

Die zwei linken Hände von Bruce Nauman

ANITA HALDEMANN

From c. 1994 to 1997 the American artist Bruce Nauman (b. 1941) made drawings and etchings on the theme of the hand. For the first time in his career, and now drawing from life, he focused on this motif. Being faced with the different activities of the left (model) and the right hand (drawing) he decided to reverse the roles, emancipating the left hand from a subordinate and supporting role, thus questioning the dominant authorship of the right hand. By making the physical conditions of the drawing process visible he also questioned the role of the artist as such.

Ausgangspunkt dieses Beitrags ist die Zeichnung *All Thumbs (Holding Hands)* des amerikanischen Künstlers Bruce Nauman (*1941) aus dem Jahre 1997, die sich in der Sammlung des Kupferstichkabinetts im Kunstmuseum Basel befindet [Abb. 1].

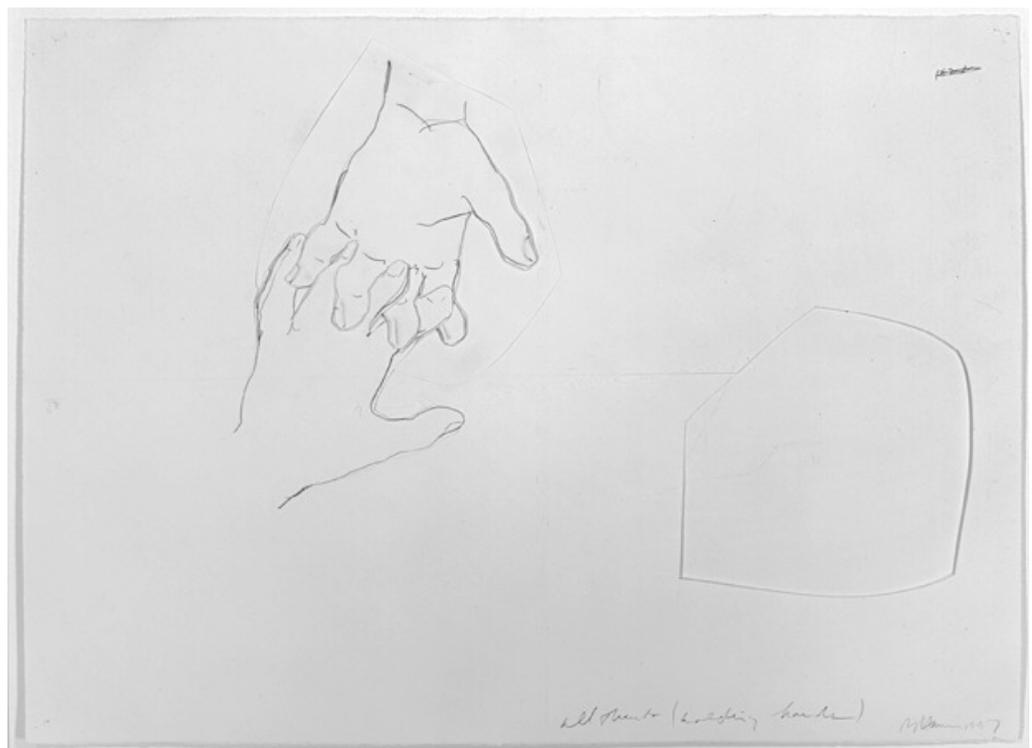


Abb: 1 >

Sie ist aus einer Werkgruppe von graphischen Arbeiten aus der Mitte der 1990er-Jahre hervorgegangen, in der sich der Künstler erstmals intensiv mit dem Motiv der Hand auseinandergesetzt und nach der Natur gezeichnet hat.

Über die Rolle des Motivs hinaus scheinen ihn in dieser Zeit auch das Zeichnen an und für sich und die unterschiedlichen Rollen der rechten und der linken Hand beschäftigt zu haben.

Während in seinen Video- und Fotoarbeiten meist beide Hände eine Rolle spielen, ob sie sein Gesicht zu Grimassen deformieren [Abb. 2] oder sich mit Seife unter dem Wasserstrahl waschen, [1] so ist die Zeichnung in der Regel von einer (dominanten) Hand ausgeführt.



Abb: 2 >

Nauman hat 1994 bis 1997 in Zeichnungen und Radierungen überraschend die Dominanz der rechten Hand thematisiert und damit die materiellen Vorgaben des Zeichnens, insbesondere die physische Rolle der zeichnenden bzw. unterstützenden Hand, in den Vordergrund gerückt. [2] Es ist anzunehmen, dass Nauman in diesen Jahren durch die Darstellung von Händen und das Benutzen der linken Hand als Modell auf die Einseitigkeit des Zeichnens aufmerksam geworden ist und beispielsweise durch den vorübergehenden Rollentausch der Hände diesen Sachverhalt reflektiert hat.

Bruce Nauman hat von Anfang an seinen Körper zum Thema seiner Kunst gemacht. Abgesehen von den Video-Arbeiten, für die er sich selbst oder Schauspieler filmte, fehlt allerdings der menschliche Körper in seiner Ganzheit. Er wird entweder auf seine Umrisse reduziert (Neon-Arbeiten), in Einzelteile fragmentiert oder als Negativform bzw. Hohlraum erfasst [Abb. 3]. Dabei geht es ihm nicht um eine Form des Selbstporträts, vielmehr ist sein Körper als Material seiner Kunst zu verstehen.



Abb: 3 >

So formte er beispielsweise das eigene Gesicht mit Hilfe seiner Hände zu Grimassen, als wäre es aus Ton und frei modellierbar. Das Motiv der Hand, insbesondere der Geste, hat in der Kunstgeschichte eine lange und komplexe Geschichte, und spielt besonders in Selbstporträts von Künstlern eine zentrale Rolle, auf die hier nur am Rande eingegangen werden soll. Ironischerweise benutzte Nauman 1967 in einer *Studie für Wachsabdrucke des rechten Knies von fünf berühmten Künstlern* eben das Knie und nicht die Hand [Abb. 4] und demonstrierte damit eindeutig eine Entfremdung gegenüber dem Geniekult und der Künstlerhand als Fetisch.

Bruce Naumans Zeichnungen werden meist als Entwürfe oder Studien bezeichnet, was zum Ausdruck bringt, dass es sich nur selten um exakte Konstruktionszeichnungen handelt, sondern Plastiken und Installationen auf dem Papier erst entwickelt und durchdacht, entworfen und wieder verändert werden. [3] Dieser Prozess zeigt sich etwa in Formen, die nicht eindeutig definiert, sondern nur mit Linienbündeln angedeutet werden, oder in Linien, die nicht ausradiert, sondern durch lockere Wellenlinien <gelöscht> werden. [4]

Thema: Zur Händigkeit der Zeichnung

Die zwei linken Hände von Bruce Nauman

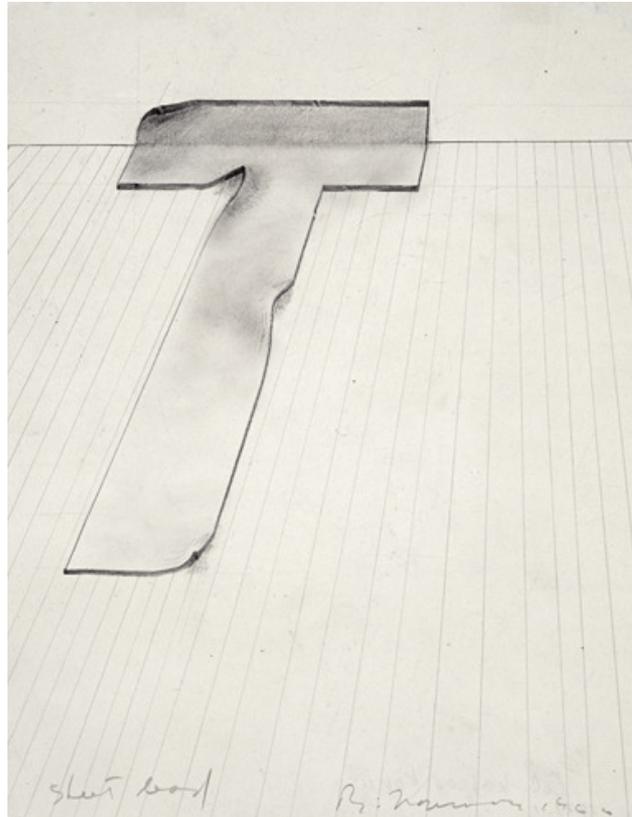


Abb: 5 >

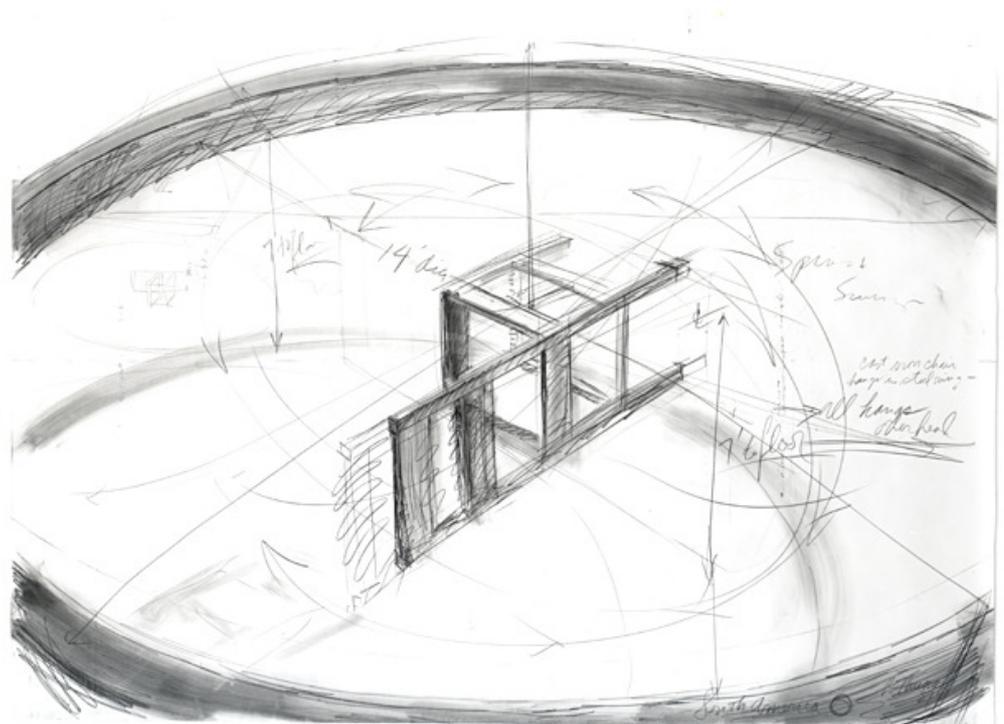


Abb: 6 >

Die Wahl des Zeichenmaterials entspricht der Grösse der Formate: Breite Graphit- und Kohlestifte sowie weiche Conté-Kreide haben eine taktile Wirkung, die den früheren Zeichnungen nicht eigen war. Hinzu kommen zuweilen die Erweiterungen der Papierfläche durch Anstücken von Papier mit Hilfe von Klebstreifen, die zusätzlich die Materialität der Zeichnung betonen.

Die eingangs erwähnte Werkgruppe von ca. 1994 bis 1997, die sich auf Hände konzentriert, setzt sich von der Zeichenpraxis der 1980er-Jahre wiederum ab. [5] Nauman wählte jetzt wieder überschaubare Formate, die er auf dem Tisch bearbeiten konnte und die der Dimension der eigenen Hände, die als Vorlage dienten, sowie der Reichweite der Arme im Sitzen entsprachen. Überschaubar auch deshalb, weil er die eigenen Hände zeichnete. Hier ist darauf hinzuweisen, dass Nauman für die Studien zu den Neon-Arbeiten meist die Umrisse seines Körpers benutzte oder jene eines Modells, und diese Masse auch die Vorgabe für das Papierformat abgegeben haben [Abb. 7]. [6] Zweitens sind die Zeichnungen Mitte der 1990er-Jahre feiner im Strich, reduzierter in der Ausarbeitung, weniger taktile in der Wirkung. Sie stehen zwar im Zusammenhang mit Plastiken, die parallel dazu entstanden, sind aber selten als Vorstudien zu verstehen. [7]



Abb: 7 >

1994 veröffentlichte Bruce Nauman beim Graphikherausgeber Gemini G. E. L. eine achteilige Folge von Radierungen, von denen sieben jeweils ein Paar Hände – eine rechte und eine linke Hand – in unterschiedlichen Konstellationen zeigen. Dazu hat Nauman – wie er selbst erklärte – zuerst mit der rechten die linke gezeichnet und anschliessend mit der linken die rechte Hand ausgeführt [Abb. 8]. [8]

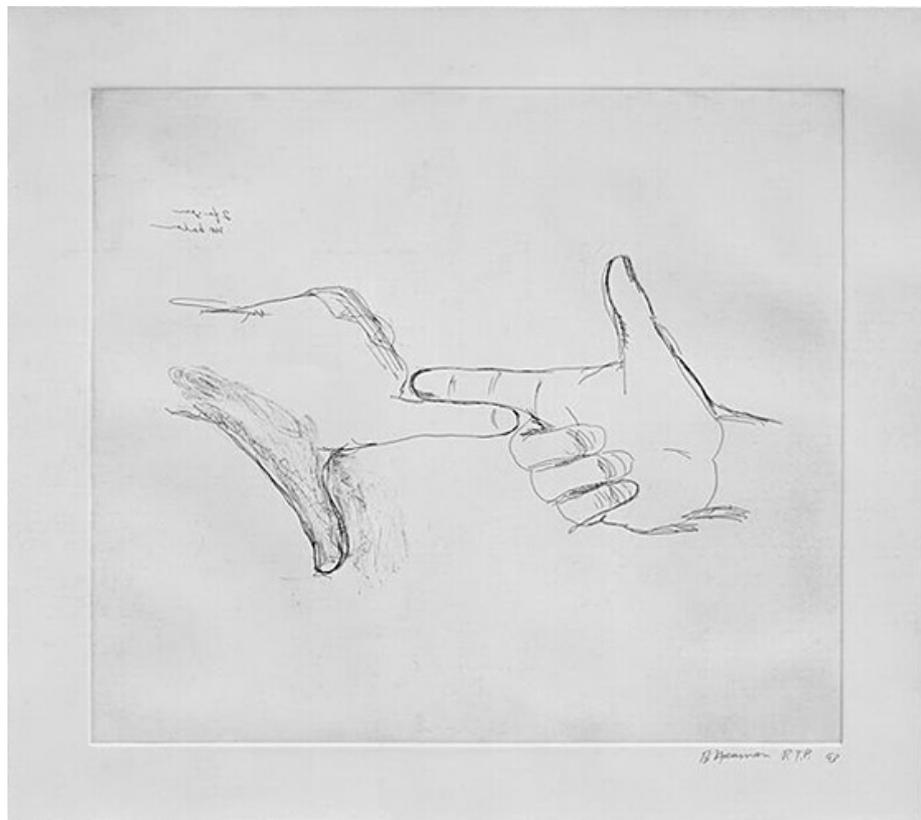


Abb: 8 >

Durch die Seitenverkehrung des Druckvorganges erscheinen sie wie die Schrift gespiegelt. Die Kommentare neben den Zeichnungen beziehen sich auf die Anzahl der Finger, die eine Rolle spielen beim Bilden einer Negativform, eines Lochs, bzw. auf unserer Abbildung *4 fingers / no hole* usw. Dabei fällt auf, dass sich keine Unterschiede in der Zeichnungsqualität der beiden Hände feststellen lassen. Die Umrisse beider Hände weisen viele Korrekturen auf. Es gibt dickere Linien, die eine erste, feinere verbessern. Andere Umrisse werden in mehrere Striche unterteilt, die sich überschneiden und gemeinsam eine Kontur ergeben. Gewisse Abschnitte der Umrisse sind aber auch souveräner gezogen.

Nauman vermeidet es, mit der rechten, seiner üblicherweise dominanten und virtuoseren Hand, sein Können, das er mit Leichtigkeit hätte demonstrieren könnte, vorzuführen. Man vergleiche hier etwa die frühen Zeichnungen, die mithilfe der Zentralperspektive und differenzierter Helldunkelmodellierung Objekte illusionistisch darstellen [Abb. 5].

Die zeichnende rechte Hand nimmt sich zurück, damit das fehlende Können der linken Hand nicht auffällt. Damit erscheinen beide Hände gleichberechtigt. Der Künstler gab in einem Interview offen darüber Auskunft, wie er vorgegangen ist, und doch scheint die Zeichnung den Handwechsel zu kaschieren. [9] Wir können ein Leugnen der Dominanz der rechten Hand zugunsten einer gleichberechtigten Kollaboration beobachten. [10] Diese Zusammenarbeit der Hände geschieht auf der motivischen Ebene und derjenigen des Zeichenprozesses. Die genialistische Virtuosität und die dominante Schöpferrolle der rechten Hand werden der Emanzipierung der linken Hand geopfert.

Das Vernachlässigen oder gar das Vertuschen des zeichnerischen Könnens geht bei Nauman mit der Strategie einher, den Zeichenprozess dann abzubrechen, wenn die Idee genügend zum Ausdruck gebracht ist. Deshalb wirken die meisten seiner Blätter unfertig: «I do a lot of drawings where I indicate the major course of the drawing and finish only certain parts in detail.» [11] Diese Arbeitsweise zeigt sich nicht nur in den Zeichnungen, sondern auch in den Plastiken, erstmals 1966 mit den Fiberglas-Objekten, auf denen er übrigens Fingerspuren hinterliess: «It seemed to me that when the point was made clear you could just quit, you didn't need to belabor it.» [12] So hat er auch in den gezeichneten Händen nur einzelne Finger oder einmal eine ganze Hand mit einer Binnenstruktur versehen.

Interessant bezüglich des Zeichnungsdispositivs ist hier der Umstand, dass es sich um Radierungen handelt. Man kann davon ausgehen, dass der Künstler die Modellhand nicht auf die Platte legte, um sie zu zeichnen, um den weichen Ätzgrund auf der Oberfläche nicht zu verletzen und keine ungewollten Spuren zu hinterlassen. So muss er die Hand in der Luft gehalten haben, während die andere sie zeichnete. Weil die Platte ungefähr 40 x 45 cm gross war, ist es nur schlecht vorstellbar, dass er sie daneben auf den Tisch gelegt hat, denn diese Körperhaltung wäre zu unbequem gewesen. Einige Darstellungen zeigen denn auch komplexere räumliche Konstellationen der Hände, die sich ohnehin nur frei im Raum ausüben lassen [Abb. 9].

Dass Nauman diese Paare von Händen als Radierungen in einer Auflage von 50 Exemplaren herausgab kann dahingehend verstanden werden, dass er nicht nur den Anspruch der Könnerschaft umgehen wollte, sondern auch den Begriff des Originals zu relativieren versuchte. Obwohl die Radierung die Qualität einer Zeichnung, einer individuellen Handschrift mit hoher Qualität vermitteln kann, so bleibt sie eine Vervielfältigung, ein Abdruck einer <Handzeichnung>, die nur im Ätzgrund als physische Spur des Künstlers existiert hat und durch den chemischen Prozess des Ätzens auf die Kupferplatte übertragen bzw. in sie hinein vertieft wurde. Der druckgraphische Prozess vergrößert die Distanz zwischen der physischen Hand, die das Werk geschaffen hat und dem Bild, das schliesslich auf dem Papier erscheint.

Unter den acht Radierungen von 1994 befindet sich ein Druck grösseren Formates, für die Nauman das Verfahren der Vervielfältigung noch weiter entwickelte und durch die Wahl der dargestellten Geste das Thema der Händigkeit zuspitzte [Abb. 9 und 10]. Während sechs Radierungen Paare von Händen zeigen, deren Finger sich auf unterschiedliche Art und Weise berühren, handelt es sich hier um die einzigen Hände, die sich so ineinander schieben, dass eine Art Verkettung oder Verschränkung zustande kommt.



Abb: 9 >

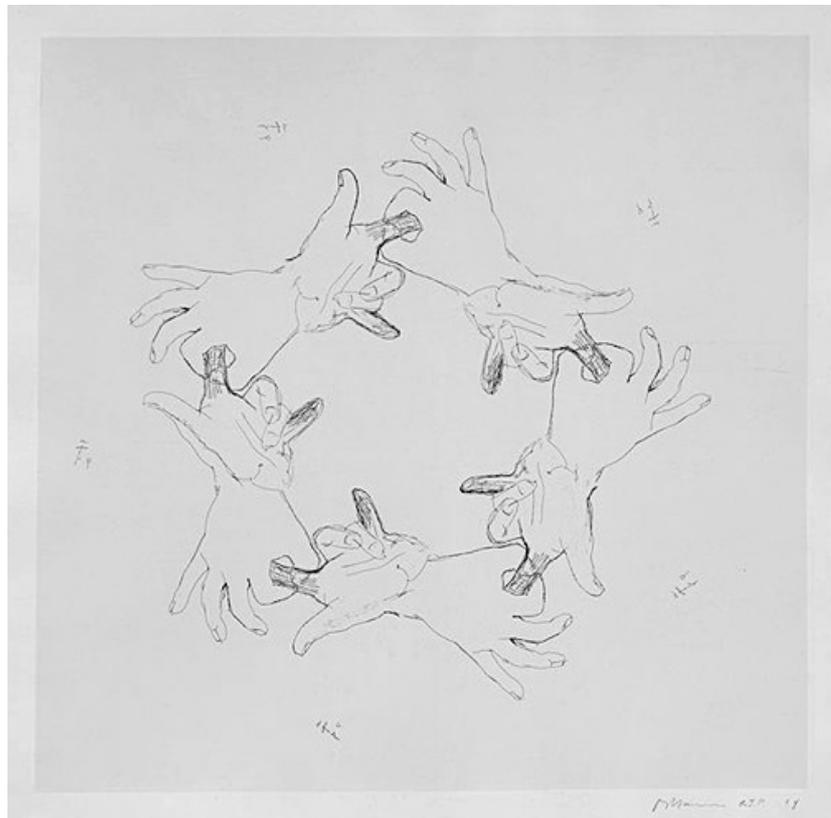


Abb: 10 >

Daumen und Zeigefinger der rechten Hand bilden einen Kreis, durch den der Zeigefinger der linken Hand geschoben wird. Weil durch den Druckprozess die Darstellung seitenverkehrt erscheint, war es ursprünglich der rechte Finger, der durch den Kreis der linken drang. Also war die rechte Hand die aktive und dominierende, während die linke passiv war. Durch die Umkehrung wird wiederum der Rollentausch thematisiert. Die Wiederholung des Motivs und die Anordnung in einem Kreise signalisieren die Zirkularität und die endlose Wiederholung der Geste, des Zusammenspiels von links und rechts. Gleichzeitig sind durch das Aneinanderfügen der Handpaare zu einem Kreis jeweils eine linke und eine rechte Hand am Handgelenk wie siamesische Zwillinge zusammengewachsen, als fehlte der dazugehörige Körper. So entsteht ein im Kreis endlos stattfindender Wechsel von der rechten zur linken Hand.

Bei der Handkonfiguration handelt es sich um die einfachste und unmittelbarste sexuelle Geste, die nicht nur provozierende Funktion hat, sondern auch als Ausdruck von Aggression benutzt bzw. verstanden werden kann. Nauman hat sie bereits 1985 in einem Neonlicht-Objekt mit dem Titel *Human Sexual Experience* verwendet. [13] Das Objekt leuchtet in unterschiedlichen Phasen auf. In der ersten sind die Hände getrennt, in der zweiten durchdringt der Zeigefinger der blauen Hand den Kreis, der von der anderen gebildet wird. Naumans Neonlicht-Arbeiten kombinieren meist sexuelle und gewaltsame Handlungen zwischen Individuen in sich endlos wiederholenden Leuchtsequenzen [siehe auch Abb. 7]. Die zeitliche Abfolge der Neon-Arbeiten ist in der Radierung der Hände durch einen Kreis ersetzt, der sich wie ein Karussell endlos dreht. Die rechte und die linke Hand sind im ewigen Wechsel von passiver und aktiver Rolle sowie eindeutiger Dominanz der einen Hand gefangen. Aber auch hier ist die Dominanz des ausgestreckten Fingers nicht denkbar ohne die Ergänzung durch die beiden Finger, die das Loch bilden.

Der Radierung der fünf Handpaare liegt ein raffiniertes Verfahren zugrunde. Nauman schnitt Probeabzüge einer Radierung [Abb. 9] so aus, dass die Darstellung jeweils bei den Handgelenken beschnitten wurde. Dann setzte er fünf davon an diesen Schnittstellen auf einem Blatt so zusammen, dass sie eine Art Kranz bilden. Nauman liess diese Collage mit Hilfe eines Siebdruckverfahrens drucken und zwar diesmal nicht als Auflage, sondern jeweils als Monoprint, da die Farbigkeit bei jedem Abzug variierte. Hier machte er in einem der Vervielfältigung entgegengesetzten Prozess jeden einzelnen Abzug wieder zum Unikat, aber nicht durch die individuelle Bearbeitung durch seine Hand, sondern die unterschiedliche Einfärbung durch den Drucker. So spielt er auch hier mit der schrittweisen Entfernung der zeichnenden Hand zum Endprodukt, dessen Charakter (d.h. hier Farbigkeit) gar durch eine andere Person beeinflusst wird.

Diese Beobachtungen – insbesondere das Cut-and-Paste-Verfahren – führen uns direkt zu der Zeichnung/Collage im Kupferstichkabinett Basel [Abb. 1]. Auf dem grossen Blatt sind auf der linken Hälfte zwei ineinander verschränkte Hände zu sehen, während rechts ein Loch im Papier klafft. Der Titel *All Thumbs (Holding Hands)* bezieht sich auf das Idiom «to be all thumbs», das Ungeschicktheit oder Tollpatschigkeit umschreibt, analog zur deutschen Redewendung, zwei linke Hände zu haben. Die ineinander verschränkten Finger auf der Zeichnung gehören denn auch tatsächlich zu zwei linken Händen. Die untere Hand zeigt den Handrücken, während die obere dem Betrachter die Handfläche zuwendet, so als wäre die eine Hand die Spiegelung der anderen.

Der Entstehungsprozess der Papierarbeit beinhaltete zwei Phasen. Zunächst zeichnete Nauman zweimal seine linke Hand: links den Handrücken, weiter rechts – dort wo jetzt die Öffnung klafft – die Handfläche. Die Hände sind grob gezeichnet und weisen kräftige Korrekturen auf, ganz ähnlich wie auf den Radierungen, nur dass die Bleistiftlinien dicker sind. Die Hände wirken zudem befremdlich in ihrer Unförmigkeit, denn – wie der Titel indiziert – hat Nauman die vier äusseren Finger beider Hände durch Daumen ersetzt. Der Effekt wird dadurch verstärkt, dass die vier zusätzlichen Daumen der oberen Hand <falsch> aufgesetzt sind, d. h. die Nägel sind zur Hälfte sichtbar, was bedeutet, dass sie um 90 Grad verdreht aufgesetzt wurden. Diese fragmentierten und falsch zusammengesetzten, vielleicht gar an Genmanipulation oder chirurgische Eingriffe erinnernden, monströsen Hände beziehen sich auf die baumelnden Wachsköpfe und die Tierformationen, die Nauman als mechanisches Karussell über den Boden hat schleifen oder auf Augenhöhe der Betrachter hat drehen lassen. [14]

In der zweiten Phase folgte das Ausschneiden der rechts gezeichneten Hand – was das Loch zur Folge hat – und ihre Drehung um 180 Grad. Nachdem die Finger beider Hände ebenfalls ausgeschnitten waren, schob Nauman diese ineinander. Damit die zurückbleibende Öffnung im Papier rechts nicht zu dominant wurde, hat Nauman ein zweites Blatt der gleichen Grösse und Qualität hinter die Zeichnung gelegt (die Blätter sind nur am oberen Rand zusammengeklebt). Durch eine minimale Verschiebung wird das hintere Blatt rechts oben in der Ecke sichtbar, ebenso am unteren Rand, wo das vordere sich ein wenig nach vorne wölbt und seitlich den Blick auf das dahinterliegende Papier freigibt. Die ausgeschnittene Stelle hebt sich nur leicht vom Hintergrund ab, indem sie der Schnittkante entlang einen schmalen Schatten auf das hintere Papier wirft.

Das Ausschneiden mit dem Papiermesser (und nicht mit der Schere) wiederholt die Umriss der Hände und zwar ähnlich ungenau wie das Zeichnen mit dem Bleistift erfolgt ist. Enge Kurven mit einem Papiermesser zu ziehen braucht etwas Geschick, doch Nauman scheint sich nicht stark bemüht zu haben, sondern setzte immer wieder neu an, um schliesslich eher eckige Umriss herzustellen. Das Schneiden mit dem Papiermesser ist dem Zeichnen sehr ähnlich, da auch Linien (bzw. Kanten) gezogen werden, die sich in diesem Fall an den bereits vorhandenen Bleistiftumrissen orientieren mussten. Hinzu kommen schliesslich gelbliche Spuren von Klebstoff, die in Erinnerung rufen, dass dem Ausschneiden das Aufkleben der zweiten Hand folgte. Das edle Zeichnungspapier erhält durch die Collage und die Klebstoffspuren eine reliefartige und taktile Qualität.

Aus der Zeichnung ist also eine Collage entstanden, die aus drei Papierebenen besteht. Zusammen ergeben sie eine Schichtung und damit auch eine räumliche Ausdehnung über den eigentlichen Träger der Zeichnung hinaus: In der vordersten Ebene befindet sich die ausgeschnittene Hand; dahinter/darunter das eigentliche Zeichenpapier, das sich mit den Fingern des ausgeschnittenen Fragmentes verschränkt und auffächert, also die Fläche des Zeichenpapiers in den Raum erweitert; und schliesslich folgt die Verdoppelung des Papiers nach hinten. Diese Vielschichtigkeit erinnert etwa an Joan Mirós surrealistische Collage *Sans titre* von 1929, die nicht nur appliziertes Sandpapier aufweist, sondern eine betont grob herausgeschnittene, rechteckige Öffnung, die den Blick freigibt auf ein Teer- oder Kiespapier, das dahintergelegt wurde. [15]

Nauman referiert im Titel auf das Händehalten (Holding Hands), das als intime und zärtliche Geste in einem bemerkenswerten Verhältnis zum ersten Teil des Titels steht, nämlich die linken bzw. ungeschickten und monströsen Hände. Auf der rechten Papierhälfte, wo Nauman auf den Radierplatten jeweils die rechte Hand gezeichnet hätte, klafft ein Loch. Die zeichnende Hand ist wieder vom Papier und aus der Zeichnung verdrängt worden. Oder anders betrachtet: Weil wir von zwei linken Händen ausgehen, ist die rechte, zeichnende Hand in den sich haltenden Händen mitgedacht. Die Bilateralität verschmilzt zur Unbeholfenheit der kooperierenden Hände.

Nauman wurde verschiedentlich vorgeworfen, dass er trotz einer gewissen Entfremdung doch immer noch als Subjekt und Autor unangetastet bleiben wolle, sich als schöpferische Autorität verstehe. [16] So liess er sich zu Aussagen wie der folgenden hinreissen: «Ich sitze hier; ich blättere in einem Buch, irgendwann gegen Fünf springe ich vielleicht auf und werfe ein, zwei Striche aufs Papier. Dann kann ich gehen.» [17] So leicht, wie es in diesem Zitat klingt, hat es sich Nauman nicht wirklich gemacht. So wie er die Virtuosität und das Können seiner rechten Hand meist kaschiert, so kokettiert er auch hier mit der Vorstellung des *genialen* Künstlers.

Nauman benutzt den eigenen Körper zwar als Material seiner Kunst, aber nie den eigenen Kopf, was sicher darin begründet ist, dass es ihm nicht um ein Selbstporträt oder die eigene Körperlichkeit geht. Die Zeichnungen und Radierungen von Händen aus den Jahren 1994 bis 1997 sind Visualisierungen der Infragestellung von Händigkeit und Autorschaft. Der Rollentausch der rechten und linken Hand und das Kaschieren des Könnens der dominanten Hand sind aber nicht nur konzeptuell generierte Strategien, sondern entwickelten sich im Wechsel mit der physischen Erfahrung des Zeichnens nach der Natur bzw. der eigenen Hand.

Das Assoziieren der Geste des Zeichnens mit dem Ausführen banaler Fingergymnastik oder obszöner Gebärden führt zur Darstellung von ›linkischen‹ Händen, die nur aus Daumen bestehen.

Die Kritik am Kult um die Künstlerhand und die ständige Befragung der Rolle des Künstlers, die Nauman bereits 1967 in der Zeichnung *Wachsabdrucke des rechten Knies von fünf berühmten Künstlern* [Abb. 4] oder der Neon-Arbeit *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths (Window or Wall Sign)* [18] zum Ausdruck gebracht hatte, thematisierte er in den Graphiken der 1990er-Jahre auf neue Art und Weise. Das Motiv der Hände und die daraus resultierende medien-spezifische Problematisierung der Händigkeit führte Nauman zur Radikalisierung dieser Fragestellung. Die Banalisierung der Hand auf der motivischen Ebene kann nicht über die Komplexität dieser Hand-Zeichnungen hinwegtäuschen.

Anita Haldemann, geb. 1965, Studium der Kunstgeschichte und der Ethnologie an der Universität Bern und der Johns Hopkins University in Baltimore. 2001 Promotion in Bern. Seit 2002 Kuratorin am Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Basel und seit 2006 nebenamtlich Dozentin für Druckgraphik am Advanced Study Centre der Universität Basel (Nachdiplomstudium UP Papierkurator/in). Fachgebiet: Zeichnung und Druckgrafik seit 1800. Ausstellungen und/oder Publikationen zu Michaël Borremans, Róza El-Hassan, Otto Meyer-Amden, Bruce Nauman, Odilon Redon, Rosemarie Trockel, Caspar Wolf u. a.

Fussnoten

Seite 76 / [1]

Bruce Nauman, Raw Material Washing Hands. Normal (A of A/B) Raw Material Washing Hands, Normal (B of A/B), 1996, Video-Installation, Tate und National Gallery of Scotland.

Seite 76 / [2]

Darauf, dass die zweite Hand mindestens eine unterstützende Rolle beim Zeichnen spielt – beispielsweise im Festhalten des Papierbogens – und dieser Aspekt zu den materiellen Vorbedingungen gehört, die in der Zeichnungsforschung bis vor kurzem eher vernachlässigt wurden, haben Wolfram Pichler und Ralph Ubl hingewiesen. Siehe Wolfram Pichler, Ralph Ubl, Vor dem ersten Strich. Dispositive der Zeichnung in der modernen und vormodernen Kunst, in: Werner Busch, Oliver Jehle, Carolin Meister (Hg.), Randgänge der Zeichnung, München 2007, S. 231–255.

Seite 77 / [3]

Vgl. Coosje van Bruggen, The True Artist Is An Amazing Luminous Fountan, in: Coosje van Bruggen, Dieter Koeplin, Franz Meyer (Hg.), Bruce Nauman. Zeichnungen 1965–1986, Basel 1986, S. 11–27, hier S. 11 [Katalog zur Ausstellung «Bruce Nauman. Zeichnungen 1965–1986», Museum für Gegenwartskunst Basel, Basel 1986].

Seite 77 / [4]

Z. B. Bruce Nauman, Untitled (Study for a Shaft), 1973, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett; vgl. Bruce Nauman – Mapping the Studio. Werke der Emanuel Hoffmann-Stiftung, der Öffentlichen Kunstsammlung Basel und eine neue Videoinstallation, Ausstellungskatalog Museum für Gegenwartskunst Basel, Basel 2002/2003, Basel 2002, Abb. S 39.

Seite 80 / [5]

Diese Werkgruppe wird teilweise abgebildet und kommentiert in folgenden Publikationen: Joan Simon, Bruce Nauman. Fingers and Holes, New York, 1994; Jill Snyder, Ingrid Schaffner, Bruce Nauman: 1985–1996. Drawings, Prints, and Related Works, Ridgefield CT 1997 [Katalog zur Ausstellung «The 1995 Larry Aldrich Foundation Award Exhibition», The Aldrich Museum of Contemporary Art 1997, The Cleveland Center for Contemporary Art 1998, Ridgefield CT 1997].

Seite 80 / [6]

Vgl. Anita Haldemann, Bruce Nauman, Crime and Punishment (Punch and Judy), 1985, in: Christian Müller (Hg.), Von Dürer bis Goyer. 101 Meisterzeichnungen aus dem Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Basel, Basel/München 2009, S. 94 f. [Katalog zur Ausstellung «Von Dürer bis Goyer. 101 Meisterzeichnungen aus dem Kupferstichkabinett des Kunstmuseums Basel», Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett,

Basel 2009].

Seite 80 / [7]

Nauman stellte 2009 an der Biennale in Venedig *Fifteen Pairs of Hands* (1996) im Pavillon der U.S.A. aus. Vgl. Carlos Basualdo, Bruce Nauman: *Topological Gardens, U.S. Pavilion at the Giardini della Biennale, Venice 2009*, Università Iuav di Venezia at Tolentini 2009, *Exhibition Spaces at Università Ca' Foscari 2009*, Philadelphia 2009, Abb. 4 und 15.

Seite 81 / [8]

«Draw the left with the right, then with the left draw the right.» Aussage von Nauman in einem Interview von Joan Simons, zitiert in: Simon, *Fingers and Holes* (Anm. 1), S. 3.

Seite 82 / [9]

Ebd., S. 3.

Seite 82 / [10]

Vgl. die Ausstellungsansicht von Naumans Bronzeplastiken *Fifteen Pairs of Hands* (1996), die gleichsam ein Ballett der Gesten aufführen. In: Basualdo, *Topological Gardens* (Anm. 7), Taf. 7.

Seite 82 / [11]

Zitiert in: Coosje van Bruggen, Bruce Nauman. New York 1988, S. 107.

Seite 82 / [12]

Ebd., S. 107.

Seite 85 / [13]

Abb. in: Basualdo, *Topological Gardens* (Anm. 7), Taf. 14.

Seite 86 / [14]

Vgl. Jörg Zutter, *Human Nature, Animal Nature*. Videoinstallationen und Skulpturen von 1985–1990, in: Bruce Nauman. *Skulpturen und Installationen 1986–1990*, Köln 1990, S. 24–72 [Katalog zur Ausstellung «Bruce Nauman. Skulpturen und Installationen 1986–1990», Museum für Gegenwartskunst Basel, Basel 1990].

Seite 87 / [15]

Anita Haldemann, «*Les Yeux enchantés*». Zeichnungen und Druckgraphik des Surrealismus, Bielefeld/Leipzig 2008, Kat. 8.2, mit Abb. [Katalog zur Ausstellung ««*Les Yeux enchantés*». Zeichnungen und Druckgraphik des Surrealismus», Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Basel 2008].

Philipp Kaiser, Atelierstücke, in: Bruce Nauman – Mapping the Studio (Anm. 4), S. 2–9, hier S. 4.

Joan Simon, Bruce Nauman. Works in Progress, in: Bruce Nauman. Versuchsanordnungen. Werke 1965–1994, Hamburg 1998, S. 27–32, hier S. 27 [Katalog zur Ausstellung «Bruce Nauman. Versuchsanordnungen. Werke 1965–1994», Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1998].

Vgl. Bruce Nauman – Mapping the Studio (Anm. 4), Abb. S. 16.

Abbildungen

Seite 75 / Abb. 1

Bruce Nauman, All Thumbs (Holding Hands), 1997, 56 x 76 cm, Bleistift, Collage mit Papier und Klebstoff auf Papier, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. 2000.36, Foto: Martin P. Bühler.

Seite 76 / Abb. 2

Bruce Nauman, Studies for Holograms, Nr. 4, 1970, 66.2 x 66.2 cm, Serigraphie in Gelbgrün und Schwarz auf weissem Glanzhalbkarton, gedruckt bei Aetna Studios, New York; hg. von Edition Castelli, New York, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. 1975.132.4, Foto: Martin P. Bühler.

Seite 77 / Abb. 3

Abb. 3, Bruce Nauman, Seven Wax Templates of the Left Half of my Body Spread over 12 Feet, 1967, 44.5 x 59.5 cm, Aquarell und Bleistift auf Papier, Emanuel Hoffmann-Stiftung, Depositum in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, Inv. H 1973.7, Foto: Martin P. Bühler.

Seite 78 / Abb. 4

Bruce Nauman, Untitled (Study after «Wax Impressions of the Right Knees of Five Famous Artists»), 1967, 48 x 61 cm, Feder mit Tusche auf Papier, Emanuel Hoffmann-Stiftung, Depositum in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, Inv. H 1973.14, Foto: Martin P. Bühler.

Seite 79 / Abb. 5

Bruce Nauman, Sheet Lead, 1966, 28 x 21.6 cm, Bleistift auf Papier, Emanuel Hoffmann-Stiftung, Depositum in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, Inv. H 1973.1, Foto: Martin P. Bühler.

Seite 79 / Abb. 6

Bruce Nauman, Untitled (Study for «South America Circle»), 1981, 152.5 x 212.5 cm, Bleistift auf Papier, Emanuel Hoffmann-Stiftung, Depositum in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, Inv. H 1986.8.

Seite 80 / Abb. 7

Bruce Nauman, Crime and Punishment (Punch and Judy), 1985, 195.6 x 154 cm, Bleistift, schwarze und farbige Fettkreide und Acryl auf rechts angestücktem Papier, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. 1986.9.

Seite 81 / Abb. 8

Bruce Nauman, Untitled, 1994, 50.8 x 55.9 cm, Radierung, Auflage von 50 Ex. der Gemini G.E.L., Los Angeles (BN93-3206), aus: Carlos Basualdo, Bruce Nauman: Topological Gardens, U. S. Pavilion at the

Giardini della Biennale, Venice 2009, Università Iuav di Venezia at Tolentini 2009, Exhibition Spaces at Università Ca' Foscari 2009, Philadelphia 2009, S. 21, Abb. 9.

Seite 83 / Abb. 9

Bruce Nauman, Untitled, 1994, 50.8 x 55.9 cm, Radierung, Auflage von 50 Ex. der Gemini G.E.L., Los Angeles (BN93-3205), aus: Carlos Basualdo, Bruce Nauman: Topological Gardens, U. S. Pavilion at the Giardini della Biennale, Venice 2009, Università Iuav di Venezia at Tolentini 2009, Exhibition Spaces at Università Ca' Foscari 2009, Philadelphia 2009, S. 21, Abb. 8.

Seite 84 / Abb. 10

Bruce Nauman, Untitled, 1994, 88.9 x 88.9 cm, Monoprint mit variierendem Farbauftrag vom Drucksieb, Edition der Gemini G.E.L., Los Angeles (BN94-192), aus: Carlos Basualdo, Bruce Nauman: Topological Gardens, U. S. Pavilion at the Giardini della Biennale, Venice 2009, Università Iuav di Venezia at Tolentini 2009, Exhibition Spaces at Università Ca' Foscari 2009, Philadelphia 2009, S. 20, Abb. 5.