Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1986)

Heft: 10: Collaboration Bruce Nauman

Artikel: Bruce Nauman : to live and to die = Leben und Sterben

Autor: Silverthorne, Jeanne / Kammenhuber, Anna

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680836

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

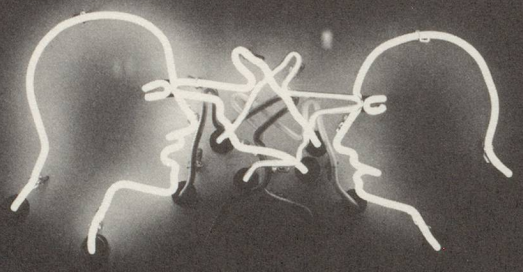
Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

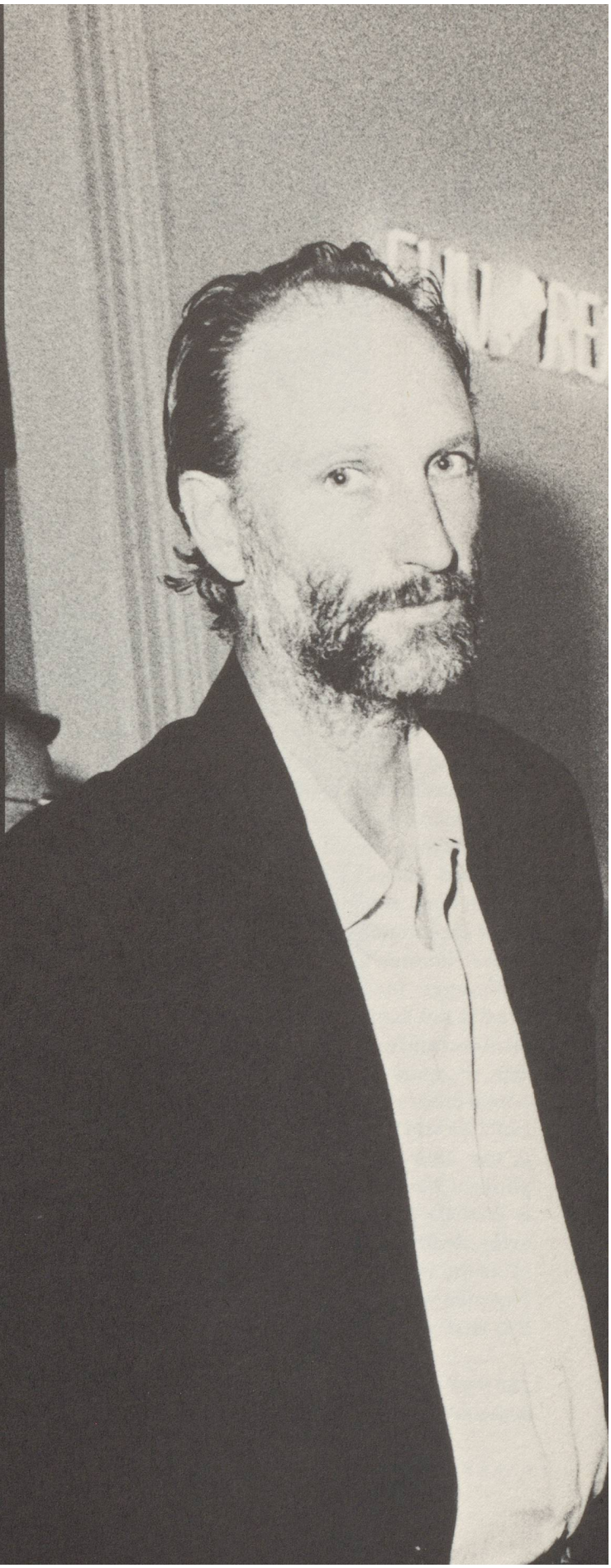
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Bruce



Nauman

Collaboration



*LEFT/*LINKS: *BRUCE NAUMAN, DOUBLE POKE IN THE EYE II /* DOPPELTER STOSS IN DIE AUGEN II, 1985, *NEONLIGHT ON ALUMINIUM /* NEON AUF ALUMINIUM, *14 x 28 x 6" /* 35,5 x 71 x 15 CM. *(Photo: Dorothy Zeidman)*

*RIGHT/*RECHTS: *BRUCE NAUMAN IN BASEL, 1986.* *(Photo: Toni Geirlandt)*

To Live

JEANNE SILVERTHORNE

Bruce Nauman's body of work is fragmented: KNEES OF FIVE FAMOUS ARTISTS is a Nauman «lie» that turned out to be true – the knees cast were all his, but he is often discussed as at least five different kinds of artist (sculptor, conceptualist, film maker, performer, poet). The widest gap seems to be between his hyperphysical objects and perceptual psychology investigations on the one hand and his word pieces on the other. Yet his linguistic productions are just as tied to the body as these other explorations. In fact, the body perishable is Bruce Nauman's great unifier.

Nauman incarnates the word. Whenever the word is not actually made flesh, that is, made into an object and touchable through the medium of our skin, it refers to the body. Titles identify as corporeal otherwise unnameable forms – DEVICE FOR LEFT ARMPIT, for example. Puns travel from head to toe: after the dinner of EATING MY WORDS (a photo of Nauman with knife, fork, plate, words), he is BOUND TO FAIL (a rearview wax relief of tied arms, dedicated to Henry Moore), since what goes in at the top must come out the bottom, leaving Nauman with FEET OF CLAY. One can go on WAXING HOT as compulsively as Nauman, in the photo of the same name, rubs this dimensionalized phrase till it shines, an essentially masturbatory activity. Indeed, touch is primary in all these works. The rope in BOUND TO FAIL proclaims how completely we are bodyguarded, that is, trussed up in our carcasses. This is also true for the rope in UNTITLED, whose knot puns on the body language of the arms crossed below it, which signal «thou shalt not.»

To touch is to imprint, impress, sink down into. Nauman's movement is downward in the early works. April Kingsley has remarked on the «tall and thin» morphology, like Nauman's own physique, of his sculpture of this period. The shape reads as phallic, but the verticality is downward, towards the grave. The associations of «six feet under» inform SIX INCHES OF MY KNEE EXTENDED TO SIX FEET. The subtle riddle – how does a knee become feet? – is answered by moving one's gaze *down* the body from the former anatomical part to the latter. At least two of Nauman's performance videos involved performer's attempts to sink into the floor through mental concentration alone. To leave one's mark, a pressing down, is to mark one's grave.

The recent VIRTUES AND VICES series of granite slabs resemble headstones, and their overlapping words are en-graved. The word is seal, both an impression on a receptive surface and an enclosing, as in sealing up, which is what works like DARK and

JEANNE SILVERTHORNE is a sculptor who lives in Philadelphia and New York.

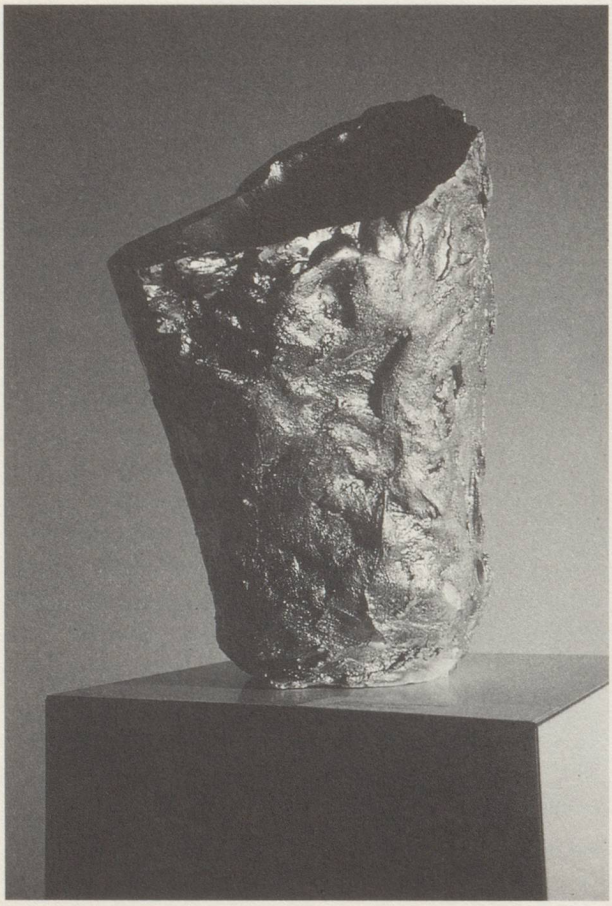
and to Die

BRUCE NAUMAN, FROM HAND TO MOUTH / VON DER HAND IN DEN MUND, 1967,
WAX OVER CLOTH / WACHS AUF STOFF, *30 x 10 x 4"* / 76 x 25,5 x 10 CM.

LEAD TREE PLAQUE enact. Nauman wrote the word «dark» on the bottom of a steel plate, which he then placed face down so that the word is never visible. On another plaque he inscribed the legend A ROSE HAS NO TEETH, and installed it in a tree in such a way that it would eventually be grown over. Since a seal is also the sign of authenticity, the body (the skin, touch) and its mortality become for Nauman a verification of existence.

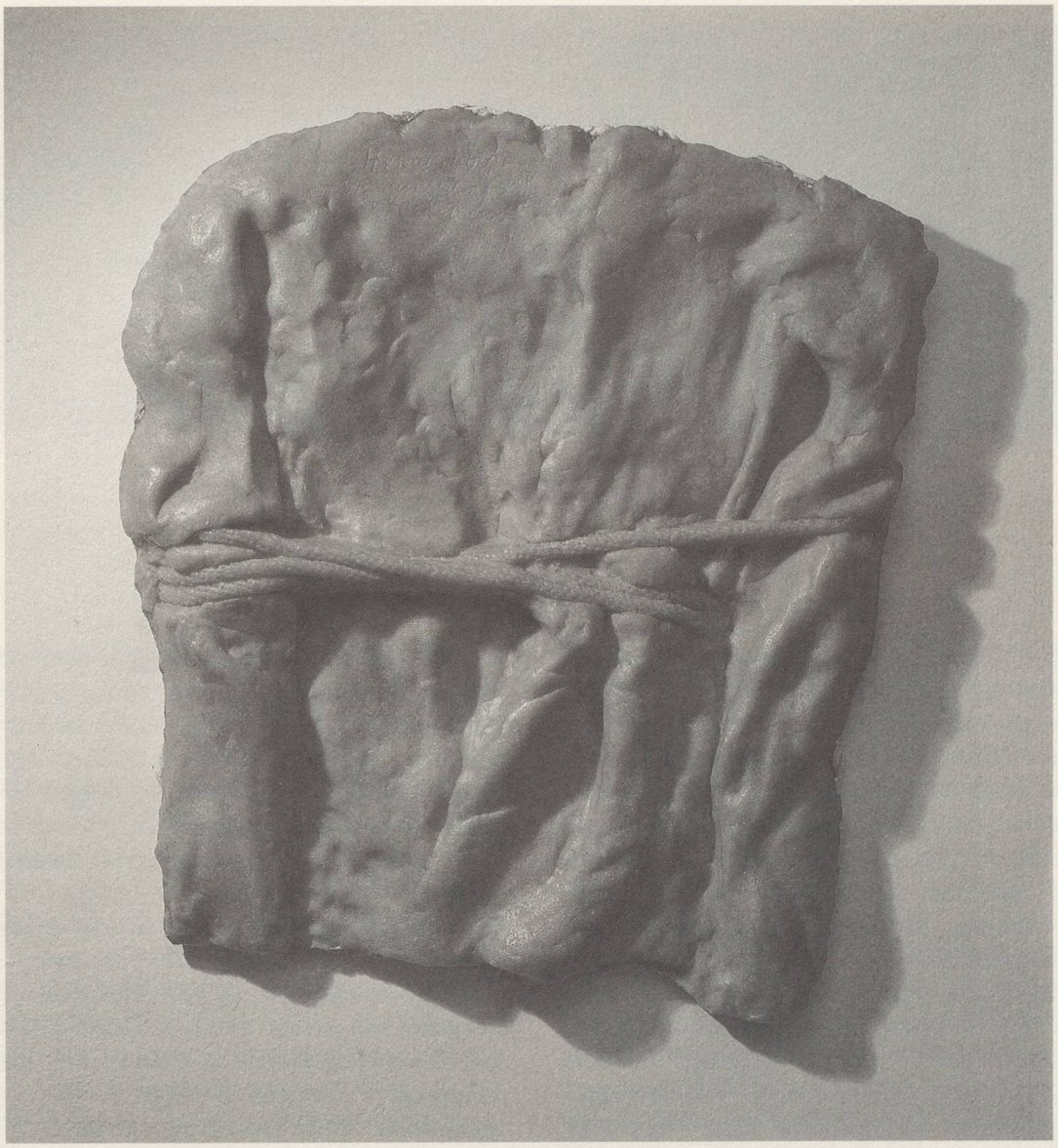
Many of Nauman's anagrams are sexual. M. AMPERE becomes «Rape Mme.»; STEEL CHANNEL contorts itself into «Lean Snatch,» «Lean Channel,» «Steel Snatch.» PLACATE MY ART ends up as «My Rat Ate Clap.» The most intriguing of these rearrangements is WEDGE PIECE, two steel wedges with a channel running down each, one pairing «like» and «keil,» the other «wedge» and «keil.» Through anagrammatization, «like» is coupled with «wedge,» which is the English translation for the German «keil.» There is a sexual polarity set up between wedge and channel suggesting a lock and key (or «keil») relationship but not representing it. In this case a wedge or chisel has actually created the channel. A certain violence is inherent in this process, as it is implied in the other anagrams. And the shape of this violent tool recurs throughout Nauman's work. It relates to his self-professed attraction to skew lines – lines slightly off parallel that would intersect but are stopped before that can occur.

BRUCE NAUMAN, DEVICE FOR LEFT ARMPIT /
VORRICHTUNG FÜR LINKE ACHSELHÖHLE, 1967,
COPPER PAINTED PLASTER / MIT KUPFERFARBE BEMALTER GIPS,
14 x 7 x 10" / 35,5 x 17,8 x 25,4 CM



The solipsism of the early works and the endurance required to «perform» some of them express an awareness of a capacity for violence and pain. In a movement that copied but inverted Descartes', Nauman seems to have made the intuitive leap, «I hurt therefore you hurt,» which allowed him to move on to his later political sculptures, born out of an awareness of pain, the torture of prisoners in third world countries. It is interesting that at the same time Nauman showed these morally certain political works he also showed the VIRTUES AND VICES, works ambiguous about morality. The overlapping of a virtue word with a vice word can be read as confessional, a self-revelation that clears the way for the political positivism.

But how ambiguous, after all, are the virtues and vices? On the one hand, Nauman can be seen to concede Nietzsche's proposition that good and evil are not realities that contradict each other but complementary concepts that do not exist except in relationship to each other. They are a «continuous sign-chain of ever new interpretations and makeshift excuses.» And Nietzsche, too, locates «morality» in the body, but as the «unconscious disguise of physiological needs under the cloaks of the objective ideal, purely spiritual.» Whereas the physiological basis of virtue makes it worthless for Nietzsche, the opposite is true for Nauman. His political works define virtue as the need to acknowledge the pain of others, based on the remembrance of one's own



BRUCE NAUMAN, HENRY MOORE BOUND TO FAIL / HENRY MOORE ZUM SCHEITERN VERURTEILT, 1967,
WAX OVER PLASTER / WACHS AUF GIPS, *26 x 24 x 3½" /* 66 x 61 x 9 CM.

(Photo: Eric Pollitzer)

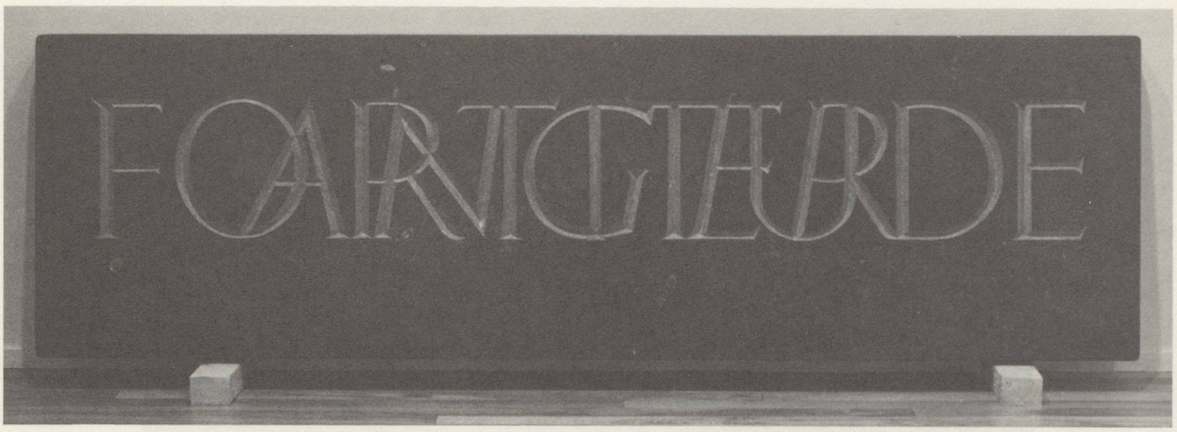
BRUCE NAUMAN, SEVEN VIRTUES / SEVEN VICES / SIEBEN TUGENDEN / SIEBEN LASTER, 1984,
ONE OF SEVEN GRANITE SLABS / EINE VON SIEBEN GRANITPLATTEN: *TEMPERANCE AND GLUTINY* / MÄSSIGKEIT UND VÖLLEREI,
23¾ x 94½ x 2½" / 60,3 x 240 x 6,3 CM. *(Photo: Dorothy Zeidman)*

pain. This is why memory is inherent in the title of one protest work, VIOLINS, VIOLENCE, SILENCE. Each word is an echo or memory of the preceding and in that sense a mnemonic device. And Nauman specifically calls on the memory of his own earlier performance during which he played a violin tuned to the notes D,E,A,D.

In the VIRTUES AND VICES series, as «envy» overlays «hope,» «anger» «fortitude,» «avarice» «justice,» «lust» «faith,» and «sloth» «charity,» each individual term turns difficult to read. Yet decipherment is eventually possible because one word is presented in slanted type, the other in straight. The vertical lines of the two words never match up, another version of Nauman's skew lines; virtue and vice thus overlap but never coincide. Is it important that the upright lines of type belong to the virtue words? The tangle of typefaces imitates the look of an ancient language and perhaps the ambiguity of this series lies not in morality itself but in the sense that it is a «lost» language for which we have no rosetta stone. Or it may be a delusion; what we perceive as lost we may never have possessed. But Nauman pays special attention to the sense of loss, a form of pain, whose reality he has demonstrated. Again, it is the recognition of pain that keeps Nauman from a mere nostalgia for distinctions between virtue and vice, and, at the same time, prevents his simply collapsing them into each other.

Although Nauman has consistently sought to establish the incontrovertibility of the body, he has also sought to negate the self, the «I,» at first, perhaps, because it interfered with perception, later because selfishness prevented the exercise of «virtue.» As language is where the concept of self resides, and since both would balkanize the world if left unchecked, language must be emptied out. The nonsense triptych – PERFECT ODOR / PERFECT DOOR / PERFECT RODO – is, like his literalizing of clichés, a way of robbing common phrases of their proper interpretation. The self-consuming word chains Nauman makes mirror the fact that the fundamental loss in language arises out of its ongoing regres-

BRUCE NAUMAN, SEVEN VIRTUES / SEVEN VICES / SIEBEN TUGENDEN / SIEBEN LASTER, 1984,
ONE OF SEVEN GRANITE SLABS / EINE VON SIEBEN GRANITPLATTEN: *FORTITUDE AND ANGER* / FASSUNG UND WUT,
23¾ x 30¾ x 2½" / 60,3 x 78 x 6,3 CM. *(Photo: Dorothy Zeidman)*



sion, one word being indicated by the next and so on, *ad infinitum.* Also, meaning is always accompanied, ghost-like, by its opposite. In the course of this, definition of an «I» forever recedes.

Writing is deathly because it signifies the absence of the speaker, as Derrida has pointed out. Feeling this lack intolerable, we reverse the situation so that writing becomes t h e presence, the voice of authority, of divine law. Nauman acknowledges this in the way his VICES AND VIRTUES resemble conventional representations of the ten commandments, carved in stone. But memory, the memory of the future, of a mutual fate – the demise of the body – is how Nauman attempts to exorcise the ghosts of definition and selfhood from language.

In ONE HUNDRED LIVE AND DIE, Nauman couples flashing neon words and phrases until it becomes clear that the overwhelming partner is «die» – «play and die,» «eat and die,» «live and die.» But «die» is no partner; with whatever it is linked it makes no pair. Although it may and does, especially for Nauman, define the term «live,» and therefore define all other terms, it unbalances linguistic equations. Something about the repetition of «die» on the signboard is like a curse, like a child's wish, with the child's belief in wishes' omnipotence. By its recurrence Nauman seems to suggest that «die» has no equal in language, that it either leaps out of language or commandeers it. At the very least, it slows language's functioning, the gum in the machinery.

Formerly, Nauman used the skewed near misses of his anagrams as wedges to split language apart, to get to the «negative space between» where language is neither arbitrary convention nor kabbal, in a desire to drive a stake into language's heart to stop its proliferation of meaning. One suspects that Nauman would agree with Wittgenstein that language has meaning only in u s e , and its users are bodies. In the recent work, he seems to want to metaphorically slow language down (perhaps now recognizing that it cannot be really stopped) to show that, although language may live on, bodies do not.

BRUCE NAUMAN, HOLOGRAMS (MAKING FACES) / HOLOGRAMME (GRIMASSEN SCHNEIDEN), 1968, *PHOTOGRAPHIC IMAGE ON GLASS* / PHOTOGRAPHISCHES BILD AUF GLAS, *8 x 10"* / 20,3 x 25,4 CM.

Leben und Sterben

JEANNE SILVERTHORNE

Bruce Naumans Werk ist fragmentiert: KNEES OF FIVE FAMOUS ARTISTS (Die Knie von fünf berühmten Künstlern) ist nur eine jener Naumanschen «Lügen», die sich schliesslich als Wahrheiten herausstellen. Die Knieabdrucke in diesem Werk waren allesamt die seinen – aber schliesslich redet man von ihm auch oft wie von fünf verschiedenen Künstlern (einem Bildhauer, einem Konzept-Künstler, einem Filmer, einem Performer, einem Dichter). Die grösste Kluft scheint sich zwischen seinen hyperkörperlichen Objekten und wahrnehmungspsychologischen Ermittlungen auf der einen und seinen Wortkonstruktionen auf der anderen Seite aufzutun. Naumans linguistische Schöpfungen sind allerdings ebenso körperbezogen wie die anderen Untersuchungen, die er anstellt. Tatsächlich ist für Bruce Nauman der Körper und seine Vergänglichkeit das alles Verbindende.

Bruce Nauman sorgt für die Inkarnation des Wortes. Und wenn immer das Wort selbst einmal nicht Fleisch geworden ist, das heisst zu einem berührbaren Objekt, das wir über das Medium der Haut erfahren können, dann bezieht es sich auf den Körper. Die Werktitel Naumans erweisen sich stets als physisch, greifbar und anders nicht beschreibbar – ein Beispiel: DEVICE FOR LEFT ARMPIT (Vorrichtung für linke Achselhöhle). Seine Wortspiele wandern vom Scheitel bis zur Sohle. Nach dem «Essen seiner Worte», EATING MY WORDS, (eine Fotografie Naumans mit Messer, Gabel, Teller, Worten) ist er «zum Versagen verdammt» – BOUND TO FAIL (ein Henry Moore gewidmetes Wachsrelief einer Ansicht auf dem Rücken zusammengebundener Arme). Was oben reingeht, muss unten rauskommen – also schafft Nauman FEET OF CLAY (Füsse aus Lehm). Man kann zwanghaft fortfahren, etwas «heiss zu wachsen», (WAXING HOT) wie Nauman auf dem Foto desselben Namens diese verräumlichte Formulierung reibt, bis sie glänzt – eine ausgesprochen masturbatorische Handlung also. In all diesen Werken ist es die Berührung, die im Vordergrund steht. Der Strick in BOUND TO FAIL lässt uns spüren, wie sehr wir unter der Kontrolle einer unsichtbaren Leibwache stehen – gleichsam an unser eigenes Skelett festgeschnürt. Denselben Eindruck vermittelt auch das Seil in einem Werk (Ohne Titel), wo dessen Knoten anspielt auf die Körpersprache der darunter verschränkten Arme, die ein «Du darfst nicht» signalisieren.

Berühren bedeutet immer auch aufdrücken, einprägen, in etwas hineinsinken, und in Naumans früheren Werken ist die Bewegung jeweils nach unten gerichtet. April

JEANNE SILVERTHORNE ist Bildhauerin und lebt in Philadelphia und New York.

BRUCE NAUMAN, UNTITLED / OHNE TITEL, 1967, *ROPE AND WAX OVER PLASTER* / SEIL UND WACHS ÜBER GIPS, *17 x 26 x 4½"* / 43,2 x 66 x 11,4 CM.

(Photo: Rudolph Burckhardt)

Kingsley hat im Zusammenhang mit Naumans Skulpturen dieser Periode auf die Morphologie von «lang und schmal» hingewiesen, welche im übrigen auch Naumans eigener Physis entspricht. Die Formen lassen sich zwar als phallisch deuten, ihre Vertikalität ist jedoch nach unten – zum Grab hin – gerichtet. Die Assoziation zu SIX FEET UNDER – «Tot und begraben» – ist ein wichtiger Bezug in SIX INCHES OF MY KNEE EXTENDED TO SIX FEET «Sechs Inches meines Knies verlängert auf sechs Fuss». Dieses subtile Rätsel – wie wird ein Knie zu mehreren Füssen? – löst sich, indem der Blick nach unten wandert, vom erstgenannten Körperteil zum letztgenannten. Zumindest in zwei seiner Performance-Videos versucht Nauman als Performer, allein mit Hilfe geistiger Konzentration in den Boden hineinzuversinken. Das Hinterlassen von Spuren, von Eindruckstellen, wird gleichbedeutend mit der Markierung des eigenen Grabes.

Die neue Granitplatten-Serie der VIRTUES AND VICES (Tugenden und Laster) erinnert an Grabsteine mit eingravierten, sich überlappenden Wörtern. Das Wort erhält die Funktion eines Siegels, d.h. es wird zu einer Einprägung auf einer rezeptiven Oberfläche, zugleich jedoch auch zu einem Verschluss – einer hermetischen Versiegelung gleich. Genau dies vermitteln Werke wie DARK (Dunkel) und LEAD TREE PLAQUE (Baum-Platte aus Blei). Nauman schrieb das Wort «dark» auf die Unterseite einer Stahlplatte, die er dann mit der beschriebenen Seite nach unten hinlegte, so dass die Schrift nie sichtbar wird. In eine andere Platte ritzte er den Spruch A ROSE HAS NO TEETH (Eine Rose hat keine Zähne) und befestigte die Platte so in einem Baum, dass sie im Verlaufe der Zeit zuwachsen würde. Wie das Siegel als Beweis der Authentizität gilt, wird für Nauman der Körper (die Haut, die Berührung) und dessen Sterblichkeit zum Beweis der Existenz.

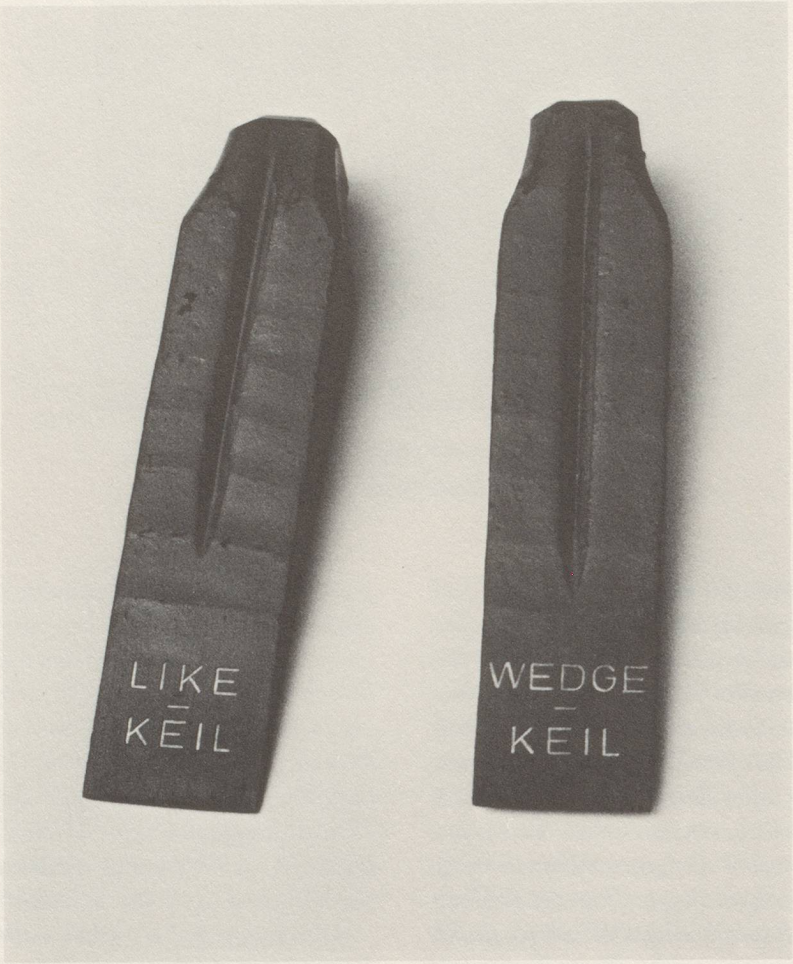
Viele Anagramme haben einen Bezug zur Sexualität. M. AMPERE (Mister Ampère) wird zu RAPE MME. (etwa: Vergewaltige Madame), STEEL CHANNEL (Stahlkanal) wird zu LEAN SNATCH (etwa: Trockene Vagina), LEAN CHANNEL (etwa: Trockener Kanal) oder STEEL SNATCH (etwa: Stahlvagina) verdreht. PLACATE MY ART (Beschwichtige meine Kunst) endet als MY RAT ATE CLAP (Meine Ratte hat den Tripper gefressen). Die verblüffendste dieser Verdrehungen ist WEDGE PIECE (Keil-Stück). Hier sehen wir zwei Stahlkeile mit je einer Furche, die nach unten verläuft.

BRUCE NAUMAN, WAXING HOT / HEISS (HOT) WACHSEN, 1966-70,
COLOR PHOTOGRAPH / FARBPHOTO, *19¾ x 20"* / 50,2 x 50,8 CM.

Auf dem einen wird «like» mit «keil» gepaart, auf dem anderen «wedge» mit «keil». Mittels Anagrammatisation wird nun «like» mit «wedge», dem englischen Wort für «Keil», gepaart. Eine sexuelle Polarität entsteht zwischen WEDGE und CHANNEL, die eine Schlüsselloch- und Schlüssel- oder Verschluss-Keil-Verbindung vermuten lässt, diese jedoch nicht offen darstellt. In diesem Falle hat tatsächlich ein Keil bzw. ein Meissel die Furche geschaffen. Dem Prozess wohnt eine gewisse Gewalt inne, wie dies auch bei den übrigen Anagrammen der Fall ist. Die Form dieses Gewalt ausübenden Werkzeuges findet sich in Naumans Werk immer wieder. Sie entspringt seiner eingestandenen Vorliebe für schiefe Linien – Linien, die von der Parallelität leicht abweichen, sich schneiden würden, sich jedoch auflösen, bevor dies eintreten könnte.

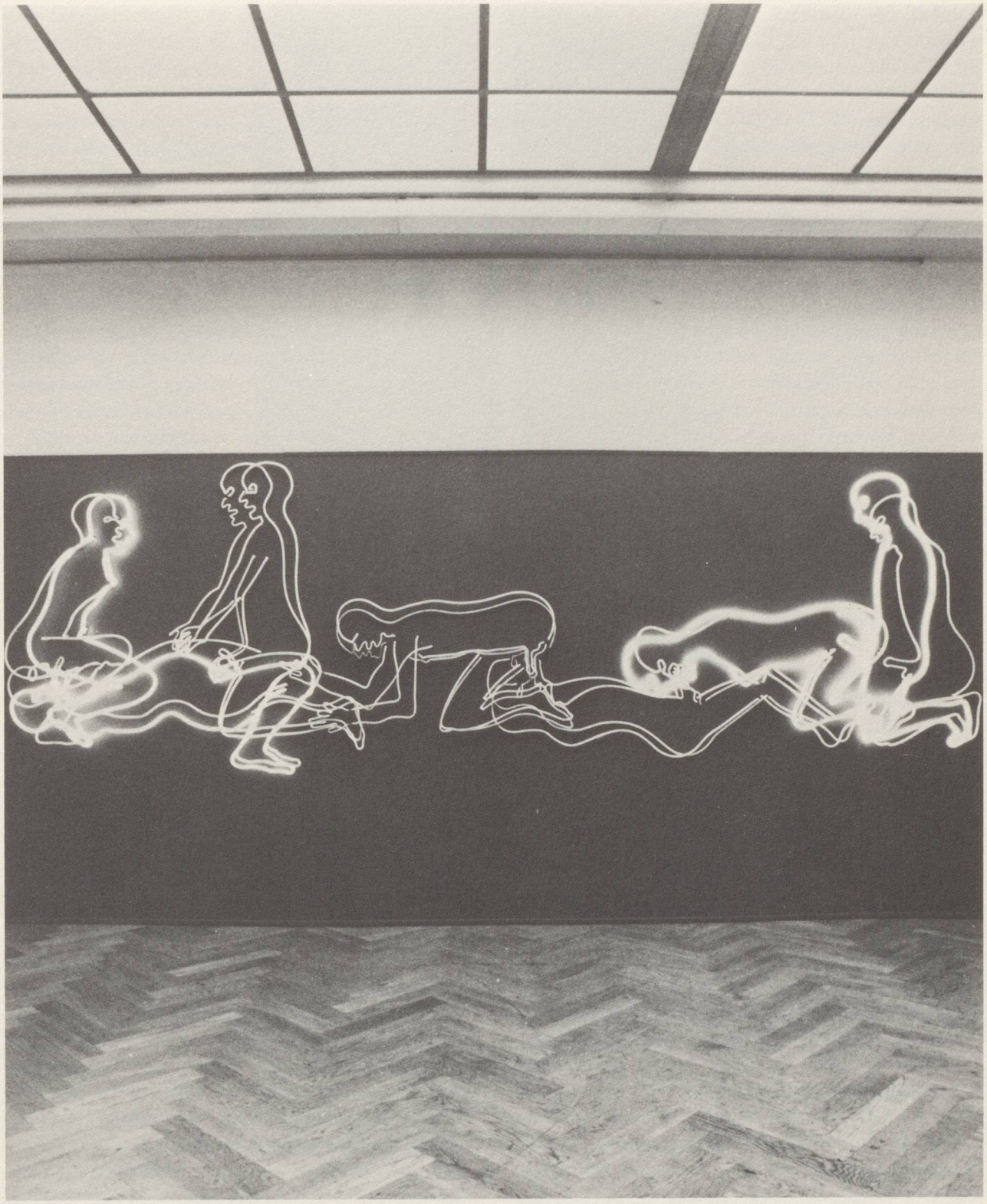
Der Solipsismus der frühen Werke und die Ausdauer, die für die Realisierung manchmal notwendig war, zeugen von einem Bewusstsein für die menschliche Fähigkeit zu Gewalt und Schmerz. In einer Bewegung, die Descartes kopiert, ihn aber zugleich umkehrt – I HURT, THEREFORE YOU HURT («Ich verletze, also verletzest du») –, scheint Nauman einen intuitiven Sprung gemacht zu haben, der es ihm ermöglichte, weiter bis zu seinen späteren, politischen Skulpturen zu gehen, die aus dem Sinn für Schmerz, für die Folterung Gefangener in Drittweltländern heraus geschaffen wurden. Interessant ist, dass Nauman zu derselben Zeit, als er diese moralisch unzweideutigen, politischen Arbeiten vorstellte, gleichzeitig auch die VIRTUES AND VICES zeigte – Werke also, die doch von der Doppeldeutigkeit der Moral handeln. Die Überlappung der «Tugend-Wörter» und «Laster-Wörter» lässt sich als Bekenntnis, als Selbstenthüllung deuten – eine Wegebnung für den politischen Positivismus.

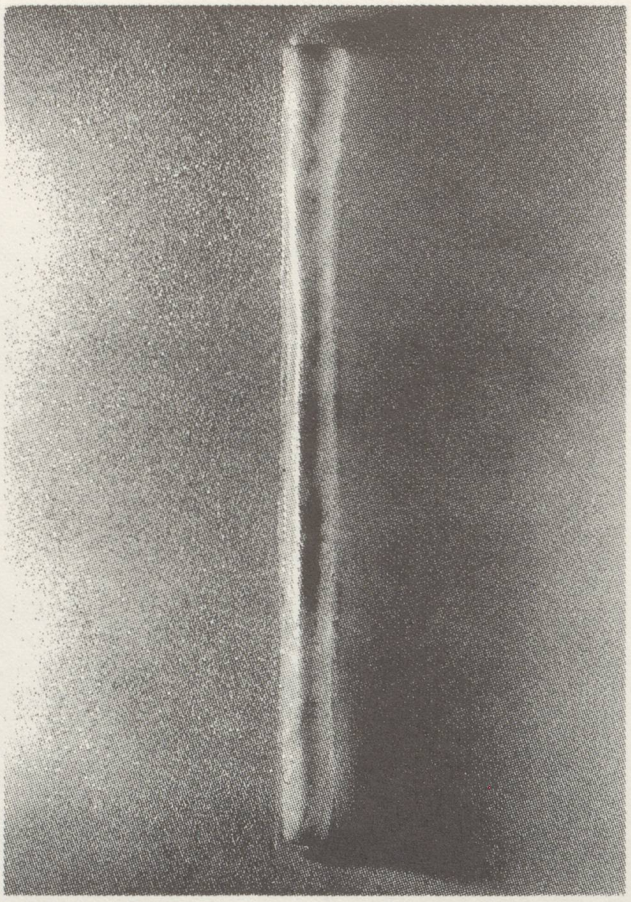
Wie doppeldeutig sind nun aber diese Tugenden und Laster wirklich? Einerseits lässt sich Nauman so verstehen, dass er im Sinne Nietzsches die Haltung unterstützt, dass Gut und Böse nicht sich widersprechende Realitäten sind, sondern Begriffe, die sich gegenseitig ergänzen und die nur im Verhältnis zueinander überhaupt existent sein können: eine sich fortsetzende Zeichenkette stets neuer Interpretationen und behelfsmässiger Entschuldigungen. Auch Nietzsche lokalisiert die Moral im Körper, jedoch in Form einer unbewussten Verhüllung physiologischer Bedürfnisse, unter dem Deckmantel des objektiven, rein geistigen Ideals. Bei Nietzsche nun macht der physiologische Hintergrund die Tugend wertlos, während sich bei



BRUCE NAUMAN, WEDGE PIECE / KEILSTÜCK, 1968,
ENGRAVED PAINTED STEEL / STAHL BEMALT UND GRAVIERT.

BRUCE NAUMAN, SEVEN FIGURES / SIEBEN FIGUREN, 1985,
NEON TUBING / *NEONRÖHREN, 86½ x 185''* / 220 x 470 CM.
(Photo: Jean-Michel Neukom)





BRUCE NAUMAN, SIX INCHES OF MY KNEE EXTENDED TO SIX FEET /
SECHS INCHES MEINES KNIES VERLÄNGERT AUF SECHS FUSS, 1967,
FIBREGLASS, 70 x 6 x 4" / 177,8 x 15,2 x 10,1 CM.

Nauman genau das Gegenteil abspielt. Denn Naumans politische Werke definieren Tugend als das Bedürfnis, im Erinnern des eigenen Schmerzes des Schmerzes anderer gewahr zu sein. Dies ist auch der Grund, weshalb das Sich-Erinnern im Titel eines der Protestwerke entscheidend wird: VIOLINS, VIOLENCE, SILENCE (Violinen, Gewalt, Ruhe). Jedes der Wörter erzeugt ein Echo, eine Erinnerung an das vorangegangene Wort, wird also zu einem mnemonischen Instrument. Auch weckt Nauman speziell die Erinnerung an eine seiner eigenen, früheren Performances, wo er auf einer Violine spielte, die in D,E,A,D (Tot) gestimmt war.

In der Serie VIRTUES AND VICES überlappen ENVY (Neid) HOPE (Hoffnung), ANGER (Wut) FORTITUDE (Kraft, Mut), AVARICE (Geiz) JUSTICE (Gerechtigkeit), LUST (Begierde) FAITH (Vertrauen) und SLOTH (Faulheit) CHARITY (Wohltätigkeit). Die einzelnen Wörter sind schwer lesbar. Allmählich wird die Entzifferung jedoch möglich, denn ein Wort erscheint jeweils kursiv, das andere in normalen Lettern. Die vertikalen Linien der beiden Wörter treffen sich nie – eine weitere Version Naumanscher, schiefer Linien! Tugend und Laster überlappen sich also immer, fallen jedoch nie zusammen. Ist es von Bedeutung, dass die Wörter, die in ge-

rader Schrift erscheinen, die «Tugend-Wörter» sind? Das Schriftbilder-Wirrwarr ist eine Wiederaufnahme des Eindrucks, den die Sprachen des Altertums auf uns ausüben, und möglicherweise liegt die Ambiguität dieser Serie nicht in der Moral an sich, sondern im Gedanken, dass die Moral sozusagen eine verlorene Sprache sei, für die uns der Rosettastein fehlt.

Oder handelt es sich um eine Täuschung? Haben wir vielleicht das, was wir als verloren wähnen, gar nie besessen? Nauman aber schenkt den Gefühlen des Verlustes besondere Aufmerksamkeit, als eine Form von Schmerz, dessen Wirklichkeit er demonstriert. Auch hier ist es das Wiedererkennen des Schmerzes, das für Nauman die reine Nostalgie der Unterscheidung zwischen Tugend und Laster ausschliesst, zugleich jedoch auch verhindert, dass diese beiden einfach ineinander zusammenbrechen.

Nauman versucht zwar konsequent, die Unanfechtbarkeit des Körpers hervorzuheben, gleichzeitig trachtet er jedoch nach der Negierung des Ich – vorerst vermutlich, weil das Ich die Wahrnehmung stört, und dann, weil die Selbstbezogenheit das Üben der «Tugend» hindert. Da die Sprache dort zu finden ist, wo die Vorstellung vom Ich ist, und da beide, falls man sie frei walten liesse, die Welt balkanisieren würden, ist es notwendig, die Sprache zu entleeren. Der Nonsense-Triptychon PERFECT ORDER / PERFECT DOOR / PERFECT RODO ist ebenso wie der Literalsinn der Klischees eine Methode, um allgemein benutzte Wendungen ihrer üblichen Interpretation zu berauben. Die selbstverzehrenden Wortketten Naumans widerspiegeln die Tatsache, dass der fundamentale Verlust innerhalb der Sprache ein Ergebnis der Regression ist, die sich in ihr abspielt: Jedes nächstfolgende Wort ist im vorhergehenden schon angekündigt und so weiter und so fort, ad infinitum! *Ausserdem wird der Sinn in gespenstischer Weise immer von seinem Gegenteil begleitet. Die Vorstellung vom Ich rückt während dieses Prozesses immer weiter abseits.*

Schreiben ist tödlich, denn es weist, wie Derrida hervorgehoben hat, auf die Abwesenheit des Sprechenden hin. Da wir nun diese Abwesenheit als unerträglich empfinden, kehren wir die Situation um, so dass das Schreiben zur A n w e s e n h e i t, zur Stimme der Autorität, zum göttlichen Gesetz wird. Nauman bekennt sich dazu, seine VIRTUES AND VICES lassen sich mit in Stein gemeisselten, konventionellen Darstellungen der Zehn Gebote vergleichen. Die Erinnerung jedoch, die Erinnerung der Zukunft, eines gemeinsamen Schicksals – des Todes des Körpers –, das ist die Art, wie Nauman die Geister der Definition und des Ichs aus der Sprache heraus zu beschwören sucht.

Bei ONE HUNDRED LIVE AND DIE paart Nauman blinkende Neon-Wörter so, dass offensichtlich wird, dass der vorherrschende Wort-Partner DIE (Sterben) ist: PLAY AND DIE (Spielen und sterben), EAT AND DIE (Essen und sterben), LIVE AND DIE (Leben und sterben). DIE kann jedoch kein wirklicher Partner sein, denn womit es auch immer kombiniert wird, es entsteht kein eigentliches Paar. Obschon es so sein mag, und insbesondere für Nauman so ist, dass durch dieses Wort der Begriff LIVE und aus diesem Grunde auch alle übrigen Begriffe definiert werden, so versetzt dies doch die linguistischen Gleichungen in ein Ungleichgewicht. Irgendwie vermittelt diese Wiederholung des Wortes «die» den Eindruck einer Verwünschung, dem Wunsche eines Kindes und dem Glauben des Kindes an die Allmacht der Wünsche gleich. Mit der Wiederholung scheint Nauman zu suggerieren, dass es dem Wort «sterben» in der Sprache an einer Entsprechung fehlt, dass das «sterben» der Sprache entweder entwischt oder diese kommandiert. Zumindest wird die Funktionstätigkeit der Sprache verlangsamt, ihr Sand ins Getriebe gestreut.

Früher dienten Nauman die schiefen «Beinahe-Verfehlungen» seiner Anagramme als Keile, mit denen er die Sprache zu spalten suchte. Er tat dies, um zum «negativen Raum dazwischen» zu gelangen, in welchem die Sprache weder arbiträre Konvention noch Kabbala ist. Und er tat dies mit dem Wunsch, der Sprache einen Pfeil ins Herz zu jagen, um das Wuchern ihrer Bedeutungen auszurotten. Hier drängt sich die Vermutung auf, dass Nauman sich Wittgenstein in dem Sinne anschliessen würde, dass die Sprache nur dann eine Bedeutung hat, wenn sie b e n u t z t wird und ihre Benutzer Körper sind. In seinen neuesten Arbeiten scheint Bruce Nauman die Sprache metaphorisch bremsen zu wollen (vielleicht weil er einsieht, dass sie sich nicht völlig zum Stillstand bringen lässt), um zu zeigen, dass, obschon die Sprache fortleben mag, die Körper dies nicht tun.

(Übersetzung: Anna Kammenhuber)

NEXT PAGE / NÄCHSTE SEITE:
BRUCE NAUMAN, INSTALLATION IN / *AT HALLEN FÜR NEUE KUNST, SCHAFFHAUSEN, SWITZERLAND. (Photo: Paolo Mussat Sartor)*

Bruce Nauman

Bruce Nauman