



SCHAULAGER[®]

LAURENZ-STIFTUNG

BRUCE NAUMAN

DISAPPEARING ACTS

17. MÄRZ — 26. AUGUST 2018

AUSSTELLUNGSHEFT

WILLKOMMEN



Myself as a Marble Fountain, 1967

Bruce Nauman gilt als bedeutendster und einflussreichster Künstler unserer Zeit. Mit «Bruce Nauman: Disappearing Acts» widmen wir ihm die erste umfassende Retrospektive seit 25 Jahren. Obwohl Nauman immer wieder ähnliche Fragestellungen aufgreift, sind seine Arbeiten von einem erstaunlichen Wandel und einem äusserst breiten medialen Spektrum geprägt. Stets interessiert an gesellschaftlich brisanten Themen und auch offen gegenüber technischen Entwicklungen hat er immer wieder aufs Neue eine Pionierrolle eingenommen. Seine Werke beruhen auf einer stringenten Befragung ästhetischer und moralischer Wertvorstellungen und besitzen ungeachtet des Zeitpunkts ihrer Entstehung ungebrochene Aktualität und eine aussergewöhnliche Dringlichkeit.

Schon in den frühen 1970er-Jahren haben die Emanuel Hoffmann-Stiftung, deren Sammlung im Schaulager aufbewahrt wird, und das Kunstmuseum Basel ihre ersten Arbeiten des jungen amerikanischen Künstlers angekauft. Seither haben wir im Lauf der Jahre einen der weltweit bedeutendsten Werkkomplexe des Künstlers erworben. Obwohl laut den Statuten der Emanuel Hoffmann-Stiftung Kunst der unmittelbaren Gegenwart gesammelt werden soll, die noch keine breitere Anerkennung genießt, steht Nauman seit über 45 Jahren im Brennpunkt unseres Interesses – aus dem einfachen Grund, weil er stets unzweifelhaft zeitgenössisch ist und immer wieder Kunstwerke hervorbringt, die uns überraschen, verstören und inspirieren. Wir freuen uns und sind stolz, zusammen mit dem New Yorker Museum of Modern Art das Werk des 76-Jährigen in unserer gross angelegten Retrospektive im Schaulager präsentieren zu können.

Ihnen, liebe Besucherin, lieber Besucher, wünsche ich einen anregenden Ausstellungsbesuch!

Maja Oeri, Präsidentin
Laurenz-Stiftung, Schaulager

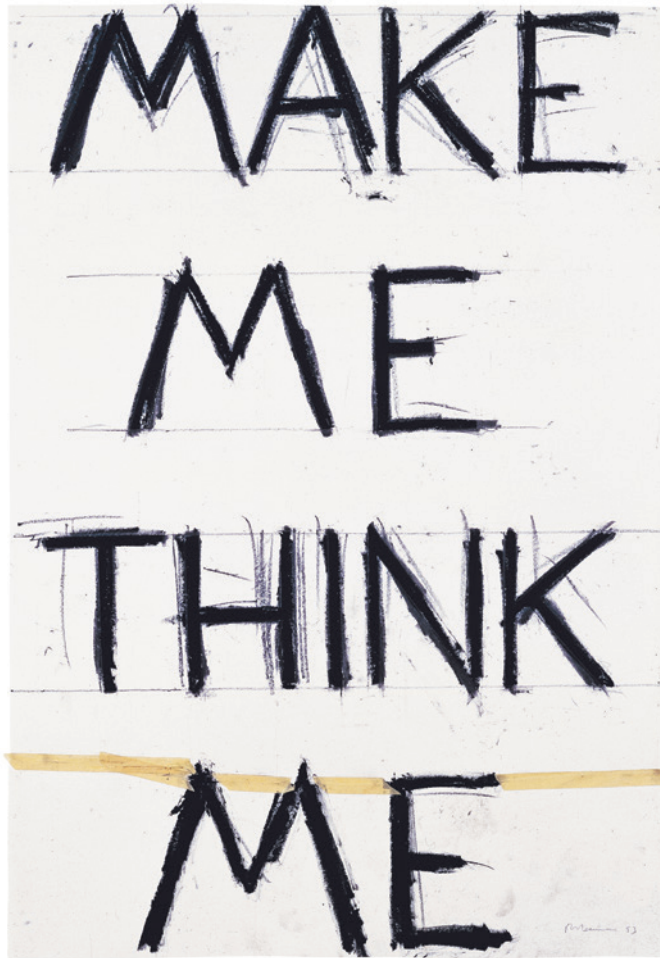
BRUCE NAUMAN

Bruce Nauman wurde 1941 in Fort Wayne, Indiana, geboren, wuchs in der Nähe von Milwaukee, Wisconsin, auf und lebt seit Ende der 1970er-Jahre in New Mexico. Er studierte Mathematik, Musik und Physik an der University of Wisconsin–Madison, bevor er zur bildenden Kunst wechselte. 1966 schloss er sein Studium an der University of California, Davis, unter anderem bei William Wiley, mit einem Master of Fine Arts in Skulptur ab.



Im selben Jahr erfolgte Naumans erste Einzelausstellung in der Nicholas Wilder Gallery, Los Angeles, es folgten 1968 weitere in Galerien in New York und Düsseldorf. Auch international fand Nauman früh Beachtung. Nach einer ersten Teilnahme an der documenta in Kassel (1968) war er in wegweisenden Gruppenausstellungen wie «Anti-Illusion: Procedures/Materials» im Whitney Museum of American Art, New York, oder «When Attitudes Become Form» in der Kunsthalle Bern (beide 1969) vertreten. 1972 bis 1973 richteten das Los Angeles County Museum of Art und das Whitney Museum of American Art in New York eine erste retrospektiv angelegte Museumsausstellung aus. Neben einer umfangreichen Präsentation des zeichnerischen Œuvres – 1986 vom Museum für Gegenwartskunst in Basel organisiert – initiierte das Walker Art Center, Minneapolis, 1994 eine umfangreiche Retrospektive des gesamten Werks. Beide wurden in weiteren Museen in den USA und in Europa gezeigt. Es folgten Einzelausstellungen wie 2004 «Raw Materials» in der Tate Modern in London; im selben Jahr wurde der Künstler mit dem Praemium Imperiale für Skulptur der Japan Art Association ausgezeichnet. Naumans Arbeiten waren in zahlreichen internationalen Gruppenausstellungen vertreten und wurden mehrfach an der documenta in Kassel und an der Biennale Venedig gezeigt, wo er 2009 den amerikanischen Pavillon bespielte und nach 1999 zum zweiten Mal mit dem Goldenen Löwen ausgezeichnet wurde. Über zwei Jahrzehnte nach der letzten grossen Retrospektive ermöglicht «Bruce Nauman: Disappearing Acts» im Schaulager, Basel, und im Museum of Modern Art, New York, einen umfangreichen Einblick in das medial breit gefächerte Werk und in sämtliche Schaffensphasen des über 50 Jahre umfassenden Werks von Bruce Nauman.

BRUCE NAUMAN: DISAPPEARING ACTS



Make Me Think Me, 1993

Bruce Nauman gilt als eine zentrale Figur der zeitgenössischen Kunst. Gerade heute, wo viele etablierte Normen ihre Gültigkeit verloren haben, ist seine konsequente Infragestellung von Werten wie «gut» und «böse» von besonderer Dringlichkeit. In den über 50 Jahren seines künstlerischen Wirkens hat Nauman offengelegt, welch unsichere Grundlage die wechselhaften Erfahrungen von Raum, Zeit, Klang, Bewegung und Sprache bilden, wenn es darum geht, unseren Platz in der Welt zu verstehen.

«Bruce Nauman: Disappearing Acts» bietet die Möglichkeit, Naumans einzigartige Beherrschung eines sich stetig erweiternden medialen Spektrums zu erleben. Dazu gehören Video, Film, Performance, Skulpturen aus vergänglichen und dauerhaften Materialien, Environments in architektonischem Massstab, Fotografie, Zeichnung, Neon- und Soundarbeiten sowie technisch anspruchsvolle Installationen, in die das Publikum förmlich eintaucht. Diese Vielfalt wurde von manchen als Mangel an Kohärenz gedeutet, als Indiz dafür, dass Naumans vermeintlich disparaten Vorgehensweisen kein einheitliches stilistisches oder konzeptuelles Prinzip zugrunde liege.

Im Lauf der Vorbereitung dieser Ausstellung – fast 25 Jahre nach der Nauman-Retrospektive, die ich 1994 mitorganisiert hatte – stiess ich jedoch zufällig auf logische Übereinstimmungen, die mir bis dahin entgangen waren. Zu meiner Überraschung entdeckte ich ein Muster, das eine in sich leicht widersprüchliche Alternative zum gängigen Narrativ darstellt: Tatsächlich bilden die vielfältigen Erscheinungsweisen des «Verschwindens» einen durchgehenden roten Faden in Naumans Schaffen; sie weckten und fesselten seine emotionale, intellektuelle und formale Aufmerksamkeit von seinen letzten Studienjahren bis heute.

Das Verschwinden als Handlung, Konzept, Wahrnehmungstest, magischer Trick, Arbeitsmethode und Metapher war für Naumans Kunst stets ein nützliches Stichwort von bleibender Gültigkeit. Auch enge Verwandte des Verschwindens – das Abwesende, die Leere und damit einhergehende Gefühle der Nichtexistenz, des Beraubt- oder Ausgeschlossenenseins – treten in zahlreichen Formen auf. Sie werden beispielsweise in Leerstellen sichtbar, die der Grösse von Körperteilen entsprechen, im Raum unter einem Stuhl, im Selbst, das gerade um eine Ecke entschwindet, in den nächtlichen Vorgängen im leeren Atelier oder in den geistigen Blockaden, welche die Fähigkeit zu kreativem Schaffen unterminieren. Das Verschwinden ist also ein reales Phänomen und zugleich eine wunderbar weit gefasste Metapher für den Kampf gegen die mit dem kreativen Prozess, aber auch mit unserer Orientierung im Alltagsleben verbundenen Ängste.

Nauman lässt die Dinge für vielfältige, oftmals widersprüchliche Auffassungen offen und stellt so die Bereitschaft des Publikums, die Sicherheit des Gewohnten aufzugeben, wiederholt auf die Probe. Wenn wir uns durch seine Environments bewegen oder vor einer Zeichnung wie **Make Me Think Me** (1993) stehen, beginnen wir, uns unweigerlich zu fragen, was es eigentlich heisst, aufmerksam zu sein – in der Welt zu sein. Indem Naumans Kunst die Art und Weise, wie Konventionen festgeschrieben werden, infrage stellt, zerstört sie jegliche Gewissheit und fordert uns auf, unsere eigenen Bedeutungen selbst zu erarbeiten, statt den gewohnten Regeln zu folgen. Genau an diesem Punkt, so lehrt uns sein Werk, beginnt die Freiheit.

Kathy Halbreich

Die Ausstellung wurde von Kathy Halbreich, Laurenz Foundation Curator und Beraterin des Direktors, The Museum of Modern Art, mit Heidi Naef, Chefkuratorin, und Isabel Friedli, Kuratorin, Schaulager Basel, sowie Magnus Schaefer, Assistentenkurator, und Taylor Walsh, Kuratorische Assistentin, Abteilung für Zeichnungen und Druckgrafiken, The Museum of Modern Art, New York, organisiert.



Seven Wax Templates of the Left Half of My Body Spread over 12 Feet, 1967

DIE AUSSTELLUNG

Trotz seiner unverkennbaren Handschrift produziert Bruce Nauman immer wieder erstaunlich unterschiedliche und in ihrer Radikalität einzigartige Arbeiten. Sein Werk lässt sich nicht einfach typisieren, dafür ist jede Neonarbeit, jede komplexe Installation, jede Skulptur zu autonom. Dennoch gibt es Themen, die sich wie Leitmotive durch Naumans Schaffen ziehen: das Studio, der Körper, Modelle, Sprache, Ton und Klang etwa.



Venice Fountains, 2007



Naumans Arbeitsweise ist davon geprägt, dass er sich – ähnlich einem Loop – wiederholt auf neue Art und Weise mit grundlegenden Inhalten und Fragestellungen auseinandersetzt, die ihn von Anfang an beschäftigen. «Bruce Nauman: Disappearing Acts» legt eine Fährte durch ein Werk, welches verschiedene Zugänge erlaubt. Von den ersten skulpturalen Arbeiten des experimentierfreudigen Künstlers bis hin zur allerneusten Videoinstallation, die sich hochkomplexer 3D-Bildgebungsverfahren bedient und hier weltweit erstmals zu sehen ist, folgt die Ausstellung einer losen Chronologie, die immer wieder aufgebrochen wird. In der Folge gesellen sich neuere Werke neben ältere, wobei solche Gruppierungen bisher ungesehene Aspekte aufzeigen.

Den Auftakt zur Ausstellung macht **Venice Fountains** (2007). Das an ein Readymade erinnernde Werk besteht aus zwei einfachen Waschbecken, wie man sie in jeder Werkstatt antreffen kann. Durch transparente Schläuche fliesst Wasser in ständigem Kreislauf durch verkehrt herum platzierte Masken: Abgüsse des Gesichts des Künstlers aus Wachs und Gips. Die krude Skulptur steht gewissermassen als Porträt des abwesenden Künstlers am Eingang zu einer Präsentation, die dem Motiv des Verschwindens und des Entzugs nachgeht. Mit den Brunnen greift Nauman auf einen Topos zurück, der schon in den frühesten Werken des jungen Künstlers auftaucht. In der Befragung des eigenen Tuns und der Reflexion darüber, was einen «wahren» Künstler ausmacht, wird der Springbrunnen für Nauman zum Sinnbild, anhand dessen er tradierte Vorstellungen vom Künstler als Genie und Quell schöpferischer Kreativität befragt und ironisch aufbricht – etwa schon in der buchstäblichen Verkörperung als wasserspeiende Brunnenfigur in **Myself as a Marble Fountain** (1967).

Die Ausstellung ermöglicht einen Überblick über das gesamte mediale Schaffen des Künstlers. Akribisch auf die Räume des Schaulagers zugeschnitten, bietet die Ausstellung, die mit zwei im Kunstmuseum Basel platzierten Werken noch eine Erweiterung erfährt, den Besucherinnen und Besuchern eine unverwechselbare Erfahrung. Das vorliegende Heft bietet eine Einführung in die Ausstellung und das facettenreiche Werk von Bruce Nauman. Der integrierte Ausstellungsplan soll Ihnen bei der Orientierung helfen und Ihnen erlauben, sich Ihren ganz eigenen Pfad durch den Kosmos von Bruce Nauman zu bahnen.

WERKE



Human Nature/Life Death/ Knows Doesn't Know, 1983

RAUM 1 ERSTE STUDIOARBEITEN

Bereits Mitte der 1960er-Jahre, noch während seines Masterstudiums an der University of California, Davis, wendet sich Nauman von der Malerei ab, um in verschiedensten Medien nach neuen Möglichkeiten künstlerischen Ausdrucks zu suchen. Der junge Künstler experimentiert mit damals «kunstfremden» Materialien, die dem Anspruch an Repräsentation, Wert und Bedeutung zuwiderlaufen. Neben fragilen Gebilden aus zerschnittenem Latex zeugen zahlreiche Gussarbeiten aus kostengünstigem Fiberglas und Polyesterharz von Naumans unkonventionellem Umgang mit Gussverfahren. Häufig stellt er vom selben Modell zwei Abgüsse her, mischt Farbpigmente oder auch mal Glitter ins Harz oder platziert zwei identische Teile so, dass sowohl deren Vorder- als auch die Rückseite zu sehen sind. Materialrückstände, Nahtstellen und andere Spuren der Herstellung bleiben sichtbar, was auch Naumans späteren Abgüssen den Anschein des Unfertigen verleihen wird.

Von Anfang an sind Naumans Objekte darauf angelegt, das Verhältnis zwischen Wissen und Wahrnehmung zu destabilisieren. So erfindet er Vorrichtungen von zweifelhafter Zweckmässigkeit, etwa das einseitig abgeschrägte Stahl-objekt **Device to Stand In** (1966) oder das Kartongebilde **Untitled (Eye-Level Piece)** (1966), dessen gewölbte Basis den Blick nach hinten versperrt. Erste Filme zeigen Nauman bei einfachen Aktivitäten wie dem Hantieren mit einer T-förmigen Stahlstruktur in **Manipulating the T-Bar** und **Sound Effects for Manipulating the T-Bar** (1965–1966). Im Segment «Sound Effects for Manipulating the T-Bar» zeigt sich Nauman beim Erzeugen einer Tonspur mit zwei Stücken Blei, wobei im gänzlich tonlos abgespielten Film paradoxerweise nichts zu hören ist. In seinen Zeichnungen geht der Künstler konkrete plastische Fragestellungen an. In **The True Artist is an Amazing Luminous Fountain** (1966) schliesslich bahnt sich die Auseinandersetzung des jungen Künstlers mit einer Schlüsselfrage an: Was oder wer ist ein «wahrer Künstler»?



Device to Stand In, 1966

RAUM 2

DAS LEERE STUDIO ALS HANDLUNGSRAUM

Früh sieht sich Bruce Nauman mit der Frage konfrontiert, was denn ein Künstler alleine, ja isoliert in seinem Studio tue. Und er findet früh zu einer viel zitierten Antwort: «Ich folgerte also, dass ich ein Künstler in einem Atelier war und dass demnach alles, was ich dort tat, Kunst sein musste. [...] An diesem Punkt rückte die Kunst als Tätigkeit gegenüber der Kunst als Produkt in den Vordergrund.»

Das eigene Studio wird für Nauman zum Handlungsraum, zum leeren «Experimentierfeld», das ihm erlaubt, ausgehend von simplen Tätigkeiten zu künstlerischem Ausdruck zu finden. Im Werfen von zwei Bällen in **Bouncing Two Balls Between the Floor and Ceiling with Changing Rhythms** (1967–1968) erzeugt er mit Körper und Raum einen eigengesetzlichen Rhythmus; **Failing to Levitate in the Studio** (1966) «belegt» mittels Doppelbeleuchtung seinen vergeblichen Versuch, die Schwerkraft zu überwinden. In **Untitled (Flour Arrangements)** (1967), einem für das Fernsehen produzierten Video, greift der Künstler auf eine erstmals im Atelier ausgeführte Aktivität zurück: Beim Anhäufen von Haushaltsmehl zu immer neuen Formationen persifliert Nauman zusammen mit

seinen beiden Künstlerkollegen William Allan und Peter Saul das Setting einer Talkshow: Nauman ist bei der Herstellung seiner «Mehl-Skulpturen» zu beobachten, während seine Kollegen in die Rolle der kritischen Begutachter und Kommentatoren schlüpfen.

In den abstrakten, auf den ersten Blick minimalistisch anmutenden Abgüssen macht sich Nauman zudem Gegenstände, wie sie im Atelier zu finden sind, auf ungewohnte Weise zu eigen und lässt seinen Zugriff auf Material und Raum gleich auch als Titel gelten: **Platform Made Up of the Space between Two Rectilinear Boxes on the Floor** (1966) oder **A Cast of the Space under My Chair** (1965–1968) materialisiert den Raum zwischen zwei Schachteln respektive das durch einen Stuhl begrenzte Volumen in einem festen Abguss. **Composite Photo of Two Messes on the Studio Floor** (1967) deklariert den Atelierboden selbst zum Motiv. Die fotografische Kartierung aus mehreren Aufnahmen des staubigen, un-aufgeräumten Studiobodens erinnert an die zur selben Zeit in den Zeitungen veröffentlichten Satellitenaufnahmen der NASA, die mehrere Ansichten der Mondoberfläche zu einem Bild zusammensetzten.



Composite Photo of Two Messes on the Studio Floor, 1967

RAUM 3

MAPPING THE STUDIO

Sieben Videos aus Bruce Naumans Studio sind so gross an die umliegenden Wände projiziert, dass man sich selbst in diesem Raum wähnt. Es ist Nacht, im spärlichen Licht sind Nachtfalter zu erkennen, schemenhaft huscht dann und wann eine Maus durch den Bildausschnitt, seltener zeigt sich eine Katze. **Mapping the Studio II with color shift, flip, flop, & flip/flop** (Fat Chance John Cage) (2001) wurde mit einer Infrarotkamera gemacht; Farbfilter sowie gespiegelte und über Kopf projizierte Bilder schicken einen gleichsam auf Tauchgang in eine Unterwasserwelt, wo die Oben-unten-Orientierung verloren geht. Das Heulen von Kojoten, ein in der Ferne vorbeifahrender Zug oder das Summen eines Insekts bilden die Geräuschkulisse des Bildpanoramas, das seine Spannung aus der schieren Ereignislosigkeit bezieht.

«Auslöser für diese Arbeit waren Mäuse. Im Haus und im Atelier hatten wir diesen Sommer eine wahre Feldmaus-Plage. Es waren so viele, dass es schliesslich selbst der Katze reichte.» In 42 Nächten des Sommers 2000 stellte Nauman eine Videokamera auf, um sie während jeweils einer Stunde an einer von sieben Positionen laufen zu lassen. Auf fünf Stunden und 45 Minuten pro Standort gekürzt, simuliert die Ästhetik der Überwachung nach wie vor Echtzeit. Der Einschluss des Zufälligen, die Stille und Dauer der Arbeit erinnern an den Komponisten und Künstler John Cage, dem Nauman im Titel eine Referenz erweist. Im selben Sommer las er die Aufzeichnungen von Meriwether Lewis und William Clark, deren Expeditionstrupp zu Beginn des 19. Jahrhunderts den amerikanischen Westen erstmals kartografisch erfasst hatte. Die sporadischen Bewegungen in seinem nächtlichen Studio hat Nauman in einem Logbuch akribisch festgehalten. Auch **Mapping the Studio** ist somit als Protokoll einer immensen Topografie lesbar.



Mapping the Studio II with color shift, flip, flop, & flip/flop (Fat Chance John Cage), 2001

FRÜHE FILM- UND VIDEOPERFORMANCES



Walk with Contrapposto, 1968 (Still)

Nauman arbeitet mit den Mitteln, die ihm als jungem Künstler zur Verfügung stehen. Das Ausführen einfacher Handlungen und repetitiver Bewegungsabläufe im eigenen Wirkungsfeld sind das Motiv seiner frühen Film- und Videoperformances. Das Studio wird zur Bühne, wobei Naumans konzeptuell angelegte Performances stets auf festgelegten, einfachen «Spielregeln» beruhen. So dekliniert er verschiedene Positionen einer T-förmigen Stahlstruktur durch, schleudert zwei Bälle rhythmisch in ein mit Klebeband markiertes Feld am Boden oder entwickelt eigene Gangarten. Ausgehend von alltäglichen, stets hochkonzentriert ausgeführten Bewegungsabläufen findet er zu künstlerischem Ausdruck: Er befragt und erprobt grundlegende Interaktionen zwischen Körper und Raum, die Wirkung der Schwerkraft, Koordination und Gleichgewicht. Zeit oder Dauer werden als Themen fassbar und schliesslich auch die Wiederholung, die das Einmalige in einen Zustand überführt und immer aufs Neue zur Reflexion herausfordert. Nicht zuletzt lassen sich in den choreografischen Abfolgen auch Bezüge zum zeitgenössischen Tanz der 1960er-Jahre ausmachen.

Seine Tätigkeiten und Bewegungen hält Nauman mit einer stationären Kamera zunächst auf Film, bald auch auf Video fest. Als der Galerist Leo Castelli ihm 1968 eine Videoausrüstung zur Verfügung stellt, ist Nauman einer der ersten Künstler, der die Möglichkeiten des neuen Mediums auslotet. Zur dokumentierenden Grundeinstellung kommen etwa das Spiel mit dem Bildausschnitt oder Drehungen der Kamera. Infolge der Standardlänge eines damaligen Videobands dauern Naumans frühe Videoperformances 60 Minuten, die er im Loop ohne Anfang und Ende kontinuierlich abspielt. Die in Echtzeit wiedergegebenen Bewegungsabläufe setzen Ausdauer und Disziplin voraus, was sich in der körperlichen Ermüdung abzeichnet. In diesen Videos, die heute zu den ikonischen Arbeiten des Künstlers gehören, ist ein künstlerisches Vokabular angelegt, das Nauman bis ins neueste Schaffen beschäftigt wird.

RAUM 4 + 5 DER KÖRPER – MASS UND MODELL

In zahlreichen Arbeiten dient Nauman der eigene Körper als Vorlage und Modell. Für die grünlich leuchtende Neonarbeit **Neon Templates of the Left Half of My Body Taken at Ten-Inch Intervals** (1966) nimmt der Künstler an seiner linken Körperhälfte Mass. Schemenhaft deutet die siebenteilige Neonschablone mit den herunterhängenden Kabeln die Umriss des Künstlers an. Sieben ist eine wichtige Zahl in Naumans Schaffen: Sein Interesse am klassischen Konzept der siebenteiligen, idealen menschlichen Proportion äussert sich auch in der Zeichnung **Body is About Seven Heads** (1966). In der Plastik aus Fiberglas **Six inches of my knee extended to six feet** (1967) verzerrt er die natürlichen Proportionen seines Knies und präsentiert das um ein Vielfaches verlängerte Körperfragment als exzentrisch in die Länge gezogene Form. Der Abguss ist nicht länger Verweis auf etwas ehemals Anwesendes, sondern kippt in den Abformungen ins Abstrakte. In vergleichbarer Manipulation geht Nauman auch mit seinem eigenen Namen um: Seine Signatur, die traditionell die Echtheit und Authentizität eines Kunstwerks besiegelt, stellt Nauman in **My Last Name Exaggerated Fourteen Times Vertically** (1967) frei und zieht sie als autonomes Werk und leuchtend pinke Neonschrift bis zur Unlesbarkeit in die Länge.



Light Trap for Henry Moore No. 1, 1967

Der Körperbezug bleibt ein Antrieb für Naumans Schaffen, wobei der Leib stets fragmentiert in Erscheinung tritt. Der Künstler isoliert in Zeichnungen und im Abguss einzelne Körperpartien und versieht sie mit sprechenden Titeln. Die Zeichnung **From Hand to Mouth** (1967) etwa spielt auf die Redewendung «Von der Hand in den Mund leben» an, die hier eine bildliche Ausformung findet. Gelegentlich nimmt der Künstler auf einflussreiche Positionen aus Kunst, Philosophie und Literatur Bezug, was seine breit gelagerten Interessen ebenso spiegelt wie sein kritisches Verhältnis gegenüber kanonisierten Künstlern. In **Wax Impressions of the Knees of Five Famous Artists** (1966) misst er sich mit wichtigen Künstlern seiner Zeit, wobei alle Abdrücke von Naumans eigenem Knie stammen. In dem in Wachs modellierten Torso eines Rückens mit zusammengebundenen Oberarmen scheint in **Henry Moore Bound to Fail (Back View)** (1967) einer der bedeutendsten Bildhauer der Moderne zum Scheitern verurteilt. Auch die Fotografie **Light Trap for Henry Moore No. 1** (1967) ist dieser «Lichtgestalt» gewidmet; mit einer Taschenlampe hat Nauman in einem dunklen Raum eine «Falle» gezeichnet, die Umriss der sitzenden Gestalt leuchten auf wie ein Nachbild. Die Videoarbeit **Slow Angle Walk (Beckett Walk)** (1968) verweist auf den irischen Dramatiker Samuel Beckett, aus dessen existenzialistischen Stücken Nauman die Inspiration für seine eigenartige Gangart gewonnen hat. Der Titel der kleinen Bronzeplakette **A Rose Has No Teeth (Lead Tree Plaque)** (1966) wiederum zitiert eine Passage aus Ludwig Wittgensteins 1953 postum publizierten *Philosophischen Untersuchungen*. Ursprünglich sollte die Manschette – an einem Baum befestigt – im Lauf der Zeit überwuchert und gänzlich zum Verschwinden gebracht werden.

RAUM 6 DER WAHRE KÜNSTLER

Eine von Naumans frühesten Neonarbeiten mutet wie ein Versprechen der Grossstadt, wie ein Werbeschild an. Der Künstler hat sein Atelier in ein ehemaliges Lebensmittelgeschäft in San Francisco verlegt und dort als Antwort auf eine zurückgelassene Neonwerbung 1967 seine eigene Botschaft ins Schaufenster gehängt: **The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths**. Augenzwinkernd bezeugt die Arbeit Naumans Hinterfragung seines eigenen Tuns, die Rolle und gesellschaftliche Verantwortung des Künstlers, aber auch das Potenzial der Kunst selbst. Der Künstler, das schöpferische Genie: Was die Moderne Anfang des 20. Jahrhunderts noch ungebrochen verkünden konnte, lässt Nauman zur Zeit von Vietnamkrieg, Konsumismus, Rassen- und Bürgerrechtskämpfen kokett als Textspirale in Neon aufleuchten. Rückblickend wird er 1982 dazu anmerken: «Nachdem ich den Satz einmal geschrieben hatte [...], sah ich ein, dass er total töricht war, andererseits glaubte ich an die Aussage.»

Naumans Gesicht füllt die gesamte Projektion von **Poke in the Eye/Nose/Ear** (1994). Wir schauen ihm zu, wie er seinen Finger in Zeitlupe in die Augenhöhle, in die Nase und in ein Ohr bohrt. Ähnlich wie Andy Warhols Film *Sleep* (1964), der während sechs Stunden nur einen schlafenden Mann zeigt, führt auch Naumans zeitlich gedehnte Nahaufnahme – ohne Anfang oder Ende – ihr eigenes Dasein. Struktur, Farbe und Elastizität der Haut lassen sich beobachten wie ein unbekanntes, fernes Terrain. Die verletzliche Topografie des Gesichts berührt eine Belastungsgrenze: Der Anblick des tief in die empfindlichen Körperöffnungen eindringenden Fingers schmerzt.



The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths (Window or Wall Sign), 1967

RAUM 7 ART MAKE-UP

Die Videoinstallation **Art Make-Up: No. 1 White, No. 2 Pink, No. 3 Green, No. 4 Black** (1967–1968) zeigt Bruce Nauman beim Auftragen von Theaterschminke aufs Gesicht sowie auf seinen entblößten Oberkörper. Frontal vor der statischen Kamera sitzend, schaut er mit reglosem Ausdruck leicht zur Seite, vermutlich in einen Spiegel. In der ersten von vier jeweils zehnminütigen Sequenzen trägt er weisse Farbe auf seinen Körper auf, hält inne und bessert die eine oder andere Stelle aus. Unter dem Weiss verlieren sich Kontraste, Details verschwinden, der Künstler nimmt androgyne Züge an. In der zweiten Sequenz trägt Nauman in derselben Konzentration rötliche Farbe auf und taucht sich so in Rosa. Das anschliessende Grün mischt sich mit den vorherigen Schichten zu einem Grauton, bis Nauman schliesslich die Palette mit Schwarz abschliesst.



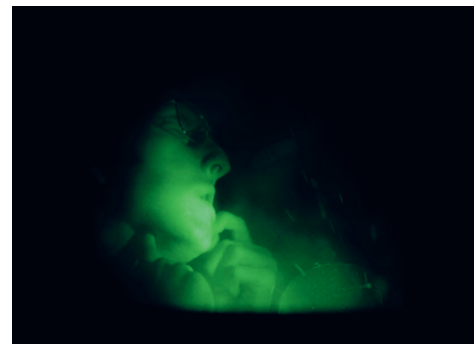
Art Make-Up: No. 1 White, No. 2 Pink, No. 3 Green, No. 4 Black, 1967–1968 (Still)

Wie schon früher thematisiert Nauman mit **Art Make-Up** den Prozess des Kunstschaffens an sich, wobei Referenzen zu Plastik und Malerei auf der Hand liegen. Körperlich präsent, verschwindet Naumans individueller Ausdruck unter der Schminke, die je nach Farbton andere soziale oder geschlechtliche Konnotationen aufruft. Im Schminken wird der Künstler auch zum Schauspieler, zum Unterhalter, zum Artisten.

Die tonlosen 16-mm-Filme hatte Nauman als Projektion auf vier Wände eines Raums geplant, was Ende der 1960er-Jahre eine eher unübliche Präsentationsform war. So wurden die Filme auch erst anlässlich einer Retrospektive (1993–1995) auf Video übertragen und, mit dem Ton der surrenden Filmprojektoren unterlegt, erstmals installativ ausgestellt. Wie in der intimen Situation einer Künstlergarderobe, die den Schauspieler simultan in mehrere Spiegelungen auffähert, umschliesst uns vierfach das Bild seiner Verwandlung.

RAUM 8 HOLOGRAMME

Bis heute sind die Aufgeschlossenheit gegenüber technologischen Entwicklungen, deren künstlerische Aneignung und die Bereitschaft, hierfür Kooperationen einzugehen, bezeichnend für Naumans Schaffen. So zählt er auch zu den Pionieren unter den Künstlern, die sich für das im wissenschaftlichen Kontext entwickelte Verfahren der Holografie zu interessieren begannen. Für seine mittels gepulster Laserstrahlen hergestellten Transmissionshologramme experimentierte er bereits Ende der 1960er-Jahre mit der damals jüngsten Technik zur virtuellen Bilderzeugung und schuf zwei Serien holografischer Bilder. Über längere Zeit hatte Nauman nach einem kooperationsbereiten Hersteller gesucht, bevor er seine Hologramme schliesslich in einem Labor in Michigan produzieren lassen konnte. Zur Erprobung und Herstellung seiner 3D-Reproduktionen griff er einmal mehr nach dem naheliegendsten Material und Modell – dem eigenen Körper. Er selbst tritt in direkten Kontakt mit dem Medium, das sein Bild über Laserstrahlen virtuell erzeugt. In **First Hologram Series: Making Faces B** (1968) ist der Künstler zu sehen, wie er mit den Händen sein Gesicht deformiert. Die Haptik von Haut und Fleisch tritt in Kontrast zur immateriellen Lichtprojektion. Aspekte der Objektivierung – das Gesicht wird zur Maske und zum formbaren Material –, aber auch die pure Faszination für diese Technologie und ihr Potenzial des Abbildens und Verfremdens sind gleichermaßen spürbar.



First Hologram Series: Making Faces B, 1968

RAUM 9 CORRIDOR INSTALLATION

In den 1970er-Jahren schuf Nauman mehrere begehbare Korridorarbeiten. Sein allererster Korridor diente Nauman zuerst als Requisit in der Videoarbeit **Walk with Contrapposto** (1968), bevor er ihn im folgenden Jahr als eigenständige, begehbare Arbeit ausstellte.

Corridor Installation (Nick Wilder Installation) (1970) fächert das räumliche Erleben in verschiedene Facetten auf. Einer der parallel verlaufenden, aus Sperrholzwänden gebauten Korridore ist unbetretbar schmal, andere stiften ungewohnte, ja verunsichernde Erfahrungen. Einige von Naumans Korridoren sind mit über Kopf montierten Videokameras ausgestattet. Sie spielen das Bild ausgewählter Raumabschnitte direkt auf Monitore, wobei die Überwachung je nach Positionierung und Zeitpunkt das eigene, das Bild anderer Besucher vorführen kann oder in die Leere zielt. Anwesenheit, Bewegung und ihre bildliche Repräsentation driften gelegentlich auseinander: Je näher man zum Beispiel auf einen Monitor zugeht, desto weiter weg entfernt man sich von einer Kamera und desto kleiner wird auf dem Bildschirm das von hinten aufgezeichnete Bewegtbild der eigenen Person. Dient Überwachung der Sicherheit oder ist sie ein Modell, um Anwesenheit infrage zu stellen? Wo schlägt Beobachtung in Kontrolle um? Die Korridore machen Betrachter zu Akteuren, deren Bewegungsraum und Gesichtsfeld jedoch immer begrenzt bleiben: Nicht zu allen Räumen ist der Zutritt möglich, jede persönliche Erfahrung wird durch Momente der Selbst- und Fremdbeobachtung irritiert.

Eine weiterer «Erfahrungsraum» befindet sich im Untergeschoss: **Double Steel Cage Piece** (1974) besteht aus zwei Stahlkäfigen, die so ineinandermontiert sind, dass sich zwischen ihnen ein enger Gang bildet, der betreten werden kann.

RAUM 10

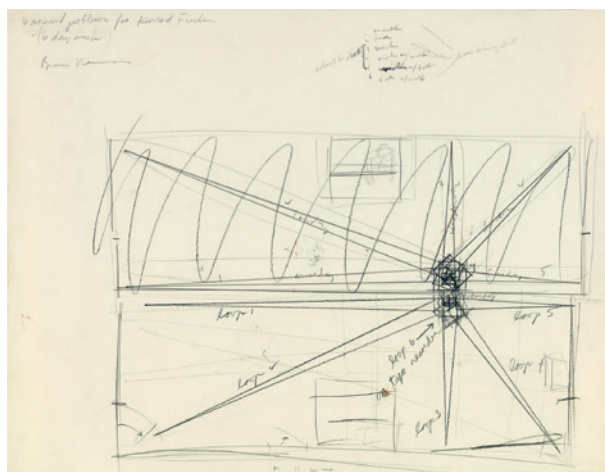
SIX SOUND PROBLEMS FOR KONRAD FISCHER

Six Sound Problems for Konrad Fischer (1968) entstand anlässlich von Naumans erster Einzelausstellung in Europa auf Einladung des legendären Düsseldorfer Galeristen Konrad Fischer. Fischers innovatives Konzept, welches er Ende der 1960er-Jahre entwickelt hatte, bestand darin, nicht bestehende Werke auszuwählen, sondern Gastkünstler vor Ort neue Arbeiten realisieren zu lassen. Anschliessend an frühere, im Studio entwickelte Film- und Videoperformances verlagerte Nauman seine Handlungen in die Galerie und nahm deren räumliche und akustische Bedingungen zur Grundlage einer neuen Installation. Während die Tonspur als Endlosschleife – ein Charakteristikum vieler Audio- und Videoarbeiten – vor allem räumlich lesbar wird, sind die ihr zugrunde liegenden Handlungen primär im Klang anwesend. Sehen und Hören sind in einer eigengesetzlichen Logik miteinander verbunden und fordern gleichermassen die Vorstellungskraft heraus. Ein Magnetband verläuft von einem Tonbandgerät aus um einen behelfsmässig an einem Stuhl fixierten Stift. Im Wechsel der Wochentage sind Schritte, aufprallende Bälle, eine Geige oder Kombinationen aus diesem Repertoire zu hören. Die sechs Audioversionen waren den sechs Öffnungstagen der Galerie zugeordnet und in Zeichnungen festgelegt:

1. Montag – «Walking in the gallery»
2. Dienstag – «Bouncing two balls in the gallery»
3. Mittwoch – «Violin sounds in the gallery»
4. Donnerstag – «Walking and bouncing balls»
5. Freitag – «Walking and violin sounds»
6. Samstag – «Violin sounds and bouncing balls»

Die Bezeichnungen der Aufnahmen beziehen sich auf die Öffnungszeiten der Konrad Fischer Galerie. Im Schaulager sind die Audioversionen den Öffnungszeiten der Ausstellung im Schaulager von Dienstag bis Sonntag angepasst.

Die täglich wechselnde Platzierung des Stuhls reagiert auf die unterschiedlichen Längen der Tonbänder, die bei Konrad Fischer einen schmalen, langen Galerieraum durchkreuzten und aufteilten. Auch in der Präsentation im Schaulager muss das Publikum je nach Wochentag einen anderen Weg wählen.



Zeichnung für *Six Sound Problems for Konrad Fischer*, 1968

RAUM 11

ÜBERSCHREITEN VON GRENZEN

Model for Trench and Four Buried Passages (1977) erscheint wie eine monumentale Skulptur. Das Modell in Gips und Fiberglas für einen in Eisen gegossenen Betonschacht und vier unterirdische Gänge beschreibt Nauman als «eine Studie im Massstab 1:2». Man stelle sich den an Drahtseilen hängenden Ring also als Schacht doppelten Durchmessers im Boden vor mit vier in der Erde verborgenen Tunnels. Die Frage nach der Funktion dieser Konstruktion bleibt unbeantwortet; Sie mögen an militärische Festungsanlagen, futuristische Kommunikationskanäle oder an eine archaische Grabanlage denken.

Immer wieder liegen Naumans Versuchsanordnungen und «Fallstudien» Fragen nach dem Verhältnis zwischen Fakt und Vorstellung zugrunde: Lassen sich räumliche Grenzen in Gedanken überwinden, und wenn ja: Mit welchen Folgen für den Körper? Im Videobild von **Elke** **Allowing the Floor to Rise Up Over Her, Face Up** (1973) liegt eine Frau am Boden. Den Anweisungen des Künstlers folgend, stellt sie sich vor, wie dieser Boden sie aufnimmt und ihr Körper in seiner dichten Masse untergeht. Wie beängstigend die Frau ihre Lage erlebte, ist in der ereignislosen Bildeinstellung nicht einsehbar. Elke hat Nauman nach dem Versuch erzählt, wie sie fürchtete, sich nicht mehr aus dem Boden lösen zu können und keine Luft mehr zu bekommen. Als mentale Übung angelegt, erwächst aus der Kraft der Vorstellung ein existenzielles Erlebnis.

Nauman hatte sich kurz mit dem Buch *Gestalt Therapy* (1951) von Fritz und Laura Perls, Paul Goodman und Ralph F. Hefferline beschäftigt. Deren psychotherapeutische Stossrichtung, die das Bewusstsein ebenso an mentalen Vorstellungen schult, genoss in den 1970er-Jahren an der Westküste der USA auch ausserhalb von Fachkreisen eine gewisse Popularität. Der Fokus auf Begriffe wie «awareness» (Gewahrsein) oder «attentiveness» (Achtsamkeit) waren für den Künstler vorübergehend eine Bestätigung für seine künstlerisch motivierten Interaktionen zwischen Raum, Mensch und Imagination.

Eine Spielform, das ganz Reale in die Zone des subjektiven Unbehagens zu verschieben, besteht in der videotechnischen Übertragung eines Raums, den eigentlich nur die Vorstellung erreichen kann. **Audio-Video Underground Chamber** (1972–1974) ist das unveränderliche Standbild einer schmalen, leeren Betonzelle. Der rechtwinklige Hohlraum ist ausserhalb des Ausstellungsraums im Boden vergraben. Mittels Liveübertragung wird im Ausstellungsraum ein Ort fassbar, dessen Existenz die Videoeinstellung zwar bezeugt, der aber bis in seine funktionale Bestimmung hinein hermetisch und unzugänglich bleibt. Seit über zehn Jahren ist die frühe Arbeit als Dauerleihgabe im mumok in Wien permanent installiert. Für die Präsentation im Schaulager lässt Bruce Nauman erstmals eine Liveübertragung aus grosser Distanz zu.



Square, Triangle, Circle, 1984

MODELLE



Model for Room with My Soul Left Out, Room That Does Not Care, 1984

Vor allem in der zweiten Hälfte der 1970er-Jahre entwickelt Bruce Nauman eine Gruppe von Werken, die oft die Bezeichnung «Modell» im Titel tragen. Die Entwürfe für die nicht selten unterirdisch gedachten Räume sind etwa aus Holz, Gips oder Glasfaser ausgeführt. Von unfertigem Charakter, sind sie gerade so weit ausgearbeitet, dass sie verdeutlichen, wofür sie stehen. Von den Gängen geht eine befremdliche Wirkung aus, wenn etwa ein Querschnitt vom Viereck in einen Kreis und in ein Dreieck übergeht oder wenn Tunnelsegmente sich überlagern und entweder ins Leere gehen oder in einer Schlaufe verlaufen. Naumans «Modelle» sind Abstraktionen: Anhand eines plastischen Objekts beschwören sie Situationen herauf, die die Vorstellungskraft herausfordern, ja strapazieren können. Die Simulation gigantischer Schächte, unterirdischer Tunnels oder metaphysischer Räume schliessen die Idee von Entzug, Versteck, aber auch von Zuflucht und Schutz mit ein. Oft scheinen die isolierten, surrealen Räume über dem Boden zu schweben. Anders als die Korridore sind die Modelle nicht begehbar. Umso stärker bestehen sie auf die individuelle Imagination oder legen mentale Verfassungen frei. Wo hört der eigene Standort auf? Könnte man fallen? Wie stehen wir zur Horizontale, oder gibt es gar kein Oben und Unten mehr? Neben den materialisierten Modellen schlägt Nauman auch Gedankenexperimente vor: Anweisungen zum direkten, physischen oder mentalen Handeln vermessen körperliches Empfinden und räumliche Grenzen neu.

RAUM 12

WHITE ANGER, RED DANGER, YELLOW PERIL, BLACK DEATH

Fernab von jeder Schwerelosigkeit und in instabiler Balance ruhend ist **White Anger, Red Danger, Yellow Peril, Black Death** (1984) gleichsam ein Mobile des symbolischen Schwergewichts. Die im Titel aufgerufenen Farben spielen an auf Erkennungsmerkmale von Ethnien, auf Emotionen zugeordnete Attribute sowie auf Signale für Gefahr. Gleichzeitig benennen sie den Anstrich der Stühle, die an zwei gekreuzten T-Trägern aus Stahl und in geringem Abstand an einem separaten Drahtseil hängen. Ohne Sitzfläche, ohne Beine oder ohne Rückenlehne führen sie ein Stadium der Demontage oder Zerstörung vor.

Das Motiv des Stuhls ist für Nauman nicht neu. Er hatte es bereits mit der argentinischen Militärdiktatur assoziiert und mit einem Folter- oder gar Exekutionsstuhl in Verbindung gebracht. «Ein Stuhl ist ein Gebrauchsgegenstand, er ist funktional, er ist aber auch ein Symbol. Denken Sie nur an den elektrischen Stuhl oder den Stuhl, auf den die Polizei einen setzt, wenn man ins Verhör genommen wird. Es bleibt nun ganz der Vorstellungskraft überlassen, mit dieser Isolation umzugehen. So wird das Bild viel machtvoller, eindringlicher, wie ein Mord hinter der Bühne, der viel stärker wirken kann als ein Mord, der direkt vor einem passiert. Das Symbol ist viel mächtiger.»



White Anger, Red Danger, Yellow Peril, Black Death, 1984

RAUM 13

MODEL FOR ROOM WITH MY SOUL LEFT OUT, ROOM THAT DOES NOT CARE

Model for Room with My Soul Left Out, Room That Does Not Care (1984) ist beides zugleich: die Maquette für eine gross dimensionierte, begehbare Skulptur wie auch ein eigenständiges Werk. Die Anlage aus drei sich durchkreuzenden Tunneln mit viereckigem Querschnitt hat Nauman 1984 als raumgreifende Installation sowie 1988 als architektonische Version aus Beton im Aussenraum ausgeführt. Die leere Mitte ist durch ein Gitter gesichert und begehbar: Dort ist der gähnende Abgrund ebenso wie der nach oben offene Schacht erlebbar. In der Puppenstübendimension vermittelt das Modell den Eindruck der Vereinzelung und Verlorenheit. Eine aus Bleistift und Draht gebastelte Figur nimmt die Kreuzung ein. Hat sie Boden unter den Füssen? Zwischen oben und unten, rechts und links, hinten und vorne stehen alle Wege offen.



Model for Room with My Soul Left Out, Room That Does Not Care, 1984

RAUM 14

GET OUT OF MY MIND, GET OUT OF THIS ROOM

Der kleine, fast leere Raum ist einzig von einer 10-Watt-Glühbirne erhellt. Aus unbestimmter Richtung ist eine Stimme zu hören, welche die immer gleichen Worte wiederholt: «Get out of my mind, get out of this room.» Tonlage, Artikulation, Modulation und Rhythmik der schroffen Befehle ändern sich ständig: Manchmal sind die Worte geknurr, gegrunt oder gekreischt ausgesprochen, Tempo und Lautstärke verändern sich. Zusammengenommen machen die teils extremen Modulationen Stimme und Sprache als plastisch formbares Material erlebbar. Von der Anwesenheit seines Körpers entkoppelt, gewinnt die aufgezeichnete Stimme des Künstlers den Charakter eines Phantoms. Der unerbittliche Verweis aus Kopf und Raum impliziert eine Übertretung. Habe ich mich unwissentlich schuldig gemacht? Wie bin ich in diese verstörte Beziehung geraten? Nauman spielt mit Kraft und Flüchtigkeit des Sprechorgans, um ein Orakel des Gewissens heraufzubeschwören, die Stimme der Vernunft oder einen Dämon, der sich mit und gegen uns seinen Raum verschafft. Das Drama erinnert in seiner radikalen Reduktion ans Werk des irischen Schriftstellers und Dramatikers Samuel Beckett, mit dem Nauman früh vertraut war. In dessen *Not I* von 1972 etwa war auf der stockdunklen Bühne nur der von einem Spotlicht beleuchtete Mund der Schauspielerinnen zu sehen – das isolierte Organ einer schaurigen, eigenen Existenz, dem ein hastiger, emotional aufgeladener Monolog entwich.



Get Out of My Mind, Get Out of This Room, 1968

RAUM 15

ELEVEN COLOR PHOTOGRAPHS

Die elf Farbfotografien, 1970 von der Leo Castelli Gallery in einer kleinen Auflage von nur acht Sets herausgegeben, waren unabhängig voneinander entstanden. Die beschreibenden Titel spitzen ihr jeweiliges Motiv ironisch zu. **Drill Team** etwa macht aus fünf ordentlich in eine Holzleiste gebohrten Bohrköpfen eine Exerzierformation in Achtungsstellung. In **Eating My Words** sitzt Nauman vor einem Teller mit zu Buchstaben geformten Brotstücken – die appetitliche Übersetzung jenes peinlichen Umstands, wenn einer sein Wort zurücknehmen muss. Die Eulenspiegelereien oder nachgestellten Redensarten sind auch als Reflexion auf die sprachliche Kontrolle lesbar, der das künstlerische Arbeiten unterworfen ist. Bruce Nauman hat für die Realisierung der **Eleven Color Photographs** (1966 und 1967) mit dem Fotografen Jack Fulton zusammengearbeitet. Um die übersättigten Farbtöne zu erzielen, erarbeiteten sie ein komplexes Do-it-Yourself-Entwicklungsverfahren. Sie bauten eigene Wannen und verlängerten das Bad der Abzüge, wofür sie unkonventionelle Chemikalien verwendeten, um dem Verblässen entgegenzuwirken, und setzten Filter für Farbabzüge in ihren Schwarz-Weiss-Vergrösserungsapparat. **Eleven Color Photographs** sind ein Schlüsselwerk für Naumans Schaffen wie auch für die konzeptuelle Fotografie, die in den 1960er-Jahren in Kalifornien auch auf die in der Werbung aufgekommene Farbfotografie reagiert.



Bound to Fail, aus dem Portfolio *Eleven Color Photographs*, 1966–1967, gedruckt 1970

SPRACHE



Eating My Words, aus dem Portfolio *Eleven Color Photographs*, 1966–1967, gedruckt 1970

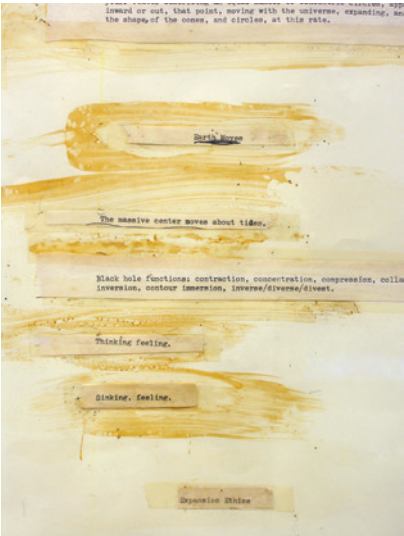
Bruce Naumans anhaltendes Interesse an Sprache und Schrift manifestiert sich in unterschiedlichen Medien, sei es in den blinkenden Schriftzügen seiner Neonarbeiten, in den Sprachspielen, in Zeichnungen oder Druckgrafik sowie in den Video- und Audioarbeiten, in denen er die gesprochene Sprache bis an den Rand der Erschöpfung treibt.

Wie andere Stoffe behandelt Nauman auch Sprache als Rohmaterial: Begriffe büßen ihre eindeutige Bedeutung ein, wenn er sie aus ihrem Gefüge löst, Sätze in Einzelteile zerlegt, neu anordnet oder Wortkombinationen durchdekliniert.

Ein tendenziell analytischer Umgang mit Sprache gewinnt mit der in den 1960er-Jahren aufkommenden Konzeptkunst an Bedeutung. Bei aller Verdichtung und Reduktion behält Naumans Sprachbezug einen spielerischen und zuweilen poetischen Zug: Die Pointe in **Eleven Color Photographs** (1966–1967, gedruckt 1970) etwa entlädt sich in humorvollen Titeln; isolierten Begriffen entlockt Nauman in Kombination mit Bildern oder Gesten eine vielstimmige Bedeutungsfülle; einer minimalistischen Skulptur unterlegt er einen fast elegischen Text oder mutet einem Satz so viele Umstellungen zu, bis vom originalen Sprechakt nur noch ohnmächtig sich folgende Silben übrig bleiben. In diesem Zugriff wird die geistige Nähe zum Sprachphilosophen Ludwig Wittgenstein erkennbar. Noch während seines Mathematikstudiums an der University of Wisconsin–Madison hatte Nauman einen Kurs in Philosophie belegt und sein Interesse für Wittgensteins Schriften entdeckt, insbesondere für dessen *Philosophische Untersuchungen* (1953). Wittgensteins Forschung war der Natur von Sprache und deren Verhältnis zur Welt gewidmet, wobei er ihre Struktur philosophisch an die Grenzen trieb. Seine Texte sind von einer rigorosen Knappheit geprägt, die Nauman zusagte: Er mochte «die Klarheit dieses Prozesses ... und die Tatsache, dass er [Wittgenstein] seine Beweisführung bis an den Punkt der logischen Absurdität trieb – zum Punkt, an dem Logik und Sprache zusammenbrechen.»

RAUM 16
 CONES COJONES

Cones Cojones (1973–1975) auf dem Boden des Atriums ist als Einladung zu einem Gedankenexperiment angelegt: Die konzentrischen, mit Abdeckband auf dem Boden markierten Kreise seien als gigantische Kegel («cones») zu lesen, deren Spitzen sich auf einem Punkt im Universum befinden, der auf einer dem Erdmittelpunkt zustrebenden Geraden liegt. So minimal die Markierung, so mächtig die Vorstellung: **Cones Cojones** evoziert in optischer Täuschung einen sich wölbenden Boden, definiert vor allem aber einen Standort im kreisförmigen Querschnitt unermesslicher Kegel. Den Texten an der Wand ist zu entnehmen, wie Bruce Nauman das Werk scheinbar gelesen haben möchte. Der Verweis auf «deinen Mittelpunkt» adressiert direkt uns Betrachter und verbindet unseren Körper sowohl mit dem «Mittelpunkt der Erde» wie auch mit «einem weit entfernten Punkt im Universum». Mit der Schreibmaschine geschrieben, Zeile um Zeile ausgeschnitten und auf den Papierbogen geklebt, erinnert der Text an Konkrete Poesie, welche unter anderem durch die Anordnung von Wörtern und Sätzen Bedeutung erzeugt. Im gleichen Zeitraum schafft Nauman



Cones Cojones, 1973–1975 [Detail]

andere Werke, die minimalistische Skulptur und poetische, existenzialistisch anmutende Texte miteinander verzahnen. Die zeitgenössische Rezeption hat diese oft als düster aufgenommen, aus zeitlicher Distanz wird aber deutlich, wie intensiv Nauman Denkprozesse in Raum und Material erkundet.

Nachfolgende Übersetzung bietet lediglich eine sinngemässe Übertragung des poetischen Texts:

Cones Cojones (1973–1975)

Cones (Kegel)
Schwimmer: ansteigende Zeit-/Hochzählfrequenz.
Eine begrenzte Anzahl konzentrischer Kreise mit unregelmässigen Abständen: Von aussen nach innen betrachtet, bilden die Abstände zwischen den Kreisen eine (entweder anwachsende oder abnehmende) geometrische Folge.
Konzentrische Kreise, die entweder vom Mittelpunkt oder von der Peripherie aus betrachtet zunehmend enger werden und die Schnittpunkte der Ebene, die parallel zum Boden durch deinen Mittelpunkt verläuft, mit einer sehr grossen, aber endlichen Menge konzentrischer Kegel darstellen, deren gemeinsamer Mittelpunkt an einem weit entfernten Punkt im Universum auf einer durch den Mittelpunkt der Erde verlaufenden Geraden liegt.
Der Punkt im Universum, der als Scheitelpunkt einer zählbaren Anzahl konzentrischer Kegel, deren Schnittpunkte mit der Ebene, die parallel zum Boden durch deinen Körpermittelpunkt verläuft, eine gleiche Anzahl konzentrischer Kreise bilden, die nach innen oder gar nicht zu strahlen scheinen, dieser Punkt bewegt sich mit dem sich ausdehnenden Universum, das so die Form der Kegel und Kreise verändert, in derselben Geschwindigkeit.

Erdbewegungen
Die massive Mitte setzt Gezeiten in Gang / Funktionen eines schwarzen Lochs: Kontraktion, Konzentration, Kompression, / Kollaps, Konturinversion, Konturimmersion, invers/divers/divergieren. / Denken fühlen. / Sinken, fühlen.

Ethik der Expansion
Lass das Gas raus und das Gefäss wird Inhalt. / Frei denkender Freidenker; freier Denker, der frei denkt. / Spottender Schwimmer schwimmender Spotter. / Schlüpf in einen riesigen Raum, in dem viel Zeit zur Verfügung steht, da die stetig und rasch wachsenden Entfernungen gigantisch sind. Bleib im Innern des Kegels; meide die Wände; halte dich kompakt; meide jede Kompression. Jetzt ist die Zeit knapp. / (Du kommst nicht von «here» nach «there», aber du kannst von «there» nach «here» kommen, wenn dich das überschüssige «» nicht stört.) / Ich meine damit, alles ist endlich, alles ist abgeschlossen, nichts berührt sich. / Es bedeutet nichts, zu sagen, es gebe keine Zwischenräume. / Es ist sinnlos, zu sagen, es gebe Zwischenräume. / Als ob das Wasser kürzlich entfernt worden wäre. / Als ob Wasser sich entleert hätte.

Cojones (Hoden)

Ich will das Ganze erfassen. Ich versuche alles zu erfassen, akkurat. / Ich will das Ganze erfassen. / Hier ist jedes. / Hier ist das Ganze, alles, akkurat, präzise: / Stell dir vor, du triffst auf eine Linie und stellst dich so hin, dass die Mitte deines Körpers auf dieser Linie liegt. Wenn du das schaffst, gibt es keinen nächsten Schritt. / Nimm mich beim Wort, nicht beim Willen. / Du wirst einfach etwas anderes tun müssen.

Hier ist jedes.
Hier ist meine Präzision. / Hier ist alles. / Anscheinend ist dies mein Loch. / Anscheinend ist dies meine Bestimmung. / (Ich habe präzise, aber fiese Absichten.)

Eh er sehr ist.
1. Sprechen wir über Kontrolle. / 2. Wir sprachen gerade über Kontrolle. / 3. Wir sprechen über Kontrolle.

Es gibt keine Vorbereitung auf dieses Ereignis.
Es gibt keine Entschuldigung für dieses Ereignis, es gibt keinen Grund, keine Notwendigkeit, keine Dringlichkeit, kein ... / Anscheinend meine ich dies, obwohl es nicht meine Absicht war. / Diese Genauigkeit ist nicht meine Absicht.

Oh, meine schrumpfende, krabbelnde Haut / und das Bedürfnis in mir, mich bis zu einem gewissen Punkt zu strecken. / Diese Genauigkeit ist meine Absicht. Besänftige meine Kunst.
Diese Genauigkeit ist meine Absicht. Besänftige meine Kunst.

RAUM 17
 SEVEN VIRTUES/SEVEN VICES

Sieben dunkle Kalksteinplatten, im eng zulau-fenden Raum unter der Treppe verteilt, muten wie Grabplatten an. Paarweise sind in jeden Stein in Kapitalbuchstaben je eine Tugend und ein Laster übereinander eingraviert – so liegt HOPE (Hoffnung) über ENVY (Neid), PRUDENCE (Klugheit) ist gepaart mit PRIDE (Hochmut), JUSTICE (Gerechtigkeit) verklammert sich mit AVARICE (Geiz). In ihrer Verschränkung führen **Seven Virtues/Seven Vices** (1983–1984) zusammen, was im allgemeinen Verständnis nach Abstand ruft. Tradierte Vorstellungen darüber, was – in Stein gemeisselt – als «gutes» beziehungs-weise «verwerfliches» Verhalten gilt, lösen sich in der abstrakten Ansammlung von Silben gleichsam auf. Während sich der Wortsinn in der angestregten Entzifferung relativiert, gelangt Sprache als Trägerin gewichtiger Inhalte an ihre Grenze: Zu komplex ist menschliches Verhalten, als dass es in binären Schemen glaubhaft erfasst werden könnte.



Seven Virtues/Seven Vices, 1983–1984 [Detail]

RAUM 18 GOOD BOY BAD BOY

Mit **Good Boy Bad Boy** greift Nauman 1985 nach über zehn Jahren Unterbruch wieder auf das Medium Video zurück. Die professionellen Schauspieler – ein schwarzer Mann und eine etwas ältere weisse Frau – lässt er mehrmals hintereinander ein Skript von insgesamt 100 Sätzen vortragen. Auf je einem Sockel konfrontieren uns die beiden «Talking Heads» auf Augenhöhe mit kurzen Statements wie: «I was a good boy. You were a good boy. We were good boys. That was good.» Oder: «I live the good life. You live the good life. We live the good life. This is the good life.» Moralische Kategorien, emotionale Zustände, existenzielle Handlungen werden nüchtern durchdekliniert und vom persönlichen Statement zur verbindlichen Tatsache erhoben. Zu Beginn kühl und distanziert, erfährt die Rezitation eine zunehmend emotionale Färbung, bis die Aussagen schliesslich in Aggression und Wut umschlagen. Die beiden Stimmen driften mehr und mehr auseinander und mutieren zum asynchronen Zwiegespräch, in welchem das selbstverständlich Gute oder das Normative der Aussagen an Schärfe verlieren. Die Anlehnung an einen Lebenszyklus mündet in die Furcht vor dem Tod: «I don't want to die. You don't want to die. We don't want to die. This is fear of death.»



Good Boy Bad Boy, 1985

RAUM 19 ONE HUNDRED LIVE AND DIE

Über seine ersten Neonarbeiten sagte Nauman, dass er Kunst machen wollte, «die gewissermassen verschwinden würde – eine Kunst, die gar nicht unbedingt wie Kunst aussehen sollte.» Als er sich in den 1970er- und 1980er-Jahren intensiv mit dem Medium auseinandersetzt, gehören Neonröhren nicht gerade zu den klassischen künstlerischen Werkstoffen; viel eher ist das gewöhnlich wirkende Material mit Werbung, Kommerz und den trügerischen Verheissungen flüchtigen Vergnügens konnotiert – ein semantisches Feld, welches Nauman gezielt mit seinen politisch und gesellschaftskritisch aufgeladenen Inhalten kontrastiert. So auch in **One Hundred Live and Die** (1984), eine von Naumans grössten Neonarbeiten. In rhythmischer und kontinuierlicher Abfolge leuchten 100 horizontal ausgegerichtete, wörtliche Ansagen wie auf der Anzeigetafel eines Flughafens auf und erlöschen wieder. «Live and die, live and live, sing and die, sing and live» pulsiert da etwa als Kommando, «shit and die, shit and live, scream and die, scream and live» wird im gleichen Stakkato fortgesetzt, bis am Ende eines Durchlaufs alle Wortpaare gleichzeitig als blendende Farbwand erstrahlen. Arrangiert in vier rechtsbündigen Spalten schlagen Drei-Wort-Sätze den Bogen vom Handeln in den Tod beziehungsweise in die Vitalität – alles ist nach beiden Seiten deklinierbar, Hoffnung und Verzweiflung teilen sich die breite Farbpalette und erhellen unseren Raum.



One Hundred Live and Die, 1984

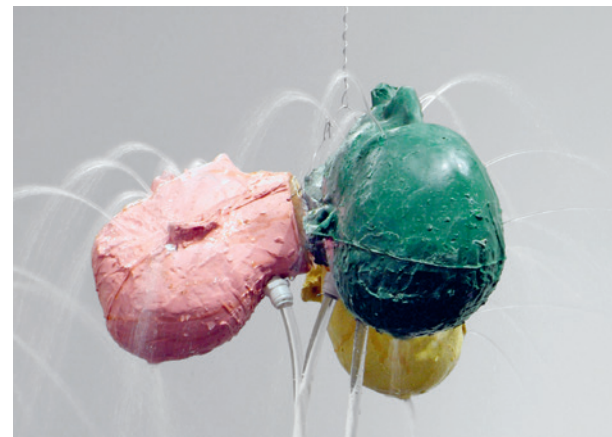
RAUM 20 ROHE KÖRPER

In dünnen Fontänen schiesst Wasser aus perforierten Köpfen. Es fällt in ein behelfsmässig wirkendes Becken und kommt über durchsichtigen Schläuchen erneut in Umlauf. Nach einer Viertelstunde stoppt der Fluss für jeweils zwei Minuten. Wie die Titel **Three Heads Fountain (Juliet, Andrew, Rinde)** und **Three Heads Fountain (Three Andrews)** (beide 2005) verraten, sind die Köpfe aus farbigem Epoxidharz und Fiberglas lebenden Modellen abgenommen: Der Künstler fertigte Abgüsse von Personen aus seinem Umfeld. Spuren der Herstellung wie Pfropfen in den Nasen sind Teil von Naumans unfertig anmutender Verarbeitung. Die makabere Konstellation unterläuft jede Symbolik von Wasser als lebenspendendem Element; viel präsenter sind Referenzen an tatsächlich geschundene Körper, an medial präsente Gräueltat von Krieg oder Terror.

Körperlich direkt sind auch die drei nacheinander projizierten, tonlosen Slow-Motion-Filme von 1969. In **Bouncing Balls** lässt Nauman seine Hoden in Nahsicht schaukeln, **Gauze** zeigt den Künstler kopfüber, während er sich Gaze aus dem verzerrten Mund zieht, und in **Black Balls** bestreicht er seine Hoden mit schwarzer Farbe. Die Kurzfilme wurden mit einer Hochgeschwindigkeitskamera aufgezeichnet; in Zeitlupe ab-

gespielt, scheint die Nahaufnahme etwa der Hoden aufs Extremste verlangsamt. Dem verstohlen voyeuristischen Blick auf die überlebensgrosse Projektion kommt eine sezierende Präzision zu. Unter Einsatz seines Körpers vollführt der Künstler einen Balanceakt zwischen intimer Handlung, grotesker Selbstbespitzelung und temporärer, verletzlicher Gegenwart. Der Titel kann als Anspielung auf die Rassenthematik der 1960er-Jahre gelesen werden: «to blackball» kann mit «ausschliessen», «abwählen» oder «ablehnen» übersetzt werden, was das Bild politisch grundiert.

Im Gegensatz zur schwarz-weissen Bildsprache der Projektionen bedient sich die Neonarbeit **Seven Figures** (1985) einer Palette schriller Farbigkeit. So lapidar der Titel, so explizit sind die Bewegungen der schemenhaften Männer- und Frauenfiguren, die sich im An und Aus des Neonlichts zur Orgie aufreihen. Wie auch in den autoerotischen Filmen will sich die Spannung aber nie entladen. Ambivalenzen und Grenzüberschreitungen prägen die Werke in diesem Raum, während jede mögliche Eskalation, jeder eruptive Höhepunkt im ewigen Kreislauf gefangen bleibt.

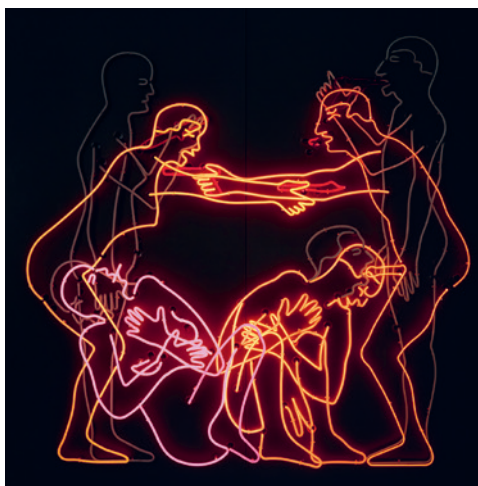


Three Heads Fountain (Juliet, Andrew, Rinde), 2005 (Detail)

RAUM 21 LEBEN UND TOD

«Mein Werk kommt aus der Enttäuschung über die <conditio humana>.» Schonungslos konfrontiert uns Naumans Werk mit den Widersprüchen und Schmerzzonen menschlichen Zusammenlebens. Es sind so grundlegende Motive wie Gewalt, Sex oder Tod, die sein Schaffen der 1980er-Jahre zunehmend prägen. Sekundenschnell blinken in **Human Nature/Life Death/Knows Doesn't Know** (1983) im knallbunten Gegensatz Begriffe wie «Life», «Death», «Love», «Hate», «Pleasure» und «Pain» oder wortspielerische Kombinationen wie «Human Nature» und «Animal Nature» auf. Mit dem Medium Neon zitiert Nauman die nach Aufmerksamkeit heischende Reklame im öffentlichen Raum. Seine Lichtröhren programmiert er nach Rhythmen, die einzelne Teile in verschiedensten Kombinationen aufleuchten lassen. **Sex and Death by Murder and Suicide** (1985) erzeugt in der Abfolge der aufscheinenden Paarungen einen Verlauf sich steigender, sexualisierter Gewalt.

Als Kombination aus kinetischer Skulptur und Bewegtbild rückt **Hanging Carousel (George Skins a Fox)** (1988) Tiere in den Fokus. Bei ihren stilisierten Körpern handelt es sich um handelsübliche, gebrauchsfertige Formen aus Schaumstoff für die Tierpräparation zu Ausstellungszwecken. Anstatt sie wie üblich als Kern mit einem entsprechenden Fell zu überziehen, lässt Nauman Bär, Opossum, Waschbär, Eichhörnchen und Hase nackt und in prekärer Balance an einem kreuzförmigen Metallgestänge baumeln, dessen Rotation in wechselnder Richtung sie ohnmächtig ausgesetzt sind. Ein kleiner Monitor nimmt eine Videodokumentation ins Karussell mit auf. Die Drehung lässt kaum beobachten, wie George mit geübten Handgriffen einen Fuchs häutet. Die Arbeit des routinierten Jägers nimmt mit jeder Umdrehung ihren verstörenden Lauf, während der erlegte Fuchs mehr und mehr die Gestalt der abstrahierten Schaumstoffkörper annimmt.



Sex and Death by Murder and Suicide, 1985

RAUM 22 CLOWN TORTURE

In seiner Abhandlung *Portrait de l'artiste en saltimbanque* (Porträt des Künstlers als Gaukler, 1970) hat Jean Starobinski gezeigt: Künstler und Clown sind auf tragikomische Weise miteinander verwobene Charaktere. Ohne uns die Entscheidung abzunehmen, ob wir lachen oder uns beschämt abwenden sollen, macht uns Bruce Nauman zu Zeugen eines brisanten Rollenspiels. Dargestellt von Walter Stevens, kommt der traurige Emmett-Kelly-Clown ebenso zum Zug wie der Spassmacher der französischen Barockzeit, die karikierend überzeichnete Zirkusfigur oder der Possenreisser im Narrenkostüm.

Clown Torture (1987) ist eine von Naumans ersten Mehrkanal-Videoinstallationen. Bild- und Tonsequenzen sind auf vier Monitore und zwei Projektionen verteilt. Wie um den bereits irritierten Orientierungssinn noch weiter herauszufordern, stehen einige Szenen auf dem Kopf oder sind seitlich gekippt. Ein Clown ist augenscheinlich dabei, sich auf einer öffentlichen Toilette zu erleichtern. Ein anderer balanciert auf seinem Besenstiel ein Goldfischglas zur Decke hin, bis er das Gefäß ermüdet fallen lässt; einer wird, eine Tür durchschreitend, mit einem Eimer Wasser übergossen; ein zunehmend in Panik geratender Clown schreit in allen erdenklichen Tonlagen «No! No! No!». Abgespielt in Endloschleife, nimmt jede Handlung ihren verlässlich prekären Lauf: Die Wiederholung exerziert Momente des Scheiterns. Sie hält den Clown gefangen, lässt ihn von vorn beginnen, raubt ihm immer neu die Balance.



Clown Torture, 1987 (Still)

RAUM 23

STUDIEN ZU NEONARBEITEN

Im Zeichnen verschafft sich Nauman Klarheit über eine Idee. Manchmal denkt er auch nach deren Fertigstellung Konzept und Wirkungsweise einer Arbeit durch: «Wenn ich an Zeichnungen arbeite, [...] ist das nicht um ihrer selbst willen, sondern sie dienen dazu, zu erklären, wie ein Stück funktioniert. Wenn deren Erklärung klar ist, dann kann ich die Zeichnung beenden.»

Als Studien, Skizzen oder Konstruktionsentwürfe beziehen sich Naumans Zeichnungen meistens auf skulpturale Projekte. Sie geben Einblick in eine Virtuosität, die auch im Modus der Werkstattstudie nicht nachlässt. Kräftige Farben nehmen den Eindruck leuchtender Neonröhren vorweg, mit Nachdruck gesetzte Linien verleihen dem Schema Plastizität. Eigens applizierte Papierstücke halten präsent, wie Nauman Varianten von Umriss oder Ausrichtung einzelner Elemente testete. Von Hand ausgeführte Korrekturen

und Auslöschungen zeugen von der Suche des Entwerfers und bleiben als weisse Retuschen sichtbar. Sorgfältig eingezeichnete Doppellinien sowie für die Herstellung relevante Kommentare und Anweisungen zu Farbe und Volumen weisen Zeichnungen als Pläne für die Glasröhren aus, bevor sie in der Werkstatt fachmännisch zurechtgebogen werden.

Für die lebensgrossen Figuren dienen Nauman einmal mehr der eigene Körper und der anderer Personen als Modell und Schablone. Schonungslos verknüpft der Künstler in Zeichnungen wie **Punch and Judy II Birth & Life & Sex & Death** oder **Crime and Punishment (Punch and Judy)** (beide 1985) die leibliche Existenz – das nackte Leben – auf wenige Aspekte: Ausbrüche roher, unvermittelter Gewalt oder Momente der Lust sind das Vokabular dieser Studien für Neonarbeiten.



Crime and Punishment (Punch and Judy), 1985

RAUM 24

SHADOW PUPPETS AND INSTRUCTED MIME

«Sit down, lie down, roll over, play dead, sit up, stand up» – eine Pantomimin folgt den Anweisungen einer durchdringenden, männlichen Stimme und bringt sich entsprechend in Position. So simpel die Ausgangslage scheint: Während die Befehle der Pantomimin ununterbrochen neue Haltungen abverlangen, ist die räumliche Situation kaum zu überblicken. Entmächtigung und Desorientierung sind Leitmotive der Installation **Shadow Puppets and Instructed Mime** (1990), welche die Handlungssequenzen über Monitore und Wände jagt.

Auf vier Monitoren sowie auf Wände und Leintücher projiziert zirkulieren insgesamt sechs Videos im Gegenuhrzeigersinn. In wechselndem Rhythmus springen deren Sequenzen von einem Gerät zum nächsten. Immer wieder erscheint die auf ihre Aufgabe konzentrierte Pantomimin. Sie findet Varianten und scheint Befehle auch als spielerische Herausforderung anzunehmen.

Wohin führt die anhaltende Dressur? Wer gibt Instruktionen und bestimmt das Tempo? Wo verläuft die Linie zwischen Selbst- und Fremdbestimmung? Weitere Einstellungen tragen das Schattenspiel pendelnder, in Schwingung versetzter Wachsköpfe vor. In einer zuweilen schwungvoll herbeigeführten Kollision prallen die hängenden Köpfe explosiv krachend aneinander. In zwei gegenüberliegenden Ecken des Raums sind die Köpfe auch skulptural anwesend und rufen Schreckensbilder auf. Im Hin und Her zwischen Befehl und Ausführung, Wille und Ohnmacht, Schattenspiel und Exekution pocht der zeitlich unabgeschlossene Kreislauf auf Fragen nach der individuellen Verantwortung.



Shadow Puppets and Instructed Mime, 1990 [Still]

TON UND KLANG

«Töne und Klänge haben etwas Unmittelbares, Aufdringliches an sich, dem man nicht aus dem Weg gehen kann.» Gezielt setzt Nauman Geräusche und Klänge als integrales Element seiner Werke und Installationen ein. Mit Aufnahmen seiner Stimme etwa oder von Musikinstrumenten erprobt er die Wirkung von Klang und Rhythmus auf den Raum sowie auf das körperliche und psychische Empfinden. Einmal zurückhaltend, dann wieder Symptom von Irritation und Störung, erweisen sich Geräusche und Klänge als wichtiges Kontinuum in Naumans Werk. Er überlagert Stimmen und Töne bis zur Unverständlichkeit oder lässt sie asynchron auseinanderdriften. Musikalische Klänge verdichten sich, etwa in **End of the World** (1996), gleichsam zu Lärm, während in der endlosen Wiedergabe von **Violin Tuned D.E.A.D.** (1969) immerfort nur ein einziger Akkord zu hören ist.

Bereits an der University of Wisconsin–Madison hatte Nauman mitunter Musiktheorie studiert. In Kalifornien war er mit Künstlerkollegen in einer Band engagiert und war offen für zeitgenössische Strömungen in der Musik. Naumans Einsatz und zeitliche Organisation von Geräuschen belegen sein Interesse auch an Komponisten wie John Cage, La Monte Young oder Steve Reich. 1969 wirkte Nauman an der Vorführung von Steve Reichs *Pendulum Music* mit. Mit an Kabeln ausschwingenden Mikrofonen erprobte der Komponist in diesem Stück seine Technik der Phasenverschiebung – das graduelle Auseinanderdriften gleicher Stimmen.



End of the World, 1996 (Still)

Von der vermeintlichen Stille in **Mapping the Studio II with color shift, flip, flop, & flip/flop (Fat Chance John Cage)** (2001) bis hin zu mächtig anschwellenden, ja kakofonen Geräuschkulissen seiner Mehrkanalarbeiten spielt Ton in verschiedenen Facetten eine Rolle. Auch Begleitgeräusche wie das leise Surren der Neonröhren oder das zeitlich programmierte Versiegen und Anspringen von Wasserfontänen durchdringen die Lektüre der Arbeiten und machen die Ausstellung im Schaulager auch als ein grosses akustisches Theater mit menschlichen, maschinellen und technologischen Akteuren begreifbar.

RAUM 25 END OF THE WORLD

In **End of the World** (1996) dominiert der Sound. Drei Wandprojektionen rücken Hände in den Fokus, die gekonnt eine Pedal-Steel-Gitarre, eine Lap-Steel-Gitarre und eine Dobro spielen: Das Augenmerk liegt auf dem Hervorbringen von Rhythmen und Klang und somit auf der Souveränität des Interpreten im Umgang mit den Instrumenten. Manchmal ist wie in Soloeinsätzen die meditative nostalgische Melodie hörbar, dann wieder bäumt sich in phasenverschobenen Überlagerungen von zwei oder allen drei Tonspuren der Sound zu einem diffusen, mächtigen, fast ohrenbetäubenden Klangteppich auf. Das vermeintlich gemeinsame Spiel dreier Musiker entpuppt sich als Montage aus Aufnahmen unterschiedlicher instrumenteller Interpretationen desselben Stücks.

Für die Aufnahmen engagierte Nauman den berühmten texanischen Country Musiker Lloyd Maines. Die Aufzeichnungen von dessen Spiel dienten dem Künstler als Grundlage für dieses Video-Klang-Triptychon: Bild und Ton inszeniert er zu einer musikalisch-visuellen Collage und setzt überdies mit monochromen Farbflächen farbliche Akzente, wo gerade kein Instrument zu sehen und zu hören ist. In den sich mehrfach überlagernden Interpretationen ist jede originale Version gänzlich aufgehoben. Die fortlaufende Variation treibt die Musik, gleichsam quälend, weiter: **End of the World** scheint niemals zu enden.



End of the World, 1996

RAUM 26 LINKISCHE HÄNDE

In **Untitled** (1986) fügt Nauman Schablonen – ursprünglich im Entwurf von Neonarbeiten verwendet – zu einem frei schwebenden Mobile zusammen. Die Montage von Körperfragmenten zu künstlichen Konstellationen findet sich auch in den zwei weissen Gipsabgüssen, die der Künstler von seinen eigenen Händen gefertigt hat. Bei genauem Hinsehen fällt auf, dass in **All Thumbs** (1996) alle Finger mit Daumen ersetzt sind. Damit spielt Nauman auf die Redewendung «to be all thumbs» an, die so viel bedeutet wie «zwei linke Hände haben» oder «ungeschickt sein». Er beraubt die Hand buchstäblich ihrer Fingerfertigkeit und die Handabgüsse werden zum konkretisierten Sprachbild. Immer wieder macht Nauman die Hand als Mass und Werkzeug der Geschicklichkeit zum Thema.



All Thumbs, 1996

RAUM 27 AKTE DER DRESSUR

Die Reflexion über das eigene Tun bildet für Nauman seit Beginn einen wichtigen Ausgangspunkt. In der Videoarbeit **Setting a Good Corner (Allegory & Metaphor)** (1999) unterzieht er sein handwerkliches Können einer selbst auferlegten Prüfung. Wir schauen ihm beim Bau eines Eckpfostens für einen Zaun zu. Wie in frühen Videoarbeiten filmt er sich mit einer statischen Kamera, nun aber auf seiner Ranch in New Mexico. Die vermeintlichen Grenzen zwischen alltäglicher Verrichtung und künstlerischem Schaffen verwischen, während der Künstler sein Tun möglichst sachgerecht vorantreibt. Im Abspann des ungeschnittenen Videos werden Ratschläge seines Nachbarn, eines erfahrenen Ranchers, als Text eingespielt: Er möge etwa die Werkzeuge alle am gleichen Ort versorgen.



Setting a Good Corner (Allegory & Metaphor), 1999 (Still)

Für zahlreiche Tierskulpturen macht sich Nauman Fabrikate aus der Taxidermie zunutze, wie sie in handelsüblichen Katalogen in verschiedenen Posen, Varianten und Teilen angeboten werden. In der umgekehrten Pyramide **Leaping Foxes** (2018) türmen sich nordamerikanische Wildtiere wie in einer Akrobatiknummer zu einer kopfüber präsentierten Formation. In der künstlichen Komposition scheinen die Elche, Karibus und Füchse als in sich geschlossene Einheit aufeinander abgestimmt. Parallel ist in **Carousel (Stainless Steel Version)** (1988) ein ambivalenter Akt der Zähmung zu beobachten: Zwischen Vorführung und Opferung, Widerstand und Kürpendeln, hängen Koyote, Hirsch, Rotluchs und Bär an einer Vorrichtung, die an eine Fähranlage erinnert, welche Pferde im Kreis laufen lässt. Ein Teil der taxidermischen Füllkörper liess Nauman in Aluminium gießen, was ein schauerliches Geräusch provoziert, wenn sich das Karussell in Bewegung setzt und die Kreaturen dem Boden entlang schleift.

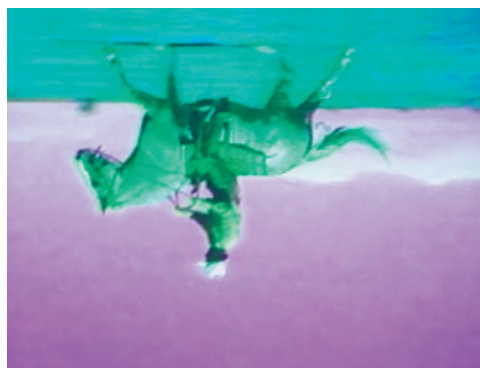
Während hier die Tiere gleichsam der Konditionierung und Dressur unterworfen sind, lässt sich in der angrenzenden Videoinstallation **Green Horses** (1988) die harmonische Übereinkunft von Mensch und Tier respektive Pferd und Reiter beobachten.



Model for Animal Pyramid II, 1989

RAUM 28 GREEN HORSES

Ein Reiter hoch zu Ross, karge Landschaft, weiter Horizont und eine ins Purpur kippende Färbung – so sieht der Stoff des Westerns aus. **Green Horses** (1988) ruft die klassischen Merkmale des Genres auf, um sie gleich wieder zu unterlaufen. Die Arbeit des Ranchers und Pferdetrainers und jene des Künstlers sind hier untrennbar eins: Wir sehen Nauman mit Cowboystiefeln und einem breitkrempigen Stetson mit zwei Hengstfohlen, die er auf seiner Ranch in New Mexico selbst gezüchtet hat und nun eine Reihe von Rollback-Wendungen machen lässt. Zeitweise nimmt die Kamera in Nahaufnahme auf, manchmal weitet sich die Einstellung zum einsamen Reiter hin, der dem fernen Horizont entgegentrabt. Der Titel des Werks spielt auf die Unerfahrenheit der jungen Pferde an, schliesst aber auch die Färbung ein, die Nauman mit Solarisationsverläufen den Bildern nachträglich gegeben hat: Während der Himmel in Magenta getaucht ist, wirken Pferd, Reiter und Erde in grellem Grün wie elektrisiert. Alle 30 Sekunden springt das Bild vom Monitor auf die Projektion und wieder zurück. Nur der gelegentliche Wortwechsel der beiden Kameraleute, Woody und Steina Vasulka, ist zu hören. Während wir selbst dem Geschehen zuschauen, hören wir sie ab und zu das Bild kommentieren. In einer Art Closed Circuit wird im räumlichen Setting von **Green Horses** die Trennung zwischen Unterhaltung und Bewertung, Betrachter und heimlichem Regisseur aus den Angeln gehoben.



Green Horses, 1988 (Still)

RAUM 29 CONTRAPPOSTO STUDIES

In seiner jüngst entstandenen monumentalen HD-Videoinstallation tritt Nauman wieder selbst auf, nachdem er eine Zeitlang aus seinem Werk verschwunden war. Dabei greift der Künstler auf die Bildhauerpose des Kontrapost zurück: Stand- und Spielbein verleihen der statischen Repräsentation des Körpers in der angedeuteten Gewichtsverlagerung einen dynamischen, lebendigen Eindruck. Gleichzeitig zitiert er eine seiner frühesten Videoperformances, **Walk with Contrapposto** (1968). Als junger Künstler hatte er in Anlehnung an die bildhauerische Tradition selbst eine Gangart entwickelt, die er nun, fast 50 Jahre später, in seinem Atelier unter Verwendung neuester Bild- und Tontechnik rekonzipiert. Mit hinter dem Kopf verschränkten Armen kippt er die Hüfte und übt sich gehend in der Gewichtsverlagerung von einem Bein aufs andere.

Sieben Projektionen sind an die Wände zweier Räume projiziert. Die **Contrapposto Studies**, i through vii sind gezielt komponiert und werden mit jeder Sequenz von eins bis sieben komplexer. Bild wie Ton hat Nauman digital segmentiert und geschnitten und die Fragmente nach einem systematischen Raster ineinander verflochten. Die Aufnahmen zeigen Nauman von vorne, von hinten und von der Seite sowohl als Negativ- als auch Positivbild. Die Bildsprache ruft ästhetische Bewegungsanalysen im Bereich der Fotografie in Erinnerung oder auch die surrealistische Methode des «Cadavre exquis», die eine Figur aus zufällig aufeinander treffenden Körpersegmenten aufbaut. Wenn Nauman in den letzten beiden Bildfriesen den Körper waagrecht in exakt sieben Teilstücke zergliedert, schimmert ein klassisches Konzept idealer menschlicher Proportionen auf.



Contrapposto Studies, i through vii, 2015/2016 (Detail)

RAUM 30 BODY PRESSURE

Wall-Floor Positions (1968) zählt zu Bruce Naumans physisch herausforderndsten Studioperformances. Die Videoarbeit geht auf eine seiner wenigen Liveperformances aus dem Jahr 1965 zurück. In über 130 Positionen lotet der Künstler aus, was die einfache architektonische Begrenzung, die Schwerkraft und die Reichweite seines Körpers an Möglichkeiten bereithalten. Die temporären Herausforderungen an Balance, Kraft und Beweglichkeit variiert Nauman etwas ungenau, seine Bewegungen sind ohne akrobatische oder tänzerische Ambition ausgeführt. Das Alphabet seiner Positionen erinnert an seine anthropomorphen Skulpturen derselben Zeit. Während er zu immer wieder neuen Haltungen ansetzt, wird sein Interesse an einer zeitgenössischen Tanzszene spürbar. Auch das Judson Dance Theater oder die Choreografin und Tänzerin Meredith Monk sehen in den 1960er-Jahren zusehends ab von der körperlichen Virtuosität und verlassen die narrative Logik zugunsten einer elementaren Untersuchung physikalischer und räumlicher Gesetze. Als Reenactment der Performance von 1965 treten im Schaulager regelmässig Tänzerinnen auf.

Als Mischung von Konzept-, Text- und Performancekunst lädt **Body Pressure** (1974) zu einem körperlich-mental Experiment ein. Physisch besteht die Arbeit aus einem schlichten Poster mit dem Typoskript einer Anweisung, welche die

räumliche Grenze der Wand aufzulösen verspricht. Ebenso eine physische Erfahrung wie eine mentale Reise, hält **Body Pressure** dazu an, den eigenen Körper frontal gegen die architektonische Oberfläche zu drücken. Wären wir in der Lage, diese Grenze zu überwinden? Gehört diese Vorstellung in den Bereich physikalischer Kräfte oder mentalen Denkvermögens? Das Angebot, ein Poster mit der Handlungsanweisung mitzunehmen, entlässt die interaktive Versuchsanordnung aus dem Ausstellungsraum.

Vier 1000-Watt-Strahler werfen in **Lighted Center Piece** (1967–1968) ihr gleissendes Licht ins Zentrum einer quadratischen Aluminiumplatte. Die Bauleuchten, einfachen Halterungen und lose ausgebreiteten Kabel legen sämtliche Bestandteile des Settings offen. Man sieht sich an eine leere Bühne erinnert, an ein Modell für ein Stadion mit Flutlicht oder an die Einrichtung für ein Experiment im Labor. **Lighted Center Piece** suggeriert eine «totale» Sichtbarkeit, während auf dem Schauplatz jegliche Handlung ausbleibt. Über die Präsenz der industriell anmutenden Ästhetik hinaus setzt Nauman das immaterielle Licht als skulpturales und inszenatorisches Medium ein. Mit schmerzlicher Intensität exponiert er eine Leere, ein Nichts, in dem sich die Hitze staut.

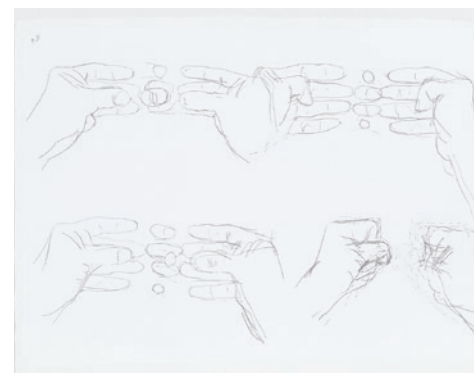


Wall-Floor Positions, 1968 (Still)

RAUM 31 SOME ILLUSIONS

Täuschung und Verunsicherung sind wiederkehrende Strategien in Naumans Schaffen. Der Künstler ist sich der grundlegenden Mechanismen des Sehens bewusst, wenn er etwa durch den **Corridor with a Parallax** (1974) zu einem Blick in die Tiefe einlädt. Dabei handelt es sich um eine eigentümliche Sehvorrichtung: Von den Innenwänden ragen beidseits kleine, farbige Balken horizontal in die Mitte. In der Betrachtung stellt sich, wenn wir den Blick leicht oberhalb dieser Streifen und über diese hinweg in die Ferne richten, eine optische Täuschung ein. Wie in der Zeichnung **Untitled (Study for «Corridor with a Parallax»)** (1971) dargestellt, taucht in der Mitte zwischen zwei Balken jeweils ein freischwebendes Farbfeld auf.

Der Effekt der Parallaxe stellt sich auch ein, indem wir schlicht beide Zeigefinger auf Augenhöhe vors Gesicht halten. Die mit blossen Händen erzeugbare Illusion einer zusätzlichen, schwebenden Fingerkuppe dient Nauman als Motiv in der Serie **Some Illusions** (2013). In den neun Metallstiftzeichnungen bannt Nauman zahlreiche Varianten des flüchtigen Phänomens aufs Papier mit einer Technik, die keine Korrekturen zulässt.



Some Illusions, 2013 (Blatt 8 in einer Folge von 9)

RAUM 32 CONTRAPPOSTO SPLIT

Naumans jüngste Videoinstallation ist hier im Schaulager weltweit erstmals ausgestellt. In diesem neuesten Werk greift Nauman auf die Leit motive zurück, die sein ganzes Schaffen prägen: das eigene Studio, der Körper und das Spiel mit der Wahrnehmung. So fordert auch diese Arbeit auf neue Weise unsere Sehgewohnheiten heraus.

Für die Realisierung dieser erneut auf seine Studioperformance **Walk with Contrapposto** (1968) bezogenen Arbeit hat sich Nauman die neuesten Entwicklungen in der Filmtechnik zunutze gemacht, was ihn dazu veranlasste, mit einer spezialisierten Filmcrew zusammenzuarbeiten. Die 3D-Arbeit wurde mit einer hohen Bildauflösung (4 K) aufgenommen und wird mit einer Bildrate von 120 Bildern pro Sekunde (120 fps) abgespielt. Dank dieser hochkomplexen Technik übermittelt sich dem Betrachter eine weitaus höhere Dichte an Bildinformationen, als wir es normalerweise von Film und Video gewohnt sind. Auch kleinste Details lassen die gestochen scharfen Aufnahmen geradezu gnadenlos erkennen.

Dank dem 3D-Bildgebungsverfahren wird das Studio gleichsam in den Ausstellungsraum hinein erweitert: So können wir uns hier selbst mit dem Künstler zusammen im Atelier wähen und uns umsehen, während Nauman seinen «Contrapposto Walk» ausführt, wobei sich obere und untere Körperhälfte mittels Splitscreen unabhängig voneinander bewegen.



Eingangsbereich mit Torhaus und LED-Bildschirmen

AUSSENRAUM LED-BILDSCHIRME: MR. ROGERS

Auf den beiden LED-Bildschirmen an der Eingangsfassade ist ein kleiner, kniffliger Trick zu beobachten: Bruce Nauman balanciert einen beidseitig angespitzten Bleistiftstummel horizontal zwischen den Spitzen zweier weiterer Bleistifte. Mit höchster Konzentration simuliert er die optische Illusion der Parallaxe: Zwei horizontale Elemente, die wir in geringem Abstand vors eigene Gesichtsfeld halten, werden scheinbar um ein drittes ergänzt. In der Nahaufnahme sind Naumans Finger, wenn überhaupt, am Bildrand bloss angeschnitten zu sehen, im Hintergrund zeigt sich ein Ausschnitt seines Arbeitsraums. Irgendwann tritt Naumans Katze auf: Nur mit den Pfoten im Bild, quert «Mr. Rogers» desinteressiert und mit sachtem Tritt von links nach

rechts den Bildausschnitt, ohne den delikaten Balanceakt zu stören. Die kurze Sequenz hat Nauman mit seinem iPhone aufgezeichnet, das er an seiner Brust balancierte, um die Hände für die Bleistiftaktion frei zu haben.

Beinahe modellartig nimmt **Mr. Rogers** (2013) am Eingang bereits viele Momente vorweg, die Naumans Arbeiten im Innern des Schaulagers prägen: Der unermüdliche Lösungsversuch eines selbst auferlegten, konzeptuellen Problems gehört dazu; die spielerische Untersuchung einfacher körperlicher Handlungen; der eigene Raum als Ausgangspunkt der künstlerischen Praxis oder das Spannungsverhältnis zwischen Kontrolle und Zufall.

AUSSENRAUM TORHAUS: FOR BEGINNERS

Fast könnte man die Soundinstallation im Torhaus überhören, so beiläufig und flüchtig wirken die Töne am Übergang vom Aussenraum in die Ausstellung: Die verhalten vorgetragene Fingerübung am Piano kommt nur stockend und unsicher voran. **For Beginners (Instructed Piano)** (2010) klingt wie ein noch nicht für fremde Ohren bestimmtes Klavierspiel. Allerdings liest der Musiker die Noten nicht von einer Partitur ab, sondern überträgt auf Anweisung des Künstlers möglichst unmittelbar alle möglichen Kombinationen von Daumen und übrigen Fingern auf die Tastatur.

Die gleiche Übung führte Nauman selbst in der Videoarbeit **For Beginners (all the combinations of the thumb and forefingers)** (2010) aus, wo er den eigenen verbalen Anweisungen folgend die Fingersätze wie Handzeichen auf der Leinwand aufführte. Terry Allen, ein mit Nauman befreundeter

Musiker und Künstler, spielt in **For Beginners (Instructed Piano)** nach dieser «Vorlage» und lässt zu, dass seine Virtuosität durch systematische Regeln unterwandert wird. Allen führt Naumans Instruktionen im Tonbereich des Mittleren Cs aus. Auf kleinstem Raum bedienen Daumen, Zeigefinger, Mittelfinger, Ringfinger und kleiner Finger beider Hände in allen möglichen Kombinationen die immer gleichen zehn Tasten. Die kleine, schräge Etüde ist eine akustische Meditation über Spielregeln und Freiheit. Indem Nauman dem professionellen Musiker im übertragenen Sinn die Hände bindet, reflektiert das Stück auch Vorstellungen von Anfängertum und Meisterschaft. Zur Soundinstallation inspiriert hat Nauman Béla Bartóks *Mikrokosmos* (1926–1939), eine kleine Schrift mit 153 pädagogischen Anweisungen zum Erlernen des Klavierspiels für Anfänger bis hin zu fortgeschrittenen Pianisten.

WEITERE WERKE

Ihr Eintrittsticket für die Ausstellung «Bruce Nauman: Disappearing Acts» im Schaulager gilt auch für einen einmaligen Besuch der Sammlung des Kunstmuseums Basel. Dort werden die beiden Werke **Days** (2009) und **Untitled** (1970/2009) aus der Sammlung der Emanuel Hoffmann-Stiftung ausgestellt. Das Kunstmuseum erreichen Sie mit dem Tram Nr. 11 Richtung St-Louis Grenze ab Schaulager bis Haltestelle Bankverein.



Unterirdischer Verbindungstrakt zwischen Haupt- und Neubau im Kunstmuseum Basel

DAYS

In der Toninstallation **Days** (2009) bringt Nauman die vertraute Zeitstruktur der Siebentagewoche ins Wanken. Aus den 14 sich paarweise gegenüberstehenden flachen Lautsprechern – mehr Membran als Volumen – rezitieren sieben weibliche und männliche Stimmen in unterschiedlicher Reihenfolge, Geschwindigkeit und Tonalität die Wochentage. Die zielgerichteten Stimmen aus den auf Kopfhöhe aufgehängten Lautsprechern bildet eine Passage aus, die den unterirdischen Verbindungstrakt zwischen Haupt- und Neubau des Kunstmuseums als akustischer Korridor temporär verstärkt. Die Zeitstruktur der Woche scheint spielerisch aufgelöst: Was wäre, wenn der Sonntag erst auf den Montag folgte? Oder wenn die Woche acht statt sieben Tage zählte? Nicht zuletzt stellen sich inmitten des kontinuierlichen Stroms der Stimmen Fragen nach unserem Umgang mit der Relativität von Zeit und ihrer so profunden wie banalen Selbstverständlichkeit. **Days** schuf Nauman für die 53. Biennale in Venedig 2009.



Untitled, 1970 / 2009

UNTITLED

Zwei schwarz gekleidete Performerinnen rollen gleichmässig um ihre Körperachse auf einer in 16 Felder unterteilten Fläche. Wie die Spitze eines Zirkels dient der Kontakt ihrer Hände der Orientierung im Kreis. Sich gelegentlich verlierend, setzen die Akteurinnen ihr Kreisen fort, bis sie nach einer guten halben Stunde langsamer werden und schliesslich erschöpft liegen bleiben.

Die Arbeit entstand ursprünglich für die 10. Tokyo Biennale (1970), wo sie schwarz- Weiss auf zwei Monitoren präsentiert wurde. Unter Einbezug der neueren technischen Möglichkeiten aktualisierte Nauman anlässlich seiner Ausstellung «Bruce Nauman: Topological Garden» an der 53. Biennale Venedig (2009) sein damaliges Dispositiv. Über die Wiederholung der eigentlichen Performance hinaus spielt die Installation mit einer ganzen Reihe von Verdoppelungen. So wiederholt sich das Linienraster aus dem Video im Klebebandraster auf einer Wrestlingmatte, die als Projektionsfläche dient, und die Drehbewegung der Kamera ist eine Antwort auf die zentrifugal angelegte Performance selbst. Die Rotation der direkten Aufsicht im Uhrzeiger- und Gegenuhrzeigersinn dynamisiert oder bremst das gleichmässige Rollen der Tänzerinnen. Die Bewegungen der Körper und jene der Kamera irritieren das Standbild: Rollen die Performerinnen an Ort und Stelle? Bewegt sich der Boden unter ihnen? Kann Bewegung Stillstand sein?

BRUCE NAUMAN IN BASEL

Naumans erste Einzelausstellung in Europa fand bereits 1968 beim Düsseldorfer Galeristen Konrad Fischer statt. Sie markiert nicht nur den Beginn einer langjährigen Zusammenarbeit, sondern – zusammen mit der Teilnahme des Künstlers an so wichtigen Ausstellungen wie der documenta 4 in Kassel (1968) oder «When Attitudes Become Form» in der Kunsthalle Bern (1969) – auch den Auftakt zu seiner frühen Rezeption in Europa.

In Basel wurden die Tendenzen in der Kunst der späten 1960er-Jahre interessiert verfolgt; Werke der amerikanischen Minimal Art und Konzeptkunst, aber auch Arbeiten von Joseph Beuys, die sich völlig neuer Ausdrucksmittel bedienten, fanden hier ein Publikum und erhitzen zuweilen die Gemüter. Und schon bald wurde man auch hier auf den jungen Amerikaner Bruce Nauman aufmerksam. Bereits in den frühen 1970er-Jahren erwarben das Kunstmuseum unter der Leitung von Franz Meyer und die Emanuel Hoffmann-Stiftung frühe Filme, Skulpturen und Zeichnungen des Künstlers. So gelangten 1973 ein Konvolut von insgesamt 16 Zeichnungen sowie ein Jahr später die ersten Skulpturen in die Sammlung der Emanuel Hoffmann-Stiftung. Die Zeichnungen befinden sich seither als Deposita im Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung.



Bruce Nauman beim Aufbau seiner Ausstellung 1986 in der Kunsthalle Basel

Für die Ausstellung «Skulptur im 20. Jahrhundert», die 1980 im Wenkenpark in Riehen bei Basel stattfand, liess Nauman zwei Werke in Gusseisen ausführen, die auf Entwurfszeichnungen von 1977 basieren: **Circle** und **Untitled (Three Crossroads in Circle Form)**. An der Folgeausstellung, die 1984 im Merian-Park Basel stattfand, beteiligte sich der Künstler mit einer Korridorinstallation. Zwischen 1986 und 1990 waren Bruce Nauman in Basel dann gleich drei Einzelausstellungen gewidmet: 1986 fand unter der Leitung von

Dieter Koeplin im damaligen Museum für Gegenwartskunst des Kunstmuseums die erste und umfangreichste Retrospektive zu Naumans Zeichnungen statt. Begleitet von einem Werkverzeichnis der über 500 Zeichnungen wanderte sie an verschiedene Stationen in Europa und in die USA. Gleich im Anschluss eröffnete der damalige Direktor der Kunsthalle, Jean-Christophe Ammann, die Ausstellung «Bruce Nauman: Werke von 1965 bis 1986». Die Skulptur **Square, Triangle, Circle** (1984) in der Sammlung der Emanuel Hoffmann-Stiftung stammt als Ankauf aus dieser Ausstellung. Am Vorabend der Eröffnung war Nauman mit **Good Boy Bad Boy** (1985) auch an den legendären «Videowochen im Wenkenpark» vertreten. Deren Organisatoren filmten zudem ein Gespräch zwischen dem belgischen Kurator Chris Dercon und Bruce Nauman, das als Teil unseres Rahmenprogramms gezeigt wird. Das Museum für Gegenwartskunst Basel führte 1990 die Folge von Ausstellungen fort und präsentierte die jüngsten Skulpturen und Installationen des Künstlers; **Shadow Puppets and Instructed Mime** (1990) in der Sammlung wurde aus dieser Präsentation angekauft. Als Teil des Lörracher Skulpturenwegs wurde 1998 vor dem Burghof in Lörrach unweit von Basel eine Version des **Truncated Pyramid Room** eingeweiht. Die Entwurfszeichnung dazu befindet sich seit 1985 in der Sammlung des Kunstmuseums Basel.

Dass anlässlich der breit angelegten Retrospektive 2018 zwei Werke von Nauman im Kunstmuseum Basel zu sehen sind, ist Ausdruck des gemeinsamen, langjährigen Engagements der Emanuel Hoffmann-Stiftung und des Kunstmuseums für ein Werk, das über Jahrzehnte nichts an seiner emotionalen Intensität und grundlegenden Dringlichkeit eingebüsst hat. Kein anderer Künstler wurde von der Emanuel Hoffmann-Stiftung seit 1972 so kontinuierlich über mittlerweile drei Generationen hinweg gesammelt: Die ersten Werke gingen bereits unter der Stiftungsgründerin Maja Sacher-Stehlin in die Sammlung ein, Vera Oeri-Hoffmann setzte die Sammlungstätigkeit fort, und seitdem Maja Oeri als Stiftungsratspräsidentin amtiert, zeichnet sich der wachsende Bestand an Werken von Nauman noch deutlicher als einer der Schwerpunkte der Sammlung ab. Die Retrospektive ist damit nicht nur Zeugnis eines ausserordentlichen Engagements und ein bewegendes Beispiel für eine heutzutage rar gewordene, enge Beziehung zwischen Künstler und Sammlerin, sondern auch ein Beleg für die früh einsetzende und ununterbrochene Auseinandersetzung mit dem direkten, aber auch anspruchsvollen Werk eines der bedeutendsten Künstler der Gegenwart.

VERANSTALTUNGSPROGRAMM

ÖFFENTLICHE FÜHRUNGEN

Die öffentlichen Führungen und Mittagsführungen vermitteln einen Überblick zu den wichtigsten Themen, Motiven und künstlerischen Arbeitsweisen von Bruce Nauman. Sie werden in Deutsch, Französisch und Englisch angeboten. Eine Führung dauert 60 Minuten und ist im Eintrittspreis inbegriffen. Keine Anmeldung erforderlich.

DEUTSCH

Jeden Donnerstag und Sonntag findet eine öffentliche Führung in der Ausstellung «Bruce Nauman: Disappearing Acts» statt. Dauer 60 Minuten.

Sonntag, 13 Uhr
wöchentlich

Donnerstag, 18 Uhr
wöchentlich (ausser DO 10.5. um 13 Uhr)

Mittagsführung am Dienstag, 12.30 Uhr
Termine siehe www.schaulager.org

Mittagsführung am Freitag, 12.30 Uhr
Termine siehe www.schaulager.org

ENGLISCH UND FRANZÖSISCH

Jeden Sonntag wird alternierend eine öffentliche Führung auf Englisch oder auf Französisch angeboten. Dauer 60 Minuten.

Sonntag, 16 Uhr
Termine siehe www.schaulager.org

Mittagsführung am Dienstag, 12.30 Uhr
Termine siehe www.schaulager.org

Mittagsführung am Freitag, 12.30 Uhr
Termine siehe www.schaulager.org

WERKBETRACHTUNGEN

Für die Werkbetrachtungen laden Mitglieder des Schaulager-Teams und der Kunstvermittlung Gäste zu einem öffentlichen Gespräch in der Ausstellung ein. In dialogischer Form werden Fragen und Themen zu einzelnen Werken und Werkgruppen von Bruce Nauman besprochen, wobei auch das Publikum die Möglichkeit hat, sich am Gespräch zu beteiligen. Die Werkgespräche finden jeweils am Donnerstag um 19 Uhr statt und dauern rund 45 Minuten. Die Kosten sind im Eintrittspreis inbegriffen. Eine Anmeldung ist nicht erforderlich.

Weitere Informationen und Termine zu den Werkbetrachtungen und unseren Gästen finden Sie unter: www.schaulager.org

FÜHRUNGEN FÜR PRIVATE GRUPPEN

Besuchen Sie mit Ihrer Gruppe die Ausstellung an Ihrem Wunschtermin und buchen Sie eine Führung in der Ausstellung «Bruce Nauman: Disappearing Acts».

Dauer Führungen: 60 Min.

Führung auf Deutsch / Englisch / Französisch

Kleine Gruppen bis max. 10 Personen:
pro Gruppe CHF 150.– (inkl. einmaliger Eintritt in die Ausstellung)

Gruppen bis max. 20 Personen:
pro Gruppe CHF 300.– (inkl. einmaliger Eintritt in die Ausstellung)

Andere Sprachen auf Anfrage.
Anmeldung und Kontakt für Führungen:
www.schaulager.org, tours@schaulager.org.

ANGEBOTE FÜR SCHULEN UND HOCHSCHULEN

Zur Ausstellung bietet das Schaulager ein attraktives Kunstvermittlungsprogramm an. Die Führungen und Workshops richten sich an Schülerinnen und Schüler aller Altersstufen sowie an Studierende. Gemeinsam erkunden wir die Ausstellung und ermöglichen so eine spielerische und fantasievolle Auseinandersetzung mit dem Werk von Bruce Nauman. Unser kostenloses Angebot umfasst eine Überblicksführung sowie vier weitere Module mit thematischen Schwerpunkten.

FÜHRUNGSMODULE

Siehe www.schaulager.org/schulen

Zur Vor- und Nachbereitung Ihres Besuches steht unter www.schaulager.org ein Teacher's Pack zum Download zur Verfügung.

WORKSHOPS

Schulklassen aller Stufen haben ausserdem die Möglichkeit, sich für vertiefende Workshops anzumelden. Im Workshop schauen wir uns ausgewählte Werke an und setzen uns kreativ damit auseinander.
Weitere Informationen: www.schaulager.org

ANMELDUNG

Siehe www.schaulager.org/schulen

KOSTENLOS

Für Schulen und Hochschulen aus der Schweiz und dem Ausland sind die Angebote der Kunstvermittlung (inkl. Eintritte) kostenlos. Besuche ohne Begleitung durch die Kunstvermittlung sind auf Voranmeldung für Schulklassen aus BS/BL kostenlos (übrige Schulen: CHF 80.–, Hochschulen: CHF 150.–).

INFORMATION

Dauer Führungen: 60 Min., Dauer Workshops: 90 Min. (oder nach Absprache), alle Führungen und Workshops finden innerhalb der Öffnungszeiten statt. Maximale Gruppengrösse: 20 Personen. Auf Anfrage stellen wir gerne gemeinsam mit Ihnen ein individuelles Führungs- und Workshopangebot zusammen.

KONTAKT

Andreas Blättler, T +41 61 335 32 26
kunstvermittlung@schaulager.org

PERFORMANCES

Regelmässig am Donnerstag und Samstag ab 14 Uhr und am Sonntag ab 12 Uhr findet als Liveperformance ein Reenactment von Bruce Naumans Performance von 1965 statt, die er später als Studioperformance für das Video **Wall-Floor Positions** (1968) aufzeichnete.

Weitere Informationen zu den Performances finden Sie unter: www.schaulager.org

FILMPROGRAMM

Begleitend zur Ausstellung werden im Auditorium des Schaulagers jeden Sonntag Filme mit und über Bruce Nauman gezeigt. Fünf zwischen 1968 und 2004 entstandene Filme geben Einblicke in das Atelier und die Gedankenwelt des Künstlers. Einzelne Werke und Werkgruppen werden kommentiert und auch Nauman selbst kommt zu Wort. Die einzelnen Filme werden in wöchentlich wechselnder Reihenfolge um 14.30 Uhr und 16 Uhr gezeigt.

Shelby Kennedy, The Bruce Nauman Story (1968), 11 Min.

Videowochen im Wenkenpark, Bruce Nauman interviewed by Chris Dercon on July 12, 1986, at Kunsthalle Basel (1986), 58 Min.

Michael Blackwood, Four Artists: Robert Ryman, Eva Hesse, Bruce Nauman, Susan Rothenberg (1988), 45 Min.
(English version and German version)

Art21, Season 1, Bruce Nauman segment (2001), 12 Min.

Heinz Peter Schwerfel, Bruce Nauman – Make Me Think (2004), 66 Min.
(English version and German version)

Weitere Informationen zum Filmprogramm finden Sie unter: www.schaulager.org/veranstaltungen

TAGUNG UND VORTRÄGE

Am 1. und 2. Juni 2018 findet im Schaulager eine Tagung zur Ausstellung «Bruce Nauman: Disappearing Acts» statt. Fachleute und Kennerinnen und Kenner von Naumans Œuvre legen ihre Sichtweise auf bestimmte Aspekte des Schaffens des Künstlers dar. Ausgangspunkt der Beiträge ist die Vielgestaltigkeit dieses nicht einfach zu fassenden Werks.

Mit Vorträgen von
Beatrice von Bismarck
Eric C.H. de Bruyn
Sabeth Buchmann
Eva Ehninger
Janet Kraynak
Benjamin Piekut
Robert Storr

Am Freitag und am Samstag findet im Anschluss an die Vorträge jeweils ein Round-Table-Gespräch statt, moderiert von Simon Baier, Laurenz-Assistenzprofessor; und Markus Klammer, Schaulager-Professor für Kunsttheorie, beide Kunsthistorisches Seminar der Universität Basel.

Das Schaulager organisiert ausserdem eine Serie von Vorträgen, die an bestimmten Donnerstagen um 18.30 Uhr stattfinden. Gäste aus unterschiedlichen Wissensgebieten sprechen über ihren Zugang zum Werk von Bruce Nauman.

Mit **Julia Bryan-Wilson, Constance Lewallen, Dore Bowen, Petra Lange-Berndt u.a.**

Die Tagung und die Einzelvorträge finden im Auditorium des Schaulagers statt. Das Programm der Tagung, Informationen zur Anmeldung und weitere Angaben zu den Vorträgen finden Sie unter: schaulager.org

NEUERSCHEINUNGEN

BRUCE NAUMAN: DISAPPEARING ACTS

Der Katalog «Bruce Nauman: Disappearing Acts» entstand zur gleichnamigen in Zusammenarbeit mit dem Museum of Modern Art, New York, realisierten Retrospektive des Künstlers im Schaulager. Das reich illustrierte Buch bietet einen umfassenden Überblick über Naumans Karriere, die eine mehr als fünfzigjährige Arbeit in verschiedensten Medien umfasst. Naumans Werke sind sehr direkt und konfrontativ und haben oft den Charakter einfacher Versuchsanordnungen oder kritischer Selbstbefragungen. Sei es mittels Zeichnung, Druckgrafik, Video, Skulptur, Klang- oder Spracharbeit, Performance oder raumgreifender Installation – immer erforscht der Künstler grundlegende Fragen in Bezug auf die phänomenologische und psychologische Erfahrung von Körper, Zeit, Raum, Bewegung und Architektur. Eine grosse Auswahl an Autorinnen und Autoren richtet ihre Aufmerksamkeit auf Serien und Themen, die in der Rezeption dieses Werks bisher vernachlässigt wurden, wie etwa Naumans Interesse an architektonischen Modellen oder den Stellenwert der Farbe. Neben einer ausführlichen Einleitung zum Konzept der Ausstellung konzentrieren sich 17 kürzere Essays auf bestimmte wiederkehrende Ideen oder Medien. Eine bebilderte Ausstellungsgeschichte, die sich durch zahlreiche seltene oder bisher unveröffentlichte Fotografien und Archivfunde auszeichnet, rundet den Band ab.

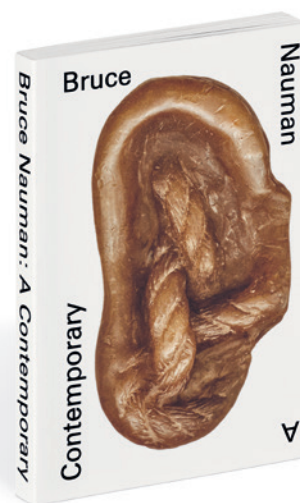


Herausgegeben von Kathy Halbreich mit Isabel Friedli, Heidi Naef, Magnus Schaefer und Taylor Walsh
Mit einem Vorwort von Maja Oeri und Glenn Lowry
sowie Essays von Kathy Halbreich, Magnus Schaefer, Taylor Walsh, Thomas Beard, Briony Fer, Nicolás Guagnini, Rachel Harrison, Ute Holl, Suzanne Hudson, Julia Keller, Liz Kotz, Ralph Lemon, Glenn Ligon, Catherine Lord, Roxana Marcoci, Felicity Scott, Martina Venanzoni und Jeffrey Weiss

375 farbige und schwarz-weiße Abbildungen,
Hardcover, 356 Seiten, 24 x 30,5 cm
Die Publikation ist auf Deutsch und Englisch erhältlich

BRUCE NAUMAN: A CONTEMPORARY

Die Publikation «Bruce Nauman: A Contemporary» stellt die Frage nach Naumans Zeitgenossenschaft und verortet dessen Werk im Kontext künstlerischer Positionen und kunsttheoretischer Diskurse der letzten Jahrzehnte. Sechs fundierte Beiträge von namhaften Autorinnen und Autoren beleuchten Naumans Werk etwa in Hinblick auf den ihm inhärenten Humor oder mit Bezug auf die Praxis der endlosen Wiederholung. Untersucht werden in diesem Textband zum Beispiel das Spiegelbild und die Rückenfigur wie auch Fragen nach zeitgenössischer Subjektkonstitution, digitaler Bildproduktion und Kybernetik. Theorien der Arbeit und der Globalisierung werden in Bezug auf Naumans Werk diskutiert und Verbindungen von Naumans Werken zu Modellen des Behaviorismus, der Software- und Computertheorie oder der Topologie erörtert. Naumans Œuvre wird dabei mit so unterschiedlichen künstlerischen Positionen wie denjenigen von Ed Atkins, Erwin Wurm, Francis Alÿs, Fischli/Weiss, Dara Birnbaum, Yvonne Rainer oder René Magritte in Bezug gesetzt. Der Textband tritt so der Tendenz entgegen, den Künstler als eine herausragende Einzelfigur der Postmoderne zu inszenieren, und eröffnet mannigfache Bezüge zu Werken und Theorien aus Naumans Zeithorizont.



Herausgegeben von der Laurenz-Stiftung, Schaulager Basel, in Zusammenarbeit mit Eva Ehninger
Mit einem Vorwort von Maja Oeri, einer Einleitung von Eva Ehninger und Essays von Eric C.H. de Bruyn, Heather Diack, Eva Ehninger, Sebastian Egenhofer, Stefan Neuner/Wolfram Pichler und Gloria Sutton

109 Abbildungen, Softcover, 262 Seiten, 13 x 19,5 cm
Die Publikation ist auf Deutsch und Englisch erhältlich

ERDGESCHOSS

BRUCE NAUMAN: DISAPPEARING ACTS 17. MÄRZ BIS 26. AUGUST 2018

ÖFFNUNGSZEITEN

Dienstag–Sonntag 10–18 Uhr

Donnerstag bis 20 Uhr

Montag geschlossen

Während der Feiertage und der Art Basel siehe:

www.schaulager.org

EINTRITTSPREISE

Ticket für drei Eintritte ins Schaulager und einen
Eintritt in die Sammlung des Kunstmuseums Basel (nicht
übertragbar), regulär CHF 22.–, reduziert CHF 15.–

KATALOG

Bruce Nauman: Disappearing Acts,
herausgegeben von der Laurenz-Stiftung, Schaulager Basel
und The Museum of Modern Art, New York,
deutsche und englische Ausgabe, CHF 75.–

READER

Bruce Nauman: A Contemporary,
herausgegeben von der Laurenz-Stiftung, Schaulager Basel,
in Zusammenarbeit mit Eva Ehninger,
deutsche und englische Ausgabe, CHF 28.–

FÜHRUNGEN

Details zu öffentlichen Führungen, Werkbetrachtungen und
privaten Führungen unter www.schaulager.org

ANGEBOTE FÜR SCHULEN UND HOCHSCHULEN

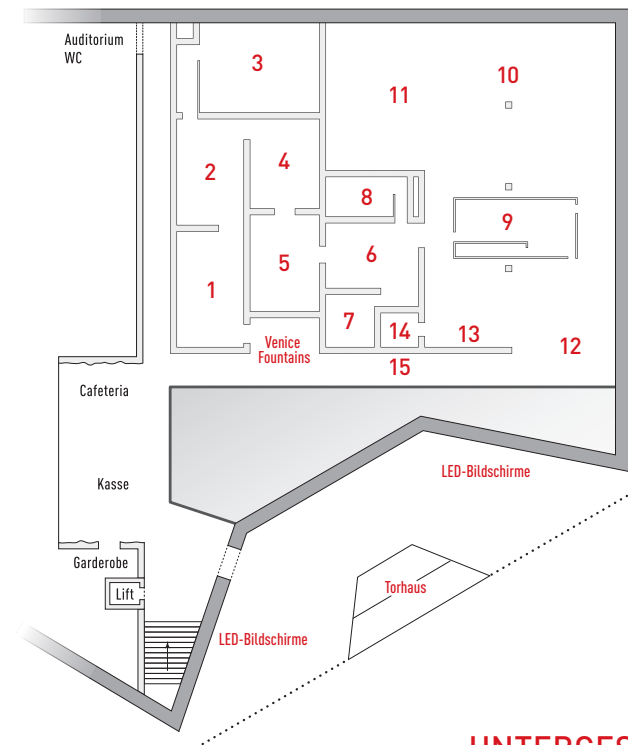
Für Schulen und Hochschulen werden im Schaulager
Überblicksführungen, thematische Führungen
und vertiefende Workshops angeboten.

Anmeldung und Kontakt:

kunstvermittlung@schaulager.org

VERANSTALTUNGEN

Details zu den Veranstaltungen unter
www.schaulager.org



UNTERGESCHOSS

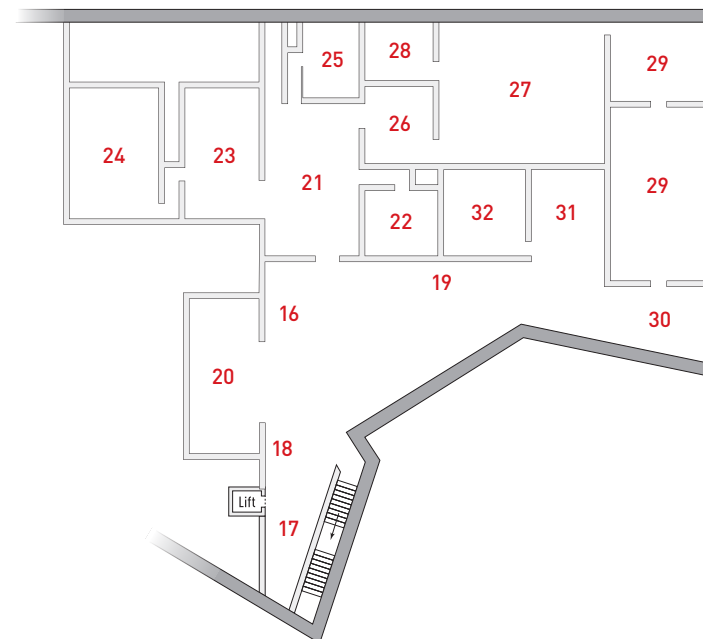


BILD- UND FOTONACHWEIS

Vordere Umschlagseite: *Corridor Installation* [Nick Wilder Installation], 1970, Friedrich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof, Berlin, Foto: Courtesy Friedrich Christian Flick Collection

Innere Umschlagseite: *Myself as a Marble Fountain*, 1967, Emanuel Hoffmann-Stiftung, Depositum in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler

S. 2: Bruce Nauman in seinem Studio, 2008, Foto: Jason Schmidt, Courtesy Sperone Westwater, New York

S. 4: *Make Me Think Me*, 1993, Sammlung Froehlich, Stuttgart, Foto: Dorothy Zeidman, New York

S. 7: *Seven Wax Templates of the Left Half of My Body Spread over 12 Feet*, 1967, Emanuel Hoffmann-Stiftung, Depositum in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler

S. 8: *Venice Fountains*, 2007, Astrup Fearnley Collection, Oslo, Norway, Foto: Courtesy the artist and Sperone Westwater, New York

S. 10: *Human Nature / Life Death / Knows Doesn't Know*, 1983, Los Angeles County Museum of Art. Modern and Contemporary Art Council Fund, Foto: © Museum Associates/LACMA

S. 11: *Devise to Stand In*, 1966, San Francisco Museum of Modern Art. The Panza Collection. Ankauf, durch Tausch, aus dem Vermächtnis von J. D. Zellerbach und Schenkungen von Mrs. Charles DeYoung Elkus, Mr. and Mrs. William C. Janss, Mr. and Mrs. Alfred Jaretzki, Jr., Harriet Lane Levy, und anonyme Spender, und dem Accessions Committee Fund, Foto: Katherine Du Tiel

S. 12: *Composite Photo of Two Messes on the Studio Floor*, 1967, The Museum of Modern Art, New York. Schenkung von Philip Johnson, Digital image © 2018 The Museum of Modern Art, New York, Foto: Jonathan Muzikar

S. 13: *Mapping the Studio II with color shift, flip, flop, & flip/flop* [Fat Chance John Cage], 2001, Installationsansicht Sperone Westwater Galerie, Gemeinsam erworben von der Tate, London, mit vom American Fund for the Tate Gallery zur Verfügung gestellten Mitteln; Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, mit Unterstützung der Mr and Mrs William S. Fisher Family Foundation und der Georges Pompidou Art Culture Foundation; und Kunstmuseum Basel, Foto: Courtesy the artist and Sperone Westwater, New York

S. 14: *Walk with Contrapposto*, 1968, The Museum of Modern Art, New York. Schenkung von Jerry I. Speyer und Katherine G. Farley, Anna Marie und Robert F. Shapiro, und Marie-Josée und Henry R. Kravis, Exhibition file courtesy Electronic Arts Intermix (EAI), New York, Still: EAI

S. 16: *Light Trap for Henry Moore No. 1*, 1967, Glenstone Museum, Potomac, Maryland, Foto: Alex Jamison

S. 17: *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths* [Window or Wall Sign], 1967, Edition: 3 und 1 AP, und Living Template, Sammlung des Künstlers, Foto: © 2018 The Philadelphia Museum of Art

S. 18: *Art Make-Up: No. 1 White, No. 2 Pink, No. 3 Green, No. 4 Black*, 1967–1968, The Museum of Modern Art, New York. Erworben dank der Grosszügigkeit von Anna Marie und Robert F. Shapiro, Exhibition file courtesy Electronic Arts Intermix (EAI), New York, Still: EAI

S. 19: *First Hologram Series: Making Faces B*, 1968, Emanuel Hoffmann-Stiftung, Geschenk der Präsidentin 2013, Depositum in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, Foto: Bisig & Bayer, Basel

S. 20: Zeichnung für *Six Sound Problems for Konrad Fischer*, 1968, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Schenkung 2013, Sammlung Dorothee und Konrad Fischer (Inv. Nr. # Z 94), Foto: Archiv Dorothee und Konrad Fischer, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Schenkung/Zentralarchiv für deutsche und internationale Kunstmarktforschung (ZADIK), Köln

S. 21: *Square, Triangle, Circle*, 1984, Emanuel Hoffmann-Stiftung, Depositum in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, Foto: Tom Bisig, Basel

S. 22: *Model for Room with My Soul Left Out, Room That Does Not Care*, 1984, Friedrich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof, Berlin, Foto: Kathy Halbreich

S. 24 (links): *White Anger, Red Danger, Yellow Peril, Black Death*, 1984, The Museum of Modern Art, New York. Schenkung von Werner und Elaine Dannheisser, Digital image © 2018 The Museum of Modern Art, New York, Department of Imaging and Visual Resources, Foto: Jonathan Muzikar

S. 24 (rechts): *Model for Room with My Soul Left Out, Room That Does Not Care*, 1984, Friedrich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof, Berlin, Foto: © Stefan Altenburger, Zürich, Courtesy Friedrich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof, Berlin

S. 25 (links): *Get Out of My Mind, Get Out of This Room* (1968), Installationsansicht «Bruce Nauman, Dream Passage», Hamburger Bahnhof, Berlin, 2010, Collection Jack und Nelt Wendler. Courtesy Sperone Westwater, New York, Foto: bpk/Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, SMB/ Roman März

S. 25 (rechts): *Bound to Fail*, aus dem Portfolio *Eleven Color Photographs*, 1966–1967 / 1970 / 2007, Collection Museum of Contemporary Art Chicago, 1994, Foto: Nathan Keay, © MCA Chicago

S. 26: *Eating My Words*, aus dem Portfolio *Eleven Color Photographs*, 1966–1967/1970/2007, Collection Museum of Contemporary Art Chicago, 1994, Foto: Nathan Keay, © MCA Chicago

S. 28: *Cones Cojones*, 1973–1975, The Museum of Modern Art, New York. Erworben mit von Donald L. Bryant Jr., Kathy und Richard S. Fuld, Jr., Marlene Hess und James D. Zirin zur Verfügung gestellten Mitteln; und Richard S. Zeisler Bequest, Sonia Morrill Bequest, Virginia C. Field Bequest, und Schenkung von Albert M. Bender (alle durch Tausch), Digital image © 2018 The Museum of Modern Art, New York, Department of Imaging and Visual Resources, Foto: Jonathan Muzikar

S. 29: *Seven Virtues / Seven Vices*, 1983–1984, The Museum of Modern Art, New York. Schenkung von Edward R. Broida, Digital image © 2018 The Museum of Modern Art, New York, Department of Imaging and Visual Resources, Foto: Jonathan Muzikar

S. 30 (links): *Good Boy Bad Boy*, 1985, Edition: 40, Whitney Museum of American Art, New York. Schenkung von Thea Westreich Wagner und Ethan Wagner, Foto: bpk / The Art Institute of Chicago / Art Resource, NY

S. 30 (rechts): *One Hundred Live and Die*, 1984, Collection of Benesse Holdings, Inc. / Benesse House Museum, Naoshima, Foto: Dorothy Zeidman, Courtesy the artist and Sperone Westwater, New York

S. 31: *Three Heads Fountain* [Juliet, Andrew, Rindel], 2005, Privatsammlung, Madrid, Foto: Tom van Eynde, Courtesy Donald Young Gallery, Chicago

S. 32: *Sex and Death by Murder and Suicide*, 1985, Emanuel Hoffmann-Stiftung, Depositum in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, Foto: Bisig & Bayer, Basel

S. 33: *Clown Torture*, 1987, The Art Institute of Chicago. Watson F. Blair Prize, Wilson L. Mead, und Twentieth-Century Purchase funds; durch frühere Schenkung von Joseph Winterbotham; Schenkung der Lannan Foundation, Still: © 2017 The Art Institute of Chicago / Art Resource, NY / Scala, Florence

S. 34: *Crime and Punishment* [Punch and Judy], 1985, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Ankauf 1986, Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler

S. 35: *Shadow Puppets and Instructed Mime*, 1990, Emanuel-Hoffmann Stiftung, Depositum in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, Still: Emanuel Hoffmann Foundation, Basel

S. 37 und 38 (links): *End of the World*, 1996, Emanuel Hoffmann-Stiftung, Depositum in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, Foto: Kunstmuseum Basel, Martin P. Bühler

S. 38 (rechts): *All Thumbs*, 1996, Privatsammlung, Courtesy Sperone Westwater, New York, Foto: Courtesy the artist and Sperone Westwater, New York

S. 39 (links): *Setting a Good Corner* [Allegory & Metaphor], 1999, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Schenkung von Alan Hergott und Curt Shepard, Still: Courtesy the artist and Sperone Westwater, New York

S. 39 (rechts): *Model for Animal Pyramid II*, 1989, The Museum of Modern Art, New York. Schenkung von Agnes Gund und Jo Carole und Ronald S. Lauder, Digital image © 2018 The Museum of Modern Art, New York, Department of Imaging and Visual Resources, Foto: Thomas Griesel

S. 40: *Green Horses*, 1988, Gemeinsam erworben von der Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York, mit Mitteln aus dem Nachlass von Arthur B. Michael, durch Tausch; und dem Whitney Museum of American Art, New York, mit Mitteln des Director's Discretionary Fund und dem Painting and Sculpture Committee, 2007, Foto: Ron Amstutz

S. 41: *Contrapposto Studies, i through vii*, 2015/2016, Emanuel Hoffmann-Stiftung, Geschenk der Präsidentin 2017, Depositum in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel; und The Museum of Modern Art, New York, teilweise erworben dank der Grosszügigkeit von Agnes Gund, Foto: Courtesy the artist and Sperone Westwater, New York

S. 42: *Wall-Floor Positions*, 1968, The Museum of Modern Art, New York. Erworben von Video Data Bank, The School of the Art Institute of Chicago, Exhibition file courtesy Electronic Arts Intermix (EAI), New York, Still: EAI

S. 43: *Some Illusions*, 2013, Kravis Collection, Foto: Tom Powel, Courtesy the artist and Sperone Westwater, New York

S. 44/45: Eingangsbereich mit Torhaus und LED-Bildschirmen, Foto: Tom Bisig, Basel, mit Stills von *Mr. Rogers*, 2013, Courtesy the artist and Sperone Westwater, New York, Stills: Courtesy the artist and Sperone Westwater, New York

S. 46: Unterirdischer Verbindungstrakt zwischen Haupt- und Neubau im Kunstmuseum Basel, Foto: Christian Kahl

S. 47: *Untitled*, 1970/2009, Emanuel Hoffmann-Stiftung, Depositum in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, Foto: Tom Bisig, Basel

S. 48: Bruce Nauman beim Aufbau seiner Ausstellung 1986 in der Kunsthalle Basel, © Fotoarchiv Kunsthalle Basel

Alle Werke: © Bruce Nauman / 2018, ProLitteris, Zurich

IMPRESSUM

Konzept und Redaktion: Julia Keller, mit Isabel Friedli, Heidi Naef und Isabel Zürcher
Texte: Andreas Blättler, Lea Brun, Anna Francke, Isabel Friedli, Stephan E. Hauser, Julia Keller, Salome Schnetz, Martina Venanzoni
Lektorat: Isabel Zürcher
Übersetzung: Barbara Hess (Text Kathy Halbreich), Suzanne Schmidt (Text Cones Cojones)
Gestaltung: pitschmann. Kommunikation GmbH
Druck: Steudler Press AG, Basel

© 2018 Laurenz-Stiftung, Schaulager Basel, Schweiz (www.schaulager.org)

Schaulager-Team

Chefkuratorin: Heidi Naef

Publikationen und Recherche: Isabel Friedli, mit Anna Francke, Stephan E. Hauser,

Julia Keller, Salome Schnetz und Martina Venanzoni

Sammlungsbetreuung: Lea Brun und Jasmin Sumpf

Ausstellungsplanung, Technik und Aufbau: Yvo Hartmann, Christoph Kym

und Regula Schweizer

Ausstellungscoordination, Transport und Versicherung: Charlotte Gutzwiller,

Michael Ziegert und Marie-Louise Eliopoulos

Konservatorische Betreuung: Marcus Broecker, mit Carole Maître und Laura Senn

Art Handling: Urs Cavelti, Pavel Ferus, Pia Gisler, Stephan Hauswirth Rüegg,

Aurin Kamm, Christian Schöni und Stephan Süsslin

Medieninstallationen: Tweaklab AG | tools for media & art

Kommunikation: Isabel Drews

Kunstvermittlung: Andreas Blättler und Team

Personal und Finanzen: Edith Rickenbacher

Administration, Ticketing, Bookshop und Anlässe: Gabriella Brancher,

Franziska Schmidt und Simmy Voellmy

ZITATE

Die Zitate von Bruce Nauman stammen aus folgender Literatur

Bruce Nauman. *Neons*. Ausst.-Kat., Baltimore: Baltimore Museum of Art, 1982.
Bruce Nauman. *Interviews 1967–1988*, hrsg. von Christine Hoffmann [Fundus-Bücher 138], Amsterdam: Verlag der Kunst, 1996.
Bruce Nauman: *Exhibition Catalogue and Catalogue Raisonné*, hrsg. von Joan Simon, Minneapolis: Walker Art Center, 1994.
Bruce Nauman, hrsg. von Robert C. Morgan, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2002.
Bruce Nauman: *Mapping the Studio. Werke der Emanuel Hoffmann-Stiftung, der Öffentlichen Kunstsammlung Basel und eine neue Videoinstallation*, Ausst.-Kat., Basel: Museum für Gegenwartskunst Basel, 2002.
Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words. Writings and Interviews, hrsg. von Janet Kraynak, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2003.
A Rose Has No Teeth: Bruce Nauman in the 1960s, Ausst.-Kat., hrsg. von Constance M. Lewallen, University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2007.

WENN KUNST

NICHT GESEHEN WIRD,

LEBT SIE NICHT.

WENN KUNST

NICHT BETREUT WIRD,

IST SIE GEFÄHRDET.

SCHAULAGER

LAURENZ-STIFTUNG

Ruchfeldstrasse 19, CH-4142 Münchenstein/Basel
T +41 61 335 32 32, www.schaulager.org

Foto: Tom Bisig, Basel