

AUF DER SCHWELLE

Kunst, Risiken und Nebenwirkungen

Herausgegeben von

ERIKA FISCHER-LICHTE, ROBERT SOLLICH,
SANDRA UMATHUM UND MATTHIAS WARSTAT

Wilhelm Fink Verlag

MICHAEL LÜTHY

Die eigentliche Tätigkeit. Aktion und Erfahrung bei Bruce Nauman

I. Aktivität und Passion

Die Selbstaktivierung zum Performer und die Aktivierung des Betrachters zum Teilhaber des Werks führen bei Bruce Naumans Arbeiten zu einer Entschleunigung bis zum Stillstand. Er gleicht dem Verharren auf einer Schwelle – auf der Schwelle zwischen Einschluss und Ausgrenzung, somatischer Empfindung und intellektueller Reflexion, spezifischer Erfahrung und generalisierbarem Sinn. Insbesondere bei den begehbaren Installationen arbeitet Nauman mit zwei unterschiedlichen Aktivierungen des Betrachters: zum einen mit der unmittelbaren Interaktion als Automatismus von Reiz und Reaktion, zum anderen mit der komplexen, Psychologie, Anthropologie, Physiologie, zuweilen auch Soziales und Politisches einschließenden reflexiven Aktivierung des Rezipienten. Weder die automatistische noch die reflexive Aktivierung sind kunstspezifisch. Das Kennzeichen von Naumans Arbeiten, das auf die spezifischen Möglichkeiten der Kunst verweisen dürfte, besteht darin, beide Aktivierungen gleichzeitig hervorzurufen und in Konflikt zueinander treten zu lassen. Die Erkenntnisse, die dadurch eröffnet werden, erscheinen grundlegend und zugleich in ihrem weiterführenden Sinn zweifelhaft. Exemplarisch für diesen epistemischen Zweifel ist eine Einsicht, die Nauman in einem jüngeren Interview vorträgt. Nehmen wir einmal an, so Nauman in diesem Interview, wir wollten den rechten Fuß heben und einen Schritt nach vorne setzen. Stünden wir auf dem rechten Fuß, gehe das nicht. Wir müssten, um ihn heben und versetzen zu können, das Gewicht erst einmal auf den linken Fuß verlagern. Wenn wir dann den rechten Fuß erneut bewegen wollten, beginne das Spiel von neuem.¹ Nauman zergliedert die simple, gewöhnlich unwillkürlich ablaufende Bewegungsfolge des Gehens, um festzustellen, dass wir eigentlich hinken, wenn wir gehen. Worüber Nauman schweigt, ist die Frage, was aus dieser Einsicht folgt. Denn im Grunde müssen wir sie wieder vergessen, um tatsächlich gehen zu können.

Der Wandel von einer distanzierten, kontemplierenden Beziehung zwischen Werk und Betrachter zur aktiven Beteiligung des Betrachters am Werkprozess dynamisiert sich in den 60er Jahren in einer Weise, die den jeweiligen Rezeptionsprozess zuweilen zum eigentlichen Inhalt des Kunstwerks avan-

¹ Bruce Nauman, in: Simon 1998, S. 30.

cieren lässt. Die künstlerische Bedeutungsstiftung subjektiviert und performativiert sich, indem sie sich von ihren konkreten Umständen und Verläufen weder ablösen kann noch will. Innerhalb dieses Wandels kommt Naumans *Ceuvre* besondere Bedeutung zu. Insbesondere zwingen seine Arbeiten dazu, Werkbetrachtung und Selbstbefragung fortwährend aufeinander zu beziehen. Die Interpretation der jeweiligen Werke kann gar nicht anders, als die Strukturbeobachtungen am Werk und die Selbstbeobachtung des Rezipienten wechselseitig auseinander hervorgehen zu lassen – wobei sich die Selbstbeobachtung des Betrachters bei Nauman an Werken vollzieht, die ihrerseits in der Selbstbeobachtung des Künstlers gründen. Die Arbeiten öffnen sich rückhaltlos für den Betrachter, den sie auffordern, das Werk zu ‚machen‘, das gerade bei den Raum greifenden Installationen ohne dessen Mitwirkung unförmig und unsinnig bliebe. Allerdings stellt sich bald eine gegenläufige Erfahrung ein. Der Betrachter ‚macht‘ das Werk nicht, sondern wird vielmehr von diesem ‚gemacht‘, indem er in einer zuweilen diktatorischen Weise in eine ästhetische oder sogar existenzielle Erfahrung gedrängt wird. Die spezifisch Naumansche Ausprägung des ‚Kunstrisikos‘, um das dieser Sammelband kreist, besteht folglich in zwei unauflösbaren Spannungen: einerseits zwischen intensiver somatischer Erfahrung und offen bleibendem Sinn, andererseits zwischen der Aktivierung des Betrachters und dessen Passion.

II. Nauman und das „offene Kunstwerk“

Auf diese Weise wird Nauman zum Testfall eines Konzeptes, das für die Beschreibung der Beziehung zwischen Künstler, Werk und Betrachter in der Kunst seit dem Zweiten Weltkrieg klassisch geworden ist: Umberto Ecos Konzept des „offenen Kunstwerks“. ² In den Aufsätzen, die unter diesem Titel 1962 auf italienisch und 1977 auf deutsch erschienen, untersuchte Eco, was er als die „operativen Strukturen“ der modernen Kunst bezeichnete. ³ Unter Struktur verstand Eco das Relationssystem zwischen den unterschiedlichen Werkebenen – semantischen, syntaktischen, physischen, emotiven oder thematischen. Den Begriff der Struktur unterschied er dabei vom Begriff der Form: Jene sei die bereits aufgefasste Form und umfasse sowohl die strukturellen Beziehungen im Werk als auch die strukturierte Antwort des Betrachters darauf. ⁴ Mit der Offenheit des offenen Kunstwerks war keineswegs ein subjekt- und erlebnisorientiertes ‚anything goes‘, weder die Offenheit des Kunstbegriffs noch die Bedeutungs Offenheit des Werks gemeint. Stattdessen ging es Eco um eine Po-

² Eco 1977.

³ Ebd., S. 7.

⁴ Ebd., S. 14 f.

etik zeitgenössischer Kunstwerke, die zeigen sollte, auf welche Weise Bedeutung hier anders erzeugt werde als in der traditionellen Kunst. Eco betonte, dass nicht jedes offene Kunstwerk dasselbe bedeute und Offenheit nicht schon die Bedeutung sei, um die es gehe. Die Tendenz zu Mehrdeutigkeit und Unbestimmtheit deutete er weder negativ als Spiegelung einer Gegenwarts Krise noch positiv als Ausdruck eines neuen Menschentyps, der zur ständigen Horizonterweiterung und Erneuerung seiner Erkenntnis schemata bereit sei. ⁵ Das zentrale Argument war vielmehr, dass sich Bedeutung nicht im Werk selbst finden lasse, sondern in dessen „kommunikativen Strukturen“, die man klären müsse, bevor die Bedeutung und der geschichtliche Ort eines Kunstwerks bestimmt werden könnten. Diese zeigten sich in der je spezifischen Art, das semantische, syntaktische, physische und emotive Material zu strukturieren, sowie in der Art und Weise, wie der Betrachter in die Strukturierung einbezogen werde. ⁶ Die Betonung, Offenheit sei ein Medium der Bedeutungserzeugung und nicht schon die Bedeutung selbst, scheint mir wesentlich zu sein, vor allem weil sie darauf hinweist, dass es ganz unterschiedliche Offenheiten, Unbestimmtheiten und Mehrdeutigkeiten gibt, die jeweils in ihrer Eigenart erkannt werden müssen. Die Offenheit wird vom Werk gleichsam konturiert und gefärbt, das heißt, in einer bestimmten Weise allererst erzeugt.

An zwei Punkten scheint mir Ecos Ansatz allerdings problematisch zu sein. Die soeben genannte Variationsmöglichkeit in der Bedeutung von Offenheit schränkte Eco sehr stark ein. Ganz unabhängig von der konkreten Erscheinungsweise begriff er das offene Kunstwerk als „epistemologische Metapher“ für die Art und Weise, in der die moderne Kultur und Wissenschaft ihre Welt sähen. ⁷ Die Eigenart des modernen Kunstwerks, ein Möglichkeitsfeld zu eröffnen, verknüpfte er mit nach-newtonischer Physik, Relativitäts- und Feldtheorie. Diesbezüglich schrieb er der Kunst eine pädagogische Funktion zu. Ihre Leistung erkannte er darin, uns bei der Einübung in diese neuen wissenschaftlichen Realitäten zu helfen. Gemäß Eco stellt sich das offene Kunstwerk die Aufgabe, uns ein Bild von der Diskontinuität zu geben, und zwar weniger durch deren Darstellung als vielmehr dadurch, dass es diese als Kunstwerk verkörpere. Damit vermittele es zwischen den abstrakten Kategorien des zeitgenössischen wissenschaftlichen Weltbildes und der lebendigen Materie unserer Sinnlichkeit. ⁸ Diese bedeutungsmäßige und funktionale Schließung der Offenheit des Kunstwerks als Spiegel der physikalisch gedeuteten Welt und zugleich als pädagogisches Instrument, diese sinnlich erfassen zu können, steht im Widerspruch zur eigenen Ermahnung, zunächst die je eigenen kom-

⁵ Ebd., S. 52.

⁶ Ebd., S. 14 u. S. 19.

⁷ Ebd., S. 46.

⁸ Ebd., S. 164 f.

munikativen Strukturen der einzelnen Kunstwerke zu untersuchen, bevor über deren Bedeutung und geschichtlichen Ort entschieden werde. Nicht die Auffassung des Kunstwerks als epistemologische Metapher erscheint mir problematisch – ich werde selbst am Ende dieses Textes Naumans Kunst als eine solche Metapher zu deuten versuchen –, sondern die Einschränkung des metaphorischen Verweisens auf diesen einen Bereich.

Der zweite problematische Punkt betrifft Ecos Begriff der Offenheit selbst. Sie erscheint bei ihm nur in dem Maße als offen, in dem sie in der Kommunikation zwischen Werk und Betrachter geschlossen werden kann – so schwierig das im einzelnen Falle sein mag. Eco ging es um Bestimmungsleistungen im Horizont eines nur zunächst Unbestimmten. Eine Offenheit, die sich nicht schließen lässt, zog er nicht in Betracht – eine Offenheit, die in genau der Weise offen bliebe, wie das Unbewusste notwendig unbewusst bleiben muss.

In beiden Punkten unterscheidet sich die Offenheit von Naumans Kunst von derjenigen, die Eco im Auge hat. Auch bei seinen Arbeiten geht es um die Relation von Subjekt und Werk, die, indem sie uns dazu auffordert, die verschiedenen Signifikanten modellierend und strukturierend aufeinander zu beziehen, als Metapher der Relation von Subjekt und Welt begriffen werden kann. Sobald wir jedoch in die „kommunikativen Strukturen“ des Werks eintreten, eröffnet sich bei Nauman darüber hinaus eine Offenheit anderer Art. Sie betrifft nicht die Welt, sondern den anderen Pol in der Interaktion von Subjekt und Werk, nämlich das Subjekt selbst. Nauman erzielt diese zweite Öffnung, indem zentrale Arbeiten seines *Ceuvres* als Instrumente der Selbstbeobachtung angelegt sind. Im Prozess derselben spaltet sich das Subjekt in eine Innen- und Außenperspektive auf, die zueinander in ein irreduzibel offenes Verhältnis treten. Die Werke lassen erfahrbar werden, dass das Subjekt für sich selbst nur als Anderer, nicht aber als Subjekt beobachtbar ist, mit anderen Worten: dass das Subjekt zum blinden Fleck seiner eigenen Wahrnehmung wird.⁹ Diese für Naumans Werke kennzeichnende „operative Struktur“ (Eco) sei im Folgenden an einigen aktions- oder handlungsbezogenen Arbeiten konkretisiert.¹⁰

III. Vom Werk zur Performance

Naumans Arbeiten der späten 60er und frühen 70er Jahre präsentieren, was mit Wolfgang Iser als „Reduktionsform der Subjektivität“ bezeichnet werden

⁹ Vgl. dazu: Luhmann 1990. Für Luhmann ist beides – die Welt und das Subjekt – „das Unbeobachtbare par excellence“ (Ebd., S. 8), und die Kunst erlaubt es, dies zu erkennen. – Siehe dazu: Stegmaier 1998, bes. S. 207 u. S. 220.

¹⁰ Die folgenden Ausführungen greifen teilweise auf eine frühere Publikation des Verf. zurück: Lüthy 2001.

kann: Subjektivität erscheint hier auf ihren Grund zurückgeführt.¹¹ In einem Interview schildert Nauman seine damalige Situation folgendermaßen: „Als ich von der Universität kam [...], hatte [ich] keinerlei Umfeld für meine Kunst [...], es gab keine Kontakte, keine Gelegenheit, jemandem zu erzählen, was ich Tag für Tag tat, keine Gelegenheit, über meine Arbeit zu sprechen. Und vieles, was ich tat, machte keinen Sinn, also hörte ich damit auf.“¹²

In diesem Augenblick der Krise geht Nauman an den Nullpunkt künstlerischer Tätigkeit zurück. So fährt er in dem Interview fort:

Im Atelier war ich auf mich selbst gestellt. Das warf dann die grundlegende Frage auf, was ein Künstler tut, wenn er im Atelier ganz auf sich selbst gestellt ist. Ich folgerte also, dass ich ein Künstler in einem Atelier war und dass demnach alles, was ich dort tat, Kunst sein musste. Was tatsächlich ablief, war, dass ich Kaffee trank und hin- und herging. Die Frage kam dann auf, wie ich diese Aktivitäten strukturieren konnte, so dass sie Kunst werden oder eine andere Art von geschlossener Einheit, die anderen Menschen zugänglich gemacht werden könnte. An diesem Punkt rückte die Kunst als Tätigkeit gegenüber der Kunst als Produkt in den Vordergrund.¹³

Es scheint, als wäre Nauman einem Zustand verfallen, den ein Romantiker wie Baudelaire als „ennui“ bezeichnet hätte. Nauman fehlen das Ziel, die Mittel und die Veranlassung, Kunst zu machen. Das Atelier wird zum leeren Raum, wo es nichts zu tun gibt, keine Arbeit und keine Verpflichtung. Nur etwas stört den Müßiggang, der sich hier ausbreiten könnte: Naumans Überzeugung, dass er ein Künstler sei, der unmöglich in Sprachlosigkeit verharren könne. Dass Tätigwerden und Produzieren einen Ausweg aus der Leere des Ichs weisen kann, war schon den Künstlern der Romantik aufgegangen. Nauman findet dieselbe Antwort, gibt dem Produzieren jedoch eine reflexive Wendung, in der die Dynamik der Produktivität selbst hervortritt. Nauman umgeht das Ausdrucksproblem, keine Botschaft zu haben, indem er nicht nach einem Inhalt sucht, den es auszudrücken gälte, sondern die Situation, in der er sich befindet, als solche zum Inhalt macht: Das Hin- und Hergehen im Atelier wird zum Gegenstand des künstlerischen Tuns. Auf diese Weise gelingt es, den Anspruch zu durchqueren, Ursprung des eigenen Handelns zu sein, und damit auch, den „ennui“, die konsternierende Einsicht in die Leere des Ichs, zu durchbrechen. Die Wendung setzt allerdings voraus, die Vorstellung eines geschlossenen Ichs, das die Einheit von Erfahrung und Ausdruck gewährleistet, aufzugeben und das Selbst in der Spannung von Körper, Identität, Inszenierung, Geste, Artikulation und Form zu begreifen.

¹¹ Iser 1968, S. 435 ff.

¹² Bruce Nauman, in: „Kunst, die eigentliche Tätigkeit – Ein Interview mit Ian Wallace und Russel Keziere“, in: Hoffmann 1996, S. 102-117, hier: S. 112 f.

¹³ Ebd.



Abb. 1: Bruce Nauman: Standbild aus: *Playing a Note on the Violin While I Walk around the Studio*, 1968, Film, 16 mm, s/w, Ton, 10 Min.

Auf dieser Grundlage beginnt Nauman Performances zu entwickeln, die er allein im Atelier, mit und an sich durchführt und die er mit Hilfe von Film oder Videoband aufzeichnet. Die Performances oszillieren zwischen dem Tun und dem Beobachten des Tuns. Während er den eigenen Körper wie ein „Stück Material“¹⁴ benutzt, subjektiviert sich die Kamera, die nicht nur als Aufzeichnungsgerät dient, sondern zugleich als ein nach außen verlegtes Auge, für das er sich inszeniert. So werden die Performances zu einer Möglichkeit, mit sich selbst zu ‚spielen‘. Nauman entwirft jeweils eine Regel, an die er sich in der Ausführung so lange hält, bis, wie er sagt, „das wirkliche Leben einschreitet“¹⁵ und die Aktion abgebrochen oder aber die Regeln geändert werden müssen. Im Performance-Film *Playing a Note on the Violin While I Walk around the Studio* (1968) (Abb. 1) spielt er, im Atelier herumwandernd, fortlaufend einen einzigen hohen Geigenton. Das bedeutete eine besondere körperliche Anstrengung, da Nauman dieses Instrument gar nicht spielen kann-

¹⁴ Bruce Nauman, in: „Die ersten fünf Jahre – Von den Glasfaserskulpturen zum Performancekorridor – Ein Interview mit Willoughby Sharp“, in: Ebd., S. 13-38, hier: S. 27.

¹⁵ Bruce Nauman, in: „Das Schweigen brechen – Ein Interview mit Joan Simon“, in: Ebd., S. 147-177, hier: S. 162.

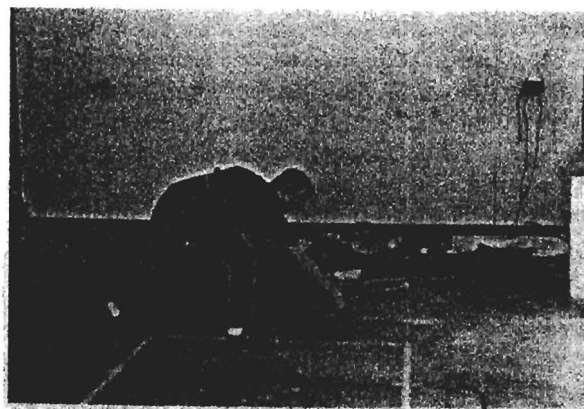


Abb. 2:
Bruce Nauman:
Standbilder aus:
*Bouncing Two Balls
Between the Floor
and Ceiling with
Changing Rhythms*,
1968, Film, 16 mm,
s/w, Ton, 9 Min.

te und seine Glieder rasch zu schmerzen begannen. Zehn Minuten Filmmaterial standen zur Verfügung, und so lange sollte der Film auch werden. Doch nach sieben Minuten musste er eine Pause einlegen, bevor er ihn zu Ende drehen konnte.¹⁶

In einem anderen, ebenfalls 1968 entstandenen Performance-Film, *Bouncing Two Balls Between the Floor and Ceiling with Changing Rhythms* (Abb. 2), schlägt Nauman gleichzeitig zwei Bälle an den Boden und die Decke und versucht dabei, einen bestimmten Rhythmus einzuhalten. Die Bälle sollen beispielsweise einmal den Boden und einmal die Decke berühren, um dann gefangen zu werden, oder zweimal den Boden und einmal die Decke usw. „An einem bestimmten Punkt“, so Nauman, „sprangen beide Bälle hin und her, und ich rannte die ganze Zeit herum und versuchte, sie zu fangen. Manchmal landeten sie auf etwas, das am Boden lag, oder an der Decke, und dann sprangen sie in die Ecke und stießen zusammen. Schließlich konnte ich keinem von beiden mehr folgen [...]. [...] Ich hatte versucht, einen bestimmten Rhythmus einzuhalten [...], und als ich aus ihm heraus kam, beendete das den Film.“¹⁷

Statt ein Produkt herzustellen, leitet Nauman einen Prozess ein, der das Produkt in der Schwebelage hält. Er agiert zugleich als Entwerfer und Ausführer des Spiels, bei dem der eine dem anderen die Aufgabe schwer macht. Die aufgezeichneten Vorgänge sind letztlich ohne Belang. Sie bilden weder den Inhalt noch den Zweck der Performances, sondern dienen als Mittel zur Inszenierung einer Struktur. Dabei berühren sich Aktions- und Filmstruktur, indem – wie Naumans Ausführungen deutlich machen – der Kontrollverlust über die Bälle nicht nur die Aktion beendete, sondern zugleich auch den Film. Entscheidend an der in den Performances entfaltenen Tätigkeit ist die serielle, auf jede Expressivität verzichtende Bewegungsabfolge sowie die Zweiteilung, zunächst ein quasi choreographisches Konzept zu entwerfen, um sich diesem solange zu unterwerfen, bis Konzept und Ausführung kollidieren. Was Nauman interessiert, ist nicht die Erfüllung des Programms, sondern die Art und Weise seines Kollapses. Die Filme entfesseln die Dialektik von Freiheit und Zwang, Zufall und Kontrolle, spielerischem ‚play‘ und hartem ‚game‘. Nauman spielt das Spiel und wird zugleich von ihm gespielt. Sein Augenmerk richtet sich auf das Auseinandertreten des Ichs in verschiedene Rollen, Perspektiven und Kräfte. Das erzeugt jedoch nicht nur Entfremdung, sondern zugleich – wie es Naumans Ziel ist – ein Bewusstsein seiner selbst: „Ein Bewusstsein seiner selbst“, so Nauman, „gewinnt man nur durch ein gewisses Maß an Aktivität und nicht, indem man nur über sich nachdenkt. Man

¹⁶ Vgl. Naumans eigene Beschreibung, in: „Bewegen und Begegnen – Ein Interview mit Willoughby Sharp“, in: Ebd., S. 39–65, hier: S. 49.

¹⁷ Bruce Nauman, in: Ebd., S. 53 f.

macht Übungen, trainiert, wird sich des eigenen Körpers bewusst. Das passiert nicht, wenn man Bücher liest.“¹⁸ Auf diese Weise exponieren die Performance-Filme das Paradox, dass das Subjekt sich unterwerfen muss, um zum Ausgangspunkt seiner Handlungen werden zu können, so wie es in der doppelten, ambivalenten Etymologie des Wortes angelegt ist: ‚subjectus‘ einerseits als ‚Untertan‘, andererseits als lateinische Übersetzung des griechischen ‚hypokeimenon‘, das ‚Substanz‘ und ‚Zugrundeliegendes‘ bedeutet. Nauman verbindet diese beiden Aspekte von Subjektivität, indem er sich als Performer einem selbst entworfenen, frei gewählten Zwang unterwirft. Das verleiht den Aktionen eine Komik, die bewusst auf die Figuren- und Handlungszeichnung Samuel Becketts anspielt. Indem das Subjekt sich selbst zum Sujet wird, erhält es die Souveränität, die es verliert, im selben Zuge wieder zurück.¹⁹

IV. Von der Performance zur Installation

Als sich Nauman die Frage stellte, wie er diese Konzeption von der eigenen Person ablösen und für andere öffnen könnte, entwickelte er die Werkgruppe der *Corridors*.²⁰ Im Hinblick auf den Bezug zwischen Naumans künstlerischem Ansatz und Ecos Konzept des „offenen Kunstwerks“, aber auch im Hinblick auf die Aktivierung des Betrachters stellen die *Corridors* die wohl einschlägigste Werkgruppe in Naumans Œuvre dar. Es handelt sich um mehr oder weniger geschlossene, aus Brettern und Latten roh gezimmerte Partialräume, die innerhalb eines bestehenden architektonischen Raumes aufgebaut werden. Sie sind installative, skulpturale Werke und zugleich Versuchsarrangements, in denen der Betrachter – oder eher: Benutzer – auf einen Parcours geschickt wird, so wie es Nauman in den Performances mit sich selbst tat. Die Arbeiten sind insofern ‚offene Kunstwerke‘, als sie erst durch den Benutzer vervollständigt werden. Der Umgang mit dem Werk ist dabei keineswegs frei, sondern wird einer rigiden Kontrolle unterworfen. Mit einer Wendung Umberto Ecos gesagt: Ehe es ein Feld von zu treffenden Wahlen wird, ist es schon ein Feld getroffener Wahlen.²¹ Nauman eröffnet Möglichkeiten nur, um sie wieder einzuschränken; in der limitierten Offenheit der *Korridore* ist es die Limitierung und nicht die Offenheit, welche die Oberhand

¹⁸ Bruce Nauman, in: Ebd., S. 49.

¹⁹ Zu Nauman und Beckett siehe: Glasmeier 2000; zur Souveränität, die Becketts Figuren auszeichnet, siehe darin: Federman, Raymond, „Samuel Beckett oder Das Glück in der Hölle“, S. 59–69.

²⁰ Zum Übergang von den Performances zu den *Corridors*, siehe: Wappler 2000, S. 126 f.

²¹ Eco 1977, S. 180.

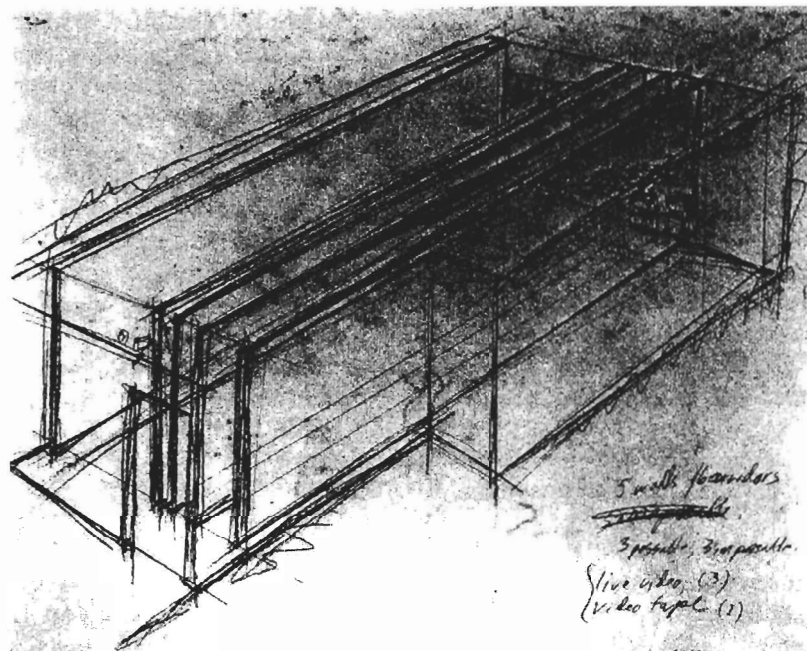


Abb. 3: Bruce Nauman: *Corridor Installation*, Entwurfsskizze, 1969, Bleistift und Tinte auf Papier, 58,4 x 62,5 cm, Schaffhausen, Hallen für Neue Kunst. Beschriftung: „5 walls/6 corridors / 3 passable, 3 impassable / live video (3) / video tape (1)“.²⁴

behält.²² Die Arbeiten affizieren die psychophysische Sensorik auf verschiedene Weise: durch den Entzug vertrauter Weite, Geräusch dämmende Wände oder ungewöhnliches Licht, was insgesamt einen Effekt des Unausweichlichen erzeugt. Allerdings verhält sich die Präzision der Versuchsanlagen umgekehrt proportional zur Unbestimmtheit dessen, was aus deren Erfahrung folgt.

In der frühesten Arbeit dieser Werkgruppe, *Corridor Installation* von 1970, zimmert Nauman ein Gehäuse mit sechs oben offenen Gängen verschiedener Breite²³ (Abb. 3). Der erste Korridor ist verschlossen und nicht einsehbar, der

²² „I have tried to make the situation sufficiently limiting [...]“, sagt Nauman über *Corridor Installation*, die uns gleich näher beschäftigen wird, „I mistrust audience participation. That’s why I try to make these works as limiting as possible.“ (Sharp, Willoughby, „Nauman Interview, 1970“, in: Kraynak 2002, S. 111-130, hier: S. 113); deutsch: „Die ersten fünf Jahre – Von den Glasfaser-skulpturen zum Performancekorridor – Ein Interview mit Willoughby Sharp“, a.a.O., S. 13 f.

²³ Für Beschreibungen und Analysen dieser Arbeit, siehe: Wappler 2000, S. 130 ff.; Schawelka 1994, S. 89 ff.; Adams 1998, S. 107 ff.; Engelbach 2001, S. 86 u. S. 114 (über die ähnliche Arbeit *Live/Taped Video Corridor* von 1970).

²⁴ Sowohl Naumans Entwurfsskizze (die der realisierten Installation nicht in allen Punkten entspricht) als auch die fotografischen Aufnahmen vermitteln die Arbeit nur unzureichend, gerade

Abb. 4: Bruce Nauman: *Corridor Installation*, 1970, Holzwände, Videokameras, Monitore, Videorecorder, Spotlicht, 335,3 x 914,4 x 1219,2 cm, The Panza Collection, Varese, Aufnahme der Erstinstitution in der Nicholas Wilder Gallery, Los Angeles.



zweite nur wenige Zentimeter breit. Der dritte schließlich bietet gerade ausreichend Platz für eine Person (Abb. 4). An seinem hell beleuchteten Ende sind zwei Monitore übereinander gestellt, die beide das Bild des leeren Gangs zeigen. Tritt man in diesen Gang ein, wird man nach ungefähr einem Viertel des Weges von einer über dem Eingang positionierten Kamera erfasst und erscheint gleichzeitig, da es sich um eine Closed-Circuit-Schleife handelt,

auf dem oberen der beiden Monitore – allerdings aufgrund der Kameraposition von oben und von hinten gesehen. Erst wenn man zu gestikulieren beginnt, wird deutlich, dass hier kein Anderer sichtbar wird, sondern die verkehrte Sicht auf sich selbst. Je näher man dem Monitor kommt, desto kleiner wird man im Bild, da man sich gleichzeitig von der Kamera wegbewegt. Auf diese Weise überkreuzt sich die Körpererfahrung zunehmender räumlicher Enge mit dem Beobachten des eigenen Verschwindens im Raum. Wenn man sich, auf der Suche nach der Kamera, umwendet und in deren Linse blickt, erscheint man auf dem Monitor in Frontalansicht, kann dies aber nicht sehen, da dieser jetzt im eigenen Rücken liegt. So erzeugt die Kamera-Monitor-Schleife einen ‚Spiegel‘, der die Selbstbegegnung im selben Zuge ermöglicht und verweigert. Während all dem zeigt der untere Monitor fortwährend das Bild des leeren Gangs, das die Kamera vorab aufnahm und nun von einem Videoband in Endlosschleife abgespielt wird.

weil sie mit raumzeitlich segmentierter Erfahrung sowie mit dem Auseinanderlaufen verschiedener Wahrnehmungs- und Verstehensvollzüge operiert.

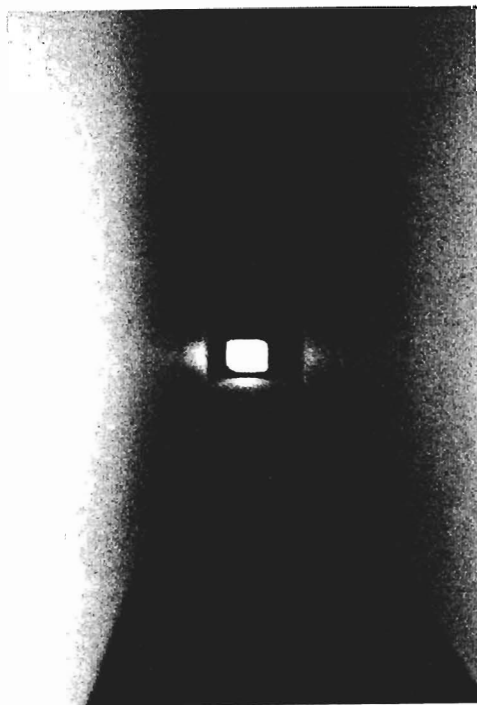


Abb. 5: Bruce Nauman:
Corridor Installation, wie Abb. 4.

Während der vierte Gang wiederum zu schmal zum Betreten ist, befindet sich am Ende des fünften, nach hinten dunkler werdenden Gangs erneut ein Monitor. Er zeigt das Schwenkbild einer Kamera, die eine leere Raumecke hin und her schweifend absucht (Abb. 5). Als Ursprung dieses Überwachungsbildes kommt – wie man schließlich vermuten muss – nur der verschlossene erste Korridor in Frage. Das aber bedeutet eine Verkehrung der üblichen Überwachungsperspektive. Wir werden nicht von einer Kamera erfasst, die unser

Bild in einen uns verborgenen Kontrollraum übermittelt, sondern sehen das Kontrollbild eines Ortes, der für uns unzugänglich bleibt.

Über dem Monitor mit dem Schwenkbild ist eine zum Betrachter/Benutzer gerichtete Kamera installiert, deren Bild auf einen im benachbarten sechsten Gang positionierten Monitor gespielt wird. Wechselt man zu diesem letzten Gang hinüber, sieht man, wie eine Figur gerade aus dem Monitor verschwindet. Auch darin erkennt man schließlich sich selbst, festgehalten im Wechsel vom Korridor, der das eigene Bild aufnimmt, zum Korridor, in dem es abgespielt wird. Über diesen sechsten Korridor verlässt man die Installation schließlich wieder. Man hat also zunächst sein Bild aus dem Monitor verschwinden sehen, bevor man als realer Körper den realen Raum der Installation verlässt.

Wer sich in *Corridor Installation* bewegt, erfährt sich im Zuge eines Experiments, das keine zu lösende Aufgabe darstellt, sondern die Exploration dessen, was einer erfolgreichen Lösung entgegensteht. Zwar ist man als Umhergehender der Gemeinde, für den die Anlage aufgebaut ist wie das Laufrad für den Hamster. Zugleich aber erfährt man sich als Störung im System, als auftauchender und wieder verschwindender Fleck im Bild, als eine Art Über-

schuss. Denn das Umhergehen in der Installation führt nicht nur zur Dezentrierung des Selbst, sondern auch zu einer Störung der harmonischen Selbstbespiegelung des leeren Raums. Solange sich niemand in der Installation aufhält, spiegeln sich leerer Raum und leere Monitore ineinander, und zeigen die beiden übereinander gestellten Monitore das identische Bild jenes leeren Ganges, an dessen Ende sie aufgestellt sind. Nauman, der Subjektivität als Kontaktgrenze von Körper und Raum begreift²⁵, inszeniert hier deren Umschlag beider ineinander. Das Subjekt wird verräumlicht, indem es sich plötzlich anderswo und von außen sehen kann – von einem Punkt aus, von dem wir normalerweise lediglich gesehen werden, so wie wir im Zuge des Herumgehens in der Installation von den anderen Betrachtern/Benutzern der Installation gesehen werden. Überdies werden körperlich erfahrener Realraum und über Monitore eingeblendeter Sehraum – oder in Kunstgattungen gesprochen: *Corridor Installation* als Skulptur und *Corridor Installation* als Videoarbeit – gegeneinander ausgespielt. Nauman selbst formuliert es folgendermaßen:

Da gibt es den realen Raum und das Abbild des realen Raums, und das sind schon zwei ganz verschiedene Dinge. Man hat also in gewissem Sinne zwei Arten von Information, einerseits die reale Information, dass man sich an einer Wand, im Raum, innerhalb einer Eingrenzung befindet, und man hat andererseits Informationsbruchstücke, die einen eher intellektuellen Umgang mit der Welt darstellen. Mir schien interessant, diese beiden Informationen zusammenzubringen: physische Information und visuelle oder intellektuelle Information. Die Spannung entsteht aus der Erfahrung, dass die beiden nicht zusammenzubringen sind.²⁶

Die Dekonstruktion des perspektivischen Sehens, das von einer klaren Scheidung von beobachtendem Subjekt und beobachtetem Anderen sowie von nicht reversiblen Blicklinien ausgeht, ist nicht ohne Pointe bei einer Arbeit, die aus lauter Korridoren, also aus lauter perspektivischen Sehkanälen besteht.

Der Spaltung und Verräumlichung des Selbst entspricht umgekehrt eine Subjektivierung des Raums, der mit seinen unterschiedlichen Lichtverhältnissen und Raumweiten sowie mit seinen oft weniger den Ausstellungsbesucher als vielmehr sich selbst beobachtenden Kamera-Monitor-Systemen so wirkt, als hätte er selbst eine Psyche, in deren Kraftfeld man eintritt. Dies gilt nicht nur für *Corridor Installation*. Viele von Naumans Raumarbeiten spielen mit der Verkehrung von Innen und Außen, Subjekt und Raum. Darauf verweisen schon Titel wie *Room with My Soul Left Out*, *Room That Does Not Care* von 1984, *Dream passage* von 1983 oder der Titel der Raum-Ton-Installation *Get Out of*

²⁵ In Anlehnung an Modelle der Gestalttherapie, die Nauman rezipierte, siehe: „Von der Malerei zur Skulptur – Ein Interview mit Lorraine Sciarra“, in: Hoffmann 1996, S. 66-87, bes. S. 79, sowie: Wappler 2000, S. 128.

²⁶ Bruce Nauman, in: „Immer weiter zerlegen – Ein Interview mit Chris Dercon“, in: Hoffmann 1996, S. 129-146, hier: S. 141.



Abb. 6: Bruce Nauman:
Dream passage, 1983, Holzwände, je
zwei Stahlische und -stühle, Neonlicht,
1200 x 106 cm, Schaffhausen, Hallen für
Neue Kunst.



Abb. 7: Bruce Nauman: *Get Out of My
Mind Get Out of This Room*, 1968, Holz-
wände, Lautsprecher, 402 x 304 x 304 cm,
Sammlung des Künstlers.

My Mind Get Out of This Room von 1968 (Abb. 6 u. 7). Die letztgenannte Arbeit besteht aus einer nackten weißen Raumschachtel, in deren Wände Lautsprecher eingelassen sind. Sie empfangen den Eintretenden mit der Forderung, die der Arbeit ihren Titel gibt: *Geh mir aus dem Sinn, geh raus aus diesem Raum* – eine Forderung, die Naumans Stimme in unterschiedlichsten Tonlagen, Geschwindigkeiten und Betonungen spricht, schreit und flüstert und in Endloschleife wiederholt.²⁷ Die Subjektivierung des Raums – das Ineinanderfließen von ‚mind‘ und ‚room‘ – ist dabei im Lichte der Performance-Filme zu sehen, deren Struktur zu überwinden die *Corridors* entwickelt wurden. Mit ihnen gelang es Nauman nicht nur, seine Kunst auf den Betrachter hin zu öffnen, son-

²⁷ Wie *Get Out of My Mind Get Out of This Room* zeigt, setzt Nauman mitunter die Sprache als Bindeglied zwischen Subjektivität und Raum ein. Es ist nicht die Sprache der Linguisten, Semiotiker und Strukturalisten, sondern des konkreten Sprechaktes, der sich sowohl in der Zeit als auch im Raum vollzieht. Die Verräumlichung von Sprache thematisiert Nauman in den diesbezüglich eingesetzten Medien – insbesondere Neonschrift und Sound – auf sehr unterschiedliche Weise. Zu diesem Thema, das hier nicht weiter ausgeführt werden kann, siehe: Kraynak, Janet, „Bruce Nauman's Words“, in: Dies. 2002, S. 1-45.

dern zugleich, sich selbst aus dem Spiel zu nehmen. Er verschwindet als körperliche Präsenz aus dem Werk und erzeugt stattdessen eine anonyme und ungreifbare psychische Aufladung des Raums. An die Stelle der Begegnung zwischen Performer und Betrachter (die bei Nauman allerdings über das filmische Medium vermittelt wurde), tritt die Begegnung zwischen Betrachter und Raum, wobei sich Naumans Zurücktreten als Performer und die Aktivierung des Betrachters zum Quasi-Performer asymmetrisch entsprechen. Das Zurücktreten des Künstlers hinter die Werkstruktur steht dabei in direktem Zusammenhang mit deren kalkulierter Offenheit. Gefragt nach der widersprüchlichen, Lücken produzierenden Struktur der Installationen, verweist Nauman auf seine Angst, sich in den Arbeiten zu exponieren und die Menschen zu nahe an sich herankommen zu lassen. Offenheit wird zu einer Distanzierungsstrategie.²⁸

V. Das Spiel (mit) der Subjektivität

Naumans Arbeiten zeichnen sich durch den ‚double bind‘-Effekt aus, dass man als Betrachter zugleich adressiert und ausgestoßen wird. Das Naumansche ‚Spiel‘ scheint immer dann aufzugehen, wenn ein irritierender Rest übrig bleibt. Erstaunlicherweise aber ist die Erfahrung mangelnder Selbstbestätigung in der Begegnung mit dem Kunstwerk keineswegs nur frustrierend. Der verbleibende Rest verweist darauf, dass Nauman nicht darauf zielt, das Verstehen scheitern zu lassen (das wäre ein ‚restloses‘ Ergebnis), sondern ein nicht zu Ende zu bringendes Spiel zwischen einander ausschließenden Verstehensvollzügen zu eröffnen.²⁹ Die konkrete psychophysische Erfahrung und das reflexiv zu gewinnende Wissen halten sich gegenseitig in Schach, so dass weder die negative Erfahrung (qua Misslingen, Spaltung, Ausgestoßensein) noch das positive Wissen (qua Aufdecken der ‚Maschinerie‘ der Installation oder qua Selbsterkenntnis) triumphieren. „Wenn man merkte“, so beschreibt Nauman diesen Effekt am Beispiel der *Corridor Installation*, „dass man auf dem Bildschirm war, empfand man das Weitergehen im Korridor, als würde man über eine Klippe treten oder in ein Loch hinein. [...] Man wusste genau, wie das zustande kam, weil man das ganze Equipment und was es machte, sehen konnte. Aber jedes Mal, wenn man wieder in den Korridor hineinging, machte man dieselbe Erfahrung. Man konnte ihr nicht aus dem Wege gehen.“³⁰ *Corridor Installation* erzeugt eine unaufhebbare Spannung zwischen einem Sinn, der von der konkreten Arbeit ablösbar scheint – und den die Nauman-Inter-

²⁸ „Das eigene Zentrum – Ein Interview mit Jan Butterfield“, in: Hoffmann 1996, S. 88-101, S. 100 f.

²⁹ Zu einer solchen Funktion von Kunstwerken, in der die Autorin den Eigensinn ästhetischer Erfahrung erkennt, siehe: Sonderegger 2000, S. 276 u. ö.

³⁰ Bruce Nauman, in: „Bewegen und Begegnen – Ein Interview mit Willoughby Sharp“, a.a.O., S. 62.

preten je nachdem anthropologisch, politisch, moralisch oder aufklärerisch aufzufassen –, und der Materialität, an die der Sinn zurück gebunden bleibt, wobei unter Materialität alle von Nauman eingesetzten Komponenten zu verstehen sind, also die Aufbauten und ihr Material, das Licht, die Closed-Circuit-Technik usw. Zum ‚Stil‘ der Arbeiten gehört, dass sie ihre materielle Seite nicht nur offen legen, sondern oft ein wenig gebastelt erscheinen. Nauman insistiert auf der Theatralität seiner Werke: Die Erfahrung, die wir machen, soll buchstäblich unter unseren Augen entstehen. So gleicht auch die Beziehung zwischen der spezifischen, unmittelbar ans Werk gebundenen Erfahrung und davon ablösbarem, generalisierbarem Sinn einer Closed-Circuit-Schleife, die lediglich immer wieder durchlaufen werden kann. Das Kunstwerk gibt uns allerdings die Chance, die Plötzlichkeit, Unverständlichkeit und Unbestimmtheit sozusagen gerahmt wahrzunehmen. Man wird von Naumans Räumen, ihrem Licht und/oder ihrem Ton, angezogen, tritt in sie ein, geht durch sie hindurch und verlässt sie schließlich wieder, das heißt, man kann Vor- und Rückschau halten auf eine räumlich und zeitlich eingegrenzte Situation. Nicht zuletzt deshalb kehrt Nauman das Gebastelte so deutlich hervor: Die Installationen sollen als modellhafte Welten, als Situationen des Als-ob kenntlich werden. Darin liegt ein entlastendes Moment, das deren Erfahrung von traumatischen Alltagserfahrungen abhebt und vielleicht als ästhetische Lust zu bezeichnen wäre. Zuweilen verführen sie auch zum Lachen, da der Durchgang durch die Korridore in die Erfahrung mündet, wie sich eine gespannte Erwartung gleichsam in nichts auflöst.³¹ Verlässt man *Corridor Installation*, fällt es entsprechend schwer, den Inhalt und die Bedeutung dieser Erfahrung zu bestimmen, das heißt, sie in eine verallgemeinerbare Erkenntnis über das Subjekt oder über die Welt umzumünzen. Vielmehr bleibt sie an die „unbarmherzige Spezifität“³² der Erfahrung gebunden, auf die Nauman sein besonderes Augenmerk richtet. Obschon seine Kunst keinen Zweifel daran lässt, dass sie aufs Ganze geht, bleibt dieses Ganze – der versammelnde Sinn, die Totale der Wahrheit – in radikaler Weise offen. Statt dass wir die Arbeit begreifen könnten, verhält es sich umgekehrt. Man wird von der Arbeit ‚ergriffen‘, und die ‚Erkenntnis‘ ist in erster Linie physischer Natur: ein „Loch“, in das man tritt, eine „Klippe“, über die man stolpert. „Ich habe von Anfang an versucht“, sagt Nauman, „Kunst zu machen [...], die sofort voll da war. Wie ein [...] Schlag ins Genick. Man sieht den Schlag nicht kommen, er haut einen einfach um.“³³

³¹ Vgl. Kant 1974, § 54, S. 273 f.: „Das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts. [...] Man muss wohl bemerken: dass sie sich nicht in das positive Gegenteil eines erwarteten Gegenstandes – denn das ist immer etwas, und kann oft betrüben –, sondern in nichts verwandeln müsse.“

³² Chiong, Kathryn, „Naumans Beckett Gang“, in: Glasmeier 2000, S. 89–107, hier: S. 103.

³³ Bruce Nauman, in: „Das Schweigen brechen – Ein Interview mit Joan Simon“, a.a.O., S. 149.

Indem die Erfahrung von *Corridor Installation* die Verstehensvollzüge auseinander laufen lässt, offenbart sie das Prozessieren der Subjektivität selbst – sofern man Subjektivität als ein Medium versteht, das, um seine Vermittlungsleistung zu erbringen, die Spaltung gerade voraussetzt. Die Kunst, die Nauman als „die eigentliche Tätigkeit“ versteht³⁴, wäre also darin ‚eigentlich‘, dass sie die Kräfte und Vollzüge der Subjektivität, die dem Bewusstsein vorausgehen und damit in einem funktionalen Sinn unbewusst sind, Form gewinnen lässt. Wollte man Naumans Kunst im Sinne Umberto Ecos als Metapher für das Selbstverständnis der eigenen Epoche deuten, so wäre vielleicht am ehesten davon zu sprechen, sie stehe für die ernüchternde Erfahrung, dass die wachsende Offenheit unserer Lebenswelt nicht nur zu größerer Freiheit führt, sondern zugleich andere, nicht minder bestimmende symbolische Ordnungen ans Licht treten lässt. Im Falle Naumans sind dies Ordnungen, die im 20. Jahrhundert vor allem die Psychoanalyse aufzuhellen versuchte. Sie haben den kränkenden Zug, zugleich dominant und unbewusst zu sein, das heißt – in Freuds eigenen Worten –, „nur durch eine unvollständige und unzuverlässige Wahrnehmung dem Ich zugänglich und ihm unterworfen“ zu werden.³⁵ Wer in Naumans Korridoren umhergeht, erscheint als jenes Ich, das nach Freuds Diktum nicht Herr im eigenen Haus ist.³⁶ Diese Erfahrung lässt sich weder transzendieren noch in positives Wissen überführen; und worin der Sinn dieser Unbehaustheit besteht, bleibt ungewiss. In ebendieser Offenheit, in die wir entlassen werden, besteht das Risiko von Naumans Kunst.

Literatur

Adams, Parveen, „Bruce Nauman and the Object of Anxiety“, in: *October* 83, 1998, S. 96–113.

Eco, Umberto, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a. M., 1977.

Engelbach, Barbara, *Zwischen Body Art und Videokunst – Körper und Video in der Aktionskunst um 1970*, München, 2001.

Freud, Sigmund, „Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse“, in: *Gesammelte Werke, Bd. XII (Werke aus den Jahren 1917–1920)*, London, 1947, S. 3–12.

Glasmeier, Michael (Hg.), *Samuel Beckett Bruce Nauman* (Ausstellungskatalog Kunsthalle Wien), Wien, 2000.

Hoffmann, Christine (Hg.), *Bruce Nauman – Interviews 1967–1988*, Amsterdam, 1996.

Iser, Wolfgang, „Reduktionsformen der Subjektivität“, in: *Die nicht mehr schönen Künste – Grenzphänomene des Ästhetischen*, hg. v. Hans Robert Jauf, München, 1968, S. 435–491.

³⁴ Vgl. Anm. 12.

³⁵ Freud 1947, S. 11.

³⁶ Ebd.

- Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft (Werke, Bd. X)*, Frankfurt a. M., 1974.
- Kraynak, Janet (Hg.), *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words: Writings and Interviews*, Cambridge/MA, 2002.
- Luhmann, Niklas, „Weltkunst“, in: *Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur*, hg. v. Niklas Luhmann/Frederick D. Bunsen/Dirk Baecker, Bielefeld, 1990, S. 7-45.
- Lüthy, Michael, „Subjekt und Medium in der Kunst der Moderne. Delacroix – Fontana – Nauman“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 46/2, 2001, S. 227-254.
- Schawelka, Karl, „Der Körper als Komplize und Widersacher – Bruce Naumans Videoinstallationen“, in: *Im Blickfeld – Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, Bd. 1: Konstruktionen der Moderne*, Hamburg, 1994, S. 89-109.
- Simon, Joan, „Bruce Nauman: Works in Progress“, in: *Bruce Nauman. Versuchsanordnungen. Werke 1965-1994*, hg. v. Frank Barth/Melitta Kliege (Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle), Hamburg, 1998, S. 27-32.
- Sonderegger, Ruth, *Für eine Ästhetik des Spiels. Hermeneutik, Dekonstruktion und der Eigensinn der Kunst*, Frankfurt a. M., 2000.
- Stegmaier, Werner, „Das Subjekt innerhalb der Grenzen der Kunst. Platons Phaidros und Luhmanns Weltkunst“, in: *Subjektivität*, hg. v. Wolfram Högrefe, München, 1998, S. 205-222.
- Wappler, Friederike, „Ein Bewußtsein seiner selbst gewinnt man nur durch ein gewisses Maß an Aktivität – Überlegungen zur handlungsbezogenen Ästhetik Bruce Naumans“, in: *Bilder in Bewegung – Traditionen digitaler Ästhetik*, hg. v. Kai-Uwe Hemken, Köln, 2000, S. 125-134.