

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

From Riegl till now

Antithetische Kunstgeschichtsschreibungen der Moderne
und Gegenwart

Cathrin Mayer, BA

angestrebter akademischer Grad
Master of Arts (MA)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studien-
blatt: A 066 835

Studienrichtung lt. Studien-
blatt: Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer: Prof. Dr. Sabeth Buchmann

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung Hinweise zur Methode

I. Forschungsstand

2. Alois Riegel - Fernsicht, Nahsicht und der Flächenraum

I. Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst

I.I Die Kunst

I.II Die Fern- und Nahsicht

III. Spätromische Kunstindustrie - Das Kunstwollen und die Einführung des Flächenraumes

V. Zusammenfassung

3. Heinrich Wölfflin - Das Geistige und das Körperliche

4. Die Medienspezifität in der amerikanischen Modernismus Debatte

I. Modernistische Malerei

II. Die monolithische Skulptur und die Konstruktionsskulptur

III. Zusammenfassung

5. Die Objekthaftigkeit der Kunst

I. Donald Judd - Spezifische Objekte

II. Michael Fried - Kunst und Objekthaftigkeit

III. Zusammenfassung

6. Minimal Art- zwischen Kritik und Affirmation von Warenästhetik

I. Die Dematerialisierung der Kunst

II. Sinn und Sinnlichkeit, Reflexionen über die nachsechziger Skulptur

III. Theories of Art after Minimalism and Pop

IV. Die kulturelle Logik des spätkapitalistischen Museums

V. Zusammenfassung

7. Zur Gegenwart - Der „neue“ Anthropomorphismus

I. Die Abstraktion des Objekts

II. Materialität und Immaterialität in der zeitgenössischen Kunstproduktion

III. Drei Ausstellungen - Ed Atkins, Ryan Trecartin und Philippe Parreno

IV. Quentin Meillassoux - Der neue Realismus

V. Zusammenfassung

8. Resümee

9. Anhang

I. Literatur

II. Abbildungen

III. Abbildungsnachweis

IV. Abstract

V. Lebenslauf

1. Einleitung und Hinweise zur Methode

Die vorliegende Arbeit entstand aus dem Interesse am Fach Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin, die ein Sprechen und Schreiben über Kunst ermöglicht. KunsthistorikerInnen, KritikerInnen und AkteurInnen im Kunstfeld entwickeln ihren individuellen Zugang und jeweils eigene Werkzeuge um eine Form für das *Was*, also den Inhalt eines Textes oder einer Diskussion zu finden. Die Formgebung – das *Wie* – verblasst nicht selten vor der Fragestellung, dabei ist sie wie eine Brille, durch die eine Betrachtung des Gegenstands erst möglich wird. Um den Blick umzukehren, möchte ich auf den folgenden Seiten eine spezifische Betrachtungsweise zum Thema machen, die sich an dem dialektischen Modell von *These*, *Antithese* und *Synthese* orientiert, und die unter dem Begriff „antithetische Kunstgeschichtsschreibung“ zusammengefasst werden kann. Einerseits möchte ich den Ursprung dieses Modells in der Kunstgeschichte besprechen und andererseits punktuell, anhand ausgewählter Positionen und Texte, deren Entwicklung skizzieren, um dann einen Ausblick in die gegenwärtige Kunstproduktion zu geben, in der dieser Diskurs auf verschiedene Weisen weitergetragen wird.

Am Anfang der Entwicklung steht Alois Riegl, der Begründer des Formalismus, der sich in seiner Praxis stark am Hegel'schen Dialektikbegriff orientiert und ein teleologisches Voranschreiten der Kunst propagiert. Zu Beginn der 1960er Jahre erlebt diese Konzeptualisierung mit dem amerikanischen Kunstkritiker Clement Greenberg einen neuen Höhepunkt, der bis an das Ende des Jahrzehnts fort dauert und von Michael Fried aufgegriffen wird. Besonders in der Diskussion zur *Minimal Art* gab es zwei entgegengesetzte Lager, die in einem intensiven polemischen Diskurs ihre jeweilige Position ausfochten. Im gleichen Jahrzehnt begann der Poststrukturalismus den Theoriekanon zu formen, und nahm dabei auch insbesondere in den USA einen starken Einfluss auf die künstlerische Produktion und deren Interpretation. Diese Wirkung auf die Kunst- und Textproduktion lässt sich exemplarisch im Aufsatz *Spezifische Objekte* von Donald Judd ausmachen, in dem der Künstler seine eigenen Arbeiten im Verhältnis zu Werken von Kollegen diskutiert und dabei das klassische Modell künstlerischer Autorschaft kritisiert. Die

Kunsttheoretikerin Rosalind Krauss übte schließlich ausdrücklich Kritik an einem teleologisch bestimmten Bedeutungsmodell zur Analyse der Kunstentwicklung der 70er bis 80er Jahre, Sie setzt ihm einen kritischen, durch die Phänomenologie von Maurice Merleau-Ponty und der Psychoanalyse von Jacques Lacan geprägten Zugang entgegen. Im Text *Die kulturelle Logik des spätkapitalistischen Museums* orientiert sie sich 1990 am amerikanischen Kulturtheoretiker Fredric Jameson, der eine marxistisch geprägte Deutung kultureller Phänomene unternimmt. Ab den 1980er Jahren findet so vermehrt eine Diskussion über den Kapitalismus als „kulturelle Konstante“ statt, die in der gegenwärtigen Kunstproduktion, wenn auch unter veränderten Vorzeichen, nach wie vor virulent ist. Aus diesem Grund folgt der dichten Diskussion von Texten im letzten Kapitel ein Ausblick auf die Gegenwartskunst, die weniger einer bis dahin forcierten Analyse antithetischer Denkstrukturen verschrieben ist, sondern anstoßgebend und richtungsweisend sein soll, um historische Debatten für den jetzigen Diskurs fruchtbar zu machen.

Um einen Leitfaden für die dichte Besprechung der Texte zu geben, möchte ich im Folgenden die einzelnen Begriffspaare, die jeweils die antithetische Denkstruktur der AutorInnen prägen, konzentriert zusammenfassen. Alois Riegl macht in seiner Kunstbetrachtung die Begriffspaare *Fernsicht – Nahsicht* bzw. das *optische* und das *taktische* Sehen stark und setzt damit das antithetische Verhältnis zwischen Malerei und Skulptur fest. In Anlehnung an Riegl spricht Wölfflin vom *Malerischen* in der Kunst, das dem *optischen* Sehen entspricht und vom *Linearen*, das dem taktischen Sehen gleichkommt. Clement Greenberg orientiert sich mit dem Optischen bzw. der *Optikalität* und dem *Skulpturalen*, das er ebenfalls als *taktisch* bzw. *taktil* bezeichnet an Riegl. Donald Judd spricht schließlich von der Malerei und der Skulptur als deskriptive, illusionistische Behälter und setzt ihnen die rein selbstbezüglichen *spezifischen Objekte* entgegen. Michael Fried versucht wie Greenberg für eine *Optikalität* der Kunst zu plädieren, deren größter Opponent die *Theatralität* der *minimalistischen* Arbeiten ist. Er hält die verschiedenen Modi der Kunstproduktion fest und formuliert polemisch eine Einteilung in zwei Kategorien: *Kunst*, Malerei und Skulptur, die einer optischen Logik folgt und *Nicht-Kunst*, die durch die *Objekthaftigkeit* der Arbeiten bestimmt wird. Rosalind Krauss kriti-

siert in ihrem Text *Sinn und Sinnlichkeit* Lucy R. Lippard und John Chandler, die von einer *Dematerialisierung* der Kunst sprechen. Beide kategorisieren die Arbeiten der *Minimal* bzw. *Post-Minimal Art* als *ultrakonzeptuell* und setzen ihnen das Konzept der „Normalität der Kunst“ entgegen, das nach den Credos von Ad Reinhardt funktioniert. Darin stellt die Kunst ihren eigenen und einzigen Bezugsrahmen dar. Krauss hält schließlich fest, dass die Kategorisierung durch den Begriff der *Dematerialisierung* nach einer Logik funktioniert, die Bedeutung über ein Modell von Historie generiert. Dem entgegen setzt Krauss eine körperlich bzw. phänomenologische Erfahrung von Kunst. Im nachfolgenden Text markiert sie diese zwei Rezeptionsformen noch deutlicher, da sie behauptet, dass die *Optikalität* der *Nachmalerischen Abstraktion* und *Pop Art* durch eine Ästhetik der Warenproduktion gekennzeichnet werden und ein entkörperlichtes Betrachter-Subjekt hervorbringen. Die *minimalistischen* Arbeiten würden entgegengesetzt funktionieren, beim Betrachter das Erleben seiner körperlichen Spezifität auslösen und damit einen kritischen Modus besitzen. Im dritten Text *Die kulturelle Logik des spätkapitalistischen Museums* verwirft Krauss die Kritikfähigkeit der *Minimal Art* und spricht, entgegen ihrer früheren Behauptung, von einer Ästhetik, die von Beginn an die Codes der kapitalistischen Warenproduktion in sich trägt. Für die Betrachtung der Gegenwartskunst wird das Subjekt-Objekt-Verhältnis stärker in den Vordergrund rücken und anhand von Arbeit der KünstlerInnen Ryan Trecartin/Lizzie Fitch, Ed Atkins und Philippe Parreno besprochen werden.

Die vorliegende Analyse entstand aus der Fragestellung, ob und wie ein Fortbestand des Riegl'schen Interpretationsapparats für die nachfolgende Kunstgeschichtsschreibung auszumachen ist und wenn ja, welche Bedeutungsverschiebungen im jeweiligen Kontext zu verzeichnen sind. Daher soll es weniger darum gehen, den historischen Bezugsrahmen der jeweiligen Positionen herauszuarbeiten, sondern vielmehr, in einzelnen close readings die jeweilige kunsthistorische Praxis transparent zu machen. Um dies leisten zu können, folgt jeder Textbesprechung eine Zusammenfassung der inhaltlichen Struktur und der wichtigsten Argumente, die dann mit den vorangehenden Konzepten verglichen werden, um die jeweiligen Unterschiede, Gemeinsamkeiten oder gedanklichen Wendungen deut-

lich zu markieren. Da mit der Besprechung von Riegls Thesen bis hin zu gegenwärtigen Diskursen ein breites Spektrum an Texten herangezogen wird, lassen sich innerhalb dessen größere und kleinere historische Sprünge verzeichnen, die so einen kursorischen aber breiten Überblick ermöglichen. Die antithetische Kunstgeschichtsschreibung – bestehend aus einer Auffassung, einem Widerspruch und einer Aufhebung – lässt sich so als ein erstaunlich überlebensfähiges Gerüst betrachten, das abhängig vom jeweiligen Entstehungszeitraum und seinen Diskursfragen unterschiedlich befüllbar ist. Interessant ist dabei, dass oppositionelle Standpunkte nicht nur im „Streit“ zwischen den verschiedenen Autoren und Autorinnen auszumachen sind. Rosalind Krauss etwa verändert ihren Blickwinkel zwischen Ende der 1970er und Anfang der 1990er Jahre auf die *Minimal Art* dahingehend, dass sie ihr zuerst einen kritischen Impetus, schließlich aber aufgrund ihrer Produktionsästhetik, eine kapitalistische Warenform zuschreibt, die in ihr schon vor dem Boom des Kunstmarktes antizipiert wird. Mit dem Fokus auf die antithetische Kunstgeschichtsschreibung entwickelte sich auch eine Diskussion um das Subjekt-Objekt-Verhältnis, das von Riegl bis Quentin Meillassoux große Relevanz hat und daher auch intensiv besprochen wird. Um diese Arbeit als Möglichkeit der eigenen Analyse, Interpretation und Kritik wahrzunehmen, wurde der unmittelbare Umgang mit den einzelnen Texten bevorzugt, so dass weitgehend auf Sekundärliteratur verzichtet wurde. Da ein primäres Anliegen war, Begriffe und deren Veränderungen in einem antithetischen Denkmodell zu besprechen, wurden alle wichtigen Termini kursiv gesetzt, um den Lesefluss nicht zu stören. Direkte Zitate in der Paraphrase eines Textes wurden mit Anführungszeichen kenntlich gemacht. Bis auf Rosalind Krauss' Text *Theories of Art after Minimalism and Pop* (1987), der nur in Originalsprache vorliegt, wurden alle deutschen Übersetzungen herangezogen; das Jahr der Ersterscheinung wurde bei der Erstnennung jedes Textes explizit genannt oder in Klammer gesetzt.¹

¹ *Theories of Art After Minimalism and Pop*, war der Name eines Panels das in der Reihe *Discussions in Contemporary Culture* in der Dia Art Foundation abgehalten wurde. Neben Rosalind Krauss sprachen auch Michael Fried und Benjamin H. D. Buchloh. Im Folgenden verweise ich auf Krauss' Beitrag in Textform.

I.Forschungsstand

Aus der Aufgabe, ein Denkschema in der Kunstgeschichte als Strategie sichtbar zu machen, ergab sich eine synoptische Zusammenstellung von Texten, die teilweise in dieser Konstellation schon von Regine Prange auf eine antithetische Argumentationsstruktur geprüft worden sind. In ihrem Aufsatz *Konjunkturen des Optischen, Riegls Grundbegriffe und die Kanonisierung der künstlerischen Moderne* (2010) differenziert sie ebenfalls das Begriffspaar von *Nah-* und *Fernsicht* in Riegls analytischem Blick auf die Kunst und zeigt deren Transfer bis in die 1960er Jahre. Sie zieht ebenfalls Clement Greenbergs *Modernismustheorie* heran und konzentriert sich mit einer Diskussion zu Fried und Krauss auch auf die Relevanz der Begrifflichkeit für die *Minimal Art*. Ihr Fokus liegt dabei aber stärker auf einer Rückkopplung an Riegls ursprüngliche Thesen, anstatt wie die vorliegende Arbeit eine Genealogie ihres Nachlebens bis in Gegenwart zu verfolgen.² In Hinblick auf eine Befragung der Kunstgeschichte auf die Entwicklung ihrer Methoden muss zum einen die Publikation *Kunstgeschichte im 20. Jahrhundert. Eine kommentierte Anthologie* von Hubert Locher und zum anderen Regine Pranges Buch *Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft* genannt werden.³ Während Locher in einem lexikalischen Modus ausgewählte Begriffe wie Form, Bedeutung oder Moderne in Essays bespricht, konzentriert sich Prange darauf, die Wirkung der philosophischen Ästhetik auf die Kunstgeschichte herauszuarbeiten.

2. Alois Riegl – *Fernsicht, Nahsicht* und der *Flächenraum*

Alois Riegls Kunstgeschichtsschreibung ist einerseits durch ihren historischen Kontext im habsburgischen Vielvölkerstaat und einer anthropologischen Sicht auf

² Vgl. Prange 2010, in: Noever (u.a.) 2010.

³ Vgl. Prange 2004 und Locher 2007.

die Dinge, andererseits durch die Denkmodelle von Georg Wilhelm Friedrich Hegel beeinflusst. Reinhard Johler skizziert in der jüngsten Publikation zu Riegl die Einflussbereiche auf seine Theorie als:

damals bestimmend[e] Themenkomplexe - modern ausgesprochen: Identität und Differenz von Kultur(en) im nationalen Zeitalter; die dramatisch aufbrechende gesellschaftliche Kluft von „oben“ und „unten“; die Unterscheidung von „Hochkunst“ und „Volkskunst“; das spannungsreiche Verhältnis von (intellektuellen) Eliten und das „Volk“; das ökonomische Auseinanderdriften von internationalem „Zentrum“ und rückständiger „Peripherie.“⁴

Riegls Perspektive ist von einem Aspekt der Ganzheitlichkeit geprägt, in der die Frage nach der Genese der Kunst nicht ohne die nach der Genese der Menschheit denkbar ist. Diese Art von kunstgeschichtlicher Praxis wird bis in die 1950er Jahre ihre Nachwirkungen haben und erst ab den 1960er Jahren von einer Diskussion über kunstimmanente Fragestellungen abgelöst werden. Strukturell orientiert sich Riegl zum einen an Hegels Dialektik und zum anderen an seiner Geschichtsphilosophie, die durch eben dieses dialektische Denken beeinflusst ist. Nach Hegel prägt die Dialektik das menschliche Denken, das nach der dialektischen Triade geformt wird: *These*, *Antithese* und *Synthese*. Auch hier ist ein Streben nach Vollständigkeit entscheidend: Hegel geht von einer anfänglichen Theorie oder Bewegung aus, der *These*, zu der eine Opposition hervorgerufen wird, da die *These* an sich nur einen begrenzten Wert hat. Die Gegenbewegung ist die *Antithese*. Der Kampf zwischen *These* und *Antithese* dauert so lange, bis eine Lösung auftritt, die über *These* und *Antithese* hinausgeht, und die sich durch die Anerkennung ihrer beidigen Vorteile und dem Bemühen ergibt, diese zu bewahren. Diese Lösung ist die *Synthese*. Falls sich diese wieder als einseitig oder unbefriedigend erweist, kann sie in eine neue Triade eintreten, so dass die *Synthese* zur *These* wird und der Vorgang von Neuem beginnt.⁵ Im Fall von Riegl lässt sich diese dialektische Triade im Bezug auf seine Kunstgeschichtsschreibung in den hier besprochenen Auf-

⁴ Johler 2010, in: Noever (u.a.) 2010, S. 21.

⁵ Vgl. Karl R. Popper, Was ist Dialektik? in: Ernst Topitsch, Logik der Sozialwissenschaften, Köln 1965. S.260-280.

sätzen klar nachvollziehen, während sie in den nachfolgenden Texten als solche weniger transparent ist. Riegl positioniert sich mit seiner Idee des *Kunstwollens* gegen Sempers Kunstmaterialismus, indem er die Kunstproduktion nicht als Ergebnis des Könnens und der Technik ansieht, sondern als ein Erzeugnis, das durch menschliche Intention geformt wurde. Mit diesem Begriff versucht er gegen die damals tradierte Auffassung zu argumentieren, dass mittelalterliche Kunst im Vergleich zur Antike vom Verfall gekennzeichnet sei und eine „gewaltsame Unterbrechung“ in der Entwicklung darstelle.⁶ Für ihn stellt der Fortgang von der heidnischen Antike zum christlichen Mittelalter eine Progression vom Objektivismus zum Subjektivismus dar, die gleichzeitig einen Dualismus bzw. ein dialektisches Verhältnis von Objekt und Subjekt herstelle. Dieses manifestiert sich etwa unter anderem dadurch, dass er an den Anfang des Entwicklungsprozesses ein vom Subjekt gänzlich unabhängiges Objekt stellt.⁷ In *Die Spättrömische Kunstindustrie* (1901) hält Riegl fest:

Zuallererst trachtete man die individuelle Einheit der Dinge auf dem Wege der reinen sinnlichen Wahrnehmung unter möglichem Ausschluss jeglicher aus der Erfahrung stammenden Vorstellung zu erfassen. Denn solange es Voraussetzung war, dass die Außendinge wirklich von uns unabhängige Objekte sind, musste jede Zuhilfenahme des subjektiven Bewusstseins, als die Einheit des betrachtenden Objekts störend, instinktiv vermieden werden.⁸

Die Dialektik von Objekt und Subjekt hatte Hegel schon vorweggenommen. Sie prägt in seinem Denken die Genese der Welt, die durch die Entwicklung des Geistes in der Weltgeschichte hin zu seiner Selbstverwirklichung voranschreitet, die durch ein Bewusstsein um seine Freiheit gekennzeichnet ist. Der Kern der hegelischen Geschichtsphilosophie wird durch die Annahme geprägt, dass die physi-

⁶ Riegl 1927, S. 6.

⁷ von Loh 1985, S. 139-141.

⁸ Riegl 1927, S.27. Der komplette Titel lautet: *Die Spättrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn* im Folgenden wird auf diese Publikation mit *Die Spättrömische Kunstindustrie* verwiesen.

sche, natürliche Welt der geistigen untergeordnet ist.⁹ Die Verwandtschaft der beiden Denker zeigt sich in Riegls Entwurf einer Entwicklung vom Naturzustand des Menschen hin zur „befreienden Weltenordnung“.¹⁰ Anders als Riegl trennt Hegel jedoch die Geschichte der Kunst von der Weltgeschichte. Erstere ist durch eine auf- und absteigende Entwicklung geprägt, in der die Antike eine Hochphase bedeutet.¹¹

Im Folgenden möchte ich versuchen, in zwei Werken Riegls die Dialektik zwischen Objekt und Subjekt auszumachen. Sie manifestiert sich durch unterschiedliche künstlerische Darstellungsmodi und dient als Basis für die weiterführende formalistischen Kunstgeschichtsbetrachtung von Clement Greenberg. In beiden Texten ist für die Thesenbildung die schon besprochene Kombination einer historisierenden und einer psychologisch-anthropologisch geprägten Perspektive entscheidend, aus der sich die *Nahsicht* und die *Fernsicht* ergeben, die wie das dialektische Modell von *These* und *Antithese* funktionieren. Während im Text *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst* (1899) die Momente der *Synthese* nicht klar als solche definiert werden, ist in Riegls späterem Werk *Die Spätromische Kunstindustrie* der moderne *Flächenraum* ein Produkt einer spezifischen *Synthese* der beiden Sehweisen.

I. *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst*

Im 1899 erstmals publizierte Text *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst* begreift Riegl die Geschichte der Menschheit als einen „Kampf ums Dasein“, in dem die Weltanschauung des Menschen und die Kunst seit Anbeginn der Menschheit bis in die Gegenwart vier große Wandel durchlebt haben.

Der Kampf ist durch das Streben nach Harmonie motiviert, deren Ziel es ist, den Naturzustand, gekennzeichnet durch *Chaos* und Brutalität, mittels Erkenntnis und

⁹ von Loh 1985, S. 137-141. Hierzu: Hegel 1996 und Hegel 1994.

¹⁰ Riegl 1996, in: Rosenauer 1996, S. 37-41.

¹¹ von Loh 1985, S. 137.

Wissen hinter sich zu lassen, um schließlich zu einer modernen Zivilisation zu gelangen. Sinnbildlich für das *Chaos* ist die *Bewegung*, die im Menschen den *Tastsinn* anregt und in der Kunst die *Nahsicht* zur bestimmenden Modalität macht. Das bestimmende Medium des Altertums war die *nahsichtige* Plastik, die den *Tastsinn* „herausforderte“¹². Die Verkettung von *Bewegung*, *Tastsinn* und *Nahsicht* erklärt sich aus einer Szene, die Riegl zu Beginn beschreibt:

Aus meinem andächtigen Schauen wurde ich durch ein Geräusch gestört. Eine Gemse ist in der Nähe aufgesprungen und eilt mit heftigen Sätzen hinweg über benachbarte Hänge. Mit einem Ruck ist meine Aufmerksamkeit von der friedlichen Landschaft ab – und der Gemse zugewendet. Unwillkürlich zuckt die Rechte wie nach der Flinte, es meldet sich das Raubtier, das das schwächere als Beute in den Bereich seiner Tastorgane bringen möchte.¹³

Den Widerpart zum *Chaos* bildet die „naturwissenschaftliche Weltanschauung“ des modernen Menschen. Das Wissen ermöglicht es, die Naturerscheinungen nicht in ihrer Vereinzelung, sondern in kausalen Zusammenhängen mit ihrer näheren und entfernteren Umgebung zu betrachten. Nur der *fernsichtigen* Malerei gelinge es aufgrund ihrer Fähigkeit der rein *optischen* Aufnahme, die kausalen Zusammenhänge der Natureindrücke wahrheitsgetreu wiederzugeben. Aus dieser Logik ergibt sich das äquivalente Sehmodell der *Fernsicht* und *Ruhe*, die unter dem Begriff der *Stimmung* in der Kunst vereinigt werden.¹⁴ Beide Wahrnehmungskategorien überkreuzen sich in ihrem Bezug zur Realität: die *Nahsicht* entspricht einer *Wirklichkeitsferne* und die *Fernsicht* einer *Wirklichkeitsnähe*. Obwohl Riegl die Entwicklung der Kunst als einen Prozess der Loslösung von der *Nahsicht* und als sukzessive Entfaltung der *Fernsicht* begreift, sieht er in den verschiedenen vor-modernen Etappen der Kunst Momente der *Stimmung* eingeschrieben, die ihre moderne Erscheinungsform gewissermaßen antizipieren.

¹² Riegl 1996, S. 27-32.

¹³ Ebenda, S. 28.

¹⁴ Ebenda, S. 28-32.

Diese Zusammenfassung skizziert die grundlegende Argumentationsstruktur des Textes. Allerdings werden in ihrer Revision begriffliche Unschärfen sichtbar, die dem genealogischen Wandel von *Natur* und *Wissen* geschuldet sind. Ihre Einflussnahme und Wechselwirkung auf die *Kunst* soll nun genauer besprochen werden.

I.I Die *Kunst*

Das Verhältnis von *Natur* und *Wissen* zur *Kunst*

Die *Natur* steht in Riegls Text für den rohen Naturzustand, in dem Brutalität und *Chaos* herrschen. Abhängig von den einzelnen Stadien und Kontexten gibt sie im „Kampf ums Dasein“ Gesetzmäßigkeiten vor. Die *Kunst* hat im allgemeinen Weltgeschehen keine Eigenständigkeit, ihr wird eine passive Rolle zugesprochen. Sie reagiert auf ein herrschendes Ordnungssystem und hat kein aktives Potenzial, das gesellschaftliche Verhältnisse klären könnte. Sie wird durch das Wissen, wie die *Natur* gebändigt werden kann, determiniert. Daher darf die *Kunst* auf das Kausalitätsgesetz nicht einwirken oder es verändern, sie dient dazu, es zu bekräftigen:

Man darf uns das Ungewöhnlichste zumuten: selbst rote Bäume oder grüne Pferde. Sofern nur die Reflexbeleuchtung daran zwingend motiviert scheint. Was wir uns aber vom Künstler niemals gefallen lassen, das ist das nackte Wunder, das heißt nicht etwa die aus der Phantasie geborene Dichtung, sondern die ernsthaft vorgetragene Außerkraftsetzung des aus der Erinnerung geschöpften Kausalitätsgesetzes durch „übernatürliche“ persönliche Kräfte. Die Stimmung als Ziel aller modernen Malerei ist also im letzten Grunde nichts anderes als die beruhigende Überzeugung vom unverrückbaren Walten des Kausalitätsgesetzes.¹⁵

Aus der Kopplung von Wissensordnung und *Kunst* resultiert im vierten Stadium eine strukturelle Analogie von Kausalgesetz und *Fernblick*, der *Ruhe* und *Stimmung* erzeugt. Die Funktion des Wissens beschreibt Riegl wie folgt:

¹⁵ Ebenda, S. 33-34.

Aber (das) Wissen schafft uns (...) die erlösende Harmonie, indem es uns über die Enge der widerstreitenden Einzelercheinungen eine ganze Kette derselben gleichsam aus der Ferne überschauen lässt.¹⁶

Damit entsteht gleichzeitig die Präferenz für die Malerei, die die *fernsichtige* Kunst am besten wiedergeben kann. Die Differenz zwischen der *Kunst* und dem Wissen besteht darin, dass die *Kunst* ein vages Erklärungsmodell der Welt liefert und die Naturwissenschaft tatsächlich aufklärt. Das Kausalgesetz des Wissens definiert sich über das Vorhandensein von Werden und Vergehen. Für die Kunst bedeutet das, dass sie sich gleichermaßen über die *Fern-* und *Nahsicht* definiert, was an späterer Stelle nochmals diskutiert werden soll. Dieser Umstand wird im folgenden Zitat deutlich:

Hebe ich aber den Blick nach der Felsenmauer gegenüber, so trifft er vor allem den Wasserfall, der über haushohe Wände herabstäubt und vor dessen zornigen Donner kein Laut bestehen kann; so sah ich und hörte ich ihn kürzlich in der Nähe, und scheue Ehrfurcht empfand ich damals vor der ungeheuren Kraft, jetzt aber wirkt er nur wie ein versöhnend helles Silberband durch das dunkle Geschröf.¹⁷

Das gleiche Phänomen – in diesem Fall der fließende Wasserfall – präsentiert sich durch Distanz und Nähe, also durch unterschiedliche Zugänge, je andersartig. Von einem anderen Standpunkt aus betrachtet, ist die *Kunst* Indikator für den jeweiligen gesellschaftlichen Zustand im „Kampf ums Dasein“. In ihrer passiven Rolle bietet sie in den jeweiligen Stadien nur kurzfristige Erleichterung, bevor durch die Erkenntnis wieder Unbehagen eintritt. Da die *Kunst* durch die Wissensordnung bestimmt wird, kann diese nur als Erleichterung funktionieren. Denn der Mensch weiß vom Erdrückenden. Das *Wissen* kann jedoch nicht alleine das bestimmende Ordnungsmodell schaffen, weil:

uns kein Wissen über die letzten Ursachen des Daseins aufklären kann, und das Bedürfnis nach Harmonie zwingt uns daher allein

¹⁶ Ebenda, S. 33.

¹⁷ Ebenda, S. 27.

schon, die Aufklärung über die letzten Ursachen und Wirkungen vom Offenbarungsglauben hin zunehmen.¹⁸

Das diametrale Verhältnis in der Menschheitsgeschichte von *Wissen* und Glauben, das entweder durch die Gegensätze von *Wissen/Natur* und *Wissen/Religion* geprägt worden ist, wird nun gelockert, indem im vierten Stadium der *Religion* auch eine funktionelle Rolle eingeräumt wird. Das Verhältnis von *Wissen* und *Religion* ist ambivalent, da die *Religion* selbst das Produkt einer neuen Wissensordnung, des Christentums, ist, aber gleichzeitig dem modernen, durch die Naturwissenschaften geprägten Erkenntnismodell zuwiderzulaufen scheint. Diese Rolle der *Religion* wird aber nur erkennbar durch die Selbstreflexivität des *Wissens*, die sich von einer schicksalhaften Welterklärung abgrenzt. Die Wissensordnung des modernen Stadiums wird also im großen Teil durch die Naturwissenschaft und im kleinen Teil durch die *Religion* geprägt. Wie oben schon erläutert wurde, wird wiederum das Kausalitätsgesetz als Basis der Naturwissenschaft von Werden und Vergehen bestimmt. Das heißt, dass die moderne Wissensordnung im zweifachen Sinne durch eine *These* und eine *Antithese* bestimmt wird. Gleiches gilt für die Kunst: strukturell wird sie durch *Fern-* und *Nahsicht* gekennzeichnet. In ihrer Rolle als Erleichterung ist ihr als Widerpart zum Unbehagen ein dialektisches Moment eingeschrieben.

I.II Die *Fern-* und *Nahsicht*

Als nächstes möchte ich versuchen, nochmals genauer auf die Begriffe der *Fern-* und *Nahsicht* einzugehen. Die *Fernsicht* auf die *Natur*, wie sie Riegl mit dem Blick ins Tal zu Beginn geschildert hat – und damit die „rein optische Aufnahme“ – markiert zunächst den Existenz- und Möglichkeitsraum der *modernen* Kunst und den Prozess, der sinnbildlich die dynamische Realität zur Oberfläche gerinnen lässt.¹⁹ In dieser Oberfläche sind sequenzielle Momente der *Nahsicht* und damit

¹⁸ Riegl 1996. S. 32.

¹⁹ Ebenda, S. 33.

des *Tastsinns* eingeschrieben, beispielhaft hierfür ist die Beschreibung des stürmischen Wasserfalls.²⁰ Diesem Prinzip folgend ist ebenfalls die *nahsichtige* Wahrnehmung von der *Fernsicht* informiert:

Er ahnt, dass weit über den Gegensätzen, die ihm seine unvollkommenen Sinne in der Nähe vortäuschen, ein Unfaßbares, eine Weltseele alle Dinge durchzieht und die vollkommenen Einklänge vereinigt.²¹

Für die *Kunst* bedeutet das, dass eine ganzheitliche Erscheinung in einer ihrer qualitativ unterschiedlichen Formen immer erst durch die Präsenz des jeweiligen Gegensatzes möglich gemacht wird. Dies würde gleichzeitig bedeuten, dass die Annahme von gänzlich abgegrenzten, diametralen Polen nicht eingelöst werden kann und dass Riegl zugleich in der Formulierung eines antithetischen Funktionsmodells seine eigene Behauptung entkräftet.

Durch das Plädoyer für die gegensätzlichen Wesensarten der *Kunst* wird jedoch eine teleologische Revision der Menschheit und *Kunst* erst möglich.

Der Malerei als Repräsentant der modernen Kunst wird in dieser Geschichtsschreibung ein besonderer Platz zugeschrieben, da sie neben der realitätsnächsten Mimesis Kausalitätsgesetzes noch mehr ermöglicht: Die wiederholte Betonung des Auges sensibilisiert den Lesenden auch für eine spezifische Modalitätsform der Kunst. Wie eine Art göttliches Auge blickt sie auf die Welt.²² Für die Malerei würde diese spezifische Auslegung bedeuten, dass sie als dynamische Oberfläche begriffen werden kann, die die Gesetzmäßigkeiten der Welt abbildet, aber gleichzeitig, gewissermaßen intrinsisch und selbstüberschreitend, in transzendente Bereiche übergeht.

Riegls Projektion dieser Eigenschaften auf die Malerei wird vor allem für die Diskussion über die *Medienspezifität* für Clement Greenberg interessant werden.

²⁰ Vgl. hierzu Fußnote 7.

²¹ Vgl. ebenda, S. 28.

²² Bezeichnend hierfür ist die dem Text vorangesetzte Episode, bei der Riegl vom Alpengipfel auf das Tal blickt. S.27-28.

Denn mit ihr formuliert sich gleichzeitig das Versprechen von der Authentizität des Mediums, das ihm eine bestimmte Exklusivität einräumt. Letztere wurde vor allem von den KunstkritikerInnen und TheoretikerInnen der Zeitschrift *October*, zu denen auch Rosalind Krauss zählt, unterminiert. Zusammenfassend kann nun gesagt werden, dass die *Kunst* im Geschichtsentwurf von Riegl nicht autonom ist, sondern in ihrer Darstellungsform immer durch die jeweiligen gesellschaftlichen Strukturen reglementiert wird. Diese Angleichung entzieht ihr die Fähigkeit, als kritische Instanz zu fungieren. Die *Kunst* als jeweils unterschiedliche Erfahrungsform dient punktuell als Erleichterung und zum Zweck der Sublimation im Angesicht der brutalen Wirklichkeit. Die erleichternden und sublimierenden Momente sind im Vorhinein in ihrer Erscheinung und zeitlichen Dauer durch das zyklische Prinzip von Werden und Vergehen festgelegt. Die *Kunst* wird im Allgemeinen im Bezug auf das Leben und im Speziellen in Bezug auf die Rezeption durch *These* und *Antithese* bestimmt. Der Anspruch auf eine vollkommene Wirkmacht von *These* und *Antithese* kann nicht erhoben werden, da, wie gezeigt wurde, eine Abhängigkeit der beiden besteht. Prinzipiell kann der Kunst jedoch aufgrund der Relation zwischen ihr und der Wissensordnung, die in der letzten Phase zum Großteil durch die Naturwissenschaften geprägt wird, ein, so ließe sich behaupten, „aufklärerisches“ Potenzial zugesprochen werden, das sich in der *Fernsicht* manifestiert.

In der kurz nach diesem Text erschienenen Publikation *Spätrömische Kunstindustrie*, die zu den wichtigsten Veröffentlichungen von Riegl zählt, differenziert er das Gegensatzpaar *Fern-* und *Nahsicht* weiter aus um eine Basis für den von ihm geprägten Begriff *Kunstwollen* zu schaffen. In diesem jüngeren Text scheint das dichotome Verhältnis der Sehweisen entschärfter dargestellt zu werden. Denn, wie ich nun zeigen möchte, wird darin die Relevanz der gegenseitigen Abhängigkeit sichtbarer und stärker heraus gearbeitet. Riegl macht hier auch die Kopplung des teleologischen Voranschreitens der Kunst an eine Entwicklung vom Objektiven zum Subjektiven in der Kunstproduktion deutlich.²³

²³ Riegl 1927, S. 27.

III. Spätromische Kunstindustrie - Das *Kunstwollen* und die Einführung des *Flächenraumes*

Mit dem Begriff des *Kunstwollens* versucht Riegl gegen die tradierte Auffassung zu argumentieren, dass mittelalterliche Kunst im Vergleich zur Antike eine vom Verfall gekennzeichnete Epoche sei und eine „gewaltsame Unterbrechung“²⁴ in der Entwicklung darstelle. Die Kunstgeschichte wäre von einer Zäsur ausgegangen. Durch das zerstörerische Eingreifen von Völkern des Nordens und Ostens wäre die hohe Entwicklung der Mittelmeervölker beeinträchtigt worden, so dass die Kunst ab der Regentschaft von Karl dem Großen Mühe hatte, an die früheren Standards anzuknüpfen.²⁵ Riegl machte es sich zur Aufgabe diese „barbarische“ Kunst, der nur vereinzelt Beachtung geschenkt wurde, in den kunsthistorischen Kanon aufzunehmen und versucht mit neuem analytischen „Werkzeug“ eine Rehabilitation der spätantiken Kunst.

Er positioniert sich damit unter anderem gegen seinen Zeitgenossen Gottfried Semper, der die Kunst, so Riegl, als ein mechanisches Produkt mit Gebrauchszweck definierte und stilistische Innovationen als Resultat des Materials und der Technik ansah.²⁶ Er hingegen vertrat die Meinung, dass Kunst eine Manifestation des *Wollens* (*Kunstwollens*) und nicht ein Produkt des Könnens sei.

Dabei prägt er die Idee, dass das Verhältnis von Wirklichkeit und Darstellung in der Kunst von geistigen Intentionen, Zielen und Darstellungsabsichten bestimmt sei und betont noch stärker als zuvor das Vorhandensein der verschiedenen Verhältnisse der Kunst zur Wirklichkeit. So versucht er rückwirkend, moderne Tendenzen, wie das Vorhandensein von abstrakten Formen, in der vergangen Kunstproduktion historisch zu verankern. Riegl plädiert für eine neue Beurteilung der spätromischen Kunst, da die Kriterien wie Schönheit und Lebendigkeit, die für die

²⁴ Riegl 1927.S. 6.

²⁵ Vgl. ebenda, S. 7.

²⁶ Ebenda, S.26–27. Vgl. Gottfried Semper, Über den Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker Künstler und Kunstfreunde, (Nachdruck), München, 1977.

klassisch-römische Zeit gegolten haben, nicht auf die folgende Epoche anzuwenden sind. Mit dem *Kunstwollen* fordert Riegl eine Loslösung von einer durch Stilgeschichte geprägten Analyse und argumentiert für eine Beurteilung, die die Einflussnahme gesellschaftlicher Normen auf die Kunst zur Voraussetzung hat. Seine positive Bewertung der spätrömischen Antike fußt auf der Annahme, dass der diokletianisch–konstantinische Staat die Emanzipation des Individuums gegenüber der despotischen Regierungsform des Perikles oder der römischen Republik, entscheidend vorangetrieben hätte.²⁷ Die Vorstellung, dass die spätrömische Kunst Produkt eines emanzipierteren Individuums ist, geht einher mit der Auffassung, dass im Voranschreiten der Kunst der subjektive Denkprozess des Menschen stetig gefördert wird und immer mehr zur Voraussetzung für die Betrachtung von Kunst wird. Die neue Interpretation sieht vor allem Innovationen in der formalen Gestaltung und Vermittlung von Dreidimensionalität in der spätantiken Kunst. Das *Kunstwollen* des Menschen scheint dabei die vorantreibende Kraft, die nach der Erfassung der Einzelformen im Raum statt in der Fläche strebt.

Im Unterschied zum vorher besprochenen Text skizziert Riegl deutlich das abhängige Verhältnis von *Nah-* und *Fernsicht* und markiert die Relevanz der Kombination aus *taktischem* und *optischem* Sehen für eine ganzheitliche Wahrnehmung. Diese zukunftsweisende Kombination manifestiert sich in einer in die Tiefe unendlich ausweitbaren Grundebene statt wie bisher dem Hintergrund als Folie, vor dem Gegenstände abgebildet werden. Dies ist für Riegl Basis jeder modernen Bildgebung.²⁸ Sein moderner Bildstatus gründet also auf einem Konzept, das im eigentlichen Sinne einen Widerspruch formuliert. Die zunehmende Verräumlichung der Kunst und die gleichzeitige Abnahme des *taktischen* Sehens markiert Riegl zunächst selbst als Paradoxie.²⁹ Er löst diese auf indem er in der Verräumlichung der Kunst den Auslöser für einen subjektiven Denkprozess sieht, der auf einer subjektiven Wahrnehmung beruht. Letztere dient notwendigerweise dazu,

²⁷ Ebenda, S. 12.

²⁸ Vgl. Riegl 1927, S. 13-14.

²⁹ Vgl. ebenda, S. 123. Mit taktisch ist in diesem Zusammenhang eine taktile, vom Tastsinn abzuleitende Wahrnehmung gemeint. Greenberg wird später, in der Tradition von Riegl, einen Unterschied zwischen einer *taktischen* und einer *optischen* Erfahrung vornehmen.

mit dem Hinzukommen der Tiefe die *taktische* Erfahrung einer zweidimensionalen Fläche mit Höhe und Breite im Geiste zu vergegenwärtigen, um Dreidimensionalität begreifen zu können. Dieser *Flächenraum* markiert den größten Unterschied zwischen der antiken Komposition in der Ebene und der modernen Komposition im Raum. Diese schrittweise Entwicklung unterteilt Riegl in drei Etappen: in der ägyptischen Kunst dominiere zunächst die absolut tiefenlose Ebene, in der der Grund wie eine Scheidewand die Figur vom störenden Raum isoliert.³⁰ In der griechischen Antike habe sich die Figur schließlich teilweise von der Ebene durch die Verräumlichung der Einzelformen emanzipiert. Figuren und Hintergrund, der meistens aus einer Mauer unbeweglicher Motive, wie Bäumen oder Gebäuden, bestand, waren jedoch fest miteinander verbunden und verneinten den freien Tiefenraum.³¹ Diese Beschreibung zeigt deutlich, dass Riegl die Existenz von Raum in der späteren Kunst nicht als eine Schöpfung aus dem Nichts begreift; vielmehr sieht er Raum als eine universale, latent vorhandene Größe, die als mögliches Gestaltungsmittel erst durch den Einsatz des subjektiven Denkprozesses wahrgenommen werden kann. In der spätrömischen Kunst bestehen die entscheidenden Schritte darin, dass die Einzelformen kubisch fassbar werden und der bloße Hintergrund durch einen idealen, unendlich in die Tiefe ausweitbaren Raumgrund ersetzt wird. Als Beispiel zieht Riegl den Goldgrund byzantinischer Mosaik heran, aus dem die Einzeldinge durch verschiedene Färbung herauswachsen können.³²

Bemerkenswert an seiner stilgeschichtlichen Analyse ist die Inkongruenz der Medien, die er als Ausgangspunkt für seine Beobachtungen wählt. Für die Beschreibung von ägyptischer und antiker Kunst dienen zum größten Teil Reliefs als Vorlage; für die Besprechung der spätantiken Kunst verlegt er seinen Focus auf das Mosaik, das für ihn das modernste Medium der Zeit darstellt. Dieses Ungleichgewicht kennzeichnet den von ihm konstruierten teleologischen Prozess der Kunst und die Bevorzugung des *Flächenraumes* in der spätrömischen bzw. modernen

³⁰ Vgl. ebenda, S. 96.

³¹ Vgl. ebenda, S. 107.

³² Vgl. ebenda, S. 13-14.

Kunst. Das noch zuvor durch These und Antithese gekennzeichnete Verhältnis von *Nah-* und *Fernsicht* bzw. vom *taktischen* und *optischen* Sehen wird in diesem Text also entschärft und die gegenseitige Abhängigkeit der jeweiligen Kategorien wird in der Beschreibung des modernen *Flächenraums* anerkannt.

Trotz der zugestandenen Relevanz von *Nahsicht* bzw. Raum für moderne Bildgattungen bedeutet Dreidimensionalität nur dann Progression, wenn sie von Flächigkeit inkorporiert wird. Durch die Vorstellung von einem idealen, unendlich in die Tiefe ausweitbaren Raumgrund wird erstens der sonst wenig beachtete Hintergrund zum Existenzraum forciert, aus dem sich jegliche Darstellung entwickelt. Zweitens wird die Relation von Vor- und Hintergrund umgepolt, wobei letzterem die größere Wichtigkeit zugestanden wird. Gleichzeitig wird dadurch ein Abstraktionsprozess markiert, indem die herkömmliche Darstellung einer spezifischen räumlichen Situation durch den *Flächenraum* ersetzt würde, der allgemeingültig das Prinzip *Raum* als solchen verkörpere. Aufgrund des Vorhandenseins des *Flächenraumes* und der kubischen Darstellung der Einzelformen, antizipiere die spät-römische Kunst die moderne zur Abstraktion neigende Kunst.³³

V. Zusammenfassung

Wie zuvor schon angedeutet, besteht der größte Unterschied im Bezug auf das Verhältnis von *Nah-* und *Fernsicht* bzw. *optischer* und *taktischer* Wahrnehmung in den beiden Texten darin, dass Riegl im früheren Text die beiden Kategorien als vollkommene Gegensätze charakterisiert. Gleichzeitig skizziert er ihre Abhängigkeit und scheint dadurch stellenweise gegen seine eigenen Behauptung zu argumentieren. Im zweiten Text hingegen formuliert er, trotz der Bevorzugung von *Fernsicht* bzw. *optischer* Wahrnehmung, die wechselseitige Bedingung von *These* und *Antithese* klar aus. Riegl entwirft mit seiner stilanalytischen Betrachtungsweise Parameter, die einen entscheidenden Impuls für den weiteren Diskurs bedeuten. In der Folge sind sie abgewandelt von verschiedenen KunsthistorikerInnen aufge-

³³ Vgl. ebenda, S. 13-14.

griffen worden. Für die weitere Konzeption der vorliegenden Arbeit ist die viele Jahre später geführte, amerikanische Modernismus-Debatte und einer ihrer Hauptakteure Clement Greenberg relevant, der auch für die Diskussion über postmoderne Kunstproduktion immer noch als Referenzfigur herangezogen wird. In seinen Texten bereitet er spezifische Kriterien für die Bewertung von Kunst vor, die schließlich von Michael Fried übernommen und pointiert für die Betrachtung der *Minimal Art* angewendet werden. In einem seiner bekanntesten Texte *Modernistische Malerei* bezieht er Greenberg einerseits auf das dialektische Verhältnis vom *optischen* bzw. *taktischen* Sehen und andererseits auf das Begriffspaar *linear* und *malerisch* von Heinrich Wölfflin, das dieser nach Riegl entwickelt hatte.³⁴ Bevor nun ausführlicher über Greenbergs Text diskutiert werden soll, wird zunächst kurz das *optische Schema* von Heinrich Wölfflin besprochen werden, da es auf das Vokabular von Clement Greenberg abfärbte.

3. Heinrich Wölfflin - Das *Geistige* und das *Körperliche*

Wölfflin spricht von einer *malerischen* und einer *linearen* Ausprägung, die sich durch die Entwicklung der abendländischen Kunst manifestiert hätten und die den individuellen oder nationalen Charakter der Kunstproduktion prägen. In *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915) verzichtet Wölfflin, anders als Riegl, auf eine genealogische Beschreibung der Kunst und beschränkt sich auf die Entwicklungsphase zwischen Renaissance und Barock. Riegls stark kultur-historische Kontextualisierung rückt hier mehr in den Hintergrund, um sich auf kunstimmanente Fragen zu beschränken. Das *lineare, plastische* und *konturierende* Sehen der Renaissance isoliere die Dinge auf der Bildoberfläche, während das *malerische* Sehen des Barock die Flächenerscheinungen wahrnehme und die Dinge zusammenschlüsse. Das Voranschreiten zur rein *optisch-malerischen* Sehweise folgt einer logischen Entwicklung, die parallel zum Fortgang vom *Vielheitlichen* zum *Einheitlichen* stattfindet. Dieser ist durch einen Übergang vieler selbstständiger Teile

³⁴ Vgl. Greenberg 1997a (1960)

im gegliederten Formensystem der Klassik zur Auflösung der selbstständigen Funktion der Einzelform und der Herausbildung einer absoluten Einheit gekennzeichnet. ³⁵ Wie Riegl die *Nahsicht* an den *Tastsinn* und die *Fernsicht* an die *optische* Wahrnehmung koppelt, verbindet Wölfflin das *Lineare* mit dem Körper bzw. ebenfalls mit dem *Tastsinn* und das *Malerische* mit dem Geistigen, das für ihn die Fähigkeit besitzt, die Dinge in einer Einheit zu verbinden:

Das Umreißen einer Figur mit gleichmäßig bestimmter Linie hat noch etwas vom körperlichen Greifen an sich. Die Operation, die das Auge ausführt, gleicht der Operation der Hand, die tastend am Körper entlang geht und die Modellierung, die in der Lichtabstufung das Wirkliche wiederholt, wendet sich ebenso an den Tastsinn. Eine malerische Darstellung dagegen in bloßen Flecken schließt diese Analogie aus. Sie wurzelt nur im Auge und wendet sich nur an das Auge, und wie das Kind sich abgewöhnt, alle Dinge auch anzufassen, um sie zu „begreifen“, so hat die Menschheit sich abgewöhnt, das Bildwerk auf das Tastbare hin zu prüfen. Eine entwickeltere Kunst hat gelernt, der bloßen Erscheinung sich zu überlassen.³⁶

Anders als Riegl beschreibt Wölfflin explizit die Möglichkeit einer *Synthese* zwischen den beiden Begriffen:

Und wenn man sagen kann, dort habe sich die Hand die Körperwelt wesentlich nach ihrem plastischen Gehalt ertastet, so ist jetzt das Auge für den Reichtum verschiedenartiger Stofflichkeit empfindlich geworden, und es ist kein Widerspruch, wenn auch hier noch die optische Erfahrung durch das Tastgefühl genährt erscheint, jenes andere Tastgefühl, das die Art der Oberfläche, die verschiedene Haut der Dinge kostet. Über das Greifbar-Gegenständliche dringt aber jetzt die Empfindung auch in das Reich des Ungreifbaren: erst der malerische Stil kennt die Schönheit des Körperlosen.³⁷

Letztlich wird die Dichotomie zwischen dem Körper und dem Geist, die schon bei Riegl vorhanden war, nun explizit benannt und das ungleiche Verhältnis zwischen ihnen betont. Mit der Entwicklung zum *malerischen* Stil, wird dem Körperlosen

³⁵ Vgl. ebenda, S 169.

³⁶ Ebenda, S. 23-24.

³⁷ Ebenda, S. 31.

und Geistigen in der Kunst ein Existenzraum ermöglicht. Wölfflin reproduziert hier das Riegl'sche Gegensatzpaar *Wissen* und *Natur* und spricht von einer Sensibilisierung des Auges für Dreidimensionalität, die ebenfalls, durch die zweidimensionale Fläche einverleibt, auftaucht, aber im Gegenteil zu Riegl bei Wölfflin nicht durch einen *Flächenraum*, sondern durch eine dreidimensionale Malweise gekennzeichnet wird.

In Hinblick auf modernere Auseinandersetzungen mit dem Thema scheint Riegls Neukonturierung von *Fern-* (*These*) und *Nahsicht* (*Antithese*) in *Die Spätromische Kunstindustrie* und besonders das daraus resultierende Prinzip eines *Flächenraums* größere Relevanz zu haben. Denn zu der viele Jahre später geführten amerikanischen *Modernismus*-Debatte leisteten sie einen wichtigen Beitrag. Der Dualismus zwischen Körper und Geist bzw. einer *körperlichen* und einer *optischen* Wahrnehmung ist Nährboden für die weitreichende Diskussion zur *Medienspezifität* die in den späten 60er und 70er Jahren an ihren Höhepunkt gelangte. Zu einem späteren Zeitpunkt wird Rosalind Krauss jenen Dualismus ebenfalls zum Gegenstand machen, wenn sie über das Verhältnis von *Minimal Art*, *Nachmalerischer* Abstraktion und *Pop Art* sprechen wird.

Mit dem Begriff der *Medienspezifität* gelingt es Greenberg erstmals in der formalistischen Kunstgeschichtsschreibung eine pointierte Formulierung hervorzubringen, die eine Beschreibung der medialen Abgrenzung zwischen Skulptur und Malerei und die jeweils gekoppelten Sehweisen in einem Wort möglich macht. In der Folge tritt auch eine Reflexion über die medienspezifischen Darstellungsmittel ein, die versucht jegliche narrativen und erzählerischen Inhalte auszulöschen. Sich selbst zum Thema zu machen, bedeutet hier eine Emphase auf die spezifischen *formalen* und materiellen Voraussetzungen der Medien.

4. Die *Medienspezifität* in der amerikanischen Modernismus Debatte

Modernistische Malerei

Clement Greenberg war im Nachkriegsamerika – im Speziellen in der New Yorker Kunstszene – zu einem der führenden Kunstkritiker avanciert. Er praktizierte eine vergleichende Stilanalyse, die sich, wie schon bemerkt, aus der formalistischen Kunstgeschichtsbetrachtung von Alois Riegl und Heinrich Wölfflin entwickelte. Als Verfechter des *Abstrakten Expressionismus* propagierte er die amerikanische Malerei als neue, von Europa unabhängige Avantgarde und trug maßgeblich zum populären Erfolg von Jackson Pollock, einem seiner wichtigsten Vertreter, bei. Er prägte das Konzept der *Medienspezifität* und wurde mit seiner negativen Kritik an *Minimal Art* und „Kitsch“ zu einem wichtigen Referenten im Schreiben und Sprechen über die amerikanische Nachkriegskunst.

Der im Jahr 1960 erstmalig publizierte Essay *Modernistische Malerei* ist in diesem Zusammenhang ein sehr häufig rezipierter Text, dem einige andere vorausgingen bzw. nachfolgten. Gesammelt und publiziert wurden sie posthum im Buch *Die Essenz der Moderne* (1997).³⁸ In jenem Text entwirft Greenberg, ähnlich wie Riegl, eine Genealogie des Modernismus als einen teleologischen Prozess, der sich mit der abstrakten Malerei als paradigmatisch modernistischem Medium an seinem absolutem Höhepunkt befände. Jener Prozess unterscheidet sich in seiner strukturellen Wesensart allerdings von Riegls Kunstgenealogie, da Vor- und Rückschritt in zyklischer Abwechslung in der Entwicklung auftauchen. Greenberg kennzeichnet auch anders als Riegl die Beziehung von Gesellschaft und Kunst nicht durch Abhängigkeit, sondern als weitgehend eigenständige Kategorien, so dass die Kunst nicht als beruhigende Instanz funktionieren könne. Das Näheverhältnis von Kunst- und Naturwissenschaften und damit der aufklärerische Gestus bleiben bei Greenberg allerdings erhalten.

³⁸ Vgl. Greenberg 1997a (1960), in: Ders. 1997. S. 265-278.

Die attestierte Angleichung der Kunst an die Naturwissenschaft findet sich wie bei Riegl auch bei Greenberg, worauf zurückzukommen sein wird. Der *Modernismus* wäre im Allgemeinen durch Selbstkritik gekennzeichnet, die sich in der Kunst durch die Selbstreflexion des Mediums äußert. Dadurch definierte sich die Kunst seit der Aufklärung, die strukturell die Selbstkritik erst hervorgebracht habe, als eigenständiger Bereich, der sich aktiv und relativ unabhängig seinem eigenen Gegenstandsbereich widmen kann. Mit dem Erklärungsmodell der Selbstkritik lehnt sich Greenberg nach eigener Aussage an den Logikbegriff von Kant an:

Kant benutzte die Logik um die Grenzen der Logik zu bestimmen, womit er zwar vieles aus ihrem Gegenstandsbereich ausschloss, die Logik jedoch letzten Endes in dem ihr verbliebenen Bereich einen um so sicheren Stand hatte.³⁹

Dieses Manöver lässt den Text im Vergleich zu früheren, in denen Greenberg Ansätze zum Thema anklingen ließ, konsistenter wirken. Mittels der Selbstkritik würden die Kunst und schließlich die einzelnen künstlerischen Disziplinen zur Selbstdefinition befähigt. Nach Greenberg müsse die Malerei, entsprechend der obigen Beschreibung, ihre eigenen Grenzen mit ihren eigenen charakteristischen Methoden bestimmen, um sich so allem ihr Wesensfremden entledigen zu können. Dadurch würde sie ihre Position innerhalb dieser Grenzen festigen.⁴⁰ Nach diesem Ausschlussverfahren könne jede Kunst *aktiv* ihre jeweils spezifischen Effekte und Arbeitsweisen definieren, die im Wesen ihres Mediums angelegt sind. Die „fundamentalste“ Eigenschaft der Malerei sei ihre Flächigkeit, da sie diese mit keinem anderen Medium teile. Der größte Opponent der Flächigkeit sei die Dreidimensionalität, die die spezifische Eigenschaft der Skulptur und ein Mittel der räumlichen Darstellung sei. Als wesenseigene Charakteristika für die *modernistische* Malerei

³⁹ Ebenda, S. 265-266.

⁴⁰ Clement Greenberg schreibt hierzu: „Das Wesen des Modernismus liegt, soweit ich sehe, darin, die charakteristischen Methoden einer Disziplin anzuwenden, um diese Disziplin ihrerseits zu kritisieren - nicht um die zu untergraben, sondern um ihre Position innerhalb ihres Gegenstandsbereichs zu stärken. Kant benutzte die Logik, um die Grenze der Logik zu bestimmen, womit er zwar vieles aus ihrem Zuständigkeitsbereich ausschloss, die Logik jedoch letzten Endes in dem ihr verbleibenden Bereich einen um so sicheren Stand hatte.“ – Ebenda, S. 265-266.

hätten sich neben der Flächigkeit auch die Form des Bildträgers und die spezifischen Eigenschaften der Farbpigmente erwiesen, die den Begriff der *Optikalität*⁴¹ als spezifische Qualität der Seherfahrung prägten. Konkret bedeutet die Abgrenzung der Malerei von der Skulptur also nicht nur eine Beschränkung auf die Fläche des Bildträgers, die sie vom Realraum der Skulptur unterscheidet. Der Ausschluss einer dreidimensionalen Malweise, wie Wölfflin beschreibt, fasst Greenberg unter dem Begriff des *Skulpturalen* zusammen. Das Pendant dazu bilden Flächigkeit und Farbe, die dem *Optischen* zugeordnet werden. Im Laufe der Geschichte habe sich, nach Greenberg, die Malerei des *Skulpturalen* entledigen und sukzessive zu ihren wesenseigenen Zügen vordringen können. Diese Entwicklung habe sich jedoch auf Grund des abwechselnden Auftritts von Progression und Regression nicht stringent vollzogen, sondern sei von Brüchen geprägt, die durch Tendenzen zur dreidimensionalen Malweise hervorgerufen worden seien. Trotz Greenbergs kritischer Einstellung zur Skulptur ist ihr Verhältnis zur Malerei nicht ganz eindeutig, da

[d]ie westliche naturalistische Malerei (...) [vieles] der Skulptur (...) [verdankt], von der sie anfangs lernte, durch Schattierung und Modellierung eine Illusion des Plastischen zu erzeugen und diese Illusion auch in eine entsprechende Illusion von räumlicher Tiefe einzubetten. Doch manche der größten Leistungen der westlichen Malerei entstanden aus ihrem schon seit vierhundert Jahren währenden Bestreben, sich des Skulpturalen zu entledigen.⁴²

Am Modernismus angelangt, hätte sich die Malerei nun endgültig von der Skulptur entwöhnen und ihre eigenständige, *optische* Dreidimensionalität generieren können. Lange Zeit war ihr das nicht gelungen, wie Greenbergs Geschichtsmodell zeigt. Ab dem 16. Jahrhundert ließen sich die zwei dominierenden Tendenzen Farbe bzw. Flächigkeit und das *Skulpturale* bzw. die Zeichnung in der Malerei ausmachen. Ab dem 19. Jahrhundert hätte sich die ambitionierte Malerei in eine

⁴¹ *Optikalität* fasst das *optische Sehen*, eine Kategorie in Greenbergs Theoriebildung, in einem Begriff zusammen.

⁴² Ebenda, S. 270

anti-skulpturale Richtung geneigt, die im Modernismus fortdauern und zugleich betont würde.

Zu diesem Zeitpunkt sind die zwei genannten Tendenzen durch den Gegensatz zwischen *optischer* und *taktiler* Erfahrung abgelöst worden, der den weiteren Verlauf der Greenberg'schen Theoriebildung prägen wird.⁴³

Die Impressionisten, so Greenberg, hätten im Namen der rein *optischen Erfahrung* das Schattieren und Modellieren und alles andere, was in der Malerei an das *Skulpturale* erinnerte, in Frage gestellt. Cézanne und die Kubisten hätten sich im Namen des *Skulpturalen* wiederum gegen die Impressionisten gewandt. Die kubistische Gegenrevolution wäre jedoch paradoxerweise in eine Malerei mit kaum erkennbarem Bildmotiv kulminiert, die flächiger als die gesamte westliche Malerei seit Giotto und Cimabue wäre. Obwohl Greenberg das neue Gegensatzpaar von *optischer* und *taktiler* Seherfahrung einführt, bleibt die Kategorie des *Skulpturalen* auch für die Malerei im 19. Jahrhundert und im Modernismus bestehen. Die Ablehnung einer dreidimensionalen Malweise bedeutet aber gleichzeitig nicht die komplette Negation von Räumlichkeit, sondern die Genese einer anders erlebten „optischen Dreidimensionalität“⁴⁴:

Die alten Meister erzeugten eine Illusion der räumlichen Tiefe, bei der man sich vorstellen konnte, in diesem Raum hineinzugehen, während man in die entsprechende Illusion der modernistischen Malerei allenfalls hineinsehen kann: Man kann sie, wörtlich oder metaphorisch verstanden, nur mit den Augen durchwandern.⁴⁵

Hier vergegenwärtigt sich wieder die Vorstellung eines, durch die rein *optische* Wahrnehmung erfahrbaren *Flächenraumes*, wie ihn Riegl definiert hat. Der bahnbrechende Wechsel von einer körperlichen zu einer geistigen Perzeption wird für die spätere Diskussion zur *Minimal Art* höchste Brisanz erreichen. Das Paradigma einer rein geistig erlebbaren Kunst ist nicht vollkommen einzulösen. Denn auch

⁴³ Greenberg spricht von einem Gegensatz zwischen der rein optischen und einer von taktilen Assoziationen überlagerten oder modifizierten optischen Erfahrung. Vgl. ebenda, S. 271.

⁴⁴ Ebenda, S. 273.

⁴⁵ Ebenda, S. 274.

wenn Greenberg von der *modernistischen* Malerei das Hervorheben der spezifischen Qualität der Farbe und ihres Auftrags auf der Leinwand fordert, schleust sich der Bildträger mit seiner Oberflächenqualität automatisch wieder in einen materiell fassbaren Raum ein. Um gegen Greenberg zu argumentieren, könnte man meinen, dass dem *optischen* Sehen nicht nur eine flächenhafte Dreidimensionalität innewohnt, sondern eine tatsächlich haptische.

Von diesem Standpunkt aus betrachtet, könnte die *modernistische Malerei* genauso eine Emphase auf das *taktile* Sehens bedeuten und nicht als transzendierendes Medium, sondern als substanziell greifbares, körperliches Medium erfahren werden. Neben diesem wichtigen Wandel bedeute die Entwicklung der *modernistischen* Malerei auch den Bruch mit der tradierten Vorstellung, die Bildmittel seien der Darstellung unterzuordnen. Die Emanzipation der Mittel ist Resultat der modernistischen Selbstkritik, die wie die moderne Naturwissenschaft verfähre und die Hauptnormen der Malerei zu aktualisieren versuche. Die Emphase auf diese Regeln, die beispielsweise die Disposition des Rahmens oder den Auftrag der Farbe betreffen, sind hauptsächlich durch Abgrenzungsstrategien motiviert, damit eine Malerei nicht zu einem beliebigen *Objekt* verkomme.⁴⁶

Das hier in einem sehr losen Zusammenhang erwähnte *Objekt* wird relativ kurz nach dem Erscheinen dieses Textes zum Brennpunkt im Diskurs zur *Medienspezifität*. Es fügt eine neue Kategorie zu den vorherrschenden Medien hinzu und versucht dem Vakuum, das Greenberg mit dem Ende der Kunstentwicklung durch die Malerei propagiert, entgegen zu arbeiten. Damit löst das *Objekt* als dreidimensionales Medium die Skulptur ab und setzt ein neues antithetisches Verhältnis zwischen den Medien ein. Es scheint gerade diese relative Unvorhersehbarkeit in der Entwicklung der Kunst zum *Objekt* gewesen zu sein, aus der sich Greenbergs pessimistische Einstellung speist und die Skulptur zu dem Zeitpunkt tendenziell nicht mehr zum Konkurrenten, sondern zum Komplizen der Malerei werden lässt. Diese Einstellung wird Fried von Greenberg übernehmen und in einem breiteren Feld kontextualisieren. Der Umstand, dass die Skulptur kein potenter „Gegner“ der Malerei mehr ist, zeichnet sich schon ein wenig vorher ab. Dies basiert auf der

⁴⁶ Ebenda, S. 272 – 275.

Tatsache, dass sich die Skulptur aus der Perspektive von Greenberg und Fried teilweise an die Malerei anzugleichen versucht. Das Phänomen wird Donald Judd in seinem Text *Spezifische Objekte* (1965) ebenfalls diskutieren. Er wird es als Kriterium für eine Stagnation in der Entwicklung der Skulptur nennen und jener das *Objekt* entgegensetzen.

Um dieses Phänomen zu erklären, soll nun der Text *Skulptur in unserer Zeit* aus dem Jahr 1958 besprochen werden, um auch die Skulptur nicht nur auf die Eigenschaft des *Skulpturalen* zu reduzieren. Greenbergs Kriterien für erfolgreiche Skulptur sollen zugleich benannt werden, da sie wiederum für Fried eine wichtige Rolle spielen werden.

II. Die *monolithische Skulptur* und die *Konstruktionsskulptur*

Wie schon oben angemerkt, bereitet Greenberg den Begriff der *Medienspezifität* schon in Texten vor 1960 vor. Er spricht hier ebenfalls von einer wachsenden Spezialisierung der Künste und von einer *modernistischen „Reduktion“* auf ihre spezifischen Eigenschaften. Die Skulptur rücke nun aus ihrem Schattendasein in den Vordergrund. Sie könne von der „modernistischen Reduktion“ mehr profitieren als die Malerei, da sie nachweislich die geringste Distanz zum Existenzmodus ihres Sujets aufweist. Dies habe lange als ihr Nachteil gegolten und gereiche ihr jetzt im Zuge der Zurückweisung von Illusion und Darstellung zum Vorteil. Das Ziel der gegenwärtigen Kunst sei es, durch Abstraktion zu ihrer reinsten Form vorzudringen, die durch das Unmittelbare, Konkrete und Irreduzible gekennzeichnet sei. Formal vollziehe sich der Weg dorthin, wie in der amerikanischen Malerei, die ihre „schöpferische Kraft“ schon bewiesen hat, durch den sukzessiven Verzicht auf die dritte Dimension. Die Malerei als Vorbild für die Skulptur stelle den wichtigsten Impulsgeber dar und beeinflusse sie auf zwei unterschiedliche Arten, die als *monolithische Skulptur* und als *Konstruktionsskulptur* gekennzeichnet werden. Rodin, der erste Künstler der nach Bernini die *monolithische Skulptur*

wiederbelebt hatte, hätte sich sich an den Impressionisten orientiert, als er Lichteffekte in Anspruch nahm, die Oberflächen und Formen auslösen konnten.

Brancusi sei durch die fauvistische Malerei und exotische Holzschnitzerei beeinflusst. Indem er die menschliche Gestalt geometrisch vereinfachte und sie auf ovoide, zylindrische und kubische Massen reduzierte und ihn zugleich bildhaft und graphisch erscheinen ließ, hätte er den Monolithen zu seinem Abschluss gebracht. Schließlich ging er, der Malerei folgend, zu etwas Radikalerem über, in dem er den monolithischen Block unter Einfluss des Kubismus öffnete. Er wurde damit Wegbereiter für die neue *Konstruktionskultur*. Sie hätte Anleihen an der kubistischen Collage genommen, die durch das Bekleben der Oberflächen eine faktische Identifikation mit der Bildfläche hergestellt hätte. Die Skulptur bewies gegenüber der Malerei einen Vorsprung, da sie die im Medium angelegte Zweidimensionalität besser öffnen konnte. Picasso vollzog schließlich den Schritt zur freistehenden „Konstruktion“, die der eigentliche Beginn der neuen Skulptur gewesen sei. Kennzeichnend für diese waren die stringente Linearität trotz der Komplexität ihrer Linien, ihre Offenheit, Transparenz und Schwerelosigkeit sowie ihre Beschäftigung mit der Oberfläche als bloße Außenhaut. Unterstützt wurde die neue Optik durch die Kombination industriell hergestellter Materialien, die den gewünschten Eindruck von Mehrteiligkeit erfüllten.⁴⁷

Durch die „modernistische Reduktion“ zeige die Skulptur, dass sie ebenso rein visuell sei wie die Malerei. In ihrer Flexibilität berge die Skulptur sogar die Chance zu einer noch größeren Vielfalt an Ausdrucksmöglichkeiten als die Malerei. Beispielsweise stünden der Skulptur mehr Möglichkeiten der figurativen Darstellung offen, da sie an die dritte Dimension gebunden und per se weniger illusionistisch als die Malerei wäre. Sie müsse sich der Abstraktion annähern, doch solange sie keine organische Substanz nachbilde, könne sie weiterhin erkennbare Abbilder schematisch andeuten. Der menschliche Körper in der Malerei und Skulptur wird nun nicht mehr als Agens des Raumes vorausgesetzt, die treibende Kraft ist das Sehen, das in drei Dimensionen mehr Bewegungs- und Erfindungsfreiheit hat als

⁴⁷ Vgl. Greenberg 1997b (1958), in: Ders. 1997, S. 255-264.

in zwei. Diese visuelle Dreidimensionalität schließt jegliche *skulpturale* Malerei aus – gestattet aber umso mehr eine bildhafte Skulptur. Aufgrund der besonderen Faktizität ihres Mediums könne die Skulptur auch bildhaft und zweidimensional, wie es bei David Smith der Fall ist, sein, da das Auge erkenne, dass die Gestaltung spürbar dreidimensional sei. Die Skulptur selbst scheint jedoch ihr Potenzial noch nicht vollkommen erkannt zu haben, da ihre Vorzüge weiterhin im Zustand des Möglichen bestünden, so dass die Malerei weiterhin die führende, interessanteste und ausdrucksstärkste Kunst bliebe.⁴⁸

Retrospektiv lässt sich an diesem nur zwei Jahre vor *Modernistische Malerei* erschienen Text der schnelle Wandel in Greenbergs Einstellung zur Skulptur erkennen. Gestand er ihr 1958 noch ein relativ hohes Entwicklungspotenzial zu, so widerlegte er diese Annahme innerhalb der folgenden zwei Jahre. Der Aufbau der Argumentation stützt sich erneut auf die Aufteilung in eine zukunftsweisende und rückschrittliche Tendenz in der Entwicklung des Mediums. Den Prozess, den die Malerei bis zum *Modernismus* hin vollziehen wird, habe die Skulptur davor in umgekehrter Weise erlebt: wird es für die Malerei gelten zu ihrer *optischen* Form der Dreidimensionalität vorzudringen, so gelte es für die Skulptur zu ihrem bildhaften, zweidimensionalen Repräsentationsmodus durchzustoßen. Trotz dieser Wechselwirkung scheint ein Ungleichgewicht unter den Medien zu herrschen, da die Malerei sich gezwungen sehe, die *skulpturale* Malweise abzuschütteln, um zu ihrer medienspezifischen Form von Dreidimensionalität zu gelangen, während die Skulptur sich ausschließlich an der Zweidimensionalität der Malerei orientiere, um ein bildhaftes Dasein zu erreichen. Diese Anpassung würde im eigentlichen Sinne eine medienspezifische Präsenz der Skulptur unterbinden. Allerdings könnte sich die Skulptur auf ihre medialen Grundvoraussetzungen berufen. Denn erstens wäre sie per se viel weniger im Stande, Illusionismus zu produzieren und zweitens besäße sie in ihrer ästhetischen Erscheinung durch ihre Faktizität von vornherein viel größere Kongruenz mit ihrer modernistischen Daseinsform. Durch dieses widersprüchliche Prinzip der Skulptur manifestiere sich die Malerei zum

⁴⁸Vgl. Greenberg 1997a (1960), S. 255- 264.

kanonisches Medium im Zentrum der Diskussion um die *Medienspezifität*, nach dem sich jene orientieren müsse. Die bildhaft, *optische* Gestalt der Skulptur sollte einem bestimmten Schema folgen, das durch Mehrteiligkeit und Materialvielfalt gekennzeichnet wäre. Dies sollte die größtmögliche Reduktion von Taktilität hervorbringen, um die zugleich die größtmögliche Quantität an Visualität zu produzieren.⁴⁹ Hier scheinen wieder Wölfflins Gegensatzpaare, wie Vielheit und Einheit bzw. Auge und Körper Einfluss auf Greenberg zu haben.

Bevor nun das oft angekündigte *Objekt* und die daraus resultierende, neu konturierte Weiterentwicklung antithetischer Thesenbildung besprochen werden, möchte ich zunächst eine Zusammenfassung zum bisherigen Verhältnis zwischen Malerei (*These*) und Skulptur (*Antithese*) und deren Vereinbarkeit (*Synthese*) in jeweils einem Medium festhalten.

III. Zusammenfassung

Die Entwicklungslogik der Kunst folgt bei Riegl passiv dem gesellschaftlichen Kontext. Bei Greenberg zeichnet sich durch die stückweise und vereinfachte Anwendung von Kants Logikbegriff eine neue Eigenständigkeit ab, die durch die Selbstkritik erreicht wird. Schon im Text *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst* herrscht ein wechselwirksames Verhältnis zwischen *Fern-* und *Nahsicht*, das von Riegl als solches noch nicht klar ausformuliert und welches mit der Behauptung von einem vollkommen gegensätzlichen Auftreten der beiden Modalitätsformen verschleiert wird. Diese Abgrenzung bricht im darauffolgenden Text *Die Spätromische Kunstindustrie* auf. Sie weicht einem dialektischen Verhältnis von konträren, aber sich bedingenden Gegensätzen, die exemplarisch durch den *Flächenraum* repräsentiert werden. So wird eine *Synthese* von Fläche und Raum unter der Hegemonie der *Optikalität* möglich. Vergleichsbar drückt sich eine *Synthese* zwischen beiden Tendenzen bei Wölfflin durch die *skulpturale* Malweise aus. Greenberg trägt diesen Ausdruck weiter, lehnt ihn aber als Synthese ab, plä-

⁴⁹ Vgl. ebenda, S. 262-264.

diert wieder wie Riegl für eine rein *optische*, durch die Malerei hervorgebrachte Form von Dreidimensionalität. Die Skulptur hingegen solle sich anpassen, um bildhaft und *optisch* zu werden. Im eigentlichen Sinne widerspricht dies der Forderung nach *Medienspezifität*. Die Skulptur sollte sich ihr Territorium durch Dreidimensionalität und nicht durch Zweidimensionalität sichern. So wird sie jedoch zum Komplizen der Malerei im Angesicht der neuen Entwicklung, die das *Objekt* initiiert.

5. Die *Objekthaftigkeit* der Kunst

In den 1960er Jahren intensivierte sich die Reflexion über die vorherrschenden Medien in der Kunst, der mit der Entwicklung der *Minimal Art* eine neue Kategorie beigelegt wurde und die sich aus Texten von KünstlerInnen und KritikerInnen speiste. Zu einem zentralen Begriff dieser Diskussion entwickelte sich die *Objekthaftigkeit* der Kunst. Die Arbeiten von Donald Judd und Robert Morris, um nur zwei wichtige Vertreter der *Minimal Art* zu nennen, forderten die Selbstreflexion der klassischen Werkformen von Skulptur und Malerei heraus. Das Resultat ist nicht, wie bei Greenberg, eine *medienspezifische* Werkform. Vielmehr manifestieren sich neue künstlerische Praktiken. Diese verunklärten die tradierten Gattungsgrenzen, so dass sich die *minimalistischen Objekte* einer eindeutigen Zugehörigkeit zu einem Medium widersetzen.

I. Donald Judd - *Spezifische Objekte*

In *Spezifische Objekte*, einem im Original 1965 entstandenen Text des Künstlers, kommentiert Donald Judd die Kunstproduktion seiner Zeit wie folgt:

Mindestens die Hälfte der besten neuen Arbeiten, die in den letzten Jahren entstanden sind, gehören weder zur Malerei noch zur Skulptur. Gewöhnlich wurden sie – mehr oder weniger direkt - dem einen oder anderen Bereich zugerechnet. Die Arbeiten sind sehr verschiedenartig, ebenso unter-

schiedlich sind viele Züge in ihnen, die weder von der Malerei noch von der Skulptur her bekannt sind. Aber es gibt auch Gemeinsamkeiten. Die neuen dreidimensionalen Arbeiten formieren sich zu keiner Bewegung, Schule oder Stilrichtung.⁵⁰

Nach Judd ist also die Neustrukturierung in der Kunstproduktion, für die er unter anderem Beispiele von Robert Rauschenberg, Dan Flavin und Frank Stella anführt, nach dem Kriterium der buchstäblichen Dreidimensionalität zu beurteilen, die entschieden eine Alternative zur *optischen* Dreidimensionalität Greenbergs darstellt.⁵¹ Die *spezifischen Objekte* im Raum, die Judd beschreibt, hätten sich vom Illusionismus und der repräsentativen Aufgabe der Malerei und Skulptur gelöst. Sie würden sich allein auf die Merkmale reduzieren, die untrennbar mit ihnen verbunden sind. Die *Objekte* weisen nur noch auf ihre konstitutiven Qualitäten hin und sind primär selbstbezüglich.⁵² Judd lockert damit den tradierten medialen Bezugsrahmen für die zeitgenössische Kunstproduktion und lehnt für diese eine Kennzeichnung durch gegensätzliche Kategorien und damit ein Einschreiben in einen teleologischen Geschichtsbezug ab.⁵³ Wie Greenberg versucht auch Judd kurz nach ihm mit der theoretischen Reflexion über zeitgenössische Kunst in den USA eine gezielte Abkopplung der amerikanischen Kunsterzeugnisse von der europäischen Kunsttradition zu markieren. Er findet dafür aber grundverschiedene Merkmale, die diese neue Eigenständigkeit vorantreiben sollen. Das wesentlichste Argument für Judds Kritik an der Malerei und Skulptur ist die Denunziation der Vorherbestimmung durch die Form. Das Problem der Malerei wäre, dass sie nicht erkenne, dass das Rechteck der Leinwand selbst ihre elementarste Form sei und diese die Art und Weise der Darstellung präterminierte. Die Malerei vor 1946 müsse, weil sie das Rechteck als bestimmende Form noch nicht anerkannt hätte, auf die Ränder, die die Grenze des Rechtecks ausmachen, eingehen, um die Einheit zu wahren und gleichzeitig die Form des Rechtecks unbetont zu lassen. In der

⁵⁰ Judd 2005 (1965), in Stemmrich 2005, S. 59.

⁵¹ Vgl. Ebenda, S. 60.

⁵² Vgl. Ebenda, S. 59-73.

⁵³ Judd spricht davon, dass neue Unstimmigkeiten und Begrenzungen keine Rückwirkung auf ältere Arbeiten haben, sondern betreffen nur Arbeiten, die gerade entstehen.

jüngeren Vergangenheit, wie bei den Bildern von Pollock, Rothko, Still und Newman, würden die reduzierten Elemente auf der Leinwand mit dem Rechteck korrespondieren und sich der Einheit unterordnen.⁵⁴ Die Problematik dieser Bilder sei ihr Illusionismus, den zwar manche mehr und manche weniger aufwiesen, der jedoch fester Bestandteil der Malerei sei:

Mit Ausnahme eines vollkommenen mit Farbe oder Markierungen gleichmäßig bedeckten Feldes suggeriert alles, was sich innerhalb eines Rechtecks und auf einer Fläche befindet, etwas in und auf etwas anderem, etwas in seiner Umgebung; man hat den Eindruck, ein Gegenstand oder eine Figur stehe in ihrem eigenen Raum, in dem sie reinere Beispiele einer ähnlichen Welt sind – das ist das Hauptanliegen von Malerei.⁵⁵

Für Judd hat sich die Malerei trotz der starken Konjunktur an Abstraktion nicht vollkommen von ihrer Abbildungsfunktion gelöst, da sie immer noch die Verhältnisse, die in der räumlichen Realität vorherrschen, nachzuahmen versucht. Nur eine Malerei, die eine monochrome oder eine regelmäßige Oberflächengestaltung aufwiese, könne sich der Einheit der Form unterordnen. Greenberg lehnt ebenfalls dann eine illusionistische Malweise ab, wenn sie dazu führt, dass der Betrachtende zuerst die Darstellung des Bildes und nicht das Bild selbst sieht. Er bejaht aber den *optischen* Illusionismus, solange er ein Überschreiten in transzendente Bereiche ermöglicht.⁵⁶ Eine monochrome oder regelmäßig gestaltete Malerei wäre für Judd ihre akzeptabelste Form, weil sie so auch als *Objekt* gelten könnte, aus demselben Grund repräsentiert sie für Greenberg ihre inakzeptabelste Form. Das Betonen der Einfachheit und der Einheit der Form hätte nach Judd auch keine unbegrenzte Dauer, aber stünde noch am Anfang und hätte dadurch seine Daseinsberechtigung in der Kunst. Außerdem sei das Medium der Malerei überlegen, da:

[a]ufgrund seines breiten Spektrums (...) sich das dreidimensionale Schaffen wahrscheinlich in eine Reihe verschiedener Formen aufteilen [wird].

⁵⁴ Ebenda, S. 61-62. Die angesprochenen Teile könnten aber laut Judd nicht als Teile im *normalen Sinn* gelten, was soviel bedeutet wie selbstständige von der Leinwand unabhängige Teile.

⁵⁵ Ebenda, S.63.

⁵⁶ Vgl. Greenberg 1997a (1960), S. 269 und S. 273.

Jedenfalls wird es bedeutender sein als die Malerei und viel wichtiger als die Skulptur⁵⁷.

Damit argumentiert er, abweichend von Greenbergs These zur *modernistischen Malerei*, gegen einen schon erreichten Höhepunkt in der Kunstentwicklung. Damit unterläuft er auch ihre implizierte Finalität, die mit dem Konzept einer teleologischen Entwicklung einherzugehen scheint, von Greenberg jedoch als solche nicht ausgesprochen wird. Obwohl sich Judd gegen eine stilistische Kategorisierung und gegen die Existenz einer neuen „Schule“ äußert, beschreibt er eine durch die *Minimal Art* ausgelöste Zäsur in der Kunstentwicklung, die sich fast hermetisch von der Malerei und Skulptur abzugrenzen versucht. Einige Arbeiten unter anderem von Frank Stella befinden sich in einem transitorischen Bereich zwischen den medialen Grenzen, weil sie als Malerei und/oder als *Objekt* erfahren werden können. Bei der Nennung von konkreten Eigenschaften der minimalistischen Arbeiten bleibt Judd allerdings relativ vage. Die positiven Eigenschaften der minimalistischen *Objekte* lassen sich nur in der Abgrenzung zur Malerei und Skulptur erkennen, also stärker in dem, was sie nicht sind, als in dem, was sie sind. So äußert sich Judd stellenweise sehr lapidar über ihre Merkmale, indem er „Kraft und Ausdruck“ und die Fähigkeit ein Interesse beim Betrachtenden auszulösen, zu ihren Charakteristiken zählt, die sie von der Skulptur unterscheiden würden.⁵⁸

Obwohl die neuen Arbeiten wie Skulpturen dreidimensional sind, würden sie aufgrund der geschlossenen Form mehr der Malerei ähneln. Die Skulptur dagegen würde in ihrer additiven („Stück für Stück“) Ausprägung mehr dem Duktus des Farbauftrags auf der Leinwand folgen. So würde Mark Di Suvero mit den (Metall)-Balken seiner großformatigen Skulpturen so umgehen, wie Franz Kline mit den Pinselstrichen in seinen Gemälden.⁵⁹ Wie für Greenberg sind Skulptur und Malerei verwandt, beide würden laut Judd „gemeinsame Quellen

⁵⁷ Judd 2005 (1965), S. 68.

⁵⁸ Ebenda, S. 60-61 und S. 69.

⁵⁹ Ebenda, S. 60-61.

darstellen“.⁶⁰ Wie oben angeführt würde die Skulptur sogar stärker die wesentlichen Merkmale der Malerei vorführen. So bewege sich die Skulptur teilweise an der medialen Grenze zur Malerei, so wie sich die Malerei teilweise an der medialen Grenze zum Objekt befände. Das Problem von Malerei und Skulptur wären ihre Funktionen als „Behälter“, der wie ein Verweissystem deskriptiv naturalistisch oder anthropomorph auf etwas dem Kunstwerk Entäußertes hinzudeuten versucht.⁶¹ Der Unterschied der früheren Kunst zur neuen Kunst besteht darin, dass vormals Komplexität vorgeführt wurde und die neuen Arbeiten jetzt durch komplexe Absichten ihre Qualität bewiesen.⁶² Das bestechendste Kriterium für diese ist die Reduktion auf die Merkmale, die untrennbar mit ihnen verbunden sind. Die *Objekte* wiesen nur noch auf ihre konstitutiven Besonderheiten hin und sind primär selbstbezüglich.⁶³ Die Dreidimensionalität sichere die Entität (Einssein bzw. *Singleness*) der Arbeiten, markiere die schärfste Differenz zwischen Malerei und Skulptur und garantiere auch die Loslösung von der europäischen Tradition. Die Dreidimensionalität verhindere zugleich die *anthropomorphe* Bildsprache der früheren Kunst.⁶⁴ Im Vergleich zur Entität der spezifischen *Objekte* benennt Judd die Skulptur, die nach dem Prinzip „Stück für Stück“ funktioniert, offen und erweitert:

Ein Unterschied zwischen diesen verschiedenartigen Arbeiten fällt bis jetzt besonders auf: zwischen solchen Arbeiten, die etwas von einem Objekt haben, einem einzelnen Ding, und jenen, die offen und erweitert, mehr oder weniger ein Environment sind.⁶⁵

Dieses Zitat ist vor allem in Hinblick auf Friedls Kritik an der *Minimal Art* interessant. Anders als Judd sieht er nicht die Skulptur, sondern die *minimalistischen Ob-*

⁶⁰ Vgl. ebenda, S. 60.

⁶¹ Vgl. ebenda, S. 59 und S. 64.

⁶² Vgl. ebenda, S. 69.

⁶³ Vgl. ebenda, S. 59-73.

⁶⁴ Vgl. ebenda, S. 71.

⁶⁵ Ebenda, S. 65.

jekte als Auslöser einer (erweiterten) Situation.⁶⁶ Das Ausprägen eines bewusst amerikanischen Stils verbindet Judd ebenfalls mit der Verwendung von zuvor kunstfernen Materialien und Produktionsweisen aus der Industrie, die die Kunst für die Massenproduktion tauglich machen würde. Deren *direkter* Einsatz ließe die geschaffenen *Objekte* noch spezifischer werden.⁶⁷ Die Selbstbezüglichkeit der minimalistischen Arbeiten ist für Greenberg ausschlaggebend, diese als *Nicht-Kunst* zu bewerten, bzw. ihr den *Look der Nicht-Kunst* zuzuschreiben:

Truitts Kunst flirtete mit dem Look der Nicht-Kunst, und bei ihrer Ausstellung 1963 bemerkte ich zum ersten Mal, wie dieser Look einen Effekt der Präsenz vermittelte. Dass das Erreichen der Präsenz allein durch physische Größe etwas der Ästhetik Fremdes ist, wusste ich schon. Dass das Erreichen von Präsenz durch den Look von Nicht-Kunst ebenfalls etwas der Ästhetik fremdes ist, wußte ich noch nicht. Truitts Skulpturen hatten diese Art der Gegenwart, aber sie verstecken sich nicht dahinter. Dass Skulptur – ebenso wie Malerei – sich dahinter verbergen konnte, lernte ich erst nach wiederholten Begegnungen mit minimalistischer Kunst: Judd, Morris, Andre, Steiner, manches aber nicht alles von Smithson, manches aber nicht alles von LeWitt. Minimal Art kann sich auch hinter Gegenwart-als-Größe verbergen: Ich denke an Bladen und auch an einige der gerade genannten⁶⁸

Michael Fried wird in seinem Text *Kunst und Objekthaftigkeit* (1966) genau dieses Zitat anführen und im Sinne von Greenberg den „Effekt der Gegenwart“ als Theatralität bezeichnen, die für ihn die Trennung zwischen Kunst und Nicht-Kunst bzw. Kunst und *Objekt* ausmachen wird.

Mit Judds Plädoyer für eine Entwicklung der Kunst zum *Objekt* verhärten sich die Fronten im Diskurs zu *Medienspezifität*. Die antithetischen Eigenschaften, die Greenberg in *Modernistische Malerei* rücken in den Hintergrund. Sollte bei

⁶⁶ Fried 2005 (1966), S. 342-343.

⁶⁷ Vgl. Judd 2005 (1965), S. 70.

⁶⁸ Greenberg 1997c (1967), in: Ders. 1997, S. 370.

Greenberg die Malerei noch durch Flächigkeit Dreidimensionalität erreichen und die dreidimensionale Skulptur zweidimensional werden, wird das antithetische Verhältnis bei Judd auf den allgemeinen Begriff der Kunst, der im wesentlichen die modernistische Malerei und Skulptur meint, und dem Begriff des *Objekts* übertragen. Um dies darzustellen, soll als nächstes der Text *Kunst und Objekthaftigkeit*⁶⁹ von Michael Fried besprochen werden, da er den Höhepunkt und das Ende der modernistischen Debatte um die Medienspezifität darstellt; gleichzeitig ist er auch Ausgangspunkt für einen kritischen Diskurs, der sich auf ein poststrukturalistisches Denken beruft. Dieser wird in vorliegender Arbeit von den Texten Rosalind Krauss' repräsentiert. Mit *Kunst und Objekthaftigkeit* verschiebt sich das Augenmerk vom künstlerischen Subjekt auf den Betrachtenden: Parameter wie Raum, Zeit und Körper werden für die Rezeption immer relevanter. Darauf reagiert Michael Fried mit vehementer Kritik.

II. Michael Fried – *Kunst und Objekthaftigkeit*

Mit seinem Text reagiert Fried auf die Aussagen von Judd und Robert Morris und formuliert daraufhin seine Kritik am *Minimalismus*. Die *Minimal Art* stelle für Fried eine Anschauungsweise (*sensibility*) dar und sei „Ausdruck eines allgemeinen und alles durchdringenden Zustands“.⁷⁰ Sie versuche sich als eigenständige Kunst, die weder Malerei noch Skulptur wäre, zu etablieren. Außerdem lehne sie den relationalen Charakter und die Bildillusion der Malerei bzw. die *skulpturale* Form des „Stück für Stück“ ab, den Judd, laut Fried, mit dem *Anthropomorphismus* der Skulptur gleichsetzen würde. Dem gegenüber stellten die Minimalisten die „Form als Objekt“ bzw. „das Einssein der Form, das die Ganzheit des Objekts sicherstellt“.⁷¹ Genau dieses Einssein von *Objekt* und Form, so schreibt Fried, stellt für manche Kritiker die größte Problematik dar,

⁶⁹ Vgl. Fried 2005 (1996), S. 334-374.

⁷⁰ Vgl. ebenda, S. 335.

⁷¹ Ebenda, S. 338.

da die *Minimal Art* für diese *hohl* zu sein scheint. Am Beginn des Textes widmet sich Fried überwiegend Fragen, die den Status der Malerei betreffen, um sich dann im zweiten Teil des Textes auf das Verhältnis zwischen Skulptur und *Minimal Art* zu konzentrieren. Die Debatte um die Form hat hier ihren Höhepunkt erreicht, da sie die existentielle Grundlage der Kunst zu sein scheint. Das Kriterium der Form hätte die Malerei in den Konflikt zwischen „der Form als grundlegende Eigenschaft von Gegenständen und der Form als einem Medium der Malerei“⁷² gebracht. Die Emphase auf und die Beschäftigung mit der Form war vor dem Aufkommen der *Objekthaftigkeit* nicht Thema der Malerei gewesen, da:

das Eintreten der Liberalsten für die Objektivität – als, so scheint es beinahe, eine eigenständige Kunstgattung – im scharfen Kontrast zur selbstauferlegten Forderung der modernen Malerei, ihre eigene Objektivität durch das Medium der Form zu überwinden oder aufzuheben.⁷³

Sie sehe sich seit dem Aufkommen der *Minimal Art* mit der Frage konfrontiert, ob sie als Malerei oder *Objekt* erfahren wird:

Der Erfolg oder Misserfolg eines Gemäldes hängt inzwischen, verkürzt gesagt, davon ab, ob es sich als Form bewähren, einprägen und überzeugend wirken kann – oder die Frage nach der Form irgendwie abwehren oder umgehen kann.⁷⁴

Dadurch sehe sie sich gezwungen ihre *Objektivität* zu überwinden. Um dies einzulösen schlägt Fried eine nur der Malerei zugehörige, bildhafte Form vor, ohne sie jedoch weiter zu präzisieren. Die *Objektivität* beschreibt er als eine Art „Keil“, der versucht die klassischen Medien abzuspalten und einen

⁷² Ebenda, S 339.

⁷³ Ebenda, S. 341.

⁷⁴ Ebenda, S. 339.

Konflikt zwischen den „Anforderungen der Kunst“ und dem „Zustand der Objektivität“ provoziert.⁷⁵

Die größte Differenz entstehe zwischen den objektiven Arbeiten der Minimal Art als „Gegensatz von Kunst“ und der Kunst (modernistische Malerei und Skulptur) durch *Theatralität*. Der Begriff wurde, wie oben angeführt, von Greenberg als Effekt der Größe und *Nicht-Kunst* bzw. *Look der Nicht-Kunst* vorweggenommen. Fried spricht weiter von *Objektivität* als Plädoyer für eine Art von *Theater*, das er als die Negation von Kunst bezeichnet, in dem die tatsächlichen Umstände des Betrachters berücksichtigt werden. Früher konnten alle für das Werk wichtigen Komponenten in diesem selbst lokalisiert werden. Die *minimalistischen* Arbeiten hingegen erzeugen mittels Größe und Form eine *Situation*, wie ebenfalls oben schon angedeutet, die den Betrachtenden inkludiert. Das Ambivalente an dieser Art der Kunsterfahrung ist, dass das *Objekt* im Mittelpunkt bleiben muss, aber dem Betrachter die *Situation* gehört.⁷⁶ Das Problem, das Fried hier äußert, ist, dass das *Objekt* nur in dieser *Situation* erfahren werden kann und nicht unabhängig von dieser ist.

Auschlaggebender Faktor für Fried's Argumentation, dass manche *minimalistischen* Arbeiten, entgegen Judds Behauptung, anthropomorph seien, ist ebenfalls die Größe. Denn in der Konfrontation mit den Werken entstehe eine Spiegelsituation, in der das Subjekt einem *Objekt* gegenübersteht. Diese Begegnung würde sich nicht grundlegend davon unterscheiden, „von der stummen Gegenwart einer anderen Person distanziert oder bedrängt zu werden.“⁷⁷

Manche Arbeiten von Robert Morris aus den Jahren 1965-1966 wären anthropomorph, da sie ein Innen und Außen suggerieren.⁷⁸ Die „erweiterte Situation“ der minimalistischen Kunst, wie sie von Fried bezeichnet wird, verändert die Rezeption, indem die Zeit als eine ihrer Konstanten inkludiert wird:

⁷⁵ Ebenda, S. 341.

⁷⁶ Vgl. ebenda, S. 344.

⁷⁷ Ebenda, S. 345-346.

⁷⁸ Vgl., ebenda, S. 348.

Die intensive Beschäftigung der Literalisten mit der Zeit – genauer gesagt, mit der Dauer der Erfahrung – ist, wie ich meine, paradigmatisch theatralisch: als ob das Theater den Betrachter mit der Endlosigkeit nicht nur der Objektivität, sondern auch der Zeit konfrontierte und ihn so isoliere; als ob der Sinn, den das Theater im Grunde anspricht, ein Sinn der Zeitlichkeit sei, der vergehenden wie der zukünftigen Zeit, der zugleich heranrückenden und zurückweichenden, wie in der unendlichen Perspektive wahrgenommen... Die Beschäftigung mit der Zeit markiert einen grundlegenden Unterschied zwischen der literalistischen Kunst und der modernen Malerei und Skulptur. Es scheint, dass die Erfahrung der letztgenannten keine Zeitdauer hat – nicht etwa, weil man ein Bild von Noland oder Olitski oder eine Skulptur von David Smith oder Caro nicht tatsächlich in der Zeit erfährt, sondern weil das Werk selbst in jedem Moment gänzlich manifest ist.⁷⁹

Sein wichtigstes Argument für den Status der *Minimal Art* als *Nicht-Kunst* leitet Fried aus einer Erzählung von Tony Smith ab, die er aus einem Interview zitiert. Smith beschreibt eine nächtliche Fahrt auf einer unfertigen Autobahn, die von einer künstlichen Landschaft – von Fabrikschornsteinen, Türmen, etc. – gesäumt war. Diese Umgebung war kein Kunstwerk aber hätte ihm eine Wirklichkeit vermittelt, für die die Kunst keinen Ausdruck hatte. Das habe ihn das Ende der Kunst erkennen lassen.⁸⁰

Für Fried stellt das *minimalistische Objekt* einen Ersatz für diese Art von Erfahrung dar. Im Umkehrschluss bedeutet das für die moderne Kunst, dass sie ihre eigene *Objektivität* bzw. das *Theater* überwinden muss, was eine relativ neue Aufgabe zu sein scheint. Vor dem Eintreten der *Minimal Art* hätte sich für die Malerei und Skulptur nämlich nicht die Frage gestellt, ob sie als bloße Gegenstände erfahren werden könnten. Die Skulptur, als ebenfalls dreidimensionales Medium, muss ihre Abgrenzung zu *minimalistischen* Arbeiten besonders betonen. Clement Greenberg hatte schon vor zehn Jahren von einem *skulpturalen* „Stil“ gesprochen:

⁷⁹ Ebenda, S. 365.

⁸⁰ Vgl. Tony Smith, zitiert nach Michael Fried, ebenda, S. 350.

Die Substanz gänzlich optisch zu machen und die Form, ob in der Malerei, Skulptur, Architektur, zu einem integralen Teil des umgebenden Raumes – das bringt Anti-Illusionismus zurück an seinen Ausgangspunkt. Statt einer Illusion der Dinge bietet man uns nun die Illusion von Modalitäten: nämlich, dass Materie körperlos und schwerelos sei und dass sie nur optisch existiere, wie eine Fata Morgana.⁸¹

Für Greenberg gilt also, dass die Skulptur – wie die *minimalistischen* Arbeiten – Teil des Raumes wird, um dem Illusionismus entgegenzuwirken. Dadurch solle sie aber keine „erweiterte Situation“ hervorrufen, sondern eine rein *optische* Erfahrung des Kunstwerks auslösen. Für Greenberg wird dieser neue Stil vor allem durch David Smith geprägt, laut Fried wird er ab 1960 von Anthony Caro weitergeführt:

Eine typische Caro-Skulptur besteht, würde ich sagen aus dem wechselseitigen und unverhüllten Nebeneinander der Stahlträger, Doppel-T-Träger, Zylinder, Rohre, Bleche und Gitter, die sie vereinigt, und nicht aus dem zusammengesetzten Objekt, das sie bilden. Nicht die Identität eines Elements, sondern ihre wechselseitige Modulation ist entscheidend – obwohl natürlich die Veränderung der Identität eines Elementes ein mindestens ebenso drastischer Eingriff wäre wie eine Veränderung seiner Platzierung.⁸²

Dieser syntaktische Aufbau verleihe ihnen einerseits ein Kenntnis des menschlichen Körpers und eine Fähigkeit nicht direkt Gesten, sondern Leistungen von Gesten zu imitieren; so könnten sie die Bedeutungsfähigkeit *als solche* essentialisieren. Im Bezug zur *Objekthaftigkeit* wäre außerdem die Farbe für die Skulptur zu einem Problem geworden. Denn sie wäre mit der Oberfläche identisch und würde so einen implizit *objekthaften* Charakter aufweisen, der ihre *Optikalität* untergraben würde. Olitski versuche mit der Skulptur Bunga, die mit verschiedenen Farben besprüht ist, dieses Problem zu umgehen und eine gemalte Oberfläche ins Medium der Skulptur einzuführen.⁸³

⁸¹ Greenberg 1997b (1958), S. 263.

⁸² Fried 2005 (1966), S. 356.

⁸³ Vgl. ebenda, S. 357-358.

III. Zusammenfassung

Wie bereits erwähnt, führt Fried also die *formalistische* Betrachtungsweise von Greenberg weiter und übernimmt seine Beurteilungskriterien. Die zuvor relevanten Kategorien von *optischer* oder *taktischer (taktiler)* Wahrnehmung von Malerei oder Skulptur rücken in den Hintergrund, da beide Medien eine Art „Allianz“ gegen das neue *minimalistische Objekt* eingehen. So formieren sich neue Gegensätze, die sich aus den alten Diskursen um die *Medienspezifität* entwickeln, wie: Objekt und Kunst bzw. *Theatralität* und *Optikalität*. Der „Inklusivität“, d.h. der Inbezugnahme der Betrachtenden und der „Dauer der Erfahrung“ setzt Fried dem gänzlich Manifestsein der modernistischen Kunst in jedem Moment entgegen. Ein „unendlich“ kurzer Moment würde ausreichen, um das Werk in seiner ganzen Tiefe zu erfahren.⁸⁴ Die Aufgabe der Kunst sei es, so wie Greenberg zuvor bereits meinte, die Konventionen ihrer jeweiligen Essenz auszumachen. Der bloßen Anforderung an die *Minimal Art*, „Interesse“ zu provozieren, setzt Fried die „Überzeugung“ gegenüber, die von der modernen Kunst beim Betrachtenden ausgelöst werde. Mit dem Eintreten der *Minimal Art* begäbe eine starke Sensibilität dafür, wie Kunst erfahren wird, und die Objekt-Subjekt-Beziehung rückt als solche mehr in den Vordergrund. Die optische und die körperliche Wahrnehmung werden weiter eine wichtige Rolle spielen und in Bezug auf die verschiedenen Arten der Kunstproduktionen ab den 1960er-Jahren mit jeweils anderem Schwerpunkt und Intentionen diskutiert werden. Wie verschieden die Auffassung zwischen *optischer* und körperlicher Wahrnehmung sein kann, zeigt die Fähigkeit der Kunst, eine „erweiterte Situation“ herzustellen. Für Fried bedeutet sie, wie schon angedeutet, die Einbeziehung des Betrachtenden. Durch sie werden die tatsächlichen Umstände wie Licht, Raum und Körper des Rezipienten zu vorherrschenden Bestandteilen der Erfahrung bei der Betrachtung des Werks.

⁸⁴ Ebenda, S. 365-366.

Diese Erfahrung wertet er allerdings nicht positiv, sondern beunruhigend. Vor allem die Größe der Arbeiten würden eine physische und psychische Distanz zum Betrachtenden herstellen, die ihn erst zum Subjekt und die Arbeit zum *Objekt* mache. Dieser Zustand wird durch die Gegenwart der Arbeit ausgelöst. Die „Gesamtsituation“, einschließlich des Körpers des Betrachtenden, ist nun wichtig. Alles, was von ihm in diesem Moment bemerkt wird, ist essentiell für die Erfahrung. In dieser Situation soll der Rezipient durch die Gegenwart der Arbeit auf diese aufmerksam gemacht werden und sie ernst nehmen. Das Bewusstwerden der Gegenwart einer Sache durch ihre Gegenwart ist der alleinige Anspruch der *objekthaften* Kunst. Diese Reduktion, verhältnismäßige Anspruchslosigkeit und reziproke Art der Erfahrung von *minimalistischer* Kunst ist für Fried der Grund, warum er sie als Auslöser von „verlassenen Situationen“ bezeichnet, die ebenfalls beim Betrachten der Startbahnen und Exerzierplätze, wie sie Tony Smith beschreibt, für ihn entstünde.⁸⁵ Im Gegenzug ist es für Judd nicht das Einssein von Objekt und Form, das den alleinigen Fokus auf den Körper der Arbeit zerstreut, sondern die Arbeiten, die sich „Stück für Stück“ zusammensetzen:

Ein Unterschied zwischen diesen verschiedenartigen Arbeiten fällt bis jetzt besonders auf: zwischen solchen Arbeiten, die etwas von einem Objekt haben, einem einzelnen Ding, und jenen, die offen und erweitert, mehr oder weniger ein Environment sind.⁸⁶

Diese sich vollkommen von einander unterscheidenden Auffassungen, wie eine „erweiterte Situation“ bzw. ein „Environment“ entstehen können, kennzeichnet die sich absolut widersprechende Vorstellung von den Wahrnehmungen, die von der modernistischen Kunst und der *Minimal Art* ausgelöst werden können. Michael Fried beschreibt diesen Umstand sehr deutlich:

⁸⁵ Vgl. ebenda, S. 342-352.

⁸⁶ Judd 2005 (1965), S. 65.

Und dies wiederum heißt, dass sich Theater und moderne Malerei, das Theatralische und das Bildhafte im Kriegszustand befinden – in einem Krieg, der trotz der expliziten Ablehnung der modernen Malerei und Skulptur durch die Liberalsten eigentlich keine Angelegenheit von Programmen und Ideologien ist, sondern eine Frage des Erfahrens, der Überzeugung und der Anschauungsweise.⁸⁷

Diese Aussage von Fried markiert den eigentlichen Keim des Konflikts zwischen den beiden Lagern, auf dessen Grundlagen, nämlich das Erfahren, die Überzeugung und die Anschauungsweise, die Prinzipien der jeweiligen Künste gründen. Diese Aspekte werden für die Entwicklungen hin zur Konzeptkunst und zur Installationskunst einen enormen Einfluss ausüben.⁸⁸ 1973 verfasst Rosalind Krauss den Text *Sinn und Sinnlichkeit, Reflexionen über die nachsechziger Skulptur*. Darin plädiert dafür, die Arbeiten der *Minimal Art* und des *Post-Minimalismus* nicht durch eine historisierende Perspektive zu bewerten und die daraus folgenden Ergebnisse schließlich in den theoretischen Diskurs einzuschleusen, sondern die Perzeption als eine formende Konstante anzuerkennen.⁸⁹ Sie fordert eine Neubewertung und einen Paradigmenwechsel, der sich von der traditionellen, *formalistischen* Kunstgeschichtsschreibung löst und den Radius für die Betrachtung von Kunst und Kunstkritik erweitert. Um dies zu zeigen, sollen im Folgenden drei Texte von Krauss und ein Text von Lucy R. Lippard/ John Chandler besprochen werden. Letzterer ist für Krauss Anlass gegen Lippard Position zu beziehen.

Diese Art der Stellungnahme und Kritik an einer Kollegin erinnern an die Ausgangssituation der formalistischen Debatte, die durch Greenberg, Judd, Fried und andere ausgelöst wurde. Im Fall von Lippard und Krauss könnte man behaupten, dass Lippard durch die Markierung der Kunst als *dematerialisiert* eine *formalistische* Betrachtungsweise wieder in die Diskussion einbringt, gegen die

⁸⁷ Fried 2005 (1966), S. 353-354.

⁸⁸ Weiterführende Literatur: Vgl. Rebentisch 2003.

⁸⁹ Im Folgenden wird auf diesen Text, außer im gleichnamigen Kapitel mit der Kurzform *Sinn und Sinnlichkeit* verwiesen.

sich Krauss zu positionieren versuchte. Ungeachtet ihrer von poststrukturalistischen Ansätzen geprägten Fragestellung ist Krauss' Analyse durch eine kunsthistorische Perspektive geprägt. Ausgehend vom Kunstwerk wird ein breiterer Kontext von politischen und soziologischen Fragestellungen gezeichnet. Die Einnahme eines oppositionellen, kritischen Standpunktes beschränkt sich, wie das Beispiel von Lippard/ Chandler und Krauss zeigen wird, aber nicht auf dieses Verhältnis. Krauss selbst unterzieht ihren Thesen zu verschiedenen Zeitpunkten einer punktuellen Revision und einer zeitgenössischen Aktualisierung. Dabei nimmt sie selbst in den verschiedenen Texten sich widersprechende Standpunkte ein und beweist eine Flexibilisierung ihrer Perspektive.

6. *Minimal Art*- zwischen Kritik und Affirmation von Warenästhetik

Im ältesten der drei Texte, *Sinn und Sinnlichkeit, Reflexionen über die nachsechziger Skulptur* (1973), versucht Krauss den Zugang zur *Minimal Art* und die sich an der zu ihr Schwelle befindenden *Konzeptkunst* durch eine *phänomenologische* Sichtweise nach Maurice Merleau-Ponty zu betrachten, um das *cartesische* Prinzip, das sie als überholt betrachtet, zu ersetzen.⁹⁰ Dieser Schluss ergibt sich aus der Kritik an der sogenannten *Dematerialisierung* des Kunstwerks, wie sie für die Kunst des *Post-Minimalismus* von Lucy R. Lippard und John Chandler diagnostiziert wurde.⁹¹ Ihr Schreiben wird ebenfalls durch eine teleologische Perspektive geformt, der wie bei Riegl und Greenberg eine Verfallstheorie inhärent ist. So wird einer fruchtbaren Diskussion zur zeitgenössischen und zukünftigen Kunstproduktion im Vorhinein der Boden entzogen. Krauss' Revision ermöglicht eine breitere Kontextualisierung. Zugleich nimmt sie eine Umpolung vor, die sich nicht nur auf das Kunstwerk, sondern auf die Spiegelsituation und den Betrachtenden darin konzentriert, wie später besprochen werden wird. Krauss argumentiert entschieden gegen die Definition und

⁹⁰ Das cartesianische Prinzip bedeutet hier eine Wahrnehmung der Welt durch Selbstgewissheit und Ichbewusstsein. Descartes ging davon aus, dass Leib und Seele im metaphysischen Sinn getrennt sind, weiterführende Literatur in: Mittelstraß 1980, S. 378-379.

⁹¹ Vgl. Lippard/Chandler 1968, S. 31-36.

Verwendung der Begriffe *Dematerialisierung* und *Post-Minimalismus*; sie erklärt die Differenzierung zwischen *Minimal* und *Post-Minimal Art* für obsolet; und sie stellt die Materie der Kunst an den Anfang jeder Kunsterfahrung. Dadurch formuliert sie den bekannten Dualismus von körperlicher und geistiger Perzeption. Sie führt ihn allerdings weg vom Formalismus hin zu einem Diskurs, der durch poststrukturalistische Denkansätze geprägt ist. Dieses Umdenken setzt die Kunst in Beziehung zu kulturellen Diskursen, gesellschaftlichen Strukturen und Wissensordnungen. Krauss ist in den hier besprochenen Texten vor allem durch die Phänomenologie und Psychoanalyse beeinflusst. Durch die Öffnung des Bezugsrahmens dringen auch nicht-kunstrelevante Themenbereiche in den Diskurs ein. Dies spiegelt die Realität im Feld der Kunstgeschichte und der Kritik, die damals stark durch politische Fragen und durch die Einführung der Genderforschung geprägt waren.

Die hier ausgewählten Texte konzentrieren sich besonders auf die Frage nach der Konstitution eines Betrachter-Subjekts durch die Kunst und schließlich auf die neue Bedeutung, die sie durch ihre Teilhabe am kapitalistischen Markt erlangt hatte. Um zu verstehen, gegen welche Thesen sich Krauss positioniert, möchte ich nun kurz den Text *The Dematerialization of the Art* von Lucy Lippard und John Chandler aus dem Jahr 1968 zusammenfassen.

I. Die *Dematerialisierung* der Kunst

Lippard und Chandler versuchen, die Kunst, die im Allgemeinen auch unter der Kategorie *Konzeptkunst* angeführt werden könnte, ästhetisch und historisch zu verorten. Sie gehen in ihrem Text davon aus, dass die Gegenwart durch eine *ultra-konzeptuelle* (ultra-conceptual) Kunst geprägt ist. Diese würde sich gegen anti-intellektuelle, emotionale und intuitive Prozesse wenden, die in den 1960er Jahren vorgeherrscht hätten, und sich dagegen nur auf den Denkprozess allein zu beschränken scheinen. Das genealogische Modell von Joseph Schillinger, das die Kunst in fünf Phasen aufteilt, dient ihnen dazu, die gegenwärtige

Situation historisch einzubetten.⁹² Die heutige Kunstproduktion teile sich in die Konzeption der Arbeit durch den Kunstschaffenden und in die Ausführung durch Handwerker. Diese Entwicklung provoziere eine tiefgreifende Dematerialisierung⁹³ (dematerialization) der Kunst, besonders des *Objekts*, das obsolet wäre, und damit eine Auflösung bzw. Verfall (desintegration) der Kunst bzw. des traditionellen Kunstbegriffs bedeuten würde. Diese neue Entwicklung wirke sich auch auf die Kritik aus, die in einer „post-ästhetischen“ Ära schon integraler Bestandteil der künstlerischen Arbeit wäre und die Grenzen zwischen Kunstproduktion und Kritik aufweiche. *Ultra-konzeptuelle* Kunst, wie extrem einfach aussehende Malerei und total „stumme“ (dumb) Objekte, würden aufgrund ihrer Selbstbezogenheit und Distanziertheit auf den Betrachtenden eine „feindselige“ (hostile) Wirkung haben. Die Erfahrung, die durch „leere“ Arbeiten ausgelöst wäre, provoziere gezwungenermaßen eine längere Auseinandersetzung mit den Arbeiten, die die Zeit unendlich gedehnt erscheinen ließe. Künstler würden sich für eine Ordnung interessieren, die Implikationen von Unordnung und Zufall in sich trägt, was zu einer Obsession mit Entropie führen würde. Durch die Einführung von Elektronik, Licht, Ton und performativen Gesten in Skulptur und Malerei, befände sich die Kunst an der Schwelle zu einer noch nicht realisierten, intermediären Revolution. Dies würde einen Bruch

⁹² Joseph Schillinger unterteilt die Kunst in folgende fünf Phasen:

- 1) die präästhetische Ästhetik, eine biologische Phase geprägt von Mimikry/intuitiven Prozessen; durch den Körper werden ästhetische Realitäten neu geschaffen
- 2) die traditionelle Ästhetik; Magie und rituell-religiöse Kunst
- 3) die emotionale – Ästhetik; Ausdruck von Emotionen, Selbst-Ausdruck, Kunst um der Kunst willen; Schillinger ordnet Greenbergs Modernismus Theorie dieser Phase zu
- 4) die rationale Ästhetik; charakterisiert durch Empirismus, experimentelle Kunst, Novellen-Kunst
- 5) die wissenschaftliche, post-ästhetische Ästhetik, welche die Manufaktur, Distribution und Konsumtion von einem perfekten Kunstprodukt möglich macht und charakterisiert wird durch die Fusion von der Form der Kunst, den Materialien und schließlich der Verfall der Kunst, die Abstraktion und Freisetzung der Idee, Vgl. Lippard/Chandler 1968, S. 31.

⁹³ Den Begriff der „Dematerialisierung“ leihen sich die AutorInnen von Ad Reinhardt, der ihn verwendete, um seine späte Malerei zu beschreiben. Vgl. Michael Corris, Ad Reinhardt, London 2008, S. 136. Das künstlerische Werk von Ad Reinhardt dient gemeinsam mit Platos Anti-Kunst Aussagen als Positionen, die sich trotz ähnlicher Denkansätze von der „ultra-konzeptuellen“ Kunst abgrenzen. „Kunst als Kunst“ oder „Keine Idee“ waren beide Credos von Reinhardt, die laut der AutorInnen auch Einfluss auf Joseph Kosuth gehabt hätten, der der Gründer des *Lannis Museums für Normale Kunst* in New York war. Zu den Kuratoren gehörten unter anderem Lucy R. Lippard, Dan Graham und Kaspar König, die Ad Reinhardt bei der Eröffnungsausstellung zeigten und ihm eine Hommage erbringen wollten. Vgl. Lippard/ Chandler 1986, S. 48 und <http://www.aaa-si.edu/collections/images/detail/sheet-museum-normal-art-stationery-sent-joseph-kosuth-to-lucy-lippard-and-john-chandler-13423>, zuletzt aufgerufen am 08.12.2014.

mit den traditionellen Medien und dem Formalismus bedeuten, da *ultra-konzeptuelle* Arbeiten, wie Wörter oder Zeichen, Ideen transportieren würden und so keine Dinge in sich selbst seien, sondern Symbole oder Repräsentanten von Dingen. Damit würden diese Arbeiten deklarieren, dass konventionelle, künstlerische Formen, wie medienspezifische Arbeiten, die das Medium selbst als Botschaft haben, keinen Sinn mehr machen würden.

Im Text ergibt sich eine argumentative Unschärfe, die die These der beiden AutorInnen im Bezug auf die *Dematerialisierung* schwächt. Lippard und Chandler sprechen von einer *post-ästhetischen* Kunst, die die Auflösung des Objekts bedeute, ordnen ihr jedoch ein ästhetisches Schema zu, das sich vom Objektstatus der Kunst nicht befreit hat. Durch die Argumentation im Text, die sich leider nicht durch konkrete Werke am *Ultrakonzeptuellen* abarbeitet, bleibt die Vorstellung von dem Begriff relativ vage. Zwar führen die beiden als Beispiel für eine *ultra-konzeptuelle* Arbeit den Film *Wavelength* von Michael Snow aus dem Jahr 1967 an, in dem Einstellungen und Handlung auf ein Minimum reduziert sind. Gleichzeitig sprechen sie aber, wie oben erwähnt, von extrem einfach aussehender Malerei und „stummen“ Objekten.

Das *Ultrakonzeptuelle* wird so als Kunst dargestellt, die nicht definiert werden kann, die sich selbst nicht definiert und die den Status der Kunst in ihrer reinen, früher vorherrschenden Form, ohne der Implikation von Kritik, zu bedrohen scheint. Um eine Abgrenzung gegenüber dieser konzeptuellen Kunst zu setzen, führen die AutorInnen die *Normalität der Kunst* ein, die als neues Qualitätsmerkmal gelten soll und das sich an Ad Reinhardts Leitsätzen „Kunst als Kunst“ und „Keine Idee“ orientiert. Die „Normalität der Kunst“ löst hier als neuer Parameter die *Medienspezifität* von Greenberg und Fried ab. Obwohl die AutorInnen eine Position festigen wollen, die sich von einer *formalistischen* Betrachtungsweise abzugrenzen versucht, findet nur eine Einführung eines anderen Begriffs in ein gleichbleibendes, durch *These* und *Antithese* geprägtes System statt. Dieses sichert die Festigung und Verlängerung einer teleologischen Kunstgeschichtsschreibung ab, die einer fruchtbaren Diskussion im Hinblick auf die zukünftige Kunstproduktion im Vorhinein den Boden entzieht.

Rosalind Krauss sieht genau darin das Scheitern der beiden AutorInnen und plädiert für eine Betrachtungsweise, die sich vom Paradigma der Historie löse und sich auf die *Sensibilität* als ein Resultat von einer durch die *Phänomenologie* geprägten Rezeption stützt. So macht sie auf die Art und Weise, wie Bedeutung erzeugt wird aufmerksam. Ihr gelingt es in ihrem Text *Sinn und Sinnlichkeit* von der Bedeutungsproduktion durch Konventionen und Geschichte abzurücken. Sie aktualisiert dadurch das bekannte dualistische Gefüge von optischer und körperlicher Wahrnehmung. In ihrer Revision des *Minimalismus* wird dieses nicht nur angereichert durch Thesen von Maurice Merleau-Ponty, sondern auch durch das *Spiegelstadium*⁹⁴ von Lacan. Ab 1990 wird Krauss auf die Mechanismen der Ökonomie, wie die kapitalistische Reproduktion, aufmerksam, die den *Minimalismus* unter einem anderen Licht erscheinen lässt. Zunächst soll allerdings der Text *Sinn und Sinnlichkeit* als Antwort auf Lippard und Chandler besprochen werden.

II. *Sinn und Sinnlichkeit, Reflexionen über die nachsechziger Skulptur*

Für Krauss würden, wie schon angedeutet, die Bezeichnungen *Dematerialisierung* und *Post-Minimalismus* aussageschwache Markierungen darstellen, die die Rückkehr des Formalismus und des Traditionalismus bedeuten würden. Mit diesem Text versucht die Autorin zu erklären, warum manche Künstler der letzten zehn Jahre bewusst andere Wege eingeschlagen hätten. Um diese zu erkennen und beschreibbar zu machen, wäre eine andere Betrachtungsweise auf die Kunst notwendig, in der sich Ähnlichkeiten auf Basis von „Grundvorstellungen eines Denkmodells von Bedeutung“ feststellen lassen. Mit der Frage nach der Bedeutung setzt Krauss dem bis dato identitätsschaffenden *Formalismus* eine Zäsur und öffnet den Rahmen für eine vielschichtigere Deutung der Kunstproduktion in den 1960er Jahren, in die sich damals schon bis heute aktuelle Themenbereiche eingespeist hätten. Über die Begriffe *Post-Minimalismus* und

⁹⁴ Vgl. Lacan 1986, S. 61-70.

Dematerialisierung würde Bedeutung nur durch den Gebrauch von Geschichte geschaffen werden, obwohl diese dafür verwendet werden um eine Abgrenzung zum Vergangenen beschreibbar zu machen, würden sie sich den „originären Akt der historischen Zerstörung zugute“ halten, durch den sie erst hervorgebracht worden wären und so „innerhalb der hermetischen Logik der Vaterschaft“ verbleiben. Umgekehrt würde die Bedeutung in der Gegenwart immer zu einem „Koeffizienten der Vergangenheit“ werden. Die Kategorie der *Dematerialisierung* würde zu kurz greifen und nicht im Stande sein, eine tiefgreifende Differenzierung in der zeitgenössischen Kunstproduktion aufzugreifen. Objekte von Sol Le Witt, Mel Bochner und Richard Tuttle wären so nicht von objektlosen Arbeiten eines Robert Berry, Joseph Kosuth oder Douglas Huebler zu unterscheiden. Die Bedeutung der Arbeiten der ersten und zweiten Gruppe, die durch Traditionalismus gekennzeichnet wäre, würden sich diametral zueinander verhalten. Krauss schlägt nun eine Unterscheidung vor, die sich auf Grund von zwei verschiedenen „Modellen des Bewusstseins“, durch unterschiedliche *Sensibilitäten*, die in den Arbeiten vorkommen, getroffen werden kann. Auch Fried sprach 1966 von einer „modernen Sensibilität“, die sich im „Krieg“ gegen das Theater befände.⁹⁵

Das Kriterium der *Sensibilität* funktioniert bei Krauss einerseits als eine Anlage oder als ein Vorhandensein einer bestimmten Struktur, Substanz und Konstruktion, die die Arbeit ausmache und andererseits eine dadurch beim Betrachtenden ausgelöste, spezifische Wahrnehmung und Erfahrung. Das bedeutet, dass der Prozess, in dem diese „Modelle von Bedeutung“ entstehen, durch eine Spiegelung zwischen Werk und Betrachtenden gekennzeichnet ist.⁹⁶

Um eine den Traditionalismus weiterführende Arbeit zu beschreiben, wählt Krauss unter anderen die *I got up* Postkarten von On Kawara aus, über die sich

⁹⁵ Vgl. Fried 2005 (1966), S. 359.

⁹⁶ Krauss bezieht sich hier noch nicht explizit auf das „Spiegelstadium“ von Jacques Lacan, nennt ihn aber im hier nachfolgend besprochenen Text *Theories of Art after Minimalism and Pop*.

Lippard auch schon geäußert hatte.⁹⁷ Lippard schreibt ihnen eine „pathoslose Objektivität“ zu, während Krauss sie als Ausdruck eines künstlerischen Subjektivismus sieht. Bedeutung würde sich in diesem Fall über den „Begriff des Privaten“ herstellen. Die Arbeit würde sich innerhalb der Grenzen einer „Protokollsprache“ befinden, welche es nicht möglich machen würde, die Bedeutung der Wörter, mittels derer wir uns auf unsere persönliche Erfahrung beziehen würden, von außen zu verifizieren. Es gäbe verschiedene Arten dieser „Privatsprache“, die den „Kunst-Akt“ formen würden. Eine häufig vorkommende könnte mit dem Begriff der Intention beschreibbar gemacht werden, der durch eine bestimmte Interpretation von Duchamps *Ready-Mades* herrührt. Diese würden eigentlich nur die „Wahlentscheidung“ des Künstlers manifestieren und wären der physische Repräsentant der Intention, die ein vormentales Ereignis darstellen würde. Ähnlich wie beim *Abstrakten Expressionismus* von Pollock und de Kooning, wäre das Kunstwerk ein Index des Schaffensaktes. Das Schema Intention/Ausdruck, wie es oben beschrieben wurde, wäre als ein zeitliches Modell mit dem Illusionismus in der Malerei als einem räumlichen Modell verwandt. Der Bezug zum Illusionismus würde sich durch verschiedene formale Konfigurationen herstellen. Jede dieser Abbildungen würde aber *diesen* Raum als Vorbedingung für die Sichtbarkeit der in ihm erscheinenden Bildereignisse haben. Das heißt, dass Krauss den Arbeiten von On Kawara, Pollock und de Kooning eine gleiche Form des Ausdruck bzw. der Sprache zuschreibt, die auf der (öffentlichen) Oberfläche des Werks an einen prävalenten, mentalen Raum und damit an ein vorgängiges Selbst andocken. Diese strukturelle Eigenschaft würde mit einem psychologischen Modell einhergehen, in dem das Selbst bereits von Bedeutung erfüllt wäre, bevor es in Kontakt mit der Welt treten würde. Um eine andere Formen von Bedeutungsproduktion in der Malerei aufzuzeigen, setzt Krauss diesen Arbeiten jene von Frank Stella entgegen. Die Malerei *Die Fahne hoch* (1959) würde auf Grund der Oberflächenstruktur vieldeutigen Sinn ermöglichen. Die Konfiguration der Kreuzform

⁹⁷Bei dieser Werkserie handelt es sich um konventionelle Postkarten, die zwischen 1968 und 1979 entstanden sind. Jeden Tag sendete der Künstler zwei unterschiedliche Karten an FreundInnen und KollegInnen, die immer mit der Zeit versehen waren, zu der er aufgestanden war.

würde erstens sich selbst als deduktive Matrix⁹⁸ der Bildgestaltung aufzeigen. Zweitens würde sie eine bloße Kreuzform an sich signifizieren. Und drittens würde sie den universellen Grund von Horizontale und Vertikale, die die Vorbedingung von Bildlichkeit als solche sind, darstellen. So würde einerseits nicht nur die Matrix der Bildgestaltung, sondern auch die Art und Weise, wie Bedeutung hergestellt wird, geöffnet werden. Bedeutung würde zu einer Funktion der Oberfläche, des Außen und des Öffentlichen und würde keinen Signifikanten des Apriori oder der persönlichen Intention darstellen. Gleichzeitig würde die Arbeit auch kein prävalentes Selbst implizieren. Solche Arbeiten gingen gegen den Illusionismus vor und könnten nicht nur auf formale Aspekte reduziert werden. Dann würde man ihre zentrale Bedeutung verfehlen.

Parallel zu der Beschäftigung mit der Veräußerlichung von Sprache gäbe es andere Künstler, die sich mit der Entdeckung des Körpers als eine vollständige Veräußerlichung des Selbst beschäftigen. Dieser Aspekt wäre darin sichtbar, was man als Alter Ego bezeichnet – ein Zusammenbruch des Bildes vom Selbst als ein abgegrenztes Ganzes angesichts der Begegnung mit einem anderen Selbst, einem anderen Denken. Krauss bezieht sich konkret auf Merleau-Ponty, der die *Phänomenologie der Wahrnehmung* als Dissertationsschrift 1946 publiziert hatte. Auf Englisch übersetzt erschien sie 1965. Er nimmt eine Unterscheidung zweier Perspektiven zwischen dem *Anderen* und *mir* vor, die Krauss wiederholt: einerseits gebe es „ich“ für „mich“, „er“ für „sich“ und „jeden“ für den jeweils anderen. Beide Perspektiven könnten nicht in jedem gleichzeitig vorhanden sein. Diese Erkenntnis würde weg von einer Vorstellung eines einheitlichen Bewusstseins führen. Denn das Selbst würde nur dann als vollständig angesehen werden, wenn es in der Welt erscheint. Die Bedeutung und Existenz des *ich* hinge daher von seiner Manifestation gegenüber den *Anderen* ab.⁹⁹ Die Bedeutung der *minimalistischen* Skulpturen ergibt sich aus einer metaphorischen Aussage des Selbst, die nur in der Erfahrung verstanden werden kann. Als Beispiel führt Krauss die *L-Beams* (1965) von Robert Morris an, die der

⁹⁸ deduktive Matrix meint hier, eine Gestaltung der Oberfläche in der die Ränder des Bildes als Parameter der Gestaltung dienen.

⁹⁹ Vgl. Krauss 2005 (1973), S. 488 bzw. Merleau-Ponty 1974, S. 9.

Form nach identisch sind, die aber nie gleich erlebt werden können, da die erfahrene Form von der Orientierung im Raum abhängt. In anderen Arbeiten ist dieses ungleiche Moment schon in die Konstruktion der Werke integriert, die so ein fixes, internes Gerüst und vollständig ausgeprägtes prävalentes Selbst boykottieren. Morris sehe in seinen Arbeiten eine Verwandtschaft zur *Gestalt*, die vollkommen kontextabhängig sei, aber von Kritikern im Sinne des *Cartesianismus* als ideale Einheit interpretiert werden würde und der Grund aller Erfahrung sei. Dieser Ansatz würde aber wieder nur eine Bedeutungsproduktion im Sinne eines Traditionalismus erlauben und würde die *Sensibilität* nicht beachten, die statt „Modellen von Bedeutung“, „Modalitäten von Bedeutung“ zulassen würde.¹⁰⁰

Krauss greift in diesem Text wieder den alten Dualismus zwischen Körper und Geist als Dualismus von Sprache und Geist auf. Diesen verdeutlicht, Krauss' Einteilung in Arbeiten, die sich entweder mit der „Äußerlichkeit von Sprache“ oder mit der „Entdeckung des Körpers“ beschäftigen.¹⁰¹ Der „Positivismus der Protokollsprache“ appelliert an ein prävalentes, vor der Begegnung mit dem Werk konstituiertes Subjekt und riegelt damit eine Erfahrung im Hier und Jetzt hermetisch ab. Durch diese Form der Bedeutungsproduktion schleicht sich ein „Traditionalismus“ in diese Arbeiten ein, der strukturelle Ähnlichkeiten mit der indexikalischen Funktionsweise des „Abstrakten Expressionismus“ hat. Dieser nimmt seinen Ausgang statt beim Betrachtenden bei einem schöpferischen Subjekt. Dem entgegen setzt Krauss Arbeiten, die sich mit dem Körper und somit mit dem Selbst auseinandersetzen, das in der Erfahrung im flexiblen Hier und Jetzt geschaffen wird. Im folgenden Text versucht die Autorin, indem sie die antithetische Aufteilung von Fried in „gute“ und „schlechte“ Kunst neu denkt und mit Hilfe der psychoanalytischen Methoden Jacques Lacans den kritischen Impetus, der beim Betrachtenden ein Bewusstsein über die Körperlichkeit und den Raum auslösen soll, nochmals in Relation zur *Nachmalerischen*

¹⁰⁰ Vgl. ebenda, S. 488-495.

¹⁰¹ Vgl. ebenda, S. 488.

Abstraktion und der *Pop Art* zu betrachten. Letztere Gattungen haben für Krauss strukturelle und inhaltliche Ähnlichkeiten, die zuvor, beispielsweise von Fried, nicht explizit angesprochen wurden.

III. *Theories of Art after Minimalism and Pop*

Dieser Text von Krauss entstand aus einer Vortrags- und Diskussionsreihe *Discussions in Contemporary Culture* in der *Dia Art Foundation* in New York, die dort von 1987 bis 1995 stattfand. Unter dem Namen *Theories of Art after Minimalism and Pop* (1987) gestalteten neben Krauss auch Michael Fried und Benjamin H. Buchloh Beiträge, die dann in einem Sammelband publiziert wurden. In ihrem Beitrag betrachtet Krauss rückblickend die 60er Jahre und versucht entgegen dem Inhalt, der durch den Namen des Panels vermittelt wird, einen Standpunkt zu formulieren, der für eine Ära der Nachkommenschaft von *Minimal* und *Pop Art* plädiert. Basis für ihre Revision stellt der Text *Kunst und Objektivität* dar, der in den 60er Jahren das Denken in ein „Vor“ und ein „Nach“ der *Minimal* und *Pop Art* mitproduzierte und einen Keil in den Diskurs trieb.¹⁰² Krauss versucht zu argumentieren, dass diese Teilung im Besonderen nicht für die *Pop Art* gilt, sondern dass sie bis in die Gegenwart Bestand hätte. Um diese Behauptung theoretisch zu verankern, greift Krauss auf die Parameter von Fried zurück und ermöglicht dadurch eine Kritik und Neucodierung des antithetischen Verhältnisses aus *Kunst und Objektivität*. Nach der Autorin geht die *Nachmalerische Abstraktion*¹⁰³ eine seltsame Komplizenschaft mit der *Theatralität* jener Kunst ein, welche nach Fried eigentlich ihre *Antithese* repräsentiere. Diese wird nicht nur durch den *Minimalismus* verkörpert, sondern auch durch die *Pop Art*. Leo Steinberg hatte vor ihr die Arbeiten von Kenneth Noland, Frank Stella oder Larry Poon schon mit der Welt der kommerziellen Emblemen und Logos, mit serieller Herstellungsweise und Wiederholung und

¹⁰² Vgl. Krauss 1994 (1987), in: Foster 1994, S. 59

¹⁰³ Der Begriff „Nachmalerische Abstraktion“ auf Englisch „post-painterly abstraction“ wurde von Clement Greenberg geprägt und für eine Ausstellung im Los Angeles County Museum of Art verwendet. Beteiligte KünstlerInnen waren unter anderen: Ellsworth Kelly, Morris Louis, Kenneth Noland, Jules Olitski und Frank Stella.

Massenproduktion assoziiert.¹⁰⁴ Daher wäre es naheliegend, von einer Verwandtschaft zu den Arbeiten von Andy Warhol, Roy Lichtenstein und Jasper Johns zu sprechen, da die Werke beider Gruppen im Feld des Virtuellen zu verorten sind. Greenberg hatte von der vollkommenen *optischen* Wiedergabe des Bildinhalts gesprochen, auf die sich Fried bezieht. Er stimmt der Zielsetzung dieser neuen abstrakten Form des Illusionismus bei, die wie Greenberg meint, die Malerei, aufgrund der körperlosen und schwerelosen Materie wie eine Fata Morgana erscheinen lasse.¹⁰⁵

In dieser Vorstellung einer Fata Morgana, die durch die „Auflösung“ (*pulverization*) oder extreme Abschwächung der Bildmaterie erzeugt werde, führte Fried, so Krauss, im Text ein eigenes Konzept, und zwar das des Mittels der Form, ein. Dieses erzeugte besonders durch die Auflösung der Ecken eine Illusion, durch die die Erfahrung von eigentlich deutlich sichtbaren Objekten nicht möglich ist, da man ihre Konturen nicht lokalisieren kann. Dieses Konzept bzw. die daraus resultierenden Effekte hätte Fried jedoch nicht mit der Welt der *Pop Art* in Verbindung gebracht. Warhols Siebdrucke und die Raster aus Punkten in Lichtensteins Bildern, erzeugten allerdings, so Krauss, eine vergleichbare *Optikalität*.

Die Verwandtschaft der *Nachmalerischen Abstraktion* und der *Pop Art* beschränkt sich aber nicht nur auf ihre „morphologischen Ähnlichkeiten“ (*morphological similarities*), sondern steckt auch in den „phänomenologischen Zielen“ (*phenomenological goals*). Das Bestreben der Arbeiten, das in *Kunst und Objekthaftigkeit* als solches deklariert wird, ist es, die Illusion zu schaffen, der Betrachtende wäre nicht vorhanden. Diese entsteht durch eine Reziprozität der Absenz im Status der Kunst als eine Fata Morgana: die Arbeit ist nicht vorhanden und so ist der Betrachtende auch nicht vorhanden.

Diese Form des *Nicht-Vorhandenseins* (*not-being-there*), bedeutet jedoch nicht eine vollkommene Abwesenheit. Diese wäre hier in ihrer beharrlichsten Form als *Anti-Bildmaterie* (*anti-matter*) vorhanden, als eine Art von *Unkörperlichkeit*

¹⁰⁴ Vgl. Steinberg 2007, S. 79-80.

¹⁰⁵ Greenberg 1997b (1958), S. 263.

(*non-physicality*) die eine Fiktion von Absenz herstelle. Der Betrachtende befindet sich also in einer Spiegelsituation, in der er abstrahiert von seiner körperlichen Präsenz reorganisiert wird. Zudem werde er als ein nicht körperliches Vehikel des Bildes, wie eine visuelle, magische Spur zum reinen Zustand allegorisiert. Die Situation ist so im eigentlichen Sinn nicht durch Absenz gekennzeichnet, sondern durch eine abstrakte Präsenz: der Betrachtende flottiert wie ein optischer Strahl vor dem Bild. Dieses Subjekt ist durch reines Begehren durchdrungen und entspricht jenem, das durch *Pop Art*, Medien und Werbung erzeugt wird. Gleichzeitig entstehe durch die *Entkörperlichung* (*disembodiment*) eine Absorption des Subjektes, da es als Funktion des Bildes und durch die Identifikation mit dem Bild determiniert sei. Dieses Moment, so Krauss, ähnele Lacans Beschreibung des *Imaginären*, wie es in *Das Spiegelstadium als Bilder der Ichfunktion* vorkommt und schaffe Klarheit im Bezug auf dieses vom Bild konstruierte Subjekt. Dieses würde auch den Schlüssel darstellen, um das Problem der internen Kluft und den Zustand des Widerspruchs, die im Text von Fried herrschen, zu lösen. *Kunst und Objekthaftigkeit* führt, wie auch Lacan, zwei Betrachtende ein, die wie es scheint gleichzeitig auftauchen und synonym sind. Im Nachdenken über das *Imaginäre* von Lacan wird jedoch klar, dass es sich nicht um zwei Betrachtende handelt, sondern um zwei Subjekte die in verschiedene Richtungen deuten und zwei verschiedene Arbeiten lesen. Das erste ist wie besprochen ein *optisches* Subjekt, das in Form eines „vergegenständlichten“ Blicks mit dem *Imaginären* assoziiert wird. Das zweite Subjekt konstituiert sich aus der Beziehung zum *Theater* und seiner binären Bedeutung: das *Theatralische* und das *Nicht-Theatralische*. Im Zustand des *Nicht-Theatralischen* ist das Subjekt nicht Teil der Zuschauer. Jedoch wird das *Theater* und die *Theatralität* von Fried, so Krauss, nie genau bestimmt; eine vage Definition umschreibt es als das, was zwischen den Künsten liegt.

Das *Theater* wird so als Nichts, Leere oder Lücke beschrieben, die nach der Logik von Gut und Böse zwischen sich und seinem Gegenteil unterscheidet. Das *Theater* sei ein leerer, unlokalisierbarer Begriff und damit böse, während das *Nicht-Theatralische* das Gute repräsentiere. Das erste Subjekt des *Imaginären*

ren, teilt mit der *Nachmalerischen Abstraktion* die Vorbedingungen der Virtualität und wird dadurch in die Existenz als reiner Blick verbannt, dem entgegen ist das zweite *nicht-theatralische* Subjekt bemüht, sich mittels der Verfahren einer symbolischen und moralisierenden Ordnung von Sprache neu zu zentralisieren.¹⁰⁶ Der *Akt des Rezentralisierens (act of recentering)* löst in Michael Fried, nach Krauss, eine sich selbst begreifende Erfahrung aus, in der das zweite Subjekt in der Kondition der *Nicht-Anwesenheit (non-presence)* bzw. Fiktion der Absenz erkannt wird. Gleichzeitig verhindert dieser Moment jedoch, wie ein blinder Fleck, eine Definition dieses Zustandes zu geben. Es ist das zweite Subjekt, das sowohl dazu dient, die trennende Logik von *Kunst und Objektivität* zusammenzuführen, als auch das andere, *imaginäre*, dezentralisierte Subjekt wieder neu zu schreiben, so dass es im *Verzeichnis der Selbstpräsenz (register of self-presence)* seinen Platz finde. Der *Minimalismus*, der dieses Subjekt adressierte, erbrachte – so Krauss – die Leistung, eine Selbsterkenntnis auszulösen. Das Erleben einer körperlichen Spezifität, der Fakt, dass es eine Vor- und Rückseite hat, dass seine Erfahrung durch das Ambiente des Licht beeinflusst wurde und das Begreifen seiner körperlichen Dichte wurde nur durch die Verbindung aller sensorischen Wahrnehmungsfelder des Subjekts möglich und wurde durch die *Minimal Art* choreographiert und aktiviert. Diese körperliche Realität wurde in den 60er Jahren durch einen allgemeinen Körper in einem allgemeinen Raum geleitet und erst durch die Arbeiten der 70er und 80er Jahre spezifiziert. Der Körper der durch ein Geschlecht gekennzeichnet ist oder ein Ort von seinen politischen und institutionellen Dimensionen bestimmt wird, ist und war eine Form des Widerstands. Dieser richtet sich gegen eine abstrakte Zuschauerschaft und sucht nach einer kritischen Kunst,

¹⁰⁶ Im Original lautet die Passage „a nontheatrical subject that is laboring to recenter itself through the operations of a symbolic, moralized order of language“, Krauss 1994 (1987), S. 63.

die nicht imaginär und nicht spiegelnd ist. Alles andere sei, laut Krauss, reiner *Pop*.¹⁰⁷

In diesem Text versucht Krauss mit dem Frieds Argumentationsgerüst einerseits eine Neuzusammensetzung seiner Thesen, die gleichzeitig als Kritik am lückenhaften Begriff des *Theaters* funktioniert. Andererseits schleust sie durch diese bestehende Lücke neue Themen ein, die durch eine *poststrukturalistische* Denkweise, in diesem Fall durch die Lacan'sche Psychoanalyse, einen dualistischen Subjektbegriff stark machen. Sie versucht, Frieds Behauptung, einem durch die „Gesamtsituation“ geschaffenen, von der *Minimal Art* im weitesten Sinn abhängigen Subjekt entgegen zu wirken, in dem sie dieses Subjektverständnis für die *Nachmalerische Abstraktion* geltend macht. Mit dem Rückgriff auf die Aufteilung in *je* und *moi* wirkt sie diesem Subjektverständnis entgegen. Dem zweiten *symbolischen* Subjekt gesteht sie ein aktives Potenzial zu, das sich mit einem Bewusstsein für ein zweigeteiltes Subjekt mittels der *symbolischen* Ordnung der Sprache neu konstituieren kann. Jenes zweite Subjekt hat, wie Krauss am Ende des Textes beschreibt, die Möglichkeit im „Verzeichnis der Selbstpräsenz“ seinen Platz zu finden und kann, sich seiner Körperlichkeit bewusst, kritisch handeln.

Im Vergleich zum *minimalistischen* Subjektentwurf, wie er noch im Text *Sinn und Sinnlichkeit* beschrieben wird, spricht Krauss nun nicht nur von einem allgemein körperlichen Subjekt, sondern deutet auf die politische und institutionelle Realität, in der es existiert und sich definiert. Der Status, den die *Minimal Art* in diesem Deutungssystem einnimmt, ist sehr unscharf und ergibt sich nur aus der Relation zu *Nachmalerischer Abstraktion* und *Pop Art*.

Das Subjekt, das von der *Minimal Art* adressiert wird, sei das zweite Subjekt, das sich im selbstreflexiven *Akt des Rezentralisierens* befinde. Mit Hilfe dieser Lacan'schen Zweiteilung des Subjekts, wird der *Minimal Art* ein selbstreflexi-

¹⁰⁷ Original: „That corporeal condition, which within '60ies minimalism was still directed at a body-in-general within a rather generalized sense of space-at-large -that condition became ever more particularized in work that has followed in the '70ies and '80ies. The gendered body, the specificity of site in relation to its political and institutional dimensions - these forms of resistance to abstract spectatordom have been, and are now, where one looks for whatever is critical, which is to say non-Imaginary, nonspecular, in contemporary production. All the rest, we would have to say is pure pop“ – ebenda, S. 63-64.

ver Modus zugesprochen. Im folgenden Text, der erstmalig 1990 publiziert wurde, nimmt Krauss eine Position ein, die der *Minimal Art* einen kritischen Impetus abspricht und ihr, so wie der *Nachmalerischen Abstraktion*, eine Ästhetik der Warenwelt zuschreibt.

IV. Die kulturelle Logik des spätkapitalistischen Museums

Nur vier Jahre nach der Publikation von *Discussions in Contemporary Culture*, veröffentlicht Krauss in *October* den Aufsatz *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum* und unterzieht den *Minimalismus* einer Revision und Aktualisierung im Angesicht der ökonomischen Bedingungen des ausgehenden 20. Jahrhunderts. Fredric Jamesons Aufsatz *The Cultural Logic of Late Capitalism* (1984) ist Pate für diesen Text, wie die Ähnlichkeit der Titel suggerieren.¹⁰⁸ Als Kulturwissenschaftler orientiert sich Jameson am marxistischen Theoriediskurs, am Dekonstruktivismus und an der Psychoanalyse nach Lacan, um seine „marxistische Theorie der Ästhetik“ zu formulieren.¹⁰⁹ Krauss übernimmt das hermeneutische Denken von Jameson. Darin funktionieren Kunstwerke wie Chiffren und symbolisieren die Logik der gegenwärtigen Kultur, um die Neukodierung der Kunst zu erklären.

Krauss wird auf zwei zusammenhängende Phänomene aufmerksam, die das Kunstsystem seit den 1980er Jahren maßgeblich geprägt haben. Sie waren in der *Minimal Art* von Anbeginn angelegt und sind durch die Konjunktur des Kapitals in ihrer Ganzheitlichkeit zu Tage getreten. Die Künstler der *Minimal Art* haben sich, indem sie einen Widerstand gegen das *cartesianische*, traditionell biographische und schöpferische Subjekt, das von der *Nachmalerischen Abstraktion* und dem *Abstrakten Expressionismus* adressiert und reproduziert wurde, durch eine Ästhetik der Serialität und der Industriematerialien einem radikal kontingenten, körperlichen Subjekt zugewandt. Die *Minimal Art* stelle im eigentlichen Sinn eine

¹⁰⁸ Vgl. Jameson 1984, in: *New Left Review*, Nr. 146, S. 53-93.

¹⁰⁹ Vgl. Angermüller 2006, in: Moebius u.a. 2006, S. 297.

höchst ästhetische Kompensationsgeste dar, die eine Wiedergutmachung für das entkörperlichte, durch die Industriekultur geprägte, fragmentierte Subjekt, herbeiführen soll. Durch industrielle Materialien und Formen und, dies war neu, die industrielle Herstellung nach Plan, paradoxer Weise von Sammlern initiiert, wurde eine „Reproduktion des ästhetischen Originals“ forciert. Deren Produkte wurden zu „multiplen Originalen“ oder „Multiples ohne Original“. So teilte die *Minimal Art* nun paradoxerweise mit ihren Opponenten, der *Nachmalerischen Abstraktion* und *Pop Art*, strukturelle und ästhetische Affinitäten, die sich klar zur Welt der Massenproduktion, Werbung und Konsumtion bekannten.¹¹⁰ Krauss beschreibt die Folgen als die Normalisierung einer radikalen Praxis, wie folgt:

Aber selbst wenn sich der Minimalismus im *spezifischen* Widerstand gegen die ausgezehnte Welt der Massenkultur - mit ihren körperlosen Medienbildern - und der Konsumkultur - mit ihrem banalisierten, zur Ware gemachten Objekten - begriffen zu haben scheint, als Versuch, die Unmittelbarkeit der Erfahrung wiederherzustellen, so hatte doch das von ihm aufgestoßene Tor zur „Reproduktion“ das Potential, diese ganze Welt der spätkapitalistischen Produktion hinterrücks wieder einzulassen.¹¹¹

Durch die Reproduktion des „ästhetischen Originals“ verändert sich auch der Status der einzelnen Objekte, die losgelöst von „ihrer ursprünglich zu betrachtenden Bedingung“ durch die Logik der Serialität in die Welt von *Simulacren* überführt werden. In dieser Welt ergebe sich die Sinnstiftung eines Objekts durch die Relation zu einem anderen. So unterschieden sich die Arbeiten nicht mehr von den Objekten der Warenwelt, in der man nur noch die künstlich erzeugte Differenz der einzelnen Produkte konsumieren würde.¹¹² So ist es auch eine Illusion, dass der Kunstmarkt abgekoppelt vom freien, kapitalistischen Markt existieren würde. Das zweite Phänomen speist sich aus der gleichen Logik und stellt im Grunde genommen nur einen anderen Seinszustand der Ware in der Zirkulation des

¹¹⁰ Vgl. Krauss 1992, S. 134-137.

¹¹¹ Ebenda, S. 136.

¹¹² Vgl. ebenda, S. 138.

(Kunst)marktes dar. Mit dem Eintreten der *Minimal Art* in die Kunstwelt haben sich auch die räumlichen Bedingungen, in der ihre Rezeption stattfindet, geändert. Als Beispiel dient Krauss das *Mass MoCa* (Massachusetts), das durch überschüssiges Kapital entstehen konnte. Für Tom Kern, damals Direktor der *Salomon R. Guggenheim Foundation* in New York symbolisierte es einen „Diskurswechsel“, der die Bedingungen für das Verständnis von Kunst tiefgreifend und umfassend verändert hatte.

Mit den *minimalistischen* Arbeiten wurde eine vollkommen andere Wirkung erzeugt und erzielt, als die von Gemälden. Dadurch wurden an den Ausstellungsraum andere Forderungen gestellt. Sie provozierten einen Paradigmenwechsel in der Auffassung, wie und was ein Ausstellungsraum zu leisten habe. Das enzyklopädische Museum, das für eine diachrone Wahrnehmung von Arbeiten erschaffen wurde, wich nun großzügigen Fabrikgebäuden, die für die „kulminative Wirkung“ und eine synchrone Erfahrung der Arbeiten geeignet waren.¹¹³ Diese Neustrukturierung ließ sogar manchmal den Raum stärker in den Vordergrund rücken als die darin gezeigten Arbeiten, wie Krauss zu Beginn des Textes anhand eines Erlebnisses schildert:

Eben diese Betonung des Raums – als eine Art vergegenständlichte und abstrahierte Entität – ist für mich letztlich auch das Beeindruckendste. Seinen Höhepunkt erreicht dies, als sie mir die für sie selbst faszinierende Stelle der Ausstellung vorführt. Sie befindet sich in einem der frisch abgesicherten, säuberlich geglätteten und neutralisierten Säle, weißlich erleuchtet durch die serielle Progression einer neueren Arbeit von Flavin. Aber den Flavin betrachten wir eigentlich gar nicht. Auf ihr Geheiß mustern wir die beiden Enden des Saales, durch dessen breite Eingänge wir das körperlose Leuchten sehen können, das zwei weiter Flavins in den abgegrenzten Räumen verbreiten.¹¹⁴

Durch die Umnutzung von Industriegebäuden zu Museen findet eine symbolische Umbesetzung statt. Sie wird von einer relativ neuen Umpolung begleitet, durch

¹¹³ Vgl. ebenda, S. 134-135. Konkret wird hier auf das *Mass MoCa* in North Adams in den USA hingewiesen.

¹¹⁴ Ebenda, S. 131. Krauss erzählt in dieser kleinen Episode die Begehung der Sammlung Panza im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris mit der Direktorin Suzanne Pagé.

die Museen zu Besitz- oder Vermögenswerten und daher zu bloßen Tauschwerten liquidiert werden: Durch die neue Aufmerksamkeit für den Ausstellungsraum und der Anteilhabe des Museums an der Realität des Finanzmarktes, wird das Museum als Objekt genauso Teil des (Kunst)marktes.

Wie kommt es aber, dass die *Minimal Art* die Codes der Bedienungen des Kapitalismus in sich trug, wenn ihre Agenda eigentlich darin bestand, gegen ihn zu protestieren? Dieser unlogische, aber existentielle Zustand der modernen Kunst, ist Resultat der „Grundnatur“ die sich aus ihrer Beziehung zum Kapital ergebe, die wiederum Resultat einer „verallgemeinerten, universellen Industrialisierung“ sei.¹¹⁵ Jameson, auf den sich Krauss vor allem im zweiten Teil des Textes bezieht, spricht von einer „kulturellen Umprogrammierung“ bzw. „Kulturrevolution“, durch welche die Postmoderne gekennzeichnet ist. Darin nimmt der Künstler eine besondere Rolle ein, da er die „zukünftig reale Welt“ im Jetzt durch eine Utopie skizziert:

Das heißt, der Künstler, der vielleicht eine utopische Alternative oder Kompensation für einen bestimmten durch Industrialisierung oder Warenproduktion hervorgerufenen Alptraum schafft, entwirft damit zugleich einen imaginären Raum, der sofern er irgendwie durch die strukturellen Merkmale eben dieses Alptraums geformt ist, seinen Rezipienten die Möglichkeit eröffnet, fiktiv das Territorium eines nächsten, noch fortgeschrittenen Stadiums des Kapitals zu erobern.¹¹⁶

Im *Minimalismus* war so einerseits immer schon die Logik der Warenproduktion inhärent. Sie dringt im Angesicht des Kapitalismus und der „kulturellen Umprogrammierung“ in ihrer totalsten Form an die Oberfläche. Zugleich konstituiert sie auch ein umprogrammiertes Subjekt, das in der Massenkultur zu zerfallen droht. Dieses Subjekt nimmt nicht mehr selbst wahr, sondern ist in eine „Decodierung von Zeichen“ im „Hyperraum“ verwickelt, in dem eine Erfahrung, die Jameson das „hysterischen Erhabenen“ nennt, dominiert. Dieses Bewusstsein, als Resultat eines Kompensationsaktes, der aufgrund des Verlustes der früheren Subjektivität

¹¹⁵ Vgl. ebenda, S. 138-141. zit. Ernst Mandel nach Rosalind Krauss. Zur ökonomischen Theorie von Ernst Mandel, Vgl. Mandel 1987.

¹¹⁶ Vgl. ebenda, S. 139.

und durch die Abnahme des Affekts gekennzeichnet ist führt zu einer „merkwürdigen, kompensatorischen, dekorativen Heiterkeit“. Emotionen werden nun durch eine Erfahrung, die man als „Intensität“ beschreiben kann, ersetzt.¹¹⁷ Die alle Lebensbereiche umfassende Industrialisierung hat eine Technologisierung und Spezialisierung vorangetrieben. Dies zeige sich beispielsweise bei der Ausübung als Kurator darin, dass er nicht mehr gleichzeitig die Tätigkeiten des Forschers, Autors, Direktors und Produzenten ausübe.¹¹⁸

Krauss hat mit diesem Text die komplexen Mechanismen, durch die das Kunstsystem bis heute geprägt ist, sehr klar und scharfsinnig dargestellt. Rückblickend hat sie in den frühen 90er Jahren damit einen Vorgriff in der Beschreibung der Beziehung zwischen Kunst und Kapital geleistet, der gegenwärtig von höchster Brisanz ist. Eine der wichtigsten Erkenntnisse, die sich aus dem Text ergeben, ist der Umstand, dass mit der „Reproduktion des ästhetischen Originals“ eine „radikale Praxis normalisiert“ wurde, die ich im Folgenden als *Normalisierung der Kunst zur Ware* benennen möchte. Sie hat zu einer merkwürdig gleichgestellten Existenz aller künstlerischen Produkte auf dem allgemeinen Finanzmarkt geführt.

An dieser Stelle könnte man in Anbetracht der vorangegangenen Diskussionen um die *Medienspezifität*, den Status von Kunst und *Nicht-Kunst*, behaupten, dass jegliche Differenz, die durch Medium und Stil erzeugt werden, in der Realität der Warenproduktion ausgelöscht wird. Die Erfahrung der Kunst hat sich an die Erfahrung des Konsums angeglichen, die durch künstlich erzeugte Affekte „Intensitäten“ von kurzer Dauer herzustellen versucht. Diese starke Marktaffinität macht Krauss am kulturellen Wandel von der Moderne zu Postmoderne für die Kunstproduktion aus. Sie ist ein Phänomen, das für die Debatte um die Gegenwartskunst große Relevanz hat und im letzten Kapitel besprochen werden soll. An dieser Stelle muss jedoch erwähnt werden, dass die Orientierung von Krauss an Jameson nicht vollkommen unproblematisch ist: Einerseits dahingehend, dass das Konzept der Postmoderne im wissenschaftlichen Kanon unterschiedlich gedeutet

¹¹⁷ Vgl. ebenda, S. 141.

¹¹⁸ Vgl. ebenda, S. 142.

wird und man im Grunde wie Hal Foster fragen muss, ob die Postmoderne tatsächlich eine vollkommene Zäsur zur Moderne darstellt, ob sie eine Praxis ist, ein lokaler Stil, eine vollkommen neue Periode oder eine ökonomische Phase.¹¹⁹ Andererseits auch dadurch, dass die Auffassung der Postmoderne von beiden eine Art Stillstand außerhalb der Zirkulation des Kapitals bedeutet, da jeglicher kritischer Zugriff oder Dekonstruktion von außen nicht möglich ist. Denn die Umwälzung des Spätkapitalismus betrifft nicht nur die wirtschaftliche und kulturelle Produktion, sondern auch die kritische Theorie selbst. Aufgrund der Dominanz von „Simulacren“ wird das hermeneutische Modell von innen und außen von Jameson als ideologisch und metaphysisch stigmatisiert und eine Wahrheitsfindung, um zu einer tieferen Realität vorzudringen, als metaphysische Last empfunden. Es muss so dem Konzept der Oberflächen bzw. multiplen Oberflächen weichen.

Krauss und Jameson formulieren hier eventuell eine eindimensionale Bedeutung der Postmoderne, die ich hier als solche aufgrund des inhaltlichen Schwerpunktes nicht weiter diskutieren kann. Ich möchte jedoch mit dem Text von Krauss den Bogen zur heutigen Kunstproduktion spannen, in der zu großen Teilen die *Normalisierung der Kunst zur Ware* in der künstlerischen Produktion bewusst sichtbar und affirmiert wird. Doch bevor nun das letzte Kapitel anbricht, möchte ich zunächst die nach Fried entwickelten Positionen kurz zusammenfassen.

V. Zusammenfassung

Nachdem Michael Fried in *Kunst und Objekthaftigkeit* die *Theatralität* als schlechte Eigenschaft der *Minimal Art* diagnostiziert hatte, stellten Lippard/Chandler für den *Post-Minimalismus* fest, dass sie vom *Ultra-Konzeptuellen* durchdrungen ist und nicht mehr als *normale* Kunst gelten kann. Fried hatte in der Tradition von Greenberg der *Theatralität* die *Medienspezifität* entgegen gehalten - Lippard/Chandler halten dem *Ultra-Konzeptuellen* die *Normalität* der Kunst entgegen, die durch den intrinsischen Selbstbezug eine Garantie für gute Kunst darstellt, während *ultra-konzeptuelle* Kunst in der Kritik schon immanenter Bestand-

¹¹⁹ Vgl. Foster 1993a, in: Ders. 1993b, S. 9.

teil ist, sich selbst veräußert und damit eine Entgrenzung anstrebt, die für die AutorInnen zu einer Auflösung des Objektes führt, so dass die Frage nach dem Medium in der Kunst nicht mehr relevant ist und sie in das *post-ästhetische* Feld überführt wird. Obwohl die beiden von dieser *post-ästhetischen* Form ausgehen, die das Visuelle überkommt und ersetzt - die nicht mehr die optische Wahrnehmung, sondern allein den Denkprozess herausfordert, halten sie immer noch am Objektstatus der Kunst an, was unter dieser Perspektive betrachtet eigentlich die Aufhebung ihrer Thesen bedeutet. Damit könnte man ihre Einschätzung der guten und schlechten Kunst, durch die Trennlinie von *Objekt* und *Medium*, wie schon angesprochen, als neo-formalistische Betrachtungsweise einschätzen, die am Traditionalismus von Greenberg festhält.

In *Sinn und Sinnlichkeit* erklärt Krauss die Logik dieses Traditionalismus, der durch die Verwendung von Historie entsteht und plädiert für eine davon losgelöste Einschätzung der Kunst, die sich im poststrukturalistischen Sinn an Modellen von Bedeutung bzw. Modalitäten von Bedeutung. Durch die *Sensibilität*, mit der Krauss indirekt auf die Spiegelsituation zwischen Werk und Betrachtenden verweist, führt sie die kanonische Aufteilung in eine körperliche und geistige Wahrnehmung ein, wobei diese verändert als Polarisierung von Sprache und Körper auftritt, die jeweils ein cartesianisches oder phänomenologisches Subjekt konstituieren.

In *Theories after Minimalism and Pop* unternimmt Krauss eine neue Aufstellung der Beziehung von *Nachmalerischer Abstraktion* und *Pop Art*, wie sie ursprünglich von Fried geltend gemacht wird. In dieser Reorganisierung der Verhältnisse findet auch ein unausgesprochener Positionswechsel bzw. eine Neucodierung der *Minimal Art* statt, die nun auf der gleichen Seite wie die *Pop-Art* angesiedelt wird. Explizit zum Ausdruck gelangt jedoch nun die Spiegelsituation, die Krauss durch Lacan deutlich macht. Im Vergleich zum Text *Sinn und Sinnlichkeit* kann man zwei unterschiedliche Auftritte von Sprache festhalten, die jeweils ein anderes Subjekt etablieren und schließlich auf sich unterscheidende Formen der Kunst hindeuten. Im früheren Text tritt Sprache in den Arbeiten von On Kawara als Signifikant für ein subjektives, prävalentes „Territorium“ auf, das das Schriftbild mit Bedeutung auffüllt. Im späteren Text wird Sprache in ihrer psychoanalyti-

schen Auslegung im Feld des „Symbolischen“ als „Befreiungsakt“ implementiert, die sich aus der vorgängigen Dominanz des Bildes im *Spiegelstadium* durch die „Versprachlichung“ entwickelt.

Das bedeutet, dass Sprache im ersten Fall als visuelles Bild erscheint, das auf den privaten, mentalen Raum oder Bereich des Subjekts zugreift und im zweiten Fall in der symbolischen Ordnung des Subjekts als „Befreiungsakt“, der zu einer Selbstwahrnehmung des Subjekts führt und ein emanzipatorisches Potenzial verspricht, das gegen eine rein visuelle, imaginäre Existenz ankämpft.

In *Die kulturelle Logik des spätkapitalistischen Museums* erklärt Krauss die Neukodierung der *Minimal Art*, die durch die „kulturelle Revolution“ bzw. „kulturelle Umprogrammierung“, laut Jameson, die Postmoderne kennzeichnet. Diese stellt bis dato, die purste Form des Kapitalismus dar und hat die *Normalisierung der Kunst zur Ware* vorangetrieben und sie zu reproduzierbaren Originalen gemacht, die als Simulacren fortbestehen. Krauss spricht hier nun das von Fried befürchtete Szenario, nämlich, dass die Kunst, speziell der *Minimalismus*, nicht mehr von den alltäglichen Dingen der Welt unterscheidbar ist, aus. Der Prozess der Verdinglichung macht vor dem Museum nicht halt und tilgt dessen Status als kulturelles Erbe und proklamiert es als Manifestation von Anlege- und Tauschwerten.

7. Zur Gegenwart - Der „neue“ *Anthropomorphismus*

Im letzten Kapitel dieser Arbeit möchte ich über die Vorbedingungen von gegenwärtiger Kunstproduktion mittels drei konkreter Beispiele nachdenken, für die der zuletzt besprochene Text von Krauss eine wichtige Referenz darstellt. Das bedeutet jedoch, den bisherigen Fokus auf eine rein theoretische Rezeption zu lockern, da für diesen Ausblick eine weitere Streuung von Fragen fruchtbar ist. Ein besonders wichtiger Aspekt in diesem Zusammenhang scheint mir der, wie Kunst zur Ware wird, da er sich, wie ich finde, auf das Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt und deren Darstellungen ausgewirkt hat. Dies möchte ich ausgehend von drei Ausstellungen abarbeiten und hoffe damit einen guten Ausblick für die hier aufgeworfenen Probleme zu leisten. Der Versuch einen Überblick über die zeitgenössische Kunstproduktion zu geben, kann keinesfalls den Anspruch erheben alle re-

levanten Säulen, auf die diese beruht, zu nennen. Vielmehr möchte ich mich auf eine gewisse „Szene“ begrenzen, die stark durch „Trendmechanismen“ und einer Affinität zum Finanzmarkt beeinflusst ist und in der Informiertheit und globalen Vernetzung zum kategorischen Imperativ geworden ist.¹²⁰ Während meines Schreibens über Krauss' Texte habe ich drei Ausstellungen in Berlin besucht, die mich über ein neues Subjekt-Objekt Verhältnis und eine neue Form des Anthropomorphismus nachdenken haben lassen. Fried versteht diesen als formale Gegebenheit einer künstlerischen Arbeit, die sich durch die Größe und das Verhältnis von Innen und Außen ergeben, während Krauss ihn als eine Sensibilität begreift, die auf eine „Entdeckung des Körpers“ abzielt und ein Nachdenken über die politischen und institutionellen Dimensionen beim Betrachtenden herausfordern möchte.

In beiden Texten *Theories After Minimalism and Pop* und *Die kulturelle Logik des spätkapitalistischen Museums* wird das Verhältnis zwischen Kunst und Kapital bzw. der Beziehung des Subjekts zum kommerziellen *Objekt* verschieden in den Vordergrund gestellt. Da die letzten beiden hier besprochenen Texte in den 1980er und 1990er-Jahren verfasst wurden, muss auch der technische Fortschritt und die Entwicklungen zu neuen Formen des Kapitalismus beachtet werden. Da diese beiden ineinandergreifenden Felder gegenwärtig brisant diskutiert werden und sich viele Publikationen mit ihnen beschäftigen, möchte ich versuchen eigenständig die für mich wesentlichsten Mechanismen festzuhalten. In diesem Zusammenhang scheint mir ein in den letzten Jahren veränderter Objektbegriff wichtig, welcher wiederum auf das Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt Einfluss nimmt. Theorien zum Objekt haben in den letzten Jahren eine enorme Konjunktur erfahren, ich möchte exemplarisch am Beispiel der Ausstellung von Philippe Parreno und mit den Thesen von Quentin Meillassoux darauf zurückkommen. Zunächst möchte ich versuchen die strukturellen Eigenschaften, die für den Objektbegriff in diesem Kontext wichtig sind, festzumachen.

¹²⁰ In dem Zusammenhang fällt oft der Begriff der „Post-Internet Art“, den ich als solchen nicht stark machen möchte, da ich glaube, dass er zu einer Pauschalisierung führt und einer gründlichen Betrachtung bedarf, die den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Für weitere Literatur: Kholeif 2014.

I. Die Abstraktion des Objekts

Die Äquivalenz, die vor dem Wirtschaftsboom von Objektform und Warenform bestanden hatte, wurde spätestens in den 1980er Jahren, wie Jameson erklärt, aufgehoben. Gleichzeitig wurde der Abstraktionsgrade der Warenform angehoben, wie beispielsweise durch den Aktienmarkt, in dem Geld durch Datenströme eine liquide Repräsentation erhalten hat. Bis zur Gegenwart hat dieser Grad an Abstraktion rapide zugenommen und durch neuen Technologien, vor allem durch die Omnipräsenz und Übermacht des Internets, wurden Virtualität und daraus resultierend Immaterialität zu unwiderruflichen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Konstanten. Formen von Virtualität und Immaterialität potenzieren sich heute in einer unheimlichen Geschwindigkeit, wie sich beispielsweise an der Einführung der übernationalen, virtuellen Währung „bitcoin“ und dem Netzwerk „darknet“, das ein anonymes Surfen im Netz erlaubt und das vor allem für das Angebot an illegalen Waren bekannt geworden ist, zeigt. Diese neue Allgegenwart von Virtualität und Immaterialität, die durch ein Ineinandergreifen von Wirtschaft und Technik, die synonymhaft als Embleme für das jeweils Andere funktionieren, haben ebenfalls die Kunst infiltriert, die mit Jameson gesprochen, zu einer Daseinsform des Kapitals geworden ist. Dieses Interesse zeigt sich vor allem an der ästhetischen Oberfläche und Materialität von künstlerischen Arbeiten. Dieser Umstand mag zunächst im Hinblick auf den steigenden Grad von Abstraktion paradox klingen, dennoch scheint sich ein Materialfetischismus durchgesetzt zu haben, der sich nicht nur auf reale Arbeiten beschränkt, sondern sich gerade auch in der virtuellen Kunstproduktion niederschlägt. Die Infiltration der Kunst durch Wirtschaft und Technik hat sich auf verschiedenen Ebenen der Kunstproduktion ausgewirkt, die sich durch verschiedene Grade an Virtualität und Immaterialität äußern, wie ich nun anhand von drei konkreten Beispielen zeigen möchte.

II. Materialität und Immaterialität in der zeitgenössischen Kunstproduktion

So existieren beispielsweise virtuelle Ausstellungsformate wie die „Chrystal Gallery“, eine virtuelle Online-Galerie vom Künstler Timur Si-Qin in Leben gerufen, in der virtuelle Arbeiten von anderen Künstlern gezeigt werden. Auf „cointem-

porary.com“, eine Seite die von Valentin Ruhry und Andy Boot betrieben wird, steht jeweils eine Arbeiten eines Künstlers oder einer Künstlerin für zehn Tage zum Verkauf, die Bezahlung erfolgt ausschließlich mit „bitcoins“. Die Künstlergruppe *!Mediengruppe Bitnik* zeigte jüngst in der Ausstellung „The Darknet - From Memes to Onionland. An Exploration“ in der Kunsthalle St. Gallen verschiedene Objekte, von Ecstasy- Pillen bis zu gefälschten Nike-Sneakers, die von einem „Random Darknet Shopper“, ein eigenständig handelndes Computerprogramm, mit „bitcoins“ gekauft wurden.¹²¹ An diese drei Beispiele ließen sich noch eine große Menge an anderen künstlerischen Projekten auflisten, die sich auf strukturell, verschiedener Weise mit diesem durchmischten Themenkomplex auseinandersetzen.

In Hinblick auf den neuen *Anthropomorphismus* scheinen mir jedoch drei Aspekte relevant, die ich kurz anführen möchte. Das Verhältnis von virtueller und realer Materialität ist durch eine wechselseitige Beeinflussung gekennzeichnet, die sich auf eine Computergrafik zurückführen lässt, die es sich zum Ziel gemacht hat, die Realität darzustellen, so dass eine virtuelle Hyperrealität generiert wird, die durch Effekte wie detailgetreue Wiedergabe von Strukturen, Oberflächen, Lichtreflexionen und Schatten, erzielt wird. Diese Ästhetik wird zum Vorbild für reale Arbeiten, die mit dem Rückgriff auf verschiedene Materialien und Techniken, wie beispielsweise 3D- Druckverfahren, die einen digitalen Look erzeugen und die hyperreale Materialität wieder in die Realität einschleusen. In der Überführung einer die reale Welt abbildenden Hyperrealität zurück in den realen Raum entsteht eine ästhetische Dissonanz, in der die Endprodukte in dieser Kette nicht eine simple Erscheinung von uns bekannten realen Objekten darstellen– an ihnen haftet durch ihre Daseinsform als Index oder Signifikant einer digitalen Welt eine eigentümlich Ästhetik, die eben durch die Oberflächen von synthetischen Materialien hergestellt wird. Die Kunstproduktion dieser jungen Generation wird aber nicht nur durch die Verwendung von speziellen Techniken und Materialien gekennzeichnet, sondern auch durch eine Fetischisierung der Markenästhetik und kommerzieller Produktion von Waren. Diese wird zum großen Teil durch eine Appropriation von

¹²¹ Vgl. URL: www.chrysalgallery.com, www.cointemporary.com und www.bitnik.org/tr/ (beide zuletzt aufgerufen am 12.02.2015)

Markenlogos und der Verwendung von Markenprodukten selbst erzeugt. Im Bezug auf die Frage des *Anthropomorphismus* scheint mir vor allem der letzte der drei Punkte eine große Relevanz zu haben, da er dem Anschein nach am meisten direkt mit der real-politischen Ebene in Verbindung zu sein scheint: das Internet wird vor allem wegen seiner größtenteils demokratisierenden Eigenschaft als durch und durch positive Errungenschaft wahrgenommen, die den Unterschied zwischen dem Konsumenten und Produzenten getilgt hat. Problematisch wird das Medium allerdings wenn es als Distributionsapparat Bereiche wie Arbeiten und Wohnen dereguliert und diese vollkommen in den Kapitalismus überantwortet werden.¹²² Unter dem Deckmantel der Individualisierung wird menschliche Arbeitskraft wie ein frei verfügbares Gut gehandelt. Diese Ökonomisierung von Arbeitskraft scheint sich erstmal nicht sonderlich von älteren Formen kapitalistischer Ausbeutungspolitik zu unterscheiden - neu scheint in diesem Zusammenhang die Verwirtschaftlichung von einst ausgenommenen Lebensbereichen wie Freizeit und Wohnen. Der Konkurrenzkampf im Kapitalismus fordert eine scheinbar freiwillige Überantwortung des Subjekts in alle Wirtschaftssektoren, so dass das Subjekt zu einer der mannigfaltigsten ökonomischen Ressource unserer Zeit geworden ist. Das gegenwärtige Wirtschaftssystem kennzeichnet sich einerseits durch eine materielle Produktion, also der Warenproduktion und durch eine immaterielle Produktion, deren Teilgebiet man als Ökonomisierung des Subjekts bezeichnen könnte. Dieses Oszillieren entlang eines materiellen und immateriellen Pols scheint eine wirtschaftliche und gesellschaftliche Dominante geworden zu sein und wird häufig Thema von aktuellen künstlerischen Arbeiten, wie ich nun zeigen möchte.

III. Drei Ausstellungen - Ed Atkins, Ryan Trecartin und Philippe Parreno

Ich möchte zunächst mit der Ausstellung *Ribbons* von Ed Atkins, die Ende 2014 bis Anfang 2015 in der Galerie Isabella Bortolozzi zusehen war, beginnen (Abb. 1 und Abb. 2). In den Galerieräumen wurden an drei unterschiedlichen Positionen

¹²² Als Beispiel sind hier die Online-Plattform „Airbnb“, auf der Privatpersonen ihre Wohnungen zur Miete bereitstellen und die App „Uber“, auf der Privatpersonen einen Taxidienst anbieten.

Projektionen gezeigt, die allen Anschein nach das gleiche Video zeigten. Protagonist in dem Computer generierten HD-Film ist ein Avatar eines jungen Mannes, der in einem Bar Setting zu sehen ist. Die komplette Installation ist von unsynchronen Vorgängen auf der Bild und Tonspur gekennzeichnet, dieser Eindruck wird bewusst durch die Setzung der Screens im Raum betont, die das gleichzeitige Wahrnehmen von zwei oder drei Projektionen nicht erlaubt. Dieser Umstand lässt den Betrachtenden auch in einer Unkenntnis, ob es sich beim gezeigten Video um einen identischen Film handelt, oder ob es drei leicht variierende Zusammenstellungen sind. Die Einstellungen schwanken dabei zwischen Schärfe und Unschärfe der Wiedergabe von kristallin geschliffenen Gläsern, die mit Flüssigkeiten gefüllt werden, die einerseits Alkohol sein könnten, aber andererseits wie Fontänen eines männlichen Urinstrahls aussehen. Zwischen diesen Szenen finden sich Einblendungen, die in ihrer Art eine Werbespotästhetik, wie man die aus Ankündigungen von Kinotrailern kennt oder Titelcover von Trivilliteratur, nachahmen. So laufen Phrasen wie „A demand for Love“, „Rebuttal“ oder „Lack“ vor einem kitschig stilisierten Wolkenhimmel über den Bildschirm. Der Avatar, der meist rauchend, trinkend oder sprechend zu sehen ist, ist von merkwürdigen, je nach Szene verschiedenen tattooartigen Schriftzügen, wie „Troll“, „Fuck you hater“ und „don't cry“, die wie in die Haut geritzt erscheinen, bevölkert. Eine Szene in der Abfolge scheint emblematisch für den kompletten Inhalt der Arbeit: der Avatar fällt in sich zusammen, so dass nur noch die Hülle seiner Haut überbleibt. Er wirkt hier wie ein Ballon, bei dem die Luft ausgelassen wird - ein Subjekt, das zum Rande seiner objekthaften Existenz gedrängt wird. Die Tonspur stellt sich zusammen aus Johann Sebastian Bachs „Erbarme Dich“, Randy Newmans „I think it's going to rain today“, lärmenden Geräuschkulissen, die zum Bar-Setting passen, und Geräuschen die beim Einschenken von Flüssigkeiten in Gläser zu vernehmen sind sowie gesprochene Stellen des Avatars. Die gesprochenen Passagen korrespondieren teilweise lautmalerisch mit dem Visuellem und der Tonspur, beispielsweise wenn der Avatar verkündet: „Help me to communicate without debasement, darling. This is the second attempt of our dunno, what? Broken windows, an empty hallway, a pale dead moon and a sky streak with grey humankindness, in all for flo-win', then I think it's going to rain today“. Die Ausstellung in den Berliner Räu-

men ist ein adaptiertes Format der Schau, die zuvor in den Serpentine Galleries in London zu sehen war. Der Londoner Presstext umschreibt die Arbeit einerseits als unsere, durch die digital Welt gefilterte Wahrnehmung, Kommunikation und Information reflektierte und andererseits als Narration, in dessen Mittelpunkt der Avatar entleert zu einem Modell, Stellvertreter oder Behälter wird:

Atkins's work draws attention to the way in which we perceive, communicate and filter information. His videos combine layered images with incomplete or interrupted excerpts of singing, speech, subtitles and handwriting. Working with a specialist in computer generated animation, Atkins exploits the hyperreal surfaces produced by new software systems to create complex, nightmarish environments populated by virtual characters, avatars of ambiguous provenance and desires. Atkins has described the male figure that appears in these works as 'a character that is literally a model, is demonstrably empty – a surrogate and a vessel'. Despite the emotive music and poetic syntax of the protagonists, their emptiness serves to remind the three-dimensional, warm-bodied viewer of their own physicality.¹²³

Die Spiegelsituation, die zwischen dem Protagonisten und dem Betrachtenden entsteht, betont der Künstler zusätzlich dadurch, indem die merkwürdigen, in die Haut geritzten Tattoos, teilweise spiegelverkehrt auf seinem Körper auftauchen. Der lacan'sche Spaltung die Krauss in *Theories After Minimalism and Pop* beschreibt erfährt hier eine eigentümlich Umstülpung. Das zu einem rein visuell und einem rein körperlich gespaltenen Subjekt wird, so könnte man sagen: neu zusammengesetzt. Der Betrachtende muss sich so mit der Darstellung einer Gestalt auseinandersetzen, die einerseits durch die hyperrealistische, virtuelle Darstellung Körperlichkeit emphatisch beschwört und, die aber andererseits jeden Moment zu zerfallen droht.

Der *Anthropomorphismus* dieser Arbeit entsteht durch die *Entkörperlichung* des Avatars - die hyperrealistische Darstellung des Körpers fordert ein stärkeres Bewusstsein der eigenen physische Präsenz heraus. Die klare Scheidung zwischen einem körperlichen und einem visuellen Subjekt, wie es noch von Krauss beschrieben wurde, wird hier durch ein merkwürdiges Undulieren zwischen immate-

¹²³ <http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/ed-atkins-0>. (zuletzt aufgerufen am 13.02.2015)

rieller und materieller Körperlichkeit ersetzt, ausgelöst durch eine hyperreale Visualität. Der entscheidende Veränderung des *Anthropomorphismus* in der Kunst der Gegenwart, liegt einerseits in der Überführung einer hyperrealen Darstellung von Dreidimensionalität in ein zweidimensionales Medium, die die Spaltung in ein rein visuelles Subjekt und ein rein körperliches Subjekt nicht mehr in dem gleichen Masse möglich macht und andererseits an der Darstellung eines neuen „objekthaften Subjekts“, das in Atkins Arbeit durch verschiedene ästhetische Mittel thematisiert wird. erinnert man sich an Fried's einzige Definition des *Anthropomorphismus* der von subjekthaften Zügen der *minimalistischen Objekte* sprach, so könnte man heute von einer Umkehrung in der Beziehung vom Subjekt und Objekt innerhalb des Begriffes sprechen. Fried schrieb 1996:

Von einem solchen Objekt distanziert zu werden ist, wie ich meine, nicht grundlegend anders als von der stummen Gegenwart einer anderen *Person* distanziert oder bedrängt zu werden; (...).¹²⁴

In Atkins Installation, so könnten man meinen, ist dieses Fried'sche *Objekt* tatsächlich zur Gegenwart einer anderen *Person* geworden. Das „subjekthafte Objekt“, wie es Fried beschreibt, wurde nun durch ein, wie ich finde, „objekthaftes Subjekt“ ersetzt. Dieser objekthafte Charakter wird ebenfalls durch die Verwendung von hochauflösender Computergrafik und der Präsenz von Werbeästhetik unterstrichen. In einem Artikel über eine frühere Ausstellung des Künstlers schreibt Arielle Bier: „Je „wirklicher“ ein Werk gemacht wird, desto „toter“ wird es für Atkins.“¹²⁵

Die zweite Ausstellung, die ich in diesem Zusammenhang diskutieren möchte, fand fast zeitgleich zu *Ribbons* in den Berliner Kunst-Werken statt (Abb.3 und Abb.4). In der Ausstellung *Site Visit* befassen sich Ryan Trecartin und Lizzy Fitch, mit anderen Darstellungsmitteln, ebenfalls mit einem „objekthaften Sub-

¹²⁴ Fried 2005 (1966), S. 345-346.

¹²⁵ Bier 2015, in: <http://frieze-magazin.de/archiv/kritik/emed-atkins-em/>, (zuletzt aufgerufen am 13.02.2015)

jekt“ und potenzieren es zu einer Vielzahl an Avataren. Kirska Geiser beschreibt die Schau im Magazin *Spike Art Quarterly*, wie folgt:

In der großen Halle der Kunst-Werke, in die für die Show ein etwa 1,5 Meter hoher Boden eingezogen wurde, haben der 33 Jahre alte US-amerikanische Künstler und seine Produktionspartnerin Lizzy Fitsch sechs Video-Projektionen nahezu im Kreis installiert, die man sich von Campingstühlen und -liegen aus ansehen kann.(...) Die Handlung ihres neuesten Films „Site Visit“ (2014) ist überschaubar: Eine Gruppe junger Menschen begibt sich auf Entdeckungstour in ein fensterloses, verwaorlostes, großes Gebäude. Da exhibitionistische, auf die Kameras fixierte Gebrabbel der Figuren ist kaum verständlich und dreht sich um marginale Ereignisse und Gedanken. Weiße Kontaktlinsen, computerverzerrte Stimmen und (...) der Trecartin-Trash-Transgener-Look sind allgegenwärtig. Zwischendurch tauchen auch noch Animationen von Bäumen, Gräsern und einem Vogel auf. Eine oder eventuell sogar verschiedene Kamera-Drohnen die durchs Bild fliegen. (...) Der wie auf Speed befindliche Bilderfluss mit dauernden Perspektivwechseln und Geschwindigkeitsveränderungen führt neben der lauten, immer wieder ein-und aussetzenden Toneinspielung beim Betrachter zur Überschwemmung der Sinne.¹²⁶

Bevor Trecartin und Fitsch ihre Filme bzw. Installationen in einem institutionellen Rahmen zeigten, kursierten ihre Filme schon lange im Internet. Beide haben sich einen, für ihr Werk sehr spezifischen Stil, erarbeitet, der wie ein Sog Phänomene der amerikanischen Popkultur anzieht und diese dann verzerrt durch den Blick der beiden Künstlerinnen wiedergibt. Ähnlich wie bei Atkins ist die formale Sprache, die Narration und die Tonspur durch Überlagerung und Brüche gekennzeichnet. Bezeichnend für alle Filme sind die schnellen Schnitte und Überlagerungen die eine Bildwelt entstehen lassen, die sich aus gefilmten Einstellungen und computergenerierten Animationen und Kombinationen von beiden zusammensetzt. Die Protagonisten sind vermenschlichte „Zombies“ ihrer virtuellen Avatare, die mit schrillum Make-up, Perücken und Kleidern dem Skript von Trecartin folgen. Bewusst legt er die Gemachtheit und Künstlichkeit der Filme offen, indem beispielsweise die Aufnahme der Szenen durch einen Kameramann/Kamerafrau gezeigt wird. Diese „Skripted Reality“ wurde durch das Genre der „Reality-Shows“

¹²⁶ Geiser 2015, in: *Spike Art Quarterly*, Kunstmagazin,#42, S. 160.

zum fixen Bestandteil amerikanischer und europäischer Medienkultur und verdoppelt den artifiziellen Charakter der Filme. Brian Droitcour spricht im Aufsatz *Language & Technology in Ryan Trecartin's Movies*¹²⁷ im Gegensatz zu Geiser nicht von einem reinen „Gebrabbel“, sondern von im Vorhinein genau festgelegten Skripts, die nichts dem Zufall überlassen und bei denen die Sprache und Wortwahl enorme Bedeutung haben, die gemeinsam mit dem Set ein komplexes Ganzes ergeben, das man nicht auseinander nehmen kann. Droitcour sieht Trecartins vermeintlich oberflächlichen Gebrauch von Sprache nicht nur als idiosynkratische Verbindungen von den Wörtern *corporate* und *corporeal* sonder, verweist auf die etymologischen Verwandtschaft zwischen diesen beiden. Sowohl *corporate* als auch *corporeal* sind ursprünglich auf den *Körper* zurückzuführen und drücken verschiedene, mit ihm zu assoziierende Aspekte aus. *Corporeal* bedeutet körperlich und *corporate* frei übersetzt, zu einer Körperschaft gehörend und im weiteren Sinne auch zur Körperschaft einer Firma gehörend. Für Droitcour werden beiden Wortsinne durch Phänomene, wie Markenbildung, Unternehmenskultur, Personalmanagement - Techniken bzw. Vorkommnisse, die das Verhalten und Handlungen von *Körpern*, man könnte auch meinem dem allgemeinen Gesellschaftskörper, kontrollieren. Durch die zum Leben erweckten Avatare (Abb.5) wird einerseits diese Verwandtschaft und andererseits die von Jameson beschriebene Verbindung von Kultur und Kapitalismus und die Genese einer Welt von Simulacren, sichtbar, die als solche durch die unterschiedlichen Realitätsebenen zum Thema der Filme wird. Zusätzlich verwendet der Künstler eine Rhetorik, die in ihren Grundzügen an das brecht'sche Theater erinnert, die jegliche Kontemplation unmöglich macht und in der Mittel der Repräsentation nur auf sich selbst verweisen und zum Plot der Filme werden.

Quasi-Objects, die letzte der drei Ausstellungen fand von November bis Jänner in den Räumen der Galerie Esther Schipper statt. Philippe Parreno schuf in den Räumen ein eignes Universum, aus dem ein Zusammenspiel von verschiedenen Objekten hervorging (Abb. 6 und Abb.7). Diese eigene Welt wurde nicht bloß

¹²⁷ Droitcour 2014, in: Kholeif 2014, S. 44-55.

durch die Objekte als solche hergestellt, sondern durch unterschiedliche, parallel stattfindende Vorgänge, die durch sie ermöglicht wurden. Die Objekte sind im zweifachen Sinne Stellvertreter: einerseits repräsentieren sie das breite Oeuvre des Künstlers und andererseits fungieren die durch sie generierten Ereignisse als ein Setting, das wie ein Mikrokosmos auf einen philosophischen Makrokosmos verweist. Beim Betreten des ersten Raumes der Galerie, erblickte man ein hell erleuchtetes, niedriges Podium aus Acrylglas auf dem sich ein, selbst spielendes Piano, eine Stehlampe, ein fast genauso großes, auf einem Ständer angebrachtes Vergrößerungsglas und sogenannte *AC/DC-Snakes*, also aus elektrischen Stecker zusammengesetzte „Schlangen“, befanden. Im selben Raum schwebten bunte, schillernde Luftballon-Fische auf und ab. Die Bewegungen der Fische wurde durch die sich veränderte Luftzirkulation im Raum ausgelöst, die durch die Bewegung der Betrachtenden beeinflusst wurde. In den weiteren Räumen befanden sich weitere kleine Anordnungen aus verschiedenen Elementen: ein sich am Boden befindendes, kleineres Podium aus Acrylglas, besetzt mit weiteren „Schlangen“, an den Wänden zwei

Flickering Lights, also zwei vertikale Röhren, die so programmiert waren, dass sie einen vorher festgelegten Rhythmus wiedergaben, die *Marquees*, ein Lichtelement, das um eine Raumecke installiert war und aus formal unterschiedlichen Elementen bestand, die unabhängig voneinander zum leuchten gebracht werden konnten, so genannte *Flickering Labels* - flackernde, elektrische Schilder, die in unterschiedlicher Intensität leuchteten und in verschiedenere Geschwindigkeit Passagen aus Parrenos Buch *Snow Dancing* aufzeigten, sowie *Snow Drift* ein künstlicher Schneeberg, der mit Diamantpulver und Lehm angereichert wurde und zuletzt die *Out of Focus Windows* - die Fenster der Galerie, die durch die Beschichtung einer Folie den Blick auf die Objekte von außen und den Blick von innen auf die Welt verschwimmen lässt. Alle Objekte referierten entweder direkt oder indirekt auf Arbeiten oder Ausstellungen des Künstlers, die er seit 1992 schuf. Entweder waren die *Quasi-Objekte*, selbst Teil der Ausstellungen, oder grif-

fen deren Konzepte auf, die im kleineren Rahmen, durch die Reduktion auf ein Objekt, weiterentwickelten wurden.¹²⁸

Parrenos Berliner Ausstellung hebt sich formal wie inhaltliche stark von den beiden zuvor besprochenen Schauen ab. Die unterschiedlichen Ebene der Subjekt-Objekt Beziehung, die sich hier vollkommen anders manifestieren, zeigen einen anderen „Moment“ im breiten, jedoch aus meiner Sicht zusammenhängenden Spektrum, das sich aus einem „neuen“ *Anthropomorphismus* und dem *Spekulativen Realismus* ergibt. Wie schon angedeutet verweisen die *Quasi-Objekte* auf das Werk des Künstlers und damit auf das künstlerische Subjekt selbst. Die Subjekt-Objekt Beziehung, lässt sich aber nicht nur auf dieses Verhältnis beschränken, sondern wird ebenfalls auf einer Metaebene verhandelt. Die verschiedenen, parallel stattfindenden Ereignisse, die im Normalfall von Menschen ausgelöst werden, verweisen gerade aufgrund jener Absenz auf eine fehlende Gegenwart des Menschen. Diese menschliche Absenz ist aber während der Betrachtung der ganzen Ausstellung jedoch nicht in ihrer vollkommen Absolutheit vorhanden, sie löst sich auch mit dem Eindruck ab, dass eine Art „geisterhafte“, menschliche Gegenwart anwesend ist, die all diese Ereignisse synchronisiert. Auch hier findet also ein Oszillieren zwischen Präsenz und Absenz statt, das den *Anthropomorphismus* bestimmt. Eine weiter Auslegung dieses Settings, wird durch den Presstext bekräftigt, in dem zu lesen war:

The speculative concept of the ‘quasi-object’ is one that seeks to radically redefine the relationship between the subject and the object. Originally devised by French philosopher Michel Serres, and then developed by fellow philosopher Bruno Latour, it questions the common belief that the world is neatly divided into two realms – the ‘human’ sphere comprising the social constructs of language and culture and the ‘external’ world made up of factual objects.¹²⁹

Um das Phänomen der *Quasi-Objekte* zu theoretisieren verweist Parreno auf Thesen von Serres und Latour, ich möchte jedoch in diesem Zusammenhang kurz ei-

¹²⁸ Vgl. URL: http://www.estherschipper.com/sites/default/files/ES_EXHIBITIONS/2014_PP/PP%20press%20release%20EN.pdf (zuletzt aufgerufen am 17.02.2015)

¹²⁹ Vgl. ebenda

nen Ausschnitt der Denkansätze von Quentin Meillassoux, vorstellen, der sich mit einer objektorientierten Philosophie auseinandersetzt und in den letzten Jahren unter dem Begriff *Spekulativer Realismus* bekannt geworden ist.

IV. Quentin Meillassoux – Der neue Realismus

Im 2013 publizierten Aufsatz *Metaphysik, Spekulation, Korrelation* spricht Meillassoux von einer Krise der Metaphysik, da sie in der *nicht-spekulativen* Philosophie durch einen *Subjektivismus* gekennzeichnet ist, der sich aus der Korrelation von Sein und Denken ergibt.¹³⁰ Der Text folgt einer Aufteilung in ein Denkmodell, dass sich auf der einen Seite aus *Korrelation, Subjektivismus* und dem *korrealistischen Absoluten* sowie auf der anderen Seite aus *Realismus, Materialismus* und dem *materialistischen Absoluten* ergibt. Das Verhältnis von *Korrelation* und

Realismus folgt also auch der Logik von *These* und *Antithese* wie Meillassoux beschreibt:

Unter dem Korrelationismus verstehen wir in einer ersten Annäherung jede Philosophie, der zufolge es unmöglich ist, durch das Denken Zugang zu einem Sein zu erlangen, das *unabhängig* vom Denken ist. Wir haben laut einer derartigen Philosophie niemals Zugang zu einer Sichtweise (im allgemeinen Sinn), die nicht immer schon mit einem Akt des Denkens (wiederum im allgemeinen Sinn) korreliert wäre.

Der Korrelationismus setzt folglich jedem Realismus entgegen, dass das Denken niemals so weit *aus sich herauskommen* kann, dass es Zugang zu einer Welt erlangen würde, die noch nicht von den Auffassungen unserer Subjektivität beeinflusst wurde.¹³¹

Der Subjektivist versteht die *Korrelation* nicht als eine kontingente Realität, sondern als eine Notwendigkeit. Um das *korrealistische Absolute* zu entabsolutieren ist es notwendig, die Faktizität der *Korrelation* im *korrealistischen* Denkmodell

¹³⁰ Meillassoux 2013, in: Avanesian 2013, S.23-57.

¹³¹ Ebenda, S. 41-42.

anzuerkennen, um ein „Ganz Anderes“ der *Korrelation*, in diesem Fall den *Materialismus*, zu denken.

Um das Denken zu entabsolutieren, muss der *Korrelationismus* die These vertreten, dass die *Korrelation* nicht notwendig ist und der Mangel an absoluter Notwendigkeit dem Denken zugänglich ist. Diese Nicht-Notwendigkeit der *Korrelation* ist das, was als Faktizität der *Korrelation* bezeichnet wird. Das Denken kann also denken, dass es selbst keine Notwendigkeit besitzt; so kann der *Korrelationismus* das „Ganz-Andere“ zur *Korrelation* denken. Eine solche These kann man begründen, indem man:

das *Fehlen eines Grundes* (l'absence de raison) der *Korrelation* selbst unterstreicht, in welchem Sinne man diese *Korrelation* auch immer versteht. Auf welchen Akt des Denkens verweist dieses Fehlen eines Grundes (das ich Grundlosigkeit (*irraison*) nennen würde) Wenn wir sagen, dass das „Milieu“ der *Korrelation* die Sprache oder das Bewusstsein ist, sagen wir, dass die Bestimmung dieses Milieus zwar als absolut notwendige *beschreibbar*, aber gewiss nicht *beweisbar* sind.¹³²

Dazu muss man im zweiten Schritt nicht die Faktizität, also die Nicht-Notwendigkeit der *Korrelation* verabsolutieren. Jetzt ist nicht mehr der *Korrelationismus* das Absolute des *Subjektivismus*, sondern die Faktizität der *Korrelation*, die unabhängig vom Denken ist. Die Faktizität zu verabsolutieren bedeutet:

[D]as Fehlen des Grundes (*irraison*) eines Nichtwissens über den Grund (*raison*) der Dinge in eine tatsächliche Eigenschaft dessen zu verwandeln, was ist. Statt zu sagen: Das Denken kann den letzten Daseinsgrund dessen, was gegeben ist, nicht bestimmen, also zielt das rationale Denken auf eine unabänderliche Faktizität - schlagen wir vor zu sagen: Das Denken hat in der Faktizität Zugang zum *tatsächlichen* Fehlen eines Daseinsgrundes für das, was ist, und damit zur tatsächlichen *Möglichkeit für jedes Seiende, anders zu werden*, also ohne irgendeinen Grund aufzutauchen oder zu verschwinden. Anders gesagt (...): Wie schlagen vor aus der Faktizität nicht das Indiz für eine Begrenzung des Denkens zu machen - für seine Unfähigkeit, den letzten Grund der Dinge zu entdecken- sondern das Indiz für eine Fähigkeit des Denkens, die absolute Grundlosigkeit jedes Dinges ent-

¹³² Ebenda, S.45.

decken. Wir schlagen vor die Grundlosigkeit (*irraison*) zu ontologisieren und sie somit zur Eigenschaft einer Zeit zu machen deren chorische Kraft (*puissance de chaos*) extrem ist, weil diese jedes mögliche Seiende berührt.¹³³

Die Faktizität ermöglicht nicht, den letzten Grund der Dinge zu erkennen, sondern das Fehlen eines Grundes zu entdecken, das mit der grenzenlosen Macht der Zeit identisch ist. Diese Vorstellung von Zeit hätte kaum etwas damit zu tun, was man momentan unter der Vokabel verstünde. Durch die Verabsolutierung entsteht also eine Art „Über-Chaos“. Die These des *Absoluten* besagt, dass

[d]ie Faktizität (...) in Wahrheit die Kontingenz [*ist*]; was wir für ein Nichtwissen halten, *ist* in Wahrheit ein Wissen.“¹³⁴

Ein Merkmal des *Überchaotischen* der *überchaotischen* Zeit ist das mögliche Nicht-Sein jedes Dinges, einschließlich der Korrelation. Eine Nicht-Faktizität, die selbst nicht faktisch ist, bezeichnet Meillassoux als Faktualität. Diese bezeichnet die Nicht-Faktizität, also absolute Notwendigkeit der Faktizität. Die daraus resultierende spekulative Aussage, bedeutet einerseits, dass allein die Faktizität nicht faktisch ist und andererseits, dass allein die Kontingenz notwendig ist. Sie begründet das Faktualitätsprinzip, das von der einzigen Notwendigkeit der Kontingenz ausgeht – ein Prinzip, das die Idee der post-metaphysischen Spekulation leitet.¹³⁵

Meillassoux versucht mit einer spekulativen Philosophie eine neue Ontologie zu begründen, die an Stelle einer subjektivistischen Metaphysik eine materialistische setzt, die anstrebt eine vom Menschen unabhängige Welt zu denken. Um eine solche Existenz begreifbar zu machen, verweist Meillassoux auf eine Zeit vor und nach dem Menschen bzw. nach dem Tod des Menschen, die es als solche tatsächlich gegeben hat und geben wird.¹³⁶ Durch die Spekulation versucht er den Be-

¹³³ Ebenda, S. 49-50.

¹³⁴ Ebenda, S. 51.

¹³⁵ Ebenda, S.53.

¹³⁶ Meillassioux spricht beispielsweise von der Anzestralität, die eine Wirklichkeit vor der Existenz des Menschen meint.

reich der Subjektivität, deren Basis das Denken ist, zu verlassen um zu einer Objektivität vorzudringen, die sich aus einer neuen für uns im Jetzt nicht fassbaren Bedeutung von Zeit generiert. Der Realismus und das materialistische Absolute beschreiben eine Idee von einer parallel existierenden, materialistischen Wirklichkeit, in der Dinge an sich unabhängig von einer subjektiven Vorstellung vorhanden sind.

Vor diesem Hintergrund könnte man Parrenos Ausstellung als einen Versuch ansehen, eine von *Quasi-Objekten* bestimmte Wirklichkeit innerhalb der Galerieräume zu schaffen, die auch die beiden, für die spekulative Philosophie relevanten Pole von Subjektivität und Objektivität mitbedenkt und in eine eigene künstlerische Sprache umzusetzen versucht. Parreno, so könnte man sagen, hat mit seiner Ausstellung den Versuch unternommen ein solches subjektunabhängiges Universum zu entwerfen, ohne die reflektierende Distanz zum philosophischen Kontext zu verlieren. Darin bekundet er allerdings gleichzeitig seinen Aktualitätsanspruch und beugt sich damit den Mechanismen des Kunstbetriebes, was sich durch eine Ökonomisierung von Theorie manifestiert.

Was lässt sich nun aber aus den drei besprochenen Ausstellungen über ein zeitgenössisches Subjekt-Objekt-Verhältnis und einen neuen *Anthropomorphismus* festhalten? Einschätzungen dazu lassen sich am deutlichsten im Vergleich zur „Minimal Art“ treffen. In den 1960er Jahren war der Objektbegriff noch nicht vollkommen gleichzusetzen mit dem Warenbegriff, wie man vor allem an den Texten von Greenberg und Fried erkennt. Das Objekthafte zeichnete sich bei den beiden Autoren durch einen Charakter der Kunst als alltägliches Ding aus, das der modernistischen Malerei und Skulptur, die indexikalisch auf das künstlerische Subjekt verwiesen, entgegen gesetzt wurde. Die *Minimal Art* versucht durch einen *Anthropomorphismus* nicht auf das künstlerische Subjekt zu verweisen, sondern auf die Präsenz des Betrachtenden vor dem Werk. Mit der Verschiebung des Fokus' vom künstlerischen Subjekt auf das betrachtende Subjekt, versuchte man einen kritischen Modus in die Kunstproduktion einzuführen, die sich, wie Krauss in *Theories After Minimalism and Pop* betont, von einer durch die Warenwelt durchdrungenen Kunst abzugrenzen versucht. Seit den 1980er Jahren kann aber eine

solche „kritische Distanz“ für die „Minimal Art“ nicht mehr gültig gemacht werden, da sie immer schon als eine Chiffre des Kapitalismus gegolten hat, die aber erst durch die „purste Form des Kapitalismus“ als solche in ihrer Vollkommenheit und Affirmation der Warenwelt wahrgenommen wurde. Versucht man nun vom Status der Kunst als Ware auf das so entworfene Subjekt Rückschlüsse zu ziehen, zeichnen sich zwei Tendenzen ab, wie sich an den besprochenen Ausstellungen zeigt. Für die Ausstellungen von Aktins und Trecartin scheint mir der Vergleich zur Subjektivitätskonstruktion von Krauss in *Theories after Minimalism and Pop* fruchtbar.

Wie schon oben angedeutet scheint eine klare Trennung in ein visuelles und körperliches, bzw. in ein imaginäres und symbolisches Subjekt nicht mehr all zu leicht möglich. Heute ist nicht nur der Ort der Selbstidentifikation durch den Kapitalismus geprägt, wie Krauss anhand der *Pop Art* zu zeigen versuchte, sondern auch der Ort der strukturierenden Instanz, wie an den Arbeiten Aktins und Trecartin zu erkennen ist. Parrenos Ausstellung transzendiert, so könnte man sagen, diesen Bereich des „objekthaften Subjekts“ und entwirft eine subjektlose Welt von Dingen und Ereignissen, die jedoch in ihrer Logik menschliche Handlungen nachahmen.

An dieser Stelle ließe sich beispielsweise die Diskussion zum *Spekulativen Realismus* weit öffnen, da diese neue philosophische Strömung in den letzten Jahren im akademischen Bereich und vor allem im Kunstfeld, eine starke Resonanz erhielt und bis heute ein wichtiger Bezugsrahmen für viele KünstlerInnen, KuratorInnen und KritikerInnen ist.¹³⁷ Diese enge Verschränkung von Philosophie und

¹³⁷ 2013 kuratierte Susanne Pfeffer etwa im Friedericianum die, viel diskutierte Ausstellung *Speculation on anonymous materials*, welches sich mit neuen Materialien in der Kunstproduktion auseinandersetzte und vom Fokus auf das Künstlersubjekt bewusst abrückte. Im Rahmen der Ausstellung fand ebenfalls ein Symposium statt, das sich mit verschiedenen Positionen in der spekulativen Philosophie auseinandersetzte und diese in Verbindung mit der gegenwärtigen Kunstproduktion zu denken versuchte. Das Kunstmagazin „Spike, Art Quaterly“ widmete sich von 2013 - 2014 in seiner Reihe „Theorien für das 21. Jahrhundert“ verschiedenen Positionen in der spekulativen Philosophie. Vgl. „Spike Art Quaterly“ Hefte: Nr.35-40. „Texte zur Kunst“ brachte 2014 mit dem Heft „Speculation, Spekulation“ ebenfalls eine Ausgabe heraus die sich mit diesem Themenschwerpunkt befasste, Vgl. „Texte zur Kunst“, Heft Nr.93/ March 2014.

Kunstproduktion ist aus einer kunsthistorischen Perspektive ein interessantes Phänomen, das vollkommen dem heutigen Zeitgeist zu entsprechen scheint.

V. Zusammenfassung

Über die hier besprochene Gegenwartskunst kann man nun festhalten, dass die veränderten, ökonomischen und technischen Bedingungen des 21. Jahrhunderts und der dadurch initiierte rasante Anstieg von Virtualität und Immaterialität die Darstellungskonventionen verändert haben. Diese manifestieren sich zugleich in einer neuen Art von „Materialfetischismus“ und einer Affirmation von Markenästhetik. Diese veränderten Bedingungen haben gleichermaßen auf den Status des Objektes, das durch eine zunehmende Abstraktion gekennzeichnet wird und die Art der Repräsentation des Subjektes, dessen ökonomisches Potenzial immer mehr in den Vordergrund rückt, Einfluss. Wie anhand der Ausstellungen von Ed Atkins und Ryan Trecartin im Vergleich zu Fried versucht wurde zu zeigen, wird der menschliche Körper nun nicht als „subjekthaftes Objekt“, sondern als „objekthaftes Subjekt“ verstanden. Diese „neue“ Form des Anthropomorphismus manifestiert sich bei beiden Künstlern mittels der Darstellung von computeranimierten Avataren und einer Fetischisierung von Werbe- und Warenästhetik. Der menschliche Körper wird ebenfalls zu einer nicht fassbaren, abstrakten Größe. Dies zeigt sich bei Atkins und Trecartin durch eine hyperrealistische Darstellung und bei Philippe Parrenos Ausstellung durch den Eindruck des Vorhandenseins einer „geisterhaften“ menschlichen Gegenwart. Jene scheint zwischen Präsenz und Abwesenheit zu oszillieren und wird mittels der *Quasi-Objekte* bzw. durch die von ihnen ausgelösten Ereignisse repräsentiert. Diese „neue“ Objekthaftigkeit wird, wie zu zeigen versucht wurde, im zeitgenössischen Kunstfeld oft mit einer neuen Form

des Realismus in Verbindung gebracht, dessen Vertreter, wie beispielsweise Meillassoux, eine Realität skizzieren wollen, die außerhalb des Korrelationismus liegt und in der das Subjekt ein Ding unter vielen zu sein scheint. Diese starke Verschränkung zwischen Kunstproduktion und Philosophie kann, wie schon erwähnt wurde, als „Ökonomisierung von Theorie“ betrachtet werden. Diese könnte gleichzeitig als Anzeichen dafür gedeutet werden, dass aufgrund der Achse zwischen künstlerischer und theoretischer Produktion der alleinige Mehrwert für die Kunst generiert wird, die sonst Gefahr laufen würde, zum reinen Produkt eines Materialfetischismus zu werden.

8. Resümee

In vorliegender Arbeit konnte gezeigt werden, dass die antithetische Kunstgeschichtsschreibung vom ausgehenden 19. bis zum Ende des 20. Jahrhundert ein Denkmodell ist, das die klassische Kunstgeschichte prägt. Mit dem letzten Kapitel sollte gezeigt werden, dass eine gedankliche Anbindung an dieses Konzept auch für gegenwärtige Diskurse unternommen werden kann. Die Aufteilung in *These*, *Antithese* und *Synthese*, die von Alois Riegl zur Analyse von Kunst fruchtbar gemacht worden ist, koppelt sich an eine ganzheitliche Betrachtung der Menschheitsgeschichte, in der der Kunst eine passive Rolle zugeschrieben wird und sie als kontemplatives Mittel und zur Sublimation der Realität dient. Die Entwicklung der Menschheit und der Kunst ist als teleologischer Prozess zu verstehen, der vom Naturzustand und der *Nahsicht* (taktische Wahrnehmung) zur modernen Zivilisation und *Fernsicht* (optische Wahrnehmung) voranschreitet. Während im Aufsatz *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst* Momente der *Synthese* beider Darstellungsmodi nur angedeutet werden, benennt Riegl in der späteren Publikation *Spätromische Kunstindustrie* den *Flächenraum*, der im eigentlichen Sinn eine begriffliche Widersprüchlichkeit darstellt, konkret als eine unendlich in die Tiefe ausweitbare Grundebene. Diese ist laut Riegl symptomatisch für die Erzeugnisse der Spätantike, die durch das *Kunstwollen*, d.h. durch geistige Intentionen, geformt werden. Mit diesem Begriff grenzt sich Riegl klar von Gottfried Semper ab,

der die Entwicklungen der Kunst als Resultate einer voranschreitenden Technik sieht. Für die moderne Gesellschaft, auf die die Naturwissenschaften großen Einfluss nimmt, wird die fernsichtige Malerei, zum paradigmatischen Medium, die den Höhepunkt in der Genese der Kunst darstellt. Mit der so entworfenen Genealogie beschreibt Riegl eine Entwicklung vom Objektivismus zum Subjektivismus, in dem er an den Beginn der Menschheitsgeschichte ein vollkommen vom Subjekt losgelöstes Objekt setzt, das mit Hilfe eines immer mehr ausdifferenzierten Bewusstseins und Wissen kognitiv und sinnlich erfasst werden kann. Heinrich Wölfflin, ein jüngerer Zeitgenosse Riegls, wandelt sein Klassifikationssystem ab und spricht vom *Linearen*, das er mit dem Körper in Verbindung bringt und vom *Malerischen*, das er mit dem Geistigen in der Kunst assoziiert. Auch er formuliert die Möglichkeit einer Synthese und spricht von einer optischen Erfahrung, die durch das Tastgefühl genährt ist.¹³⁸ Mit einigem zeitlichen Abstand setzt mit dem amerikanischen Kunstkritiker Clement Greenberg ein neuer Höhepunkt der formalistischen Kunstgeschichtsbetrachtung ein. Mit den Debatten zur „Medienspezifität“ rücken nun vermehrt kunstimmanente Fragen in den Vordergrund, die sukzessive die Betrachtung der Kunst von einer ganzheitlichen Analyse der Menschheitsgeschichte loslösen. In seinem Essay *Modernistische Malerei* übernimmt Greenberg das riegl'sche Werkzeug und spricht ebenfalls vom *optischen* und *taktilen (taktischen)* Sehen und vom *Flächenraum*. Auch für ihn stellt die Entwicklung der Kunst einen teleologischen Prozess dar, der gegenwärtig durch Selbstdefinition der einzelnen Künste, geprägt wird und deren Höhepunkt die modernistische Malerei ist. Mit der *Optikalität* führt er einen neuen Begriff ein, der die spezifischen Eigenschaften dieser, wie die Flächigkeit, die Form des Bildträgers und den Farbauftrag, beschreiben soll. Anders als Riegl erkennt Greenberg in der Entwicklung der Malerei punktuelle Phasen, in denen einmal die Flächigkeit und einmal das *Skulpturale* vorherrschender sind. Mit diesem Begriff meint Greenberg eine dreidimensionale Malweise, wie sie auch schon von Wölfflin beschrieben wird. Ab dem 19. Jahrhundert ist eine Abkehr des *Skulpturalen* und eine Hinwendung zu einer „optischen Dreidimensionalität“, die sich durch den *Flächenraum* manifes-

¹³⁸ Vgl. Kapitel Heinrich Wölfflin - das Geistige und das Körperliche, Fußnote 34.

tiert, zu erkennen. Problematisch an der *Medienspezifität* ist, dass dieser Begriff im Grunde nur auf die Malerei anzuwenden ist. Denn entgegen der Forderung von Selbstdefinition, sollte sich auch die Skulptur an der Malerei orientieren, indem sie nicht eine Tendenz zur Dreidimensionalität, sondern zur Zweidimensionalität aufweist. Die strukturellen Ähnlichkeiten zwischen Malerei und Skulptur, können als eine Art „Komplizenschaft“ angesehen werden, da sich beide im Angesicht der Genese des *minimalistischen Objekts*, das Greenberg als *Nicht-Kunst* bezeichnet, das Territorium der Kunst sichern müssen. Für Michael Fried, der die Thesen von Greenberg in seinem Text *Kunst und Objekthaftigkeit* (1967) bekräftigt und verteidigt, wird das antithetische Verhältnis von Kunst (Malerei und Skulptur) und *Nicht-Kunst* (minimalistische Objekte) zum zentralen Gegenstand. Zwei Jahre vor Fried hatte Judd den Text *Spezifische Objekte* (1965) verfasst, in der er für eine Kunstproduktion eintritt, die sich vom Illusionismus und Repräsentation loslöst. Die von ihm favorisierten *Objekte* der *Minimal Art* widersetzten sich den konventionellen Medien wie Malerei und Skulptur, in dem sie primär selbstbezüglich sind. Entscheidend für Judd sind dafür die Paradigmen der Form und der Entität (Einssein bzw. *Singelness*), die als solche im Gegensatz zum Illusionismus, stark gemacht werden müssen. Die *minimalistischen Objekte* versichern so, dass sie nicht wie ein Vehikel als „Behälter“ und nach dem Prinzip „Stück für Stück“ funktionieren und verhindern so eine (erweiterte) *Situation* bzw. ein *Environment* oder eine *anthropomorphe* Bildsprache. Mit der *Minimal Art* verschiebt sich nun das Augenmerk vom schöpferischen Künstlersubjekt zum betrachtenden Subjekt und das Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt wird zu einem vieldiskutierten Gegenstand. Die Aufteilung in Kunst und *Nicht-Kunst* entwickelt Fried mit dem Argument der *Theatralität*, die die Grenze zwischen beiden markiert. Dieser Begriff umschreibt eine *Situation*, die durch den „Effekt der Gegenwart“ ausgelöst wird und in der alle den Raum beeinflussenden Elemente, wie beispielsweise das Licht, die Erfahrung von Kunst mitformen. Im Gegenteil zu Judd macht Fried nicht das Prinzip „Stück für Stück“ für diese *Situation* verantwortlich, sondern die Abhängigkeit vom *Objekt* zum Betrachter, das durch diese entsteht, so dass die Eigenständigkeit der Kunst nicht mehr gesichert ist. Die *Objekthaftigkeit* des *Minimalismus* stellt auch dahingehend für Fried ein Problem dar, dass sich die Arbei-

ten dadurch nicht mehr von alltäglichen Dingen (Fabrikschornsteinen, Türmen etc.) unterscheiden würden, so dass damit ihr Ende der Kunst eingeläutet wird, da die Erfahrung von Kunst nun auch ohne diese selbst möglich zu sein scheint. Daher gilt für Fried, wie für Greenberg die Prämisse einer rein optischen Erfahrung, die eine Abgrenzung zu den minimalistischen *Objekten* versichern kann. Für die Malerei bedeutet dies, sich auf ihre Flächigkeit und ihren spezifischen Farbauftrag zu berufen - die Skulptur hingegen soll, wie die Arbeiten von Anthony Caro, einem syntaktischen Aufbau folgen. Nur ein Jahr nach Fried verfassten Lucy R. Lippard und John Chandler den kurzen Essay *The Dematerialization of Art* in dem sie Praktiken des *Post-Minimalismus* bzw. der *Konzeptkunst* besprechen und von einer *Dematerialisierung ausgehen*, die das *Objekt* fast vollkommen aufzulösen scheint - da beispielsweise mit Film, Plänen und Dokumenten gearbeitet wurde, die bis dato fast ausschließlich während und für den Schaffensprozess eines Kunstwerkes produziert wurden. In der Argumentation von Lippard und Chandler stellen das *Ultrakonzeptuelle*, das negativ und die *Normalität der Kunst*, die positiv bewertet wird, Gegensätze dar. Die AutorInnen beziehen sich auf ein genealogisches Modell der Kunstentwicklung von Joseph Schillinger, der wie Riegl und Greenberg einen teleologischen Prozess beschreibt. Mit der *Normalität der Kunst* wird nun wie mit der *Medienspezifität* ein neues Qualitätsmerkmal für die Kunst eingeführt, das auch nach Riegl und Greenberg ein Fortleben einer formalistischen Analyse gewährleistet. 1973 antwortet die Kunstkritikerin Rosalind Krauss mit *Sinn und Sinnlichkeit* auf die Behauptung einer *post-ästhetischen* Kunstproduktion und setzt die Art und Weise der Perzeption, die sie unter dem Begriff *Sensibilität* (sensitivity) zusammenfasst als Kriterium zur analytischen Betrachtung an den Anfang. Krauss zeigt mit ihrem Zugang eine starke Affinität zu Denkern die für *poststrukturalistische* Diskurse wichtig waren, so etwa beeinflusst die *Phänomenologie der Wahrnehmung* von Maurice Merleau-Ponty ihren Text. Sie versucht damit einer Bedeutungsproduktion entgegen zu wirken, die sie als das *cartesianische Prinzip* benennt, das eine unmittelbare Wahrnehmung im Hier und Jetzt nicht erlaubt. Mit *Theories of Art after Minimalism and Pop* bezieht sich Krauss auf *Kunst und Objekthaftigkeit* von Fried, der laut ihr mit diesem Text ein Denken in ein *Davor* und *Danach* der *Minimal* und *Pop Art* produziert. Krauss

versucht nun das alte, antithetische Modell von *Nachmalerischer Abstraktion* und *Minimal Art* aufzulösen, indem sie behauptet, dass die *Nachmalerische Abstraktion* strukturelle Ähnlichkeiten mit der *Pop Art* hat, die im eigentlichen Sinne wie die *Minimal Art* ihre Antithese darstellt. Die Welt der kommerziellen Logos ist, nach Krauss nicht nur Thema der *Pop Art*, sondern auch der *Nachmalerischen Abstraktion*. Für sie teilen beide die gleiche Form der *Optikalität*, die die Bildmaterie, also die tatsächliche Darstellung von Dingen, auflöst. Diese Art der Bildgestaltung lässt nicht nur den Bildinhalt und die Bildgestaltung zu einer *Fata Morgana* werden, sondern auch den Betrachtenden, der wie als abstrakte Präsenz im Form eines optischen Strahls vor dem Bild flottiert.

So entsteht eine merkwürdige Abhängigkeit für das betrachtende Subjekt zum Bild, da es als Funktion des Bildes, durch dieses determiniert wird. Krauss folgt nun Jacques Lacans *Spiegelstadium* und übernimmt seine Einteilung in das *Imaginäre* (je) und das *Symbolische*. Das Subjekt, das durch die *Nachmalerische Abstraktion* und *Pop Art* konstituiert wird, ist dem Bereich des *Imaginären* zuzuschreiben, das zweite Subjekt, das mit dem *Theater* bzw. dem *Nicht-Theatralischen* assoziiert wird, ist dem Bereich des *Symbolischen* zuzuordnen. Jenes ist durch die Verfahren der Sprache bemüht, das dezentralisierte, *imaginäre* Subjekt neu zu schreiben und hat die Chance sich seiner Körperlichkeit bewusst zu werden. Die körperliche und räumliche Realität wurde ausgehend von der *Minimal Art* in den 70er und 80er-Jahren spezifiziert, so dass ein Nachdenken über Geschlechterfragen im Bezug zum Körper und eine Reflexion über die politischen und institutionellen Dimensionen im Bezug zum Ort herausgefordert wurde. 1990 unternimmt Krauss im Text *Die kulturelle Logik des spätkapitalistischen Museums* eine radikale Neucodierung, die sie in *Theories of Art after Minimalism and Pop* mit der Auflösung der antithetischen Aufteilung von Fried schon angedeutet hat. Sie wirft hier mithilfe der Thesen des Kulturtheoretikers Fredric Jameson einen neuen Blick auf die *Minimal Art* und formuliert dadurch selbst eine Antithese zu ihren früheren Standpunkten in Bezug auf jene der früheren Auffassung, dass die *minimalistischen* Arbeiten aus einem kritischen Impetus, der eine phänomenologische Wahrnehmung forcierte, entstanden sind. Sie entgegnet jetzt mit der Argumentation, dass jene gleichen Arbeiten aufgrund ihrer Produktionsästhetik per se

schon immer Repräsentanten einer kommerziellen Warenwelt gewesen sind. Die *Minimal Art* hätte so schon vor dem Boom des Kunstmarktes, den Status der Kunst als Ware antizipiert. Im Jetzt ist die Kunst als Wertanlage zur Selbstverständlichkeit geworden und wird nun als solche gehandelt. Aufgrund der „Reproduktion des ästhetischen Originals“, die vor allem von Sammlern vorangetrieben wurde, wurde nach Krauss eine „radikale Praxis normalisiert“. Jenen Vorgang bezeichne ich im Folgenden als *Normalisierung der Kunst zur Ware*, die aus meiner Perspektive ein wichtiges Kennzeichen der heutigen Kunstproduktion ist. In Hinblick auf die Debatten der 1960er-Jahre könnte nun behauptet werden, dass jede Differenz zwischen den Medien durch den Status der Kunst als Ware ausgelöscht worden ist und die Kunst ein Repräsentant des Kapitals geworden ist. In Anschluss an den letzten Krauss-Text folgen schließlich meine eigenen Beobachtungen zur Gegenwartskunst, die ich im Rahmen von drei Ausstellungen bespreche, die ich vor allem in Anlehnung an Fried auf einen „neuen“ Anthropomorphismus überprüfe, der sich nicht durch ein *subjekthaftes Objekt*, sondern ein *objekthaftes Subjekt* zu manifestieren scheint.

9. Anhang

I. Literatur

AVANESSIAN 2013

Armen Avanesian (Hg.), Realismus Jetzt, Spekulative Philosophie und Metaphysik für das 21. Jahrhundert, Berlin 2013.

ANGERMÜLLER 2006

Johannes Angermüller, Frederic Jameson: Marxistische Kulturtheorie, in: Stephan Moebius, Dirk Quadflieg, S.359-370.

DROITCOUR 2014

Brian Droitcour, Societes of Out of Control: Language & Technology in Ryan Trecartin's Movies, in: Khaleif 2014. S. 44-55.

CORRIS

Michael Corris, Ad Reinhardt, London 2008.

FOSTER 1993a

Hal Foster, Postmodernism, in: Foster 1993b, S.9-16.

FOSTER 1993b

Hal Foster, The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture, Seattle 1993.

FOSTER 1994

Hal Foster (Hg.), Discussions in Contemporary Culture, Number One, Seattle 1994.

GREENBERG 1997

Clement Greenberg, Die Essenz der Moderne, Ausgewählte Essays und Kritiken, Amsterdam, Dresden 1997.

GREENBERG 1997a (1960)

Clement Greenberg, Modernistische Malerei, in: Greenberg 1997, S. 265-279.

GREENBERG 1997b (1958)

Clement Greenberg, Skulptur in unserer Zeit, in: Greenberg 1997.255-265.

GREENBERG 1997c (1967)

Clement Greenberg, Neuerdings die Skulptur, in: Greenberg 1997, S.362-373.

HEGEL 1994

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Geschichte der Weltgeschichte, Hamburg 1994.

HEGEL 1996

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Phänomenologie des Geistes, Berlin 1996.

JAMESON 1984

Frederic Jameson, Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism, in: New Left Review, Nr. 146, Juli/ August, London 1984, S.

JOHLER 2010

Reinhard Johler, Alois Riegl, Die Volkskunst und die österreichische Volkskunde, Eine Vorgeschichte der Europäischen Ethnologie, in: Noever (u.a.) 2010, S. 21-28.

KHALEIF 2014

Omar Khaleif (Hg.), You are here, Art After the Internet, Manchester 2014.

KRAUSS 1990

Rosalind Krauss, The cultural logic of the late capitalist museum in: October 54/ Herbst 1990, Massachusettes. S.3-17.

KRAUSS 1992

Die kulturelle Logik des spätkapitalistischen Museums, in: Texte zur Kunst, Heft 6/ Juni 1992, Berlin.S.131-145.

KRAUSS 1994 (1987)

Rosalind Krauss, Minimalism and Pop, in: Foster 1994, S.59-64.

KRAUSS 2005 (1973)

Rosalind Krauss, Sinn und Sinnlichkeit, Reflexionen über die nachsechziger Skulptur, in: Stemmrich 2005, S.471-497.

LACAN 1986

Jaques Lacan, Schriften I, Weinheim 1986.

LOCHER 2007

Hubert Locher, Kunstgeschichte im 20. Jahrhundert, Eine kommentierte Anthologie, Darmstadt 2007.

MEILLASSIOUX

Quentin Meillassioux, Metaphysik, Spekulation, Korrelation, in: Avanesian 2013, S. 23- 47.

MERLEAU-PONTY 1974

Maurice Merleau-Ponty, Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin 1974.

MITTELSTRASS 1980

Jürgen Mittelstraß, Enzyklopädie, Philosophie und Wissenschaftstheorie 1, Mannheim, Wien, Zürich 1980.

MANDEL 1978

Ernest Mandel, Late Capitalism, London 1978.

MOEBIUS 2006

Stephan Moebius, Dirk Quadflieg (Hg.), Kultur. Theorien der Gegenwart, Wiesbaden 2006.

NOEVER (u.a.) 2010

Peter Noever, Artur Rosenauer, Georg Vasold (Hg.), Alois Riegl Revisited, Beiträge zu Werk und Rezeption, Contributions to the Opus and its Reception, Wien 2010.

PRANGE 2004

Regine Prange, Die Geburt der Kunstgeschichte, Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft, Köln 2004.

PRANGE 2010

Konjunkturen des Optischen, Riegls Grundbegriffe und die Kanonisierung der künstlerischen Moderne, in: Noever (u.a.) 2010. S.109-128.

POPER

Karl R. Popper, Was ist Dialektik, in: Topitsch 1965, S.260-280.

RIEGL 1996

Alois Riegl, Stimmung als Inhalt der Kunst, in: Rosenauer 1966, S. 37-41.

RIEGEL 1985

Alois Riegl, Stilfragen, Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, München 1985.

REBENTISCH 2003

Juliane Rebentisch, Ästhetik der Installation, Frankfurt/ Main 2003.

ROSENAUER 1996

Artur Rosenauer (Hg.) Alois Riegl, Gesammelte Aufsätze, Wien 1996.

SEMPER 1977

Gottfried Semper, Über den Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker Künstler und Kunstfreunde, (Nachdruck), München 1977.

STEINBERG 2007

Leo Steinberg, Other Criteria, Confrontations with twentieth-century art, Chicago 2007.

STEMMRICH 2005

Gregor Stemmrich (Hg.) Minimal Art, eine kritische Retrospektive, Dresden, Basel 2005.

TOPITSCH

Ernst Topitsch, Logik der Sozialwissenschaften, Köln 1965.

WIDMER 1990

Peter Widmer, Subversion des Begehrens, Jacques Lacan oder Die zweite Revolution der Psychoanalyse, Frankfurt am Main 1990.

WÖLFFLIN 1923

Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, München 1923.

Magazine:

LIPPARD/ CHANDLER 1968

Lucy R. Lippard und John Chandler, The Dematerialization of Art, in: Art International, Februar, Lugano 1968.S.31-36.

GEISER 2015

Krisa Geiser, Ryan Trecartin „Site Visit“, Spike Art Quarterly, Kunstmagazin, #42, Winter 2014/2015, Deutsch/English.S.160-161.

Spike Art Quarterly, Hefte: Nr.35-40.

Texte zur Kunst, Speculation, Spekulation . Heft Nr.93/ March 2014.

Online Ressourcen:

www.bitnik.org/r/ (zuletzt aufgerufen am 12.02.2015).

www.chrysalgallery.com, www.cointemporary.com (zuletzt aufgerufen am 12.02.2015).

http://www.esterschipper.com/sites/default/files/ES_EXHIBITIONS/2014_PP_PP%20press%20release%20EN.pdf (zuletzt aufgerufen am 17.02.2015).

BIER 2015

Arielle Bier, Ed Atkins, in: <http://frieze-magazin.de/archiv/kritik/emed-atkins-em/>, (zuletzt aufgerufen am 13.02.2015)

<http://www.serpentinegalleries.org/exhibitions-events/ed-atkins-0>. (zuletzt aufgerufen am 13.02.2015).

<http://www.aaa.si.edu/collections/images/detail/sheet-museum-normal-art-stationery-sent-joseph-kosuth-to-lucy-lippard-and-john-chandler-13423> (zuletzt aufgerufen am 13.02.2015)

II. Abbildungen



Abb. 1) Ed Atkins, „Ribbons“, Ausstellungsansicht, Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin, 2014.



Abb 2) Ed Atkins, „Ribbons“, Ausstellungsansicht, Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin 2014.



Abb 3) Ed Atkins, „Ribbons“, Ausstellungsansicht, Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin 2014.



Abb 4) Ryan Trecartin, „Site Visit“, Ausstellungsansicht, Kunstwerke, Berlin, 2014.



Abb 5) Ryan Trecartin, „Item Falls“, Video, Still, 2013



Abb 6) Philippe Parreno, „Quasi-Objects“, Ausstellungsansicht, Galerie Esther Schipper, Berlin 2014



Philippe Parreno, „Quasi-Objects“, Ausstellungsansicht, Galerie Esther Schipper, Berlin 2014

III. Abbildungsverzeichnis

Abb 1-3) URL: <http://bortolozzi.com/exhibitions/ed-atkins-ribbons-galerie-isabella-bortolozzi/> (zuletzt aufgerufen am, 22.03.2015)

Abb 4) URL: http://www.kw-berlin.de/de/exhibitions/site_visit_432
(zuletzt aufgerufen am, 22.03.2015)

Abb 5) URL: <https://vimeo.com/85311074>,
(zuletzt aufgerufen am, 22.03.2015)

Abb 6-7) URL: <http://www.esterschipper.com/node/3>,
(zuletzt aufgerufen am, 22.03.2015)

IV. Abstract

In der vorliegenden Arbeit wurde der Versuch unternommen eine kunsthistorische Methode transparent zu machen, die sich aus dem dialektischen Modell von Hegel ableiten lässt. Der Fokus liegt hierbei weniger auf einer historischen Betrachtungsweise, sondern stellt eine synoptische Sammlung von relevanten Texten dar und soll den Transfer eines Argumentationsmodelles aufzeigen. *These*, *Antithese* und *Synthese* bestimmen die dialektische Triade und werden von Alois Riegl Ende des 19. Jahrhunderts als Denkgerüst übernommen. Er begründet damit eine formalistische Betrachtungsweise der Kunst, die vor allem mit dem Konzept des Flächenraumes, der eigentlich eine Widersprüchlichkeit formuliert, für die amerikanische Modernismus Debatte in den 1950er- und 1960er-Jahren virulent werden wird. Clement Greenberg übernimmt das Schema einer teleologischen Entwicklungsgeschichte von Riegl, der die Malerei (*These*) als zukunftsweisendes, modernes und die Skulptur (*Antithese*) als veraltetes Medium skizziert. Besonders im Bezug auf die *Minimal Art* wird der modernistische Kunstbegriff herausgefordert und zum Gegenstand einer Diskussion, die von ihren Verfechtern und Kritikern geführt wird. Michael Fried übernimmt Teile von Greenbergs Argumentation und zweifelt den Kunststatus der *minimalistischer* Arbeiten an. Er reagiert damit auf Donald Judd, der sich mit seinen *spezifischen Objekten* (*specific objects*) von der Malerei und der Skulptur abwendet, die auf Grund ihres relationalen Charakters wie „Behälter“ funktionieren. Dem entgegen setzt er die reine Selbstbezüglichkeit von *Objekten*. Rosalind Krauss unternimmt schließlich von den 1970er-Jahren bis zu den 1990er Jahren eine kritische Revision der *Minimal Art* und formuliert zwei unterschiedliche Standpunkte. Einerseits würde die *Minimal Art* aufgrund eine körperliche Wahrnehmung der BetrachterInnen fordern, so dass eine Nachdenken über das Subjekt-Objekt Verhältnis und die eigene Konstitution ausgelöst werden würde. Andererseits antizipiere sie schon vor dem Hochkapitalismus der 80er Jahre aufgrund ihrer industriellen Fertigung eine Warenästhetik. Das Subjekt-Objekt Verhältnis wird schließlich im letzten Kapitel verstärkt besprochen, das einen Ausblick in die gegenwärtige Kunstproduktion liefert.

DANKE,

Sabeth Buchmann für wichtige Impulse, Ideen und Anmerkungen.

Piroska, Andreas, Neila, Steffi, Magda, Daphne, Barbara, Annika, Anna, Anna,

Alisa für die Unterstützung.

V. Lebenslauf

Cathrin Mayer, geboren am 2. Mai 1988 in Wien.

Ausbildung

2013-2015 Masterstudium Kunstgeschichte

Berufliche Praxis (Auswahl)

2014	„I multiplied myself to feel myself“ Ausstellung, Kunstraum Niederösterreich Assistenzkuratorin
	Art Basel Kunstvermittlung
2011-2014	Kerstin Engholm Galerie Assistenz
2011	21er Haus kuratorisches Praktikum