

Cunningham versuchte, «das menschliche Wesen nicht von seiner Handlung oder den Handlungen seiner Umgebung zu trennen, sondern ... [zu] sehen, wie es wäre, diese Handlungen auf verschiedene Weisen aufzubrechen und die Leidenschaft, und darum handelt es sich schliesslich, in jeder Person auf die ihr eigene Art erscheinen zu lassen.»[11] So wie Nauman daran glaubte, dass konventionelle Werkzeuge dazu neigten, zu bestimmen, wie Kunst gemacht werden könne, wollte Cunningham sich nicht ganz auf blosse Technik verlassen: «Die Gefahr beim Erwerb einer Technik besteht darin, dass sie einengen kann, *dich denken machen kann, dass dies die Art ist*, wie man etwas tun sollte.» Cunningham hatte die Erfahrung gemacht, dass «Bewegung ausdrucksstark ist, unabhängig jeglicher Absichten zur Ausdrucksstärke». Über seine Tänzer schrieb er einmal, dass «das, was wir nicht zu tun können glaubten, auf die eine oder andere Weise durchaus möglich war, wenn uns nur nicht der Verstand in die Quere kam.»[12] Cunninghams Einstellungen zum Tanz sagten Nauman, dass er auch als «Amateur» vorgehen könne und intuitiv, eher denn technisch perfekt, zu arbeiten vermöge. Die von Naumans Performances ausgehende Kraft entstammt der Spannung des am Rande des «professionellen» Operierens, wo die Aufwärmeübungen oder Proben aufhören und der eigentliche «Tanz» beginnt, sowie aus der ständigen Drohung des Zusammenbruchs heraus, des Gleichgewichtsverlustes oder anderer technischer Versager, die seinem Amateur-Status innerhalb dieses professionellen Bereichs entstammen.

In anderen Werken verwischt Nauman die Unterschiede zwischen Musik und Geräusch und stellt wieder die Frage danach, wo die Übung ende und die Performance beginne. In *Playing a Note on the Violin While I Walk around the Studio* von 1968 bestand seine ursprüngliche Absicht darin, «zwei sehr nahe beieinanderliegende Noten zu spielen, so dass man die Takte in den Obertönen hören könne... Die Kamera wurde nahe der Mitte des Ateliers mit der Linse gegen die eine Wand montiert, aber ich ging im ganzen Atelier umher, so dass oft niemand im Bild war, bloss die Atelierwand und der Klang der Schritte und der Geige».[13]

Der Ton ist schnell, laut, verzerrt und arhythmisch, aber das ist erst am Ende des Films klar. Nauman entfernt sich aus dem Bild, im sicheren Wissen, dass – wie John Cage es formulierte – «es nichts derartiges gibt wie einen leeren Raum oder eine leere Zeit. Es gibt immer etwas zu sehen, etwas zu hören».[14] Wieder war es Cage, der Nauman auf die Möglichkeiten, mit Tönen zu spielen, hinwies, «die notiert sind und solche, die das nicht sind». In seinem Buch *Silence* (Schweigen) erklärte Cage, dass «die, die nicht notiert sind, in der geschriebenen Musik als Pausen erscheinen und die Türen der Musik jenen Klängen öffnen, die der Umwelt entstammen».[15] Sobald Nauman das Bild verlässt, wird sich der Betrachter seiner eigenen Umwelt vermehrt bewusst, während die Handlung im Film im Hintergrund zu hörbarem «Weissrauschen» wird; der Einbezug des Zuschauers in die Performance wird so fast unterbrochen.

Als er diesen Film machte, konnte Nauman die Geige, die er bloss ein oder zwei Monate zuvor gekauft hatte, noch nicht spielen. «Ich spiele andere Instrumente, aber ich hatte noch nie auf einer Geige gespielt, und während der Zeit, in der ich sie, noch bevor der Film begann, schon besass, begann ich darauf herumzuspielen.» Ein Jahr danach, im Winter 1968/69, machte Nauman dann das Videoband *Violin Tuned D E A D* (Geige, auf D E A D gestimmt; S. 268). «Etwas, woran ich interessiert war, war zu spielen», sagte Nauman in dem bereits erwähnten Interview mit Willoughby Sharp. «Ich wollte ein Problem aufstellen, bei dem es unwichtig wäre, ob ich die Geige spielen konnte oder nicht. Ich spielte nun die Geige, so schnell ich nur konnte, auf allen vier Saiten, wobei die Geige auf D, E, A, D gestimmt war. Ich dachte, das würde bloss eine Menge Lärm werden, aber es stellte sich als musikalisch ganz interessant heraus. Es ist ein sehr spannungsgeladenes Stück geworden.»[16]

Nauman war ganz überzeugt, dass das Wichtige bei diesen Performances darin bestand, «zu erkennen, was man nicht weiss und was man nicht tun kann» und es sich als Amateur darüber hinaus nie zu gestatten, in traditionelle Musik, Theater oder Tanz abzugleiten, wo er unweigerlich mit den Berufsschauspielern und -künstlern dieser Branche verglichen werden würde. Nauman glaubte, dass er, wenn er nur die richtigen Umstände und die richtige Struktur wähle, in seinen Aktivitäten ernsthaft sei und wenn er hart daran arbeite, seine Performance auch Vorzüge aufweisen würde. Seine Absichten und Einstellungen würden dann die Performance in Kunst verwandeln. John Cages *Pieces for Prepared Piano* (Stücke für präpariertes Klavier) von 1940 verhalfen Nauman zu zusätzlichen Einblicken in die Neuerfindung, wie die Geige zu spielen sei. Für dieses Stück hatte Cage den Klang des Klaviers verändert, um eine für die Tänzerin Syvilla Fort in ihrer Aufführung des *Bacchanale* passende Musik zu produzieren. Zuerst hatte Cage eine Tortenplatte auf den Saiten plaziert, aber sie hüpfte der Vibrationen wegen auf den Saiten umher. Die Nägel,

die er ebenfalls im Klavier plazierte, rutschten zwischen die Saiten; Schrauben und Bolzen erwiesen sich jedoch als geeignet. Auf diese Weise, schrieb Cage, «konnten zwei verschiedene Tonarten produziert werden. Die eine verfügte über eine gewisse Resonanz und war offen, die andere eher ruhig und gedämpft».[17]

Indem er, so schnell wie er konnte, die Noten D, E, A und D auf der Geige spielte, schuf Nauman einen rhythmischen Aufbau und ein Notenmuster, das – wegen seiner Wiederholungen – eine gewisse monotone Kontinuität ergab. Wegen des frenetischen Tempos erwies sich die Performance als äusserst intensive Erfahrung; Naumans kreischende Art des Spielens ermangelte aller melodischen Modulation, und die von der billigen Ausrüstung aufgenommenen Töne verliehen dem Stück einen harten, elektronisch klingenden Charakter. Nauman hatte die Idee, so schnell wie möglich zu spielen, den aleatorischen Anweisungen bestimmter Kompositionen Karlheinz Stockhausens entnommen, insbesondere seiner 1955/56 entstandenen *Zeitmasse* für fünf Blasinstrumente. Peter S. Hansen schreibt, dass Stockhausens Quintett «verschiedene Arten der ‹Zeit› einsetzt. Einige sind metronomisch (in bestimmten Tempi), während andere relativ sind. Diese sind dann ‹so schnell als möglich› zu spielen (je nach Technik der Spieler), von sehr langsam bis ungefähr viermal schneller und von sehr schnell bis zu ungefähr viermal langsamer».[18] In *Violin Tuned D E A D* schuf Nauman mit Hilfe des Tons eine besondere Art des Environments und übersetzte das Geigenspiel in eine physische Aktivität, die an sich bereits interessant zu beobachten ist. Indem er die Kamera auf die Seite und seinen Rücken zur Kamera kehrte, porträtierte Nauman sich mit einer Aufnahme seines Ateliers als anonyme Figur, die horizontal, der Schwerkraft trotzend, über dem Bildschirm schwebt.

Die Performance in *Violin Tuned D E A D* wäre zur kontinuierlichen Aktivität geworden, wenn da nicht etliche unabsichtliche Fehler, Betonungen und ein gewisses Zögern sowie Müdigkeit das Tempo von Zeit zu Zeit verlangsamt hätten. Auf recht ähnliche Weise scheint der Ton des Films *Bouncing Two Balls between the Floor and the Ceiling with Changing Rhythms,* von 1968 (S. 250), in welchem Nauman eine Art athletische Version eines Kinderspiels aufführt, zunächst bloss zufällig, stellt sich aber bald als Brennpunkt des Stücks heraus, da er den gesamten Aufbau und den Rhythmus der Performance trägt. In dem Interview mit Willoughby Sharp erinnert sich Nauman:

Ab einem bestimmten Moment spielte ich mit zwei Bällen und rannte die ganze Zeit über umher und versuchte sie zu fangen. Manchmal prallten sie auf etwas, auf dem Boden oder an der Decke, oder hüpften in einen Winkel, prallten aufeinander. Schliesslich verlor ich beide aus den Augen. Ich nahm einen der Bälle auf und warf ihn einfach gegen die Wand. Ich war echt wütend, weil ich die Kontrolle über das Spiel zu verlieren begann. Ich wollte den Rhythmus aufrechterhalten, wollte, dass die Bälle einmal auf den Boden aufschlugen, dann an der Zimmerdecke, sie dann wieder fangen, oder allenfalls zweimal auf den Boden und einmal an der Decke. Ich hatte einen Rhythmus etabliert, und als ich den verlor, ging auch der Film zu Ende. Ich dachte damals, der Film sollte keinen Anfang und kein Ende haben: man sollte jederzeit hereinkommen können und doch sollte sich deshalb nichts ändern.[19]

Statt zu versuchen, Objekte aufzuheben, während die Bälle noch herumhüpften (wie in dem erwähnten Kinderspiel), betonte Nauman die physisch nötige Kraft, indem er die Bälle so hart, wie er nur konnte, warf: dies führte dazu, dass sie in ganz unvorhersehbaren Bahnen umherhüpften. Er verglich den dabei entstehenden Effekt mit einem Vorfall, der sich ereignete, als er als Kind Baseball spielte: «Einmal wurde ich ins Gesicht getroffen, als ich es ganz und gar nicht erwartete, als ich gerade das Feld verlassen wollte; ich wurde niedergeworfen. Ich interessierte mich für jene Art an Ereignissen, die man nicht vorhersehen kann – es trifft dich einfach, man kann's intellektuell nicht erklären.» Sowohl in seinen Filmen wie in seinen Videobändern geht Nauman von gewissen Regeln aus, die er zunächst erfand, lässt dann aber den Ereignissen ihren Lauf. Er wartet auf einen Zufall, der die Regeln ändert, und wenn dieser dann eintrifft, erlaubt er dem Unerwarteten die Führung zu übernehmen. Als Parallele zu seinem intuitiven Ansatz, Regeln zu erfinden, nur um sie wieder zu brechen, zitiert er das afrikanische Spiel des Ngalisio, das von den Turkana-Männern jederzeit, aber mit einer sich ständig verändernden Anzahl Spielern gespielt wird. Die Männer graben zwei Reihen kleiner, flacher Löcher in den Boden und legen Steine in jedes Loch. Die Spieler versammeln sich nun um die Löcher und kauern nieder, und dann bewegen sie jeweils einen der Steine, in immer anderen Kombinationen, von einem Loch zum nächsten. Das Ziel eines jeden Spielers scheint zu sein, möglichst viele Steine zu sammeln, aber kein Spieler scheint so je das Spiel zu gewinnen. Das Spiel dreht sich offensichtlich nicht so sehr um das Gewinnen, als um das Spielen an sich. Stumm werden neue Regeln erfunden und von den anderen Spielern verständnisvoll und beipflichtend angenommen oder eliminiert, so dass in der Art, wie die Männer die Steine versetzen, nie ein konsequentes Muster entsteht. In *Bouncing Two Balls between the Floor and Ceiling with Changing Rhythms* können die immer wieder unterbrochenen Geräusche, die die Zeit der Performance ebenso wie den Filmrhythmus steuern, von den Zuschauern sogar noch dann gehört werden, wenn sie sich bereits vom Monitor wegbewegen. Durch die Verwendung der natürlich durch seine Aktivitäten entstandenen Geräusche fand Nauman eine geschickte Möglichkeit, die Geräusche sich selbst zu überlassen, statt sie, um mit Cage zu sprechen, «zu Vehikeln von Theorien aus Menschenhand oder Ausdrücken menschlicher Gefühle» werden zu lassen.[20]

Als Nauman zum ersten Mal Anweisungen gab, spezielle Töne als Element in seine Bildhauerarbeit miteinzuschliessen, geschah dies bei einem Konzept für ein Werk, das zwar niemals ausgeführt wurde, aber in einer Zeichnung von 1966 überlebt (S. 254). Auf dieser Zeichnung notierte er: «An mich gerichteter Schrei, an mich gerichteter Schrei, gelbes Neon unter einer Beige von Filzplatten mit ausgeschnittenen Buchstaben – Neonlampe zuunterst, wenn die Platte, sagen wir, 5′ oder 6′ im Quadrat ist, kann man die Lampe zuunterst gar nicht sehen, mit Ausnahme des Lichtes, das durch die Löcher herausscheint – (könnte auch Blei statt Filz sein): benötige 7″ Filz, 5/16 per Lage, sagen wir 22 Lagen, falls 6 Quadrate für 9 x 12 $6 kosten, oder $4 per Lage, kostet es $88 für genügend Filz.» Statt nun eine Information anzubieten, verwendete er einen Befehl, der geradezu einer Rock'n Roll-Lyrik entstammen könnte, wie er dies schon in *Love Me Tender, Move Te Lender* (Lieb mich zärtlich, beweg den Verleiher; S. 150) getan hatte, dem Wortspiel zum Titel des Elvis Presley Songs. Nauman erinnert sich, dass an einem damaligen Symposium in Santa Barbara, dem er

beiwohnte, eine Bildhauerin ihr Recht verteidigte, Brot als Material zu verwenden, während ein bekannter Kritiker argumentierte, dass dies unethisch sei, da doch so viele Leute am Verhungern seien. «Dies bestätigte, meiner Ansicht nach, dass ich wirklich alles benützen konnte, was immer vorhanden war», sagte Nauman. «Ich konnte es auch dann gebrauchen, wenn es irgend jemandem nicht zu passend schien.» Nauman beobachtete auch andere Künstler, wie Joseph Beuys und H.C. Westermann, beim Gebrauch «armer» Materialien. 1966 regten die Veröffentlichung von Robert Morris' «Notes on Sculpture» (Anmerkungen zur Bildhauerei) Diskussionen darüber an, was Bildhauerei denn eigentlich sein solle. In diesem Stück argumentierte Morris, dass Würfel, Pyramiden und einfache, unregelmässige Polyeder, wie Balken oder schiefe Ebenen, relativ «einfach als Ganzes vorzustellen und zu erfühlen sind. Diese einfachen Formen ‹bilden starke Gestalt-Gefühle› aus. Ihre Teile sind so miteinander verbunden, dass sie der wahrnehmenden Trennung ein Maximum an Widerstand entgegensetzen».[21] Nauman teilte das Interesse an Gestaltpsychologie, stimmte aber dem nicht zu, was er als Morris' persönliche Einengung der Definition auffasste. Für Nauman bedeutete die Idee der «Komplettierung», durch die Gestalt zu einer komplexeren physischen wie emotionalen Erfahrung zu gelangen. Die Verwendung von Licht, Ton und «armseligen» Materialien als bildhauerische Elemente wurde zu seinem Mittel, sich von solch reduktionistischen Aussagen zu distanzieren. Sein Ansatz ist in *Cry to Me* (An mich gerichteter Schrei) deutlich erkennbar; einem Werk, in dem er elementare, geometrische Formen mit stark emotionalen und evokativen Inhalten versah, die durch den Titel, das verborgene Licht und die Andeutung eines erstickten, unter der Filzbeige vergrabenen Tons verstärkt werden.

1968 verwirklichte Nauman ein Stück mit verborgenem Ton und beschrieb es in einer Zeichnung (S. 254) mit der folgenden Notiz: «Kassettenrecorder mit einer endlosen Bandschleife eines Schreis, in eine Plastiktüte gewikkelt und in die Mitte eines Betonblocks gegossen; Gewicht ungefähr 650 Pfund oder 290 kg.» Die theatralische Geste des unterdrückten Schreis kontrastiert mit der minimalistischen Form dieses Werks. Die Idee weist gewisse Ähnlichkeiten zu Naumans Zeitkapsel-Stücken, wie *Storage Capsule for the Right Rear Quarter of My Body* (Aufbewahrungskapsel für das rechte Hinterteil meines Körpers), von 1966 (S. 255) auf. Eine Umkehrung der Erwartungen erfolgt, als das Luftvolumen, das den aufgezeichneten Schrei umschliesst, in soliden Beton gegossen wird und so dem Werk eine gewisse bildhauerische Präsenz verleiht. Durch das Abdichten des Schreis zwingt Nauman den Zuschauer, sich das Konzept vorzustellen und deshalb auch, überhaupt über das Stück nachzudenken, statt bloss durch seine Form angezogen zu werden. Dieser Vorschlag, ebenso wie ein anderer, im selben Jahr entstandener, für ein nicht verwirklichtes Schichten-Werk, das Erinnerungsstücke seines eigenen Lebens – Photographien und Dinge aus seinen Taschen – zwischen schweren Stahlplatten verborgen halten sollte, erinnern an Marcel Duchamps *With Hidden Noise* (Mit verstecktem Geräusch) von 1916. Diese in New York an Ostern jenes Jahres entstandene Arbeit ist ein «verändertes» Fertigprodukt aus einem zwischen zwei Stahlplatten geklemmten Schnurknäuel; im Knäuel verborgen ist ein kleines, geheimes Objekt, das herumrollt – das «verborgene Geräusch» des Titels, das vom Sammler Walter C. Arensberg hinzugefügt wurde.

In *Six Sound Problems for Konrad Fischer* (Sechs Tonprobleme für Konrad Fischer; S. 256/57), einer Arbeit, die im Sommer 1968 in der Galerie Konrad Fischer in Düsseldorf entstand, schuf Nauman erneut Diskrepanzen zwischen dem, was man weiss, und dem, was man sieht. Diese Arbeit vermischte nun aufgezeichnete Töne mit natürlichen Geräuschen aus der Umwelt. Auf dem Plan für sein Werk (der zuerst rückwärts und dann korrekt gezeichnet wurde) notierte Nauman: «6 Tonprobleme für Konrad Fischer – (6-Tage-Woche)/ 1. Gehen/ 2. Bälle/ 3. Geige/ 4. Geige m/gehen/ 5. Geige m/Bällen/ 6. Bälle m/gehen/ muss kurz sein/ kann sogar sehr kurz sein; Filmschleife 1/ Montag/ 2 Dienstag/ Mittwoch 3/ Donnerstag 4/ Freitag 5/ Samstag/ Schleife 6/ Schleife 4/ Schleife 3/ auf Tonbandgerät/ Schleife 6/ Schleife 2/ 11 cm, 1968.» Nauman begann damit, seine früheren Performance-Aktivitäten zu wiederholen – umherzugehen, Geige zu spielen und zwei Bälle rhythmisch aufprallen zu lassen – was er alles bei dieser Gelegenheit in Fischers Galerie, wiederum ganz alleine, wiederholte und so den Raum zu seinem Atelier werden liess. Dann schnitt er die Bänder in Längen, die dem physischen Layout des Raums gerecht wurden. An jedem von sechs Tagen wurde eine andere Schleife der Tonbandaufnahme abgespielt und in der Galerie gezeigt. Am ersten Ausstellungstag sah sich der Galeriebesucher einer Szene gegenüber, die einem Bühnenbild für eine Aufführung von Samuel Becketts *Krapp's Last Tape* (Krapps letztes Band) glich; im Raum stand nichts, ausser einem Stuhl und einem Tisch, der seitlich der Mitte im Zimmer plaziert war. Auf dem Tisch stand ein Kassettenrecorder, der die kleinstmögliche Tonbandschleife abspielte. An den Folgetagen fand der Besucher jedoch immer längere Schleifen von Tonbändern, die diagonal im Raum aufgespannt waren, vor, die an ihrem einen Ende aber in den Tonkopf eingefädelt und am anderen lose um einen Bleistift gewickelt waren, der mit Klebband am Stuhl befestigt war. Jeden Tag befand sich nun der Stuhl an einer anderen Stelle, wobei die Bänder langsam ein strahlenförmiges Muster bildeten.

Six Sound Problems for Konrad Fischer fasste zentrale Aspekte von Naumans bildhauerischen und Performance-bezogenen Aktivitäten zusammen. Durch den Einbezug seiner eigenen Erinnerungen und Erfahrungen in seine bildhauerischen Werke – wie er dies auch in einigen seiner Schicht-Werke von 1968 getan hatte – eliminierte Nauman die Distanz zwischen seinem Werk und seiner Person, wie Beckett es in der Trilogie *Molloy, Malone Dies* und *The Unnamable* tat, wo man die Stimme des Autors als Ich-Erzähler, neben den Stimmen der erfundenen Hauptfiguren hört. Sowohl Beckett wie Naumann übersetzten ihre Erfahrungen in anonyme, zeitlose Ereignisse. Nauman verhinderte, dass seine Performances einen allzu autobiographischen Anstrich bekamen, indem er sich von den Zuschauern durch den Film und das Videoband distanzierte. Durch seine Verwendung des Bildausschnittes und des Ausklammerns verwandelte er sich selbst in einen anonymen, abstrakten Körper.

Im Winter 1968/69 hielt Nauman sich in New York auf; in dieser Zeit drehte er mehrere 1stündige schwarzweisse Videobänder, unter ihnen auch *Bouncing in the Corner No. 1* und *No. 2 (S. 269)*; *Lip Sync* (S. 268), *Revolving Upside Down* (S. 267); und *Pacing Upside*

Down (S. 266) (In der Ecke hüpfen; Genaue Synchronisation; Auf dem Kopf, umkreisend; Umherschreiten, auf dem Kopf). Dann, 1969, nachdem er nach Los Angeles zurückgekehrt war, machte er ein Set von vier schwarzweissen Stummfilmen – *Black Balls* (Schwarze Eier; S. 260), *Bouncing Balls* (Hüpfende Eier; S. 259), *Gauze* (Gaze; S. 261) und *Pulling Mouth* (Den Mund auseinanderziehend; S. 263). Jeder dieser sogenannten Zeitlupen-Filme ist weniger als 10 Min. lang; und alle vier werden zusammen auf einer Filmrolle gezeigt.

Nauman beabsichtigte ursprünglich, seine Filme der Jahre 1968/69 als endlose Filmschleifen zu zeigen, so dass die Zuschauer jederzeit hereinkommen und wieder weggehen konnten, ohne das Gefühl zu haben, sie hätten etwas verpasst; er zeigte sie aber nie in dieser Form. Eigentlich wollte er ja eine zyklische Zeitstruktur aufbauen, weil er meinte, dass *Fishing for Asian Carp* (Asiatische Karpfen fischen), mit seinem Anfang und seinem Ende, eine Erzählung sei; als solche wurde das Ganze aber zu sehr: «als ob man Kinofilme drehe, was ich ja vermeiden wollte; so entschloss ich mich, einen fortlaufenden Prozess aufzuzeichnen und eine Filmschleife zu machen, die einen ganzen Tag oder sogar eine ganze Woche laufen konnte».[22] In diesen Filmen war die Kamera stationär, auf niedriger Höhe und leicht nach unten geneigt, plaziert, damit sie den Boden zeige. Die einzige Kameramanipulation bestand im Bildausschnitt selbst, der dafür sorgte, dass Nauman während seiner Performance teils im, teils ausserhalb des Bildes war. Die technischen Mängel der Filme wurden zu einem Aspekt ihrer Ästhetik, genauso wie die Fehler in Naumans Handlungen, die durch Müdigkeit und Zufall entstanden. Nauman erklärte beispielsweise, dass er sowohl in *Playing a Note on the Violin While I Walk around the Studio* als auch in *Bouncing Two Balls between the Floor and the Ceiling with Changing Rhythms* zwar «mit totaler Synchronisation begann; aber schliesslich ist da diese wilde Magnetspur. Das Band dehnt sich und zieht sich zusammen, ist mal synchron, mal nicht. Ich wollte eigentlich, dass alles synchron sei, aber ich hatte nun einmal nicht die Ausrüstung, noch die Geduld».[23] Im Gegensatz dazu war Nauman in der Lage, für das Abdrehen der vier äusserst langsam gedrehten Zeitlupenfilme eine spezielle Industriekamera zu mieten. 1970, anlässlich eines Gesprächs mit Willoughby Sharp, beschrieb Nauman diesen Prozess:

Man kommt mit der normalerweise erhältlichen Videoausrüstung für Amateure wirklich nicht weit. Ich bekomme etwa viertausend Bilder pro Sekunde. Bisher habe ich vier Filme gemacht. Einer heisst Bouncing Balls, *bloss handelt es sich dieses Mal um Hoden, statt um simple Gummibälle. Ein anderer heisst* Black Balls. *Das ist einfach schwarzes Make-up auf den Hoden. Die anderen sind* (Pulling Mouth *and* Gauze), *und im letzteren beginne ich mit ungefähr 5 bis 6 Yards (4,6–5,5 m) Gaze in meinem Mund, die ich dann herausziehe und auf den Boden fallen lasse. Diese Filme sind alle aus nächster Nähe aufgenommen.*[24]

Jeder Film wurde in sechs bis zwölf Sekunden abgedreht, je nach Bildgeschwindigkeit, die zwischen tausend und viertausend Bildern pro Sekunde variierte, je nachdem wie gut der Bereich, in dem das Ganze stattfand, ausgeleuchtet war. «Die Handlung wurde wirklich recht stark verlangsamt», sagte Nauman; «manchmal sogar so sehr, dass man keine eigentliche Bewegung mehr erkennen konnte, aber irgendwie bemerkte, dass das Ding von Zeit zu Zeit etwas anders aussah.»[25]

In seinen Filmen von 1967/68 hatte Nauman die Filmhandlung durch eine endlose Wiederholung von Tönen und zersplitterten Bewegungen vergegenständlicht, nicht zuletzt aber auch durch das Beschneiden des Körpers durch den Bildausschnitt. In einigen der Zeitlupenfilme abstrahiert die durch das verlangsamte Aufzeichnen aufgehobene Zeit und Schwerkraft die Handlung. Der Betrachter hört auf, nach erkennbaren Objekten zu suchen; zudem zwingt das Nichtvorhandensein des Tons, sich noch intensiver auf die nahezu stillstehende Bewegung des Films zu konzentrieren. Nauman vergleicht die Wirkung mit der, stumme Zeitlupenfilme von Atombombenexplosionen anzuschauen, «bei denen man von den gewichtslosen Wolkenbildungen, die wie Riesenblumen aufblühen, fasziniert wird. Man muss hier schon wissen, was die Bilder darstellen, um ihre morbide Bedeutung zu begreifen». *In Bouncing Balls* und *Black Balls* nehmen die beinahe statischen Bilder abwechselnd die Form von Kinofilm-Standbildern, kinetischen Skulpturen und «stillnesses» (etwa: Schweigendes, Ruhendes) an – Cunninghams Begriff für die von Tänzern gehaltenen statischen Stellungen –, die nicht einmal so sehr das Aufbrechen der Bewegung betonen, sondern die zwischen den Bewegungen bestehenden Beziehungen.

Präzedenzfälle für diese Arbeiten in Zeitlupe können in einem 1967 von Nauman gedrehten Film mit dem Titel *Thighing* (Oberschenkel; S. 258) gefunden werden, insbesondere aber in *Pulling Mouth* (Den Mund auseianderziehend; S. 263), einer Serie von Hologrammen, die er unter dem Titel *Making Faces* (Gesichter schneiden) 1968 (S. 264) produzierte. In *Thighing* verzerrte Nauman seinen Oberschenkel, indem er sich kniff und daran zog, während er den Betrachter durch den Tonhintergrund seines lauten Atems in Verwirrung stürzte. Im gleichen Jahr machte er auch eine Zeichnung von fünf unnatürlichen Lippenstellungen (S. 262); sie erinnern an Kinderspiele und abnormes Verhalten. Auf dieser Zeichnung notierte er sorgfältig: «Beide Lippen nach aussen gestülpt; Mund offen, Oberlippe durch rechten Daumen hochgeschoben und Unterlippe durch rechten Zeigefinger heruntergezogen; beide Lippen straff über Zähne gezogen – Mund offen. Wie oben, aber Mund offen. Beide Lippen von der Seite mit dem Daumen und dem Zeigefinger der rechten Hand zusammengedrückt.» In der Reihe von Hologrammen unter dem Titel *Making Faces* (S. 264) verzog Nauman sein Gesicht, dehnte und zerrte es in übertriebene und formale Gesichtsarrangements, die im Absurden endeten. «Ich denke, ich war daran interessiert, etwas Extremes zu tun», enthüllt er. «Es ist fast, als ob ich, hätte ich ein Lächeln machen wollen, davon kein Bild hätte aufnehmen müssen. Ich hätte mir einfach notieren können, dass ich's getan hätte, oder eine Liste von Dingen machen können, die man so tun kann. Dann war da noch das Problem mit den Hologrammen, da man das Thema stark genug ausdrücken musste, dass man dabei nicht mehr so sehr an die technische Seite denken würde.»[26] Unter den vier Zeitlupenfilmen ist *Gauze* (S. 261) wohl der vergeistigste. «Als ich die Gaze aus meinem Mund herauszog, wusste ich überhaupt noch nicht, wie das werden würde», erinnert sich Nauman. «Nachher, beim Betrachten, bleiben da alle diese schönen Bilder der fallenden Gaze. Jede Menge von Anspielungen hatten sich da eingeschlichen, die ich gar nicht beabsichtigt hatte, denen ich aber erlaubt hatte, zu existieren.» *Gauze* wurde mit verkehrt herum gehaltener Kamera gefilmt, was der ganzen Aktivität ein Gefühl der Ge-

wichtslosigkeit verlieh. Diese Eigenschaft kombiniert Assoziationen, die vom Yogi, der den Verdauungstrakt mit einer nassen Schnur reinigt, bis zum Magier, der eine scheinbar endlos wirkende Leine aus Taschentüchern aus seinem Mund zieht, reicht.

Sowohl die Idee der Aufhebung der Schwerkraft, was das Gefühl des physischen Aspekts der Szenen mindert, wie der Unterlassung von Grössenbezügen, die den Zuschauer zwingt, von ihrer oder seiner Phantasie Gebrauch zu machen, kehren in Naumans Filmsets immer wieder: in *Spinning Spheres* (Sich drehende Kugeln) und *Rotating Glass Walls* (Rotierende Glaswände), beide von 1970 (S. 270, 271), 8- und 16-mm Filmschleifen, die gleichzeitig auf vier Wände projiziert werden. Nauman selbst hat diese Projekte wie folgt beschrieben:

Filmset A: Spinning Spheres

Eine Stahlkugel, auf einer Glasplatte in einem weissen Raumkubus plaziert. Die Kugel wird gedreht und so gefilmt, so dass das auf der Oberfläche der Kugel reflektierte Bild eine Wand des Kubus als Fokus hat. Die Kugel ist in der Mitte des Bildausschnittes und füllt diesen fast ganz aus. Die Kamera ist so weit wie möglich versteckt angebracht, so dass ihre Spiegelung zu vernachlässigen ist. Vier Kopien sind nötig. Diese Filmkopien werden nun auf die Wände eines Raumes projiziert (vorderseitige oder rückseitige Projektion; sollte die Wände von Rand zu Rand bedecken). Das in der sich drehenden Kugel reflektierende Bild sollte nicht das eines wirklichen Raumes sein, sondern eines idealisierten Raumes, der natürlich leer ist, und nicht die Bilder reflektieren, die auf die anderen Zimmerwände projiziert werden. In diesen Filmen wird es keine Grössenbezüge geben.

Filmset B: Rotating Glass Walls

Filme ein Stück Glas wie folgt: die Glasplatte wird auf einer horizontal verlaufenden Mittellinie geschwenkt und langsam zum Rotieren gebracht. Der Filmausschnitt sieht die Mittellinie exakt am oberen Rand des Bildes vor, so dass – wenn das Glas rotiert – eine Kante aus dem Bildauschnitt weggedreht wird, während die andere in den Bildausschnitt hineingerät. Die Seiten des Glases werden nicht im Filmausschnitt zu sehen sein. Ich will zwei Kopien des rotierenden Glases mit der Unterseite auf die Kamera zudrehend und zwei Kopien der Glasunterseite von der Kamera wegrotierend. Die Platte und der Drehpunkt sind in einem weissen Kubus, analog zu Set A enthalten, wobei die Kamera so weit als möglich versteckt bleibt, um jegliche Grössenbezüge in den projizierten Filmen zu verunmöglichen. Filmvorführung: Das Bild wird von Rand zu Rand auf alle vier Wände eines Zimmers projiziert. Wenn das Bild auf der einen Wand die Plattenunterseite zeigt, wie sie sich auf die Kamera zubewegt, so zeigt die gegenüberliegende Wand, wie sich das Bild von der Kamera wegbewegt.[27]

Im Gegensatz zu *Gauze* berichten die von Nauman im Winter 1968/69 gemachten Videobänder von solch alltäglichen Ateliertätigkeiten, wie hin- und herschreiten oder gehen, und weisen deshalb einen grundsätzlicheren Charakter auf. Dennoch sind diese Bänder, dank Naumans Manipulationen der Kamera, nicht weniger absurd oder abstrakt. Hier wurde nun die Kameraarbeit ein «bisschen wichtiger», merkt Nauman an; er benützte einen Weitwinkel, um das Bild zu verzerren, oder drehte die Kamera auf die Seite oder auf den Kopf. «Je mehr mir bewusst wurde, was im Aufzeichnungsmedium stattfand, desto öfters griff ich zu kleinen Veränderungen», sagte er. Für *Stamping in the Studio* (Im Atelier umherstampfend; S. 266) von 1968, eine Aufzeichnung von Nauman, wie er mit seinen Füssen in verschiedenen Rhythmen aufstampft, war die Kamera zwar fest montiert, stand aber auf dem Kopf. Die Rhythmen des Stampfens wurden nach und nach komplexer und bewegten sich, wie Nina Sundell es beschreibt, «von einem regelmässigen 1, 2, 1, 2 zu einem Takt mit zehn Schlägen und Synkopen ... Nauman durchquert hier sein Atelier zunächst horizontal, dann diagonal, bewegt sich daraufhin in sich immer weiter ausdehnenden und wieder zusammenziehenden Spiralen und deckt so den ganzen Fussbodenbereich ab, wobei ihn sein Weg oft aus dem Blickfeld der Kamera herausführt».[28] In *Revolving Upside Down* (Auf dem Kopf, umkreisend) von 1969 (S. 267) ist auch die Kamera umgekehrt worden. Die Handlung auf diesem Band ist jenem in *Slow Angle Walk* verwandt. Nauman kompliziert und verbreitert hier den Prozess des «von hier nach dort» Gelangens durch eine Reihe komplizierter Beinbewegungen, die abwechselnd logisch und unlogisch wirken, indem er zuerst ein Bein hochhält, während er auf dem anderen steht, sich dann um einen Viertelskreis dreht, indem er sich auf dem Absatz dreht, und dann den Schritt vollendet. Diese Art des mehrere Richtungen umschliessenden Bewegungsteils des Videovokabulars war Naumans Idee, aber es war Merce Cunningham, der diese Idee betonte, indem er den Zufall in den Raum einführte: «Statt bloss in eine Richtung zu denken, d.h. zum Beispiel auf die Zuschauer im Proszenium ausgerichtet zu sein, kann die Ausrichtung auch vierseitig und auf dem Kopf stehend sein»[29], schrieb er.

Lyp Sinc (Genaue Synchronisation) von 1969 (S. 268), wo die Kamera ebenfalls auf dem Kopf steht, fokussiert auf Naumans Mund, Kinn und Hals, als er immer und immer wieder die Wörter «lip sync» wiederholt und sie übertrieben genau artikuliert. Nauman selbst hört dabei die Worte durch die Kopfhörer, die er trägt, und wiederholt sie dann; aber der Rhythmus der Tonspur, auf die er den Satz spricht, ist nicht mit den Bewegungen der Lippen auf dem Bildschirm synchronisiert – die noch schwerer zu verstehen sind, weil sie auf dem Kopf stehen. Die Lippen und Töne sind mal synchron, mal nicht. Im Gegensatz zu den grobkörnigen, lyrischen Bildern seiner Filme von 1967/68, die ein Bildfeld erahnen lassen, dem man den Stempel seiner eigenen Phantasie aufdrücken darf, trennt dieses Videobild das, was man hört, von dem, was man sieht, und zwingt so den Betrachter dazu, wenigstens zu versuchen, Ton und Bild auf einen Nenner zu bringen.

Nauman führte seine letzte Live-Performance 1969 während der Ausstellung «Anti-Illusion: Procedures/Materials» durch, die in New York, im Whitney Museum of American Art, vom 19. Mai bis zum 6. Juli stattfand. Während einer vollen Stunde standen die Schauspieler dieses Stückes – Nauman, seine Frau Judy und die Tänzerin Meredith Monk – in verschiedenen Winkeln des Raumes mit dem Gesicht gegen die Zuschauer gekehrt. Immer wieder liessen sie sich zurückfallen, stiessen sich danach wieder von den Wänden des Winkels ab, bis zu anderthalb Fuss Entfernung davon, und schwankten bis zu dem Punkt zurück, wo sie fast ihr Gleichgewicht verloren. Die Wirkung dieser rigorosen, physisch erschöpfenden Übung wurde durch den dröhnenden Laut, den dies verursachte, noch zusätzlich intensiviert. Weil die Schauspieler einander nicht sehen konnten, waren sie in unterschiedlichem Masse nicht im Einklang miteinander und auch mit den Tönen, die sie so produzierten. Nauman setzte in seinen Neon-Werken von 1985 zum Thema Sex und Gewalt einen ähnlichen Effekt ein. Zum Beispiel in *Mean Clown*

Gauze. 1969
(Gaze)
Film (Zeitlupe), 16 mm, schwarzweiss,
ohne Ton, 8 Min.

Welcome (Böses-Clown-Willkommen; S. 100), jene Folge, in welcher die verschiedenen Teile des Werkes aufleuchten und wieder erlöschen. Zwar sind es jeweils die gleichen Teile für jedes der Figurenpaare, aber sie blinken in unterschiedlichen Geschwindigkeiten, einmal asynchron, einmal synchron, alles innerhalb von fünf Minuten. Grundsätzlich sind die zwei Figurenpaare dazu programmiert, zu «stehen, vorwärtszuschreiten (Hand und Arm strecken sich, schlaffer Penis wird erigierter Penis) und schütteln sich die Hände (wenn die Hand oben ist, ist der erigierte Penis an, wenn die Hand unten ist, ist der schlaffe Penis an)», wie Nauman es beschreibt. Die Figuren zur Linken blinken im Tempo «eines energischen Händeschüttelns», während die Figuren zur Rechten schneller aufblinken und so bald aus dem Rhythmus fallen, so dass die Glieder nicht mehr übereinstimmen, und Verwirrung und Komplexität entsteht. Nauman vergleicht seine Vorgehensweise, Ereignisse einmal synchron, einmal asynchron darzustellen, mit der Verwendung einer ähnlichen Technik durch den Komponisten Steve Reich in *Violin Phase* (Geigenphase) von 1967 und *It's Gonna Rain* (Es wird regnen) von 1965. Im letzteren Stück werden verschiedene Tonspuren in einem leicht versetzten Tempo gespielt, so dass der Satz «Es wird regnen», der immer wieder wiederholt wird, dort verändert wird, wo die Spuren nicht übereinstimmen. Dies bewirkt nicht nur eine Veränderung der Kadenz, sondern durchbricht auch die Wortfolge, versieht sie mit einer anderen Bedeutung, ein bisschen wie in Naumans *First Poem Piece* (Erstes Gedicht) von 1968 und *Second Poem Piece* (Zweites Gedicht) von 1969 (S. 164, 165). Es interessierte Nauman auch, dass Reich den Satz von einem Mann hatte, der seine Meinung im Central Park von New York zum besten gab. Dies passte zu seiner eigenen Gewohnheit, die Titel populärer Songs zu verwenden, wie in der Zeichnung *Love Me Tender, Move Te Lender* von 1966 (S. 150) und seinem Neonstück *Suite Substitute* von 1968 (S. 154). 1972 nahm er eine Ermahnung, die fünf Fuss hoch in roten Lettern an einer Überführung in Pasadena, Kalifornien, stand, für sein gelb-rosa Neonstück *Run from Fear, Fun from Rear* (Renn aus Furcht, Spass von hinten; S. 101).

Nauman lernte Reich 1968 an der University of Colorado kennen, wo er gerade William T. Wiley besuchte. Wiley und Reich arbeiten zusammen an einer Performance, die sie *Overevident Falls* (Überdeutliche Stürze) nannten, und Nauman begann, sich für Reichs Arbeitsmethoden zu interessieren, als er ihn bei den sich über zwei Tage erstreckenden Aufzeichnungen beobachtete. Wiley erinnert sich, dass Reich ein Paar Mikrophone von einer Schaukel herunterhängen liess. Jedesmal, wenn die Schaukel vor einem Paar Verstärker durchschwang, entstand ein Feedback – ein Gekreische, gefolgt von einer Art Heullaut –, wenn die Schaukel den Zenith ihrer Bahn erreichte, bevor sie in die Gegenrichtung zurückschwang. Unterdessen leerte Wiley Seifenflocken auf die Schaukel; diese fluoreszierten unter einem Schwarzlicht und schwebten sanft nieder, um schliesslich unter der Schaukel einen Haufen zu bilden. Noch im gleichen Jahr benützte Reich ein ähnliches Vorgehen für sein Stück *Pendulum Music*, das im Whitney Museum of American Art aufgeführt wurde.

Im Winter 1968/69, noch vor seiner eigenen Performance am Whitney Museum anlässlich der «Anti Illusion»-Ausstellung, hatte Nauman zwei Bänder verfasst, die er *Bouncing in the Corner No. 1* und *No. 2* (In der Ecke hüpfen Nr. 1 und Nr. 2) nannte (S. 269), die auf der gleichen Idee wie das Stück für das Whitney Museum basierten. Diese Arbeiten sind distanzierter und skulpturenhafter als die Live-Performance, die durchaus direkt und eher theatralisch war. Auf dem ersten Band wird die Kamera seitlich gehalten, auf dem zweiten kopfüber; auf dem zweiten Band erkennt man insbesondere ein abstraktes, hin- und herschwingendes Bild, das sorgfältig am Rand des Bildausschnittes positioniert ist. Durch die repetitive Kadenz, das verwirrende Zurechtschneiden des Bildes, die scheinbare Aufhebung der Schwerkraft und der Verwendung der reduzierenden Schwarzweisstöne wird der Darsteller zu einem geradezu hypnotisch wirkenden, wogenden Wahrnehmungsfeld.

Nauman realisierte, als er zusammen mit zwei anderen Leuten im Whitney Museum auftrat, dass er andere in seine Performances miteinbeziehen konnte, sofern er ihnen spezifische Anweisungen erteilte. Zuvor hatte er es immer schwer gehabt, eine Performance auch nur ein einziges Mal durchzuführen, ganz zu schweigen von einer eventuellen Wiederholung. Er überlegte sich, dass er «Situation schaffen könne, in der jemand anders das tun konnte, das er hätte machen sollen»; er konnte sich so ins Atelier begeben und etwas tun, an dem er interessiert war, und dann einen «Weg suchen, dies so darzustellen, dass andere Leute es ohne allzu viele Erklärungen auch ausführen konnten». Aber er dachte, er würde wohl eine «sehr präzise Art des Environments oder einer Situation [schaffen müssen], so dass – selbst falls der Darsteller nichts über mich oder die Arbeit wusste, die im jeweiligen Stück steckte – dieser etwas ähnliches, wie ich selbst, tun könne». Nach dem Abend im Whitney Museum und während der ersten Hälfte der 70er Jahre spielte Nauman nicht mehr selbst, sondern sandte bloss präzise Anweisungen an die Ausstellungen, an denen teilzunehmen er aufgefordert wurde. Eine typische Serie Anweisungen wurde 1970 in *Artforum* veröffentlicht:

Stellen Sie einen Tänzer oder auch mehrere Tänzer ein oder andere Darsteller mit einer gewissen Ausstrahlungskraft, um die folgenden Übungen während einer Stunde pro Tag und etwa zehn Tage oder zwei Wochen durchzuführen. Das Minimum wäre, einen Tänzer während zehn bis vierzehn Tagen an einer Übung arbeiten zu lassen. Falls mehr Geld vorhanden ist, können auch zwei Tänzer daran arbeiten, wobei jeder der Tänzer die gleiche Übung zur gleichen Zeit und für die gleiche Dauer ausführen soll wie der andere. Das Ganze kann in Intervallen von zehn oder vierzehn Tagen, so oft wie gewünscht, wiederholt werden.

(A) Body as a Cylinder
(Körper als Zylinder)

Legen Sie sich entlang der Wand/Boden-Verbindung des Zimmers hin, mit dem Gesicht zur Ecke und den Händen an der Seite. Konzentrieren Sie sich darauf, den Körper entlang einer Linie auszustrecken und zu dehnen, die durch Ihre Körpermitte und parallel zum Winkel des Zimmers, in dem sie liegen, verläuft. Zugleich sollten sie versuchen, Ihren Körper um diese Linie herum zu konzentrieren. Dann versuchen Sie, diese Linie in den Winkel des Zimmers zu stossen.

(B) Body as a Sphere
(Körper als Kugel)

Rollen Sie Ihren Körper in einer Ecke des Zimmers zusammen. Stellen Sie sich einen Punkt in der Mitte Ihres zusammengerollten Körpers vor und konzentrieren Sie sich darauf, Ihren Körper um diesen Punkt herum zusammenzuziehen. Dann versuchen Sie, diesen Punkt in den Raumwinkel hineinzupressen.

Es sollte klar sein, dass es sich hier nicht um statische Körperpositionen handelt, die während einer Stunde pro Tag bloss eingehalten werden sollen, sondern um geistige und physische Tätigkeiten oder Prozesse, die ausgeführt werden sollen. Zu Beginn muss der Darsteller die Übung vielleicht meherere Male wiederholen, um die Stunde auszufüllen; aber nach ungefähr zehn Tagen sollte er in der Lage sein, die Ausführung auf eine volle Stunde auszudehnen. Die Anzahl an Tagen, die für eine unterbrochene, einstündige Performance erforderlich sind, hängt selbstverständlich von der Aufnahmebereitschaft und der Ausbildung des Darstellers ab.[30]

Diese Performances und eine ähnliche, die davon handeln, die Raummitte und die Körpermitte miteinander in Übereinstimmung zu bringen, sind in grossem Masse geistige Übungen, bei denen die Zuschauer keiner eigentlichen Handlung gewahr werden. Zunächst einmal ist es praktisch unmöglich, die perfekte Raummitte, selbst mit den allergenauesten Messungen, zu bestimmen. In diesen Arbeiten erforscht Nauman einmal mehr die zwischen der Idee und der Realität herrschenden Diskrepanzen; zwischen dem, was man beobachtet und dem, was man theoretisch weiss. Wiederum triumphiert der Konzept-Prozess über blosse physische Details. 1969 hatte Nauman die Idee, eine Mitte zu finden, bereits in der Skulptur *Dead Center* (Genau in der Mitte oder Toter Mittelpunkt; S. 272) verwendet, bei welcher er, mit Hilfe einer Lötlampe, ein Loch durch die Mitte einer Stahlplatte schnitt. In diesem Fall wird der gewaltsame Anstrich dieser Handlung, mit ihrer Anspielung auf die tödliche Präzision des in die Mittetreffens beim Schiessen, mit der absurden Wörtlichkeit, die Nauman auch in anderen Werken anwendete, kombiniert, wie zum Beispiel bei *From Hand to Mouth* (Von der Hand in den Mund; S. 90). Die zwischen Sehen und Wissen bestehenden Diskrepanzen kehren auch in den zwei Videobändern der 1973 durchgeführten Performances wieder: *Elke Allowing the Floor to Rise Up over Her, Face Up* (Elke, dem Boden erlaubend, sich über sie zu erheben, Gesicht nach oben) und *Tony Sinking into the Floor, Face Up and Face Down* (Tony, in den Boden versinkend, Gesicht nach oben und nach unten; beide S. 273; vierzig respektive sechzig Minuten Länge). Für diese Bänder instruierte Nauman jeden der Darsteller, sich bewegungslos auf den Boden zu legen – und empfahl jedem, dies noch vor der Aufzeichnung tüchtig zu üben. Darüber hinaus hatte er der ersten Darstellerin gesagt, sie solle sich vorstellen, dass sich die Moleküle ihres Körpers mit jenen des Bodens vermischten, sie sich langsam darin verlieren und wie sie Teil von etwas anderem würde. Unter dem Druck und der Spannung der eigentlichen Performance verlor sie ihr Zeitgefühl und begann sich zu ängstigen: dreimal musste sie sich aufsetzen, weil sie den Eindruck hatte, als ob sie sich mit den Bodenmolekülen fülle und deshalb nicht mehr in der Lage sei, zu atmen.

Nauman plante diese Performances als geistige Übungen, als Verwirklichung eines bereits in seinen Zeitlupen-Filmen implizit vorhandenen Konzeptes. Die Verlangsamung der Bewegungen der Darsteller in diesen frühen Filmen liess die Muskelkontraktionen schwächer erscheinen; der Darsteller schien völlig still zu sein. Der innen ablaufende Prozess zeigte sich so nicht notwendigerweise auf der Aussenseite. So kam es Nauman 1973 in den Sinn, er könne ein Band machen, in welchem eine Person, die sich hart zu konzentrieren schien, gleich wirken konnte wie jemand, der gerade auf dem Fussboden ein Nickerchen machte. In diesen Bändern fühlt man Naumans Präsenz hinter der Kamera, etwas, das auf die Videobänder von 1968/69 nicht zutrifft, in denen er als Darsteller selbst vor der Kamera stand. In diesen späteren Werken zum Beispiel löst er sich in Intervallen von fünf Minuten zwischen zwei Bildern des Körpers auf, die von verschiedenen Blickwinkeln aus gesehen werden, und bestimmt die Zeitstruktur der Werke durch das Hin- und Herschwenken und Bewegen der Kamera. Indem er die Situation auf diese Weise begrenzte, sicherte Nauman, dass – welche Variation der Darsteller auch immer spontan erfinden möge – diese doch innerhalb des Rahmenwerks seiner Anweisungen verbliebe. Durch diese Art des Arguments kam es auch, dass Nauman im Frühjahr 1969 auf die Idee verfiel, er könne durch das Schaffen einer Skulpturen-Installation auf genügend bestimmte Weise ein «geteiltes Werk schaffen, ohne dass die Teilnehmer am Werk selbst etwas zu verändern vermöchten».

So würde er in einem einzigen Werk eine Brücke zwischen seinen bildhauerischen und seinen Performance Aktivitäten schlagen. Ein gutes Beispiel dafür ist *Performance Corridor* (S. 274), der zuerst als Requisit in seinem Videoband *Walk with Contrapposto* (S. 274) verwendet wurde, dann aber allein in der «Anti Illusion»-Show des Whitney Museum of American Art ausgestellt wurde. «Ich begann, darüber nachzudenken, in welcher Beziehung man zu einem jeweils bestimmten Ort stehe, und klärte dies, indem ich hin- und herging», schrieb Nauman.

Das war nun eine im Atelier selbst stattfindende Aktivität. Dann begann ich zu überlegen, wie ich dies – ohne es gerade zu einer Performance werden zu lassen – darstellen könne, so dass jemand anders die gleiche Erfahrung machen würde, statt bloss mir dabei zuzusehen, wie ich sie machte. Die frühesten Werke dieser Art waren einfach schmale Korridore. Der erste, den ich dazu verwendete, war ein Requisit für eine Arbeit, die auf Band aufgenommen wurde. Er wurde auch als Requisit für eine Performance vorgestellt und so benannt, allerdings ohne jeden Hinweis darauf, welcher Art nun die Performance sei. Es war bloss ein schmaler, grauer Korridor, und alles, was man tun konnte, war hineinzugehen und wieder herauszukommen. Dies begrenzte die Art der Dinge, die man so tun konnte, weil ich nun einmal die Idee der freien Manipulation nicht mag; die, ein Haufen Zeugs hinzustellen und die Leute damit machen zu lassen, was immer sie wollen. Ich dachte wirklich an spezifischere Arten an Erfahrung, und ohne auch nur eine Liste von dem aufschreiben zu müssen, was die Leute tun sollten, wollte ich durch die präzise Abgrenzung solche bloss spielerischen Erfahrungen eben nicht zulassen.[31]

Da er selbst keine Anweisungen erteilte, überliess es Nauman dem Besucher, zu entscheiden, ob er den Korridor betreten und so auch zu einem Darsteller des Stücks werden wolle oder nicht. Ein anderes, aus dieser Zeit stammendes Stück, *Light Performance Box* (Leichte Performance-Kiste) von 1969 (S. 275), besteht aus einer hohen, zusammengeschweissten, nach oben offenen Aluminiumkiste, an der ein Theaterscheinwerfer angebracht war. Die in diesem Werk verkörperte Idee mag die sein, dass man in diese Kiste klettern und unter das helle Licht stehen solle. Auch hier wird der Darsteller/Zuschauer auf die physischen Grenzen aufmerksam gemacht, die der Künstler ihm aufzwingt; denn es ist nahezu unmöglich, in die Kiste einzudringen.

Im Dezember 1969 konstruierte Nauman seine erste Schallschluckwand in der Galerie Ileana Sonnabend in Paris. «Es war ein grosses, L-förmiges Stück, das zwei Wände ihrer Pariser Galerie bedeckte», erklärte Nauman. «Es verlief

genau entlang der Galeriewand und hatte sehr kleine, eingebaute Lautsprecher. Über diese Lautsprecher wurden nun zwei verschiedene Bänder in den Raum gespielt: eines war voller aushauchender Laute und das andere voller Schlaggeräusche und Gelächter. Man konnte nicht feststellen, woher der Ton kam. Das war ein recht bedrohlich wirkendes Stück, besonders wegen der Geräusche des Aushauchens.»[32] Die falsche Wand, die 9 Fuss (274,3 cm) hoch und an jedem Flügel der L-Form 12 Fuss (365,8 cm) lang war, diente keiner Stützfunktion und wurde deshalb nur grob ausgeführt, um im Raum eine bildhauerische Präsenz zu schaffen.

In den meisten der Schallschluckwand-Installationen wird der Ton nicht nur zu Zwecken der Verwirrung eingesetzt, sondern auch, um eine psychologische Wirkung auf eine sonst neutrale Umgebung zu erzielen. Der Vorteil, Töne in dieser Art einzusetzen, liegt darin, dass diese «wahre» Materialien nicht zudecken; etwas, das ja getan werden muss, wenn man in der Galerie für eine bildhauerische Präsenz sorgen will. Um nun sowohl ihre Taktilität wie ihre Doppeldeutigkeit zu verstärken – sind diese falschen Wände nun Kunst oder womöglich Teil von Bauarbeiten, die in der Galerie durchgeführt werden? –, werden die meisten dieser Wände auf der Innenseite glatt, auf der Aussenseite aber rauh und unbearbeitet belassen. Im 1969/70 entstandenen *Acoustic Wall* (S. 276) verlagert Nauman die Betonung von der visuellen Erfahrung auf physisches Involviertsein. Er erklärte seine Absicht bei solchen Werken:

Wenn der Korridor etwas mit Schalldämpfung zu tun hat, stützte sich die Wand auf schallschluckendes Material, das die Geräusche im Korridor veränderte und auch in den Ohren einen Druck entstehen liess, woran ich ja eigentlich primär interessiert war; es waren Druckveränderungen, die sich ergaben, wenn man am Material vorbeiging. Und hier gab es nur eines, das man tun konnte, nämlich eine V-Form. Steht man am offenen Ende des V, ist da nicht viel von einer Wirkung zu spüren, aber sobald man in das V hineintritt, steigt der Druck ganz schön an, wird's echt klaustrophobieauslösend.[33]

In ihrem Artikel «PheNAUMONology», der 1970 in *Artforum* veröffentlicht wurde, schreibt Marcia Tucker, dass «Nauman auf eine analoge, in der Natur existierende Situation verwies, wo bestimmte Winde oder sich nähernde Sturmfronten jede Minute massive Veränderungen der Atmosphäre hervorriefen, die man für die weitverbreitete emotionale Instabilität und die erhöhten Suizidraten in gewissen Gegenden verantwortlich mache».[34] So hart es auch ist, den Einfluss einer solchen «emotionalen Überlastung» auf die Teilnehmer zu messen, ist es doch auch, in Übereinstimmung mit Naumans Absicht, völlig sinnlos, zu versuchen, die Schallschluckwand-Stücke zu beschreiben, die «sich immer weniger auf Worte abstützen». Bereits 1970 hatte Nauman geschrieben, dass «es sehr schwierig geworden sei, die Werke zu erklären. Obwohl es nun leichter ist, sie zu beschreiben, ist es nahzu unmöglich, wenn man dort ist. Nehmen Sie einmal *Performance Corridor* ... Es ist ganz leicht, zu beschreiben, wie das Stück aussieht, aber die Erfahrung, die man macht, wenn man darin umhergeht, ist wieder etwas ganz anderes, das einfach nicht beschrieben werden kann. Und die Stücke haben auch immer mehr mit physischen oder physiologischen Reaktionen zu tun».[35] Informationen aus zwei Quellen, dem Berühren und dem Hören, desorientieren und verwirren die Teilnehmer an den Schallschluckwand-Installationen. Manchmal sind diese Quellen untrennbar; in anderen Momenten sind sie überhaupt nicht kongruent. Der Künstler kann dann die Teilnehmer physisch einschränken, ihre Erfahrungen anleiten. Auf der anderen Seite: je distanzierter die leeren Räume werden, desto emotional geladener werden die Werke selbst und lassen so auch den Künstler selbst verletzlich werden: «Ich glaube, wenn man versucht, die Leute so zu engagieren – emotional meine ich – an dem, was man so tut», erzählte Nauman Tucker, «dann wird's schwierig, weil man nie weiss, ob man Erfolg damit haben wird oder nicht oder in welchem Masse. Mit anderen Worten, es ist leichter ein Fachmann zu sein, weil man dann aus der Situation heraustreten kann. Bringt man etwas auf eine persönliche Ebene, dann ist man eben sehr viel weniger sicher, ob die Leute auch akzeptieren werden, was man ihnen präsentiert.»[36] 1985, nach einer Pause von ungefähr zehn Jahren, kehrte Nauman zur Videotechnik zurück; er machte in der Folge zwei Videobänder in Farbe, eines mit einem männlichen Darsteller, ein anderes mit einer Darstellerin; zusammen wurde daraus *Good Boy Bad Boy* (S. 282). Jeder Darsteller wiederholt die gleichen hundert Sätze. In einem späteren Interview erklärte er, wieso er zu diesem Medium zurückgekehrt sei:

Ich glaube, es ist, weil ich diese Information hatte, die ich nicht in ein Neonzeichen umsetzen wollte; ich wusste nicht, was ich damit anfangen wollte ... Ich hätte über das Thema ja schreiben und es veröffentlichen, drucken können oder so ... Es dauerte lange Zeit, aber ich entschloss mich schlussendlich, es als Video auszuführen. Ich hatte sogar daran gedacht, es als Performance darzustellen, aber mir war nie wirklich wohl bei den Performances. Und so schien das Video der richtige Weg zu sein. Es war sehr interessant für mich, als wir die Bänder machten – ich verwendete dieses Mal professionelle Schauspieler. Der Mann hatte am meisten Erfahrung mit Bühnenabeit, so dass er bei seinem Schauspielern sehr viel offener und generöser war. Die Frau hatte viel TV-Erfahrung, vor allem in Tagessendungen, Werbesendungen und einigen seichten Filmgeschichten. So konzentrierte sich ihr Schauspielern vor allem aufs Gesicht – sie benützte ihre Hände nicht so viel. Ich mochte diesen Unterschied. Was mich inter-

essiert, ist die Trennlinie, die zwischen den anderen Menschen exisitiert. Weil die Darsteller hier Schauspieler sind, ist das Material hier nicht autobiographisch. Es ist keine wirkliche Wut, sie geben bloss vor, wütend zu sein– und sie machen das recht gut, aber nicht ganz überzeugend. Ich mag alle diese verschiedenen Ebenen, bei denen man nie genau weiss, wie man mit der Situation umzugehen hat, sich in bezug dazu zu verhalten hat.[37]

Good Boy Bad Boy wurde als didaktische, moralische Aussage konzipiert. Beide Schauspieler richten sich an den Betrachter und schauen dabei gerade in die Kamera. Sie erscheinen in Grossformat auf dem Bildschirm wie Nachrichtensprecher und versuchen die Zuschauer von der Echtheit ihrer Aussage zu überzeugen. «Es involviert einen, weil es einen anspricht – ‹Ich war ein guter Junge! – Du warst ein guter Junge!›», sagte Nauman. «Es ist kein Gespräch; man darf gar nicht sprechen. Aber man wird einfach schon deswegen miteinbezogen, weil jemand sich auf diese Weise an uns richtet.»[38] So entsteht nicht nur zwischen dem Schauspieler und den Zuhörern, sondern auch zwischen dem Mann und der Frau eine künstliche Beziehung – denn obwohl sie ja zur gleichen Zeit handeln und sprechen, tun sie das ja mit einer gewissen psychologischen wie physischen Distanz zueinander, umrahmt von ihrem eigenen, separaten Monitor. Jedes Mal wiederholen sie die hundert Sätze, und jedes Mal werden die Schauspieler dabei emotional intensiver in ihrer Repräsentation. Im Verlauf von fünf Durchgängen (wobei sie immer mehr aus der Nähe gezeigt werden) wechseln die Schauspieler von einer neutralen und fröhlichen Betonung zu Irritation und Wut. Nach und nach zeigen sich die emotionalen Unterschiede zwischen den Schauspielern immer deutlicher. Ihre Sätze passen nicht mehr zueinander, die Kadenz ist nicht mehr synchron – wieder einmal bricht das Handlungsschema zusammen.

Noch im gleichen Jahr kehrte *Good Boy Bad Boy* als Teil einer Installation im Haus Esters in Krefeld, BRD, wieder (S. 282). In diesem Werk versuchte Nauman die Atmosphäre seines Ateliers wiederzugeben, in welchem eines zum anderen führt, verbunden durch einen Prozess der freien Assoziation und eine Vielzahl mehrdeutiger Bedeutungen. Er arbeitete so gegen die Museumsatmosphäre an, in welcher Kunstwerke zumeist hierarchisch definiert und in unpassende Kategorien gesteckt werden. In seinen Korridor-Installationen aus den 70er Jahren schuf Nauman eine Verwirrung zwischen sich im Entstehen befindlichen Werken, Skulpturen und Installationen: ein Versuch, der Elimination der Möglichkeiten zu entfliehen, die die Tat der Auswahl immer implizit nachsichzieht. Andere Wege, auf denen er versuchte, jegliche Kategorisierung diese Art zu umgehen, drehten sich darum, Gipsstücke zweier verschiedener Skulpturen in einem Werk zusammenzufassen, wie in *Studio Piece* von 1978/79 (S. 63), und verstreute Werke in einem neuen Kontext wieder zusammenzuführen, wie in *Six Sound Problems for Konrad Fischer* von 1968 (S. 257). Ein anderes Beispiel für diese Taktik ist die Haus-Esters-Installation von 1985, die in drei Räumen das 1985 entstandene Neonwerk *Hanged Man* (S. 280/81); eine Tonaufzeichnung des Textes des 1984 entstandenen Neonstücks *One Hundred Live and Die* (S. 283) und das Videowerk von 1985 mit dem Titel *Good Boy Bad Boy*, das auf zwei Monitoren abgespielt wurde, vereinte. Diese Installation muss als Teil des Naumanschen Epos zum Thema Krieg und Frieden gesehen werden oder vielleicht sogar als seine Version des mittelalterlichen Totentanzes. *Hanged Man*, ein Werk, das in einfacher Abfolge aufblinkt, versinnbildlicht die Doppeldeutigkeit. Die implizite Frage, ob es der «gute Junge» war, der den «schlechten Jungen» dazu brachte, aufgehängt zu werden oder umgekehrt, bleibt unbeantwortet. Immer aber ist das Resultat der Tod. Diese Installation ruft mehrere Assoziationen hervor, inklusive jene des Aufhängens Krimineller, der Lynchmorde des Ku-Klux-Klans und Bilder aus Filmen wie Ingmar Bergmans *Seventh Seal* oder die John Ford Western – ebenso wie Naumans baumelnde Stuhlwerke in «Diamantenes Afrika» und der Südamerika-Serie. Einmal mehr wird ein Bezug zu einem Kinderspiel hergestellt – in diesem Fall dem «Henker», bei welchem man die Buchstaben eines Wortes erraten muss; liegt man falsch, wird ein Teil eines Galgens gezeichnet. Das Spiel dauert so lange, bis entweder einer der Spieler das Wort richtig erraten oder einen Galgen inklusive Hangstrick vervollständigt hat. In der Haus-Esters-Installation baumelt *Hanged Man* zwischen Gut und Böse hin und her, wird vom Geräusch des gesungenen Satzes «Töte und stirb» und «Töte und leb» und Spucke und leb» begleitet. Gleichzeitig richten die beiden Schauspieler die folgenden Worte an uns: «Ich war ein guter Junge, ... das war gut. Ich war ein schlechter Junge, ... das war schlecht»; «Ich möchte nicht sterben, du möchtest nicht sterben, wir möchten nicht sterben, dies ist die Furcht vor dem Tod.»

Anmerkungen

[1] *Wo nicht anders vermerkt, stammen alle Zitate von Bruce Nauman in diesem Kapital aus einer Reihe von Interviews und Diskussionen mit der Autorin, die zwischen Juni 1985 und Juli 1986 stattfanden.*

[2] *Zitiert in: Marshall McLuhan, The Mechanical Bride* (Boston: 1967), S. 80.

[3] *Zitiert in Willoughby Sharp, «Nauman Interview»,* Arts Magazine, *März 1970: 27.*

[4] *Zitiert in Arturo Schwarz,* The Complete Works of Marcel Duchamp *(London: 1969), S. 483.*

[5] *Zitiert in Sharp, «Nauman Interview»: 24.*

[6] *Zitiert in Sharp, «Nauman Interview»: 23.*

[7] *Zitiert in Willoughby Sharp, «Bruce Nauman»,* Avalanche 2 *(Winter 1971): 27.*

[8] *Aus einem nichtveröffentlichten Interview mit Lorraine Sciarra, Pomona College, Januar 1972, zitiert von Jane Livingston, in* Bruce Nauman: Works from 1965 to 1972, *Los Angeles County Museum of Art, 1972, S. 16, 21.*

[9] *Zitiert im Sciarra-Interview. Es war Jasper Johns, der Bruce Nauman bat, ein Bühnenbild für Merce Cunningham zu entwerfen. John erinnert sich, dass er Nauman zum ersten Mal anlässlich eines Abendessens in einem japanischen Restaurant traf, und zwar nach Naumans erster New Yorker Ausstellung, die von David Whitney in der Leo Castelli Gallery 1968 organisiert wurde. Später sollten sie sich noch mehrmals in Los Angeles sehen, wo Johns bei der Gemini G.E.L. Drucke herstellte. Nach Johns, sagte ihm Nauman, als er ihn bat, das Bühnenbild für* Tread *(Schritt) zu machen (ein Stück, das im Januar 1970 uraufgeführt wurde), er solle eine Menge Fans auftreiben und sie auf einem quer über die Bühne verlaufenden Geländer plazieren. Naumans Idee war, dass die Cunningham-Show ihre Fans nicht auf Tournee mitnehmen musste, sondern sie, wo immer sie auftreten würde, mieten konnte. In einer Zeichnung von 1968 hatte Nauman erstmals eine Art Gerüst auf Rädern von ungefähr 137,2 cm vorgeschlagen, mit ganzen Reihen darauf montierter Leuchtröhren. Dieses Gerüst sollte vor und rückwärts und von links nach rechts rollen können und die Bühne nach und nach erhellen. Die Tänzer würden dabei nicht nur um die Muster von Licht und Schatten herumtanzen müssen, sondern auch um das Gerüst selbst, das sich ja bewegen würde. Robert Morris hatte jedoch bereits eine bewegliche Lichtschiene von der Höhe der Bühne selbst entworfen, und man dachte allgemein, dass die Entwürfe sich zu ähnlich seien. Dann hatte Nauman die Idee mit den Ventilatoren, die zuerst gegen die Tänzer, dann aber geben die Zuschauer blasen würden.*

[10] *Aus Merce Cunningham,* Changes: Notes on Choreography *(New York: Something Else Press, 1968), n.p.*

[11] Ibid., *n.p.*

[12] Ibid, *n.p.*

[13] *Sharp, «Bruce Nauman»: 29.*

[14] *Aus* Silence: Lectures and Writings by John Cage, *(Middeltown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1976), S. 8.*

[15] Ibid.

[16] *Zitiert in Sharp, «Bruce Nauman»: 29*

[17] *Zitiert in* Empty Words: Writings 1973–1978 by John Cage *(Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1981), S. 8.*

[18] *Zitiert in Peter S. Hansen,* An Introduction to 20th Century Music *(Boston: Allyn and Bacon, 1971), S. 391.*

[19] *Zitiert in Sharp, «Bruce Nauman»: 28, 29.*

[20] *Lage,* Empty Words, *S. 8.*

[21] *Zitiert in Robert Morris «Notes on Sculpture»,* Artforum *4, Nr. 6 (Februar 1966): 44.*

[22] *Zitiert in Sharp, «Nauman Interview», 26.*

[23] *Zitiert in Sharp, «Bruce Nauman»: 28.*

[24] *Zitiert in Sharp, «Nauman Interview»: 26.*

[25] *Zitiert in Sharp, «Bruce Nauman»: 24.*

[26] *Zitiert in Sharp, «Nauman Interview»: 26.*

[27] *Aus «Bruce Nauman: Notes and Projects»,* Artforum *4, Nr. 4 (Dezember 1970): 44.*

[28] *Zitiert in* Castelli-Sonnabend Videotaps and Films, *Hrsg. Nina Sundell (New York, 1974), S. 103.*

[29] *Zitiert in Merce Cunningham,* Changes.

[30] *Aus «Bruce Nauman: Notes and Projects»: 44.*

[31] *Zitiert in Livingston,* Bruce Nauman: Works from 1965 to 1972, *S. 23.*

[32] *Zitiert in Sharp, «Nauman Interview»: 26.*

[33] *Zitiert in Sharp, «Bruce Nauman»: 23.*

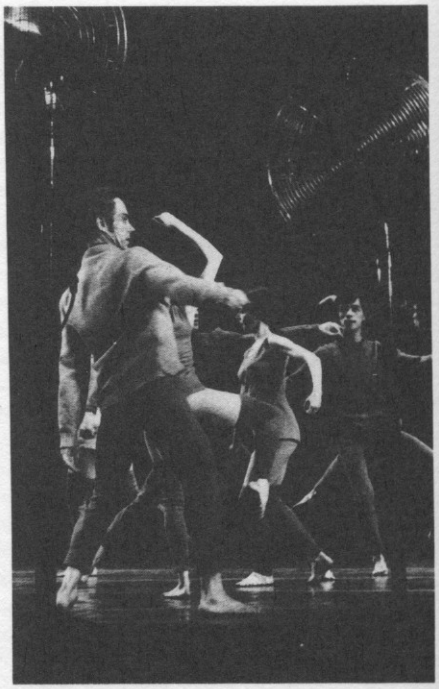
[34] Marcia Tucker, «PheNAUMANology», Artforum *4, Nr. 4 (Dezember 1970): 42.*

[35] *Zitiert in Sharp, «Nauman Interview»: 25.*

[36] *Tucker, «PheNAUMANology»: 42.*

[37] *In einem Interview mit der Autorin, sagte Nauman: Er plane nicht, ein Neonwerk aus* Good Boy Bad Boy *zu machen. Kurz darauf änderte er jedoch seine Meinung und wandelte seinen Text, eine Auflistung von hundert Sätzen, ebenfalls in ein vielfarbiges Neonzeichen um.*

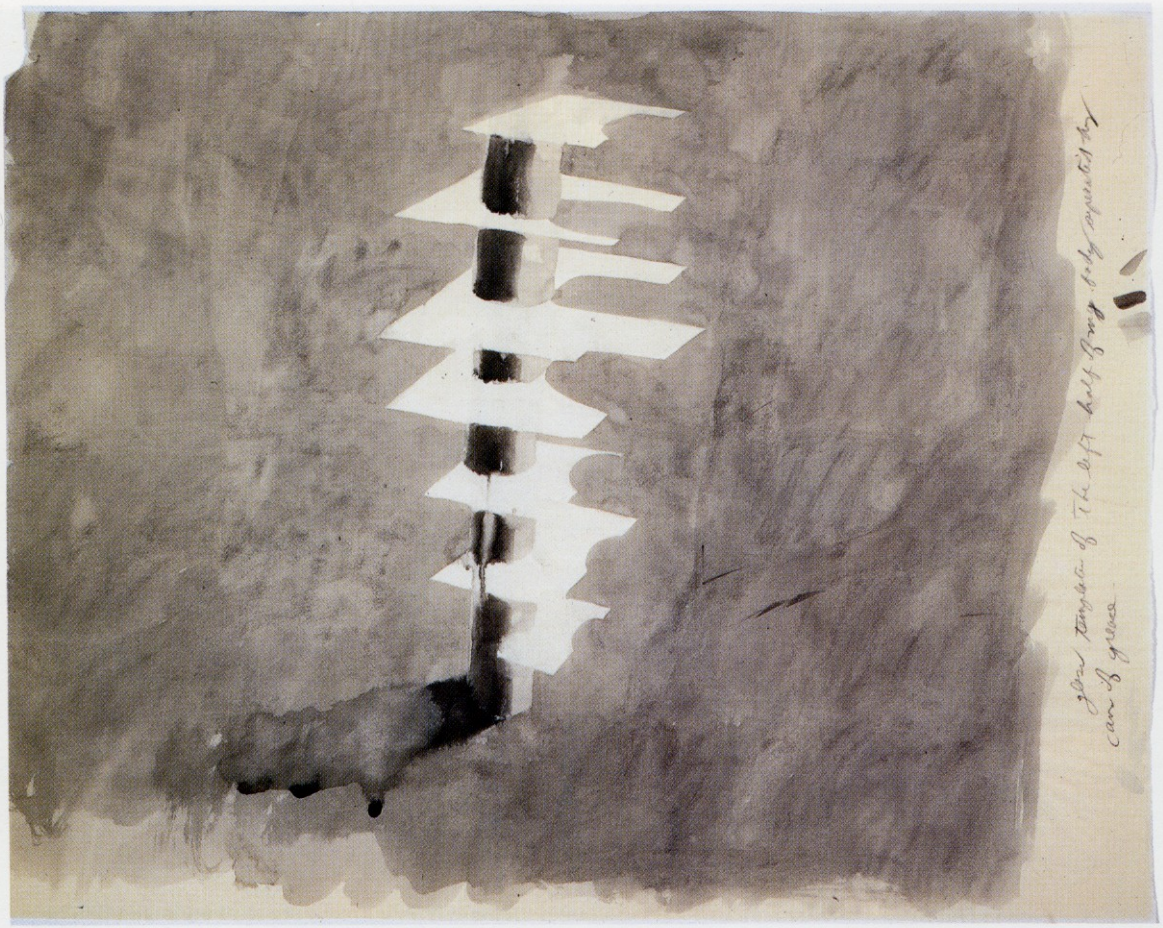
[38] *Zitiert in Chris Dercon, «Keep Taking It Apart: A Conversation with Bruce Nauman»,* Parkett *10 (1986): 55, 61.*



Tread. 1970
(Schritt)
Bühnenbild für die Merce Cunningham Dance Company

Standbilder aus *Wall-Floor Positions.* 1968
(Wand-Boden-Positionen)
Videoband, schwarzweiss, vertont, 60 Min.

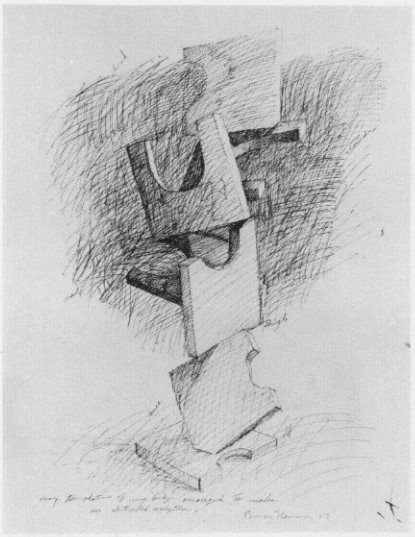
Glass Templates of the Left Half of My Body Separated by Cans of Grease. 1966
(Glasschablonen meiner linken Körperhälfte von Fettbüchsen getrennt)
Aquarell auf Papier
60,3 cm × 47,9 cm
Sammlung Joseph A. Helman, New York

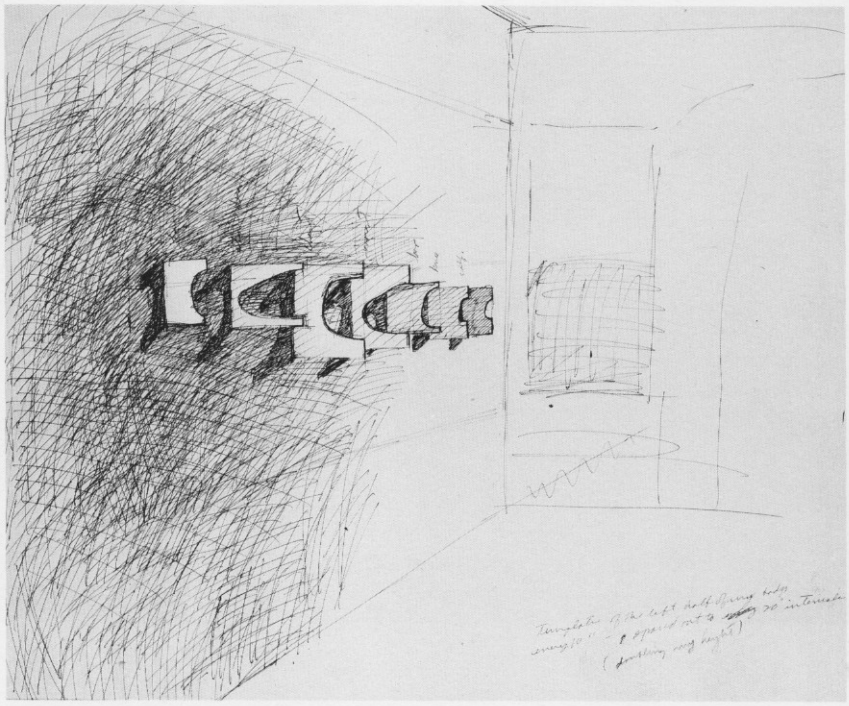


Zwei Ansichten von *Wax Templates of the Left Half of My Body Separated by Cans of Grease.*
Ca. 1967
(Wachsschablonen meiner linken Körperhälfte, getrennt durch Fettbüchsen)
Photographiertes Künstleratelier,
San Francisco
Zerstört

Wax Templates of My Body Arranged to Make an Abstract Sculpture. 1967
(Wachsschablonen meines Körpers in der Form einer abstrakten Skulptur)
Inschrift: «Kopf/ Schulter/ Brust/ Taille/ Oberschenkel/ Knie/ Unterschenkel/ Wachsschablonen meines Körpers in der Form einer abstrakten Skulptur.»
Tinte auf Papier
63,5 × 48,3 cm
Washington Art Consortium
Bellingham, Washington

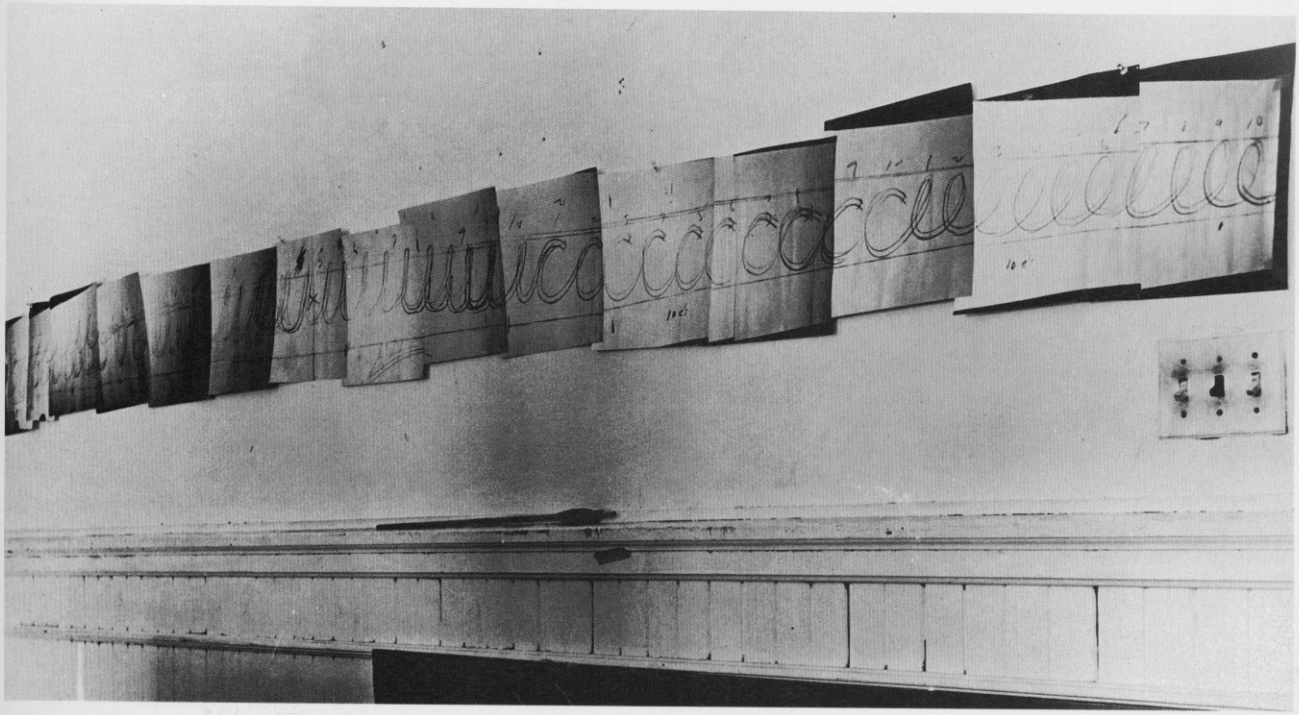
Templates of the Left Half of My Body Every Ten Inches, Spaced Out to Twenty-Inch Intervals (Doubling My Height). 1966
(Schablonen meiner linken Körperhälfte alle zehn Zoll zu Zwanzig-Zoll-Intervallen auseinandergezogen)
Tinte und Bleistift auf Papier
47,4 × 57,4 cm
Gegenwärtiger Standort unbekannt





UNTEN:
My Name As Though It Were Written on the Surface of the Moon: bbbbbbbbbbrrrrrrrrr-uuuuuuuuuucccccccceeeeeeeee. 1967
(Mein Name, als ob er auf der Mondoberfläche geschrieben stünde: ...)
Fünfzehn Schwarzweissphotographien an einer Wand aufgehängt
31,8 × 349,3 cm
Sammlung Sonnabend, New York

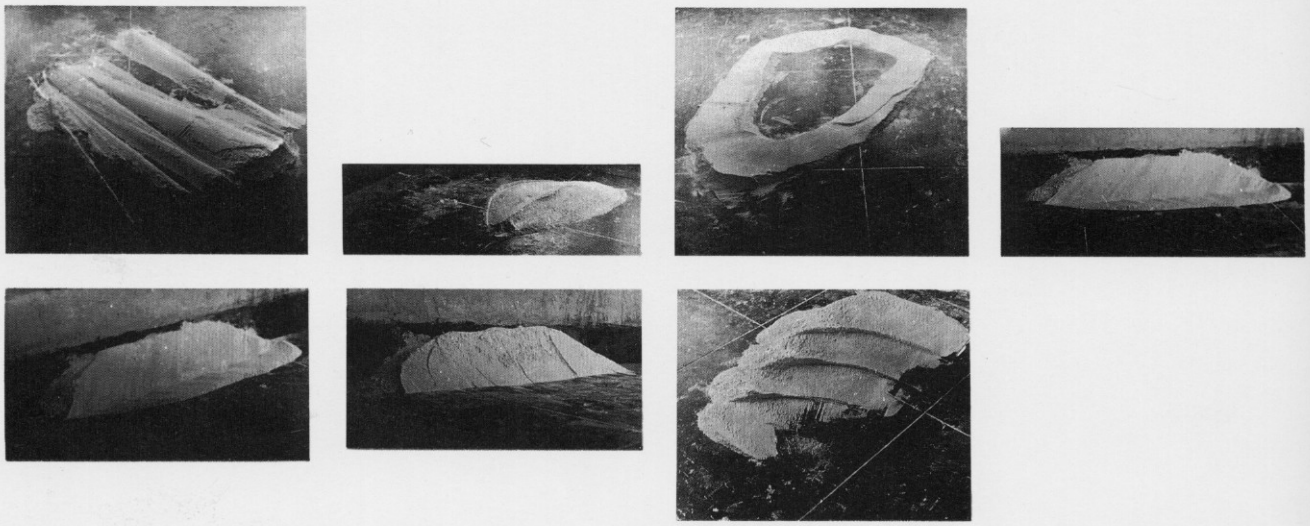
UMSEITIG:
My Name As Though It Were Written on the Surface of the Moon. 1968
Aus einer Auflage von 3 Neonröhren mit einem Klarglasröhren-Aufhängerahmen
27,9 × 518 × 5,1 cm

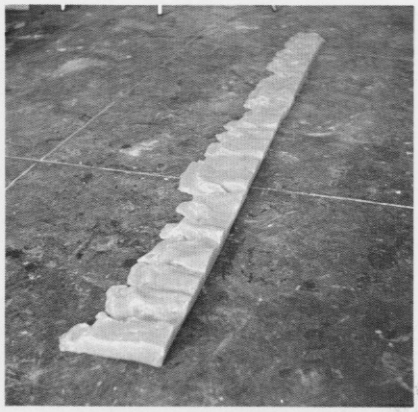



bbbbbbrrrrrruuuu

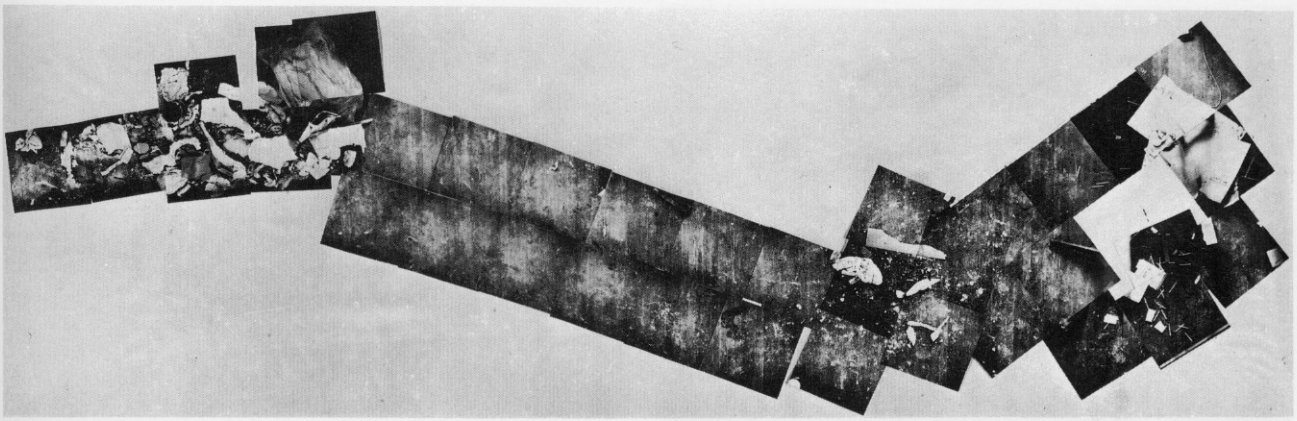
OBEN:
Four Arrangements. 1967
(Mehl-Arrangements)
Sieben Schwarzweissphotographien, koloriert
Verschiedene Grössen
Hallen für neue Kunst, Schaffhausen, Schweiz
Sammlung Crex

UNTEN:
Space under My Hand When I Write My Name.
1966
(Raum unter meiner Hand beim Schreiben meines Namens)
Wachs
Ca. 244 cm lang
Zerstört



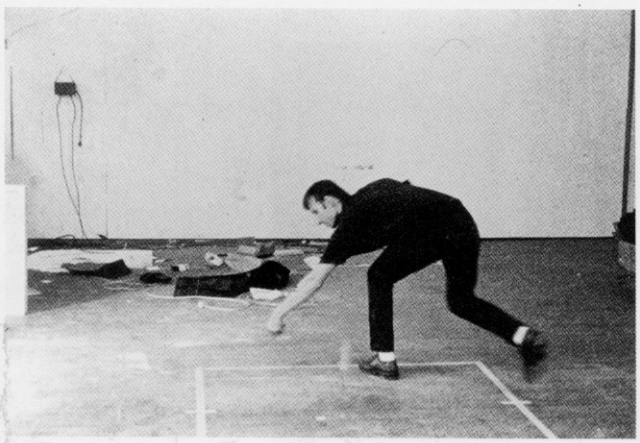


OBEN:
Composite Photo of Two Messes on the Studio Floor.
1967
(Zusammengesetzte Photographie zweier Dreckhäufchen auf dem Atelierboden)
Silberhektographie
101,6 × 312,2 cm
The Museum of Modern Art, New York
Geschenk von Philip Johnson

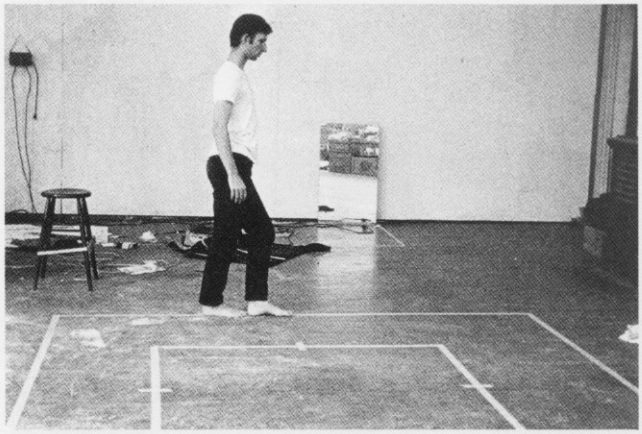


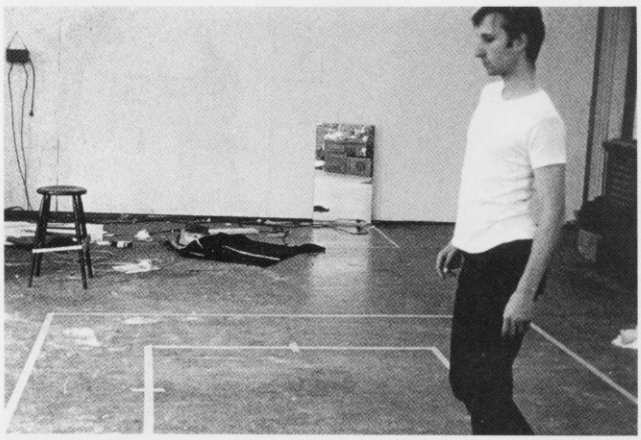
UNTEN:
MARCEL DUCHAMP
Dust Breeding. 1920
(Staub, brütend)
Photographie von Man Ray
24 × 30,5 cm
Mit freundlicher Genehmigung von
Timothy Baum, New York

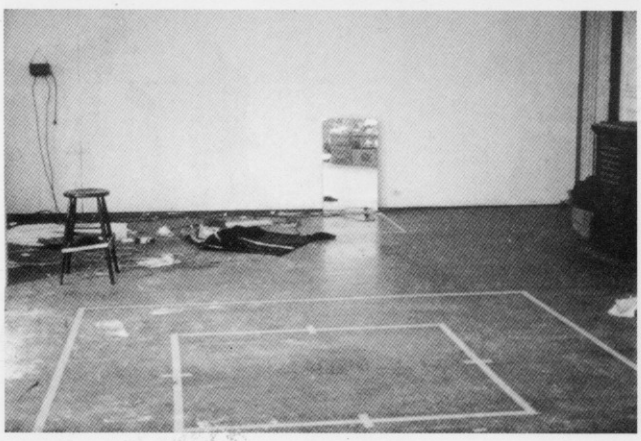
Standbilder aus *Bouncing Two Balls between the Floor and Ceiling with Changing Rhythms.* 1968
(Zwei Bälle zwischen Fussboden und Zimmerdecke hin- und herwerfen, in wechselndem Rhythmus)
Film, 16 mm, schwarzweiss, vertont, 9 Min.



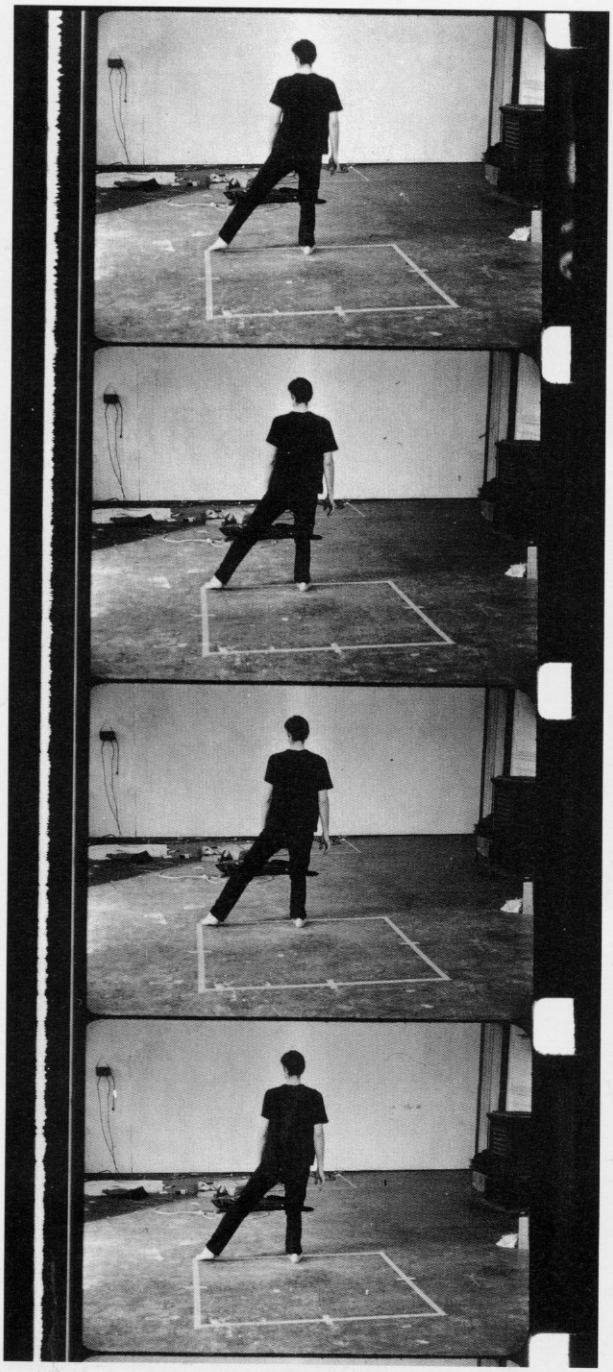
Standbilder aus *Walking in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square.* 1968
(In übertriebener Art ein Viereck umschreitend)
Film, 16 mm, schwarzweiss, ohne Ton, 8–10 Min., ca. 121,92 m



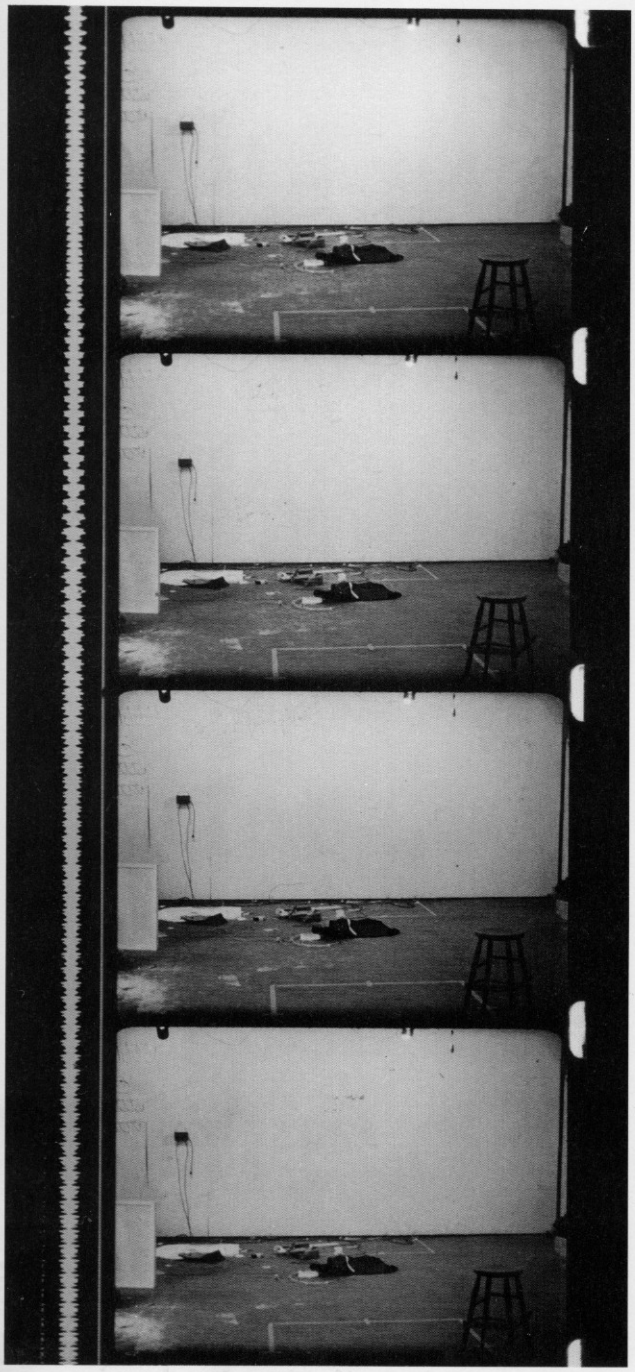


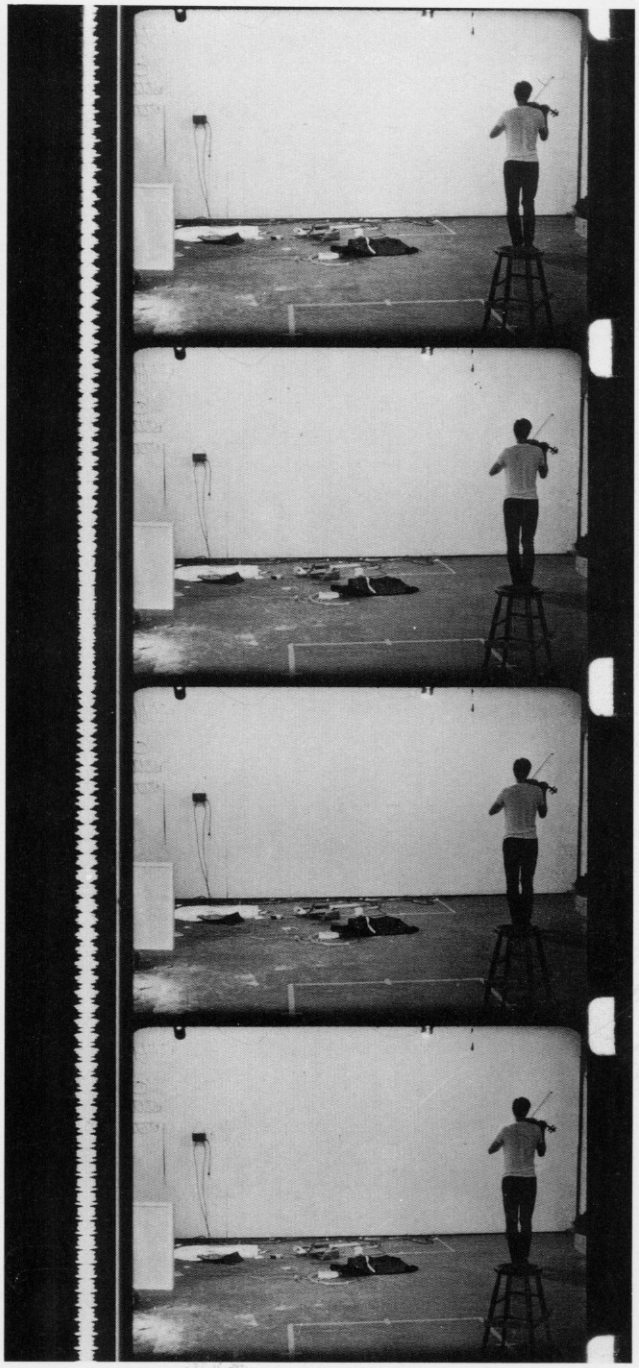


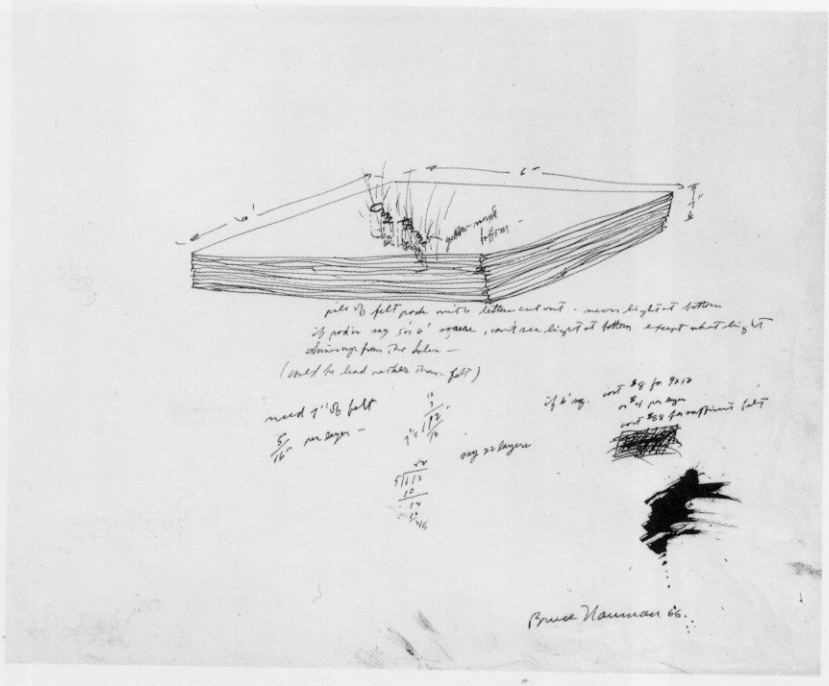
Standbilder aus *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square.* 1968
(Tanz oder Übung am Rand eines Vierecks)
Film, 16 mm, schwarzweiss, vertont,
8–10 Min., ca. 121,92 m

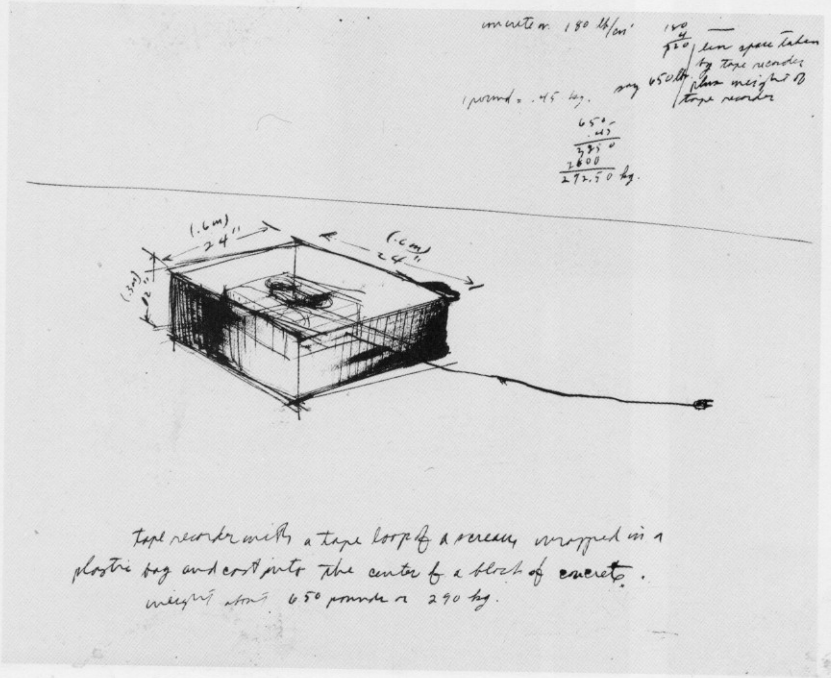


Standbilder aus *Playing a Note on the Violin While I Walk around the Studio.* 1968
(Auf der Geige eine Note spielend, während ich im Atelier herumgehe)
Film, 16 mm, schwarzweiss, vertont,
8–10 Min., ca. 121,92 m





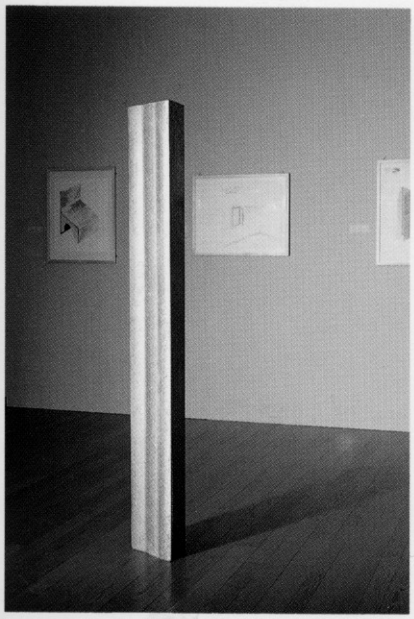




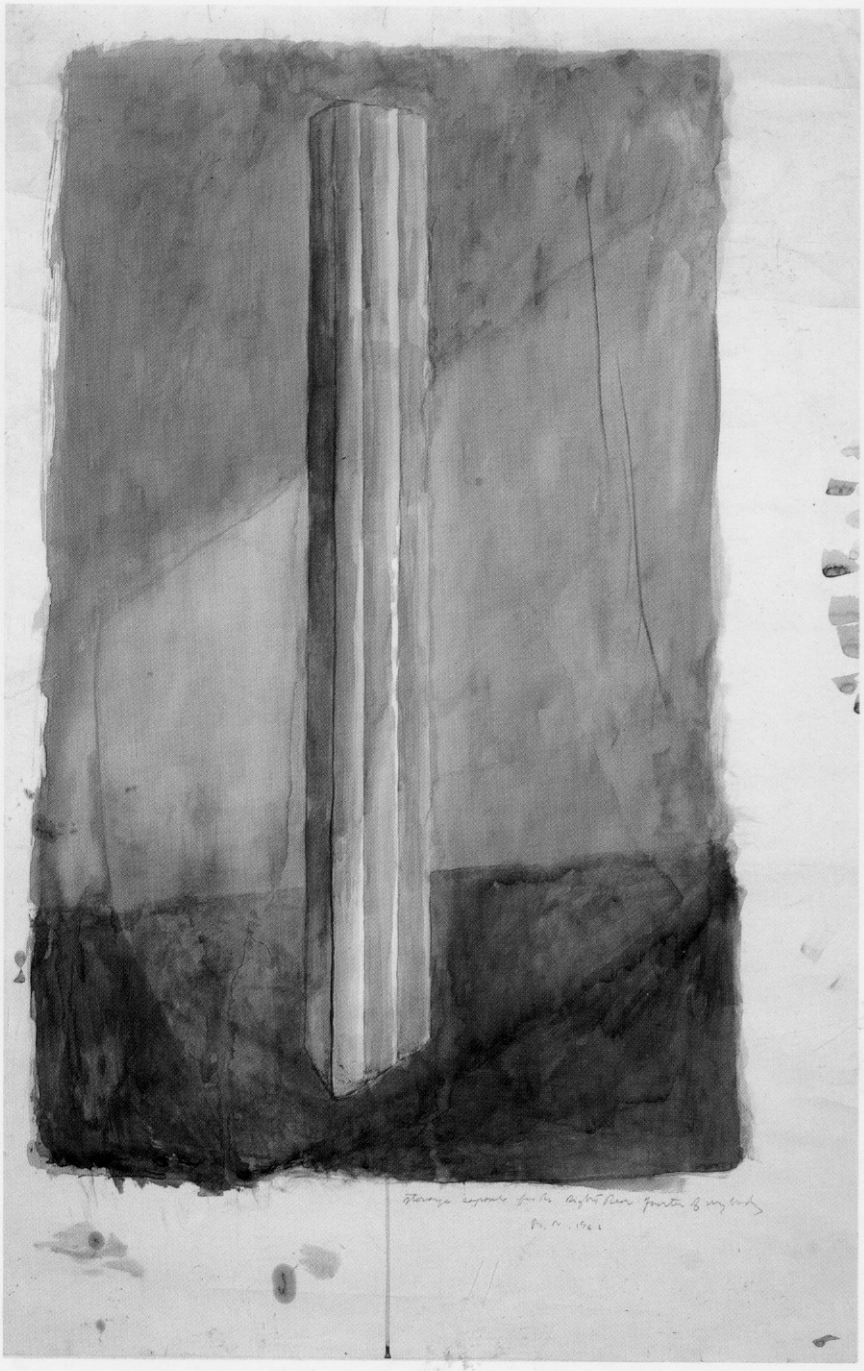
OBEN:
Cry to Me. 1966
(Schrei, an mich gerichtet)
Inschrift: «An mich gerichteter Schrei/ an mich gerichteter Schrei/ gelbes Neon/ unter/ einer Beige von Filzplatten mit ausgeschnittenen Buchstaben – Neonlampe zuunterst./ Wenn die Platte sagen wir 5′ oder 6′ im Quadrat ist, kann man die Lampe zuunterst nicht sehen, mit Ausnahme des Lichtes,/ das durch die Löcher herausscheint –/ (könnte auch Blei statt Filz sein)/ benötige 7″ Filz/ 5/16″ per Lage/ sagen wir 22 Lagen/ falls 6 Quadrate für 9 × 12 $6 kosten/ oder $4 per Lage/ kostet es $88 für genügend Filz.»
Tinte auf Papier
48,5 × 61 cm
Öffentliche Kunstsammlung, Basel
Depositum Emanuel-Hoffmann-Stiftung

UNTEN:
Tape Recorder with a Tape Loop of a Scream Wrapped in a Plastic Bag and Cast into the Center of a Block of Concrete. 1968
(Kassettenrecorder mit einer endlosen Bandschleife eines Schreis, in eine Plastiktüte gewickelt und in die Mitte eines Betonblocks gegossen)
Inschrift: «Beton von 180 Pfund/ in/ 1 Pfund = 0,45 kg. Sagen wir 650 Pf./ minus den vom Kassettenrecorder beanspruchten Raum/ plus Gewicht des Kassettenrecorders./ Kassettenrecorder mit endloser Bandschleife eines Schreis, in eine Plastiktüte gewickelt und in die Mitte eines Betonblocks gegossen./ Gewicht ungefähr 650 Pfund oder 290 kg.»
Tinte auf Papier
Privatsammlung, Kassel, BRD

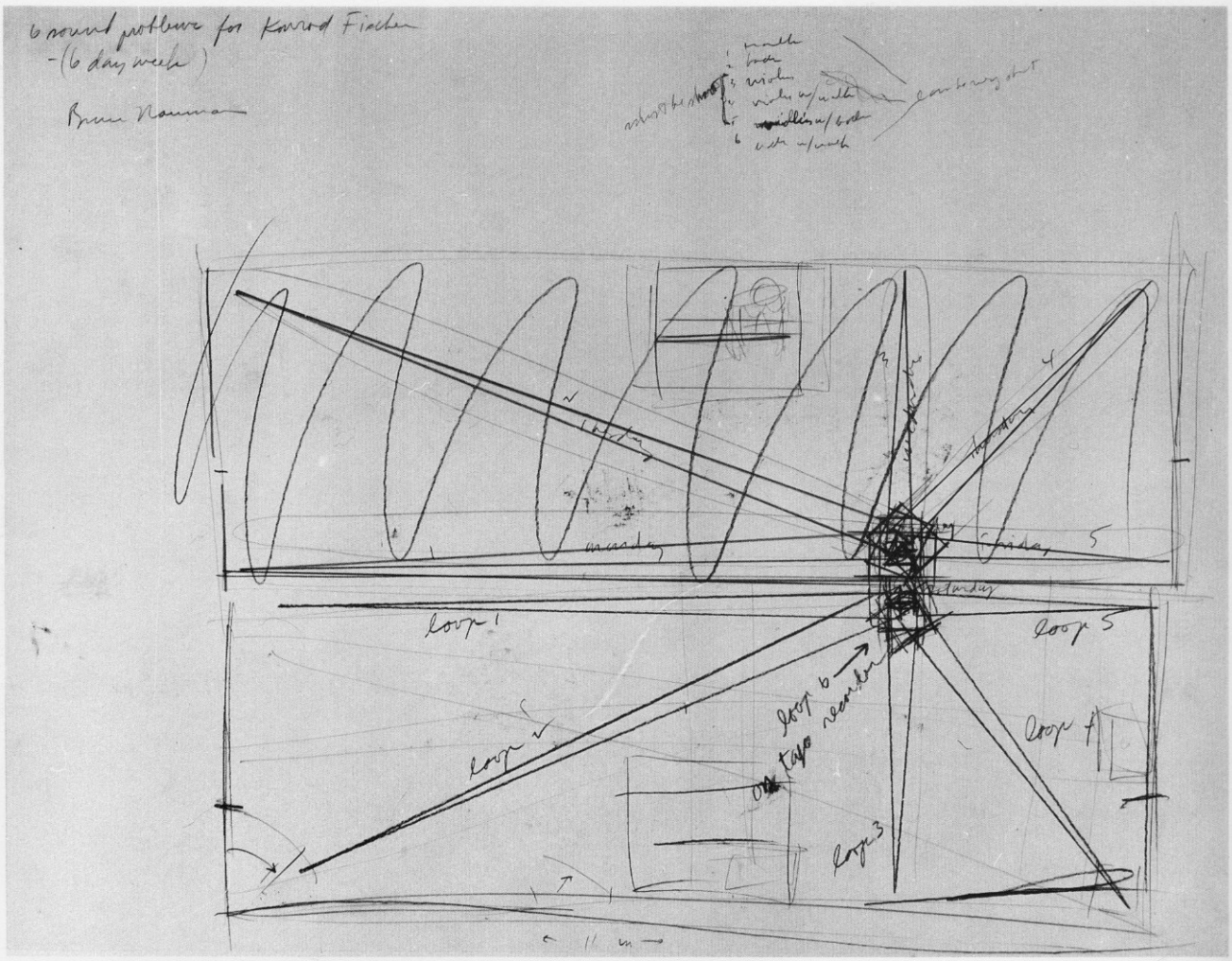
Storage Capsule for the Right Rear Quarter of My Body. 1966
(Aufbewahrungskapsel für das rechte Hinterteil meines Körpers)
Verzinktes Eisen
182,9 × 24,1 × 15,2 cm
Öffentliche Kunstsammlung, Basel



Studie zu *Storage Capsule for the Right Rear Quarter of My Body.* 1966
Bleistift, Kohle und Aquarell auf Papier
96,5 × 62,9 cm
The Museum of Modern Art, New York
Zum Teil ein Geschenk von Alexis Gregory and Purchase

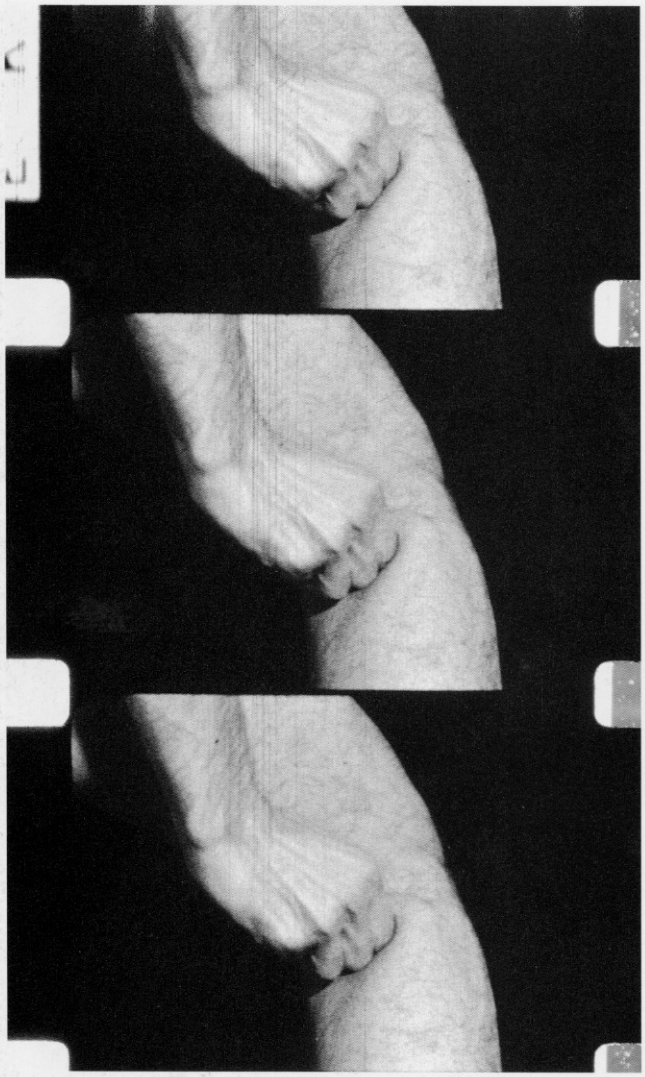


Studie zu *Six Sound Problems for Konrad Fischer.* 1968
(Sechs Tonprobleme für Konrad Fischer)
Inschrift: «6 Tonprobleme für Konrad Fischer/ (6-Tage-Woche)/ 1. Gehen/ 2. Bälle/ 3. Geige/ 4. Geige m/gehen/ 5. Geige m/Bällen/ 6. Bälle m/gehen/ muss kurz sein/ kann sogar sehr kurz sein; Filmschleife 1/ Montag/ 2. Dienstag/ Mittwoch 3/ Donnerstag 4/ Freitag 5/ Samstag/ Schleife 6/ Schleife 4/ Schleife 3/ auf Tonbandgerät/ Schleife 6/ Schleife 2/ 11 cm.»
Bleistift auf Papier
63,5 × 49 cm
Konrad Fischer, Düsseldorf

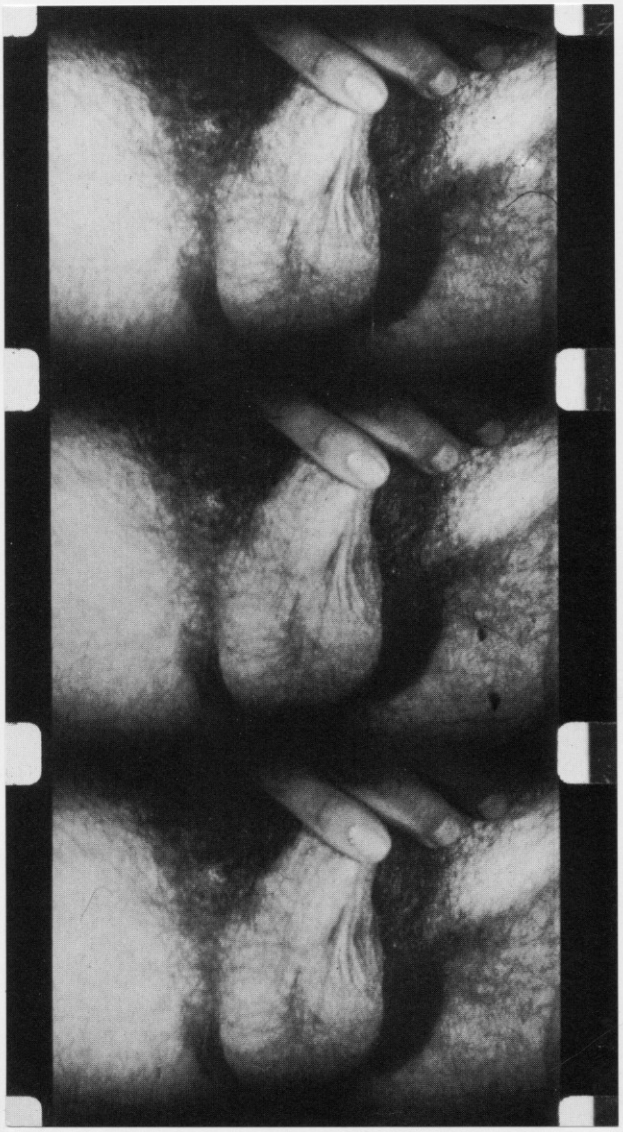


Six Sound Problems for Konrad Fischer. 1968
(Sechs Tonprobleme für Konrad Fischer)
Installation in der Galerie Konrad Fischer,
Düsseldorf, BRD,
Juli–August 1968

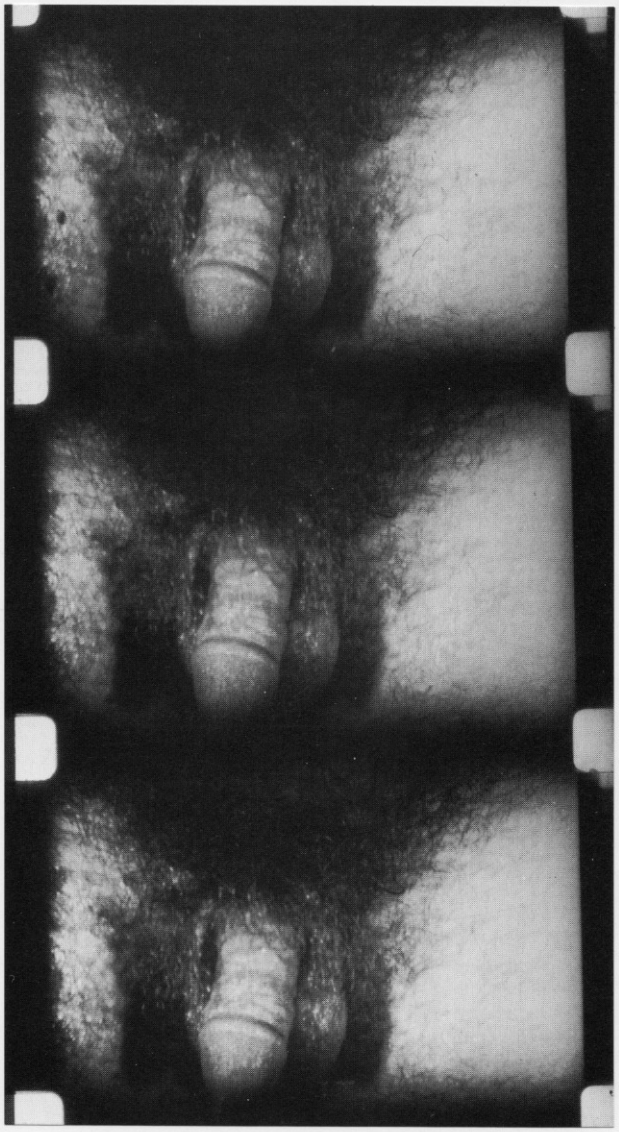
Standbilder aus *Thighing.* 1967
(Oberschenkel)
16-mm-Farbfilm, vertont, 8–10 Min.,
ungefähr 12,192 m



Standbilder aus *Bouncing Balls.* 1969
(Hüpfende Eier)
Film (Zeitlupe), 16 mm, schwarzweiss,
ohne Ton, 9 Min.



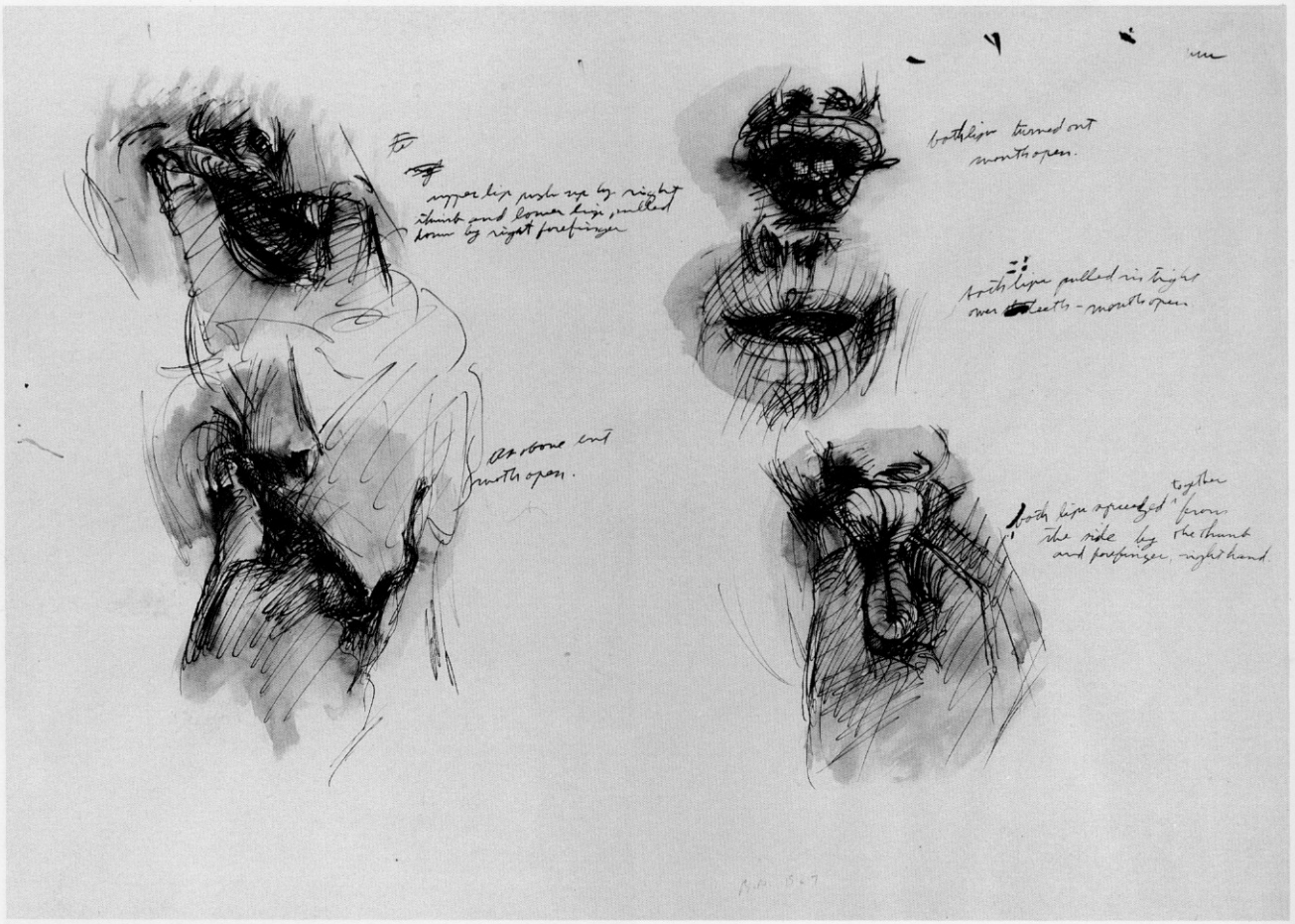
Standbilder aus *Black Balls.* 1969
(Schwarze Eier)
Film (Zeitlupe), 16 mm, schwarzweiss,
ohne Ton, 8 Min.



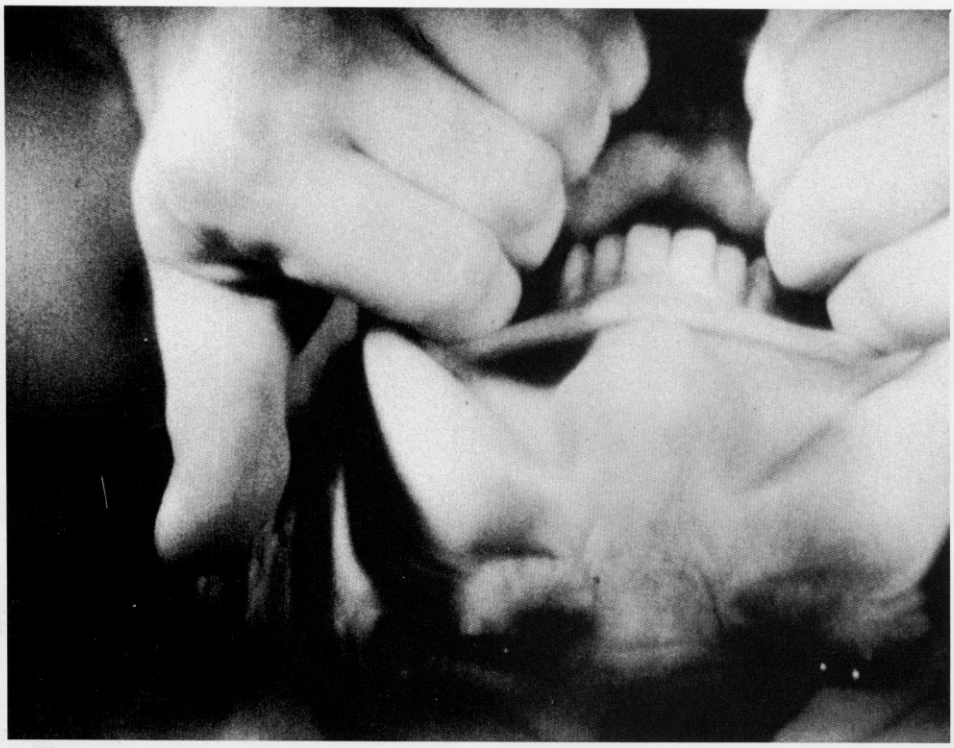
Standbilder aus *Gauze*. 1969
(Gaze)
Film (Zeitlupe), 16 mm, schwarzweiss,
ohne Ton, 8 Min.

Ohne Titel (Den Munst auseinanderziehend)
1967
Inschrift: «Oberlippe durch rechten Daumen hochschieben,/ und Unterlippe durch rechten Zeigefinger herunterziehen./ Wie oben aber Mund offen./ Beide Lippen nach aussen gestülpt./ Mund offen./ Beide Lippen straff nach innen gesogen/ über die Zähne – Mund offen./ Beide Lippen von der Seite/ mit dem Daumen und dem Zeigefinger/ der rechten Hand zusammengedrückt.»

Füllfeder und Tusche auf Papier
69,2 cm × 48,3 cm
Sammlung Joseph A. Helman, New York

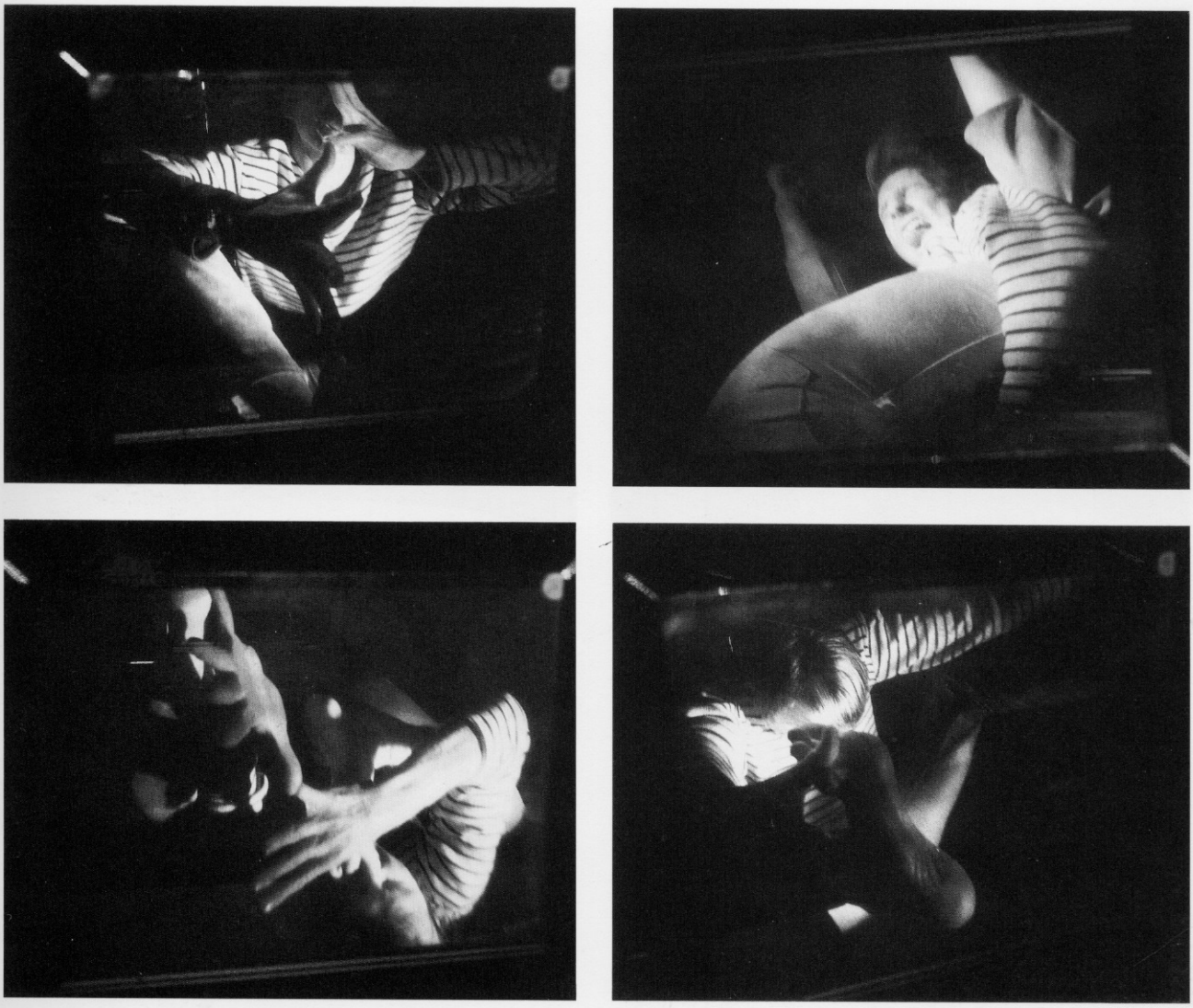


Standbild aus *Pulling Mouth.* 1969
(Den Mund auseinanderziehend)
Film (Zeitlupe), 16 mm, schwarzweiss, ohne
Ton, 9 Min.

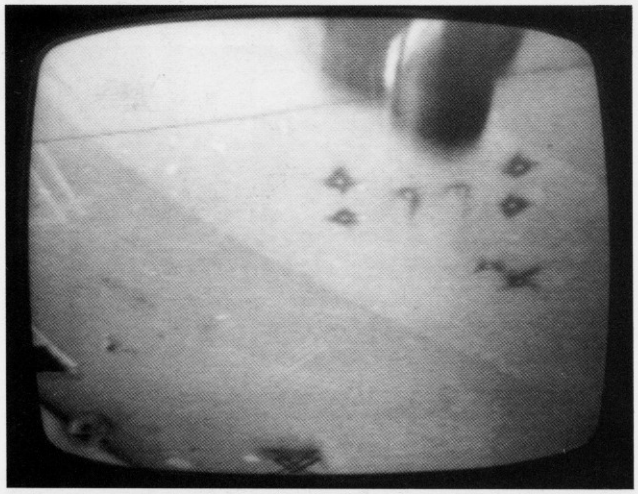


Making Faces, 1968
(Gesichter scheidend)
Auf Glas projizierte Hologramme
je 20,3 × 25,4 cm
Leo Castelli Gallery, New York

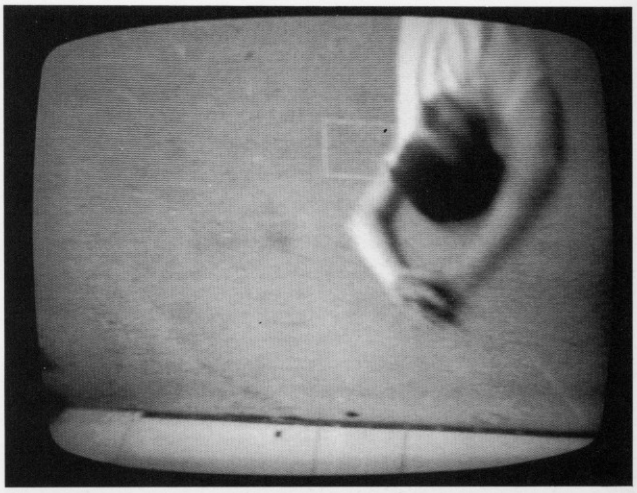
Full-Figure Poses. 1969
(Posituren, ganze Figur)
Auf Glas projizierte Hologramme
20,3 × 25,4 cm
Leo Castelli Gallery, New York

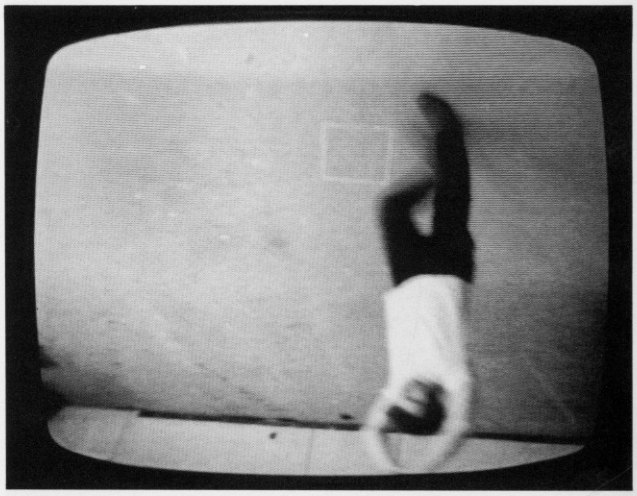


Standbilder aus *Stamping in the Studio.* 1968
(Im Atelier unherstampfend)
Videoband, schwarzweiss, vertont, 60 Min.

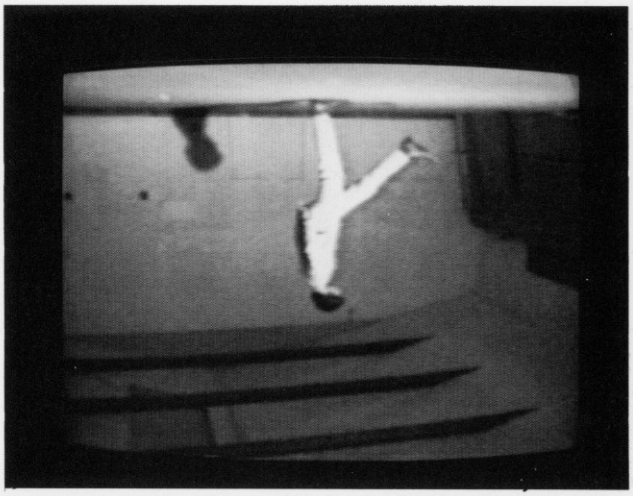


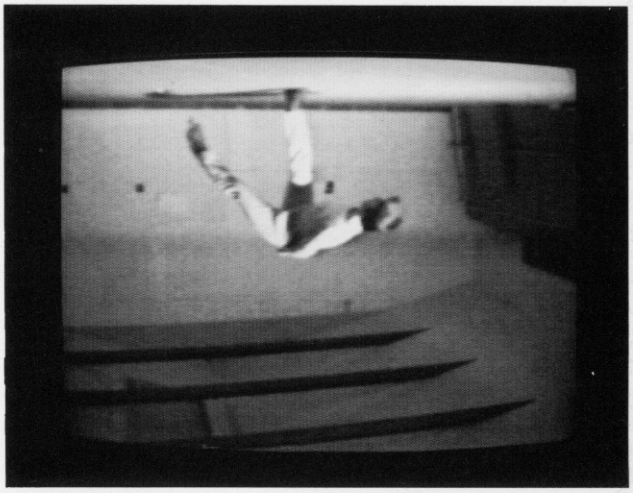
Standbilder aus *Pacing Upside Down.* 1969
(Umherschreiten, auf dem Kopf)
Videoband, schwarzweiss, vertont, 60 Min.





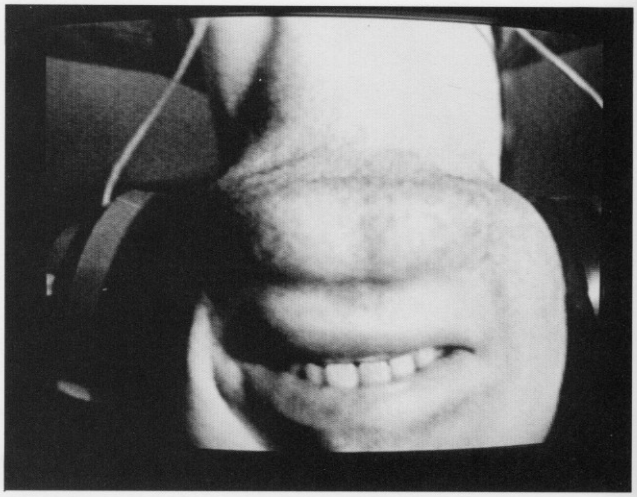
Standbilder aus *Revolving Upside Down.* 1969
(Auf dem Kopf, umkreisend)
Videoband, schwarzweiss, vertont, 60 Min.





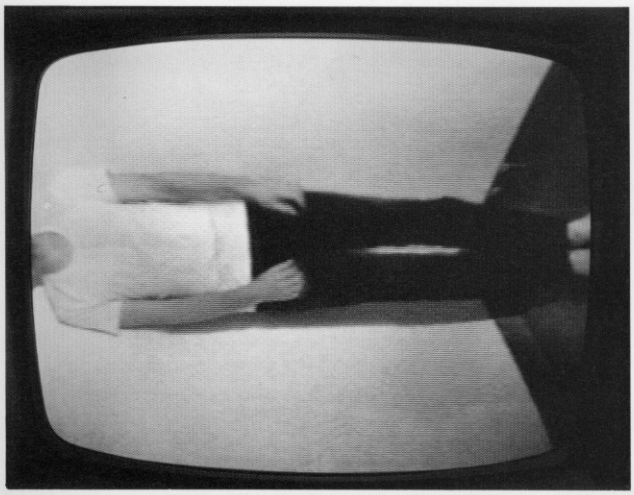
OBEN:
Standbild aus *Lip Sync.* 1969
(Genaue Synchronisation)
Videoband, schwarzweiss, vertont, 60 Min.

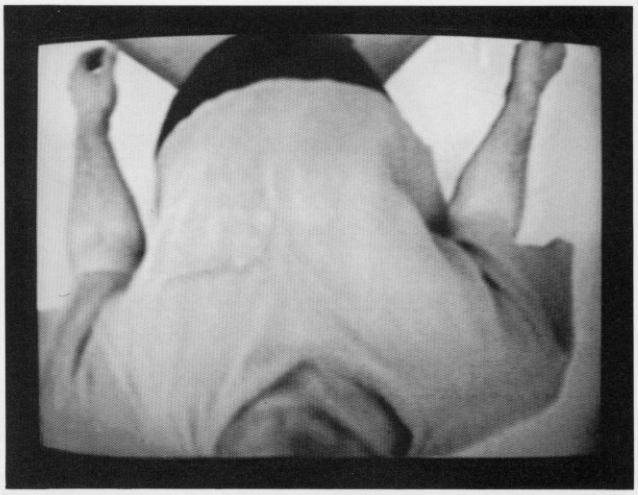
UNTEN:
Standbild aus *Violin Tuned D E A D.* 1969
(Geige, auf D E A D gestimmt)
Videoband, schwarzweiss, vertont, 60 Min.

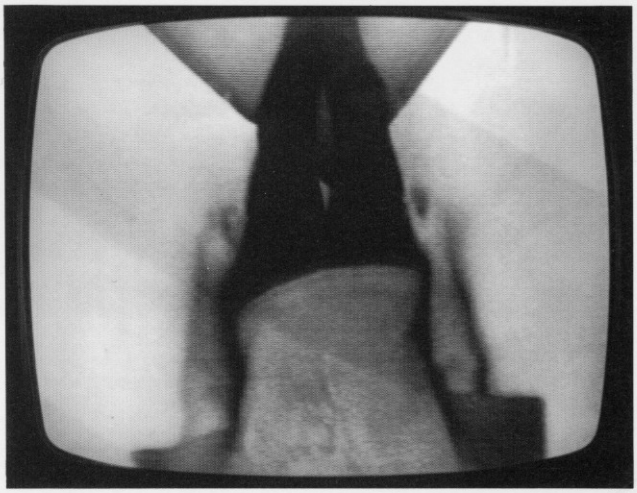


LINKS:
Standbild aus *Bouncing in the Corner, No. 1.* 1968
(In der Ecke hüpfen, Nr. 1)
Videoband, schwarzweiss, vertont, 60 Min.

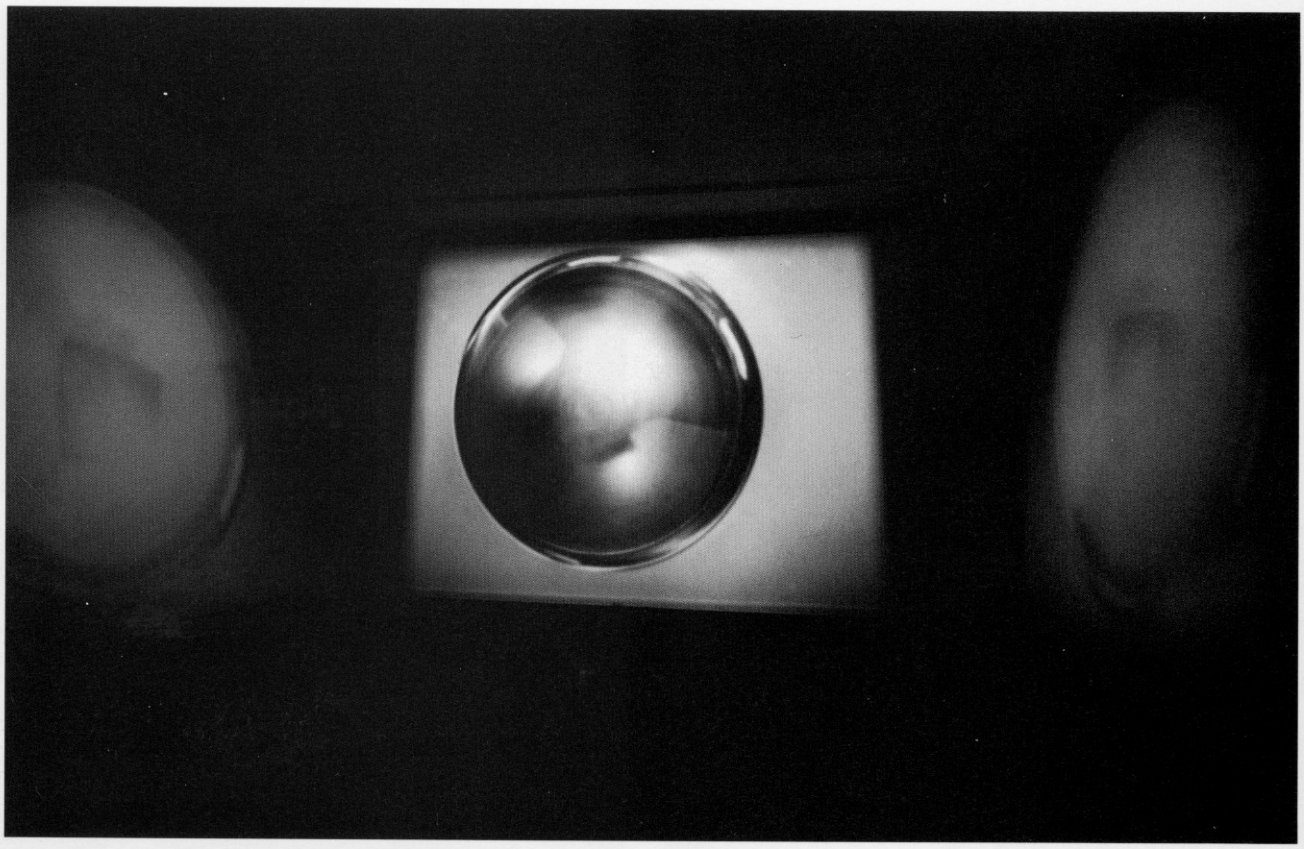
RECHTS OBEN UND UNTEN:
Standbilder aus *Bouncing in the Corner, No. 2: Upside Down.* 1969
(In der Ecke hüpfen, Nr. 2: auf dem Kopf)
Videoband, schwarzweiss, vertont, 60 Min.



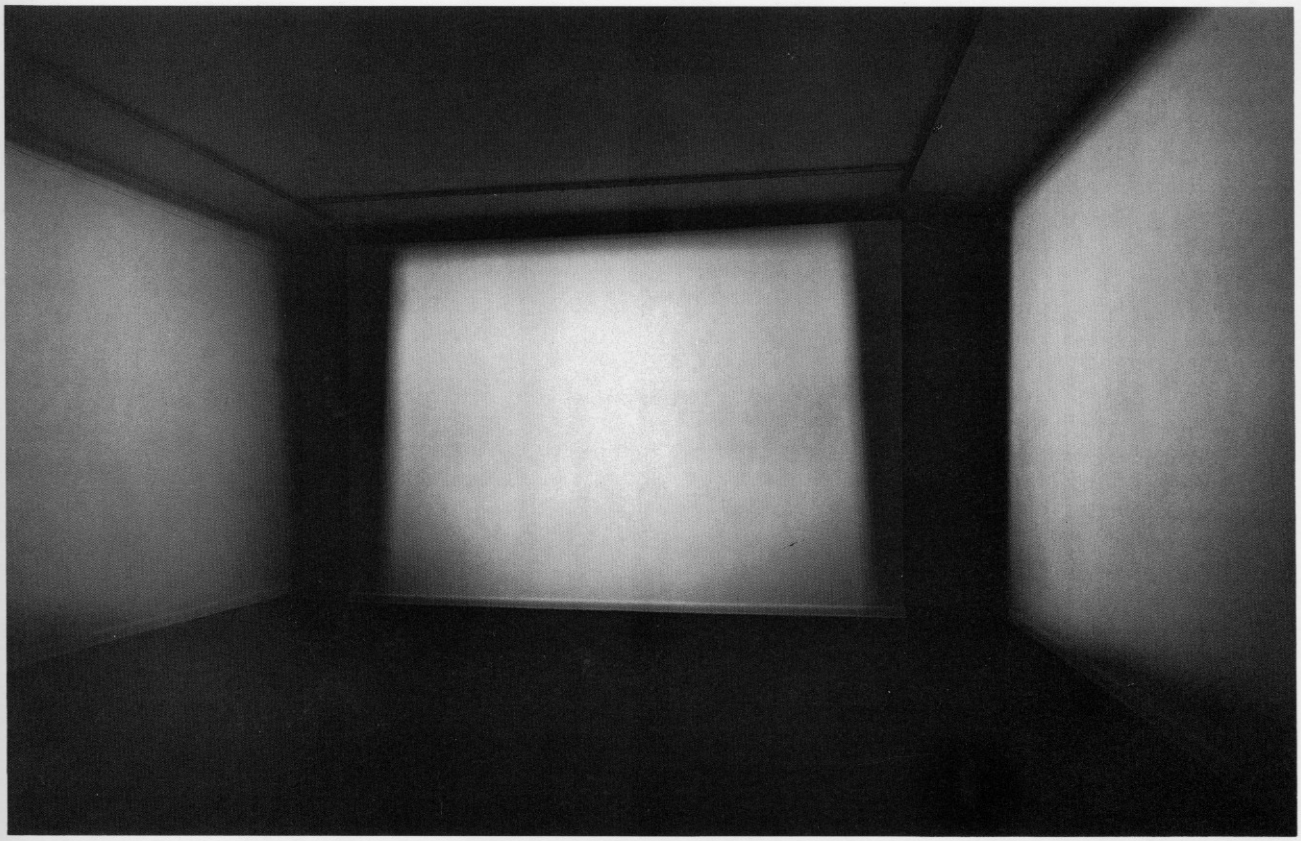




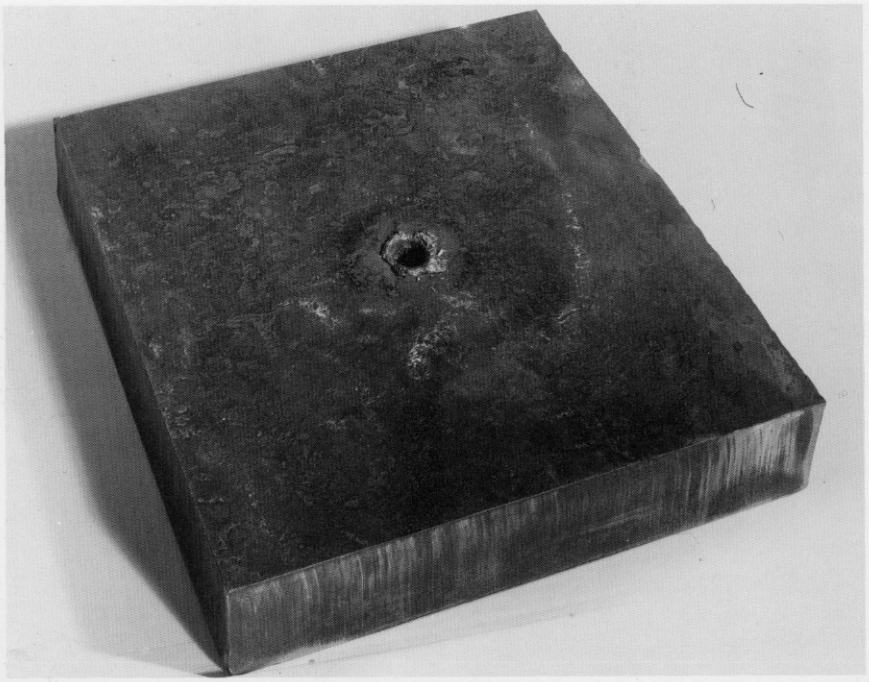
Spinning Spheres. 1970
(Sich drehende Kugeln)
8-mm-Filmschleifen, gleichzeitig auf vier Wände projiziert, Leo Castelli Gallery, New York, Februar–März 1971
Mit freundlicher Genehmigung von Leo Castelly, New York



Rotating Glass Walls. 1970
(Rotierende Glaswände)
16-mm-Filmschleifen, gleichzeitig auf vier Wände projiziert, Leo Castelli Gallery, New York, Februar–März 1971
Mit freundlicher Genehmigung von Leo Castelli, New York

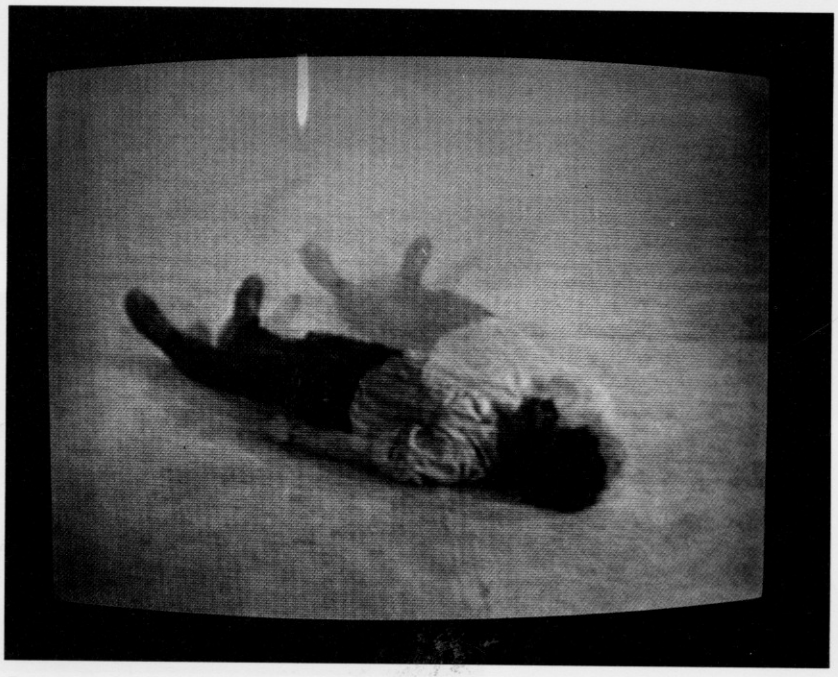


Dead Center. 1969
(Genau in der Mitte)*
Stahl
7,6 × 38,1 × 38,1 cm
The Solomon Guggenheim Museum,
New York
Geschenk der Theodoron Foundation, 1969
* Anm. des Übers.: «Dead Center» kann, die Doppeldeutigkeit ist offensichtlich Absicht, auch «Toter Mittelpunkt» heissen.



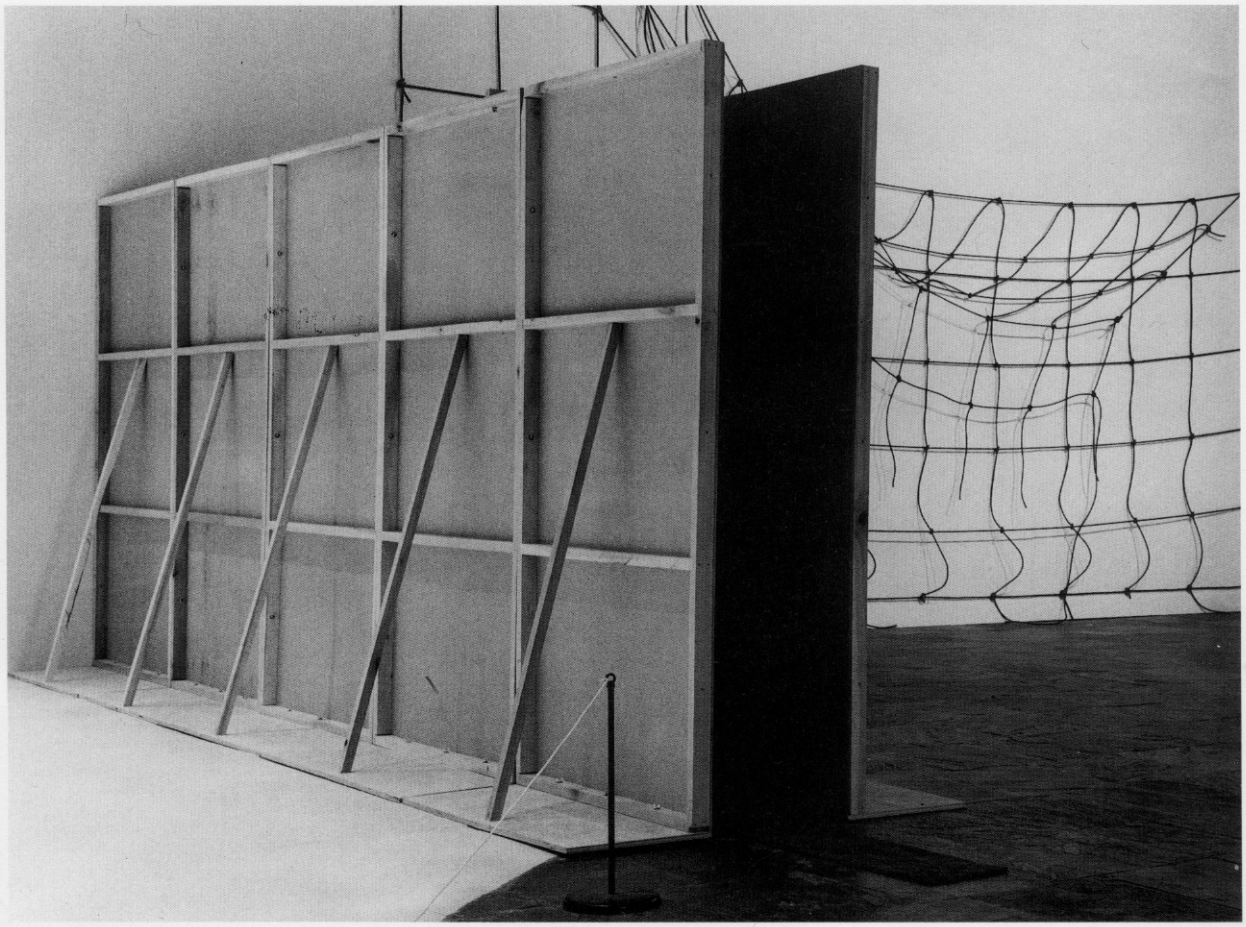
OBEN:
Standbild aus *Elke Allowing the Floor to Rise Up over Her, Face Up.* 1973
(Elke, dem Boden erlaubend, sich über sie zu erheben, Gesicht nach oben)
Videoband, farbig, vertont, 40 Min.

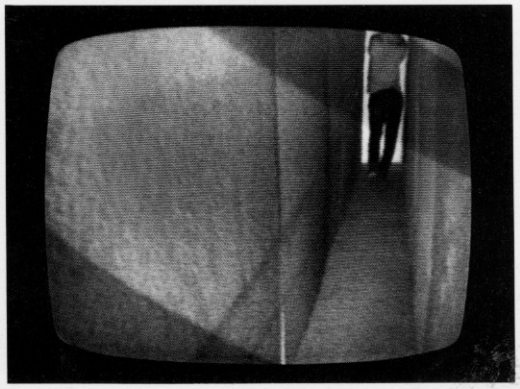
UNTEN:
Standbild aus *Tony Sinking into the Floor, Face Up and Face Down.* 1973
(Tony, in den Boden versinkend, Gesicht nach oben und nach unten)
Videoband, farbig, vertont, 60 Min.



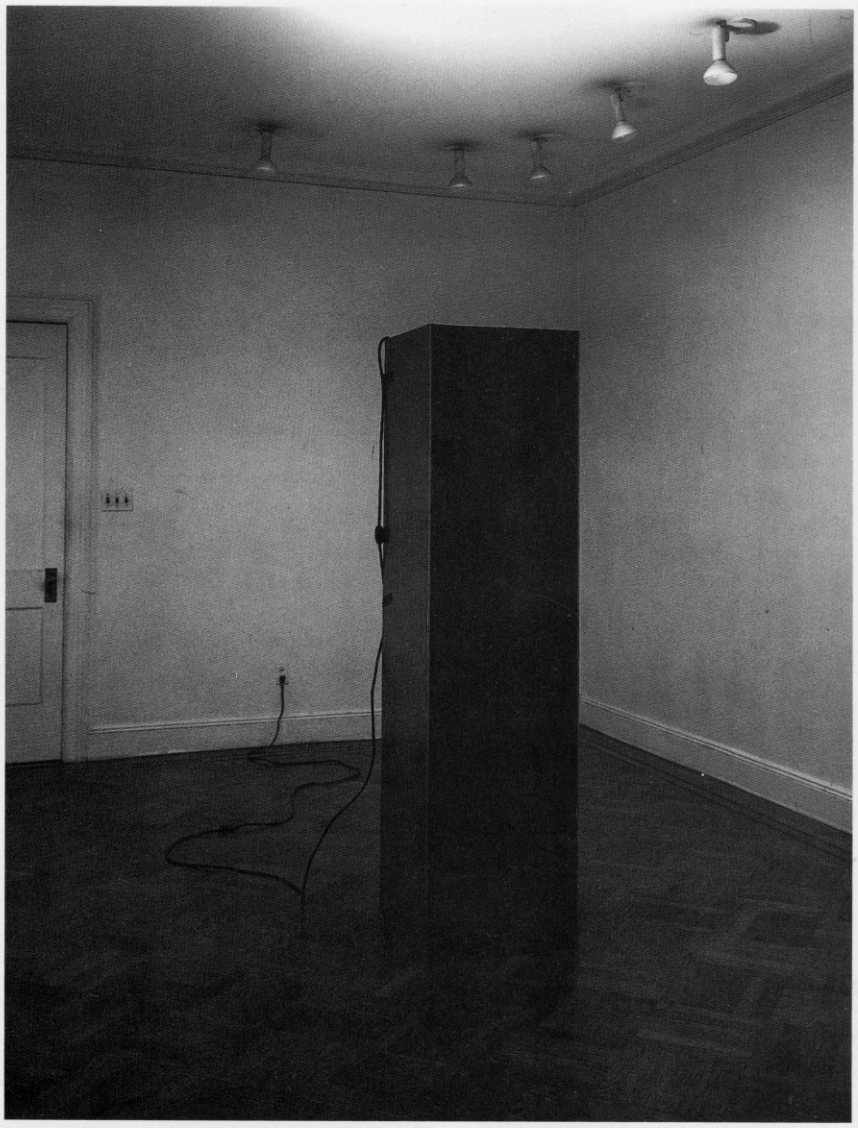
OBEN:
Performance-Korridor. 1969
(Performance-Korridor)
Wandplatte und Holz
243,8 × 51 × 609,6 cm
Sammlung Panza, Mailand

UNTEN:
Standbilder aus *Walk with Contrapposto.* 1969
(Gang mit Kontrapunkt)
Videoband, schwarzweiss, vertont, 60 Min.,
aufgenommen im *Performance Corridor*

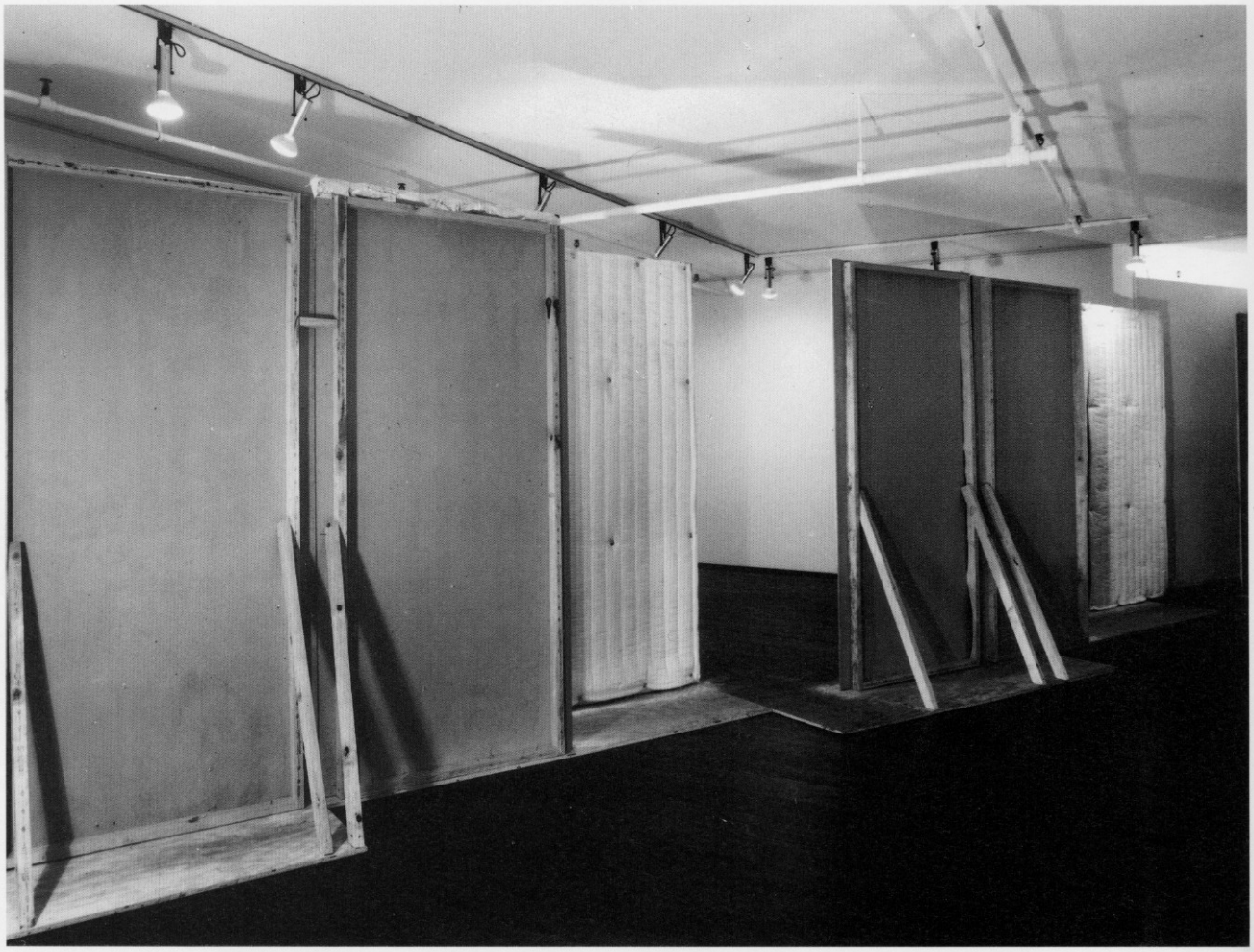




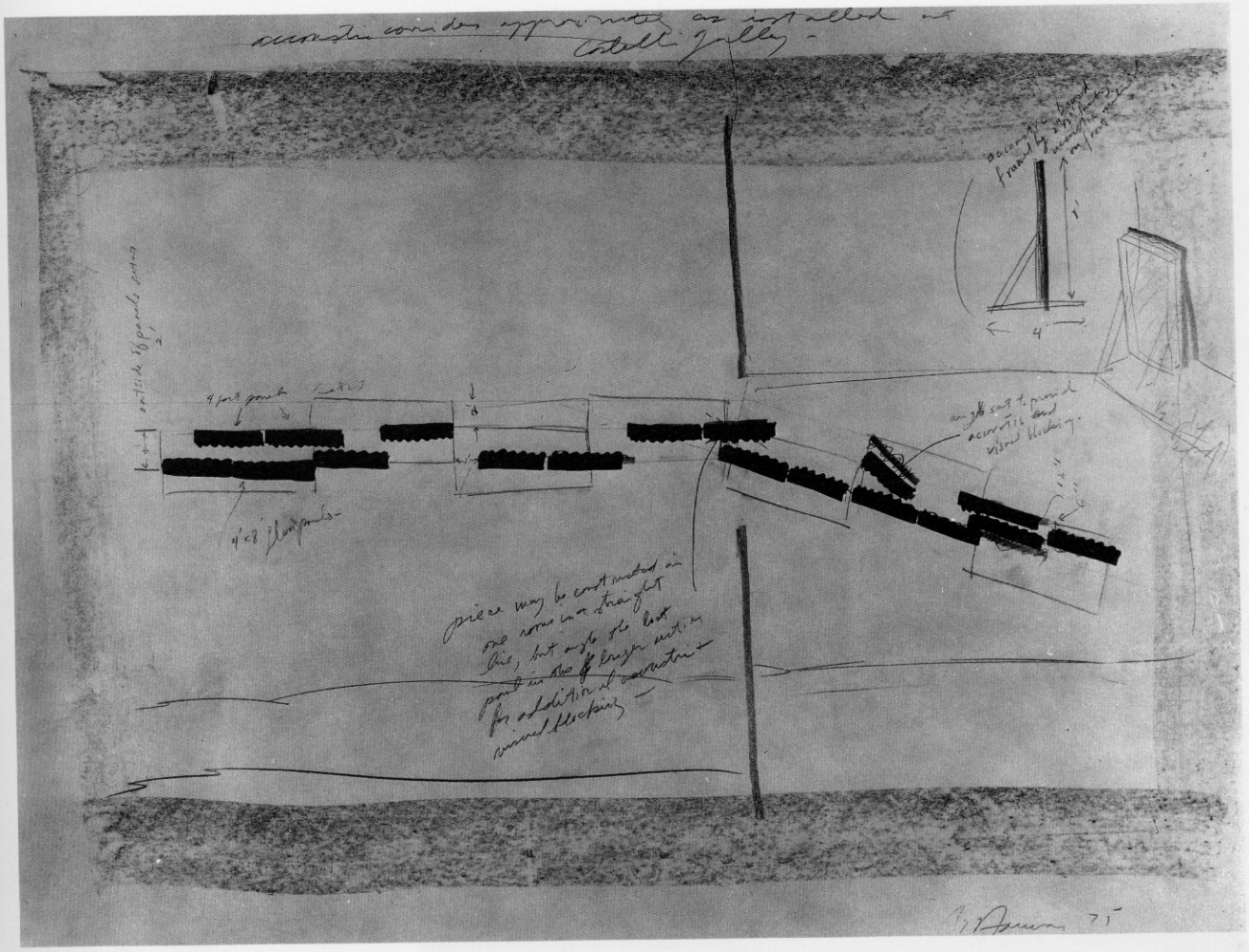
Lighted Performance Box. 1969
(Beleuchtete Performance-Kiste)
Aluminiumkiste und Spotlight
198,1 × 50,8 × 50,8 cm
Sammlung Panza, Mailand

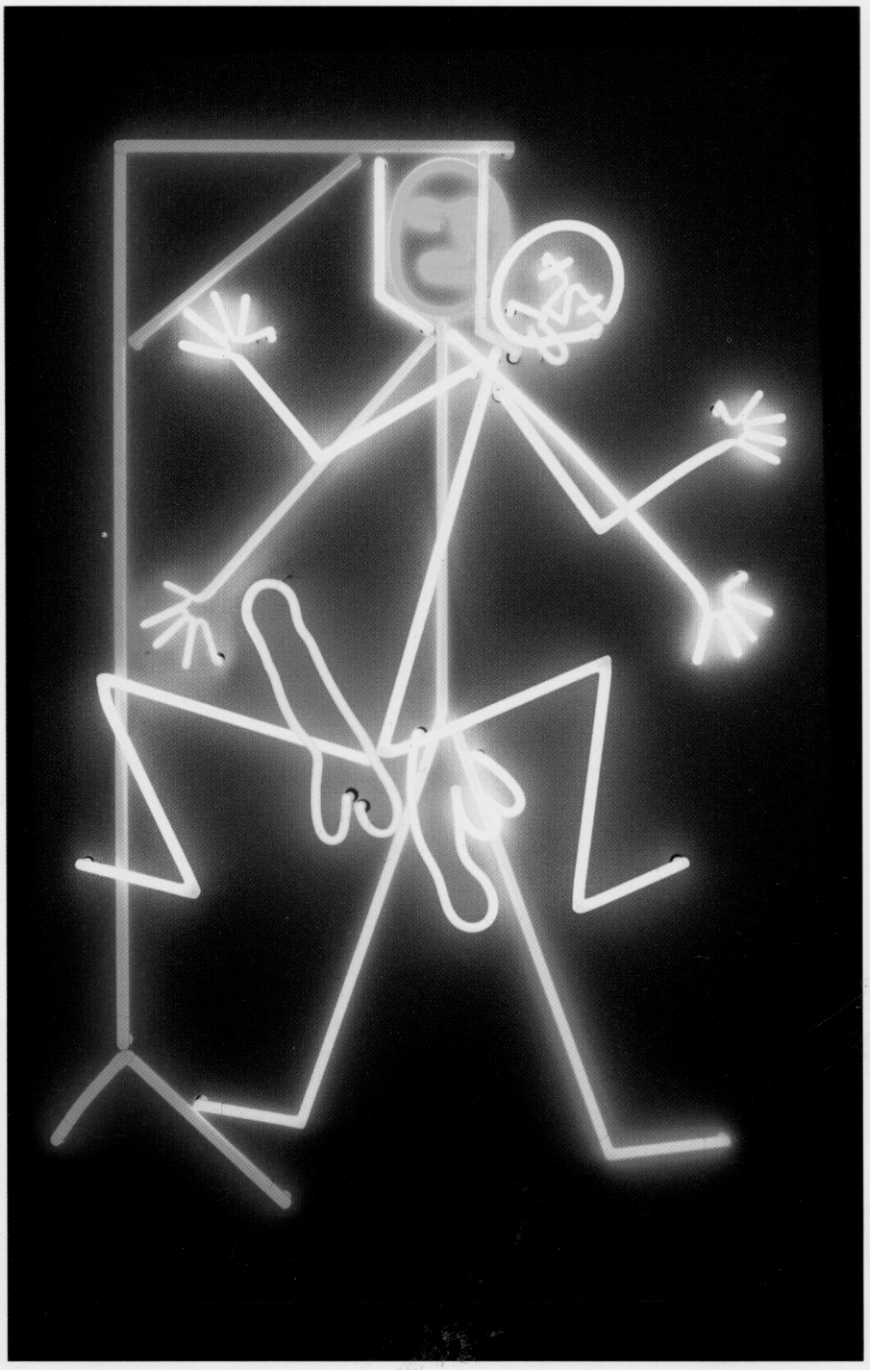


Acoustic Pressure Piece. 1971
(Schalldruck)
Installiert in der Leo Castelli Gallery,
New York, November–Dezember 1971
Wandplatten und Schallmaterial
Ca. 24,8 × 121,9 × 1524 cm
Sammlung Panza, Mailand



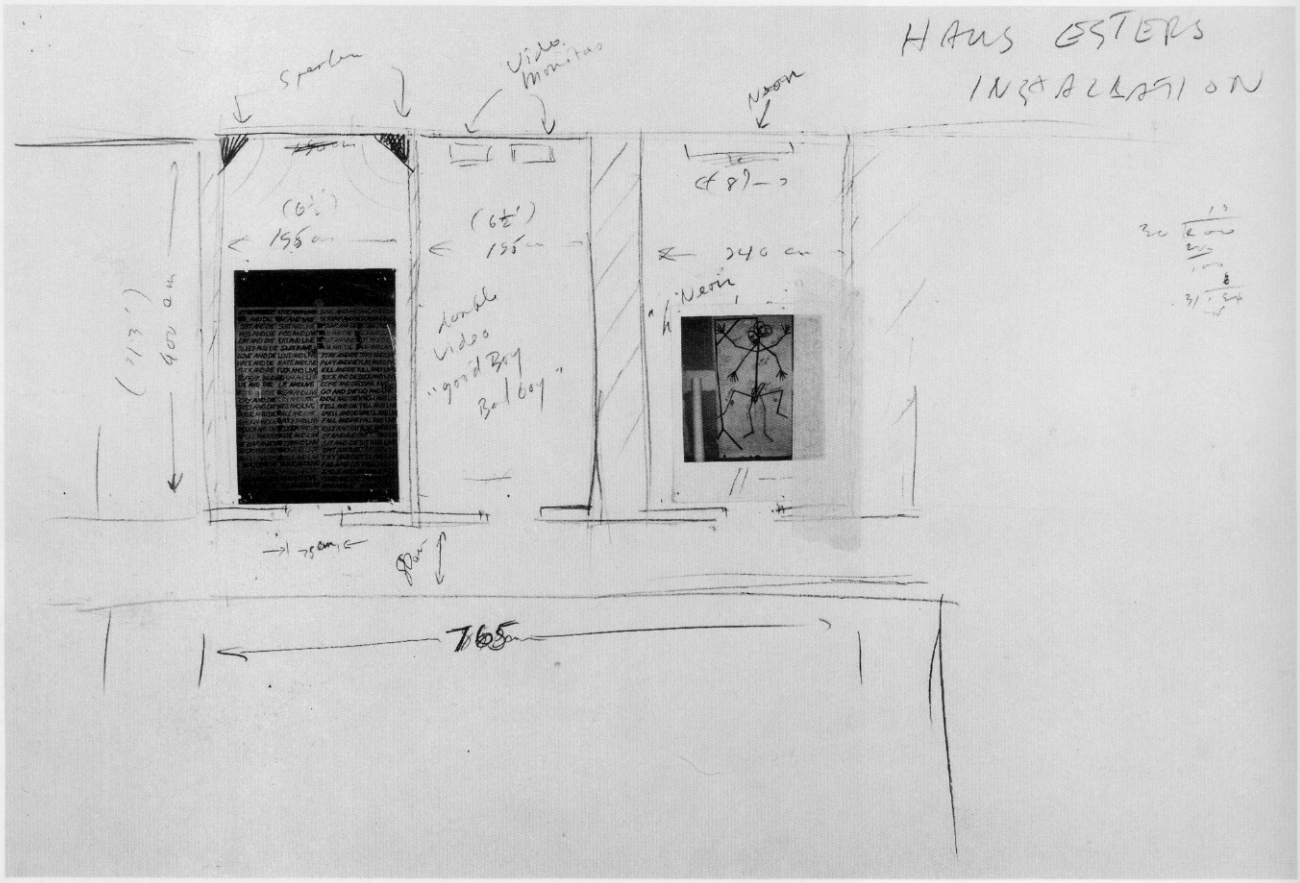
Ohne Titel (Nach *Accoustic Pressure Piece*).
1975
(Schalldruck)
Inschrift: «Akustik-Korridor ungef. so gemacht wie in der/ Castelli Gallery installiert./ Schallschluckplatte durch 2′ × 3′ Bauholz eingerahmt,/ Schallmaterial/ auf Boden./ Stück kann in einem Raum in gerader/ Linie konstruiert werden,/ aber die Trennwand im grösseren Teil muss/ zur zusätzlichen Schall- und Blickblockierung angewinkelt werden.»
Bleistift und Filzstift auf Papier
76,5 × 101,5 cm
Sammlung Panza, Mailand

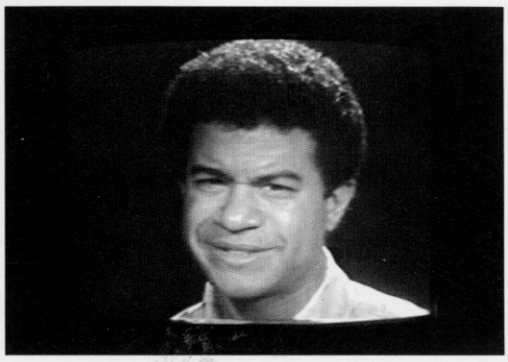




OBEN:
Ohne Titel (eine Haus-Esters-Installation). 1985
Inschrift: «Haus-Esters-Installation./ Lautsprecher/ Videomonitore/ doppeltes/ Videoband/ «Guter Junge/ schlechter Junge» Neon/ Neon/ B. Nauman 1985.»
Bleistift und Collage auf Papier
101,6 × 127 cm
Sammlung des Künstlers

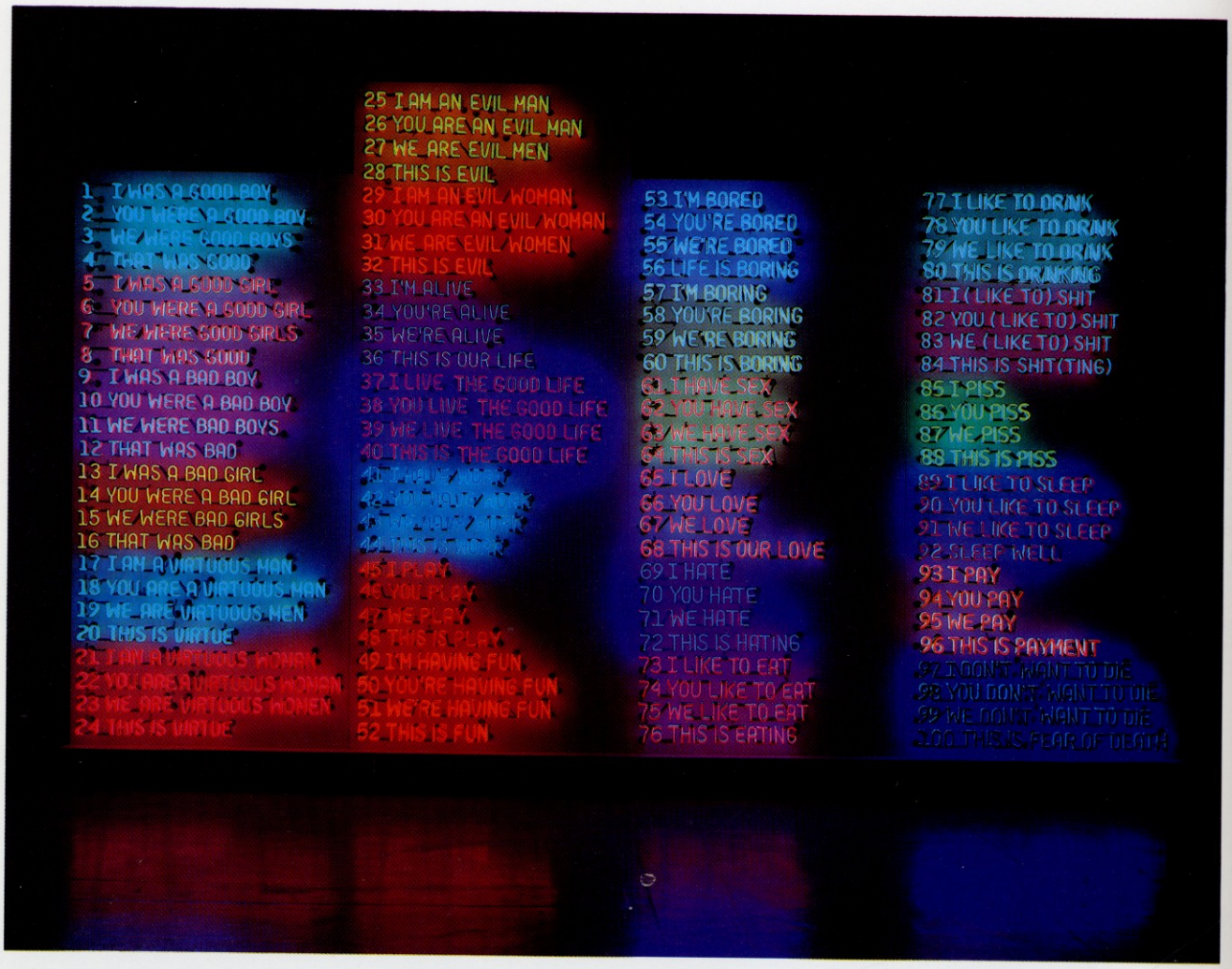
UNTEN:
Standbilder aus *Good Boy Bad Boy*. 1985
(Guter Junge, schlechter Junge)
Videobänder aus der Video-, Ton-, und Neoninstallation im Museum Haus Esters, Krefeld, BRD, September–Dezember 1985





Installation, Museum Haus Esters (Detail).
1985
Zimmer zum Spielen des Tonstücks
One Hundred Live and Die
(Hundert leben und sterben)

Good Boy Bad Boy. 1986/87
(Guter Junge, schlechter Junge)
Neonröhren mit
Klarglasröhren-Aufhängerahmen
349,2 × 553,7 × 48,3 cm
The Oliver-Hoffmann Family Collection,
Chicago



1941
Am 6. Dezember in Fort Wayne, Indiana, geboren.
1960–1964
Erwerb des B.A. (Bachelor of Arts) an der University of Wisconsin, Madison. Konzentriert sich zunächst auf Mathematik, studiert dann aber Kunstgeschichte.
1964–1966
Studiert an der University of California in Davis und erwirbt im Juni 1966 seinen M.F.A. (Master of Fine Arts). In diesen Jahren entstehen die ersten Glasfaserskulpturen sowie die ersten Performances und Filme.
1966
Zieht nach Vacaville, Kalifornien. Studiert unter William T. Wiley.
Erste Einzelausstellung in der Nicholas Wilder Gallery, Los Angeles. Zieht über den Sommer nach San Francisco und wird Fakultätsmitglied am San Francisco Art Institute. Arbeitet zusammen mit William Allan an mehreren Filmprojekten.
1967
Zieht nach Mill Valley, Kalifornien.
1968
Erste Einzelausstellung in New York, in der Leo Castelli Gallery.
Erste Einzelausstellung in Europa, in der Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf, BRD.
Erhält ein National Endowments for the Art-Stipendium; verbringt den Winter in Southampton, New York, wo er Videobänder aufnimmt.
1969
Zieht nach Pasadena, Kalifornien.
1970
Unterrichtet Bildhauerei an der University of California in Irvine.
1972–1974
Grosse Retrospektive im Los Angeles County Museum of Art und dem Whitney Museum of American Art, New York; Ausstellungstourneen in den Vereinigten Staaten und Europa.
1979
Zieht nach Pecos, Neu-Mexiko.
1986–1988
Grosse Retrospektive der Zeichnungen im Museum für Gegenwartskunst, Basel, Schweiz; Ausstellungstourneen in der BRD, den Niederlanden und den Vereinigten Staaten.

The Center of the Universe. 1988
Gussbeton
1525×1525×1525 cm
University of New Mexico, Albuquerque

Ein Sternchen bedeutet, dass ein Werk bei Castelli/Sonnabend Tapes and Films, New York, erhältlich ist. Werke, bei denen kein Besitzer aufgeführt ist, gehören der Sammlung des Künstlers an.

Manipulating the T-Bar. 1965/66
Film, 16 mm, schwarzweiss, ohne Ton, weniger als 10 Min.

Opening and Closing. 1965/66
Film, 16 mm, schwarzweiss, ohne Ton, weniger als 10 Min.

Revolving Landscape. 1965/66
Film, 16 mm, schwarzweiss, ohne Ton, weniger als 10 Min.

Mit William Allan
Abstracting the Shoe. 1966
Film, 16 mm, in Farbe, ohne Ton, 2:41 Min.
Filmort: Richard Perviers Bauernhof, Muir Beach, Kalifornien
Kamera: Bruce Nauman
Teilnehmer: William Allan

Mit William Allan
Building a New Slant Step. 1966
Film, 16 mm, schwarzweiss, ohne Ton, unvollendet

Mit William Allan und Robert Nelson
Fishing for Asian Carp. 1966
Film, 16 mm, in Farbe, vertont, 2:44 Min.
Filmort: Putah Creek, bei Woodland, Kalifornien
Kamera: Bruce Nauman
Ton: William Allan und Robert Nelson
Teilnehmer: William Allan

Mit William Allan
Legal Size. 1966
Film, 16 mm, in Farbe, ohne Ton, 3:47 Min.
Filmort: William Allans Atelier, Muir Beach, Kalifornien
Kamera: Bruce Nauman
Teilnehmer: William Allan

Mit William Allan
Span. 1966
Film, 16 mm, in Farbe, vertont, 10:37 Min.
Filmort: Muir Beach, Kalifornien
Kamera: Richard Pervier

Teilnehmer: Bruce Nauman, William Allan und Richard Pervier

**Art Make-Up, No. 1: White.* 1967
Film, 16 mm, in Farbe,
ohne Ton,
8–10 Min., ca. 121,92 m

**Thighing.* 1967
Film, 16 mm, in Farbe, vertont, 8–10 Min., ca. 121,92 m

**Art Make-Up, No. 2: Pink.* 1967/68
Film, 16 mm, in Farbe, ohne Ton,
8–10 Min., ca. 121,92 m

**Art Make-Up, No. 3: Green.* 1967/68
Film, 16 mm, in Farbe, ohne Ton,
8–10 Min., ca. 121,92 m

**Art Make-Up, No. 4: Black.* 1967/68
Film, 16 mm, in Farbe, ohne Ton,
8–10 Min., ca. 121,92 m

**Bouncing Two Balls between the Floor and Ceiling with Changing Rhythms.* 1968
Film, 16 mm, schwarzweiss, vertont, 9 Min.

**Dance or Exercise on the Perimeter of a Square.* 1968
Film, 16 mm, schwarzweiss, vertont,
8–10 Min., ca. 121,92 m

Pinch Neck. 1968
Film, 16 mm, in Farbe, ca. 22,86 m

**Playing a Note on the Violin While I Walk around the Studio.* 1968
Film, 16 mm, schwarzweiss, vertont,
8–10 Min., ca. 121,92 m

**Walking in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square.* 1968
Film, 16 mm, schwarzweiss, ohne Ton, 8–10 Min., ca. 121,92 m

**Slow Angle Walk.* 6. November, 1968
Videoband, schwarzweiss, vertont, 60 Min.

**Stamping in the Studio.* 16. November 1968
Videoband, schwarzweiss, vertont, 60 Min.

**Flesh to Black to White to Flesh.* 17. November 1968
Videoband, schwarzweiss, vertont, 60 Min.

**Bouncing in the Corner, No. 1.* 27. November 1968
Videoband, schwarzweiss, vertont, 60 Min.

**Wall-Floor Positions.* 1968
Videoband, schwarzweiss, vertont, 60 Min.

**Bouncing in the Corner, No. 2: Upside Down.* 1969
Videoband, schwarzweiss, vertont, 60 Min.

**Lip Sync.* 1969
Videoband, schwarzweiss, vertont, 60 Min.

**Pacing Upside Down.* 17. Februar 1969
Videoband, schwarzweiss, vertont, 60 Min.

**Walk with Contrapposto.* 25. Februar 1969
Videoband, schwarzweiss, vertont, 60 Min.

**Revolving Upside Down.* 2. März 1969
Videoband, schwarzweiss, vertont, 60 Min.

**Violin Tuned D E A D.* 15. April 1969
Videoband, schwarzweiss, vertont, 60 Min.

**Manipulating a Fluorescent Tube.*
25. November 1969
Videoband, schwarzweiss, vertont, 60 Min.

**Black Balls.* 1969
Film (Zeitlupe), 16 mm, schwarzweiss, ohne Ton, 8 Min.

**Bouncing Balls.* 1969
Film (Zeitlupe), 16 mm, schwarzweiss, ohne Ton, 9 Min.

**Gauze.* 1969
Film (Zeitlupe), 16 mm, schwarzweiss, ohne Ton, 8 Min.

**Pulling Mouth.* 1969
Film (Zeitlupe), 16 mm, schwarzweiss, ohne Ton, 9 Min.

Studio Problems, No. 1. 1971
Videoband, schwarzweiss

Studio Problems, No. 2. 1971
Videoband, schwarzweiss

**Elke Allowing the Floor to Rise Up over Her, Face Up.* 1973
Videoband, in Farbe, vertont, 40 Min.

**Tony Sinking into the Floor, Face Up and Face Down.* 1973
Videoband, in Farbe, vertont, 60 Min.

Mit Frank Owen
Pursuit. 1975
Film, 16 mm, in Farbe, vertont, 28 Min.
Kamera und Schnitt: Bryan Heath
2. Kameramann: John Quinn
Ton: Michael Pretainger
Produktionsassistentin: Susan Heller

Good Boy Bad Boy. 1986
Zwei Videobänder für eine Installation mit zwei Monitoren
In Farbe, vertont, 60 Min. (männlicher Darsteller) und 52 Min. (Darstellerin)
Leo Castelli Gallery, New York

Violent Incident: Man-Woman Segment. 1986
Videoband, in Farbe, vertont, 30 Min.
Auflage 200, numeriert und signiert
Parkett-Deluxe-Ausgabe Nr. 10

Clown Torture: I'm Sorry und *No, No, No.* 1987
Zwei Videobänder für eine Installation mit zwei Monitoren
In Farbe, vertont
Leo Castelli Gallery, New York

Clown Torture: Clown Taking a Shit; Clown with Goldfish, Clown with Water Bucket; Pete and Repeat; und *No, No, No, No (Walter).* 1987
Vier Videobänder für eine Installation mit vier Monitoren und zwei Projektoren
In Farbe, vertont
Leo Castelli Gallery, New York

No, No, No, No. 1987
Videoband für eine Installation mit zwei Monitoren, in Farbe, vertont

Ausstellungen

Ein Sternchen bedeutet, dass zur Ausstellung auch ein Begleittext existiert.

Einzelausstellungen

1966

Nicholas Wilder Gallery, Los Angeles. 10. Mai–2. Juni.

1968

«Bruce Nauman».* Leo Castelli Gallery, 4 East 77 Street, New York. 27. Januar–17. Februar.

Nicholas Wilder Gallery, Los Angeles. 17. März–7. April.

Sacramento State College Art Gallery, Sacramento, Kalifornien. April.

«6 Day Week: 6 Sound Problems». Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf, BRD. 10. Juli–8. August.

1969

Nicholas Wilder Gallery, Los Angeles. 28. Januar–15. Februar.

«Holograms, Videotapes, and Other Works». Leo Castelli Gallery, 4 East 77 Street, New York. 24. Mai–14. Juni.

Galerie Ileana Sonnabend, Paris. Am 2. Dezember eröffnet.

«Bruce Nauman: Photographs». School of Visual Arts, New York, 9.–19. Dezember.

«Audio/Video Projects.» The Palley Cellar, San Francisco. 9. Dezember 1969–10. Januar 1970.

1970

Nicholas Wilder Gallery, Los Angeles. 28. Januar–15. Februar.

Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf, BRD. 5. Februar–3. März.

2020 Gallery, London, Ontario. 17. Februar–8. März.

Galleria Sperone, Turin. 25. Februar–10. März.

San Jose State College, San Jose, Kalifornien. Erste Woche im Mai.

«Studies for Holograms». Galerie Ricke, Köln, BRD. 11. September–31. Oktober.

1971

Leo Castelli Gallery, 4 East 77 Street, New York. 13. Februar–6. März

Galerie Ileana Sonnabend, Paris. Am 2. März eröffnet.

Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf, BRD. 5. März–1. April.

«Studies on Holograms, Five Silkscreens, and New Lithographs». Betty Gold Fine Modern Prints, Los Angeles. 2. November–4. Dezember.

«Left or Standing, Standing or Left Standing». Leo Castelli Gallery, 420 West Broadway, New York. 20. November–11. Dezember.

Galerie Bruno Bischofberger, Zürich.

Ace Gallery, Vancouver, Britisch Kolumbien. 1.–15. Dezember.

Joseph Helman Gallery, St. Louis. Dezember.

Galleria Françoise Lambert, Mailand, 6. Dezember 1971–5. Januar 1972.

1972

«Bruce Nauman: 16-mm-Filme 1967–1970». Projection Gallery Ursula Wevers, Köln, BRD, 18. Oktober–2. November.

«Bruce Nauman: Work from 1965 to 1972»*. Los Angeles County Museum of Art, 19. Dezember 1972–18. Februar 1973, in Verbindung mit dem Whitney Museum of American Art, New York, 29. März–13. Mai 1973; Wanderausstellung: Kunsthalle, Bern, Schweiz, 16. Juni–12. August 1973; Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, BRD, 24. August–23. September 1973; Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, 12. Oktober–25. November 1973; Palazzo Reale, Mailand; Contemporary Arts Museum, Houston; San Francisco Museum of Art, 31. Mai–14. Juli 1974.

1973

«Bruce Nauman: Floating Room». Fine Arts Gallery, University of California at Irvine. 12. Januar–18. Februar.

«Floating Room». Leo Castelli Gallery, 4 East 77 Street, New York. 17.–31. März.

«Flayed Earth/Flayed Self (Skin/Sink)»*. Nicholas Wilder Gallery, Los Angeles. 17. Dezember 1973–11. Januar 1974.

1974

«Installation». Ace Gallery, Vancouver, Britisch Kolumbien, Januar.

«Yellow Body». Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf, BRD. 4. Februar–6. März.

«Yellow Triangular Room». Santa Ana College Art Gallery, Santa Ana, Kalifornien. 10. Februar–6. März.

«Wall with Two Fans». Wide White Space, Antwerpen, Belgien. 8. März–10. April.

1975

«Cones Cojones». Leo Castelli Gallery, 420 West Broadway, New York. 4.–18. Januar.

«Sundry Obras Nuevas». Gemini G.E.L., Los Angeles. Am 24. April eröffnet.

«The Consummate Mask of Rock»*. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York. 26. September–9. November.

«Forced Perspective: Open Mind, Closed Mind, Equal Mind, Parallel Mind». Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf, BRD. 16. Dezember 1975–24. Januar 1976.

1976

«Enforced Perspective: Allegory and Symbolism». Ace Gallery, Vancouver, Britisch Kolumbien. Februar–März.

«White Breathing». UNLV Art Gallery, University of Nevada, Las Vegas. 7.–16. April.

«Enforced Perspective: Allegory and Symbolism». Ace Gallery, Venice, Kalifornien. 9. Oktober–13. November.

«The Consummate Mask of Rock». Sperone Westwater Fischer, New York. 30. Oktober–27. November.

«The Consummate Mask of Rock». Leo Castelli Gallery, New York. 2.–27. November.

«The Consummate Mask of Rock». Ileana Sonnabend Gallery, New York. 2.–20. November.

1977

«The Consummate Mask of Rock». Nicholas Wilder Gallery, Los Angeles. 31. Mai–1. Juli.

1978

Minneapolis College of Art and Design. 16. Januar–17. Februar.

Leo Castelli Gallery, 4 East 77 Street, New York. 4.–25. Februar.

«Large studies in combinations of olive, mustard, and pink fiberglass and polyester resin in 4 groups and one study in cast iron, all at 1:50 scale of combinations of shafts, trenches, and tunnels». Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf, BRD. 3.–30. Juni.

«Dokumentation 1»*. Ink, Halle für Internationale neue Kunst, Zürich; zwei nacheinander ausgestellte Glasfaserskulpturen ohne Titel, 2. Juli–30. August und 30. August–25. September; drei Filme: *Bouncing Balls, Thighing, Walk Dance (sic)*, 23. August; *Floating Room* (1973), 26. September–23. Oktober.

«1/12 Scale Study in Fiberglass and Plaster for Cast Iron of a Trench and Four Tunnels in Concrete at Full Scale». Art Gallery, California State University San Diego. 18. September–14. Oktober.

«Recent Sculpture»*. Ace Gallery, Vancouver, Britisch Kolumbien. 10.–31. Oktober.

1979

Galerie Schmela, Düsseldorf, BRD. 15. Januar–9. Februar.

Marianne Deson Gallery, Chicago. 24. März–18. April.

«Bruce Nauman: An Installation». Portland Center for the Visual Arts, Portland, Oregon. 6. September–14. Oktober.

«Bruce Nauman: Prints». Hester van Royen Gallery, London. November.

1980

Leo Castelli Gallery, 420 West Broadway, New York. 26. April–17. Mai.

«Bruce Nauman: New Sculpture». Hill's Gallery of Contemporary Art, Santa Fe, New Mexico. Mai–Juni.

«North, East, South, South East». Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf, BRD. 6.–27. September.

Carol Taylor Art, Dallas. 6. Dezember 1980–10. Januar 1981.

«Forced Perspective or False Perspective: Drawings by Bruce Nauman». Nigel Greenwood, London. 16. Dezember 1980–31. Januar 1981.

1981

«Arbeiten von Bruce Nauman». Ink, Halle für Internationale neue Kunst, Zürich, Januar–Februar.

Maud Boreel Print Art, Den Haag, Niederlande. Januar.

«Bruce Nauman: 1/12 Scale Models for Underground Pieces»*. The Albuquerque Museum, Albuquerque, New Mexico. 25. Januar–29. März.

«Stone Sculpture: Enforced Perspective, Allegory and Symbolism». Ace Gallery, Venice, Kalifornien. 24. Februar–14. März.

«Bruce Nauman, 1972–1981»*. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, Niederlande, 5. April–25. Mai; Wanderausstellung: Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, BRD. 3. Juli–2. August.

«Lessons». Texas Gallery, Houston. 23. Mai–20. Juni.

«New Iron Casting, Plaster, and Drawings». Young Hoffmann Gallery, Chicago. 29. Mai–27. Juni.

«Bruce Nauman: Photo Piece, Window Screen, Hologram, Neon Sculptures, Cast-Iron Sculpture, Drawings 1967–1981». Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf, BRD. 22. August–19. September.

1982

«Violins, Violence, Silence». Leo Castelli Gallery, 142 Greene Street, New York, und Sperone Westwater Fischer, New York. 9.–30. Januar.

«Bruce Nauman: Neons»*. The Baltimore Museum of Art. 19. Dezember 1982–13. Februar 1983.

1983

Carol Taylor Art, Dallas. April.

«Hoffnung/Neid». Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf, BRD, 5. November–6. Dezember.

«Bruce Nauman»*. Museum Haus Esters, Krefelder Kunstmuseen, Krefeld, BRD. 6. November–23. Dezember.

1984

«Recent Neons and Drawings». Daniel Weinberg Gallery, Los Angeles. 8. Februar–3. März.

«Bruce Nauman: New Sculptures and Drawings». Carol Taylor Art, Dallas. 8. März–1. April.

«Room with My Soul Left Out». Leo Castelli Gallery, 142 Greene Street, New York. 6. Oktober–3. November.

«Seven Virtues and Seven Vices; White Anger, Red Danger, Yellow Peril, Black Death». Sperone Westwater, New York. 6. Oktober–3. November.

1985

«New Work: Neons and Drawings». Donald Young Gallery, Chicago. 4. April–4. Mai.

«New Neons». Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf, BRD. 14. September–17. Oktober.

Leo Castelli Gallery, 420 West Broadway, New York. 26. Oktober–16. November.

1986

Texas Gallery, Houston. 11.–27. Februar.

Jean Bernier, Athens. 24. Februar–20. März.

«Œuvres sur Papier». Galerie Yvon Lambert, Paris. 12. April–10. Mai.

«Bruce Nauman: Drawings/Zeichnungen 1965–1986»*. Museum für Gegenwartskunst, Basel. 17. Mai–13. Juli; Wanderausstellung: Kunsthalle, Tübingen, BRD. 26. Juli–7. September 1986; Städtisches Museum, Bonn. 30. September–16. November 1986;

Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam, 29. November 1986–18. Januar 1987; Kunstraum, München, 4. Februar–22. März 1987; Badischer Kunstverein, Karlsruhe, BRD, 29. März–24. Mai 1987; Kunsthalle, Hamburg, 12. Juni–19. Juli 1987; The New Museum of Contemporary Art, New York, 18. September–8. November 1987; Contemporary Arts Museum, Houston, 5. Dezember 1987–17. Januar 1988; The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 9. Februar–11. April 1988; University Art Museum, University of California at Berkeley, 4. Mai–10. Juli 1988.

«Bruce Nauman»*. Organisiert von der Whitechapel Art Gallery, London; Wanderausstellung: Kunsthalle, Basel, 13. Juli–7. September 1986; ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 8. Oktober–7. Dezember: Whitechapel Art Gallery, London, 23. Januar–8. März 1987.

1987

Donald Young Gallery, Chicago. 6.–28. März.

Daniel Weinberg Gallery, Los Angeles. 14. März–11. April.

Gruppenausstellungen

1966

«The Slant Step Show». Berkeley Gallery, San Francisco. 9.–17. September.

«New Directions: The Tenth SECA Show». San Francisco Museum of Art. 9. September–9. Oktober.

«Eccentric Abstraction»*. Fischbach Gallery, New York. 20. September–8. Oktober.

«William Geis and Bruce Nauman»*. San Francisco Art Institute. 26. September–22. Oktober.

1967

«American Sculpture of the Sixties»*. Los Angeles County Museum of Art. 28. April–25. Juni.

1968

«West Coast Now»*. Portland Art Museum, Portland, Oregon. 9. Februar–26. März.

«Three Young Americans»*. Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Oberlin, Ohio. Anfangs Frühjahr.

«Documenta 4»*. Museum Fridericianum, Kassel, BRD. 27. Juni–6. Oktober.

«Prospekt 68»*. Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, BRD. 20.–29. September.

«Anti-Form». John Gibson Gallery, New York. 5. Oktober–7. November.

«Soft and Apparently Soft Sculpture». The American Federation of Arts, Wanderausstellung. 6. Oktober 1968–August 1969.

«Nine at Castelli». Castelli Warehouse, New York. 4.–28. Dezember.

1969

«Here and Now»*. Washington University Gallery of Art, St. Louis. 10. Januar–21. Februar.

«31st Biennial of American Painting»*. The Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C. 1. Februar–20. März.

«Drawings». Wide White Space, Antwerpen, Belgien. März.

«Op Losse Schroeven: Situaties en Cryptostructuren»*. Stedelijk Museum, Amsterdam, 15. März–27. April; auch im Museum Folkwang, Essen, 9. Mai–22. Juni.

«When Attitudes Become Form»*. Kunsthalle, Bern, Schweiz, 22. März–27. April; Museum Haus Lange, Krefeld, 9. Mai–15. Juni; Institute of Contemporary Art, London, 28. September–27. Oktober.

«Anti-Illusion: Procedures/Materials»*. Whitney Museum of American Art, New York. 19. Mai–6. Juli.

«Nine Young Artists: Theodoron Foundation Awards»*. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York. 23. Mai–27. Juli.

«7 Objekte/69»*. Galerie Ricke, Köln, BRD. «Konzeption/Conception»*. Städtisches Museum, Schloss Morsbroich, Leverkusen, BRD. Oktober–November.

«Art by Telephone»*. Museum of Contemporary Art, Chicago. 1. November–14. Dezember.

«Kompas 4: West Coast U.S.A.»*. Stedeljik van Abbemuseum, Eindhoven, Niederlande. 21. November 1969–4. Januar 1970.

«West Coast 1945–1969»*. Pasadena Art Museum, Pasadena, Kalifornien, 24. November 1969–18. Januar 1970; Wanderausstellung: City Art Museum, St. Louis; Art Gallery of Ontario, Toronto; Fort Worth Art Center, Texas.

«Querschnitt II». Galerie Ricke, Köln, BRD. Dezember.

«Time Photography»*. School of Visual Arts, New York. 3.–19. Dezember.

«Art in Process»*. Finch College Museum of Art, New York. 11. Dezember 1969–26. Januar 1970.

1970

«String and Rope»*. Sidney Janis Gallery New York, 7.–31. Januar.

«Conceptual Art and Conceptual Aspects»*. New York Cultural Center. 10. April–25. August.

«Art in the Mind»*. Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Oberlin, Ohio. 17. April–12. Mai.

«N Dimensional Space»*. Finch College Museum of Art, New York. 22. April–15. Juni.

«Zeichnungen amerikanischer Künstler/Drawings of American Artists». Galerie Ricke, Köln, BRD.

«American Art since 1960»*. Princeton University Art Museum. 8.–27. Mai.

«Tokyo Biennale '70: Between Man and Matter, 10th International Art Exhibition of Japan»*. Tokyo Metropolitan Art Gallery, 10.–30. Mai; Wanderausstellung: Kyoto Municipal Art Museum, 6.–28. Juni; Aichi Prefectural Art Gallery, Nagoya, 15.–26. Juli; Fukuoka Prefectural

Culture House, 11.–16. August.

«Conceptual Art, Arte Povera, Land Art»*. Galleria Civica d'Arte Moderna, Turin. Juni–Juli.

«Information»*. The Museum of Modern Art, New York. 2. Juli–20. September.

«Drawings of American Artists». Galerie Yvon Lambert, Paris. September.

«Holograms and Lasers»*. Museum of Contemporary Art, Chicago. 11. September–25. Oktober.

«Grafiek van de West Coast». Seriaal, Amsterdam. 24. September–8. Oktober.

«Body Works». Breen's Bar, San Francisco. 18. Oktober.

«Looking West»*. Joslyn Art Museum, Omaha, Nebraska. 18. Oktober–29. November.

«Young Bay Area Sculptors»*. San Francisco Art Institute. 3. November–5. Dezember.

«3∞: New Multiple Art». Whitechapel Art Gallery, London. 19. November 1970–3. Januar 1971.

«Against Order: Chance and Art»*. Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia. 14. November–22. Dezember.

«1970 Annual Exhibition. Contemporary American Sculpture»*. Whitney Museum of American Art, New York. 12. Dezember 1970–7. Februar 1971.

1971

«Sixth Guggenheim International Exhibition»*. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York. 11. Februar–11. April.

John Gibson Gallery, New York. 20. Februar–19. März.

«Body». Loeb Student Center, New York University, New York. 22.–23. Februar.

«Lucht-kunst (Air Art)»*. Stedeljik Museum, Amsterdam. 30. April–6. Juni.

«11. Biennale Nürnberg: Was die Schönheit sei, das weiss ich nicht»*. Kunsthalle Nürnberg, BRD. 30. April–1. August.

«Sonsbeek 71»*. Park Sonsbeek, Arnhem, Niederlande, 19. Juni–15. August.

«Kid Stuff»*. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York. 25. Juli–6. September.

«Septième Biennale de Paris»*. 24. September–1. November.

«Works on Film: Morris, Nauman, Serra, Sonnier». Leo Castelli Gallery, New York. 25. September–9. Oktober.

«11 Los Angeles Artists»*. Hayward Gallery, London, 30. September–7. November; Wanderausstellung: Palais des Beaux-Arts/Paleis van Schone Kunsten, Brüssel, und Akademie der Kunst, Berlin.

«The Artist as Filmmaker». Hansen-Fuller Gallery, San Francisco, 30. September–1. Oktober.

«Prospekt '71»*. Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, BRD. 8.–17. Oktober.

«Modern Painting, Drawing and Sculpture Collected by Louise and Joseph Pulitzer, Jr.»*. Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts, 15. November 1971–3. Januar 1972; Wanderausstellung: Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, 2. Februar–19. März 1972.

1972

«Films by American Artists». Whitney Museum of American Art, New York. März–April.

«Spoleto Arts Festival». Spoleto, Italien. 23. Juni–9. Juli.

«Documenta 5»*. Museum Fridericianum Kassel, BRD. 30. Juni–8. Oktober.

«Diagrams and Drawings»*. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, Niederlande. 13. August–24. September 1972; Wanderausstellung: Kunstverein, Stuttgart, BRD; Kunstmuseum, Basel, Schweiz, 20. Januar–4. März 1973; Kunstmuseum, Düsseldorf, BRD.

1973

«3D into 2D: Drawing for Sculpture»*. New York Cultural Center. 19. Januar–11. März.

«Amerikanische und englische Graphik der Gegenwart»*. Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Stuttgart, BRD. 17. Februar–18. März.

«Bilder, Objekte, Filme, Konzepte: Herbig Collection»*. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, BRD. April–Mai.

«American Drawings 1963–1973»*. Whitney Museum of American Art, New York. 25. Mai–22. Juli.

«American Art: Third Quarter Century»*. Seattle Art Museum. 22. August–14. Oktober.

«Contemporanea»*. Parcheggio di Villa Borghese, Rom. November 1973–Februar 1974.

1974

«Artisti della West Coast». Galleria Françoise Lambert, Mailand. Am 24. Februar eröffnet.

«Videotapes: Six from Castelli». De Saisset Art Gallery, University of Santa Clara, Kalifornien. 12. März–28. April.

«Idea and Image in Recent Art»*. The Art Institute of Chicago. 23. März–5. Mai.

«Painting and Sculpture Today»*. The Indianapolis Museum of Art, Indianapolis, Indiana, 22. Mai–14. Juli; Wanderausstellung: Contemporary Arts Center and the Taft Museum, Cincinnati, Ohio, 12. September–26. Oktober.

«Art Now 74»*. The John F. Kennedy Center for the Performing Arts, Washington, D.C. 30. Mai–16. Juni.

«Kunst Bleibt Kunst: Project 74, Aspekte internationaler Kunst am Anfang der 70er Jahre»*. Kölnischer Kunstverein und Kunsthalle, Köln, BRD. Juli–September.

«Johns, Kelly, Liechtenstein, Motherwell, Nauman, Rauschenberg, Serra, Stella: Prints from Gemini G.E.L.»*. Walker Art Center, Minneapolis, 17. August–29. September 1974; Wanderausstellung: Akron Art Institute, Akron, Ohio, 15. Dezember 1974–26. Januar 1975; Ackland Art Center, University of North Carolina, Chapel Hill, 23. Februar–6. April 1975; The Winnipeg Art Gallery, Winnipeg, Manitoba, 4. Mai–15. Juni: Denver Art Museum,

13. Juli–24. August 1975.

«4× Minimal Art». Galerie Ricke, Köln, BRD. 19. August–1. September.

1975

«Body Works»*. Museum of Contemporary Art, Chicago. 8. März–27. April.

«Spiralen und Progressionen»*. Kunstmuseum, Luzern, Schweiz. 16. März–20. April.

«Menace»*. Museum of Contemporary Art, Chicago. 2. Mai–22. Juni.

«U.S.A.: Zeichnungen 3»*. Städtisches Museum, Schloss Morsbroich, Leverkusen, BRD. 15. Mai–29. Juni.

«Functies van Tekenen/Functions of Drawing»*. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, Niederlande. 25. Mai–4. August; Wanderausstellung: Kunstmuseum, Basel, Schweiz, 7. Februar–4. April 1976.

«Sculpture: American Directions 1945–1975»*. National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institution, Washington D.C. 3. Oktober–30. November 1975; Wanderausstellung: Dallas Museum of Fine Arts, 7. Januar–29. Februar 1976; New Orleans Museum of Art, 31. März–16. Mai 1976.

«Language and Structure in North America»*. Kensington Art Association, Toronto, Ontario. 4.–30. November.

1976

«Drawing Now: 1955–1975»*. The Museum of Modern Art, New York, 23. Januar–9. März; Wanderausstellung: Kunsthaus, Zürich, 10. Oktober–14. November 1976; Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, BRD, 25. November 1976–16. Januar 1977; Graphische Sammlung Albertina, Wien, 28. Januar–6. März 1977; Sonja Henie-Niels Onstad Foundations, Oslo, 17. März–24. April 1977; The Tel Aviv Museum, 12. Mai–2. Juli 1977.

«The Seventy-second American Exhibition»*. The Art Institute of Chicago. 13. März–9. Mai.

«200 Years of American Sculpture»*. Whitney Museum of American Art, New York. 16. März–26. September.

«Ideas on Paper 1970–1976»*. The Renaissance Society of the University of Chicago. 2. Mai–6. Juni.

«Rooms»*. P.S. 1, Institute for Art and Urban Resources, Long Island City, New York. 9.–26. Juni.

«Painting and Sculpture in California: The Modern Era»*. San Francisco Museum of Art, 3. September 1976–2. Januar 1977; Wanderausstellung: National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institution, Washington D.C. 20. Mai–11. September 1977.

1977

«1977 Biennial Exhibition, Contemporary American Art»*. Whitney Museum of American Art, New York. 19. Februar–3. April.

«Ideas in Sculpture 1965–1977». The Renaissance Society of the University of Chicago. 1. Mai–11. Juni.

«The Dada/Surrealist Heritage»*. Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts, 3. Mai–12. Juni.

«Words at Liberty»*. Museum of Contemporary Art, Chicago, 7. Mai–3. Juli.

«Documenta 6»*. Museum Fridericianum, Kassel, BRD. 24. Juni–2. Oktober.

«Skulptur-Ausstellung in Münster»*. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, BRD. 10. September–10. November.

«Drawings for Outdoor Sculpture: 1946–1977»*. John Weber Gallery, New York, 29. Oktober–23. November 1977; Wanderausstellung: Amherst College, Amherst, Massachusetts, 3. Februar–4. März 1978; University of California at Santa Barbara, 27. Juni–4. September 1978; Laguna Gloria Art Museum, Austin, Texas, 15. September–27. Oktober 1978; M.I.T., Cambridge, Massachusetts, 17. November–22. Dezember 1978.

«Works from the Collection of Dorothy and Herbert Vogel»*. The University of Michigan Museum of Art, Ann Arbor. 11. November 1977–1. Januar 1978.

«Works on Paper by Contemporary American Artists». Madison Art Center, University of Wisconsin at Madison. 4. Dezember 1977–15. Januar 1978.

1978

«Three Generations: Studies in Collage». Margo Leavin Gallery, Los Angeles. 26. Januar–4. März.

«Salute to Merce Cunningham, John Cage and Collaborators». Thomas Segal Gallery, Boston. 8. Februar–4. März.

«Nauman, Serra, Shapiro, Jenney». Blum Helman Gallery, New York. Februar.

«Drawings and Other Work on Paper». Sperone Westwater Fischer, New York. 18.–28. Februar.

«XXXVIII Biennale di Venezia»*. Venedig. Juli–Oktober.

«20th Century American Drawings: Five Years of Acquisitions»*. Whitney Museum of American Art, New York. 28. Juli–1. Oktober.

«Made by Sculptors*». Stedelijk Museum, Amsterdam. 14. September–5. November.

«Werke aus der Sammlung Crex»*. Hallen für Internationale neue Kunst, Zürich; Wanderausstellung: Louisiana Museum, Humlebaek, Dänemark; Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 12. September–7. Oktober 1979; Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, Niederlande.

1979

«Related Figurative Drawings». Hansen Fuller Gallery, San Francisco. 9. Januar–3. Februar.

«The Sense of the Self: From Self-Portrait to Autobiography»*. The New Gallery of Contemporary Art, Cleveland, Ohio. 13. Januar–3. Februar.

«The Broadening of the Concept of Reality in the Art of the '60's & '70's». Museum Haus Lange, Krefeld, BRD. 21. Januar–18. März.

«Words, Words». Museum Bochum, Bochum, BRD. 27. Januar–11. März; Wanderausstellung: Palazzo Ducale, Genua, Italien. 28. März–4. Mai.

«Images of the Self». Hampshire College Gallery, Amherst, Massachusetts. 19. Februar–14. März.

«Great Big Drawing Show». P.S. 1, Institute for Art & Urban Resources, Long Island City, New York. 25. März–1. April.

«73rd American Exhibition»*. The Art Institute of Chicago. 9. Juni–5. August.

«New Spaces: The Holographer's Vision». The Franklin Institute, Philadelphia. 26. September 1979–21. März 1980.

«Thirty Years of Box Construction». Sunne Savage Gallery, Boston. 2.–30. November.

«Artists and Books: The Literal Use of Time». Ulrich Museum of Art, Wichita State University, Wichita, Kansas. 28. November 1979–6. Januar 1980.

«Space, Time, Sound: Conceptual Art in the San Francisco Bay Area: The 1970s»*. San Francisco Museum of Art. 21. Dezember 1979–10. Februar 1980.

1980

«Leo Castelli: A New Space». Leo Castelli Gallery, 142 Greene Street, New York. Am 19. Februar eröffnet.

«From Reinhardt to Christo». Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Oberlin, Ohio. 20. Februar–19. März.

«The New American Filmmakers Series». Whitney Museum of American Art, New York. 25. März–22. Juni.

«Contemporary Art in Southern California». High Museum of Art, Atlanta. 26. April–8. Juni.

«Pier + Ocean»*. Hayward Gallery, London, 8. Mai–22. Juni; Wanderausstellung: Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, Niederlande, 13. Juli–8. September.

«Skulptur im 20. Jahrhundert»*. Wenkenpark, Riehen-Basel, Schweiz. 10. Mai–14. September.

«Contemporary Sculpture: Selections from the Collection of the Museum of Modern Art»*. The Museum of Modern Art, New York. 13. Mai–7. August.

«Sculpture in California, 1975–1980»*. San Diego Museum of Art. 18. Mai–6. Juli.

«XXXIX Biennale di Venezia»*. Venedig. Juni–September.

«Donald Judd, Bruce Nauman, Richard Serra: Sculpture». Richard Hines Gallery, Seattle. Juli–August.

«Zeichnungen der 60er und 70er Jahre, aus dem Kaiser-Wilhelm-Museum». Museum Haus Lange, Krefeld, BRD. 17. August–12. Oktober.

«Architectural Sculpture»*. Los Angeles Institute of Contemporary Art. 30. September–21. November.

«Bruce Nauman, Barry Le Va». Nigel Greenwood, London. 20. November–31. Dezember.

«American Drawing in Black and White»*. The Brooklyn Museum. 22. November 1980–18. Januar 1981.

«Drawings to Benefit the Foundation for the Contemporary Performance Arts, Inc.», Leo Castelli Gallery, New York. 29. November–20. Dezember.

1981

«Kounellis, Merz, Nauman, Serra»*. Museum Haus Lange, Krefeld, BRD. 15. März–26. April.

«Neon Fronts: Luminous Art for the Urban Landscape». Washington Project for the Arts, Washington D.C. 6. Juni–1. November.

«Art in Los Angeles: Seventeen Artists in the Sixties»*. Los Angeles County Museum of Art. 21. Juli–4. Oktober.

«Cast, Carved, Constructed». Margo Leavin Gallery, Los Angeles. 1. August–19. September.

«Drawing Distinctions: American Drawings of the Seventies»*. Louisiana Museum, Humblebaek, Dänemark. 15. August–20. September; Wanderausstellung: Kunsthalle, Basel, 8. September–15. November; Städtische Galerie im Lenbachhaus, München. 17. Februar–11. April 1982; Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen, BRD. September–Oktober 1982.

«Soundings»*. The Neuberger Museum, State University of New York in Purchase. 20. September–23. Dezember.

1982

«A Century of Modern Drawings from the Museum of Modern Art, New York»*. The Museum of Modern Art, New York, 1.–16. März; Wanderausstellung: British Museum, London, 9. Juni–12. September; The Cleveland Museum of Art, 20. Oktober–5. Dezember; The Museum of Fine Arts, Boston, 26. Januar–3. April 1983.

«Arte Povera, Antiform, Sculptures 1966–1969»*. Centre d'Arts Plastiques Contemporains de Bordeaux, Frankreich. 12. März–30. April.

«'60–'80: Attitudes/Concepts/Images»*. Stedelijk Museum, Amsterdam. 9. April–11. Juni.

«Castelli and His Artists; Twenty-five Years»*. Organisiert vom Aspen Center for the Visual Arts, Aspen, Colorado; Wanderausstellung: La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla, Kalifornien, 23. April–6. Juni; Aspen Center for the Visual Arts, 17. Juni–7. August; Leo Castelli Gallery, New York, 11. September–9. Oktober; Portland Center for the Visual Arts, Portland, Oregon, 22. Oktober–3. Dezember; Laguna Gloria Art Museum, Austin, Texas, 17. Dezember 1982–13. Februar 1983.

«Halle 6». Kampnagelfabrik, Hamburg, BRD. Mai–Juni.

«74th American Exhibition»*. The Art Institute of Chicago. 12. Juni–1. August.

«Documenta 7»*. Museum Fridericianum, Kassel, BRD. 19. Juni–28. September.

«Werke aus der Sammlung Crex»*. Kunsthalle, Basel, Schweiz. 18. Juli–September 1982.

«20 American Artists. Sculpture 1982»*. San Francisco Museum of Art. 22. Juli–19. September.

«The Written World». Downey Museum of Art, Downey, Kalifornien.
9. September–17. Oktober.

«Postminimalism»*. The Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield, Connecticut.
19. September–19. Dezember.

«Sculptors at UC Davis: Past and Present». University of California at Davis.
20. September–29. Oktober.

1983

«The Slant Step Revisited»*. Richard L. Nelson Gallery, University of California at Davis. 13. Januar–13. Februar.

«Drawing Conclusions: A Survey of American Drawings, 1958–1983». Daniel Weinberg Gallery, Los Angeles,
9. März–9. April.

«Neue Zeichnungen aus dem Kunstmuseum Basel»*. Kunstmuseum Basel, Schweiz,
29. Januar–24. April; Wanderausstellung: Kunsthalle Tübingen, BRD.
21. Mai–10. Juli; Neue Galerie, Staatliche und Städtische Kunstsammlungen Kassel, BRD. 13. August–25. September.

«Objects, Structures, Artifice: American Sculpture 1970–1982». SVC/Fine Arts Gallery, University of South Florida, Tampa, 9. April–30. Mai; Center Gallery, Bucknell University, Lewisburg, Pennsylvania, 2. September–10. Oktober.

«Recent Acquisitions». The Museum of Modern Art, New York.
27. April–24. Mai.

«Kunst mit Photographie: die Sammlung Dr. Rolf H. Krauss»*. Nationalgalerie, Berlin, BRD. Mai–Juni.

«John Duff, Robert Mangold, Bruce Nauman». Blum Helman Gallery, New York. 4.–28. Mai.

«De Statua: An Exhibition on Sculpture». Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, Niederlande. 8. Mai–19. Juni.

«Minimalism to Expressionism: Painting and Sculpture since 1965 from the Permanent Collection»*. Whitney Museum of American Art, New York.
2. Juni–4. Dezember.

«Word Works». Minneapolis College of Art and Design und Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota.
30. September–31. Oktober.

«Bruce Nauman and Martin Puryear: Recent Outdoor Projects». Donal Young Gallery, Chicago. Am 24. September eröffnet.

«Twentieth Century Sculptures: A Selection from the Permanent Collection». The Solomon R. Guggenheim Museum, New York. 30. September–11. Dezember.

«Sammlung Helga and Walter Lauffs im Kaiser-Wilhelm-Museum, Krefeld»*. Krefelder Kunstmuseen, Krefeld, BRD.
13. November 1983–8. April 1984.

1984

«Bruce Nauman – Dennis Oppenheim: Drawings and Models for Albuquerque Commissions». University Art Museum, University of New Mexico, Albuquerque.
18. Februar–25. März.

«Drawings by Sculptors: Two Decades of Non-Objective Art in the Seagram Collections»*. The Montreal Museum of Fine Arts, Montreal, 3. Mai–10. Juni; Vancouver Art Gallery, Vancouver,
10. August–23. September;
The Nickle Arts Museum, Calgary,
5. Oktober–18. November; Seagram Building, New York, 12. Dezember 1984–19. April 1985; London Regional Art Gallery, London, Ontario,
24. Mai–30. Juni.

«Skulptur im 20. Jahrhundert»*. Wenkenpark, Merian-Basel.
3. Juni–30. September.

«Projects: World's Fairs, Waterfronts, Parks and Plazas». Rhona Hoffman Gallery, Chicago. 20. Juni–31. Juli.

«Selections from the Collection: A Focus on California». Los Angeles County Museum of Art. Am 7. Juli eröffnet.

«Praxis Collection»*. Vancouver Art Gallery, Vancouver, Britisch Kolumbien.
10. August–16. September.

«Rosc '84: The Poetry of Vision»*. The Guiness Hop Stop, Dublin, Irland.
24. August–17. November.

«Sculptors' Drawings: 1910–1980, Selections from the Permanent Collection»*. Organisiert durch das Whitney Museum of American Art, New York; Wanderausstellung: Visual Arts Gallery, Florida International University, Miami, 21. September–17. Oktober 1984; Aspen Center for the Visual Arts, Aspen, Colorado, 8. November–30. Dezember 1984; Art Museum of South Texas, Corpus Christi, 1. Januar–3. März 1985; Philbrook Art Center, Tulsa, Oklahoma, 31. März–26. Mai 1985.

«Content: A Contemporary Focus, 1974–1984»*. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington D.C.,
4. Oktober 1984–6. Januar 1985.

«1964–1984». Donald Young Gallery, Chicago. Am 4. Oktober eröffnet.

«Little Arena: Drawings and Sculptures from the Collection Adri, Martin and Geertjan Visser»*. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, Niederlande.
13. Oktober–25. November.

«Quartetto: Joseph Beuys, Enzo Cucchi, Luciano Febro, Bruce Nauman»*. L'Academia Foundation, Venedig.

«L'Architecte est absent: Works from the Collection of Annick and Anton Herbert»*. Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, Niederlande.
24. November 1984–6. Januar 1985.

1985

«Large Drawings»*. Bass Museum of Art, Miami Beach, Florida,
15. Januar–17. Februar;
Wanderausstellung: Madison Art Center, Madison, Wisconsin,
18. August–29. September 1985;
Santa Barbara, Kalifornien,
20. April–25. Mai 1986.

«Large Scale Drawings by Sculptors». The Renaissance Society of the University of Chicago, 27. Januar–23. Februar.

«Whitney 1985 Biennial Exhibition»*. Whitney Museum of American Art, New York. 12. März–2. Juni.

«The Maximal Implications of the Minimal

Line»*. Edith C. Blum Art Institute, Bard College, Annandale-on-Hudson, New York, 24. März–28. April.

«Exhibition-Dialogue/Exposicao-Diálogo»*. Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lissabon, Portugal, 28. März–16. Juni.

«Selections from the William J. Hokin Collection»*. Museum of Contemporary Art, Chicago, 20. April–16. Juni.

«Artschwager, Judd, Nauman 1965–1985». Donald Young Gallery, Chicago, Mai.

«Mile 4: Chicago Sculpture International». Illinois Not-for-Profit Organization, State Street Mall, Chicago. 9. Mai–9. Juni.

«New York on Paper 3»*. The Museum of Modern Art, New York. 27. Juni–3. September.

«Dreissig Jahre durch die Kunst: Museum Haus Lange 1955–1985»*. Museum Haus Lange, Krefeld, BRD. 15. September–1. Dezember.

«Doch Doch». Arenberg-Institute, Louvain, Belgien, Oktober.

«Werke aus dem Basler Kupferstich-kabinett*. Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, BRD. 12. Oktober–1. Dezember; Tel Aviv Museum, Tel Aviv, Israel, 2. Januar–8. März 1986.

«AIDS Benefit Exhibition: A Selection of Works on Paper». Daniel Weinberg Gallery, Los Angeles. 9.–30. November.

«The Carnegie International»*. Museum of Art, Carnegie-Institute, Pittsburgh, 9. November 1985–5. Januar 1986.

«American Eccentric Abstraction». Blum Helman Gallery, New York. 16. November 1985–18. Januar 1986.

«Vom Zeichnen: Aspekte der Zeichnung 1960–1985»*. Kunstverein, Frankfurt, BRD. 19. November 1985–1. Januar 1986; Kunstverein Kassel, BRD. 15. Januar–23. Februar 1986; Museum moderner Kunst, Wien, 13. März–27. April 1986.

«Transformations in Sculpture: Four Decades of American and European Art»*. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York. 22. November 1985–16. Februar 1986.

«Amerikanische Zeichnungen 1930–1980»*. Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt, BRD. 28. November 1985–26. Januar 1986.

«Benefit for the Kitchen». Brooke Alexander Gallery, New York. 13.–21. Dezember.

1986

«Sculpture». Waddington Galleries, London. 7. Januar–1. Februar.

«The Real Big Picture». The Queens Museum, New York. 17. Januar–19. März.

«Sculpture and Drawings by Sculptors». L.A. Louver Gallery, Venice, Kalifornien. 4.–26. April.

«Ironies of Freedom: Violent America». «Emily Lowe Gallery, Hofstra University, Hempstead, New York. 10. April–20. Juni.

«De Sculptura». Wiener Festwochen, Messepalast, Wien. Mai–Juni.

«Leo Castelli». Chicago International Art Expo, Chicago. 7.–12. Mai.

«Preview Exhibition, M.O.C.A. Benefit Auction». Margo Leavin Gallery und Gemini G.E.L., Los Angeles. 10.–13. Mai.

«Between Geometry and Gesture: American Sculpture, 1965–1975»*. Palacio de Velasquez, Madrid. 13. Mai–20. Juli.

«Deconstruct». John Gibson Gallery, New York. 4. Juni–31. Juni.

«Sonsbeek '86: International Sculpture»* Arnhem, Niederlande. 18. Juni–14. September.

«Chambre d'Amis»*. Museum van Hedendaagse Kunst, Gent, Belgien. 23. Juni–16. September.

«Lost/Found Language: The Use of Language as Visual or Conceptual Component, Deriving Directly or Indirectly from Poular Culture». Lawrence Gallery, Rosemont College, Rosemont, Pennsylvania. 5. November–2. Dezember.

«Individuals: A Selected History of Contemporary Art, 1954–1986»*. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles. 10. Dezember 1986–10. Januar 1987.

1987

«1987 Biennial Exhibition». Whitney Museum of American Art, New York. 11. April–5. Juli.

«Avant-Garde in the Eighties»*. Los Angeles County Museum of Art. 23. April–12. Juli.

«Works on Paper». Anthony d'Offay Gallery, London. 2.–29. Mai.

«L'Epoque, La Mode, La Morale, La Passion». Centre Georges Pompidou, Paris. 21. Mai–17. August.

«Leo Castelli and His Artists: Thirty Years of Promotion of Contemporary Art». Centro Culturale, Arte Contemporaneo, Mexico City. Juni–Oktober.

«Skulptur-Projekte in Münster, 1987». Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, BRD. 14. Juni–4. Oktober.

«Big Drawings». Center for Contemporary Arts of Santa Fe, New Mexico. 19. Juni–11. August.

«Sculpture of the Sixties». Margo Leavin Gallery, Los Angeles. 11. Juli–22. August.

«Fifty Years of Collecting: An Anniversary Selection; Sculpture of the Modern Era». The Solomon R. Guggenheim Museum, New York. 13. November 1987–15. Januar 1988.

«Lead». Hirschl and Adler Modern, New York. 3. Dezember 1987–15. Januar 1988.

1988

«Welcome Back: Painting Sculpture and Works on Paper by Contemporary Artists from Indiana». Indianapolis Center for Contemporary Art, Herron Gallery, Indianapolis. 15. Januar–27. Februar.

«Planes of Memory». Long Beach Museum of Art, Long Beach, Kalifornien. 24. Januar–28. Februar.

«Committed to Print». The Museum of Modern Art, New York. 31. Januar–19. April.