



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Der Rahmen in der Kunst des 20. Jahrhunderts.

Allan McCollum, Blinky Palermo, Leo Zogmayer

Verfasserin

Barbara Kauba

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Januar 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuer:

HR Univ.-Doz. Dr. Werner Kitlitschka

Inhaltsverzeichnis

1 EINLEITUNG	5
2 FORSCHUNGSLAGE	8
3 ALLAN MCCOLLUM	11
3.1 Surrogates	11
3.1.1 <i>Surrogate Paintings</i>	12
3.1.2 <i>Plaster Surrogates</i>	12
3.1.3 <i>Surrogates on location</i>	15
3.2 Schwarzes Quadrat auf weißem Grund	18
3.2.1 Kasimir Malewitsch und der Suprematismus	18
3.2.2 Die Leere der Bildfläche	21
3.3 Die Bedeutung der ästhetischen Grenze	23
3.3.1 Die Einheit von Ergon und Parergon	24
3.3.2 Der vergoldete Rahmen	28
3.3.3 Der Begriff der Aura	30
3.3.4 Der Rahmen definiert das Kunstwerk	32
3.4 Heinrich Dunst	34
4 BLINKY PALERMO	38
4.1 <i>who knows the beginning who knows the end</i>	39
4.1.1 Zweiteilige Objekte	39
4.1.2 Wandmalerei	42
4.2 Frank Stella	45
4.3 White Cube	50
4.3.1 Die Entwicklung des White Cube	50
4.3.2 Der White Cube als Ort der Kunst	52

4.3.3 Die Rolle des Betrachters	54	
4.3.4 Der Raum wird zur Rahmung	55	
4.4 Esther Stocker	58	
4.5 Peter Kogler	60	
5 LEO ZOGMAYER		64
5.1 „Vom Ausrahmen der Welt“	64	
5.1.1 <i>Frames</i>	65	
5.1.2 <i>Landmarks</i>	66	
5.2 Karin Sander	71	
5.3 Der Blick durch den Rahmen	74	
5.3.1 Optische Instrumente zur Unterstützung der Wahrnehmung	75	
5.3.2 Der Bilderrahmen als selbstständiges Kunstobjekt	77	
5.3.3 Der Ausblick im Rahmen der Kunst	80	
5.4 Matts Leiderstam	83	
6 RESÜMEE		87
7 LITERATURVERZEICHNIS		90
8 ABBILDUNGSNACHWEIS		107
9 ABBILDUNGSTEIL		111
10 ABSTRACT		139
11 LEBENSLAUF		140

1 Einleitung

„Sie [die Rahmung] fokussiert und verortet Blick und Subjekt durch Materialität; ist als solche aber nicht ‚im‘ Blick.“¹

Der Bilderrahmen wurde in der Kunstgeschichte lange als „*Randphänomen* [...] *ohne kunsthistorische Relevanz*“² nur beiläufig wahrgenommen, obwohl er für das Kunstwerk einen unentbehrlichen Zusatz dargestellt hat. Seit der Einführung der Zentralperspektive zur getreuen Wirklichkeitswiedergabe dient der Rahmen als Bindeglied, welches das Werk in die Realität einsetzt, es von dieser trennt und abschließt. Karin Gludovatz beschreibt diese Schwelle als eine „*Demarkationslinie zwischen zwei unterschiedlichen Realitäten*“³, die als Verdoppelung des verdeckten Keilrahmens eine natürliche Beschränkung des Tafelbilds bildet.⁴ In der Funktion als Parergon, einem „*Mittelglied*“⁵, wie es Immanuel Kant bezeichnet, leitet er die Aufmerksamkeit auf sein Inneres und fokussiert den Blick, bleibt selbst jedoch unscheinbar.

Die Herstellung des Rahmens wurde eigenen Rahmenmachern überlassen, die Gestaltung dieser wurde von bekannten Künstlern oft selbst bedacht, jedoch wurde dem selten Beachtung geschenkt, außer wenn diese speziell ausgezeichnet waren. Schon Jan van Eyck versieht seine Rahmen mit Inschriften, sodass diese nicht vom Gemälde getrennt werden konnten. Als erste bewusst auf das Werk bezugnehmende Einfassung im 19. Jahrhundert ist der *Tet-schener Altar* von Casper David Friedrich zu verzeichnen. Während die Malerei einer romantischen Landschaftsdarstellung entspricht und nichts über die Funktion eines Altarbildes verrät, baut der vergoldete Rahmen die Architektur des Altars bereits selbst auf und ist mit christlicher Ikonografie besetzt. Damit gibt er Aufschluss über den Bildinhalt und wird zum unaustauschbaren Bestandteil des Kunstwerks. Zeitgleich bemalt auch Philipp Otto Runge die begrenzenden Leisten, um das Hauptthema im Zentrum zu unterstreichen und darauf hinzuführen. Dies greift Max Klinger ein knappes Jahrhundert später wieder auf und para-

¹ Skrandies 2010, S. 254.

² Mendgen 1995a, S. 9.

³ Gludovatz 1999, S. 19.

⁴ Ebd.

⁵ Kant zit. in: Derrida 1992, S. 57.

phrasiert die einzelnen Radierungen seines Zyklus *Amor und Psyche*, *Opus V* von 1880 mit sinnbildlichen Figuren. Unter den Impressionisten erfährt der Bilderrahmen zu dieser Zeit einen Wandel, sie beginnen ihn weiß zu bemalen, um ihn besser in seine Umgebung zu integrieren. Franz von Stuck gestaltet aus demselben Grund Mehrfeldrahmen um seine Malerei, die wie aufgenommene Wandsegmente wirken und das Gemälde damit in den Raum eingliedern.⁶ In Robert Delaunays *Simultanfenster* wird der Rahmen als ein der Bildfläche gleichwertiges Element behandelt und ebenso mit geometrischen Farbflächen bedeckt nur in farbllichem Kontrast. Daniela Maerker betrachtet bereits das Ausgreifen der Malerei auf das Parergon als ein Öffnen des Kunstwerks zum Betrachter hin.⁷ Mit dem Abwenden von der gegenständlichen Malerei wird der Rahmen nicht mehr zur Abgrenzung von der Realität benötigt. Damit wurde der Bilderrahmen seiner Funktion enthoben und das Bild entgrenzt.

Gleichzeitig tritt jedoch der White Cube als der Ort von Kunst in den Vordergrund, der seine Funktionen als Einsatz in und Abschluss von der Realität zu übernehmen scheint. Artefakte, die der Umgebung entnommen wurden, werden in seinem Umfeld zu Kunst, wie die *Ready-mades* von Marcel Duchamp. Die Überschreitung und Sprengung der Grenze des Bilderrahmens führt zur Verräumlichung der Werke.⁸

Dennoch zeigt die Beschäftigung mit der Kunst des 20. Jahrhunderts die Thematisierung der Begrenzung an der Kante des Tafelbildes auch nach dem Verlassen des Bilderrahmens.

Künstler wie Allan McCollum und Heinrich Dunst rahmen ihre Bildflächen, obwohl diese monochrom bemalt sind und nicht von der Wirklichkeit abgeschirmt werden müssen. McCollum betrachtet den Rahmen als Element anhand dessen ein Bild erkannt wird und stellt damit die Funktion dieses auch heute in Frage. Leo Zogmayer stellt 2003 riesige Rahmen in die Landschaft und erregt damit die Aufmerksamkeit der Bevölkerung in der Gegend um Krems. In der Kunst Blinky Palermos dagegen tritt der Galerieraum ins Zentrum der Betrachtung indem er diesen nicht nur aktiviert, sondern auch rahmt.

Ziel dieser Arbeit ist es, anhand der unterschiedlichen Positionen im Umgang mit dem Thema des Rahmens seiner Bedeutung in der Kunst des 20. Jahrhunderts, ob es ihn in seiner traditionellen Funktion noch gibt bzw. wie er sich verändert hat, nachzugehen. Auch die Frage, inwiefern von einer Entgrenzung im Rahmen des Galerieraums gesprochen werden kann, wird zu beantworten sein.

Die Wahl der Künstler, anhand derer die unterschiedlichen Phänomene des Rahmens in der Kunst des 20. Jahrhunderts herausgearbeitet werden, hat sich aus der Beschäftigung mit der Beilage zum Ausstellungskatalog *Bild+Rahmen* ergeben, in dem sich Markus Brüderlin dem

⁶ Mendgen 1995c, S. 100.

⁷ Maerker 1997, S. 230.

⁸ Brüderlin 1995, S. 27.

Rahmenthema zeitgenössischer Künstler widmet. Eine weitere Anregung war ein Gespräch mit meinem Betreuer Werner Kitlitschka, der mich auf das Werk Leo Zogmayers aufmerksam gemacht hat, das eine dritte Sichtweise auf das Thema eröffnet und damit die Gliederung dieser Arbeit vervollständigt hat.

Trotz dieser repräsentativen Auswahl an Vertretern dieser drei Verständnisweisen von Rahmen darf nicht außer Acht gelassen werden, dass sie nur einen Einblick in ein weit vielfältigeres und umfangreicheres Thema geben, dessen Fülle den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.

Zum Entstehen dieser Arbeit haben einige Personen beigetragen.

Dr. Werner Kitlitschka, der die Betreuung meiner Arbeit übernommen hat und mit fachlichen Ratschlägen immer eine Anregung und Hilfestellung war.

Meine Mutter Brigitte, indem sie mich bei meinen Vorhaben bestärkt und mir all dies erst ermöglicht hat. Mein Freund Gabriel, der in dieser Phase viel Geduld aufgebracht hat und eine große Stütze beim Verfassen meiner Diplomarbeit war. Meine Schwester Claudia und meine Freundin Mariana im Korrektur Lesen meiner Arbeit und Diskutieren von offenen Fragen.

Ihnen sei an dieser Stelle für ihre Unterstützung gedankt.

Wien, im Januar 2013

2 Forschungslage

Die Literatur zum Bilderrahmen in der Kunst ist recht überschaubar, in der Spezialisierung auf das 20. Jahrhundert ist es fast schwierig Literatur zu finden, obwohl das Thema durch das Überschreiten der Grenze von vielen Künstlern aufgegriffen wurde. Ein grundlegendes Werk für diese Arbeit ist der Katalog zur Ausstellung *In Perfect Harmony. Bild+Rahmen 1850-1920* aus dem Jahr 1995, herausgegeben und mit einer kurzen Einleitung von Eva Mendgen.⁹ Er bietet eine umfassende Einführung in das Thema, ausgehend vom 19. Jahrhundert. Die Beiträge von Christine Traber¹⁰ *In Perfect Harmony? Entgrenzung in der Kunst des frühen 20. Jahrhunderts* und Wolfgang Kemp¹¹ *Heimatrecht für Bilder. Funktionen und Formen des Rahmen im 19. Jahrhundert* haben mir Zugang zu den theoretischen Überlegungen eröffnet. Besonders wichtig ist jedoch die Beilage, *Der Rahmen will Bild werden. Das Rahmen(Kunst) Werk des 20. Jahrhunderts*, die ausschließlich für die Ausstellung im Wiener Kunstforum ergänzt wurde. Hierin erörtert Markus Brüderlin den Rahmen in dem von mir behandelten Jahrhundert.¹²

Ein Jahr zuvor hat sich der Autor in mehreren Texten zum Thema der Aura in Verbindung mit dem Bilderrahmen im Zuge der Ausstellung *Aura. Die Realität des Kunstwerks zwischen Autonomie, Reproduktion und Kontext* in der Wiener Secession beschäftigt.¹³ Das Ausgangswerk dazu ist der Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* von Walter Benjamin aus dem Jahr 1936.¹⁴ Bernhard Kerber verfasst 1997 einen Abriss über den Bilderrahmen im Blick von Künstlern *Rahmen ohne Bilder – Eine Zitat-Montage* in einer Ausgabe von *Kunst und Ästhetik*.¹⁵

Die theoretische Auseinandersetzung mit der Thematik hat mich zum Werk *Die Wahrheit in der Malerei* von Jacques Derrida in der deutschen Auflage von 1992 geführt, der sich mit der Frage nach der Kunst auseinandersetzt und in diesem Zusammenhang auf den Rahmen in der Funktion des Parergon kommt, wodurch ihm jegliche Eigenständigkeit aberkannt wird.¹⁶ Ausgehend von dieser literarischen Arbeit habe ich mich in einige Positionen zur Ästhetik eingearbeitet. Hilde Zaloscer gibt in ihrem *Versuch einer Phänomenologie des Rahmens* in der *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* von 1974 einen umfassenden Ausblick auf weitere Theoretiker und rekapituliert gleichzeitig die historische Entwicklung.¹⁷ Aufgrund der Fülle an Abhandlungen habe ich mich auf einige Autoren beschrän-

⁹ Mendgen 1995.

¹⁰ Traber 1995.

¹¹ Kemp 1995.

¹² Brüderlin 1995.

¹³ Brüderlin 1994.

¹⁴ Benjamin 1974.

¹⁵ Kerber 1997.

¹⁶ Derrida 1992.

¹⁷ Zaloscer 1974.

ken müssen. Die erste und für lange Zeit auch die einzige deutschsprachige Enzyklopädie hat Johann Georg Sulzer 1771 herausgebracht. Das *Lexikon der Künste und der Ästhetik zur Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* hat ihn über 20 Jahre beschäftigt.¹⁸ Den Bilderrahmen behandelt er unter dem Stichwort „Einfassung [sic] (in der Baukunst)“¹⁹ und schließt seine Bemerkungen dazu mit dem Hinweis, dass dies auch für das Gemälde gelte, vom Abschluss zur Vervollständigung eines Werks schreibt er zum Begriff „Ganz“²⁰. Fast zeitgleich verfasst Karl Philipp Moritz in seinem *Werk in zwei Bänden* seine Theorie zur Ästhetik in der Kunst, in seinem ersten Band *Reisen eines Deutschen in Italien. Aufsätze und Abhandlungen* äußert er sich in wenigen Seiten auch zum Bilderrahmen.²¹ Anfang des 20. Jahrhunderts beschäftigt sich Georg Simmel mit der Bedeutung und Funktion des Bilderrahmens in *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*.²² Unter der Fülle an Werken sind noch zwei weitere zur theoretischen Grundlage dieser Arbeit zu erwähnen *Über die Liebe* von 1993 von José Ortega y Gasset²³ und Ernst Michalskis²⁴ Ausführungen über *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte* von 1996.

Das offene Kunstwerk von Umberto Eco aus dem Jahr 1962 setzt sich zwar nicht in erster Linie mit der bildenden Kunst, sondern mit der Musik auseinander, bezieht sich dennoch auch auf dieses Feld der Kunst und eröffnet Sichtweisen auf den veränderten Werkbegriff seit Mitte des 20. Jahrhunderts.²⁵ Im Beitrag zum *Werk/Werkbegriff* im *Metzler Lexikon für Kunstwissenschaft* 2011 von Wolf-Dietrich Löhr²⁶ und dem Text in *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden* 2001 von Jan-Peter Pudelek²⁷ habe ich den nötigen Hintergrund gefunden.

Da mich das Thema zur Behandlung des Ausstellungsraums geführt hat, ist die Beschäftigung mit der Abhandlung zur Entwicklung und Bedeutung des Galerieraums seit Beginn des von mir behandelten Jahrhunderts in Brian O'Dohertys *In der weißen Zelle. Inside the White Cube* von 1996 grundlegend geworden.²⁸ In Craig Owens Artikel *From Work to Frame, or, Is There Life After „The Death of the Author“?* werden Kunstwerke von Künstlern aufgegriffen, die alternative Formen des Rahmens und damit die Institution und den Kunstbetrieb in den Blick nehmen.²⁹ Christian Kravagna erstellt 2001 eine Zusammenschau von Beiträgen von Künstlern zum Museum als Institution in *Das Museum als Arena. Institutionskritische*

¹⁸ Sulzer 2004.

¹⁹ Ebd., S. 298.

²⁰ Ebd., S. 417.

²¹ Moritz 1973.

²² Simmel 1995.

²³ Ortega y Gasset 1993.

²⁴ Michalski 1996.

²⁵ Eco 1993.

²⁶ Löhr 2011.

²⁷ Pudelek 2001.

²⁸ O`Doherty 1996.

²⁹ Owens 1992.

Texte von KünstlerInnen, das diesem Abschnitt meiner Arbeit eine zusätzliche Perspektive geboten hat.³⁰

Durch den Vergleich des Rahmens mit einem Fenster, das ebenfalls den Blick kanalisiert, hat mich auf Rolf Selbmanns *Eine Kulturgeschichte des Fensters. Von der Antike bis zur Moderne* von 2010 stoßen lassen.³¹ Zum Kapitel der optischen Instrumente habe ich mich sonst vorwiegend mit den beiden Werken *Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktionen* von 2009 und *DIE RAFFINESSE DES PITTORESKEN*, das ein Jahr später im Katalog zu Leiderstam erschienen ist, mit Wolfgang Ullrich beschäftigt.³²

Der Umfang der Literatur zu den verschiedenen Künstlern in meiner Arbeit ist recht unterschiedlich. So ist das künstlerische Werk McCollums im deutschsprachigen Raum bisher wenig wahrgenommen worden, es wird zwar in den beiden oben genannten Artikeln von Brüderlin angerissen, doch intensiver haben sich nur Dietmar Elger³³ im Katalog *Allan McCollum: Von künstlerischen Surrogaten zu natürlichen Kopien* 1995 und Andrea Fraser³⁴ 1988 seiner Arbeit angenommen. Im Verhältnis zur kurzen Schaffensphase des mit nur 33 Jahren verstorbenen Künstlers Blinky Palermo gibt es reichlich Publikationen. Die aktuellste dokumentiert die Ausstellung von 2011 in St. Gallen. Bernhard Schwenk ist einer der Autoren, er hat das Werk des Künstlers bereits seit seiner Dissertation 1991 in den verschiedensten Aufsätzen erschlossen, hier widmet er sich der Sichtweise auf das unbegrenzte Werk, das sich über mehrere Teile erstreckt mit *Verständigung über das unbegreifliche Ganze. Das dialogische Moment im Werk von Palermo*.³⁵ Auch Susanne Küper hat mehrere Texte über Palermo verfasst, der relevanteste zu meinem Thema ist aus *Eine Tagung im Hessischen Landesmuseum Darmstadt* 2006 mit dem Titel *Palermos Kompositionen oder wie sich die Teile zum Ganzen verhalten*.³⁶

Mit dem Werk des österreichischen Künstlers Zogmayer hat sich Dieter Willim in seiner Diplomarbeit von 2010, *Vom Ausrahmen der Welt. Schauen als Ortsbezogenheit in der Kunst Leo Zogmayers*, erstmals ausführlich auseinandergesetzt.³⁷ Auch die beigelegten Quellen im Anhang seiner Arbeit, in Form von Interviews mit dem Künstler, haben Erkenntnisse zu den Sichtweisen Zogmayers gegeben und sind heute bedauerlicherweise nicht mehr auf der Homepage zugänglich. Einige der Interviews wurden von Karl Baier, einem Theologen, geführt, der sich aus spiritueller Sicht seit einigen Jahren in mehreren Texten, wie *Offenes Kunstwerk versus Kunstwerk der Offenheit*, dem Werk nähert.³⁸

³⁰ Kravagna 2001.

³¹ Ullrich 2010.

³² Ullrich 2009.

³³ Elger 1995.

³⁴ Fraser 1988.

³⁵ Schwenk 2011.

³⁶ Küper 2006.

³⁷ Willim 2010.

³⁸ Baier o. J.

3 Allan McCollum

Der amerikanische Künstler Allan McCollum lebt und arbeitet seit Mitte der 1970er Jahre in New York. Sein Werk zeigt spezielles Interesse an groß angelegten Serien, die die Massenproduktion unserer Zeit vor Augen führen und damit verbunden unseren Umgang mit der Einmaligkeit von Kunstwerken reflektieren. Indem er seine Formensprache auf ein Minimum reduziert, lässt er sich mit seiner Arbeit sowohl der Konzeptkunst als auch dem Minimal zuordnen. Doch gleichzeitig ist die Installation aufgrund des Seriencharakters als Ausdrucksmittel seiner gesamten künstlerischen Tätigkeit ein bedeutendes Präsentationsmedium.

Zur Methode der umfangreichen Serien in seinem Werk erzählt der Künstler in einem Interview von einer Kindheitserinnerung, die ihn dazu inspiriert haben könnte. Seine Eltern haben in einer Flugzeugfabrik in Süd-Kalifornien gearbeitet, zu Weihnachten wurden die Mitarbeiter mitsamt ihren Kindern zu einer Feier in eine der großen Fabrikhallen eingeladen. Da für alle Familien Geschenke bereit standen, waren es riesige Türme, die auf den kleinen Jungen eine gewisse Faszination ausgestrahlt hatten, aber vor allem beängstigend gewirkt hatten.³⁹

In dieser Weise setzt er sich auch eine lange Phase seiner künstlerischen Tätigkeit mit dem Thema des gerahmten Bildobjekts in seinen Serien *Surrogate Paintings*, *Plaster Surrogates* und *Surrogates on location* auseinander.

3.1 *Surrogates*

Die Bezeichnung *Surrogate* lässt sich von „surrogatus“ aus dem Lateinischen herleiten und heißt übersetzt „Ersatz“, meint jedoch keinen vollwertigen Ersatz. Die grundlegende Idee, die dahinter steht, ist die Wiedergabe mit der Konzentration auf die wesentlichen Eigenschaften eines Mediums, aber ohne jede Spezifizierung. McCollum ersetzt in seinem Werk das Bild durch einen Platzhalter, sein *Surrogate*. Es zeigt keinen Inhalt und kein Bildmotiv, es ist ein auf Rahmen, Passepartout und Bildfeld, auf rein äußerliche Merkmale künstlerischen Schaffens reduziertes Artefakt. „*Requisiten. Imitation. Pseudo-Artefakte. Kleine Nicht-Bilder. Kleine Gemälde-Modelle. Leere Gemälde. Leere Bilderrahmen*“⁴⁰ mit u.a. diesen Bezeichnungen und Vergleichen, die in der Literatur in Bezug auf die Werkserie der *Plaster Surrogates* gefallen sind, beginnt Fraser ihren Artikel. Es handelt sich um den Prototypen eines Kunstwerks, der anstelle jedes beliebigen Artefakts stehen kann, deswegen objektiv

³⁹ McCollum zit. in: Wilmes 1988, S. 28.

⁴⁰ Fraser 1988, S. 7.

bleiben muss und formal keinen Inhalt bergen darf.⁴¹

„[...] die Reduktion führt nicht auf einen wesentlichen Grund oder eine Essenz, sondern auf eine Leere, ein Nichts: die Abwesenheit aller Sichtbarkeit, aller sensuellen Konkretion. Was bleibt ist die leere Konvention, die von außen, durch Wahrnehmung, regelt, was institutionell als Gemälde wahrgenommen wird.“⁴²

3.1.1 *Surrogate Paintings*

1977/78 setzt er seine Überlegungen erstmals in seiner Serie *Surrogate Paintings* um. Eine Hartfaserplatte, die die Bildfläche bildet, wird von einem Passepartout umschlossen, an das ein Rahmen aus Holzleisten genagelt wird. (Abb. 1) Diese Konstruktion wird monochrom bemalt und in verschiedenen Farben hergestellt. Die unterschiedlichen Ebenen, wie Bildfeld und Rahmen, der „*Träger des Inhaltlichen*“ und der „*funktionale Zusatz*“⁴³, werden unter fünfzig Farbanstrichen einer einzigen Farbe gleichgestellt. Der gleichmäßige Farbauftrag McCollums lässt keine künstlerische Geste des malerischen Akts zu. Dennoch ist jedes *Surrogate Painting* durch seine individuelle Ausführung durch die Hand des Künstlers ein Unikat, verliert jedoch durch die Reduktion auf das Wesentliche eines Bildes und die serielle Herstellung seine Einzigartigkeit.⁴⁴

3.1.2 *Plaster Surrogates*

Nach mehr als vier Jahren der Beschäftigung mit seinen *Surrogate Paintings* findet er die Fortsetzung seiner Bildwerke in *Plaster Surrogates*. Sie unterscheiden sich von der bisherigen Werkserie in ihrer Produktion. Während McCollum bisher handwerklich tätig war und die Einzelteile zusammengezimmert hat, gießt er seine Objekte nun aus Gips. Anfangs unterscheiden sie sich in ihrer farbigen Gestaltung nicht von den vorherigen Arbeiten, da sie weiterhin monochrom gefasst werden. In weiterer Folge betont er jedoch die einzelnen Ebenen eines Gemäldes. Die Bildfläche lässt weiterhin keinen Inhalt erkennen, doch wird sie schwarz bemalt und erinnert damit an das *Schwarze Quadrat auf weißem Grund* von Kasimir Malewitsch und das oft wiederholte letzte Bild von Ad Reinhardt, die *Black Paintings*. Umgeben wird sie von einem weißen Passepartout, das wiederum von einem farblich variierenden Rahmen eingefasst wird. Die unterschiedlichen Elemente, die in den *Surrogate Paintings* aus Einzelteilen zusammengesetzt und unter nur einer Farbschicht vereinheitlicht waren, sind

⁴¹ Elger 1995, S. 10.

⁴² Meinhardt 1994, S. 14.

⁴³ Elger 1995, S. 10.

⁴⁴ Ebd.

nun aus einem Guss und werden in umgekehrter Weise erst durch ihre Farbigkeit als einzelne Segmente ausgewiesen. (Abb. 2)

Die Produktionstechnik des Gipsgusses, die häufig für die Herstellung von Repliken verwendet wird, verstärkt das Empfinden lauter Kopien vor sich zu sehen. In einem einzigen Schritt wird das einzelne *Surrogate* teilweise vom Künstler selbst, meistens jedoch von seinen Mitarbeitern gefertigt. Jede Gussform kann beliebig oft verwendet werden und stellt eine enge Verbindung zur seriellen Massenproduktion her. Ein Aspekt der in der Präsentation der „Bilder“ weiter verstärkt wird. Durch dieses Verfahren kann McCollum in kurzer Zeit viel mehr Werke herstellen.⁴⁵ Elger siedelt seine Kunst im Grenzbereich zwischen Massenproduktion, individueller Handarbeit und künstlerischem Unikat an.⁴⁶ Da er weiterhin an jedem Stellvertreter die Innenkante des Rahmens und die Außenkante der Mittelfläche selbst bemalt, ihn signiert und nummeriert, sind es Einzelstücke. Sie unterscheiden sich entweder in der Größe und Form, er kombiniert zwanzig verschiedene Formate zwischen 12 x 10 und 50 x 40 Zentimetern oder in der Farbgebung. Er variiert den Anstrich des Rahmens in über hundert Abstufungen von Braun-, Grau-, Gold- und Rot-Tönen. Eine andere Differenz liegt in der Signatur der einzelnen Objekte und letztlich in der Kombination der Präsentation.⁴⁷ (Abb. 3, 4, 5)

„Die Prägnanz der Form unterstützte die Positionierung im Kunstdiskurs. Durch die Variabilität der Formate und Rahmenfarbe genügen sie dem Schein des ‚Originals‘ und ‚Unikats‘.“⁴⁸

Die Motivation für seine Arbeit an den Serien der *Surrogates* war es ein „Zeichen zu finden, das die signifikanten Merkmale der Gesamtmenge aller Bilder schlechthin besitzt“.⁴⁹ McCollum beschreibt es als „ein standardisiertes Bildzeichen, das nichts als die Identität der Malerei in der Welt anderer Objekte repräsentieren würde“.⁵⁰ Er ergründet für diese Arbeit zu welchen „ästhetischen, emotionalen und psychologischen, sozialen und ökonomischen Bedingungen das Kunstwerk im Kunstbetrieb existiert“.⁵¹

Seiner ersten Idee nach war nur ein einziges Objekt vorgesehen, das all diese Eigenschaften in sich vereint. Dieses „archivalische“⁵² Werk, wie McCollum es bezeichnet hat, sollte von einer zur nächsten Ausstellung wandern. Doch fehlt an diesem Konzept ein wesentlicher Part, der ein Kunstwerk als solches auszeichnet, der Handel auf dem Kunstmarkt mit diesem.⁵³

⁴⁵ Wilmes 1988, S. 25.

⁴⁶ Elger 1995, S. 6.

⁴⁷ Fraser 1988, S. 8.

⁴⁸ Brüderlin 1994d, S. 64.

⁴⁹ Wilmes 1988, S. 19.

⁵⁰ McCollum zit. in: Elger 1995, S. 9.

⁵¹ Elger 1995, S. 6.

⁵² Ebd., S. 10.

⁵³ Ebd.

Wilmes sieht die Identität als Zeichen, die sie zu autonomen Bildobjekten werden lassen, erst in der Präsentation ausgeprägt.⁵⁴

Die ersten Ausstellungen folgen in ihrer Konzeption den Gestaltungsprinzipien der Zeit. Jedes einzelne Objekt wurde separat beleuchtet und mit viel Abstand zum Nächsten gehängt, damit jedes für sich durch genug Platz und umrahmende Wand zur Wirkung kommen kann. (Abb. 3) Durch diese Art der Hängung kommt es zur flüchtigen Betrachtung der *Surrogates* und diese lässt den Betrachter auf Malerei schließen. Da dies an der Intention des Künstlers, ein Symbol zu schaffen, vorbeigeführt hat, hat er daraufhin er Konzepte für die Kombination der einzelnen Werke seiner Serien ausgearbeitet. Seine Installationen umfassen fünf bis 480 *Surrogates*, die entweder in einer Linie nebeneinander gestellt oder sich in mehrreihigen Bahnen durch den Raum ziehen. (Abb. 2, 4, 5) Häufig behängt er mit ihnen, scheinbar ungeordnet, die gesamten Wand bis unter die Decke. Mit dieser schafft er bewusst den Bezug zum Salon des 18. Jahrhunderts, als Rahmen an Rahmen gehängt wurde und jedes Gemälde um Aufmerksamkeit bemüht war, um in der Menge nicht unterzugehen.⁵⁵

Durch diese Anordnung der Bildsymbole wird beim Betrachter eine gewisse Spannung zwischen dem einzelnen gerahmten Bildobjekt und der gesamten Installation aufgebaut. Erst im Zusammenwirken der Serien entsteht ein Tableau im Ausstellungsraum. Hubertus Gaßner spricht von „*Metabildern*“⁵⁶, da die Arbeit erst in der Komposition zum Kunstwerk wird. So stellt sich die Frage, welchen Anteil der Künstler am Schaffungsprozess hat, wenn das Werk erst durch das Subjekt zusammengesetzt wird.⁵⁷ (Vgl. Kapitel 4.3.3)

Johannes Meinhardt verwendet ebenfalls den Begriff „Metabild“, aber in einem anderen Zusammenhang. Er schreibt, dass die *Surrogates* „zu einer Art von Meta-Gemälde werden, weil es selbst leer und inhaltslos ist, bloße konventionelle, kulturelle Form von Gemälde, die Frage nach der gesellschaftlichen und kulturellen Gattung ‚Kunst‘ bzw. ‚Malerei überhaupt‘ stellt und keine pikturalen, ästhetischen oder artistischen Implikationen mehr enthält.“⁵⁸ Es ist eine Leerstelle, ein Platzhalter, der auf das Fehlen eines Gemäldes verweist und so durch jedes andere ersetzt werden kann.⁵⁹

Da in den einzelnen Bildern jegliche Aussage fehlt, wird der Blick des Rezipienten, der durch den Bilderrahmen nach innen geleitet wurde, wieder nach außen geführt, auf seine eigene Wahrnehmung, die ihm ins Bewusstsein gerufen wird. McCollum selbst vergleicht dieses Reflektieren der eigenen Betrachtung mit dem Epischen Theater⁶⁰ Berthold Brechts, das den

⁵⁴ Wilmes 1988, S. 20.

⁵⁵ Elger 1995, S. 11.

⁵⁶ Gaßner 2007, S. 154.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Meinhardt 1994, S. 14.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Das Epische Theater ist eine Form des Schauspiels, das in den 1920er Jahren von Bertold Brecht und Erwin Piscator entwickelt wurde. Ihre Intention ist es dem Zuseher die Illusion der Welt auf der Bühne

Zuseher ebenfalls nicht in eine Illusion eintauchen lässt, sondern die Mechanismen offenlegt und ihm dadurch eine kritische und distanzierte Rolle zuschreibt.

Die einheitliche Bemalung und später das umrahmte, schwarze Bildzentrum sind eine Art Verfremdungseffekt, sie haben die Aufgabe offenzulegen, dass es sich um einen Stellvertreter und nicht um ein Bild handelt.⁶¹ So ist nun auch der Rahmen nur noch ein Element des Bildobjekts und führt zu einem doppeldeutigen Verhältnis zwischen dem Artefakt und seiner Umgebung, da er zwar auf einen klassischen Rahmen verweisen soll, aber nicht die äußere Grenze mit den Eigenschaften eines Parergons bildet und damit ebenfalls „als Leerstelle ausgewiesen“⁶² wird.

In der Betonung des seriellen Charakters findet McCollum eine Möglichkeit, den Betrachter von der Auseinandersetzung mit der Bedeutung des einzelnen Werks weg und hin zur Wahrnehmung der Elemente als Zeichen für ein Kunstwerk zu führen. Es wird nun nicht mehr nur flüchtig über die einzelnen Teile hinweggesehen, sondern sich mit ihnen auseinandergesetzt. Gleichzeitig sieht McCollum die Distanz, die Kunst auf den Betrachter ausübt, durch seine Verfügbarkeit in großer Menge überwunden.⁶³

Mit diesem Werk stellt er den gesamten Kunstbetrieb in Frage und vereinigt weiter noch verschiedene Errungenschaften der Moderne. „*Das im Design verdinglichte Tafelbild der konkreten Kunst, das die referenzlose Identität von Träger und Malerei herstellen wollte, das Duchamp-sche Ready-Made als auratisiertes Massenprodukt und die Warholsche Brillo-Boxen, als zur reinen Ware transformierte Produkte.*“⁶⁴

3.1.3 Surrogates on location

Die Thematik, dass der Rahmen, in welcher Form auch immer, ein Artefakt zu Kunst erklärt, hat schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts Aufsehen erregt und wird durch die *Surrogates* McCollums wieder aufgegriffen. Die Folge daraus ist, dass der Wert eines Kunstwerks durch seinen Ausstellungswert bestimmt wird. So wird ein geometrisches, maschinell gefertigtes Werk von Bildhauern, wie bei Donald Judd, trotz Reduzieren des künstlerischen Beitrags auf das Notwendigste, teuer gehandelt, während Handarbeit auf Märkten oft nicht entsprechend bezahlt wird.⁶⁵

offensichtlich zu machen. Dazu führen sie eine Erzählerfigur ein, die als außenstehende Rolle das Geschehen dokumentiert und ergänzt, damit verbinden sie die Gattung der Epik mit dem Drama. Die Themen der Stücke haben sich gesellschaftlichen Konflikte gewidmet und dazu angeregt diese kritisch und distanziert zu betrachten.

⁶¹ Elger 1995, S. 10.

⁶² Meinhardt zit. in: Kerber 1997, S. 125.

⁶³ Fraser 1988, S. 9.

⁶⁴ Elger 1995, S. 11; Brüderlin 1994d, S. 65.

⁶⁵ Sollins 2010, S. 146.

In McCollums dritter Serie zu seinen *Surrogates* erschafft der Künstler nun nichts mehr, sondern wird zum Sammler von Fotografien in illustrierten Zeitschriften und von Filmsequenzen. Von diesem Material fertigt er Ausdrücke und Fotoabzüge an, setzt sie in einen Bilderrahmen und stellt sie aus. (Abb. 6, 7)

Das Sammelkriterium ist ein im Hintergrund befindliches Gemälde, das im Bildausschnitt vielleicht sogar mit einer prominenten Persönlichkeit, wie einem Politiker oder einem Schauspieler, eingefangen wird, jedoch keine Bedeutung für die Komposition auf der Fotografie hat und auch nicht identifiziert werden kann. Dieser Aspekt der Bedeutungslosigkeit des Inhalts des Bildes im Hintergrund fasziniert McCollum. Es geht nur um die gesellschaftliche Funktion der Malerei, sie ist ein „Lückenfüller“, eine „Staffage“⁶⁶, wie es Wilmes bezeichnet, Fraser spricht von einem „Prestige-Objekt“.⁶⁷ (Abb. 8)

Von den Bildern auf den Fotografien lassen sich Parallelen zu seinen Bildzeichen, an denen er die inhaltliche Komponente gleich von vornherein komplett vernachlässigt, ziehen, da sie in ihrer äußeren Erscheinung den *Plaster Surrogates* mit schwarzer Bildfläche gleichen. Auch die Positionierung im Raum scheint McCollum nachempfunden.⁶⁸

Diese Sammlung an Bildausschnitten fasst er zu *Surrogates on location* zusammen, erklärt sie jedoch nicht zu eigenständigen Kunstwerken, sondern fügt sie seinen Ausstellungen, als eine Art Dokumentation seiner Artefakte und als Anleitung sein Werk zu lesen, bei. Es sind authentische Abbildungen, die Kunst ist im Alltag zweitrangig, die anwesenden Personen stehen im Mittelpunkt. Damit weist er ein weiteres Mal auf die sozialen Gegebenheiten des Kunstbetriebes, auf Kauf, Kunstbesitz und Betrachtung hin und bereichert seine Präsentation um eine unterstützende, „didaktische Komponente“.⁶⁹

Seine Werke sind nicht für ein bestimmtes Publikum gedacht, jeder soll zu seiner einfachen Formensprache Zugang haben.⁷⁰ Der Befremdung, die ein Kunstwerk auf den Betrachter ausüben kann, wirkt er nicht nur in der Produktion von Massen entgegen, sondern treibt er in der Adaption von alltäglichen Szenen aus Zeitungen noch einen Schritt voran. Vielleicht hat der Betrachter die gerahmten Objekte zuvor selbst schon in der Hand gehabt. Das künstlerische Schaffen ist hier nichts weiter als „die Produktion von Wert, die sich ein Dritter als Profit aneignet“.⁷¹

Gaßner sieht drei Problemstellungen der Kunst im 20. Jahrhundert in McCollums Werk thematisiert. Einerseits in der Massenproduktion, die dem einzigartigen Kunstwerk gegenübergestellt wird, da der Wandel von Kunst seit der technischen Reproduzierbarkeit die künstle-

⁶⁶ Wilmes 1988, S. 33.

⁶⁷ Fraser 1988, S. 9.

⁶⁸ Elger 1995, S. 12.

⁶⁹ Ebd., S. 20, S. 12-13.

⁷⁰ Ebd., S. 9.

⁷¹ Fraser 1988, S. 9.

rische Geste negiert, wie dies auch Theodor Adorno anmerkt und in diesem Zusammenhang von einer „Bilderflut“ spricht, die zur „Kulturindustrie und ihre[n] surrogatehaften Funktionen“⁷² geführt hat. Andererseits die abstrakte Kunst, die zur reinen Wanddekoration wird, wie er es in den Fotos seiner Serie *Surrogates on location* veranschaulicht. Diese Serie dokumentiert den Umgang mit dem Bild in unserer Kultur. Wilmes schreibt dazu:

*„Sie verdeutlichen einerseits die Bedeutung des Bildes als Grund-Bestandteil unserer Kultur für die Gestaltung von Lebensraum und sozialem Umfeld, basierend auf dem ebenso ursprünglichen, wie existenziellen Bedürfnis nach bildnerischer Aneignung und Bewahrung subjektiv erfahrener Realität. Gleichzeitig sind sie jedoch auch Dokumente der bildlichen Reizüberflutung durch die modernen Medien, die die Bedeutung des einzelnen Bildes ständig abschwächt und die Bereitschaft zur Wahrnehmung und Auseinandersetzung herabsetzt. Sie sind Metapher der Mißachtung [sic] der Identität des Bildes.“*⁷³

Als dritten Punkt führt er die Institutionskritik an, da der Wert eines Kunstwerks erst durch seinen Ausstellungswert bestimmt wird.⁷⁴

McCollum betrachtet das Museum als eine Institution, die Macht über das Präsentieren von Artefakten hat. Nur auserwählte, „privilegierte“⁷⁵ Werke, wie McCollum sie bezeichnet, werden in Sammlungen angeschafft oder zu Ausstellungen aufgenommen. Damit haben diese Institutionen Macht über die kulturelle Bildung der Besucher. In den späten 60er und frühen 70er Jahren beginnt er sich, inspiriert von Robert Smithson, mit dem Galerieraum als Ort, an dem das Werk erst zu Kunst wird, auseinanderzusetzen.

*„Ich habe die Surrogates gemacht, weil sie genau dem entsprachen, was man in einer Galerie zu sehen erwartete, nicht etwas, das einen dort überraschen würde. Die Galerie oder das Museum, die Wohnung [...] alle dies Orte sind normale Plätze für Gemälde. Ich wollte eine homogene Sichtweise ihres Funktionierens schaffen, eine Art gattungstypisches, tragbares Objekt für die Wand.“*⁷⁶

Er stellt dieses System von Objekten in dem die Malerei negiert ist, in für Malerei typischen Räumen aus.

*„Es scheint keinen speziellen Ort zu geben, wo man etwas wirklich Bezeichnendes finden kann“*⁷⁷.

Dadurch kommt es durch seine Arbeit zu einer Aufwertung des privaten Lebensbereichs und Besitzes, in dem Kunst präsent ist und weist damit daraufhin, dass Bilder selbst schon „kul-

⁷² Adorno zit. in: Prange 2011, S. 45.

⁷³ Wilmes 1988, S. 33.

⁷⁴ Gaßner 2007, S. 154.

⁷⁵ McCollum 2001, S. 93.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Ebd., S. 94.

turellen Statuswert⁷⁸ besitzen und ein Museum nicht notwendig ist.

In einem Interview erzählt McCollum, die Motivation zu seiner Arbeit wäre „eine Analyse der Kunst in Gang zu setzen, aber auf dem Weg über die Lust am Sehen, das ist alles.“⁷⁹ Dazu objektiviert er die Anschauung des künstlerischen Mediums, durch das Erschaffen eines Zeichens, das für die funktionale Identität des Bildes als Objekt steht, eine gerahmte leere Bildfläche.⁸⁰

3.2 Schwarzes Quadrat auf weißem Grund

Eine schwarze Innenfläche in Form eines Rechtecks bzw. Quadrats umgeben von einem weißen Rand, so lässt sich nicht nur das *Plaster Surrogate* von McCollum beschreiben, sondern auch das *Schwarze Quadrat auf weißem Grund* von Kasimir Malewitsch. (Abb. 9) Der bedeutende Unterschied zwischen den beiden Arbeiten ist der auf die monochrome Innenfläche abgestimmte Rahmen an der Außenkante des *Surrogates* im Werk McCollums. Dieser fasst sein Bildzeichen zusammen, während Malewitsch sein Werk bewusst offen auslaufen lässt. Klaus Schröder bezeichnet letzteres sogar als epochalen Schritt zum rahmenlosen Bild.⁸¹ Das *Surrogate* darf als Prototyp eines Kunstwerks keinen Inhalt zeigen, es muss objektiv bleiben und orientiert sich dabei in seiner Konzeption an Malewitschs „Nullform“ der Malerei, die ungefähr 60 Jahre zuvor entstanden ist. Das *Schwarze Quadrat auf weißem Grund* ist die reduzierteste Form von Kunst, Malewitsch schreibt davon, die Malerei „von jeglichem Ballast des Gegenständlichen“⁸² befreit zu haben.

3.2.1 Kasimir Malewitsch und der Suprematismus

Am 19. Dezember 1915 findet die letzte futuristische Ausstellung *0.10*⁸³ mit den Beiträgen von 14 russischen Avantgardisten in St. Petersburg statt. Malewitsch präsentiert hier 39 Werke, die einer neuen Stilrichtung der Kunst folgen, die ihren Ausgangspunkt im *Schwarzen Quadrat auf weißen Grund* nimmt. Es ist ein neuer Realismus gegenstandslosen Schaffens in der Malerei, der Suprematismus.⁸⁴

Suprematismus leitet sich aus dem Lateinischen von „suprematie, supremasie, supremus“ ab

⁷⁸ Meinhardt 1994, S. 15.

⁷⁹ McCollum zit. in: Elger 1995, S. 8.

⁸⁰ Wilmes 1988, S. 37.

⁸¹ Schröder 1995, S. 2.

⁸² Malewitsch zit. in: Simmen 1998, S. 16.

⁸³ Die Bezeichnung 0.10 hat sich aus der Anzahl von zehn der 14 Künstler ergeben, die sich Kasimir Malewitsch bei dieser Ausstellung angeschlossen hatten und ihre Malerei von allen gegenständlichen Formen auf Null zurückführen und darüber hinausführen wollten.

⁸⁴ Gorjatschewa 2008, S. 16.

und bedeutet „der oberste, Oberhoheit, Vorrang[stellung]“, die „*höchste Steigerung gegenüber einer anderen Erscheinung*“⁸⁵, aus der Bezeichnung soll die Überlegenheit über jede andere Kunstrichtung hervorgehen.

Malewitsch äußert sich zu seiner neuen Kunstrichtung: „*Der Suprematismus ist die wiedergefundene reine Kunst, die im Laufe der Zeit durch die Anhäufung der ›Dinge‹ nicht mehr zu sehen war.*“⁸⁶

Im *Schwarzen Quadrat* hat er die einfachste, vollendetste Gestalt geschaffen und damit den „Nullpunkt“ in der Malerei erreicht. Die absolute Form des Quadrats hat in der Renaissance für das Sinnbild der Harmonie der Welt gestanden. Leonardo da Vincis *Abbild des Menschen im kosmischen Quadrat und Kreis* nach Vitruv 1485/90, veranschaulicht den Ansatz, im menschlichen Körper alle Zahlenverhältnisse und Proportionen ableiten zu können, die notwendig sind, um ein architektonisches Kunstwerk erschaffen zu können. Die beiden dominierenden Formen sind der Kreis und das Quadrat.⁸⁷

Malewitsch betrachtet das Quadrat jedoch dem Kreis gegenüber als überlegen, da es durch Drehung selbst zum Kreis und durch Teilung zum Rechteck, Dreieck und jeder beliebigen Form werden kann, dadurch ist es der „*Keim aller Möglichkeiten*“.⁸⁸

Die Farbe trägt, wie die Gestalt zur Vollkommenheit seiner *Ikone der Moderne* bei – Schwarz als eine „Unfarbe“, die alle Farben in sich aufsaugt, während der weiße Grund alle Farben des Spektrums enthält, grenzenlos scheint und dadurch unbegrenzte Weiten eröffnet.⁸⁹ Diese Unbegrenztheit vergleicht Malewitsch mit der Schwerelosigkeit und Unendlichkeit im Weltall.⁹⁰ Seine Vorstellung die Malerei von der Schwerkraft zu befreien ist damit erreicht. Der weiße Hintergrund gibt dem *Schwarzen Quadrat* keinen Halt und Ankerpunkt, es schwebt wie eine Insel mittig im Nichts.⁹¹

„*Das weiße Feld ist eine unbestimmte Fläche ist Leere, Nichts oder Unendlichkeit: ‚das weiße Feld = das ›Nichts‹ außerhalb dieser Empfindung‘. Die in der Tiefe undefinierbare Fläche bietet keinen Halt im virtuellen Dreidimensionalen, sondern wird unbestimmbar, wird pure Transzendenz.*“⁹²

Der maximale Kontrast dieser beiden Farben nimmt der Malerei jede Räumlichkeit. „*Das Schwarze Quadrat zeigt Kunst als Kunst; Kunst, die sich selbst repräsentiert, die eine eigene Kunstwelt schafft.*“⁹³

Während es im Kubismus um die Auflösung der Wirklichkeit durch das Versetzen flächiger

⁸⁵ Shadowa 1980, S. 55.

⁸⁶ Malewitsch zit. in: Hansen-Löve 2007, S. 195.

⁸⁷ Simmen 1998, S. 24.

⁸⁸ Gorjatschewa 2008, S. 17.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Emslander 2008, S. 43.

⁹¹ Simmen 1998, S. 64, S. 17.

⁹² Ebd., S. 16.

⁹³ Ebd., S. 14.

Formen und perspektivischer Elemente geht, wird im Suprematismus der Sinn verschoben und die Beziehung Mensch und Gegenstand offengelegt. Es entsteht eine neue Relation zwischen dem Werk und seiner Umgebung, die Kompositionselemente erwecken den Eindruck auf dem Malgrund zu schweben.⁹⁴ Weiters kritisiert Malewitsch an den Kubisten und Futuristen, die seinem Konzept zugrunde liegen, „[...] Ihr Raum wurde durch den Raum begrenzt, der die Dinge auf der Erde voneinander trennt.“⁹⁵ Denn das Prinzip des Suprematismus „basiert auf der Neukonzeption des Raumes in einer universalen Kunst, die in ihren Werken eine neue Welt erschließen und in Überwindung von Gegenständlichkeit und Erdanziehungskraft den Eintritt des Menschen in den Kosmos nicht nur imaginieren, sondern auch projektieren soll.“⁹⁶ Statt gemalter Räumlichkeit veranschaulichen seine Kompositionen plane Flächen „emotionale Skulpturen menschlichen Denkens“⁹⁷, die für das Auge nicht wahrnehmbar sind, verbunden mit seiner Vorstellung des kosmischen Raums.

Die Form seines *Schwarzen Quadrats* folgte seiner Bühnenbildgestaltung der futuristischen Oper *Sieg über die Sonne*, deren Uraufführung 1913 in St. Petersburg stattgefunden hat. In einem Brief zu seinen Entwürfen schreibt Malewitsch: „Der Vorhang stellt ein schwarzes Quadrat dar, den Keim aller Möglichkeiten, der während seiner Entwicklung ungeheure Kraft gewinnt. Es ist der Stammvater des Würfels und des Kreises, seine Spaltungen tragen eine erstaunliche Kultur in der Malerei.“⁹⁸

Das *Schwarze Quadrat auf weißem Grund* war in diesem Zusammenhang Zeichen für den lichtlosen Raum durch den Sieg über die Sonne, welcher die totale Finsternis ausgelöst hatte, die Menschen mussten sich daraufhin neu orientieren. Gleichzeitig eröffnet das schwarze Quadrat den „Übergang zu einem viel lichtvolleren, grenzenlosen Raum“.⁹⁹ Da sich hier die Grundzüge des Suprematismus finden lassen, datiert Malewitsch sein *Schwarzes Quadrat auf weißem Grund* auf das Jahr 1913 zurück, den Ursprung seiner Überlegungen.¹⁰⁰

Die Bedeutung, die diesem Werk, als Ursprung einer neuen Kunstrichtung und Wendepunkt der Avantgarde zukommt, veranschaulicht er in der Präsentation bei seiner ersten Ausstellung, als Ikone im Herrgottswinkel platziert. Durch die Betonung der absoluten Form und der Vollkommenheit, wie nur Gottgeschaffenes sein kann, kann sich Aage Hansen-Löve einen Bezug zu Ikonenmalerei vorstellen.¹⁰¹ Malewitsch selbst bezeichnet es als „eine nackte, ungerahmte Ikone unserer Zeit“.¹⁰²

⁹⁴ Kowtun 1980, S. 14.

⁹⁵ Emslander 2008, S. 42.

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Shadowa 1980, S. 55.

⁹⁸ Malewitsch zit. in: Kowtun 1980, S. 14.

⁹⁹ Brill 2007, S. 145-146.

¹⁰⁰ Emslander 2008, S. 42.

¹⁰¹ Hansen-Löve 2007, S. 198.

¹⁰² Brüderlin 1995, S. 17.

Es geht nicht um die Aufhebung der Naturnachahmung, sondern um die Ausweitung der Kunst auf das künstlerisch Ästhetische, das auch der Verzicht auf den Rahmen, indem jeder Bezug zum Fenster zur Wirklichkeit genommen wird, symbolisiert.¹⁰³ Graham Bader bezeichnet es als die „*Manifestation des Absoluten [...]: die absolute Einfachheit, Transzendenz, Negation, Reduzierung u.a.*“¹⁰⁴ Diese sich in der Form widerspiegelnde Idee der totalen Negierung gilt auch für kulturelle und sonstige Zwänge, Hansen-Löve spricht von seinem Konzept als „*Kunstgeschichte gewordene Revolution*“.¹⁰⁵

3.2.2 Die Leere der Bildfläche

„Mit offenen Augen auf ein schwarzes Bild zu blicken, ist ein Akt des Sehens, der uns auf die Leere verweist und sie hin öffnet, weil er mit dem Nicht-Sehen-Können oder präziser: dem Nichts-Sehen-Können konfrontiert, weil sich der Blick nach einiger Zeit im Dunkeln verliert und nach innen richtet.“¹⁰⁶

Zum Thema „Nichts“ oder „Leere“, als Ziel des Werks Malewitschs, gibt es zwei Ansätze. Entweder handelt es sich bei dem *Schwarzen Quadrat* um „die Konzeptualisierung einer metaphysische Leerstelle [...] oder um die Verkörperung eines erfüllten Nichts“.¹⁰⁷ Die beiden Thesen gehen in entgegengesetzte Richtung, während die erste meint, dass es sich bei der *Ikone der Moderne* um die „totale Entleerung und Entäußerung“¹⁰⁸ handelt, geht die andere von einer innewohnenden Kraft aus, die in den Raum ausstrahlt. Besonders präsent wird diese Frage in der dritten Entwicklungsstufe des Suprematismus, in der das nun weiß gewordene Quadrat auf weißem Grund im Hintergrund verschwindet und dadurch die Gegenständlichkeit vollkommen negiert wird.¹⁰⁹

Mit dem Suprematismus hat Malewitsch eine Sprache entwickelt, die unabhängig von der materiellen gegenständlichen Welt war. In seinen Kompositionen veranschaulicht er die emotionalen Strukturen menschlichen Denkens und bringt seine Vorstellungen des kosmischen Raums bzw. Dinge, die mit dem Auge nicht wahrnehmbar sind, zu Papier. Geometrische, farbige Flächen stehen auf weißem Hintergrund harmonisch, dynamisch oder spannungsvoll zueinander.¹¹⁰

Im Unterschied zu abstrakter Kunst, die die Formen der realen Welt reduziert und abstrahiert, liegt dem Suprematismus keine Vorlage aus der Natur zugrunde. Die Kunst wird zu einem Urzustand der Formenlosigkeit, dem Nullpunkt zurückgesetzt. Die Farbe und die

¹⁰³ Hansen-Löve 2007, S. 199; Brüderlin 1995, S. 12.

¹⁰⁴ Bader 2007, S. 201.

¹⁰⁵ Hansen-Löve 2007, S. 193.

¹⁰⁶ Rosenthal 2006, S. 11.

¹⁰⁷ Hansen-Löve 2007, S. 195.

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Shadowa 1980, S. 44.

Malfläche werden in ihrer Form bedeutend, ohne auf etwas Anderes zu verweisen. Hansen-Löve differenziert die Gegenstandslosigkeit, der Abstraktion, und die Ungegenständlichkeit, des Suprematismus.¹¹¹

Malewitschs Gedanke die gesamte Kunstentwicklung der Avantgarde mit diesem Statement in Richtung „ungegenständlicher“ Kunst zu führen, hat sich nicht verwirklichen lassen. Der Suprematismus hat die drei Phasen seiner Entwicklung innerhalb von nur neun Jahren durchlebt und demnach bis 1922 gedauert und kann damit als abgeschlossen betrachtet werden. Er nimmt jedoch als Vorbild für folgende Künstlergenerationen enormen Einfluss.¹¹² Im Falle von McCollums *Surrogates* verschwindet nicht nur der Gegenstand aus der Malerei, sondern das gesamte Bild ist abwesend und wird nur durch einen Stellvertreter, das *Surrogate*, repräsentiert.¹¹³ Meinhardt betont neben der Abwesenheit des Bildes, auch die des Autors, „[d]ie Abwesenheit vom Gemälde ist zu sehen, die Auslöschung des Autors wird gezeigt. Die Serienproduktion mit ihrem [...] ironischen Spiel von identischen Wiederholungen und geregelten, festgelegten Unterschieden verweigert ‚Authentizität‘ und ‚Spontanität‘“.¹¹⁴

Die *Plaster Surrogates* McCollums scheinen in ihrer Reduktion nur formalen Bezug auf das *Schwarze Quadrat auf weißem Grund* von Malewitsch zu nehmen. Während McCollums schwarze, inhaltsleere Bilder nichts wiedergeben und auf den Zweck, den Kunst in der Gesellschaft als reine Wanddekoration erfüllt, hinweisen, stellt Malewitsch das „Nichts“, den „Nullpunkt“ dar und betrachtet ihn als einen Übergang in eine anderen Welt.¹¹⁵

Kai-Uwe Hemken sieht in den *Surrogates* sogar eine „konkrete Verneinung des Kultwertes der suprematistischen Ikone“¹¹⁶, da die Anzahl seiner Werke an Massenproduktion erinnert und den Wert des einzelnen Bildes mindert, meint er Belanglosigkeit als grundlegende Aussage wahrzunehmen. Damit untergräbt er nicht nur die Werte der Kunstwissenschaft, sondern kritisiert auch den Kunsthandel in seinen Mechanismen und Strategien.¹¹⁷

Auch im *Schwarzen Quadrat* Malewitschs kommt es zur Auseinandersetzung mit dem Original und seiner Reproduktion. Im Gegensatz zu McCollum bedient er sich der Kopie nicht als individueller Geste, sondern muss sein Werk noch mindestens drei weitere Male wiederholen, da durch seine überhastete Arbeitsweise, weil er ein noch nicht getrocknetes Gemälde übermalt, schon nach der ersten Ausstellung Risse entstanden sind.¹¹⁸ Hierbei handelt es sich nicht um Kopien, da er kein exaktes Duplikat bezweckt hat, sondern seine Idee wiederholt. So unterscheiden sie sich in der Größe, Pigmentdichte, geometrischen Genauigkeit und ihrer Positionierung. Dennoch datiert er sie alle auf 1913 zurück. Die Literatur nimmt keine Notiz

¹¹¹ Hansen-Löve 2007, S. 193.

¹¹² Hemken 2007, S. 208.

¹¹³ Lehmann/Weibel 1994, S. 9.

¹¹⁴ Meinhardt zit. in: Kerber 1997, S. 126.

¹¹⁵ Gaßner 2007, S.154.

¹¹⁶ Hemken 2007, S. 213.

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ Gaßner 2007, S. 154.

davon, hier wird nur von dem *Schwarzen Quadrat auf weißem Grund* als *Ikone der Moderne* gesprochen. Bader sieht hierin eine Vorwegnahme der *Plaster Surrogates* McCollums, da er dem postmodernen Diskurs von Serialität und Wiederholung folgt. In Malewitschs Fall schließen sich Originalität und Reproduktion nicht aus, da für ihn die Errungenschaft in der dezenten Abweichung vom Exakten liegt, da es sich um das Absolute handelt, liegt die Bedeutung auf der Materie selbst und nicht auf der Art der Darstellung.¹¹⁹ (Abb. 9, 10)

Die *Ikone der Moderne* erlangt ihre Bedeutung unter anderem durch die Öffnung der Bildfläche in den Raum und die Fortsetzung des weißen Randes auf der Wand. Dennoch ist bezüglich der Thematik des Bilderrahmens anzumerken, dass Malewitsch hier in einem zweiten Arbeitsschritt einen weißen Rahmen um seine *ungerahmte Ikone* gesetzt hat, der wie auch in McCollums *Surrogates* Teil des Werks ist und nicht auf einen weißen Grund gesetzt wurde, wie der Titel es vermuten lassen würde.¹²⁰

Trotz des versuchten Aufbruchs veranschaulicht McCollum in seiner Arbeit, dass 60 Jahre später der Rahmen immer noch zur Identifikation eines Kunstwerks gelernt ist.

3.3 Die Bedeutung der ästhetischen Grenze

Sulzer schreibt in seiner *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* zur Einfassung von Fenster und Türen in der Baukunst: „Wenn die Oeffnungen nicht als blossе [sic] Löcher erscheinen sollen, deren Figur und Grösse [sic] man für unbestimmt und zufällig halten könnte, so muß [sic] etwas da seyn [sic], das sie bestimmt und jede zu etwas Ganzem macht“¹²¹ und legt dies auch auf den Abschluss von Gemälden mittels eines Bilderrahmens um. Der Rahmen ist seiner Definition nach notwendig, um ein Werk als Kunstwerk abzugrenzen, „aus ihrer Einfassung [sic] aber entsteht das Gefühl, daß [sic] sie nichts zufälliges [sic], sondern etwas ordentlich abgemessenes [sic] und fertiggemachtes [sic] seyen [sic].“¹²²

Sulzer geht in seinem *Lexikon der Künste und der Ästhetik* Mitte des 18. Jahrhunderts über die Funktion, die Leon Battista Alberti in der Renaissance in der Rahmung sieht, hinaus. Sie ist nicht mehr nur eine Trennung von unterschiedlichen Realitäten, der Betrachter-Wirklichkeit zu jener der Komposition, sondern die Bedeutung des Rahmens liegt in der Abgrenzung und Auszeichnung des umschlossenen Werks als Kunst. Dies impliziert nicht, dass das Artefakt die Realität wiedergeben muss. Auch bei McCollum ist diese Funktion für die Wiedererkennung einer Hartfaserplatte als Kunstwerk essenziell, da diese keinen Inhalt birgt, sondern mit einer monochromen Farbschicht bedeckt ist. Da sich der Bilderrahmen über

¹¹⁹ Bader 2007, S. 204-205.

¹²⁰ Simmen 1998, S. 11.

¹²¹ Sulzer 2004, S. 298.

¹²² Ebd.

Jahrhunderte als Abschluss eines Gemäldes durchgesetzt hat und auch hier die Konzeption als Kunstobjekt kennzeichnen soll, ist es für seine auf das Minimum reduzierten Symbole eines Bildes unerlässlich die Bildfläche mit einem solchen zu begrenzen.

3.3.1 Die Einheit von Ergon und Parergon

Derrida stellt sich in seiner Abhandlung über *Die Wahrheit in der Malerei* ebenfalls die Frage, woran der Betrachter Kunst erkennt.¹²³ Dazu geht er von der Anschauung Georg Wilhelm Friedrich Hegels aus, der von etwas Vergangenem spricht, dessen Form oder Materie nicht bestimmt ist, sondern sich über das Verhältnis von Form und Inhalt definiert. „*Ihr Vergangenen-Sein ist ihre Wahrheit.*“¹²⁴, so gibt es Derrida wieder. Das Schöne ist für Hegel „*das sinnliche Scheinen der Idee*“¹²⁵, die Naturnachahmung sieht er nur als Hilfsmaßnahme zur wissenschaftlichen Aneignung der Natur, da das Geistige Vorrang hat. Damit folgt er Platon, der den Verstand an die höchste Stufe der Hierarchie setzt und die Meinung vertritt, dass das Werk sinnlich sein, aber auch dem Geist eine gewisse Befriedigung verschaffen muss.¹²⁶ Die Schönheit ist ebenso wenig wie das Erleben fassbar und ist auch nicht mit dem „*Gefallen an etwas finden*“¹²⁷ gleichzusetzen, da kein Lustprinzip für das Empfinden von Schönheit erforderlich ist. Dies führt Derrida zum Parergon, denn es bedarf einer Vermittlung, um auf das Ergon, das Werk, aufmerksam zu werden.¹²⁸

„*So wie der Rahmen am Gemälde sind die Einfassungen überhaupt durch die Idee des Isolierens oder Heraushebens aus der Masse zu Verzierungen geworden.*“¹²⁹

In unterschiedlichster Gestalt und Farbigkeit ist der Bilderrahmen über Jahrhunderte hinweg darum bemüht, die Aufmerksamkeit auf das Kunstwerk zu lenken. Durch seine Funktion, so schreibt Moritz, wird das Bild und auch der Rahmen als ästhetisches Objekt wahrgenommen. „*Warum verschönert der Rahmen ein Gemälde, als weil an es ‚isoliert‘, aus dem Zusammenhange der umgebenden Dinge sondert.*“¹³⁰ Die Voraussetzung dafür sieht Moritz allerdings in der in sich geschlossene Einheit und Vollkommenheit des Gegenstands.

„*Die Schönheit des Rahmens und die Schönheit des Bildes fließen aus demselben Grundsatz. – Das Bild stellt etwas in sich Vollendetes dar; der Rahmen umgrenzt wieder das in sich Vollendete. Er erweitert sich nach außen zu, so*

¹²³ Derrida 1992, S. 46.

¹²⁴ Ebd., S. 44.

¹²⁵ Schneider 1996, S. 87.

¹²⁶ Ebd., S. 82-83.

¹²⁷ Derrida 1992, S. 48.

¹²⁸ Ebd.

¹²⁹ Moritz 1973, S. 183.

¹³⁰ Ebd., S. 182.

daß [sic] wir gleichsam stufenweise in das innere Heiligtum blicken, welches durch diese Umgrenzung schimmert.

Durch den Wert und Umfang des Gemäldes zeichnet die Grenzlinie sich von selber, wo der Rahmen ein plumpes überladenes Ansehen erhalten und das Ganze dadurch wie erdrückt scheinen würde.“¹³¹

Sulzer schreibt bereits einige Jahre zuvor von der Notwendigkeit der Vollkommenheit. Um vollkommen zu sein, muss das Werk in sich eine Einheit bilden, die sich durch das Zusammenspiel der einzelnen Komponenten ergibt, wird ein Teil des Ganzen abgetrennt oder etwas ergänzt, wird das Wesen des gesamten Werks verändert. Um seine Geschlossenheit zum Ausdruck zu bringen, muss es nach außen hin begrenzt werden.¹³² Sulzer nennt „zweyerley [sic] Bedingungen [die erforderlich sind], um einen Gegenstand zu einem Ganzen zu machen nämlich: eine ununterbrochene Verbindung der Theile [sic], und eine völlige Begränzung [sic] des Gegenstandes.“¹³³

Diese Notwendigkeit eines Abschlusses erkennt Simmel in der Struktur des Werks: „Indem das Kunstwerk ist, was sonst nur die Welt als ganze oder die Seele sein kann: eine Einheit aus Einzelheiten – schließt es sich als eine Welt für sich, gegen alles ihm Aeußere ab.“¹³⁴ Der Rahmen schließt das Innere zusammen und grenzt alles außerhalb aus und hält damit den Betrachter und die gesamte Umwelt auf Distanz, aus der das Ästhetische wirken kann. Die Distanz eines Objekts zu seiner Umwelt geht seiner Meinung nach mit der Geschlossenheit und Einheit dieses einher:

„Das Wesen des Kunstwerkes aber ist, ein Ganzes für sich zu sein keiner Beziehung zu einem Draußen bedürftig, jeden seiner Fäden wieder in seinen Mittelpunkt zurückspinnend.“¹³⁵

Im Widerspruch zu seiner Vollkommenheit steht, dass es sich dennoch in seine Umgebung einfügen können und mit dieser eine Einheit bilden muss, dazu hat der Rahmen je nach Bedarf die Aufgabe zu trennen oder zu verbinden, vor- oder zurücktreten.¹³⁶

Derrida orientiert sich in seinem Text über die Rahmung an Kant, der den Begriff des „Parergon“ für den Bilderrahmen aus dem Griechischen entlehnt, das mit „Beiwerk“ oder auch mit „nebensächlicher, fremder, sekundärer Gegenstand“, „Ergänzung“, „Nebenarbeit“, „Rest“¹³⁷ übersetzt wird.

„Das ‚Parergon‘ tritt dem ‚ergon‘, der gemachten Arbeit, der Tatsache, dem Werk entgegen, zur Seite und zu ihm hinzu, aber es fällt nicht beiseite, es berührt und wirkt, von einem bestimmten Außen her, im Inneren des Verfah-

¹³¹ Ebd., S. 183.

¹³² Sulzer 2004, S. 302.

¹³³ Ebd., S. 417.

¹³⁴ Simmel 1995, S. 101.

¹³⁵ Ebd.

¹³⁶ Ebd., S. 107.

¹³⁷ Derrida 1992, S. 74.

*rens mit; weder einfach außen noch einfach innen; wie eine Nebensache, die man verpflichtet ist, am Rande, an Bord aufzunehmen.*¹³⁸

Das Parergon liegt am Rand des Werks als Ergänzung, als „*Supplement außerhalb des Werkes*“¹³⁹ und wirkt dennoch auf dessen Inneres ein. Er trägt zur Schönheit des Gegenstands bei, indem er die Form dieses auszeichnet und dabei genauer abgrenzt und betont, damit vervollständigt er das Werk, das in sich schon ein Ganzes bilden muss.¹⁴⁰ Derrida betrachtet es als ein vollkommenes System an dessen Ende etwas fehlt.¹⁴¹

Sulzer definiert ein Ganzes als etwas, dem „*jeder hinzugesetzte [sic] Theil [sic] etwas fremdes [sic] und überflüssiges [sic], jeder davon genommene aber einen Mangel anzeigen würde.*“¹⁴² Derrida, der von Anfang an einen Mangel erkennt, meint, dass nur das Parergon, das Fehlende am geschlossenen System des Ergon, ausgleichen kann und dass es nur soweit Einfluss auf das Ergon nimmt soweit es dies zur Vervollständigung benötigt.¹⁴³

*„Das Parergon schreibt etwas ein, das ‚äußerlich‘ zum eigentlichen Feld [...] hinzu kommt, aber dessen transzendente Äußerlichkeit die Grenze selbst nur in dem Maße umspielt, säumt, streift, reibt, bedrängt und ins Innere eindringt, wie das Innere fehlt.“*¹⁴⁴

Das Parergon muss ein ablösbarer Teil bleiben, der sich durch den Mangel, der beidseitig besteht, am Werk und seinem Zusatz, jedoch nur schwer abtrennen lässt.¹⁴⁵

*„Was sie zu ‚Parerga‘ macht, ist nicht einfach ihre überflüssige Äußerlichkeit, es ist das interne strukturelle Band, das sie mit dem Mangel im Inneren des ‚Ergon‘ zusammenschweißt.“*¹⁴⁶

Seine Funktionen sind das Zusammenhalten, das Ausstatten, das Einfassen und dabei die Aufmerksamkeit auf sein Inneres und nicht sich selbst zu lenken. Dazu hebt es sich von zwei Hintergründen ab und geht jeweils im anderen auf, wie es auch Simmel von ihm abverlangt.¹⁴⁷

*„Das Parergon ist eine Form deren traditionelle Bestimmung es ist, sich nicht abzuheben sondern zu verschwinden, zu versinken, zu verblassen in dem Augenblick zu zerfließen, wo es seine größte Energie entfaltet.“*¹⁴⁸

Und dennoch schafft er dem Werk einen Ort und einen Raum sich herauszubilden.¹⁴⁹

Die Bedeutung des Rahmens liegt in seinem positiven Einfluss auf die Urteilsbildung über

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ Kant zit. in: Derrida 1992, S. 75.

¹⁴⁰ Derrida 1992, S. 75, S. 73.

¹⁴¹ Ebd., S. 113.

¹⁴² Sulzer 2004, S. 417.

¹⁴³ Derrida 1992, S. 76.

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ Ebd., S. 75.

¹⁴⁶ Ebd., S. 80.

¹⁴⁷ Simmel 1995, S. 107.

¹⁴⁸ Derrida 1992, S. 82.

¹⁴⁹ Ebd., S. 25.

den ästhetischen Wert des Kunstwerks, da bei der Wahrnehmung eines Gegenstand zwischen „*Extrinsisch*“ und „*Intrinsisch*“¹⁵⁰ unterschieden werden muss, um das Werk von seiner Umgebung abgesetzt betrachten zu können. Indem er Mannigfaltiges in der Einheit verbindet und diese in den Raum setzt, wirkt er aber auch im Inneren des Bildes und bringt interne Ordnung oder sogar Inhalt. Die Ordnung ist eine Bedingung zur Wahrnehmung und Empfinden von Schönheit.¹⁵¹ Das bedeutet die Einrahmung beteiligt sich durch ihre Form am „*Wohlgefallen*“.¹⁵² Den Abschluss, der das Artefakt von jeglicher Verbindung zur Realität trennt und dadurch eine inselhafte Stellung verschafft, benötigt das Kunstwerk als Hilfestellung zum Eintauchen in die Welt der Kunst. Um auch keine Brücke schlagen zu können, beschreibt Simmel genau wie ein Rahmen auszusehen hat. Das Ornament oder die Profilierung des Rahmens müssen parallel zur Außenkante des Bildes verlaufen und durchgängig sein, jede Unterbrechung könnte in die Bildwirklichkeit überführen.¹⁵³

Ortega y Gasset spricht ebenfalls vom Werk als Insel, dies ist für den Betrachter eine Notwendigkeit, da es sonst an „*Anmut und Verführungskraft*“ verlieren würde:

*„Das Kunstwerk ist eine imaginäre Insel, die rings von Wirklichkeit umbrantet ist. Damit sie entstehe, ist es notwendig, daß [sic] der ästhetische Gegenstand gegen das Medium des Lebens isoliert wird.“*¹⁵⁴

Das Werk ist von einem unabhängigen Mittelteil umgeben, das die Funktion eines Isolators erfüllt, der Teil beider Realitäten ist und keiner wirklich zugehört.¹⁵⁵

Der Einschnitt des Rahmens hebt es von seiner Umwelt und jedem Zweck ab:

*[...] das abgebrochene Sein des Ziels wird nur schön, wenn alles an ihm auf das Ende gerichtet ist. Allein diese absolute Unterbrechung, dieser reine, auf einen Schlag, zu einem Ende [...] entstehende Einschnitt erzeugt das Gefühl des Schönen.“*¹⁵⁶

Rudolf Burger schreibt von der Überwindung der Begriffe „*Wahres, Schönes, Gutes*“ in der Moderne, ersetzt werden diese durch „*Interessantes, Erstaunliches, Schreckliches, Schockierendes oder Verwirrendes*“.¹⁵⁷ Es wird nicht mehr die harmonische Beziehung der einzelnen Teile eines Ganzen angestrebt. Auch die Bindung an ihren Ort wird in der Moderne überwunden, dadurch erfüllt sie nicht mehr zwingend soziale, politische oder religiöse Aufgaben.¹⁵⁸

¹⁵⁰ Ebd., S. 84.

¹⁵¹ Ebd., S. 34, S. 70.

¹⁵² Ebd., S. 84-86.

¹⁵³ Simmel 1995, S. 102.

¹⁵⁴ Ortega y Gasset 1993, S. 70.

¹⁵⁵ Ebd., S. 71.

¹⁵⁶ Derrida 1992, S. 109, S. 110.

¹⁵⁷ Burger 1996, S. 18.

¹⁵⁸ Ebd., S. 17.

3.3.2 Der vergoldete Rahmen

Die Frage nach dem passenden Aussehen des Rahmens um seiner Funktion als Parergon gerecht werden zu können, wurde in jeder künstlerischen Epoche neu diskutiert, dabei spielt jedoch nicht nur die äußere Gestalt sondern auch die Farbigkeit eine Rolle. So hat der in Gold gefasste Rahmen in der Kunstgeschichte zwar eine lange Tradition, da er als teures Edelmetall den Wert des Umrandeten um ein Weiteres steigert, wird jedoch auch vielseitig angezweifelt.

Derrida schließt sich in seiner Abhandlung der Meinung Kants an und spricht sich gegen den goldenen Bilderrahmen aus, da dieser selbst zum Schmuck wird und die Aufmerksamkeit auf sich richtet.¹⁵⁹

In seiner Kostbarkeit und seinen materiellen Eigenschaften, die Veronika Pirker-Aurenhammer mit „*Glanz, Reinheit und Beständigkeit*“¹⁶⁰ beschreibt, wird Gold seit der Spätantike mit Göttlichem, der Gegenwart und dem Sinnbild Gottes assoziiert. Doch auch negative Zusammenhänge, wie menschliche Laster oder die Verehrung von Götzen, werden in Szenen aus dem Alten Testament mit Gold dargestellt.¹⁶¹ In seiner Immaterialität interpretiert es Alois Riegl als „*sakrales Licht*“¹⁶² und prägt damit auch nachfolgende Sichtweisen, wie u.a. Josef Bodonyis „*Lichtraum*“¹⁶³ und Hans Jantzens „*Un-Raum*“.¹⁶⁴ Auch in diesen Bezeichnungen schwingt die Metapher für Spiritualität, für Verklärung, die Präsenz oder den Hinweis auf eine andere Wirklichkeit und das Öffnen eines unendlichen Raums mit.¹⁶⁵

Im Mittelalter wurde an unbestimmtem Raum im Hintergrund Gold aufgebracht, wodurch zeitlich auseinanderliegende oder aufeinanderfolgende Handlungen miteinander verbunden, bestimmte Szenen herausgehoben und in eine andere Realität überführt wurden, da die Unabhängigkeit von Ort und Zeit suggeriert werden konnte. Mit der Verwendung von Gold konnten auch kleine Werke die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, nicht nur Gemälde in Kirchen sondern auch Insignien in der Buchmalerei. In den Retabeln gotischer Altäre wird diese Funktion fortgesetzt, das aufgelegte Gold leitet den Blick ins Innere.¹⁶⁶ Michael Viktor Schwarz macht auf die zeitliche Dimension, die die Bewegung der Lichtreflexe in das Werk bringen und sich auf die Betrachtung auswirken, aufmerksam, da das Gold je nach Einfallswinkel der Lichtquelle hell strahlt oder als dunkle Fläche wahrgenommen wird.¹⁶⁷ Durch die Reflexionen des Materials fügen sich die vergoldeten Bereiche nicht harmonisch ins Bild ein

¹⁵⁹ Derrida 1992, S. 73.

¹⁶⁰ Pirker-Aurenhammer 2012, S. 41.

¹⁶¹ Ebd.

¹⁶² Zaunschirm 2012a, S. 19.

¹⁶³ Schwarz 2012, S. 31.

¹⁶⁴ Ebd.

¹⁶⁵ Zaunschirm 2012a, S. 18.

¹⁶⁶ Pirker-Aurenhammer 2012, S. 41.

¹⁶⁷ Schwarz 2012, S. 36.

sondern brechen aus diesem aus, so spricht sich Leon Battista Alberti gegen dessen Verwendung aus. Weiters betrachtet er den goldenen Hintergrund als für das Mittelalter bezeichnend und appelliert auf den neuzeitlichen „*Tatmenschen*“¹⁶⁸ der Renaissance, der mit Hilfe der Perspektive das Bild in den Hintergrund erweitern soll. Wertvolles und Reflexe von Edelmetallen sollen im Bild mit Farbe nachgeahmt werden, nur am Rahmen darf weiterhin Gold angebracht werden.¹⁶⁹ An dieser Stelle führt das Edelmetall auch in den folgenden Jahrhunderten zu ähnlicher Wirkung wie der Goldgrund.

*„Goldgrund ‚bedeutet‘ nicht und stellt auch nicht dar, verfügt aber über eine außerordentliche, in keiner Weise vereinnahmbaren Gegenwärtigkeit. Dadurch taugt er als ein mächtiger Hebel, den die Maler ganz unterschiedlich ansetzen können, um die Bildwahrnehmung zu intensivieren und zu strukturieren. Goldgrund kann [...] Aufmerksamkeit sichern, er kann trennen, verbinden, betonen, verbergen, kann hierarchisieren, egalisieren, kann beschleunigen und verzögern.“*¹⁷⁰

Das Parergon trägt zur Wahrnehmung und zur Beurteilung des Werks bei, es „*vermag das Wohlgefallen des Geschmacks zu vergrößern, zur eigentlichen und intrinsisch-ästhetischen Vorstellung beizutragen, wenn es sich durch seine Form und allein durch seine Form beteiligt*“.¹⁷¹ Das Interesse soll es nicht durch die Reize, der sinnlichen Farbe Gold, wie Kant sie kritisiert und als Schmuck abtut, auf sich lenken.¹⁷² Das goldene Parergon würde verführen und die Blicke auf sich ziehen, damit steht es nicht im Bezug zum Werk, unterstützt es nicht, sondern stellt sich selbst dar und mindert so den Wert des Ergons.¹⁷³ Ortega y Gasset dagegen befürwortet den Goldrahmen, da er in seiner stilisierten Erscheinung nicht mit der Natur verwechselt werden kann, da er durch seine Lichtreflexe, die wie Dolche jede Verbindung zur realen Welt durchtrennen, das Kunstwerk zu einer Insel in seiner Umgebung werden lässt.¹⁷⁴ Und ein Werk kann nur dann als ein Ganzes bezeichnet werden, so Sulzer, wenn alle Beziehungen zur realen Welt abgebrochen werden, durch seine Unabhängigkeit und seine Begrenzung nach außen hin.¹⁷⁵ Moritz ergänzt, dass er nur in seiner geschlossenen Form als schön empfunden werden kann.¹⁷⁶

Arnold Böcklin schreibt dem Bilderrahmen „*einzig und allein eine Hilfsfunktion*“¹⁷⁷ zu, das bedeutet, ohne diesen leistet er keinen Betrag zur Schönheit. Über die Vergoldung äußert er sich, dass durch sie alles tief und weit erscheint und der goldenen Fassung größere Bedeu-

¹⁶⁸ Zaunschirm 2012b, S. 52.

¹⁶⁹ Ebd., S. 53.

¹⁷⁰ Ebd.

¹⁷¹ Derrida 1992, S. 86.

¹⁷² Ebd., S. 107.

¹⁷³ Ebd., S. 94.

¹⁷⁴ Ortega y Gasset 1993, S. 72-73.

¹⁷⁵ Sulzer 2004, S. 417.

¹⁷⁶ Moritz 1973, S. 264.

¹⁷⁷ Kemp 1995, S. 22.

tung zugemessen werden muss, als der Funktion als Fenster zu einer anderen Wirklichkeit, da sie den Einschnitt in die Realität vollzieht und damit die Einmaligkeit des Bildes unterstreicht.¹⁷⁸

McCollum bemalt die Rahmen der zweiten Serie in den verschiedensten Erdtönen und auch in Gold, äußert sich jedoch nicht explizit zu diesem Bezug, ebenso wenig ist dieser ins Objekt integrierte Abschluss, den er in Gold fasst anders gestaltet. Es scheint als wäre es nur eine andere Farbe, der er sich bedient und habe nichts von der sinnlichen Materie, die vom ursprünglichen Zweck abbringt, weswegen sich Kant und Derrida dagegen aussprechen.¹⁷⁹

3.3.3 Der Begriff der Aura

Als Parergon hebt der Rahmen die Kunst aus ihrer Umgebung hervor. Michalski fasst für seinen Aufsatz über die „ästhetische Grenze“ als die beiden Schlüsselbegriffe aus Simmels Philosophie zum Bilderrahmen die „Einheit“ und „Distanz“ zusammen.¹⁸⁰ Simmel ist der Meinung, dass erst durch die Abgeschlossenheit des Wesens in sich und seiner Einheit, indem es vom Parergon umschlossen wird, die Distanz zu seiner Umwelt möglich ist.¹⁸¹ Auch Sulzer und Moritz setzen die Geschlossenheit des Artefakts voraus, um überhaupt einen Rahmen um das Werk legen zu können.¹⁸² Schon das Grenze-Sein des Rahmens sieht Simmel als Erzeugen von Distanz, die jedoch nicht Abschluss sondern eine Schwelle ist, an der der Austausch der Elemente erlebt wird.¹⁸³ Kemp bezieht sich auf Friedrich Schlegel, der die Meinung vertritt, dass sich der Betrachter jederzeit aus dem Bild zurücknehmen können muss, der Rahmen hilft hierbei, da er in seiner Funktion als Mittelglied Distanz zum illusionistischen Bildinhalt bietet.¹⁸⁴ Dadurch kann das Werk aus der Umgebung herausgehoben und als eine eigene Wirklichkeit ausgezeichnet werden. Ein Artefakt, das sich mit seiner Umgebung verbindet, betrachtet Simmel deswegen nicht als Kunst.

„Er [Der Bilderrahmen] schließt alle Umgebung und also auch den Betrachter vom Kunstwerk aus und hilft dadurch, es in die Distanz zu stellen, in der allein es ästhetisch genießbar wird.“¹⁸⁵

Michalski betont so weiter, wie wichtig der „Austritt aus dem Lebenszusammenhang für die ästhetische Bedeutsamkeit des Kunstwerks“ ist.¹⁸⁶ Aufgrund dessen betrachtet er auch das aktive Überscheiden der ästhetischen Grenze als einen bewussten Akt einer „tendenzerfüllten

¹⁷⁸ Mendgen 1995b, S. 29.

¹⁷⁹ Derrida 1992, S. 86.

¹⁸⁰ Michalski 1996, S. 14.

¹⁸¹ Simmel 1995, S. 101.

¹⁸² Sulzer 2004, S. 302; Moritz 1973, S. 183.

¹⁸³ Paetzold 2001, S. 246.

¹⁸⁴ Kemp 1995, S. 21.

¹⁸⁵ Simmel zit. in: Michalski 1996, S. 14.

¹⁸⁶ Michalski 1996, S. 13.

Attacke auf den Beschauer“.¹⁸⁷

Durch zunehmendes Abstrahieren der Motive werden die Bilder zu Objekten, sie werden in ihrer Körperlichkeit betont und der Bilderrahmen ist nicht mehr notwendig. Rosalind Krauss formuliert es als die Undurchlässigkeit der Oberfläche, die das Werk als dreidimensionalen Körper wahrnehmen lässt.¹⁸⁸ In seiner Objekthaftigkeit wird das Werk Bestandteil der Realität und versucht jegliche Entfernung zum Betrachter zu determinieren.

Der Begriff der „Aura“ definiert nach Walter Benjamin den „Kultwert“ eines Werks, der durch „*künstlerische Qualität, Originalität und Authentizität*“¹⁸⁹ ausgezeichnet wird. Sie ist nicht nur im Kunstwerk präsent, sondern auch Teil der Wahrnehmung und trägt zur „Beziehung zwischen dem Objekt und dem Subjekt“¹⁹⁰ bei. Benjamin sieht nur in der unmittelbaren Präsenz, das ein Kunstwerk und dessen Einmaligkeit ausmacht, eine Aura um das Werk gelegt.¹⁹¹ Löhr schreibt dazu: „*Aus dem Konflikt von Geschichtlichkeit und ‚Hier und Jetzt‘, aus ‚Dauer‘ und ‚Einmaligkeit‘, entspringt im auratischen W. [Werk] eine Distanz, die W. Benjamin (1936) als ‚Aura‘, als ‚einmalige Erscheinung in der Ferne so nah sie sein mag‘ benennt.*“¹⁹²

Stoichita führt dies weiter indem er die Aura die einem Werk Distanz zum Rezipienten verleiht im Parergon begründet sieht. „*Wie immer in solchen Fällen erhöht der vergoldete Rahmen den Wert des von ihm eingefassten [sic] Rechtecks. Er bildet – auf der Ebene der Ausstellung – seine Aura.*“¹⁹³ Doch der Rahmen alleine schafft nicht die Aura eines Artefakts, das zeigt McCollum indem er seine gerahmten Surrogates vervielfältigt, zu „*reproductions without an original*“¹⁹⁴ bzw. eigentlich Originale ohne Original macht, im Falle seiner Plaster Surrogates mittels Gipsgüssen, und sie so jedem zugänglich macht. Diese Verfügbarkeit in Massen, die zum Teil unserer Kultur wurde, führt zum Verlust der Distanz zwischen Werk und Betrachter und wirkt sich auf die Wahrnehmung von Kunstwerken aus. Durch die Reproduktion geht ihm die örtliche Bestimmung verloren.¹⁹⁵ Es kommt zum „*Herausschälen aus der Aura*“¹⁹⁶, seiner Schutzhülle, wie es Benjamin beschreibt, nicht nur durch die massenweise Verbreitung von Reproduktionen, sondern auch durch die Veränderung des Werkbegriffs bedingt. Brüderlin nennt es den „*Kontext*“¹⁹⁷, der seit Marcel Duchamp das Kunstwerk in seiner physischen Erscheinung ersetzt und es autonom macht, womit sich auch die Ausstellungspraxis wandelt und der „Kultwert“ des Werks durch seinen „Ausstellungswert“ ersetzt wird. Den-

¹⁸⁷ Ebd.

¹⁸⁸ Krauss 1981, S. 57.

¹⁸⁹ Brüderlin 1994a, S. 9.

¹⁹⁰ Brüderlin 1994d, S. 56.

¹⁹¹ Benjamin 1974, S. 476.

¹⁹² Löhr 2011, S. 393.

¹⁹³ Stoichita 1998, S. 77.

¹⁹⁴ Krauss 1981, S. 58.

¹⁹⁵ Brüderlin 1994d, S. 56.

¹⁹⁶ Benjamin 1974, S. 479.

¹⁹⁷ Brüderlin 1994d, S. 55-56.

noch erkennt Brüderlin in der Dynamik des Schauens die „*Aura als ein[en] visueller [visuellen] Schein*“.¹⁹⁸

In der Ausstellung von 1994 zu diesem Thema wird zeitgenössische Kunst auch nach diesem „Herauslösen“ gezeigt und dennoch mit einer Aura herum wahrgenommen. Dies ist auch in der Reproduktion möglich, denn „*[w]o das Original in der Reproduktion nicht mehr durchscheint, wird die Reproduktion selbst zum Original an dem eine neue Aura aufleuchtet*“¹⁹⁹ und widerspricht auf diesem Weg Benjamin. Weiters zeigen sich zunehmend die positiven Effekte der Vervielfältigung, so werden Artefakte verbreitet und damit der Bekanntheitsgrad und die Bedeutung des Originals gesteigert.

Während der White Cube ursprünglich als zeit- und ortloser Platz, indem das Werk keinen Halt findet, mitverantwortlich für den Verlust der Aura gewesen ist, machen sich immer mehr Künstler die Autonomie der weißen Wand als „*Auraersatz*“²⁰⁰ für ihre Kunst zunutze.²⁰¹ Brüderlin vergleicht die weiße Wand mit der Funktion des Goldgrundes im Mittelalter, damit wird aus seiner Sicht der Ausstellungswert des Museums zum Kultwert „*re-auratisiert*“²⁰² und weist damit auf die Erweiterung des Rahmens in Form des White Cube. (Vgl. 4.3)

Die Aura beginnt am Kunstwerk des 20. Jahrhunderts dort zu wirken „*wo das autonomistische Reinheitsdiktat nicht mehr zu halten ist und zugleich das Kunstwerk nicht wieder auf das Ausdruckhafte und das Symbolische zurückgreifen möchte*.“²⁰³

Adolf Krischanitz äußert sich zu einer neuen Definition des Begriffs:

„*Aura ist nunmehr kein ausschließliches Problem der technischen Gegebenheiten von Kunst sondern eines der Authentizität ihrer Wesenhaftigkeit, die über Zeit, Rand, Ort und Bedingtheit ihrer Entstehung hinausweist*“.²⁰⁴

3.3.4 Der Rahmen definiert das Kunstwerk

Mit dem Wandel der Idee von Kunst tritt auch der Gegenstand des Rahmens in den Vordergrund. Traber greift in ihrem Aufsatz einige Positionen zum Thema auf, während die Mehrheit übereinstimmt, dass es um die Auszeichnung von etwas ästhetisch Wertvollem geht, und er seine Bedeutung seit der fehlenden räumlichen Tiefe des Bildinhalts seit Beginn des 20. Jahrhunderts eingebüßt hat, beharrt Lebensztejn 1970 auch weiterhin auf die ungebrochene Bedeutung des Rahmens.²⁰⁵ „*Der Rahmen ist die Grundbedingung, die aus einem Kunst-*

¹⁹⁸ Ebd., S. 71.

¹⁹⁹ Ebd., S. 61.

²⁰⁰ Brüderlin 1994a, S. 9.

²⁰¹ Brüderlin 1994d, S. 56.

²⁰² Ebd., S. 73.

²⁰³ Ebd., S. 58.

²⁰⁴ Krischanitz 1994, S. 7.

²⁰⁵ Traber 1995, S. 226.

*werk erst ein Kunstwerk macht.*²⁰⁶

Brüderlin betont, dass der Rahmen das Werk auch heute noch in seiner Umgebung positioniert, seinen Zweck demonstriert und die Art der Beziehung zwischen ihm und dem Betrachter regelt.²⁰⁷ Gerade seit der atypischen Gestalt der Artefakte seit der Moderne ist er wichtig um die Aufmerksamkeit auf das Bedeutsame zu richten und es aus der Umgebung und von der Wand hervorzuheben, um damit seine Autonomie zu steigern.²⁰⁸ Niklas Luhmann schreibt, dass jede Wahrnehmung auf dem Differenzieren beruht, dazu führt Brüderlin weiter aus, „*die Form ist die Einheit der Unterscheidung. Form ist also nicht eine schöne Gestalt sondern die Differenz des Dings zu seiner Umgebung.*“²⁰⁹ Auch die leere Bildfläche McCollums muss um erfasst werden zu können, in Grenzen eingeschrieben sein, wodurch sie ihre Form erhält. Sulzer bezieht sich auf Aristoteles, der festgestellt hat, dass Unbeschränktes nicht angenehm und schwieriger wahrzunehmen ist und sich nur schwer ein Begriff von einem solchen Gegenstand bilden lässt.²¹⁰ Erst der Rahmen ermöglicht die strukturelle Wahrnehmung, indem er den Inhalt zusammenhält.²¹¹

„*An dem End erkennt man die völlige Erreichung der Absicht*“²¹², merkt Sulzer zum Abschluss als Zeichen der Vollkommenheit an. Auch für Moritz liegt das Wesen des Schönen darin, denn ein Teil wird immer nur durch einen anderen und nur das Ganze ist in sich selbst bereits bedeutend.²¹³

McCollum bezieht sich mit seinen *Surrogates* auf den traditionellen Gegenstand des Bilderrahmens. Doch ist er bei ihm kein abtrennbarer Zusatz, als signifikanter Teil des Zeichens eines Bildes gehört er zum Inneren des Werks. So wird die Einheit von Ergon und Parergon, die Derrida durch einen Mangel der beiden sieht, hier einen Schritt weiter geführt. Die farbig gefasste, erhöhte Außenkante ist eindeutig als Rahmen erkennbar, doch wird sie nicht mehr ausschließlich in ihrer eigentlichen Funktion des Einsetzens einer Realität in eine andere gebraucht. Die darauffolgende Serie der *Plaster Surrogates* verdeutlicht dies noch klarer. Die Bildfläche, das Passepartout und der Rahmen sind aus einem Guss und lassen sich nicht mehr voneinander trennen. In seiner Gestalt eines gewöhnlichen Bilderrahmens leitet er den Blick des Rezipienten ins Innere des Werks, auf die schwarze Bildfläche, diese wiederum wirft ihn auf den Betrachter selbst zurück.

Da das Beiwerk hier unmittelbar zum Artefakt gehört und mit diesem ein Ganzes bildet, gibt es keinen Einschnitt, der das Objekt von der Umgebung abhebt, um es unabhängig wirken

²⁰⁶ Lebensztejn zit. in: Traber 1995, S. 226.

²⁰⁷ Brüderlin 1995, S. 18.

²⁰⁸ Ebd., S. 19.

²⁰⁹ Ebd., S. 22.

²¹⁰ Sulzer 2004, S. 417.

²¹¹ Kemp 1996, S. 14.

²¹² Sulzer 2004, S. 417.

²¹³ Moritz 1973, S. 293.

zu lassen. So wird er nicht mehr als neutrales Verbindungsstück, das keiner der beiden Realitäten angehört, gebraucht und kann nicht mehr alle Funktionen eines Rahmens erfüllen.

„Wenn der Rahmen das zu Rahmende nicht nur berührt, sondern essentiell an ihm ‚partizipiert‘, an ihm teil hat, weil er Einheit und damit die Identität einer »Entität« qua äußere Grenze ‚konstituiert‘, wird eine scharfe Abspaltung, ein ziehen der trennenden Grenzlinien zwischen innen und außen unmöglich [...]“²¹⁴

Doch dies nimmt der Betrachter erst bei genauerer Auseinandersetzung mit den Artefakten wahr. In der flächendeckenden Anordnung ist es schwer jedes *Surrogate* für sich auszumachen, gerade deswegen ist der Rahmen von Bedeutung, um sie voneinander abzugrenzen. Doch steht das einzelne *Surrogate* nicht als ein Werk für sich, sondern fügt sich erst in der Installation zum Kunstwerk als ein größeres Ganzes zusammen. Demnach fordert die gesamte Installation selbst noch einmal nach einer Einfassung, die sie zusammenhält, dies erfüllt der Galerieraum. (Vgl. 4.3)

3.4 Heinrich Dunst

Das Thema der ästhetischen Grenze beschäftigt in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auch Künstler in Österreich. Heinrich Dunst experimentiert seit den 1980er Jahren mit dem Reduzieren von Formen um visuelle Klarheit zu erlangen.²¹⁵

Brüderlin beschreibt das Ergebnis kurz als formale Systeme einfacher, abstrakter Form- und Materialbeziehungen, weswegen er auch der Abstraktion und dem Minimalismus zugeordnet wird, jedoch gelangt er zu seiner eigenen Formensprache.²¹⁶ Dunst arbeitet mit orthogonalen, homogenen Flächenformen, „die zu körperhaften Tafeln oder reliefartigen Rahmenelementen auswuchsen“.²¹⁷ Sein Ausdrucksmittel ist die Geometrie, doch im Unterschied zu Malewitsch beharrt er nicht auf „Autonomismus und Absolutheit“²¹⁸ in seinem Werk. Er stellt die einzelnen Bestandteile eines Bildes, die Farbe, die Linie, die Oberfläche, den Rahmen, den Körper und das Material, einander isoliert gegenüber.²¹⁹ Die Problematik der Begrenzung tritt mit jedem Ausstellen von Kunst an die Oberfläche und wird von Dunst zunehmend in seine Arbeit aufgenommen und sogar selbst zur Intention.

Seine Arbeit *Lost* von 1996 setzt sich aus vier separaten Teilen zusammen. (Abb. 11) Eines der Elemente ist eine monochrome schwarze Bildfläche, die von einem breiten, flachen Rahmen aus einfachen Holzlatten eingefasst wird. (Abb. 12) Es ist jeglicher Bildinhalt aus der Tafel

²¹⁴ Dünkelsbühler 1991, S. 51.

²¹⁵ Brüderlin 1997, S. 11.

²¹⁶ Brüderlin 1987, S. 4.

²¹⁷ Brüderlin 1997, S. 11.

²¹⁸ Brüderlin 1987, S. 4.

²¹⁹ Ebd.

entfernt, dennoch wird die leere Fläche vom Rahmen, in der Funktion eines Repoussoir, nicht in den Raum eingesetzt sondern herausgehoben. Er hebt sie von ihrer Umgebung ab und fügt sie in die Wirklichkeit ein, nicht weil die realistische Darstellung mit ihr verwechselt werden könnte, sondern um sie als Kunstwerk auszuzeichnen.

Dunst kritisiert an der abstrakten Kunst, dass sie in der realen Welt keinen Halt findet, ihre Existenz keine Rechtfertigung hat, außer in ihrer Materialität, da sie zum Objekt wird. Das gerahmte monochrome Bild zieht sich durch sein gesamtes Werk, für Dunst ist ohne Grenze keine Struktur auf der Fläche erkennbar.²²⁰ Zaloscer schreibt dem Rahmen die Funktion des Ausgleichens von Spannung und das Erzeugen von Form zu, die Grundbedingung für logisches Denken.²²¹

Dunst betrachtet die Autonomie des abstrakten Kunstwerks einerseits als Errungenschaft, andererseits aber auch als Verlust. Es kommt zur Vereinzelung und Isolierung von Artefakten, er nennt es „*die Fähigkeit zum Dialog verloren zu haben*“.²²² Die grundlegende Intention seiner Arbeit in den 1990er Jahren liegt in der Suche nach einem ästhetischen System innerhalb dessen die einzelnen Elemente sowohl Eigenexistenz aufweisen, also von jeglichen Bezügen zu bildexternen Gegenständen abgeschnitten sind, wie auch Beziehungsgefüge zwischen Gegenständen sichtbar werden.²²³ Gleichzeitig möchte er auch bewusst machen, dass die Einheit von Dingen nicht erzwungen werden kann, wie es in der Moderne vorgekommen ist.²²⁴

Im oben genannten Werk *Lost* balanciert er autonome Objekte in ihrer Positionierung und Gestaltung so aus, dass sie möglichst ruhig nebeneinander stehen können, ohne zwangsläufig eine Verbindung untereinander eingehen zu müssen. Es herrscht ein Wechselspiel zwischen offenen und geschlossenen Systemen seiner Artefakte, zwischen Figur und Grund durch das Zusammenwirken von Gleichartigkeiten und Differenzen.²²⁵ Der weißen Wand kommt dabei die Bedeutung eines sowohl zusammenschließenden als auch trennenden Elements zu, wird aber nicht wie bei Palermo zum Rahmen, jedoch wird sie, wie auch der Raum, zu einem wichtigen Aspekt, da sie nicht nur bespielt sondern aktiviert wird, indem er sie als bildnerischen Teil in sein Werk aufnimmt.²²⁶

Dunst definiert die Beziehung von Malerei zum Raum neu. Das Gemälde geht nicht mehr in seiner Umgebung auf, sondern es ist die „*Leere der Wand und des Raumes vor Ort [...] die zu einem Bestandteil des Werkes werden.*“²²⁷ Dennoch ist die Malfläche grenzenlos, in der die

²²⁰ Dunst 1992, S. 86.

²²¹ Zaloscer 1974, S. 220-221, S. 223.

²²² Dunst 1992, S. 83.

²²³ Brüderlin 1997, S. 14.

²²⁴ Brüderlin 1991, S. 16.

²²⁵ Brüderlin 1994b, S. 39.

²²⁶ Brüderlin 1997, S. 11.

²²⁷ Klammer 1996, S. 90.

Raumtiefe innerhalb der Malerei aufgegeben wurde. Ein Bild ist eine mit Farbe bedeckte Fläche, bei Dunst ist diese gestaltungslos, das „*Bild ist eine farbige Objektheit im Raum*“²²⁸, spatiale Dekonstruktion von Malerei. Die Funktion der Wand als Hintergrund und Rahmen für das Kunstwerk seit der Moderne, wird hier erweitert. „*Die Leerstelle ist das konstituierende Moment ihres Dialogs.*“²²⁹

Während es Dunst Ende des 20. Jahrhunderts „*um die Wechselbeziehung, die Grenze des Einen zum Andern*“²³⁰, um das unsichtbare Dazwischen geht, erweitert er seinen Begriff der Grenze und widmet sich seit Beginn des folgenden Jahrhunderts ihrer Durchlässigkeit für andere Medien. In der von ihm kuratierten Ausstellung *Riss/Lücke/Scharnier A* 2006/2007 beschäftigt er sich mit der Thematik der Sprache in der bildenden Kunst.

Roland Barthes betont, dass wir nicht in einer „*Kultur des Bildes*“ leben, sondern spricht von „*einer Dominanz des linguistischen Zeichens*“.²³¹ Durch die Massenproduktion kommt es zu einer Bilderflut, doch wird sie weitgehend mit Text dokumentiert. Rainer Bellenbaum und Sabeth Buchmann verweisen in ihrem Artikel auf die These der Semiotik, dass das Bild und das Wort als gleichwertig zu betrachten sind, da das Bild als verstummte Sprache zu verstehen ist. Jedes Bild besteht nicht nur aus einer „*rohen sinnlichen Präsenz*“, sondern ihm liegt auch eine verschlüsselte Botschaft zugrunde, so hat „*alles Sichtbare seinen Ursprung in der Sprache*“.²³² Doch kommt es seit der Moderne zu einem Bruch, die Bilder und ihr Text entsprechen einander nicht mehr. Das Bild vermittelt zunehmend seine selbstständige Botschaft. Dies führt zu einem Spannungsverhältnis der beiden Formen.²³³

Für seine Ausstellung zeigt er einerseits die Differenzen und Brüche andererseits die Möglichkeiten des Übergreifens anderer Medien und nutzt die Funktion der Galerie als Scharnier, die zwischen Institution und Gesellschaft vermittelt und konzipiert die Räume so, dass Bellenbaum und Buchmann in der Gestaltung ein dreidimensionales Buch sehen.²³⁴

Einer seiner Beiträge dazu ist die Arbeit *Es ist ja nichts verborgen, der ganze Roman ist einsehbar* von 2006. (Abb. 13) Buchmann bezeichnet den Beitrag Dunsts, die einen Arbeitstisch und Arbeitsmaterial darstellt, als eine „*zeichenhafte Installation*“.²³⁵ Sie besteht aus mehreren Objekten, eines von ihnen wiederholt er zu dieser Zeit in verschiedenen Zusammenhängen öfter, es ist eine monochrom bemalte Bildfläche, ähnlich dem Werk *ohne Titel* von 1996, jedoch ist sie in der Mitte des Deckblattes einer Tageszeitung angelegt und so von dieser, wie von einem Rahmen aus Worten in arabischen Schriftzeichen umschlossen. (Abb. 14) Die

²²⁸ Weibel 1997, S. 37, S. 41.

²²⁹ Dunst 1992, S. 89.

²³⁰ Dunst in: Brüderlin 1991, S. 3.

²³¹ Barthes zit. in: Bellenbaum/Buchmann 2010, S. 155.

²³² Bellenbaum/Buchmann 2010, S. 155.

²³³ Ebd., S. 156.

²³⁴ Ebd., S. 161, S. 164.

²³⁵ Ebd., S. 162.

Kolumnen sind angeschnitten und nicht lesbar, da sie von schwarzer Farbe bedeckt werden. Die Sprache dringt in das Bild ein und zeichnet sich in Form von Buchstaben, die „DUNST“ ergeben, eine Art Signatur für sein Werk, im rechten unteren Bereich ab.

Gemeinsam mit einem Buch, einem extrudierten „C“, einem aufgestellten Pappkartonquader, scheinbar ohne Funktion, und einem flacheren Objekt mit Leinenstoff überzogen und mit „page 1“ beschriftet, ist es auf einem Tisch mitten im Raum platziert. Die Fläche ist von einem weitgehend unbehandelten Leinenstoff bedeckt, der am Ende auf einer Rolle aufgewickelt ist. Nur in der Mitte ist ein Feld schwarz bemalt und mit „A SUJET“ bezeichnet.

Es ist ein Zusammenspiel verschiedenster Medien und Formen im wörtlichen Sinn. Seine visuellen Objekte erlangen den „*Status als Textträger*“.²³⁶

Dunst geht es nicht nur um den Einfluss den das geschriebene Wort auf die Kunst hat und wie diese zueinander stehen, sondern auch darum auf die Differenzen zwischen den Gattungen aufmerksam zu machen und durch das Gegenüberstellen Spannung zu erzeugen.²³⁷

„Wie sieht jene Anordnungsform aus, in der es nicht um die Geschlossenheit eines Ganzen geht, sondern in der diese Relationen in den Vordergrund treten? In der es um Spaltung von Sichtbarkeit und Sagbarkeit geht?

Liegt das, was wir sehen, in dem, was wir sagen, oder ist nicht vielmehr das audio?visuelle Archiv disjunktiv?

Ergänzen sich die Teile auf das hin, was sie voneinander trennt, oder sind sie homogen und analog, wie uns das die Ideologie der großen lichterlohen Inszenierung (des Alltags) weismachen möchte?“²³⁸

Das Thema der Begrenzung und des Rahmens wird bei Dunst auf eine andere Ebene weitergeführt, indem er ihn auf die Durchlässigkeit von anderen Medien hin untersucht.

Peter Weibel reflektiert, dass der Verlust der Bildgrenze zu ihrer Aufarbeitung in der Betonung von Rahmen, Rand und Raum geführt hat. Die Malerei hat sich verändert, statt Illusion von räumlicher Tiefe greift sie als Farbe, Licht und Objekt in den Raum aus und geht mit zur Verfügung stehenden Medien eine Verbindung ein, soweit die Grenze dies zulässt.²³⁹

²³⁶ Bellenbaum/Buchmann 2010, S. 162.

²³⁷ Ebd., S. 163.

²³⁸ Dunst 2011, S. 1.

²³⁹ Weibel 1997, S. 38-39.

4 Blinky Palermo

Das Oeuvre des deutschen Künstlers Blinky Palermo lässt sich nicht in eine bestimmte künstlerische Richtung seiner Zeit eingliedern. Cooke schreibt von zwei Versuchen dazu, die amerikanische Sichtweise auf sein Werk weist es der Minimal Art zu, während die deutschsprachige Kunstgeschichte die monochrome Abstraktion als artverwandt betrachtet.²⁴⁰ Aber beides stellt nur die Basis dar, aus der er sein eigenes Formenvokabular entwickelt hat.

Ein ausschlaggebendes Ereignis für seine Entwicklung ist der Wechsel auf der Kunstakademie in Düsseldorf in die bunt zusammengewürfelte Klasse von Joseph Beuys 1964, dessen erweiterter Kunstbegriff auf den Werkbegriff Palermos wirkt. In Folge dessen wendet er sich von der figürlichen Darstellung ab und einer Gestaltungsweise, die sich mit dem Zusammenspiel von Malerei, Bild, Raum und Zeit auseinandersetzt, zu.²⁴¹ Mit dieser grundlegenden Veränderung geht auch die Neuerfindung seiner Person als Künstler einher und er nennt sich nicht mehr länger Peter Heisterkamp, sondern wie der Mafiosi und Manager eines Boxers.²⁴²

Neben gesellschaftlichen und politischen Einflüssen der Zeit, orientiert er sich auch an seinen Zeitgenossen und scheut sich nicht diese Bezüge offensichtlich zu zeigen. So schreibt Cooke von der Bedeutung seines „*intellektuelle[n] und kulturelle[n] Umfeld[s] für seine Arbeit*“.²⁴³ Inspiration sind ihm u.a. Gerhard Richter, Imi Giese und Imi Knoebel, Freunde aus seiner Beuys Klasse gewesen, die sich ebenfalls gegen die figurative Malerei ausgesprochen hatten.

Zu dieser Zeit ist die übersetzte Version der Schrift *Die gegenstandslose Welt* aus dem Jahr 1927 von Malewitsch in Deutschland erschienen und die gesamte Klasse hat sich mit den „*visionären Bildkonzepten*“²⁴⁴ und dem Umgang mit Raum im Konstruktivismus auseinandergesetzt.

Mit seinem steigenden Interesse an und seinen Aufenthalten in New York in den 70er Jahren ist er auch mit dem Werk Barnett Newmans und anderen Künstlern der Kunstszene in Kontakt gekommen. David Reed spricht nicht von „*Einflüssen*“²⁴⁵, sondern von einer alternativen Art des Dialogs, indem Palermo andere Künstler studiert, um dies zu seinen eigenen Werken zu verarbeiten. Für seine kurze Schaffensphase hinterlässt er ein sehr vielschichtiges Werk und befasst sich sowohl direkt als auch indirekt mit dem Thema des Rahmens, indem er die Wand rahmt und umgekehrt der Raum zur Rahmung wird.

²⁴⁰ Cooke 2009, S. 10.

²⁴¹ Küper/Groos/Müller 2007, S. 29.

²⁴² Schwenk 2009, S. 36.

²⁴³ Cooke 2009, S. 13.

²⁴⁴ Schwenk 2009, S. 33.

²⁴⁵ Cooke 2009, S. 14.

4.1 *who knows the beginning who knows the end*

1964 entstand das Werk *ohne Titel*, eine Malerei auf einer mit Nesselstoff überzogenen, ungefähr zwei Meter hohen Holzleiste. (Abb. 15) Aufgrund der Proportion der schmalen Latte wirkt es nicht wie ein Gemälde, da es der Betrachter nicht als optische Einheit festmachen kann. Es „*schafft keine ästhetische Welt für sich, sondern leitet auf die Wand über*“.²⁴⁶ Mit diesem Stabobjekt überwindet er den geltenden Bildbegriff und öffnet sein Tafelbild in den Raum.

[W]ho knows the beginning who knows the end, so lauten zwei Werktitel des Künstlers von 1976, es handelt sich um je zwei Aquarelle auf den Bögen eines Spiralenblocks. (Abb. 16) Die zweite Variante ist mit einem kleinen Abstand zueinander gehängt, trotzdem scheint sich eine Linie durch beide Blätter durchzuziehen.

Dieser Satz, der durch seine Schreibweise in Kleinbuchstaben und ohne Satzzeichen mit dem Inhalt authentisch ist, besitzt, wie auch seine Artefakte, keine ersichtliche Begrenzung.

Schwenk²⁴⁷ erkennt die Bedeutung, die dieser Titel für die Betrachtung des gesamten Werks Palermos hat, und übernimmt ihn für seine Dissertation. Palermo gibt damit einen Hinweis, wie seine Kunst zu lesen und zu verstehen ist.

Ab Mitte der 60er Jahre widmet er sich seinen zweigeteilten Objekten, mit ihnen wird seine Malerei „*als prozesshafter Ausschnitt, als Fragment eines räumlichen und zeitlichen Kontinuums erfahrbar*“.²⁴⁸

Es wird keine Perspektive vorgegeben, der aktive Betrachter erschließt sich das Werk, das nun nicht mehr auf einen Blick erfasst werden kann, sondern bei dem jeder Teil für sich unter die Lupe genommen werden muss. Schwenk schreibt von einer Neudefinition des Artefakts:

„Damit weicht der monolithische Werkbegriff einem offenen und mehrdeutigen Betrachterprozess, einer permanenten Befragung. Der Wandraum zwischen den unabhängigen-abhängigen Objekten wird zum Spannungsfeld, das beide Teile in Beziehung zu setzen sucht“.²⁴⁹

4.1.1 Zweiteilige Objekte

Schmetterling II so nennt Palermo die zweite Version seines Stabobjekts aus Holz, das rechts einen geraden Abschluss hat, links aber etwas ungenau und leicht ausgefranst wirkt. (Abb. 17) Auf seiner mit Nesselstoff überzogenen Oberfläche ist es schwarz bemalt, die Kanten

²⁴⁶ Franz 2011, S. 15.

²⁴⁷ Bernhart Schwenk, *Who knows the beginning who knows the end. Studien zur Person und zum Werk des Malers Blinky Palermo*, phil. Diss. [ms.], Bonn 1991.

²⁴⁸ Schwenk 2011, S. 13.

²⁴⁹ Ebd.

leuchten in Rot hervor. Es scheint wie von einer rötlichen Aura umgeben zu sein. Im Unterschied zur ersten Ausführung besitzt es ein zusätzliches unförmiges Teil, das ebenfalls schwarz gefasst ist und deren senkrechte Kante einen roten Kontrast bietet. Diese rote Akzentuierung, eigentlich schon außerhalb der Bildfläche, betont das Bild als Körper, leitet aber auch zur Wand über und setzt die Malerei, die Palermo vorwiegend in seinen Objekten sieht, in den Raum ein. Damit ist sie für Thomas Lange und Erich Franz mit einem Rahmen vergleichbar.²⁵⁰

Der poetische Titel trägt viel zur Wahrnehmung bei. Der Betrachter kann sich durch diesen trotz der abstrakten Umsetzung richtig vorstellen, wie sich der Schmetterling entfaltet und verankert das Werk in der Realität.²⁵¹ Gisind Nabakowski spricht dagegen von einem bereits toten Insekt, das unförmige zusätzlich Element stellt in ihren Augen einen schon zum Teil verwesenen Flügel dar. So sieht sie die „zyklische Wandelbarkeit der Organismen“²⁵² anhand eines Schmetterlings extrem überdimensioniert dargestellt.

Die Silhouette des Schmetterlings ist ansatzweise erhalten, das zeigt für Nabakowski, dass für Palermos abstrahierte Formensprache das Subjekt nicht vollständig getilgt werden muss. Charakteristisch für seine mehrteiligen Arbeiten ist, wie auch an diesem Beispiel ersichtlich, die Beziehung von geometrischer und amorpher Gestalt, von „Form und Anti-Form“.²⁵³

Die Form und die Farbe sind es zwar, die sein komplexes ästhetisches System vermitteln, doch wird die Wand durch den Zwischenraum in das Kunstwerk aufgenommen. Sie ist sowohl verbindender, als auch trennender Bestandteil. Auf diese Weise geht Palermo einen in dieser Zeit unkonventionellen Weg die Grenzen eines Tafelbilds aufzubrechen.²⁵⁴

Schon in den 20er und 30er Jahren werden Bilder über die Wand aufgespannt und miteinander in Verbindung gesetzt, doch handelt es sich dabei entweder um ähnliche oder für sich abgeschlossene Arbeiten und nicht um mehrteilige Artefakte, dessen einzelne Elemente sich, so wie bei Palermos *Schmetterling II*, von einander unterscheiden.²⁵⁵ Der *Prounenraum* von El Lissitzky ist eine Konzeption, die sich aus geometrischen Flächen und Körpern zusammensetzt und die Wände in das Bild integriert. (Abb. 18) Diese Umsetzung der Bildidee der *Proune* in den Raum und die schwerelosen Weiten auf der Bildfläche faszinieren Palermo. Der ganze Raum wird zum Kunstwerk, damit stehen die Einzelteile untereinander auch in Verbindung.

Ein wichtiger Aspekt, der in der Installationskunst seine Fortsetzung findet, ist der aktive Betrachter, der durch seinen Standortwechsel und den sich daraus eröffnenden Perspektiven,

²⁵⁰ Lange/Franz 2007, S. 115.

²⁵¹ Küper/Groos/Müller 2007, S. 29.

²⁵² Nabakowski 2011, S. 37-38.

²⁵³ Ebd., S. 38.

²⁵⁴ Küper 2007, S. 83.

²⁵⁵ Franz 2011, S. 17.

erst den gesamten Umfang des Werks erfassen kann und dadurch unerlässlich wird.²⁵⁶

Auch Palermos Kunst entspricht nicht den Sehgewohnheiten, es sind keine abgeschlossenen Objekte, er bespielt den gesamten Raum, jedoch mit mehreren einzelnen Werken, an denen nicht eindeutig festgelegt ist, wo das eine endet und das nächste beginnt. Die einzelnen Bildobjekte besitzen weder einen Rahmen noch ein System und damit keine Grenzen, um sie von einander abzuschließen, damit stehen sie gleichberechtigt nebeneinander. Lange äußert sich dazu: „*Das Bild besteht nicht bloß aus den Bildfeldern, sondern aus dem übergreifenden Blickfeld*“.²⁵⁷ Franz formuliert es noch präziser, das Werk „*besteht allein aus optischen Brüchen über die Grenzen hinweg*“.²⁵⁸

Die einzige Grenze, die am Kunstwerk selbst festzumachen ist, ist die Kante des Bildträgers, die den dreidimensionalen Körper von seinem Untergrund abhebt. Die Wand wird für ihn zum Grund, die er, wie eine Leinwand, mit Objekten bespielt. Sie ordnen sich ihr jedoch nicht unter, sondern scheinen auf ihr zu schweben.²⁵⁹ Ihr Bezug zur Wand betont ihren Bildcharakter, dennoch trägt auch die Farbe wesentlich zur Erscheinung bei und „*das plastische Erleben tritt hinter dem malerischen zurück*“.²⁶⁰ Durch die Malerei und das Material wird das an der Wand verhaftete Objekt in den Raum geöffnet, visuelle Räume werden erschaffen und dem Rezipienten zugänglich.²⁶¹ Da er mit fortschreitender Entwicklung auch den Bildträger selbst in Frage stellt, widmet er sich Alternativen, der Ersatz für das Tafelbild werden Alltagsgegenstände und Fundobjekte, wie Holzbretter und -leisten. Das Material selbst ist nicht nur Mittel des Artefakts, sondern besitzt konkrete Bedeutung, die in das Werk einfließt.²⁶² Durch sie wird „*in seiner physischen Präsenz jene Idee gegenstandslosen Seins verkörpert*“.²⁶³ Wichtig ist ihm hierbei, immer noch als Maler gesehen zu werden, deswegen werden die verschiedenen Materialien seiner Bildobjekte zu traditionellen Bildgründen aufbereitet, indem er sie mit Nesselstoff oder Leinwand bezieht und erst dann bemalt. Der Ausgangspunkt ist nicht die Form, sondern das Motiv bestimmt die Gestalt.²⁶⁴

„*Malerei wird als prozesshafter Ausschnitt, als Fragment eines räumlichen und zeitlichen Kontinuums erfahrbar.*“²⁶⁵

In diesem Sinne steht auch nicht die gegenständliche Darstellung im Zentrum seiner Malerei, da er in seinem Ausdruck von Räumlichkeit und Bewegung in der Form und Farbe den

²⁵⁶ Schwenk 2009, S. 36.

²⁵⁷ Lange/Franz 2007, S. 116.

²⁵⁸ Franz 2011, S. 18.

²⁵⁹ Schwenk 2009, S. 39; Lange/Franz 2007, S. 116.

²⁶⁰ Schrenk 1995, S. 15.

²⁶¹ Ebd., S. 16.

²⁶² Pudelek 2001, S. 584.

²⁶³ Küper/Groos/Müller 2007, S. 29.

²⁶⁴ Schwenk 2009, S. 36.

²⁶⁵ Schwenk 2011, S. 13.

Vorstellungen der klassischen Moderne folgt.²⁶⁶ Nicht nur Malewitsch wird bei der Behandlung der Farbe mit Palermo assoziiert, sondern in der Literatur ergeben sich auch Hinweise auf Henri Matisse und Piet Mondrian, sowie Yves Klein, der die Farbe und ihre Verwendung definiert, bis hin zur Colour Field Malerei. Cooke erkennt in seinem Umgang mit Farbe den Wunsch Palermos, dass diese selbst eine Wesenhaftigkeit annehmen soll.²⁶⁷

Franz macht darauf aufmerksam, welche Wirkung die farbigen Objekte auf der weißen Wand haben und was das für die Betrachtung bedeutet.

*„Diese Öffnung der Farbe zum Weiß, ihre Entgrenzung und optische Steigerung erzeugt eine eigene Qualität von Licht. Farbe ist nicht nur materielle Oberfläche, sondern sinnliche Erfahrung.“*²⁶⁸

So meint er weiters, dass die offene Gestalt seiner Werke nicht nur die weiße Wand sondern die Umgebung mit allem Vorgefundenen aufnehmen soll, wie das Licht und die Beschaffenheit des Raums. Das bedeutet, dass sich das Werk erst in der Betrachtung vollendet und sich situationsbedingt unterscheidet.²⁶⁹

Die zweiteiligen Objekte nehmen eine besondere Stellung in seiner Kunst ein, indem sie sich über die Wand spannen und damit beginnen, den Raum zwischen ihnen zu aktivieren. Auf diese Weise reflektieren sie die Kunst und das Verhältnis von Betrachter und Werk im Raum.²⁷⁰ Von der Bespielung der Wand mit seinen Objekten ist es nur ein kleiner Schritt zur direkten Bemalung dieser.

4.1.2 Wandmalerei

Ab 1968 sind die Wandmalereien einerseits aus der Inspiration von Künstlern, wie Sol LeWitt, andererseits auch aufgrund seiner finanziellen Lage entstanden.²⁷¹ Mit diesen reduzierten Eingriffen in den Raum befreit er sich aus dem begrenzten Format der Leinwand und bezieht den unmittelbaren Umraum in die Wirkungsästhetik ein.²⁷²

Es geht um die Erfahrung im Raum und um die Möglichkeit diesen „architektonisch durch Farbe wahrnehmungspsychologisch zu verändern bzw. durch malerische Eingriffe neue Bezugssysteme zu schaffen“.²⁷³ Anfangs passt er sein Werk bewusst nicht an die Raumsituation an und führt es um die Ecke weiter, wie bei seiner ersten Arbeit dazu, für die er aus der Ziffer „fünf“ ein lineares System aus geschlossenen und offenen Formen kreiert, mit dem er ver-

²⁶⁶ Schrenk 1995, S. 14.

²⁶⁷ Buchloh/Cooke 2007, S. 152, S. 161-162.

²⁶⁸ Franz 2011, S. 26.

²⁶⁹ Ebd., S. 26-27.

²⁷⁰ Schrenk 1995, S. 18; Küper/Groos/Müller 2007, S. 29.

²⁷¹ Mehring 2009, S. 61.

²⁷² Schrenk 1995, S. 22.

²⁷³ Ebd., S. 19.

sucht den Galerieraum neu zu ordnen. (Abb. 19) Ausgehend von der Gemeinschaftsarbeit mit Richter 1970 konstituieren sich seine Arbeiten erst durch die vorgefundenen Gegebenheiten. Die Dimension und Form seiner Malerei steht im „Dialog“ mit dem Raum und wird in den Kontext des gesamten Gebäudes eingebettet.²⁷⁴

Die Arbeit *ohne Titel*, eine Wandmalerei auf einander gegenüberliegenden Wänden von 1971 in der Galerie Heiner Friedrich in München, ist ein Werk, das er in den Raum einpasst. (Abb. 20) Ein Rahmen in der Breite des Türrahmens zieht sich auf der einen Seite in Weiß und auf der gegenüberliegenden in Ocker die Kanten der Wand und des Türstocks entlang und fasst eine monochrom ockerfarben bzw. weiß bemalte Fläche ein. Diese Begrenzung der Wand- und gleichzeitig Bildfläche fährt die Kanten des Raums nach und betont damit seine Form und all seine Einschnitte, wie die beiden Türen. Mit diesem Eingriff soll der Betrachter auf die architektonischen Gegebenheiten des symmetrischen Raums sensibilisiert werden. Parallel dazu löst er Teile der Architektur heraus, indem er einen Abschluss mit einem Band um zwei Flächen setzt und sie so vom Rest abtrennt.²⁷⁵

Hier geht der Bilderrahmen nicht mehr seiner ursprünglichen Funktion nach und grenzt den Realraum von der Bildfläche ab, sondern fügt sich in den Raum ein und verliert seine Unabhängigkeit.

Palermos Vorstellung, Wände *„nicht als begrenzte Fläche sondern als integrale Bestandteile einer übergreifenden Gestaltungsidee“*²⁷⁶ zu betrachten, wird seit ihrer Aktivierung mit seinen Objekten deutlich. Für seine Wandmalereien wird die Wand als Bildträger verwendet, sie ist Hintergrund und gemaltes Bild zugleich. Ihre Form wird durch den Rahmen definiert, der der räumlichen Situation folgt, gleichzeitig wird auch der Umgebung durch den Rahmen Form verliehen.²⁷⁷

*„Palermos Wandmalerei reduziert die Kunst im Grunde genommen auf einen dekorativen Rahmen.“*²⁷⁸

Dieser Rahmen hat entweder die Form einer Wand- oder einer Deckenumrandung. Cooke und Mehring sind sich einig, dass seine Kunst auch auf Dekor und Zierleisten anspielt.²⁷⁹

Weiters sind Richter und Palermo dafür bekannt, versucht zu haben, Konventionen zu brechen, um die Kunst neu zu erfinden und dazu *„die Malerei von formalen, konzeptuell geprägten und politischen Beschränkungen zu befreien“*.²⁸⁰

Die gerahmte Wandfläche scheint, das Tafelbild auf ihr zu ersetzen, der Hintergrund wird

²⁷⁴ Rorimer 2009, S. 94.

²⁷⁵ Mehring 2009, S. 67.

²⁷⁶ Schwenk 2006, S. 54.

²⁷⁷ Rorimer 2009, S. 93.

²⁷⁸ Mehring 2009, S. 70.

²⁷⁹ Buchloh/Cooke 2007, S. 166; Mehring 2009, S. 68, S. 70.

²⁸⁰ Mehring 2009, S. 70.

hervorgehoben und dadurch selbst Inhalt, sie besitzt zwar keinen narrativen Gehalt, aber schafft neue Bezugssysteme im Raum und verändert dadurch seine Wahrnehmung.²⁸¹ Sie öffnet sich der „*Verbindung mit sichtbaren Größen*“²⁸², wie dem Betrachter als Bezugspunkt oder dem Raum als begrenzenden Rahmen.²⁸³

Max Wechsler stellt die Frage, ob das Bild zum Teil der Architektur oder die Architektur zum Teil des Bildes wird, ob die Wand oder die Farbe im Vordergrund steht und ob die Flächigkeit in Räumlichkeit umkippt oder umgekehrt.²⁸⁴

Küper unterscheidet Fläche und Raum im Werk Palermos. Der Betrachter bezieht sich auf ersteres stärker, aufgrund seiner Assoziationen mit einem Tafelbild, für das er geschult ist, Flächen im Raum zu isolieren und räumliche Formen auf die Ebene umzulegen.²⁸⁵

Die weiße Wand seiner Arbeit *ohne Titel* von 1971 scheint sich in die Tiefe zu erweitern, während jene mit dem Münchner bzw. Bayrischen Ocker eingefärbte aus den Rahmen heraus in den Raum tritt.²⁸⁶ Palermo arbeitet mit Fassadenfarbe, zuerst konstruiert er einen geometrischen Rahmen, den er dann freihändig nachzieht und ausmalt. Küper betrachtet die Begrenzung aufgrund dieser nicht geometrischen Linie, die sich durch das freihändige Arbeiten ergibt, als durchlässig.²⁸⁷

Anne Rorimer ordnet seine Wandarbeiten der ortsspezifischen Konzeptkunst und der Installationskunst zu.²⁸⁸ Das Einbeziehen der Architektur in das Werk führt nicht nur die grundlegende Struktur des Raumes vor Augen, sondern macht auch die Vergänglichkeit der Arbeit bewusst. Nach Ende der Ausstellung wird das Kunstwerk wieder überstrichen, mit diesem Bewusstsein über das Ablaufdatum des Werks wird es intensiver erlebt.²⁸⁹ Von seinen insgesamt 25 Wandarbeiten sind nur noch 49 Tafeln erhalten, die das Werk dokumentieren. Melanie Bono schreibt: „*Die Wandbilder stehen für Palermos Umgang mit der Architektur, der Einbeziehung des Betrachters, sowie für eine geplante, von vornherein begrenzte Zeitlichkeit, da ihr Überstreichen absehbar gewesen sei*“.²⁹⁰

Dennoch ist seine Kunst oft so unauffällig, dass sie gar nicht gleich erkannt wird. Ein Beispiel dafür ist die Arbeit *Treppenhaus* in der Galerie Konrad Fischer 1970 in Düsseldorf, hier setzt er eine farbige Fläche unter den Handlauf. Noch unscheinbarer sind seine Deckenumrandungen, wie in *Diese Ausstellung widmen wir Salvador Dali*, die er im selben Jahr gemeinsam mit Richter in der Galerie Ernst in Hannover gestaltet. (Abb. 21) Richter stellt zwei Close-ups

²⁸¹ Küper 2006, S. 58; Schrenk 1995, S. 19.

²⁸² Lange/Franz 2007, S. 109.

²⁸³ Schrenk 1995, S. 22.

²⁸⁴ Wechsler 1989, S. 36.

²⁸⁵ Küper 2007, S. 84.

²⁸⁶ Mehring 2009, S. 68.

²⁸⁷ Küper 2006, S. 58.

²⁸⁸ Rorimer 2009, S. 109.

²⁸⁹ Küper 2007, S. 93.

²⁹⁰ Bono 2011, S. 48.

aus flüssiger Farbe aus und Palermo setzt einen Rahmen dazu, jedoch legt er ihn nicht rund um das Werk des Künstlerfreundes, sondern malt den schwarzen Rahmen entlang der Kanten an der weißen Decke. Mehring spricht von einem architektonischen Rahmen den Palermo damit für Richters Werk geschaffen hat. Doch sind Rahmen und Werk nebeneinander ausgestellt und so ist der Rahmen seiner eigentlichen Funktion enthoben:

„Palermos Rahmen definiert das Kunstwerk und ist es zugleich, schließt es von allem ab, was nicht es selbst ist.“²⁹¹

Damit zeigt sich ein Versuch die Wand als architektonisches Element aus dem Raumgefüge zu befreien und in eine Fläche zu verwandeln, das Ergebnis vergleicht Stephan Schmidt-Wulffen mit einem Kino, da die Wände durch die Bemalung zu Screens werden. So ist auch seine Malerei im Kabinett für aktuelle Kunst in Bremerhaven 1970 als Projektion des Schau-fensters der Galerie zur Straße hin zu erkennen. Wie Screens neue Räume in andere Realitäten eröffnen, unternehmen dies auch Palermos Wandarbeiten. Doch legt er dabei nicht nur auf die Bewegung des Betrachters wert, sondern auch auf die Farbe durch die er malerische Strukturen preisgibt.²⁹²

Ilak und Andreas Ruby bezeichnen ihn in einem Gespräch mit Küper, aufgrund des engen Zusammenhangs seiner Arbeiten zum jeweiligen Raum, sowie durch den Bezug der Formen und Farbkonstellationen zur Umgebung und der Anordnung der Objekte auf der Wand oder der Bemalung dieser, als „Raumkünstler“.²⁹³

4.2 Frank Stella

Bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstehen einige Kunstwerke aus Experimenten mit dem Format der Leinwand heraus, die nicht der traditionellen rechteckigen Form eines Tafelbildes oder eines Tondos entsprechen. Ab 1960 werden die *Shaped Canvases* zum individuellen Ausdruck der Kunst Frank Stellas, womit er einen entscheidenden Schritt in Richtung Verdinglichung des Tafelbildes in den USA vollzieht. Mit dem Ausstieg in den Raum durch Verräumlichung der Malerei folgt er im Ansatz der Minimal Art. Um das zu erreichen, muss er seiner Malerei jeden Hinweis auf Illusion nehmen, indem er sie auf Streifen reduziert, die parallel entlang der Kanten verlaufen. Der Unterschied zu den bisherigen Arbeiten in der Richtung ist, dass Stella von der Form ausgeht und nicht mehr nur innerhalb der Bildfläche arbeitet. „In Stella, the irregular shape of the field was a function of the pattern governing it, an their identities were inseparable.“²⁹⁴ Christian Geelhaar definiert die *Shaped*

²⁹¹ Mehring 2009, S. 63-64.

²⁹² Schmidt-Wulffen 2006, S. 78-80.

²⁹³ Küper 2007, S. 83.

²⁹⁴ Rubin 1970, S. 50.

Canvases: „die äussere Kontur des Bildes folgt seiner inneren Struktur.“²⁹⁵ Ob sich die äußere der innere Form oder umgekehrt angepasst hat, ist nicht mehr zu sehen. Brüderlin formuliert es als die „größtmögliche Einheit von Bildkontur und Binnenstruktur, von Träger und Malerei“.²⁹⁶

Stella ist einer der ersten bekannten Künstler, die von Beginn ihrer Ausbildung an schon abstrakt gearbeitet haben. Mit seinen *Black Paintings*, die er 1959 erstmals der Öffentlichkeit präsentiert, vollzieht er die „innerliche und äußerliche Loslösung von der sichtbaren Wirklichkeit“²⁹⁷, es ist nichts weiter als schwarze Streifen auf der Leinwand zu sehen. (Abb. 22)

Carl Andre äußert sich zu seinem Künstlerkollegen: „*Frank Stella has found it necessary to paint stripes. There is nothing else in his painting ... His stripes are the paths of brush on canvas. These paths lead only into painting.*“²⁹⁸

Orientiert hat er sich am Abstrakten Expressionismus, er übernimmt einerseits das Streifenmuster von Jasper Johns *Flags* und Robert Motherwells *The little Spanish Prison*, seine Abstraktion ist nicht in der Realität inspiriert sondern in der Kunst, indem er abstrahierte Elemente aufgreift und weiter verarbeitet.²⁹⁹ Andererseits verweist Sebastian Egenhofer auch auf die Verwendung der Industriefarbe in Anlehnung an Jackson Pollock, den breiten Anstreicher-Pinsel entnimmt er der Arbeitsweise von Willem De Kooning, die Monochromie jener von Reinhardt und die Behandlung der Oberfläche jener von Newman.³⁰⁰ Aufgrund der Flächigkeit, in der er verhaftet bleiben möchte, sieht er von der pastösen Malweise ab und determiniert weiter noch jeden persönlichen Charakter des Pinselstrichs.³⁰¹ Die Farbe soll belassen werden, wie er sie im Tiegel vorfindet, sie soll nichts darstellen außer sich selbst.³⁰² Das starre Ergebnis, durch die „*mechanical, impersonal, quasi-mathematical quality*“ bezeichnet Robert Rosenblum als „*poker-faced works*“.³⁰³

Während er zu Beginn seiner *Black Paintings* auch die schmalen Rillen zwischen den schwarzen Streifen mit weißer Farbe bemalt, fixiert er nach kurzer Zeit stattdessen Klebestreifen, sodass die Linien seiner Vorzeichnungen sichtbar bleiben. Dabei geht es ihm nicht um die Zeichnung, sondern um die leere Fläche, die dem Betrachter zugänglich sein soll, um die Flachheit seiner Artefakte zu unterstreichen und auf den Zustand vor dem künstlerischen Eingriff zu verweisen.³⁰⁴ „*Up until that point he [Stella] had insisted on the flatness of the sur-*

²⁹⁵ Geelhaar 1980, S. 43.

²⁹⁶ Brüderlin 1995, S. 23-24.

²⁹⁷ Rosenthal 2006, S. 54.

²⁹⁸ Geelhaar 1980, S. 8.

²⁹⁹ Guberman 1995, S. 37.

³⁰⁰ Egenhofer 2008, S. 209.

³⁰¹ Rosenthal 2006, S. 48; Rosenblum 1986, S. 10.

³⁰² Egenhofer 2008, S. 209.

³⁰³ Rosenblum 1986, S. 11.

³⁰⁴ Geelhaar 1980, S. 8; Egenhofer 2008, S. 211.

face, opening a new epoch in turning his back upon the heritage of Cubism“.³⁰⁵

Clement Greenberg betrachtet die Flächigkeit als Wesen und Ziel der Malerei, da es ein Spezifikum ist, das sich von anderen Kunstgattungen unterscheidet, meint jedoch „'absolute' flatness is possible only on an empty canvas. [...] His [Stellas] solution was the 'regulated pattern' which forces illusionistic space out of the painting at a constant rate.“³⁰⁶

Stella beschreibt sein Konzept als „achieve the appearance of flatness. The first part was symmetry, [...] use one color, one value, and apply to paint evenly over the entire surface [...] constant intervals by using a regulated pattern.“³⁰⁷ Nicht nur von der symmetrischen Gestaltung kommt er im Laufe seiner Arbeit ab, sondern auch von der Monochromie, die er ursprünglich als Entsprechung der „geometrischen Strenge der Streifenstrukturen“ empfindet.³⁰⁸ Trotz der Geometrie werden seine Werke nicht mathematisch berechnet, seine Hilfsmittel sind einfache karierte oder isometrisch unterteilte Blätter, auf denen er seine Skizzen anfertigt, um in einem ersten Schritt neue Formen zu entwickeln und in einem weiteren die Größe anhand der Breite der Streifen zu kalkulieren.³⁰⁹ Wobei die Breite der Klebebänder für die Rillen dazwischen ein Indikator ist, der nicht verändert werden kann, und die Streifen selbst der Tiefe, die die breiten Keilrahmen in den Raum ragen, entsprechen. Egenhofer schreibt von einer „Selbstreflexion des Bildes, seiner Materialität und seiner potentiellen Effekte“³¹⁰, die Stella, indem er das Werk in seiner materiellen Beschaffenheit in seinem Muster aufgreift, thematisiert. Er „paraphrasiert [in] seine[r] Arbeit fast explizit das Duchamp'sche Anathema des Gemäldes als nachgeholtem Ready-made“.³¹¹

In seinen *Shaped Canvases* wird das Zusammenfallen der beiden Faktoren, „Bildmedium“ und „Bildinhalt“ noch deutlicher. Illusion gibt es keine mehr, alles wird offen dargelegt, als „systematische Überführungen des Bildes in seinen Objektstatus“.³¹² Doch auch durch die breiter als üblich konzipierten Keilrahmen gewinnt es an Räumlichkeit. Dennoch bezeichnet er seine Werke weder als zweidimensional noch als dreidimensional, sondern für ihn ist es mit einer 2,7-Dimensionalität dazwischen positioniert, da ersteres zu geschlossen und zweiteres zu nah an der Wirklichkeit liegt.³¹³

Das Format wählt er, wie die Abstrakten Expressionisten immer extrem groß, um damit die Distanz zum Betrachter zu überwinden und überzieht es gleichmäßig mit seinem *All-over*, woraus das „Verschwinden von Bildzentren und Bildgrenzen“³¹⁴ resultiert, sodass es keinen

³⁰⁵ Pacquement zit. in: Guberman 1995, S. 75.

³⁰⁶ Scholz 2010, S. 666-667; Greenberg zit. in: Rubin 1970, S. 25.

³⁰⁷ Stella zit. in: Guberman 1995, S. 46.

³⁰⁸ Geelhaar 1980, S. 11.

³⁰⁹ Ebd., S. 10.

³¹⁰ Egenhofer 2008, S. 208.

³¹¹ Ebd., S. 211.

³¹² Ebd., S. 208.

³¹³ Rosenthal 2006, S. 50.

³¹⁴ Werkner 2007, S. 28.

Bezug mehr zur Tafelmalerei hat.³¹⁵

„By moving drawing to the boudaries of the picture field he would increasingly attribute new importance to shape an element that had virtually disappeared from much of the avant-garde painting of the latter forties and fifties.“³¹⁶

Ifafa II von 1963 ist eines der *Shaped Canvases*, es gehört zu den *Notched V Series* aus demselben Jahr. (Abb. 23) Das Grundelement ist ein gleichseitiges Dreieck mit einem Einschnitt, sodass es die Form eines V annimmt, hier kombiniert er zwei mit Kupferfarbe bemalte Teile, ein bordeauxrotes mit einem ockerfarbenem. Die Metallfarben, die eigentlich für den kommerziellen Gebrauch bestimmt sind, ziehen sich seit der *Aluminium Series* durch sein Werk, durch ihre leicht reflektierende Oberfläche wirkt die Leinwand ruhig und achromatisch.³¹⁷ Die Spitzen der beiden Elemente laufen im linken unteren Eck zusammen. Während er zu Beginn der *Shaped Canvases* nur sehr kleine Ecken, auf Anraten seines Freundes Darby Bannard wegschneidet, ergeben sich hier durch die ausgesparten Segmente autonome Formen, die nicht mehr mit traditionell rechteckigen Gemälden assoziiert werden.

„Das Tafelbild muß [sic] nicht rechteckig sein. Die frühen ‚shaped canvasses‘ von Stella knickten und schnitten die Ecken nach einer immanenten Logik ab. [...] Das Ergebnis aktivierte die Wand ungemein; das Auge macht sich von den Begrenzungen des Bildes auf zu den Grenzen der Wand.“³¹⁸

Insgesamt umfasst die Serie über zehn Werke, für die einfachsten drei Variationen dreht er die Öffnung der Dreiecke um jeweils 60°. Die weiteren Arbeiten sind die Resultate der unterschiedlichsten Kombinationen dieses Grundelements, die sich aus bis zu vier Bestandteilen zusammensetzen. In einem Interview spricht er davon, dass er mit den Kombinationen versucht hat zu experimentieren, wie groß und komplex die neue Gestalt werden kann um noch als Bild wahrgenommen zu werden, so auch am Werk *Star of Persia*.³¹⁹ Hierzu führt er sechs der Teile zu einem Stern zusammen, da jedes V jedoch eine Seitenlänge von 196,9 Zentimeter hat und er die Größe der Segmente nicht verändert, war der Entwurf zu groß, um ausgeführt zu werden und wurde erst vier Jahre später in seinen Lithographien verarbeitet.

Die Titeln der einzelnen Arbeiten seiner *Notched V Serie* bezeichnen britische Klipperschiffe, das sind Handelsschiffe, deren Besonderheit ihre schlanke Form ist, durch die sie extrem schnell vorwärts kommen. Stella vermerkt in seinen Notizen bereits 1961, im Zuge einer Recherche zu den Ereignissen der amerikanischen Geschichte, ihren Einsatz im Sezessionskrieg.³²⁰ Seine Bildtitel, wie auch die Farbwahl, geben oft Aufschluss über Assoziationen zu den Arbeiten, sie sind nicht willkürlich oder nachträglich gewählt, sondern Bestandteil

³¹⁵ Rosenthal 2006, S. 48.

³¹⁶ Rubin zit. in: Guberman 1995, S. 56.

³¹⁷ Guberman 1995, S. 56.

³¹⁸ O'Doherty 1996, S. 28.

³¹⁹ Geelhaar 1980, S. 52.

³²⁰ Ebd., S. 85.

seines Werks. „Stellas Bildtitel enthalten oftmals in verschlüsselter Form Hinweise auf Situationen und Stimmungen, aus denen heraus ein Werk geschaffen wurde.“³²¹ Rosenblum betont ebenfalls die Bedeutung der gewählten Titeln, aufgrund der vielfachen Interpretationsmöglichkeiten, die die reduzierten Werke zulassen, „The seeming purity of his art, with the implacable logic of its internal sequences, created a vacuum that is now being filled with an abundant onslaught of associations that Stella himself has usually provided through titles or notes in working drawings.“³²²

Die Form des V kann, wie bei der Serie *Valparaiso*, je nach Ausrichtung für einen Schiffsrumpf oder ein Segel stehen.³²³ (Abb. 24) Diese Serie entsteht im Sommer 1963, den er als Gast von Leo Castelli am Dartmouth College in Hanover, New Hampshire, als Artist in Residence verbracht hat.³²⁴ Die dort entstandenen *Shaped Canvases* sind u.a. jene, die durch die Kombination identer gleichseitiger Dreiecke ohne Einschnitt gebildet wurden. Dazu inspiriert haben ihn die Diamanten- und Dreiecksformen der Gebäude am Campus des Florida Southern College von Frank Lloyd Wright, die er sich angesehen hat.³²⁵ Auch in den dort entstandenen Arbeiten der *Dartmouth Serie* finden sich Hinweise auf die V-Form, die jedoch noch einen viel flacheren Winkel haben, so vermerkt er zu *Dade City* einem der Werke „connected V shape (pointing out)“.³²⁶ (Abb. 25) Rosenblum sieht in den *V Paintings*, den Drang zur Modernisierung, indem die Form als Pfeil gelesen wird, deutet sie Geschwindigkeit oder auch Farbschwingungen an.³²⁷ Eine Dynamisierung des Themas zeigt die darauffolgende Serie der *Running V Series* von 1963-1964, die Form des Vs wächst nun auf unterschiedliche Art aus horizontalen Streifenbildern heraus und lenken diese um.³²⁸

Stellas *Shaped Canvases* führen zur Aktivierung der Galeriewand als Ersatz eines Bilderrahmens. „Die nicht mehr rechteckigen geformten Tafelbilder begannen zur weißen Galeriewand eine neue Figur-Grund-Beziehung auszubilden.“³²⁹ O'Doherty sieht in der revolutionären Hängung von Werken, die durch ihre Form die Autonomie der Wand betonen, das Eintreten einer Veränderung für das gesamte Ausstellungswesen im White Cube. An den Arbeiten Stellas wurde die Notwendigkeit von Raum um das einzelne Artefakt erkannt und diese daher sehr weitläufig in den Räumen arrangiert.³³⁰

³²¹ Ebd., S. 11.

³²² Rosenblum 1986, S. 18.

³²³ Geelhaar 1980, S. 96.

³²⁴ Guberman 1995, S. 77.

³²⁵ Geelhaar 1980, S. 84; Rosenblum 1986, S. 18-19.

³²⁶ Guberman 1995, S. 77.

³²⁷ Rosenblum 1986, S. 23.

³²⁸ Geelhaar 1980, S. 101.

³²⁹ Brüderlin 1995, S. 24.

³³⁰ O'Doherty 1996, S. 29.

4.3 White Cube

Die Geschichte der Moderne ist eng mit jener des Galerieraums verknüpft. Das Kunstwerk wird in seinem Umfeld wahrgenommen, tritt dadurch auch unwillkürlich mit ihm in Beziehung, so wirkt jede Veränderung in diesem Gefüge auf unser Kunstempfinden. Im Rahmen des Galerieraums wird das Objekt zu Kunst, verlässt es den Raum, verliert es diesen Status und wird wieder „weltlich“, wie es O’Doherty beschreibt:

*„Die ideale Galerie hält vom Kunstwerk alle Hinweise fern, welche die Tatsache, daß [sic] es ‚Kunst‘ ist, stören könnten. Sie schirmt das Werk von allem ab, was seiner Selbstbestimmung hinderlich in den Weg tritt. Dies verleiht dem Raum gesteigerte Präsenz“.*³³¹

Aus diesem Grund ist der Galerieraum weiß ausgemalt, sind die Fenster verdunkelt und an ihrer Stelle erhellen die Deckenleuchten den Raum. In seiner abgeschlossenen Atmosphäre vollzieht sich die „Umwandlung der Alltagswahrnehmung zu einer Wahrnehmung rein formaler Werte“.³³²

Dem Werk wird hier jede Möglichkeit eröffnet sich zu entfalten und, wenn notwendig, auch in den Raum einzugreifen. Die Bildfläche tritt im White Cube mit der dahinterliegenden Wand in einen Dialog. Dieses Zusammenspiel der verschiedenen Materialien bzw. Realitäten ist für das ästhetische Empfinden des Bildes als Körper auf einer Fläche von großer Bedeutung. Das Kunstwerk tritt aus ihr hervor und kann differenziert wahrgenommen werden.

Im Fall der Wandmalerei gibt es keinen Rand, keine Oberfläche und Textur des Bildträgers, die sich vom Hintergrund abhebt.³³³

*„Das Museum, verstanden als ein Ort, der nicht trocken belehrt und nicht nüchtern dokumentiert, sondern den Werken einen Raum zu ihrer Entfaltung bietet statt den Besucher durch die Dominanz der Architektur zu überwältigen.“*³³⁴

4.3.1 Die Entwicklung des White Cube

Zu Beginn der Entwicklung des Ausstellungswesens wurde der Salon des 18. und 19. Jahrhunderts flächendeckend mit Bildern behängt. Dies ist nur deswegen möglich gewesen, weil jedes Kunstwerk eine selbstständige Einheit gebildet hat, oder wie es O’Doherty bezeichnet, ein „hübsch verschnürtes Raumpäckchen“³³⁵ gewesen ist. Die illusionistischen Gemälde sind in sich geschlossen, der Bilderrahmen stellt den Übergang dar und führt als Vermittler zwi-

³³¹ O’Doherty 1996, S. 9.

³³² Ebd., S. 10.

³³³ Ebd., S. 23.

³³⁴ Werkner 2007, S. 298.

³³⁵ O’Doherty 1996, S. 13.

schen den Wirklichkeiten in jene des Kunstwerks ein, aber trennt sie gleichzeitig auch von dieser ab. Er definiert und strukturiert das Eingefasste.³³⁶ (Vgl. Kapitel 3.3) Mit dem Aufgeben der Perspektive im Tafelbild der Moderne ist dieser Abschluss nicht mehr notwendig.³³⁷ Es gibt kein Raumkonzept mehr das begrenzt werden müsste, die Gemälde werden als Objekte wahrgenommen. Brüderlin schreibt: *„Durch dieses Ausglätten der Bildtiefe, dem O’Doherty einen paradigmatischen Wert zusprach, wurde immer mehr Druck auf den Rahmen ausgeübt, bis das Bild potentiell auf die Wand auszufließen drohte. [...] Gleichzeitig ersetzte sie den Rahmen der rahmenlos gewordenen Abstraktion“*.³³⁸

Ende des 19. Jahrhunderts kommt die bis dahin völlig bedeckte Wand allmählich zum Vorschein. Sie ist weiß gestrichen, damit suggeriert sie unendliche Weite. Ullrich schreibt das Konzept des White Cube der Reproduktion von Kunst in Publikationen ohne Bilderrahmen auf weißem Papier zu, *„als Folge von Normen [...], die das Kunstbuch setzte.“*³³⁹

Die Impressionisten nehmen erstmals auf sie Bezug und färben ihre Rahmen weiß, damit betonen sie die zunehmende Flächigkeit ihrer Bilder und leiten auf die Wand über. Im Konstruktivismus wird die Farbe für den Hintergrund der Bildwerke übernommen. Ihre Vertreter setzen diesen weißen Anstrich als Schwerelosigkeit und Lösung jeglicher Bindung an den Grund in ihrem Gemälde fort.

Weiß als Summe der Addition aller Farben, ist eine nicht fassbare Empfindung für das Auge, und liegt damit außerhalb unseres Denkens. Alles was die Vorstellung des Menschen übersteigt, erscheint ihm unheimlich. Zudem ruft diese Unbegrenztheit die Endlichkeit der menschlichen Existenz ins Bewusstsein, daraus schließt Philipp Sack, dass die Befreiung von jeglicher Grenze nicht zwingend als etwas Positives betrachtet werden muss.³⁴⁰

Das Bildgefüge nähert sich in der Moderne immer weiter seinen Grenzen an, beginnt sich auch über diese hinweg zu entwickeln und offen auszulaufen, es nimmt mit seiner Umgebung Kontakt auf und verbindet sich mit ihr. Um dazu fähig zu sein, benötigt es einen neutralen Untergrund, die weiße Wand.³⁴¹ Durch das Entfernen jeglichen Inhalts aus der Galerie, wird sie zum *„Null-Raum“*³⁴² und bietet dem Künstler unendlich viele Möglichkeiten bespielt zu werden, kann dem Kunstwerk jedoch keinen Halt geben.³⁴³

Sack weist jedoch auf diese scheinbare Abwesenheit von Farbe als ein bewusst gesetztes Zeichen, um das Verständnis des auf ihr befindlichen Objekts in einen bestimmten Kontext zu

³³⁶ Zaloscer 1974, S. 197.

³³⁷ O’Doherty 1996, S. 17.

³³⁸ Brüderlin 1996, S. 148.

³³⁹ Ullrich 2009, S. 58-59.

³⁴⁰ Sack 2011, S. 9.

³⁴¹ Brüderlin 1996, S. 148.

³⁴² O’Doherty 1996, S. 100.

³⁴³ Brüderlin 1996, S. 154.

stellen.³⁴⁴ Auch die Bedingungen, die für den White Cube festgelegt sind, werden geschaffen, um in der für seine institutionelle und ökonomische Rolle passenden Atmosphäre zu präsentieren, nämlich als Ort an dem Kunst ausgestellt wird. Die Neutralität wird damit jedoch in Frage gestellt.³⁴⁵

„Im weißen Galerieraum verliert ein Kunstwerk seine Brisanz und wird zum tragbaren Objekt, das von der Außenwelt abgeschnitten ist. Selbst noch ein beleuchteter, leerer, weißer Raum bedeutet eine Unterwerfung unter das Neutrale.“³⁴⁶

4.3.2 Der White Cube als Ort der Kunst

In der Moderne beginnt die Auseinandersetzung mit der Galerie, anfangs durch Ausstellungsgestaltungen, die von den Künstlern selbst als Gesamtkunstwerke konzipiert werden. 1881 erstellt beispielsweise James McNeill Whistler ein farbliches Raumkonzept, in Gelb und Grau, dem sich die Möblierung, die Wandfarbe, wie auch die Kleidung seiner Assistenten unterzuordnen hatten.³⁴⁷

Schon im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts wird der Galerieraum selbst thematisiert. Diese Entwicklung sieht Craig Owens mit dem „*Tod des Autors*“³⁴⁸ einhergehen, wodurch der Blick nun auf die Institution und die gesellschaftlichen Bedingungen fallen.³⁴⁹ Marcel Duchamp reduziert seine künstlerische Geste indem er Alltagsgegenstände auswählt, die er im White Cube ausstellt und sie damit zu Kunstobjekten erhebt, zu seinen *Ready-mades*. Dieser Ansatz findet in den 50er und 60er Jahren seine Fortsetzung.

1958 stellt Yves Klein mit *Le Vide* nichts als die leere Galerie Iris Clert in Paris aus. Martin Heidegger schreibt über die Leere des Raums:

„Oft genug erscheint sie nur als ein Mangel. Die Leere gilt dann als das Fehlen einer Ausfüllung von Hohl- und Zwischenräumen. Vermutlich ist jedoch die Leere gerade mit dem Eigentümlichen des Ortes verschwistert und darum kein Fehlen, sondern ein Hervorbringen.“³⁵⁰

O'Doherty äußert sich dazu: „*In einer merkwürdigen Umkehrung ,rahmt' das Kunstwerk in der Galerie die ganze Galerie und ihre Gesetze.*“³⁵¹ Zwei Jahre später füllt Arman für sein Werk *Le Plein* denselben Galerieraum bis zur Decke mit Müll, sodass dem Besucher der Zutritt verwehrt wurde. Die Konzeption im Rahmen des weißen Raums gewinnt besonders in der

³⁴⁴ Sack 2011, S. 12.

³⁴⁵ Brüderlin 1996, S. 154-156.

³⁴⁶ Smithson 2001, S. 17.

³⁴⁷ Kemp 1995, S. 19.

³⁴⁸ Barthes 2003.

³⁴⁹ Owens 1992, S. 126.

³⁵⁰ Heidegger 1969, S. 12.

³⁵¹ O'Doherty 1996, S. 10.

Installationskunst zunehmend an Bedeutung.

Es wird ausprobiert wie viel Platz um ein Kunstwerk an seinem Aufstellungsort benötigt wird. Die Wand, die mit ihrer ästhetischen Kraft alles an ihr zu Kunst werden lässt, wird der Ort der Experimente. Mit dem Schritt weg vom rechteckigen Tafelbild hin zu beliebigen Formen steigert sich ihr Wert für die Kunst. Stellas Serien zu *Shaped Canvases* in riesigen Formaten sind ausschlaggebend für eine Neukonzeption der Ausstellungsgestaltung, im Bewusstsein der Autonomie der Wand der Galerie.³⁵² Es kommt zu einer neuen Art des Dialogs zwischen den einzelnen Komponenten, der Fläche, der Farbe, der Form, der Kante und der Wand, wie Palermo dies mit der Aktivierung des Zwischenraums zwischen den mehrteiligen Arbeiten demonstriert.³⁵³

*„Der Galerieraum wurde zu einem bewußt [sic] wahrgenommenen Raum: Seine Wände wurden zum Grund, sein Boden zum Sockel, seine Ecken zu Wirbeln, seine Decke zu einem gefrorenen Himmel. Die weiße Zelle wurde Kunst in Potenz, der umschlossene Raum ein alchemistisches Medium. Kunst war das, was in diesem Raum abgelagert, wieder entfernt und regelmäßig ersetzt wurde.“*³⁵⁴

In dieser Phase werden die Werke verstärkt in ihrer physischen Präsenz als Körper betont, Brüderlin bezeichnet es als *„Ausstieg aus der Malerei“*.³⁵⁵ Der physische Übergriff auf den White Cube entwickelt sich mit der Wandmalerei in den 60er Jahren und erobert ihn damit zur Gänze.³⁵⁶ *„Die Wand wird vom Bild befreit und selbst zum Bild.“*³⁵⁷

Neben LeWitt beginnt zeitgleich auch Palermo seine Leinwand durch die Galeriewand zu ersetzen. Während LeWitt netzartige *All-over* Muster über die Fläche der Galerie legt, fährt Palermo die Kanten des Raumes mit einem Rahmen als Dekorelement nach und ruft seine Grenzen ins Bewusstsein.³⁵⁸ Er integriert die ortsspezifischen Merkmale der vorgefundenen Architektur in seine Malerei und verweist so auf die Austauschbarkeit von Kunstwerken im musealen Raum und das Ablaufdatum seiner Artefakte.

4.3.3 Die Rolle des Betrachters

Der Vergleich von Ausstellungskonzepten, seit Beginn des White Cube, veranschaulicht, wie diese von der Mode und dem Stil der Zeit bedingt sind und welchen Einfluss die Hängung auf die Leseart und den Wert des Artefakts für den Rezipienten hat.³⁵⁹

³⁵² Ebd., S. 29.

³⁵³ Brüderlin 1996, S. 149.

³⁵⁴ O'Doherty 1996, S. 99.

³⁵⁵ Brüderlin 1996, S. 149.

³⁵⁶ Ebd.

³⁵⁷ Ebd., S. 153.

³⁵⁸ Ebd.

³⁵⁹ Ebd.

Die Figur des Galeriebesuchers ist als „*spectator*“³⁶⁰, der „Beschauer“, mit dem Aufkommen der Galerien im 18. Jahrhundert erstmals aufgetreten. O’Doherty schreibt ihm viele Rollen zu, u.a. als Wanderer, Schauspieler, als Relation zu den Werken oder er wirkt interaktiv mit und wird teilweise sogar selbst zum Künstler.³⁶¹

Schon John Ruskin äußert sich 1798 über die Bildwahrnehmung als aktiven Akt.³⁶² Das Kunstobjekt zeigt sich in seiner äußeren, materiellen Erscheinung, doch „*der Gehalt entfaltet sich im Reflexionsverhältnis zwischen dem sinnlichen Erscheinen und der geistigen Aneignung des Werks*“.³⁶³

Die Artefakte werden immer unkonventioneller, sie informieren den Betrachter, sprechen ihn direkt an und aktivieren ihn mittels Anweisungen. Es gibt nicht mehr nur eine Art der Lesbarkeit, sowie die Werke immer öfter aus Mischformen, wie Performance, Video, Environment, bestehen und deswegen immer mehr von ihm fordern.³⁶⁴ Der Rezipient wird als unentbehrlicher Teil des Werks mitkonzipiert, er wird zur Orientierung im White Cube benötigt, wird zum Schöpfer oder gerät selbst in den Blick der Wahrnehmung.

Eco geht in seiner Abhandlung, der er sich erstmals 1962 widmete, von einem „offenen Kunstwerk“ aus, dies definiert er als ein Artefakt, das bewusst der Mitarbeit des Betrachters zur Vervollständigung bedarf:

„*Der Künstler, so kann man sagen, bietet dem Interpretierenden ein zu vollendendes Werk.*“³⁶⁵

Die Kunst ist Abbild der Strukturen innerhalb einer Gesellschaft zur Zeit ihrer Entstehung. „*Das geschlossene und eindeutige Kunstwerk des mittelalterlichen Künstlers spiegelt eine Konzeption des Kosmos als eine Hierarchie von geklärten und von vornherein festgelegten Ordnungen*“.³⁶⁶ So zeigt uns der Aufbruch der streng gerahmten Gemälde mit dem beginnenden 20. Jahrhundert, welch ein Wandel sich in diesen Jahren vollzogen hat.³⁶⁷ Eco differenziert zwischen der Offenheit ersten und zweiten Grades. Das eine ergibt sich aus der Betrachtung, es ist die Interpretation des Wahrgenommenen, das andere ist im Werk zugrunde gelegt.³⁶⁸ Charakteristisch ist für beide, dass sie von sich aus mit dem Betrachter in Kontakt treten und zum Gestalten auffordern und sich dadurch permanent neue Beziehungskonstellationen ergeben. Das Resultat ist eine unendliche Vielfalt des Interpretie-

³⁶⁰ Ebd., S. 41.

³⁶¹ Ebd.

³⁶² Pudelek 2001, S. 559.

³⁶³ Ebd., S. 584.

³⁶⁴ O’Doherty 1996, S. 86-87.

³⁶⁵ Eco 1993, S. 41, S. 55.

³⁶⁶ Ebd., S. 46.

³⁶⁷ Eco 1993, S. 57.

³⁶⁸ von Rosen 2011, S. 256.

rens, die das jeweilige Artefakt definiert und auf das der Künstler, obwohl es sein Werk ist keinen Einfluss nehmen kann.³⁶⁹ Dies ist ein Aspekt der in fast jedem Kunstwerk, das keinen eindeutigen Sinn zeigt, geltend gemacht werden kann, einen Schritt weiter geht jene Kunst, die den Betrachter, als Bestandteil der realen Welt, wie in der Rauminstallation von Esther Stocker oder den *Landmarks* von Zogmayer in sich integriert, sich damit permanent verändert und auf immer neue Art und Weise reflektiert wird.³⁷⁰ (Vgl. 4.4 und 5.2)

„Ob und inwiefern es Kunst ist, hängt wesentlich davon ab, was der Rezipient aus dem Angebot macht.“³⁷¹

Barthes sieht den Wandel der Rolle des Betrachters mit dem Verschwinden des Autors einhergehen, *„[d]ie Geburt des Lesers ist zu bezahlen mit dem Tod des ‚Autors‘.“³⁷²*

4.3.4 Der Raum wird zur Rahmung

„A clear eye will recognize what is meant by freedom in art but an eye which is a little less educated will see better what it is about when it has adopted the following idea: that the location (outside or inside) where a work is seen is its frame/ its boundary.“³⁷³

Der White Cube ist in erster Linie auf den kommerziellen Zweck der Präsentation ausgerichtet, als architektonisches Leitsystem führt er den Betrachter und schirmt ihn von allem ab, das seine Aufmerksamkeit stören könnte.³⁷⁴ Damit umgrenzt er das Werk selbst wie ein erweiterter Bilderrahmen. Sulzer erklärt ein Kunstwerk als vollständig, wenn alle Beziehungen zur realen Welt abgebrochen werden, einerseits durch seine Unabhängigkeit und andererseits durch die äußere Begrenzung.³⁷⁵

„Jeder schöne Gegenstand muß [sic] ein ganzes [sic] ausmachen, überall so beschränkt seyn [sic], daß [sic] kein Mangel mehr dazu zu bemerken ist. Er muß [sic] einen Anfang und ein End haben.“³⁷⁶

Ein schöner Gegenstand benötigt Schranken, die verhindern, dass etwas ergänzt werden kann, und es in seiner Form festigen, denn nur ein vollkommener Gegenstand kann als ästhetisch wahrgenommen werden. Zaloscer stimmt dem zu, nicht der Rahmen als Objekt macht ein Werk zu einem Kunstwerk und bezieht sich auf Haman, der den Rahmen ebenfalls als notwendigen Abschluss sieht, um Artifizielles von der Umgebung abzugrenzen und zu isolieren, indem der Bildträger als solches eingefasst und ausgewiesen wird, wird er ästhe-

³⁶⁹ Eco 1993, S. 55.

³⁷⁰ O'Doherty 1996, S. 117-119.

³⁷¹ Pudelek 2001, S. 582.

³⁷² Barthes 2003, S. 193.

³⁷³ Buren zit. in: Owens 1992, S. 130.

³⁷⁴ Sack 2011, S. 17.

³⁷⁵ Sulzer 2004, S. 417.

³⁷⁶ Ebd., S. 316.

tisch wirksam.³⁷⁷ Leiderstam zitiert in diesem Zusammenhang den Kunsthistoriker Norman Bryson:

„Die Tatsache, dass Kunstwerke eine andere Art von Raum einnehmen als andere Objekte in der Welt – ein Raum, der im Falle der Malerei von vier Seiten des Rahmens begrenzt wird –, bedeutet, dass das Kunstwerk dafür geschaffen ist, sich sowohl von seinem Erzeuger als auch von seinem ursprünglichen Kontext zu entfernen, und von seinem Rahmen in andere Zeiten und an andere Orte befördert wird.“³⁷⁸

In diesem Sinn grenzt die weiße Zelle das Kunstwerk, wie ein Bilderrahmen, von der Realität ab und nimmt es in seine eigene auf. Die Wände bieten zwar keinen Halt, heben aber die Dreidimensionalität der Bildfläche hervor. Derrida schreibt davon, dass das Parergon dem Werk einen Ort und Raum schafft, spricht in seiner Abhandlung aber auch gezielt die Institution des Museums als mögliches Umfeld an, das selbst, wenn es an das Ergon angrenzt und es darin eingeschrieben ist, kein Parergon bildet und damit für die Kunst keinen Ort darstellt.³⁷⁹

Matthias Bruhn sieht in den Versuchen der Moderne den Rahmen zu sprengen, um die Kunst in den Alltag zu integrieren, nur eine Verschiebung und Erweiterung der Grenzen.³⁸⁰

Klaus Jürgen-Fischer begründet dies damit, dass alles eine Begrenzung zur Selbst- und Fremdbestimmung benötigt und stellt das Verhältnis von Bild und Rahmen in einen „kosmologischen Zusammenhang“.³⁸¹ Der Mensch lebt selbst in einem sich geschaffenen Rahmen, einem Raum, sobald er einen dieser verlässt, benötigt er einen anderen größeren.³⁸² Demnach wird auch das Kunstwerk immer eine Rahmung erfahren, nur ändert sich dessen Instanz.

Wie das Tafelbild durch den Abschluss des Bilderrahmens als Kunstwerk ausgezeichnet wird, so übernimmt der Kontext des White Cube dies für die rahmenlos gewordene Kunst, die den Raum erobert und auf den Betrachter zugeht. Auch der Ausbruch aus dem Galerieraum in Kunstformen, wie u.a. Land Art und Performance, weist auf die Beschränkung in ihrem Raum. Der Rahmen ist nicht nur eine Begrenzung sondern gleichzeitig auch eine Erweiterung des Kunstwerks, da er als Mittler in das Innere überleitet.³⁸³

Moritz warnt vor dem Verzicht auf den Bilderrahmen und Sockel, da dies zu einer Vereinigung zweier zeitlicher Momente führt, der „Bildvergangenheit und der [die] Betrachtergegenwart“.³⁸⁴ Das Zusammenführen von Kunst- und Realraum durch das Aussparen einer

³⁷⁷ Zaloscer 1974, S. 199; Michalski 1996, S. 13.

³⁷⁸ Bryson zit. in: Leiderstam/Schulz/Ortwig 2010, S. 101.

³⁷⁹ Derrida 1992, S. 25, 80.

³⁸⁰ Bruhn 2009, S. 39.

³⁸¹ Jürgen-Fischer 1974, S. 3.

³⁸² Ebd.

³⁸³ Vgl. Moritz 1973, S. 183.

³⁸⁴ Kerber 1996, S. 290.

Zwischenzone führt dazu, dass das Subjekt seine distanzierte Position aufgibt und dem Kunstwerk näher kommt.³⁸⁵

Bernhard Kerber unterscheidet zwischen „autonomer“ und „heteronomer“ Kunst, während die erste eine durch einen Abschluss gekennzeichnete Grenze zum Betrachter hin besitzt, wird die heteronome durch den Rezipienten ergänzt, wodurch es zu einer Vereinigung der beiden Wirklichkeiten kommt.³⁸⁶ Zaloscer schreibt von einer Steigerung der Realität, wenn das Werk unmittelbar, ohne ein Zwischenglied, wie dem Parergon, in den Raum eingesetzt ist.³⁸⁷

Wird der White Cube nun als eine erweiterte Form des Rahmens um das Kunstwerk betrachtet, muss festgestellt werden, dass die Distanz, die das Parergon dem Werk ursprünglich geboten hat, fehlt. Simmel warnt zu Beginn des letzten Jahrhunderts vor dem Zusammenfließen, da das Ergon der Welt damit „ungeschützt“³⁸⁸ ausgeliefert wäre und der Betrachter nicht mehr objektiv ist, sondern zum Subjekt von Kunst wird. In der Kunst der 20. Jahrhunderts wird diese Schwelle bewusst übertreten. So sind das wahrnehmende Subjekt und das Artefakt einander im White Cube angenähert, da es in die Welt der Kunst einsteigen muss, um sie erleben zu können und sich so in derselben Wirklichkeit befindet. Hegel sieht im Werk das Gesehen-Werden durch das Subjekt impliziert und schreibt vom Betrachter, der das Unvollkommene erst vollendet und das, seit der Überwindung des Bilderrahmens, indem er in die Realität der Kunst eintritt, „da ihm [dem Raum] »die vollendete Subjektivität fehlt«, unvollkommen und bedarf zur Entfaltung der Wahrheit des Betrachters.“³⁸⁹

Mit dem Betreten des White Cube zeigt sich wie durchlässig diese neue Art von Rahmen, der die Kunst aus ihrer Umgebung heraushebt, geworden ist. Für Pudelek zeichnet sich ein Kunstwerk nicht nur durch seine Objektivität und Beständigkeit aus, sondern ist „Gegenstand, den der Rezipient sich, selbstständig zu erschließen hat“.³⁹⁰

Er ist wie ein Behältnis, das Kunst in seinen Wänden einschließt und vor Zerstörung schützt. Für das es aber keinen Standpunkt außerhalb gibt, von dem aus das Werk als Ganzes angesehen werden kann. Arman füllt seine gesammelten Objekte, seinen *Akkumulationen* oder in anderen Arbeiten Abfall in Vitrinen ein und stellt sie aus, im oben genannte Beispiel *Le Plein* wird der Galerieraum dieser Ort der Aufbewahrung, der die einzelnen Teile zusammen hält.³⁹¹

Heidegger schreibt dem Raum folgende Eigenschaften zu:

³⁸⁵ Ebd.

³⁸⁶ Ebd., S. 288, S. 290.

³⁸⁷ Zaloscer 1974, S. 216.

³⁸⁸ Wiener 2010, S. 132.

³⁸⁹ Löhr 2011, S. 393.

³⁹⁰ Pudelek 2001, S. 587.

³⁹¹ Schaffner 1997, S. 21.

*„Der Raum, innerhalb dessen das plastische Gebilde wie ein vorhandener Gegenstand vorgefunden werden kann, der Raum, den die Volumen der Figur umschließen, der Raum, der als Leere zwischen den Volumen besteht“.*³⁹²

Palermo gestaltet seine weißen Wände, die durch die Kanten des Raums begrenzt sind, zuerst mit Objekten. In seinen Wandmalereien fährt er die Kanten der Rahmung, die sein Werk beschränkt nach und macht sie damit sichtbar. Gleichzeitig öffnen die Wandmalereien und auch die Projektionen, den Blick in eine Erweiterung des Raums und entgrenzen ihn damit innerhalb seiner Schranken, wie dies die illusionistische Malerei mit der gerahmten Bildfläche der Tafelmalerei gemacht hat.

*„Der Raum – jenes gleichförmige, an keiner der möglichen Stellen ausgezeichnete, nach jeder Richtung hin gleichwertige, aber sinnlich nicht wahrnehmbare Auseinander?“*³⁹³

4.4 Esther Stocker

Die Arbeiten Esther Stockers setzen an die Wandmalerei eines Blinky Palermos an, nur überträgt sie diese in den Raum. Das Thema bleibt auch bei ihr der Raum als Bildgrund und gleichzeitig Rahmung von Kunst.

Der Galerieraum als unendliche Weite wird bei Stocker gerastert und dadurch strukturiert. Orthogonale Linien- und Flächenmuster überziehen die Wände und tarnen sie, wie Riccardo Caldura es bezeichnet. Er spricht von der *„Vereinfachung der Mannigfaltigkeit der Welt [...] auf die strukturelle Konstante des Bildes“*.³⁹⁴

Der Raster ist bei Stocker kein Hilfsmittel, wie er das über Jahrhunderte zur realistischen Darstellung war, er ist die Grundlage für Variationen von Dichte, Größe, Proportionen und dessen Verschiebungen, aus denen neue Formen entwickelt werden. Das Ergebnis erinnert an die Op Art der 1960er Jahre, oft sind nur noch Fragmente in Weiß, Grau und Schwarz sichtbar.³⁹⁵

Die Relevanz ihrer Gestaltung liegt in der Vernetzung, Verbindung und Durchdringung, *„konsequent bricht Stocker damit eindimensionale Ordnungs-, Raum- und Malereivorstellungen auf und stellt zugleich die Frage nach Möglichkeiten und Bedeutung von Ordnung, Raum und Malerei als kontextuelle und relationale Faktoren und Begriffe“*.³⁹⁶

Begonnen hat sie ihr Werk in der Fläche, die räumliche Komponente hat sich von selbst erge-

³⁹² Heidegger 1969, S. 8.

³⁹³ Ebd., S. 6.

³⁹⁴ Caldura 2006, S. 111.

³⁹⁵ Köb 2009, S. 18.

³⁹⁶ Fuchs 2008a, S. 21.

ben, da das Muster durch das Übereinanderlegen, Verschieben und die Farbgebung Dreidimensionalität suggeriert. (Abb. 26, 27) In weiterer Folge hat sie diese implizierte Dimension aufgegriffen und real in den Raum weitergeführt.

Die Installation in der Halle der Galerie im Taxispalais von 2006 setzt sich aus orthogonalen, schwarz lackierten Kanthölzern, die in verschiedenen Verbindungen und Längen zueinander stehen, zusammen. (Abb. 28) Teils sind sie an der Wand angebracht, teils am Boden oder der Decke fixiert. Sie erinnern an die schmalen Linien, die bei den Experimenten mit dem Überlappen und Verändern ihrer Raster übrig bleiben. Der White Cube füllt die Leerstellen dazwischen aus. Die autonomen Elemente verbinden sich mit dem Raum, werden von ihm zusammengehalten und schließen sich mit ihm zu einer Einheit zusammen. Ebenso wie bei Palermos zweiteiligen Objekten ist es das Zusammenspiel von Stäben, ihrer Verdichtung und ihren Zwischenräumen, die das Werk ausmachen.³⁹⁷ Stockers Rauminstallationen sind immer ortsspezifischer Eingriff und werden je nach Beschaffenheit des Ausstellungsortes gestaltet. Die Umgebung der Installation wird Teil des Kunstwerks und durch ihre Intervention künstlerischer Ort.³⁹⁸

Fuchs vergleicht ihren Raum mit einem dreidimensional gewordenen Bilderrahmen, der die Artefakte, die zunehmend in ihrer Körperlichkeit betont werden, einfasst und ihr Auseinanderfallen verhindert.³⁹⁹

Krejci verweist auf das Museum als Behältnis von Kunst, es begrenzt und nimmt in seiner Rolle als Kunstinstitution Einfluss auf die Interpretation von Kunst.⁴⁰⁰

Der Betrachter betritt den Raum und damit das Werk, je nachdem, wie sehr er sich auf das Werk einlässt, erlebt er das Kunstwerk ganzheitlich, durch das Berühren der einzelnen Teile und Durchschreiten des Raums. Die Bewegung innerhalb des Artefakts, eröffnet dem Rezipienten die verschiedensten Perspektiven. Die, wie in den „*Raum hineinprojizierte Struktur*“⁴⁰¹, verändert sich mit jedem Schritt, die Elemente verschieben und überlagern sich. Doch findet er keine Orientierungshilfe für die Position, die für das konzipierte Seherlebnis einzunehmen ist. Da das Subjekt nicht außerhalb der Realität des Kunstwerks steht, wie das bei traditionellen Ausstellungen, bei denen das Tafelbild an der Wand positioniert ist, der Fall ist, sondern innerhalb, ist ihm so der objektive, distanzierte Blick verwehrt.

Trotz der Verräumlichung des Musters wird ihm kein Fluchtpunkt geboten, dem sich der Blick zuwenden kann. Verwoert spricht hierbei von einer räumlichen und zeitlichen Dynamik in Stockers Werk.⁴⁰²

³⁹⁷ Krejci 2008, S. 31.

³⁹⁸ Pudelek 2001, S. 582.

³⁹⁹ Fuchs 2008a, S. 25.

⁴⁰⁰ Krejci 2008, S. 33.

⁴⁰¹ Verwoert 2006, S. 137.

⁴⁰² Ebd., S. 138.

Das Werk selbst entsteht erst durch unser Erschließen, durch das Vereinen von Formen und Differenzieren von Elementen.⁴⁰³ Dieses Aktivieren des Betrachters ist ein wichtiger Part der Arbeit, es werden Konventionen des Raums, die Malerei und auch die Vorstellung von Ordnung betreffend aufgebrochen und reflektiert.⁴⁰⁴

Wie oben beschrieben, wird durch den Betrachter die Wirklichkeit in den White Cube eingebettet. Da sich Stockers Installation über den ganzen Raum erstreckt, wird er zum Bestandteil des Werks, sowie der Rezipient mit seinem Handeln und Wahrnehmen ins Zentrum der Kunst gerückt wird.⁴⁰⁵ Sennewald spricht von der Raumwerdung des Individuums, „[d]er Raum kommt uns durch Stockers Bilder und Installationen als Geste, als Konfiguration von Handlungen, Wahrnehmung und symbolischen Formen zu“.⁴⁰⁶

Der weiße Raum ist unendlich und wird erst durch ihr Muster oder Rastermotiv strukturiert. Trotz dieser Struktur, die der Wahrnehmung des Werks wie ein Bilderrahmen entgegenkommt, öffnet sie ihn gleichzeitig, da es uneingeschränkt fortsetzbar ist.

Im Gegensatz zur Wandmalerei Palermos kann Stockers Arbeit zwar an einem anderen Ort wieder aufgebaut werden, entspricht aber nicht mehr der vorherigen Arbeit, da sich die Gegebenheiten und das Umfeld, sowie ihre Proportionen und Konstellation verändern.

Der Rahmen als Schutz und Abschluss des transportablen Tafelbildes wirkt hier weit entfernt, dazu müsste der ganze Raum mitsamt dem Werk den Ort wechseln können. In der Ausstellung Wiener Musterräume in der Orangerie des Unteren Belvedere scheint dies nicht so weit hergeholt, hier präsentiert Stocker ihre Arbeit in einem kleineren Kubus und stellt damit einen Raum im Raum aus. (Abb. 29)

4.5 Peter Kogler

Peter Kogler widmet sich ebenfalls der Thematik des Raums. Seine Rauminstallation bestehen nicht aus Objekten, sondern betonen die Fläche. Der gesamte Raum wird zu seiner Bildfläche, die Decke, die Wände und der Boden werden unter seinem Muster verdeckt.

Die Motive, denen er sich seit 1984 bedient, bestehen aus wenigen Grundelementen, einer Ameise, Rohren und Gehirnwindungen, diese kombiniert er endlos, um damit das *All-over* ganzer Räume zu gestalten. (Abb. 30) Zu Beginn überzieht er die Wände mit bedruckten Tapeten, die er im Siebdruck Verfahren herstellt, es stellt ein Medium dar, das auch im privaten Bereich Gebrauch findet und Innen- und Außenraum miteinander verbindet. Aktuell bespielt er abgedunkelte Räume mit computeranimierten Projektionen.⁴⁰⁷

⁴⁰³ Krejci 2008, S. 33.

⁴⁰⁴ Fuchs 2008a, S. 23.

⁴⁰⁵ Verwoert 2006, S. 140.

⁴⁰⁶ Sennewald 2006, S. 122.

⁴⁰⁷ Berg 2004, S. 12; Barak 2008, S. 47.

Die Black Box führt das Konzept des White Cube noch einen Schritt weiter und intensiviert das Prinzip der Isolation in einem von der Wirklichkeit abgeschlossenen Raum. Als „*anthropologischer Erfahrungsraum*“⁴⁰⁸, der zu unbewusster, vorgeburtlicher Erfahrungen bis zum Zustand nach dem Tod anregen soll und damit beklemmende und auch befreiende Affekte auslösen kann, geht er über die reine Funktion des Projektionsraums hinaus.⁴⁰⁹

„*Der installative Dunkelraum als Rezeptionsästhetische Konstruktion steht dabei in der Tradition von ‚Betrachteranweisungen‘, Utopien einer Intensivierung der Selbsterfahrung des Rezipienten und Überhöhung der Kunstwahrnehmung.*“⁴¹⁰

Er schafft „*Verknüpfungen von Fläche und Raum, von Bild und Objekt, von menschlicher Figur und Architektur, von Gegenständlichkeit und Abstraktion, immer mit dem Blick auf neue Medien*“⁴¹¹, so auch die Konzeption für das Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig in Wien.

Ausgehend von Gitterstäben transformiert sich seine virtuelle Rauminstallation zu einer Art Spinnennetz, das sich zunehmend verzerrt und schlussendlich in Wirbeln auflöst. (Abb. 31) Die Abfolge der sechsminütigen Metamorphose ist mittels eines Computerprogramms per Zufall gesteuert. Der Betrachter, der in das Kunstwerk eintaucht, befindet sich anfangs in einer Art Labyrinth, das durch sein Zerfließen keinen Bezugspunkt mehr bietet und seine Position „*destabilisiert*“, weil nicht nur er selbst, sondern ebenso der Raum in Bewegung ist.⁴¹² Auch das *All-over* über den gesamten Raum macht eine Orientierung schwierig, eine „*präzise verortete Ortslosigkeit bzw. ein Hier, das zugleich ein Nirgendwo und überall ist - wie auf Fahrt durch die Landschaft, die in der Dämmerung verschwindet*“.⁴¹³

Trotz der Reduktion auf Muster und der wiederkehrenden Themen, die der Vernetzung und dem unendlichen Wiederholen seiner Werke gleichen, sind diese nicht ohne Inhalt, sondern mit Gegenständlichkeit verknüpft, nur transformiert er die Objekte in „*flache bedeutungslose, dekorative und abstrakte Bildzeichen*“.⁴¹⁴ Für seine Elemente ist ihm wichtig, dass sie Autonomie erlangen und mehrdeutig lesbar sind.⁴¹⁵

Das Motiv des Labyrinths als Symbol einer „*hyperkomplexen Wirklichkeit*“⁴¹⁶ steht für das Verhältnis von Ordnung und Chaos, Universalem und Zeitlichkeit, so Kogler.⁴¹⁷ Es repräsentiert die organische Innenwelt und ebenfalls die urbane Außenwelt, doch die Anspielung auf

⁴⁰⁸ Beil 2001, S. 20.

⁴⁰⁹ Ebd.

⁴¹⁰ Schneemann 2001, S. 28.

⁴¹¹ Fuchs 2008b, S. 15.

⁴¹² Barak 2008, S. 47.

⁴¹³ Fuchs 2008b, S. 17.

⁴¹⁴ Ebd., S. 16.

⁴¹⁵ Chouquet 2008, S. 36.

⁴¹⁶ Fuchs 2008b, S. 22.

⁴¹⁷ Kogler/Rhomberg 2008, S. 66.

das soziale Netzwerk ist Kogler erst mit der Zeit bewusst geworden.⁴¹⁸

Die Röhre wird als Gefäß erfasst, als Hülle und Konstrukt, sie gleicht aber auch Venen und Arterien, die den menschlichen Körper durchziehen, oder elektronischen Leitsystemen.⁴¹⁹

Silvia Eiblmayr schreibt von der Erschaffung von Zwischenwelten, die gleichzeitig Innen und Außen sind. Kogler selbst schafft Bezüge zum Film, die Architektur in der Projektion scheint gemalt und verändert sich laufend. Das Subjekt, das sich in seiner Rauminstallation befindet, ist von einem Spannungsfeld, das sich zwischen realer und Scheinarchitektur aufbaut, umgeben.⁴²⁰

Der Mensch fließt von Beginn an, in Bezug auf die Architektur und die Masse, in sein Motiv ein, hat aber genauso auch als Rezipient seine Position.

Der Raum erschließt sich ihm zugleich als Bild und dessen Inhalt, als Architektur und Profilfläche, er befindet sich in oder zwischen zwei Räumen, „[r]ealer Raum in virtuellen Raum transformiert.“⁴²¹

Das endlose Labyrinth stellt einen gewissen Angstzustand her und führt zu weiteren individuellen Assoziationen. Das Vorgefundene verwandelt sich in eine Traumwelt oder einen grenzenlosen virtuellen Ort.⁴²² „Die Malerei an den Grenzen zur Abstraktion, geht in die Architektur über und verwandelt sich in ein ephemeres Raummuster, um uns in eine traumhafte Welt zu tauchen“.⁴²³

Den Entwurf dazu kreiert er am Computer, vergrößert ihn dort und ordnet die einzelnen Elemente per Zufallsgenerator an, um damit die perfekte Unendlichkeit zu erlangen, in der kein Werk mit einem anderen ident ist.⁴²⁴

„Ein Charakteristikum der technischen Bilder ist, dass sie sich in ewiger Wiederkehr wiederholen können, sie sind nicht ‚Originale‘ wie die traditionellen Bilder, sondern ständig reproduzierbare Stereotypen, der im künstlerischen Gedächtnis eines Apparats lagert.“⁴²⁵

Seine Arbeit wirkt wie ein Ausschnitt einer endlosen Reihe, die Muster brechen die Grenzen des Raumes auf.⁴²⁶ In einem Loop wird die Arbeit ewig fortsetzbar und bricht jede Relation zu Zeit und Raum.

Die Unendlichkeit ist ein Thema, das, wie bereits oben besprochen, in der Moderne und seit dem weiß gestrichenen Galerieraum immer wieder aufgegriffen wird. In ihr wird der weiße

⁴¹⁸ Barak 2008, S. 48; Kogler/Rhomberg 2008, S. 66.

⁴¹⁹ Berg 2004, S. 12.

⁴²⁰ Eiblmayer 2004, S. 15-16.

⁴²¹ Chouquet 2008, S. 37; Kogler/Rhomberg 2008, S. 70.

⁴²² Chouquet 2008, S. 38; Barak 2008, S. 51.

⁴²³ Barak 2008, S. 51.

⁴²⁴ Groys 2004, S. 19.

⁴²⁵ Fuchs 2008b, S. 19.

⁴²⁶ Groys 2004, S. 19.

Hintergrund zum grenzenlosen Raum in dem die Kunstwerke schweben.⁴²⁷ Kogler dagegen versucht Eingeschlossenes durch Reproduktion aufzubrechen.

Boris Groys stellt einen Vergleich mit der Vernetzung im Internet an, das auch keine Grenzen besitzt und das er mit Unendlichkeit assoziiert. Der Mensch als sterbliches Wesen scheint durch das Eintauchen in das virtuelle Netz in den grenzenlosen Raum zu flüchten, da er in diesem selbst unendlich wird. Jede von ihm getätigte Eingabe kann „unendlich zirkulieren“.⁴²⁸ Doch ist mit der möglichen Anspielung auf das Internet gleichzeitig auch auf die Kontrollmacht des Staats verwiesen.⁴²⁹

In dem Gespräch mit Rhomberg schreibt Kogler dem *All-over* die Bedeutung von Unendlichkeit zu.⁴³⁰ Doch ist Vorsicht geboten die Unbegrenztheit als etwas Überirdisches und deswegen Göttliches zu betrachten, dies würde dem Computer diese Bedeutung zusprechen, betont Groys.⁴³¹

Kogler forciert in seiner Arbeit das Sprengen des Raums, der die Funktionen der traditionellen, hölzernen Einfassung übernommen hat und schafft wie Esther Stocker mit seinen Mustern eine Möglichkeit die Mauer zu durchdringen.

⁴²⁷ Ebd.

⁴²⁸ Ebd., S. 20.

⁴²⁹ Ebd.

⁴³⁰ Kogler/Rhomberg 2008, S. 66.

⁴³¹ Groys 2004, S. 21.

5 Leo Zogmayer

Am Beginn der künstlerischen Entwicklung Zogmayers steht die Zeichnung der Natur, erst ab 1983 bindet er auch die Farbe und andere Motive in sein Werk ein. Der Mensch und das Tier werden mit „*existenziellen und anthropologischen Fragen*“⁴³² zum Thema dieser Phase. Aufgrund seiner Ausbildung in der Meisterklasse von Herbert Tasquil ist er sehr vielschichtig ausgebildet. Tasquil ist auf die individuelle Stilfindung seiner StudentInnen bedacht und schafft ihnen größtmöglichen Freiraum, indem er von jeder Beeinflussung und Vorgabe absieht, sodass Zogmayer bis zum Ende seines Studiums kein einziges Werk seines Professors gezeigt bekommen hat.⁴³³ In seinen Arbeiten bedient sich Zogmayer der Technik der Druckgrafik, der Zeichnung, der Malerei, der Kleinplastik und auch der Fotografie.⁴³⁴ Seit 1993 sind in seiner Ausdrucksweise Parallelen zum Minimalismus zu erkennen. Franz Xaver Baier führt dies auf seine Auseinandersetzung mit der östlichen Kultur zurück, deren Schönheitsbegriff „*der [die] Askese, der [die] Einfachheit, der [die] Schlichtheit und der [die] verborgenen [verborgene] Harmonie*“ sind.⁴³⁵ Und Willim betont, dass die Intention des österreichischen Künstlers von der Kritik an der Institution des Museums, sowie dem gesamten Umfeld der Kunst und all ihren Beteiligten der frühen Minimalisten abweicht, „*[n]icht das kritische Hinterfragen kultureller Phänomene steht im Vordergrund, sondern das Angebot einer Neuorientierung hin auf die Welt als solche.*“⁴³⁶

5.1 „Vom Ausrahmen der Welt“⁴³⁷

Willim gibt seiner Diplomarbeit zu Leo Zogmayer den Titel *Vom Ausrahmen der Welt*, womit er einerseits meint den Blick zu öffnen und zu schauen, was es in der Welt zu entdecken gibt, und andererseits das „*Beiseitelassen von Konventionen und Ideologien*“.⁴³⁸ Er bezieht sich dabei bewusst auf den Dualismus des „Ein- und Ausrahmens“, nur Letzteres gibt dem Betrachter die Möglichkeit den Blick „*freizulassen*“.⁴³⁹ Zogmayer selbst äußert sich dazu in einem Gespräch gegenüber Karl Baier, dass es ihm um einen von allen Normen befreiten, „*ganz neuen Kulturbegriff*“⁴⁴⁰ geht. „*Er soll der Kunst unterstellt sein. Paradiese ohne Einzäunung.*“⁴⁴¹ In der Form des Rahmens, der bei ihm unterschiedliche Gestalt annimmt, hat der öster-

⁴³² Willim 2010, S. 13.

⁴³³ Ebd., S. 9-10.

⁴³⁴ Ebd., S. 12.

⁴³⁵ Baier 2000, S. 11.

⁴³⁶ Willim 2010, S. 55.

⁴³⁷ Willim 2010.

⁴³⁸ Ebd., S. 5.

⁴³⁹ Ebd., S. 46.

⁴⁴⁰ Baier/Zogmayer 2007, S. 81.

⁴⁴¹ Ebd.

reichische Künstler ein seiner reduzierten Formensprache entsprechendes Medium gefunden, den Blick des Betrachters zu fangen, aber nicht um ihn in seinen Grenzen einzuschließen, sondern ihn zu öffnen. „*Er ist geprägt von der Suche nach einem neuen Blick, einem von Wertungen befreiten Schauen.*“⁴⁴²

5.1.1 Frames

Das Thema des Rahmens tritt in seinen Wandobjekten, denen er sich ab 1993 widmet, zum ersten Mal in den Vordergrund. Ausgangspunkt sind seine zweiteiligen Arbeiten, die aus zwei rechteckigen Tafeln in unterschiedlicher Höhe bestehen und mit einem kleinen Abstand zueinander platziert werden, um Spannung aufzubauen und die Wand dazwischen in sein Werk aufzunehmen, wie dies schon Palermo in seinen zweiteiligen Wandobjekten verfolgt hat. (Vgl. 4.1.1) Damit zeigt sich auch eine weitere Thematik, die sich durch die Arbeit des Künstlers zieht und bei der Beschäftigung mit dem Rahmen besonders hervortritt, die Beziehung zwischen dem Werk und dem Raum. Während er bei seinen zweiteiligen Arbeiten die Zwischenräume integriert und die Wand zu „*immateriellem Gestaltungselement*“⁴⁴³ wird, schließt er die Wand in *Frames* in unterschiedlich große, geschlossene Rahmen ein.⁴⁴⁴ (Abb. 32, 33) Mit einer variierenden Anzahl und an verschiedenen Stellen angebrachten Verstrebungen im Inneren, wirken sie in ihrer Erscheinung wie unbespannte Keilrahmen. (Abb. 34) Erst der weiße bzw. ein anderes Mal der rote Anstrich, sowie die Positionierung an der Wand des Galerieraums, geben ihnen den Status eines Kunstwerks. Wie die Minimal Art seit den 60er Jahren die Wahrnehmung sensibilisiert, indem sie gegen den traditionellen Werkbegriff arbeitet, hat der Betrachter auch in *Frame* die Leerstelle zu füllen und selbst Zusammenhänge herzustellen.⁴⁴⁵

Der Bilderrahmen ist ein in unserer westlichen Kultur gelerntes Zeichen für Kunst und wird auch ohne eingeschlossenem Bild als solches erkannt. „[...] *the picture as well as the frame is a code in the system known as art.*“⁴⁴⁶ Zogmayers *Frames* sind einfache Holzleisten ohne jegliche individuelle Geste, keine Signatur oder anderes Detail gibt Hinweis auf seine Einmaligkeit und Autorenschaft. Fuchs bezeichnet seine Wandobjekte als „*skulpturale Markierungen*“, die „*sowohl den Weg wie auch den Blick des Betrachters kanalisieren.*“⁴⁴⁷

Aus diesem Grund sieht Maria Orišková, die Zuverlässigkeit der Codes und damit der traditionellen Wahrnehmungsmuster in Frage gestellt.⁴⁴⁸ Willim stellt die Sichtweise Orišková in

⁴⁴² Willim 2010, S. 13.

⁴⁴³ Fuchs 1996, S. 7.

⁴⁴⁴ Ebd.

⁴⁴⁵ Ebd., S. 8.

⁴⁴⁶ Orišková 2000, S. 25.

⁴⁴⁷ Fuchs 1996, S. 7.

⁴⁴⁸ Orišková 2000, S. 25.

Frage, da sie damit eine Institutionskritik impliziert.⁴⁴⁹ Doch auch Baier sieht in seinen Rahmen die Aufarbeitung der Moderne und Postmoderne, indem er das „ganzheitliche Wesen“⁴⁵⁰ der Kunst in Details aufsplittet, untersucht und einzeln weiterverarbeitet. Er zieht direkte Vergleiche zwischen den Arbeiten Zogmayers mit jenen der Avantgarde der 1950/60er Jahre, deren Lösung es ist einfache, nicht gestaltete, geometrische Objekte auszustellen, die weder auf ein Gestaltungsprinzip oder eine künstlerische Geste noch einen Inhalt schließen lassen und eben dem Betrachter seine eigenen Wahrnehmungsbedingungen, kulturellen Erwartungen und künstlerischen Werte aufzeigen. Sein Konzept beruht auf der Anwesenheit des Betrachters und erinnert an den Begriff der „Offenheit“ Ecos. (Vgl. 4.2.3)

„Der Künstler will nicht schon Ereignisse darstellen, sondern etwas bereitstellen, das Ereignisse entfachen kann.“⁴⁵¹

Die *Frames* sind nicht blickbeschränkend, sie grenzen weder ein noch aus, sondern erweitert ihn. „Das ist eine Befreiung aus der gewohnt engen Blickpyramide“.⁴⁵² Die Artefakte sollen nicht durch einen Bilderrahmen beschnitten oder eingeeengt werden, indem sie eine Bildfläche markieren, sondern es soll eine Verbindung zum Raum hergestellt werden, indem sie sich als Objekte befinden.

„Sie [die Kunst] besteht darin, den Blick nicht, wie üblich, an das Objekt zu fesseln, vielmehr freilassend, einarbeitend, klärend und entfaltend die reine Gegenwart zu ermöglichen.“⁴⁵³

Ab 1998 nimmt das Thema des Rahmens andere Formen an, die Sehhilfen werden zu Glasplatten mit spiegelnder Oberfläche und setzen den Betrachter selbst ins Bild.⁴⁵⁴ (Abb. 35) Zwei Jahre darauf wird auch die Sprache in seine Objekte einbezogen.⁴⁵⁵

5.1.2 Landmarks

Die Form des Rahmens, der sich Zogmayer im Kleinen seit den 90er Jahren bedient, setzt er 2003 in seinen *Landmarks* in einer um ein Vielfaches größeren Dimension im öffentlichen Raum fort. (Abb. 36) Die Aufgabenstellung zu dieser Arbeit war es aufgrund des Status der Stadt Krems als Kulturstadt durch einen künstlerischen Eingriff, die Besonderheiten und die Auszeichnung dieser Gegend im Auftritt nach außen zu repräsentieren.⁴⁵⁶

Mit dem in diesem Auftrag implizierten „Hinschauen“ und „Aufmerksam Werden“, knüpft

⁴⁴⁹ Willim 2010, S. 37.

⁴⁵⁰ Baier 2000, S. 5.

⁴⁵¹ Ebd., S. 10.

⁴⁵² Ebd., S. 9.

⁴⁵³ Ebd.

⁴⁵⁴ Willim 2010, S. 47.

⁴⁵⁵ Ebd., S. 13.

⁴⁵⁶ Willim 2010, S. 38.

er an das Thema seines Kunstwerks *schön* an. Dazu hat an der Wand der Ausstellung „*schön kommt von schauen / und bedeutet sichtbar / schauen ohne zu werten : alles sichtbare ist schön*“⁴⁵⁷ gestanden und möchte auch mit seinen *Landmarks* darauf hinweisen.

„*Nicht um Bilder, welche die wirkliche Welt mit schönem Schein zudecken, geht es hier, vielmehr um das Urbildliche, eben das Schöne – das in jedem Ding, in jedem Moment wirkt. Es geht um das Schauen selbst.*“⁴⁵⁸

Zogmayer vergleicht die europäische mit der östlichen Kultur. In Europa geht es beim Betrachten von einem Gegenstand nicht um das Schauen, es wird nur beiläufig wahrgenommen, sondern es stehen die „*Wertung, Gewichtung, Beurteilung*“⁴⁵⁹ im Vordergrund. So ist es schwierig mit zweckfreier Kunst etwas anfangen zu können. Dies steht in Zusammenhang mit der Lebensweise der westlichen Welt, es wird nicht im „Hier und Jetzt“ gelebt, sondern der Vergangenheit nachgetrauert und der Zukunft ängstlich entgegengeblickt.⁴⁶⁰ Damit steht die Wahrnehmung in engem Zusammenhang mit dem Begriff von „Zeit“, der sich in seinem Werk *Jetzt* aber auch seinen *Landmarks* niederschlägt und auf ihre Bedeutung in der asiatischen Tradition verweist, in der Gegenwart zu leben, als Teil eines Prozesses, den es gilt als gesamten zu sehen.⁴⁶¹

„*Es geht um nichts anderes als den erlebbaren Mehrwert des Sichtbaren. Und ich ermuntere zu prüfen, was passiert, wenn wir das Schauen nicht durch Wertungen bevormunden.*“⁴⁶²

Als spirituell verwurzelter Mensch erkennt Zogmayer in diesem von Wertungen bedingten Sehen eine Einschränkung der Sicht auf die Welt, wie sie wirklich ist. Nur durch das Schauen wird Vorhandenes sichtbar und dem Menschen bewusst, blickt er jedoch nicht richtig hin, bleibt ihm die Realität, in der er lebt, verschlossen. Erst durch die Distanz zu dieser, kann er sehen und die Welt in ihrer eigentlichen Gestalt erkennen, da das Eigentliche durch das was wir darin sehen verdeckt wird und wir uns auf den Prozess einlassen müssen um zu spüren, was sich hinter dieser Fassade verbirgt.⁴⁶³ Der Rahmen bietet sich dem Künstler als markante Gestalt an, um einerseits zu markieren und aus dem Zusammenhang herauszuheben, aber andererseits auch die Sicht auf das Verborgene zu eröffnen. Der Blick wird auf die eingeschlossene Fläche oder den Ausschnitt gelenkt, durch ihn wird etwas sichtbar gemacht. Dies löst die Assoziation mit einem Bilderrahmen, einem Fenster oder einem Motivsucher aus und „*was sich durch einen Rahmen zeigt, gilt als schön.*“⁴⁶⁴

⁴⁵⁷ Belgin/Zogmayer 2006, S. 78.

⁴⁵⁸ Ebd.

⁴⁵⁹ Ebd.

⁴⁶⁰ Ebd., S. 79.

⁴⁶¹ Baier/Zogmayer 2007, S. 80.

⁴⁶² Belgin/Zogmayer 2006, S. 78.

⁴⁶³ Vgl. Belgin/Zogmayer 2006, S. 78.

⁴⁶⁴ Willim 2010, S. 58.

So besteht sein Werk im Bezirk Krems aus sechs Aluminiumrahmen aus einem Gittergerüst, das für den Zeitraum der Aufstellung, von Mitte Mai bis Anfang November, gemietet und vom Personal der Firma auch errichtet wurde. Demnach ist Zogmayer selbst nicht an der Ausführung seines Kunstwerks beteiligt gewesen, sondern hat es nur entworfen, so wird diese Arbeit der Konzeptkunst zugeordnet. Willim dokumentiert, dass der Materialaufwand im Verhältnis zum Organisations- und Arbeitsaufwand sehr gering war.⁴⁶⁵

Die Rahmen wurden in drei Größen konzipiert, der größte hatte die Maße 10 x 16 Meter, der kleinste dagegen nur 5 x 7 Meter und an topographisch spannenden Plätzen der Gegend, aufgrund der Stabilität, auf einem Sockel aufgebaut. Vier der Rahmen wurden der Größe nach je nach verfügbarem Raum direkt im Ortskern, im ältesten Stadtteil von Krems am Hohen Markt, einmal in der Sparkassegasse, ein anderer in der Fußgängerzone an der Kreuzung von Oberer und Unterer Landstraße platziert. Ein weiterer hat neben der Pestsäule in Stein und in der Mitte eines Kreisverkehrs des Orts für Aufmerksamkeit gesorgt und ein anderer nach einem solchen in Furth/Palt. Die Bewohner reagierten jedoch nicht so offen wie erwartet, sondern haben sich gegen die „Hindernisse“ ausgesprochen, worin Zogmayer die Notwendigkeit des „Ausrahmens“ bestätigt sieht, da der westliche Mensch in seinen Sichtweisen gefangen ist und in allem einen Sinn und eine Erklärung sucht.⁴⁶⁶

Die *Landmarks* sind weder Symbole noch etwas Vorgefertigtes, das im öffentlichen Raum für jeden zugänglich bereit steht, sein Werk ist als ein „Medium“ zu verstehen, das auf das „Schauen“ verweist, indem es dazu auffordert.⁴⁶⁷ *„[...] seine Intension sei es, anderen seine Sichtweisen nahezubringen: Er wolle nicht etwas transportieren, sondern sehen helfen.“*⁴⁶⁸ Dabei soll nicht alles, das durch den Rahmen erscheint, zu Kunst erhoben werden, stattdessen geht es darum, auf Gewohntes und Gewöhnliches genauer zu achten und hinzusehen, um zu erkennen was sich dahinter verbirgt, damit sind sie eine Art „*Blickkatalysatoren*“.⁴⁶⁹

*„Das Schöne bietet sich in allem an, in jedem Ding, jeder Bewegung. Die Kunst hilft nach und steigert Sichtbarkeit.“*⁴⁷⁰

Durch das Betrachten von außerhalb mit der Distanz die der Rahmen schafft, sieht Baier die Möglichkeit der Selbstentfaltung des Subjekts und bezeichnet Kunst die diesen Blick von außen in ihr Werk holt als „*Weltkunst*“.⁴⁷¹

*„Die Funktion der Kunst ist es, der Welt eine Möglichkeit anzubieten, sich selbst von ausgeschlossenen Möglichkeiten her zu beobachten.“*⁴⁷²

⁴⁶⁵ Ebd., S. 38.

⁴⁶⁶ Belgin/Zogmayer 2006, S. 78.

⁴⁶⁷ Zogmayer/Streicher/Wimmer 1994, S. 8; Baier 2000, S. 10; Willim 2010, S. 47.

⁴⁶⁸ Willim 2010, S. 14-15.

⁴⁶⁹ Ebd., S. 40.

⁴⁷⁰ Belgin/Zogmayer 2006, S. 78.

⁴⁷¹ Baier 2000, S. 7.

⁴⁷² Luhmann zit. in: Baier 2000, S. 7.

Weiters soll sich der Betrachter in seiner Rolle als „Schauender“ wahrnehmen, dies soll ihm durch den Rahmen ins Bewusstsein gerufen werden und zu einem „Bedeutungs- und Perspektivenwechsel“⁴⁷³ führen, wie es Willim beschreibt. Der *Rahmenbau* von 1977 für die documenta 6 in Kassel, den die Architektengruppe Haus Rucker & Co mit einem Steg in mitten des Friedrichsplatzes aufgebaut hat, hat das Augenmerk so auf das gegenüberliegende Orangeriegebäude gerichtet. (Abb. 37) Im Gegensatz dazu grenzen die *Landmarks* nicht ein sorgfältig gewähltes Motiv durch einen Bilderrahmen ein, sondern es wird eine Verbindung im Raum hergestellt. Die Aufmerksamkeit soll auf der Betrachtung des Materials, der Stimmung und der jeweiligen situativen Gegebenheiten liegen.⁴⁷⁴ „Nur durch das reine Schauen kann das Schöne gespürt werden.“⁴⁷⁵

Das Subjekt kommt in doppelter Funktion in das Kunstwerk. Einerseits ist es jener Teil der Arbeit, der es durch seinen Blick vollendet und andererseits wird es meist ohne sich dessen bewusst zu sein, „ins Bild gesetzt“, das „Subjekt ist gleichzeitig Mitspieler und Instanz des Spiels.“⁴⁷⁶ In seiner ersten Rolle ist es ein unentbehrlicher Part des Werks, da dieses selbst nur Anregung zur selbstständigen Auseinandersetzung mit den Gegebenheiten des Ortes ist, benötigt es einen Rezipienten, der der Intention folgt und seinen Blick durch die *Landmarks* schweifen lässt. Von einem „offenen Kunstwerk“ nach Eco kann nicht nur aufgrund der benötigten Vervollständigung durch den Betrachter gesprochen werden, sondern auch weil sich das Werk durch den Ausschnitt, den es dem Betrachter eröffnet, permanent in Bewegung befindet. Peter Steiner stellt eine Verbindung mit dem Werk John Cages her, der ebenfalls den Zufall mit seinem Werk umgrenzt und damit all das ins Bewusstsein ruft. Beide Künstler schaffen auf ihre Weise „ereignis-räume“.⁴⁷⁷ „[D]ie klarheit der form und die offen gehaltene bedeutsamkeit von zogmayers werken schaffen eine weite, die dem von cages absichtslosigkeit eröffneten nichts entspricht.“⁴⁷⁸

Die Methode nur ein „Medium“ bereitzustellen, das die eigentliche Absicht erst ermöglicht, folgt der östlichen Weltanschauung, das Leben in seiner Unmittelbarkeit zu genießen, es zu „erleben“ statt nur zuzusehen und möchte damit zu einer „Änderung des kulturell bedingten Blicks anleiten“.⁴⁷⁹

Wie oben angedeutet kann das Werk auch im Hinblick auf das Veranschaulichen der Auffassung von „Zeit“ der asiatischen Welt, die Prozessen folgt und nicht, wie dies Maurice Merleau-Ponty für die europäische Kultur treffend, als eine Abfolge von Momenten beschreibt,

⁴⁷³ Willim 2010, S. 54.

⁴⁷⁴ Baier 2000, S. 10.

⁴⁷⁵ Willim 2010, S. 44.

⁴⁷⁶ Ebd.

⁴⁷⁷ Steiner 2006, S. 28.

⁴⁷⁸ Ebd.

⁴⁷⁹ Willim 2010, S. 45, S. 52.

interpretiert werden.⁴⁸⁰ Es ist keine auserwählte Szene zu begutachten, sondern ein fortlaufendes Leben in der Stadt. Auch die befristete Aufstellungsdauer seiner *Landmarks* integriert eine zeitliche Komponente, die der Arbeit zugrunde liegt und ihr Intensität verleiht. Trotz des Fehlens der Kunstwerke nach deren Abbau, sind die Orte durch das Aufzeigen ihrer Qualitäten aufgeladen und in ihrer Wahrnehmung verändert und sollen auch weiterhin auf differenzierte Weise erfahren werden. Willim bezieht sich dabei auf Thomas Crows, der durch das Einsetzen in die Umgebung für eine bestimmte Zeitspanne von einer „starken“ Ortsbezogenheit⁴⁸¹ spricht, wodurch vermieden wird, dass sich ein Gewöhnungseffekt einstellen kann, und die Spannung aufrecht erhalten bleibt.⁴⁸²

Doris Krystof definiert „Ortsspezifität“ als eine „untrennbare“⁴⁸³ Verbundenheit auf formaler, wie inhaltlicher Ebene. Für Willim steht die Nähe zum Ort des Werks Zogmayers im Fokus seiner Arbeit, die *Landmarks* fungieren als Vermittler „zwischen dem Raum und dem Betrachter“.⁴⁸⁴ Eine räumliche Umgebung manifestiert sich erst durch Orientierung in dieser und den Beziehungen, die der Betrachter in dieser mit den darin befindlichen Gegenständen eingeht als „Ort“, „durch das in die Welt-eingelassen-sein bzw. das zur-Welt-sein erhält er für den Betrachter persönliche Bedeutung und macht den Raum durch das Ding zu einem Ort.“⁴⁸⁵ Jede Rezeption vollzieht sich in einem gewissen Rahmen bzw. Raum, der seinen Beitrag dazu leistet. Die Theorie der Wahrnehmung Merleau-Pontys dazu ergänzt Willim indem er erinnert, dass wir Teil des Raums sind und die Orientierung in dieser Bedingung für das Sehen ist. „In der Wahrnehmung des Betrachters entfaltet der Gegenstand an einem bestimmten Ort seine Bedeutung und gewinnt genau dort seinen Sinn.“⁴⁸⁶

Die Bedeutung, die der Ort für die Kunst hat, zeigt Willim aus der Sichtweise Heinrich Wölfflins, der in jeder Skulptur das Beiwerk einer Architektur sieht, da sie am Ort und Raum ausgerichtet wird, damit übt die Umgebung immer Einfluss auf das Werk aus.⁴⁸⁷ Einen Wandel verzeichnet Willim in der Moderne, die Kunst wird selbstreferentiell, dadurch wird der Ort überflüssig. Die Künstler der Minimal Art dagegen arbeiten ortsbezogen, indem sie einen bestimmten Ort mit Bedeutung beladen und den Betrachter miteinbeziehen.⁴⁸⁸ Die Ortsbezogenheit im Werk Zogmayers sieht Willim im „Sichtbarmachen“ der Umgebung vollzogen, dazu genügt ein einfaches Objekt, die *Landmarks*, die die Aufmerksamkeit des Betrachters auf den Ort lenken und das Stadtbild für das Subjekt verändern.⁴⁸⁹ Willim folgert

⁴⁸⁰ Ebd., S. 54; Merleau-Ponty zit. in: Willim 2010, S. 66.

⁴⁸¹ Crows zit. in: Willim 2010, S. 40.

⁴⁸² Willim 2010, S. 40.

⁴⁸³ Krystof 2002, S. 231.

⁴⁸⁴ Willim 2010, S. 41.

⁴⁸⁵ Ebd., S. 59.

⁴⁸⁶ Ebd., S. 57.

⁴⁸⁷ Willim 2010, S. 16.

⁴⁸⁸ Ebd., S. 17.

⁴⁸⁹ Ebd., S. 59.

daraus: „Schauen ist also sinnliche Ortsbezogenheit des Subjekts“.⁴⁹⁰

Der Blick des Betrachters wird in der Kunst vorausgesetzt, in der Arbeit Zogmayers wird er zur „Enthüllung“ eingesetzt, um die wahren Werte des Lebens zu erkennen.⁴⁹¹

„Wenn die Erfahrung des Schönen die gedeutete Welt entdeutet, die mühsam erdachten Weltbilder entwertet, die geordneten Dinge verrückt, kulturelle Kohärenzen, die uns bislang Halt zu geben schienen, aufbricht, droht der vertrauten Welt totale Enthüllung – auf griechisch: Apokalypse.“⁴⁹²

5.2 Karin Sander

Auch Karin Sander bezweckt mit ihrer Arbeit gewohnte Sichtweisen aufzubrechen. In den Arbeiten der deutschen Künstlerin nimmt der vorgefundene Raum einen zentralen Schwerpunkt ein, er bildet nicht nur die Voraussetzung, sondern auch den Inhalt eines großen Teils ihres künstlerischen Werks. In ihm hat sie eine Ausdrucksweise gefunden, die Aspekte des Kunstbetriebs, den Künstler, das Kunstwerk, den Sammler und die Institution des Museums zu hinterfragen.⁴⁹³ Durch „subtile Behandlung der Oberfläche, die die Räume begrenzen“⁴⁹⁴, verändert sie ihn so, dass sich dies auf die Wahrnehmung und Erfahrung der räumlichen Situation auswirkt. Die zunächst vertraut wirkende Umgebung stellt nun nicht mehr die geläufige Alltagssituation dar, der Blick wird irritiert. Durch das Herausheben eines bestimmten Aspekts wird sich der Betrachter bewusst, dass er sich in einem künstlich geschaffenen Raum befindet.⁴⁹⁵

In *White Passageways* stellt ihr Kunstwerk den Verputz und den weißen Anstrich einer Passage in Lodz in Polen dar. (Abb. 38) Brüderlin beschreibt sie als einen „leuchtenden Hohlkörper“⁴⁹⁶ der selbst zur Skulptur wird. Diesem Werk von 1990 liegt die Aufarbeitung der Geschichte des Landes zugrunde. Die Passage selbst ist ein Symbol für die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft und bildet einen strahlend weißen Einschnitt in die grauen Fassaden. Sie weist darauf hin, dass an der gesellschaftlichen Situation Polens etwas zu ändern ist.

Wie die *Landmarks* Zogmayers intensiviert auch der Durchgang den Blick auf einen Ausschnitt am anderen Ende, dessen Reize aus der Umgebung hervortreten. Sobald die Passage betreten wird, werden auch die Geräusche rundherum nur noch gedämpft wahrgenommen. Ähnlich dem Prinzip der Black Box des Kinos befindet sich der Betrachter in einer zeitlosen

⁴⁹⁰ Ebd., S. 61.

⁴⁹¹ Ebd., S. 49; Belgin/Zogmayer 2006, S. 79.

⁴⁹² Zogmayer 2012, S. 3.

⁴⁹³ Sand 1995, S. 3.

⁴⁹⁴ Brüderlin 1994c, S. 46.

⁴⁹⁵ Elvers-Švamberk 2002, S. 52, S. 50.

⁴⁹⁶ Brüderlin 1994c, S. 48.

und ortlosen Umgebung, in der er von der Realität isoliert wird, sodass es zu einer „Stillstellung von Körper und Geist kommt“⁴⁹⁷ und die Konzentration all seiner Sinne auf das Bild an der Öffnung fällt. (Vgl. 3.5)

Ein Jahr später überträgt sie ihr Konzept des fokussierten Blicks, auf das Fenster, das ein Bindeglied zwischen dem Innen- und Außenraum ist und nennt diese Arbeit auch so, *Fenster*. (Abb. 39) In der Werkstattgalerie in Tübingen werden an die beiden bestehenden Fensterrahmen 4,1 Meter lange Schächte gebaut, die die Künstlerin weiß streicht. Ihre Seitenwände verlaufen parallel, jedoch nimmt sie das menschliche Auge perspektivisch verzerrt wahr, demnach scheint die gegenüberliegende Öffnung kleiner. 1994 wiederholt Sander das Werk mit demselben Titel in der Galeria Juana Mordó in Madrid. (Abb. 40) Die Wände der Schächte sind nun schwarz gefasst und neun Meter lang. So leiten sie den Blick durch zwei Räume der Galerie ins Innere, diesmal läuft der Einbau nicht nur durch die menschliche Wahrnehmung sondern tatsächlich konisch zusammen. Mit diesen Öffnungen erhält der Betrachter einen Einblick in den Galerieraum, er wird zum Voyeur, doch durch die Distanz wirkt das Gesehene flach.⁴⁹⁸ Es scheint als würde der Rezipient auf eine Bildfläche schauen, doch bleibt dieses im Rahmen eingefangene Bild in Bewegung und verändert sich permanent im Sinne Umberto Ecos „Offenen Kunstwerks“. Während der Bilderrahmen traditionell eine Fläche, auf der sich ein „lineares Raumsystem“⁴⁹⁹ eröffnet umgrenzt, wird hier ein Raum, der zur Fläche wird, in den Blick gesetzt.⁵⁰⁰ „Die perspektivischen Projektionsgrenzen zwischen Innen und Außen machen uns glauben, in einen ‚ausgeschnittenen Raum hinauszublicken‘. [...] Karin Sanders ‚Öffnung‘ dieser Grenze kehrt die Illusion um, und wir glauben, ein Bild zu sehen.“⁵⁰¹ Der Rahmen hat an dieser Stelle nicht mehr die Funktion zwischen zwei Realitäten zu vermitteln, „die Schwelle zwischen Realraum und Bildraum – wick übergangslosen Durchlass für das, was im Moment des Sehens zu sehen ist.“⁵⁰²

Fenster sind immer Verbindungselemente zwischen Innen und Außen, wie auch die Passage, der Betrachter erhält Ein- oder Ausblick. Alberti bezeichnet den Bilderrahmen als „*fenestra apertas*“ und schreibt ihm die Funktion der Schleuse oder Schwelle eines Fensters zu, eine „optisch-illusionäre Grenze“.⁵⁰³ Ihre Überwindung weitet den Raum aus, sodass die beiden Realitäten ungehindert ineinander überlaufen.⁵⁰⁴ Selbmann verweist auf die Antike, in der das Fenster nicht vorwiegend als Lichtquelle, sondern zur Manipulation und Konzentration des Blicks gedient hat. Die Öffnung hat Einblick auf einen gewissen Ausschnitt freigegeben,

⁴⁹⁷ Beil 2001, S. 21.

⁴⁹⁸ Brüderlin 1994c, S. 46.

⁴⁹⁹ Inboden 2002, S. 28.

⁵⁰⁰ Ebd.

⁵⁰¹ Panofsky zit. in: Inboden 2002, S. 24.

⁵⁰² Inboden 2002, S. 24.

⁵⁰³ Selbmann 2010, S. 23.

⁵⁰⁴ Inboden 2002, S. 24.

auf die die Aufmerksamkeit des Betrachters gerichtet wurde.⁵⁰⁵ Er bezeichnet es als ein Hin- und Hergerissen Sein zwischen „*Blickhemmung und Blicksog*“.⁵⁰⁶

Das Fenster kann sowohl Bildrahmung, Blickkonzentration, Transparenz und Widerspiegelung sein, doch verschließt sich der Raum dem körperlichen Erleben, der Rezipient kann nur von außen zusehen.⁵⁰⁷ Elvers-Švamberk weist darauf hin, „*dass unser Verhalten zur Welt durch die wechselnden Erlebnismomente eines räumlichen Anschauens geprägt ist*“.⁵⁰⁸ Dennoch ist das Artefakt hier bewusst nicht mit allen Sinnen erlebbar, sondern der Betrachter muss, wie alle außenstehenden Objekte eine distanzierte Rolle einnehmen, das Sehen steht im Zentrum. Anders in *White Passageways*, hier kann er sich den Raum durch eine Vielfalt an Blickwinkeln, die er einnehmen kann, die gesamte Dimension erschließen.⁵⁰⁹

Sander geht von den jeweiligen räumlichen Gegebenheiten aus, den Maßen der Fenster und der Passage, die Gestalt ihres Werks nimmt auf den jeweiligen Ausstellungsort Bezug. Butin sieht dies als typischen Aspekt der Kunst im öffentlichen Raum, wie dies Künstler seit den 70er Jahren mit der Intention der Institution Museum zu entgehen, immer wieder gezeigt haben. Sanders Arbeit ist ebenfalls ortsbezogen aber nicht von diesem abhängig, trotzdem sie oft nur geringfügige Eingriffe vornimmt. Es liegt immer etwas Konzeptuelles zugrunde, die Idee und nicht der Künstler als Urheber ist in ihrem Werk maßgeblich.⁵¹⁰ Aus diesem Grund ist ihr Werk in den Minimalismus und die Konzeptkunst zuzuordnen, ihre eigene Ausprägung beschreibt von Holst als „*aufklärerisch und gesellschaftsbezogen*“.⁵¹¹ Mit dem Blick durch die *Fenster* nimmt der Betrachter die Ausstattung des Innenraums erst bewusst wahr und setzt sich mit diesem auseinander, damit bewirkt Sander, dass „*selbstverständliche Dinge, Situationen oder Räume in einer neuen Dimension der Wahrnehmung erscheinen [...] und ihnen so eine gesteigerte Präsenz verleiht [verliehen wird]*“.⁵¹²

Dies zeigt, wie wichtig der Part des Subjekts für das Entfalten ihrer Artefakte ist, der als Bestandteil in ihre Arbeit integriert wird. Er ist nicht nur Rezipient sondern wird, wie bei den *Landmarks*, selbst zum Bildinhalt, teils unbewusst, wie die Passanten auf der Straße in Łódź, die an der Öffnung der Passage vorbeigehen. In den *Fenstern* wird der Betrachter beim Einblick in die Galerie durch die Luken und durch den beidseitigen Informationsfluss an der Schnittstelle zwischen Innen und Außen, selbst zum Objekt der Wahrnehmung für die Blicke der Besucher in den Galerieräumen.

⁵⁰⁵ Selbmann 2010, S. 11.

⁵⁰⁶ Ebd., S. 37.

⁵⁰⁷ Ebd., S. 20.

⁵⁰⁸ Elvers-Švamberk 2002, S. 60.

⁵⁰⁹ Ebd.

⁵¹⁰ Butin 2011, o. S.

⁵¹¹ von Holst 2002, S. 6.

⁵¹² Wechsler 2002, S. 46.

5.3 Der Blick durch den Rahmen

„Es [das Fenster] zeigt uns das Leben nur in einem kleinen Ausschnitt, gerahmt, gefiltert und damit auch als Illusion.“⁵¹³

Wie Manfred Klinkott sich über das Fenster äußert, gilt es in gleicher Weise auch für den Blick durch den Rahmen. In der Kunstgeschichte ist es auch heute noch eine geläufige Praxis, auch abgesehen vom Parergon um das Kunstwerk, durch einen Rahmen zu schauen. Der sogenannte „Motivsucher“ war und ist für viele Künstler ein hilfreiches Werkzeug um einen Ausschnitt, vorwiegend in der Landschaft, einzugrenzen.

Günther Kebeck beschäftigt sich mit der menschlichen Wahrnehmung und schreibt über den Rahmen als das *„fundamentale Ordnungssystem der Bildwahrnehmung“*⁵¹⁴, weil seine Kanten die Grenzen zwischen Real- und Bildraum sind. Ebenso gibt er Aufschluss über Relationen und ist damit eine Orientierungshilfe für *„Größen- und Entfernungsverhältnisse“*.⁵¹⁵ Der Rezipient sucht bei der Bildbetrachtung unbewusst nach markanten Punkten und Ecken, an denen er sich und Gegenstände seiner Umgebung ausrichten und lokalisieren kann. Strukturen innerhalb des Werkes können demnach ebenfalls das Sehen unterstützen und einen Rahmen ersetzen.⁵¹⁶

Auch Rolf Selbmann schreibt: *„Jede Form der Wahrnehmung findet in einem Orientierungsrahmen statt“*⁵¹⁷ und meint weiter, dass der Bezugsrahmen für die Wahrnehmung unerlässlich ist.⁵¹⁸ Das Parergon verhält sich, wie der Fensterrahmen, der ebenfalls einen Ausschnitt des Sehfeldes begrenzt, durch beide erfolgt die Ruhigstellung des Bildes und des Blicks ebenso wie sie Distanz und Perspektive schaffen.⁵¹⁹

Derrida bezeichnet die Ordnung, die der Rahmen durch seine Struktur auf das Werk überträgt, als Bedingung für das Sehen und das Empfinden von Schönheit. Anders betrachtet er die Skulptur und Plastik als Gebilde, die von allen Seiten zugänglich sind, und aus diesem Grund keine ordnende Instanz benötigen, ergänzt aber, dass diese dennoch eine ideelle Grenze besitzen, die als ihr Rahmen fungiert.⁵²⁰ Und schlussendlich ist der Raum in dem sie ausgestellt sind ihr Rahmen und verhindert das Auseinanderfließen. (Vgl. 4.2)

*„Dieser Rahmen, der ausschneidet, gliedert und Bilder fixiert, ist gewollt, nicht mehr der geheimnisvolle Schwellenort Fenster.“*⁵²¹ Künstler, wie Albrecht Dürer, bedienen sich der Hilfskonstruktion des Rahmens, durch innere Rasterung können sie in kleine Kästchen unterteilte

⁵¹³ Klinkott 1994, S. 35.

⁵¹⁴ Kebeck 2006, S. 281.

⁵¹⁵ Ebd.

⁵¹⁶ Kebeck 2006, S. 73.

⁵¹⁷ Selbmann 2010, S. 23.

⁵¹⁸ Ebd., S. 213.

⁵¹⁹ Ebd., S. 127.

⁵²⁰ Derrida 1992, S. 70.

⁵²¹ Selbmann 2010, S. 126.

Ausschnitte naturalistisch darstellen, da die optische Konzentration durch Anhaltspunkte, an der horizontalen und vertikalen Achse, erleichtert wird. (Abb. 41) Vielleicht hat auch dieser Vorteil dazu beigetragen, dass der rechteckige Rahmen gegenüber dem Tondo größere Verbreitung gefunden hat. Die optischen Instrumente funktionieren nach demselben Prinzip, sowohl bei der Wahrnehmung von Bildern, wie auch beim Ermitteln eines Ausschnitts, der Blick des Betrachters wird ruhig gestellt, weil er abgeschirmt wird, das Motiv wird aus der Distanz gesehen und kann sich aufgrund der Achsen leichter orientieren.

5.3.1 Optische Instrumente zur Unterstützung der Wahrnehmung

Baumgärtel macht darauf aufmerksam, dass die Entwicklung der Technologien der optischen Instrumente parallel zu jener des Sehens verlaufen ist und sie aufeinander Einfluss genommen haben.⁵²² Und diese Innovationen haben sich wiederum in der Kunst wieder gespiegelt, wie der Blick durch das Mikroskop neue Welten eröffnet hat und damit zu Illustrationen in Lexika geführt hat.

Für die Malerei haben sich einerseits Hilfsmittel zur Erleichterung der Realisierung perspektivischer Bildthemen entwickelt, die den Vergleich in Albertis Traktat *De Pictura* von 1435, das Tafelbild der Renaissance als den Blick durch einen Fensterrahmen zu betrachten, umsetzen, indem Holzrahmen mit einem Raster unterteilt wurden. Damit lassen sich die Fluchtlinien für die Zentralperspektive auf der planen Bildfläche festhalten. *„Vorerst beschreibe ich auf die Bildfläche ein rechtwinkeliges Viereck von beliebiger Größe, welches ich mir wie ein geöffnetes Fenster vorstelle, wodurch ich das erblicke, was hier gemalt werden soll.“*⁵²³

Die zweite Innovation findet besonders in der Landschaftsmalerei Verbreitung, sie beschäftigt sich mit dem Aufspüren eines der „Malerei würdigen“ Motivs. Zum Motivsucher, einem einfachen, kleinen Rahmen, lässt sich im Lexikon folgende Definition finden: *„ein handl., proportional zur Bildgröße einstellbarer Rahmen für den Durchblick, um den gewünschten Bildausschnitt bei der Betrachtung des Modells (z.B.: Landschaft) zu fixieren, ihn aufkompositor. und farbl. Werte einzustellen, ohne daß [sic] die Weite der Umgebung das Auge bei der Betrachtung beeinflussen kann.“*⁵²⁴

Im 18. Jahrhundert hat die Natur und dadurch auch die Landschaftsmalerei besonders beim gehobenen Bürgertum und der Aristokratie großes Interesse geweckt. So entwickeln sich verschiedenste optische Geräte in handlicher Größe, um sie zu Sonntagsausflügen mitnehmen zu können, und damit die Region *„auf ihre pittoresken Qualitäten“*⁵²⁵ zu überprüfen.

⁵²² Baumgärtel 2010, S. 57.

⁵²³ Alberti zit. in: Selbmann 2010, S. 50.

⁵²⁴ Olbrich 1993, S. 14.

⁵²⁵ Ullrich 2009, S. 65.

Der Begriff „pittoresk“ wird in diesem Zusammenhang weniger in der Bedeutung von einem Sujet, das sich „wirkungsvoll“ in der Malerei umsetzen lässt, gebraucht, als auf ein Motiv bezogen, das durch die Wiedergabe in einem Gemälde oder durch ein anderes Medium an Qualität gewinnt.⁵²⁶

Das Interesse an den optischen Geräten führt Ullrich auf den Wunsch zurück, sich ein Teil der weiten Natur als Kunstwerk in sein Heim holen zu wollen. Es wurde zu einem Freizeitvergnügen der Gesellschaft des 18. Jahrhunderts, für das eigens Routen ausgearbeitet wurden, denen wie auf einer Fotosafari nachgegangen wurde.⁵²⁷ Neben dem Motivsucher, der in bestimmten Abstand zum Auge gehalten wurde, um die Weite der Natur einzugrenzen, ist das Claude-Glas eine geläufige Variante gewesen. Es handelt sich hierbei um einen Spiegel in rechteckiger, ovaler oder runder Form, der gelb, blau, braun, oft aber schwarz eingefärbt wurde. Durch seine konvex gewölbte Oberfläche verkleinert er das Abbild des Umfeldes, damit das Subjekt es distanziert betrachten kann.⁵²⁸ Als Alternative dazu hat es auch eine kostengünstigere Version gegeben, ein Fächer mit den verschiedenfarbigen Gläsern zum direkten Durchsehen. (Abb. 42) Mit der Farbe wurde die Stimmung verschiedener Tages- und Jahreszeiten erzielt. Durch das gelbe Glas zeigt sich die Umgebung in Sonnenschein am Morgen, durch das schwarze bei Mondschein. Mit dem Verändern der Atmosphäre, in die die Landschaft getaucht wird, wirkt das Abbild der Gegend selbst schon wie Malerei „besänftigend und ästhetisierend“.⁵²⁹ „Es bereitete das Motiv also kunstgerecht auf.“⁵³⁰ Damit unterstützt es den Künstler beim Eingrenzen des richtigen Ausschnitts für die vorgesehene Stimmung um die längst mögliche Aufmerksamkeit des Galeriebesuchers zu sichern. „Aus einer direkten Konfrontation wurde ein bildhaftes Gegenüber, das man, harmonisch getönt, in seinen formalen Feinheiten, in Nuancen der Farbigkeit oder seinen bizarren Formen genießen konnte.“⁵³¹ Nicht nur in der freien Natur sondern auch in der Galerie wurden zu dieser Zeit Sehhilfen eingesetzt, um die Konzentration zu steigern.⁵³² Ullrich schreibt vom Claude-Glas, das oft auch in Ausstellungen mitgenommen wurde, um zu überprüfen, wie pittoresk das gewählte Motiv im Gemälde ausgeführt wurde. Doch da die Reflexion im Spiegel viel weicher wirkt, hat diese oft zu einem noch harmonischeren Anblick geführt.⁵³³

Am Beispiel des Skiaskop, übersetzt „Schattenseher“, bezieht sich Leiderstam auf Benjamin Gilman, der sich zu den Vorteilen dieser für den Betrachter äußert, dass die direkte Umgebung um sein Auge abgedunkelt wird und er „aus und in den Schatten sieht [...], denn um gut

⁵²⁶ Ebd., S. 64-65.

⁵²⁷ Ullrich 2010, S. 24.

⁵²⁸ Ullrich 2009, S. 65.

⁵²⁹ Ullrich 2010, S. 25.

⁵³⁰ Ullrich 2009, S. 66.

⁵³¹ Ullrich 2010, S. 25.

⁵³² Leiderstam/Schulz/Ortwig 2010, S. 105.

⁵³³ Ullrich 2009, S. 66.

zu sehen, ist es wichtiger, dass die Augen ausreichend beschattet sind, als dass das Objekt ausreichend beleuchtet ist.“⁵³⁴

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts bedienen sich Künstler, wie Gustav Klimt in seinen Landschaftsdarstellungen, aus einem anderen Grund optischer Hilfsmittel. Neben dem Eingrenzen eines Ausschnitts verflacht das Motiv mit zunehmender Distanz für den Betrachter, sodass die Landschaft schon durch die Sehhilfe die gewünschte flächige Wirkung erhält. „Dem nah herangeholten Fernbild bleibt die Ferne durch die flächige Erscheinungsweise eingeschrieben.“⁵³⁵ Der Verlust an Räumlichkeit durch einige der Geräte ist durch das Wahrnehmen mit nur einem Auge bedingt, erst aus dem stereoskopischen Sehen und der damit einhergehenden Bewegung des Blicks in der Nähe resultiert das dreidimensionale Bild. Der Bildhauer Adolf von Hildebrand unterscheidet um 1890 das „haptische Nahbild und optische Fernbild“⁵³⁶, Alois Riegl übernimmt diese Begriffe und definiert letztere als Bedingung für eine stimmungsvolle Komposition.⁵³⁷

Klimt macht sich die verschiedenen optischen Effekte für seine Werke zunutze, da er im Vergleich zu seinen Zeitgenossen stark in der illusionistischen Wiedergabe verhaftet ist. Er malt nach Fotografien, der Sicht durch einen Operngucker oder ein Teleskop, nur auf diese Weise bleibt trotz der optisch ineinandergeschobenen, räumlichen Dimension die Tiefe zum Teil erhalten. Anselm Wagner sieht darin ein „Gefühl von Transzendenz“⁵³⁸, das die Landschaft in eine entrückte Welt überführt. Auch das voyeuristische Moment, das in seinen Porträts dominiert, wird auf diese Weise in seine Landschaftsdarstellungen erweitert. Wagner schreibt das Ungesehene Bleiben der „Trennung von Körper und Blick“⁵³⁹ zu.

5.3.2 Der Bilderrahmen als selbstständiges Kunstobjekt

Im Diskurs des 20. Jahrhunderts wird das Parergon, das ursprünglich einmal alles, das außerhalb des Ergon liegt, also nicht nur den Bilderrahmen, bezeichnet hat, ins Zentrum der Betrachtung gesetzt. Diese Rahmenproblematik beschränkt sich in der Kunst ebenfalls nicht spezifisch nur auf den Bilderrahmen, sondern greift all die Bedingung des Umfelds und alles auf, das sich um sie herum abspielt und an sie grenzt.⁵⁴⁰ „[...] ‘the frame’ is treated as that network of institutional practices (Foucault would have called them ‘discourses’) that define, circumscribe and contain both artistic production and reception.“⁵⁴¹ Es erfolgt einerseits die The-

⁵³⁴ Gilman zit. in: Leiderstam/Schulz/Ortwig 2010, S. 105.

⁵³⁵ Wagner 2002, S. 168.

⁵³⁶ Vgl. ebd., S. 162.

⁵³⁷ Ebd.

⁵³⁸ Ebd., S. 169.

⁵³⁹ Ebd., S. 162.

⁵⁴⁰ Dünkelsbühler 1991, S. 35.

⁵⁴¹ Owens 1992, S. 126.

matisierung des White Cube als erweiterte Rahmung, wie oben bereits gezeigt wurde (Vgl. Kapitel 4.3), aber dem wird auch auf anderen Wegen nachgegangen, wie in der kleineren Dimension des Parergons, das nicht mehr „gegen“ bzw. neben das Ergon gestellt, sondern als selbstständiges Objekt präsentiert wird.

1913 fügt Francis Picabia seinen Texten *Towards Amorphism* und dem *Manifest of the Amorphist School* zwei Illustrationen zu, die leere Rahmen zeigen, gibt ihnen die Titel *Badende* und *Das Meer*. Zur Erklärung schreibt er, dass die Form bereits aufgegeben wurde und es nun an der Zeit ist auch die Farbe wegzulassen, damit der Betrachter sich selbst sein Bild gestalten kann.⁵⁴²

Pudelek definiert das Kunstwerk in unserer Kultur als die abgeschlossene Einheit sämtlicher Formen menschlicher Tätigkeit.⁵⁴³ Wobei er dennoch die Option offen lässt, dass sich der Bildinhalt innerhalb des Rahmens unter bestimmten Umständen verändern kann.⁵⁴⁴ Bruhn äußert sich dazu: „Der Rahmen markiert dabei die sich stetig verschiebende Differenz von grenzenloser Sichtbarkeit und bewusst eingeschlossener Bildlichkeit.“⁵⁴⁵

Dennoch liegt auch für Bruhn dem Werkbegriff ein Gegenstand zugrunde, „Bilder eröffnen Räume und Handlungsfelder, indem sie Leitmotive und Ikonen liefern, Reize und Aufmerksamkeiten erzeugen Erinnerungen speichern.“⁵⁴⁶ Dies nähert sich dem Schönheitsbegriff der Zen-Lehre an, den Suzuki folgendermaßen formuliert: „Schönheit liegt nicht in der Form, sondern in dem Sinn, dem sie Ausdruck verleiht.“⁵⁴⁷ Nicht die äußere Erscheinung, wie es in unserer westlichen Kultur traditionell verankert ist, ist Ausdruck der Schönheit, sondern die Intention dahinter.

Derrida beschäftigt sich ausführlich mit der Eigenschaft des Bilderrahmens als ein „Mittelglied“⁵⁴⁸, wie es Kant bezeichnet, der das Kunstwerk abschließt. Wie bereits besprochen geht seine Funktion über die des Trennens und des ins Bildinnere Überleiten hinaus, er gehört sowohl der Wirklichkeit des Kunstwerks als auch der Realität des Betrachters an und muss daher ein abtrennbarer Teil sein. Dennoch ist er ein Zusatz, der aufgrund eines Mangels an das Werk gebunden ist, so sieht Derrida davon ab, ihn als eigenständiges Element zu betrachten.⁵⁴⁹ Ulrike Dünkelsbühler bezieht sich an dieser Stelle auf Derrida und schreibt, dass das Parergon Identität stiftet, selbst aber keine eigene besitzt und deswegen vom Ergon abhängig ist.⁵⁵⁰ Kübler formuliert es ähnlich und schreibt ihm keine selbststän-

⁵⁴² Kerber 1997, S. 118.

⁵⁴³ Pudelek 2001, S. 521.

⁵⁴⁴ Ebd., S. 523.

⁵⁴⁵ Bruhn 2009, S. 39.

⁵⁴⁶ Ebd., S. 38.

⁵⁴⁷ Suzuki zit. in: Willim 2010, S. 58.

⁵⁴⁸ Kant zit. in: Derrida 1992, S. 57.

⁵⁴⁹ Derrida 1992, S. 59.

⁵⁵⁰ Dünkelsbühler 1991, S. 35.

dige Realität zu, sondern nur „*rationale Realität*“⁵⁵¹, die durch die Bildfläche, die Umgebung und das stoffliche Gebilde, das er darstellt, bestimmt wird. Dabei unterscheidet sie den Bildinhalt als künstlerische Wirklichkeit vom Rahmen als technische und der Wand als architektonische. Der Bilderrahmen vermittelt zwischen künstlerischem Objekt und architektonischer Umgebung, indem er räumlich begrenzt, das Artefakt isoliert und ihm dadurch einen Raum schafft. Damit hält er die Komposition auch inhaltlich zusammen und präsentiert sie der Umwelt.⁵⁵²

„Ein Rahmen tut also Not, um die Wirklichkeit von der repräsentierten Wirklichkeit unterscheiden zu können. [...] um Wahrheit und sich als ‚Identität‘ in Ab- und Erhebung ‚gegen‘ ein Objekt zu ‚konstituieren‘.“⁵⁵³

So schreibt Dünkelsbühler von der Notwendigkeit des Rahmens, denn erst durch das Hervorheben des Bildes aus seiner Umgebung, kann sein ästhetischer Eigenraum zur Geltung kommen.⁵⁵⁴

Simmel präzisiert sich in seiner Abhandlung zum Bilderrahmen, dass sich dieser nur für geschlossene Bilder, die in sich eine Einheit ergeben, eigene, selbst die Fotografie scheint ihm in ihrer wirklichkeitsgetreuen Wiedergabe zu wenig abgeschlossen, sodass sie sich in ihrer Umgebung verlaufen könnte, und deswegen nicht gerahmt werden soll.⁵⁵⁵ Den Rahmen selbst betrachtet er als Beiwerk, ein untergeordnetes Objekt, das nicht ablenken und selbst Kunstwerk sein darf. Er soll nicht durch Individualität herausstechen, sondern sich einfügen.

„Es ist eine Rangverkennung, wenn man dem Rahmen einen ästhetischen Selbstwert verleihen will: durch figürliche Ornamente, durch den eigenen Reiz der Farbe, durch Formung oder Symbolik, die ihn zum Ausdruck einer selbstgenügsamen Kunstidee macht. Alles dies verschiebt die dienende Stellung des Rahmens gegenüber dem Bilde.“⁵⁵⁶

Kemp verweist auf Ruskin, der meint, dass der Rahmen für den Rezipienten gar nicht in Erscheinung tritt, sondern nur in das Bild überleitet und den Blick konzentriert und so als „Katalysator“⁵⁵⁷ fungiert.⁵⁵⁸ „Der Rahmen ist eine Funktion der Rezeption, seine optische Gegenwart hat gegen Null zu tendieren.“⁵⁵⁹ Nur wenn der Rahmen schlicht ist, nach Kant demnach auch nicht vergoldet, kann er seine Aufgabe erfüllen, da er die Aufmerksamkeit nicht auf sich selbst zieht und vom Bildinhalt ablenkt.⁵⁶⁰ (Vgl. 3.3.2)

Das Werk *Paar mit dem Kopf voller Wolken* von Salvator Dali von 1936, zeigt die Eigendyna-

⁵⁵¹ Kübler 1970, S. 30.

⁵⁵² Ebd., S. 68, S. 31.

⁵⁵³ Dünkelsbühler 1991, S. 32.

⁵⁵⁴ Ebd.

⁵⁵⁵ Simmel 1995, S. 104.

⁵⁵⁶ Ebd., S. 105.

⁵⁵⁷ Hamerton zit. in: Kemp 1995, S. 21.

⁵⁵⁸ Ruskin zit. in: Kemp 1995, S. 21.

⁵⁵⁹ Kemp 1995, S. 21.

⁵⁶⁰ Derrida 1992, S. 107.

mik, die der Rahmen entwickelt, in seinen Anfängen. (Abb. 43) Der Rahmen ist kein starres Gebilde in festgelegter Form, sondern er gibt dem Bild die Erscheinung, indem er den Silhouetten der beiden Figuren des Ensembles, wie mit einem Pinselstrich eine Kontur verleiht. Die Malerei die er umgrenzt ist eine surrealistische Landschaft, doch das eigentliche Bild ist der Bilderrahmen selbst.⁵⁶¹ Damit tritt er trotz der unscheinbaren Materialität in den Vordergrund. „Der Rahmen ist kein passives Element, er ist ein formerzeugendes und ordnendes Prinzip [...]“⁵⁶² Meyer Schapiro bezieht dies auf den Rahmen als Orientierungshilfe, die er dem Rezipienten beim Betrachten bietet.

In der Arbeit *in-between Places* 2010 von Evan Blackwell verselbstständigen sich die Rahmenleisten zu ornamentalen Mustern an der Wand, sie schließen weder ein Bildmotiv ein, noch werden sie schon im ersten Moment durch ihre Form als Bilderrahmen assoziiert, wie dies bei den *Frames* von Zogmayer der Fall ist. (Abb. 44) Während seine Rahmen die Wahrnehmung des Betrachters in der Ausstellungssituation reflektieren, nehmen die verspielt angebrachten Leisten Blackwells Bezug auf den erweiterten Rahmen des White Cube. Das Parergon, das sich von seiner Funktion losgesagt hat, wird zum autonomen Bildobjekt und dadurch selbst durch den Raum begrenzt.

5.3.3 Der Ausblick im Rahmen der Kunst

Ortega y Gasset bezeichnet in seinem Aufsatz den Blick durch den Rahmen auf das Kunstwerk als „Löcher ins Ideale, kleine Auslugen ins Unwahrscheinliche“⁵⁶³, wie durch ein Fenster erscheint uns die Wirklichkeit entrückt. Der Grad der Unwirklichkeit wächst mit zunehmender Distanz zwischen Rahmen und dem darin Gesehenen.⁵⁶⁴ Diese Eigenschaft machen sich nicht nur die optischen Instrumente zunutze, auch in *Landmarks* von Zogmayer wird der Rahmen in der Funktion einer Sehhilfe zum Fokussieren der Aufmerksamkeit des Rezipienten auf ein Segment gebraucht.

Der Rahmen muss nicht nur unscheinbar bleiben, um nach Ruskin im Sehfeld des Subjekts bei der Bildbetrachtung zu verschwinden, sondern lenkt auch in seiner Erscheinung durch das dazu erlernte Verhalten, wie von selbst, den Blick in sein Inneres.

Im Sinne des Fensters ist er nur Blickfang zum Durchsehen, nimmt aber keinen Bezug zum Inhalt und zur Komposition.⁵⁶⁵ Ein Schlüsseloch, ein Loch in der Wand eines Galerieraums, wie bei *Étant donnés* von Duchamp und *Peephole* von 1994 von Karin Sander, mit einem Durchmesser von vier Zentimetern oder ein Fenster in einen Raum wird mit dem Einblick

⁵⁶¹ Brüderlin 1995, S. 15; Schröder 1995, S. 2-3.

⁵⁶² Schapiro zit. in: Zaloscer 1974, S. 221.

⁵⁶³ Ortega y Gasset 1993, S. 71.

⁵⁶⁴ Ebd.

⁵⁶⁵ Zaloscer 1974, S. 214.

auf etwas Geheimnisvolles assoziiert. (Abb. 45, 46) Der Betrachter wird zum Voyeur, der einer Szene hinter umschließenden Mauern beiwohnen kann.

Demnach ist der Rahmen zwar das Kunstwerk jedoch nicht in seiner Materialität, sondern in seiner Aufgabe das Artefakt zur Schau zu stellen.⁵⁶⁶ Hierbei handelt es sich nicht mehr unbedingt um abgeschlossene, statische Werke, sondern auch um Szenen oder Ausschnitte der Wirklichkeit, die durch die Rahmung herausgelöst werden. In seiner Gegenwart werden sie in Bilder verwandelt, weil der Rahmen *„ein Bild zu einer Erfüllung [verlangt], verlangt es so sehr, daß er, wenn es fehlt, eine Tendenz hat, alles in Bild zu verwandeln, was man durch ihn sieht.“*⁵⁶⁷

Trotzdem er das Gesehene in seiner Plastizität abflacht und zu einem Bild werden lässt, ist ihm eine raumbildende Funktion eigen. Er löst dieses Segment aus seiner Umgebung und setzt es gleichzeitig in einer anderen Wirklichkeit wieder in den Raum ein. Er vermittelt zwischen den beiden Realitäten. Zaloscer schreibt: *„d.h. die Beziehung zum Raum ist dem Rahmen inhärent. Ob er eine Fläche begrenzt und abschließt, oder ob er sie öffnet, ob durch seine Mittlerstellung Bildwelt und Dingwelt getrennt werden, oder ob sie durch ihn verschmelzen [...]“*⁵⁶⁸

Heidegger betrachtet das Erschaffen eines Kunstwerks im Bezug zum Raum.

*„Das Gestalten geschieht im Abgrenzen als Ein- und Ausgrenzen. Hierbei kommt der Raum ins Spiel. Er wird vom plastischen Gebilde besetzt, als geschlossenes, durchbrochenes und leeres Volumen geprägt.“*⁵⁶⁹

Mit dem Bereitstellen eines Rahmens, sei es in 4:33 von John Cage oder in *Landmarks* geschieht dies auf ganz subtile Art und Weise. Entgegen jeglicher Vorstellung von einem Werk in unserer europäischen Kultur, ist es keine abgeschlossene Produktion eines Subjekts, sondern ein Zeitrahmen oder ein Sichtfenster, das auf die Reize der Umgebung sensibilisieren soll.⁵⁷⁰

Cage steckt einen Zeitraum ab, innerhalb dessen alles Hörbare sein musikalisches Werk ist, Zogmayer rahmt für ungefähr ein halbes Jahr einen Ausschnitt der Landschaft ein, indem alles was geschieht, mit dem Blick durch den Rahmen der Kunst passiert. Löhr weist in diesem Zusammenhang auf Nelson Goodman und Arthur Coleman Danto, die die Frage nach der Definition eines Kunstwerks anders formulieren: *„Wann ist Kunst?“*⁵⁷¹

Dies führt zu Ecos Begriff des „offenen Kunstwerks“, das oben bereits angeschnitten wurde. (Vgl. 4.2.3) Es bietet noch einen weiteren Aspekt *„das Kunstwerk in Bewegung“*⁵⁷², das sich

⁵⁶⁶ Ortega y Gasset 1993, S. 70.

⁵⁶⁷ Ebd., S. 68.

⁵⁶⁸ Zaloscer 1974, S. 200.

⁵⁶⁹ Heidegger 1969, S. 5.

⁵⁷⁰ Pudelek 2001, S. 539.

⁵⁷¹ Löhr 2011, S. 394.

⁵⁷² Eco 1993, S. 57.

ohne Einfluss des Künstlers fortwährend verändert und so nicht mehr auf die Vielfalt an Möglichkeiten der Interpretation durch den Rezipienten beschränkt ist.

*„Das Kunstwerk [...] ist eine Form, d.h. eine geschlossene Bewegung, was soviel bedeutet wie ein in einer Endlichkeit eingeschlossenes Unendliches; [...]“*⁵⁷³

Problematisch äußert sich Eco zu Arbeiten, wie Cages 4:33, die nicht mehr als Kunstwerk erkannt werden. So gibt er zu bedenken, dass trotz der Offenheit *„strukturelle Eigenschaften gelten [müssen], die den Zugang der Interpretation, die Verschiebung der Perspektive zugleich ermöglichen und koordinieren“*.⁵⁷⁴ So wie dies der Rahmen in der Funktion des Absonderns und Isolierens, wie es Moritz beschreibt, vollzieht – er reguliert die Wahrnehmung auf sein Zentrum, die Bedingung die für Simmel den Rahmen erst rechtfertigt.⁵⁷⁵

*„Durch das Einrahmen werden die essentiellen, weil determinierenden Grenzlinien durch den Rahmen konstituiert, er hält das Eingerahmte auf diese Weise zusammen, macht daraus ein Ganzes, eine Einheit, die so – qua Definierbarkeit – zur Einheit wird. Anders gesagt: Der Rahmen macht das Eingerahmte nenn- und konzeptualisierbar und konstituiert so dessen Identität – durch die Namen- und Ortgebung. Ohne jedoch selbst einem sogenannten eigenen Ort (lieu propre) zu besitzen.“*⁵⁷⁶

Im Falle der Präsentation eines Ausschnitts der Realität ist die Notwendigkeit des Rahmens in der Funktion des Abhebens von der Umgebung und Ausweisens als etwas Besonderes verstärkt, er verleiht dem Gerahmten Selbstständigkeit, indem er Distanz erzeugt und die Bildfläche definiert.⁵⁷⁷

Cages Werk geht aus der Lehre des Zen-Buddhismus hervor, indem die Musik zur *„Reinigung und Beruhigung des Geistes“*⁵⁷⁸ dient. In der Anlehnung an den Abstrakten Expressionismus entwickelt er mit einigen Freunden in den 50er Jahre eine Avantgarde-Musik.⁵⁷⁹ Die Begrenzung seines Werks mit einem vorgegebenen Anfang und Ende, hat er seiner Arbeit beigefügt, um unseren kulturellen Gewohnheiten entgegenzukommen und nicht auf völliges Unverständnis zu stoßen. Der „Zufall“ in seinem Werk ist keine Erweiterung des Repertoires, sondern wird zum eigenen Status, zum eigenen Ausdruck.⁵⁸⁰ Es geht darum *„uns näher an den Prozeß heranziehen [heranzuziehen], der die Welt ist, in der wir leben.“*⁵⁸¹

Der Künstler erzeugt sein Artefakt nicht mehr selbst, er ist nicht mehr Maler, sondern Betrachter. Er entdeckt und erforscht Dinge oder Vorgänge seiner Umgebung, auf die er mit

⁵⁷³ Ebd.

⁵⁷⁴ Ebd., S. 8.

⁵⁷⁵ Moritz 1973, S. 182; Simmel 1995, S. 103.

⁵⁷⁶ Dünkelsbühler 1991, S. 59.

⁵⁷⁷ Zaloscer 1974, S. 190, S. 193.

⁵⁷⁸ Baier o.J., S. 11.

⁵⁷⁹ Ebd., S. 6.

⁵⁸⁰ Ebd., S. 16.

⁵⁸¹ Cage zit. in: Baier o.J., S. 17.

seinem Werk aufmerksam macht.⁵⁸² So ist es die Aufgabe der Kunst nicht das Vorhandene in der Welt neu zu strukturieren oder Komplemente dazu hervorzubringen, sondern autonome Formen nach eigenen Gesetzen zu kreieren, die der Welt hinzugefügt werden und das Leben offenbaren.⁵⁸³

Eco sieht es als logische Konsequenz, dass Werke, die unsere Wirklichkeit einbeziehen, offen sein müssen, „[w]enn man folglich das Kunstwerk als eine Realität sieht, die aus eben den Elementen hergestellt wurde, die jene Realität, wie sie uns umgibt, konstituiert, so muß [sic] das Kunstwerk selbst sich in beständiger Veränderung befinden“.⁵⁸⁴

Pudelek verweist auf Nicolai Hartmann, der im Artefakt die Weltanschauung und geistige Haltung des Autors zu Grunde gelegt sieht, damit eröffnet sich dem Rezipienten die Möglichkeit die Welt aus einer anderen Perspektive erfassen zu können und jene des Künstlers nachzuvollziehen, „[d]enn jede Wiedergabe des Seheindrucks ist genau genommen nicht das Gesehene selbst, sondern immer etwas »Anderes«, nämlich das Ergebnis einer subjektiven Wahrnehmung.“⁵⁸⁵

Zogmayer lenkt in *Landmarks*, seinem Kunstwerk im öffentlichen Raum, den Blick auf die alltägliche Umgebung, um diese aus einem anderen Blickwinkel zu betrachten.

„Deshalb brauchen wir Kunst – um Weltbilder zu lockern. Dass das Maschenwerk der Gedanken und Zeichen durchsichtig und von Zeit zu Zeit auch wieder ganz aufgetrennt wird. Die Herausforderung heißt also reden, ohne Reden zu halten, malen ohne feste Bildformate zu erzeugen usw.“⁵⁸⁶

5.4 Matts Leiderstam

Im Zentrum der Arbeit des schwedischen Künstlers Leiderstam steht die subjektive Wahrnehmung des Betrachters. Der Ausgangspunkt seines künstlerischen Werks liegt im Recherchieren und Analysieren von Gemälden mit Landschaftsausblicken im Zeitraum von der zweiten Hälfte des 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert, auf die er in Museen stößt. Sein Interesse gilt nicht nur der Entstehung der einzelnen Bilder. Leiderstam nimmt sie mit restauratorischen Methoden unter die Lupe, deckt ihre Übermalungen auf oder spürt diesen in seiner Reproduktion nach und belegt jeden dieser Schritte fotografisch. Auch der Herkunft und den Reisen, die diese Gemälde gemacht haben, geht er als Teil, der zu der Geschichte der Artefakte gehört, nach.⁵⁸⁷

⁵⁸² Eco 1993, S. 173.

⁵⁸³ Ebd., S. 46.

⁵⁸⁴ Ebd., S. 165.

⁵⁸⁵ Pudelek S. 563; Baumgärtel 1993, S. 57.

⁵⁸⁶ Baier/Zogmayer 2011, S. 2.

⁵⁸⁷ Casser 2010, S. 3.

Ulrike Groos erkennt in Leiderstam nicht nur den bildenden Künstler, sondern würdigt ihn auch als Kunsthistoriker und Kurator.⁵⁸⁸ In seinen Ausstellungen stellt er die Kopien der Werke aus, die entweder als Original an der Wand hängen, in Form einer Fotografie, die die Reproduktion einer Reproduktion darstellen, oder auf eine weiße Leinwand oder im großen Format an die Wand projiziert werden. Um all dieses umfangreiche Wissen zu den einzelnen Werken zu vermitteln, bezieht er auch andere Medien, wie Texte, optische Hilfsmittel und auch unterschiedlichste Reproduktionstechniken zur Aufarbeitung von Gemälden mit ein.⁵⁸⁹ Dem Rezipienten werden keine fertig ausgearbeiteten Resultate präsentiert, sondern er wird aktiv in die Erforschung einbezogen.⁵⁹⁰ Der Betrachter assoziiert damit keine „Fälschung“, im Gegenteil, seine Kopien werten die Originale sogar auf. Ullrich schreibt, dass Leiderstam es mit seiner Methode schafft den Betrachter zu überzeugen, *„dass es nichts Schöneres und Feineres – nichts Raffinierteres – geben kann, als aus Bildern weitere Bilder zu machen.“*⁵⁹¹ *Neanderthal Landscape* ist eine groß angelegte Installation von 2010 in der Düsseldorfer Kunsthalle, an der der skandinavische Künstler fünf Jahre gearbeitet hat. (Abb. 47) Thema ist das Reflektieren des eigenen Blicks, dazu geht er der Spur der Landschaftsmalereien und Freilichtstudien von Johann Wilhelm Schirmer und seinen Schülern, die in einer Region nahe der Düsseldorfer Akademie, dem Neandertal⁵⁹², entstanden sind, nach. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat Schirmer die Landschaftsmalerei als eigene Studienrichtung auf der damals königlich-preußischen Kunstakademie in Düsseldorf eingeführt.⁵⁹³ Gregor Jansen betont, dass bis zu diesem Zeitpunkt die Meinung vertreten wurde, dass erst die Darstellung des Menschen ein Gemälde vervollständige. Trotzdem gibt es schon seit dem 16. Jahrhundert vereinzelt Malerei, die sich nur der weiträumigen Landschaft gewidmet hat.⁵⁹⁴ In dieser Installation bedient sich Leiderstam der hohen Wände der Ausstellungsräume und hängt nach eigenem Konzept seine Gemälde in Höhe der Empore auf, sodass die Motive von der unteren Ebene mit freiem Auge nicht eindeutig zu erkennen sind. Doch auch auf der Empore stellt sich die Entfernung zur gegenüberliegenden Mauer als Barriere dar, die Tafeln mit unterschiedlichen Maßen, deren größte 100 x 134 Zentimeter misst, genauer betrachten zu können. Erst durch die bereitgestellten Spektive, Vergrößerungsgläser und Skiaskope wird dem Rezipienten die Malerei zugänglich. (Abb. 48, 49) Jedes dieser optischen Geräte ist anders eingestellt und nimmt eine andere Position ein, durch die der Besucher der Ausstel-

⁵⁸⁸ Groos/Jansen 2010, S. 77.

⁵⁸⁹ Casser 2010, S. 5.

⁵⁹⁰ Ebd.

⁵⁹¹ Ullrich 2010, S. 22.

⁵⁹² Das Neandertal wurde im 19. Jahrhundert als Übungsgelände für Studenten der Akademie in Düsseldorf entdeckt. Die facettenreiche Landschaft mit Grotten, Wasserfällen u.a. war, regte zu Inspiration und Naturstudien an. Das Abtragen von Kalkstein hat die Landschaft, bis auf die Laubachfälle, zerstört.

⁵⁹³ Baumgärtel 2010, S. 63.

⁵⁹⁴ Groos/Jansen 2010, S. 77.

lung in einem in bestimmter Größe vordefinierten Ausschnitt des Bildes begutachten kann. Das durch u.a. ein Spektiv Gesehene wird für Leiderstam in ein zweidimensionales Bild verwandelt.⁵⁹⁵ So werden auch die Bilder an der Wand durch die Betrachtung durch die optischen Instrumente ein weiteres Mal reproduziert. Als Alternative bleibt dem Besucher nur einen Schritt zurück zu treten, um die gesamte Bilderwand in den Blick zu bekommen. Doch bleibt ihm nicht die Freiheit, wie sonst in Ausstellungen, durch Änderung des eigenen Standpunkts das Bild als gesamtes wahrnehmen zu können und wird auf einer weiteren Ebene in die Anschauungsweisen des Künstlers gedrängt.

Eines der Skiaskope ist so eingerichtet, dass von ihm aus die gesamte Installation überblickt werden kann, dabei bezieht er sich auf Alberti, da es für die Zentralperspektive nur einen einzigen Standpunkt gibt, von dem aus alles perspektivisch korrekt wahrgenommen werden kann.⁵⁹⁶

„Es gibt einen Moment von Choreografie und Besucherführung, mit kalkulierten Bewegungsabläufen und räumlichen Begrenzungen.“⁵⁹⁷ So äußert sich Maria Lind zu Leiderstams Installationen, die das Subjekt miteinbeziehen. Es ist zu beobachten, wie unterschiedlich sich der Betrachter bei der Wahrnehmung der großflächigen Präsentation im Gegensatz zum Blick durch u.a. das Skiaskop verhält. Bei erstem bleibt er in Bewegung, während er bei zweitem erstarrt und sich scheinbar mit dem gesamten Körper auf die Bildfläche konzentriert.⁵⁹⁸ Die ungeteilte Aufmerksamkeit des Subjekts ist mit ein Grund, warum der Künstler auf Geräte, die heute nicht mehr aktuell sind, zurückgreift.

Mit der Art der Hängung gibt Leiderstam einen Überblick über die Landschaftsmalerei an der Düsseldorfer Akademie, bringt sie teilweise durch Reduzieren des Abstandes miteinander in Verbindung als würden sie Teil einer Geschichte sein. Doch wird keiner der Künstler in seinen Fähigkeiten speziell hervorgehoben und betont, sondern mit ihren einander gleichenden Farbpaletten und Malweisen einer Schule untergeordnet.⁵⁹⁹

Ein anderer Teil der Ausstellung sind die Erkenntnisse der Nachforschungen auf der Empore der Kunsthalle. Sie umfassen Medien, wie Kunst- und Skizzenbücher, vom Künstler verfasste Texte, Fotografien, Filme und eine Computeranimation. (Abb. 50) Auf sieben Tischen präsentiert er die Reproduktionen zu den einzelnen Malereien, die er in Büchern aufgespürt hat, teilweise stellt er Fotografien dazu. Jeder Tisch ist einem eigenen Thema gewidmet. Sie sind zweigeteilt, auf der Grundplatte liegt eine zweite, die sie zum Teil überlappt. Die Oberfläche der unteren ist Linoleum hier legt er jene Bücher auf, die vorwiegend gelesen werden sollen, die obere Platte ist aus Holz und mit einem Raster überzogen. Hierauf befinden sich

⁵⁹⁵ Leiderstam/Schulz/Ortwig 2010, S. 107.

⁵⁹⁶ Ebd.

⁵⁹⁷ Lind 2010, S. 143.

⁵⁹⁸ Leiderstam/Schulz/Ortwig 2010, S. 105.

⁵⁹⁹ Ebd., S. 101.

die visuell zu betrachtenden Werke. Die Projektionen auf zwei Leinwänden, die auf einer Staffelei aufgebaut sind, zeigen Ausschnitte der Laubach-Wasserfälle, der einzig erhaltenen Naturschönheit der Landschaft im Neandertal.

Die authentischen Standorte sind ihm auch in seiner Reproduktion wichtig, so sucht er mit seinen Kopien den Ort auf, an denen die Kunstwerke im 19. Jahrhundert ursprünglich einmal entstanden sind, stellt sie auf eine Staffelei und fotografiert sie.⁶⁰⁰ (Abb. 51) Damit erweitert er sein Werk um eine weitere Dimension, die in Verbindung mit dem Thema Rahmen steht. Die Landschaft wird in den Fotografien zum „Rahmen“, wie sie es für die Malerei bis ins 19. Jahrhundert als Beiwerk für religiöse oder mythologische Szenen auch war, wie letzteres Jansen betont.⁶⁰¹ Nur umgibt die Weite der Natur die begrenzte Malerei, in der sich die Malerei fortsetzt und grenzenlos wird. Dieter Roelstraete verweist in diesem Zusammenhang auf die Definition Derridas, dass das Parergon ein Beiwerk ist, das mit der Struktur des Werks eng verbunden ist. Jedoch spricht Derrida vom Parergon um ein Werk und nicht in einem Werk, da er sonst die Natur als Beispiel anführen hätte müssen.⁶⁰² Heute erscheint uns die reine Landschaftsmalerei unspektakulär und eintönig, doch hat sie sich in einem langwierigen Prozess mit Hilfe der Düsseldorfer Schule emanzipieren können und stellt eine Errungenschaft für die Landschaft dar, da das „Beiwerk“ selbst zum Bildinhalt wird.

Diese Forschungen nach den Umständen der Entstehung, der Reise der Gemälde und ihre Aufstellungsorte sind Teil der Geschichte, die den einzelnen Kunstwerken anhaftet. Leiderstam kann die Kunstwerke nur dann nachempfinden, wenn er sie kennt und dies möchte er auch dem Rezipienten ermöglichen, indem er ihm all das Material zur Verfügung stellt.⁶⁰³

„Für mich ist »Sehen« ein grundlegender Modus der Wahrnehmung, der sehr eng mit dem Prozess verknüpft ist, etwas zu erforschen, zu entdecken und schließlich auf künstlerische Weise sichtbar zu machen. Sehen ist nie eine unmittelbare Erfahrung, denn eine unmittelbare Erfahrung geht von der Annahme aus, dass alle Motivationen, Aspekte und Assoziationen durch den Akt des Sehens ausgelöscht werden.“⁶⁰⁴

Er möchte dem Ausstellungsbesucher seine Sichtweise nahebringen, dass Kunstwerke in einem größeren, kulturellen Zusammenhang stehen und in ihrer Gesamtheit betrachtet, aber in ihrem Kontext auch immer neu hinterfragt werden müssen.⁶⁰⁵ Dem Leitgedanken seiner Ausstellungskonzeption, dem Aktivieren des Betrachters, nach, geht es nicht vorwiegend um das Recherchieren und Analysieren, sondern darum sich dadurch selbst ein „Bild

⁶⁰⁰ Groos/Jansen 2010, S. 77.

⁶⁰¹ Ebd., S. 79.

⁶⁰² Roelstraete 2010, S. 177.

⁶⁰³ Groos/Jansen 2010, S. 77.

⁶⁰⁴ Leiderstam/Schulz/Ortwig 2010, S. 101.

⁶⁰⁵ Ebd.

zu machen“ und „neue Bedeutung [zu] produzieren“.⁶⁰⁶ Leiderstam spricht in seiner Arbeit von „picturing“, „Bilder Machen“, womit er „nicht einfach Sehen, sondern Sehen als aktive Einmischung in die sichtbare Welt“⁶⁰⁷ meint.

Doch ist sich der Künstler auch dem „Sehen“ als „eine körperliche Erfahrung“⁶⁰⁸ bewusst, arbeitet ausgehend von den räumlichen Gegebenheiten mit dem Blick des Rezipienten und leitet diesen mit Hilfe optischer Geräte.

6 Resümee

Aus der Betrachtung des Rahmens in der Kunst des 20. Jahrhunderts haben sich drei Phänomene ergeben, die ich anhand repräsentativer Künstler erarbeitet habe und durch das Nebeneinanderstellen unterschiedlicher Theorien untermauern konnte.

Der Werkbegriff von Blinky Palermo folgt der zunehmenden Autonomie des Kunstwerks an der Wand, ausgehend von Frank Stellas *Shaped Canvases*. Seit der Abkehr von der gegenständlichen Malerei und der Verräumlichung des Bildes zum Objekt, benötigt das Werk keinen „räumlichen Ansatz“⁶⁰⁹ mehr in Form eines Bilderrahmens, um in seine Umgebung eingesetzt werden zu können. Während Stellas Werke aufgrund ihrer extremen Dimensionen mit ausreichend Abstand zum nächsten positioniert werden müssen, spielen Palermos zweiteilige Arbeiten mit der leeren Wand dazwischen und nehmen sie als Element in das Werk auf.

Im verstärkten Aufgreifen des White Cubes als Institution in den 60er Jahren zeichnet sich der „Kontext“⁶¹⁰, wie es Brüderlin nennt, der seit der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts an die Stelle des im materiellen Sinn ausgeführten Werks tritt, ab. Palermo setzt um die Wand einen Rahmen und stellt ihn damit selbst aus. In anderen Arbeiten wird Wand zur monochromen Farbfläche. Mit dem Nachfahren der Kanten des Raums und damit der Grenzen der Galerie, zeigt er auf, dass auch die rahmenlose Kunst innerhalb des White Cubes eingefasst und begrenzt wird. Als Bestätigung dafür, dass jede Wahrnehmung in einem Bezugsrahmen stattfindet, in oder an dem sich der Rezipient in seiner Position hinsichtlich seines Blicks orientieren kann. Damit wurde der Bilderrahmen ausgehend vom 19. Jahrhundert nicht verlassen, sondern erweitert. Aktuelle Versuche des Aufbrechens dieser auf die Beschränkung des Bilderrahmens folgenden Instanz, zeigen Esther Stocker und Peter Kogler.

⁶⁰⁶ Baumgärtel 2010, S. 63.

⁶⁰⁷ Leiderstam zit. in: Baumgärtel 2010, S. 63.

⁶⁰⁸ Leiderstam/Schulz/Ortwig 2010, S. 105.

⁶⁰⁹ Schmidt 1974, S. 10.

⁶¹⁰ Brüderlin 1994d, S. 55.

Stocker scheint, wie Kasimir Malewitsch, die weiße Galerie als unendlichen Raum zu betrachten, indem sie die Elemente ihre Installation in diesem verteilt als würden sie darin schweben. Kogler destabilisiert nicht nur den Standort des Betrachters, sondern öffnet den Raum mit endlosen computeranimierten Projektionen.

Allan McCollum folgt hingegen dem traditionellen Verständnis eines Bilderrahmens, indem er seine Werke im klassischen Sinn rahmt, jedoch lässt er den Blick des Betrachters mit dem fehlenden Bildmotiv in die Irre laufen, indem er ein Gemälde suggeriert aber nur einen Stellvertreter ausstellt. Dadurch wird der Rahmen in seiner Funktion hinterfragt und zum Gegenstand der Betrachtung. Auch Heinrich Dunst präsentiert die leere Bildfläche umgeben von einem andersfarbigen Rahmen an der Wand. Mit der Intention das Werk bewusst in die Umgebung einzugliedern, bedarf es keines Rahmens mehr, um dieses jedoch als Kunstwerke identifizieren zu können, ist er mitunter unerlässlich. Auch die leere Bildfläche verlangt nach einem Rahmen, doch ist seine physische Erscheinung nicht vorgegeben.

Die Reflexion der Wahrnehmung des Betrachters findet seine Umsetzung auch in der Ausstellung von einfachen Holzleisten eines Bilderrahmens, ohne dass dieser eine Bildfläche einschließt. Dies spiegelt Leo Zogmayers Idee vom Rahmen wider, die sich in seiner Werkserie *Frames* manifestiert, in denen er den Rahmen zum Kunstwerk erhebt. Durch ihre Positionierung an der Galeriewand, dem institutionellen Rahmen, kann durch sie nichts gesehen werden und die „Nebensache“ nach Derrida wird zum Hauptwerk.

In *Landmarks* greift der Künstler den Rahmen als Unterstützung für eine gezielte Wahrnehmung auf, indem er den Blick des Rezipienten fokussiert und erweitert. Wie der Rahmen in der Geschichte immer schon die Aufmerksamkeit auf das Werk lenken sollte, um es damit aus der Masse hervorzuheben, markiert Zogmayer mit seiner Arbeit einen Ausschnitt des alltäglichen Umfelds und erzielt damit, dass die Bevölkerung versucht, durch den Rahmen etwas Besonderes zu entdecken. Karin Sanders Projekt dazu, ebenfalls im öffentlichen Raum, fordert vom Betrachter ähnliches Verhalten. Ihre Ein- und Ausblicke durch die *Fenster* der Galerie oder den Durchgang durch eine Passage zeigt etwas auf, das das Subjekt selbst erkennen muss, ein „offenes Kunstwerk“ nach Eco, das permanent in Bewegung bleibt. Auf noch komplexere Weise äußert sich bei Matts Leiderstam das „Hinsehen“ als Thema seiner Arbeit, er bedient sich der verschiedensten optischen Instrumente, die den Blick auf die in der Galerie platzierten Gemälde freigeben bzw. ihn einschränken, da nicht alle Geräte schwenkbar sind und so nur die vom Künstler eingerichteten Blickweisen nachvollzogen werden können. Gleichzeitig erarbeitet er damit ihre Bedeutung in der Geschichte der Wahrnehmung, die auch heute noch nicht abgerissen ist.

Das Eröffnen neuer Möglichkeiten und Freiräume in der Kunst des 20. Jahrhunderts führt

zu einem Wandel der Wertvorstellungen. Die künstlerische Praxis kann sich von der illusionistischen Malerei abwenden und neue Wege einschlagen. Damit erfüllt der Rahmen nicht mehr die Aufgaben eines Parergons, das als Beiwerk nur selten wahrgenommen wird, sondern steht in einem neuen, direkten Verhältnis zum Werk und gerät selbst in den Blick.

7 Literaturverzeichnis

Bader 2007

Graham Bader, Die absolute Besonderheit von Kasimir Malewitschs schwarzem Quadrat, in: Hubertus Gaßner (Hrsg.), Das schwarze Quadrat. Hommage an Malewitsch (Kat. Ausst., Kunsthalle, Hamburg 2007), Ostfildern 2007, S. 201-206.

Baier 2000

Franz X. Baier, LEO..., in: Leo Zogmayer (Kat. Ausst., Galéria Medium, Bratislava 2000; Museum Moderner KunstStiftung Wörlen, Passau 2000), Bratislava 2000, S. 5-11.

Baier o. J.

Karl Baier, Offenes Kunstwerk versus Kunstwerk der Offenheit. Umberto Ecos abendländische Werk-Ästhetik und John Cage buddhistische Alternative, Wien o. J., in: Homepage der Universität Wien, (15.11.2012),

URL: http://homepage.univie.ac.at/karl.baier/texte/tex_umberto.htm.

Baier/Zogmayer 2011

Karl Baier/Leo Zogmayer, Die Welt wie sie ist. Ein Gespräch, Wien 2011, in: Homepage Leo Zogmayer, (15.11.2012),

URL: http://www.leozogmayer.com/LZ/FB_LZ_Die_Welt.html.

Baier/Zogmayer 2007

Karl Baier/Leo Zogmayer, schön als das Größere, Weitere ... Gespräche zwischen Karl Baier und Leo Zogmayer im März 2007, in: Dieter Willim, Vom Ausrahmen der Welt. Schauen als Ortsbezogenheit in der Kunst Leo Zogmayers, phil. Dipl. [ms.], Anhang c), Wien 2010, S. 80-83.

Barak 2008

Ami Barak, Peter Kogler – eine Ästhetik des Verschiebens, in: Edelbert Köb (Hrsg.), Peter Kogler (Kat. Ausst., Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 2008/2009), Köln 2008, S. 44-52.

Barthes 2003

Roland Barthes, Der Tod des Autors, in: Fotis Jannidis (Hrsg.), Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart 2003, S. 185-193.

Baumgärtel 2010

Bettina Baumgärtel, Matts Leiderstam – *Die Wahrnehmung der Wahrnehmung*, in: Matt Leiderstam. Seen Here from Here Seen (Kat. Ausst., Kunsthalle, Düsseldorf 2010), Nürnberg 2010, S. 57-64.

Beil 2001

Ralf Beil, Der Schwarzraum – Phänomen, Geschichte, Gegenwart, in: ders. (Hrsg.), Black Box. Der Schwarzraum in der Kunst (Kat. Ausst., Kunstmuseum, Bern 2001), Ostfildern-Ruit 2001, S. 9-24.

Belgin/Zogmayer 2006

Tayfun Belgin/Leo Zogmayer, Schön kommt von schauen. Gespräche zwischen Tayfun Belgin und Leo Zogmayer im Juni 2006 zur Ausstellung Leo Zogmayer – schön in der Kunsthalle Krems 2006, in: Dieter Willim, Vom Ausrahmen der Welt. Schauen als Ortsbezogenheit in der Kunst Leo Zogmayers, phil. Dipl. [ms.], Anhang a), Wien 2010, S. 78-79.

Bellenbaum/Buchmann 2010

Rainer Bellenbaum/Sabeth Buchmann, Risse/Lücken/Scharniere in: Riss/Lücke/Scharnier A (Kat. Ausst., Galerie nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder, Wien 2006/2007), Wien 2010, S. 155-165.

Benjamin 1974

Walter Benjamin, Gesammelte Schriften. Abhandlungen Bd. I, 2, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1974.

Berg 2004

Stephan Berg, Zwischen Entkörperung und Verkörperung, in: ders./Silvia Eiblmayr/Noelle Tissier (Hrsg.), Peter Kogler (Kat. Ausst., Kunstverein, Hannover 2004; Galerie im Taxispalais, Innsbruck 2004; Centre Régional d'Art Contemporain Languedoc-Roussillon, Sète 2005), Ostfildern-Ruit 2004, S. 9-13.

Bono 2011

Melanie Bono, Von heute aus. Anmerkungen zur zeitgenössischen Rezeption des Werkes von Palermo, in: Palermo. who knows the beginning and who knows the end (Kat. Ausst., LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 2011; Kunstmuseum, St. Gallen 2011), Heidelberg 2011, S. 47- 50.

Brill 2007

Dorothee Brill, Samuel Beckett, Bruce Nauman, in: Hubertus Gaßner (Hrsg.), Das schwarze Quadrat. Hommage an Malewitsch (Kat. Ausst., Kunsthalle, Hamburg 2007), Ostfildern 2007, S. 144-151.

Brüderlin 1997

Markus Brüderlin, Lost – Heinrich Dunsts Beitrag zu einer Allegorie der Form, in: Heinrich Dunst *Lost* (Kat. Ausst., Museum für Angewandte Kunst, Wien 1997), Wien 1997, S. 11-22.

Brüderlin 1996

Markus Brüderlin, Nachwort: Die Transformation des White Cube. Wirkung und künstlerisches Umfeld der Essayfolge „In der weißen Zelle“ von Brian O’Doherty, in: Brian O’Doherty, In der weißen Zelle. Inside the White Cube, hrsg. von Wolfgang Kemp, Berlin 1996, S. 139-166.

Brüderlin 1995

Markus Brüderlin, Der Rahmen will Bild werden. Das Rahmen(Kunst)Werk des 20. Jahrhunderts, in: Bild+Rahmen der Moderne. Van Gogh bis Dali, Beilage zu Eva Mendgen (Hrsg.), In Perfect Harmony. Bild+Rahmen 1850-1920 (Kat. Ausst., Van Gogh Museum, Amsterdam 1995; Kunstforum, Wien 1995), Amsterdam 1995, S. 4-29.

Brüderlin 1994a

Markus Brüderlin, Zur Ausstellung, in: Aura. Die Realität des Kunstwerks zwischen Autonomie, Reproduktion und Kontext (Kat. Ausst., Secession, Wien 1994), Wien 1994, S. 9-11.

Brüderlin 1994b

Markus Brüderlin, Die List der Aura, in: Aura. Die Realität des Kunstwerks zwischen Autonomie, Reproduktion und Kontext (Kat. Ausst., Secession, Wien 1994), Wien 1994, S. 54-77.

Brüderlin 1991

Markus Brüderlin, Der Wunsch nach Sprache und Belassenheit der Dinge, in: Heinrich Dunst (Kat. Ausst., Galerie Nächst St. Stephan, Wien 1991), Wien 1991, S. 13-17.

Brüderlin 1987

Markus Brüderlin, Zur Ästhetik und Sprache der Ambivalenz. Die Objektbilder von Heinrich Dunst, in: Heiner Blum Heinrich Dunst (Kat. Ausst., Galerie Nächst St. Stephan, Wien 1987), Wien 1987, S. 4-5.

Bruhn 2009

Matthias Bruhn, Das Bild. Theorie – Geschichte – Praxis, Berlin 2009.

Buchloh/Cooke 2007

Benjamin Buchloh/Lynn Cooke, Über Palermo. Benjamin Buchloh im Gespräch mit Lynn Cooke, in: Susanne Küper/Ulrike Groos/Vanessa J. Müller (Hrsg.), Palermo (Kat. Ausst., Kunsthalle, Düsseldorf 2007; Kunstverein, Rheinlande und Westfalen 2007/2008), Köln 2007, S. 149-166.

Buren 2001

Daniel Buren, Funktion des Museums, in: Christian Kravagna (Hrsg.), Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen, Köln 2001, S. 43-46.

Burger 1996

Rudolf Burger, Kultur ist keine Kunst, in: Markus Klammer (Hrsg.), Form und Sinn – Ein Kontinuum. Über die Aktualität der Sinnstiftung durch Kunst (Kat. Ausst., GIL-Gebäude, Bozen 1996), Wien 1996, S. 7-20.

Butin 2011

Hubertus Butin, Die Kunst im Kohlenkeller – Karin Sanders Gebrauchsbilder, in: Harald Welzer (Hrsg.), Karin Sander. Gebrauchsbilder (Kat. Ausst., Kunstmuseum, St. Gallen 2010/2011), Nürnberg 2011, o. S.

Caldura 2006

Riccardo Caldura, Dispositive und Interferenzen. Anmerkungen zur Arbeit von Esther Stocker, in: Silvia Eiblmayr (Hrsg.), Esther Stocker (Kat. Ausst., Galerie im Taxispalais, Innsbruck 2006), Innsbruck 2006, S. 109-112.

Casser 2010

Anja Casser, MATTS LEIDERSTAM: NACHBILD, in: dies. (Hrsg.), NACHBILD / AFTER IMAGE. Matts Leiderstam (Kat. Ausst., Badischer Kunstverein, Karlsruhe 2007), Berlin 2010, S. 3-11.

Chouguet 2008

Jean-François Chouguet, Das Labyrinth Kogler, in: Edelbert Köb (Hrsg.), Peter Kogler (Kat. Ausst., Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 2008/2009), Köln 2008, S. 35-39.

Derrida 1992

Jacques Derrida, Die Wahrheit in der Malerei, hrsg. von Peter Engelmann, Wien 1992.

Dünkelsbühler 1991

Ulrike Dünkelsbühler, Kritik der Rahmen-Vernunft. Parergon-Versionen nach Kant und Derrida, München 1991.

Dunst 1992

Heinrich Dunst, Warum sich das Abstrakte nicht selbst erkennt. Das Problem der Identität ästhetischer Formulierungen, in: Rosemarie Schwarzwälder (Hrsg.), Abstrakte Malerei zwischen Analyse und Synthese, Klagenfurt 1992, S. 83-89.

Eco 1993

Umberto Eco, Das offene Kunstwerk, Frankfurt am Main 1993.

Egenhofer 2008

Sebastian Egenhofer, Abstraktion Kapitalismus Subjektivität. Die Wahrheitsfunktion des

Werks in der Moderne, München 2008.

Eiblmayr 2004

Silvia Eiblmayr, Form Follows Fear Follows Fun, in: dies./Stephan Berg/Noelle Tissier (Hrsg.), Peter Kogler (Kat. Ausst., Kunstverein, Hannover 2004; Galerie im Taxispalais, Innsbruck 2004; Centre Régional d'Art Contemporain Languedoc-Roussillon, Sète 2005), Ostfildern-Ruit 2004, S. 15-17.

Elger 1995

Dietmar Elger, Allan McCollum: Von künstlerischen Surrogaten zu natürlichen Kopien, in: Allan McCollum: natural copies (Kat. Ausst., Sprengel Museum, Hannover 1995/1996), Stuttgart 1995, S. 6-21.

Elvers-Švamberk 2002

Kathrin Elvers-Švamberk, Die Offenbarung der Befindlichkeit. Zur Rolle des Leibes im Werk von Karin Sander, in: Karin Sander (Kat. Ausst., Staatsgalerie, Stuttgart 2002), Ostfildern 2002, S. 50-67.

Emslander 2008

Fritz Emslander, Die Dritte Dimension. Raumkonstruktionen bei Kasimir Malewitsch, Gustav Kluzis, Alexander Rodtschenko, El Lissitzky und Kurt Schwitters, in: Von der Fläche zum Raum. Malewitsch und die frühe Moderne (Kat. Ausst., Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 2008/2009), Köln 2008, S. 42-50.

Franz 2011

Erich Franz, Palermo – Freiheit des Sehens, in: Palermo. who knows the beginning and who knows the end (Kat. Ausst., LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 2011; Kunstmuseum, St. Gallen 2011), Heidelberg 2011, S. 14-31.

Fraser 1988

Andrea Fraser, Allan McCollum, in: Allan McCollum (Kat. Ausst., Portikus, Frankfurt am Main 1988; De Appel, Amsterdam 1988/1989), Köln 1988, S. 7-10.

Fuchs 2008a

Rainer Fuchs, Systematisch gebrochene Systeme, in: ders. (Hrsg.), Esther Stocker. Geometrisch betrachtet (Kat. Ausst., Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 2008), Nürnberg 2008, S. 21-27.

Fuchs 2008b

Rainer Fuchs, Verkettungen, in: Edelbert Köb (Hrsg.), Peter Kogler (Kat. Ausst., Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 2008/2009), Köln 2008, S. 15-23.

Fuchs 1996

Rainer Fuchs, VERKNÜPFENDE TRENNUNGEN – Zu den neueren Arbeiten Leo Zogmayers, in: Leo Zogmayer (Kat. Ausst., Kunsthalle, Krems 1996), Klagenfurt 1996, S. 7-13.

Gaßner 2007

Hubertus Gaßner, Mischa Kuball, Allan McCollum, in: ders. (Hrsg.), Das schwarze Quadrat. Hommage an Malewitsch (Kat. Ausst., Kunsthalle, Hamburg 2007), Ostfildern 2007, S. 152-161.

Geelhaar 1980

Christian Geelhaar, Frank Stella. Working Drawings. Zeichnungen 1956-1970 (Kat. Ausst., Kunstmuseum, Basel 1980; Staatliche Graphische Sammlung, München 1980), Basel 1980.

Gludovatz 1999

Karin Gludovatz, Die Signaturen Jan van Eycks. Autorschaftsnachweis als bildtheoretische Stellungnahme, phil. Dipl. [ms.], Wien 1999.

Gorjatschewa 2008

Tatjana Gorjatschewa, Suprematismus und Konstruktivismus. Antragonismus und Ähnlichkeit, Polemik und Zusammenarbeit, in: Von der Fläche zum Raum. Malewitsch und die frühe Moderne (Kat. Ausst., Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden 2008/2009), Köln 2008, S. 16-28.

Groos/Jansen 2010

Ulrike Groos/Gregor Jansen, Die Erfindung der Natur – Die Erfindung der Landschaft: Matts Leiderstam in Düsseldorf, in: Matt Leiderstam. Seen Here from Here Seen (Kat. Ausst., Kunsthalle, Düsseldorf 2010), Nürnberg 2010, S. 77-79.

Groys 2004

Boris Groys, Das unendliche Undsowever, in: Stephan Berg/Silvia Eiblmayr/Noelle Tissier (Hrsg.), Peter Kogler (Kat. Ausst., Kunstverein, Hannover 2004; Galerie im Taxispalais, Innsbruck 2004; Centre Régional d'Art Contemporain Languedoc-Roussillon, Sète 2005), Ostfildern-Ruit 2004, S. 19-23.

Guberman 1995

Sidney Guberman, Frank Stella an illustrated biography, N.Y. 1995.

Hansen-Löve 2007

Aage A. Hansen-Löve, Der Suprematismus oder die Quadratur des Nichts, in: Hubertus Gaßner (Hrsg.), Das schwarze Quadrat. Hommage an Malewitsch (Kat. Ausst., Kunsthalle, Hamburg 2007), Ostfildern 2007, S. 192-200.

Heidegger 1969

Martin Heidegger, Die Kunst und der Raum. L'art et l'espace, St. Gallen 1969.

Hemken 2007

Kai-Uwe Hemken, Sensualismen höherer Ordnung: Kasimir Malewitsch und seine avantgardistische Nachkommenschaft, in: Hubertus Gaßner (Hrsg.), Das schwarze Quadrat. Hommage an Malewitsch (Kat. Ausst., Kunsthalle, Hamburg 2007), Ostfildern 2007, S. 207-213.

von Holst 2002

Christian von Holst, Vorwort, in: Karin Sander (Kat. Ausst., Staatsgalerie, Stuttgart 2002), Ostfildern 2002, S. 6-9.

Inboden 2002

Gudrun Inboden, „um der ,kunst willen jn heimlicher perspectiua“. Karin Sanders Verräumlichungen, in: Karin Sander (Kat. Ausst., Staatsgalerie, Stuttgart 2002), Ostfildern 2002, S. 12-41.

Jürgen-Fischer 1974

Klaus Jürgen-Fischer, Bild und Rahmen, in: In den Rahmen hinein über das Bild hinaus gemalt (Kat. Ausst., Kunsthalle, Recklinghausen 1974), Recklinghausen 1974, S. 3-8.

Kebeck 2006

Günther Kebeck, Bild und Betrachter. Auf der Suche nach Eindeutigkeit, Regensburg 2006.

Kemp 1996

Wolfgang Kemp, The Narrativity of the Frame, in: Paul Duro (Hrsg.), The rhetoric of the frame, Cambridge 1996, S. 11-23.

Kemp 1995

Wolfgang Kemp, Heimatrecht für Bilder. Funktionen und Formen des Rahmen im 19. Jahrhundert, in: Eva Mendgen (Hrsg.), In Perfect Harmony. Bild+Rahmen 1850-1920 (Kat. Ausst., Van Gogh Museum, Amsterdam 1995; Kunstforum, Wien 1995), Amsterdam 1995, S. 13-25.

Kerber 1997

Bernhard Kerber, Rahmen ohne Bilder – Eine Zitat-Montage, in: Werner Scheel/Kunibert Bering (Hrsg.), Kunst und Ästhetik. Erkundungen in Geschichte und Gegenwart, Berlin 1997, S. 117-139.

Kerber 1996

Bernhard Kerber, Nachwort, in: Ernst Michalski, Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für

die Methode der Kunstgeschichte, Berlin 1996, S. 287-302.

Klammer 1996

Markus Klammer, Eine Ausstellung, in: ders. (Hrsg.), Form und Sinn – Ein Kontinuum. Über die Aktualität der Sinnstiftung durch Kunst (Kat. Ausst., GIL-Gebäude, Bozen 1996), Wien 1996, S. 70-135.

Klinkott 1994

Manfred Klinkott, Fenster im Hausbau, in: Günther Uhlig/Niklaus Kohler/Lothar Schneider (Hrsg.), Fenster. Architektur und Technologie im Dialog, Braunschweig/Wiesbaden 1994, S. 34-47.

Köb 2009

Edelbert Köb, Kuratorische Anmerkungen, in: Agnes Husslein-Arco (Hrsg.), Wiener Musterzimmer (Kat. Ausst., Orangerie des Belvedere, Wien 2009/2010), Wien 2009, S. 11-19.

Kogler/Rhomberg 2008

Peter Kogler im Gespräch mit Kathrin Rhomberg, in: Edelbert Köb (Hrsg.), Peter Kogler (Kat. Ausst., Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 2008/2009), Köln 2008, S. 61-75.

Kowtun 1980

Jewgeni Kowtun, Kasimir Malewitsch und seine künstlerische Entwicklung, in: Kasimir Malewitsch (1878-1935). Werke aus sowjetischen Sammlungen (Kat. Ausst., Kunsthalle, Düsseldorf 1980), Düsseldorf 1980, S. 10-37.

Krauss 1981

Rosalind Krauss, The Originality of the Avant-garde: A Postmodernist Repetition, in: October, Bd. 18, 1981, S. 47-66.

Krejci 2008

Harald Krejci, Suspekte Räume, in: Rainer Fuchs (Hrsg.), Esther Stocker. Geometrisch betrachtet (Kat. Ausst., Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 2008), Nürnberg 2008, S. 29-35.

Krischanitz 1994

Adolf Krischanitz, Kunst ein nicht näher bezeichneter Ort, in: Aura. Die Realität des Kunstwerks zwischen Autonomie, Reproduktion und Kontext (Kat. Ausst., Secession, Wien 1994), Wien 1994, S. 5-7.

Krystof 2002

Doris Krytof, Ortsspezifität, in: Hubertus Butin (Hrsg.), DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2002, S. 231-234.

Kübler 1970

Renate Kübler, Der Bilderrahmen im Lichte seiner wichtigsten Funktionen, Stuttgart 1970.

Küper 2007

Susanne Küper, „Treppenhaus 1,2,...“. Susanne Küper im Gespräch mit Ilak und Andreas Ruby, in: Susanne Küper/Ulrike Groos/Vanessa J. Müller (Hrsg.), Palermo (Kat. Ausst., Kunsthalle, Düsseldorf 2007; Kunstverein, Rheinlande und Westfalen 2007/2008), Köln 2007, S. 79-95.

Küper/Groos/Müller 2007

Susanne Küper/Ulrike Groos/Vanessa J. Müller (Hrsg.), Zur Ausstellung, in: dies., Palermo (Kat. Ausst., Kunsthalle, Düsseldorf 2007; Kunstverein, Rheinlande und Westfalen 2007/2008), Köln 2007, S. 29-35.

Küper 2006

Susanne Küper, Palermos Kompositionen. oder wie sich die Teile zum Ganzen verhalten, in: Mechthild Haas (Hrsg.), Blinky Palermo. Eine Tagung im Hessischen Landesmuseum Darmstadt (Reihe XX. Jahrhundert, 3), Darmstadt 2006, S. 58-67.

Lange/Franz 2007

Thomas Lange/Erich Franz, Sehen als Empfindung. Thomas Lange im Gedankenaustausch mit Erich Franz, in: Susanne Küper/Ulrike Groos/Vanessa J. Müller (Hrsg.), Palermo (Kat. Ausst., Kunsthalle, Düsseldorf 2007; Kunstverein, Rheinlande und Westfalen 2007/2008), Köln 2007, S. 109-122.

Lehmann/Weibel 1994

Ulrike Lehmann/Peter Weibel (Hrsg.), Ästhetik der Absenz. Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit, München 1994.

Leiderstam/Schulz/Ortwig 2010

Matts Leiderstam/Christoph B. Schulz/Jari Ortwig, *Neanderthal Landscape* – Auf der Suche. Auszüge aus einer E-Mail-Konversation zwischen MATTS LEIDERSTAM, CHRISTOPH BENJAMIN SCHULZ und JARI ORTWIG während der Ausstellungsvorbereitungen, in: Matt Leiderstam. Seen Here from Here Seen (Kat. Ausst., Kunsthalle, Düsseldorf 2010), Nürnberg 2010, S. 101-107.

Lind 2010

Maria Lind, *Parallelwelten*. Mit Fotografien von Matts Leiderstam in: Matt Leiderstam. Seen Here from Here Seen (Kat. Ausst., Kunsthalle, Düsseldorf 2010), Nürnberg 2010, S. 141-145.

Löhr 2011

Wolf-Dietrich Löhr, Werk/Werkbegriff, in: Ulrich Pfisterer (Hrsg.), Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart 2011, S. 390-395.

Maerker 1997

Daniela Maerker, Die Entgrenzung des Bildfeldes im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts, phil. Diss. [ms.], München 1997.

Malsch 2010

Friedmann Malsch, Die historische Dimension des Sehens, in: Matt Leiderstam. Seen Here from Here Seen (Kat. Ausst., Kunsthalle, Düsseldorf 2010), Nürnberg 2010, S. 113-119.

McCollum 2001

Allan McCollum, Unbetiteltes Statement, in: Christian Kravagna (Hrsg.), Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen, Köln 2001, S. 93-94.

Mehring 2009

Christine Mehring, Glühbirnen und Monochrome: Die Wahlverwandtschaften von Richter und Palermo, In: Lynne Cooke/Karen Kelly (Hrsg.), Palermo. To the People of New York City, Düsseldorf 2009, S. 45-78.

Meinhardt 1994

Johannes Meinhardt, Allan McCollum. Malerei als Leerstelle. Allan McCollums Subversion des letzten Bildes, in: Aura. Die Realität des Kunstwerks zwischen Autonomie, Reproduktion und Kontext (Kat. Ausst., Secession, Wien 1994), Wien 1994, S. 14-17.

Mendgen 1995a

Eva Mendgen, Einleitung, in: dies. (Hrsg.), In Perfect Harmony. Bild+Rahmen 1850-1920 (Kat. Ausst., Van Gogh Museum, Amsterdam 1995; Kunstforum, Wien 1995), Amsterdam 1995, S. 9-10.

Mendgen 1995b

Eva Mendgen, Glanzgold oder Patina. Bild und Rahmen im Werk von Franz Lenbach und Arnold Böcklin, in: dies. (Hrsg.), In Perfect Harmony. Bild+Rahmen 1850-1920 (Kat. Ausst., Van Gogh Museum, Amsterdam 1995; Kunstforum, Wien 1995), Amsterdam 1995, S. 29-54.

Mendgen 1995c

Eva Mendgen, Kunst oder Dekoration. Bild und Rahmen im Werk von Franz von Stuck und Gustav Klimt, in: dies. (Hrsg.), In Perfect Harmony. Bild+Rahmen 1850-1920 (Kat. Ausst., Van Gogh Museum, Amsterdam 1995; Kunstforum, Wien 1995), Amsterdam 1995, S. 97-126.

Michalski 1996

Ernst Michalski, Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte, Berlin 1996.

Moritz 1973

Karl P. Moritz, Werke in zwei Bänden, Bd. 1, Reisen eines Deutschen in Italien: Aufsätze und Abhandlungen, Berlin 1973.

Nabakowski 2011

Gislind Nabakowski, »... Grün / wie ich dich liebe / Grün ...«. Unerwartete Emotionen - Palermos strukturelles und räumliches Interesse an Poesie, Literatur, Neuer Musik, Beat und Jazz, in: Palermo. who knows the beginning and who knows the end (Kat. Ausst., LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 2011; Kunstmuseum, St. Gallen 2011), Heidelberg 2011, S. 32-45.

Noever 1997

Peter Noever, Zum Thema – Lost (&Found), in: Heinrich Dunst *Lost* (Kat. Ausst., Museum Angewandter Kunst, Wien 1997), Wien 1997, S. 7.

O'Doherty 1996

Brian O'Doherty, In der weißen Zelle. Inside the White Cube, hrsg. von Wolfgang Kemp, Berlin 1996.

Olbrich 1996

Harald Olbrich (Hrsg.), Lexikon der Kunst. Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, Bd. 5, Leipzig 1996.

Orišková 2000

Maria Orišková, On the Work of Leo Zogmayer: THE WORK OF ART AS INSTRUMENT, THE ARTIST AS THEORIST, THE VIEWER AS CREATOR, in: Leo Zogmayer (Kat. Ausst., Galéria Medium, Bratislava 2000; Museum Moderner KunstStiftung Wörlen, Passau 2000), Bratislava 2000, S. 23-25.

Ortega y Gasset 1993

José Ortega y Gasset, Über die Liebe, München 1993.

Otten 2004

Holger Otten, Ornamentik als moderne Bildstrategie. Auf der Suche nach einer Synthese des Sehens in der Malerei Henri Matisse's, phil. Dipl. [ms.], Köln 2004, in: ART-Dok. Publikationsplattform Kunstgeschichte. Heidelberg, (05.10.2012),

URL: http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2007/320/pdf/Otten_2004.pdf.

Owens 1992

Craig Owens, From Work to Frame, or „Is There Life After „The Death of the Author“?, in: Craig Owens/Scott S. Bryson (Hrsg.), Beyond Recognition. Representation, Power and Culture, Berkeley – California u.a. 1992, S. 122-139.

Paetzold 2001

Heinz Paetzold, Simmels Rahmen und Derridas Parergon. Ein Beitrag zur Kulturphilosophie des Ornamentalen in der Moderne, in: Gérard Raulet/Burghart Schmidt (Hrsg.), Vom Parergon zum Labyrinth, Wien – Köln – Weimar 2001, S. 243-266.

Pirker-Aurenhammer 2012

Veronika Pirker-Aurenhammer, Wandelbares Gold. Gold in der spätmittelalterlichen Retabelkunst. Überlegungen mit Blick auf Werke im Belvedere, in: Agnes Husslein-Arco/Thomas Zaunschirm (Hrsg.), Gold (Kat. Ausst., Belvedere, Wien 2012), Wien – München 2012, S. 38-49.

Prange 2011

Regina Prange, Bild, in: Ulrich Pfisterer (Hrsg.), Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart 2011, S. 43-46.

Pudelek 2001

Jan-Peter Pudelek, Werk, in: Karlheinz Barck (Hrsg.), Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 6, Stuttgart 2001, S. 520-588.

Roelstraete 2010

Dieter Roelstraete, *Der labyrinthische Blick*. Matts Leiderstam in Düsseldorf, in: Matt Leiderstam. Seen Here from Here Seen (Kat. Ausst., Kunsthalle, Düsseldorf 2010), Nürnberg 2010, S. 171-183.

Rorimer 2009

Anne Rorimer, Blinky Palermos *To the People of New York City* im Kontext, in: Lynne Cooke/Karen Kelly (Hrsg.), Palermo. To the People of New York City, Düsseldorf 2009, S. 89-109.

von Rosen 2011

Valeska von Rosen, Offenes Kunstwerk, in: Ulrich Pfisterer (Hrsg.), Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart 2011, S. 256-258.

Rosenblum 1986

Robert Rosenblum, Introduction, in: Lawrence Rubin (Hrsg.), Frank Stella. Paintings 1958 to 1965, N.Y. 1986.

Rosenthal 2006

Stephanie Rosenthal (Hrsg.), Black Paintings (Kat. Ausst., Haus der Kunst, München 2006/2007), Ostfildern 2006.

Rubin 1970

William S. Rubin, Frank Stella, N.Y. 1970.

Sack 2011

Philipp Sack, Die Macht der Bilder und die Bilder der Macht. Versuch zur Genealogie des White Cube, phil. Dipl. [ms.], Heidelberg 2011, in: ART-Dok. Publikationsplattform Kunstgeschichte. Heidelberg, (05.10.2012),

URL: http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2011/1673/pdf/Sack_Die_Macht_der_Bilder_und_die_Bilder_der_Macht_2011.pdf

Sand 1995

Gabriele Sand, Raum im Raum – Anschaulichkeit als Ereignis, in: Karin Sander (Kat. Ausst., Sprengel Museum, Hannover 1995/1996), Ostfildern-Ruit 1995, o. S.

Schaffner 1997

Ingrid Schaffner, Deep Storage, in: dies. (Hrsg.), Deep Storage. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst (Kat. Ausst., Haus der Kunst, München 1997; Henry Art Gallery, Seattle 1998), München 1997, S. 21-32.

Schmidt-Wulffen 2006

Stephan Schmidt-Wulffen, Palermo stellt aus, in: Mechthild Haas (Hrsg.), Blinky Palermo. Eine Tagung im Hessischen Landesmuseum Darmstadt (Reihe XX. Jahrhundert, 3), Darmstadt 2006, S. 75-84.

Schneemann 2001

Peter J. Schneemann, Black-Box-Installationen: Isolationen von Werk und Betrachter, in: Ralf Beil (Hrsg.), Black Box. Der Schwarzraum in der Kunst (Kat. Ausst., Kunstmuseum, Bern 2001), Ostfildern-Ruit 2001, S. 25-34.

Schneider 1996

Nobert Schneider, Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne. Eine paradigmatische Einführung, Stuttgart 1996.

Scholz 2010

Oliver R. Scholz, Bild, in: Karlheinz Barck (Hrsg.), Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 1, Stuttgart 2010, S. 618-669.

Schrenk 1995

Klaus Schrenk, Zum künstlerischen Werk von Palermo, in: Thordis Moeller (Hrsg.), Palermo (Kat. Ausst., Kunstmuseum, Bonn 1994/1995), Stuttgart 1995, S. 12-23.

Schröder 1995

Klaus A. Schröder, Bild+Rahmen der Moderne, in: Bild+Rahmen der Moderne. Van Gogh bis Dali, Beilage zu Eva Mendgen (Hrsg.), In Perfect Harmony. Bild+Rahmen 1850-1920 (Kat. Ausst., Van Gogh Museum, Amsterdam 1995; Kunstforum, Wien 1995), Amsterdam 1995, S. 2-3.

Schwarz 2012

Michael Viktor Schwarz, Goldgrund im Mittelalter – „Don't ask for the meaning, ask for the use!“, in: Agnes Husslein-Arco/Thomas Zaunschirm (Hrsg.), Gold (Kat. Ausst., Belvedere, Wien 2012), Wien – München 2012, S. 28-37.

Schwenk 2011

Bernhart Schwenk, Verständigung über das unbegreifliche Ganze. Das dialogische Moment im Werk von Palermo, in: Palermo. who knows the beginning and who knows the end (Kat. Ausst., LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 2011; Kunstmuseum, St. Gallen 2011), Heidelberg 2011, S. 11-13.

Schwenk 2009

Bernhart Schwenk, Malerei als soziale Haltung: Palermos Jahre im Rheinland 1962-1973, in: Lynne Cooke/Karen Kelly (Hrsg.), Palermo. To the People of New York City, Düsseldorf 2009, S. 31-43.

Schwenk 2006

Bernhart Schwenk, Konstruktion der Utopie. Palermo und die klassische Avantgarde, in: Mechthild Haas (Hrsg.), Blinky Palermo. Eine Tagung im Hessischen Landesmuseum Darmstadt (Reihe XX. Jahrhundert, 3), Darmstadt 2006, S. 50-57.

Schwenk 2001

Bernhart Schwenk, Wer war Palermo?, in: Palermo (Kat. Ausst., Pinakothek der Moderne, München 2001), Ostfildern-Ruit 2001, S. 10-11.

Selbmann 2010

Rolf Selbmann, Eine Kulturgeschichte des Fensters. Von der Antike bis zur Moderne, Berlin 2010.

Sennewald 2006

Jens E. Sennewald, Raum als Geste. Zu den Gemälden Esther Stockers, in: Silvia Eiblmayr (Hrsg.), Esther Stocker (Kat. Ausst., Galerie im Taxispalais, Innsbruck 2006), Innsbruck 2006, S. 119-123.

Shadowa 1980

Larissa Shadowa, Ein Wort über Kasimir Malewitsch, in: Kasimir Malewitsch (1878-1935). Werke aus sowjetischen Sammlungen (Kat. Ausst., Kunsthalle, Düsseldorf 1980), Düsseldorf 1980, S. 39-59.

Simmel 1995

Georg Simmel, Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908. Band I, hrsg. von Rüdiger Kramme/Angela Rammstedt/Otthein Rammstedt, Frankfurt am Main 1995.

Simmen 1998

Jeannot Simmen, Kasimir Malewitsch: Das schwarze Quadrat. Vom Anti-Bild zur Ikone der Moderne, Frankfurt am Main 1998.

Skrandies 2010

Timo Skrandies, In den Rahmen, aus dem Rahmen. Medienhistorische Bewegungen zwischen Interface und Immersion, in: Hans Körner (Hrsg.), Rahmen – zwischen innen und außen. Beiträge zur Theorie und Geschichte, Berlin 2010, S. 243-258.

Sollins/Sollins 2010

Marybeth Sollins/Susan Sollins (Hrsg.), art:21. Art in the Twenty-first Century, London 2010.

Smithson 2001

Robert Smithson, Kulturbeschränkung, in: Christian Kravagna (Hrsg.), Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen, Köln 2001, S. 17-18.

Steiner 2006

Peter B. Steiner (Red.), Leo Zogmayer. Wort – Ding – Bild (Kat. Ausst., Junge Kunst im Diözesanmuseum, Freising 2006), Regensburg 2006.

Stoichita 1998

Victor I. Stoichita, Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei, hrsg. von Heinz Jatho, München 1998.

Sulzer 2004

Johann G. Sulzer, Allgemeine Theorie der Schönen Künste. Lexikon der Künste und der Ästhetik, Digitale Bibliothek, Berlin 2004.

Traber 1995

Christine Traber, In Perfect Harmony? Entgrenzung in der Kunst des frühen 20. Jahrhunderts, in: Eva Mendgen (Hrsg.), In Perfect Harmony. Bild+Rahmen 1850-1920 (Kat. Ausst., Van Gogh Museum, Amsterdam 1995; Kunstforum, Wien 1995), Amsterdam 1995, S. 221-248.

Ullrich 2010

Wolfgang Ullrich, DIE RAFFINESSE DES PITTORESKEN, in: Anja Casser (Hrsg.), NACH-BILD / AFTER IMAGE. Matts Leiderstam (Kat. Ausst., Badischer Kunstverein, Karlsruhe 2007), Berlin 2010, S. 21-28.

Ullrich 2009

Wolfgang Ullrich, Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktionen, Berlin 2009.

Verwoert 2006

Jan Verwoert, Wie alles auseinander tritt. Über die Arbeit von Esther Stocker, in: Silvia Eibl-mayr (Hrsg.), Esther Stocker (Kat. Ausst., Galerie im Taxispalais, Innsbruck 2006), Innsbruck 2006, S. 135-140.

Wechsler 2002

Max Wechsler, Spekulationen für Karin Sander, in: Karin Sander (Kat. Ausst., Staatsgalerie, Stuttgart 2002), Ostfildern 2002, S. 42-49.

Wechsler 1989

Max Wechsler, Palermo, in: Erich Maas/Deland Greenidge (Hrsg.), Blinky Palermo 1943-1977, Gießen 1989, S. 35-37.

Weibel 1997

Peter Weibel, Malerei im diskursiven Feld. Bemerkungen zur Malerei von Heinrich Dunst, in: Heinrich Dunst *Lost* (Kat. Ausst., Museum für Angewandte Kunst, Wien 1997), Wien 1997, S. 37-47.

Werkner 2007

Patrick Werkner, Kunst seit 1940. Von Jackson Pollock bis Joseph Beuys, Wien 2007.

Wiener 2010

Jürgen Wiener, Natur als Skulpturenrahmen, Skulptur als Naturrahmen, Rahmen als Natur-

skulptur. Rahmenphänomene in der Gartenplastik und das Labyrinth von Versailles, in: Hans Körner (Hrsg.), Rahmen zwischen innen und außen, Berlin 2010, S. 131-168.

Willim 2010

Dieter Willim, Vom Ausrahmen der Welt. Schauen als Ortsbezogenheit in der Kunst Leo Zogmayers, phil. Dipl. [ms.], Wien 2010.

Wilmes 1988

Ulrich Wilmes, Allan McCollum, in: Allan McCollum (Kat. Ausst., Portikus, Frankfurt am Main 1988; De Appel, Amsterdam 1988/1989), Köln 1988, S. 19-57.

Zaloscer 1974

Hilde Zaloscer, Versuch einer Phänomenologie des Rahmens, in: Heinrich Lützeler (Hrsg.), Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 19/1, Bonn 1974, S. 189-224.

Zaunschirm 2012a

Thomas Zaunschirm, Die Erfindung des Goldgrundes, in: Agnes Husslein-Arco/Thomas Zaunschirm (Hrsg.), Gold (Kat. Ausst., Belvedere, Wien 2012), Wien – München 2012, S. 10-27.

Zaunschirm 2012b

Thomas Zaunschirm, Albertis Goldgrund, in: Agnes Husslein-Arco/Thomas Zaunschirm (Hrsg.), Gold (Kat. Ausst., Belvedere, Wien 2012), Wien – München 2012, S. 50-55.

Zogmayer 2012

Leo Zogmayer, schön kommt von schauen, Graz 2012, in: Homepage Leo Zogmayer, (15.11.2012),

URL: http://www.leozogmayer.com/LZ/LZ_Schon_Graz.html.

Zogmayer/Streicher/Wimmer 1994

Leo Zogmayer im Gespräch mit Gebhard Streicher und Markus Wimmer, in: Leo Zogmayer. ZwischenRaum (Kat. Ausst., Galerie an der Finkenstraße, München 1994), München 1994, S. 3-12.

8 Abbildungsnachweis

- Abb. 1:** Allan McCollum (Kat. Ausst., Portikus, Frankfurt am Main 1988; De Appel, Amsterdam 1988/1989), Köln 1988, S. 22.
- Abb. 2:** Allan McCollum (Kat. Ausst., Portikus, Frankfurt am Main 1988; De Appel, Amsterdam 1988/1989), Köln 1988, S. 25.
- Abb. 3:** Allan McCollum (Kat. Ausst., Portikus, Frankfurt am Main 1988; De Appel, Amsterdam 1988/1989), Köln 1988, S. 12.
- Abb. 4:** Allan McCollum (Kat. Ausst., Portikus, Frankfurt am Main 1988; De Appel, Amsterdam 1988/1989), Köln 1988, S. 30.
- Abb. 5:** Allan McCollum (Kat. Ausst., Portikus, Frankfurt am Main 1988; De Appel, Amsterdam 1988/1989), Köln 1988, S. 26.
- Abb. 6:** Rhea Anastas (Hrsg.), Allan McCollum, Zürich 2012, S. 30.
- Abb. 7:** Rhea Anastas (Hrsg.), Allan McCollum, Zürich 2012, S. 31.
- Abb. 8:** Allan McCollum (Kat. Ausst., Portikus, Frankfurt am Main 1988; De Appel, Amsterdam 1988/1989), Köln 1988, S. 6.
- Abb. 9:** Ingried Brugger (Hrsg.), Kasimir Malewitsch (Kat. Ausst., Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg 2001; Kunstforum, Wien 2001), Napoli 2001, S. 36.
- Abb. 10:** Hubertus Gaßner (Hrsg.), Das schwarze Quadrat. Hommage an Malewitsch (Kat. Ausst., Kunsthalle, Hamburg 2007), Ostfildern 2007.
- Abb. 11:** Heinrich Dunst *Lost* (Kat. Ausst., Museum Angewandter Kunst, Wien 1997), Wien 1997, S. 24-25.
- Abb. 12:** Heinrich Dunst *Lost* (Kat. Ausst., Museum Angewandter Kunst, Wien 1997), Wien 1997, S. 33.
- Abb. 13:** Riss/Lücke/Scharnier A (Kat. Ausst., Galerie nächst St. Stephan, Wien 2006/2007), Wien 2010, S. 98-99.
- Abb. 14:** Riss/Lücke/Scharnier A (Kat. Ausst., Galerie nächst St. Stephan, Wien 2006/2007), Wien 2010, S. 96-97.
- Abb. 15:** Palermo. who knows the beginning and who knows the end (Kat. Ausst., LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 2011; Kunstmuseum, St. Gallen 2011), Heidelberg 2011, Abb. 1.
- Abb. 16:** Palermo. who knows the beginning and who knows the end (Kat. Ausst., LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 2011; Kunstmuseum, St. Gallen 2011), Heidelberg 2011, Abb. 47.
- Abb. 17:** Lynne Cooke/Karen Kelly (Hrsg.), Palermo. To the People of New York City, Düsseldorf 2009, S. 198.

- Abb. 18:** Bernhart Schwenk, Konstruktion der Utopie. Palermo und die klassische Avantgarde, in: Mechthild Haas (Hrsg.), Blinky Palermo. Eine Tagung im Hessischen Landesmuseum Darmstadt (Reihe XX. Jahrhundert, 3), Darmstadt 2006, S. 55.
- Abb. 19:** Susanne Küper, „Treppenhaus 1,2,...“. Susanne Küper im Gespräch mit Ilak und Andreas Ruby, in: Susanne Küper/Ulrike Groos/Vanessa J. Müller (Hrsg.), Palermo (Kat. Ausst., Kunsthalle, Düsseldorf 2007; Kunstverein, Rheinlande und Westfalen 2007/2008), Köln 2007, S. 80.
- Abb. 20:** Benjamin Buchloh/Lynn Cooke, Über Palermo. Benjamin Buchloh im Gespräch mit Lynn Cooke, in: Susanne Küper/Ulrike Groos/Vanessa J. Müller (Hrsg.), Palermo (Kat. Ausst., Kunsthalle, Düsseldorf 2007; Kunstverein, Rheinlande und Westfalen 2007/2008), Köln 2007, S. 163.
- Abb. 21:** Christine Mehring, Glühbirnen und Monochrome: Die Wahlverwandtschaften von Richter und Palermo, in: Lynne Cooke/Karen Kelly (Hrsg.), Palermo. To the People of New York City, Düsseldorf 2009, S. 62.
- Abb. 22:** Lawrence Rubin (Hrsg.), Frank Stella. Paintings 1958 to 1965, N.Y. 1986, S. 69.
- Abb. 23:** Lawrence Rubin (Hrsg.), Frank Stella. Paintings 1958 to 1965, N.Y. 1986, S. 211.
- Abb. 24:** Lawrence Rubin (Hrsg.), Frank Stella. Paintings 1958 to 1965, N.Y. 1986, S. 203.
- Abb. 25:** Lawrence Rubin (Hrsg.), Frank Stella. Paintings 1958 to 1965, N.Y. 1986, S. 195.
- Abb. 26:** Silvia Eiblmayr (Hrsg.), Esther Stocker (Kat. Ausst., Galerie im Taxispalais, Innsbruck 2006), Innsbruck 2006, S. 13.
- Abb. 27:** Silvia Eiblmayr (Hrsg.), Esther Stocker (Kat. Ausst., Galerie im Taxispalais, Innsbruck 2006), Innsbruck 2006, S. 55.
- Abb. 28:** Silvia Eiblmayr (Hrsg.), Esther Stocker (Kat. Ausst., Galerie im Taxispalais, Innsbruck 2006), Innsbruck 2006, S. 90.
- Abb. 29:** Agnes Husslein-Arco (Hrsg.), Wiener Musterzimmer (Kat. Ausst., Orangerie des Belvedere, Wien 2009/2010), Wien 2009.
- Abb. 30:** Edelbert Köb (Hrsg.), Peter Kogler (Kat. Ausst., Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 2008/2009), Köln 2008, S. 147.
- Abb. 31:** Edelbert Köb (Hrsg.), Peter Kogler (Kat. Ausst., Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 2008/2009), Köln 2008, S. 172.
- Abb. 32:** Dieter Willim, Vom Ausrahmen der Welt. Schauen als Ortsbezogenheit in der Kunst Leo Zogmayers, phil. Dipl. [ms.], Wien 2010, S. 105.
- Abb. 33:** URL: <http://www.artnet.de/artwork/424315823/114890/leo-zogmayer-rahmen-frame.html>, 17.12.2012.
- Abb. 34:** URL: http://images.artnet.com/artwork_images/1066/129685.jpg, 17.12.2012.
- Abb. 35:** Dieter Willim, Vom Ausrahmen der Welt. Schauen als Ortsbezogenheit in der Kunst Leo Zogmayers, phil. Dipl. [ms.], Wien 2010, S. 107.

- Abb. 36:** Dieter Willim, Vom Ausrahmen der Welt. Schauen als Ortsbezogenheit in der Kunst Leo Zogmayers, phil. Dipl. [ms.], Wien 2010, S. 111.
- Abb. 37:** URL: <http://www.h2mo.de/?p=709>, 17.12.2012.
- Abb. 38:** Markus Brüderlin, Karin Sander, in: Aura. Die Realität des Kunstwerks zwischen Autonomie, Reproduktion und Kontext (Kat. Ausst., Secession, Wien 1994), Wien 1994, S. 47.
- Abb. 39:** Karin Sander (Kat. Ausst., Staatsgalerie, Stuttgart 2002), Ostfildern 2002, S. 160-161.
- Abb. 40:** Karin Sander (Kat. Ausst., Staatsgalerie, Stuttgart 2002), Ostfildern 2002, S. 138-139.
- Abb. 41:** Karl-Adolf Knappe, Dürer. Das graphische Werk, Wien 1964, Abb. 373.
- Abb. 42:** Anja Casser (Hrsg.), NACHBILD / AFTER IMAGE. Matts Leiderstam (Kat. Ausst., Badischer Kunstverein, Karlsruhe 2007), Berlin 2010, S. 30-31.
- Abb. 43:** Markus Brüderlin, Der Rahmen will Bild werden. Das Rahmen(Kunst)Werk des 20. Jahrhunderts, in: Bild+Rahmen der Moderne. Van Gogh bis Dali, Beilage zu Eva Mendgen (Hrsg.), In Perfect Harmony. Bild+Rahmen 1850-1920 (Kat. Ausst., Van Gogh Museum, Amsterdam 1995; Kunstforum, Wien 1995), Amsterdam 1995, S. 15.
- Abb. 44:** URL: <http://www.evanblackwell.com/vanishing.html>, 17.12.2012.
- Abb. 45:** Nike Bätzner/Werner Nekes/Eva Schmidt (Hrsg.), Blickmaschinen (Kat. Ausst., Museum für Gegenwartskunst, Siegen 2008/2009; Mücsarnok Kunsthalle, Budapest 2009; Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla 2009), Köln 2008, S. 26.
- Abb. 46:** Karin Sander (Kat. Ausst., Staatsgalerie, Stuttgart 2002), Ostfildern 2002, S. 148-149.
- Abb. 47:** URL: <http://www.kunst-und-kultur.de/index.php?Action=showMuseumExhibitionPicture&aId=19900>, 17.12.2012.
- Abb. 48:** URL: <http://www.wa.de/nachrichten/kultur-nrw/matts-leiderstam-kunsthalle-duesseldorf-697055.html>, 17.12.2012.
- Abb. 49, 50:** Matt Leiderstam. Seen Here from Here Seen (Kat. Ausst., Kunsthalle, Düsseldorf 2010), Nürnberg 2010.
- Abb. 51:** Matt Leiderstam. Seen Here from Here Seen (Kat. Ausst., Kunsthalle, Düsseldorf 2010), Nürnberg 2010, S. 157.

9 Abbildungsteil



Abbildung 1: Allan McCollum, *Surrogate Paintings*, 1978-1980, Acryl und Lackfarbe auf Holz, Installation 112 Workshop, New York 1980.



Abbildung 2: Allan McCollum, *Plaster Surrogates*, 1982-82, Lackfarbe auf Hydrostone, Installation Rhona Hoffman Gallery, Chicago 1984.



Abbildung 3: Allan McCollum, *Surrogate Paintings*, 1979-80, Acryl auf Holz, Atelieraufnahme.

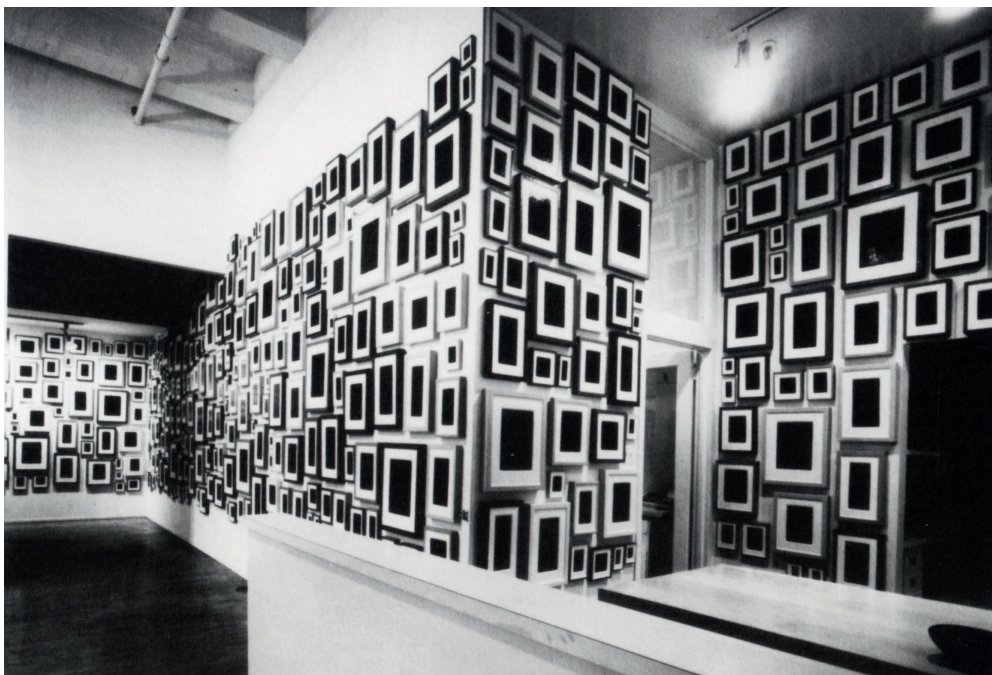


Abbildung 4: Allan McCollum, *Plaster Surrogates*, 1984, Lackfarbe auf Hydrostone, Installation Metro Pictures Gallery, New York 1985-86.



Abbildung 5: Allan McCollum, *Plaster Surrogates*, 1983, Lackfarbe auf Hydrostone, Installation Marina Goodman Gallery, New York.



Abbildung 6: Allan McCollum, *Surrogate on location*, 1982-84, Ausstellungseinblick, Institute of Contemporary Art, Philadelphia 1986.

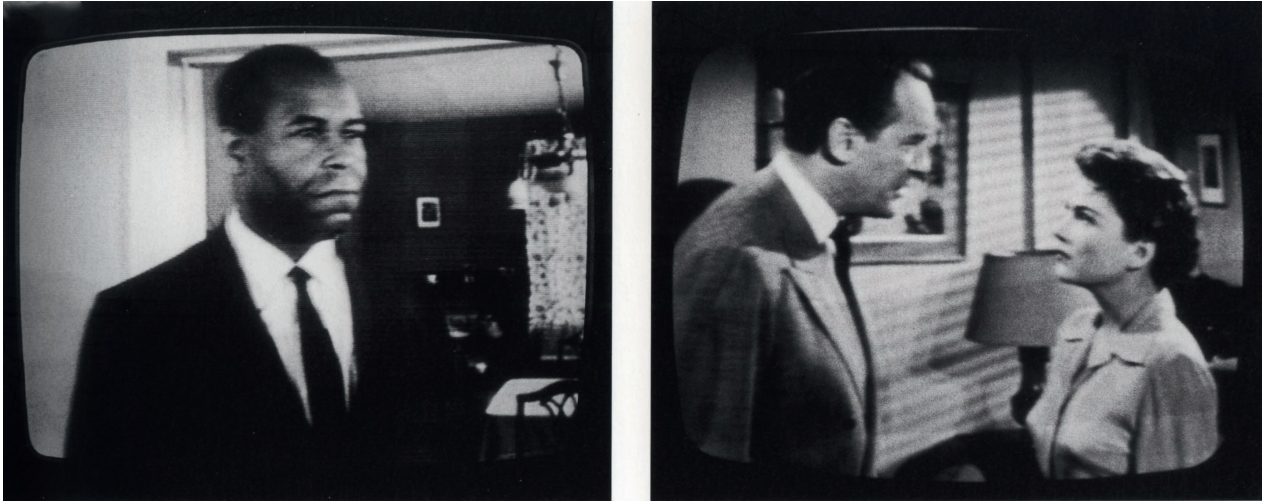


Abbildung 7: Allan McCollum, *Surrogate on location*, 1982-84, Detail, gerahmte Fernsehstandbilder, 20,32 x 25,4 cm, Institute of Contemporary Art, Philadelphia 1986.



Abbildung 8: Allan McCollum, *Surrogate Paintings*, 1980-82, Acryl auf Holz und Hartfaser, Installation Paine Webber Reception Area, New York.

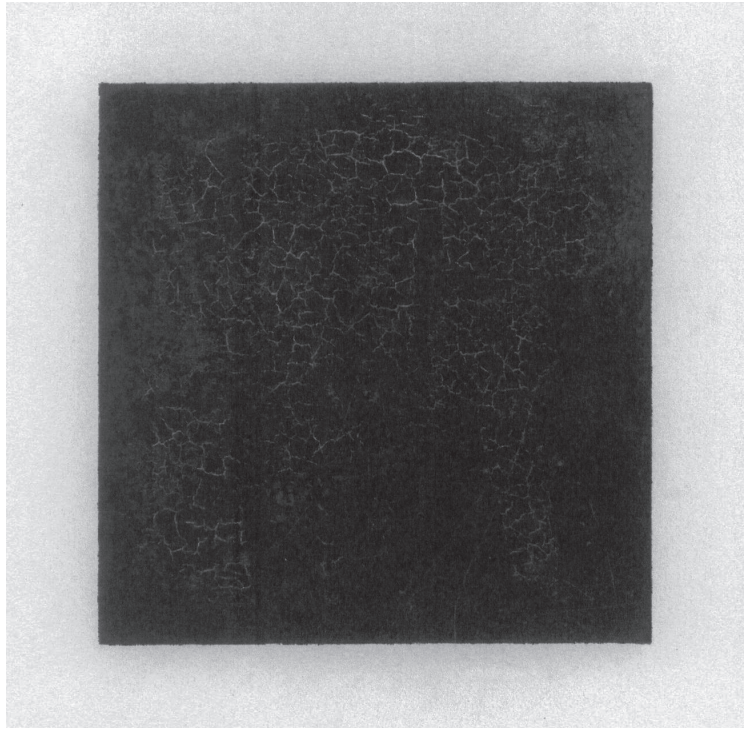


Abbildung 9: Kasimir Malewitsch, *Schwarzes Quadrat*, um 1915, Öl auf Leinwand, 53,5 x 53,5 cm, Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau.

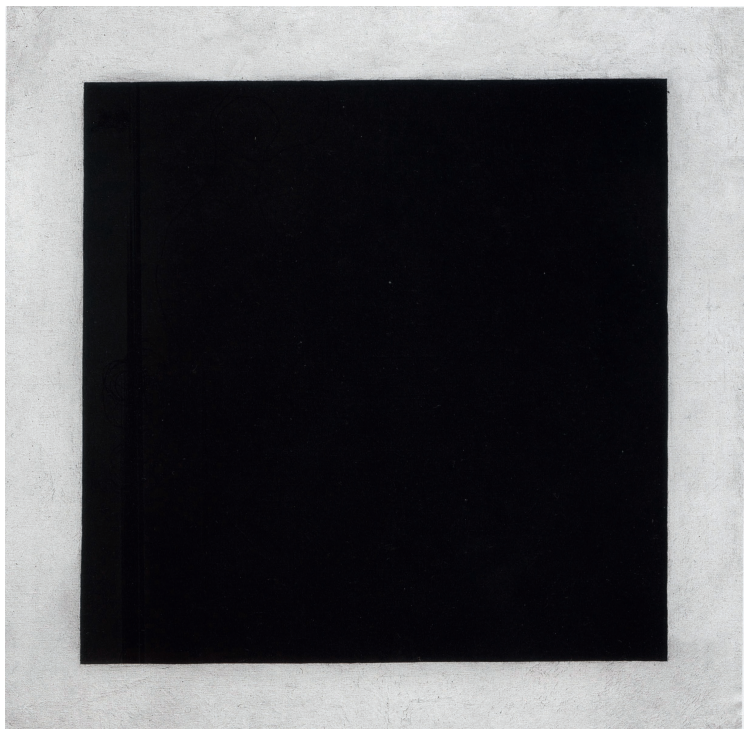


Abbildung 10: Kasimir Malewitsch, *Schwarzes Quadrat*, 1923, Öl auf Leinwand, 106 x 106 cm, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg.



Abbildung 11: Heinrich Dunst, *Lost*, 1996, Ausstellungseinblick, MAK-Galerie, Wien 1997.

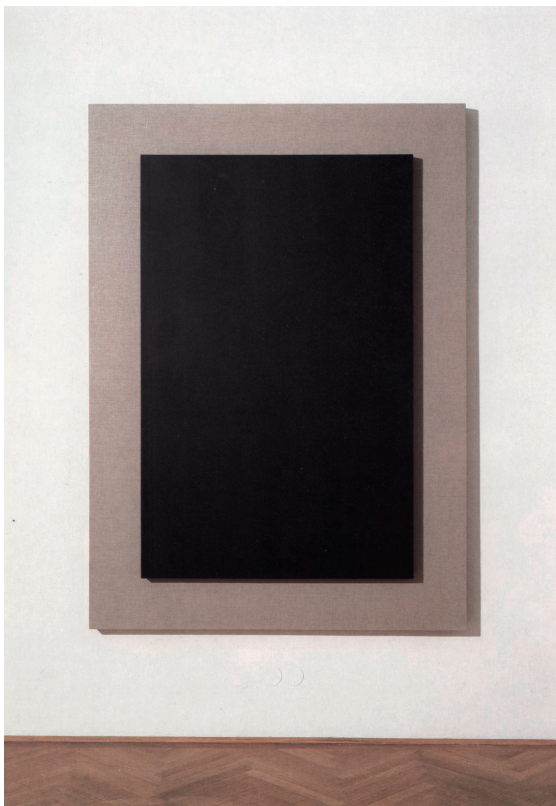


Abbildung 12: Heinrich Dunst, *Ohne Titel*, 1996, zweiteilig, verschraubt, Leinwand natur, Öl auf Leinwand, 225 x 160 x 14,5 cm, Element der Arbeit *Lost*, MAK-Galerie, Wien 1997.

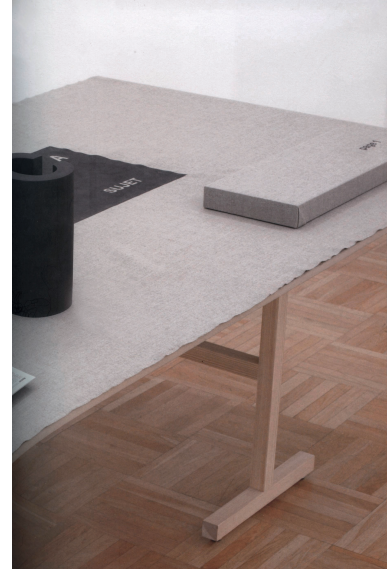


Abbildung 13: Heinrich Dunst, *Es ist ja nichts verborgen, der ganze Roman ist einsehbar*, 2006, diverse Materialien, 126 x 278 x 170 cm, Galerie Nächst St. Stephan, Wien.



Abbildung 14: Heinrich Dunst, *Es ist ja nichts verborgen, der ganze Roman ist einsehbar*, 2006, diverse Materialien, 126 x 278 x 170 cm, Galerie Nächst St. Stephan, Wien.



Abbildung 15: Blinky Palermo, *Ohne Titel*, Öl auf Nessel über Holzlatte, 204 x 6,5 x 2 cm, Privatbesitz, Wvz. Moeller 14.

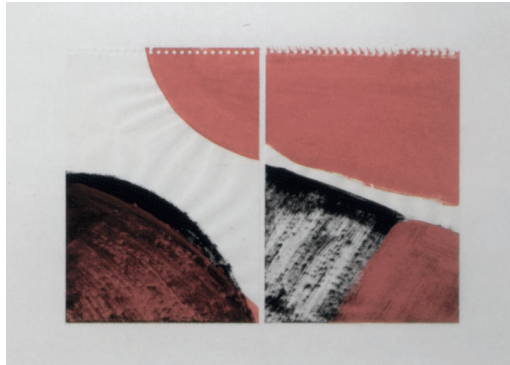


Abbildung 16: Blinky Palermo, *who knows the beginning an who knows the end II*, 1976, Acryl auf Zeichenpapier, zwei Blätter auf Karton, je 29,6 x 20,9 cm, gesamt 29,6 x 42,4 cm, Karton 48 x 68 cm, Privatbesitz, Wvz. Moeller 462.

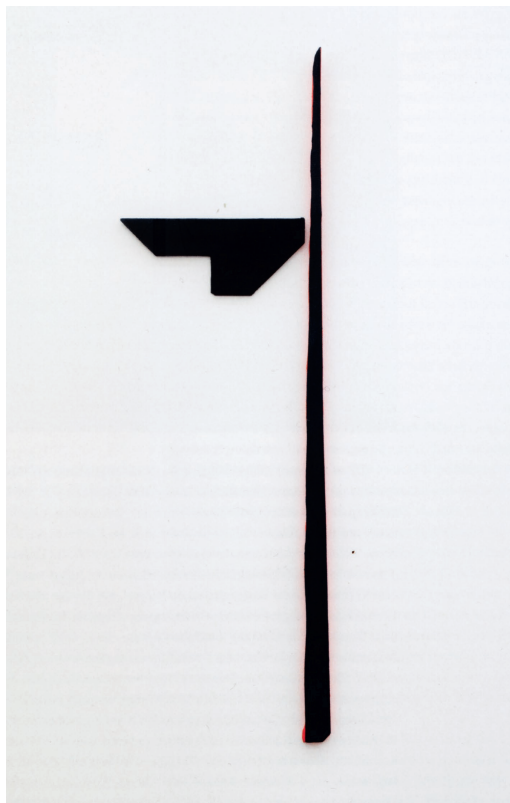


Abbildung 17: Blinky Palermo, *Schmetterling II*, 1969, Öl und Kaseinfarbe auf Nessel über Holz und Spanplatte, 2-teilig, Teil 1: 34 x 80,5 x 4 cm, Teil 2: 303,5 x 11 x 4 cm, Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main.

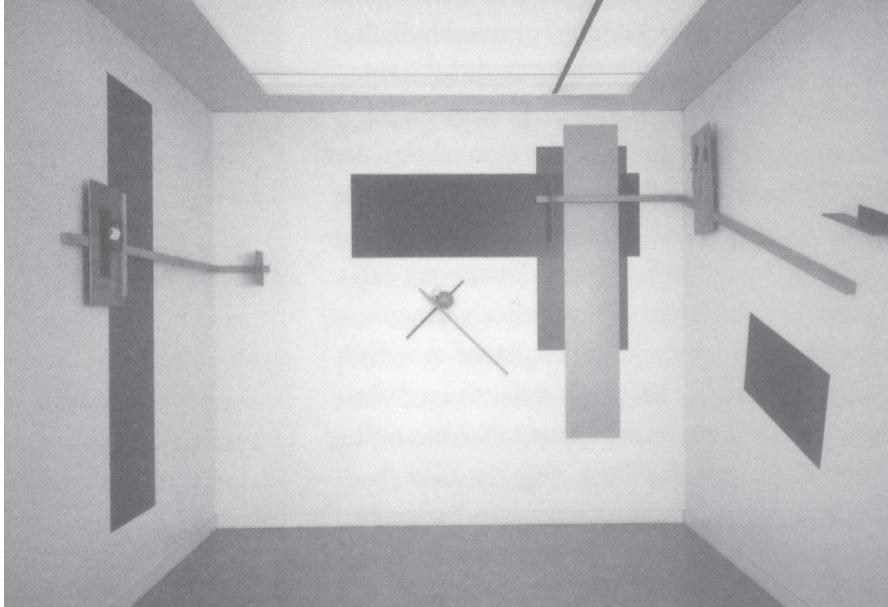


Abbildung 18: El Lissitzky, *Prounen-Raum*, 1923, Rekonstruktion 1965, Öl auf Holz, Berlinische Galerie

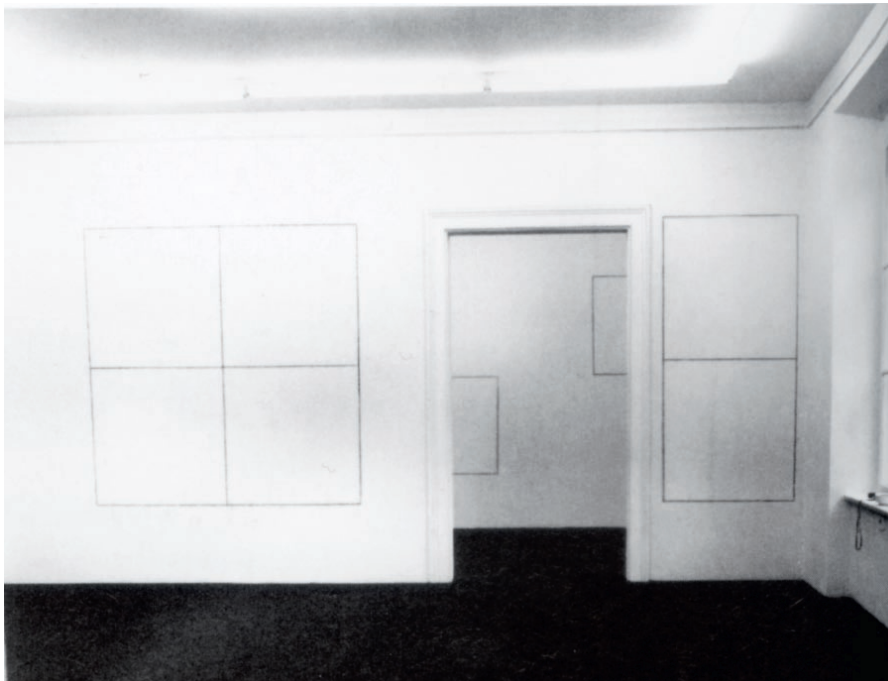


Abbildung 19: Blinky Palermo, *Wandzeichnung mit roter Fettkreide*, 1968, Galerie Heiner Friedrich, München.



Abbildung 20: Blinky Palermo, *Ohne Titel*, 1971, Wandmalerei auf gegenüberliegenden Wänden, Galerie Heiner Friedrich, München.

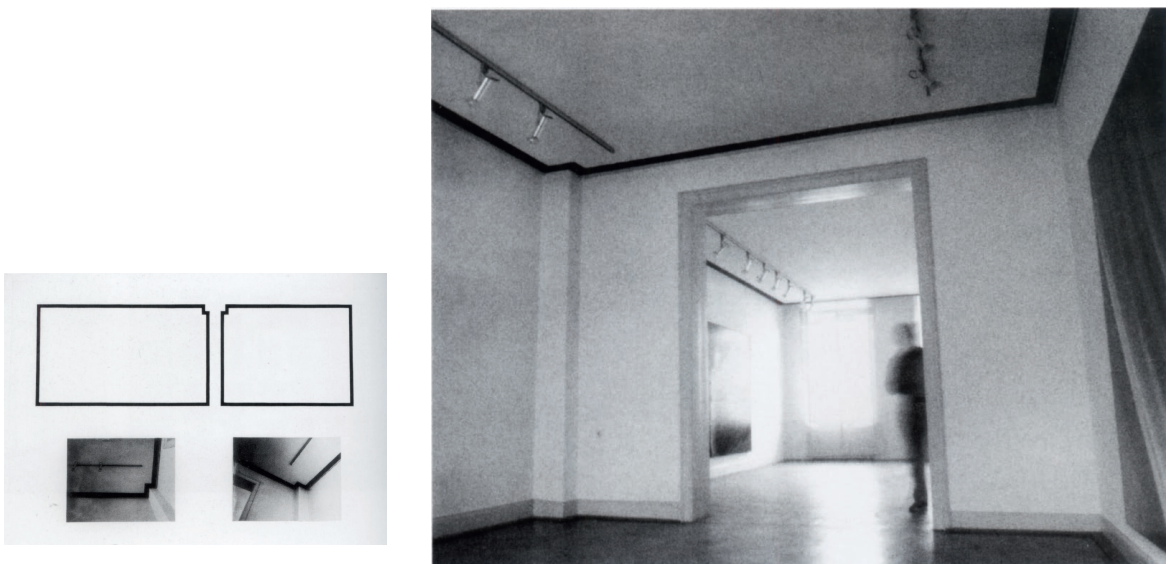


Abbildung 21: Blinky Palermo, *Deckenumrandung* zur gemeinsamen Ausstellung mit Gerhard Richter *Diese Ausstellung widmen wir Salvador Dali*, 1970, Galerie Ernst, Hannover.



Abbildung 22: Frank Stella, *Seven Steps*, 1959, Enamel auf Leinwand, 215,9 x 156,2 cm.



Abbildung 23: Frank Stella, *Ifafa II*, 1964, Metallstaub in Polymer Emulsion auf Leinwand, 196,9 x 331,5 cm.

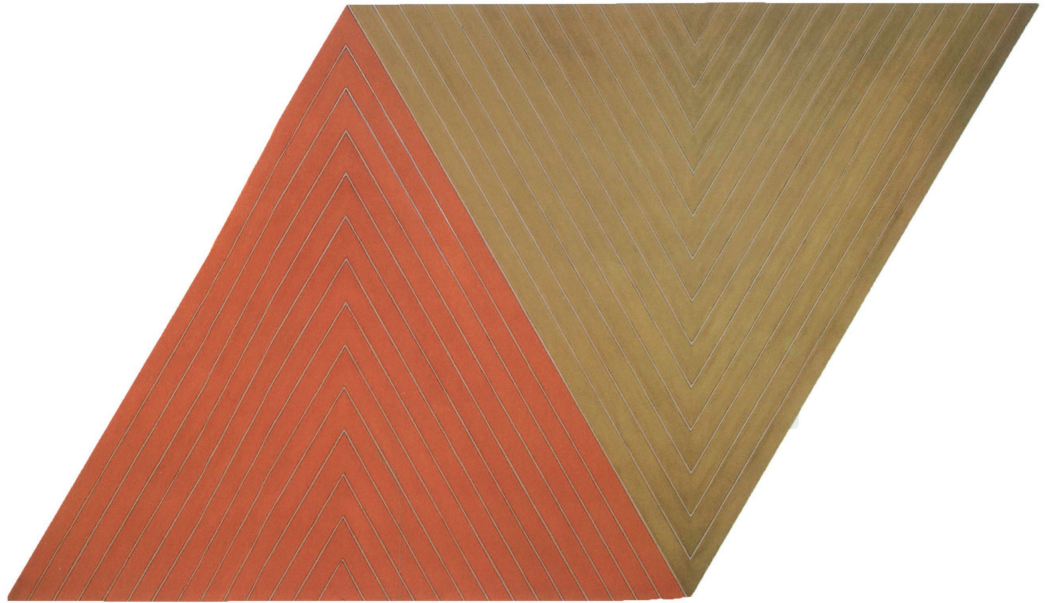


Abbildung 24: Frank Stella, *Valparaiso Flesh an Green*, 1963, Metallfarbe auf Leinwand, 198,1 x 343,5 cm.

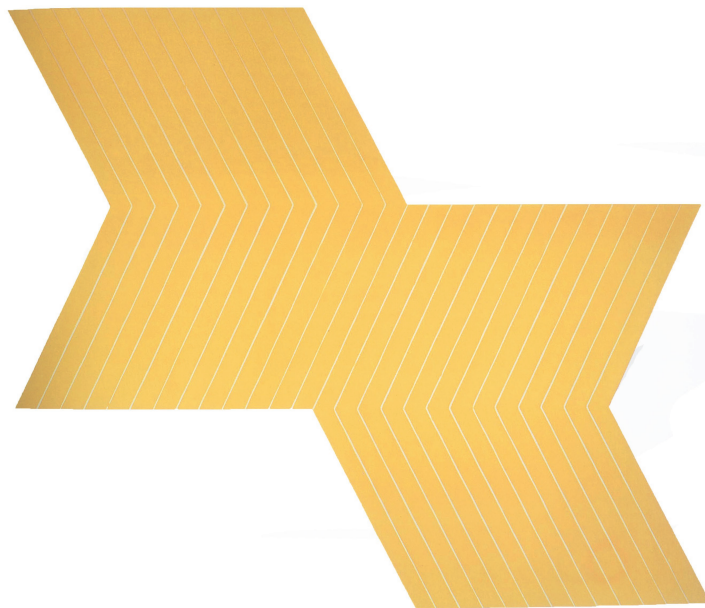


Abbildung 25: Frank Stella, *Dade City*, 1963, Zinkchromat auf Leinwand, 208,3 x 238,8 cm.



Abbildung 26: Esther Stocker, *Ohne Titel*, 2006, Acryl auf Baumwolle, 140 x 160 cm.

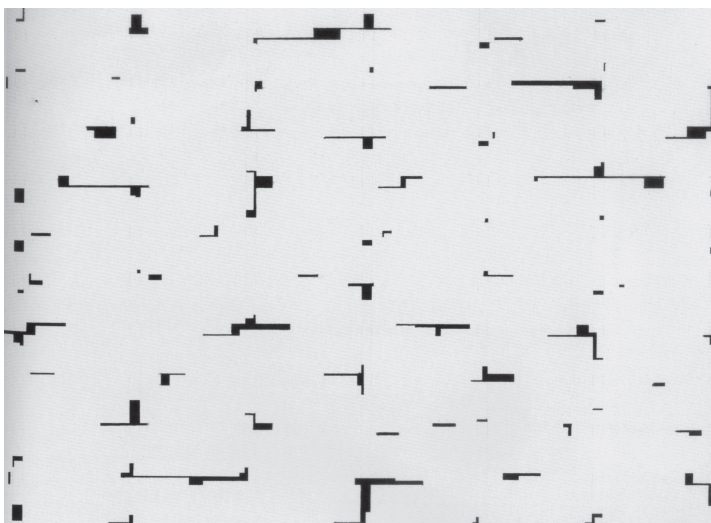


Abbildung 27: Esther Stocker, *Ohne Titel*, 2005, Acryl auf Baumwolle, 30 x 40 cm.

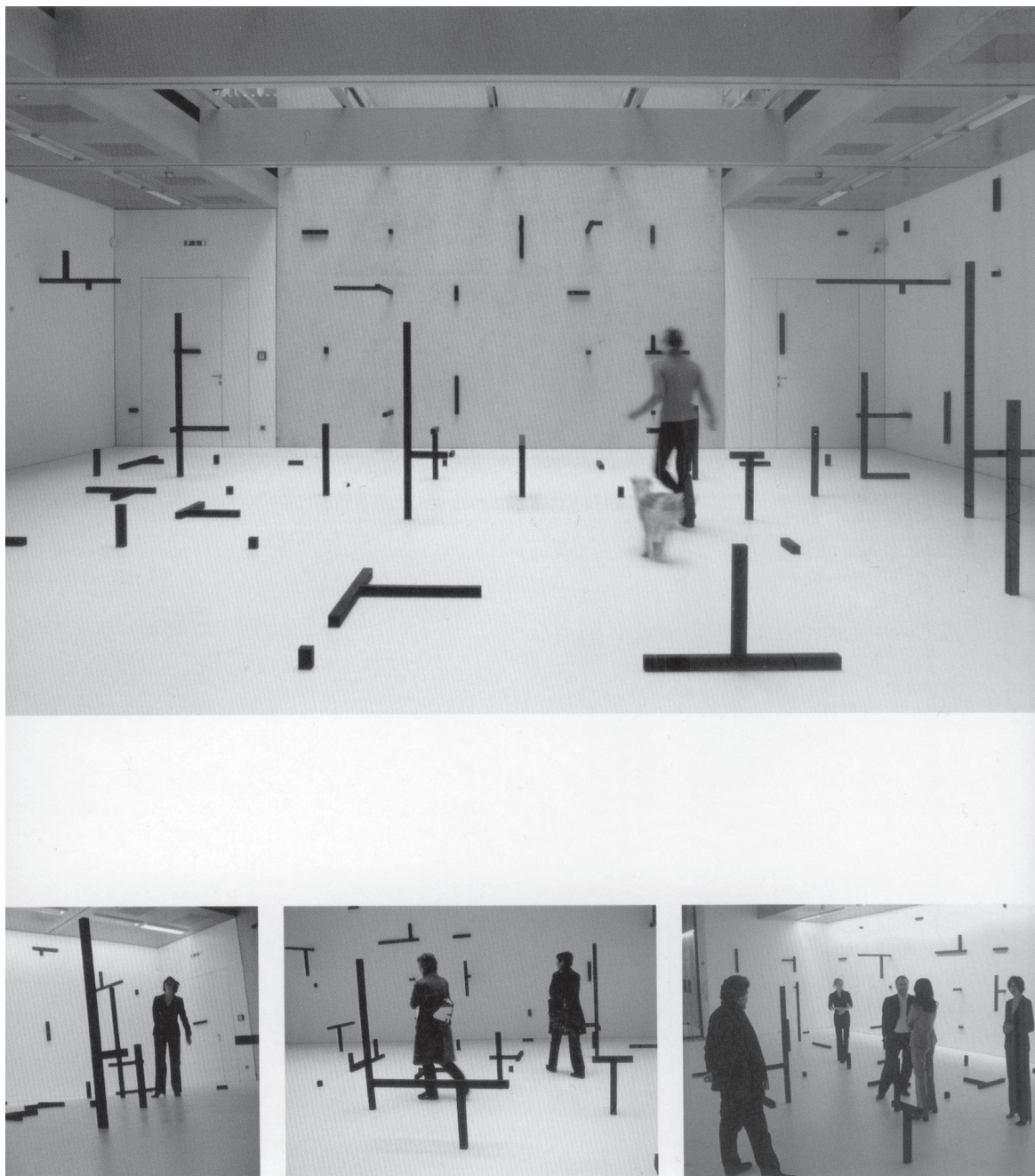


Abbildung 28: Esther Stocker, Installation, 2006, Holzplatten, Holzteile, Farbe, 13 x 12 x 3,8 m, Halle Galerie im Taxispalast.

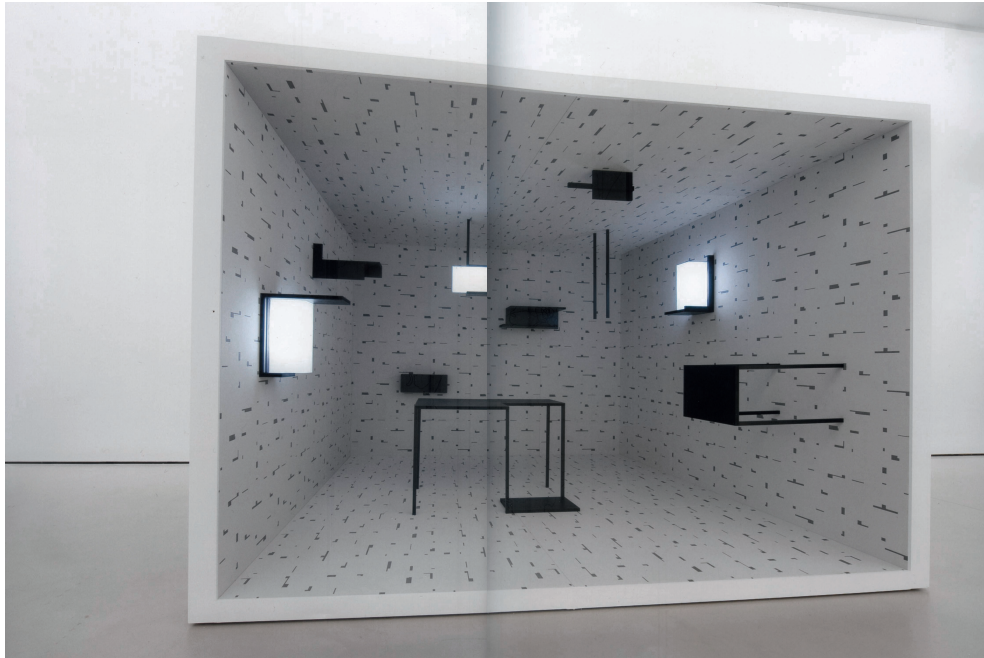


Abbildung 29: Esther Stocker, Stoff-Design *Klara*, 2009, Trevira – CS/Returnity in Schussdouble Gewebeart, Breite 142,5 cm, Rapport 70 x 90 cm, Holzkonstruktionen lackiert, Lichtinstallationen, Orangerie des Belvedere.



Abbildung 30: Peter Kogler, *Ohne Titel*, 1992, Siebdruck auf Papier, Installation documenta IX, Kassel.

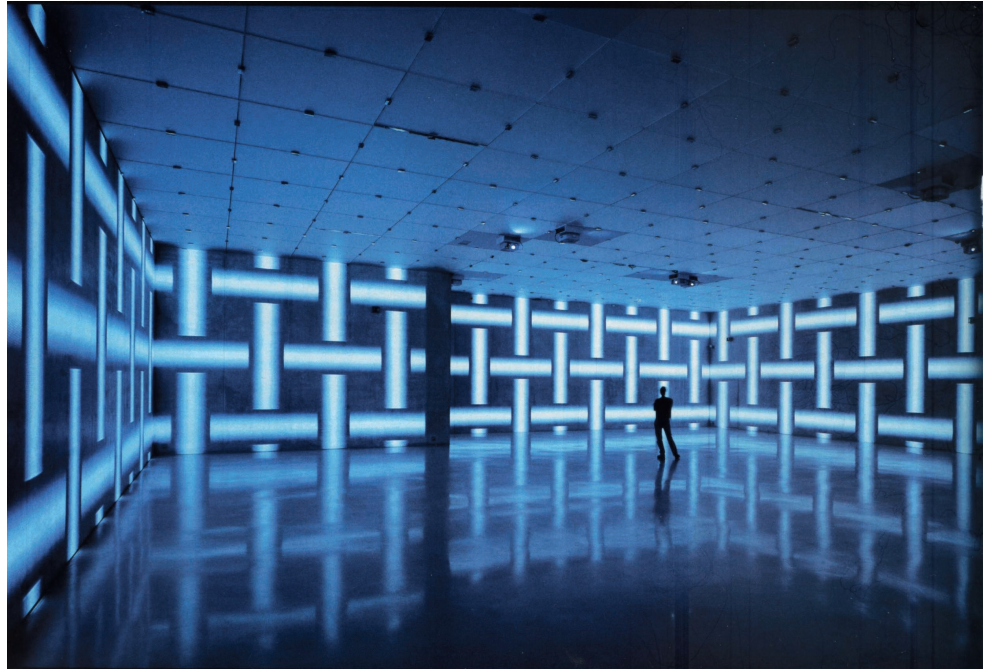


Abbildung 31: Peter Kogler, *Ohne Titel*, 2000, Computeranimation, Projektion, Loop, Installation, Kunsthaus Bregenz.

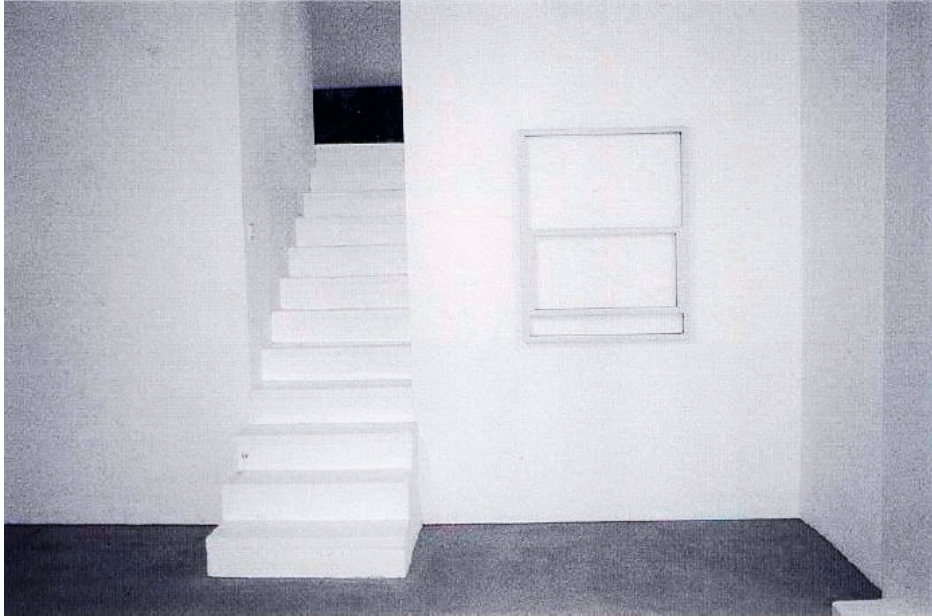


Abbildung 32: Leo Zogmayer, *Weiß*, 1997, Acryl auf MDF-Platte, 103 x 80 cm, Galerie Evelyne Canus, La Cole-sur-Loup.

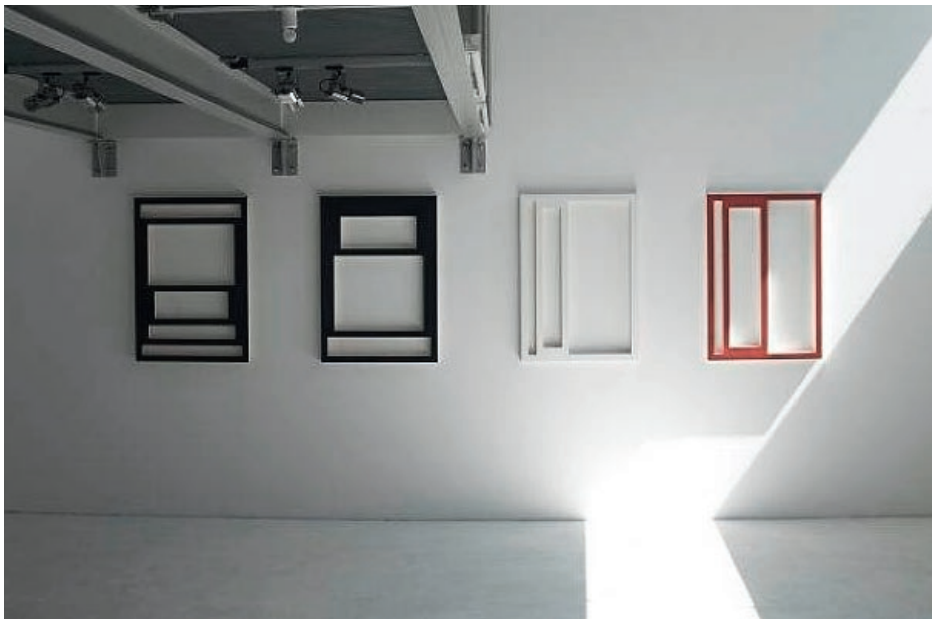


Abbildung 33: Leo Zogmayer, *Rahmen/Frames*, 2002, Acryl auf Spanplatte, Galerie Ernst Hilger.



Abbildung 34: Leo Zogmayer, *Frame*, 2004, Acryl auf Sperrholz, 59 x 118 cm.

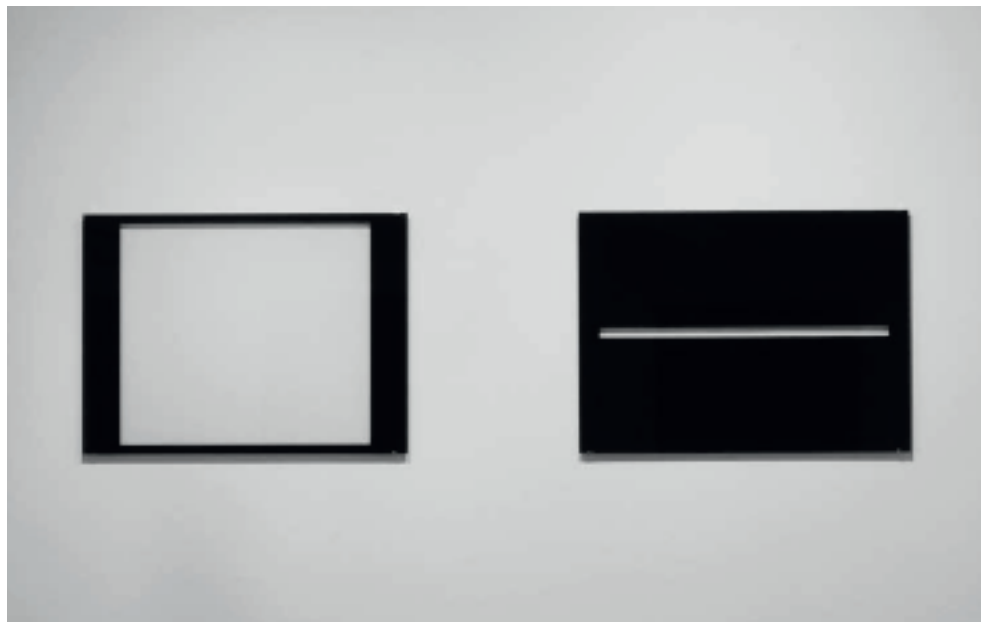


Abbildung 35: Leo Zogmayer, *Frame* und *Slot*, Acryl hinter Glas, 2005, 50 x 70 cm, Galeria Vertice 2008.



Abbildung 36: Leo Zogmayer, *Landmarks*, 2003, Aluminium, 5 x 7 m, 8 x 12 m, 10 x 16 m, Krems.

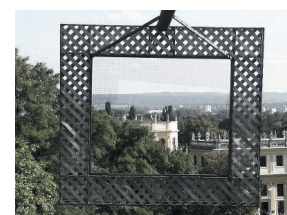


Abbildung 37: Haus-Rucker-Co, *Rahmenbau* am Friedrichsplatz in Kassel, 1977, documenta 6, Kassel.



Abbildung 38: Karin Sander, *White Passageways*, 1990, Gips, Beton, Wandfarbe, Lodz, Polen.

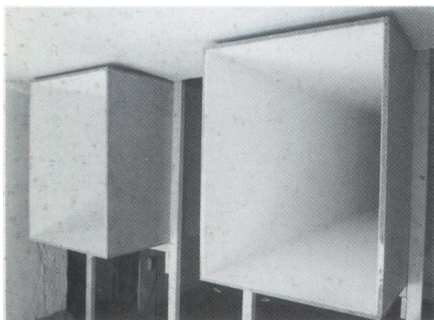


Abbildung 39: Karin Sander, *Fenster*, 1991, Spanplatte, Wandfarbe, 97 x 71 x 410 cm, Werkstattengalerie Tübingen.



Abbildung 40: Karin Sander, *Fenster*, 1994, Holz, Gips, Wandfarbe, 76 x 286 x 900 cm, Galeria Juana Mordó, Madrid.



Abbildung 41: Albrecht Dürer, *Der Zeichner des liegenden Weibes*, Holzschnitt, 1538.



Abbildung 42: Matts Leiderstam, Teil der Ausstellung *Grand Tour*, 1997-2007, *VIEW (PAPAGO PARK)*, 2007, Claude-Gläser, Badischer Kunstverein Karlsruhe.



Abbildung 43: Salvador Dalí, *Paar mit dem Kopf voller Wolken*, 1936, Öl auf Leinwand, Museum Boijmans-van-Beuningen, Rotterdam.



Abbildung 44: Evan Blackwell, *In Between Places*, Lack auf Holz, 2010.



Abbildung 45: Marcel Duchamp, *Étant donnés*: 1° *La Chute d'Eau*, 2° *Le Gaz d'Éclairage* (Given: 1. *The Waterfall*, 2. *The Illuminating Gas*), 1946-1966, Assemblage, verschiedene Materialien, 242,5 x 177,8 x 124,5 cm, Philadelphia Museum of Art.

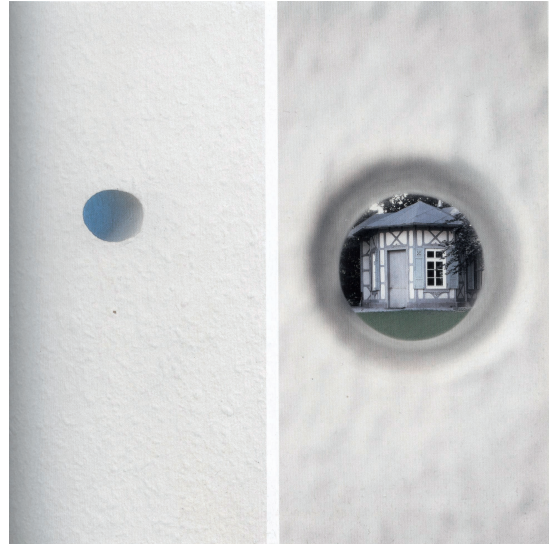


Abbildung 46: Karin Sander, *Peephole (Guckloch)*, 1993, Gipskartonwand, Mikrophone, Lautsprecher, Ø 4 cm, Länge 76 cm, Installation Kunstverein Ludwigsburg 1993.

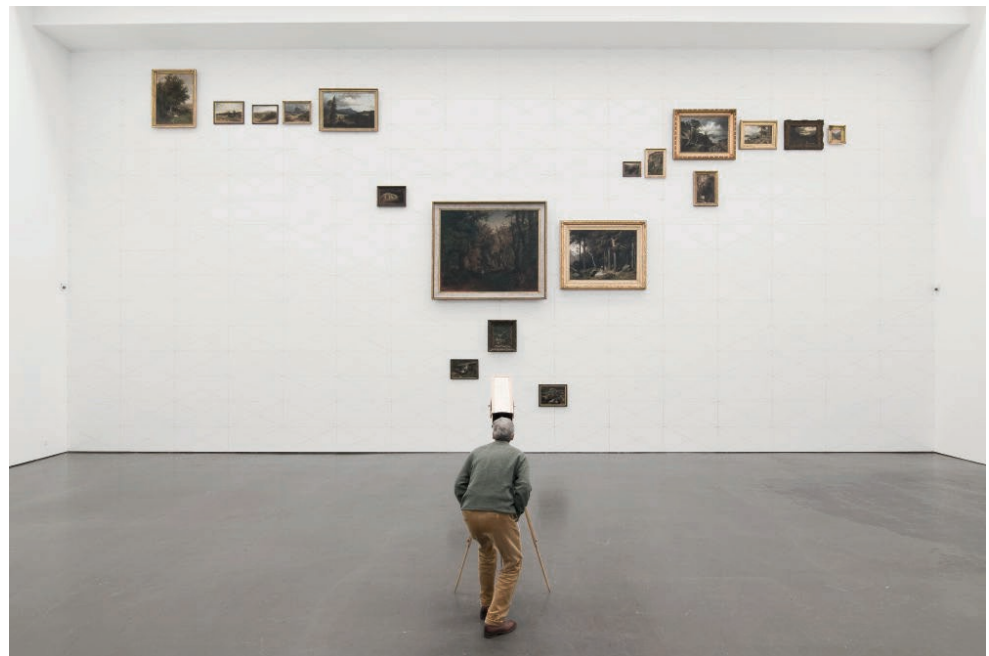


Abbildung 47: Matts Leiderstam, *Neanderthal Landscape*, 2008-2010, verschiedenste optische Geräte u.a. Spektive und ein Skiakop, Bücher, Fotokopien, Texte, Zeichnungen, zwei digitale Projektoren, Computeranimation, Staffeleien, historische Gemälde und Grafiken, Ausstellungseinblick, Düsseldorfer Kunsthalle 2010.



Abbildung 48: Matts Leiderstam, *Neanderthal Landscape*, 2008-2010, zwei Spektive, historische Gemälde, Ausstellungseinblick, Düsseldorfer Kunsthalle 2010.



Abbildung 49: Matts Leiderstam, *Neanderthal Landscape*, 2008-2010, verschiedenste optische Geräte u.a. Spektive und ein Skiakop, Bücher, Fotokopien, Texte, Zeichnungen, zwei digitale Projektoren, Computeranimation, Staffeleien, historische Gemälde und Grafiken, Ausstellungseinblick, Düsseldorfer Kunsthalle 2010.

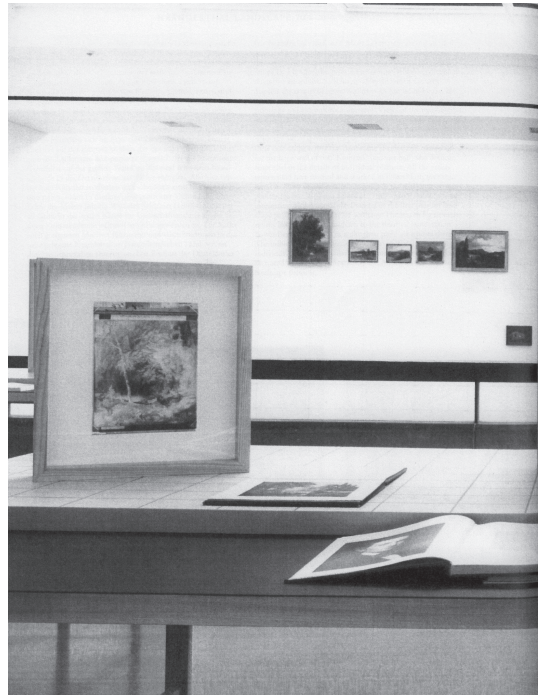


Abbildung 50: Matts Leiderstam, *Neanderthal Landscape*, 2008-2010, verschiedenste optische Geräte, Bücher, Fotokopien, Texte, Zeichnungen, zwei digitale Projektoren, Computeranimation, Staffeleien, historische Gemälde und Grafiken, Einblick in die Empore der Ausstellung und Medien, Düsseldorfer Kunsthalle 2010.



Abbildung 51: Matts Leiderstam, *Returned Hampstead*, 1997, Fotografie gerahmt, London.

10 Abstract

Der Bilderrahmen ist seit Jahrhunderten ein fester Bestandteil der Präsentation von Malerei. Er bietet nicht nur eine Schutzzone um das Gemälde, sondern ist der Einsatz der illusionistischen Realität in die Wirklichkeit. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts verändert sich seine Gestalt und Funktion zunehmend, er wird aufgebrochen und überschritten, da die Abstraktion die Körperlichkeit des Materials betont und keine Abgrenzung benötigt, sondern den direkten, unvermittelten Anschluss in der realen Umwelt sucht.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit den drei unterschiedlichen Positionen im Umgang mit dem Rahmen seit diesem Wandel, die sich aus der Betrachtung ergeben haben. Der Bilderrahmen wird in der Kunst des 20. Jahrhunderts auch weiterhin eingesetzt, doch wird er viel bewusster gebraucht und selbst ins Zentrum des künstlerischen Interesses gerückt, so auch bei Allan McCollum und Heinrich Dunst. Beide Künstler rahmen eine leere, schwarze Bildfläche, die nun nicht mehr wie bei Kasimir Malewitschs *Schwarzem Quadrat auf weißem Grund* an der weißen Wand fortgesetzt wird. Entsprechend der Theorie zur Ästhetik von Johann Georg Sulzer werden die Artefakte durch ihre Rahmung als Kunst ausgezeichnet, da sie das Innere abschließt und als etwas Gewolltes kennzeichnet. Doch wird der Blick des Betrachters irritiert, da er im Inneren keinen Inhalt entdecken kann und auf seine Person zurückgeworfen.

Nach Jacques Derrida differenziert der Rahmen als unscheinbares Beiwerk, als Parergon, innen und außen und isoliert aus der Umgebung. Im Falle Leo Zogmayers und Karin Sanders handelt es sich um offene Kunstwerke, wie Umberto Eco u.a. Werke, die in Bewegung bleiben und sich permanent verändern, bezeichnet. Damit richten sie in ihren Arbeiten den Blick wie ein optisches Instrument auf einen bestimmten Ausschnitt der Landschaft. Matts Leiderstam fokussiert diesen Aspekt innerhalb der Ausstellungsräumlichkeiten und lenkt den Blick des Betrachters, indem er Spektive, Skiaskope, Claude-Gläser und Lupen für den Betrachter bereitstellt, an denen dieser nicht vorbei kann, wenn er die einzelnen Artefakte, die in unerreichbarer Höhe positioniert sind, genauer betrachten möchte.

Der Rahmen unterstützt nicht nur im Gebrauch als optisches Gerät die Wahrnehmung. Das menschliche Auge sucht permanent nach Bezugspunkten an denen es sich orientieren kann. So werden auch Kunstwerke, die durch ihre Verräumlichung scheinbar aus dem Bilderrahmen getreten sind, wie Frank Stellas großformatige *Shaped Canvases*, die die traditionelle Form des Tafelbilds hinter sich gelassen haben, innerhalb eines erweiterten Rahmens, dem White Cube, wahrgenommen und zusammengefasst. Blinky Palermo bespielt dessen Wände nicht nur mit seinen Objekten, sondern macht mit seinen Wandmalereien auf diese ausge dehnte Grenze aufmerksam, indem er sie selbst einrahmt. Esther Stocker und Peter Kogler unternehmen in ihren Arbeiten einen Versuch auch diese Beschränkung mit ihren Installationen und Projektionen zu sprengen, um damit möglicherweise eine weitere Rahmung zum Vorschein zu bringen.

11 Lebenslauf

NAME Barbara Kauba
geboren 1984 in Wien, Österreich

SCHULBILDUNG

1990-1994	Volksschule Kenyongasse, 1070 Wien
1994-1998	Hauptschule Kenyongasse, 1070 Wien
1998-2003	Bildungsanstalt für Kindergarten- pädagogik Kenyongasse, 1070 Wien

STUDIUM

2003-2004	Lehramtstudium Mathematik und Physik an der Universität Wien
2004-2013	Diplomstudium der Kunstgeschichte an der Universität Wien
seit 2010	Bachelorstudium der Architektur an der Technischen Universität Wien
seit 2011	Abendkolleg für Grafik- und Kommunikations- design auf der Höheren Graphischen Bundes- Lehr- und Versuchsanstalt Wien XIV