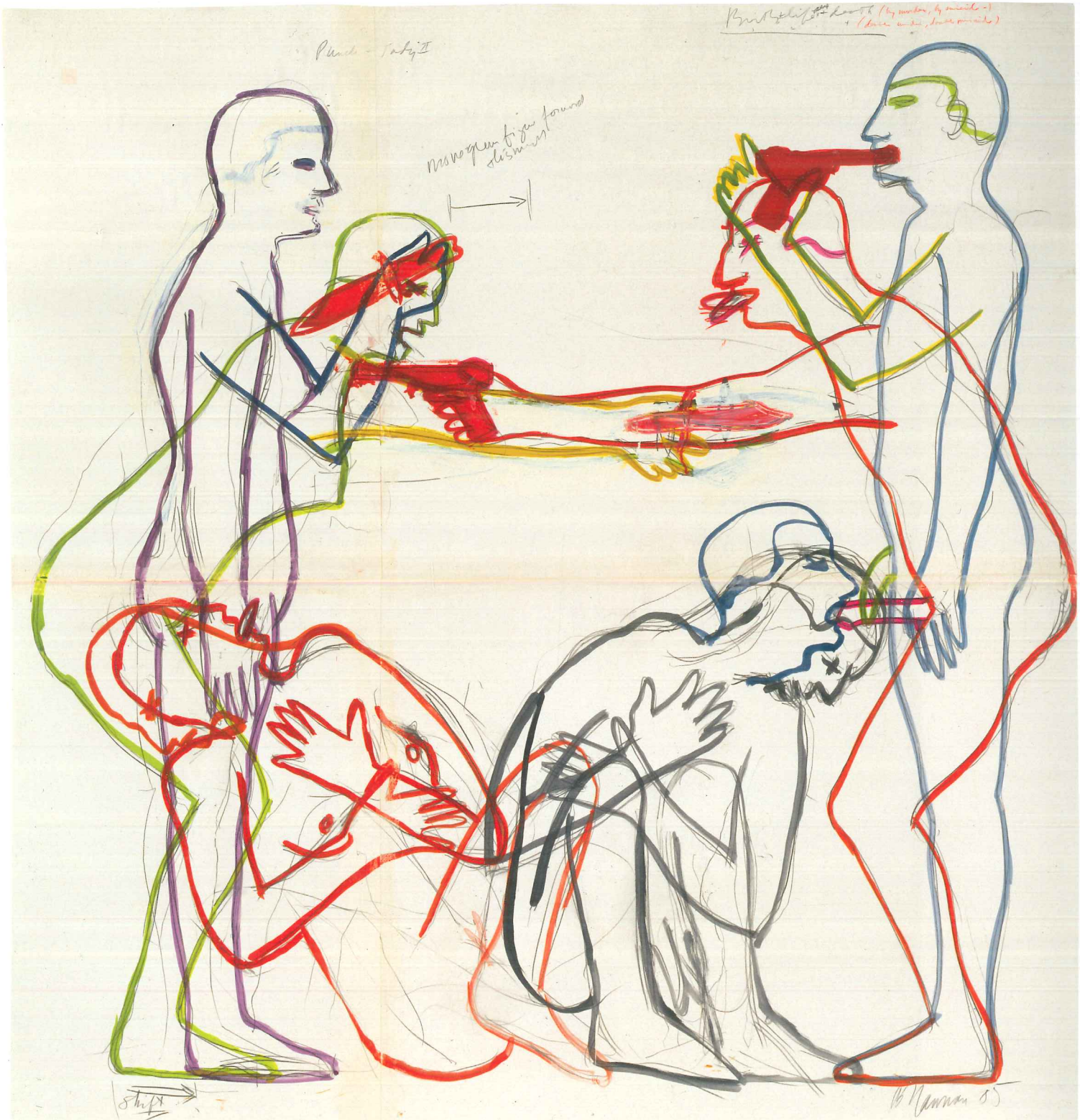


Einstellung und Wiederholung: Neonarbeiten als Kino

Ute Holl



Aus Spannungen der leeren Mitte entstehen die Arbeiten von Bruce Nauman, aus Zwischenräumen, unentschiedenen Zuständen, dem Nichtstun, sonntags, dämmernd vor dem Fernseher, auf dem, zum Beispiel, ein Ballspiel läuft.¹ Nauman markiert die Leere: mit gespiegeltem Licht in *Lighted Center Piece* (1967–1968; S. 278), mit dichtem Material in *A Cast of the Space Under My Chair* (1965–1968), oder als schwebenden leeren Rahmen im Raum in *South America Square* (1981). Nauman transformiert Leere in Energie, dynamisiert sie, manövriert sie ins unentschiedene Feld zwischen Rauschen und Signal. Wo nichts ist, lässt er etwas werden: «Ich versuchte dahinter zu kommen, wie ich etwas erschaffen konnte, ohne es erfinden zu müssen.»²

Aus einer leeren Mitte entsteht auch die Spirale, eine kalkulierbare Progression, die aus Schwindel Spannung erzeugt, wie Naumans frühe doppelte Spirale, eine pfirsichfarbene Linie um blaue Schreibschrift, die einem den Kopf verdreht: *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths (Window or Wall Sign)* (1967; S. 64). Freigelegt wird zunächst nichts als die Form der eigenen Aufmerksamkeit. Neon wendet sich an unsere leeren Wünsche und richtet sie auf etwas aus. Wo nichts zu wollen ist, hakt das Versprechen des Neonzeichens ein. Das Prinzip hat Nauman Bierreklamen abgeschaut, in den Fenstern der Läden und Bars von San Francisco, wo er ein Atelier hatte: «Das war vorher ein Lebensmittelladen gewesen, und im Fenster hing noch das Neonschild mit der Bierreklame, das man von aussen lesen konnte. Von innen sah man das natürlich spiegelverkehrt.»³ Mit dem Drehen und Spiegeln der Neonzeichen entsteht ein neuer Möglichkeitsraum: «Die ersten «Neonobjekte» die ich dann machte, waren so angelegt, dass man sie einmal von draussen, durchs Fenster, und einmal von drinnen, andersherum, ansehen konnte. Die Umkehrung des Bildes machte die Message konfus.»⁴ Noch einmal um eine leere Mitte gekippt, veränderte sich die Bedeutung erneut, und geweckt wurde nun wohl das Verlangen nach mehr als nur Bier.

Umkehr und Wiederholung: ein Experimentieren mit der Botschaft und zugleich mit der Wahrnehmung des Publikums. Mystisch an der Wahrheit ist nur der Standpunkt dessen, der schaut. Jede Mitteilung hat ihre Kehrseite. Die zeigt Nauman als negativen Raum: «Negativer Raum bedeutet für mich, dass ich über die Unterseite und die Rückseite von Dingen nachdenke. [...] Sowohl was innen als auch was aussen ist, entscheidet darüber, wie wir physisch, psychisch und psychologisch reagieren, wie wir einen Gegenstand wahrnehmen», so wie jedes Ballspiel mit dem leeren Raum des Feldes spielt, und jeder leere Fernseh Bildschirm auf alle potenziellen Programme verweist.⁵

Neonröhren sind leer gepumpte Gefässe. Sie werden mit Edelgasen gefüllt. Unter Hochspannung gesetzt, leuchten diese in einem Spektrum von Farbkombinationen, das dem Neonkünstler Rudi Stern unendlich erschien, je nach Stoff und Mischung: Helium rosa, Xenon hellblau, Argon lila, Krypton silberweiss.⁶ Früh in der Geschichte des Neons werden immer mehr Verfahren der Kolorierung entwickelt: Glas wird gefärbt, besprüht, mit Pulvern beschichtet. Das auf der Erde seltene Gas Neon selbst leuchtet orangerot, vermischt mit wenig giftigem Quecksilber wird es blau. Zwei Kathoden, in die Enden der Röhre gelötet, bringen die Gasatome in Schwung. Inverter verwandeln Wechselstrom aus dem Netz, so dass hohe Frequenzen entstehen, bei denen das Neon zu leuchten beginnt: Frequenzen elektromagnetischer Schwingungen als ganzzahlige Vielfache ihrer Grundfrequenz, Obertonstrukturen, die «Harmonische» heissen, und beim Neon ist nur die Schwingung der «dritten Harmonischen» für das menschliche Auge sichtbar. Zugleich entsteht dabei ein hörbares Brummen.⁷ Daraus ergibt sich der elektrische Gesang der Kaltkathodenkörper,

Punch and Judy II Birth & Life & Sex & Death (1985), Gouache und Bleistift auf Papier, 191.8 x 184.2 cm.

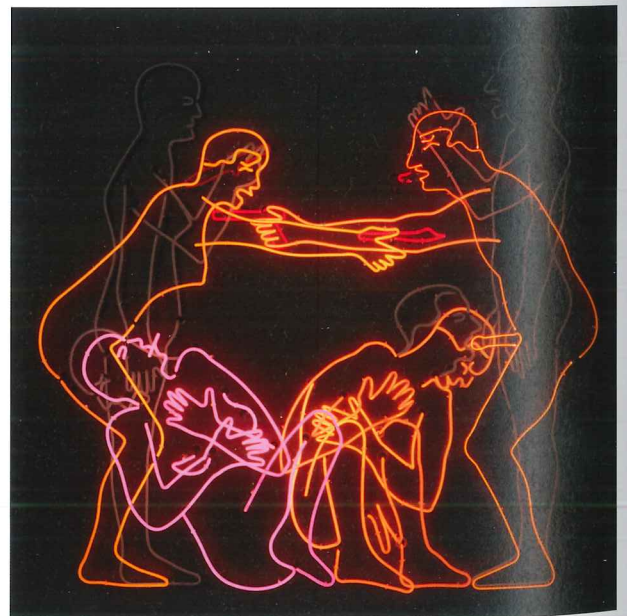
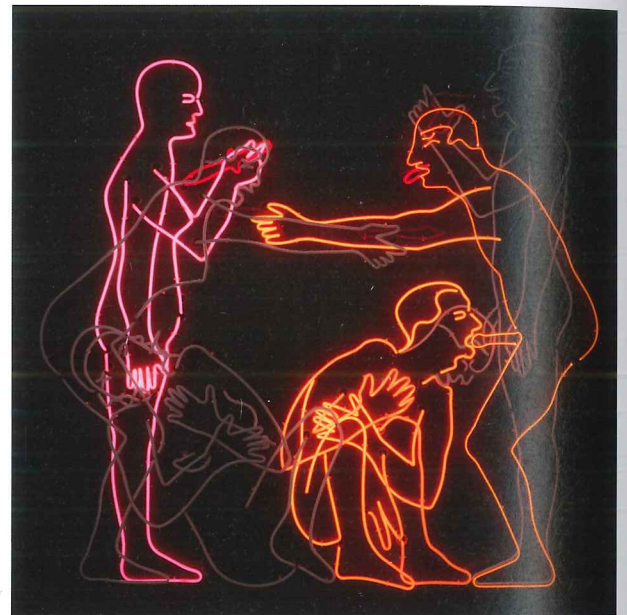
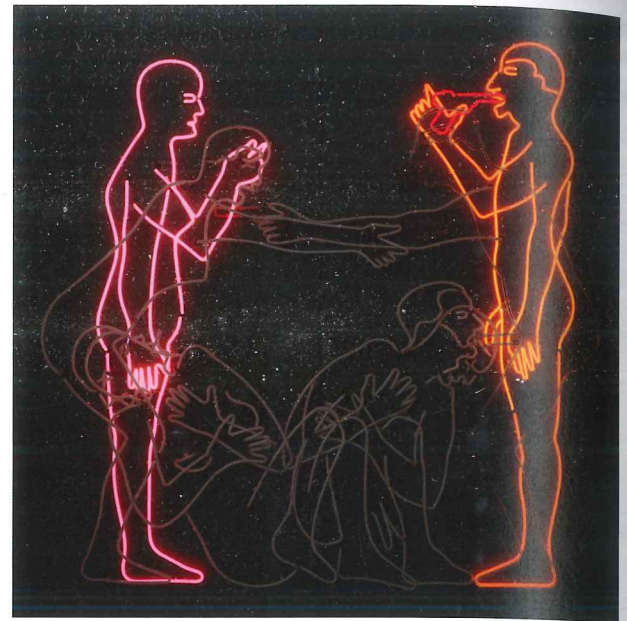
das Summen und Sirren, hohe und tiefe Brummen, das auch alle Neonarbeiten von Nauman begleitet, «es leuchtet von innen heraus und summt»⁸.

Neonröhren wirken industriell, werden aber handwerklich produziert. Vor allem halten sie das rhythmische oder synkopische Schalten aus, und ihr Betrieb kostet nicht viel: «Ist der Entladungsprozess einmal in Gang gesetzt, braucht es weniger Spannung, um den Schwingungsrhythmus aufrechtzuerhalten.»⁹ Rhythmisch kollidieren Elektronen mit Atomen. Neonlicht ist ein Schwingungs- und Kollisionsgeschehen – innen angelegte Moleküle, aussen einfach kühl. Neon weckt unsere Aufmerksamkeit und stösst sie gerichtet zurück. Eine Geschichte des Neonlichts vergleicht dessen Entstehung mit einem Blitzschlag.¹⁰ Mythische Wahrheiten sind immer zuerst physikalische.

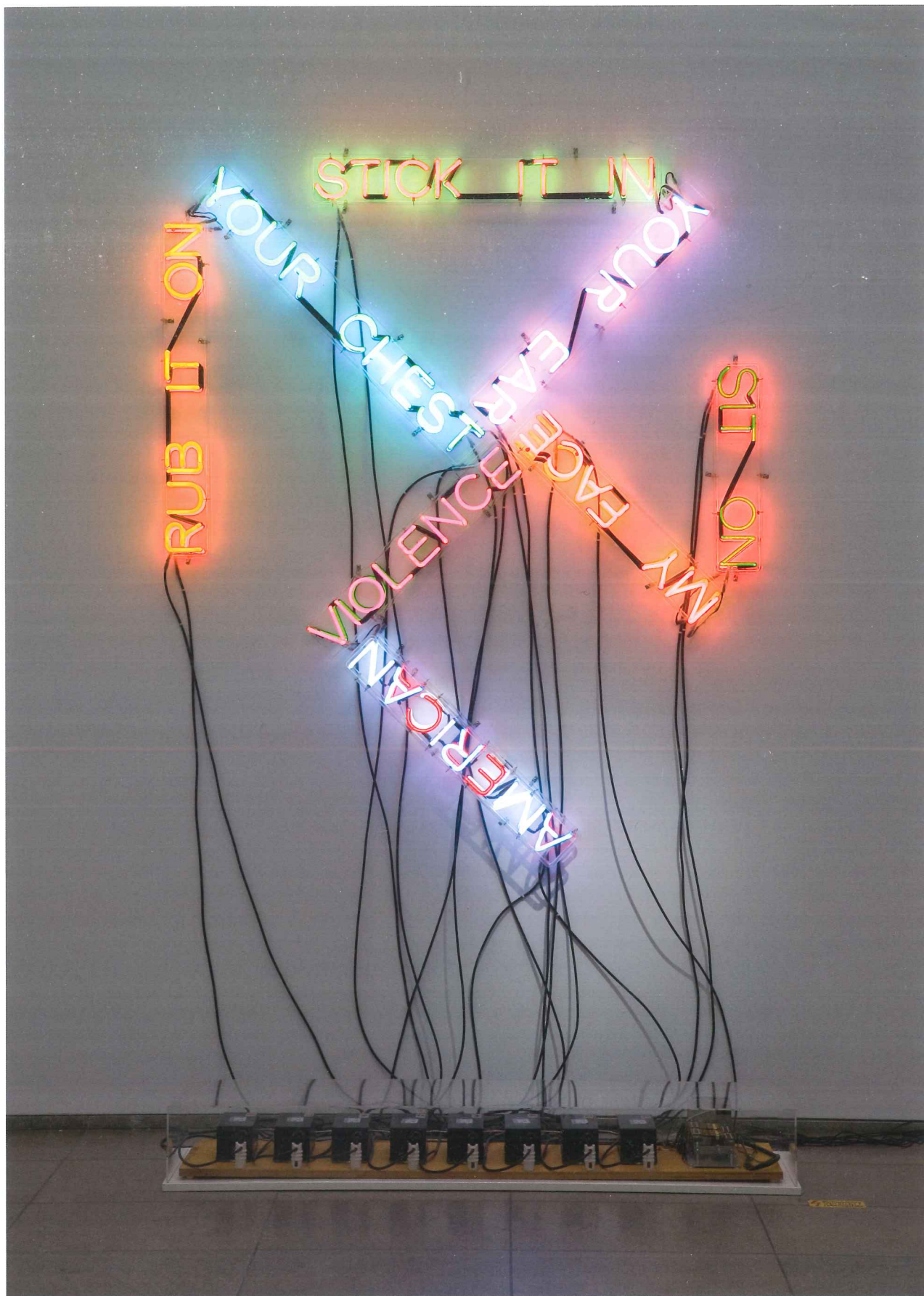
Neon, ein Phänomen der Moderne, geht auf Experimente in den 1890er-Jahren zurück, als Nikola Tesla eine Geisslersche Röhre zum Wort «Light» bog und darin Gasatome mit hochfrequentem Wechselstrom «bombardierte». Die kommerzielle Produktion von Neonleuchten begann vor dem Ersten Weltkrieg in Frankreich. Seitdem leuchten die Städte, flackern und flackern im Namen des Zeugs und der Waren, der Hotels und Bars. Neon steht für die Moderne der Werbung, die Einladung zum guten Leben, das immer riskiert, im Zentrum leer zu sein. Jedes «An» wirkt nur durch das «Aus».

Wünsche oszillieren, zeigen ihre Kehrseite, Bier oder Liebe. Anagrammatische Verkehungen von hinten und vorne, oben und unten sind auch in Arbeiten Naumans präsent: «Sore» und «Eros», «War» und «Raw», «None Sing» und «Neon Sign». Die Permutationen der Buchstaben sind farblich verstärkt. Noch mehr Verstärkung produzieren Bewegungssequenzen aus Licht, bekannt seit den 1940er-Jahren, als das erste kinetische Neonzeichen am Times Square zu sehen war – Artkraft-Strauss' «Miss Youth Form», eine flotte Slip-Reklame vor nächtlichem New Yorker Himmel.¹¹ Nauman schichtet Rhythmen und Frequenzen. Einzelne Buchstaben halten ihren eigenen Takt gegen andere, wie das A im Wort WAR, wenn RAW in WAR umschlägt (S. 164).

Später kommen ambivalente Formen hinzu: die Form der Liste, Aufzählungen des schlechten Gewissens, des Vergnügens trotz aller Krisen, des Überlebens trotz laufender Kriege: *Good Boy Bad Boy* (1986–1987) ist so eine Arbeit, die Geständnisse eines infamen Lebens für alle sichtbar ausstellt und damit zugleich ein Formular für zahllose weitere Vergehen ist. Weitere ambivalente Formen finden sich etwa in *My Last Name Exaggerated Fourteen Times Vertically* (1967; S. 248), eine einfache Schwingung, die auch als oszillierende Schrift lesbar wäre, in der Naumans Nachname aufscheint, oder in *American Violence* (1981–1982; S. 171) in Gestalt eines flüchtenden, flüchtigen Hakenkreuzes aus obszönen Botschaften, zusammengesetzt aus zehn Neon-Farbvarianten – amerikanische Gewalt, französisches Licht, deutsches Gift; und doch geht es alle an als Licht und Klang. Was mitschwingt, ist die Nachricht, die jede und jeder für sich destilliert: «Man hat Anteil nur durch die Intensität des Lichts, des Tons oder von was auch immer».¹² Chris Dercon weist darauf hin, dass der Rhythmus des Schaltens, das Ein und Aus der Neonzeichen, selbst eine Form, eine Art Liste sei, worauf Bruce Nauman antwortet: «Es ist ein Weg, alle Möglichkeiten zu durchlaufen, ohne sie jedoch eigentlich aufzulisten. Bei einem Neon-Stück wie *Welcome (Shaking Hands)* (1985) würde es zum Beispiel schon ziemlich kompliziert [...]. Die Programmierung wäre reichlich aufwendig, wenn ich sagen würde: «Ich will alle möglichen Positionen dieser beiden Figuren sehen.» Aber indem ich einfach die eine Figur etwas schneller als die andere einstelle, entsteht eine Zufälligkeit, die alle Möglichkeiten ausschöpft.»¹³ Der negative Raum zwischen den Leuchtphasen wird zum Raum der Permutation.



Gegenüber: *Sex and Death by Murder and Suicide* (1985), Neonröhren auf Aluminium montiert, 198 x 199 x 32 cm. Rechts: *American Violence* (1981-1982), Neonröhren auf Klarglasröhren-Aufhängerahmen, 198.1 x 157.5 x 8.3 cm.



In den 1980er-Jahren werden die Schaltungen in Bruce Naumans Neonarbeiten elektronisch gesteuert und komplexer. Nicht Zeichen, Symbole und Buchstaben, sondern Figuren und Formen treten auf. Bewegungen und Gesten werden sequenziell angeordnet und animiert. Neon eignet sich gut für Triebhaftes. Neon treibt zur Wiederholung unter Wechselstrom. Und die Wiederholung, wie Gilles Deleuze anmerkt, «stellt das Gesetz in Frage, sie denunziert dessen nominalen oder allgemeinen Charakter zugunsten einer tieferen und künstlerischeren Wirklichkeit».¹⁴ Nicht repräsentiert wird beim Wiederholen, sondern produziert und prozessiert. Hier hakt Bruce Nauman ein. Der Effekt der Schaltung überschreitet ihre gesetzmässige Regelung. Der systematische Code produziert, was Nauman in einem Text von 1966 als «Metakommunikation» bezeichnete.¹⁵

In den Wiederholungen von *Sex and Death by Murder and Suicide* (1985; S. 170) beispielsweise entsteht Bewegung wie im Kino aus dem schnellen Wechsel von leuchtenden Bildern und leerem schwarzem Zwischenraum.¹⁶ Die intermittierenden Bilder evozieren Bewegung im Kopf. Nur geht es bei Nauman nicht voran, sondern Muster und Verhalten treten auf der Stelle, hin und her. Auf dem schwarzen Grund einer negativen Leinwand, die nicht reflektiert, sondern strahlt, werden vier Figuren, jeweils in zwei Zuständen, zueinander unter Spannung und ins Verhältnis gesetzt. Jeder Zustand leuchtet in einer anderen Farbe, und dazu kommt der Entzug, die lichtlose Leere der stromlosen Röhre, das physikalisch reine Potenzial. Die Figuren in ihrer Kaltkathodenerotik sind Zustände im negativen Raum: eine Frau auf der linken Seite, stehend, bedroht sich selbst mit einem Messer [rosa], oder aber vorgebeugt [orange] den Mann ihr gegenüber. Dieser richtet stehend eine Pistole gegen sich selbst [orange], oder beugt sich vor [orange], um die Waffe gegen die Frau zu richten. Zugleich richtet sich sein Glied auf, und eine sehr rote Zunge fährt aus seinem Mund. Eine hockende Figur rechts unten [orange], ob männlich oder weiblich ist unklar, hat entweder den erigierten Penis des Mannes im Mund oder lässt den Kopf fallen [orange], so dass der Penis in der Luft oder aber überhaupt hängt. Eine weibliche Figur links [rosa] sitzt entweder so, dass ihre Zunge die Genitalien der weiblichen Figur berührt, oder sie ihren Kopf hängen lässt. Rot leuchten Messer, Waffen und Zungen, zum Glück nicht der Phallus.

Das Potenzial der Erzählung ist hier vier hoch vier, mit dem An und Aus von vier Figuren in drei Zuständen lassen sich 256 Momente zwischen Sex und Mord, Tod und Suizid denken. Alles wiederholt sich in 256 Permutationen, doch ein Muster wird nicht erkennbar. Hoch ist das Potenzial der menschlichen Tragödie, vier Personen brauchen keinen Autor, wenn die Schaltung läuft. An die Stelle mathematischer Regelung tritt künstlerische Wirklichkeit. Hat Marquis de Sade als arithmetischer Simpel das Potenzial der Grausamkeit einst literarisch linear verknüpft, erschöpft Nauman dessen Kraft in endlosen Kombinationen. Rhythmischer geht es in *Mean Clown Welcome* (1985) zu, schneller schlagen hier die grossen Hände und grossen Penisse von zwei Clowns aufeinander, flackernd wird der Blick der Betrachterinnen und Betrachter, verzweifelter das Geschehen, aber die Katharsis bleibt aus. In diese Leerstelle tritt die elektrische Schaltung. Wir oszillieren dazwischen, bis der Strom abgeschaltet wird. Gewalt bleibt das Thema der Wiederholung: «Es gibt eine ziemlich hohe Selbstmordrate bei Clowns. Wussten Sie das?»¹⁷ Gewalt wird zur Kehrseite von Kunst und Entertainment.

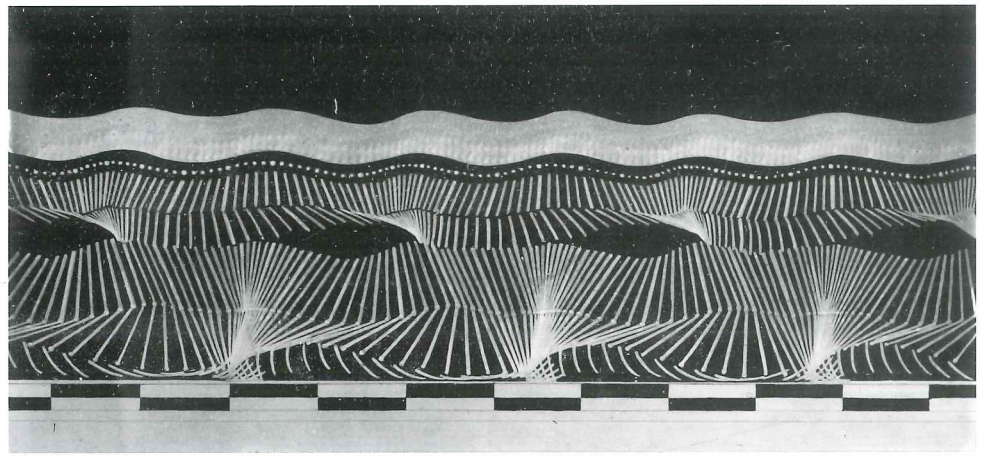
Die Figuren in Naumans Neonarbeiten, zusammengesetzt aus leuchtenden Röhren, Clowns oder Gewalttäter, ähneln den Prototypen sequenzieller Bewegungsstudien, den mit fluoreszierenden Streifen markierten Soldaten, die Étienne-Jules Marey im späten 19. Jahrhundert zu

ergonomischen Zwecken fotografierte (S. 173).¹⁸ Bewegung zeichnete Marey zuerst kontinuierlich auf, als grafische Lichtspur, dann mit mehreren Objektiven chronofotografisch als Serien von Einzelbildern aus der Zeit geschnitten: Gehen und Laufen, Springen und Reiten, Steigen und Fallen. Bewegung wird sistiert, Zeitlupe macht ein optisch Unbewusstes sichtbar, das, wovon die Menschen gar nicht wissen, dass sie es im Einzelnen tun. Auf Mareys Teststrecke wurden Bewegungen beobachtet, dann optimiert und von den Soldaten neu eintrainiert. Erst Georges Demeny, Mareys Mitarbeiter, animierte die Einzelbilder um 1890 zur Kinematografie, auch dies zu Trainingszwecken: Hörgeschädigte sollten so lernen, die Sätze «Vive la France» und «Je vous aime» nachzusprechen. Patriotismus speist sich aus Handicap, Erziehung aus Folgsamkeit und Wiederholung. In dieser Tradition lässt uns Bruce Nauman selbst zu wehrhaften Clowns werden. Nauman bezieht sich von Anfang an auf solche Trainingsmuster, studierte in seinen frühen Performances und Videos das Gehen und Laufen und rekonfigurierte sogar den eigenen Gang.¹⁹ Er beobachtet sich selbst und legt weitere mystische Wahrheiten frei: Das Verhalten der Leute erweist sich als kulturelles Muster. Ungerührt und unbewusst setzt es sich durch. Die Menschen folgen dem und wiederholen das, was ihnen vorgespielt wird, erschöpfen sich dabei selbst und zerstören andere. Morden, sagen diese Neonzeichen, ist kulturell konditioniert, in den Neonarbeiten ebenso wie in den gasgefüllten Röhren, die unsere Körper sind. Aus intermittierenden Impulsen heraus entwickeln wir unser Verhalten, nicht aus einem stabilen Inneren. Zwischen An und Aus, Ich und Du, Sex und Tod ist unser Verhalten gesteuert, obschon wir doch viel fragilere, unschärfere und verletzlichere Formen des Übergangs ausüben könnten.

Wie Marey arbeitet Nauman fragmentierend und frequenziell. In den Neonarbeiten betont er Unterbrechung, Differenz und Wiederholung. Die Röhren selbst sind gestückelt, durch nichtleuchtende Phasen unterbrochen. Brüche und Unterbrechungen sind konstitutiv im elektrischen Schaltkreis, nur imaginär entstehen ganze Figuren. Jacob Fishman, der Naumans Neonarbeiten anfertigt, erklärt: «Neon wird immer mit diesen Unterbrüchen dargestellt [...] wenn jemand für Werbezwecke in Photoshop Neonlicht vortäuschen will, werden diese Unterbrechungen künstlich hinzugefügt.»²⁰

Brüche und Abbrüche interessieren Nauman mehr als die Art von Experimenten mit Schwingungen kontinuierlicher Klänge, wie sie in den 1960er-Jahren von Fluxus-Künstlern und besonders von La Monte Young und dem Theatre of Eternal Music aufgeführt wurden.²¹ Nauman spielte seine *Violin Tuned D.E.A.D.* (1969; S. 166) in dem einstündigen Video gerade nicht als unendliche Musik, sondern um an den Rand der Erschöpfung zu gelangen,²² um Klänge aus dem Nichts, dem Zwischenraum, dem Zusammentreffen von Schwingungen hervorzubringen, die gerade nicht harmonisieren. Aus der Differenz macht Nauman Musik: «Ich hatte auch noch die Idee, zwei Noten sehr nah beieinander zu spielen, so dass man die Rhythmen, die durch die Schwebungen der Obertöne entstehen, hören würde.»²³ Er stellt Effekte her, die aus der Differenz zweier Schwingungen entstehen. Ebenso funktionieren die flackernden Neonarbeiten mit ihren oszillierenden Elektronen und Kathoden, den entzündlichen Gasen und wechselnden Schaltungen: Erst in der dritten harmonischen Überlagerung wird Neon sichtbar. Erneut arbeitet Nauman mit unsichtbaren Grundtönen. Nicht um den Code geht es in diesen Arbeiten, sondern um mögliche Effekte. Nicht um Originale, sondern um Wiederholung. Nicht ums Gesetz, sondern um die Abweichung. Ein neuer Raum der Wahrnehmung entsteht. «Neon ist ein den Raum bestimmendes, schattenloses Licht.»²⁴ Alles wird sichtbar und gilt genau gleich. Die Zeit läuft und

Étienne-Jules Marey,
Marche de l'Homme: épure,
 Bromsilber-Gelatine auf Glas,
 12 x 18 cm.



tritt auf der Stelle. Weil Nauman seine Kunst aus Leerstellen, Röhren, Zwischenräumen und Kollisionen macht, zeigt er, dass alles auch anders werden könnte. Plötzlich können wir aus dem Nichts etwas sehen und hören.

ANMERKUNGEN

1. Bruce Nauman beschreibt sein Vergnügen, nachmittags am Wochenende am Fernsehen Ballspiele zu verfolgen in: Tony Oursler, «Weisen des Sehens. Der verdrehte Blick des Bruce Nauman», 1995, in: *Bruce Nauman. Image / Text 1966-1996*, Wolfsburg: Kunstmuseum Wolfsburg, Ostfildern-Ruit: Cantz, 1997, S. 118.
2. Nauman, zit. in: Dieter Koeplin, «Begründete Zeichnungen», in: *Bruce Nauman. Drawings / Zeichnungen 1965-1986*, Ausst.-Kat., Basel: Museum für Gegenwartskunst, 1986, S. 35, Anm. 10.
3. Nauman in: «Das Schweigen brechen. Ein Interview mit Joan Simon», 1988 (Januar 1987), in: *Bruce Nauman. Interviews 1967-1988*, hrsg. von Christine Hoffmann (Fundus-Bücher 138), Amsterdam: Verlag der Kunst, 1996, S. 153.
4. Ebd.
5. Ebd., S. 154-156.
6. Rudi Stern, *Let There Be Neon*, New York: Harry N. Abrams, 1979, S. 16. Für weitere Erklärungen zur Physik des Neonlichts danke ich Martin Warnke.
7. John Reintjes, *Nonlinear Optical Parametric Processes in Liquids and Gases*, Orlando: Academic Press, 1984, S. 199.
8. «It's lighting inside and it hums»; Jacob Fishman in einem Interview mit Francesca Esmay, Jeffrey Weiss, et al., 22. Februar 2013, Transkript, S. 13 von 50, Nauman Case Study, Panza Collection Initiative, Guggenheim Museum, New York.
9. Stern 1979 (wie Anm. 6), S. 134.
10. Ebd., S. 132.
11. Ebd., S. 72.
12. Nauman in: «Immer weiter zerlegen. Ein Interview mit Chris Dercon», 1986, in: Hoffmann 1996 (wie Anm. 3), S. 130. (Die dort den Sinn verfälschende Übersetzung von «or whatever» wurde hier korrigiert).
13. Ebd., S. 133-134.
14. Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, München: Fink, 1997, S. 17.
15. Bruce Nauman, «Codifications, 1966», in: *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words. Writings and Interviews*, hrsg. von Janet Kraynack, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2003.
16. Siehe Ute Holl, «Immersion oder Alteration. Tony Conrads Flickerfilm», in: *Montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 17, Heft «Immersion», Nr. 2, 2008, S. 109-119.
17. Nauman in: Simon 1988 (wie Anm. 3), in: Hoffmann 1966, S. 175.
18. Étienne-Jules Marey, *Le mouvement*, Paris: G. Masson, 1894.
19. Siehe Armin Schäfer, «The Audiovisual Field in Bruce Naumans Videos», in: *OSIRIS*, Jg. 28, Nr. 1, Januar 2013, S. 146-161.
20. Fishman 2013 (wie Anm. 8), S. 5.
21. Siehe Branden W. Joseph, *Beyond the Dream Syndicate. Tony Conrad and the Arts After Cage*, New York: Zone Books, 2008.
22. Siehe ebd. sowie Schäfer 2013 (wie Anm. 19), S. 154.
23. Nauman in: «Bewegen und Begegnen. Ein Interview mit Willoughby Sharp», 1971, in: Hoffmann 1996 (wie Anm. 3), S. 56.
24. Stern 1979 (wie Anm. 6), S. 138.

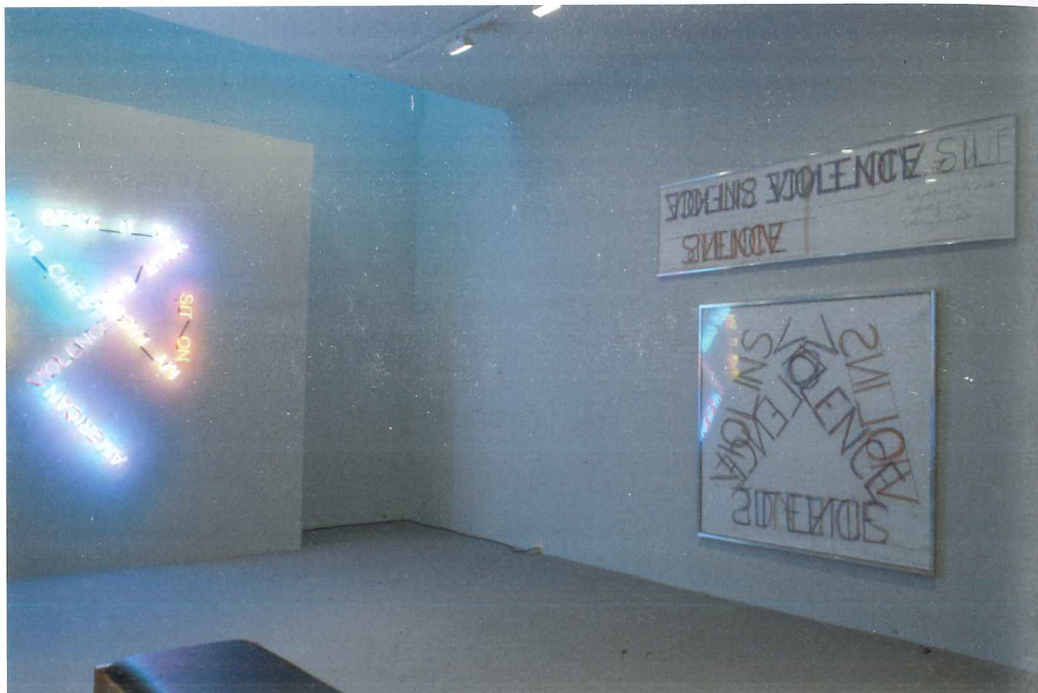
«Bruce Nauman. Neons», Baltimore Museum of Art, 19. Dezember 1982 – 14. Februar 1983

«Bruce Nauman. Neons» war die erste Ausstellung, die sich einem einzigen Medium in Naumans Werk widmete. Als Student in Davis hatte der Künstler begonnen, mit Neon zu experimentieren, wobei er das kommerzielle Medium seinen eigenen kryptischeren Zwecken anpasste. Vielleicht brachte ihn eine Reproduktion von James Rosenquists *Tumbleweed* (1963–1966) in einer Kunstzeitschrift auf diesen Weg – Brenda Richardson, der Kuratorin der Ausstellung, erzählte er, dass ihm die Mischung aus harten Elementen und konzentriertem Licht gefalle, und er betonte seine Wertschätzung für das «intellektuelle Zusammenfügen von Idee und Material» des um einige Jahre älteren Künstlers.⁸⁴

Naumans früheste Versuche dämpften das Leuchten des Neons: Er bemalte die Röhren mit schwarzer Farbe, um das Licht abzublenden oder tauchte sie in ein Gefäß mit Motoröl. Im einzigen noch erhaltenen Beispiel aus dieser Zeit ist eine orangefarbene Röhre mit Fiberglas ummantelt und schlängelt sich, in Richardsons Worten, wie «eine radioaktive, ausserirdische Lebensform» über den Fussboden.⁸⁵

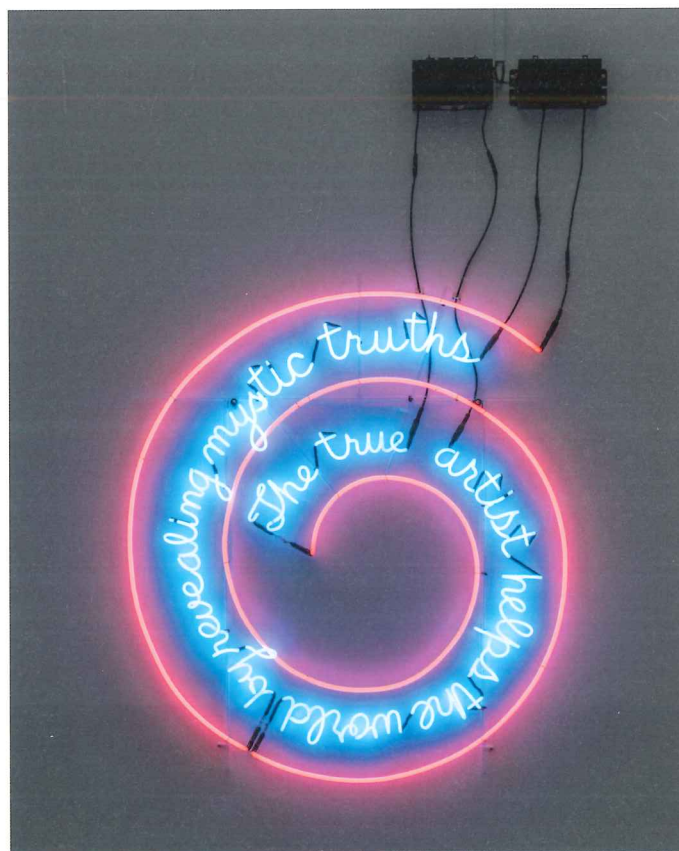
Nach seinem Studienabschluss und der Einrichtung seines neuen Ateliers in einem ehemaligen Lebensmittelladen in San Francisco begann Nauman, seine Neonarbeiten mehr im Sinne von Schildern denn als Skulpturen aufzufassen. Inspiriert durch die blinkende Werbung, die sich in den Fenstern von Imbissbuden und Bars drängte, sah er das Vulgäre des Neons als Möglichkeit, «eine Kunst zu machen, die gewissermassen verschwinden würde – eine Kunst, die nicht völlig wie Kunst aussehen sollte. Beim Lesen muss man dann darüber nachdenken.»⁸⁶ Neonschrift eignete sich gut für Naumans Markenzeichen einer strapazierten Kommunikation und wurde bald zu seinem bevorzugten Ausgangsmaterial auch für seine verbale Schlagfertigkeit. In Sprachspielen wie Wortwitzen und Anagrammen verwürfelte er Wörter, um deren Bedeutung zu verdrehen und die prekären Beziehungen zwischen Erscheinung, Klang und Bedeutung offenzulegen.

Die thematische Überblicksausstellung des Baltimore Museum präsentierte eine Reihe von vor Ort hergestellten Ausstellungskopien – heute eine verbreitete Praxis, um nicht Glasröhren beim Transport aufs Spiel zu setzen. Im Anschluss an die Ausstellung nahm Naumans Produktion von Neonarbeiten an Ambition wie Umfang stark zu. Bis Ende der 1980er-Jahre schuf er ausgefeilte, figurative Szenen, ist seither jedoch nicht zu diesem Medium zurückgekehrt.



1

2



1. «Bruce Nauman. Neons», Installationsansicht, Baltimore Museum of Art, 1982. 2. *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths* (Window or Wall Sign) (1967), Neonröhren auf Klarglasröhren-Aufhänger, 150 x 140 x 5 cm. 3. *American Violence* (1981), Bleistift und farbiger Pastellstift auf Papier, 203,2 x 174 cm.



Links: *Raw War* (1970), Neonröhren, 16.5 x 43.5 x 6.4 cm. Rechts: Donna Herrick, *The First Annual Love Circus* (1967), Plakat für ein Konzert mit den Grateful Dead, Moby Grape, Loading Zone und Blue Crumb Truck, 3. März, 1967, Winterland, San Francisco, Offset-Lithografie, 63.6 x 48.4 cm.

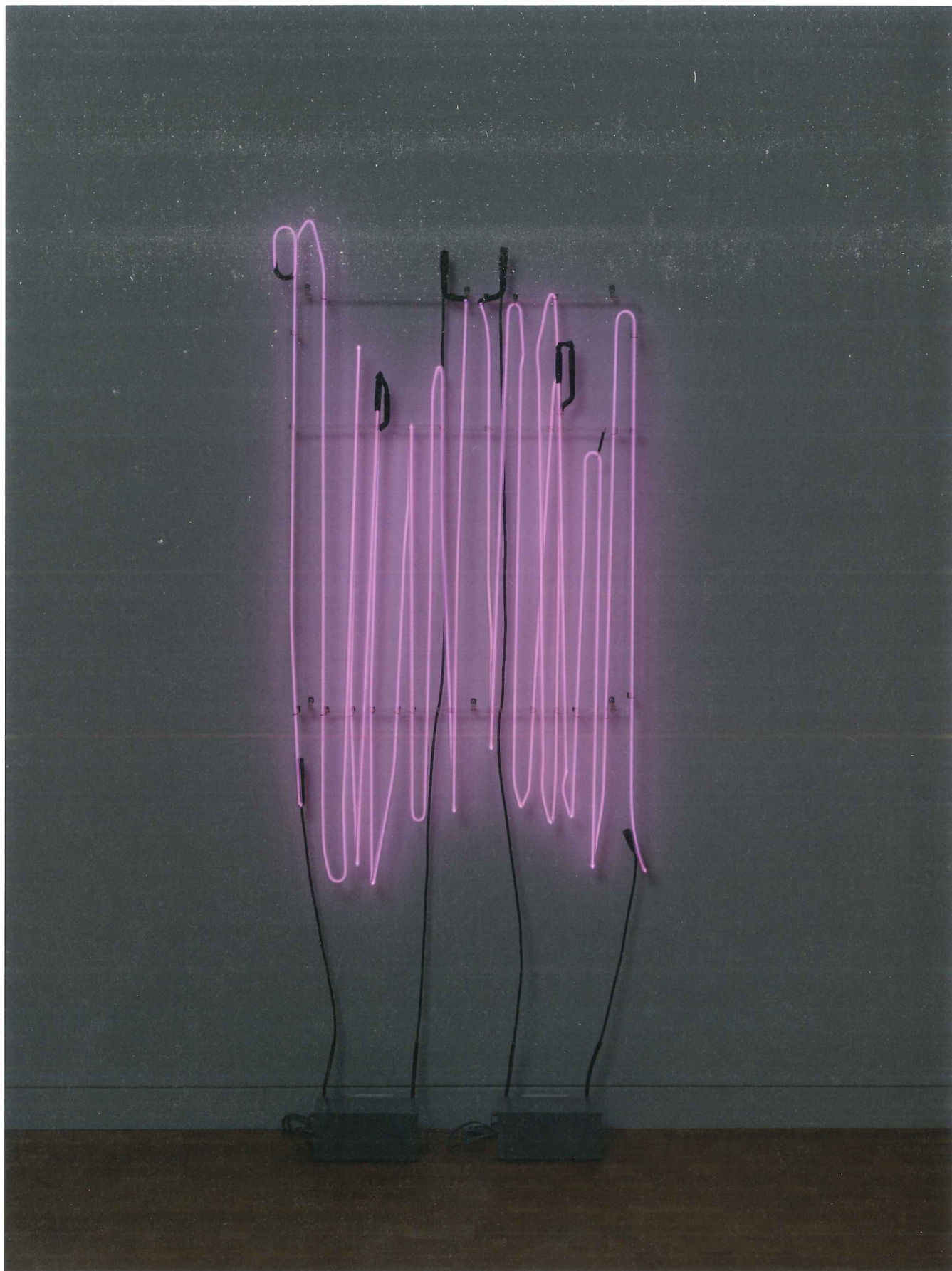


einzelne Aufnahme hören – isolierte Klänge, die in ihrer Gesamtheit eine Art Retrospektive von Naumans Werk bildeten. Die Ausstellung erhellt einen wichtigen Aspekt seiner Praxis: Die Neonarbeiten dienen mitunter als Partituren für spätere Audiowerke. So wurde *NoNo* zum Drehbuch eines der irritierenderen Teile der Videoinstallation *Clown Torture* (1987; S. 183, 204–205, 276), in welcher der Performer Walter Stevens das Wort «no» in unterschiedlicher Intonation unablässig wiederholt. Die grossformatige Neonarbeit *One Hundred Live and Die* (S. 13, 224), die erstmals 1984 in der New Yorker Leo Castelli Gallery gezeigt wurde, bildete ein Jahr später die Grundlage für eine Audioarbeit. Diese ist Bestandteil des dreiteiligen Werks *Chambres d'Amis* (*Krefeld Piece*, 1985); in einem leeren Raum des Krefelder Museums Haus Esters war die deutsche Version des Texts von *One Hundred Live and Die* zu hören. Solche Übersetzungen von Neon- in Audioarbeiten sind gewissermassen Externalisierungen der inneren Rede: Die Stimme, die wir im Kopf haben, während wir die Arbeiten lesen, wird öffentlich vernehmbar. Bei manchen Arbeiten kollidieren innere und äussere Rede – besonders einprägsam in der Audioinstallation *Get Out of My Mind, Get Out of This Room* (1968; S. 9), für die Nauman seine eigene, ständig variierende Wiederholung des Titels aufzeichnete. Bei der Videoinstallation *Good Boy Bad Boy* (1985; S. 70–71, 298), in der zwei Schauspieler auf zwei Monitoren denselben Text sprechen, verlief die Übersetzung zeitlich umgekehrt: Hier ging die Audiovideo-Version der gleichnamigen Neonarbeit von 1986–1987 voraus.

Während einige von Bruce Naumans Neonarbeiten als Grundlage für Audiowerke dienen, verfügen auch manche seiner stummen Werke über eine immanente akustische Dimension. So besteht *Violins Violence Silence* aus zwei (oder potenziell drei) Worten, die man unweigerlich mit bestimmten Geräuschen verbindet, wodurch es fast unmöglich ist, sie anzuschauen, ohne sie gleichzeitig zu «hören». Tatsächlich liest sich der Titel dieser Arbeit wie die Anweisung für eine – allerdings brutale – Performance. Moten bezeichnete den Klang als «das Verschlussene der Sprache», doch in Naumans Werk ist der Klang nicht verborgen, sondern strömt überall hervor. Seine Neonarbeiten stellen einen Teil der «phonischen Substanz» wieder her, die beim Lesen verlorengeht.¹² Durch die Sprache und Naumans Spiel mit ihrem klanglichen Potenzial hören wir die Neonworte singen.

ANMERKUNGEN

1. Cecil Taylor, zit. in: Fred Moten, *In the Break. The Aesthetics of the Black Radical Tradition*, Minneapolis / London: University of Minnesota Press, 2003, S. 44. Ursprünglich aus dem Covertext von Spencer Richards zu Taylors *Live in Vienna*, London: Leo Records, 1988.
2. Bruce Nauman in: «Das Schweigen brechen. Ein Interview mit Joan Simon», 1988 (Januar 1987), in: *Bruce Nauman. Interviews 1967–1988*, hrsg. von Christine Hoffmann (Fundus-Bücher 138), Amsterdam: Verlag der Kunst, 1996, S. 171–172.
3. Janet Kraynak diskutiert Naumans Verschmelzung von Sound und Skulptur in *Nauman Reiterated*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014, S. 158–164.
4. Elizabeth Hellmuth Margulis, *On Repeat. How Music Plays the Mind*, Oxford / New York: Oxford University Press, 2014, S. 4.
5. Charles Lloyd, zit. in: Moten 2003 (wie Anm. 1), S. 41–63.
6. Ebd., S. 52.
7. La Monte Young, «Notes on The Theatre of Eternal Music and The Tortoise, His Dreams and Journeys» (2000), online verfügbar unter: <http://melafoundation.org/theatre.pdf> (zuletzt abgerufen am 26. Juli 2017).
8. William Wiley, Interview mit Kathy Halbreich, Magnus Schaefer und Taylor Walsh, San Francisco, 28. Januar 2016.
9. Nauman in: «Ein Interview mit Michele de Angelus. Interview mit Bruce Nauman im Haus des Künstlers in Pecos, Neu Mexiko. Datum: 27. und 30. Mai 1980 (Auszüge)», in: *Bruce Nauman: Image / Text 1966–1996*, Ausst.-Kat., Wolfsburg: Kunstmuseum Wolfsburg, Ostfildern-Ruit: Cantz, 1997, S. 122.
10. *It's Gonna Rain* beruht auf einer Tonbandaufnahme, die Steve Reich von einem schwarzen Pfingstprediger bei dessen Arbeit auf dem Union Square in San Francisco machte; siehe z. B. *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*, hrsg. von Keith Potter, Kyle Gann und Pwyll Ap Siôn, London / New York: Routledge, 2013, S. 291. *Come Out* verwendet die Stimme eines schwarzen Teenagers, der beschuldigt wurde, im Zuge eines Aufstands in Harlem einen Mord begangen zu haben; siehe ebd., S. 263, und Andy Beta, «Blood and Echoes: The Story of 'Come Out', Steve Reich's Civil Rights Era Masterpiece», online unter: <http://pitchfork.com/features/article/9886-blood-and-echoes-the-story-of-come-out-steve-reichs-civil-rights-era-masterpiece/> (zuletzt abgerufen am 26. Juli 2017).
11. Kraynak 2014 (wie Anm. 3), S. 104.
12. Moten 2003 (wie Anm. 1), S. 44, 39.



*My Last Name Exaggerated
Fourteen Times Vertically*
(1967), Neonröhren mit
Klarglasröhren-Aufhänge-
rahmen, 160 x 83.8 x 5.1 cm.

