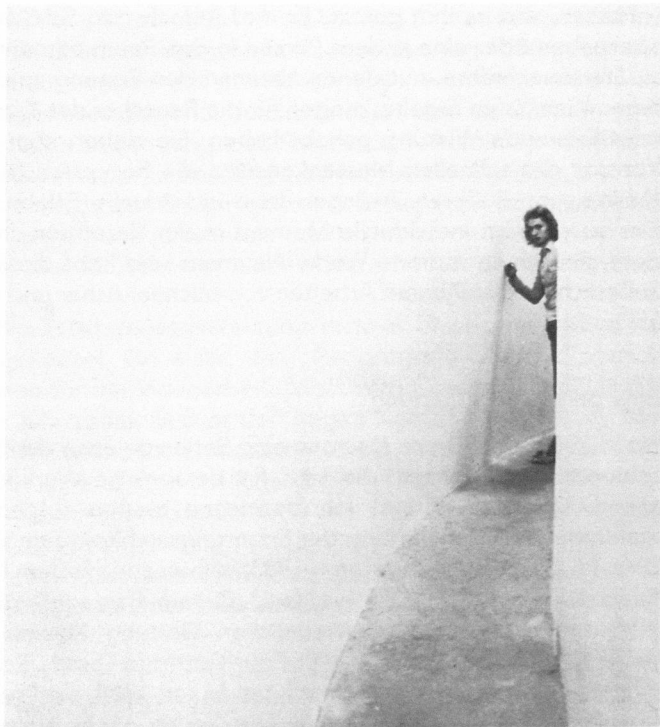


Felix Thürlemann

Gegenräume für Doppelgänger Bruce Naumans Erfahrungsarchitekturen und ihre Rezipienten

Mit „Adversary Spaces“ – Gegenräume – betitelte der amerikanische Kunstkritiker Carter Ratcliff in der Oktober-Ausgabe 1972 der Zeitschrift „Artforum“ einen Bericht, worin er die für ihn wichtigsten Werke der documenta V in Kassel vorstellte: „Circuit“ von Richard Serra, bestehend aus vier in die Ecken eines quadratischen Raumes gestellten Stahlplatten, die sich in der Mitte beinahe trafen, ein begehbare Kubus, der von Michael Asher entlang einer der beiden Raumdiagonalen hälftig in Weiß, hälftig in Schwarz ausgemalt worden war, und „Elliptical Space“ von Bruce Nauman, zwei im Grundriß leicht gebogene Holz-wände, die gegeneinander gestellt einen hohen und engen, nur teilweise begehbaaren elliptischen Innenraum bildeten (Abb. unten).



Bruce Nauman, *Elliptical Space*.
Solomon R. Guggenheim-Museum, Panza-Collection, New York

Die drei Werke erlaubten es – so Ratcliffs luzide Analyse – Erfahrungen zu machen, die man nirgends sonst in der Ausstellung haben konnte und die man auch von früheren environmentartigen Werken her nicht kannte. Sie hoben sich ab von zwei weiteren damals in Kassel gezeigten Installationen, Paul Theks „Arc, Pyramid“ und Edward Kienholz' „Five-car Stud“, die vom Autor als „zu illustrativ“ kritisiert wurden. Aber auch die ersten drei waren nicht als „abstrakt“ zu bezeichnen. Denn sie waren „das Resultat eines spezifischen Einsatzes spezifischer Materialien in einem auf die individuelle Rezeption abgestimmten Maßstab.“ Ratcliffs Fazit lautete: „Sobald man einen dieser drei Räume betritt, verliert die Documenta ihre Macht; man ist ihrer Einflußsphäre enthoben.“

Vor allem Bruce Naumans Beitrag „Elliptical Space“ wurde von vielen anderen Kommentatoren der Documenta V bemerkt, da seine Rezeption von einer vom Künstler verfaßten „Gebrauchsanweisung“ geregelt war. Hier der Anfang des Textes, der auch im Katalog abgedruckt war:

„Der Raum kann nur durch die kleine verschließbare Tür beim Scheitel der inneren Wand betreten werden.

Diese Türe muß stets verschlossen bleiben. Wenn ein Besucher den Raum betreten will, muß er den Schlüssel bei einem Aufseher oder in einem Büro, das speziell für diese Aufgabe eingerichtet wird, abholen.

Ein Besucher darf den Schlüssel nicht länger als eine Stunde für sich haben. Während dieser Zeit ist es ihm freigestellt, den Raum so oft zu betreten und zu verlassen, wie es ihm gefällt. Er darf jedoch den Schlüssel niemand anderem übergeben oder eine andere Person in den Raum mitnehmen. (...)“

Die Vorschriften, mit denen Nauman den Zugang zu dem von ihm geschaffenen Kunstraum regelte, mögen für die Besucher der Kasseler Ausstellung eine mystifizierende Wirkung gehabt haben. Sie zielten aber primär darauf ab, im Kontext des schnellen Massenkonsums die Rezeption des Werkes als eine intensive, von äußeren Zwängen freie individuelle Erfahrung zu gewährleisten. Das ausgeprägt individuelle Moment in der Rezeption charakterisiert auch andere, ähnlich konzipierte Werke Naumans und hebt diese von den genannten, äußerlich vergleichbaren Arbeiten von Michael Asher und Richard Serra deutlich ab.

Eine persönliche Gattung

Nach 1969 schuf Bruce Nauman eine Serie von etwa dreißig Arbeiten mit architektonischem Gepräge, die eine Art persönliche Werkattung des amerikanischen Künstlers bilden. Ich bezeichne sie im folgenden als *Erfahrungsarchitekturen*.¹ Die Gattung der Erfahrungsarchitekturen soll vor allem an einem Beispiel, „Dream Passage“ von 1983, in ihrer spezifischen rezeptionsästhetischen Funktionsweise analysiert werden. „Dream Passage“ stellt sowohl Höhe- als auch als Endpunkt der persönlichen Gattung Naumans dar. Zwei spätere Arbeiten, „Dream Passage with Four Corridors“ und „Room with My Soul Left Out, Room That Does Not Care“, beide von 1984, sind systematische räumliche Erweiterungen der Urfassung.² „The Center of the Universe“ schließlich, eine

große 1988 auf dem Gelände der University of New Mexico in Albuquerque in Beton realisierte Arbeit, geht nochmals auf „Dream Passage“ zurück und kann als outdoor-Version des in der Gallery Leo Castelli vier Jahre zuvor ausgeführten „Room with My Soul Left Out, Room That Does Not Care“ betrachtet werden.³ Mit diesem Werk, dessen pathetischer Titel eine ungewöhnliche Ambition signalisiert, hat Bruce Nauman Abschied von der Gattung der Erfahrungsarchitekturen genommen. Diese ist somit bereits zu einem historischen Gegenstand geworden. Im Rückblick erscheinen Naumans Erfahrungsarchitekturen als ein bedeutender Beitrag zur Kunst der 70er und frühen 80er Jahren, der vor allem eine intensivere Form des Rezeptionsprozesses zum Ziel hatte. In den Jahren nach 1985 hat Nauman mit seinen aggressiven Videoarbeiten einen neuen Weg beschritten, um sich in einem durch neue Formen der Massenkommunikation geprägten gewandelten Umfeld auch weiterhin eines persönlich betroffenen Rezipienten versichern zu können.

Erfahrungsarchitekturen können als architektonische Gebilde bestimmt werden, die entweder indoors, in größeren Museumsräumen aufgestellt, oder outdoors als freistehende Konstruktionen realisiert sind und deren ausschließliche Funktion es ist, den Rezipienten zu einzigartigen ästhetischen Erfahrungen zu verhelfen, die ihn körperlich und geistig involvieren. Erfahrungsarchitekturen sind den Kunsthistorikern auch aus der Zeit des Manierismus und des Barock bekannt, aus Epochen, in denen die Künstler das Publikum mit starken rhetorischen Mitteln anzusprechen pflegten. Als nichtephemere Bauten haben zwei bekannte Werke die Zeiten überlebt: das schiefe Haus in dem um 1580 geschaffenen Garten von Bomarzo, in welchem die Horizontlinie, wenn man durch das Fensterrechteck schaut, dieses diagonal durchschneidet. Aus der Zeit um 1642 stammt der perspektivische Säulengang, den Francesco Borromini im römischen Palazzo Spada realisierte: Aus der Entfernung erscheint er als eine tiefe, den Hof erweiternde Kolonnade, an dessen Ende man eine lebensgrosse Götterstatue zu erkennen glaubt. Wer jedoch die Kolonnade durchschreiten will, kann nur wenige Schritte machen, und er steht vor einem Götterbild in der Größe einer Nippesfigur.

Nauman hat für seine Erfahrungsarchitekturen nicht an diese oder andere historische Beispiele angeknüpft. Die erste, den „Performance Corridor“, errichtete er 1968 als Rahmen für die Videoarbeit „Walk with Contrapposto“, in der er selber agierte. Ein Jahr später ließ er den engen Korridor im Whitney Museum als autonomes Werk nachbauen, damit dieses den Ausstellungsbesuchern als Ausgangspunkt für eine ungewöhnliche Raumerfahrung dienen konnte. Damit hatte Nauman die künstlerische Gattung der Erfahrungsarchitektur wiedergewonnen.

Der „Performance Corridor“ von 1969 und spätere Arbeiten, die bereits durch ihre räumliche Anlage zu einer individuellen Rezeption zwingen, werden in der Nauman-Literatur üblicherweise als „corridor-pieces“ bezeichnet. Die Korridorstruktur ist jedoch nur ein häufiges, nicht aber notwendiges Element von Naumans Erfahrungsarchitekturen, so daß sich „corridor-piece“ zur Bezeichnung der Gattung wenig eignet. In einer neueren deutschsprachigen Publikation

spricht Martin Stegmann von „Räumen der Selbsterfahrung“, womit die Gattung nicht mehr formal, sondern rezeptionsästhetisch bestimmt wird.⁴ Aber auch diese Bezeichnung erscheint zu eng, weil die mit der Selbsterfahrung einhergehenden neuen Formen der Raum- und Welterfahrung für Naumans Arbeiten ebenso bestimmend sind.

Nauman hat in einem Interview zu einer seiner als Modelle aufzufassenden „underground“-Skulpturen bemerkt, daß die Attraktivität des Werkes darauf beruhe, daß man bei seiner Rezeption gleichzeitig mit zwei Arten von Informationen konfrontiert sei.⁵ Das Konzept der doppelten, genauer: *widersprüchlichen Information* ist auch für die Funktionsweise zahlreicher Erfahrungsarchitekturen zentral. Es geht dabei um das Gegeneinander-Ausspielen von realer, körperlicher Raumerfahrung und einer imaginierten Raumerfahrung, die beide im Gegensatz zueinander stehen.

Diese thesenartige inhaltliche Bestimmung der Erfahrungsarchitekturen hat einstweilen bloß hypothetischen Charakter. Die Werkanalyse von „Dream Passage“ soll es erlauben, diese allgemeine, auf Naumans kommunikationstheoretischer Begrifflichkeit beruhende Charakterisierung der Gattung zu präzisieren. Ziel ist es, eine der Erfahrungsarchitekturen exemplarisch als *bildnerischen Text* im semiotischen Sinne zu analysieren: als eine spezifische *Inhaltsform*, die an eine spezifische *Ausdrucksform* (oder „Werkgestalt“) gebunden ist. Die Analyse betont den narrativen Charakter des Werkes und hat in ihren Grundzügen die Form eines Erlebnisberichts. Dieser schildert den Parcours eines „idealen“ Rezipienten durch das architektonische Gebilde und versucht dabei gleichzeitig die Ausdrucksform zu beschreiben, die fähig ist, die besondere ästhetische Erfahrung hervorzurufen.

„Dream Passage“: Versuch einer Werkanalyse

„Dream Passage“ ist in den Hallen für neue Kunst in Schaffhausen zugänglich (Abb. rechts und S. 116).⁶ Der Titel „Traumpassage“ verweist auf einen angeblich autobiographischen Ursprung des Werkes. Nach Auskunft von Bruce Nauman geht das Werk in Form und Inhalt auf einen eigenen Traum zurück. Er ging darin einen Korridor entlang zu einen Raum, worin er eine geheimnisvolle Figur erblickte, die sich schließlich als Doppelgänger seiner selbst herausstellte.⁷ Nauman versuchte, den Traum in einer ersten, 1983 entstandenen Arbeit umzusetzen. Sie war mit zwei Monitoren ausgestattet, in denen der Rezipient einmal sich selber, einmal einen der im Raum aufgestellten leeren Stühle erblickte. Diese Arbeit wurde vom Künstler jedoch als zu kompliziert verworfen und im gleichen Jahr durch diejenige ersetzt, die heute in Schaffhausen ausgestellt ist.⁸

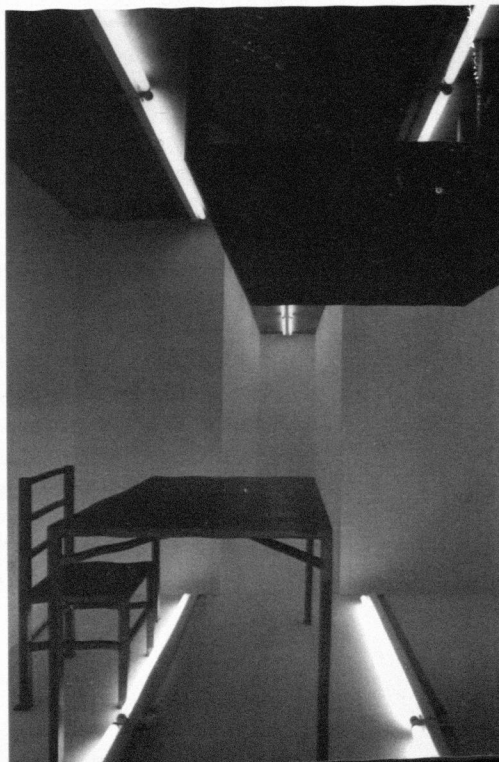
Dem Besucher erscheint „Dream Passage“ zunächst als kleines architektonisches Gebilde inmitten der weitläufigen Architektur der Ausstellungshalle (Abb. re). Es handelt sich um einen schmalen, 12 Meter langen und 2,45 Meter hohen Korridor, der in der Mitte von einem annähernd kubischen Raum (2,47 x 2,87 Meter im Grundriß), unterbrochen ist. Mit ihrer Grundrißkonfiguration gleicht diese kleine Architektur einem kirchlichen Zentralbau. Aufgrund der materiellen

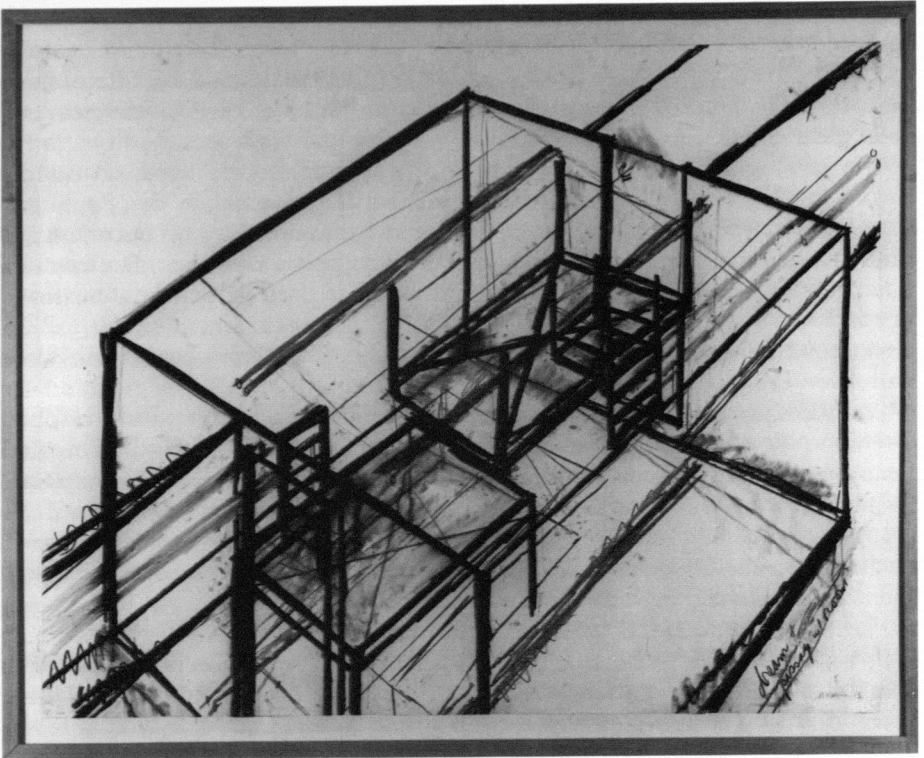
Erscheinungsform jedoch – die Außenwände bestehen aus rohen, von einem Lattengerüst zusammengehaltenen Holzplatten – erinnert sie eher an eine Jahrmarktsbude. An einem der beiden Enden erlaubt die schmale Öffnung einen Einblick ins Innere. Im Gegensatz zum Äußeren sind hier die Wände glatt und weiß gestrichen.

Ein grelles gelbes Licht erhellt die Eingangszone und verstärkt so die Anziehungskraft des Innern. Der Besucher wird aufgefordert, in den Raum einzutreten und vorübergehend auf das bei der Rezeption von Kunstwerken übliche Privileg zu verzichten: die Möglichkeit, sich frei zu bewegen. Der zentrale Raumkubus, dessen Konturen außen gut sichtbar sind, verspricht, Manifestationsort eines möglichen „Ereignisses“ oder eines bereitstehenden Wertobjektes zu sein. Dadurch bekommt die Rezeption den Charakter eines elementaren narrativen Programms der *Suche*⁹.

Vom Eingangsbereich aus kann der als Betrachter und „Begeher“ doppelt definierte Rezipient im zentralen Raumkubus Gebilde aus schwarzem Vierkantrohr wahrnehmen, die er vorerst aber nicht als Gegenstände identifizieren kann. Der enge Gang hingegen, in dem er sich befindet, ist leer bis auf die Doppelreihe gelber Neonröhren an der Decke. Dieser erste Raumteil scheint, nachdem er als Ort der Anziehung und der „Kanalisation“ gedient hat, nicht mehr als ein Durchgang zum zentralen Raumkubus zu sein.

Tatsächlich jedoch besitzt der Eingangsbereich im semiotischen Sinne eine viel reichere Funktion. Diese erschließt sich dann, wenn man seine räumliche Struktur mit der des zentralen Raumkubus vergleicht. Der erste Raumteil dient





Bruce Nauman, Zeichnung zu *Dream Passage*. Museum Kröller-Müller, Otterlo

dazu, die topologische Kompetenz des Rezipienten zu bestärken und ihn so auf die Performanz vorzubereiten, die sich im zentralen Raumkubus abspielen soll. Die Eingangszone kann diese vorbereitende Funktion erfüllen, weil ihre räumliche Anordnung der topologischen Struktur des menschlichen Körpers entspricht; es sind die geordneten Kategorien der Vertikalität, Horizontalität und Raumentiefe, die zusammen das dem Körper eingeschriebene Apriori ausmachen, mit dessen Hilfe der Mensch sich den ihn umgebenden Raum aneignet:

- Die Asymmetrie des Korridors entlang der Vertikalen (mit Leuchtröhren versehene Decke/leerer Fußboden) entspricht der Asymmetrie des menschlichen Körpers in der vertikalen Achse (oben Kopf/unten Füße).
- Die Symmetrie der Eingangszone in der Breite wiederholt die rechts/links-Symmetrie des Körpers.
- Die Asymmetrie des Ganges entlang der Tiefenachse (hinten liegt der vertraute Außenraum/vorne der auf Erkundung harrende Kubus) spiegelt die vorne/hinten-Asymmetrie des Körpers.

Was befindet sich im Kubus, dessen Aneignung der Rezipient sich zum Ziel seiner Suche gesetzt hat? Links erblickt man einen leeren, soliden Tisch aus mat-

tem, schwarzen Stahl; ein Stuhl aus demselben Material steht zwischen dem Tisch und der linken Wand. Die Gruppe Tisch/Stuhl aber ist ein zweites Mal vorhanden: in umgekehrter Position, an der Decke aufgehängt. Das Ziel der Suche kann es nicht sein, die Möbel im üblichen Sinn zu gebrauchen. Die Verdoppelung, das abweisende Material und die ungewohnte Aufstellung von Tisch und Stuhl, dieser klassischen, aufs Minimale reduzierten Wohnraummöblierung, zwingen den Betrachter/Begeher zu einer anderen Rezeptionsform; die übliche pragmatische Rezeption muß von einer *visuellen* und *kognitiven* Rezeption abgelöst werden.

Doch damit nicht genug: Nicht nur die Gruppe Tisch/Stuhl ist verdoppelt. Versucht man sich in die Position der aufgehängten Möbel zu versetzen, erscheint der Boden, auf dem man steht, in der Funktion der Decke. Es ist deshalb nur konsequent, wenn die Beleuchtung des zentralen Raumkubus (zwei Doppelreihen von roten und weißen Neonröhren) zweimal angebracht ist: oben und – mit links/rechts-Umkehrung der Farbfolge rot-weiß – „auf der Decke unten“. Man erkennt nun leicht, daß jedes der Einrichtungsstücke zweimal vorkommt, und daß alle Paare nach einem einzigen Prinzip angeordnet sind: der *Punktsymmetrie*.

Die Regelmäßigkeit in der Struktur des Gebildes geht aber noch weiter: Jenseits des zentralen Raumkubus öffnet sich ein zweiter Gang, der mit dem, in dem man sich befindet, in Form und Ausstattung identisch ist. Doch auch hier liegt die gleiche Umkehrung vor: Die Neonröhrenbeleuchtung des gegenüberliegenden Raumteils ist „an der Decke unten“ angebracht. Spätestens jetzt entdeckt der Betrachter/Begeher, daß er selber im System der Punktsymmetrie gefangen ist, welches das Raumgebilde als Ganzes, den zentralen Raumkubus einschließlich der beiden Gänge, bestimmt (vgl. Abb. links).¹⁰

Die Entdeckung der Punktsymmetrie als umfassendem Organisationsprinzip von „Dream Passage“ hat nicht *per se* einen ästhetischen Sinneffekt zur Folge. Halten wir fest, daß der Rezipient diese Entdeckung vom Eingangsteil aus macht, der von ihm im körperlich-realen Sinne wahrgenommen wird. Die Wahrnehmung des zentralen Kubus hingegen ist nicht mehr körperlicher, sondern ausschließlich *visueller* und *kognitiver* Natur.

Die beiden soeben beschriebenen gegensätzlichen Formen der Raumerfahrung, die körperliche und die visuell-kognitive, stehen in einem syntagmatischen Bezug zueinander: Die visuell-kognitive Erfassung des Raumes wird durch die körperliche Erfassung des Eingangsteils vorbereitet, der mit seiner räumlichen Struktur die topologische Kompetenz des wahrnehmenden Subjektes bestärkt. Die Projektion der Raumkoordinaten, des Systems der Horizontalen, der Vertikalen und der Raumtiefe, kann jedoch nicht mehr wirksam werden, sobald „Dream Passage“ als ein zentralsymmetrisches Ordnungsgebilde, als Raum ohne dominierende Achsen erkannt worden ist. Die erwartete Performanz nimmt die Form einer Nichtperformanz an, genauer gesagt: einer selbstreflexiven modalen Performanz. Der Rezeptionsprozeß wendet sich – statt sich auf das Wahrnehmungsobjekt zu richten – auf den Rezipienten selber zurück, um seine in einer ersten Phase bestärkte „topologische Sicherheit“ zu erschüttern.

Konstanz des Doppelgänger-Motivs

Die Anregung für „Dream Passage“ bezog Nauman – wie bereits erwähnt – aus einem Traum, in welchem er eine ihm vorerst fremde Person, nachdem er sich ihr angenähert hatte, als Doppelgänger seiner selbst erkannte. Die semiotische Analyse von „Dream Passage“ hat zu einer narrativen Rekonstruktion der Bedeutung des Werkes geführt, die eine Beziehung zum Doppelgänger-Motiv aufweist, dies jedoch in einem besonderen, nicht-illustrativen Sinne. Das Subjekt, das als Betrachter/Begeher die Erfahrungsarchitektur rezipiert, wird im Verlauf des Rezeptionsprozesses zu einer Verdoppelung seiner selbst geführt. Es wird sukzessive von einer rein körperlichen zu einer in sich widersprüchlichen Form der Wahrnehmung gebracht, bei der eine körperlich fundierte und eine rein kognitive Wahrnehmungsweise einander widersprechen. Dieses Gegeneinander-ausspielen zweier Formen der Raumwahrnehmung führt gleichzeitig zu einer gespaltenen Selbstwahrnehmung, die dem spezifischen Doppelgänger-Erlebnis, wie es in der Traumschilderung Naumans erscheint, in den Grundzügen entspricht. Das Doppelgänger-Motiv ist bei Nauman aber nicht, wie dies in der kunsthistorischen Tradition die Regel ist, in der Äußerung (*énoncé*) mit den Mitteln der Mimesis dargestellt; der Rezipient kann es im Nachvollzug des Werkes, im Äußerungsprozeß (*énonciation*) selber erfahren.

Es ist grundsätzlich Skepsis gegenüber Anekdoten angebracht, in denen Künstler den Ursprung ihrer Werke auf Ereignisse in ihrem Leben zurückführen. Bereits Erwin Panofsky hat gefordert, Äußerungen eines Künstlers zu seinem Werk als „Parallelphänomen“ zu seinen künstlerischen Schöpfungen zu betrachten. Nach Panofsky bilden sie „Objekte, nicht Mittel der sinngeschichtlichen Interpretation“. ¹¹ Dies gilt auch für Bruce Nauman. Ein Überblick über sein Werk zeigt, daß der Künstler das Doppelgänger-Motiv mit „Dream Passage“ nicht eigentlich erfunden hat. Vielmehr hat er seinen Doppelgänger-Traum als Ausgangspunkt für ein eigenes Werk verwenden können, weil er das Motiv als eine zentrale Triebfeder seines Schaffens längst gespeichert hatte.

Die Verdoppelung des Rezipienten in ein innerlich gespaltenes, antagonistisches Subjekt ist ein Leitmotiv der Werke Naumans. Eine der prägnantesten Ausformungen hat es in „Body Pressure“ von 1974 gefunden, eine der Gattung der Erfahrungsarchitekturen verwandte Installation mit einer ausgeprägt konzeptuellen Komponente. Bruce Nauman hat die Arbeit für die Ausstellung „Yellow Body“ in der Galerie Konrad Fischer in Düsseldorf geschaffen. Der Künstler ließ einer beinahe quadratischen Wand in einem Galerieraum eine neue Wand vorblenden, die ein wenig schmaler war und dadurch einen Objektcharakter gewann. An die links anschließende Wandfläche heftete er ein rosa-rotes Blatt mit einem englischen Text gefolgt von seiner deutschen Übersetzung. Der Text hatte den Charakter einer Handlungsaufforderung, die den Rezipienten dazu führen sollte, sich in einen realen und in einen imaginierten Körper aufzuspalten, die sich dann als gleichwertige, quasi gleichkräftige Partner in einer Art Kampfspiel miteinander messen sollten. ¹² Der Beginn des Textes lautete wie folgt:

Presse soviel der vorderen Oberfläche deines Körpers
..... so fest wie möglich gegen die Wand.

Drücke sehr fest und konzentriere dich.

Bilde eine Vorstellung von dir selbst (nimm an, du seist gerade vorwärts getreten) wie du auf der anderen Seite der Wand sehr feste gegen die Wand zurückdrückst.

Presse sehr fest und konzentriere dich auf das vorgestellte Bild, das sehr feste drückt.

Drücke deine vordere Oberfläche und deine rückwärtige Oberfläche gegeneinander und beginne die Dicke der Wand zu ignorieren. (...)"

Die in „Body Pressure“ intendierte Aufspaltung des rezipierenden Subjekts in eine reale körperliche und eine imaginierte körperliche, also kognitive Instanz, die sich einander antagonistisch gegenüberstehen, hat Nauman bereits in einer frühen, 1967 entstandenen fotografischen Arbeit vorweggenommen. In „Finger Touch No. 1“ sind die verschränkten zehn Finger zweier Hände so dargestellt, daß deren Spitzen sich ihrem gespiegelten Gegenbild wie zehn fremden Fingerspitzen entgegenzustemmen scheinen.¹³ Das Doppelgänger-Motiv erscheint hier noch im traditionellen Modus der künstlerischen Mimesis vor der entscheidenden Transformation zu einem den Äußerungsprozeß charakterisierenden Prinzip.

Bruce Naumans künstlerisches Werk besitzt über die Jahre hinweg trotz der Verwendung ganz unterschiedlicher künstlerischer Medien eine erstaunliche inhaltliche Kohärenz. Diese Kohärenz ist weitgehend das Resultat einer spezifischen Manipulation des Rezipienten. Sie zielt darauf ab, diesen über eine widersprüchliche Beeinflussung der körperlichen und kognitiven Kompetenzen zum Doppelgänger seiner selbst zu machen.

1 Eine Gesamtdarstellung der Werke Bruce Naumans, die ich als „Erfahrungsarchitekturen“ bezeichne, fehlt noch. Die Monographie von Coosje van Bruggen, Bruce Nauman, New York 1988, enthält keine systematische Darstellung dieser Arbeiten. Einen nützlichen Überblick über die von Nauman realisierten Erfahrungsarchitekturen gibt der Catalogue Raisonné in dem von Joan Simon herausgegebenen Ausstellungskatalog, Bruce Nauman, Minneapolis 1994, S. 183ff. Eine große Zahl von Projekten, auch nicht ausgeführte, sind zudem in folgendem Katalog in Form von Entwurfszeichnungen greifbar: Bruce Nauman: Drawings – Zeichnungen 1965-1986, Museum für Gegenwartskunst, Basel 1986. Zur Ästhetik von Naumans Erfahrungsarchitekturen siehe neuerdings: Gerhard Graulich, Die leibliche Selbsterfahrung des Rezipienten: ein Thema transmodernen Kunstwillens, Essen 1989, S. 120-128, Markus Stegmann, Architektonische Skulptur im 20. Jahrhundert, Tübingen/Berlin 1993, S. 122-128, und Hans-Dieter Huber, Erlernete Hilflosigkeit: Rauminstallationen von Bruce Nauman, in: Holger Birkholz et al. (Hg.), Zeitgenössische Kunst und Kunstwissenschaft: zur Aktualisierung ihres Verhältnisses, Weimar 1995, S. 104-125.

2 Siehe Nr. 321 und 325 in Kat. Bruce Nauman 1994 (wie Anm. 1), S. 290f.

3 Nr. 378 in Kat. Bruce Nauman 1994 (wie Anm. 1), S. 307.

4 Stegmann wie Anm. 1.

5 „You have to deal with two orders of information at once, that's what makes it interesting.“ Jan Wallace und Russell Keziere, Bruce Nauman Interviewed, in: Vanguard 8, 1979, S. 15-18. Zitat S. 16.

6 Vgl. den Aufsatz „Hallen für neue Kunst (The Space of New Art) in Schaffhausen“, in: Parkett 4, 1985, S. 88-98, wo Christel Sauer das museologische Konzept der Institution darlegt.

- 7 Siehe Katalog Bruce Nauman 1994 (wie Anm. 1), S. 284: „In the dream, he walked down a corridor and into a room in which he encountered a mysterious figure, which he later recognized to be a double for himself.“
- 8 Die nachfolgende Werkanalyse von „Dream Passage“ ist vom Autor in einer etwas ausführlicheren und methodisch begründeten Form erstmals im Band: Vom Bild zum Raum: Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft, Köln 1990, als VI. Kapitel veröffentlicht worden.
- 9 Unter „Suche“ (frz. quête) wird in der semiotischen Terminologie eine Erzählstruktur verstanden, in der ein kompetentes Subjekt eine Performanz vollbringt, die in der Aneignung eines Wertobjektes (objet de valeur) gipfelt. Vgl. A. J. Greimas – J. Courtés, *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris 1979, unter den entsprechenden Begriffen.
- 10 „Dream Passage“ weist ein Element auf, das den hier beschriebenen Symmetriegesetzen nicht gehorcht: das Ende des „umgekehrten“ Zuganges ist durch eine Holzplatte geschlossen. Da auch im Titel bezeichnete Konzept „Durchgangsraum“ scheint dadurch dem Konzept „geschlossener, bewohnbarer Raum“ untergeordnet. Die Schließung des dem Eingang gegenüberliegenden Endes ist nötig, weil sonst durch die Öffnung sich normal bewegende Personen wahrgenommen werden könnten, die den Eindruck der Umkehrung zunichte machen würden. Entsprechend den Intentionen des Künstlers, die in Schaffhausen nicht realisiert werden konnten, müßte die Öffnung des Zuganges sehr nahe vor einer Wand plaziert werden. Die festgestellte Asymmetrie wäre dadurch weniger stark spürbar. (Ich verdanke diese Mitteilung Frau Christel Sauer.)
- 11 Erwin Panofsky, *Der Begriff des Kunstwollens*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 14, 1920, S. 321-339. Zitat S. 326.
- 12 Siehe Kat. Bruce Nauman 1994 (wie Anm. 1), Nr. 231, S. 262, wo die englische Fassung des Textes abgedruckt ist.
- 13 Siehe Abb. 9 in Kat. Bruce Nauman 1994 (wie Anm. 1), S. 117.

*Und standen vor dem Dom, wollten an dem hinaufschauen,
konnten aber unsere Blicke nicht von der Schulklasse lösen,
die ihren Lehrer anschaute, der über den Dom sprach.
Der einzige, der am Dom hinaufgeschaut hat,
war der ihn schon kannte, der Lehrer. Die Schüler haben
den Lehrer angeschaut, die Jungjuristen die Schüler.
Erst nachher haben wir das einander mitgeteilt,
daß keiner am Dom hinaufgeschaut habe, sondern
daß wir beide fasziniert gewesen seien von der Andacht,
mit der die Schüler ihrem Lehrer zugehört hätten.
Und wir haben dann heiter geblödel,
daß das Vermitteln interessanter sei als das Vermittelte.
Martin Walser, *Finks Krieg* (1996)*