

Materialität und Widerstand im Zeitalter des „Ende der Kunst“

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie (Dr. phil.)
durch die Philosophische Fakultät der
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

vorgelegt von Beatriz V. Toscano
aus Düsseldorf

Betreuerin: Prof. Dr. Vittoria Borsò

Düsseldorf, Januar 2013

Materialität und Widerstand im Zeitalter des „Ende der Kunst“

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie (Dr. phil.)
durch die Philosophische Fakultät der
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

vorgelegt von Beatriz V. Toscano
aus Düsseldorf

Betreuerin: Prof. Dr. Vittoria Borsò

Düsseldorf, Januar 2013

INHALTSVERZEICHNIS

1. Vom Wesen der Kunst zum Ende der Kunst.....	1
2. Oppositionen – Widersprüche – Paradoxien	10
2.1. „Les Immatériaux“ versus „Dematerialization“. Der Bericht einer Ernüchterung ...	11
2.2. Am Nullpunkt der Kunst. Die metaphysische Prägung der Avantgarde als Erbe Kants	14
2.3. Moderne und Postmoderne: zeitgenössische Mythen?	21
2.4. Produktion und Konzeption als paradigmatische Embleme	26
2.5. Präsentation der Repräsentation – die Pictures Generation	29
3. Antagonisten – Kausalität und Zeitlichkeit des Ursprungs	38
3.1. Kausalität	39
3.1.1. Clement Greenberg	39
3.1.1.1. Die Entstehung des musealen Bewusstseins in den USA	39
3.1.1.2. Olympia: Malerei als Nuda Veritas.....	44
3.1.1.3. Die Konsolidierung der US-amerikanischen Avantgarde im Abstrakten Expressionismus.....	50
3.1.1.4. Jackson Pollock – der Künstler als Genie	61
3.1.1.4.1. Kategorien des Ausdrucksaktes in einer selbstreferentiellen Malerei: Das Malerische und das Performative.....	63
3.1.2 Rosalind E. Krauss	73
3.1.2.1 Synekdoche – Kunst als Zeichen	74
3.1.2.2. Krauss’ Mythen der Moderne	76
3.1.2.2.1. Die Neutralität des Museums	76
3.1.2.2.2. Kunst als Schöpfung.....	81
3.1.2.2.3. Die Jungfräulichkeit des Materials.....	88
3.1.2.3. Sherrie Levine – Der Duchamp-Effekt	91
3.1.2.3.1. Bachelors: „Der Junggeselle reibt sich seine Schokolade selber“	98
3.1.2.3.2. Spiele, Maskeraden und Doppelgänger.....	107
3.1.2.3.3. Funde, Fetische und Obsessionen	114
3.1.2.3.4. Hülsen und Abgüsse, Schablonen und Kopien	119
3.2. Zeitlichkeit	129
3.2.1. Michael Fried	129
3.2.1.2. Der neuere Laokoon – die zeitlichen Grenzen der Malerei	129
3.2.1.3. Kunst als Verlaufsform: Art and Objecthood	135

Materialität und Widerstand im Zeitalter des „Ende der Kunst“

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie (Dr. phil.)
durch die Philosophische Fakultät der
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

vorgelegt von Beatriz V. Toscano
aus Düsseldorf

Betreuerin: Prof. Dr. Vittoria Borsò

Düsseldorf, Januar 2013

3.2.1.3.1. Gestalt: Objekte unterscheiden sich von Kunstwerken durch ihr Verständnis von (und Umgang mit) Gestalt als ein Verweis oder Referent/referierend.	140
3.2.1.3.2. Einheitlichkeit: Kunstwerke unterscheiden sich von Objekten durch ihre autonome Einheitlichkeit, die ohne hermeneutische Analyse und Synthese gestalterischer Bestandteile existieren kann.....	142
3.2.1.3.3. Mediumsspezifität: Ein Kunstwerk strahlt durch einen korrekten mediumsspezifischen Umgang mit den eigenen Grenzen des Ausdrucks ontologische Klarheit aus.	143
3.2.2. Douglas Crimp: Pictures	144
3.2.2.1. Die Wiederkehr des Bildes.....	147
3.2.2.2. Absenz: Das „sine qua non“ des Theaters.....	151
4. Die Ästhetik der Materialität und des Widerstands	160
4.1. Konfrontation mit dem Ereignis: zu einer Ästhetik der Materialität	161
4.2. Das Kunstwerk als Ursprung.....	164
4.3. Landschaft mit Figuren: die New Jersey Turnpikes als Erfahrung einer Sinn-Dezentrierung	168
4.4. Der Zeit-erzeugende Charakter des Fahrens	174
4.5. Malen: paradoxe Einheit von Episteme und Techné.....	176
4.6. Kunst kommt von Können	179
4.7. Ausdruck, Aktion und Behauptungsmalerei	182
4.8. Palimpsest Kunstwerk – das Kontinuum des immer Neuen	187
Abbildungen	161
Literaturverzeichnis.....	201
Schlagwortregister.....	221
Namensregister.....	227

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Edouard Manet: Olympia (1863)	191
Richard Barr: Cubism and Abstract Art (Buchcover)	191
Jackson Pollock: Totem Lesson 2 (1945)	191
Jackson Pollock: The She-Wolf (1943)	192
Auguste Salzmann: Jerusalem. The Temple Wall. Jehoshaphat Postern (1854)	192
Auguste Rodin: La porte d'enfer (ca. 1890)	192
Auguste Rodin: Les Trois Ombres (vor 1886)	192
Sol LeWitt: Cube Structures Based on Five Modules (1971–1974)	193
Piet Mondrian: Broadway Boogie-Woogie (1942–1943)	193
Richard Hamilton: Just what is it that makes today's homes so different, so appealing? (1956)	193
Sherrie Levine: Bachelors (After Marcel Duchamp) (1989), Detailansicht	194
Sherrie Levine: Bachelors (After Marcel Duchamp) (1989)	194
Man Ray: Homme (1918)	194
Sherrie Levine: Untitled (Lead Checks / Lead Chevrons 8) (1987)	194
Jasper Johns: Ale Cans (1964)	195
Jasper Johns: Painted Bronze (Ballantine Ale) (1960)	195
Sherrie Levine: Fountain (Madonna) (1991)	195
Sherrie Levine: Newborn (1993)	196
Sherrie Levine: Newborn (1993) – Detail	196
Louise Lawler: Pollock and Tureen, Arranged by Mr. and Mrs. Burton Tremaine, Connecticut (1998)	196
Jack Goldstein: The Jump (1978) - Einzelbild	198
Anthony Caro: Midday (1960)	198
Carlo Carrà: I Funerali dell'anarchico Galli (1910–1911)	198
Allan Kaprow: Yard (1961)	199
Allan Kaprow: Yard (1961)	199
Richard Serra: Band (2006)	199
Richard Serra: Belts (1966–1967)	199
Salvador Dalí: El rostro de Mae West que puede ser usado como un apartamento (1934–1935)	200
Willem de Kooning: Marilyn Monroe (1954)	200
Pia Fries: palimpsest th (2005)	200

1.

VOM WESEN DER KUNST ZUM ENDE DER KUNST

Eine scheinbar einfache Frage wie „Was ist Kunst?“ zum Ausgangspunkt einer wissenschaftlichen Arbeit zu machen, scheint im ersten Moment wenig spektakulär, vielleicht sogar überflüssig. Allerdings steht hinter dieser Frage (zumindest in meinem Fall) ein gewisses Unbehagen daran, dass die Kunstwissenschaft des 20. Jahrhunderts offenbar kaum Probleme damit hat, über Kunst zu sprechen, ohne dabei eine explizite Festlegung bezüglich ihres Wesens zu wagen.

Im Rahmen eines historischen Abrisses der unterschiedlichen Sprachformeln, die den Begriff „Kunst“ umschreiben, ohne ihn auszusprechen, berichtet auch Wolfgang Ullrich über die Tatsache, dass (genau diesen zentralen Locus umkreisend) Ausdrücke wie „je ne sais quoi“ oder (als Notbehelf) „Schönheit“, „Geschmack“ etc. nahezu eine Platzhalterfunktion bekamen.¹ Geradezu hartnäckige Verbindungen von Definitionen und Begriffen, die beim Umgehen dieses Problems behilflich sind, scheinen allgemein auf Akzeptanz zu stoßen; von diesen wird erwartet, dass sie die zeitlichen und inhaltlichen Grenzen des von ihnen selbst geschaffenen Paradigmas klarstellen. Historisch ist es nicht ohne eine gewisse Ironie zu beobachten, dass ausgerechnet in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als das Schlagwort „*L'art pour l'art*“ immer mehr in Mode kam² (und es zu erwarten gewesen wäre, dass diese objekthafte und ästhetische Verselbstständigung des Kunstwerkes zu einer regelrechten Semantisierung führen würde), die Aussage „Das ist Kunst“ zunehmend von der Frage „Wie ist Kunst etwas?“ überdeckt wird³.

Genauso wie die Wesensfrage unerwünschte, unbequeme Überlegungen hinsichtlich Kausalität und Motivationen nach sich zieht (was dazu führt, dass sie als wissenschaftlich nutzlos, wenn nicht sogar naiv verdrängt wird), scheint andererseits die ablehnende Position vom quasi religionsmetaphorischen Konsens begleitet, man rede über „die Wahrheit“, wenn man über „das Wesen“ redet. Freilich ist „Wahrheit“ oder auch „Wirklichkeit“ und „Objektivität“, als Erzeugnis einer zur Gewissheit gelangten Subjektivität begriffen, längst zum Anathema der Wissenschaft geworden und in

¹ Vgl. Wolfgang Ullrich: *Was war Kunst? Biographien eines Begriffs*. Frankfurt a.M.: Fischer 2005. Auch der Anthroposoph Rudolf Steiner setzte sich in einem Vortrag vom 28. Oktober 1909 mit diesem Thema auseinander: Rudolf Steiner: „Das Wesen der Künste“, in: Steiner (1941), S. 63–80. Ein im Gegensatz zu diesem grundlegender Versuch einer Klärung findet sich bei Ingarden (1962).

² Obwohl ein Beleg hierfür bislang nicht vorhanden ist, wird dieses in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts verbreitete Schlagwort im Allgemeinen (so auch bei Ullrich) Théophile Gautier (1811–1872) zugeschrieben.

³ In engem Zusammenhang hiermit stellt sich natürlich auch die Frage: „Wie ist etwas Kunst?“. Diesbezüglich verweise ich exemplarisch auf Boehm (1989), Alpers (1977) und schließlich die aufeinander bezogenen Texte Preziosi (1994a), Snyder (1994) und Preziosi (1994b).

Nietzsches Wort vom Tod Gottes⁴ sinnbildlich erstarrt. Ohne das Objekt, dessen man sich entledigt hat, scheint sich mir die Wesensfrage als selbstreflektive Schleife zu perpetuieren, die (wie sich besonders in der fortlebenden Präsenz dieser Problematik in der Ästhetik zeigt) darum kreist, in welcher Weise und unter welchen Bedingungen die Subjekte ein solches Wesen zu erkennen und zu erfassen glauben.

Und dennoch lässt sich in den Kunst- und Medientheorien des 20. Jahrhunderts, insbesondere seit den 90er Jahren, eine Tendenz feststellen, Kunst als Bild zu berücksichtigen, nämlich als konzeptualisierte Visualisierungseinheit und Erscheinung oder Sichtmodus der Wirklichkeit, wodurch die Kunst- und Medienwissenschaft in „Bildwissenschaft“ verwandelt wird; und da Wahrheit in diesem Kontext als Subjekt-bezogene Wesenserkenntnis dieses Wesen ignoriert und ersetzt und aufgrund dieser Aufhebung eine Wesenserkenntnis lediglich selbstreflektierender Bewusstseinsleistung entspringt, ist die Forschung gezwungen, sich damit zu beschäftigen, in welcher Weise (im Sinne des wissenschaftlichen „Modus“) Bilder eine Verdopplung der Wirklichkeit darstellen.⁵ Denken erscheint hier als eine Verdopplung und Repräsentation der „Wirklichkeit“. Bilder werden folglich unabänderlich als eine Widerspiegelung der Wirklichkeit konstituiert, Erkenntnis über Kunstwerke – und vor allem scheint mir dies auf den Diskurs der sog. Neuen Medien zuzutreffen – automatisch von der Frage nach Lüge oder Wahrheit vereinnahmt (für die Ästhetik entspricht dies der Polarität „Kunst versus Nicht-Kunst“)⁶. Wo hat sich der Verstand in Bezug auf das Objekt geirrt?⁷ Wo befindet sich ein (echtes, gutes, aussagekräftiges) Kunstwerk – was auch immer der Bedeutungs-, Sinn- oder Wertverleihungskontext sein mag, der dies entscheidet? Welche Theorie ist für *alle* Objekte gültig? Wo befindet sich der Ursprung dieses Seins, wo verfällt oder endet dieses Wesen? Und vor allem: Wo erkennt man einen Paradigmenwechsel? Dies sind die Fragen, welche sich Kunstwissenschaftler (aber genauso Kunstkritiker, Museumskuratoren, Kunstkanoniker und -philosophen) immer stellen müssen. Da es sich bei diesen Fragen aber näher betrachtet um indirekte ‚Wesensfragen‘ handelt, die bezüglich ihrer

⁴ Nietzsche (1924), S. 197.

⁵ Siehe hierzu Belting (2007).

⁶ Siehe hierzu etwa die folgende Aussage von Ludwig Andreas Feuerbach: „Aber freilich (...) diese Zeit, welche das Bild der Sache, die Kopie dem Original, die Vorstellung der Wirklichkeit, den Schein dem Wesen vorzieht (...) denn heilig ist ihr nur die Illusion, profan aber die Wahrheit. Ja die Heiligkeit steigt in ihren Augen in demselben Maße, als die Wahrheit ab- und die Illusion zunimmt, so daß der höchste Grad der Illusion für sie auch der höchste Grad der Heiligkeit ist“. In der hier zitierten Kürzung wurde das Zitat von Guy Debord an den Anfang seines vieldiskutierten Werks *Die Gesellschaft des Spektakels* (Debord [(1996)] gestellt. Das ungekürzte Original findet sich in Feuerbach (1878), S. 26.

⁷ Aus dieser Perspektive wird nachvollziehbar, dass die Kant'sche Ausgangsfrage oder der Epigraph der Ästhetik „Urteilkraft“ oder „Ausdifferenzierungs-“ bzw. „Unterscheidungsvermögen“ lautet.

Struktur zu rekonstruieren Aufgabe der Ästhetik ist, führen alle diese Fragen nach dem Wesen der Kunst schließlich immer wieder zum Subjekt zurück. Daher ist in der Ästhetik zu beobachten, wie das Subjekt (oder eine Auseinandersetzung mit subjektbezogenen Fragestellungen) methodisch das Betrachtungsobjekt verdrängt und ersetzt hat. Als Resultat dessen steht die Kunstwissenschaft vor der Aufgabe, über ein Wesen zu sprechen, das nicht mehr an ein physisches, sondern bestenfalls *metaphysisches* Objekt rückgebunden werden soll.

Dabei verliert sich oftmals in der hermeneutischen Suche nach einem „tieferen Sinn“ in Kunstwerken, wie Vittoria Borsò am literarischen Beispiel Gustave Flauberts aufgezeigt hat, der Blick für die Oberfläche, die in ihrer opaken Beschaffenheit selbst bereits einen wesentlichen ästhetischen Wert darstellt. Indem der Focus im Rahmen dieser gängigen Methodik auf eine metaphysische Ebene gerichtet wird, büßt das Kunstwerk seinen Wert als materielle Wirklichkeit und direkter Ausdruck eines in sich bereits ästhetischen Gegenübers ein.⁸

Die vorrangige Frage, die sich mir aufgrund dieser Konstellation aufdrängt, ist: An welcher Stelle ist ein Paradigmenwechsel in der Kunstwissenschaft zu beobachten, zumal Objekt und Metaphysik, d.h. Aussage und Aussagemechanismus, als voneinander untrennbar konstruiert worden sind? So hatte ich zuvorderst meine Arbeit als eine ‚epistemische‘ Untersuchung der Kunstwissenschaft geplant: Wo und wie meinen verschiedene Autoren, dass sich eine Revolution in der Kunstwissenschaft ereignet hatte? Welche Erkenntnisse bezüglich der Wesensfrage sind durch eine Untersuchung der in der Wissenschaft angewandten Sprachmodi zu gewinnen? Denn in der Tat scheint mir die immer wieder vermiedene Wesensfrage Paradigmenwechseln in der Ästhetik zu unterliegen, wobei (trotz des scheinbar beiläufigen Charakters dieser Frage in entsprechenden Diskussionen) das Ziel eine Optimierung der Sprachstrategien, ein ‚Wesen‘ zu beschreiben, zu sein scheint.

Die Idee des Paradigmenwechsels oder der Wissenschaftsrevolution ist in der Kunstliteratur des 20. Jahrhunderts kaum zu übersehen: Beispielhaft zeugen davon Manifeste, die Vervielfachung normativer Schriften⁹, die Zunahme kritikorientierter Zeitschriften und unterschiedlicher öffentlicher Präsentationen von Kunst, die letztlich alle zur Festlegung und Steigerung eines Marktwerts beitragen – seien es Auktionen oder ‚nur‘

⁸ Vgl. Borsò (2004), insbesondere S. 197–201.

⁹ Hier meine ich im Allgemeinen den normativen Umgang mit der Erfahrung von Kunst, ihrer Semantisierbarkeit und ihrer praktischen Umsetzung.

Ausstellungen und ähnliches. Auch die scheinbar Kunstwert vernichtende Dynamik der historischen Avantgarden, die Ankündigung des Endes der Kunst, der Minimalismus, der Siegeszug der neuartigen Konzeptkunst, die darauf bezogene Entmaterialisierung des Kunstwerkes, die entsprechend vereinnahmte Idee des Ready-mades sowie die sog. „October Revolution“¹⁰ der Kunstkritik sind dahingehend als symptomatisch zu verstehen, dass sich die Ästhetik weiterhin ausschließlich mit dem Rätsel „Ist das (noch) Kunst?“ beschäftigt.

Diesbezüglich ist die erste Frage, der meine Arbeit nachgehen will, ob irgendeine dieser Revolutionsbestrebungen der subjekt-zentrierten Zielsetzung und Struktur der Fragestellung, anscheinend Bedingung eines Paradigmenwechsels, zu entkommen vermag. Nicht, dass ein „Paradigmenwechsel“ hier eine Wertung erfahren soll, denn Ziel ist keineswegs ein neuer Essentialismus, sondern zunächst eine Analyse epistemologischer Oppositionen. Mit Hilfe welcher Argumente stellen sich Clement Greenberg, Arthur Danto, Rosalind Krauss oder Hans Belting gegen die zu ihrer Zeit dominierenden theoretischen Ansichten? Welche jeweilige Schnittmenge lässt sich zwischen konträren Positionen feststellen – zumal sich häufig als Problem, aufgrund dessen kein Paradigmenwechsel ‚gelingt‘, die Absicht herausstellt, eine Übereinstimmung zum Streitpunkt machen zu wollen? Was ist der Inhalt dieser Schnittmenge, vor allem bezüglich einer Kunst- und Künstlerpräferenz?

Mir scheint ein untersuchenswerter Zusammenhang zwischen Kunsttheorie und entweder normativ strukturierten Urteilslogiken oder vom Sprachlichen hergeleiteten Konventionen und Beziehungen zu bestehen, die einem Postulat (das Wesen der Kunst dabei immer mitgedacht) anscheinend metaphysische Kohärenz verleihen; Kunst aber wird im Widerspruch zum eigenen Anspruch solcher Postulate permanent zum Gegenstand vereinnahmender Subjektivität gemacht.¹¹ Die gegenseitige Abhängigkeit von dem, was man über Kunstwerke sagen kann, und einem als Grundlage vorausgesetzten Kontinuum in

¹⁰ Wie später aufgegriffen wird, bezeichnet dies die als „Revolution der Kunstkritik“ bekannte Strömung der Kunst und Kunsttheorie, die in der von Rosalind E. Krauss und Annette Michelson herausgegebenen (in der Namensgebung von Eisensteins gleichnamigem Film inspirierten) Kunstzeitschrift *October*, erschienen bei MIT Press seit 1976, ein Publikationsorgan fand.

¹¹ Gary Gutting fasst in seinem für die *Stanford Encyclopedia of Philosophy* verfassten Artikel über Michel Foucault diesen subjektiven Erkenntniszugang bzw. den darin enthaltenen Widerspruch mit Bezug auf Foucaults Wissenschaftskritik folgendermaßen zusammen: „At the very heart of man is his finitude: the fact that, as described by the modern empirical sciences, he is limited by the various historical forces (organic, economic, linguistic) operating on him. This finitude is a philosophical problem because, this same historically limited empirical being must also somehow be the source of the representations whereby we know the empirical world, including ourselves as empirical beings. I (my consciousness) must, as Kant put it, be both an empirical object of representation and the transcendental source of representations.“ (Gutting [2008], online).

der Ästhetik (der Idee des Logos vergleichbar, welche Jacques Derrida an der Konstitutions- und Handlungsweise der Wissenschaft im Allgemeinen kritisierte¹²) führt im Spannungsverhältnis von Subjekt und abwesendem Objekt – eine zusätzliche Steigerung des cartesianischen Dualismus von Geist und Materie – letztlich zu einer Fetischisierung der Kunst.

Dieser Konflikt spiegelt sich in der Faktur verschiedener Theorien von Autoren, die sich selbst eindeutig der Avantgarde zuordnen (etwa Clement Greenberg, Peter Bürger, Rosalind Krauss oder Andreas Huyssen)¹³ wider: Indem die Offenlegung der Kulturproduktion zugrunde liegenden Motivationen zum Prüfstein jeglichen „Wissens über Kunst“ unter der (uneingestanden) Prämisse ideologischer und ökonomischer Interessen wird, wird die Problematik, ein veraltetes Denkmuster zu überwinden, unabänderlich innerhalb eines Kausalitätskomplexes dargestellt. Die entsprechenden Überwindungsversuche der Avantgarde im 20. Jahrhundert scheinen deshalb in der Schleife gefangen¹⁴, die kausale Frage nach Urheberschaft und Kunstwesensbestimmung zwischen Form-Idee und Materie permanent neu auszubalancieren – und damit zu fragen: Wer entscheidet wie, was Kunst ist?

Die Rivalität von Aussage und Aussagemechanismus in der Kunstwissenschaft scheint mir nirgendwo klarer erkennbar zu sein als in der Proklamation des „Endes der Kunst“. Von der Konzeptkunst-Theoretikerin Lucy Lippard 1966 „Entmaterialisierung des Kunstwerkes“ genannt, scheint dieses 1961 von Henry Flynt geprägte Schlagwort des Endes der Kunst (1964 von Arthur Danto weiterführend theoretisiert)¹⁵ in besonderer Weise in das konfliktreiche Zentrum des Kunstproduktions-Grundsatzes zu treffen, weil es sich als eine Option anbietet, das Verständnis vom Zusammenhang von Aussagestruktur (in weniger linguistisch orientierten kunstwissenschaftlichen Texten allgemein als „Ausdruck“ bezeichnet) und Aussagemöglichkeit (vom üblichen Rekurs auf wissenschaftlich-logisch abgeleiteten Normativismus abweichend) hin zum Funktionalen und Ideologischen zu verschieben: In unterschiedlicher Weise proklamieren Kritiker wie Danto, Rosalind Krauss oder Lucy Lippard die Notwendigkeit einer neuen Annäherung an

¹² Vgl. Derrida (1970).

¹³ Vgl. etwa Greenberg (1939), Bürger (1974), Krauss (1985) oder Huyssen (1986).

¹⁴ Heidegger vertritt in seiner Abhandlung „Der Ursprung des Kunstwerkes“ (1935–36) sogar die Meinung, dass dies bereits seit dem Altertum ein generelles Problem der Ästhetik sei. Vgl. Heidegger (1960).

¹⁵ Bemerkenswert scheint mir, dass Danto sich gezielt auf Hegels Fragestellung bezieht und somit der Problematik einen interessanten historizistischen Betrachtungswinkel hinzufügt. Dieser Bezug auf Hegels Einfluss in der Aussage des „Endes der Kunst“ wird später in dieser Arbeit zwar aufgegriffen, kann allerdings im Rahmen dieser Arbeit nicht in angemessener Ausführlichkeit oder gar erschöpfender Tiefe behandelt werden.

das Wesen der Kunst mit den Kategorien sprachlicher Ausdrucksmöglichkeiten (was in der Anlage von Beurteilungskriterien letztlich einen Nachhall des Ästhetischen Urteils in sich birgt). Inhalt und plastische Erscheinung eines Werks werden damit gleichermaßen zum Ersatz einer Idee. Mit diesen Ansprüchen ist die Ermutigung verbunden, das „Objekthafte“ im Kunstwerk, das Inhalte sinnlich unmittelbar, vor-kognitiv bzw. vor-prädikativ vermittelt, durch jene auf ein Kunstwerk projizierten subjektiven, sprachsystematischen Kriterien, also durch funktionsbezogene Bewusstseinskorrelationen, zu ersetzen. Andernfalls stünde mit der Affirmation des Objektes der Forschung auch eine historiografische Auseinandersetzung mit der Frage bevor, welche funktionelle, ontische und phänomenologische Stelle ein solches Objekt im theoretischen Diskurs über die Möglichkeiten eines sprachlichen Ausdrucks des Kunstwesens (wie es mir beispielsweise im Minimalismus geschehen zu sein scheint) einnehmen kann.

Der kritische Dissens von sowohl Rosalind E. Krauss als auch dem tonangebenden Kunst-Establishment der 70er und 80er Jahre (in Zusammenhang mit der lapidaren Proklamation einer „Entmaterialisierung“ des Kunstwerkes) mit Clement Greenbergs Publikationen etwa für die *Partisan Review* oder *Art & Culture* ist hierfür exemplarisch. Die schlagkräftige Art, in der Krauss in ihren Beiträgen für die Zeitschrift *October* und später in ihrer Aufsatzsammlung *The Originality of the Avant Garde and Other Modernist Myths* (1985) darstellt, dass ihrer Meinung nach die Wesensproblematik (die für sie mit einer „ästhetischen Revolution“ zusammenhängt) einer wissenschaftsphilosophischen Sprachanalyse zu unterziehen ist, die Klarheit, mit der sie nahezu „kompilativ“ ihre Gegner rezipiert und darstellt, wird erreicht durch radikale Gegenüberstellung von sprachanalytischen Elementen – etwa Präsenz contra Absenz, Vorrangigkeit der Aussage contra Modusvorrangigkeit, unmediatisierte Kausalitätsdefinition contra ideologisch abgegrenzte Kausaldefinition, Produktion contra Rezeption –, was bei der Lektüre ihrer Texte rasch als problematisch auffällt. Auch verwendet sie in ihren Schriften zahlreiche Leit motive der Semiotik und Sprachanalyse, so dass meine Betrachtung auch Züge einer sprachkritischen Analyse annehmen muss.

Eine Untersuchung, an welchen Stellen und durch welche sprachanalytischen Mittel Rosalind Krauss sich mit den Thesen von Clement Greenberg kritisch auseinandersetzt (und umgekehrt), um diese zu entkräften, wird in der vorliegenden Arbeit also breiten Raum einnehmen. Zielsetzung hierbei ist, die diesem Gegensatz zugrunde liegenden Mechanismen darzustellen, d.h. zu beobachten, auf welche Aussagen Krauss mit einer

konträren Position reagiert, und diesen so eingegrenzten Gegensatz durch Dezentrierung aufzulösen.

Doch bevor diese einleitenden Worte auch zu meiner Methodik allzu viel von dem vorwegnehmen, was eigentlich im ersten Abschnitt des Hauptteils diskutiert werden soll, soll die Idee einer Entmaterialisierung des Kunstwerkes einer kurzen Rezeptionsanalyse unterzogen werden. Denn wenn die Autoren meinen, dass das Werk „entmaterialisiert“ wurde (und dies vor allem ist fundamentales Merkmal der Konzeptkunst), meinen sie dies nicht im affirmativen Sinne (das Werk zeigt das in ihm Sichtbare ebenso wie alles andere, was man im Augenblick des Betrachtens nicht sieht), sondern im negativen: Das Werk ist nichts von dem, was man im Augenblick des Betrachtens sieht. Dabei wird angenommen, das Werk vermöchte als vergegenwärtigte Absenz die große Lüge, die Kunst selber darstellt, zu enthüllen. Aber was wird hier unter dem Begriff „Materie“, mit dem die Autoren andere, primär sprachanalytische Termini wie Präsenz, Differenz, Idee und Repräsentation in Verbindung bringen, verstanden?

Die Frage, wie „Materie“ und „Präsenz“ sich mit subjektabhängigen Kategorien verbinden lassen, wird dabei sicherlich eine Rolle spielen. Hier findet sich ein weiterer wesentlicher Grund, weshalb ich das Gegensatzpaar Greenberg – Krauss als besonders anregend und betrachtenswert empfinde, nämlich die Auffassung Krauss' und der hier kommentierten Künstler, dass sich eine Auseinandersetzung mit den dem Kunstwerk unterstellten ideologischen Motivationen (zumal sie Kunstwerk als ‚Repräsentation von etwas‘ verstehen) durch das Szenario des „Simulacrums“¹⁶ semantisieren lässt. Eine kritische Prüfung von Krauss' Lesart philosophischer Texte etwa von Michael Foucault, Roland Barthes oder Jacques Derrida in ihrem Werk ist hierbei unumgänglich – es ist erstaunlich, wie unkritisch die Bezugnahme der US-amerikanischen Kunstwissenschaft auf diese Texte im Allgemeinen akzeptiert wird. Denn inwiefern untermauert Baudrillards Idee des Simulacrums oder des Todes des Autors und ähnliche nach Meinung von Kritikern wie Rosalind Krauss, Brian Wallis, Hal Foster oder Künstlern wie Sherrie Levine¹⁷ ihre Theorie einer reifizierten Entmaterialisierung?

Was überhaupt versteht Krauss, die sich in ihrer Auseinandersetzung mit Greenberg auf die oben genannten Autoren bezieht, unter „Entmaterialisierung“ (dieser Begriff Lucy

¹⁶ Hier und im Folgenden grundsätzlich verstanden im Sinne Baudrillards, das heißt weniger als Ding, sondern vielmehr als umfassender Zustand.

¹⁷ Überwiegend habe ich mich hier auf die Arbeit Sherrie Levines konzentriert, was in der Behauptung seitens der hier angeführten Kunstkritiker, sie stelle Baudrillards Ideen dar, seine Begründung findet. Die Arbeit des Künstlers Peter Halley, einem Vertreter der „Neo Geo“-Malerei, der sich nach eigenen Angaben ebenfalls mit Baudrillard auseinandergesetzt hat, wird hier ebenfalls, jedoch in knapperer Form, thematisiert.

Lippards wird stellvertretend auch für die Krauss'sche Position benutzt, da ihre Forderung einer Abschaffung der „materiellen Präsenz“ als Grundlage einer Wesensproduktion prinzipiell dasselbe meint)?¹⁸ Der zweite Teil dieser Arbeit will kritisch diese (recht stark in der theoretischen Grundlage der Konzeptkunst verwurzelte) Stellungnahme, dass Widerstand der Kunst nur im Verzicht auf Präsenz und Materialität im Kunstwerk stattfinden kann, überprüfen. Hierbei möchte ich vor allem den Denkansätzen Martin Heideggers großes Gewicht beimessen, dessen grundlegende Kritik der Kant'schen Metaphysik¹⁹ mir auch in Derridas Texten präsent zu sein scheint – ohne dass dieser Aspekt von den amerikanischen Theoretikern aufgegriffen worden wäre. Ziel jenes Abschnittes soll auch sein, eine produktive Form der Koexistenz von Widerstand und materieller Präsenz zu ergründen, die schließlich im abschließenden Teil zum Vorschlag einer neuen Definition von „Ausdruck“ führen soll, der in der Qualität als Ereignis letztlich eine Verbindung von Materialität und Kunstwesen doch gestattet.

¹⁸ 1985 organisierte Jean-François Lyotard für das Centre Pompidou (Paris) die Ausstellung *Les Immatériaux*, wobei die begleitenden Texte unter dem Titel *Immaterialität und Postmoderne* auf Deutsch veröffentlicht wurden (Lyotard [1985]). Ich sehe hier Lyotards Ausstellungskonzept eher von seinen Thesen bezüglich eines „Postmodernen Wissens“ inspiriert als von der Idee einer Reifizierung des Signifikats, wie es bei Krauss der Fall ist. Ein Blick auf das Gespräch zwischen Derrida und Lyotard im oben genannten Band vermittelt einen Eindruck, wie beide Autoren sich auf eine zunehmende Digitalisierung der Information und keineswegs auf das physikalische Werk als Konkretion eines immateriellen Inhalts berufen. Derrida sagt dort: „Die Ausstellung (das Wort passt hier sicher nicht) die Sie gerade im Centre George Pompidou zum Thema ‚Immaterialien‘ vorbereiten, liegt gar nicht einmal so weit ab von den im ‚Différend‘ entwickelten Fragestellungen. Zudem bezeichnen Sie die Konzeption der Ausstellung als philosophisch. Die neuen Technologien haben Veränderungen bewirkt, die unser Verhältnis zur Materie berühren. Sie werden also nicht nur nach dem Begriff des Materials fragen, sondern auch nach einem ganzen zusammenhängenden Netz von Gegensätzen wie materiell/spirituell, materiell/personell ... (...) Immaterial ist nicht immateriell; es bezeichnet eine Struktur, in der der herkömmliche Gegensatz zwischen Geist und Materie keinen Platz mehr hat.“ (In: „Philosophie in der Diaspora“; Gespräch zwischen Jacques Derrida und Jean-François Lyotard, moderiert von Thomas Ferenczi, in der Sendereihe „Passage du témoin“ (France-Culture, 27. Oktober 1984). Im oben genannten Band S. 23–24.

¹⁹ Siehe hierzu Heidegger (2010).

2.

OPPOSITIONEN – WIDERSPRÜCHE – PARADOXIEN

2.1. „Les Immatériaux“ versus „Dematerialization“.

Der Bericht einer Ernüchterung

Lyotard [is] a man who has what I think of as the true gift of incoherence. The rest of the „French“ have been trying to achieve it, but he was born with it, like a perfect pitch. [At the conference] Lyotard spoke in French, and there was a table with three people whose purpose was to translate what Lyotard was saying ... and they couldn't agree!²⁰

Arthur Danto

Es mutet seltsam an, dass gerade Arthur Danto bei Lyotard die „Gabe der Inkohärenz“ mit kritischem Unterton anspricht – dass der Vertreter der „Entmaterialisierung des Kunstwerkes“ (jener kunsttheoretischen Strömung, die im Durchbruch der „Kunst als Idee“, nämlich Pop Art²¹ und Konzeptkunst, auf Brüche im scheinbar nahtlosen Ineinanderfließen von Kunstproduktion, Kunstwissenschaft und Kunstrezeption aufmerksam machte) den Vortrag über *La fin de la crédulité à l'égard des métarécits de la Modernité* des anerkannten Machers der Ausstellung *Les Immatériaux* als blamabel empfand? Hätte man nicht annehmen müssen, dass ein Vertreter des Ansatzes eines „End of Art“²² sich im Rahmen einer Podiumsdiskussion mit Lyotard, Postulant des Endes der „großen Erzählungen“²³, bestens verstehen würde?

Die Anekdote, die hier als Anlass zur Reflexion darüber dient, wie eine Schule nordamerikanischer Kunsttheoretiker, die sich mit der akademischen, wissenschaftlichen und musealen Wahrheitsfunktion der Kunstgeschichte und des Kunstwerkes auseinandersetzte, mit denjenigen Philosophen, auf die sie sich zu stützen glaubten, in Konflikt gerieten, hat ihren Ursprung in der von Sylvère Lotringer²⁴ organisierten *Schizo-*

²⁰ Zitiert nach Lotringer & Cohen (2001), S. 2.

²¹ Es sei hiermit ausdrücklich nicht behauptet, dass dies die einzig mögliche oder verbreitete Definition von Pop Art sei; doch ist es diese, welche Arthur Danto im hier zitierten Werk vertritt. Danto verwendet dafür als Sinnbild die „Brillo Box“ von Andy Warhol.

²² Eine zusammenfassende Neuformulierung seiner seit den 1960er Jahren entwickelten Thesen findet sich in Danto (1997).

²³ Siehe hierzu Lyotard (1979). (Deutsch: Lyotard [1986]) Dabei geht es Lyotard um ein Ineingreifen der Objektivierungsansprüche von Wissenschaft und Macht.

²⁴ Der Franzose Sylvère Lotringer, der zum damaligen Zeitpunkt an der Columbia University tätig war, darf als der Akademiker gelten, der den Werken von Deleuze, Baudrillard und anderen durch die von ihm herausgegebene Reihe *Foreign Agents* in den USA überhaupt erst zu Bekanntheit verhalf. Für die diese Schule in den USA betreffende Rezeptionsforschung sind Lotringers Ansichten meiner Meinung nach von größter Bedeutung. Ich teile auch seine Ansicht, dass es sich hierbei um eine eigentümliche, missverstandene

Culture Conference an der Columbia University in the City of New York, 1975.²⁵ Teilnehmer waren unter anderen Lyotard, Deleuze und Foucault, die in Nordamerika unter dem griffigen Logo „Continental Philosophy“ umfangreich übersetzt sowie leidenschaftlich rezipiert und zitiert wurden.²⁶ Jenseits des Anekdotischen gewinnt die Erzählung jedoch unvermutet an Gewicht, wenn betrachtet wird, welchen Stellenwert das Objektbewusstsein bezüglich wissenschaftsparadigmatischer Wandlung besitzt und wo die Wege sich trennten. Zu fragen ist, in welcher Weise die beiden Strömungen die Überwindung dieser angeblichen Wahrheitsfunktion der Wissenschaft mit der Erörterung eines Gegenstandes in einem Bezugsfeld (Wo befindet sich das Objekt materiell, kognitiv, zeitlich usw., und wo ist sein Ursprung und seine ‚Ende‘?) und der Infragestellung seines Wesens (der Prozesse, die zur Begriffsbestimmung führen) verknüpfen. Die Frage nach dem ‚Wo‘, nämlich die Frage nach der Materialität oder Immaterialität eines Gegenstandes, erweist sich dann für die kritische Untersuchung des metaphysischen Kerns der Wissenschaft, die auch die Idee der „Differenz“²⁷ hervorbrachte, als von größerer Dringlichkeit.

Offenbar trennen beide ihre grundsätzlich unterschiedliche Definition einer Bezüglichkeit von Aussage und Objekt in den Prozessen von Wissensübermittlung und Wissensinstitutionalisierung. Daraus folgt die Hypothese, dass diese Definitionen sich (vielleicht gar von den Beteiligten unbemerkt) auf unterschiedliche Auffassungen der sinnlichen Übertragbarkeit des kritischen Bezugsfeldes von Wissen und Objekt stützen. Wie bereits angesprochen teilen beide Strömungen die Auffassung, dass eine Kritik der Wissenschaft auch eine umfassende Kritik der Repräsentation als Zuweisungsprozess beinhaltet, zumal Wissenschaft auch Begriffe definieren und vermitteln muss, wie es in plastisch-visueller Form mit Kunst- und Medienbildern geschieht.

Rezeption handelte. Insbesondere sei verwiesen auf seinen Text „Doing Theory“, in: Lotringer & Cohen (2001), S. 125–162.

²⁵ Bezüglich der Konferenz und ihres ungünstigen Verlaufs siehe Sylvère Lotringer: „Doing Theory“, in: Lotringer & Cohen (2001), S. 125–162, insbesondere S. 140.

²⁶ Abgesehen von der massiven, doch laut Lotringer verspäteten und missverstandenen Rezeption von Baudrillards Begriff des Simulacrum, sind weitere Beweise hierfür etwa die offensichtliche Zentralität der Texte Barthes für Rosalind Krauss, deren Ansatz einer Entmythologisierung der Moderne eindeutig auf Barthes' *Mythen des Alltags* – in deutscher Übersetzung: Barthes (2012) – verweist, die Bezugnahme von Douglas Crimp auf Foucault im Rahmen seiner Kritik des Humanismus in Crimp (1981) oder die von Brian Wallis *Art after Modernism* benannte Aufsatzsammlung (Wallis [1984]), die die unter dem Schlagwort „Continental Philosophy“ vereinigten europäischen Philosophien versammelt und weiterentwickelt. Die Schlagworte „end of painting“, „end of art“ und „end of art history“ sind entsprechend als – wohlgermerkt freie – Übertragung des „Todes des Autors“ einzuordnen.

²⁷ Ich stütze mich hier insbesondere Derrida (1970).

Doch den US-amerikanischen Kunstkritikern möchte ich unterstellen, dass sie das kritische Potential der Repräsentation mit der Festlegung eines angeblichen Bruches mit „der Wahrheit“ bzw. des Endes der Moderne (die natürlich zunächst von ihnen selbst definiert wird und den Hintergrund des Nachfolgenden bildet) verknüpfen, wie in Kürze anhand des von dem Kritiker Clement Greenberg und der Kritikerin Rosalind Krauss ausgetragenen Schriftenstreits, dessen Kern letztendlich der Ursprungs des Kunstwerkes ist, dargestellt wird. Eine solche Kritik, die von der Vorbestimmung ihres kritischen Objektes und/oder des paradigmatischen Hintergrunds (der in diesem Fall das Kunstestablishment der Moderne ist) abhängt, stellt Inhalt und Bilder in eine allegorische²⁸, doch nicht differenzähnliche Beziehung zueinander. Insofern dass nach Ansicht dieser Gruppe Bilder eine Verdopplung, wenn auch in verschobener Weise, darstellen, muss für sie eine Kritik des Produktivitätsparadigmas der Moderne (wo die Erzeugung von Kultur, Kunstgegenständen oder -aussagen dem unmittelbaren Übergang von Ursache zu Ausdruck oder Darstellung entspricht) auf einer lediglich allegorischen Auffassung oder „Entmaterialisierung“ beruhen. Selbst wenn sowohl bei den „Continental Philosophers“ als auch ihren nordamerikanischen Rezipienten eine wissenschaftskritische Haltung zur Repräsentation die Vermittlungsfunktion der Sprache tangiert, sollte kritisch hinterfragt werden, ob kunstkritische Phrasen wie „Ende der Kunst“, „Ende der Kunstgeschichte“ und „Entmaterialisierung des Kunstwerkes“ tatsächlich an die philosophischen Modelle des „Endes der großen Diskurse“, des „Todes des Autors“, des „Immateriellen“, des „Simulacrums“ etc. anschließen. Doch eben diese Tendenz, von solchen Denkfiguren ausgehend ein mit der Moderne brechendes ‚neues‘ Bewusstsein von Kunstwerk und Kunstanalyse zu formen, lässt sich in der Kunstkritik als unbestrittene Selbstverständlichkeit seit über dreißig Jahren aufspüren. Als Beispiel sei Rosalind Krauss’ Vorreiterrolle durch die Bezugnahme auf Roland Barthes Begriff des „Argo-Schiffs“²⁹ (nach Krauss’ Ansicht: das Kunstwerk als funktionsabgeleitete Ersatzstruktur) und auf das

²⁸ Als Beleg sei verwiesen auf den Titel des auf dieser Prämisse basierenden Aufsatzes von Craig Owens „The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism“ (in: Owens [1992], S. 52–87).

²⁹ Die Bezugnahme auf Argo findet sich im Einleitungstext zu den unter dem Titel *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* zusammengefassten, ab 1976 für die Zeitschrift *October* geschriebenen Aufsätzen (Krauss [1985]). Deren Inhalt erscheint als eine direkte Rezeption der Arbeit Roland Barthes’. Der Ausdruck „Myth“ – der bei Barthes und (was eher Krauss’ Interpretation des Begriffs entspricht) Claude Lévi-Strauss von großer Wichtigkeit ist – kann als Beleg dafür dienen, dass Barthes’ Gedanken in ihren Texten bereits vor 1985 als Einfluss mitzudenken sind.

für die damalige Kunstkritik noch nicht im heutigen Maße gängige Schlagwort des „Poststrukturalismus“³⁰ genannt.

Aber ich habe mit einer Pointe, die eine gewisse philosophische Ernüchterung zeigt, angefangen, weil die Motivation im Rahmen dieser Arbeit nicht lediglich darin liegt, die ‚richtige‘ von der ‚falschen‘ Rezeption der sog. Continental Philosophy bezüglich der Widerlegung des Produktivitätsprinzips der Moderne zu trennen. Vielmehr geht es hier um eine sprachphilosophische Auseinandersetzung mit der Figur der Widerlegung an sich, um aus der Analyse der in ihr enthaltenen kunstwissenschaftlichen Strukturen (nämlich Aufbewahrung, Reifizierung oder Überwindung) den kritischen Prozess der Differenz wissenschaftlich nutzbar zu machen, was letztlich zu einer Re-Materialisierung des Wissens- und Erfahrungsgegenstandes führen wird, nicht zu dessen Entmaterialisierung.

2.2. Am Nullpunkt der Kunst. Die metaphysische Prägung der Avantgarde als Erbe Kants

Nach dreißig Jahren nahezu beliebiger Anwendung von Denkfiguren wie „Differenz“, „Simulacrum“, „Episteme“ usw. in kunstkritischen Schriften sorgte Sylvère Lotringer für ein gewisses Maß an Desillusionierung, indem er feststellte, dass dies lediglich zur Forcierung einer subjektzentrierten Auffassung von Kunst geführt habe. In seiner rückblickenden Zusammenfassung der sog. *French Theory in America* (dies der Titel seiner Aufsatzsammlung, in der er sich mit der nicht zuletzt ihm selbst zu verdankenden Rezeption der Werke von Philosophen wie Baudrillard oder Guattari auseinandersetzt) berichtet er mit einer gewissen Ironie über die eigentümliche Rezeption solcher Texte in der Kunstszene der späten 70er und 80er Jahren: von der Empörung der Künstler, von Baudrillard persönlich mitgeteilt zu bekommen, dass ihr Versuch, dem Simulacrum eine plastische Form zu geben, nicht nur vergeblich, sondern völlig fehlgeleitet war, da das Simulacrum nicht repräsentierbar ist; von Deleuze und Guattari, die als Radikale verhöhnt und fast am Jackenkragen vom Podium der hier angesprochenen

³⁰ Krauss fasste unter diesem Begriff zunächst eine Gruppe unterschiedlichster europäischer Autoren wie etwa Claude Lévi-Strauss, Jacques Lacan, Sigmund Freud und Roland Barthes zusammen.

Konferenz gezerzt wurden; von Foucault, der verdächtigt wurde, ein versteckter Agent der CIA zu sein, und dem man nahelegte, die Konferenz zu verlassen; von Danto, der Lyotards komplexen Umgang mit Sprache (er sprach wie die anderen nur Französisch, die Übersetzer stritten sich über die englische Übertragung seiner Begriffe und niemand wusste genau, was er eigentlich meinte, wenn er in seinem Vortrag über das Ende der Moderne nicht mit einem ‚Entweder-Oder‘, sondern einem sozusagen paradoxalen ‚Sowohl-als-auch‘ argumentierte) einfach als „Inkohärenz“ bezeichnete.

Die Texte von Jacques Derrida³¹ können hilfreiche Anregungen liefern, um die Frage zu erörtern, inwieweit gerade „Inkohärenz“ und „Paradoxe“ produktive Werkzeuge sein können, um Paradigmen zu überwinden, indem durch verschiedene ineinandergreifende oder einander widersprechende Theorien differenten Phänomenen der gemeinsame Boden entzogen wird. Sollte nicht etwa die dezentrierende Kraft des ‚Sowohl-als-auch‘, wofür ich im Folgenden den von Derrida entlehnten Begriff „paradoxal“ verwenden möchte, dazu in der Lage sein, die Eingrenzung des Repräsentierens, welche das wissenschaftliche Denken prägt, aufzuheben?

Bezüglich der Unfruchtbarkeit binärer Gegensätze des Typus „richtig oder falsch“ hilft hier in Kürze, sich Derridas Auseinandersetzung mit dem paragonalen Gebilde des *Pharmakon*³² ins Gedächtnis zu rufen. *Pharmakon* ist auf realer wie auf sprachlicher Ebene als *Heilmittel* wie auch als *Gift* verwendbar. Wie bei zwei Seiten einer vorausgesetzten Einheit werden dem Zweiten gegenteilige Eigenschaften des Ersten zugeschrieben: „Schlecht gegen Gut“, „Klein gegen Groß“, „Barock gegen Klassizismus“ resultieren aus ein- und ausschließenden Sätzen („DAS ist ‚Klassizismus‘, sein Antonym ist ‚Barock‘“) und weisen darauf hin, dass die selbstanalytische Operation des Ausschließens jener der abgeleiteten Begriffs- und Bildkonstitution zugrunde liegt. Demnach lassen sich vollkommene Gegensätze so erklären, dass sie in einem Zentrum übereintreffen, quasi einem sinnstiftenden begrenzten Kern der Begriffsbestimmung, von dem ausgehend die implizite Präsenz eines zu restituierenden Ursprungs zurückzuverfolgen und potentiell rekonstruierbar ist.³³ Das heißt, die Eingrenzung eines Gegensatz- oder Hinterfragungshorizonts abzubauen, ist Vorbedingung eines paradigmatischen Wandels. Den Blickwinkel auf einen Gegensatz und dessen Hinterfragung zu fixieren bedeutet also eine Eingrenzung, deren Abbau auch Vorbedingung eines paradigmatischen Wandels ist.

³¹ Hauptsächlich Derrida (1967) und Derrida (1972).

³² In Derrida (1972).

³³ Siehe hierzu auch die Thesen in Derrida (1970).

„Paradox“ heißt darauf bezogen also, sich dem Binären zu entreißen, die Hierarchie Subjekt-Objekt zu de-intensivieren, um die *Wissenschaft* nicht aus ihrem Zentrum heraus, sondern durch ihre Brüche zu ergründen.

Mit diesem Gedanken im Hintergrund möchte ich eine speziell die kunstwissenschaftliche Denkweise betreffende Oppositionsfigur herausstellen, bei der die selbstgenerierende Metaphysik³⁴ der Begriffsbestimmung eine plastische Umsetzung erhält: die der *Avantgarde*. Die Avantgarde lässt sich als denkbarer Inbegriff einer in der Kunst und ihrer Rezeption eingeführten Oppositions- und Negationsdynamik untersuchen, weil sie in ihren ‚metaphysischen‘ Vernetzungen eine permanente auf sich selbst verweisende Eingrenzung und Gewährleistungshandlung des Kunstwesens (Was ist Kunst und was macht ihre Exklusivität aus?) in Gang setzt.

Die kritische Figur der Avantgarde vermag deshalb auch, jenseits ihrer kunstumfassenden Bedeutung als Bewegung von Künstlern jenseits des Mainstream oder sogar als Antikunst, die hier dargestellte in der Dynamik der Widerlegung erkennbare metaphysische Grundlage widerzuspiegeln – einfach deshalb, weil sie durch ihre negations-affirmative Dynamik die auf jegliche Wissenschaft zu beziehende Problematik von Kontinuität und Abbruch zum Ausdruck bringt. Die Zentralität der Metaphysik in den Kunstdiskussionen des 20. Jahrhunderts lässt den kantianischen Hintergrund erkennen, vor dem diese Auseinandersetzungen stattfinden. In der Tat ist die Philosophie Kants eine Größe, die als Positivum oder Negativum von nahezu allen Autoren auch ausdrücklich benannt wird. Insofern wird sie auch in der vorliegenden Arbeit an zentralen Punkten immer wieder angesprochen werden.

Die Idee, dass die Avantgarde zur Fortschreibung einer auf metaphysischen Prinzipien basierenden Permanenz oder Wesenskontinuität der Kunst (etwa der Art: „Wie ist Kunst ein Etwas“) auf einer supra-phänomenalen Ebene gar *jenseits der Physis* oder jenseits des sinnlich Erfahrbaren (ergo *meta-physisch*) beitragen bzw. mit dieser zusammenhängen könnte, lässt sich aus ihrem Verhalten erklären, das Da-Sein eines Kunstwerkes, von seinen empirischen Zügen ausgehend, immer wieder zu hinterfragen, aber das vorgegebene „Axiomatische des *Kunstwesens*“ als erfüllt bestätigt zu haben. So z.B. haben die neuen Wege der Chiaroscuro (Fauvismus), der euklidischen Geometrie (Kubismus), der statischen Darstellbarkeit der Bewegung (Futurismus) etc. zusätzlich die Problematik hervorgebracht, sich erneut fragen zu müssen, ob ein bestimmtes Objekt nach

³⁴ Hier eher im Sinne der französischen Schule von Bachelard und Lalande (vgl. Lalande [1947]) als im Sinne der allgemeinen Erkenntnistheorie zu verstehen.

seiner Entblößung durch diese Selbstbefragung weiterhin *Kunst* genannt werden darf.³⁵ Solcherart generierte Objekte werden durch eben diese sie hervorbringende Wissenschaft kategorisiert, verfügt doch die „Wissenschaft der Kunst“ über ein Organon (ὄργανον), ein Unter-Scheidungs-Werkzeug³⁶ oder Urteilsvermögen, und ist so in der Lage, zwischen der Welt der Phänomene und der Welt der *Axiome* eine Brücke zu schlagen. Eingedenk dessen, dass innerhalb dieser Fragestellung das Axiomatische oder logisch abgeleitete in den (notwendigerweise nicht von Bedinglichkeit freien) Bereich der Empirie eindringt, könnte man auch weiterführend fragen, inwieweit eine solche Frage wiederum Teil eines ineinandergreifenden Komplexes von Axiomen und Bedinglichkeiten ist. Es ist, meiner Meinung nach, diese nicht wegzudenkende Untrennbarkeit von Axiom und Empirie, von Objektivität und Subjektivität sowie von „logisch unmotiviert“ und „ideologisch motiviert“, was die Avantgarde zum besonders untersuchenswerten Objekt der Wissenschaftsphilosophie macht. Jacques Derrida nennt dies, von der *Kritik der reinen Vernunft* Immanuel Kants ausgehend³⁷, die Präsenzmetaphysik in der Wissenschaft, welche mir jetzt in den Bereich der Ästhetik verlagert worden zu sein scheint. In dieser Verlagerung zeigt sich das zentrale Symptom einer Krise in der Eigenwahrnehmung dieser wissenschaftlichen Disziplin, und dies mag ein Grund dafür sein, dass der Bereich der Ästhetik für weitere historiografische Untersuchungen der Wissenschaftstheorie (die als Ausdruck ihrer Selbstzweifel mit Ausdrücken wie „Bildwissenschaft contra Kunstgeschichte“ oder sogar „Ende der Kunst/-geschichte“ operiert) eine so große Rolle spielt. Was Derrida bemerkt, ist die Zentralität von Kants Gestaltung einer Denkweise, die eine Wesensdefinition im Zwischenbereich von Logischem und Ideologischem anstrebt. Eine solche der Kant-Rezeption zugeschriebene metaphysische Begründung der Ästhetik entstammt eben nicht dem Bereich der Ästhetik selbst, sondern der *Ersten Kritik der reinen Vernunft*³⁸.

Die Betrachtung Kant'scher Einflüsse auf die Gestaltung einer Theorie der Avantgarde scheint mir deshalb mit Sicht auf die hiesige Untersuchung zur Definition des Wesens der Kunst (was auch soviel heißt wie: die Bestimmung ihres Ursprungs und ihres

³⁵ Siehe hierzu auch Rajchman (1991).

³⁶ Grund für den Bindestrich ist die Absicht zu betonen, dass dem ästhetischen Urteil eine Operation des Scheidens, des Teilens zwischen dem Bereich der Phänomene und dem des Über-Sinnlichen, des Metaphysischen insgesamt zugrunde liegt. Vgl. Derrida (1978), S. 38 f.

³⁷ Insbesondere in Derrida (1978).

³⁸ Siehe hierzu Heidegger (2010); zum Problem der Ontologie oder Ästhetik auf Basis der Kritik der reinen Vernunft siehe hierin insbesondere die Disputation zwischen Ernst Cassirer und Martin Heidegger, S. 274–296.

‚Endes‘) von großer Bedeutsamkeit. Historisch betrachtet lässt dies auch einen Dissens in der Weise erkennen, wie alternativ eine positive oder ablehnende Rezeption Kants bezüglich der wesenskonstitutiven Frage der Negation jeweils eine spezifische Auffassung von Avantgarde bewirkt: diejenige, welche auf eine Kontinuität der Kunst abzielt, und eine andere, welche als Opposition, die als Bezugspunkt das Vorangegangene immer mit einbezieht, zum Abbruch oder ‚Ende‘ dieses Vorangegangenen führt. Ebenso wie Derrida in *La vérité en peinture* aufzeigt, dass ein Ästhetisches Urteil (zwischen dem Sinnlichen oder Inkommensurablen und der Vernunft oder Kommensurablen agierend) auch Ausdruck spezifischer metaphysischer Denkstrukturen ist, so halte ich es wiederum für möglich, durch eine Untersuchung von kunsthistorisch nachvollziehbaren Phänomenen, nämlich der Proklamation des „Endes der Kunst“, nützliche metaphysikkritische Schlussfolgerungen ziehen zu können. Die Proklamation eines Abbruchs, eines Endes oder einer „Entmaterialisierung“, auf die hier Bezug genommen wird, der der Widerstand gegen den Rückbezug auf Kant bei der Gestaltung einer Theorie der Moderne in der Kunstwissenschaft zugrunde liegt, ist logische Konsequenz des oben dargelegten Dissenses. Der Ansatz eines Endes der Kunst beruht auf einer vorangegangenen Begriffbestimmung, die wiederum einen solchen Kant’schen, synthetisch apriorischen Urteilsprozess zur Vorbedingung hat. Und genau diese primäre Begriffbestimmung der Kunst (wenig überraschend auf Kant ausdrücklich Bezug nehmend) ist diejenige der Persönlichkeit, die als erste im Rahmen dieser Arbeit eingehend betrachtet werden soll: Clement Greenberg. Dass dieser als einer der Hauptförderer der Moderne in der Kunst Immanuel Kant als den ersten und definitiven Gründer der Moderne und somit als „Garanten der historischen Kontinuität und Teleologie der Malerei“ bezeichnet, verwundert nicht:

I identify Modernism with the intensification, almost the exacerbation, of this self-critical tendency that began with the philosopher Kant. Because he was the first to criticize the means itself of criticism, I conceive of Kant as, [!] the first real Modernist. The essence of Modernism lies, as I see it, in the use of characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself, not in order to subvert it but in order to entrench it more firmly in its area of competence. Kant used logic to establish the limits of logic, and while he withdrew much from its old jurisdiction, logic was left all the more secure in what there remained to it.

The task of self-criticism became to eliminate from the specific effects of each art any and every effect that might conceivably be borrowed from or by the medium of any other art. Thus would each art be rendered ‚pure,‘ and in its ‚purity‘ find the guarantee of its standards of quality as well as of its independence. ‚Purity‘ meant self-definition, and the enterprise of self-criticism in the arts became one of self-definition with a vengeance.³⁹

³⁹ Greenberg (2012), online. Dieser Text wurde von Greenberg im Rahmen eines Vortrages im Jahre 1960 erstmals öffentlich vorgestellt und in den kommenden Jahren in verschiedenen Publikationen in überarbeiteten und ergänzten Versionen abgedruckt. Die hier herangezogene Internetquelle stellt die aktuellste Version des Textes dar.

Dass dieses von Greenberg angeführte Verständnis von Avantgarde in engem Zusammenhang mit der Idee des Fortschritts und mit der nach dem Gesetz der Tabula rasa durchgeführten Negation steht, ist darüber hinaus aus dem Mythos ihrer Entstehung, etwa mit der Selbstbezeichnung als „Refusés“ oder kritisch Unangepasste, nachvollziehbar.⁴⁰ Dennoch zielt meine Arbeit darauf ab, über eine kunsthistorische Betrachtung der Avantgarde hinaus auszuloten, inwieweit zu unterstellen ist, dass der Avantgarde-Dynamik (wie Greenberg sie von Kant herleitet) als eigentlichem Erbe der Aufklärung bzw. Immanuel Kants ästhetischer Lehre noch die Prägung der kunstwissenschaftlichen Sprache und Dialektik anhaftet; ihr entspricht die synchronisch/diachronische tautologische Begründung des Kunstwesens im Kant'schen fundamentalen Grundsatz des „Ist das (noch) Kunst?“ – „Woran erkenne ich, dass ich mich vor einem Kunstwerk befinde?“⁴¹

Folglich finden die Argumente Greenbergs meiner Meinung nach nicht nur eine Parallele in Kants metaphysischer Prägung der Wissenschaftsverfahren, wie schon Derrida aufzeigt, sondern zusätzlich darin, dass sie auch für die Disziplin der Kunstwissenschaft – unter Vorbehalt ihrer auf fortdauernder Negation basierenden Gewährleistung des „Wesens der Kunst“ – strenge operative Regeln aufstellen. „Wie sind synthetische Sätze [a priori] möglich?“⁴² Dies erläutert Kant in den Prolegomena zur *Kritik der reinen Vernunft*. In *La vérité en peinture*⁴³ gelingt es Derrida, Kants Argumentation auszuhebeln, indem er bemerkt, dass solche Urteile erst durch ihre von Kant definierten Hauptmerkmale Universalität und Subjektivität möglich gemacht werden und somit Erkenntnisprozessen wissenschaftlichen Wert verschaffen. Dadurch, d.h. durch das mediatisierende Vermögen des Urteils, für Derrida einer Brücke zwischen dem Objektiven und dem Subjektiven vergleichbar, wird das Wesen des Objektes rekonstruiert und gewährleistet; das Urteil verortet sich also als eine in der Darstellung zwischen beiden Ebenen liegende, aber dennoch objektivierende Kraft.⁴⁴

⁴⁰ Verwiesen sei insbesondere auf den 1863 etablierten *Salon des Refusés*, der sich in bewusster Abgrenzung zu gängigen, institutionalisierten Kunstströmungen konstituierte.

⁴¹ De Duve hebt die Zentralität von Kants ästhetischem Urteil für diese selbstanalytischen und aprioristischen Grundsatzfragen der Kunstontologie hervor (vgl. De Duve [1998]). Im Folgenden möchte ich meine eigene, dies ergänzende These einbringen, dass bei Kant das Künstlerische einer weiteren Entfaltung des Ästhetischen entspricht, da Kant sich in erster Linie mit dem Ästhetischen befasst, womit nicht Kunst, sondern die empirische Empfindung gemeint ist.

⁴² Kant (1913), S. 26.

⁴³ Siehe hierzu das Kapitel „Parergon“ (S. 37–118) in Derrida (1987), insbesondere S. 38f.

⁴⁴ Zwei Aspekte dieser Argumentation zum Begriff der *Darstellung* nach Kant und ihrem Bezug zum Urteilsvermögen, ohnehin zentral in meiner Arbeit, müssen an dieser Stelle geklärt werden. Als Erstes sei darauf hingewiesen, dass wesentliche Ansätze Kants zu Problemen der Ästhetik und künstlerischer Urteile sich nicht in der *Kritik der Urteilskraft* oder *Das Schöne und das Erhabene* finden. Die Auffassung von Ästhetik, die aus Kants Schriften erkennbar wird, zeigt sich vielmehr im Rahmen der *Kritik der reinen*

Das Vordringen zur Problematik der heutigen kategorischen Beziehung zwischen der Disziplin und deren Untersuchungsobjekten scheint der Stand kritischer Auseinandersetzung mit der metaphysischen Prägung des Avantgarde-Verhältnisses zu sein. Gerade auch im Aufzeigen der Heuristik zwischen Objekt und Disziplin wird hier das Problem offengelegt, dass in der ungelösten Beziehung zur zeitlichen Einbindung der Objekte (sozusagen deren ‚Historischkeit‘, ‚Zeitgenössichkeit‘ und ‚Zukünftigheit‘) eben jene „Wissenschaftlichkeit der Kunstwissenschaft“ das Kategorische und Willkürliche ihrer Vorgehensweise selbst aufdeckt und sich vorhalten lassen muss. Hierzu verweist eine Reihe von kritischen Werken aus den späten 1970er Jahren (Craig Owens, Rosalind Krauss, Douglas Crimp usw.) auf die Zentralität von Kants Theorien zum Ästhetischen Urteil selbst im Fall der Avantgarde. Von Rosalind Krauss initiiert, verstehen sich diese Autoren als an der Schwelle zu einem Wendepunkt in der Kunsttheorie stehend, indem sie die Möglichkeit einer Verschiebung in der Signifikationsebene eines Bildes hin zur Repräsentation herausarbeiten und dem Kunstwerk somit den Anspruch entziehen, ontische Wahrheit zu transportieren.

Die Rezeption Kants innerhalb der Kunsttheorie bzw. der Kunstkritik an sich ist im 20. Jahrhundert, wie nicht anders zu erwarten, ziemlich heterodox, und eine Dokumentierung der Forschung als einheitliches Ganzes wäre mit größten Schwierigkeiten verbunden. Auch ergibt sich die Schwierigkeit, dass eine direkte Zitation oder Nennung Kants in den entsprechenden Kunstschriften und Quellen nur in geringem Maße nachweisbar ist. So wird z.B. von Henry Focillon oder George Kubler gesagt, dass sie Kants Lehre und Auffassung der Zeit und der Geschichte bzw. der zeitlichen Logik und Historizität der Formen einbeziehen; nur ist der Name *Immanuel Kant* in ihren Schriften kaum zu finden, allenfalls aus der Argumentationsweise abzuleiten. So es ist wichtig, sich bewusst zu entscheiden, nach welchen Aspekten von Kants Ästhetik man diese Rezeption gruppieren und auswerten möchte. Kriterien und vor allem eine Methodologie für die eigene Untersuchung aufzustellen, erweist sich als dringlich, wobei es sich in meinem Fall um eine Untersuchung der Antworten, die Kants Erkenntnistheorie bzw. die in ihr

Vernunft bzw. im Erkennen von Raum und Zeit. Ästhetik bekommt in Kants Schriften die Bedeutung des mit Empirie gleichzusetzenden Erfahrens und nicht jene des Schönen – zumindest nicht unmittelbar. Die dritte Kritik (die erste befasst sich mit der reinen Vernunft, die zweite mit der praktischen Vernunft bzw. Ethik) widmet sich dem Geschmacksurteil als Bipolarität von Objektivität und Subjektivität. Hier denkt Kant nicht ausschließlich an Kunst, so dass man strenggenommen nicht von Kant'schen Kunsttheorien bzw. ästhetischen Theorien sprechen sollte. Doch etliche bedeutende Autoren, so etwa der von mir öfters herangezogene Jacques Derrida und insbesondere Martin Heidegger, abstrahieren aus einzelnen Aspekten, die sich in verschiedenen Schriften Kants finden, eine Theorie der Kunst, um daraus eine kunstkritische Position abzuleiten. Konkrete Ausprägungen dieses Vorgehens werden in der vorliegenden Arbeit untersucht.

vorherrschenden Handlungen einer Urteilsbildung kritisieren, und (folgend aus diesen Antworten) einer künstlerischen Zeichentheorie handelt. Nach meiner Einschätzung sind die Schriften Cassirers und Husserls die wesentlichen Dokumente, die die Kant-Rezeption nachfolgender Autoren prägen. Ich möchte mich im weiteren Verlauf überwiegend auf Husserl beschränken, da dieser wiederum in den Texten Heideggers in besonderer Weise kritisch betrachtet wird – und Heidegger wiederum betrachte ich als wesentlichen Denkanstoß für die vorliegende Arbeit.

2.3. *Moderne und Postmoderne: zeitgenössische Mythen?*

Ein Kritiker, bei dem innerhalb der Kunstwissenschaft eine bewusste Rezeption Kants hinsichtlich der Problematik eines Ästhetischen Urteils in den Schriften nachweisbar bzw. explizit dargestellt ist, ist (wie oben bereits kurz erläutert) Clement Greenberg.⁴⁵ Er ist innerhalb der Kunstkritik und daraus folgend auch für meine Argumentation deshalb so bedeutsam, weil er derjenige ist, der die Zentralität des Ästhetischen Urteils in der Konfiguration der Moderne erstmals anspricht, wobei er Kants Urteilsbegriff mit bestimmten Aspekten der Hegel'schen Philosophie verknüpft, indem er dessen Auffassung von Subjektivität und Geschichte als Faktor einbringt.

Kants Urteil und Hegels Geschichtsauffassung fließen in den Argumenten Greenbergs ineinander und verleihen der Kunstgeschichte ihren Modus Operandi: Kunst als Subjektivität ist objektiv nachzuweisen (Kant), sie fügt sich der transzendentalen Historizität der Geschichte und trägt dazu bei. Wie Greenberg den Deutungskomplex *Kunst* als in geschichtlichen und wissenschaftlichen Kategorien objektivierbar definiert, soll im folgenden Kapitel ausführlich gezeigt werden. Dies heißt eigentlich für den Historismus eines Kunstsystems, den Greenbergs Position sinnbildlich zu repräsentieren vermag, dass bestimmte subjektive Manifestationen des menschlichen Geistes, z.B. Kunst, nur innerhalb eines großen objektiven und transzendierenden Geistapparatus erklärbar sind und über ‚Logik‘ verfügen: innerhalb der Geschichte. Kunst ist Teil der Geschichte,

⁴⁵ Auf ihn reagiert Leo Steinberg, der erste große Antagonist von Greenberg, indem er dem Begriff einer gegenwärtig fortbestehenden „Moderne“ im Sinne Greenbergs widerspricht.

diachronisch systematisierbar. In Greenbergs Kunsttheorie, beispielsweise in *Modernist Painting* (1960), sind Formen historisierbar, und diese *Historia* erweist sich für die Kunst als der Beweis ihrer ontologischen Kontinuität. Die Aufgabe der Kunsthistoriker ist es, durch eine diachronisch rigorose Auswertung von ‚Kunst-Fakten‘⁴⁶ diese Kontinuität zu rekonstruieren: „Nothing could be further from the authentic art of our time than the idea of a rupture of continuity. Art is ... continuity and unthinkable without it.“⁴⁷

Genau diese eigentümliche Durchdringung von Kants Ästhetischem Urteil und Hegels Geschichtstheorie gewinnt in meiner Argumentation an Bedeutung, weil die Aufgabe der Konzeptkunst darin besteht, durch eine zeichenhafte Kraft, die Konzepte oder Bilder synchronisch bewertet, diese diachronisch sinnbildende Kontinuität des Ästhetischen Urteils abzubauen. Es ist jedoch nicht nur der Einfluss von Kants Lehre auf die Entstehung von dem, was Lippard die Institutionalisierung *pedestal – frame* in der Kunst nannte, oder die direkte Partizipation daran (was Greenberg aufgreift bzw. Steinberg kritisiert) zu dokumentieren, sondern vielmehr eine gründliche Auswertung des aus dieser Fusion entstehenden transzendentalen Subjekts zu schreiben, des Subjekts in der Lage Kunstgeschichte. Meine eigene Analyse instrumentalisiert deshalb auch Greenbergs Rezeption Kants und Hegels, und zwar konzentriert auf jene Aspekte, die Greenberg von den beiden Philosophen als der Moderne eigene rezipiert, und deren Infragestellung durch bestimmte Kunstkritiker – um einige solcher Aspekte hier als Einleitung zum Folgenden zu erwähnen: die historische Kontinuität und Teleologie der Kunst, ihre Selbst-Rechtfertigung bzw. ihr selbst-gewährleistender Charakter.

Beabsichtigte Greenberg in seinem bahnbrechenden Aufsatz *Modernist Painting* (1960), Kants Philosophie, die objektgewährleistende Wissenschaftlichkeit der Kunstanalyse und die Negation der Avantgarde zu verbinden, so wird der Begriff der

⁴⁶ Es sollte nicht vergessen werden (hier besteht eine zusätzliche Verbindung zu Kants Philosophie), dass es auch bei Kant darum ging, Tatsachenerurteile und Vernunfturteile, also das Objektive und das Subjektive, in Einklang zu bringen.

⁴⁷ Greenberg (2012), online. Die Bezeichnung Formalismus als umfassende Einordnung einer Rezeption Kants in der Ästhetik des 20. Jahrhunderts scheint mir etwas ungenau. Traditionellerweise werden darunter Autoren wie Alois Riegl, Heinrich Wölfflin, Henri Focillon, George Kubler und nicht zuletzt Ernst Cassirer eingeordnet, wobei nicht eindeutig nachzuvollziehen ist, was genau mit „Form“ gemeint ist; ebenso unklar bleibt, ob die Autoren entweder einen Formbegriff in Rekurs auf Kants Plädoyer für den Vorrang der Form bei der Beurteilung von Kunstwerken vertreten oder sich eher auf Kants formelle Ableitung der Erkenntniskategorien Zeit und Raum zu berufen meinen. Dennoch gibt es zahlreiche Handbücher und Abhandlungen zur Ästhetik, die eine solche Pauschalisierung vornehmen, z.B. Ocampo & Perán (1991). Die Verbindung von Kant, Formalismus und Clement Greenberg lässt sich nicht ohne weiteres auf der Grundlage von Greenbergs eigenen Aussagen herstellen. Sie entstammt eher der Greenberg-kritischen Literatur, zu der die hier kommentierten Autoren gehören. Siehe hierzu etwa Steinberg (1975), Owens (1992) (hierin besonders die Aufsätze „Detachment: from the *parergon*“ und „Representation, Appropriation, and Power“ oder Bois (1996).

„Avantgarde“ später von ihm kritisch gegenüberstehenden Autoren dahingehend aufgegriffen, dass die Avantgarde einerseits zum Mythos erklärt wird (was faktisch den Abbruch avantgardistischer Bestrebungen nach sich ziehen muss), doch andererseits aus dieser Perspektive eine eigene Begriffsbestimmung von Kunst und Avantgarde gewonnen wird. Besonderes Augenmerk ist dabei darauf zu legen, wie im Gegensatz zu Greenbergs Bezugsfeldern (wie etwa Moderne, Kontinuität, Wissenschaftlichkeit usw.) dort Begriffe wie Postmoderne, Ende und Parerga in den Vordergrund rücken. So wird ein weiterer großer Abschnitt dieser Arbeit kritische Texte und anderes Material jener Autoren untersuchen, die unter den Schlagworten „Ende der Kunst“, „Entmaterialisierung des Kunstwerkes“ – sogar „Duchamp Effect“ – und insbesondere dem von Rosalind Krauss geprägten Ansatz vom „Mythischen Charakter der Avantgarde nach Greenberg“ einer Gegenposition zu dessen Kunstdefinition zuzurechnen sind.

Von Bedeutung ist hier, wie solche Autoren paradigmatisch für sich in Anspruch nehmen, in Konfrontation mit Kant zu treten, indem sie Auswertungsmethoden des Strukturalismus (etwa Barthes) anwenden. Die These sei zunächst vorweggenommen, und davon wird die vorliegende Arbeit handeln, dass ihnen eine Entkernung der *Präsenzmetaphysik* nicht gelungen ist – gerade aufgrund der Verknüpfung von Präsenz mit Absenz zur Oppositionsfigur, wodurch dem durch das und von dem Subjekt entmaterialisierten Objekt eine herausragende Stellung zugebilligt wird.

Der folgende Gedanke fasst die Ausgangslage der Kunstliteratur und Kunstpraxis zur Untersuchungsproblematik zusammen: Alles hat das selbstoptimierende Wesen der Avantgarde durch eine positivistische Auffassung der Kunstempirie zugespitzt, negiert und hinterfragt, nur das Wesen der Kunst und die damit verbundene Rhetorik des Meister- und Kunstwerkes nicht.⁴⁸ Es findet sich sogar innerhalb der Kunstkritik die Meinung – etwa als Thema von Rosalind E. Krauss' *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* –, dass die Avantgarde sogar aufgrund der Nichthinterfragung des Wesens der Kunst eben an diesem kategorisch festhält. Nach wie vor ist es erforderlich, sich immer wieder neu dieser Auseinandersetzung mit der Avantgarde (den Szientismus immer mitgedacht) unter den Aspekten ihrer Widersprüche, die sich in der Kunstliteratur seit Ende der 1960er Jahre belegen lassen, sowie ihrer unumkehrbaren Wirkung auf unsere Kunstauffassung bewusst zu werden, und sei es als Folge jener philosophischen Strömungen,

⁴⁸ Siehe hierzu Krauss (1985), insbesondere die Einleitung.

welche allgemein die Transzendentalitätsansprüche der Wissenschaft⁴⁹ hinterfragen, innerhalb derer eine angemessene Ebene für die *Res artistica* angestrebt wurde.

Insofern soll meine Fragestellung nicht (zumindest nicht nur) als kunsttheoretische bzw. kunsthistorische aufgefasst werden, sondern als eine Kritik am metaphysischen Fundament der Moderne. Mein Bestreben, nach der Wechselwirkung zwischen Präsenz und Materialität in der Begegnung mit dem Kunstwerk zu fragen, ist in der Überzeugung verwurzelt, dass andere Formen von *Präsenz* und *Materialität* in Betracht gezogen werden können als jene, die (ontologisch gesprochen) an der Stelle, wo die ‚Wahrheit‘ sich befinden mag, zusammentreffen (deren Überwindung ja auch das Ziel der Gruppe um Krauss war). Diskutiert werden soll vielmehr eine Form der Präsenz, die sich von jener, die der *Aura* entsprechen würde, unterscheidet. Die metaphysische Begründung der Ästhetik quasi zu unterlaufen, indem die Beschränkung auf die Ebene der Ästhetik zugunsten eines Eindringens in die Metaphysik aufgegeben wird, ist die Zielsetzung.

Bezüglich dessen, was Immanuel Kant in der *Kritik der Urteilkraft* anstrebte, ist mein Anliegen mit den Gedanken wesentlicher Kant-Kritiker des 20. Jahrhunderts (Martin Heidegger in *Ursprung des Kunstwerkes* und Jacques Derrida in *La vérité en peinture*) eher dahingehend vergleichbar, dass gerade dann die Gefahr besteht, das Ästhetische in eine weitere Umsetzung des Metaphysischen zu verwandeln. Einen zur ästhetischen Autonomie hin geöffneten Weg zu erschließen, ausgegliedert aus dem Metaphysischen also, auf dem die beiden vielleicht doch dem Werk inhärenten Aspekte *Präsenz* und *Materialität* zur Empirie ihrer Existenz, ihres *Sich-Ereignens*, gehören können, erweist sich in meiner Arbeit deshalb als natürliche Folge.

Aber nicht nur innerhalb der hier dargestellten kunstkritischen Strömungen findet eine Rezeption von Kant, sei es im Positiven oder im Negativen, statt – etwa vor dem vielleicht sogar unbewussten Hintergrund, mit Hilfe einer logisch oder ideologisch motivierten Kunstanalytik ein Bewusstsein zu erlangen, ‚was‘ Kunst sei und entsprechend auch institutioneller Unterstützung wert. So lässt sich auch innerhalb der Kunst selbst die Reaktion auf die implizite Zentralität des „Kant’schen Ästhetischen Urteils“ in der Kunsthermeneutik – in seiner angeblichen Neutralität und wissenschaftlichen Univer-

⁴⁹ Gemeint sind hier die Ansprüche u.a. auf Einmaligkeit, Zeitlosigkeit der Formen usw.: die Erfindung eines Kunstcodes, der unfehlbar das Wesen der Kunst ontologisch erkennen lässt. Siehe hierzu Greenberg (1999). Dieser Band versammelt die Texte einer 1971 am Bennington College von Greenberg veranstalteten Seminarreihe.

salität⁵⁰ – an der Abspaltung des Salon des Refusés und des Salon des Indépendants (1863 bzw. 1884) vom *offiziellen* Pariser Salon⁵¹ und dessen akademischen Vorschriften nachweisen. In einer Geste, welche die apolitische Unabhängigkeit, die rein ästhetische Herkunft und Motivation der Akademien betonen und entsprechend die Zuverlässigkeit ihrer Ästhetischen Urteile beweisen sollte, entzog die Regierung Frankreichs 1880 der Akademie die materielle Unterstützung und verzichtete auf eine weitere Mitbeteiligung an den Salons.

Wegen seines erstaunlichen Vergleichs- und Veranschaulichungspotentials scheint es mir angemessen, das folgende Zitat Brian Wallis' aus *Art After Modernism. Rethinking Representation*, das in einer Debatte aus dem Jahr 1984 gerade auch Kants Einfluss auf das Metier der Kunstkritik (Widerspruch daran mit eingeschlossen) zu der Entstehung von an der Konzeptkunst ausgerichteten Praktiken in Bezug setzt, heranzuziehen:

[1984]: the year may be remembered in the art world as that in which a debate, resulting from the loss of public funding for American art critics, revealed deep fissures and contradiction in contemporary art criticism as a whole. Many traditional critics (...) publicly confessed to doubts about the intellectual worth of criticism (...). [Neoconservative] critics seized the opportunity to insist, once again, that contemporary criticism is too political (...). [We] find that both arguments stem from the same, fundamentally modernist, premise: that criticism could and should be value-free. In other words, the single argument is that art criticism fulfills its purpose best when it keeps its place, when it confines itself to the elucidation and evaluation of high art.⁵²

Sowohl die Tatsache, dass Kunstkritik und Ästhetische Urteile nicht wertfrei sind (sie sind nicht *logisch*, sondern *ideologisch*), dass sie für die Entstehung und Permanenz unangefochtener Ikonen und Begrifflichkeiten eintreten, als auch ein Bestreben, den diskursiven Charakter dieser Urteile sichtbar zu machen, konstituieren den Standpunkt eben jener Kunstpraktiken, die ich als ‚konzeptualisierend‘ bezeichnen möchte, da sie ja eine Idee oder einen Kommentar zu vermitteln anstreben. Aber dennoch lassen sich, lange vor der massiven Rezeption von Autoren wie Barthes oder Lévi-Strauss in den 60er Jahren (also von Autoren, die sich letztendlich mit der Analyse von Kulturmythen und ihrem Anteil an der Generierung von allgemeinen Wahrheiten oder wissenschaftlicher Bedeutung auseinandersetzen), einige Kunstströmungen nachweisen, die z.B. Praktiken und Bilder aus der Massenkultur und Visualität in Kunstwerke integrieren (Reproduktion, Collage und

⁵⁰ In Analogie zu wissenschaftlichen Urteilen sind für Kant Geschmacksurteile sowohl objektiv und universell als auch zugleich subjektiv; besonders wichtig jedoch scheint mir, dass nach Kants Meinung Geschmacksurteile ohne Eigeninteressen gefällt werden.

⁵¹ Siehe hierzu Crow (1985), insbesondere das Kapitel „Whose Salon?“ (S. 104ff.), in dem die Anpassung an die sozialen bzw. politisch vorgegebenen Diskurse dargestellt wird.

⁵² Wallis (1984), S. XI.

ähnliches), wie etwa Dada oder Pop Art.⁵³ Schwierig und trugschlüssig wäre es deshalb, diese Reaktion genealogisch bzw. historiografisch belegen und ihr auf diese Weise nachspüren zu wollen.

2.4. Produktion und Konzeption als paradigmatische Embleme

Die Entstehung der Bewegung „Konzeptkunst“ steht gewiss, wenngleich indirekt, in Verbindung mit einer grundlegenden Infragestellung des Ästhetischen Urteils, so dass man die Konzeptkunst fast wie eine plastische und kritische Hermeneutik der Kant'schen Ästhetik verstehen könnte. Der Konzeptkunst entspricht die Hermeneutik als ihr plastischer Ausdruck ebenso, wie sie seit dem 19. Jahrhundert andere Disziplinen des Geistes geprägt hat. Die Praktizierenden der Konzeptkunst bezeichnen sich selbst nicht direkt als Produzenten materieller Kunstwerke in der von ihnen als traditionell bezeichneten Form, sondern als „Hermeneuten“ der Kunst. Die Strategien dafür sind vielfältig, laufen aber parallel zur Idee der strukturalen Interpretation bzw. der Unterminierung des Axioms: Ästhetische Urteile beweisen und gewährleisten die ontologische Kontinuität der Kunst. Einige dieser Strategien seien hier beispielhaft aufgeführt: Entmaterialisierung des Kunstwerkes, Kunst als linguistische Proposition, Antikunst, Antiästhetik etc. Dabei bleibt wahrscheinlich der Gedanke unberücksichtigt, dass alle diese Werkzeuge zur hermeneutischen Infragestellung bzw. zum Abbau dieses Gedankengebäudes als Bedingung erfordern, dass entweder die Hermeneutik selbst, das Interpretierte oder das Subjekt als feste, nicht zu hinterfragende Größe vorausgesetzt werden.

Nun steht auch die Entstehung der Konzeptkunst in enger Verbindung nicht nur mit der Anfechtung der epistemologischen Implikationen Kants im damaligen Kunstverständnis (Ende der 50er Jahre), sondern ganz profan mit der Beziehung zwischen dem objekthaften Status von Kunstwerken und ihrer Verwendung – auch als Objekt oder kommerzielle Ware. Dazu schreibt z.B. Benjamin Buchloh in *Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*:

⁵³ Vgl. Buchloh (2006).

Because the proposal inherent in Conceptual Art was to replace the object of spatial and perceptual experience by linguistic definition alone (the work as analytic proposition), it thus constituted the most essential assault on the status of the object: its visuality, its commodity status, and its form of distribution.⁵⁴

Die Art und Weise, wie in der Konzeptkunst das *Kunstwerk*, das Ding, der Objektträger des Künstlerischen sich in ein *Kunstverhältnis* verwandelt, ist also ein Hinweis darauf, dass das Metaphysische vom Objekt in den Bereich des Subjekts transferiert wurde. Als Teil einer radikalen gedanklichen Operation können die materiellen, also sinnlich erfahrbaren Züge eines Kunstwerkes verschwinden, sofern es die eingebildete kommunizierte (letztendlich lediglich zugeschriebene) Idee ist, die die Bedeutung trägt, das Künstlerische ausmacht. Die hier implizite Utopie (oder vielleicht Dystopie?) einer totalen *subjektiven* Ästhetisierung der Existenz ist keineswegs unproblematisch.

Die beispielhaften Positionen von Lucy Lippard zur Entmaterialisierung des Kunstwerkes, von Henry Flynt zur ersten Benennung von „Konzeptkunst“ sowie von Joseph Kosuths „Kunst als Proposition“ sind in diesem Zusammenhang besonders beachtenswert. Ihre grundlegenden Ansätze führen auf unterschiedlichem Wege zur Infragestellung der Valenz eines „Ästhetischen Urteils“. Die Offenlegung der Diskursivität in ästhetischen Behauptungen des Typus „Kunstmeisterwerk“, „Stil“, „Kanon“ oder „Kunstgeschichte“ (die für das „pedestal and frame syndrome“ verantwortlich waren) liegt der Entstehung der Konzeptkunst, so Lucy Lippard, zugrunde. *Pedestal* und *Frame* stünden kritischerweise für eine im Bereich der Kunst institutionalisierte Situation, in der die Präsentation des Werkes, entsprechend *Repräsentation* – in und bei den Museen, in Kunstbüchern, Schaukästen usw. – als eine dem Werk und dessen Aufnahme quasi bereits inbegriffene Form aufgefasst wurde.⁵⁵ 1967 erläutert Lucy Lippard die *Entmaterialisierung des Kunstwerkes* in ihrem gleichnamigen Aufsatz, der später sozusagen zum ‚Konzeptkunst-Theoriebuch‘ wird:⁵⁶ Das Werk sei nicht das, was sich materiell vergegenwärtigt, sondern eine ausschließlich dem Moment ihrer Erscheinung und Aufnahme innewohnende Idee.

Das Wort „Konzeptkunst“ selbst wurde bereits 1961 von Henry Flynt 1961 geprägt, der vom Ansatz eines Unterlaufens der Meisterwerk- bzw. Stil- und Genrerhetorik her von einer Auflösung der Gegenständlichkeit des Kunstwerkes zur Hervorhebung seiner linguistischen Züge ausging. Insofern ist für Flynt Konzeptkunst eine „Anti art“, auch weil

⁵⁴ Buchloh (1990), S. 107.

⁵⁵ Die Idee, dass jede Präsentation eine Form von Repräsentation in sich birgt, ist dabei wesentlich älter als die Konzeptkunst und wurde schon 1938 von Martin Heidegger in einem Vortrag formuliert, der später als Aufsatz mit dem Titel „Zeit des Weltbildes“ erschien (in: Heidegger [1994], S. 75–113).

⁵⁶ Lippard (1997).

hier unter *art* eine ganz bestimmte Form von Kunstpraxis verstanden wird, die eigentlich direkt an die Definition von Kunst in der Art eines disziplinären Erbes der Aufklärung erinnerte.⁵⁷ Joseph Kosuth (in *Art After Philosophy and After, Collected Writings, 1966–1990*) schließlich ist der Meinung, dass alle Kunst nach Duchamp in einer Schwerpunktsetzung auf ihre Ausführung als Konzept zu verstehen ist. Es sei folglich, so Kosuth, nicht von Kunstwerken, von ihrer materiellen Präsenz, sondern von „Kunstpropositionen“ zu sprechen.

Selbstverständlich stellen diese Positionen nicht alle Anliegen der Konzeptkunst dar, auch nicht alle ihre Exponenten. Flynns, Kosuths und Lippards Positionen sind nur einige, ohnehin wenige, aber dennoch grundlegende, die jedoch einen der Schwerpunktsetzung meiner Arbeit dienlichen, wichtigen, gar exemplarischen Wandel vorschlagen, der sich in dem Moment vollzieht, in dem sich das Rezipieren von Kunst von einem Paradigma diachronischer Transzendentalität zu einem strukturell zeichenhaft bedingten ändert. Auch innerhalb der Disziplinen der Kunstgeschichte und der Kunstwissenschaft ist diese Verschiebung zu beobachten. Gerade hier lässt sich deren Verbreitung in akademischen Disziplinen besonders plastisch nachvollziehen. Dabei ist das sog. „Ende der Kunst“ bzw. „Ende der Kunstgeschichte“ gemeint: Es wird nicht mehr von disziplinärer Beschäftigung mit sog. „Kunstwerken“ gesprochen, sondern von wissenschaftlicher Einordnung und Beschäftigung mit „Repräsentationen“, mit „Bildern“, insofern als „Bilder“ die zeichenhafte Expression der Realität (wie oben erwähnt wird diese der repräsentierenden Funktion eines Vermittlungssystems im weitesten Sinne unterstellt) darstellen.

Durch ein solches immaterielles und diskursives Zeichensystem wird die Konzeptkunst zur bislang radikalsten Herausforderung der Institutionalisierung der Kunst (in Museen, Galerien, Sammlungen, Kanons, Sachbüchern oder durch Kauf und Verkauf), also der Möglichkeit, Kunst zu besitzen.⁵⁸ All das, was die *Präsenz* – dem Objekthaften angegliedert, indes vom Subjekthaften abgezogen – hervorrufen würde, ist Teil der hier angesprochenen Besitz- und Institutionalisierungsmechanismen.

Die Institutionalisierung ergibt sich aus der Tatsache, dass die Idee von „Kunst“ als wissenschaftlich taxierbarer Verdinglichung nicht allein an Kants Erklärung der Vorgehensweise der Vernunft anschließt, gemäß der aus dem Subjektiven durch den zeichenhaften Prozess des Darstellens eine Objektivität und Gewissheit erfolgt. Diese Idee von Kunst zeigt sich darüber hinaus in enger Verbindung mit der Entstehung des transzen-

⁵⁷ Siehe Flynt (1996).

⁵⁸ Siehe hierzu insbesondere Lawson (1981).

dentalen Subjekts, seiner Besitz-Urheberschafts-Beziehung zu Objekten, die auf ein wissenschaftlich kategorisierbares Maß zurechtgestutzt werden.

Aber die direkte Erwähnung einer Infragestellung des „Ästhetischen Urteils“ (gar von „Kant“) findet sich keineswegs bei der Beschäftigung mit dieser ersten Generation von Konzeptkunsttheoretikern und -praktizierenden, von denen ich Lippard, Kosuth und Flynt beispielhaft erwähnt habe, und ihren Nachfolgern. Selbst wenn man hinter vielen ihrer Praktiken eine hermeneutische Bemühung um Abbau traditioneller Ästhetik wie etwa der Grundprägung der Aufklärung – Rationalismus in der Kunstgeschichte – erschließen kann, gibt es keinen klaren Beweis dafür, dass sie bei der Ausarbeitung von kunstbezogenen Problematiken an „Kant“ gedacht hätten. Wir lesen jedoch, dass Joseph Kosuth sich in *Art after Philosophy* auf Kants Begriff der „analytischen Propositionen“ beruft, wenn er eine Theorie der Konzeptkunst zu entwerfen versucht. Jedoch tut Kosuth dies nicht explizit, um aus Kant eine Art Pauschalreferenz für Traditionalismus zu machen, wie es im Rahmen dieser Arbeit geschieht. Es sind vielmehr Rosalind E. Krauss und Douglas Crimp, die ganz eindeutig die obige Auseinandersetzung in ihrer Arbeit aufnehmen.

2.5. *Präsentation der Repräsentation – die Pictures Generation*

Krauss entwickelt ein neues Modell der Kunstkritik, das versucht, mit der Illusion von Neutralität und Historizität des damaligen – man sollte sogar sagen: bis heute vorherrschenden – kunstgeschichtlichen Bestrebens zu brechen. So zieht Krauss einerseits die Kant'sche Urteilsauffassung in der Logik der disziplinarischen Aussagen, von ihr *Judgement of value* genannt, heran („no historical object exists as such without having first been constituted and evaluated through a system of thought and interpretation.“), andererseits Hegel: „Not only art criticism but also traditional art history is ahistorical by its very humanism and positivism.“⁵⁹

Und ebenso wie Krauss für die Ausarbeitung von kritischen Begriffen wie *Argo*, *Index* oder *Mythos* die Werke von Roland Barthes, Sigmund Freud oder Lévi-Strauss heranzieht, die bis zu jenem Zeitpunkt für die Vorgehensweise der Kunstgeschichte keine

⁵⁹ Hier wie im Folgenden Bois (1985), S. 369.

Relevanz besaßen, so wird sie ihr kritisches Modell in einem Medium wiederfinden, das ihrem Bestreben nach Überwindung der Moderne entspricht: in der Fotografie, oder, wie es Yve-Alain Bois zuspitzt, „the historical rupture occasioned by the apparition of photography“. So ist das, was uns hier 1977 nach einer ersten Generation von Konzeptkünstlern und Kritikern im Werk Rosalind Epstein Krauss’ begegnet, ein Modell, das in der Fotografie (gemäß Barthes rezipiert) ein adäquates Mittel für den Abbau der breit akzeptierten methodologischen Prinzipien findet, die in ihrem auf geschichtlicher Logik und Wissenschaftlichkeit basierenden Umgang mit Objekten die Kunstgeschichte ermöglichen. Hierfür gibt es zwei Gründe, die wiederum methodologisch auf die mediale Wirkungsweise der Fotografie zurückgreifen:

1.

Da die Fotografie in der Lage zu sein scheint, den Prozess des Repräsentierens (d.h. des Abbildens) als eben einen Prozess zu zerlegen oder diesen durch seine Zerlegbarkeit in Bildstufen zu untersuchen gestattet (wobei aber dennoch die Nachbildung unmittelbar entsteht), ermöglicht es die Fotografie Krauss, den Prozess als konstitutiv für das Motiv zu betrachten. Die Fotografie verhält sich für Krauss wie ein Apparat zur Vermittlung von Ansichten und Weltsichten, der aber seine Produkte, die Bilder, als quasi anonym entstanden, als historisch-chronologisch unspezifisch erscheinen lässt. Somit ähnelt die Fotografie als Paradigma nach Krauss’ Meinung dem System der Sprache als sinnbildendem Diskursivapparat: Auch sie erlaubt es, jene Bezugsmechanismen, die sinneskonstitutiv sind, in ihren einzelnen Bestandteilen auszuwerten; auch bei der Sprache lassen sich positive Termini oder Sätze, d.h. *utterances*, die als Selbstverständlichkeiten erschienen, als Produkte von Beziehung enthüllen.⁶⁰ Ebenso wie die konstitutiven Mechanismen des Sinnstiftens nicht primär in den Sprachbegriffen sichtbar sind, so erfolgt auch die ihre Produktionsprozesse nicht offenlegende Bildverwirklichung wie anonym, vom Bildurheber abgelöst. Bilder wie Begriffe sind für Krauss das Resultat von differenziellen Substitutionsprozessen, ihr Sinn betrifft ihre Funktion (wie bei Barthes die Vergleichsfigur des Schiffes *Argo*): „Meaning is not the label of a particular thing; nor is a picture of it, meaning, for the structuralist, is the result of a system of substitutions“, so Krauss in ihrem

⁶⁰ Hier spielt sicherlich eine Rolle, dass Krauss das System der Sprache eben als strukturell versteht, d.h. quasi als einen zu präexistenten Zeichen bezugsbildenden Mechanismus. Diesbezüglich bezieht Krauss sich auf Saussures Theorien des Zeichens: „(...) Saussure insisted that (...) in the case of language ,there are only differences *without positive terms*.’ With this definitive rejection of ,positive terms’ Saussure blocked the way for meaning to be understood as the outcome of a correlation between a sound (or word) and an object for which the word is the label. (...) Meaning is not the label of a particular thing; nor is it a picture of it. Meaning, for the structuralist, is the result of a system of substitutions.“ (Krauss [1985], S. 3).

Plädoyer für das strukturelle Modell der Kunstanalyse.⁶¹ Die Mechanik des Bild-Erstellens in der Fotografie erlaubt es, in einer pragmatischen Art und Weise die Diskursivität des ‚Sprachsystems‘ festzustellen. Wenn die ‚Fotografie‘ die Anonymität oder Konventionalität der Wissenschaftssprache aufdeckt, so reflektiert sie paradigmatisch, wie die anscheinende Universalität und Spezifität der Wissenschaft auch (wie zuvor) auf die Gestaltung einer ganz bestimmten Art von nur scheinbar objektivierbaren Ästhetischen Urteilen zurückzuführen ist. So behauptet Krauss, dass sowohl bei der Auswertung von Kunst seitens einer vermeintlichen Kunstwissenschaft bzw. mit Hilfe eines kunstwissenschaftlichen Werturteils als auch eindeutig bei jeglicher wissenschaftlichen Einschätzung die Methode, also die Modi der Sprache, den Gegenstand ausmachen: Das Vorwort ihres Buches zur Darlegung ihrer bahnbrechenden kritischen Methode (*The Originality of the Avant Garde*)⁶² beginnt mit den Fragen:

Can it be argued that the interest of critical writing lies almost in its method? Can it be held that the content of any given evaluative statement (...) is understood through the forms of its arguments, through the way [this very] method, in the process of constituting the object of criticism, exposes to view those choices that precede and predetermine any act of judgment?⁶³

Da jedoch bei Greenbergs sozusagen antiallegorischer Haltung (so Krauss weiter) Modi und Gegenstand für dasselbe stehen und untrennbar sind, so erschienen die Werturteile innerhalb der Studien der Kunstgeschichte als wissenschaftlich zuverlässig und historisch spezifisch hergeleitet, und zwar aus einem unumstrittenen Kern – dem Werk an sich –, dessen ontologischer Kunststatus unberührt bleiben könnte, woran Krauss das Folgende kritisiert: „(...) there being no way to separate a judgment from its evaluative content. Greenberg would argue that the point of criticism has everything to do with value and almost nothing to do with method.“⁶⁴ Die kunsthistorische Integrität eines Kunstwerkes ist aber für Krauss von der Methode der Bewertung, also von immer neuen Bezugsverhältnissen zwischen Methode und Objekt, abhängig. Die Nachvollziehbarkeit der Beziehung zwischen Sinn und Gestalt ist in der spezifisch fotografischen Faktur des Bildes festzustellen.

Mit einfachen Worten ausgedrückt: Krauss möchte Greenbergs von Kant inspirierte Behauptung entkräften, es gäbe einen wissenschaftlichen Urteilsmechanismus, der zuver-

⁶¹ Krauss (1985), S. 3.

⁶² Bei *The Originality of the Avant Garde* handelt es sich um eine Sammlung von Aufsätzen mit unterschiedlichen Themenschwerpunkten. Für meine Überlegungen werde ich mich im Wesentlichen auf das Vorwort sowie den titelgebenden Aufsatz konzentrieren.

⁶³ Krauss (1985), S. 1. Die Satzstruktur des Zitats wurde zugunsten einer klareren Syntax leicht modifiziert.

⁶⁴ Krauss (1985), S. 2.

lässig gute Kunstwerke erkennen lässt, da ihre meisterlichen, guten Eigenschaften wissenschaftlich beweisbar und zu erschließen sind. Demzufolge könne man feststellen, und zwar auf wissenschaftlicher Basis (hier ist zu sehen, in welchem Maß das Erbe Kants nachwirkt), dass man sich vor einem guten Kunstwerk befindet.

Doch Clement Greenbergs Eintreten für eine transzendente wissenschaftliche Nachvollziehbarkeit der Kunstaussagen, bei der „the field of art is at once timeless and in constant flux, [where] certain things, like art itself, or sculpture, or the masterpiece ... are universal, transhistorical forms“⁶⁵, so kritisiert Krauss weiter, entspringt aus seiner Überzeugung, dass Kunst über einen ontischen Status verfügt, der sich nicht dem Gefüge seiner Auswertungsmethode entsprechend dekonstruieren lässt:

It is this declaration of the ontic status of art, of its unbreachable continuity, that led Greenberg vigorously to deny that it is in the method rather than the content of the judgments that the interest of criticism lies. (...) [He] would argue that the point of criticism has everything to do with value and almost nothing to do with method.

Offenbar ist es Greenbergs Absicht, dem Kunstwerk auch in seinem ontischen Status einen kategorischen, unbestreitbaren Wert zu verleihen. Dieser entspringt für Greenberg den Qualitäten eines Werkes als „Meisterwerk“ und geht notwendigerweise von der ontisch objektivierbaren räumlichen Präsenz des Kunstwerkes aus und zu dieser zurück. Solche Qualitäten sind nicht (wie in Krauss' Modell von Kunst als Synekdoche) mit einer zeitlichen Rezeption des Werkes, seiner subjektiven Meinungen und Rezeptionsvarianten unterworfenen Zerlegbarkeit und Einschätzung vergleichbar. Das Werk ist, so Greenberg, laut der Einordnung durch kunstwissenschaftliche Analyse, im Antreffen der Präsenz-unmittelbarkeit in Zeit und Raum⁶⁶ in ein transzendentes historisches, *kunsthistorisches* Kontinuum eingebunden; das Echo dieser Transzendentalität ist im Werke nachvollziehbar und abstrahierbar.

Um diese Behauptung in Frage zu stellen, beginnt Krauss mit einer intensiven Neuanalyse von Werken, die Greenberg als Meisterwerke der Moderne und der Avantgarde hoch schätzt. Ihre Absicht ist, diese in ihrer kunsthistorischen Wichtigkeit zu relativieren, was so viel heißt wie die Motivationen aufzudecken und zu entwirren, die (zu Wertmaßstäben objektiviert) zu den entsprechenden Urteilen geführt hatten, dafür aber die Kunstwerke unter den Umständen ihrer Bildlichkeit und Allgemeinheit neu zu bewerten. Krauss

⁶⁵ Hier und im Folgenden Krauss (1985), S. 1 f.

⁶⁶ Daher verweist Greenberg hier auch auf Kant: Dessen Denken geht von der Rezeption aus, auch wenn er eine transzendente Präsenz des Werkes annimmt. Kant beschäftigt sich nicht mit dem ontischen Sein der Gegenstände, sondern damit, wie diese als solche „rezipiert“ werden, d.h. mit den Bedingungen der Erkenntnismöglichkeit und nicht mit deren Objekten. Siehe hierzu etwa Dreyfus (2001) oder Dreyfus & Magee (2009).

nennt diese mit Schlagworten wie „diskursiver Rahmen“, „Mythos der Originalität“ oder „Raster“ verbundene Haltung „Structuralism, with its later poststructuralist modifications“⁶⁷ – eine Arbeitsweise, die in der Folge zu einem definitiven Ausgangspunkt, wenn nicht sogar einem regelrechten Durchbruch in der kunst- bzw. medientheoretischen Untersuchungsmethodik (manifest spätestens ab der von ihr gegründeten Kunstzeitschrift *October*) werden sollte: Die Methode konstituiert das Objekt, wobei aber infolgedessen „das Werk“ sich zugunsten seiner diskursiven Ebenen, seines exegetischen Potentials, entmaterialisiert. Anders als in der Malerei z.B. sind materielle Spuren einer handwerklichen Herstellung eines fotografischen Bildes nicht unmittelbar zu erkennen, auch ist die Beziehung zwischen dem Motiv und dessen Abbildung gleichsam eine Übersetzung ins Immaterielle. Ebenso wie Saussure die Beziehung zwischen Klang und Bedeutung auflöste, d.h. dem Klang von seiner Materialität ausgehend einen Sinn absprach, so muss laut Krauss der Kunsthistoriker den Sinn im Werke von der Analyse seiner relationellen Gegebenheiten, nicht aber von seiner ontischen Bedeutsamkeit her ableiten.

Methodologisch betrachtet benutzt Krauss das Modell des Fotografischen und *ihre* ‚strukturelle‘ Rezeption Roland Barthes’⁶⁸, um eine Reihe von Kunstwerken zu analysieren, als wären sie Motive eines Fotoapparats. Krauss stellt nicht nur gewisse längst vertraute, doch unbewiesene Sachverhalte der Kunstwissenschaft nach diesem Modell in Frage. Sie lenkt auch den Blick des Kunstbetriebs auf bestimmte Kunstpositionen, die dieses strukturelle Modell zu thematisieren scheinen, indem die Vertreter dieser Positionen durch fotografische Umsetzung von (zunächst) Barthes’ Medien- und Bildtheorien wenn nicht diese unterstützen, so sich doch mit ihnen theoretisch beschäftigen – wichtig sind hier für Krauss vor allem Sherrie Levine und (quasi als Ahnherr) Marcel Duchamp. Diese in Nordamerika arbeitenden Künstler, die nach Ansicht der Kritiker mit den zum damaligen Zeitpunkt führenden Künstlern Europas konkurrieren, erwecken den Eindruck, eine eigene *Generation* zu sein (später von Douglas Eklund entsprechend der von Douglas Crimp 1977 kuratierten Ausstellung *Pictures Generation* genannt). Es sind diese Künstler, die als Erben des Diskurses der Konzeptkunst eben einen konzeptuellen Umgang mit der Fotografie betreiben. Mit Motiven aus der Sprache der Massenmedien scheinen sie so in der Lage zu sein, „Bilder“ als Konventionen, als Mythen unserer Zivilisation – und „unsere

⁶⁷ Krauss (1985), S. 2.

⁶⁸ Es muss betont werden, dass es sich hierbei um eine recht individuelle Lesart von Barthes’ Theorien seitens der nordamerikanischen Kunstkritik handelt.

Zivilisation“ ist gemäß der Haltung der Zeitschrift *October* „die Europäische Aufklärung“, ergo Kant – nach dem Ansatz Barthes' zu enthüllen.

Aber damit Krauss die ‚Präsenzontologie‘ des zuvor kritisierten kunsthistorischen Modells effektiv abbauen kann, muss sie das Bild, d.h. die Funktion der Sinnbildung, als anonym und allgemein enthüllen, dafür aber jedoch an einem gewissen Punkt die Intentionalität (im Sinne des Husserl'schen „Gerichtetsein“) im subjektiven Bewusstsein und seine Motivationen zur Kritik erörtern. Krauss' Analysemodell nährt sich von einer vagen, unpräzisierungsfähigen Wechselwirkung zwischen Urheberschaft, Intentionalität und einem Bild, das sie auch als generisch, also gleichsam unerzeugt, betrachten möchte. Das Verhältnis – die schwierig zu vereinbarende Beziehung – zwischen ‚anonymer‘ Bildkonstruktion und Intentionalität ist ein altes Problem, welches mir in den sog. „Visual Studies“ bzw. Medienstudien, wie Krauss sie betreibt, ein Erbe oder zumindest Überbleibsel Husserl'schen Denkens zu sein scheint. In dem Moment, wo ein konstruierendes Subjekt im Kunstwerk selbst nicht mehr erkennbar ist, muss die entsprechende Funktion durch den Betrachter ersetzt werden, um die Trennung zwischen Figur und Hintergrund aufrecht zu erhalten. Intentionalität und damit der Widerspruch zwischen (ausgewählter) Figur und Hintergrund (allgemein möglicher Motivationen) ist jedoch hier wie bei Greenberg Grundlage der Kunst. Dies ist der erste Widerspruch, den ich als lähmendes Moment in der kunstgeschichtlichen Entwicklung des 20. Jahrhunderts herausheben möchte. Kapitel 3.1.2. meiner Arbeit – das sich mit Krauss' Analysen zur Arbeit der Künstlerin Sherrie Levine, besonders mit der *fotografischen* Analyse des Begriffes Urheberschaft, beschäftigt – zielt darauf ab, der Behauptung Krauss' entgegenzutreten, dass bei der strukturellen semiotischen Bildanalyse Subjekt und Objekt, das Bild als ‚Allgemeinheit‘ und Intentionalität nicht koexistieren können.

Eine paradoxe, d.h. nicht widersprüchliche Reorganisation dieser Ebenen, wo Subjekt als Quelle der Intention und Objekt oder Bild als Träger einer konzeptbildenden Intention sich nicht ausschließen müssen und die somit in der rematerialisierten Erfahrung eines Kunstwerkes ineinanderfließen können, erweist sich dann als valider Gegenstand der Forschung.

2.

Da die Fotografie die mediale Fähigkeit zu besitzen scheint, Ereignis von Spur, d.h. Motiv und Abbild, örtlich zu separieren und zeitlich zu verschieben, und da sie das unwiederbringliche Geschehen durch ein mediatisierendes Analogon ersetzt, so unterstellt Douglas Crimp der Fotografie, dass sie semiotisch die Deutungsstruktur der *Repräsen-*

tation reproduziert. Diese Struktur entspricht für Crimp einer weiteren Umsetzung der Sprache in ihrer sinnbildenden Funktion: Kontexte, Zusammenhänge werden zum Sinn vereinigt; dies erfolgt verzögert zum Aufnahmeaugenblick. Douglas Crimp, Anhänger und Student von Krauss,⁶⁹ beruft sich hier auf Ferdinand de Saussures Sprachtheorien: Es gibt nur Zusammenhänge, nicht positive Termini: Die Zusammenhänge sind nur aus der Abwesenheit positiver Termini ablesbar, daher konstituiert sich die Sprache wie ein kontextuell und zeitlich betrachtendes Substitutionsinstrument. Bezüglich dieses neuen Modells der Kunstkritik wird dann angenommen, dass es die Sprachheuristik der damaligen Kunstgeschichte unterminiert, nämlich jener, die sich mit einer Multiplizität des Originals, also mit vermeintlich in Zeit und Raum feststellbaren Ereignissen zu befassen vorgibt. Es sind die Kontexte, so Crimp⁷⁰, in denen Kunstwerke sich zeigen, und nicht irgendwelche dem Werk innewohnende, wissenschaftlich beweisbare meisterwerkliche Qualitäten, die Kunstwerke als solche ausmachen.

Es gibt zwei für diesen Ansatz und meine eigene Argumentation bedeutsame Momente, wo Douglas Crimp sich entsprechend positioniert: Zunächst theoretisiert er, organisiert schließlich sogar eine mit dem Thema befasste Ausstellung mit Namen *Pictures*, die Bilder einer Gruppe von Künstlern zeigt, die sich fotografisch mit der Offenlegung von Bildern als sozialer Konventionen in Barthes' Sinn auseinandersetzen. In meiner Arbeit befasste ich mich besonders mit Crimps Text zur Ausstellung *Pictures* (1977), die neue ästhetische Ansätze einer Gruppe von Künstlern zeigte, welche Douglas Eklund im Rahmen einer wesentlich breiter angelegten Ausstellung 2009 als *Pictures Generation* bezeichnet hat. Im Frühjahr 1979 erscheint in *October* 8 Crimps Aufsatz *Pictures* zur Vertiefung dieses Diskurses speziell unter dem Aspekt, warum die Fotografie den Beitrag des Ästhetischen Urteils zur Bewahrung einer vermeintlichen „Präsenz-ontologie“ in der Kunstwissenschaft aufzudecken und in Frage zu stellen vermag. Dazu wird in meiner Arbeit Crimps Aufsatz *The Photographic Activity of Postmodernism*, erschienen in *October* 15 (Winter 1980), herangezogen: Fotografische Bilder können sich dem Ästhetischen Urteil entziehen, weil sie sich gegenüber Objekten oder Motiven als zeitlich abstimmend, der Rezeption zeitlich unterzogen verhalten. Dieses Verhältnis nennt Crimp *the condition of theater*, das Bild *inszenierte Performance*, immaterieller Inhalt (dieser Begriff wird in Kapitel 3.2.2. näher untersucht): Ereignisse werden

⁶⁹ Douglas Crimp erweist sich als Krauss' Nachfolger nicht nur in seiner persönlichen Biografie (er hatte bei Krauss promoviert), sondern auch dadurch, dass er die von *October* besonders herausgehobenen Künstler in seinen Texten kunsttheoretisch begleitet.

⁷⁰ Siehe hierzu die Einleitung zu Crimp (1993).

entmaterialisiert, es gibt keinen fassbaren Kunstgegenstand – zugunsten seiner zeitlichen Rezeption zählt für Crimp nur, was einen solchen Gegenstand als *Repräsentation* ausmacht.

Hier bedarf es nachträglich einer kurzen Erklärung. Ausgangspunkt meiner These war die Signifikanz des Kant'schen Ästhetischen Urteils in der Problematik seines Abbaus bzw. die unfruchtbare bipolare Opposition zweier theoretischer Haltungen mit der Präsenz-ontologie als Zentrum. Bei der ersten Haltung, von Greenberg und von Kant, befinden sich jene Kategorien, die das Durchführen des Ästhetischen Urteils nach seiner Bedingung des synthetischen Apriori ermöglichen und diesem konstitutiv vorangestellt sind, nämlich Raum und Zeit, von vornherein im Subjekt in der Unmittelbarkeit der Aufnahme eines Objektes. Für Greenberg darf Zeitlichkeit, in der Form einer Erzählung oder Evozierung, keinerlei Räumlichkeit in der Form einer bildlichen Illusion als Darstellungskonstitutiv übermitteln. Auf Kant basierend fasst Greenberg Malerei als gegenwärtig und formell selbstanalytisch auf. Realismus, erzählerische oder historische Malerei sowie Allegorie, Suggestion von Tiefe, Repräsentationsleistung oder Chiaroscuro lehnt er radikal ab. Im Fall Greenbergs muss in Hinblick auf seine Verwendung Kant'scher Ansätze zu eigenen Zwecken angemerkt werden, dass man Kant, obwohl es ihm primär um die Rezeption eines Objektes und nicht um die ontologische Beweisbarkeit desselben geht, nicht unterstellen darf, er klammere das Objekt (also die Welt) aus oder hielte es in seiner Präsenz für unwichtig oder aufgelöst.⁷¹ Kant stellt die Präsenz des Objektes nicht in Frage, sondern bemüht sich eher um ein kognitives Modell, das in der Lage sein kann, diese Präsenz objektiv aufzunehmen bzw. festzustellen.

Crimp jedoch situiert diese beiden Kategorien, Raum und Zeit, nicht als dem Subjekt inhärent, auch nicht vom Objekt ableitbar, sondern in einem Prozess: im Prozess des Aufnehmens, der mit dem Prozess des Repräsentierens synonym ist. Zeit und Raum sind im Gegensatz zu Kant bei dem Modell Crimps hinsichtlich Objekt und Subjekt äußerlich. Sie schließen sich aus; das Objekt ist räumlich nur zu beweisen, wenn das Subjekt es rezipiert, wenn die beiden zeitlich aufeinandertreffen, so Crimp in seinem Aufsatz zur Ausstellung *Pictures* (in Kapitel 3.2.2. thematisiert).

Aber die Offenbarung des zeichenhaften Charakters der Realität gemäß Crimps Vorgehensweise bedarf einer regelrechten Entmaterialisierung des Kunstwerkes, weil dann

⁷¹ Es wäre allzu naiv davon auszugehen, dass es bei Kant eine *einzig*e Definition oder gar funktionelle Auffassung von Raum und Zeit gibt. Im Rahmen des hiesigen Ausblicks auf den weiteren Verlauf der Arbeit kann dieser Aspekt nicht in einer wünschenswerten Tiefe behandelt werden. Zur Vertiefung dieses Komplexes siehe Guyer (1992), DiSalle (2006) oder Hatfield (2006).

das zeitliche Wahrnehmen und Aufnehmen, also die Beziehungen, niemals mit dem Werk (dem positiven Terminus) räumlich übereinstimmen: Die materielle Präsenz des Objektes ist nirgendwo bei Crimp zu fassen. Zwar hat Crimp das Objekt vom *Paradigma der Präsenzontologie* befreit, doch verlagert sich dieses nun auf das aufnahmebereite Subjekt. Da Crimp das Fotografische in einem unmöglichen Zwischenraum und Augenblick, zwischen Realität und Abbildung, situiert, so unterstellt er als Voraussetzung, dass *Realität* und *Fiktion* zwei weitere sich gegenüberstehende Ebenen bilden. So negiert oder übersieht er ein Modell, demgemäß die Fotografie, *eine Fotografie* nach inhärenten materiellen Eigenschaften, vom Motiv unabhängig, ausgewertet werden kann.

War Greenberg ein strikter Gegner der Allegorie, so werden die Autoren, die sich im Zeichen des „Endes der Kunst“ versammeln, die Allegorie als entscheidendes Instrument betrachten, um Greenbergs Argumente zu entkräften. Als Inbegriff einer zeitlichen und räumlichen Absenz führt die rhetorische Figur der Allegorie, so wie sie von den Autoren aufgefasst wird, dazu, dass das Materielle, das Hier und Jetzt des Kunstwerkes, unbedeutend wird und dafür das Abwesende, auf das lediglich verwiesen wird, Kern der künstlerischen Aussage wird. Daher rührt auch das von mir als Verdeutlichung meines Arbeitsziels angeführte Inbezugsetzen von Entmaterialisierung und Differenz: Die hier wirksame Auffassung von Allegorie (operierend mit ihr von den Autoren zugewiesenen Einordnungen wie Parerga, Mise en Abyme, Synekdoche oder Anapher, die dem linguistischen Bereich entnommen und nun auf die Fotografie bezogen werden) setzt die Gleichartigkeit subjektiver Referenzebenen sowie eine allgemeine Bereitschaft jeglichen Subjekts, das Empirische zu ignorieren, voraus, zumal dieser von der Allegorie suggerierte Objektbezug immer wieder aus einer versetzten Zeitlichkeit oder Räumlichkeit zurückgewonnen werden muss.

Es mag eine Auffassung der Allegorie geben, die sich mit Materialität verbinden lässt, doch ist diese nicht die der hier vorgestellten Autoren.

3.

ANTAGONISTEN –

KAUSALITÄT UND ZEITLICHKEIT DES URSPRUNGS

3.1. Kausalität

3.1.1. Clement Greenberg

3.1.1.1. Die Entstehung des musealen Bewusstseins in den USA

Schwierig scheint es, bezüglich der Fragestellung einer Offenlegung des Umgangs mit Kunstmotiven als ideologiebedingtem Konventionsgefüge innerhalb des Fragenkomplexes der Kunstkritik (und darin enthalten: wie diese in ihrer Umsetzung auf Kants Beitrag zur Gestaltung einzelner Wissenschaften zurückzuführen zu sein glaubte), dem Werk Clement Greenbergs zu entkommen. Eine nordamerikanische Sektion der Kunstkritik,⁷² die z.B. Rosalind Krauss *Structuralism with its later poststructuralist modifications* nennt, beruft sich nämlich auf seinen Einfluss bzw. definiert sich zunächst durch eine generelle kritische Reaktion auf Greenbergs zeitgenössische Rezeption und das Heranziehen von Kants Philosophie im Bereich des Ästhetischen.⁷³ Zahlreich und mannigfaltig sind die Texte, in denen Greenberg das Kant'sche Werturteil (von Rosalind Krauss als *Judgment of Value* bezeichnet)⁷⁴ aufgreift und dessen Auswirkungen auf die Gestaltung einer *Kunsttheorie* untersucht. Besonders lässt sich dies im hier bereits mehrfach zitierten Aufsatz *Modernist Painting* und in *Homemade Esthetics*⁷⁵ feststellen, obschon eine Bezugnahme auf Kant die Texte Greenbergs durchgehend prägt. Wenn auch genaue Verweise oder präzise konnotierte Stellen in Greenbergs Texten selbst fehlen, so scheint er doch die wesentlichen Problemkomplexe von Kants Schriften (man vergleiche dessen Rezeption mit z.B. Paul Guyers Einschätzungen in *Kant and the Aesthetics of Taste*⁷⁶) in den Bereichen der Erkenntnistheorie und der Künste erkannt und verknüpft zu haben: Zweck- und Inhaltslosigkeit des Urteils sowie die Zuverlässigkeit der Wissenschaft

⁷² Ohne behaupten zu wollen, dass in den Bereichen Philosophie oder Kunsttheorie in anderen Ländern vergleichbare Fragen nicht diskutiert wurden, wurde eine bewusste Beschränkung auf Nordamerika vorgenommen, da im Bereich der Kunst diese Texte weltweit deutlich nachhaltiger als andere rezipiert wurden.

⁷³ Siehe hierzu etwa das Kapitel „The Straight and Narrow Main Stream“ in: Steinberg (1975), S. 66–68, und David Carrier: „In the Beginning Was Formalism“, in Carrier (2002), S. 17–32.

⁷⁴ Siehe die Einleitung zu Krauss (1985).

⁷⁵ Eine Vortragsreihe von 1971; zuerst veröffentlicht in: Greenberg (1999).

⁷⁶ Guyer (1997).

durch ihre Fähigkeit, sich *formell* selbstkritisch zu verhalten; im Fall Kants betrifft dies die Metaphysik ebenso wie die Erkenntnistheorie, im Fall Greenbergs ist ein *Organon* für Kunstanalyse zuständig.⁷⁷

Clement Greenberg, 1909 in der Bronx geboren, wandte sich zunächst der Literaturkritik zu. Erst später, etwa in den 30er Jahren, beschäftigte er sich intensiver mit den bildenden Künsten.⁷⁸ Greenbergs geschickte Refokussierung seiner Interessen lässt sich zunächst aus dem Blickwinkel einer Historiografie der Kunstkritik auswerten, so dass diese mit einer allgemeinen Entwicklung und dem Aufschwung der Kunstkritik per se übereinzutreffen scheint. Das „Museum“ erlebt – siehe diesbezüglich Eva Cockcrofts Aufsatz „Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War“⁷⁹ im Zusammenhang mit dem Guggenheim bzw. dem MOMA in New York – einen Boom in den Vereinigten Staaten, doch dies parallel zu einem Wandel in der Finanzierung und zunehmender Einflussnahme der Museen auf Geschmack und Meinung oder zumindest die Steuerung des öffentlichen Diskurses darüber (wie in Kürze gezeigt wird – und dies ist der rote Faden der Schrift Cockcrofts – fanden Museen den Abstrakten Expressionismus im Gegensatz zum Sozialistischen Realismus wegen der potentiellen politisch-ideologischen Brisanz des Letzteren eher unterstützenswert):

Museums, for their part, enlarged their role to become more than mere repertoires of past art, and began to exhibit and collect contemporary art. [...] The U.S. museum, unlike its European counterpart, developed primarily as a private institution. Founded and supported by the giants of industry and finance, American Museums were set up on the model of their corporate parents.⁸⁰

Nordamerikanische Museen wollen nordamerikanische „Kunst“ und „Identität“ in Form einer ebenso landestypischen privatkapitalistischen Philanthropie fördern; Kunst und Politik unterzeichnen also in Gestalt einer Lenkung der Öffentlichkeit einen stillschweigenden Kooperationsvertrag ...

Museumsbau in Parallelität zu der Entwicklung eines Zivilverständnisses von Kultur und Kunst in den USA scheinen in direktem Zusammenhang mit der Förderung, der

⁷⁷ Hierbei muss nochmals betont werden, dass nicht eine Kant-Exegese im Zentrum der Untersuchung steht, sondern die Rezeption Kants durch die Kunsttheorie. Entsprechend werden Aussagen hier in einer Richtung pointiert, die der Interpretation durch Greenberg entspricht (oder die ihm durch Krauss und ihre Nachfolger zugeschrieben wird). Für meine hauptsächliche Fragestellung ist dabei zweitrangig (obwohl dies als eigener Forschungsgegenstand lohnend wäre), anhand der Texte Kants diese Behauptung zu überprüfen oder (was etwa Jason Geiger tut) in Frage zu stellen. Siehe auch Geiger (1999), wo der Autor von sich selber und von Thierry de Duve behauptet, in Greenbergs Methode die Züge des Empirismus Humes' und nicht der Phänomenologie Kants zu erkennen.

⁷⁸ Autobiographical Statement 1955 – Twentieth Century Authors (first supplement), New York: The H. W. Wilson Company, 1955. Nachdruck in: Greenberg (1993a), S. 194.

⁷⁹ Cockcroft (1985) [Erstveröffentlichung in: *Artforum*, Juni 1974, S. 39–41].

⁸⁰ Cockcroft (1985), S. 125.

Entstehung und Konsolidierung des Museumswesens zu stehen. Der *American Dream* scheint entsprechend vollständiger, so wie auch der Mythos von der „Zeit des Friedens“ (der Latenz des Krieges so nah) durch den Schmuck der *Kultur* sich überzeugender zeigte. Das kuratorische Bestreben von Figuren wie Alfred Barr (Leiter des MOMA in den 30ern) und der rasante Erfolg produktiver Künstler, die bereitstanden, den steigenden Bedarf zu decken, ergänzen somit das Bild – Cockcroft schreibt entsprechend: „As director of the MOMA from its inception until 1944, Barr was the single most important man in shaping the Museum’s artistic character and determining the success or failure of individual American artists and art movements“.⁸¹

Der für die Instanzen der Kunstexhibition (des Kunstexhibitionismus?) kuratorische Wendepunkt des musealen Aufschwunges scheint auch einen neuen Bedarf an einer bestimmten Gattung von Rezensionen- bzw. Kunstliteratur zu schaffen, die sich mit Stiftungs- und Vermittlungsaufgaben solcher Institutionen auseinandersetzt. Ein Wandel in den Mäzenaten-, Besitz- und Unterstützungsstrukturen der Museen ab 1945, so Mary Kelly zur Rezension Greenbergs in Brian Wallis’ *Art After Modernism*, scheint dabei Anlass der Entstehung und Proliferation des Phänomens „temporärer Ausstellungen“ gewesen zu sein – ein Prozess, den (in Analogie zu Charles Baudelaires Schriften und den Salons des ausgehenden 19. Jahrhunderts) Kunstjournalisten mit Text- und Meinungsproduktion begleiten durften:

The ascendancy of the temporary exhibition, notably the Annuals, Biennials, theme shows, and historical surveys, indicated a significant shift in the system of patronage from the private sector to institutions funded by the state. This change coincided with an expansion in the art publishing industry, renewed emphasis on the practice of reviewing and the sanctioning of art criticism as an academic discipline.⁸²

So verbreiteten sich die kritischen Glossen und Artikel Greenbergs für Zeitschriften wie *Partisan Review*, *The Nation* u.a. über gut drei Jahrzehnte ab etwa 1939. Behandelt wurde etwa, was amerikanische Malerei von europäischer Malerei unterscheidet⁸³, oder wie die Kunst sich von bürgerlicher Banalisierung, Biedersinn und *Geschmack* abgrenzen bzw. diese bekämpfen soll etc. – dies alles mit der impliziten Zielsetzung der Verbreitung einer spezifisch US-amerikanischen Malerei. So könnte seine quasi wissenschaftliche Reduktion der Malerei als zwar den Sozialistischen Realismus der 1930er verabscheuend, doch von diesem historisch ausgehend verstanden werden.

⁸¹ Cockcroft (1985), S. 131.

⁸² Kelly (1984), S. 87.

⁸³ Vgl. Clement Greenberg (1989) [Erstveröffentlichung 1955 in *Partisan Review*].

Die politische und sozialwissenschaftliche Reichweite von Greenbergs Kunsttheorie besitzt in der Diskussion um seinen Ansatz bezüglich der Definition der Moderne eine enorme Relevanz. Themen wie etwa die Vernetzung seiner Befürwortung des Abstrakten Expressionismus mit der Idee der existentiellen Entfremdung des Menschen – *alienation* –, seine gescheiterte Sehnsucht nach dem *Sublimen*⁸⁴ in den philosophischen Diskurs der 50er Jahre (der einen aktuellen politischen Ansatz der Kunst in der Art des sowjetischen Realismus ablehnte) eingebettet, der Zusammenhang zwischen der selbstanalytischen Kraft der Malerei und einer bestimmten politisch-sozialen Entwicklung in den USA der 30er Jahre u.a. kennzeichnen zusammen mit der Kritik seitens der Repräsentationstheorie zum großen Teil die Argumente, die dafür sprechen, Greenbergs Oeuvre aufzugreifen. Besonders relevant sind hier die Ansätze von T. J. (*Clement Greenberg's Theory of Art*), Michael Fried (*How Modernism Works: A Reply to T. J. Clark*) und Max Kozloff (*American Painting During the Cold War*).⁸⁵ Doch selbst wenn diese eine Dimension der Arbeit Greenbergs in ihrer Zentralität hier anerkannt und implizit einbezogen ist, möchte sich die hiesige Argumentation auf die epistemologische Auswirkung von Greenbergs Befürwortung der Mediumsspezifität in der Kunst (seine Rezeption und Umsetzung von Kants Erkenntnistheorie mitgedacht) bzw. auf die Entstehung der sog. Präsenzmetaphysik in der Kunstwissenschaft als Konsequenz seines Wirkens beschränken. Hier ist der Punkt, wo Greenbergs Verleugnung einer Darstellbarkeit der Kunst (vielleicht doch aus politischen Gründen?) sich in ein formell selbstreferentielles Denk- und Kognitionskonstrukt übersetzen lässt.

Hierauf bezogen und von großer Bedeutung (auch im Kontext der ferner dargestellten Thesen zum Zusammenhang der Zurückweisung des Allegorischen mit der Entstehung der Präsenzmetaphysik in der Kunstwissenschaft) ist seine Argumentation, wie die Kunst sich einer pamphletarischen ideologischen Instrumentalisierung und Nachahmung enthalten soll. Für Greenberg bewirkt die Undarstellbarkeit der Malerei – auf der Ebene der Bedeutung „das Bezeichnete“ – und ihre mediale Spezifität, dass (selbst um den Preis der Ausblendung der trostlosen sozialpolitischen Umstände Ende der 1930er Jahre) Kunst der Ideologie mimetisch nicht zu Diensten steht.

Überhaupt prägt Greenbergs Oeuvre eine unbehagliche und doch hinterfragende Beziehung zur Ideologie, zur ihrer visuellen Umsetzung, zur kulturellen wenn nicht gar

⁸⁴ Zur Definition dieses von Barnett Newman in den Bereich der Malerei eingeführten Begriffes siehe seinen erstmals 1948 erschienenen Aufsatz „The Sublime Is Now“. Nachdruck in: *Noema: art journal* 35. Wien: 1991, S. 48–50.

⁸⁵ Alle diese Aufsätze finden sich in Frascina (1985).

künstlerischen Verkörperung und Vermittlung politischen Bewusstseins. Inwieweit soll Kultur sich *ideologisch* verhalten? Und im Widerspruch dazu: Wie vermag Kultur Obsoleszenz in den *Strukturen* aufzuzeigen, diese Strukturen zu erschüttern und zu erneuern? In solchen Fragen zeigt sich eher Greenbergs Einstellung. Beispielsweise entspringt seine Befürwortung einer Kunst, die bezüglich ihrer Aussagen sich ausschließlich mit ihren kompositorischen Gesetzmäßigkeiten – *logisch* und nicht *ideologisch* – beschäftigen soll, einer Reaktion auf politische Anwendbarkeit und mimetische Nachbildung ideologischen Bestrebens. Einerseits wirkt Greenbergs Abscheu vor dem sog. Sozialistischen oder Sowjetischen Realismus auf seine Ansichten bezüglich Ideologie und Mimesis in Entsprechung von Kunst und Gesellschaft: Greenberg reagiert auf die Kulturvorstellung und Vorschriften in der Sowjetunion, auf die Verbreitung des sog. Sozialistischen Realismus, zu dieser Zeit in den USA von dem Künstler Thomas Hart Benton (1889–1975), dem Lehrer Pollocks, und seinem Kreis verkörpert – man denke hier an Essays wie *Avant Garde and Kitsch* oder *The Late Thirties in New York*⁸⁶. Andererseits reagiert er auch auf die museale Institution bezüglich der Propagierung und Gewährleistung eines *Geschmacks*, hier durch das Wirken des Museumsdirektors Alfred Barr (1902–1981; seit dessen Gründung bis 1943 Direktor des *Museum of Modern Art* in New York und bis 1967 dessen wissenschaftlicher Leiter) verkörpert. So wird Greenberg Alfred Barr „that inveterate champion of minor art“ bzw. das *Museum of Modern Art* ein Museum, das „still belonged to the ‚establishment‘ and ‚uptown‘ (...) you did not feel at home there“ nennen; Benton, einen politisch engagierten Künstler, der sich selbst als „enemy of modernism“ bezeichnet, findet Greenberg provinziell⁸⁷.

Die Umstände, unter denen der Staat in der Sowjetunion Kontrolle über die Künste gewann mit dem Anspruch, dass diese „der Revolution“ darstellerisch dienen sollten, mögen hier gewirkt haben⁸⁸. Auch diese Haltung Greenbergs beruht auf einer in den 1930er Jahren entstehenden Spaltung des Sozialismus, die sich auch im Revisionismus der Kunst- und Kulturauffassung einer der Strömungen zeigt: Das Zugeständnis eines Staatsinterventionismus, in Realismus übersetzt, ist an Personen wie etwa Lukács oder generell an den Abläufen innerhalb der Sowjetunion nachvollziehbar, die andere Strömung, der Greenberg eher zuneigt, wird von der Frankfurter Schule, exemplarisch vertreten durch Th. W. Adorno, repräsentiert.

⁸⁶ Beide in Greenberg (1989), S. 3–21 bzw. 230–238. Siehe auch Burgin (1980).

⁸⁷ Greenberg (1965a), S. 230 [„The Late Thirties in New York“].

⁸⁸ Zur Sowjetischen Kunstpolitik siehe etwa Hoberman (1998).

Aber nicht nur eine Revolte gegen „Parrochialismus“, „institutionelle Banalisierung“ oder „Ideologie“, sondern auch eine ganz bestimmte Auffassung von Prozessen wie Emanzipation, Kulturgeschichte und Kontinuität eines gewissen Kulturprojektes beeinflussen nach T. J. Clarks Ansicht Greenbergs Visualtheorien: „[...] the task of the avant-garde [is] to perform in opposition to bourgeois society the function of finding new and adequate cultural forms for the expression of that same society, without at the same time succumbing to its ideological divisions and its refusal to permit the arts to be their own justification [...]“.⁸⁹ Darüber hinaus untersucht Clark die Wirkung des Antimimetischen in der Avant Garde auf die Mediumsspezifität; so führt er aus, warum z.B. Tradition keine Rechtfertigung darstellerischer Verhältnisse zu diktieren hat, sondern sie lediglich als Dynamik die Basis eines Fortschreitens liefert: „[through] the common effort in each of the arts to expand the expressive resources of the medium, not in order to express ideas and notions, but to express with greater immediacy sensations, the irreducible elements of experience.“⁹⁰ Denn für Greenberg ist Modernismus nicht mit Bruch, sondern mit Kontinuität (jedoch im abstrakten Sinne einer Fortbewegung eher als einer Wiedergabe von Bildern) synonym. Die Moderne birgt für ihn den Kern einer Suche und Fragestellung in sich: wie eine religiöse *Tradition* aus dem geschichtlichen Abdriften einer Volksidentität in ihre fortschrittliche Verwirklichung gelangt und diese vollendet: „And I cannot insist enough that Modernism has never meant, and does not mean now, anything like a break with the past. It may mean a devolution, an unraveling, of tradition, but it also means its further evolution.“⁹¹

3.1.1.2. *Olympia: Malerei als Nuda Veritas*

Es überrascht, dass das Frontispiz zur digitalen Version des kritischen Essays *Modernist Painting* von Clement Greenberg (1960)⁹² die *Olympia* von Édouard Manet (1863; Abb. 1) ziert, handelt es sich doch um einen Text, der eine „bruchlose, durch die Zeiten unveränderliche Essenz der Malerei“ postulierte und in dem die Gemälde von Piet Mondrian als jenen von Giotto als Beweis ihrer „unabweichbaren historischen Kontinuität“⁹³ (in diesem Fall einer Form von Transzendenz entsprechend, die im vorherigen Abschnitt als *Präsenz* erfasst wurde) logischerweise folgend dargestellt werden. Zwar

⁸⁹ Clark (1985), S. 47–63.

⁹⁰ Greenberg (1940), S. 40.

⁹¹ Greenberg (2012), online.

⁹² Greenberg (2012), online.

⁹³ In beiden Fälle paraphasiere ich das englische Original aus Greenberg (2012), online.

zitiert Greenberg Manet in seinen Ausführungen, doch dessen dem Text als Abbildung vorangestelltes Gemälde spiegelt auf den ersten Blick nichts von dem wider, was nach Greenbergs Darstellung unanfechtbare ontische Züge der Malerei bzw. metaphysische Fundamente des kunstwissenschaftlichen Bestrebens suggeriert. Manets Malerei (wie die Kunst der sog. *Impressionisten* insgesamt⁹⁴) hat, wie sich in der kritischen Literatur häufig ablesen lässt, nicht allein aufgrund der ihr vorgeworfenen *Nettigkeit* und der Beschäftigung mit geradezu ‚kandierten‘ Themen, sondern auch wegen ihres gewissen Respekts für die längst etablierten Modelle und Techniken der Alten Meister, ihrer Anpassung an die Versteigerungsabläufe des Kunstkonsums und nicht zuletzt angesichts des Aufdeckens der bloßen (von dieser in ihrer Leicht-Verzehrbarkeit geförderten) touristischen Blockbuster-Unterhaltungsfunktion des Museums, als Vorbild im Rahmen eines überintellektualisierten Kunstverständnisses nahezu ausgedient. Was aber stellt Manet nun dar, oder vielmehr: *Wie* stellt Manet *Olympia* in einer Form dar, dass Greenberg hierin ein Zeichen der *Moderne*, deren regelrechte Verkörperung, sehen konnte?

Die *Olympia* malt Manet als eine junge, nackte Dame, die, gebadet in rötlich-weißem Licht, welches in einem dunklen Bildhintergrund zu verschwinden scheint, von ihrer Chaiselongue aus den Betrachter mit einer Mischung aus Würde und Vorwitz auf Augenhöhe anschaut. *Olympia* wird ein Blumenstrauß gereicht; vielleicht sind die Blumen ein Hinweis auf Venus, vielleicht bloß das Geschenk eines Liebhabers. Auch wird der kunstgeschichtlich und ikonografisch vorgebildete Betrachter zu dem Schluss kommen, dass die *Olympia* von Manet in kunsthistorischer Kongruenz mit Tizians *Venus von Urbino* 1538 und der *Nackten Maja* (1795–1800) von Goya aufgefasst werden sollte.

Aber die *Olympia* (und das verbindet sie mit Greenberg) ist keine gefällig angepasste, sondern unscheinbar fortschreitende, vom Publikum zunächst unerbittlich kritisierte, abgewiesene Kunst – Avantgarde-Kunst ist, wie Greenberg sagt, immer unpopulär. Die *Olympia* ist das Gegenteil des Allegorischen (so wurde sie auch von Emile Zola verstanden); sie will nicht mit göttlichen Erzählungen das Publikum zu einer fabelhaften, nichtexistenten vergnüglichen Unterhaltungswelt transportieren. Sich der mythologischen Venus widersetzend, wird sie nicht eine Einbildung, einen Ersatz, ein Symbol hervorbringen: Malerei, die das vollzieht, was Michael Fried (Greenberg zitierend) *the negation of meaning* nennt, und zwar „[...] only by demonstrating that the kind of experience they provided was valuable in its own right and not to be obtained from any

⁹⁴ Es soll hier davon ausgegangen werden, dass bezüglich dieses Schlagwortes eine gewisse Einigkeit zwischen Lesern und Autor besteht, ohne dass ein Kanon der „Impressionisten“ an dieser Stelle ausdiskutiert werden müsste.

kind of activity.“⁹⁵ So ist Olympia in Greenbergs Augen reine *Pictura* und nicht *Poiesis*. Manet wagt, dies zu negieren und lässt eine andere Gattung von motivreicher Welt, die Welt des unmittelbaren *Realen*, in voller unkaschierter Weise sichtbar werden. Chromatisch abkontrastiert belügt die Fläche des Gemäldes nicht den Betrachter, der sich, so Greenberg, in Gegensatz zum Naturalismus und der trugschlüssigen Illusion des Chiaroscuro bewusst ist, sich vor *Flachheit* zu befinden. Die Olympia ist bloße, entblößte Nacktheit, *Nuda Veritas*; unverkennbar unallegorisch, stellt sie keine göttliche Abhandlung, sondern nur sich selbst dar. Sie verkörpert die Züge einer menschlichen Sterblichkeit, ohne Jenseits, lediglich im *hic et nunc*.

Der Schriftsteller, Kunstkritiker und Freund Manets Émile Zola trat einem das Bild zurückweisenden, verständnislosen Publikum entgegen, das eher an die Gefälligkeit akademischer Malerei gewöhnt war, beispielsweise in Form von leicht erkennbaren *griechischen* Allegorien wie etwa bei der sog. Gruppe der *Pompieri*⁹⁶ (1830–1880). 1867 schrieb Zola in *L'Artiste*, *Olympia* und Manet beistehend: „[...] Wenn unsere Künstler eine Venus darstellen, korrigieren sie die Natur, lügen sie. Edouard Manet hat sich gefragt, warum er lügen soll, warum er nicht die Wahrheit sagen sollte.“⁹⁷ Ähnliche Argumente wird Clement Greenberg aufgreifen, wenn er sich knapp 100 Jahre später mit Manet befassen wird.

Um die methodologische Auswirkung der Kant'schen Logik in der Malerei aufzuzeigen, verfasst eben Greenberg in Bezug auf seine ästhetische Wahrnehmung Manets seinen (im Rahmen dieser Arbeit zentrale Bedeutung habenden) Artikel *Modernist Painting*, der nahezu als ein Manifest der Grundzüge der Moderne in den USA der 40er/50er Jahren gelten könnte.⁹⁸

Die Betonung zweier Argumente, die sich auf Kants Logik beziehen, scheinen Greenberg ein besonderes Anliegen zu sein: Der Inhalt der Urteile (oder Behauptungen) ist nicht separat von ihren Sprachmodi analysierbar. Olympia beispielsweise ist reine Sichtbarkeit, sie hat keinen Inhalt außer ihrer eigenen zweckmäßigen Formgebung. Auch so plastisch umgesetzt, beweist eine bestimmte Kunstgattung ihre teleologische trans-

⁹⁵ Fried (1985), S. 67.

⁹⁶ Hierbei handelt es sich um die scherzhaft gemeinte Benennung einer Gruppe von Malern, die mythologische erotisierende, vermutlich pompejianische Szenen nachbildeten, deren Helden Helme trugen, die angeblich an die Helme der Pompieri genannten Feuerwehrmänner erinnerten. Dabei spielt der Name nicht nur auf die Feuerwehr an, sondern zusätzlich auf das Adjektiv pompeux, also pompös, und die altrömische Stadt Pompeji als angebliche ikonografische Quelle von deren Allegorien.

⁹⁷ Émile Zola: „Edouard Manet (Salon 1867)“, in: Zola (1988), S. 68. („[...] Lorsque nos artistes nous donnent des Venus, ils corrigent la nature, ils mentent. Edouard Manet s'est demandé pourquoi mentir, pourquoi ne pas dire la vérité.“).

⁹⁸ Leo Steinberg kritisiert Greenberg dahingehend, er habe nach Kant'schem Vorbild die Mittel einer Wissenschaft dafür verwendet, ihre eigene Methodologie zu definieren; siehe hierzu Steinberg (1975), 66 ff.

historische Beständigkeit (kunstgeschichtlich in den Begriff der *Stile* gebracht). So schreibt Greenberg in seinem Aufsatz: „Kant used the logic to establish the limits of logic, and while he withdrew much of its old jurisdiction, logic was left all the more secure in what there remained of it [...] Modernism criticizes from the inside, through the procedures themselves of that which is being criticized“.⁹⁹

Was Greenberg durch das Beispiel Manets¹⁰⁰ also hier anstrebt ist, an den Punkt einer Argumentation zu gelangen, wo die implizite Anerkennung der medialen Begrenzung sich in malerische Sprache umsetzen lässt: Manet und andere Maler, die er als *modern* anerkennt, führen dies durch, und zwar durch die Verleugnung des Chiaroscuro, durch die Berücksichtigung des Keilrahmens, durch die flache Einsetzung der Figuren und eine Themenwahl, bei der stets Träger und Inhalt oder Malergeste sich selbstverweisend auswirken. Entsprechend will Greenberg mit der Bedeutsamkeit der Mediumsspezifität für die historische – ebenso wie transzendente – Kontinuität der Malerei argumentieren, den Nullmeridian der Moderne aufzeigen. Was spezifisch für Malerei steht, ist Flachheit und mediale Wahrheit: Keine Illusion, keine Allegorie ist ihr eigen. Also sind Gesten, Sprachmodi und Inhalt nicht zerlegbar oder voneinander getrennt zu analysieren. Doch Greenberg sieht in der Gestik keine immanente Ausdrucksleistung; sie ist vielmehr dem ästhetischen Gesamtkonzept eines Kunstwerks untergeordnet, das Greenberg bezüglich seiner Parameter und formellen Ausdrucksinstanzen analog zu Kants Entwurf einer kontinuierlich sichernden Logik gestaltet wissen möchte.¹⁰¹ Gesten sind für Greenberg also sekundäre Instrumente, die (je nachdem, ob der Künstler sie intelligent einsetzt oder nicht) dem Betrachter unmittelbare Hilfe dabei leisten, ein Werk als ‚Kunstwerk‘ zu erkennen.

Die Implikationen dieser Behauptung bezüglich der Kunstwerke, so wie sie nacheinander in der metaphysischen Gestaltung der Disziplin greifen, könnten für Greenberg nicht von größerer Wichtigkeit sein, denn allein das Prinzip, der Inhalt der Urteile sei von der Form des Urteils nicht zu trennen, ist erfüllbar. Mit anderen Worten:

⁹⁹ Greenberg (2012), online.

¹⁰⁰ Sowie zusätzlich durch malerische Beispiele der Impressionisten und der Alten Meister des Trecento.

¹⁰¹ Er schreibt hierzu: „Kant used logic to establish the limits of logic, and while he withdrew much from its old jurisdiction, logic was left all the more secure in what there remained to it“ (Greenberg [2012], online). In konkretem Bezug zur Kunst führt er weiter hinten im selben Aufsatz aus: „Each time, a kind of art is expected so unlike all previous kinds of art, and so free from norms of practice or taste, that everybody, regardless of how informed or uninformed he happens to be, can have his say about it. And each time, this expectation has been disappointed, as the phase of Modernist art in question finally takes its place in the intelligible continuity of taste and tradition.

Nothing could be further from the authentic art of our time than the idea of a rupture of continuity. Art is – among other things – continuity, and unthinkable without it.“

Die Mittel der Sinnproduktion sind für Greenberg vom Sinn getrennt nicht diskursiv analysierbar.¹⁰²

Deshalb scheint für Greenberg nicht nur die Art der Darstellung von *Olympia* in ihrer allegriefreien malerischen Realisation auf ihre Selbstreferentialität hinzudeuten. Dass ein ‚Sinnbild von etwas‘ nicht Manets Intention entspricht, bildet den Kern von Greenbergs Aufsatz. Auch wie sie formell materiell zustande kommt: Farbauftragung, Spektrum der Farbe, Raumkonzeption – das alles zählt. Die Möglichkeit der Malerei zur Übertragung von ‚Außerweltlichem‘ mit Mitteln der Form stellt er auch aufgrund der Zweidimensionalität des Mediums in Frage; ob „Zweidimensionalität des Mediums“ hier im Sinne des Bildträgers oder funktional gemeint ist, wird bei Greenberg allerdings nicht exakt abgegrenzt. Den Naturalismus in der Malerei findet Greenberg deshalb unecht, weil in diesem Fall Gemälde (im Sinne eines physischen Objekts) als sekundäre Träger, als lediglich *übertragende* Mittel in einen Kommunikationsakt involviert sind. „Modernist Painting [was hier Manet mit einschließt] (...) has (...) abandoned (...) the representation of the kind of space that recognizable objects can inhabit.“¹⁰³ Der Betrachter sieht auch bei Manet, „that the colors they used were made of paint that came from tubes or pots“. Für den Betrachter ist die radikalste Herausforderung (so scheint es Greenberg), Bilder unter Verzicht auf Allegorie, Illusionismus und damit auf eine gewisse Zeichenauffassung *physisch*, quasi abstrakt als pur kontrastierende Farben, zu betrachten. Farbe soll laut Greenberg kein dienendes Medium werden ...

Nun ist *Olympia* nicht die Nachahmung oder Übertragung der Wahrheit, sie *ist* Wahrheit: Ihre Positionierung am Rande des „ut pictura poiesis“, die Art, wie sie den alten Gründungsmythos der zeuxischen Trauben – gemäß welchem die Meisterschaft (der traditionellerweise der Akt des Repräsentierens zugrunde lag) in der Malerei, jedoch auch ihre mimetische Knechtschaft darauf basierten, durch räumliche Illusion des dreidimensionalen Abbildens die Natur nachzumachen –, aus dem die Malerei ihr Selbstverständnis ableitete, kritisch zu hinterfragen vermag, ihr keine Evokation oder literarische Abhandlung und nur ihre schwarz-weiße, eingegrenzte malerische Existenz zuschreiben zu wollen – das alles bringt sie in direkte Entsprechung zu Greenbergs Bestreben, eine selbstanalytische Beständigkeit der Malerei nachzuweisen. So wie ein Gemälde sich nicht als sekundärer Träger, d.h. im Dienst einer auf Religiosität oder dem Streben nach Anerkennung basierenden Handlung anbieten sollte, so beschäftigt sich Manet malerisch

¹⁰² Dies entspricht der Kritik in Derrida (1978).

¹⁰³ Hier und im Folgenden Greenberg (2012), online.

(zumindest nach Greenberg) einzig mit dem, was der Malerei exklusiv zu eigen ist. So schreibt der Autor in *Modernist Painting*: „Manet’s became the first Modernist paintings by virtue of the frankness with which they declare the flat surfaces on which they were painted.“

Demzufolge soll die Malerei die Realität weder nachmachen noch durch Kunstgriffe ersetzen wollen, sondern selbst *Realität* werden, und zwar durch die Ausübung dessen, so Greenberg, was der Malerei eigen ist: „the enduring presence of flatness“, oder wie Michael Fried es auch paraphrasiert: „(...) [art’s – hier entsprechend: Fried’s and Greenberg’s –] invocation of presentness [in] (...) the instantaneous spatiality of painting [as] the specific essence of plastic art.“¹⁰⁴

Der Vorgang, die Disziplin oder die Methode, die ein den obigen Forderungen entsprechendes selbstreferentielles Funktionieren erreichen – dies weiter zur epistemologischen Reichweite seines Ansatzes – definieren die eigenen Grenzen neu und sichern und rechtfertigen damit die ihnen innewohnenden Gesetzmäßigkeiten.¹⁰⁵ Nur durch den Ausschluss von ihnen nicht eigenen Elementen werden Kunstphilosophie und -praxis in ihren Fundamenten bestätigt: Kunst darf sich keiner übergeordneten Macht medial oder darstellerisch unterwerfen. Die Malerei geht nur *malerisch* vor. Kunst darf nur über Kunst *künstlerisch* handeln und nicht über Dinge wie etwa religiöse Inhalte, die in der künstlerischen Darstellung jenseits des Intellektuellen erfahrbar werden. Die Unmittelbarkeit, d.h. die Nicht-Mittelbarkeit, die die Malerei für sich erlangen möchte, wird in einer ‚Zwecklosigkeit‘ dann erlangt, wenn sie nur selbstgestellte Auflagen, die aber auch ihre *Abbildungsfunktion* konstituiert, zu erfüllen hat. In diesem Punkt kommt es letztlich zu einer Entfremdung von Kunst und Welt: Greenbergs Vorstellung von Ausdruck ist ein Wirken auf die Dinge, ohne selbst von diesen beeinflusst zu sein – also ein letztlich immaterieller Subjektivismus, dem nach bewusstem Verzicht auf allegorische Mittel letztlich nur selbstanalytische Strategien zur Verfügung stehen.

Diese, so Greenberg, von Kant herstammende, der Disziplinen eigene selbstanalytische Kraft, ist der Grund dafür, dass der Ansatz Greenbergs für die hier geführte Diskussion so wesentlich ist: Greenberg setzt in der Kunsttheorie die permanente Sehnsucht Kants nach den Fundamenten der Metaphysik bzw. der Ästhetik an sich um; dies

¹⁰⁴ Fried (1998), S. 45.

¹⁰⁵ Dazu schreibt Greenberg: „The essence of Modernism lies, as I see it, in the use of characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself, not in order to subvert it but in order to entrench it more firmly in its area of competence. Kant used the logic to establish the limits of logic, and while he withdrew much from its old jurisdiction, logic was left all the more secure in what it remained to it.“ (Greenberg [2012], online).

geschieht, nachdem die Disziplinen von fremden Inhalten und Vorgängen befreit wurden (hierbei zielt Kant vor allem auf die religionsähnliche Spekulation, die einen wesentlichen Teil der philosophischen Schriften seiner Zeit kennzeichnet). Kants Bemühen darum, dass eine jede „künftige Metaphysik als Wissenschaft wird auftreten können“, führt zu der Frage: „Wie ist Metaphysik überhaupt möglich?“ Aus dieser Problematik resultiert Greenbergs Suche nach den metaphysischen Fundamenten der ästhetischen Urteilskraft, was ihn in engste Verbindung mit der Entstehung dessen, was Derrida kritisch die Präsenzmetaphysik oder den Logozentrismus in den menschlichen Wissenschaften nennen wird, stellt.

Gerade unter diesem Aspekt sollten die Theorien Greenbergs – allzu häufig oberflächlich abqualifiziert als ein fehlgeleiteter Kritiker mit einem Faible für Leinwandflächen und Abstrakten Expressionismus, den Rosalind E. Krauss ‚geradebiegen‘ musste – auch für die Medienwissenschaften bedeutsam sein, insbesondere bezüglich der Frage, wie ihre *Medialität* vis-à-vis ihren Gegenständen sich abspielt. Dies zeigt auch, warum Greenberg für eine Abhandlung über die Abschaffung der sog. Präsenzmetaphysik (bzw. über die widersprüchlichen Wege, wie diese Abschaffung *nicht* stattgefunden hat) von Relevanz ist. Folglich soll hier problematisiert werden, wie Greenberg eben die Züge dieser Unfehlbarkeit für die Kunstwissenschaft in der Malerei und anderen Künsten umsetzen wird – Mediumsspezifität, Zwecklosigkeit bzw. das Ungerichtet-Sein, selbstkritische Kraft, im Fall der Malerei „Flachheit“ etc. – und wie er dadurch ein bestimmtes ‚Regime der Repräsentation‘ herausbildet. Dabei ist zu betonen, dass sowohl Texte als auch theoretische Ansätze im Sinne einer Rezeptionstheorie verstanden werden: Es werden, zumindest nicht vorrangig, Kants Texte selbst, sondern vielmehr deren Rezeption durch Greenberg zum Vergleich herangezogen.

3.1.1.3. Die Konsolidierung der US-amerikanischen Avantgarde im Abstrakten Expressionismus

Profoundly historicist, Greenberg's method conceives the field of art at once timeless and in constant flux. (...) It is this declaration of the ontic status of art, of its unbreachable, seamless continuity that led Greenberg vigorously to deny that it is in the method rather than the content that the interest of criticism lies. (...) There being no way to separate a judgment from its evaluative contents, he would argue that criticism has everything to do with value and almost nothing to do with method.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Krauss (1985), S. 1f.

Keine andere Position vermag es besser, Greenbergs Mitwirkung an der Entstehung einer aus Kants Erkenntnistheorie entwickelten Metaphysik der Kunstbetrachtung zu belegen¹⁰⁷ sowie die teils zueinander in Widerspruch stehenden Aspekte der (sozusagen ‚entmaterialisierenden‘) Reaktion auf diese Theorie zusammenzuführen und einleitend darzustellen wie Greenbergs Befürwortung des Abstrakten Expressionismus. „Largely devoid of pictorial incident“, so erklärt er retrospektiv in *American-type Painting* (1955) den epochalen Erfolg dieser Kunstbewegung, „(...) [and] labeled variously as ‚abstract expressionism‘ (...) their works constitute the first manifestation of American art to draw a standing protest at home as well as serious attention from Europe, where (...) they have already influenced an important part of the avant-garde“.¹⁰⁸

Die Begegnung Greenbergs mit dem Werk von Künstlern, die durch den kulturellen Mainstream abgelehnt wurden, wie Willem de Kooning (1904–1997) oder Arshile Gorky (1904?–1948) im Rahmen des Federal Art Project¹⁰⁹, so wie er es in dem Artikel *The Late Thirties in New York* (1965) darstellt,¹¹⁰ mag in der Tat aufklärerisch auf ihn gewirkt haben. Hier sah er für sich die Möglichkeit, in einem Bad von Abstraktion einerseits dem damals in der Malerei dominierenden Sozialistischen Realismus, andererseits der von Alfred Barr (Abb. 2) beispielhaft verkörperten Geschmacksdominanz der Museumsinstitutionen entkommen zu können. Zumindest die Verwirklichung einer tatsächlich amerikanischen Avantgarde war festzustellen: fortschrittlich, wenn auch zunächst abgelehnt,

¹⁰⁷ Wobei es zunächst die Postulate Kants bezüglich des Erkenntnisvorganges (Kritik der reinen Vernunft) und nicht jene des Schönen und Erhabenen sind, die Greenbergs eigenen als nächstliegende empfunden werden, wie bereits in der Einleitung dargestellt wurde. Die Ausgabe des *Canadian Aesthetics Journal*, vol. 14, Fall 2008, ist insbesondere der Problematik einer genaueren Gegenüberstellung von Kant und Greenberg gewidmet. Auch ist es informativ, sich die Realität der Publikationen von Kants Kritik der reinen Vernunft in englischer Übersetzung zu vergegenwärtigen. Greenberg war im Deutschen versiert: Es ist also durchaus möglich, dass er Kant im deutschen Original gelesen hatte. Daneben sind allerdings auch die Ausgaben von Francis Haywood (1838) (die erste Übersetzung ins Englische), J.M.D. Meiklejohn (1855), Friedrich Max Müller (1881) und Norman Kemp Smith (1929) zu berücksichtigen. Im Folgenden wird die Ausgabe von Paul Guyer und Allen Wood (Cambridge 1998) als Referenz verwendet; dies entspricht den Zitationen in der oben erwähnten Ausgabe des *Canadian Aesthetics Journal*. Allerdings wird dort nur sporadisch die Problematik angesprochen, dass seitens Greenberg keine direkten Verweise auf Kants Texte vorgelegt wurden und dass diese Behauptung zum großen Teil ein Produkt von Greenbergs Selbstprofilierung ist. So ist die Paarung von Greenberg und Kant hier zwingend nur unter den Umständen einer ‚Reaktion‘ zu berücksichtigen: Es geht nicht darum zu beweisen, ob diese Paarung berechtigt ist, oder anhand entsprechender Arbeiten eine fokussierte Lektüre Kants durch Greenberg nachzuweisen und zu kommentieren. Eher ist das Anliegen zu erkennen, welche Kant-Rezeption Greenbergs spätere Gegner bei ihm voraussetzen und entsprechend darauf reagieren.

¹⁰⁸ Greenberg (1955), S. 209.

¹⁰⁹ Eine Regierungsorganisation, die im Rahmen der *Works Progress Administration* arbeitslose Künstler unterstützte.

¹¹⁰ Greenberg (1965a).

abstrakt¹¹¹, unverstanden und doch ganz bestimmt in Einklang mit einer Stil-Genealogie, die sich in die Logik der Kunstgeschichte einordnen ließ. Als „*big event*“ schildert dies Greenberg in *American-Type Painting*, „the annual show of the American Abstract Artist Group“. Später schreibt er rückblickend in *After Abstract Expressionism 1962*: „The big break out came however with Pollock and Hofmann’s first one-man shows in October 1943 and March 1944 respectively. There I saw abstract paintings that were painterly in what impressed me as being for the first time a full-blown way.“¹¹²

Doch scheint diese Auffassung Greenbergs, einer neuen Kunstbewegung zu begegnen, in der sich seine Verkündigung eines Fortbestands der modernen Kunst erfüllte, zwischen den zwei Polen „standing protest at home“ und „serious attention from Europe“, d.h. Negation versus Anschluss an eine Tradition, ausbalancieren zu wollen. Das heißt, Greenberg spricht der Avantgarde die gleiche analytische Struktur zu, welche er bei der Betrachtung und Auswertung der *neuen* Werke feststellen zu dürfen glaubt. Dies zu betonen ist unabdinglich, weil sich hier Greenbergs epistemisches Grundgerüst aufzeigen lässt, das gleichzeitig diachron und synchron funktionieren soll: auf der einen Seite transhistorischer Bruch mit den Zeiten, „Zeitlosigkeit“ (nach Rosalind Krauss’ Kritik, „Timeless-ness“) verbunden mit dem Anschluss an das ‚Alte Europa‘ und seinen Glanz (bei Krauss: „in constant flux“), andererseits gleichzeitig Sinnschöpfung im geschichtlichen Kontext – abermals sei auf ein eigentümliches Ineinanderfließen des Kant’schen Wissenschaftsmodells und des Hegel’schen Geschichtsparadigmas hingewiesen: die Fortschreibung eines „immanenten Logos“, eine sich einschleichende Präsenz.

Neben den Denkmustern der Avantgarde wird auch die von dieser Präsenz untrennbare Bezeichnung „Expressionismus“ bei Greenberg und ganz gewiss in der hiesigen Argumentation an Zentralität gewinnen. So schreibt Greenberg weiter in „*American-Type Painting*“:

¹¹¹ Der Fakt, dass eine Kunst ‚abstrakt‘ ist, scheint für Greenberg entscheidendes Bewertungskriterium moderner Kunst zu sein. Janette Bicknell zeigt in „To See a Picture ‚as a Picture‘ First“ auf, wie Greenberg in einem späteren Gespräch tatsächlich darauf hinweist, die Arbeit von figurativen Künstlern wie Edward Hopper und Arnold Friedman in *Partisan Review* und *Nation* gelobt zu haben (vgl. Bicknell [2008]). Eher als die Absenz eines figurativen Inhaltes oder Dargestellten scheint für Greenberg von Wert zu sein, ob das Dargestellte sich auf eine mimetische Art und Weise vollzieht. Andererseits scheint Greenberg sich stellenweise auch entschieden für Kunstpositionen eingesetzt zu haben, die besonders das Figurative im klassischen Sinne leugnen. Die Einschätzung, Greenberg sei ein Formalist, ist aufgrund solcher Argumente geradezu anathematisch abzulehnen, da eine derartige Einschätzung Greenbergs also keineswegs als angebracht empfunden werden kann: Wohl sind Greenbergs Analysen formell, jedoch in Anbetracht einer selbstreferentiellen Logik und nicht, wie oft behauptet, bezüglich der Visualität oder des Pikturalen.

¹¹² Greenberg (1993b), S. 122.

What real justification there is for the term ‚abstract expressionism‘ lies in the fact that some of these painters began looking toward German, Russian or Jewish expressionism when they became restive with Cubism and with Frenchness in general. But it remains that every one of them started from French art and got his instinct for style from it (...).¹¹³

Wie sich an diesem Zitat exemplarisch belegen lässt, begründet Greenberg seine Definition der Malerei mit einem spezifischen Einfluss europäischer Kunst, der gleichzeitig die Dynamik einer Überwindung der europäischen Kunst und Identität in sich birgt.

Aber Greenbergs Teilhabe an der Verbreitung und kritischen Rechtfertigung des Abstrakten Expressionismus ist nur ein Teil eines größeren Komplexes. Sie ist einzuordnen in das allgemeine Bestreben, die nordamerikanische Kunst auf der Landkarte der Kunstgeschichte zu platzieren, und zwar auf dem Konstrukt der Avantgarde basierend, wie es oben dargestellt wurde, das für Dynamik und Sinnstiftung in der europäischen Kunst zentral war: Die Kanonisierung eines Stils oder einer Gruppe, der eine wissenschaftlich nachvollziehbare historische Kohärenz und Kontinuität eingehaucht wurde. Aber nicht nur metaphysisch, auch aus der Sicht des sozial-ökonomischen Eigenbedarfs der Kunst scheint sich die Avantgarde oder der Modernismus hier als Erfolg garantierende Rubrik herauskristallisiert zu haben. In seinem Aufsatz *Subjectivity and Painting in the 1940s* stellt Michael Leja die Nordamerikanische Avantgarde in ihrer Auseinandersetzung mit dem Abstrakten Expressionismus wie folgt dar:

MoMa’s history of modern art presented the avant-garde structure as the mechanism by which innovation was achieved and promoted. It should come as no surprise that ambitious New York artists committed to modernism would practice self-conscious avant-gardism once they recognized its functional value within the network of institutions they aspired to enter.¹¹⁴

Ein historischer Anschluss an Europa, die Fortsetzung einer Negationsdynamik: All das wird jetzt als vorausgesetztes Modell, nach dem die Bewegung funktioniert, präsentiert.

Der Rolle des deutschen Künstlers Hans Hofmann in diesem Problemkomplex ist häufig übersehen worden. Hofmann (Weißenburg 1880 – New York 1966) stellt in dieser Konstellation die Figur des Künstlers dar, der aus Europa in die USA emigriert, der also die Avantgarde einführt, angliedert, fortpflanzt. Aber Hofmann arbeitet nicht nur als Künstler an sich, er ist auch – nach obiger Lesart nur folgerichtig – in der Kunstlehre tätig, mit einer pragmatischen Umsetzung der Kunst zugunsten ihrer Vermittelbarkeit beschäftigt. Hofmann ist derjenige, der an der Ausbildung von Künstlern, die abstrakt arbeiteten, beteiligt ist, der sich um die Entwicklung einer Form der inhaltlichen Kunstvermittlung ganz in der Tradition des Bauhaus bemühen muss, um sie *formell* weiterzugeben – aus

¹¹³ Greenberg (1955), S. 211.

¹¹⁴ Leja (1993), S. 21–23.

dieser Form der Vermittlung resultiert (möglicherweise) die Idee der transhistorischen Kontinuität der Kunst, ihrer wissenschaftlichen Beweisbarkeit. Ab 1933 in der „Art Students League of New York“ und später in seiner Kunstschule in New York und Provincetown (Massachusetts) werden Hofmanns Seminare von Künstlern wie Jackson Pollock und Lee Krasner, aber auch von Clement Greenberg besucht.¹¹⁵ „Hofmann“, berichtet Greenberg 1945 in *The Nation*, „has not yet published his views, but they have already directly and indirectly influenced many, including this writer – who owes more to the initial illumination received from Hofmann’s lectures than to any other source.“¹¹⁶

Die von ihm befürwortete Kunst, die nicht auf Mimetisches referiert (im Sinne des hier angewendeten Arbeitsbegriffes „Allegorie“), die die Forderung einer selbstverweisenden künstlerischen Medialität – die Betonung der Flachheit, die Überlegungen bezüglich der Grenzen der Malerei, die Einführung der Lehre Kants als Basis einer Kunstwissenschaft – erfüllt, sieht Greenberg in Hofmanns Werk verwirklicht: „[Hofmann’s painting] deals with the crucial problems of contemporary painting on its highest level in the most radical and uncompromising way, asserting that painting exists first of all in its medium and must there resolve itself before going to anything else“, schreibt er weiter im gleichen Text, der eine Ausstellung von Hofmanns Arbeiten rezensiert. Von Hofmann also stammen die grundsätzlichen Ideen, die von Greenberg und seinen Brüdern im Geiste aufgenommen werden, und Greenberg wiederum findet diese Gedanken im Abstrakten Expressionismus bestätigt. „The ability to simplify means to eliminate the unnecessary so that the necessary may speak“,¹¹⁷ lässt sich in Hofmanns *On The Aims of Art* – einem Manifest zu Fortschrittlichkeit und Beständigkeit der Kunst – lesen, und dies entspricht dem Kern von Greenbergs Hinwendung zum Abstrakten Expressionismus: dem Bestreben, die Kunst medial zu vereinfachen, zu reduzieren, damit sie sich ihrem Wesen entsprechend auszudrücken vermag. „Ausdruck“ und „Selbstverweis“ fließen somit kohärent in diesem einen Denkkonstrukt ineinander, das als Unterbau für Greenbergs Theorie unbedingt notwendig ist, was wiederum an Kants „Nutzung der Logik, um die Logik auszugrenzen“¹¹⁸ gemahnen wollte. Auch die von Greenberg erstmalig angesprochene Problematik, dass die Mediumsspezifität mit einer bestimmten These des Ausdrucks unterlegt wird, ist auf eine Idee Hofmanns zurückzuführen: Mediumsspezifität, so sieht es

¹¹⁵ Vgl. Kirk Varnedoe und Pepe Karmel (Hrsg.): *Jackson Pollock: interviews, articles, and reviews*, New York: Museum of Modern Art / Abrams, 1999, S. 184.

¹¹⁶ Greenberg (1986), S. 18.

¹¹⁷ Hofmann (1967), S. 82.

¹¹⁸ Greenberg (2012), online (Übersetzung der Autorin).

Greenberg in Hofmanns Gemälden, ist an Spontanität, Vorrang der Farbrelationen vor anderen Gattungen von (eher bezeichnenden) Relationen sowie Freisetzung des eigenen Charakters zu messen.

Die Gründe, die Greenberg dazu treiben, als Parteigänger des Abstrakten Expressionismus aus den Mitteln der unter diese Bezeichnung fallenden Künstler einen Maßstab oder gar ein Auswertungsparadigma für Kunstwerke herzuleiten, Künstler ein- oder auszuschließen, sind ästhetisch, sozial, institutionell usw. zu untersuchen. In Hinblick auf eine Auseinandersetzung mit ihren Implikationen bezüglich einer Auswertung von Greenbergs Erkenntnistheorie – und um die Spur einer Präsenzmetaphysik nicht zu verlieren – wird sich die hiesige Argumentation verkürzend mit ihren philosophisch-ästhetischen Auswirkungen befassen wollen. Tatsächlich greifen Greenbergs Theorien und die Praxis der Künstler bestens ineinander, aber zur Darstellung dieses Sachverhaltes muss wie in der Aussage über Hofmann zunächst speziell Greenbergs Definition von Ausdruck vorgestellt und erläutert werden, und zwar insbesondere die Funktion von Greenbergs Begriff in seiner übergreifenden Problematik einer Rechtfertigung des von ihm angestrebten *ontischen Status der Kunst*.

Eine sorgfältige Auseinandersetzung mit der funktionellen Definition von Ausdruck im Rahmen von Greenbergs Theorie erweist sich in diesem Fall als wesentlich,¹¹⁹ zumal eine Untersuchung von Bedeutung und theoretischer Vernetzung der Greenberg'schen Auffassung von „Ausdruck“ innerhalb der kritischen Literatur bislang nicht stattgefunden hat. Diesem Bedarf entsprechend seien hier in knapper Form zwei Hypothesen aufgestellt.

Erstens: Für Greenberg scheint eine geradezu normative Mediumsspezifität nicht nur Qualitätskriterium (und Erfolgsgarant) des Abstrakten Expressionismus zu sein, sondern scheint generell zur Rahmenbedingung der Kunstwissenschaft werden zu sollen, weil nur so eine „unallegorische“, nach Vorbild der Kant'schen Logik „selbstbezügliche“ Auffassung plastischer piktoraler Expression überhaupt möglich scheint.

Zweitens: Ausdruck ist bei Greenberg „präsenzmetaphysisch“: Form des Ausdrucks und Referenz stimmen überein. Dabei ist die Figur eines Ausdrucksproduzenten – obgleich in diesem Fall der Künstler bzw. Autor oder das Objekt in den Funktionen eines

¹¹⁹ Besonders, wenn die Reaktionen auf innerhalb dieser Wissenschaft entstehende Gegensätze und Widersprüche ausgewertet werden sollen – im hiesigen Falle die der Gruppe „Pictures Generation“ anhand der Texte von Rosalind Krauss, Craig Owens, Douglas Crimp usw.

Präsenzvermittlers und einer Präsenzbehauptung inbegriffen sind – als Einheitliches konstituiert.¹²⁰

Aber was genau ist für Greenberg aus einem *Expressionsakt* zu erschließen, wenn er den Abstrakten „Expressionismus“ als Paradigma „selbstverweisender transzendierender Kunst“ anbietet? Ob es zunächst in voller Absicht geschah oder nicht: Schon im Abriss einer Theorie der Moderne im Aufsatz *Modernist Painting* 1960 zieht Greenberg eine genealogische Verbindungslinie zu einem alten Problem der Metaphysik, das wiederum innerhalb einer Kant'schen Auffassung von Ausdruck mit Blick auf Bild-Konzeptbildung und Intentionalität zu erörtern ist: „(...) before one sees the picture itself, one sees a Modernist picture as a *picture first*“.¹²¹ Während wir das Gesehene auf einer Leinwand erschließen, auswerten, also „be-urteilen“, fassen wir auf, dass da keine Gegenstände sind, die einen „realen Raum bewohnen könnten“¹²², so das Gebot des Antiillusionismus (bei Kant hieß es, das Werturteil sei inhaltslos, nicht abzielend, nicht intentional oder vorsätzlich, konzeptbildend)¹²³. Weiterführend bedeutet dies: „to view a painting as a painted surface“¹²⁴ – dies jedoch lediglich im Sinne einer Bevorzugung der Abstraktion gegenüber der Figuration, denn Greenberg macht durchaus das Zugeständnis, dass seine Vorliebe für den Expressionismus die Figuration nicht ausschließt.

Doch ein Gemälde primär als „gemalte Fläche“ zu sehen und nicht mehr quasi als Fenster in einen Parallelraum, bedeutet ein „Bild“ vor Augen zu haben, das das Signifizieren verleugnet und das unmittelbar als Träger lediglich selbstreferentielle Regeln – Flachheit, Grenzen der Flachheit – anbietet.¹²⁵ Es ist genau dieses Nicht-signifizieren-Wollen (in Sinne eines Hyle-Morphos, einer Begrifflichkeit), das Greenbergs Gedankenbau zugrunde liegt.¹²⁶ Wenn für Greenberg Bilder kein einzugrenzendes Sujet

¹²⁰ Die Künstlerin Sherrie Levine verkörpert quasi als Gegenfigur des von Greenberg mentorierten Künstlers Jackson Pollock Greenberg-kritische Ansätze von Krauss, Crimp und anderen Theoretikern. Dass ihr im zweiten Teil dieser Arbeit problematisiertes Werk, welches sich mit Autorenschaft, dem Begriff der Produktion versus der Reproduktion usw. auseinandersetzt und die größte Herausforderung des Greenberg'schen Modernismusmodells darstellt, als vorbildlich angesehen wurde, ist dadurch zu erklären, dass ab den späten 60er Jahren innerhalb der Kunstkritik ein entscheidender Wendepunkt in Form der Konzeptualisierung einer Möglichkeit von „Ausdruck“ zum Tragen kam, die in einer neuen Art des Umgangs mit dem Kunstmedium auf dieses „entmaterialisierend“ wirkt.

¹²¹ Greenberg (2012), online. Hervorhebung von der Verfasserin hinzugefügt.

¹²² Vgl. Steinberg (1975), S. 71 und S. 79.

¹²³ Siehe hierzu Deleuze 1997, S. 83–117, insbesondere S. 84–88.

¹²⁴ Bicknell (2008), online.

¹²⁵ Vgl. Bicknell (2008), online.

¹²⁶ Hierauf folgte ab den späten 60er Jahren (und zwar innerhalb der hier zur Konzeptkunst gerechneten Mittel der Entmaterialisierung dargestellt) als Reaktion darauf eine „Übersignifikation“: Alles signifiziert, wobei die bezeichnende Funktion nur aus dem Rezipienten entsteht und von diesem nicht zu trennen ist. So

haben und der Künstler als der Herr (Autor, Ur-Bildner) eines nicht konkretisierbaren Ausdrucks *kausal* im Besitz dessen Sinnes ist und an dessen Ursprung steht, so steht dem ein Paradigma gegenüber, bei dem Gegenstände sich lediglich ausdrücken, keine Substanz haben und denen der Rezipient als Aufnahmesubjekt als Einziger eine Stimme verleiht.

Moderne Kunstwerke, so zusammenfassend die Ansicht Greenbergs, verhalten sich selbstverweisend, unmimetisch. Dies bedeutet, dass im Ausdrucksakt der Ausdruck semantisch nicht konkretisierbar, nicht zu bestimmen oder allegorisierbar ist. Wenn aber Greenberg der Kunstwissenschaft die Möglichkeit zuspricht, das Werk rational reduzieren zu können, intuitiv aus der Ausdruckserscheinung die Verfasstheit des Werkes herauszulesen, so ist dies nur der Fall, weil er den Akt des Ausdrückens in der Weise versteht (und eigentlich nur so verstehen kann), dass diesem der Inhalt konstitutiv ist. So scheint der Ausdruck aus der Sicht seiner Rezeption nicht konkretisierbar, ist aber doch aus der Sicht seiner Produktion und Entstehung (worauf auch der Autor hinweist) an etwas Präexistentes (das sich auch in der Person des Urhebers zeigt) gebunden, von dem der Ausdruck nur eine vage Erscheinung hervorzurufen vermag¹²⁷. Ungeachtet dessen, was Künstler wie Pollock oder Newman überhaupt vorhatten – denn auch sie hatten ja anfänglich im Einflussbereich des Surrealismus ziemlich *bildhaft* gemalt –, lässt sich die Forderung: „the ability to simplify means to eliminate the unnecessary so that the necessary may speak“¹²⁸ bei Greenberg so übersetzen, dass Konzeptbildung aus der Rezeption von „Gemälden“ unter allen Umständen verbannt werden soll.

Aus diesem streng antiallegorischen Modell („Allegorie“ hier wohlgermerkt zu verstehen im Sinne des 19. Jahrhunderts als Bezugstropus) lässt sich eine besondere Definition von Ausdruck herleiten, die in Abgrenzung zu Psychismus und Subjektivismus unter der Prämisse zu stehen scheint, beide Bedingungen einer intuitiven Wissenschaft, nämlich Singularität und Unmittelbarkeit (bei Greenberg mit Referenz- oder Bezugslosigkeit gleichgestellt) der Phänomene, zu erfüllen. Dass die Kunstbewegung, welche die

ist für Rosalind Krauss ein „Bild über nichts“ in der Tat die Darstellung eines „Nichts“. Vgl. Rosalind E. Krauss: *Reading Jackson Pollock, Abstractly*. In: Krauss (1985), S. 237.

¹²⁷ Entscheidend ist hier, dass im Falle Greenbergs – Kants Ansatz in der Kritik der reinen Vernunft folgend (Englische Ausgabe von Paul Guyer, New York 2000; siehe zu Greenbergs Kant-Lektüre Clewis [2008]) und bezogen auf eine Theorie der Sinneserzeugung – der Inhalt für den Ausdruck konstitutiv ist. Die neuere Philosophie, die sich mit dem Problem des Ausdrucks auseinandersetzt (in Parallelität zum englischen Sprachgebrauch des Wortes *expressionism* könnte hier vielleicht auch im Deutschen ein philosophischer *Expressionismus* angedacht werden, der in seinem Namen die Nähe zur bildenden Kunst betont), so etwa Gilles Deleuze im Rückgriff auf Baruch de Spinoza, geht hingegen davon aus, dass der Ausdruck konstitutiv für den Inhalt ist. Dieter Merschs Ansätze zur Kritik einer diskurszentrierten Hermeneutik in Mersch (2002) sind hier besonders erleuchtend. Ebenso ist auf Massumi (2002) zu verweisen.

¹²⁸ Hofmann (1967), S. 82.

von Greenberg präferierten Qualitäten zu Leitqualitäten macht, Abstrakter Expressionismus benannt wird, ist sicherlich kein Zufall: Kunst hat sich seitens der malerischen Produktion *expressiv*, d.h. indexikalisch verursacht, und seitens der Rezeption bezugslos, also *abstrakt*, zu konstituieren.

Das Modell Greenbergs scheint aufgrund dieser beiden der Entmaterialisierung gegenübergestellten Kategorien Singularität und Unmittelbarkeit sowie der sonderbaren plastischen Wertschätzung der Gestik das Streben nach Materialität zunächst zu unterstützen. Diese Kategorien finden sich häufig in differenzabhängigen Stellungnahmen zur Ästhetik wieder. Doch lässt sich hier ein wesentlicher Unterschied zur *Philosophie der Differenz* aufzeigen (wobei Differenz von einigen kunstwissenschaftlichen Autoren, wie in der Einleitung dargestellt, mit „Materialität“ gleichgesetzt wird), welche Greenberg zumindest für diese Frage disqualifiziert. Während das differenzgeleitete Denken sich darum bemüht, die Dominanz des Erfassbaren über das sinnlich Erfahrbare in der Wissenschaft umzukehren, strebt Greenberg eine Methodik auf der Grundlage zuverlässiger axiomatischer Logik an: eine streng selbstreferentielle Auslotung malerischer Ausdrucksmöglichkeiten gemäß den ontologisch vordefinierten Merkmalen von Flachheit und Flachheitsgrenzen. An dieser Stelle zeigt sich der Parallelismus zwischen Kant'schem Wissenschaftsdenken und Greenbergs Ziel einer objektivierbaren Wissenschaftlichkeit in der Kunstwahrnehmung speziell bei der Malerei der Moderne: Für Greenberg steht nichts (auch keine konnotative Suggestion oder Entsprechung) zwischen dem intuitiv unvermittelten Rezipieren eines Gemäldes und dessen korrekter, im Wesentlichen wissenschaftlichen Einordnung – nach dem Motto: „Ich weiß, und zwar aus zuverlässigen wissenschaftlichen Gründen, dass ich mich vor einem *guten* Kunstwerk befinde“. Zusätzlich hat der Verzicht auf eine Entsprechung der Malgeste in der Welt (als ein bewusster Akt der Opposition gegen die Allegorie) zur Folge, dass diese Malgeste nicht als an der Welt teilhabend angesehen wird, sondern in einer (von Greenberg) vorausgesetzten pararealen Ebene der Ästhetik lokalisiert wird.

Die Ähnlichkeit dieses wissenschafts-geprägten Modells der Kunstbetrachtung Greenbergs zu Edmund Husserls Modell einer quasi prä-hermeneutischen Grundlagen-Wissenschaft (denn dies ist es, was er im Grunde genommen anstrebt, wie sich sowohl in frühen Texten wie etwa in *Logische Untersuchungen* [1891] als auch im Spätwerk in *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie: Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie* [1936]) ermutigt mich, Greenbergs

Scheitern an der Frage der Materialität vor dem Hintergrund einer genau in diesem Punkt möglichen Überwindung von Husserls Theorie kurz darzustellen.

Eine angemessen umfangreiche Darstellung der Husserl'schen Philosophie ist im Rahmen dieser Arbeit nicht zu leisten. Insofern möchte ich mich speziell auf den Aspekt der Überwindung von Husserls noema-definiertem Kognitionsmodell durch Heidegger mit Hilfe der Idee des Ereignisses beschränken (was die Grundlage des dritten Teils meiner Arbeit bilden wird), die sich parallel auf Greenbergs Denkansätze übertragen lässt. Primär geht es mir um den Beweis, warum eingedenk Husserls Intentionalitäts-Begriffs Greenbergs „Gestik“ der Materialität nicht zugeordnet werden kann.

Sowohl Husserl als auch Greenberg bemühen sich (in Rekurs auf Immanuel Kant und sein Modell des analytisch-synthetischen Urteils) um eine primäre und unvermittelte Weise des wissenschaftlichen Denkens, zumal Greenberg ja keinerlei Bezüge zu Konnotationen, Analogien oder Allegorien zulassen will. Gesten sind für ihn Selbstbezüglichkeiten, Produkt der reinen Intuition und keineswegs derivativ. Die Weise, wie aus einer zunächst gestischen, materiellen Eingrenzung von Produktion und Rezeption letztlich ein durch Antinaturalismus motivierter Weltentzug resultiert (dies schließlich ist letzte Konsequenz Greenberg'schen Denkens), rückt seine Auffassung von Ausdruck in die Nähe von Husserls Weltaufhebung, die bei ihm untrennbar mit dem Intuitionsvollzug verknüpft ist. Besonders steht Husserls Idee von primär bewusstseinseigenen, intendierten Auffassungsakten oder dem Intentionalitätscharakter des Bewusstseins neben Greenbergs Idee der Selbstbezüglichkeit von Malerei, was der Unmöglichkeit entspricht, das gemalte Motiv außerhalb des Gemäldes naturalistisch wiederzufinden, so dass die Erschließung eines solchen Motivs durch rein intuitive Bewusstseinsakte erfolgt.

Nachfolgend soll Husserls Auffassung von Intentionalität für eine Erläuterung des Stellenwertes, der dem malerischen performativen Charakter des Ausdrucks in der Mal-Produktion zugewiesen wird, nutzbar gemacht werden. Zugegeben ist Husserl in diesem Punkt weniger radikal als Greenberg, geht er doch davon aus, dass elementare Bewusstseinsakte bzw. Objekte (zu Beachten ist hier die Untrennbarkeit dieser beiden Elemente, Bewusstsein und dessen Objekt; denn Bewusstsein bedeutet für Husserl immer Bewusstsein *von etwas*, also eines Objektes) das außerhalb des Bewusstseins sich Befindende korrekt darstellen. Diesbezüglich wird angestrebt, diese Koordinaten des Ausdrucks, das Malerische und die Performativität, als Teil eines *indexikalen* Komplexes zu erklären (Kant und Husserl berücksichtigend unter der Prämisse, dass das prädikative

Gerichtet-Sein bzw. die Intentionalität des Subjektes die Gestaltung einer Wissenschaft beeinflusst).

Die folgende Hypothese mag als Leitfaden dienen: Wenn Ausdruck als kreativer Produktionsakt sich der Illusion (also der Begriffsbildung und/oder Konzeptualisierung) entgegensetzen vermöchte, so nur deshalb, weil es sich anbietet, einen solchen Akt als signifikationslose Unmittelbarkeit zu werten. Greenberg jedoch ist gleichzeitig auf der Suche nach einer transzendenten wissenschaftlichen Wahrheit. Um diese zu erlangen, ist aber bei einem solchen Verständnis des Produktionsaktes sowohl die genialische Vollkommenheit des Ausdrucksvermögens eines Künstlers als auch die augenblickliche Einmaligkeit seiner Ausdrucksgeste unbedingte Voraussetzung. Es ist jedoch nicht so, dass der Ausdruck im Gemälde der Intention eines Autors entsprechend entsteht, wie Greenberg annimmt. Dabei geht Greenberg von einer Definition des Begriffes „Ausdruck“ aus, die rein objektiv und auf der Ebene der Phänomene (also der Auffassung etwa von Deleuze und Guattari entgegengesetzt) agiert.¹²⁹ Tatsächlich verhält es sich allerdings eher so, dass Pollock in abstrakten Gemälden lediglich die Voraussetzung dafür schafft, dass *irgendein* Ausdruck entsteht (wobei letztendlich Intentionen eines Autors durch Intentionen eines Rezipienten modifiziert oder ersetzt werden können).

Warum Greenberg in Bezug auf die Gemälde Pollocks glaubt, die Diskussion um „Ausdruck“ auf Sujetlosigkeit (als Zeichen des rein Malerischen) und Performativität zuspitzen zu können, soll hier ebenso untersucht werden wie der Mechanismus hinter dem Ansatz, der unmittelbare malerisch-performative Ausdruck sei in wissenschaftliche Parameter umsetzbar. Zum Primat des Ausdruckes in der Gestaltung einer Wissenschaft merkt Greenberg mahndend an: „Art lives in the experience of it“, was er im Sinne eines formalisierten Ausdrucks verstanden wissen will, wie seine weiteren Ausführungen zeigen: „[...] that experiencing consists in valuing, aesthetic valuing“¹³⁰. Im Rückbezug auf Kants Schemata, die Greenbergs Auffassung von Ausdruck bezüglich dessen Herleitung und Verständnis prägen, lässt sich feststellen, dass ein vom Inhalt her nicht vorbestimmtes Ästhetisches Urteil¹³¹ in dem Moment, wo deiktische¹³² Qualitäten eines Kunstwerkes

¹²⁹ Siehe hierzu insbesondere Massumi (2002), S. XIIIff.

¹³⁰ Greenberg (1999), S. 70.

¹³¹ Das Ästhetische Urteil geht zwecklos vor und ist somit nicht gerichtet oder der Erfahrung vorgeordnet; Kant erreicht so ein philosophisches Modell, bei dem Kunstinhalte durch den Religions- oder Staatsapparat nicht instrumentalisiert werden können und das sich dadurch von der überwiegenden Zahl der Veröffentlichungen seiner Zeitgenossen absetzt.

¹³² Dieser Begriff ist mehr oder weniger als synonym mit dem von Husserl gebrauchten, phänomenologischen Begriff „indexikalisch“ aufzufassen, doch in seiner Definition als Positionierungszeichen innerhalb eines (kommunikativen) Vermittlungsprozesses weniger weit gefasst.

(aufzuzeigen in malerischen und performativen Komponenten, wobei das Schlagwort der „Undarstellbarkeit“ als deren Folge zu betrachten ist) mitbedacht werden, in sinnvoller und konsequenter Weise nicht zu fällen ist. So lässt sich in Greenbergs Auseinandersetzung mit dem Schaffen Pollocks sowie seinem Eintreten für dessen Arbeit die Absicht erkennen, den Signifikationsprozess so zu definieren, dass bei der Betrachtung eines Gemäldes *als Maldispositiv* keine Bildkonsekution entsteht.

Die Möglichkeit, bei der Betrachtung von Pollocks Werk sich nicht mit Bildhaftem zu befassen (eine Vorgehensweise, die das Werk, wie schon erwähnt, einer „zeichenhaften“, „signifizierenden“ Funktionalität entreißt), deckt sich in diesem Zusammenhang genau mit Greenbergs Definition von „Ausdruck“, die besagten wissenschaftlichen Ausschlusskriterien unterliegt: Die Ausdrucksinstanz gestaltet sich in einer Weise, die sich auf das „Medienspezifische“ auszuwirken vermag; so erweist sich hier seine Auseinandersetzung mit der Arbeit Jackson Pollocks als paradigmatisch.

3.1.1.4. Jackson Pollock – der Künstler als Genie

Jackson Pollock (Wyoming 1912 – New York 1956) lernte zunächst an der Manual Art High School, Los Angeles, und schloss ab ca. 1930 bei Thomas Hart Benton sowie an der Art Students League, New York, weitere künstlerische Studien an. Ursprünglich mit ländlichen amerikanischen Themen beschäftigt und an der Folklore der nordamerikanischen Ureinwohner sowie Anthropologie interessiert, trat er in New York in Kontakt mit den dortigen Vertretern abstrakter Kunst; die Einführung durch den Künstler Hans Hofman sowie der Umgang mit tropfender Farbe, großformatigen, Horizontalität betonenden und muralen Praktiken, die er durch den mexikanischen Künstler David Alfaro Siqueiros (Chihuahua 1896 – 1974 Mexiko D.F.) kennenlernte, der ihm um 1938 die Verwendung von Nitrozelluloselacken erklärte, mögen auch seine Malweise und Auffassung von Malerei beeinflusst haben. Dass Siqueiros im Rahmen seiner politischen Aktivitäten großflächige Spruchbänder herstellte, indem er die Farbe direkt auf die flach ausgebreiteten Stoffbahnen auftrug, war wahrscheinlich ein für Pollock entscheidender methodischer Impetus. Pollock ist bekannt dafür, die Maltechnik des sog. „dripping“ oder „action painting“ kultiviert zu haben, bei der der Maler die flüssige Farbe aus einem Wattebausch presst oder an Holzstäbchen entlanglaufen und so auf die Leinwand tropfen lässt, die auf dem Boden ausgebreitet ist¹³³ – mit Pollocks Worten: „literally be *in* the

¹³³ Vgl. Cernuschi (1992), S. 105.

painting“.¹³⁴ Dass die Leinwände auf dem Boden lagen, bewirkte laut Pollock auch, dass die Gemälde prinzipiell ohne vorbestimmte Hängungs- oder Betrachtungsrichtung, sondern lediglich als „Nachdruck“ der einmaligen unwiederholbaren Gesten entstanden. Anhand der Argumentation, dass seine Maltechnik überhaupt „Aktion“ und „Ausdruck“ bzw. „Expressionismus“ anstelle von „Bild“ und „Darstellung“ genannt werden dürfe, kann Greenberg ihn als Inbegriff des Modernen Künstlers, die Verkörperung und Erfüllung seiner Bestrebungen interpretieren. Pollock möchte sein Werk also nicht als Bilder, sondern als „Gemälde“ verstanden wissen. Ein fixiertes Arbeiten wie etwa an der Staffelei wäre höchstens in Form eines Murals vorstellbar. Entsprechend vermeidet es Pollock auch, den Gemälden illustrative Titel zuzuordnen; diese bestehen vielmehr überwiegend (aber nicht nur) aus Zahlen. Sein eher emotional komplexes Leben entspricht auch für viele dem Ideal des tragischen Künstlers im Einklang mit gewissen existentialistischen Strömungen der 50er Jahre. Eine wechselhafte Beziehung zur Figuration ist für viele Kritiker auch als Folge von Pollocks Beschäftigung mit jungianischer Psychoanalyse zu erklären; auch Animismus oder Strukturele Anthropologie sollen diesen Maler geprägt haben.

Eine Untersuchung von Clement Greenbergs Analyse der Arbeit von Pollock erlaubt zu erkennen, inwieweit eine vorgegebene Betrachtungsstruktur eines Ausdrucksmodus das Verständnis konkreter Werke von vornherein zu lenken vermag. Zunächst muss hierbei über die Konfiguration eines Vorverständnisses des Begriffes „Ausdruck“ gesprochen werden, das den gesamten Erkennens-Mechanismus beeinflusst, bei dem das Übereinstimmen von Sehen und Auffassen zu einer kohärenten Kunstwissenschaft führt. Die Zurückweisung des Allegorischen sowie ein streng selbstanalytisches Verhalten werden dabei so interpretiert, dass durch diese beiden Setzungen eine generelle Konzeption von Ausdruck geprägt wurde, die den Rahmen, innerhalb dessen Pollocks Werk vom Rezipienten in zulässiger Weise „nach-erfahren“ werden durfte, kategorisch festlegte. Von Nahem betrachtet liegt dieser bestimmten Kunstauffassung eine ausschließende begriffsbestimmende Opposition von Ausdruck und Darstellung/Repräsentation zugrunde. Die Schlagworte „to see a picture as a picture first“ (einen illusionären Raum im Bild ablehnend) und *Vereinfachung* als Mittel zur Betonung relevanter Elemente¹³⁵ sowie deren Verhältnis zu Selbstreferentialität werden von Greenberg in seinen Aussagen zu Pollock

¹³⁴ Pollock (1947).

¹³⁵ „The ability to simplify means to eliminate the unnecessary so that the necessary may speak.“ (Hofmann [1986], S. 82) Andere für Greenberg relevante Aspekte wie etwa die ontologischen Grenzen der Malerei, namentlich Flachheit und Grenzen der Fläche, sind ebenfalls Hofmans Schriften entnommen. Siehe dazu insbesondere Hofmann (1932).

auf zwei Bezugssysteme übertragen, die jetzt als Beleg für eine Gesetzmäßigkeit dienen sollen: „malerisch“ und „performativ“.

Auf das Medium bezogen umfasst der Ausdrucksakt einen performativen Akt im Sinne des Theaters: Der Künstler tritt in die Leinwand hinein, die Spuren dieser Aktion sind das eigentliche Gemälde. In der Durchführung heißt dies, dass Pollock aus dem „realen“ Raum, in dem er agiert und sozusagen „tropft“, einen ästhetischen Raum macht und umgekehrt. Bezüglich des Sinnes, d.h. wie der Ausdrucksakt durch plastische Materialien Sinn hervorbringt, ist er „malerisch“¹³⁶, sujet-los. In dieser Sujetlosigkeit des Gemäldes zeigt sich der Ausdruck in malerischen Techniken und Materialien. Greenberg versucht, eine neuartige nicht-konvergierende Art der Kunstbetrachtung, die sich von anderen Modellen unterscheidet, zu etablieren, indem er diejenigen Elemente des Kunstwerks, die als konkrete Abbildung verstanden werden könnten, in ihre Einzelmerkmale auflöst. Geprägt von einer Auffassung, die voraussetzt, dass im Kunstwerk die Beziehung zwischen Figuren und Hintergrund bzw. deren konzeptuelle oder gar gestalterische Trennung den Prozess des Repräsentierens in Gang setzt, will Greenberg durch die perzeptorische Hervorhebung des Linear-Malerischen das Herausbilden von Figuren und Illusion ausschließen.

3.1.1.4.1. Kategorien des Ausdrucksaktes in einer selbstreferentiellen Malerei: Das Malerische und das Performative

MALERISCH

Schon 1943 vertritt Greenberg nach Betrachtung damals neuerer Werke Pollocks – er zieht Werke wie *Male and Female* (1942) oder *The Guardians of the Secret* (1943) heran, deren Titel er allerdings als präventiv empfindet – die Ansicht, Pollock sei in der Lage, eine Position als bester abstrakter Künstler und damit führender Kopf der amerikanischen Avantgarde einzunehmen. Voraussetzung hierfür sei allerdings, dass es dem Künstler gelänge, sich gewissen Einflüssen zu entziehen, deren Spuren Greenberg in Pollocks Werk auszumachen glaubt: Zu nennen wäre hier eine Thomas Benton geschuldete Neigung zur Figuration, eine kubistische Raumeinteilung oder auch ein vom Unterbewusstsein angeregter kreativer Signifikationsprozess im Sinne des Surrealismus

¹³⁶ Dieser Terminus soll im weiteren Verlauf der Arbeit als deutsche Übertragung des Begriffes „painterly“ im Sinne des Kunstwissenschaftlers Heinrich Wölfflin (1864–1945) benutzt und verstanden werden.

(letztere unter dem Einfluss von Rufino Tamayos oder Alfaro Siqueiros). Greenberg sieht darin einen Akt der Befreiung, als dessen Konsequenz – wie er in seinem Aufsatz *The Crisis of the Easel Picture* erläutert – der Künstler seine Bilder in einer vergleichbaren Weise gestaltet wie Arnold Schönberg (nach Greenbergs Meinung, wohlgermerkt) seine Musik: „all-over“, unhierarchisch, diskret und unmittelbar.¹³⁷ Bezüglich einer bildenden Kunst ist (analog zur musikalischen Gestaltung von Melodie und Harmonie) eine potentielle gestaltungsfördernde Beziehung zwischen Hintergrund und Motiv zu vermeiden, die Bildrezeption also dahingehend zu beeinflussen, dass eine andere Kraft sich gegen die Bilderschließungsprozesse durchzusetzen vermag und (alles, was zur möglichen Wahrnehmung einer Sache als Abbildung beitragen könnte, ausblendend) hervorsticht. Umgeleitet wird die Rezeption ins Malerische, in einen angeblich symbolik- und ikonizitätsfreien Raum. Für Greenberg vermittelt sich diese Kraft in abstrakten Gemälden, die er wie den direkten Abdruck einer (wie auch immer gearteten) konkreten Nicht-Gegenständlichkeit versteht: Gefordert ist eine absolute Abstraktion, die mit Figuration unvereinbar ist. Damit stellt das Malerische für Greenberg den Gegensatz zum Begrifflichen dar – herkömmliche Zuordnungsmechanismen müssen in der Abstraktion nicht mehr greifen. (Der für heutige Leser offensichtliche Widerspruch eines Abdrucks eines nicht im Abdruck repräsentierten Dings stellt sich für Greenberg noch nicht.) Diese Dislokation auf der Ebene der Phänomene ermöglicht zusätzlich, dass für einen im Idealfall vollkommen unvorbelasteten, passiven, quasi „ohnmächtigen“ Betrachter allein der Maler die kausale zentrale Quelle eines Abdrucks darstellt. Entsprechend vertritt Greenberg die Meinung, dass Bilder lediglich auf eine indexikale Dynamik reagieren, wobei hier der Begriff von Indexikalität in Hinblick auf eine Inhaltsvermittlung oder einen deiktischen Ausdruck in enger Anlehnung an Husserls Definition¹³⁸ zu verstehen ist.

Nach Greenbergs Auffassung ist die beste Bezeichnung für dieses expressiv-kreative Verhältnis „painterly“. Hierbei bezieht er sich auf die Bezeichnung des „Malerischen“ als kunstgeschichtlicher Begriff bei Wölfflin, den er als Schöpfer des Begriffs ansieht:

It was, in effect, a painterly reaction against the tightness of synthetic Cubism (...). If the label „Abstract expressionism“ means anything, it means painterlyness: loose, rapid handling or the look of it; masses that blotted and fused instead of shapes that stay distinct; large and conspicuous rhythms; broken color; uneven saturations or density of paint, exhibited brush, knife or finger marks – in short, a constellation of qualities like those

¹³⁷ Vgl. Clement Greenberg: „The Crisis of the Easel Picture“, in: Greenberg (1986), S. 221–225 (insbesondere S. 222 und 224).

¹³⁸ Siehe hierzu Crowell (1996).

defined by Wölfflin when he extracted his notion of the „Malerische“ from Baroque art.¹³⁹

Aber mehr als dies sollte „painterly“ es vermeiden, dass der Raum im Bild sich in ein Universum von lebenden Formen und Erzählstrukturen verwandelt. Damit stellt er sich auch gegen eine (von Wölfflin als typisches Produkt der Renaissance dargestellte) hierarchische Organisation von Rastern, die selbst in Abwesenheit von Gegenständen realen Raum suggerieren könnten – Greenberg ist gegen das Signifizieren an sich.

Dass Pollock in späteren Jahren nachweist, das Figurative in die Abstraktion hineingebracht zu haben, dass er auch die Figuration zugunsten der Abstraktion verlässt, stellt jedoch Greenbergs Apodiktionen in Aufsätzen wie etwa *Avant Garde and Kitsch* (1939) auf den Prüfstand, in denen er verkündet, die Welt der „Fertigen Bilder“ der Massenkultur sei verglichen mit Abstraktion regressiv – modern und avantgardistisch sei der Künstler, der diesen Prozess versteht. Greenberg muss nur die Figuren ausradieren, da wo sie aufkeimen; und Figuren sind reichlich gesät.¹⁴⁰ So nennt Greenberg in *Art After Expressionismus* zwar eine überwältige Menge abstrakter Künstler, die sich immer wieder sozusagen regressiv der Figuration zuwendeten, doch sei dies eine eigentümliche Art von Figuration, die nichts bestimmtes repräsentieren will: Er nennt diese letzten Endes nicht-repräsentierende Repräsentation *Homeless Representation*.

Bis zu diesem Punkt schien Pollocks künstlerische Entwicklung Greenbergs Ansätze zu bestätigen – dann jedoch befindet sich Greenberg (nach einer langen Periode von „progressiver“ Abstraktion Pollocks) in der Zwangslage, die jetzt neu ausstellten, doch reichlich figurativen Bilder wie *The She Wolf* und die Serie *Totem Lessons* nach wie vor als Ausdruck eines konsequent beschrittenen künstlerischen Weges, also als *progressiv*, erklären zu müssen. Die Konstellation, in der Greenberg seine wissenschaftlichen Begriffe benutzt, sein Versuch, Gestik als normativen Gegensatz zur Figuration zu positionieren, wird hier für ihn zum Problem. Seine Argumentationsstruktur ist deshalb von besonderer Bedeutung, weil in absoluter Konsequenz seine methodischen Vorschriften bezüglich des Ausdrucks – malerisch und performativ – zum Tragen kommen.

In *The She Wolf* stehen Linien so gegen ihren Hintergrund, dass die Gestalt eines Tiers zu erkennen ist; der Titel suggeriert eine Beziehung zum Totemismus, der zur damaligen Zeit sehr en vogue war, und zum Schamanismus, mit dem Pollock sich gerade

¹³⁹ Clement Greenberg: „After Abstract Expressionism“, in: Greenberg (1993b), S. 123.

¹⁴⁰ Doch erinnern wir uns: Die Figuren als Gestalt sind grundsätzlich nicht das Problem, sondern die Signifikationsneigung, das Allegorische, die „Illusion“.

beschäftigte.¹⁴¹ Darüber hinaus lässt *The She Wolf* einen Wunsch nach konzeptueller Kommunikation erkennen, die man als Signifikation bezeichnen könnte; in den *Totem Lessons* finden sich abermals Gruppen magischer Figuren vor einem gräulichen Hintergrund. Aber das bringt Greenberg nicht im Geringsten dazu, Pollock abzuqualifizieren: Statt Wölfen und Schamanen sieht Greenberg „spidery lines spun out over congealed puddles of color (...) dispersed particles of pigment“¹⁴². Wenn Greenberg vor diesen prinzipiell figurativen Gemälden *The She Wolf* (1943; Abb. 3) oder *Totem Lesson II* (1944; Abb. 4) steht, so möchte er die „painted surface“ als „acting surface“¹⁴³ sehen mit der Konsequenz, dass er jeglichen figurbildenden Begreifensmechanismus ausschalten muss, um statt dessen den Ausdruck nach dem Prinzip eines indexikalischen Ergebnisses auszuwerten. Dadurch kann dieser Ausdruck weiterhin als unbildhaft und performativ sowie der Maler immer noch als Akteur rezipiert werden: malerisch und sujetlos. Unberührt von den Fragen, ob Pollock einen Bezug zum Imaginationsbereich des Allegorischen anlegt, ob er das Eindringen einer figuralen Kraft in sein Werk bewusst zuließ, ob sich (nach einer hierzu konkurrierenden Auffassung etwa bei Michael Leja) diese Figuration aus der Welt des Unbewussten psychoanalytisch¹⁴⁴ als eine im Ineinanderfließen von Anthropologie und Surrealismus „bildhafte“ Verbindung zur Kreativität Pollocks begreifen lässt oder ob sich nicht auch Pollocks Werk als Ausdruck von Urbildern ikonografisch interpretieren ließe, wie E. A. Carmean vorschlägt,¹⁴⁵ fordert Greenberg angesichts der in Pollocks Gemälden unbestreitbar vorzufindenden Figuren als Methode, das „Bildhafte“ zu entfernen.

So betrachtet Greenberg *Totem Lesson II* etwa als Resultat von „an infinity of dramatic movement and variety“¹⁴⁶. Vergleichbares findet sich im Text zu einer Ausstellung mit Werken Pollocks in der Sidney Janis Gallery 1952:

The references to the human form in Pollock latest paintings are symptoms of a new phase

¹⁴¹ Siehe hierzu Langhorne (1999) und Rubin (1999).

¹⁴² Clement Greenberg: „Jackson Pollock’s New Style“. In: Greenberg (1993a), S. 106 [Erstveröffentlichung in *Harper’s Bazaar*, Februar 1952].

¹⁴³ Das Modell einer Malfläche als Auftrittfläche wird ausführlich im nächsten Abschnitt thematisiert. Als frühen Beleg für diese Auffassung verweise ich auf Rosenberg (1952), S. 22–23, S. 48–50.

¹⁴⁴ Pollock wurde im Rahmen seiner psychotherapeutischen Behandlung häufig die Aufgabe gestellt, seine Triebe zeichnerisch oder malerisch zu dokumentieren. Einer jungianischen psychoanalytischen Betrachtung von Pollocks Kunst steht Greenberg allerdings recht ablehnend gegenüber. (siehe hierzu Leja [1993], S. 166) Dass Pollock im Jahr 1946 zusammen mit Jean Dubuffet, der als Repräsentant der sog. Art brut für post-surrealistische figurative Züge bekannt war, ausgestellt wurde, scheint Greenberg irritiert zu haben, wie sich der dazugehörigen Rezension von 1947 entnehmen lässt. Vgl. Greenberg (1986), S. 125.

¹⁴⁵ Siehe hierzu Rodgers (1979). Hierbei ist allerdings zu berücksichtigen, dass Carmean generell dazu neigt, Ikonografisches (in Form von Urbildern) als für die Kunstgeschichte kausal darzustellen.

¹⁴⁶ Greenberg (1986), S. 75.

but not of a reversal of direction. (...) In Pollock's by now well-known second period, from 1947 to 1950, with its spidery lines spun out over congealed puddles of color, each picture is the result of the fusion, as it were, of dispersed particles of pigment into a more physical as well as aesthetic unity – whence the air-tight and monumental order of his best paintings of that time. (...) Even so, the change is not as great as it might seem (...) Now he has them [Linie und Hell-Dunkel-Kontrast] carry the picture without the aid of color and makes the interplay clearer and more graphic. The more explicit structure of the new work reveals much of that was implicit in the preceding phase and should convince any one that this artist is much, much more than a grandiose decorator.¹⁴⁷

Nicht nur möchte Greenberg im Gegensatz zu Pollocks Intention Figuren als „the result of the fusion of dispersed particles“ (!) und selbstverständlich ohne einen allegorischen Zusammenhang erklären, indem er sie von vornherein jeglicher imaginativer Erschließung entzieht. Er möchte darüber hinaus die scheinbare Plastizität der abgebildeten Figuren so erklären, dass diese implizit den Ausdrucksakt des Malers so aufnehmen, als ob die nicht figurative Figuration indexikal erfolgte. Dass diese Partikelchen zu dicht beieinanderstehen, dass sie Klumpen bilden könnten, die vielleicht (in gefährlicher Nähe zu Figuren und zum illusionsbedingtem Raum) an Hohlräume erinnern, muss Greenberg als Problematik einräumen: Das Einzige, was er an den *Totem Lessons* zu kritisieren hat (wobei Pollock ohne Frage weiterhin *der* moderne Künstler schlechthin bleibt), ist, dass „he sometimes juxtaposes colors and values so abruptly that gaping holes are created.“¹⁴⁸ ... *Gaping holes*, die drohen, eine Illusion von Hohlraum, vom Einbildungsraum zu erzeugen ...

PERFORMATIV

Greenbergs Befund, dass ein Abweichen von der Illusion nur durch eine analytische Erweiterung der expressiven Möglichkeiten des Mediums unter der Prämisse einer strengen Selbstreferentialität jeglicher Art der Vermittlung möglich ist, hat jedoch bezüglich der Gestaltung einer Theorie des Mediums bei gleicher Ausgangslage schwerwiegende Folgen. Dass Greenberg selbst mehrmals in seinen Ausstellungsrezensionen darauf verweist, die Gemälde Pollocks seien keine „Wandtapeten“¹⁴⁹, Pollock selber kein „decorator“ oder „Ornamentiker“, könnte darauf hindeuten, dass er sich der Gefahr bewusst war, in der starren Einschränkung des kommunikativen Vermögens des

¹⁴⁷ Greenberg: „Jackson Pollock's New style“, in: Greenberg (1993a), S. 106.

¹⁴⁸ Greenberg, *Collected Essays* 2, S. 17.

¹⁴⁹ Die *New York Times* hatte die Arbeiten der Abstrakten Expressionisten mehrfach entsprechend beurteilt. Siehe etwa DeVree (1948).

Mediums das *Deutungslose* irrtümlich als *Be-deutungsloses*, d.h. als „generisch“ und somit nicht Teil des werthafte Bestands der Kunstgeschichte, erscheinen zu lassen.

Die damalige Kunstkritik (dies gilt nicht nur für Greenberg, sondern auch für Rudolf Arnheim, Roger Fry oder Iredell Jenkins¹⁵⁰; Arnheim legte ausgerechnet zum Thema *Ausdruckspsychologie* eine Dissertation vor) tendierte bezüglich der Problematik einer Relation von Figur und Diskurs zu der Ansicht, dass dadurch, dass jeglichem kulturell-repräsentativen Kommunikationsakt das Sujet entzogen wird, der Expression die Imitation als Produktions- bzw. Kommunikationsmodus des Mediums entgegengesetzt werden kann. Dabei würde allerdings eine kausale konstitutive Beziehung zwischen einem noch näher zu bestimmenden Agens (welches, wie bereits ausgeführt, jedoch nicht konzeptuell im Sinne etwa eines konkreten Inhalts sein darf) als Quelle des ästhetischen Vergnügens sowie kunstgeschichtlichen Wertes und dem Ausdruck fortbestehen. So herrschte vornehmlich seit der Avantgarde die Auffassung (die sich bei der Stijl-Gruppe ebenso wie bei Mondrian oder Malewitsch, aber auch im Ikonoklasmus des Dadaismus auffinden lässt), Abstraktion sei das vollkommene Gegenteil von Figuration, zumal mimetische Illusion und Schönes als Inhalte der Kunstrezeption anathematische Reaktionen hervorriefen.

Greenberg hat also die Prozesse der Inhaltsvermittlung und der Konzeptbildung so streng von der Figuration und dem zunächst räumlich ausgedrückten narrativen Potential des Sujets (die allerdings bisher Garanten einer ästhetischen Erfahrung waren) abgekoppelt, dass die Bedeutsamkeit, die er für seine erzählungslosen Gemälde erlangen möchte, sich jetzt in der Stummheit ihrer Fläche aufzulösen droht: in der generischen Fläche einer Wandtapete, in kulturarchäologischer Gegenständlichkeit. Die Gemälde durften ja nichts darstellen, keine Vermischung von ästhetischem und realem Raum zulassen, keine Phantasmen hinter den „gaping holes“ der Farbgestrippe und Farbflechte evozieren (etwa in Form eines scheinbar begehbaren Raumes), die Grenzen des dinglichen Mediums nicht überschreiten. Nun muss Greenberg also das zuvor angesprochene generierende Agens, das für ihn nicht länger in einer künstlerischen Botschaft repräsentiert ist, als Quelle des Ästhetischen irgendwo lokalisieren.

Wenn der gestaltete Raum vor lauter „Sujetlosigkeit“ (im Sinne einer Deutungslosigkeit) keine offensichtliche ästhetische Erfahrung zu bedingen vermag, wer oder was ist dann Garant einer Einmaligkeit, einer validen ästhetischen Erfahrung bei dessen Betrachtung?

¹⁵⁰ Siehe hier insbesondere Arnheim (1949), Fry (1920) und Jenkins (1942), S. 42–52.

Zunächst ist Greenberg bestrebt, die Vermengung der Begriffe „Sujet“ und „Inhalt“ zu korrigieren. Insbesondere bezieht er Position gegen solche Autoren, die glauben, abstrakte Gemälde seien wie Wandtapeten, ohne die Qualität der Einmaligkeit: „The error they make is to think the kind of experience abstract art provides is different from the one provided by representational art, (...) [that] the kind of experience is not aesthetic any more.”¹⁵¹ Für Greenberg ist hier durchaus ein ästhetisches Erleben möglich. Dieses setzt jedoch eine Kompetenz voraus, die ausschließlich zu erwerben ist „by knowing what is good, and this comes from experience only, like all serious philosophers since Kant know”.

Bezüglich einer für moderne Malerei konstitutiven Selbstreferentialität schreibt er:

Modernist painting meets our desire for the literal and positive by renouncing the illusion of the third dimension. This is the decisive step, for the representational as such is renounced only in so far as it suggests the third dimension. (...) In other words, neither the representational nor the third dimensional is essential to pictorial art, and their absence does not commit the painter to the ‘merely’ decorative.¹⁵²

Speziell zu Pollocks Gemälden führt er aus:

[Jackson Pollock’s] work offers a puzzle to all those not sincerely in touch with contemporary painting. I already hear: ‘Wallpaper patterns’, ‘the picture does not finish inside the canvass’, ‘raw uncultivated emotion’ and so on and so on. Since Mondrian, no one has driven the easel picture so far away from itself; but this is not altogether Pollock’s own doing. In this day and age the art of painting increasingly rejects the easel and yearns for the wall“.¹⁵³

Schließlich postuliert er:

(...) the irreducible essence of pictorial art consists in but two constitutive conventions or norms: flatness and the delimitation of flatness; and that the observance of merely these two norms is enough to create an object which can be experienced as a picture; thus a stretched or tacked-up canvass already exists as a picture – though not necessarily as a ‘successful’ one.¹⁵⁴

Der Ausdruck fungiert nun als instrumentelle Verbindung schöpferischer Eigenschaften in der Rolle eines Vermittlers zwischen dem noch immer nicht verorteten Agens und dem eigentlichen Gemälde als Folgeprodukt in Form eines mediumsspezifischen Abdrucks. Wenn also ein bestimmtes Maldispositiv oder Nachdrucksprodukt ästhetisch überragend ist, so ist dies begründet durch dessen performativ indexikale Qualitäten, die dem Ausdruck in schöpferischer Aktion zugrunde liegen. Dies kann nur in dem Moment der Fall sein, wo der Ausdruck den Status inkommensurabler Einmaligkeit erlangt. Das Ästhetische existiert, so folgert Greenberg, unanfechtbar im Gemälde, weil es aus dem vorausgesetzten ästhetischen Außen kommt, aus der Einmaligkeit unwiederholbarer Gesten und malerischer Handlungen des einzigartigen Genius Pollocks, der damit seine

¹⁵¹ Hier und im Folgenden Greenberg (1993b), S. 118.

¹⁵² Greenberg (1993b), S. 56.

¹⁵³ Greenberg (1986), S. 201.

¹⁵⁴ Greenberg (1962), S. 30.

erdrückenden Gefühle, im kathartischen Malauftritt freigelassen, zum Ausdruck bringt. Dieser Ausdruck ist aktive Aufführung, indexikal, schöpferisch, „Schamanentanz“ (in Reaktion auf C. G. Jungs analytischen Ansatz und den damaligen ästhetischen Trend des Primitivismus);¹⁵⁵ die passive Leinwand wird in diesem Zusammenhang gerne als Feld, Arena oder Fläche bezeichnet¹⁵⁶ – in letzter Konsequenz also als Bühne künstlerischer Handlung. In der Erzeugung des Gemäldes geht die Ursache unmittelbar und nahtlos in den Effekt über.

Die demiurgische Macht, mittels der Geste seines Zeigefingers die Realität in etwas Abstoßendes zu verwandeln, schreibt Jean Paul Sartres in seinem Roman „Der Ekel“ der Hauptfigur Antoine Roquentin zu – die hinter dieser Geste zu spürende Geisteshaltung stellt den größtmöglichen Gegensatz zu der von Camus in „Hochzeit des Lichts“ geschilderten unergründlichen, unveränderlichen Unbeweglichkeit der Sommer von Oran dar. Während sich in Sartres' Werk der Glaube an die Freiheit des Individuums widerspiegelt, die auch immer eine Freiheit des Ausdrucks ist (im angeführten Beispiel Ausdruck des Ekels) und damit ein schöpferisches Element im Handeln voraussetzt und betont, ist bei Camus der Ausdruck immer mediatisiert als eine Überlagerung präexistenter Bilder. Letztendlich wird bei Camus der „freie Ausdruck“ negiert: An seine Stelle tritt der Eindruck.

Dem vergleichbar steht Greenbergs Verständnis des Terminus „Ausdruck“ als etwas Einmaliges eher in Einklang mit dem „Hyper-Subjektivismus“ Jean Paul Sartres (also: Malen als existenzielle Aufgabe, der Maler im schöpferischen Rendezvous mit den Kräften des Chaos), während das beispielsweise von Rosalind Krauss verwendete Schlagwort der „Rekurrenz“ eher in Analogie zum Camus'schen Ansatz zu setzen wäre (inwieweit dies insbesondere bei Krauss tatsächlich zulässig ist, soll weiter unten diskutiert werden).

Greenberg stößt auf der Ebene der tatsächlichen, dinglichen Kunst allerdings rasch auf Widersprüche zu seinen Theorien, und zwar in dem Moment, in dem Maler in ihrem künstlerischen Handeln sich durch den Bilderrahmen nicht mehr einschränken lassen. Das Ästhetische existiert außerhalb des Gemäldes in der Person des Künstlers, der das

¹⁵⁵ Siehe hierzu William Rubin (Hrsg): „*Primitivism*“ *In 20th Century Art*. New York: The Museum of Modern Art, 2002 (insbesondere Band 1, S. 51–52).

¹⁵⁶ Siehe etwa Pollock (1947) oder Rosenberg (1952). Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auf eine interessante Begriffsdivergenz, die mit unterschiedlichen Blickwinkeln der Theoretiker auf das ‚In-der-Malerei-Sein‘ in Verbindung zu bringen ist. Je nach Wertung der körperlich-materiellen Auseinandersetzung des Künstlers mit der Malerei entsteht einerseits bei Greenberg (auf Pollock basierend) der Begriff „Abstract Expressionism“, andererseits bei Rosenberg „Action Painting“.

Ästhetische (durch die Ränder des Keilrahmens ausschnitthaft begrenzt) in sein Werk überträgt und so als Quelle der ästhetischen Erfahrung eines Betrachters fungiert. Durch diese „exzentrische“ Lokalisierung des Ästhetischen werden nun allerdings die Grenzen des „Maldispositivs“ gesprengt. Greenberg nennt dies „beyond the frame painting“.

Um den Ansatz zu untermauern, das Ästhetische werde vom Ausdruck der Malperformance, der Aufführung, in den Keilrahmen übertragen, braucht dieser Ansatz eben den Malraum, der als vom ästhetischen Raum abweichend aufzufassen ist; Action Painting und Gestural Abstraction zeigen einige Erscheinungsformen dieser Auffassung von einem Maldispositiv, das nun tatsächlich besser Feld oder Arena genannt wird (bei Pollock sieht man ja auch, dass die Orientierung der Leinwand keine „bildliche“ Rolle mehr spielt, er tritt sowieso auf diese wie auf eine Aktionsbühne). Auch kann es sich ergeben, dass die Wände der Architektur als eigentliche Träger der „unendlichen, grenzenlosen“ Malerei sich in einen Teil eines ästhetischen Kontinuums verwandeln.¹⁵⁷ Konkret ist es Pollock selber, nicht aber ohne Greenbergs theoretische Unterstützung, etwa in Aufsätzen wie *The end of the easel picture* (1948) und *„American-type‘ painting* (1955), der seine eigenen Gemälde, an der Schwelle zum Mural stehend, als Wandmalerei erlebt wissen möchte. So schreibt er zum Beispiel im Exposé eines Stipendiums-Antrags:

I intend to paint large movable pictures which will function between the easel and mural. (...) I believe the easel painting to be a dying form, and the tendency of modern feeling is towards the wall picture or mural. (...) The picture I contemplate painting would constitute a halfway state, and I attempt to point out the direction of the future, without arriving there completely.¹⁵⁸

Greenberg seinerseits spricht wie folgt über die Idee des „all-over“, die gesetzten Rahmen verlassenden gemalten Farben, wobei er auf Monet als Vorläufer dieser Entwicklung verweist:

[The Easel picture] cuts the illusion of a box-like cavity into the wall behind it, and within this, as a unity, it organizes three-dimensional semblances. (...) Twenty years after Monet's death, his practice has become the point of departure for a new tendency in painting. (...) The dissolution of the pictorial into sheer texture, into apparently sheer sensation, into an accumulation of repetitions, seems to speak for and answer something profound in contemporary sensibility. (...) The „all-over“ may answer the feeling that all hierarchical distinctions¹⁵⁹ have been, literally exhausted and invalidated; that no area or order of experience is intrinsically superior, or any final scale of values, to any other area or order of experience. (...) for the time being, all we can conclude is that the future of the easel picture as a vehicle of ambitious art has become problematical. In using this convention as they do (...) artists like Pollock are on the way to destroying it.¹⁶⁰

¹⁵⁷ Hier könnte mit einigem Recht die Frage gestellt werden, ob es sich hier nicht um eine hyperästhetisierende Weltaufhebung oder Epoché handelt, ob hier dem Subjekt Vorrang vor der ontologischen Beständigkeit der Exteriorität eingeräumt wird.

¹⁵⁸ In: Varnedoe und Karmel, S. 17.

¹⁵⁹ Gemeint sind offenbar die ästhetischen Unterschiede zwischen Malraum und „realem“ Raum.

¹⁶⁰ Greenberg (1986), S. 221.

Für Greenberg ist diese Erweiterung eines sich entfaltenden ästhetischen Kontinuums das Kennzeichen einer qualitativen Evolution der Malerei, was auch in den letzten Sätzen einer Ausstellungsrezension für *The Nation* vom Februar 1947 über Pollocks Arbeit aufscheint: „Pollock points a way beyond the easel beyond the mobile, framed picture, to the mural perhaps – or perhaps not. I cannot tell.“¹⁶¹

Dass Siqueiros, dessen Workshops Pollock besuchte, in einem Manifest erläutert hatte, das mobile Staffeleibild sei ein Überbleibsel eines bürgerlich-reaktionären Kunstverständnisses, passt zu diesem Ansatz ebenso wie Greenbergs Argumentation bezüglich einer malerischen konzeptuellen Unterscheidung zwischen den Sphären des Privaten und des Öffentlichen in Hinblick auf das Aneignen, das Besitzen so wie die Bestimmung der Kunstwerke, die er etwa in 1948. *The Situation at the Moment* für die *Partisan Review* vorstellte.

So zusammengefasst führen diese hier kommentierten Eigenschaften der Malerei-auffassung bei Greenberg – das Malerische und die Performativität – zu einer Situation, in der das Mediale in der Malerei sich selbstanalytisch zu verhalten vermag, um dadurch sicherzustellen, dass die Betrachtung der Kunstwerke eine regelrechte Erfahrung epistemologischer und nicht etwa allegorisch-poetischer Natur mit sich bringt. Gleichermäßen, da eben das Ästhetische¹⁶² dem Malfeld von Außen nach Innen übertragen wird, fällt es dem Künstler – oder der primären zentrierenden Ursache, der schöpferische Kraft – zu, das Malgeschehen in einmalige Objekte der Kunstgeschichte zu verwandeln. An diesem Punkt wird also bei Greenberg die einmalige Geste zur allgemeinen ästhetischen Erkenntnis, subjektiver Ausdruck zur objektiven Wissenschaft.

Doch über diesen Punkt hinausgehend findet sich in Greenbergs Theorien ein grundlegender Fehlschluss, der letztendlich zu einem methodologischen *Mise en abyme* führt: Die Setzung, dass das Außen des Gemäldes, in diesem Fall der Schöpfer und in seiner Unmittelbarkeit dessen Raum, indexikal und performativ auf das Ästhetische im „Innen“ übergreift, führt zum Konflikt mit dem grundsätzlichen Gebot des Mediumspezifischen (es ging ja hier auch darum offenzulegen, wie sich jedes Theorem, das unter der paradigmatischen Voraussetzung der Oppositionsbildung formuliert wird, in Aporie überführt): Der Übergriff des Außen auf das Innen führt zur Ausweitung des ästhetischen Raums über die Ränder des Keilrahmens hinaus bis hin zur „Objecthood“; so expandiert das Malszenario – allerdings steht der Maler zum Ästhetischen in kausalem Verhältnis. In

¹⁶¹ Greenberg (1986), S. 125.

¹⁶² Hier allgemein zu verstehen als: Das, was Kunst zu Kunst macht.

dem Moment, wo nun das „Innen“ zunehmend das „Außen“ erobert, wird die durch den Maler geschaffene Realität weder durch Kunstkritik nachvollziehbar (die sich in der weltlichen Realität quasi post factum bewegt), noch kann sie permanent durch einen Künstler beeinflusst werden, der ja selbst Teil des Außen ist, das nun immer mehr Teil des Innen wird: Der „creator spiritus“ ist Teil seiner eigenen Welt geworden und ihren Gesetzen unterworfen, die er doch angeblich selbst geschaffen hat.

Dass Greenberg trotz einer solchen von ihm konstatierten Ausdehnung des Ästhetischen auf eine Begrenzung der Malerei in die Kategorien Flachheit und Flächenbegrenzung besteht, scheint im Vergleich ein eher marginales Problem. Die weitreichenden Auswirkungen, die das hier verfolgte philosophische Puzzle, die ein- und ausschließende Beziehung zwischen Objekt und Prädikat, auf das alltägliche, gar triviale Zusammenleben mit Kunstwerken hat, fasst Victor Burgin wie folgt zusammen:

This world certainly is a world of objects, but these objects are constituted ‚as‘ objects only through the agency of representations – language and other forms of signifying practice. The idea of art as ‚object‘ began (...) with the commodity connoisseurship of the Renaissance; it further developed within eighteenth century aesthetics, primarily with Lessing, as a notion of the specificity of the ‚visual‘ as against the ‚literary‘. Greenberg’s aesthetics are the terminal point of this historical trajectory.¹⁶³

Schlussendlich ist das Denkkonstrukt Greenbergs so apodiktisch wie zwingend bedeutsam, wenn auch eher in einer kompilierten Art und Weise. Er hat ein scheinbar einheitliches, eindimensionales, rissloses Bild der Moderne geschaffen, und mit diesem verbunden ist die Herausbildung der für Greenberg charakteristischen wissenschaftlichen bzw. transzendental-historischen Ebene für eine Begegnung mit dem Kunstwerk, die eine Basis bilden kann für die Auseinandersetzung mit dem Vorwurf, ‚Wissenschaft‘ sei dem Fetischismus vergleichbaren Mechanismen unterworfen und auch in Kategorien wie Fetischismus oder Totemismus zu hinterfragen. Es ist Greenbergs Perpetuierung einer historischen Vernunft im Bereich der Ästhetik (in Form einer Synthese aus Wissenschaft, Historismus und Subjektivismus), gegen die Rosalind Krauss mit den Mitteln des Poststrukturalismus und der Psychoanalyse Stellung bezieht, indem sie jeglichen ästhetischen Akt als kommunikativen fetischistischen Akt wertet.

3.1.2 Rosalind E. Krauss

Der Maler „bringt seinen Leib ein“, sagt Valéry.¹⁶⁴

¹⁶³ Burgin (1986), S. 39.

¹⁶⁴ Merlau-Ponty (2003), S. 278.

3.1.2.1 *Synekdoche – Kunst als Zeichen*

Was würde sich für Rosalind Krauss besser eignen, um gegen die angenommene Transzendenz einer „historischen Vernunft“ und deren Ausbreitung im ästhetischen Bereich Stellung zu beziehen, als die Strategie, den Sehen- und Repräsentationsakt als diskursive Kontingenz zu entlarven, Bilder mit Hilfe von Bildern anzufechten? Wissenschaft ist nämlich für Krauss nichts anderes als ein Bild, eine Weltanschauung. Sie argumentiert, dass jeder Blick einen motivierten, ideologischen Blick, der vom irrationalen Unbewussten konditioniert ist, in sich birgt. Folglich ist auch jedes Bild Metapher einer Weltanschauung: Wissenschaft und Kunst berühren sich insofern, als dass beide Ausdruck produzieren, der Teil einer ihnen zugrunde liegenden Aussagestruktur ist.

Für dieses zentrale Denkmuster des Krauss'schen Theoriegebäudes soll im Folgenden der der Rhetorik entnommene Begriff *Synekdoche* verwendet werden, der auf eine Beziehung von Einzelnem zum Ganzen auf der Meta-Ebene rekurriert. Dies soll auch die Abgrenzung zu Derridas Begriff der Iteration verdeutlichen.¹⁶⁵ Denn während Derrida eine auf deren Bedeutung rückführbare ursprüngliche Definition von Begriffen verneint,¹⁶⁶ zeigt sich in dieser speziell Krauss'schen Auffassung in unterschiedlichsten Ausdrucksformen dieselbe Ursprünglichkeit, auch wenn der Ausdruck sich ändert.

Rosalind Krauss stellt zentrale Begriffe Greenbergs, die von ihm in Zusammenhang mit dem Schlagwort der „Ursprünglichkeit“ verwendet werden – Urheberschaft, Nichtkodifizierung der Malfläche, Transzendenz bzw. Kontinuität der Kunst usw. – in Frage und gewinnt daraus eine kritische Position zum Begriff der Ursprünglichkeit selbst, der sich für sie als Kontingenz des systemischen Zusammenhanges „Kunst“ darstellt. Wie nachfolgend gezeigt wird, kreist diese Form der Problemdarstellung bei Krauss um eine grundlegende, wissenschaftskritische Auffassung von Ausdruck, bei der sich Ausdrucksinhalt nicht als Produkt, sondern als Kontingenz, ergo als System-reproduzierend erweist. Die Idee des Ausdrucks als Reproduktion oder als *Synekdoche* stellt sich in dem Fall jener der Produktivität – bei Greenberg verstanden als Generator von wissenschaftlicher Positivität – entgegen.

Das Unterminieren der kunsthistorischen Vernunft mit Hilfe einer Auffassung der Ästhetik als Unterkategorie der Semiotik, als Rekurrenz und Kontingenz, ergo etwas Zeichenhaftes, stellt sich als Mittelpunkt ihres Ansatzes dar, der in Texten wie *Photography's Discursive Spaces: Landscape/View* (1982), *The Originality of the Avant*

¹⁶⁵ Siehe hierzu insbesondere Derrida (1988), S. 7.

¹⁶⁶ Diesen Gedanken greift Robert Smithson in seinem Begriff der „Entropie“ kunstwissenschaftlich auf.

Garde and Other Modernist Myths (1985) oder *Sherrie Levine: Bachelors* (1999) von Krauss in Bezug auf unterschiedliche Fragestellungen der Kunstkritik angewendet wird. Ihre dort vertretene These, dass sich Transzendenz im Ausdrucksakt durch eine Neubewertung von dessen Kontingenz als zeichenhaft abbauen lässt, möchte ich im Folgenden nicht nur anhand einer Analyse der genannten Texte überprüfen, sondern auch in der Gegenüberstellung mit der Arbeit und den Aussagen von Sherrie Levine, die für Krauss quasi die künstlerische Verkörperung ihrer theoretischen Ansätze darstellt.

Aufgrund der oben in Kürze skizzierten Ansätze wird auch nachvollziehbar, warum die Fotografie das von Krauss zur Untermauerung ihrer Thesen bevorzugt herangezogene Kunstmedium ist. Diejenigen Qualitäten, die Krauss hierzu hervorhebt, spielen sich auf zwei Ebenen ab: der Ebene der Produktion und der Ebene der Kontextualisierung. Für Krauss existiert ein Autor, der in unmittelbarer materieller Beziehung zum Kunstwerk steht (erinnert sei an Greenbergs Sicht auf Pollock), in der Fotografie nicht. Schon allein die zeitliche Ausdehnung des bildnerischen Prozesses zwischen dem Moment der Bildaufnahme und der letztendlichen Fertigstellung eines – und nicht etwa: des einzigen – Abzugs macht eine zeitlich unmittelbare künstlerische Geste unmöglich. Die Tilgung der auktorialen Ebene wird bei Krauss aufgefangen durch eine wesentliche Aufwertung der Kontextebene. Die quasi endlose Reproduzierbarkeit einer Fotografie lässt bei Krauss die Vorstellung eines Kunstwerks als reifizierte bildhafte bzw. zeichenhafte Einmaligkeit als unmöglich erscheinen: Krauss akzentuiert die strukturelle Nähe der Fotografie zum Ready-made, indem sie Objekte und Aufnahmen gleichstellt. Jeder Abzug einer Aufnahme ist folglich ein Verweis auf das ihm Zugrundeliegende und insofern nur Teil eines übergeordneten Systems, auf das er verweist – in letzter Konsequenz reine Repräsentation oder Kontingenz. Ursprünglichkeit im Kunstwerk wird so zur Fiktion bzw. in Krauss' eigener Begriffsbildung zum „Mythos“. Daher sind für sie etwa Marcel Duchamp und Sherrie Levine vergleichbar, die sich nach ihrer Meinung beide mit dem Kunstmachen als einer ‚zeichenhaften‘ Praxis beschäftigen. Für Krauss suchen beide die Konfrontation mit der angeblich wissenschaftlichen Beweisbarkeit der historischen Einmaligkeit eines meisterhaften Kunstwerkes *chez Greenberg*. So sind sie bemüht, mit entsprechenden Mitteln die Originalität der Avantgarde abzubauen und der Form- und Urheberfixierung mit Form- und Urhebersubversion entgegenzutreten – beides als zentrale Motivationen ihrer Kunst zu verstehen. Entsprechend ist das Aufdecken dieser Fiktion der Ursprünglichkeit insbesondere bezüglich der drei zentralen Instanzen, die als Regulativ des Kunstwerts angesehen werden – Museum, Autor und Werkaussage – und gleichzeitig das

System „Kunst“ gewährleisten, ein Hauptanliegen ihrer Publikationen. Demgegenüber stellt Krauss ein Kunstmodell, das ihr zukunftsweisend scheint und das sie mit konkreten Persönlichkeiten verknüpft. Entsprechend werden die folgenden drei Unterkapitel sich mit ihren Argumenten zur Entmythologisierung zentraler Punkte beschäftigen: des diskursiven Rahmens der Museumswände, des Künstlergenies und der „Jungfräulichkeit“ der Malfläche.

3.1.2.2. Krauss' Mythen der Moderne

3.1.2.2.1. Die Neutralität des Museums

Dass Fotografie als Medium so einen ‚unbestimmten‘ Platz innerhalb der Rhetorik der großen Künste, der gängigen Logik der Kunstgeschichte und der klar definierten bestimmenden Kunstmedien Malerei, Bildhauerei etc. zugewiesen bekam,¹⁶⁷ oder (was der Autorin noch bedenklicher vorkam) dass auf einmal die kritisch so fruchtbare Unbestimmtheit des Mediums Fotografie durch den museumsspezifischen Effekt einer Metamorphierung zum Meisterwerk erstarrt, führte zur Prägung des Begriffs „discursive space“ durch Rosalind Krauss in ihrem kunstkritischen Text *Photography's Discursive Spaces: Landscape/View*¹⁶⁸. Am ehesten als „peripatetischer Raum“ zu übersetzen (vom griechischen *peripatein*, „umherwandeln“, abgeleitet), ein Raum also, durch den im Akt des Einrahmens ein Objekt erst zum Kunstwerk wird und es dadurch unterhaltende Funktion bekommen kann, ähnelt für Krauss ein „discursive space“ der Fähigkeit zur Sinngebung, die das System der Sprache zu besitzen scheint, bei der das Bezeichnende das Bezeichnete dominiert. In Analogie hierzu steht der angeblich transformative, der sinngebenden Rhetorik des klassischen Museums zugewiesene Effekt, dass sich ein Objekt allein aufgrund der Tatsache, dass es in den anerkannten diskursiven Raum der Museumsausstellung aufgenommen wurde, zu einem Kunstwerk wandelt. Innerhalb des Problemkomplexes einer kulturästhetischen Definition müsste dann, so Krauss' Argument, zugelassen werden, dass der „meisterwerkliche“ Status einer Fotoabbildung zu einer Unterfunktion des Kontextes „Museum“ (des Raumes, der Wände der Galerie usw.) wird.¹⁶⁹

¹⁶⁷ Siehe diesbezüglich Crimp (1993). Weitere Lektüre, die sich mit der Ein- oder Ausgliederung der Fotografie im Bereich der Kunst befasst, ist etwa Derfner (1976) oder Patton (1977).

¹⁶⁸ Krauss (1982).

¹⁶⁹ Bezüglich der eigentlich problematischen musealen Akzeptanz der Fotografie bzw. der Beobachtung, eine wie enge Verbindung die Fotografie mit der Reaffirmation des Museums als „diskursivem Raum“ einging, äußert später Douglas Crimp in seiner bahnbrechenden Kritik des „Museum's Effect“ *On the Museum's*

Auf die Ausstellung „Before Photography: Painting and the Invention of Photography“, von Peter Galassi 1981 kuratiert, die Rosalind Krauss mit ihrem speziell hierfür entwickelten Begriff der „discursive spaces“ zu kritisieren vorhatte, ließ sich dieses Modell beispielhaft anwenden. Krauss befand nämlich, dass jene Fotowerke, die als Teil der einschließenden Erhabenheitsrhetorik neuerdings ins Museum durften, im Prinzip nur für funktional archivarische oder naturwissenschaftliche Zwecke angefertigt wurden. Sie waren lediglich Fotowerke, die keineswegs mit dem Anspruch entstanden waren, „Kunstwerke“ zu werden – und dies durchaus nicht zum Schaden ihrer Qualität.

Ruins (Crimp [1993], hier S. 2): „Radically reevaluated, photography took up residence in the museum on a par with the visual art’s traditional mediums and according to the very same art-historical tenants“. Gemeint ist hiermit, dass etwa ab dem Beginn der 1970er Jahren die Fotografie als adäquates Kunstmedium von Museen zunehmend akzeptiert wurde und damit nun ebenfalls den historisierenden Bewertungsmechanismen, die für die anderen Kunstmedien und Kunstwerke gegolten hatten, unterworfen wurde – mit den Worten Crimps: „New principles of photographic connoisseurship were devised; the canon of master photographers was vastly expanded; prices on the photography market of photography skyrocketed.“ (ebd.)

Die Geschichte der Fotografie im kunsthistorischen Rahmen zeigt, dass das Medium aus dem Blickwinkel einer ästhetischen Reevaluation, wie Rosalind Krauss auch im Aufsatz *The Photographic Condition of Surrealism* feststellt, sich alles andere als einheitlich verhält. Eine Betrachtung der Fotografie mal als „bessere Malerei“, mal als medial selbstreferentiell (beides aufgrund einer der Fotografie zugeschriebenen Eigenschaft der „Wahrhaftigkeit“, also ihrer Fähigkeit, Motive absolut wirklichkeitsgetreu und damit unbedingt glaubwürdig abzubilden) erscheint hier als typische Perspektive der klassischen Kunstwissenschaft. In Reaktion darauf entwirft Krauss einen konzeptuellen Zugang und Umgang mit dem Motiv, das jetzt, in den Vordergrund geschoben, das Medium *per se* überragt. So scheint die Fotografie der konzeptbildenden Beziehung zum Motiv nur schwer zu entkommen; durch ihre Fähigkeit, das Motiv ästhetisch aufzuwerten, erwirbt sie ihre Eintrittskarte ins Museum. Der politische Inhalt von Fotodokumenten wie z.B. jenen von Walker Evans aus dem Jahr 1936 und seinen Portraits der Armut in ländlichen Gegenden während der Zeit der Depression in den USA wurde ausgeklammert, regelrecht neutralisiert. 1941 von der Zeitschrift *Fortune* in Auftrag gegebene Portraits der Familien Fields, Burroughs und Tingle in Alabama erscheinen später (nachdem die Zeitschrift aufgrund von Bedenken wegen der allzu realistischen Darstellung auf eine Veröffentlichung verzichtet hatte) als Teil des Buches „Let Us Now Praise Famous Men“ von James Agee. Erst als Evans’ ästhetische und dramatisierte Handhabung im Umgang mit dem Motiv in den 1970er Jahren Anerkennung durch die Kunstrezeption fand, wurden seine Fotografien zum Status „Kunstwerk“ promoviert.

Unabhängig davon, ob eine historiografische Rezeption oder eine ästhetische oder kunsthistorische Wertschätzung des Mediums an sich nachzuverfolgen ist, schufen Fotografen wie Walker Evans einen großen Teil ihres Werkes als dem Dokumentarischen, dem Fotojournalismus zu- und untergeordnet. Wohl hatten diese Fotografen durchaus Gespür für romantische oder ästhetische Inhalte, ihnen die Absicht, mit ihren Bildern Kunst zu schaffen, zuzuschreiben, ist allerdings eine Unterstellung. Auch Greenberg, der als ästhetische Koryphäe schlechthin galt, scheint eine unbehagliche Beziehung zu dem Medium gehabt zu haben. So schien jenes von ihm formulierte Axiom des Medientranszendierenden auf die Fotografie nicht vorbehaltlos anwendbar. Greenberg schrieb ohnehin wenig über Fotografie, und wenn er es doch einmal tat, wird ein leichter Nachgeschmack von Inhaltslosigkeit und Mangel an Engagement bemerkbar, etwa in Sätzen wie: „When photography’s good, let me put it that way, it’s as good as painting.“ (Greenberg [1983], online). Beispiele, die bezüglich einer Rezeptionsgeschichte die Möglichkeiten einer medial selbstverweisenden Nutzung der Fotografie belegen könnten, gibt es durchaus. Besonders zu beachten wären etwa die grenzerweiternden Selbstversuche der Fotografie der Bauhausschule oder in den ersten Jahren der sowjetischen Revolution. Nur, inwieweit wäre das mit dem Weg einer Selbsterforschung der Malerei als Medium überhaupt in Einklang zu bringen? Auf die Kategorie des Mediumsspezifischen bezogen: Was wäre das der Fotografie primär Eigene? Rosalind Krauss dienten diese Fragen allerdings lediglich als Gegenpol, um ihr eigenes strukturelles Modell systemischer Auffassungsmuster des Fotografischen als Zeichen zu etablieren, das sich somit medienübergreifend darstellt.

An dieser Stelle soll vorweggenommen werden, dass es sich hierbei um die Problematik einer Re-Kontextualisierung der Fotografie vor dem Hintergrund des Mit-Einbeziehens der Intentionalität in das Verständnis von entweder Erzeugung oder Bezeugung handelt. So sind wir wieder bei der Ausgangsfrage, wodurch genau man ein Kunstwerk erkennt, wenn man es außerhalb des Kontexts anderer Kunstwerke betrachtet.

Nun bemerkt Rosalind Krauss bei zwei Bildwerken, die beide mit dem gleichen Titel *Pyramid Lake, Nevada* versehen sind (eine Fotografie von Timothy O’Sullivan [1868] und eine Lithografie für die Publikation des *Clarence King’s Systematic Geologie* [1878]), die in der bereits erwähnten Ausstellung *Before Photography* zusammen mit Werken etwa von Samuel Bourne gezeigt wurden und die dasselbe Motiv darstellen, dass bei exakt gleichem Motiv subtile Unterschiede in der Qualität des Abgebildeten feststellbar sind. *Pyramid Lake, Nevada* (Nummer eins) zeigt eine Gruppe von vier Felsen, die aus dem Wasserspiegel des Sees auftauchen. Vom unteren Rand der Abbildung aus bilden sie eine imaginäre halbmondförmige Linie, die in den Bildhorizont hineinreicht. *Pyramid Lake, Nevada* (Nummer zwei) wirkt auf den ersten Blick identisch: gleiche Felsen, gleiche Linien, gleiche Tageszeit – gleiche Abbildung? Zugestandenermaßen ist das zweite Werk eine Lithografie. Aber während bei der ‚originalen‘ Fotografie „the rocks seem unreal and the space dreamlike, the tufa domes appear as if suspended in a luminous ether“, verliert das Motiv für Krauss in der Lithografie diese Qualitäten: „Everything mysterious in the photograph has been explained with supplemental, chatty detail.“ (Nebenbei sei hier bewusst die Frage gestellt, ob dieser qualitative Unterschied nicht in einer allmählichen Zersetzung des originalen Fotomaterials zu suchen ist, die nach über einhundert Jahren bei einer gedruckten Lithografie wohl weniger ausgeprägt sein dürfte.) Krauss vermutet daraufhin, dass die zweite, ‚naturgetreuer‘ Darstellung auf das wissenschaftliche Metier der Geologie abzielt, während die erste Aufnahme mit einem ästhetisch ausgebildeten Publikum als Zielgruppe *künstlerisch* operiert:

But it is clear, of course, that the difference between the two images – the photo and its translation – is not a function of the inspiration of the photographer and the insipidity of the lithographer. They belong to two separated domains of culture, they assume different expectations in the user of the image, they convey two distinct kinds of knowledge. (...) They operate as representations within two separate discursive spaces, as members of two different discourses.¹⁷⁰

Für Krauss ist also nicht das Motiv entscheidend dafür, dass ein Werk es vermag, die Erkenntnisgrenzen gängiger ästhetischer Annahmen offenzulegen, sondern eine Reihe von Beziehungen oder Zusammenhängen, die das Motiv zum Ausdruck bringt. Wenn der

¹⁷⁰ Krauss (1982), S. 311.

Fotografie aus der Sicht ihrer medialen Möglichkeiten eine Teilhabe an dieser analytischen Dynamik zukommt, so hat dies nach Krauss die Möglichkeit zur Folge, Fotografie nun nicht länger in Kategorien der Produktion, sondern der Rezeption zu betrachten: Das Primat der Intentionalität wird verlagert, und es ist Aufgabe des Betrachters, diese Präsenz einer Kontradiktion auffinden und ablesen zu können.¹⁷¹ Wenn Krauss auch beispielsweise die Meinung vertritt, dass der Kunstcharakter eines Werkes vom diskursiven Rahmen der Museumswände abhängt, so findet sie ebenso, dass sich gerade deshalb die Fotografen oder Künstler ganz einfach mit der Darstellung von (also doch!) „Wänden“ beschäftigten. Das System, das laut Krauss als Referenz jedem Bild zugrunde liegt, ist in diesem Fall das System „Kunst“. Das fotografierte Bild wird durch seine Hängung in ein Kunstwerk verwandelt, also Teil des Systems, welches das Bild in Folge als Synekdoche symbolisiert. Das Fotobild vermag effektiv diese „Parerga“¹⁷², diese schlussendliche Kontradiktion unmittelbar darzustellen, zu reifizieren. Krauss belegt dies anhand eines von ihr festgestellten Trends einer häufigeren Darstellung von Wänden, der nicht nur in den von Galassi ausgestellten Werken, sondern in der gesamten Epoche spürbar gewesen sein soll; als exponiertes Beispiel diente ihr etwa Auguste Salzmanns *Jerusalem, The Temple Wall, West Side* (Abb. 5) von 1853/4:

Given its function as the physical vehicle of exhibition, the gallery wall become the signifier of inclusion and, thus, can be seen as constituting in itself a representation of what could be called ‚exhibitionality‘ or that which was developing as the crucial medium of exchange between patrons and artists (...) And in the last half of the century painting (...) it began to internalize the space of exhibition – the wall – and to represent it.¹⁷³

Es sind also die Wände der Galerie oder des Museums (insofern, dass sie letztendlich für die Sinnggebung des „Werkes“ zuständig sind) diejenigen, die für Krauss den „signifier of inclusion“¹⁷⁴ konstituieren. Kunstwerke sind Verdichtungen dessen, sie werden zur Inkarnation des Widerspruchs dieser diskursiven zeichenhaften Konstituierbarkeit der Wände, des Inbegriffs der ‚Ausstellungswürdigkeit‘.

Bevor es zur Erweiterung dieser Idee von Krauss kommt, muss vorausgeschickt werden, dass genau hier die Schwachstelle ihrer Argumentation liegt und zwar in Hinblick auf eine Re-Materialisierung des Kunstwerkes; Krauss glaubt, dass Widersprüche (wie z.B.

¹⁷¹ Vergleiche mit Krauss (1981) oder Krauss (2005).

¹⁷² Nach Derrida zu verstehen als Verbindungsglied zwischen Universalem und Partikulärem und (als wesentliche Grundlage von Kants Ästhetischem Urteil) dahingehend kritisiert, dass hierdurch kein physischer, sondern nur ein metaphysischer Kontakt mit der Welt ermöglicht wird. Vgl. Derrida (1987), S. 38f.

¹⁷³ Krauss (1982), S. 312.

¹⁷⁴ Dieser Begriff ist nicht adäquat ins Deutsche zu übersetzen. Zu verstehen ist er am ehesten im Sinne von: derjenige oder das Merkmal, der oder das entscheidend für die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe ist.

„Was ist ein Kunstwerk?“ – „Wie löst sich dies in Parerga auf?“) quasi in einer dialektik-ähnlichen Dynamik aus einem geistigen Prozess heraus den Status einer objekthaften Repräsentation erlangen können. So erlangt ihr Ansatz nur durch eine Reifizierung des Zeichens kritische Effektivität.

Die Aufdeckung des diskursiven oder intentionalen Rahmens bei der Fotokunst ähnelt für Krauss der Diskursivität der Wissenschaft selbst. So meint Krauss, die Raumdiskursivität („discursive space“) deute auf etwas Umfassenderes hin, das sie als kritisches Werkzeug zum Abbau der metaphysischen Ansprüche des Komplexes Kunst-Wissenschaft einsetzt: die Idee, dass die wissenschaftliche Belegbarkeit der Objekte der Kategorisierungsaufgabe der Wissenschaft als ein- und ausschließender Zeichenkomplex zugrunde liegt. Widersprüchlich ist, dass gewisse historische Topoi sich im Zuge einer paradigmatischen Rekurrenz der Wissenschaft zum Träger einer Wahrheit umgeformt haben. Eben dieses Widersprüchliche bringt das Kunstwerk als präsenste Vergegenwärtigung einer Synekdoche der Kunstgeschichte zum Ausdruck.

Aber eine Auffassung von kunstwissenschaftlichen bzw. kunsthistorischen Kategorien (Kunstwerk, Objekt einer Wissenschaft, geschichtlicher Fakt usw.) als Produkte eines Erschließungsmechanismus von Zugehörigkeit ist gleichbedeutend damit, Wissen an sich, die Episteme, als Kontingenz zu konzipieren – Kontingenz deshalb, weil solche Kategorien dann aus dem abstrakten Metier des Axiomatischen, des Transzendierenden und des Notwendigen ins Bedingte (das für Krauss automatisch das Banale ist) und damit ins Profane überführt worden sind: Zugehörigkeit ist im Rahmen dieses Mechanismus auch auf rein sprachlicher Ebene (Was ist ‚drin‘? Was nicht?) in Beziehung mit Kontingenz zu sehen. Während Greenberg – via Kant – in der Begegnung mit dem Kunstwerk sich danach fragt, welche Züge von dessen scheinbaren empirischen Kontingenzen in den Bereich des Transzendentalen zu verlagern wären, meint jetzt Krauss, hinter der angeblichen Transzendentalität einer Annahme die Schatten einer Kontingenz aufgedeckt zu haben. Diese quasi dialektische Kontingenz ist die Begründung für ein Kunstdenken, das Raum für endlose Wiederholung und Reproduktion bietet und das klassische „Meisterwerke“ dadurch als in Wahrheit banal erklären zu können glaubt – im Gegensatz zur klassischen Kunstwissenschaft ist Kunst bei Krauss eben nichts Einmaliges.

Obwohl Krauss' Argumentation so gestaltet erscheint, dass sie ein Echo von Foucaults Untersuchungen der Episteme bewahren könnte, muss man gewahr werden, dass es genau an dieser letztgenannten Stelle der Repräsentierbarkeit der Kontingenz – als Iteration, Rekursion, Wiederholung – ist, wo Krauss nach meinem Dafürhalten von

Foucault unbewusst abweicht. Auch ist ihr Verständnis des Zeichens als sinnbildend eine andere als die Foucaults, der Zeichen auf der Grundlage einer Positivität der Diskurse definiert. Doch steht ihre Haltung zur Entschlüsselung des Problems der historischen Vernunft und des transzendentalen Subjektivismus in enger Verbindung zu Foucaults Idee eines Unterminierens von anderen, daraus sich entfaltenden Begrifflichkeiten wie etwa jener des „Autors“ oder der „Ich-Perspektive“ im Humanismus. Die Inkarnation dessen sieht sie in den „autorenhaften“ Künstlern Jackson Pollock oder David Smith, insgesamt in der Greenberg vorgehaltenen Idee eines männlichen Helden des Abstrakten Expressionismus. Dagegen kritisiert sie den Komplex von Intentionalität und Kausalität in seinen Verknüpfungen mit einer bestimmten Auffassung des Subjektes „Autor“, die Greenberg vertrat. Im folgenden Abschnitt wird gezeigt, wie sie dies mit Hilfe der Infragestellung der Ursprünglichkeit des Subjektes und des einheitlichen Kompakt-Seins – der Präsenz – des Werkes tut, indem einem unwiederholbaren Werkursprung der Impuls zur Reproduzierbarkeit, der diesem zugrunde liegt, entgegengestellt wird.

Wenn das Werk nicht zu vereinheitlichen ist, so ist dessen Urheber nicht als einheitliches Agens, sondern als seiner für die Werkproduktion kausalen und intendierenden Kräfte nicht mächtiges Produkt diskursiver Formationen zu verstehen. Diese Ebene der Intentionalität, auf der das Werk wie die materielle Verdichtung und Umsetzung dessen eingesetzt wird, fällt jetzt bei Krauss der Rezeption als entmaterialisierte Form oder Diskurs, als visualisierte Absenz, zu.

3.1.2.2.2. Kunst als Schöpfung

Bilder als Repräsentation eines diskursiven Rahmens sind bei Krauss Zeichen einer Absenz: Sie vergegenwärtigen den Widerspruch des ins Zeichenhafte gewandelten Realen. So wie vorher (nach Offenlegung des kontradiktorischen formellen und signifikatorischen Charakters der „Wand“) das Zeichen „Ausstellbarkeit“ die Glorifizierung von nicht künstlerisch motivierten Fotobildern zum erhaben-musealen Dasein bewirkt, soll nun das Zeichen „Originalität“ in allen seinen Auswirkungen und Bezugssystemen, besonders in seiner Auswirkung auf die Auffassung eines Willens zur Kunst als Transzendentalität in der Kunstgeschichte, in Frage gestellt werden. Originalität, *originality*, (in deutscher Übersetzung des englischen Begriffs in gleichwertigem Zusammenhang als „Ursprünglichkeit“ zu verstehen), die für Krauss auch die Ansprüche der Avantgarde (nach Greenberg) begründet, setzt ein Ich als Quelle des Künstlerischen voraus, das als Urheber die Macht besitzt, über die Grenzen eines diskursiven Definitionsbereichs zu entscheiden. Krauss erläutert,

(...) that modernism and Avant-Garde are functions of what we could call the discourse of originality, and that that discourse serves much wider interests – and is thus fueled by more diverse institutions – than the restricted circle of professional art-making. The theme of originality, encompassing as it does the notions of authenticity, originals, and origins, is the shared discursive practice of the museum, the historian, and the maker of art.¹⁷⁵

So geht es nicht um eine bloße Opposition von Originalkunstwerken versus Kopien oder Fälschungen als Ausdruck des selbstvervielfältigenden Charakters des postmodernen Kunstwerkes, wie wir in Kürze anhand des Beispiels Rodins sehen werden. Gegen diesen Anspruch könnte dahingehend argumentiert werden, dass das Nebeneinanderstehen von Reproduktionen, Replikationen und sog. Meisterwerken immer eine Konstante in der Geschichte der Kunstproduktion gewesen ist. Von der Reproduktion von Skulpturen im Römischen Reich bis hin zur Ausbreitung von Kupferstichen oder sekundären derivativen Werken im Frühbarock gibt es vielerlei Belege für die Akzeptanz der Reproduktion innerhalb des Diskurses der ‚Offiziellen Kunstgeschichte‘. So einfach ist Krauss’ Argument allerdings nicht, denn sie wendet sich nicht gegen den Charakter des Reproduzierbaren eines Kunstwerkes – sie ist weniger an dessen Entstehungsbedingungen als vielmehr an dessen sinnstiftendem Potential interessiert: Das Infragestellen der unmittelbar kausalen Beziehung zwischen Subjekten und Objekten bezüglich Sinnbildung und -übertragung (d.h. der funktionellen Auffassung von Intentionalität) durchzieht Krauss’ gesamte Untersuchungen, wodurch das ehemalige Schema „das Transzendente der Kontingenz“ zur „Kontingenz des Transzendentalen“ umgedeutet wird.

Krauss übergeht die an diesem Punkt naheliegende Fragestellung, inwiefern Intentionalität als wesentlicher Faktor der Konturierung einer diskursiven Definition von Kunst (als permanente Wechselwirkung von Inhalt und Deutung) teilhabend an und formativ für Inhalts- und Sinnübertragungsprozesse ist. Für Greenberg war die „Wissenschaft der Malerei“ (als pars pro toto der Kunst) in der Art zu handhaben, dass – durch die Anwendung von logisch hergeleiteten Gesetzen von Fläche und Begrenzung der Fläche sowie der Flachheit dieser Faktoren – Malerei und Kunstwissenschaft als transzendente Entitäten gewährleistet blieben. Man konnte sich nach solcher kritischen Betrachtung also ganz sicher sein, sich vor einem – guten – Kunstwerk zu befinden, einem Kunstwerk, das als Teil der Geschichte der Menschheit quasi ihre kondensierte Präsenz erkennen lies. Inhalt oder Aussage des Ästhetischen Urteils – des Organons – mussten deshalb mit der Form des Urteils, mit der Form der Sprache nicht nur übereinstimmen, sondern eine untrennbare Einheit bilden. Für Krauss hingegen ist die Fläche immer ein Zitat einer anderen Fläche, die diese vorherige Fläche dupliziert und deshalb zur Kontingenz

¹⁷⁵ Krauss (1985), S. 162.

umdeutet. Und selbst nach einem Tabula-rasa-Prozess, der sämtliche solcher Kontingenzen bis hin zur letzten Fläche durchleuchtet, bleibt hinter einer solchen „letzten Fläche“ (die schon allein aus kunsthistorischen Gründen eine imaginäre Größe darstellt) immer noch das Gewebe der Leinwand. Hinter den bildnerischen Rastern steht also zumindest ein rein stoffliches, das jedoch für Krauss ebenso zeichenhaft ist wie die darübergelegten.

So sagt Krauss, orientiert am Axiom der Ursprünglichkeit und Transzendentalität des selbstreferentiellen Verhältnisses der Malfläche (nach Greenberg), demgemäß der Maler wie in einem Akt des Fläche-Eroberns den Nachdruck seiner unmotivierten, ergo nicht-semiotischen Intention hinterlässt:

[Fictive is] the illusion not of the originality of the artists, but of the originary status of the pictorial surface. (...) Except that this experience of originariness, felt by generations of artists, critics, and viewers is itself false, a fiction. The canvass surface and the grid that scores it do not fuse into that absolute unity necessary to the notion of an origin. For the grid ‚follows‘ the canvass surface, doubles it (...) through its repetition it configures the spread of lateral continuity. The grid thus does not reveal the surface, laying it bare at last; rather it veils it through repetition.¹⁷⁶

Hierbei hatte Krauss die Ausstellung *Rodin Rediscovered* im Blick, die 1981 in der National Gallery in Washington die bis dato größte Retrospektive der Werke Auguste Rodins überhaupt war, der laut Krauss in den 1980er Jahren den Inbegriff des originalen Genies verkörperte, des Künstler-Gottes, dessen Hände Kunstwelten schaffen. Krauss schienen bestimmte Aspekte der ausgestellten Werke, die deren Anfertigungsweise tangierten, auf eine unterbrochene kausal-materielle Beziehung zwischen Rodin selbst als Urheber eines Modells und den Ausstellungsstücken zu verweisen. Diese erhöhte Wertschätzung Rodins wie die der großen musealen Retrospektiven und Events überhaupt in den 1980ern schien mit dem Aufschwung und der Zelebrierung eines kulturellen Konservatismus übereinzustimmen, der in der Reagan-Ära Schlagworte wie „Kunstgeschichte“, „Genie“ oder „Meisterwerk“ als rhetorischen Unterbau verwendete.¹⁷⁷ Da Krauss diesem Paradigma grundsätzlich kritisch gegenübersteht, so musste sie diese Rodin-Ausstellung hinsichtlich ihrer selbstanpreisenden Assertionen auf den Prüfstand stellen. Grundlage ihrer diesbezüglichen Überlegungen ist die Beobachtung, dass Originalität und Ursprünglichkeit innerhalb der „Kunstgeschichte“ als eine Art materielle Unmittelbarkeit zwischen Autor und Werk, zwischen Intention und Form verstanden wurden. Aber die ausgestellten Werke beinhalten dies nicht. Ja, es ist nicht einmal nachzuweisen, dass Rodin selbst bestimmte nachgegossene Arrangements konzipiert hatte.

¹⁷⁶ Krauss (1985), S. 160f.

¹⁷⁷ Siehe z.B. Brian Wallis' Auseinandersetzung mit diesem Sachverhalt in seiner Einleitung zu Wallis (1984), S. XI–XVIII.

Die fehlende zeitliche Unmittelbarkeit dieser Beziehung ist für Krauss ein Beweis dafür, dass die Werke, von ihr „fake originals“ genannt, nicht aus der geschlossenen originellen Intention Rodins als Agens eines Aktes, sondern aus dem diskursiven, jedoch widersprüchlichen Komplex der Kunstgeschichte stammen.

August Rodin (1840–1917) wurde zwar von Rainer Maria Rilke oder Henry James¹⁷⁸ als Inbegriff eines Künstler-Gottes – Schöpfer-Genius – zelebriert, wie Krauss zitiert, doch handelte es sich bei den in der Ausstellung gezeigten Werken zum großen Teil um speziell für diese Ausstellung angefertigte Nachgüsse, die mit der Bezeichnung „authentic bronze cast“ als quasi „originale Kopien“ kenntlich gemacht waren. Nun ist ja ein Nachguss eine Form der Vervielfältigung, des Nachmachens, der schon im Herstellungsprozess der Kunstform „Guss“ zwingend angelegten Interpretation gewissermaßen, welche die zeitlose Teleologie zwischen kreativer Intention und Erzeugung in Frage stellt.

Im dazu verfassten Aufsatz¹⁷⁹ belegt Krauss, dass faktisch die Werke nachgemacht waren – selbst wenn eine originale Blockform für den Gussprozess zur Verfügung stand, wurde keinesfalls ein Original aus Rodins Händen angefertigt. Die Blockformen, so könnte man sagen, bergen in sich die Potentialität zukünftiger *kontingenter* Reproduzierbarkeit (man beachte, wie hier in Krauss' Argumentation doch wieder die Opposition Kontingenz – fake originals – und Transzendenz – Künstler-Gott – eine Rolle spielt). Einige der immerhin doch von Rodin konzipierten Gruppenarbeiten wie die *Drei Schatten* (1880) (Abb. 6) bestehen aus der Vervielfältigung einer einzigen Figur. Etwa das Werk *Der Verlorene Sohn* (1899) scheint formell und kompositorisch eine Wiederholung der in anderen Werken nahezu allgegenwärtigen Figur zu sein (so etwa *Fugit Amor* [ca. 1883] oder *Das Höllentor* [1880–1887; Abb. 7]). Soviel zu dieser ‚Besonderheit‘ der kunsthistorischen Karriere des einen und einzigartigen kreativen Genies August Rodin, der niemals seine Werke selbst gegossen hatte ... Bei ihm (hier verweist Krauss auch auf Cartier Bresson, der bei der Entwicklung seiner Fotografien die materiellen Kopien in Form der Abzüge niemals selbst herstellte) ist die kausale materielle Beziehung zwischen Macher und Werk nur eine entfernte. Auch wurden manche Werke zu Rodins Lebzeiten niemals abgegossen, andere, die heute ausgestellt werden, wurden von den Erben posthum nach ihrem eigenen Geschmack aus den zerlegten Gussresten aus Rodins Werkstatt arrangiert. Die hier geschilderten Problematiken sind natürlich Teil dieser spezifischen künstlerischen Ausdrucksform, bedingt durch die materiellen Praktiken der Herstellung,

¹⁷⁸ Vgl. Krauss (1985), S. 155f.

¹⁷⁹ „The Originality of the Avant Garde“, in: Krauss (1985), S. 151–170.

die Krauss weitgehend ausklammert. Insofern sind sie strenggenommen auch nicht an die Person Rodins gebunden.

Eben die materiellen Praktiken der Herstellung werden von Walter Benjamin in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935) eingehend betrachtet. Dennoch bezieht sich Krauss auf dieses Werk, und zwar in der Weise, dass ihre – subjektive – Foucault-Interpretation Benjamins Gedanken zum Ursprung von Kunst(werken) mit der Idee des Mythos bei Roland Barthes und Lévi-Strauss zu einer kompakten argumentativen Einheit zusammenfasst. Denn die Ursprünglichkeit ist für Krauss ein Mythos der Narrativen der Kunstgeschichte, der in den Kunstwerken in struktureller Weise belegt wird. Den Begriff des Mythos gebraucht sie hierfür, weil Ursprünglichkeit in der Kunst für Krauss ebenso wie ein Mythos bei Barthes oder bei Lévi-Strauss dazu dient, die in jeder Zivilisation vorhandenen Widersprüche zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren, zwischen dem Positiven und dem Geglauten zu bewältigen. Der Fetisch, die Inkarnation des Mythos, den man hier im Kunstwerk selbst zu sehen bekommt, vermittelt zwischen diesen Widersprüchen und sorgt damit dafür, dass alles so bleibt, wie es immer gewesen ist. Aufgabe der Kunstkritik ist es für Krauss, den im Kunstwerk verkörperten, mythisch bewältigten Widerspruch aufzudecken.

So wie das Totem (oder der Fetisch bei Freud) im *wilden Denken* für Lévi-Strauss den Widerspruch verdinglicht und damit zu bewältigen erlaubt, so steht das Kunstwerk in der heutigen Gesellschaft wie ein Mediator zwischen Wissenschaft und Glauben, ist aber damit Inkarnation einer Absenz: der Mittelpunkt zwischen zwei eigenständigen Realitäten, die aufeinanderprallen. Die Originalität (Ursprünglichkeit und Transzendenz dabei mitgedacht) ist ein Mythos der Kunstgeschichte; und mit Mythos ist eine verhüllte Kontradiktion gemeint, die das Werk reifiziert, verkörpert. Die Reproduzierbarkeit, also Kontingenz, greift auf die Ursprünglichkeit, also Transzendenz, über; Künstler und Werkanalysten müssen sich in diesem Bewusstsein dem Komplex Kunst nähern, wie Krauss (in den folgenden Zitaten nachvollziehbar) nahelegt:

What are we to make of this little chapter of the ‚comédie humaine‘, in which the artist of the last century most driven to the celebration of his own originality and of the autographic character of his own kneading of matter into formal life, ‚that‘ artist, should have given his own work over to an afterlife of mechanical reproduction? Are we to think that in this peculiar last testimony Rodin acknowledged the extent to which his was an art of reproduction, of multiples without originals?¹⁸⁰

Now, if the very notion of Avant-Garde can be seen as a function of the discourse of originality, the actual practice of vanguard art tends to reveal that ‚originality‘ is a working assumption that itself emerges from repetition and recurrence.

¹⁸⁰ Hier und im Folgenden Krauss (1985), S. 156–160.

Dieser „discourse of originality“ manifestiert sich bei Krauss in Begriffen wie „Make it New!“, „the dissolution of the past“, „literal origin“, „beginning from ground zero“, „self-birth“, „purity“, „the self as origin“, „self-creation“ oder „originary naïveté“. Bezogen auf das Material an sich, die ursprünglich leere Bildfläche, führt sie aus: „This origin (...) manifests to us viewers: an indisputable zero-ground beyond which there is no further model, or referent or text. Except that this experience of originalness, felt by the generations of artists is itself false, a fiction.“

Originalität als Fiktion – der Mythos wird erkennbar. Dabei ist jedoch das Folgende zu beachten: Lässt sich Greenbergs Position mit der Parole „Keine Referenzen!“ verschlagworten, so ließe sich dem als Krauss'sches Motto „Alles Referenzen!“ entgegenstellen. Bezüglich der Malerei und überhaupt als Sinnbild des kreativen Aktes ist die Ursprünglichkeit der malerischen Fläche, so wie die Idee des Werkes als *ex nihil* aus den Händen Rodins entstanden, ein Mythos – und zwar ein Mythos in dem Punkt, dass die Intention kausal und teleologisch auf die Materie wirkt, d.h. dass die Intention im Schöpfungsakt unmittelbar, doch den Ausdruck vorgehend in diesen Ausdruck einfließt, so dass die Beziehung zwischen Ursache und Effekt den Inhalt generiert: Ein referenzloser Ur-Zustand des Materials ist für Krauss also in dem Moment, wo ein Künstler sich für dessen Bearbeitung entscheidet, vorn vornherein nicht mehr denkbar. Die Tendenz Greenbergs und der Avantgarde, den Kreativakt in einer Art zu beschreiben, als befände sich dieser jenseits der Sprachkodifizierungen im Zustand einer „Jungfräulichkeit“, muss von Krauss also als ein einem undurchdringlichen, unergründlichen „Natur“-Zustand vergleichbarer Mythos kritisiert werden.

So ist es für Krauss (in Analogie zur Aufdeckung der Mythen des Alltags durch den von ihr häufig zitierten Roland Barthes¹⁸¹) ebenfalls ein Mythos, dass der Akt der Inhaltsvermittlung, beispielsweise durch Bilder, sich *essenziell* verhält, d.h. durch eine Übertragung der Essenz – der Essenz, die sich in der Präsenz des Objektes nachvollziehen lässt – stattfindet und nicht im Modus, dem „Wie“, in dem das Objekt ausgestellt wird. Roland Barthes stellte dar, dass es nichts „Selbstverständliches“ oder „Essenzielles“ in den Bildern der Medien gibt; dies tut er anhand einer Kritik der von Medien vermittelten Typen wie „Schwarze“ oder „La France“, die zum nicht hinterfragten Gemeingut werden. Entsprechend meint Krauss, dass die Entstehung eines Kunstwerkes sowie dessen Rezeption, nicht zuletzt auch dessen institutionelle Akzeptanz und Wertschätzung, *immer* durch Sprachmodi, durch Kultureinstellungen mediatisiert sind. Und Krauss überträgt

¹⁸¹ Insbesondere Barthes (1972).

diese Sprachmodi in die Kunst als Mehrwert, als Unsichtbares, als Abwesenheit – *Modus* als ‚Wie‘ ist nicht gleichzusetzen mit Essenz als ‚Was‘. *Modus* ist bei Krauss die Konsequenz einer Position der Essenz; erinnert sei an ihre oben zitierten einleitenden, sich zu Greenberg kritisch verhaltenden Zeilen bezüglich der Originalität der Avantgarde und anderer Mythen der Moderne.

Ein Mythos, also eine Fiktion, ist es deshalb, die Leistung Rodins (im Sinne von „der Künstler an sich“) so aufzufassen, als seien dessen Werke seine unmittelbaren Geschöpfe und Erzeugnisse, als entsprängen sie quasi einer weißen, in ihrer primordialen Stummheit noch nicht signifizierenden malerischen Fläche. „Ursprung“ ist somit in seiner ganzen Spannweite in Frage gestellt, nämlich nicht nur bezüglich einer „Originalität“ in der Einmaligkeit des Produktes, sondern auch und besonders bezüglich der Gültigkeit einer Intentionalität des Erzeugens, die den Erzeuger zum Urheber macht. Gesteht man dem Autor zu, seine Intention sei im Werke ablesbar, so muss man diesen als „Ich“ auffassen, so dass er als originäre Quelle der Narrativen¹⁸² fungiert. Jenseits dessen wäre weder einer Erzählung, einer Sprachartikulation noch Kodifizierung nachzuspüren. Kein Wunder, dass in Krauss' Argumentation zur Entmystifizierung dieses Sachverhalts jeglichen Formen der Forschung zur verschachtelten Natur des „Ichs“ und des Unbewussten sowie des vermeintlich irrationellen Charakters der Intention, zu denen auch die Psychoanalyse zählt, viel Raum gewährt wird – siehe hierzu etwa den Text *No More Play in The Originality of the Avant-Garde* (1985).

Aber ein Mythos kann nicht nur im Kunstwerk plastischen Ausdruck finden, Mythos bedeutet auch, dass ein Gegenstand, den man für natürlich und glatt hielt, sich lediglich als bedingtes Resultat einer kollektiven Befindlichkeit erweist. Anders als der Träger einer epistemologischen Wahrheit ist er ein Produkt einer historischen Konstellation, eine Interpretation: eine Kontingenz. Der originäre Charakter der weißen Fläche, den Greenberg nachweisen wollte, ist also nach Krauss (hier wieder die Opposition „Transzendenz versus Kontingenz“ aufgreifend) ein Mythos, eine Kontingenz im selbsternannten „transzendentalen“ Diskurs der Avantgarde. Auch ein Mythos ist es, dass die Geste des Künstlers einen ursprünglichen, einmaligen Charakter, eine originäre Kraft besitzt, sei es nun bei Rodin oder Pollock. Dagegen gilt: Jeder Pinselstrich ist epochal, kontextuell beeinflusst und ohnehin nur aus seiner Rezeption heraus bedeutsam, nicht vom Standpunkt der Produktion aus. Malgesten sind für Krauss nicht unschuldig: Jede Geste

¹⁸² Im Englischen: „the self as origin“.

symbolisiert für den Rezipienten eine vollständig kodifizierte Stellungnahme. Und ohnehin sind *Malgesten* nach diesem Paradigma so gut wie unmöglich.¹⁸³

Produktion als Bipolarität zwischen Intention und Materie ist eine Fiktion. Ebenso ist es für Krauss eine Fiktion, dass die Materie in einem Zustand der reinen Unkodifizierbarkeit, den Greenberg ihr zusprechen wollte, genossen werden darf. Etwas aufzunehmen, also in Kontakt mit der Welt treten, ist für Krauss immer ein diskursiver, konzeptueller Akt; unterstrichen werden muss dabei, dass sie davon ausgeht, die Botschaft bzw. der Inhalt müsse als vollständig kodifiziert verstanden werden – vom Standpunkt der Rezeption aus also ist er, obschon nicht linear, doch in voller Ironie und Komplexität sprachlich übertragbar (die Werke, die für die Künstlerin Sherrie Levine besonders exemplarisch sind, sind jene, die Greenbergs Definition von „Moderne“ ironisieren). Entsprechend dieser durchgehenden Konzeptualisierung gibt es für Krauss in der Kunst auch kein „Nichts“ im wörtlichen Sinne – auch dies ist bei ihr ein Konzept, welches sich als Repräsentation mitteilt, und zwar in der Form des Rasters oder (in ihren Worten) „Grids“.

3.1.2.2.3. Die Jungfräulichkeit des Materials

Greenbergs Modell einer angeblichen Ursprünglichkeit der Malfläche, die sich vor dem Eingriff des Künstlers unkodifiziert im Zustand jungfräulicher Stummheit befindet, bildet für Krauss einen letzten Mythos der Moderne, den sie anhand einer Analyse der Figur des Rasters abbauen will. So sagt sie im zweiten Teil von *The Originality of the Avant-Garde* bezüglich der von ihr angenommenen Illusion eines künstlerischen Ursprungs:

This origin is what the genius of the grid is supposed to manifest to us as viewers: an indisputable zero-ground beyond which there is no further model, or referent, or text. Except that this experience of originariness, felt by generations of artists, critics, and viewers is itself a fake, a fiction. The canvas surface and the grid that scores it do not fuse into that absolute unity necessary to the notion of an origin. For the grid *follows* the canvas surface, doubles it. It is a representation of the surface ...¹⁸⁴

Es ist für Krauss ein Missverständnis, die Figur des Rasters, des Gitters, für nicht-referentiell zu halten. Es ist jedoch gerade diese missverstandene Auffassung, aufgrund derer diese Figur von zahlreichen Avantgarde-Künstlern im Versuch, die Malerei oder die Kunst insgesamt zu ihrem Nullpunkt, zum „Auslöschung aller Narrativen“ bzw. Allegorien zu bringen, malerisch übernommen wird. Als Beispiel dienen Krauss etwa Piet Mondrian

¹⁸³ Auswirkungen dieses Paradigmas sind später in der von Sherrie Levine und Louise Lawler als Parodie der „Gestischen Malerei“ oder des Abstrakten Expressionismus durchgeführten Performance *His gesture moved us to tears* (1977) zu erkennen.

¹⁸⁴ Krauss (1985), S. 160.

(Abb. 8), Ad Reinhardt, Carl Andre und Sol LeWitt (Abb. 9) – offen bleibt, warum sie nicht Malewitsch heranzieht, der sich als Beispiel für ihre Thesen hervorragend eignen würde. Das Raster bzw. die Nutzung des Rasters als Leitmotiv stellt für Krauss in der Malerei den Inbegriff des auf die Produktion bezogenen „Mythos des Ursprungs“, der ontologischen Natur der Malerei und der darin enthaltenen Widersprüche, dar. So widmet sie einer Abhandlung über das Raster mit Bezug auf seinen widersprüchlichen Charakter den zweiten Teil ihres Aufsatzes über Rodin – fast schon eine Proklamation ihres theoretischen Ansatzes:

The avant-garde artist has worn many guises over the first hundred years of his existence: revolutionary, dandy, anarchist, aesthete, technologist, mystic. He has also preached a variety of creeds. One thing only seems to hold fairly constant in the vanguardist discourse and that is the theme of originality. (...) For originality becomes an organicist metaphor referring not so much to formal invention as to sources of life. The self as origin is safe from contamination by tradition because it possesses a kind of originary naiveté. (...) The self as origin is the way an absolute distinction can be made between a present experienced de novo and a tradition-laden past. The claims of the avant-garde are precisely these claims to originality. Now, if the very notion of the avant-garde can be seen as a function of the discourse of originality, the actual practice of vanguard art tends to reveal that „originality“ is a working assumption that itself emerges from a ground of repetition and recurrence. One figure, drawn from avant-garde practice in the visual arts, provides an example. This figure is the grid.¹⁸⁵

Ein Künstler als Ursprung, die Möglichkeit der Tabula rasa ist für sie aufgrund der hier dargestellten Logik nicht denkbar, da ein Kunstwerk sich immer im Zustand von komplexer Kodifizierung befindet, die der Zuschauer (was bei Krauss auch den Kunst-Produzenten, der bei ihr ja nur Gesehenes reproduziert, beinhaltet) zu entziffern hat. Die Idee des Künstlers als Genie ist ebenso wie eine Definition des Rasters als „Nullpunkt“ teil eines falschen Anspruchs der Kunst als kategorische Definition, etwas Neues, noch nicht Kodifiziertes (verwiesen sei auf die Idee des Ursprungs), Nicht-Prädikatives:

The absolute stasis of the grid, its lack of hierarchy, of center, of inflection, emphasizes not only its antireferential character, but – more importantly – its hostility to narrative. This structure, impervious both to time and to incident, will not permit the projection of language into the domain of the visual, and the result is silence.

Im Gegensatz hierzu sieht Krauss in der Figur des Rasters geradezu die Vergegenwärtigung einer Abwesenheit. Entsprechend muss sie auch zu dem Schluss kommen, dass sich die malerische Fläche eigentlich immer im kompulsiven, unaufhaltbaren Zustand des Verweisens, des Abbildens befindet. Eine Fläche ist nie ganz nackt, so Krauss, indem sie eine zeichenhafte Auffassung von Kunst und Urheber implizit suggeriert. Vielmehr verweist die Fläche, die an sich schon ein Raster repräsentiert, immer auf ein noch tiefer liegendes „Raster“, so dass Fläche an sich in dieser Aufladung sich als eine Form von Transparenz erweist. Die malerische Fläche befindet sich immer im unaufhaltbaren

¹⁸⁵ Hier und im Folgenden Krauss (1985), S. 157f.

Prozess des Zitierens, Rekurrerens und Übereinanderschichtens, im Zustand der Ansammlung, Fragmentierung und Abbildung. Mit der Verkündung des unausweichlich zeichenhaften Charakters des Werkes sowie der Aufdeckung des mythischen Charakters des Ursprungs ist die materielle Beziehung zwischen dem Ich und der Welt abgebrochen. Allerdings sieht Krauss nicht, dass diese Beziehung möglich wäre, sofern Ausdruck als selbstkonstitutiv, d.h. nicht als Folge einer zugrunde liegenden Intention betrachtet würde. Eine neue Unterteilung der Repräsentationssysteme, zu denen ‚Kunst‘ zählt, ist in Konsequenz dessen unvermeidbar.

Wenn – wie Krauss weiter diese Behauptung kritisiert – das ‚Ich‘ Ursprung der Avantgarde, also für diese kausal ist, so aus der Grund, dass mit ihm die Sprache der Analogien anfängt. So muss sich jegliche Kunstinstanz (wie sich aus Greenbergs Schriften mühelos erkennen lässt), die sich für avantgardistisch hält, der Bildung von Analogien enthalten, das Illustrative aussperren, sich im Nullpunkt der Kunst, ihrer totalen Reduktion positionieren. Eine solche totale Reduktion, wie etwa in Greenbergs Rezeption des Abstrakten Expressionismus, gleicht dann einem Zustand von Potenz, von wimmelnder primordialer Kreativität, dem Krauss selbstverständlich entgegentreten muss. Ein Sinnbild, das wegen seiner Fähigkeit, das Nichts zu repräsentieren, besonders in der Plastik der Avantgarde kultiviert wurde, greift sie auf, um exemplarisch diese Haltung zu kritisieren: das Raster.

In ihrer Wertung der Figur des Rasters befindet sich Krauss im grundlegenden Widerspruch zu Greenberg: Bei Krauss kann sich die malerische Fläche nie in einem Zustand des Originären, der ersehnten Opazität¹⁸⁶, Härte oder kompakten Reinheit befinden, die Greenberg im malerischem Feld sah. Das Raster, angeblich von allen malerisch möglichen Gesten diejenige, die am engsten mit dem Nullpunkt des Malerischen in Berührung kommt, lässt sich als pure Reduktion nur wiederholen, zitieren und kopieren, und zwar sowohl in seiner empirischen Qualität (als Repräsentation eines Gitters) als auch in seiner hermeneutischen: als Zitation einer darunterliegenden Fläche. Je enger das Raster in Kontakt mit dem Nullpunkt kommt, je radikaler der Künstler es als Substitut jenes originären Moments verwendet, der seinem Genie zugrunde liegt, desto schwieriger ist es für den Raster¹⁸⁷, dem Schicksal des Zitierens zu entkommen. Entsprechend ihrer Auffassung des Rasters ist für Krauss das Kunstmachen immer semiotisch aufgeladen,

¹⁸⁶ Im Original „opacity of the pictorial field“: Krauss (1985), S. 22.

¹⁸⁷ Hier wird ausdrücklich Bezug genommen auf den Begriff „Raster“ mit maskulinem Genus, der im Gegensatz zum Neutrum die Gesamtheit der Linien eines Rasters bezeichnet – im Deutschen gibt es also in Analogie zu Krauss’ Denken einen übergeordneten Referenzbegriff.

immer eine Stellungnahme; die malerische Fläche sieht sie deshalb sowohl empirisch als auch semiotisch, womit sie eigentlich impliziert, dass das Empirische vom semiotischen Interpretationsrahmen umfasst wird. Jedes Gemälde verhält sich also wie eine Form des Selbstportraits: Kein Bild kann ohne Intention entstehen, die als Kontingenz im Bild enthalten ist. Die Rezeption jedoch erfolgt subjektiv durch den interpretierenden Betrachter. Insofern wird in diesem Prozess Empirie in nicht unbeträchtlichem Maße durch Projektion ersetzt.

Im endlosen Prozess der Projektion hat Krauss den für sie fiktionalen Ursprung der Kunst eliminiert – in dieser Zeitlosigkeit erreicht sie jedoch einen insgesamt nicht weniger problematischen Nullpunkt: das Ende der Kunst.¹⁸⁸ Die Verkündung des Endes einer Kunst als quasi produktive Teleologie bedingt sich aus der oben dargestellten Auffassung der Kunst als Synekdoche. Dieses „Ende“ kennzeichnet die Schwelle, an der das Kunstmachen sich in konzeptuelle Praxis umwandelt und (die diskutierten ontologischen Grenzen des Objekthaften überschreitend) sich notwendigerweise als indeterminierte Mannigfaltigkeit präsentiert: Niemals hat der Kunstbetrieb so viele „Kunstwerke“ bezeugt wie seit der Zeit, als das Ende der Kunst verkündet wurde!

3.1.2.3. Sherrie Levine – Der Duchamp-Effekt

Bereits beim Lesen der vorherigen Abschnitte mag aufgefallen sein, dass es trotz der dezidierten Oppositionshaltung Krauss' gegenüber Greenberg etliche Berührungspunkte im Denken der beiden Theoretiker gibt. Diese sollen im Folgenden neben einer Reflexion von Krauss' eigenen Theorien stehen, um nicht nur diese Ansätze, sondern das allgemein in der Kunstwissenschaft vorherrschende oppositionelle Denkmuster noch einmal kritisch zu betrachten.

Greenbergs durchkalkulierender Ansatz für die Kunstmedien war, dass diese sich – wie bei Kants Logik – selbstkritisch zu verhalten hatten. Zweck dessen war, die unbedingt erforderlichen Bedingungen ihrer künstlerischen Durchführung und Analyse offenzulegen, um daraus eine Art Metaphysik mit dem Ziel eines Beurteilungskriteriums abzuleiten. Krauss dagegen meint aus dieser transzendentalen Bedingtheit eine dialektische Kontingenz (ergo Widersprüchlichkeit) abzuleiten. Dieses Verständnis von Kunst führt bei Krauss zur Postulierung einer Rezeptionshaltung, die sich scheinbar grundlegend von Greenberg unterscheidet.

¹⁸⁸ Deleuze erklärt dies als aporie-ähnlichen Charakter der Proposition. Krauss ignoriert, dass selbst bei einer Auffassung der Kunst als „endlose diskursive Fortsetzung“, die die Verkündung des „Endes der Kunst“ untermauert und aufrecht erhält, Kunst bereits von vornherein in nur einer bestimmten Weise gedacht wird.

Allerdings offenbart sich in Krauss' weiter oben dargestellten synekdochischen Verständnis von Kunst weniger eine Rezeptions- als vielmehr eine grundlegende Denkweise, die zumindest strukturell die von Greenberg ist. Denn Krauss geht damit von vornherein davon aus, dass in jedem Kunstwerk Repräsentation als Ausdruck der dem reproduzierenden Gegenstand zugrunde liegenden Strukturmodelle auszumachen ist. Alle ihre kritischen Einwendungen basieren auf der Prämisse, dass jeglicher performative Akt sich immer als kommunikativer, vollständig zeichenhaft konzeptuell repräsentierender Akt mitteilt – eine Annahme, die in Krauss' Texten in der Gestalt eines Versuchs, eine Theorie des Zeichens, die dessen Reifizierung benötigt und die das Zeichen praktisch funktionalisiert, zu dekonstruieren,¹⁸⁹ als zentraler Punkt dieses Paradigmas erkennbar wird.

Greenbergs durchaus kritisierbares Postulat einer unallegorischen Kunst wird hier lediglich mit umgekehrten Vorzeichen fortgeschrieben. Es sind vor allem Marcel Duchamp und Sherrie Levine, auf die sich Krauss bei ihrer eigenen Mythenbildung immer wieder bezieht. Das Werk beider Künstler soll in Bezug zu dessen kunstwissenschaftlicher Rezeption (insbesondere durch Krauss und ihre Nachfolger) daher in den folgenden Kapiteln betrachtet werden. Hierbei sei einleitend jedoch auf einen entscheidenden Unterschied zwischen beiden hingewiesen, der sich in der historischen Einordnung zeigt: Während Duchamp erst post festum von der Theorie „vereinnahmt“ wurde – es sei dahingestellt, inwieweit er selbst damit einverstanden war –, macht Levine sich in ihren Äußerungen selbst zum aktiven Teil der Diskussion; insofern wird in dem ihr gewidmeten Kapitel auch die Selbstaussage deutlich größeres Gewicht bekommen als der (ebenso vorliegende) sekundäre Kommentar durch Krauss.

Der Einfluss, den die hier diskutierten Theoretiker dem Künstler Marcel Duchamp vor diesem Hintergrund des „Endes der Kunst“ hinsichtlich der Gestaltung einer Genealogie der „Kunst qua Repräsentation“ zuschreiben, ist unübersehbar. Nicht nur scheint der Höhepunkt dieser Beliebtheit Duchamps epochal mit dem Scheitelpunkt einer Ära der Konzeptkunst, der die Entmaterialisierung des Kunstobjekts vorausging, zusammenzutreffen, die *October*-Autoren sind sogar der Meinung, dass bereits die Propagierung von Duchamps Werk einer erfolgreichen Anfechtung des Normativs der Moderne gleichzusetzen ist. Marcel Duchamp wurde sozusagen aus der Kunstgeschichte herausgepflückt, um anhand seiner Person einen Querschnitt aus dem teleologischen Verlauf der sukzessiven Stile herzustellen. Die Idee des Künstlers als „Macher“ wird dann zu jener des

¹⁸⁹ Vergleichbares findet sich auch bei Guattari (1992), Baudrillard (1970), Baudrillard (1972) und Derrida (1972).

Künstlers als appropriativer „Kommentator“, des Künstlers nicht als Produzent, sondern als Re-Produzent umgeformt. Daraus folgend erscheint Duchamp mit der an ihm hervor-gehobenen Haltung einer Abkehr von der Kunst¹⁹⁰ als ein Gesicht eines Januskopfes, auf dessen Kehrseite sich Greenbergs „Pollock“ zeigt. Die Arbeit Sherrie Levines, die später eingehender kommentiert werden soll, scheint in Verbindung mit dieser sehr positiven, ja fast instrumentalisierten Rezeption Marcel Duchamps (und zusätzlich Andy Warhols) gebracht worden zu sein, um ihrem Werk durch die Verbindung mit von *October* Duchamp zugeschriebenen Kunstbewegungen (Dada, Surrealismus, Konzeptkunst, *Pictures*), historischen Kontext zu verleihen.

Dem zur Kultfigur gemachten Duchamp widmete *October* (geradezu selbstverständlich) ein Special mit dem Titel „The Duchamp Effect“ im Herbst 1994 (später 1996 als Handbuch von dem MIT Press, dem Verlag von *October*, veröffentlicht)¹⁹¹. Der Zeitpunkt der Veröffentlichung passte perfekt, um die *Pictures*-Künstler als dessen Nachfolger zu legitimieren! So wurde ein für alle Mal festgelegt, dass die (in Abgrenzung zu den damaligen Kunstzentren Köln und Düsseldorf explizit nordamerikanischen) „Pictures“ ein Hybrid aus Pop Art, Neuen Medien und Konzeptkunst darstellen und sich in ihrer Genese auf Duchamp beziehen. So suggerierte Krauss, diese Kunstwerke besäßen, selbst wenn sie die Konsumgesellschaft zu feiern schienen, *ähnliche* kritische Untertöne wie jene, die man seit geraumer Zeit Duchamp zugeschrieben hatte. Denn wenn Krauss und ihr Autorenteam Greenbergs Modernismus für engstirnig, bürgerlich und bieder, ja fast diktatorisch hielten und dahingehend erklären wollten, dass dieser quasi eine importierte Idee des Nationalismus vertrete, so wollten sie auch „ihre“ Künstler als „the next big thing“ der kritischen Kunst und als Inbegriff einer neuen, frischen, *globalen* New Yorker Szene¹⁹² dagegenstellen. Die Konkurrenz zu der italienischen und deutschen Transavantgarde der 80er war, so scheint es, eine erbitterte.

¹⁹⁰ In Kürze: Er meint, nicht mehr malen zu können, hört auf, „Kunst“ zu machen, scheint fast unproduktiv zu sein; stellt eigentlich nur Gegenstände aus.

¹⁹¹ Buskirk & Nixon (1996).

¹⁹² Von den *Pictures*-Künstlern wird oft gesagt, dass sie einer New Yorker Szene angehörten. Die kritische Literatur merkt hierzu richtig an, dass der Ansatz des *October* als Teil einer Art von Promotion des Nordamerikanischen gegenüber dem Europäischen anzusehen wäre. Allerdings hat eine beträchtliche Anzahl dieser Künstler das California Institute of the Arts und das Nova Scotia College of Art besucht, kam aus einer eher kalifornischen Szene und traf sich schließlich in New York, was der entscheidende Ort war, um die eigene Karriere zu zementieren.

The Duchamp Effect stellte eine deutliche Verbindung zwischen den Arbeiten Duchamps und denen Sherrie Levines her.¹⁹³ Diese Verbindung entsteht nicht nur innerhalb von Texten, welche die Arbeiten beider Künstler vergleichen. Auch Sherrie Levine spricht in einem dort abgedruckten Interview über den Einfluss von Duchamp auf ihre eigene Kunst: Die Aneignungsstrategie des Ready-mades bezieht Levine nicht mehr nur auf Alltagsgegenstände, sondern darüber hinaus, was für die hiesige Diskussion noch bedeutsamer scheint, auf Bilder oder Denkklišees. Auch einige Titel ihrer Werke spiegeln jene Marcel Duchamps wider.

Wenn die einträgliche Rezeption Marcel Duchamps so einseitig, allgegenwärtig und unterschiedslos wie unangefochten gewesen ist,¹⁹⁴ so ist es hier von zentraler Bedeutung, die Synthese zwischen Pop Art, Konzeptkunst und Surrealismus in Krauss' Ansatz zu verstehen. Charakteristisch für die Zeitschrift *October* ist, diese drei Richtungen als transversale strukturelle Genealogie zu verbinden; *October* interpretiert unterschiedlichste Sachverhalte der Kunstgeschichte aus diesem Blickwinkel und nutzt quasi fotografische Repräsentabilitätsbedingungen als Referenzpunkt einer allumfassenden konzeptuellen Einheit.

Aber es ist ihr umfassender Ansatz einer Kunst als Zeichen, einer Realitätsverdopplung und -spaltung in einer permanenten Dynamik von Präsenz und Absenz, der eigentlich (so möchte ich unterstellen) eine Kongruenz dieser drei Kunstaussprägungen überhaupt erst ermöglicht: Dem Surrealismus entspricht ein ich-bezogenes Erfassungsgefüge, das die *Res cogitans* als über die *Res extensa* bestimmende Instanz festlegt.¹⁹⁵ Das Subjekt wird selbst, nach innen gerichtet, wie eine *Res extensa* aufgefasst und zwar dahingehend, dass es wie ein geradezu kartografisch genaues Diagramm

¹⁹³ Schon ein Blick in das Inhaltsverzeichnis des Werkes, mit besonderem Augenmerk darauf, welche Autoren hier zu Wort kamen, ist erhellend. Dabei wird nämlich offensichtlich, dass nicht nur der Argumentationslinie von Rosalind Krauss, sondern auch einer Parteinahme für die Konzeptkunst (damit auch für Levine) und generell gegen die europäische Neo-Avantgarde Raum gegeben wird. Folgende Texte sind im angesprochenen Werk enthalten: Introduction: Benjamin H. D. Buchloh. What's Neo about the Neo-Avant-Garde?: Hal Foster. Typotranslating the Green Box: Sarat Maharaj. Three Conversations in 1985: Claes Oldenburg, Andy Warhol, Robert Morris. Benjamin H. D. Buchloh. Interviews with Ed Ruscha and Bruce Conner: Elizabeth Armstrong. Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism: Thierry de Duve. Concept of Nothing: New Notes by Marcel Duchamp and Walter Arensberg: Molly Nesbit and Naomi Sawelson-Gorse. Interviews with Sherrie Levine, Louise Lawler, and Fred Wilson: Martha Buskirk. Thoroughly Modern Marcel: Martha Buskirk. Conceptual Art and the Reception of Duchamp: October Round Table. All the Things I Said about Duchamp: A Response to Benjamin Buchloh: T. J. Clark. – Die Kampagne gegen die (vor allem, aber nicht ausschließlich) deutsche und italienische Neo-Avantgarde verdient aufgrund ihrer Vernetzung mit den Problematiken der Favorisierung einer Konzeptkunst *made in USA* eine viel umfangreichere Beschäftigung, als es im Rahmen dieser Arbeit möglich ist.

¹⁹⁴ Zur Problematik der geradezu inflationären Rezeption Marcel Duchamps verweise ich auf Toscano (2010).

¹⁹⁵ Wobei die *Res cogitans* als nicht rationell aufgefasst wird.

divergenter Triebe begriffen wird, die über das Außen bestimmen. Trotzdem wird das Subjekt als sinngebendes Zentrum verstanden. Pop Art wiederum repräsentiert ein Verständnis des Außen als Umgebung – *Res extensa* ist in diesem Fall lediglich eine Repräsentation oder Projektion des Ichs. Entsprechend wandeln sich jeweils dargestellte Gegenstände (und vielleicht sogar das Kunstwerk selbst?) zur Ware. Die Ware nämlich stellt das begehrte Ding dar, das durch eine narzisstisch bedingte Fetischbeziehung stets auf das Ich zurückverweist. Die Grundidee von der Ware als Fetisch hat zur Folge, dass Pop Art durch das Einbeziehen von Konsumverhältnissen und die Aneignung von Medienbildern „die Welt“ als Quelle und Fundgrube von Ready-mades nutzt, gerade weil unterschwellig vermittelt wird, die Gegenstände seien nur als dem Ich entsprungene Zeichen zu berücksichtigen. Sie sind damit also nicht „neutral“. Pop Art dient deshalb als eigentümlicher Blick auf das Außen, als Paradigma einer Konsum-archäologischen Sichtweise der Güterlandschaft unserer modernen Gesellschaft, welche als Erscheinung – Zeichen oder Bilder (sie sind ja Iterationen des Ichs) – den Rahmen liefert, die Beziehung zu diesem Außen einzig als Konsum und Widerspiegelung zu verstehen.

Die Konzeptkunst schließlich postuliert in ihrem Paradigma einer entmaterialisierten Kunst, dass das Kunstwerk etwas anderes als seine materielle Präsenz ist: nämlich etwas einer kognitiven Struktur, einer Metaphysik Vergleichbares. Der Übergang des Innen zum Außen (zumal beide Bereiche hier streng dualistisch definiert sind) bedarf einer Abstraktion oder einer deduktiven Vernetzung, die beide Bereiche verbindet und ästhetisch zuordnen kann. Das hermeneutische Verfahren der Konzeptkunst geht daher immer allegorisch vor: Die *Res extensa* erscheint als Oberfläche, als Bild, die Idee des Produzierens wird für immer von der Kunst abgekoppelt. Infolgedessen wird „Kritik“ zur einzig möglichen Form des Kunstmachens und die Welt des Konsums einzig bleibendes Feld für eine Ausübung der Kritik, ja für ein Sich-Befassen mit der Kunst überhaupt.

Historisch stellt die Retrospektive von Duchamps Werk im Pasadena Art Museum (Los Angeles, Februar 1963) einen Meilenstein hinsichtlich der Generierung einer Idealfigur Duchamps¹⁹⁶ dar und unterstreicht die hier angenommene genealogische Verbindung von Dada, Surrealismus, Pop Art und Konzeptkunst, die später von *October* dankbar aufgegriffen wurde. Verwiesen sei darauf, dass der Kurator der Retrospektive und eigentlicher Förderer Duchamps, der Galerist Walter Hopps (1932–2005), 1962 in der Ferus Gallery (1957 in Los Angeles eröffnet) die erste Einzelausstellung Andy Warhols

¹⁹⁶ Idealfigur wird hier verstanden im Sinne einer Propagierung nicht seiner künstlerischen Verfahren und Motive, sondern lediglich eines bestimmten Typus.

organisierte, bei der zum ersten Mal die berühmten *Campbell's Soup Cans* gezeigt wurden. Auch Hopps könnte als treibende Kraft hinter der Doktrin gesehen werden, bei der nordamerikanischen Pop Art ginge es ebenso wie bei Duchamp um eine kühles, aber doch fetischistisches Verhältnis zum Herstellungsprozess als solchem, der sowohl Kunst- als auch Alltagsgegenstände hervorbringt; begründen lässt sich dies schon anhand seiner Ausstellung *New Paintings of Common Objects*, der ersten musealen Ausstellung von Pop Art überhaupt, die im Pasadena Art Museum (heute Norton Simon Museum) gezeigt wurde und mit der sich John Coplans Aufsatz *The New Painting of Common Objects* befasst.¹⁹⁷ Auch ist der vorgebliche Einfluss Marcel Duchamps auf das Werk des 1922 in London geborenen Künstlers Richard Hamilton in diesem Zusammenhang beachtenswert. Hamilton wird immer wieder mit Pop Art und Fluxus in Verbindung gebracht (wobei Fluxus für manche Kritiker eine aktuelle Version des Dada darstellt) und in diesem Zusammenhang in Rückgriff auf eine Duchamp unterstellte Ästhetik als Konzeptkünstler rezipiert. Hamilton, der seine mit Hilfe von Massenmedienbildern in Collagetechnik entstandenen Kunstwerke als quasi archäologische Beweisstücke unseres modernen Alltags oder unserer Zivilisation auffasst, kam zuerst bei Restaurationsarbeiten in direkten „materiellen“ Kontakt mit dem Werk Duchamps, und zwar speziell mit dessen „Green Box“ (den Notizen bezüglich Inhalt und Konstruktion des „Großen Glases“). Hamiltons Duchamp-Rezeption gilt entsprechend als appropriativ und konzeptuell, und seine quasi hermeneutische Beziehung zu Duchamp scheint zu rechtfertigen, sowohl Pop Art als auch Konsum einen semiotischen Charakter zuzusprechen. Nun behauptet Hamilton, es sei der Dichter und Sammler Roland Penrose gewesen, der ihn im Londoner Institute of Contemporary Art in die Arbeit Duchamps eingeführt habe.¹⁹⁸ Nicht unplausibel erscheint also der Gedanke, der Weg zu Marcel Duchamp sei für Hamilton, der ebenso wie Penrose ein Liebhaber der visuellen Poesie war, semiotisch gewesen. Entsprechend lässt sich auch die von ihm kultivierte Technik des Collagierens als Komposition von Narrativen einzelner Gegenstände, die sich nicht in „vernünftiger“ oder „natürlicher“ Nachbarschaft befinden (Nähmaschine trifft Regenschirm¹⁹⁹), interpretieren. Als Beispiel sei auf Hamiltons Werk

¹⁹⁷ Coplans (1962).

¹⁹⁸ Statement des Künstlers während des Symposiums „Duchamp und die Kunstgeschichte“ des Instituts für Kunstgeschichte und Archäologie der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn [Leitung: Anne-Marie Bonnet], 29./30. Januar 2010 (die Autorin war persönlich anwesend).

¹⁹⁹ Wie es in dem bekannten Zitat aus den *Chants des Maldoror* heißt: „Il est beau comme la rétractilité des serres des oiseaux rapaces; ou encore, comme l'incertitude des mouvements musculaires dans les plaies des parties molles de la région cervicale postérieure; ou plutôt, comme ce piège à rats perpétuel, toujours retendu par l'animal pris, qui peut prendre seul des rongeurs indéfiniment, et fonctionner même caché sous la paille;

Just What Is It that Makes Today's Homes So Different, So Appealing? (1956) verwiesen (Abb. 10)

Auf den Zusammenhang zwischen Collagentechnik und der *Pictures*-Bewegung bezüglich dessen, wie dieses Kompositionsverfahren eigentlich das Kunstverständnis der gerade dargestellten Synthese von Surrealismus, Pop Art und Konzeptkunst widerspiegelt, soll in Kürze eingegangen werden. Die kritische Literatur, die sich mit dem Phänomen *Pictures* befasst – siehe hierzu etwa den Katalog von Eklund u.a., der auf die Bedeutsamkeit der Collage als eine das Unbewusste abbildende kompositorische Praxis aufmerksam macht²⁰⁰ – zeigt, dass neue Herangehens- und Fertigungsverfahren, die durch die Fotografie (oder das mechanisierte Bildverfahren Kino) in ihrem Automatismus ermöglicht wurden, lediglich den Prozess des Collagierens zeitlich zu verkürzen vermochten. Wie schon erwähnt, dient die Fotografie diesen Künstlern zu dem, wofür die Surrealisten die *écriture automatique* entwickelten: eine Momentaufnahme des Unbewussten zu liefern. Durch Ausklammerung der materiellen Herstellung werden so dem Kommentieren und dem Entmaterialisieren (dies auch letztendlich die Rezeption Marcel Duchamps) ästhetische Züge verliehen.²⁰¹ Es ist deshalb nicht überraschend, dass Krauss in ihrem Versuch, die Intentionalität, das Agens in der Kunstgeschichte zu entlarven und aus dieser zu verbannen (wie sie im Aufsatz zu Rodin ankündigte), nicht nur auf Duchamp selbst, sondern auch auf seine ‚Reinkarnationen‘ zurückgreift:

What would it look like to produce a work that acted out the discourse of the reproduction without originals, that discourse which could only operate in Mondrian's work as the inevitable subversion of his own purpose, the residue of representationality that he could not sufficiently purge from the domain of his painting? The answer to this, or at least one answer, is that it would look like a certain kind of play with the notion of photographic reproduction that begins in the silk screen canvas of Robert Rauschenberg and has recently flowered in the work of a group of younger artists whose production has been identified by the critical term ‚pictures‘. I will focus on the example of Sherrie Levine, because it seems most radically to question the concept of origin and with it the notion of originality.²⁰²

Es ist also durchaus in Krauss' Sinne, Levine als Beispiel zu nehmen. Denn es scheint, sie habe in ihrer Arbeit die bereits mehrfach erwähnte Absicht erfüllt, die Intentionalität im künstlerischen Ausdruck zu unterlaufen und sich mit dem Ziel, nicht länger aus den Kontingenzen (dem Generischen, Banal-Transzendenten) das Einmalige (etwa die Geste Pollocks) zu extrahieren, sondern stattdessen die Kontingenzen in den Transzendenzen zu

et surtout, comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie!"
Siehe Leautréamont (2009), S. 227.

²⁰⁰ Siehe Eklund (2009), insbesondere den Abschnitt „What Makes an Artist and Other Crises Confronted by the CalArts Students“, S. 27–41, auch James (2005) oder Buchloh (1984).

²⁰¹ Weitere Literatur, die diesen Themenkomplex zum Gegenstand hat, ist beispielsweise Roth & Roth (1973), Karp (1963), Bannard (1966), Coplans (1963), Wescher (1963) oder Buchloh (1990).

²⁰² Krauss (1985), S. 168.

entlarven, der sog. „historischen Vernunft“, vor allem der ihr unterstellten Teleologie, widersetzt. Levines Aussagen, warum sie nicht als Kunstmacherin, sondern als konzeptualisierende Kommentatorin einer „Kunst über Kunst“ auftreten möchte, fasst im Prinzip zusammen, wie durch alle möglichen Auslassungsverfahren (Zitieren anstatt Schöpfen, Re-Fotografieren, Aneignen, Ab- oder Nachgießen etc.) das Agens des „Machers“ und sein Pathos aus dem Werk getilgt werden sollen: „[My paintings] are about death in a way: the uneasy death of modernism.“²⁰³

Ebenfalls aufschlussreich sind ihre Aussagen gegenüber Jeanne Siegel, die fragt, warum Levine die von ihr zu Beginn ihrer Karriere aufwendig, regelrecht handwerklich kultivierte Malerei aufgegeben habe, um an deren Stelle das Re-Fotografieren und Collagieren als wesentliche Techniken ihrer künstlerischen Darstellung zu nutzen – mit den Worten Siegels ein „break with painting and the direct use of the artist’s hand.“²⁰⁴

3.1.2.3.1. Bachelors: „Der Junggeselle reibt sich seine Schokolade selber“

Über die Künstlerin Sherrie Levine wurde recht viel geschrieben, wie Vergleiche mit anderen Künstlern ihrer Generation zeigen, die ihre thematischen, wenn auch nicht unbedingt medialen Interessen teilen – so etwa der *Pictures Generation*. Diese Aufmerksamkeit, die Kritiker und Kuratoren Sherrie Levine widmeten, scheint ihren Aufschwung in Zusammenhang mit der der sog. „Continental Theory“ zu nehmen, so dass diese Tatsache einen eigentümlichen Parallelismus suggeriert, der geeignet scheint, ihre zentrale Rolle in der hiesigen Diskussion aus einem eher kritischen Blickwinkel zu betrachten: Sowohl Kritiker als auch Kuratoren – vor allem jene des *October*-Kreises – glaubten stolz, nicht nur die beste Repräsentation etwa von Baudrillards „Simulacrum“ in den damaligen USA gefunden zu haben, sondern seine wahre Verkörperung in der Figur (und dem Werk) Sherrie Levines verwirklicht zu sehen.²⁰⁵ Bereits im folgenden Zitat scheint Levine einerseits durch den Akt einer Auslassung, nämlich die Ausklammerung der Verbindung von Künstler und Material, andererseits durch eine Bestätigung eines Verständnisses von künstlerischer Technik und Gestik als rekursive Zeichen Krauss’ Paradigma zu erfüllen:

I wanted to get my hand out of the work. In 1997 I showed tempera paintings on graph paper and they were very labor intensive. After the show there was a lot of talk about the

²⁰³ Bois (1993), S. 229.

²⁰⁴ Mandiberg (2012), online.

²⁰⁵ Vgl. Lotringer & Cohen (2001), S. 135.

handiwork aspects of my work and this troubled me. I was becoming aware of other artists who were using representation the way the minimalists used geometry.²⁰⁶

Wie mag sie sich die Nutzung der Geometrie durch die Minimalisten im Tenor dieses Rezeptionskontexts wohl vorstellen – etwa als ein Zeichen? Hier steht offenbar der Glauben im Vordergrund, man könne die „Repräsentation der Repräsentation“ kritisch anwenden, wobei jedoch der Selbstaussdruck des Autors, überhaupt Ausdruck, anathemisiert wurde. In diesem Punkt erfüllt sich wieder das von mir aufgeworfene Ausgangsparadigma, die *Res cogitans* wolle über die *Res extensa* bestimmen. Ebenso wie die radikale Ausklammerung der Selbstexpression in dieser „über-coolen“ Künstler-Szene Voraussetzung für Akzeptanz war, so war auch in den entsprechenden Kreisen die Meinung vorherrschend, Kunst sei nur als Konzept (in der Funktionalität eines Kommentars) akzeptabel.

Rosalind Krauss hat über Sherrie Levine in drei Texten geschrieben. Das mag relativ wenig erscheinen, doch lassen diese Quellen erkennen, dass es bei Krauss' Entscheidung, über Levine zu schreiben, nicht um eine bloße Rezeption und Rezension ihrer Arbeit geht: Für Krauss scheint Levine einer Vergegenwärtigung ihrer Theorien zu entsprechen, und es ist bezeichnend, dass es der (von Krauss selbst als für ihr berufliches Leben bedeutsamer Meilenstein eingeschätzter) Artikel *The Originality of the Avant Garde* ist, in dem sie die Grundlage einer Kritik des Begriffes „Ursprung“ in der Konfiguration der „Geschichte der Kunstgeschichte“ legt und diese in einer Rezension von nicht weniger als dem respektierten Rodin durch den Ansatz des fotografischen Sich-Aneignens einer relativ unbekanntem Künstlerin, Levine, bestens ergänzt und abrundet.

Zuvor war Krauss durch ihren Studenten Douglas Crimp mit der Arbeit Levines bekannt gemacht worden. 1989 schließlich rezensiert Krauss Levines Ausstellung in der Mary Boone Gallery, New York, wo Levine eine Installation präsentiert, welche die in Milchglas nachgebildeten, angeblich männlichen Formen des *Großen Glases* von Duchamp in (die museale Ausstellungspraxis parodierenden) Vitrinen zeigt (Abb. 11).

Hieraus entwickelte sich der Text „Sherrie Levine: Bachelors“ für ihre Aufsatzsammlung *Bachelors*²⁰⁷ mit deleuzianischen Untertönen. 1991 erscheint der Katalog *The Picture After the Last Picture*, der die gleichnamige Ausstellung der Galerie Metropol in Wien begleitet, zu dem Rosalind Krauss den Beitrag *Sherrie Levine Makes a Monochrome* bezüglich Levines künstlerischer Position beisteuert.

²⁰⁶ Mandiberg (2012), online.

²⁰⁷ Krauss (1999).

Mit der Verfassung ihres Textes *Sherrie Levine: Bachelors* (1989)²⁰⁸ vollendet Krauss ihr Projekt einer Genealogie der Kunst, die sich dem Gebot einer „Kunst als selbstreferentielles System“ (was bei Greenberg so viel heißt wie: eine nicht allegorische bzw. metaphorische) entgegenstellt. Nun geht es ihr dort um zwei ganz bestimmte, oben bereits angesprochene Ansichten vom Kunstmachen, welche in ihrer Gegensätzlichkeit die ihnen innewohnende Spannung von Kunst versus Nicht-Kunst zum Ausdruck bringt:

Zunächst das Kunstwerk als Schöpfung – diese Sichtweise deutet Krauss als narzisstischen Mechanismen entsprungen, weil sie einerseits einer Logik der Selbstreferentialität (Malerei darf nur malerisch vorgehen, keine allegorischen Inhalte zulassen usw.) unterliegt, andererseits den schöpferischen, selbsterfüllenden und produktivitätsverbundenen Fantasien des Künstlers entspricht. Wird der Künstler als aktiver Intendierender betrachtet, so erhält das Kunstwerk den Charakter eines Geschöpfes und (im Rahmen eines solchen von der Psychoanalyse geprägten Jargons) eines (Körper-) Teil-Objekts.

Für die von Krauss beabsichtigte Kritik des „Machens“ von Kunst als Illusion hätte sie kein besseres Beispiel heranziehen können als den Vergleich zwischen Sherrie Levine und dem Bildhauer David Smith. „Kunst Machen“ als Produktion bedeutet für Krauss, eine Intention zu bewahren, die sich in der Formgebung manifestiert, indem man den Hammer gegen den stummen und „ursprünglichen“ Stein schwingt, den Stichel in die jungfräuliche Tonerde hineinstößt, die glühende Gewalt des flüssigen Metalls zähmt, bis dieses den Willen des Urhebers ausdrückt. Als Gegenpol schildert Krauss die künstlerische Position von Sherrie Levine: Man bekennt sich als unfähig, ein Produkt *ex nihilo* zu erzeugen, weil kein Kontakt mit dem Ursprung mehr möglich ist. Die Sachen existieren nur als leere, „trügerische“ Erscheinungen, und dies bedeutet für die Arbeitstechniken: Alle Kunstwerke bedienen sich bei bereits fertiggestellten Produkten oder Gebrauchsgegenständen, sind an sich schon quasi Collage. Nicht verursachen, sondern lediglich manipulieren und kommentieren ist dem Künstler möglich, wobei in dieser Folge von Aneignungen die zugrunde liegenden Erzeugnisse jeweils zum Medium des nächsten Umformungsverfahrens, ergo nach Krauss zu Zeichen²⁰⁹ gemacht werden.

Dem entspricht die im Grunde genommen parodistische Gegenüberstellung von Levine und dem Bildhauer David Smith, die Krauss in ihrem Text *Sherrie Levine:*

²⁰⁸ Der Text beschäftigt sich mit Levines Werk *Bachelors: After Marcel Duchamp* von 1989. Dieser Text wurde 1991 von Krauss leicht geändert und für eine Ausstellung über die Rhetorik der Bilder in Wien verwendet. Siehe Krauss (1991).

²⁰⁹ Siehe Krauss (1985), S. 2–4, für ihre Interpretation des Saussure'schen Begriffs.

Bachelors vornimmt. David Smith (1906–1965), der ebenso wie Pollock ein Favorit Greenbergs war,²¹⁰ wird hier in der Gestalt eines „Prometheus“ karikiert und Sherrie Levine gegenübergestellt:

„I always wanted,” she [Sherrie Levine] said, „to find a way to make a sculpture ... what I wanted was to be able to make a sculpture.” And what had he [David Smith] said, a quarter of a century ago now? „I wanted to make a railroad car,” he wrote from Voltri, in 1962. „Given enough time I could have made a train.”²¹¹

Levine konnte ihren geheimen Wunsch also nicht umsetzen. Smith hingegen konnte durchaus – mit dem Ergebnis: Eisenbahn?

Während Levine in aller Unschuld vorgibt, für das Produzieren ungeeignet zu sein, so wird ihre Erläuterung ihres daraus folgenden re-produktiven Kunstverfahrens im Laufe des Aufsatzes von Krauss gelobt und (als in geeigneter Nähe zum Zeitgeist) theoretisch belegt. Dass Krauss es so darstellt, als habe David Smith einen (großen) Eisenbahnwagen machen wollen und die Künstlerin Sherrie Levine kein Vertrauen in eigene ur-kreative Fähigkeiten, sollte uns nicht täuschen: Krauss geht es hier keineswegs um irgendeine feministische Stellungnahme in der Kunstkritik nach dem Motto „Frau – passiv“ und „Mann – aktiv“ (Krauss wurde wegen ihrer angeblich frauenfeindlichen Haltung oder zumindest wegen ihrer angeblich vorsätzlichen Aussparung des Themas der Misogynie in ihrer Auseinandersetzung mit der Avantgarde kritisiert)²¹². Vielmehr geht es ihr darum, durch Interpretation des Kunstwerks als sog. Teilobjekt²¹³ oder Verlängerung des Phallus den Mythos eines Künstler-Schöpfers als teleologische Fantasie zu entlarven, ihn herabzustufen und schließlich vollständig zu verbannen.

Dem gegenüber steht als Zweites das Kunstwerk als Kommentar, als Kontextteil eines Verkettungszusammenhangs oder angeeignetes Ready-made. Für diese Sichtweise prägt sie das Schlagwort „Duchamp-Effekt“, welches auf Duchamps berühmte

²¹⁰ Siehe z.B. Greenbergs Rezension „David Smith“, in: Greenberg (1984), S. 203. Als der Bildhauer David Smith 1965 starb, wurde Greenberg zum Verwalter seines künstlerischen Nachlasses.

²¹¹ Krauss (1999), S. 179.

²¹² Siehe Craig Owens: „Analysis Logical and Ideological“, in: Owens (1992), S. 268–283. Neben Meinungsverschiedenheiten mit Krauss scheint nicht zuletzt dieser Text der Grund zu sein, warum ihm von der Zeitschrift *October* gekündigt wurde. Für Owens als Homosexuellem und besonders als Befürworter des Feminismus in der Kunstkritik war es unerklärlich, warum Krauss einerseits von der Überwindung des Autoritarismus Greenbergs durch die Rezeption von Barthes, Derrida und anderen redete, andererseits diesen Autoritarismus aber faktisch nur durch einen anderen ersetzte und niemals frauenfeindliche oder antihomosexuelle Tendenzen der Kunst thematisierte.

²¹³ Die Idee des Teilobjekts gilt nicht nur als Inspirationsparadigma der Psychoanalyse nach Lacans Modell, sondern wird auch in Bezug auf seinerzeit zentrale Thesen im kunsthistorischen Bereich thematisiert – so etwa von Elsen (1969). Krauss attackiert mehrmals Elsen in ihrer Arbeit, indem sie wie auch andere Kunstkritiker des *October*-Kreises das Teilobjekt Kunstwerk nicht als Schöpfung, sondern Fetisch des Autors interpretiert.

Entscheidung zur Unproduktivität, sein Abstandnehmen davon, Kunst zu „machen“,²¹⁴ verweist – ein von ihm begonnener Kreis des Nicht-Erzeugens (von Materiellem), den Levine schließt. Besonderes Augenmerk sollte darauf gerichtet werden, wie Krauss vor dem Hintergrund dieser prädeternierten Übereinstimmung der Positionen von Duchamp und Levine die Verbindung von „Produktivität“ bzw. „Nicht-Produktivität“ mit Entmaterialisierung wertet: Das positive Ergebnis eines Ineinandergreifens von Nicht-Produktivität und Entmaterialisierung wird vorausgesetzt.

So heißt es bei ihr weiter:

David Smith, however, was already a sculptor; the „way“ he wanted to find was not on the order of how to make the object, but how to make its phallic import absolutely unmistakable, even to himself. (...) If [Levine] called her early printed photographs „collages“, it is because the image, scissored out of the pages of an art book acquires along with its status as a ready-made, the reified condition of the object. (...) But the difference between the (ready-made) object and the sculpture may be this: that the sculpture makes it absolutely unmistakable, even to us, that the world of things to which it belongs is that of the „part-object“. It has not come from off the shelf (...) it has migrated from the body.²¹⁵

Bereits beim Lesen der ersten Zeilen dieses recht überladenen und merklich an Felix Guattaris und Gilles Deleuzes *Anti-Oedipus. Kapitalismus und Schizophrenia* angelehnten Textes (als ob dies ein Kunstgriff sei, um eine vor-kodifizierte Urheberschaftsauffassung zu verspotten) fällt auf, dass kaum auseinanderzuhalten ist, wann sie jeweils über Levines Werk oder das von Duchamp spricht. Sie hat keine Skrupel, Duchamp und Levine zu Doppelgängern zu stilisieren, zwei Vertreter ihrer „Idee der Kunst“, die sie (entsprechend einem Muster, das sie an Greenberg kritisiert) als historisch-transhistorisches Kontinuum darstellt.

Hier konfrontiert uns Krauss mit zwei Arten, Kunst zustande zu bringen – zwei Arten, die, obgleich von ihr wie eine Gabelung der Kunstauffassungen dargestellt, beide eine Affirmation ihrer eigentümlichen „Theorie des Zeichens“ in sich tragen: der phallische Import und das Ready-made (und nur im Fall des Ready-mades lässt Krauss' Argumentation erkennen, dass es sich um ein zeichenhaftes Verfahren handelt).

Auf der einen Seite steht für sie das „Machen“ als eine Art teleologischen Ausdrucks, bei der die vorangegangene Intention und ihre Durchführbarkeit unmittelbar ineinanderfließen.²¹⁶ Als entspräche dies der Auffassung Greenbergs, wie das künstlerische

²¹⁴ Duchamps Satz „Marcel, no more painting; go get a job“ von 1912 (zitiert nach Rajchman [1991], S. VI) dient als Referenz für Krauss' Gegenüberstellung zweier Modelle von Kunst: einmal Kunst als kreative, ästhetisch bewertete Tätigkeit (in dieser Oppositionskonstellation Greenberg zuzuordnen), andererseits Kunst als indirekter Modus, das System Kunst an sich zu reflektieren (vertreten von Sherrie Levine).

²¹⁵ Krauss (1999), S. 179f.

²¹⁶ Hier spielt offensichtlich das von Walter Benjamin angestoßene Modell des „Künstlers als Produzent“ eine besondere Rolle. Benjamin wurde im October-Kreis vor allem durch seinen Essay „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ reflektiert.

Agens sich entfaltet, wird ihm (indem hier die Person und Funktion eines Jackson Pollock von Krauss durch David Smith ersetzt wird) die Rolle zugeteilt, ein Paradigma zu definieren, dem sie sich dann dualistisch entgegenzustellen vermag. Dieses wird von Krauss verspottet, durch ein eigenes Paradigma der Prokrastination ersetzt.²¹⁷

Auf der anderen Seite, als deren Repräsentantin Levine herangezogen wird, steht die Auffassung von der Welt als einem Pool von kodifizierten Erscheinungen (Entsprechungen der Gegenstände), aus denen man komplexere Botschaften basteln kann. Die Welt ist ein Sammelbecken von „immateriellen Zeichen“: Fasste der Schöpfer vorher die Materie bzw. auch das Material an, um einen Kunstgegenstand zu „gebären“, wird jetzt dem Künstler kein Ur-Kontakt mit der Materie mehr bewilligt.

Doch verblüffend ist in der Tat, wie Sherrie Levines Werk bereits auf den ersten Blick erkennen lässt, dass sie Duchamps *Großes Glas* zerlegt, auseinandermontiert und in Milchglas ‚nachgegossen‘ hat (Abb. 12). Der Raum, in dem die *Bachelors* stehen, lässt keinen Platz für Nicht-Kunst – so überwältigend ist die Installation, so sanft, geradezu heilig das Licht. Jede der „male moulds“ steht zwischen Körperteil und Prothese und ist in dunkel eingefassten, morbide wirkenden Glasvitrinen ausgestellt. „Museum“ hat hier mehr mit „Mausoleum“ als mit „Muse“ zu tun; bei Levine wird Kunst hier zum Ende der Kunst.

Die „bachelor machine“ ist für Krauss (die sich mit diesem Ausdruck sowohl auf Levines Werk *Bachelors, After Marcel Duchamp* als auch auf Duchamps *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*²¹⁸ bezieht) ein Werk, das Duchamps angebliche narzisstische Thematik – die Junggesellen vermögen im kreisläufig fruchtlosen Akt einer selbsterotischen Autopoiesis kein Erzeugnis hervorzubringen – meisterlich evoziert. Als ob „Ausdruck“ keine Wirkung oder materielle Vermittlung finden würde, sind es für Krauss deshalb eben die von Levine in Vitrinen ausgestellten Teile einer auf Duchamp zurückzuführenden Junggesellen-Maschine (mit Körpern ohne Organe, die auf Antonin Artaud verweisen), die sie im Zusammenhang mit Guattari und Deleuze diskutiert. Die selbstverliebten Erzeuger-Fantasien von Pollock oder David Smith möchte Krauss anhand dieser

²¹⁷ Man beachte hierbei die kritischen Töne, mit denen die nordamerikanischen Kunstkritiker dieses Kreises wie auch Buchloh, der sich ihnen anschloss, die Kunst Josef Beuys' sowie des sog. Deutschen Neoexpressionismus attackieren. Siehe dazu Buchloh (1980a).

²¹⁸ Der französische Originaltitel lautet „La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même“. Hier zeigt sich auch die besondere Identifikation Duchamps mit seinem Werk, indem die beiden Silben *Mar-Cel* seines Vornamens an zentraler Stelle auftauchen. Bei diesem Werk, auch bekannt als „Das Große Glas“, handelt es sich um eine 2,70 m hohe rechteckige Konstruktion aus zwei aufeinanderstehenden Glasscheiben, die durch einen Rahmen voneinander getrennt sind. Auf den beiden Glasflächen sind mit Bleifarben abstrakte Figuren gemalt, die sich beispielsweise als Personen und Maschinen oder Mechanismen interpretieren lassen, so (in Duchamps Worten) etwa als „Milchstraße“, „Inspektor“, „Schokoladenmühle“ etc. Für eine genauere Beschreibung und mögliche Interpretation des Werkes siehe Toscano (2010).

eigentümlichen Adaptation des „Anti-Oedipus“ via Duchamp und Levine durch Aneignung und Re-Produktion²¹⁹ ersetzen.

Sherrie Levine wäre insofern zu problematisieren, als dass ihre Art eines vom Ursprung vollkommen entkoppelten Kunstschaffens letztendlich eine cogitans-bezogene ist, Krauss sich aber immer wieder gegen eine (historische) „Vernunft“ in der Kunst ausspricht. Für Krauss jedoch bleibt Levine Repräsentantin einer „neuen“ Kunst, die schon allein durch den Rezensionstitel „Bachelors“ in Bezug zu Duchamp gesetzt wird.

Wenn „Intention“ und kreativer Akt im Kunstwerk unterdrückt werden, so meint Krauss, ist der kreative Phallus der zölibatären Bachelors nutzlos geworden – sie mahlen (in Duchamps Bildmetaphorik) lediglich die eigene Schokolade. Levines Methode der Kunstproduktion erweist sich also nicht nur als Methode einer entpersonalisierten mechanischen Re-Produktion, sondern auch als Methode, die keinen Urkontakt mit dem zu formenden Material zulässt. Und Levine bestätigt: „The world is filled to suffocating. Man has placed his token on every stone. Every word, every image, is leased and mortgaged. We know that a picture is but a space in which a variety of images, none of them original, bend and clash.“²²⁰

„(...) I felt I didn't have the right to paint (...) I felt excluded from it. It's not that I decided not to paint expressionistically; I just couldn't. I couldn't make that activity feel authentic for myself.“²²¹ Eine ganze Reihe von Aufsätzen schließt sich genau dieser argumentativen Linie des Schöpfens und des Ausdrückens als Trugschluss an.²²²

Nun ist es wichtig sich zu vergegenwärtigen, wie stark nach Krauss' Paradigma Expression, Intention und materielle Kreation oder Produktion ineinandergreifen, denn es geht ja darum, das Originäre durch eine Negierung des Ausdruckes, durch die Inszenierung seiner Unmöglichkeit, komplett zu beseitigen.²²³ Unabhängig von der Frage, ob dies genau

²¹⁹ Mit Reproduktion ist hier Wiedergabe oder – psychoanalytisch gesprochen – anaales Verhältnis und gerade nicht sexuelle „Reproduktion“ gemeint.

²²⁰ Stiles & Selz (1996), S. 379.

²²¹ Mandiberg (2012), online.

²²² So etwa Crow (1996), Foster (1986), Lawson (1981), Crimp (1981), Cameron (1983), Burgin (1986), Bois (2003) oder Folge (2003). Hal Foster nennt dies, die Künstler der „Pictures“-Ausstellung mit den europäischen Neoexpressionisten explizit vergleichend, „The Expressive Fallacy“ (Foster [1983a]). Bezeichnenderweise wurde Fosters 1990 abgeschlossene Doktorarbeit an der City University of New York von Rosalind Krauss betreut; seit 1991 ist er Mitglied des redaktionellen Beirats von *October*.

²²³ Beispielsweise lässt sich durch die Betrachtung von Levines Werk „A Movie without the Picture“ (Los Angeles, 1979), wo sie dem Publikum eines Kinos die Tonspur eines bekannten Filmes – in diesem Fall „The Misfits“ von John Huston (1960) – ohne das dazugehörige Bild präsentierte, nachvollziehen, welche Vorkenntnisse sie von diesem Publikum erwartet und inwieweit die Begriffe und Mechanismen, die sie im Rahmen dieses Projektes benutzt, mit der Terminologie von Krauss' Rezensionen in Einklang zu bringen sind. Dass die Arbeit überhaupt auf die Aufnahme, Anwesenheit und Bestätigung seitens des Publikums

Deleuzes und Guattaris oder gar Artauds Absicht entsprach, „Sinnbildung“ als zentrumsloses vergebliches Delirium darzustellen²²⁴, ist Rosalind Krauss der Meinung, Levines Maschine parodierte den Prototypen eines Künstlers der Moderne als Schöpfer oder Produzenten in Form der Junggesellen-Maschine als nichts hervorbringend aus dem Grund, dass im Zeitalter der Postmoderne der Akt des Erzeugens keinen Anspruch darauf erheben darf, leiblichen Kontakt mit der Materie zu erlangen. Auch liegt die Faszination und weitere evozierende Kraft der Werke Levines, die Krauss an Körper ohne Organe erinnern, für sie (ganz formell betrachtet) darin, dass vor dem Hintergrund dieser scheinbaren Zerlegung von Duchamps Werk (tatsächlich sieht es so aus, als habe Levine eine imaginierte „physische“ Version von Duchamps Werk in Einzelteilen ausgestellt) auch kategorial und kritisch die Anordnungen der Moderne demontiert werden.²²⁵ Diese werden von den Körperteilen evoziert, als Manko zitiert und somit sprachlich und bildlich semantisiert. Krauss erläutert ihre Position in *Bachelors* unter anderem an folgenden Stellen:

In 1972 the bachelor machine was there, waiting for Deleuze and Guattari to hook it up to the body without organs, to plug it into the logic of the desiring machines, to reinvent the Duchamp effect within the world of schizo-capitalism.²²⁶
[The] body without organs produces nothing; it re-produces.
So that the question is how to characterize this excision that the artist's own desiring machine produces within the connected flow of Duchamp's apparatus, of Duchamp's glass? One answer is that the added subtraction equals ‚lack‘. Desire, according to this, desires what is absent. It wants to have the missing thing. And that thing that is missing will, by giving lack its name, also give desire its meaning.

In anderen Worten: Die Teile benennen, „bilden“ die fehlenden Anordnungen oder Potentialitäten, die dem modernen Künstler zugesprochen werden und zu deren Mangel sich Levine – stets parodierend – bekennt. Krauss benennt nun diese Dinge, sie ist überzeugt davon, dass Levine das Simulacrum zu verdinglichen und darzustellen vermag.

An anderer Stelle ist zu lesen:

[The glass replica] forms a series, for it is produced in multiple. It creates a flow of little glass replicas, the continuum of the series that the machine now slices apart, making one little thing after the other. And, actualized within this production, it enters the whole array of other, similar series:

Bezug nimmt und dadurch eine neue Präsenzmetaphysik der Rezeption hervorbringt, ist auch hier kritisch zu hinterfragen.

²²⁴ Siehe hierzu etwa Deleuze (1993).

²²⁵ Krauss ordnet die Teile der Maschine jenen fruchtlosen narzisstischen Mechanismen zu, die für sie der Beziehung des modernen Bildhauers zu seiner Kreation zugrunde liegt: die des Teilobjekts. Krauss' Erklärungsmuster beruft sich auf Jacques Lacans Theorien von Produktion und Konsumation anhand eines dem eigenen Körper entsprungene Teilobjekts. Eine kritische Auseinandersetzung mit dieser Prämisse – die Unmöglichkeit der Ausdrucksproduktion im Kunstwerk – seitens einer semiotischen Ästhetik, wie sie etwa in der Sprachkulturalanalyse bei Julia Kristeva und Judith Butler stattgefunden hat, ist bislang nicht unternommen worden. Zu den entsprechenden Theorien siehe Lacan (1998).

²²⁶ Hier und im Folgenden Krauss (1999), S. 180f., 183 und 190.

1. The art-historical series: (...) [Brancusi].
2. The aesthetic series: (...) the aestheticized form of modernist sculpture as a desire for the part-object.
3. The formal series: (...) the glass container inside the glass container of its case (...) as form *en abîme*.
4. The commodity series: „the question of shop windows“, (...) [d]esiring production and economic production.

Entkleidet man Krauss' Zeilen ihres Anti-Ödipus-Gewandes und anderer Panoplien, so zeigt sich, dass ihre Auffassung des Werkes von Levine auf zwei Prämissen fußt: Von Seiten seiner Produktion ist das Kunstwerk quasi unerzeugt, nicht-intendiert, also ein Resultat von stillschweigend vorausgesetzten Allgemeinheiten oder Kontexten, von Seiten seines Inhaltes ist es jedoch zu präzisieren, denn es fällt dem Betrachter zu, vor dem Hintergrund einer gemäß den oben erläuterten Prinzipien stattfindenden Zerlegung eine Figur oder kommunizierende Einheit umzuformen. Krauss verlangt also vom Betrachter eine Dezentrierungshandlung; diese findet jedoch nur scheinbar statt, da das Ergebnis dieses Prozesses bereits vordefiniert ist – also (um im Jargon zu bleiben) „zentriert“. In seiner Handlungsmöglichkeit gleicht der Betrachter den *Bachelors* ... Wie könnten auch anders die Körperteile der Junggesellen-Maschine gerade jene Serien in Frage stellen, die Krauss im Modernismus verortet und kritisiert? Wie könnte anders Levine Teil des „Duchamp-Effekts“ mit genau dem von Krauss gewünschten kritischen Inhalt werden?

Eine solche Wahrnehmung ist nur dadurch zu erklären, dass Krauss das Kunstwerk auch einer metaphorischen Kodifizierung und Deutung unterzieht. Sie definiert für sich Metapher dahingehend, dass diese dazu in der Lage ist, trotz wechselnder Gestalt der Signifikanten eine Referenz oder einen Inhalt unverändert zu erhalten, ihn permanent vor einem gegebenen Hintergrund zu evozieren. Möchte sie auch Greenbergs Logos, dem eine radikale Allegorielosigkeit zugrunde lag, abschaffen, so postuliert sie andererseits einen in ebensolchem Maße wie bei Greenberg rationalistischen und historizistischen Logos, dessen Hauptgewicht auf der Rezeption liegt. „Metapher“ entspricht dahingehend jener von Greenberg vorgebrachten allegorielosen Auffassung von Ausdruck, dass das Sinnbild, ein „Eikon“, die Opposition zu einer – mathematischen – „Diskretion“ bildet, weil ein solches Eikon ganz nach den Regeln des Hylemorphismus und der Analogien so gedacht wird, dass es einem Inhalt letztendlich eine objektivierende Form verleiht.

Zusammenfassend stellt sich die Frage: Wird hier nicht eine Opposition von Kontingenz und Ausdruck gebildet, die nur unter der Prämisse haltbar ist, dass Ausdruck entweder mit der Produktion oder der Rezeption kausal formativ verbunden ist – ein Modell, das nicht nur keineswegs das einzig mögliche, sondern sogar zu hinterfragen ist?

Die Arbeiten Sherrie Levines bieten sich auch im Zusammenhang mit dieser Problematik zur eingehenderen Betrachtung an, da sie inhaltlich im Spannungsfeld zwischen Produktion und Reproduktion anzusiedeln sind. Zu diesem Zweck möchte ich Levines Kunst in folgende Kategorien einteilen:

1. Werke als „Spiele oder Maskeraden“, die nach den Prinzipien eines Doppelgängers, einer Inkarnation des Andersseins oder des Agierens, als ob es sich um ein Spiel oder eine Gegenüberstellung der „Realität“ handelte, den Begriff der „Intention“ unterlaufen wollen; hierzu zählen Levines Gemälde geometrischer Motive in der Art von Schach- oder Backgammon-Brettern u.a., die Nachfotografien „After“ Rodchenko, die malerischen Nachzeichnungen „After“ Malewitsch et al., ihre Performancegruppe *A picture is no substitute for anything* mit der Aktion *His Gesture moved us to tears* sowie ihre Nachfotografien und Fotocollagen.

2. „Funde, Fetische, Obsessionen“: Hier geht es um das In-Szene-Setzen des Mechanismus des Fetischs in Form von vermeintlichen gefundenen Objekten, die sie als Ready-made aufstellt (wie in der Verkaufsaktion von Kinderschuh im Künstlerraum *4 Mercer Street*), oder die Verwendung von Alltagsobjekten in unheimlichen Kompositionen wie *Chimera*, *after a broken leg*, das Werk *Bachelors* u.a.

3. Werke, die „Abdrücke, Hohlformen, Abgüsse“ von anderen zu sein vorgeben; hierzu zählen etwa die Nachgüsse der „Originale“ von Brancusis *Le Nouveau-Né*, Duchamps *Fountain* oder *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* sowie Werke wie *Cadeau* und *False God*, die mit dem Element des Kopierens spielen, jedoch mit zugrunde liegenden Objekten (im ersten Falle eines Werkes von Man Ray, im zweiten Falle eines archäologischen Fundes) nicht wirklich identisch sind.

3.1.2.3.2. Spiele, Maskeraden und Doppelgänger

Johan Huizingas Ausführungen zum menschlichen Verhalten und zum Begriff des Spielens in seinem wegweisenden anthroposophischen Werk *Homo Ludens* (1938) erweist sich als hilfreich bei der Suche nach übergeordneten Prinzipien einer Wechselwirkung von Spiel und Kunst, wie sie das Werk Levines (in ihrer darstellerischen Auseinandersetzung mit Backgammon, Dame und anderen Brettspielen in Karo- und Dreiecksmustern) aufweist (Abb. 13). Ein Spiel beinhaltet demnach eine Konstellation von Ersatz-Akten, zu deren wesentlichen Eigenschaften (wie in einer systemischen Eingrenzung) Wiederholung, Nachahmung und abstrahierte Bewegungsabläufe gehören können. Jede dieser einzelnen Komponenten zeichnet sich durch ritualistischen Charakter aus. Spiele können entweder

als Erklärungsmodell oder als „Probeaufführung“ in einem geschützten Raum dienen, wobei diese Mechanismen jeweils vor einem bestimmten kulturellen Hintergrund stattfinden, dessen determinierende Paradigmen in ihrem Einfluss auf Konzeption und Umsetzung des Spiels von allen am Spiel Beteiligten akzeptiert werden müssen.

Levine wird häufig als sog. Appropriationistin, Nachahmungs-, Aneignungs-, Wiederholungs-Künstlerin etc. innerhalb der kritischen Literatur bezeichnet: Sie eignet sich spielerisch Fotowerke anderer Künstler an, die sie als eigene refotografiert und signiert, sie malt Gitterbilder an der Grenze zwischen dem Zeichen für ein Spielbrett und der gewöhnlichen minimalistischen Flächenreduktion, sie ahmt die Genien der Kunstgeschichte in schrillen Happenings nach.

Doch dienen diese refrainartigen Kategorisierungen eher einer formellen Beschreibung ihrer Vorgehensweise als einer systemischen Rekonstruktion ihrer Methodik: Das Resultat ihres Schaffens wird dort losgelöst von ihrer Kontext schaffenden Produktion (und Motivation?) betrachtet. Mir scheint, dass insbesondere die Bezüge zwischen „Appropriationisten“ und Fluxus- oder Neo-Dada-Künstlern bislang nicht genug beachtet wurden. Bei Letzteren steht „Kunst als Spiel“ (ein Schlagwort, das in der Kunst von den 1960er bis weit in die 80er Jahre präsent war und das auch Levine für sich in Anspruch nimmt) für eine Infragestellung der Werte der sog. institutionalisierten Kunst, das Unterlaufen des „Subjekts der Geschichte“ und damit letztendlich für eine Abkehr von der Ubiquität und angeblichen Ernsthaftigkeit der vorangegangenen Bewegung. In diesen Zusammenhängen ist für mich die Position Levines besser nachvollziehbar.

Nach all den vorangegangenen Kategorisierungen und Interpretationen (eigene nicht ausgenommen) erscheint es mir angebracht, Levines eigene Worte zur Funktion des Spiels in ihrem Werk heranzuziehen. In einem Gespräch mit Jeanne Siegel äußert sie sich zum Stellenwert des Spiels in ihrem Schaffen:

JS: Some of the serial paintings referred to games and gameboards such as checkers and backgammon, where repetition is identified with optionality and the potentiality of play on the one hand and the impersonality of the mass production on the other. You seem to have an ongoing and deeper involvement with games and play.

SL: For me it's often more useful to think of artmaking as a play rather than work. Fantasies of aggression and control have an interesting place there, I think that's one of reasons that I've been so attracted to games as subject matter.²²⁷

Diese Auffassung von Spiel entspricht in ihrem Charakter einer Aufführung, die zwei elementare Ebenen verbindet: Hintergrund und Vordergrund. Dem Vordergrund entspricht

²²⁷ Mandiberg (2012), online.

die Faktur des Spieles, das Künstliche, das Kunst-Stück; eine Transzendenz oder Ursprünglichkeit bleibt dagegen im Hintergrund.

In Abweichung zu Giorgio Agambens vergleichbaren Untersuchungen (denn für ihn ist die sich in immer neuen Formen ausprägende Fähigkeit des Spielens entscheidend, weniger jene Ursprünglichkeit aktuell zu wiederholen oder nachzuahmen, sondern sie vielmehr durch materielle Umsetzung und Nutzung zu profanieren)²²⁸ kommen Levines Auffassung und plastische Umsetzung von Spielen, wie sie von ihr selbst dargestellt werden, Huizingas Prämisse eines einheitlichen, bündelnden, allerdings prädeterminierten kulturellen Hintergrunds näher.

Das Paradigma des Spielens liefert einen adäquateren Denkraum für ein inhaltsreiches Verständnis ihrer Arbeit; ihr Ziel ist es letztendlich, die Kunst der Täuschung zu beherrschen, sich wie auch immer als Urheber aus der Arbeit zu tilgen. Und das Spielen, wie Huizinga zeigt, bietet ihr die perfekte Form einer Pararealität. Vom Standpunkt ihres thematischen Hintergrundes aus, sich als Urheberin und Teilhaberin einer Handlung in realer Zeit dem Werk zu entziehen, löscht ihr Spielen, so denkt es die Künstlerin, die Spur des Machers und damit einen Ursprung aus. Denn es ist ja so, dass das Spielen ihr als eine Art unechtes und folglich harmloses Szenario, das zugleich rekursiv ist, die Möglichkeit bietet, Realität zu üben, zu verdoppeln. An dieser Stelle wäre also zu fragen, ob Levines Verdoppelungsspiel nicht de facto in Harmonie mit der Idee eines Ursprungs des Kunstwerks stattfindet (immerhin benötigt sie zum Duplizieren ein „Original“), also keineswegs im Krauss'schen Sinne den Ursprung aus der Kunst tilgt.

Die Art von Aggression und Kontrolle, die Levine hier anspricht, könnte durchaus als treibende Kraft hinter dem künstlerischen Schöpfungsakt im Sinne Greenbergs interpretiert werden. „Aggression und Kontrolle“ entsprechen in diesem Fall vom Standpunkt des Urhebers aus dem Produzieren als der Inangsetzung eines Ausdruckes, der seinem Wesen nach aggressiv ist. So lässt sich ihre anderswo angesprochene „Anxiety of Influence“ oder Schöpfungsangst dahingehend erklären, dass Produzieren für sie am Kreuzungspunkt von Aggression und Kunstmachen steht. Pollock hingegen ist ein künstlerischer Gewaltherrscher – die Figur, die auch ihre Kunstwelt bestimmt (Levine sieht retrospektiv den Anfang ihrer Kunsterziehung unter dem Schatten der Expressionisten). Und häufig genug wurde die Metapher der Aggression als Sinnbild des Genies bei den Abstrakten Expressionisten verwendet – des männlichen Malers, der sich die Leinwand gefügig macht und ihr die primordiale Jungfräulichkeit raubt. Als Beispiel wäre hier

²²⁸ Siehe hierzu Agamben (2005).

Clyfford Still zu nennen, den Greenberg in vergleichbarer Metaphorik als Pionier der nordamerikanischen Prärie darstellt. Während Schöpfen und Produzieren bei den Künstlern des Abstrakten Expressionismus mit Aggression gleichgesetzt wurde, so möchte jetzt das Reproduzieren und das Spielen jene Analogie aufweichen und beseitigen. Während Levines trübsinnige Frage „Was soll ich malen?“ Angst erweckt, scheinen die Künstler des Abstrakten Expressionismus sie dahingehend gemeistert zu haben, indem sie ‚Nichts‘ – außer Aggression und Gesten – malten. Wie eine Verdopplung einer geahnten, doch regelrecht gefürchteten Wirklichkeit sind Spiele demzufolge performative Inszenierungsformen, die dazu einsetzbar sind, einen ungefährlichen Umgang mit dem Chaos und dessen Kontrolle in seiner ursprünglichen unaufhaltsamen Expression zu erreichen – womit wir wieder bei „Pollock“ und dem Expressionismus gelandet sind. Das Spielen nach strengen Regeln – wie etwa beim Schach – scheint Offenheit und Unwiederholbarkeit des Zufalls in geregelte Bahnen lenken (und damit eben doch wieder *beherrschen!*) zu wollen:

JS: Playing is essentially about socialization. It's a means to harness and control the expression of aggression.

SL: I can explore fantasies of control and transgression that I don't live out in my daily life. I'm in total control over my production in a way that I can't control anything else.²²⁹

Andere dieser Spiele werden für Levine von der Idee des Andersseins, der Verkörperung durch Aneignen, dargestellt. So nahm Levine (seit Ende der 70er Jahre – eine genaue Datierung dieser Arbeitspraxis innerhalb ihres Werks ist schwierig, weil ihre Arbeit immer wie eine Aneignung funktioniert) Fotografien oder „images about male desire“ von „all well known ‚heroic modernist‘ [artists]“ wie etwa Edward Weston, Walker Evans, Alexander Rodchenko oder Karl Blossfeld (ein Fotograf, der im naturpoetischen Metier gearbeitet hatte und für den kein Geringerer als Walter Benjamin – der selbst den Künstler als Urheber und Produzenten in Frage stellte – das Vorwort zu einem Bildband schrieb) in ihren geistigen Besitz, indem sie diese re-fotografierte.

Levines „Spiele“ als trügerisches Verdrängen der eigenen Intention können sich deshalb nicht auf die darstellerische Form der rechteckigen Gemälde beschränken; es geht ja nicht um eine Darstellung von Spielen. Sowohl die Spielbrettmuster als auch die Aneignung von Fotobildern sind hier ebenso wie die Aneignung von sog. „Mythic modernists“ (jetzt nicht refotografierend, sondern regelrecht abpausend) einzubeziehen. Für Letzteres nimmt sie Kunstdrucke oder Abbildungen in Büchern und zeichnet diese nach. Bei der Auswahl der Bücher – „klassische“ Kunstgeschichte – geht es ebenso wie bei

²²⁹ Mandiberg (2012), online.

der Auswahl der „Ursprungs“-Künstler um die Dynamik zwischen (diskursivem) Hintergrund oder vorausgesetztem Ursprung und Vordergrund oder projiziertem „Bild“, wobei die von ihr entsprechend festgelegten Regeln des Spiels den immanenten Widerspruch ihres Verhältnisses zur Intention offenbaren.

Bei anderen Künstlern wie Malewitsch oder Egon Schiele zeichnet sie deren Gemälde direkt nach. Hinzuzufügen wäre vielleicht noch, dass die Vereinnahmung von Malewitsch und Schiele sich aus Levines Ansicht begründet, diese seien „all rather well-known, ‘heroic [sic!] modernists“ und dass Walker Evans’ Fotografien für das Buch *Let Us Now Praise Famous Men* des Schriftstellers James Agee (1909–1955) angefertigt wurden. Die Worte „famous“ und „men“ haben bei Levine freilich ihre persönliche Konnotation; Greenberg wurde analog ja auch der Machismus seiner Kunstvorlieben und Kunstparadigmen vorgeworfen. Doch selbst wenn sie meint, dass dieses Verfahren der Fotoreproduktion – und zwar mit allen Folgen für eine Kritik der Urheberschaft – vergleichbar ist, ist es im Fall tatsächlich malerisch-zeichnerischer Produktion problematisch, die vorhandenen handwerklich-gestischen Komponenten und ihre quasi physische Indexspur aus ihrem Denkgefüge auszuschließen. Ein solches Verfahren des Nachzeichnens ließe sich dann nur (und dies immer als Versuch, Levines eigenen Vorstellungen zu folgen) als Summe von generierten Automatismen verstehen – so wie die Psychoanalyse davon ausgeht (und einige Bilder Pollocks sind so, wie oben erwähnt, nach seiner „jungianischen“ Behandlungen entstanden), dass man durch automatisches Schreiben unterbewusste Traumata zutage fördern kann.

Der Fakt, dass das Medium Fotografie in seinen Automatismen von Levine als besonders geeignet für das Verfahren der Entpersonalisierung (die Tilgung von körperlichem Kontakt mit Werk, Prozess und Motiv) angesehen wird, ist ein Grund dafür, dass sie sich an die Fotografie gemäß einer Historiografie und Entstehung oder „Ursprung“ des Mediums wendet: Für sie stellt das Fotografische deshalb eine Herausforderung an den Urheber als teleologischen materiellen Produzenten dar, wie er nach Meinung von Krauss und Levine für Greenberg bzw. die Moderne zu sehen war. Der Erhabenheit der Gestik Pollocks stellt sie eine nicht „materiell“ und kausal nachvollziehbare Weise der Bildanfertigung gegenüber – die Vermischung von Kausalität und Intention ist schließlich Krauss’ Anliegen.

So stehen eigentlich alle vier Fotografien in Levines Arbeit und gemäß ihrer Einordnung für die „ursprüngliche“ Position, sind grundlegend für die Geschichte des Mediums. Dass für Levine die Fotografie selbst vis-à-vis dem Motiv bereits einen Akt des

Aneignens vollzieht, fließt hier in die Idee der Impersonation und des Manipulierens mit ein: Jede neue Refotografierung, so erklärt Levine dieses Verfahren ähnlich etwas „Allegorischem“ oder der „Metapher“, fügt dem ursprünglichen Bild eine neue Handlung hinzu.

Und ich wage zu behaupten, dass bei ihr ein jeweiliges „Urbild“ doch Voraussetzung ist, denn andernfalls würde es keinen Sinn ergeben, den namentlich erwähnten Fotografen eine nicht nur historiografische Rolle im Zusammenhang ihrer gesamten Überlegungen und Arbeiten einzuräumen, sondern auch eine bewusste, eigentlich „urheberische“ Auswahl der von ihr nachgeschaffenen Werke zuzugeben.²³⁰ Entsprechend äußert sich Levine selbst im Gespräch bezüglich des Unterschieds zwischen einer Fotografie und deren Reproduktion:

The reproduced one is in some sense two photographs – a photograph on top of another photograph. For me it's a way to create a metaphor by layering two images, instead of putting them side by side. This creates the possibility of an allegorical reading of the work.²³¹

Die erste Fotografie ist also als Ursprung er- und enthalten, ihr Sinn bewahrt: Andernfalls könnte Levine nicht von „two photographs“ sprechen. Levine gestattet es ihren Fotografien also nicht, sich in ihrer allegorischen Verzerrung von der Referenz vollständig zu emanzipieren. Bezeichnend ist eine Refotografie eines Bildes von Edward Weston, auf dem dessen Sohn Neil in einer an griechische Statuen erinnernden Pose abgebildet ist. So ergibt sich für Levine ein Anschluss auch an die Geschichte der Kunstgeschichte, wie auch in einem Austausch mit Douglas Crimp deutlich wird:

At a recent exhibition [Sherrie] Levine showed six photographs of a nude youth. They were simply rephotographed from the famous series by Edward Weston of his young son Neil, available to Levine as a poster published by the Witkin Gallery. According to the copyright law, the images belong to Weston, or now to the Weston estate. I think, to be fair, however, we might just as well give them to Praxiteles, for if it is the image that can be owned, then surely these belong to classical sculpture, which would put them in the public domain. Levine has said that, when she showed her photographs to a friend, he remarked that they only made him want to see the originals. „Of course,” she replied, „and the originals make you want to see that little boy, but when you see the boy, the art is gone.”²³²

Levine erläutert anschließend ihr Bedürfnis, den „Modernismus“ und die „mythic modernists“ zu parodieren. Dies entsteht daraus, dass sie Urheberschaft und Möglichkeit

²³⁰ Siehe z.B. ihre Kommentare zur Bedeutsamkeit von Edward Weston, Walker Evans und Karl Blossfeld in Siegel (1985), wobei auch das Verhältnis von Motiv und fotografischem Bild bezüglich eines „Male Gaze“ im Sinne des „Modernist male heroic male“ eine Rolle spielt.

²³¹ Mandiberg (2012), online.

²³² Crimp (1980), S. 98. Dass Westons (und damit auch Levines) Bild sich für den Betrachter durch die zentrale Abbildung des kindlichen Genitals an der Grenze des gesellschaftlich Akzeptablen befindet, ist für ein im Objekt angelegtes Begehrenspiel ein Zugewinn. Crimp, der das Werk besaß, klagte in späteren Jahren, seine Freunde fragten sich, ob er nicht vielleicht pädophil sei. Siehe hierzu Douglas Crimp: *On the Museum's Ruins [with photographs by Louise Lawler]*. Cambridge: MIT Press, 1993, S. 5f.

der Expression ex nihilo als ineinandergreifend ansieht: Sherrie Levine will die stillschweigend vorausgesetzte, geheiligte Möglichkeit der freien schöpferischen Expression und den ihr angegliederten Prozess einer urheberischen Intention umstürzen.²³³ Es lässt sich also die These aufstellen, dass es für Levine hier im breitesten Sinne nicht um Gegenstände oder Kunst-Handlungen geht, die wie Spiele funktionieren oder sie darstellen, sondern um „Verhältnisse“, Kunstaktionen, Interventionen (in die Arbeiten anderer): um Performances. Sie ist diejenige, die Urbilder auswählt und ihnen Narrativen zuschreibt, sie ist diejenige, die über Ort und Art des „Aktes der Metapher“ entscheidet – wenn dies nicht mit Urhebererschaft oder Besitz gleichzusetzen ist, was dann? Ihr Spiel funktioniert nur unter der Voraussetzung von Anwesenheit (und nicht zuletzt Grundwissen) eines Publikums.

Ihre Zusammenarbeit mit Louise Lawler in der Performace-Gruppe *A Picture Is No Substitute for Anything* (1981–1982) setzt hier an. Beide sind die Akteure eines Happenings, bei dem es um nichts anderes geht, als eine Bühne (in übertragenen Sinne) zu fertigen, um den Mythos (des Modernismus) zu inszenieren. Typisches Beispiel einer solchen Aktion ist etwa folgendes: Einladungen werden angefertigt und verteilt, um sich in der Wohnung eines erfolglosen gestorbenen Malers zu treffen, der sich selbst als Abstrakten Expressionisten bezeichnete, und mit Sekt auf seine „Geste“ anzustoßen. Die Bühne waren dabei einfach Appartements oder Kunst-Venues, das Publikum andere Künstler oder Interessierte, die selbstverständlich mit dem ‚Drehbuch‘ vertraut waren. Retrospektiv äußert sich Sherrie Levine hierzu im Jahr 2003:

Our self-financed venture was a lot like Judy Garland and Mickey Rooney putting on a show in the backyard. We made all the decisions – what to show, where, when, what the announcement should look like, who the invitees would be. We didn't have to ask anyone's permission.

We exhibited our own photographs in her [Lawler's] loft and a friend's empty loft. And we did performances. We invited people to the ballet; they had to purchase their own tickets. (...)

One Sunday afternoon we invited people to join us for a glass of Dubonnet at a tiny painting studio on Union Square that had been owned by a Russian emigré named Dmitri Merinoff. His widow had kept this fifty-square-foot room exactly as he left it the day he died. I remember that it was a sunny day and the light was beautiful with many pink

²³³ Auch die sog. Transavantgardisten oder Maler von „Neuen Bildern“, zu denen Kritiker wie Buchloh oder Crimp die *Pictures*-Künstler, die sog. Appropriationisten oder Fotokünstler, überhöhen, werden als neu belebter Mythos des autarken Macho-Malers bezeichnet. Der Wunsch, auf den Markt drängende europäische neue Künstler als Konkurrenz auszuschalten, ist in einem umfassenden Panorama auch mitzubedenken – und häufig redet hier die Kritik über eine Gegenüberstellung von „Ursprünglichkeit“ der Malerei (selbstverständlich negativ konnotiert) und den viel akzeptableren Weg der Fotografie. Im letztendlich bourgeois eingeeengten Klima des Kunstsalons waren all diese ‚smarten‘ Künstler von ihren Kollegen schlicht und einfach eingeschüchtert. Die Kritik und die Konkurrenz waren sehr verschärft. In Verbindung mit dem Meinungsdictat, dass für sie alle das Kunstwerk keine objektive eigene Essenz als Maßstab für Qualität haben durfte und dass alles „Meinung“ (im Sinne von „Geschmackssache“) wurde, ist es verständlich, dass Künstler Hemmungen in Hinblick auf die eigene Expression hatten – wenn nicht sogar Angst vor ihr. Hier erinnere ich an Levines Aussage, das Handwerkliche in ihrer Arbeit sei ihr angesichts des Publikums peinlich geworden.

Tachiste paintings around. Once we mailed out a card that said, „His gesture moved us to tears” – our ode to neo-expressionism.²³⁴

Dass die „Geste“ eines Malers sie zu Tränen gerührt habe, ist natürlich ein Scherz, Ausdruck dessen, was für sie ‚Pollocks‘ sublime Geste (bzw. seine Lebenstragödie als Wertmaßstab seiner Arbeit) tatsächlich bedeutet – eine Vorlage zur Parodie. Der Sinn für Melodrama und Komödie als Gegenpol etwa zu Pollocks Stilisierung zum tragischen Genie verdient in diesem Zusammenhang besondere Beachtung. Levine hat ihre echte Leidenschaft für das Kino selbst thematisiert. Besonders liebte sie Melodramen, weil diese für sie in alltagstauglicher, einfacher Weise einen Weg zur Kritik an der Massenkultur der 50er Jahre in den USA ebneten, als sei diese stereotypisierte Einfachheit nur die Oberfläche von etwas Tiefergehendem.²³⁵ So erklärt sich ihre Vorliebe für Douglas Sirk, der als Melodramen- Regisseur bekannt und als solcher kritisiert wurde. In den 70er Jahren mehrten sich Bemühungen, die Filme Sirks – die wiederum häufig das Unechte des realen Lebens thematisierten – aus dem Blickwinkel einer Kritik an der nordamerikanischen Kultur der Nachkriegszeit neu zu bewerten. Dies scheint mir Sherrie Levine aufgegriffen zu haben.²³⁶ Ihre Arbeiten etwa, in denen sie klischeehafte Frauendarstellungen aus Zeitschriften in der Form von Silhouetten vier numismatischer Porträts nordamerikanischer Präsidenten (die nach allgemeinem Konsens Teil der Alltagskultur sind) kollagiert, lassen sich anhand der gleichen Mechanismen erschließen.

3.1.2.3.3. Funde, Fetische und Obsessionen

In einem Gespräch mit Martha Buskirk weist Levine auf den primären Antrieb ihrer Arbeit hin: eine Neugierde, die Region der Psyche zu erkunden, in der Gegenstände verklärt werden – sie nennt es Fetischismus oder „where the commodity meets the sublime“²³⁷.

Einen beliebigen gefundenen Gegenstand auszuzeichnen, als ragte dieser aus der ansonsten undifferenzierten Oberfläche der Welt heraus, ist Ausdruck eines eigentümlichen Verständnisses der Beziehung von Innen und Außen, die die Studien der

²³⁴ Singerman (2003), S. 190.

²³⁵ Ist hier eine eigenwillige Rezeption von Barthes' Mythologien auszumachen? Hinter einer solchen Sichtweise darf man wohl die Überzeugung vermuten (ich erinnere an das Zitat Rortys), es gälte etwas Unehliches zu demaskieren.

²³⁶ Bezüglich der Rezeption Sirks anhand einer Kritik an Stereotypen, sozialer Kritik und Melodrama siehe z.B. Elsaesser (1971) oder Fassbinder (1975).

²³⁷ Buskirk & Nixon (1996), S. 255. Siehe auch Taylor (1987), S. 57. Die Gespräche mit Martha Buskirk, Jeanne Siegel und Paul Taylor sind neben zahlreichen Schriften *über* Sherrie Levine die wenigen, in denen die Künstlerin selbst sich über ihr Schaffen ausführlicher äußert. Daher werden im Folgenden hauptsächlich diese Texte als Belege herangezogen.

Psyche und des „wilden Denkens“ als fetischähnlich wertet.²³⁸ Der gefundene Gegenstand ist Repräsentant eines subjektiven Auswahlkriteriums, das seinerseits die Macht der Psyche (zunächst des Individuums, später des einvernehmlichen Kollektivs) darstellt. Somit kommt ihm einem Fetisch entsprechende mystische Bedeutung zu, steht er doch nun für die Möglichkeit, die Ordnung des Zufalls (Unverursachtes als verbindliche Kategorie inbegriffen) umzukehren, und wird zum vermittelnden Träger gemeinschaftlicher Interessen. Indem ihm häufig menschliche (oder göttliche, also übermenschliche) Qualitäten zugeschrieben werden, selbst und vor allem die des Redens und der Mediation, ist der Fetisch ein Ersatz des abwesenden Schrecklichen, ein MacGuffin²³⁹ oder fehlendes Teil, das eine Deutung der Gesamtheit erlaubt.²⁴⁰

Die Schriften von Sigmund Freud, Claude Lévi-Strauss, Marcel Mauss, Jacques Lacan oder Melanie Klein sind von *October*, seitdem sich ein Verständnis von „Kunst als Ware“ oder „Kunst als Ready-made“ durchzusetzen begann, allmählich vereinnahmt worden. Nicht nur für Theoretiker wie Rosalind Krauss (die das „Raster“ primär nach den Prinzipien des Fetisches als zwischen dem Profanen und dem Sakralen schlichtend erklärte) gelten sie als Inspirationsquellen, die sie bei ihrer idiosynkratischen Beschäftigung mit einer Kunstgenealogie, die den Surrealismus, Duchamp, Pop Art und Konzeptkunst verbindet, unterstützt.²⁴¹ Gleichmaßen gilt dies für Sherrie Levine, die 1977 diese Arbeit für den Künstlerraum *3 Mercer Street* in New York hinterließ: 74 Paar unbenutzte Kinderschuhe, die wie Erwachsenenmodelle aussahen und die sie während ihrer

²³⁸ Neben den üblicherweise als Quellen bezüglich des Fetischismus oder Totemismus zitierten Autoren verweise ich auf Slavoj Žižek als gegenwärtigen Autor, der bemüht ist, aus der Fetischismus-Diskussion einen Nutzen für die ästhetische Theorie zu gewinnen. Siehe dazu etwa Žižek (2002).

²³⁹ Ein von Hitchcock geprägter Begriff für Objekte oder Personen, die in einem Film Handlung katalytisch auslösen oder vorantreiben. Im Zusammenhang mit Lacans Theorien wird der Begriff vor allem bei Žižek aufgegriffen.

²⁴⁰ Verwiesen sei auch auf die von Lyotard angeregte psychoanalytische Interpretation des von Kant und Burke geprägten Begriffs des Erhabenen bzw. sublime, dessen Funktion bei Kant in groben Zügen wie folgt darstellbar ist: Im Akt des Erkennens dient die Einbildungskraft dazu, das Gesehene zu ergänzen, doch in erster Linie zum Verständnis von nicht Erkanntem. Siehe hierzu Lyotard (1994). In Zusammenhang hiermit sei auch auf die Kritik Lyotards an Freud und sein Modell der Erscheinung von Gegenständen und der autonomen Erscheinung von Figuren in Träumen hingewiesen, die sich von Freuds Ansatz grundlegend unterscheidet. Insofern findet sich bei Lyotard auch ein Gegenargument des Gegensatzkonstruktes Abstraktion/Figuration, da Abstraktion hier als eine Figuration aufgefasst wird, deren Referenz unklar oder zumindest nicht lokalisierbar ist. Siehe hierzu Lyotard (2011), insbesondere das Kapitel „The Bias of the Figural“ (S. 3–20).

²⁴¹ Auch in Bezug auf Surrealismus und Pop Art ist eine verstärkte Rezeption dieser Autoren zu bemerken. Verwiesen sei etwa auf die Ansätze der Zeitschrift *Artforum* unter dem Chefredakteur John Coplans in den 1960er Jahren. Insbesondere unter dem Blickwinkel des Fetischismus und einer eigentümlichen, geradezu hypersubjektivierten Beziehung zu Gegenständen und Materialien lassen sich meiner Meinung nach die Grundideen des Surrealismus auf Pop Art übertragen; Coplans sieht ein Zusammenfließen surrealistischer und Pop Art-Ansätze in der Person Marcel Duchamps.

Studienzeit in Kalifornien in einem Secondhand-Laden erworben hatte – winzige Kinderbrogues, unbenutzt, zwergenhaft, auf einem Podest für den Kunst(?) - Verkauf ausgestellt,²⁴² irgendwo zwischen Kunst und Ware angesiedelt; Stephen Eins, Kurator der Ausstellung, sprach den Wunsch aus, diese Arbeit Levines in eine Ausstellung über Kommerz mit einzubeziehen.

In bahnbrechender, kritischer Weise schilderte schon 1867 Karl Marx²⁴³ in seinem Aufsatz *Der Fetischcharakter der Ware und sein Geheimnis* in seinem zentralen Werk *Das Kapital* den dahinterstehenden Mechanismus: Die Gegenstände, die Ware letztendlich besitzen gewünschtermaßen Anziehungscharakter; als Widerspiegelung der eigenen Ängste und existenziellen Nöte der Konsumenten fließen diese in die Gegenstände ein und sind nun unabänderlich in Ware transformiert. Denn der Deutungshorizont des Fetisches, auf den hier Levine verweist, entfaltet sich gerade auf dem Gebiet unseres Verhältnisses zur Konsumwelt: die Projektion des eigenen Begehrens auf die Gegenstände besitzt die Kraft, sie in etwas Erhabenes zu verwandeln, wodurch aber auch ihr gewöhnliches Aussehen in wunderbarer Weise in den Augen und für die Augen desjenigen, der sich im Gegenstand quasi widergespiegelt ansieht, verwandelt und verzerrt wird. Genau dies ist auch der Aspekt des Fetischs oder mit Bedeutung aufgeladenen Gegenstandes, bei dem Levines Positionen der „Welt als Bild“ und der Kunst als Fetisch mit der oben beschriebenen Wechselwirkung der Repräsentation zur Deckung kommen: Nach ihrer Ansicht (und ohnehin derjenigen der hier kritisierten Kunstliteratur-Fraktion made in USA) bringt man Begehren durch die Kunst-Ware zum Ausdruck und vice versa. Sowie man ein Bild auf einen Gegenstand projiziert, wird dessen materielles, nicht subjektiviertes Dasein aufgelöst: Der Gegenstand ist nicht mehr der gleiche, nur fast („the almost same“ nennt dies Levine im Gespräch mit Buskirk) – wäre dann also doch Begehren einer Form der Intentionalität vergleichbar?²⁴⁴ Wenn es innerhalb des dem Fetischismus unterliegenden Mythischen eine Figur gibt, die sich besonders eignet, diese Art der Verzerrung, der Wandlung, des projizierenden und fantasierenden Unbewussten auszusprechen, so ist es die der Chimäre.

²⁴² Siehe das Gespräch zwischen Levine und Buskirk in Buskirk & Nixon (1996), S. 177.

²⁴³ Diese Tradition wird auch von Ludwig Adreas Feuerbach und im 20. Jahrhundert von Sigfrid Kracauer, Guy Debord und Arjun Appadurai fortgeführt.

²⁴⁴ Beispiele aus der Kunst des 20. Jahrhunderts sind etwa der *Egg Beater* von Man Ray (Abb. 14) und die sexuell aufgeladenen Maschinen von Marcel Duchamp und Francis Picabia.

Die Figur der Chimera, die laut griechischen Quellen²⁴⁵ als ein Mischwesen aus Löwe, Ziege und Drache aufgefasst wird, hat sich auch in der Sprache der Kunst dahingehend perpetuiert, dass ihr eine Vorstellungsform des Hybriden entspricht. Als der Metamorphose zugeordnet, dem „Sich-Ein-und-Ausblenden“, steht die Chimera in den romanischen Sprachen auch für die Fata Morgana: etwas, das man gesehen zu haben glaubt – ein optisches „almost same“. Die Bedeutung dieser Thematik für den Symbolismus oder den Surrealismus lässt sich anhand der Werke von etwa Odilon Redon, William Blake oder Max Ernst nachvollziehen.

Wie sich aus dem Gespräch mit Buskirk erschließt, befasst sich auch Sherrie Levine besonders mit der Chimera; der Zuschauer wird durch die Irrigkeit der Annahme, etwas gesehen oder erkannt zu haben, dazu gezwungen, durch den Akt einer Verzerrung kreative Vorherrschaft über das Objekt auszuüben. 1994 stellt sie *Chimera after a Broken Leg, 7 – 12* aus. Dabei handelte es sich um eine Installation von sechs Sperrholzbeinschienen, Kopien von jenen, die der Möbel- und Lifestyle-Designer der 40er Jahre Charles Eames im Auftrag der US-Navy für verwundete Soldaten entworfen hatte. In Plexiglaskästen oder museumshaften Vitrinen ausgestellt, strahlen sie eine ironisch zu verstehende meisterwerkliche Aura aus. Die Vitrinen sind mit goldenen Schildern mit jeweils einem „Werk“-Namen und Anspielungen auf weitere Werke von Max Ernst oder Marcel Duchamp gekennzeichnet worden. Bemerkenswert ist insbesondere eines, das auf das Werk *Jeune chimère* von Max Ernst (1921) verweist, weil es sich bei diesem wiederum gerade um eine Auseinandersetzung mit der Art von Verzerrung und Täuschungseffekt der eigenen Projektion handelt, die oben beschrieben wurde, wo die bildliche Darstellung in permanent wechselnder Überblendung entweder als Mädchen oder als Holzbeinschiene erscheint.²⁴⁶ Die Referenzen auf das Zwergenhafte, Unheimliche, Groteske oder Melodramatische spielen auch dort wie im Fall der Kinderschuhe eine Rolle. Ob sie gefunden oder ex professo angefertigt wurden, ist dabei aber nicht festzustellen – der Zuschauer soll sich wundern und fragen, ob er einen „Duchamp“, einen „Max Ernst“, eine Schreinerarbeit oder einen gefundenen Gegenstand gesehen hat. Wichtig ist dabei, sich bewusst zu machen, dass „Intention“ in diesem ihrem Spiel, den Gegenstand als „Waise“ auszuliefern, möglichst als unverursacht erscheinen soll.

²⁴⁵ Siehe Homer (2008), S. 125–141.

²⁴⁶ Siehe hierzu die Abbildungen der Werke von Levine und Ernst sowie Levines Kommentare zu ihrer Installation in Buskirk & Nixon (1996), S. 179 und 181.

Diese Idee der im Fetischismus inbegriffenen verzerrenden Kraft, die einen Gegenstand der Gerichtetheit der Intention nach wandeln kann, greift sie im Werk *Gold Knots I* (1994) wieder auf. Dieses bestand aus einer Reihe von Tafelbildern aus roher Spanplatte, bei denen die Holzoberfläche mit einzelnen goldenen, blattähnlichen Formen, die gleichzeitig die Struktur des Holzes widerspiegeln, bemalt worden sind. Auf der Oberfläche jeder Tafel sieht man einen oder zwei dieser bemalten Knoten. Die Tafeln sind – und das halte ich im Rahmen von Levines Handlungsmustern für bedeutsam – wie Museumsbilder fast einer deiktischen Intention gemäß eingerahmt.

So wie der fantasievolle Betrachter auf dem Holz *Figuren – Chimären* – zu sehen glaubt, so hat Levine diese direkt in Form von Baumblättern auf der Oberfläche in Gold (traditionellerweise mit Hintergründen von Kunstwerken, also quasi mit Nicht-Bild verbunden) aufgetragen.²⁴⁷ Aber dies ist eine wohlüberlegte zeichenhafte Erscheinungsform des Holzes als Verdopplung, als Verzerrung von sich selbst im „Naturzustand“: Dass ausgerechnet Holz, eigentlich mit der Fläche, also dem nicht künstlerisch abbildenden oder nicht intendierten Teil eines Werks assoziiert, zum zentrierenden Protagonisten gemacht wird, verweist auch auf eine charakteristische Auffassung des Betrachtens und des Erfassens, wo Bezeichnen und Deuten – und genau in diesem Punkt wird Levines Arbeit bezüglich einer möglichen Re-Materialisierung anhand von Lyotards *Discours et figur* später wieder aufgegriffen werden – unweigerlich auf das bipolare Begehren angewiesen ist, indem es das Subjekt dem Objekt überordnet. *Figuren* bilden sich da, wo das Begehren auf eine Fläche trifft – diesbezüglich sei nochmals an Max Ernsts Frottagen erinnert.²⁴⁸ Denn genauso wie Ernst beim grafischen Reliefieren von Holz die Suggestion von *Figuren* erzielen möchte, so verschiebt sich auch hier der Fokus in Richtung des Hintergrunds oder der Figur je nach Betrachter. Warum eigentlich reagierte Greenberg instinktiv mit Unbehagen auf die Überlagerung von Klecksen bei Pollock? Aber ein solches dem fetisch-bedingten Paradigma zugesprochenes abbildendes Vermögen verweist auf eine bestimmte Auffassung von Ästhetik aufgrund der als Kriterium akzeptierten prädeterminierten hierarchischen Spannung zwischen Figur und Hintergrund.

²⁴⁷ In einigen Werken Levines zeigt sich ihr Interesse für die Kunst des Trecento, wo sowohl die sinnbildliche als auch die ökonomische oder rein technische Diskussion über die Farbe des Hintergrundes, Gold oder Blau, im abendländischen Kulturkreis entsteht – so etwa in der Serie „Meltdown“, wo sie Bilder bekannter „Modernisten“ kopiert, indem sie alle Farben dieser Werke zu einem monochromen Ton vermischt.

²⁴⁸ Als mögliche Punkte einer Diskurserweiterung sei hier in aller Kürze darauf verwiesen, dass der Begriff Frottage nicht nur auf die abbildende, doch gleichzeitig urheberische Kraft der Autosuggestion hindeutet, sondern als Akt des Reibens auch sexualpsychologisch und -pathologisch konnotiert ist.

Darüber hinaus lässt Levine Fläche sich in ein dreidimensionales Objekt verwandeln – je nach Imaginationskraft des Betrachters –, als besäße der Fetisch die magische Kraft, sich in einem ‚realen‘ Objekt zu verdichten. So tauchen bei ihr einige Motive als dreidimensional oder als physisch dastehende Gegenstände auf, von denen der Kunstgeschichte bekannt ist, dass sie zuvor als zweidimensionale Abbildung existierten. Dies ist etwa bei Man Rays *La Fortune* (1938) so, wo sie den Billardtisch physisch re-kreiert (in *La Fortune, after Man Ray*, 1990), und auch bei den Teilen, die als Vertreter der „Junggesellen“ in Marcel Duchamps Großem Glas erscheinen: Der Betrachter bleibt hilflos dem eigenen Gedächtnis ausgeliefert, gefangen in der Rekursion²⁴⁹ der Frage: „Wo habe ich das schon mal gesehen?“²⁵⁰ Auf den Spuren des MacGuffin ...

3.1.2.3.4. Hülsen und Abgüsse, Schablonen und Kopien

Nachdem sich Sherrie Levine fast zwei Jahrzehnte lang mit Druckmedien, Reproduktionen, Collagen oder der Ausstellung von Objekten, die mehrdeutig und nicht als von ihr selbst angefertigt erkennbar waren, beschäftigt hatte, reproduzierte sie 1991 erstmals ein sofort wiedererkennbares dreidimensionales Kunstwerk: Sie goss Duchamps *Fountain* (1917) in Bronze²⁵¹ nach (Abb. 15). Ohne dass „Dimensionalität“ als Divergenzfaktor etwa im Sinne eines Vergleichs von fotografischen Kopien und Kopien von Rondebosse-Kunstwerken oder gar als Maß der Distanz von Intention, Kontext und Wirkung eines Kunstwerks verstanden werden soll, unterscheiden sich derartige Nachgüsse von den vorherigen Kunstobjekten Levines in einem wesentlichen Punkt: Sie hat sich hier dazu entschieden, sowohl bezüglich Gestalt als auch Titel ihr Werk scheinbar eindeutig als von ihr angefertigte „Kopie“ zu kennzeichnen. Die Operation des Kopierens, des Duplizierens eines Originals (Duchamps „eigenes“²⁵² Pissoir) hat sie bewusst zugelassen und ausgestellt, wobei sich doch ein gewisses Gefühl von Déjà-vu einstellt: Handelt es sich um das Original einer Kopie oder die Kopie einer Kopie – oder die Kopie eines Originals? Ist das Kunst, weil es durch den Rekurs auf die anerkannte Persönlichkeit Duchamps dessen Aura teilhaftig wird bzw. durch den Wiedererkennungseffekt den

²⁴⁹ Häufig stellt Levine ihre optisch zwischen Möbel, Industrieprodukt und klotzigem Kunstwerk stehenden „Skulpturen“ in Bezugnahme auf den Minimalismus als Multipel her.

²⁵⁰ Werke, die diesen Effekt auslösen, sind beispielsweise die Bronzeabgüsse von Figurinen – etwa ihre Zwerge – und anderen Alltagsobjekte und Kunstkopien aus der Massenproduktion, die im Allgemeinen eher übersehen werden. Bei Levine erscheinen sie aber als edel glänzende Metallsulpturen.

²⁵¹ Erstmals ausgestellt in der *Mary Boone Gallery*, New York, Mai–Juni 1991.

²⁵² Tatsächlich ist das Pissoir ja nicht Duchamps ‚eigenes‘, da es nicht aus seiner künstlerischen Produktion stammt. Lediglich in der Auswahl zur Ausstellung findet die Aneignung als kreativer Akt statt. Ich beziehe mich hier auf den Ansatz von Sebastian Egenhofer in Egenhofer (2008).

eigenen Kunststatus thematisiert? Das lässige Hütchenspiel mit der Aura: Wo ist die Kunst?

In einem Material und mit einem Oberflächenglanz erstellt, die sich unmittelbar mit Matrizen oder Gussmodellen oder weitergehend mit ‚Edel‘ in Verbindung bringen lassen (also mit der Sphäre minderwertiger Pseudo-Kunst-Objekte, die in Dekor- und Lifestyle-Galerien zu kaufen und somit wieder in die Thematik Kunst versus Nicht-Kunst unauflöslich verstrickt sind), glänzt das Pissoir, ohne jegliche Spur seiner Herstellung zu offenbaren. Ausgestellt wird es auf einem Podest – grundlegendes Erfordernis bei einem Ready-made, um als Parergon einen Gegenstand in Kunst zu verwandeln. Trotz der gewollten Mehrdeutigkeit (ein Missverständnis des Werks als massenproduziertes Dekorobjekt ist durchaus möglich) verführt der zugewiesene Titel *After Marcel Duchamp* zu der Annahme, es handele sich hier um eine nachgegossene Kopie.²⁵³

Aber das Pissoir Levines fordert dazu heraus, Komplize ihres Aura-Scherzes zu werden, indem es Assoziationen an Duchamps Pissoir weckt. Gleichzeitig verweist die offensichtliche Fälschung Levines auf den fehlenden Kern und damit auf die lediglich allegorische Beschaffenheit des Objektes: Es geht darum, bei der Betrachtung von Levines Pissoir Duchamps *abwesendes* Pissoir aus der Zeit wiederzugewinnen und mit einzubeziehen²⁵⁴. Duchamps Pissoir verleiht letztendlich dem von Levine seinen Sinn und umgekehrt ist das ihrige ein Symbol des seinigen. Wie bei Collagen sieht der Betrachter in jedem ihrer Werke diverse Sinnschichten, die sich durchmischen und verschmelzen können. Jeanne Siegel gegenüber sagt Levine: „The reproduced one [Photograph] is in some sense two photographs – a photograph on top of a photograph. For me it’s a way to create a metaphor by layering two images, instead of putting them side by side. This creates the possibility of an allegorical reading of the work.“²⁵⁵

Ich habe mich darum entschlossen, diese Gruppe von Werken, zu denen das Pissoir und die *Bachelors* von Duchamp (1989), Brancusis *Neugeborenes* (1993) und andere in den spezifischen Interpretationen von Levine gehören, als „Hülsen“ zu benennen, da sie die plastische Verdinglichung eines Abwesenden sind, behaftet mit der Grundopposition

²⁵³ Das Wort „after“ soll nicht nur auf eine epochale oder zeitliche Nachfolge hindeuten, sondern auch auf die Idee eines Manierismus, den ein Schüler von seinem Meister übernimmt. Hierin zeigt sich eine Verbindung dieser Nachgüsse mit Levines anderen Werken bezüglich der hier schon erwähnten „Anxiety of Influence“.

²⁵⁴ Denn nur wenn Kunst metaphorisch funktioniert, wenn die Funktion „Aura/Nicht-Aura“ zuweisbar ist, ist ihrer Meinung nach das Sich-Ausschließen von Anwesendem und Abwesendem aufgelöst: Nicht durch seine Gestalt, sondern durch die Aura wird ein Werk zur Kunst.

²⁵⁵ Mandiberg (2012), online.

zwischen Kunst und Nicht-Kunst, zwischen Aura und Nicht-Aura. Levine selbst beschäftigt sich zwar scheinbar wenig mit diesem Gegensatz, indem sie hauptsächlich die Momente des Künstlerischen und damit des Auratischen betont: „(...) When I made the decision to cast the urinal, I was thinking about Duchamp, but the finished high polish bronze sculpture more readily evoked Brancusi (...).“²⁵⁶

Allerdings soll offensichtlich das Pissoir von Levine ein Déjà-vu auslösen – als von der Künstlerin angeblich nicht erwarteter Nebeneffekt wird dabei nicht nur Duchamps Fountain, sondern auch die Formwelt Brancusis evoziert; als ein Fast-Gleiches oder eine Metapher beinhaltet es sozusagen vorangegangene Diskurse, die vom kunsthistorischen Wissen von Erzeugerin und Rezipient beeinflusst werden – die Duchamp'sche Spannung zwischen Alltagsgegenstand und Kunstwerk mit eingeschlossen.

Nicht selten wird die Diskussion über die Nachgüsse dahingehend kommentiert, dass sie Collagen sehr nahekämen, was Levines eigenen Intentionen durchaus entspricht: Für sie ermöglichen es Collagen, zwei Bilder in einem zu sehen, d.h. das eine durch das Verblassen des anderen, dessen Bedeutung aber Teil des hermeneutischen Inhalts bleibt, zu entziffern. Entsprechend wird das Ersatzspiel von Anwesend-Abwesend als symbolgenetisch aufgefasst, indem es genau das darstellt, was Hülsen faktisch sind: die plastische Expression einer Abwesenheit. Angemerkt sei hier, dass sich in dieser künstlerischen Zielsetzung eine bestimmte Auffassung von Deutung manifestiert durch die Grundannahme, Abwesenheit könne visualisiert werden. Der Begriff der Metapher ist in der Diskussion solcher Darstellungsprozesse häufig präsent. In Anlehnung an Levines Verwendung des Terminus wird „Metapher“ nachfolgend im Sinne eines Herbeileitungsprozesses verwendet, der die Analogien der zugrunde liegenden begrifflichen Ebenen der differenten Ausdrücke verdinglicht. Durch die zeitliche Verschiebung zwischen den bedeutungsgenerierenden Ebenen liegt nach dieser Definition allerdings die letztendliche Interpretationsgewalt beim zuweisenden Subjekt. In einem entsprechend „metaphorischen“ Verhältnis steht das Werk Jasper Johns' zum Schaffen Levines. Eine entsprechende Assoziation durch Jeanne Siegel findet sich im selben Gespräch: „... the way [Jasper] Johns turned an ale can into a sculpture – by casting it in bronze.“ Sie ist der Meinung (und dem stimmt die Künstlerin selbst zu), Levines Auseinandersetzungsformen mit den Motiven seien ebenso Ausdruck des Metaphorischen wie Johns' „Ale Cans“ – egal ob es sich bei Levine darum handelt, Abbildungen aus kunsthistorischen Büchern nachzuzeichnen, Zeitschriftenbilder zur Form von Silhouetten nordamerikanischer Präsidenten zurechtzuschneiden, Abdrucke

²⁵⁶ Buskirk & Nixon (1996), S. 179.

von als Meilensteine der Geschichte der Fotografie postulierten Werken zu refotografieren oder Kunstwerke, die der Betrachter aus Büchern kennt (das „originale“ *Pissoir* Duchamps ist ohnehin verschollen und dasjenige der Arensberg Collection im Philadelphia Museum of Art eine „Kopie“), nachzugießen. Ausschneiden, Abgießen, Zusammenkleben, Nachmachen: Der ‚transmediale‘ Umgang mit den diversen Kunstwerken, deren Überführung oder Nicht-Überführung in andere Darstellungsformen keinen unmittelbar nachvollziehbaren Kriterien folgt, erlaubt die Schlussfolgerung, dass das Medium eine spezifische subjektive Vermittlerfunktion zwischen dem (direkt rezipierbaren) Ausdruck und einem zugrunde liegenden Inhalt einnimmt. Entsprechendes kann ebenso für die in verschiedenen Medien von Johns gestalteten *Ale Cans* gelten (Abbildungen 16, 17).

Die von Siegel hergestellte Verbindung zwischen Johns und Levine via Duchamp und Konzeptkunst lässt sich gleichermaßen zur *Pictures Generation* herstellen und hat nicht nur eine historiografische, sondern auch eine epistemologische Bedeutung. Historiografisch bedeutet diese (von ihren Schöpfern als „Duchamp-Effekt“ bezeichnete) Verbindung die Schaffung einer künstlerischen Tradition *post festum*, die Bezugnahme darauf und die Identifikation mit dieser. In der Anwendung des Ausdrucksmittels „Metaphorik“ zeigt sich eine nicht unbrisante Parallele zu Greenbergs Logos in eben jenem Punkt, den vor allem Krauss immer wieder kritisierte: der bruchlosen Kontinuität der ontologischen Kunsttranszendenz durch Voraussetzung der Existenz eines metaphysisch zuverlässigen „Ästhetischen Urteils“²⁵⁷. Auch hat diese spezifische grundlegende Kunstauffassung zur Folge, dass der Kunst eine spezifische zeitliche und immaterielle Natur zugewiesen wird. Als scheinbar effektives Mittel gegen die Form der Selbstreferentialität in Greenbergs Kunst- und Erkenntnistheorie wird jede Form einer Kunstmetaphysik als metaphorisch, d.h. hier auf Zustände der Subjektivität verweisend, entlarvt, so dass das Dasein des Objektes (das Materielle) als bloße Repräsentanz in eine Abwesenheit des Eigentlichen umgewandelt wird. Subjektivität äußert sich hier auch in einem Verständnis von Zeitlichkeit als einer im Präsens wiedergewonnenen Vergangenheit.²⁵⁸ Ein zentraler Name im Zusammenhang mit diesem Kunstmodell ist Leo Steinberg; im Folgenden soll in knapper Form versucht werden, sich wesentlichen Zügen seines diesbezüglichen Denkens anzunähern.

²⁵⁷ Hier paraphasiere ich Greenbergs zuvor kommentierte Texte, in denen er von Kant inspiriert seinen Abriss des Modernismus entwirft und darlegt; die selbstverweisende und zugleich überbrückende Konstitution des Urteils ist auch der Punkt, den Jacques Derrida in seinem bahnbrechenden Text *La Vérité en peinture* (Derrida [1978]) an Kants Kritik der reinen Vernunft angreift.

²⁵⁸ Siehe Heideggers Kritik der Zeitlichkeit im Allegorischen im dritten Teil von *Sein und Zeit*; dies wird später in Derrida (1999) mit dem Text *Ousia und Gramme* problematisiert und erweitert.

In Johns' Werk (und, obwohl in Levines Gespräch nicht erwähnt, in dem Robert Rauschenbergs) erkannte Steinberg eine wegweisende Position, die geeignet war, die gängigen Strömungen der Kunstwissenschaft, insbesondere die von Greenberg vertretene, herauszufordern.²⁵⁹ Jasper Johns enthüllte durch seine transmediale Vorgehensweise bezüglich der Kunst, dass künstlerische Inhalte als Produkt von Interpretation und demzufolge also auch Grundaussagen als ein Resultat von Mediatisierung betrachtet werden können. Häufig mit scheinbar banalen, doch kulturell sinnbildlichen, geradezu archetypischen Gegenständen befasst (so etwa die Flagge der Vereinigten Staaten, typische Bierdosen, Landkarten usw.), scheint er durch die wiederholte Abbildung dieser Motive in unterschiedlichen Materialien und Techniken auf die Beschaffenheit von deren Essenz und auf die Bedeutsamkeit des Repräsentationsverfahrens für die Essenz als deren Konstitutiv hinzuweisen zu wollen. Indem der Künstler darüber hinaus seinen Werken oft nicht „logisch“ zutreffende Benennungen hinzufügt, zeigt sich bei Jasper Johns nach Steinbergs Auffassung der Akt des Kunst-Repräsentierens als erschließungspolymorph: Bei jeder Repräsentation kommt ein arbiträrer Zuweisungs- und Zuordnungsmechanismus ins Spiel.

Schon in den ersten Zeilen des Aufsatzes spricht Steinberg an, aufgrund welcher künstlerischen Qualitäten Johns für seinen kritischen Ansatz besonders wertvoll ist (was nach den vorherigen Ausführungen nicht überraschen sollte): Seine künstlerischen Verfahren ähneln im Umgang mit Gegenständen denen der Surrealisten; er wählt Motive, die gleichzeitig wie in einer Überblendung real, banal oder merkwürdig erscheinen, lässt diese jedoch durch den üppigen Farbauftrag – die Farbe, nicht das Motiv, scheint durch Enkaustik in ihrer physischen Präsenz primäre Bedeutung für das Bild zu haben – zugleich künstlerisch und „semantisch“ verstärkt erscheinen. Johns verleiht den Motiven, so meint Steinberg, die Natur eines semiotischen Rätselspiels. Durch pikturale Sorgfalt in der Fertigung, nämlich unterschiedliche Schichten von Farben und Enkaustik, durch die Verwendung von signifikanten Worten im Bild sowie durch die mehrfache rekurrente Anfertigung der gleichen Gegenstände (beispielsweise Bierdosen) scheint er sie sachlich, jedoch mehrdeutig zu bestätigen.

[...] Johns's intent in choosing a subject was either to *see it*, to *name it*, or to *show it*. (...) [A] Johns painting renders an overlooked subject suddenly recognized.²⁶⁰
Thus the paradox lies in Johns's reversal of the usual process of representation, by which a three-dimensional form from the real world is represented as a two-dimensional illusion. John gives his two-dimensional signs greater substance, weight, and texture than they had in reality; in other words, he turns them into objects.²⁶¹

²⁵⁹ Siehe hierzu den titelgebenden Aufsatz *Other Criteria* in Steinberg (1975), S. 55–91.

²⁶⁰ Steinberg (1975), S. 25.

²⁶¹ Rubin (1960), S. 26.

Die Bierdosen gibt es bei Jasper Johns mehrfach. Er hatte nicht nur einmal, sondern zweimal, vielleicht sogar noch öfter seine Bierdosen gemalt oder gegossen – falsch wäre es zu glauben, das Motiv sei für Johns unwichtig. Entscheidend ist vielmehr, wie etwa Coplans in einer Rezension bezüglich Pop Art und ihrer Vorliebe für Alltagsgegenstände schreibt, hinter der vermeintlichen Banalität eines Motives gerade in dessen Wahl den Verweis auf die zugrunde liegenden fetisch-ähnlichen Mechanismen als Motor der Kunst nachzuvollziehen. Die Bierdosen, das „Kunstwerk“, stehen unweigerlich *subjektiv* in diesem Zusammenhang. 1960 goss Jasper Johns zwei Bierdosen in Metall und bemalte sie genau wie ‚echte‘ Bierdosen. Er stellte sie auf einen Sockel und verwandelte sie so in „Kunst“.²⁶² 1964 malte er ein Paar ähnliche Bierdosen auf einer Fensterbank – offen bleibt, ob sie vielleicht als ein Portrait der nämlichen Dosen²⁶³ und somit nicht als nur ähnliche Bierdosen, sondern die gleichen, transmedial übertragen, zu verstehen sind. Die auf einem ‚kunsttypischen‘ Sockel²⁶⁴ stehenden gemalten Bierdosen in klassischem Chiaroscuro verweisen auf die visuellen Codes und Anfertigungsmodi der Kunstgeschichte, indem sie potentiell ebenso an Caravaggio oder Jusepe de Ribera erinnern. Als Komplementär mag man auch an René Magritte denken, seine Bilder von Gegenständen und deren Benennungen, die sich zu widersprechen scheinen.

In noch anschaulicherer plastischer Beziehung sei hier jedoch an den spanischen Maler Sanchez Cotán erinnert, der nüchterne Stilleben von Naturalia auf einer Fensterbank so malt, dass sie unverkennbar ohne Umweg auf sich selbst verweisen. Die Titel der Bilder entsprechen häufig dem Dargestellten – somit sind die Werke Repräsentanten einer (in Frage zu stellenden) Unmittelbarkeit von Meinen und Sagen, die Johns aufgreifen will. In *Membrillo, col, melón, pepino* (1602) beispielsweise hat Cotán deiktisch also eine Quitte, einen Kohl, eine Melone und eine Gurke dargestellt. Auch Johns nennt seine Bierdosen, um subjektiven Verzerrungen scheinbar vorzubeugen, nüchtern *Ale Cans*. So zeigt sich hier die „Metapher“ als Stilmittel, das trotz geschichtlicher Aussagemodi, die

²⁶² Hier bietet sich ein interessanter Vergleich an zwischen dem Vorgehen Johns', der seine Bierdosen selbst modellierte, anstatt sie direkt im Supermarkt zu kaufen, und dem Andy Warhols, der gekaufte Dosen direkt ausstellte.

²⁶³ Die Problematik der Portraituren innerhalb der Pop Art ist bislang wenig untersucht worden. Es fällt aber ein starker Bezug zwischen Porträts von Gegenständen (wie Warhol etwa seine Suppendosen-Bilder bezeichnet) und dem auf, was im vorliegenden Text mit Fetischismus bezeichnet wird (nämlich der unweigerliche Verweis auf das Ich als Existanzbindung des Kunstwerkes): Hier wären etwa Werke von Philip Hefferson zu nennen, der auf seinen Gemälden von Geldscheinen anstelle der Politiker teilweise Familienportraits einsetzt. Siehe hierzu John Coplans: „The New Paintings of Common Objects“, in: *Artforum*, November 1962, S. 26–29.

²⁶⁴ Siehe hierzu Svetlana Alpers' Theorien, die die Funktion des Rahmens mit Fensterdarstellungen und ihrer Repräsentationsfunktion in historischen Gemälden in Beziehung setzt, in Alpers (1985).

die eigene exegetisch-hermeneutische Leistung betonen, dennoch die Sache an sich durch ihre Erscheinung ersetzen: Das Motiv ist Ausgangs- und Ankerpunkt solcher stilistischer Leistungen, die jedoch in der tatsächlichen Anwesenheit des Motivs ihren Sinn verlören.²⁶⁵ Steinberg sieht (in deutlichem Gegensatz zu Greenberg) in dieser Motivrückbindung eine Parallele zwischen Jasper Johns und Jackson Pollock im „Malen des Unterbewussten“.²⁶⁶ In der Darstellung, Benennung und/oder Evozierung von Gegenständen zeigt sich der Fetischcharakter der Konsumgüter (zu denen letztlich auch die Kunstgegenstände gehören), die so das Unterbewusstsein durchdringen. Dieser zwanghafte Gegenstandsbezug in der künstlerischen Auseinandersetzung wird von Levine wie folgt umschrieben: „I always make things that I want to look at. (...) I think: What would it be like to cast a Brancusi head in glass?“²⁶⁷

Steinbergs Ansicht (die später von Craig Owens, einem der Haupttheoretiker von *October*, aufgegriffen wird) ist, dass die Metapher (Owens spricht von dem „allegorischen Prinzip“, das für unsere Zwecke hier allerdings als synonym betrachtet wird, um eine unnötige Verkomplizierung zu vermeiden) als die Präsenz einer Absenz der Schlüssel dafür ist, sich effektiv Greenbergs Muster entgegenzustellen. Daraus resultiert seine exemplarische Auseinandersetzung mit Darstellungsmodi (Pinselstrich, Rahmen, unterschiedliche Medien) in der Kunst am Beispiel von Johns, wobei er diese Modi analog zu sprachlichen Phänomenen auffasst. Nach Steinbergs Meinung zeigt sich das Kunstmachen in Johns' Umgang mit Gegenständen als Verbindungs- oder Überbrückungshandlung,²⁶⁸ als eine Verbindung zwischen dem Realen und der Repräsentation. Dieser Verbindung wird hier ein ausschließlich allegorischer Charakter zugesprochen, weil sie eine Rekonstruktion des Dargestellten – „WAS ist DAS?“ – sowohl durch seine transmediale Rekurrenz als auch durch die Anwendung unterschiedlicher diskursiv geprägter Handhabungen (beispielsweise kunsthistorisch im Barock verorteter Darstellungstechniken (Abb. 17) zulässt.

Nun ersetzen bei Levine das Podest, die Einrahmung, die Objektbeschriftungen, der Kontext „Museum“ (in dem ihre Gegenstände platziert sind) und der Diskurs der Kunstgeschichte das, was Johns mit der Ekaustik vermitteln wollte: jenes semantische

²⁶⁵ Gilles Deleuze sieht diese Problematik als historische Konsequenz des aristotelischen Hylemorphismus. Siehe hierzu Deleuze (1994), S. 66–69.

²⁶⁶ Siehe hierzu Steinberg (1975), S. 23: „The motive is not to attack or amuse, but to emulate Jackson Pollock and ‚paint the subconscious‘.“

²⁶⁷ Buskirk & Nixon (1996), S. 178.

²⁶⁸ Und hier denke ich an Derridas Idee des Ur-Teils als Brücke zwischen der Ebene der Allgemeinheit oder Selbstverständlichkeit und jener des Subjektiven. Vgl. Derrida (1987), S. 38f.

Spiel von „WAS bin ich?“, im Fall Levines Kunst oder Nicht-Kunst. Gemäß dieser Steinberg'schen Sichtweise verhalten sich sowohl bei Johns als auch bei Levine die Gegenstände wie Zeichen, deren auratisches Potenzial (Krauss nannte dies *signs of inclusion*) im Unterbewusstsein verankert ist und somit unweigerlich auf einen zuordnenden Betrachter verweist.²⁶⁹

Letztendlich geht es darum, den Modus konstitutiv zu erfassen (das WIE als das WAS). Mehrere solcher Modi können sich auch überlagern; jeder stellt eine weitere Kruste oder Verzerrung des Vorherigen dar, wobei alle um eine zentrale Idee kreisen. Dass Levine Werke von Brancusi, dem Magier der Ursprünglichkeit, und Duchamps als Vorlage wählt, ist kein Zufall.²⁷⁰

Im Oktober 1993 hat Sherrie Levine im monumentalen Eingangsbereich des Philadelphia Museum of Art sechs Flügel aufgestellt. Auf jedem dieser Instrumente ruht ein aus Milchglas gegossener stilisierter Kopf eines Neugeborenen (Abbildungen 18–19). Der Kunstkenner merkt rasch, dass es sich dabei um Kopien von Brancusis Neugeborenem bzw. *Prometheus* (1915) handelt – eine der größten, wenn nicht gar die größte Sammlung von Brancusis Werken ist in eben diesem Museum ausgestellt. Brancusi, der sich insbesondere um Ursprünglichkeit bei Sinnbildern und Formen bemüht hatte,²⁷¹ der eine Freundschaft mit Duchamp (der zeitweilig mit Brancusis Werken handelte) pflegte, der mit größter Sorgfalt sowohl an den Kunstwerken als auch an dessen deiktischen Einrahmungen oder Sockeln arbeitete, der im quasi-ödipalen Bemühen, sein eigener künstlerischer Vater zu sein, seine Lehrzeit bei Rodin in Paris verleugnete, ist derjenige, der jetzt von Sherrie Levine ausgewählt wird, um die Opposition in der Moderne von Kunstwerk und Nicht-Kunstwerk metaphorisch umzusetzen.²⁷²

Aber sie rekurriert nicht nur auf Brancusi als Inbegriff der Moderne, sondern auch auf Duchamp als Inbegriff der Postmoderne. Die Köpfe sind aus Glas gefertigt – ein Hinweis auf Duchamps „Großes Glas“ oder seine Idee der „Verspätung in Glas“,²⁷³ die als statische Repräsentation dynamischer Vorgänge das Problem der Zeitlichkeit in der Kunst unmittelbar aufgreift und damit als Vordenker von Levines Modell einer statischen Reprä-

²⁶⁹ Die Profanierung von Kunstgegenständen (oder ein gegenteiliges Ergebnis durch Hinzufügen einer auratischen Komponente) führt letztlich zu dem, was Levine „*the uneasy death of modernism*“ nennt (in Bois [1993], S. 229).

²⁷⁰ Die von *October* initiierte, ‚postmoderne‘ Duchamp-Interpretation entspricht Levines künstlerischen Interessen. Siehe hierzu Temkin (1993).

²⁷¹ In seinem Bemühen um eine Abstraktion des Typus durchaus mit seinem Meister Rodin vergleichbar: Beide gebrauchten Begriffe wie Liebe, Ursprung, Endlichkeit usw.

²⁷² Diese Angaben stammen aus Temkin (1993).

²⁷³ „Delay in glass“. In: Cabanne (1987), S. 40.

sensation eines Denkprozesses in der Kunst angesehen werden darf. Auch der Sockel, Inbegriff einer Deixis des „Kunstwesens“, wird diskursiv gestaltet: Die Köpfe ruhen jeweils auf einem Flügel. Dies ist für Levine nach Aussage von Ann Temkin, der Verfasserin des Ausstellungskataloges, eine Metapher des Hochstilisierten und damit wiederum des Modernismus. Die Flügel stehen für die Einrahmung des Kunstwerkes, für die von Brancusi selbst gestalteten Sockel, die integrale Teile seiner Kunstwerke sind: Letztendlich ist hier bei Levine ein (Kunst-)Werkzeug diskursives Zeichen für ein (Kunst-)Werk.

Die assoziativen Gedanken des Betrachters mögen sich legitim in alle Richtungen ausdehnen (Musik versus Ruhe, Allegorien des Neugeborenen, Thematisierung der Sammlung des Museums usw.). Levine allerdings geht es laut Temkin prinzipiell um eine metaphorische Banalisierung der sog. „hohen Kunst“. Einen Brancusi auf einem Klavier auszustellen, verkörpert für Levine die Problematik, dass im Ursprungsmythos der hohen Kunst (Synonym einer Aura) der Schicksal der Banalität bereits enthalten ist: Indem der Sammler Kunst erwirbt, wird Avantgarde zu ‚teurem‘, in den Haushalt integriertem und rekontextualisiertem Kitsch.²⁷⁴ Auch hier findet eine Auseinandersetzung zwischen Kunst und Nicht-Kunst, also Gegenständen, statt.

Denn wo hat man Skulpturen von Brancusi oder für viel Geld erworbene Kunstwerke auf Klavieren vorher schon einmal gesehen?²⁷⁵ Déjà-vu. Wo hat man diese banale Entkontextualisierung eines Werkes gesehen? Wo stirbt die Aura des Kunstwerkes (wie Levine es metaphorisch ausdrückt) in der feindlichen Umwelt des Banalen? Für Levine lautet die Antwort: in der diskursiven Unbeständigkeit des Kunstwerkes, in der Überlagerung von Sichtweisen oder Repräsentationen, in der Metapher.

Die Ausarbeitung des Themas „Kunstwerke als Kitsch in Sammlerhäusern“ ist für Levine, auch hinsichtlich eines transmedialen Zugriffs (Skulpturen auf einem Klavier oder Fotos von Skulpturen auf einem Klavier), nicht fremd: Levine hatte zuvor auch mit der Konzept-Fotografin Louise Lawler gearbeitet, Themen und Positionen geteilt. Das Thema der Kunstbanalisierung hat Lawler besonders beschäftigt. Hier sei etwa verwiesen auf *Pollock and Tureen, Arranged by Mr. and Mrs. Burton Tremaine, Connecticut, 1984* (Abb. 20), wo das Schicksal des „großen Pollock“ in verkitschter Form dargestellt wird.

Vergleichbar mit Greenbergs Interpretation der Kant'schen Philosophie bildet die „Metapher“ bei Levine eine Instanz, die ein Oppositionspaar Kunst/Nicht-Kunst zementiert

²⁷⁴ Hier Greenbergs seinerzeit bahnbrechender Ansatz ‚Avantgarde gegen Kitsch‘ mitgedacht.

²⁷⁵ Im Katalog zu Levines Installation in Philadelphia (Temkin [1993]) ist eine Fotografie des „echten“ Prometheus von Brancusi im Haus des Sammlers H. S. Ede, Kettle's Yard, Cambridge, England, zu sehen: Auch hier hat der Sammler Brancusis Werk auf einem Flügel platziert ...

und eine Zuordnung zu jeweils einem der Pole steuert. Kunst ist eine Metapher, ein Exzedent der „Nicht-Kunst“, Kunst ist Überbrückung und „Hermeneutik“ in der Weise, dass sie ein Analogon zur Realität und damit quasi deren Verdopplung, jetzt als unerreichbare Objektivität verworfen, erzeugt. Während bei Greenberg die metaphorische Funktion²⁷⁶ in den Zuständigkeitsbereich des Ausdrucksproduzenten fiel, ist die Kausalität dieses Verhältnisses in Levines Modell auf eigentümliche Weise umgekehrt: Dem Betrachter fällt nun die Aufgabe zu, aus einer Fülle vorkodifizierter Gegenstände²⁷⁷ die passenden herauszugreifen. Gestalterische Absicht sowie Intentionalität als „Gerichtetsein“ (auch im Sinne Husserls) sind aber bei beiden Modellen für die Einordnung einer Gestalt oder eines „Bildes“²⁷⁸ ursächlich. Während Greenberg der Überzeugung war, objekthafte Ausdrucksformen mittels einer Epistemologie rekonstruieren zu können, sind es bei Levine nun subjekthafte Ausdrucksformen, die auf die Gestalt der Gegenstände Einfluss haben. Die Idee, „Repräsentation“ liege in den Händen des Rezipienten, stellt darüber hinaus sicher, dass Realität und „Hermeneutik“ voneinander separiert bleiben. Das Subjekt ist eingeschlossen in ein hermetisches diskursives System subjektiver Interdependenzen und so von der „Welt“ abgetrennt. Indem ihm ein materieller Kontakt mit Gegenständen vorenthalten wird, ist das Subjekt in seiner Auseinandersetzung ausschließlich mit „Bewusstseinsakten“ gezwungen, bei der Betrachtung eines jeden Objekts das System „Kunst“ immer wieder zu aktualisieren.

Levines Arbeiten basieren durchgehend auf der Prämisse, jeglicher Ausdruck²⁷⁹ sei, begründet in seiner Eigenschaft einer „Repräsentation“, ein Rückgriff oder ein zu rekonstruierender Kommunikationsakt. Dass Repräsentieren – in diesem Fall als transmediale Übertragung eines Sinnes verstanden – über den Ausdruck, also die ultimative Erscheinung und das Aussehen eines Gegenstandes²⁸⁰, entscheidet, hat außerdem zur Folge, dass der Inhalt die Form des Ausdruckes kausal bedingt. So gleicht die Repräsentation einer Funktion, die mit dem Potential eines kreativen Akts ausgestattet ist, weil sie, indem sie die zeitlichem Wandel²⁸¹ unterworfenen Sinnüberlieferung steuert, über die mannigfaltigen Erscheinungsformen oder Ausdrucksweisen dieses Inhaltes entscheidet. Der „Metapher“ fällt die wesentliche, ontologische Rolle einer zeitlichen Reorganisation des Inhaltes oder

²⁷⁶ Insbesondere des Ursprungs oder sprachlich der Benennung.

²⁷⁷ Vorkodifiziert daher, weil zwar kein Produzent, jedoch ein ablesbarer Inhalt vorausgesetzt wird; hieraus erklärt sich auch Levines Affinität zum *objet trouvé*.

²⁷⁸ Als Gegensatz zu einem Hintergrund.

²⁷⁹ In diesem Kontext wird unter Ausdruck der kreative Akt der Formbildung verstanden.

²⁸⁰ Ich nenne dies „Verzerrungsverläufe“.

²⁸¹ Hier sowohl als „reine“ Zeitlichkeit als auch als *Historia* verstanden.

der Ausdrucks-Vorlage und damit eine Vermittlerfunktion zwischen Gegenstand und Erscheinung zu. Vergleicht man also die Struktur von Greenbergs Pollock-Interpretation mit der von Krauss bezüglich Sherrie Levine abgehandelten zentralen Problematik, ob die in einer Fragestellung in Gang gesetzte Prozessualität wertvoller als eine qualitativ absolute Erkenntnis für die Entwicklung kunstphilosophischer Erkenntnisse ist („... that the interest of critical writing lies almost entirely in its method ...“²⁸²), so zeigt sich, dass ein vollständiger Bruch in der Betrachtung nicht möglich ist, da eine partielle Kontinuität weiter besteht. Beide Autoren gehen offenbar stillschweigend davon aus, dass eine absolute Neuausrichtung in der Kunst durch einen Bruch sowohl bezüglich der Inhalte als auch der Form nicht möglich ist. Je nach persönlicher Wertung ist eine Kontinuität der Aussage (bei Greenberg: „ Art is – among other things – continuity, and unthinkable without it.“²⁸³) oder des Ausdrucksmodus (bei Krauss) Vorbedingung und der gesamte kunstkritische Prozess beider Autoren damit noch Teil eines paradigmatischen Kontinuums.

3.2. Zeitlichkeit

3.2.1. Michael Fried

3.2.1.2. Der neuere Laokoon – die zeitlichen Grenzen der Malerei

War es das Ziel von Rosalind Krauss, auf der Basis einer Konfrontation mit Greenbergs Theorie des Ausdrucks ein grundlegend neues Verständnis der Kunstbetrachtung darzulegen, so schien sie ihr Projekt hauptsächlich wie eine historiografische Darstellung der Kunstauffassungen gestaltet zu haben. Entscheidend für sie war, die metaphysische Eigenständigkeit durch die (auf die Objektauffassung einwirkende) historische Prägung des Kunstbetrachtens auszuklammern. Nach Krauss war es somit Aufgabe der Kunstwissenschaft, die historische Verschiebung, die zur Ersetzung

²⁸² Krauss (1985), S. 1.

²⁸³ Greenberg (2012), online.

der Kunstobjekte durch deren prä- und postexistente Allegorien führte, theoretisch zu begründen.

Wenn aber Krauss anregt, diese Distanz als historisch und letztendlich funktionell²⁸⁴ motiviert zu rekonstruieren, so setzt sie eine hermeneutische Beziehung zwischen Vergangenheit und Gegenwart, also ein zeitliches Schema, voraus: Sie versteht Vergangenheit als Ergänzung der Gegenwart und Gegenwart als Repräsentanten der Vergangenheit. Krauss erwähnt beiläufig eine These, gemäß der eine subjektive zeitliche Dimension des Diskurses die Objekttempirie überlagert, doch geht sie in ihren Texten nicht näher darauf ein.²⁸⁵

Genau an dieser Stelle wird Douglas Crimp (geb. 1944), Theoretiker und Nachfolger²⁸⁶ von Krauss in ihrer Anfechtung der Moderne, ansetzen: bei der Frage der zeitlichen Verschiebung in der Metapher (im weiter oben bereits erläuterten Sinne). Er wirft die Frage auf, ob nicht speziell dem Übergang von der Moderne zur Postmoderne eine Verschiebung der Zeitlichkeitsauffassung im Kern des Rezeptionsprozesses entspricht. Kunstwerke sind für Crimp keine Gegenstände, sondern Interpretationen – im besten Sinne des Theaters Repräsentationen oder Aufführungsprozesse „constituted *in a situation and for a duration* by the artist or the spectator or both together. It can be said quite literally of the art of the seventies that ‚you had to be there.‘“²⁸⁷ Crimp bemüht sich in seinen Texten um den Mechanismus „(...) to get from this condition of presence – the *being there* necessitated by performance – to that kind of presence that it is possible only through the absence that we know to be the condition of representation.“²⁸⁸

Offensichtlich will hier Crimp, um seine eigene Theorie zu gestalten, zwei Grundsätze, die er als mit seiner Auffassung von Zeitlichkeit – oder deren Leugnung – verschränkt sieht, kritisch betrachten. Zunächst ist dies Greenbergs Forderung des Anti-Mimetischen, nämlich: dass Kunstwerke keine Erzählung, Einbildung oder Allegorie zulassen (auch nicht als Erschließungsstrategie). Als Zweites stellt es die Ansicht Michael Frieds (geboren 1939 und in seinem Denken ein direkter Nachfolger Greenbergs) in Frage,

²⁸⁴ In dem Sinne, dass Bilder eine sinnbildliche Funktion bekommen; sie bezieht sich hierbei auf Roland Barthes' Idee des Schiffes Argos, wo die verschiedenen Teile des Schiffes ersetzbar sind, solange sie der jeweiligen Funktion treu bleiben.

²⁸⁵ Sowohl ihre eigene Dissertation, die sich der modernen Skulptur widmet (später in einer Monografie als *Passages in Modern Sculpture* 1981 neu aufgelegt), als auch der Text „Sculpture in the Expanded Field“ (1979) tangieren das Thema, doch beschäftigen sich nicht direkt damit.

²⁸⁶ 1977 studierte er bei Krauss an der City University of New York, kurz danach wurde er Mitherausgeber von *October*.

²⁸⁷ Crimp (1979a), S. 77.

²⁸⁸ Crimp (1980), S. 92.

die Form, in der das Wesen des Kunstwerks zur Entfaltung kommt, sei keinesfalls vom Betrachter abhängig. Nach Fried ist das Kunstwerk, unabhängig vom Betrachter, „at every moment wholly manifest“; die Erschließung findet in einem Moment statt „that is lifted from the temporal altogether“.²⁸⁹ Wie in Kürze dargestellt wird, entspricht nach Fried dem Wesen des Kunstwerkes nicht „Gegenwärtigkeit“, sondern „Zeitlosigkeit“. Crimp meint hierzu, Greenbergs und Frieds metaphysischer Ästhetik-Entwurf beruhe auf einer direkten Beziehung, wenn nicht gar Verschränkung von der Beständigkeit bzw. Selbstständigkeit des Objektes und dessen Zeitunabhängigkeit. Die zeitliche Versetzung, die aktives Betrachten mit einschließt und die die Natur des Kunstwerkes als Erzeugnis überragt, die letztendlich unbedingte „theatralische Bedingung der Kunst“²⁹⁰ ist das, was Crimp beschäftigen wird.

Epochal laufen Crimps Überlegungen ziemlich parallel zu einem Aufschwung der Position „Kunst qua Aufführung“ Mitte der 70er Jahre. Freilich stimmt Crimps Position mit einer zunehmenden Beachtung von künstlerischen Aktivitäten überein, die sich von einem Standpunkt der wissenschaftlichen Zuordnung aus (dies das Bestreben Greenbergs einer Malerei, Bildhauerei usw. als jeweils logisch selbstreferentiell von den anderen abgegrenzten Kunstdisziplinen) in die nun bestehenden „akademischen“ Kategorien nur mit Mühe einordnen ließen. Als Kurator und Partizipant der damaligen jungen Kunstszene empfand Crimp, dass Performances, Happenings, Kino, Collage und inszenierte Fotografie die Negation von Greenbergs Geboten einte. Auch erkannte er bei diesen „neuen“ Künstlern die (seinen theoretischen Ansätzen entsprechende) Gemeinsamkeit, sich nur im Augenblick ihrer Rezeption zu entfalten.

Aber Crimps geradezu ödipale Fixierung auf die Vaterfigur Greenberg (besonders in Bezug auf die Frage der Zeitlichkeit der Kunst) dient als historische Begründung solcher Kunstpraktiken. Die Performance, bei der John Latham Greenbergs inzwischen für Eingeweihte der Kunstwissenschaft kanonisch gewordene Buch *Art and Culture* mit seinen Studenten seitenweise kaute, danach ausspuckte und fermentieren ließ (inwieweit diese Aktion tatsächlich in der entsprechenden Form stattfand oder nachträglich durch den Künstler zur entsprechenden Legende ausgebaut wurde, ist im hiesigen Zusammenhang von untergeordneter Bedeutung)²⁹¹, kann als Beispiel dafür dienen, in welcher Form und auf welche Aspekte diese Künstler auf die vorangegangenen Denkweisen mit der eigenen

²⁸⁹ Fried (1998), S. 167.

²⁹⁰ Fried (1998), S. 164: „Art degenerates as it approaches the condition of theatre“. Dieser 1967 formulierte Satz findet sich später auch in Crimp (1979).

²⁹¹ Für eine typische Darstellung der Aktion siehe etwa Lippard (1997), S. 16.

Arbeit reagieren wollten. Dem vergleichbar gestaltete Crimp seinen bahnbrechenden Aufsatz, der die Ausstellung *Pictures* (1979) begleitete, auf der Basis einer Reaktion auf Michael Fried's eigenen Aufsatz *Art and Objecthood* (1967).

Wenn Greenberg in *Modernist Painting* (1960) meinte, die Selbstreferentialität der Ästhetischen Urteile sowie die medienspezifische Selbsteingrenzung der Kunstdisziplinen auf der Basis der Inhaltslosigkeit (Antimimesis) der Kunstwerke gesichert zu haben, so hatte er dieses Vorhaben bereits lange zuvor in seinem relativ frühen, für die *Partisan Review* geschriebenen Aufsatz *Towards a Newer Laocoon* (1940)²⁹² aufgegriffen. Dieser Text, der zunächst eine Neufassung von Gotthold Ephraim Lessings (1729–1781) *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) zu sein scheint, enthält als Kern die scharfsinnige Beobachtung, dass sowohl das Gebot einer Medienspezifität zwecks Eingrenzung der Kunstdisziplinen als auch die Auslassung des Allegorischen im künstlerischen Ausdruck das Parameter der Zeitlichkeit als Faktor im Produktions- und Rezeptionsprozess ausschließen. Hierzu schreibt Greenberg in Rückbezug des eigenen Textes auf Lessing: „Lessing in his ‚Laokoon‘ written in the 1760s, recognized the presence of a practical as well as a theoretical confusion of the arts. (...) He attacked the descriptive verse of poets like James Thomson as an invasion of the domain of landscape painting, but all he could find to say about painting’s invasion of poetry was to object to allegorical pictures which require an explanation (...)“.²⁹³

Die Frage, inwiefern Greenbergs „Newer“ Laocoon Lessing inhaltsgetreu interpretiert, könnte selbstverständlich als Teil einer Lessing’schen Rezeptionsgeschichte in Betracht gezogen werden. Interessanter jedoch (und in sicherer Entfernung von der Prätension, man könne „den wahren“ Lessing darstellen) scheint mir die Frage, wann und warum bestimmte Texte eine besondere Bedeutung bekommen. So war es Ende der 30er Jahre, in einer von politischen Erschütterungen und erzählerischer Malerei geprägten Zeit, als Greenberg dieses Werk des deutschen sog. ästhetischen Klassizismus zur Aufwertung einer nordamerikanischen Avantgarde heranzog:

There has been, is, and will be, such a thing as the confusion of the arts. From the point of view of the artist engrossed in the problems of his medium and indifferent to the efforts of theorists to explain abstract art *completely*, purism is the terminus of a salutatory reaction against the mistakes of painting and sculpture in the past several centuries which were due to such a confusion.²⁹⁴ (...) The history of avant-garde painting is that of a progressive

²⁹² Im Folgenden zitiert nach Frascina (1985), S. 35–46, der vom Original lediglich in der Interpunktion gelegentlich abweicht.

²⁹³ Greenberg (1940), S. 37.

²⁹⁴ Greenberg (1940), S. 35.

surrender to the resistance of its medium; which resistance consists chiefly in the flat picture plane's denial of efforts to ‚hole through‘ it for the realistic perspectival space.²⁹⁵

Zur Erklärung einer solchen Huldigung scheinen mir vor allem zwei Gründe plausibel: Zunächst spiegelt sich hier Greenbergs umfassendes Projekt einer teleologischen Verbindung der von ihm angefochtenen Avantgarde mit der Geistesgeschichte der Ästhetik wider. Auch zielt er mit dieser Exegese darauf ab, den eigenen Entwurf der Medienspezifität durch dessen wissenschaftliche und inhaltliche Kohärenz mit allgemein anerkannten Sachverhalten der Ästhetik als in eine metaphysische Kontinuität eingebunden erscheinen zu lassen.

Auch der Aufbau von Greenbergs Text unterstützt diese Vermutung. Zunächst zeichnet er – ohne in nennenswertem Maße Belege aus Lessings Text anzuführen – eine Entwicklungslinie von der Ästhetikdiskussion des 18. Jahrhunderts über die mediale und inhaltliche Aufgliederung der Malerei und der Poesie in Raum- oder Zeit-Künste bis hin zur Avantgarde. Seien es Delacroix, Géricault und Ingres oder die Präraffaeliten²⁹⁶: Sie alle vermischten die Künste, so Greenberg, weil sie die Malerei in den Dienst der anekdotischen Illustration stellten. Worauf Greenberg jedoch hinter dem Abbau erzählerischer Inhalte abzielt, ist die Rolle des Mediums als eine selbstreferentielle aufzuwerten: Beim künstlerischen Ausdruck soll es primär um Inhalte, nicht um „Form“²⁹⁷ gehen. Hier sieht Greenberg eine Errungenschaft der Avantgarde, die seiner Meinung nach die negative Ausblendung des Mediums zugunsten einer Vermittlung von Allegorien oder erzählerischen Inhalten überwunden hatte – mit anderen Worten: Die Abschaffung der Zeitlichkeit im Werk ist für ihn Grundlage der Medienspezifität. So merkt er zum Beispiel an, dass das Bedürfnis nach künstlerischer Kommunikation die Bedeutsamkeit des Mediums schmälerte, wenn nicht sogar außer Acht ließ:

The romantic theory of art was that the artist feels something and passes on this feeling – not the situation or thing which stimulated it- to his audience. To preserve the immediacy of the feeling it was even more necessary than before, when art was imitation rather than communication, to suppress the role of the medium. The medium was a regrettable if

²⁹⁵ Greenberg (1940), S. 43.

²⁹⁶ Greenberg (1940), S. 36–38.

²⁹⁷ Der Begriff der Form ist von Greenberg keineswegs klar definiert oder einheitlich behandelt worden. Teils bezieht er sich damit auf die physikalische Form der Zeichnung oder Pinselstriche, teils spricht er damit offenbar eine abstrakte ontologische Eigenheit der Malerei an. Die Diversität der von ihm organisierten Ausstellung für das *Los Angeles Country Museum of Art* (LACMA) 1964, wo er anhand der sog. „Post-Painterly Abstraction“ diese Formgrundsätze bis an die Grenzen des Logischen trieb, die öfters kritisierte mangelnde Ausdifferenzierung der Begriffe „Shape“ und „Form“, die seinem Nachfolger Michael Fried im Aufsatz *Shape as Form: Frank Stella's New Paintings* (1966) angelastet wurde, und die regelrechte Verselbstständigung des Geometrischen bis zum totalen Verlust der malerischen Tiefe bei der sog. „Hard Edge“-Malerei beweisen, wie hinter Greenbergs Unklarheit die Schatten der plastischen und theoretischen Starrheit und des Akademismus erkennbar werden.

necessary physical obstacle between the artist and his audience.²⁹⁸

Enthält *Towards a Newer Laocoon* auch keinen direkten Verweis auf die „Zeitlichkeit“ per se, so lässt sich der Text doch wie eine Apologie der Malerei als Aufzeichnung von unmittelbaren sensorischen Phänomenen lesen. Nur das, was das Auge ohne Hilfe des Verstandes zu kompilieren in der Lage ist, soll im Gemälde wahrgenommen werden. So tilgt Greenberg implizit die Zeitlichkeit aus dem Gemälde (eine Komponente, die er damit gleichzeitig dem Werk zugestehen muss) und erreicht so ein Verständnis von Ausdruck als reine Empirie der Oberfläche. Die zeitliche Akkumulation oder zeitlich-fragmentarische Ergänzung, die den Erschließungsprozess – nach Greenbergs Meinung – einbezieht, bezeichnet er als das Einmischen des Inhaltes in den reinen Ausdruck des Mediums (der für die Malerei der Flachheit und Grenzen der Flachheit entspricht).

Greenbergs Kritik in seinem Text fußt dabei auf der Annahme, Zeitlichkeit sei nicht nur Komponente einer auf Repräsentation basierenden Ästhetik, sondern darüber hinaus auch Teil des Erschließungsprozesses. Entsprechend kann man den Text als über eine Theorie der Repräsentation (insofern, dass er von dem Fakt eines zeitlosen²⁹⁹ Interpretierens handelt) hinausreichend rezipieren; indem er sich auch mit Ausdruck, Rezeption und Produktion des Werkes auseinandersetzt, verhält sich der Text wie eine regelrechte Erkenntnistheorie einer zeitlosen, rein medialen Ausdrucksweise in der Kunst. Entsprechend finden sich in Greenbergs Text Stellen wie: „Courbet, the first real avant-garde painter, tried to reduce his art to immediate sense data by painting only what the eye could see as a machine unaided by the mind“³⁰⁰ oder „(...) every work of art must have content, but that subject matter is something the artist does or does not have in mind when he is actually at work (...) this meant a new and greater emphasis upon form (...)“.

Die von diesem Grundsatz ausgehende Entwicklung der rein formalistischen Werkbetrachtung hin zur Verselbständigung des Mediums sowie die Konsequenzen eines Unterbindens der Zeitlichkeit werden für Douglas Crimp höchste Bedeutsamkeit erlangen – zumal er über die Kunst als reine Repräsentation, abhängig vom Zusammentreffen mit dem Betrachter, sprechen wird. Aber an dieser Stelle scheint zunächst eine eingehendere Beschäftigung mit Michael Fried, der sich Greenbergs Vorgaben zu eigen machte, angebracht.

²⁹⁸ Greenberg (1940), S. 37.

²⁹⁹ Mit zeitlos ist nicht „ohne Zeit“ gemeint, sondern dass die Aufnahme des Kunstwerks regelrecht aus der Zeit ausgeklammert worden ist.

³⁰⁰ Hier und im Folgenden Greenberg (1940), S. 39.

3.2.1.3. Kunst als Verlaufsform: Art and Objecthood

In seinem Aufsatz *Pictures*,³⁰¹ der Crimp als Befürworter der Kunst als einer Unterform des Theaters bekannt machte, stellt er einen direkten Bezug – eigentlich in der Form einer Streitschrift – zu einem Text von Michael Fried her. Bei diesem handelte es sich um Fried's bahnbrechenden, als Kritik des Minimalismus verfassten Text *Art and Objecthood*.³⁰² Crimps Anliegen (hier zunächst kurz umrissen) war die Restitution der Einheit zweier Elemente, die Fried radikal auseinanderhalten wollte, zumal sie seiner Meinung nach der Minimalismus „theatralisch“ verdrehte und vermischte: die Kunst und das Objekt (bzw. die „Nicht-Kunst“). Fried nennt den Schwellenzustand zwischen diesen beiden „objecthood“.

Fried wehrt sich gegen eine Betrachtung von Kunstwerken als mehrdeutig oder als stellvertretend für Gegenstände (Objekte) oder banale Situationen; er opponiert gegen die dem zugrunde liegende eigentümliche Auffassung der Zeitlichkeit, die dem Betrachter die Macht zuspricht, über die Eigenschaft Kunst oder Objekt (oder die unzähligen von Crimp favorisierten Zwischenstufen) zu entscheiden. Dies tut er aus zwei fundamentalen Anschauungen heraus: Zunächst einmal scheut Fried diesen ‚Ablauf‘-Modus der Zeitlichkeit, weil diese sich als integrativer und zu restituierender Teil des Werkes konstituiert und dieses uneindeutig zwischen Kunst und Nicht-Kunst verharren lässt. Darüber hinaus und daraus folgend fürchtet er die Herausforderung der ontologischen Eigenständigkeit durch ein solches Verständnis der Zeitlichkeit, weil diese damit allmählich die Effektivität, Anwendbarkeit und Reichweite der metaphysischen Definition von Kunst, die er von Greenberg übernommen hat, herausfordert – Crimp wird sich in seinem Text *Pictures* genau dieses Verständnisses von Zeitlichkeit bedienen. Der Abschnitt von Crimps Text, in dem er dieses Argument – auch als eigene Position in Abgrenzung zu Fried – einführt, wird nachfolgend ausführlich zitiert, da er den Argumentationsverlauf besonders deutlich erkennen lässt:

In his famous attack against minimal sculpture, written in 1967, the critic Michael Fried predicted the demise of art as we then knew it, that is, the art of modernist abstract painting and sculpture. „Art degenerates,” he warned us, „as it approaches the condition of theater,” theater being, according to Fried’s argument, „what lies between the arts.” And indeed, over the past decade we have witnessed a radical break with that modernist tradition, effected precisely by a preoccupation with the “theatrical”. The work that has laid most serious claim to our attention through the seventies has been situated between, or outside the individual arts, with the result that the integrity of the various mediums – those categories the exploration of whose essences and limits constituted the very project of modernism – has dispersed into meaninglessness.

³⁰¹ Crimp (1979a).

³⁰² Fried (1967).

(...) [W]hat disturbed Fried about minimalism, what constituted, for him, its theatricality, was not only its „perverse” location *between* painting and sculpture, but also its „preoccupation” with time – more precisely, with the *duration of experience*. It was temporality that Fried considered „paradigmatically theatrical”, and therefore a threat to modernist abstraction.³⁰³

Art and Objecthood ist tatsächlich ein Text, auf den häufig verwiesen, der jedoch weniger häufig gelesen wird; in einem für seine Zeit (zumindest für das Medium Zeitschrift) ungewöhnlichen phänomenologischen Jargon geschrieben, ist er für viele dunkel und unverständlich. Die Wahl des Wortschatzes und des semantischen Bereichs war unter anderem Resultat eines Problems im Umgang mit seinem Analysengegenstand, das auch Greenberg beschäftigte: Wie ist die Malerei, zumal sie als reine, vom Abbild unabhängige Abstraktion aufgefasst werden sollte, verbal adäquat zu schildern? Die Sprache Frieds scheint auch im Umgang mit derartigen Kunstwerken (zunächst kubischen, geometrischen, nüchtern Artefakten) phänomenologisch sehr präzise zu bleiben, wenngleich sie bezüglich ihrer Semantisierung gezwungenermaßen ziemlich nüchtern scheint. Erstaunlich ist allerdings, dass dieser Text häufig in Verbindung mit der Rezeption des Minimalismus in Verbindung gebracht wenn nicht gar als dessen Erläuterung verstanden wird (siehe hier die deutsche Ausgabe des Gregor Stemmerich Verlags). Wenn überhaupt, so ist *Art and Objecthood* nicht ein Text *über*, sondern *gegen* den Minimalismus.

Scharfsinnig scheint Fried bemerkt zu haben, dass die Akzeptanz des Ready-mades (d.h. der als Kunst ausgestellten Objekte, die die Metaphysik der Kunst nicht allzu ernst nehmen oder sich sogar darüber lustig machen – die Reichweite und Wirkung der Duchamp-Retrospektive im Pasadena Art Museum wurde bereits thematisiert) als direkte Infragestellung von Greenbergs Ästhetik gelten kann. Die Paarung des eigentlich radikalen Gegensatzes von Kunst [Art] und Objekthaftigkeit [Objecthood] im Titel unterstützt diese Vermutung: Für Fried gilt grundsätzlich die These, dass ein Gegenstand niemals Kunst ist und wahre – ontologisch nachweisbar gute – Kunst sich nie mit Objekten vertauschen lässt. Dass Fried ein Verehrer Greenbergs ist und nicht nur dessen Einfluss im Allgemeinen, sondern auch ganz konkret auf seine eigene Arbeit anerkennt, geht eindeutig aus dem Kapitel *An Introduction to my Art Criticism* in Frieds späterer Aufsatzsammlung *Art and Objecthood* hervor.³⁰⁴ Die Verbindung zwischen Ready-made und Minimalismus bezüglich der Frage nach einem Ende der Kunst wird hier jedoch nicht in vollem Umfang

³⁰³ Crimp (1979a), S. 76–77.

³⁰⁴ Siehe hierzu insbesondere die Seiten 3–5 von Fried (1998). Im Folgenden wird ausschließlich aus dieser Aufsatzsammlung zitiert und nicht aus den ursprünglichen Zeitschriftenquellen.

untersucht – dies tut erst Sebastian Egenhofer in *Abstraktion, Kapitalismus, Subjektivität. Die Wahrheitsfunktion des Werks in der Moderne* in überzeugender Weise.³⁰⁵

Gegen Ende der 1950er Jahre manifestieren sich interessante Fragen in Bezug auf Greenbergs Postulat eines künstlerischen Kontinuums, weil die jüngere Malergeneration beim Versuch, Greenbergs Vorgaben umzusetzen, mit dem Tafelbild nicht mehr gestisch, sondern rational umgingen, zumal Greenberg sie dazu ermutigte, über die ontologischen Grenzen des eigenen Mediums zu reflektieren: Der Zugang zum Malen wird nicht mehr von Spontaneität, sondern von Reflexion bestimmt und beeinflusst³⁰⁶ – vielleicht auch, weil die Herausforderungen einer auf den Prämissen der Flachheit bzw. Flachheitsgrenzen basierenden Abstraktion die Künstler gezwungen hätte, sich verstärkt mit dem Stellenwert der Geometrie im Umgang mit dem Medium auseinanderzusetzen. Es ist nachvollziehbar, dass die Kunstform „Gemälde“ in analytisch strenger Befassung mit der räumlichen Geometrie in einen gestalteten Gegenstand (bezeichnenderweise im Englischen „gestalt“ genannt) oder zumindest in ein Zwischenstadium zum Skulpturellen umkippt. Dieser Strukturwandel ist in der Form einer plastischen Auslegung genau das, womit der Minimalismus sich beschäftigt. Auch konzeptuell stellte dies eine Herausforderung an die Analytik der Malerei dar, zumal technisch makellos ausgeführte Gemäldeflächen schneller und effektiver von industriellen Herstellern geliefert werden könnten, womit die Handhabung des Materials aus dem Prozess künstlerischer Werkproduktion getilgt wäre. Ein minimalistisches Kunstwerk könnte fast massenproduzierten Objekten gleichen, wie es bei der Pop Art der Fall war (die Fried seitens der Produktion als konzeptuell einstuft). Das kunsthistorische Ineinandergreifen von Minimalismus und Pop Art ist hier freilich nicht das Thema, stellt aber dennoch einen Sachverhalt dar, der bei der Lektüre von Frieds Text gegenwärtig sein sollte.

Michael Fried, so meine Vermutung, schrieb *Art and Objecthood* zu dem Zeitpunkt, als entgegen den Vorhersagen Greenbergs aus seinen Prämissen keine Stilbewegungen – keine „Ismen“ – mehr gediehen. Was sollte eine selbstsichere optimistische Stellungnahme wie „Modernist Painting“ bewirken (selbst im Falle ihres Zutreffens), wenn den Positionen etwa Duchamps oder Andy Warhols inzwischen ebensoviel Aufmerksamkeit zuteil wurde wie denen von Ad Reinhardt und Barnett Newman? Ich wage auch zu behaupten, dass *Art and Objecthood* eine heftige kritische Reaktion auf

³⁰⁵ Egenhofer (2008).

³⁰⁶ Als Beispiele für eine analytisch geprägte Malerei wären etwa Ad Reinhardt, Barnett Newman oder Mark Rothko zu nennen, daneben auch Jasper Johns und Robert Rauschenberg als Künstler, die semiotische Problematiken in ihren Werken reflektierten.

Donald Judds *Specific Objects* (Arts Yearbook 8, 1965 – ein Text, der heute als Gründungsmanifest des Minimalismus gilt³⁰⁷) darstellt. Allein Judds triumphaler erster Satz muss Fried, der in der Tradition der im *Neuen Laokoon* ausgebreiteten Prämissen steht, sicherlich gestört haben³⁰⁸: „Half or more of the best new work in the last few years has been neither painting nor sculpture.“³⁰⁹

Denn folgt man Greenbergs Analytik – und Judd scheint im Wesentlichen nicht von ihren Vorschriften abzuweichen – ist das künstlerische Resultat nicht etwas mit den primären Merkmalen eines Gemäldes (ohnehin hat Greenberg jenseits der Prämissen der Mediumsspezifität niemals wirklich definiert, was ein Gemälde ist), sondern eines „Objekts“, das im Verhältnis zum Raum und zum körperlichen Dasein des Betrachters steht. Judd sagt hierzu: „The main thing wrong with painting is that it is a rectangular plane placed flat against the wall. A rectangle is a shape itself; it is obviously the whole shape; it determines and limits the arrangement of whatever is on or inside of it.“

Anders gesagt: Ein Gemälde verwandelt sich in einen Gegenstand; je mehr man sich mit dem Medium analytisch auseinandersetzt, umso größer ist die Gefahr, dass das Medium sich als Ausdrucksinstanz verselbstständigt. Wenn Ziel des Ausdrucks eines Mediums ein Effekt und nicht ein Inhalt ist – und für Judd ist bewiesen, dass dieser Ausdruck „objekthaft“ geschieht –, warum dann nicht das Kunstwerk direkt durch einen Gegenstand mit demselben Ausdruck ersetzen?³¹⁰ Es ist diese Prätension der Ersetzbarkeit³¹¹ des vom Künstler selbst hervorgebrachten Kunstwerkes durch ein Objekt, das Erzielen eines Effekts, was Fried irritiert und den roten Faden seiner Argumentation bildet.

³⁰⁷ Zunächst nannte Fried Minimalismus „literal art“. In einigen im Folgenden zitierten Texten findet sich auch dieser Begriff, mit dem Fried das quasi hermeneutische Verhältnis der Künstler zu ihrem Werk (die Interpretation im Wahrnehmungsprozess, vergleichbar dem Lesen eines Textes) zum Ausdruck bringen möchte.

³⁰⁸ Eine Differenzierung innerhalb der Gruppe der „Minimalisten“ an dieser Stelle empfiehlt sich. Fried schätzte zum Beispiel die Arbeiten von Frank Stella oder Anthony Caro, welche heute oft als Minimalisten bezeichnet werden, sehr, und hätte eine entsprechende Klassifizierung sicher in Frage gestellt.

³⁰⁹ Hier und im Folgenden Judd (1965), S. 74.

³¹⁰ Interessant ist hierbei Judds Kommentar am Ende des Aufsatzes: „Nothing made is completely objective, purely practical or merely present. Oldenburg gets along very well without anything that would ordinarily be called structure. The ball and cone of the large ice-cream cone are enough. The whole thing is a profound form, such as sometimes occurs in primitive art. Three fat layers with a small one on top are enough. So is a flaccid, flamingo switch draped from two points. Simple form and one or two colors are considered less by old standards. If changes in art are compared backwards, there always seems to be a reduction, since only old attributes are counted and these are always fewer. But obviously new things are more, such as Oldenburg's techniques and materials. Oldenburg needs three dimensions in order to simulate and enlarge a real object and to equate it and an emotive form. If a hamburger were painted it would retain something of the traditional anthropomorphism. George Brecht and Robert Morris use real objects and depend on the viewer's knowledge of these objects.“ (Judd [1965], S. 82).

³¹¹ Vergleichbar mit Greenbergs Argumentation gegen den abwertenden Begriff „Wandtapeten“ verteidigt auch Fried hier die Einmaligkeit des Kunstwerks.

Entsprechend erklärt Fried im Abschnitt *The critique of theatricality* seines Textes *An Introduction To My Art Criticism* die Motivation, sich in dieser Weise mit dem Minimalismus auseinandergesetzt zu haben:

[*Art and Objecthood*'s] chief motivation in the first place had to do with my experience of literalist works and exhibitions during the previous several years, in particular my recurrent sense (...) of literalism's singular effectiveness as *mise-en-scène* (...) [It] was as though their installations infallibly offered their audience a kind of heightened perceptual experience, and I wanted to understand the nature of that surefire, and therefore to my mind essentially unartistic (...) effect.³¹²

Im Aufsatz *Art and Objecthood* selbst liest man dazu Folgendes:

The enterprise known variously as Minimal Art, ABC Art, Primary Structures and Specific Objects is largely ideological. (...) It seeks to declare and occupy a position (...) and it is not an isolated episode but the expression of a general and pervasive condition. Its seriousness is vouched for by the fact that it is in relation to both modernist painting and sculpture that literalist art defines or locates the position it aspires to occupy.³¹³

In Übereinstimmung damit, dass Fried ablehnend reagierte, wenn hinter dem Ausdruck der Kunst zusätzlich eine „Position“ erkennbar sein sollte, wird die Struktur seiner textimmanenten Kritik anhand von Auszügen aus Aufsätzen gestaltet, welche von Künstlern geschrieben wurden, die mit den entsprechenden Texten die eigene Position quasi konzeptuell vertreten wollten, somit die übliche Hierarchie (ein Kritiker schreibt über einen Künstler) also umkehrten. Hier sind etwa die Texte *Specific Objects* von Donald Judd oder *Primary Structures* von Robert Morris zu nennen.

Wie aus dem obigen Zitat unmittelbar ersichtlich wird, darf Kunst für Fried nicht eine Position, einen „Modus der Sprache“, ein Produkt einer Kontextualisierung oder Meinung bedeuten; die Regeln (die hier angesprochene Metaphysik) der Kunst sind logisch, selbstverständlich und nicht ideologisch oder motiviert. So bemerkt Fried zunächst, dass „ideological“ einen klaren Angriff an das Wesen der Kunst (zumindest in der Form, wie er es kennt und verwirklicht sehen möchte) darstellt: Eine Position bedeutet, dass man eine Inszenierung dazu nutzt, um von etwas zu überzeugen; dies sollten Kunstwerke nach Frieds Überzeugung aus sich selbst heraus können. Ein Objekt, das sich als Kunstwerk ausgibt, ist für Fried ein Hochstapler, aber keine hohe Kunst; es ist ungenügend, denn in seiner Präsenz erreicht es keine Eigenständigkeit und bedarf eines beeindruckten Betrachters, um mit seinen Tricksereien erfolgreich zu sein. Ein Kunstwerk, sagt Fried später, ist immer „wholly manifest“³¹⁴. Sofern es sich um ein wahres Kunstwerk handelt, erfolgt dessen Erschließung in einem Augenblick „lifted from the temporal alto-

³¹² Fried (1998), S. 40.

³¹³ Fried (1998), S. 148f.

³¹⁴ Fried (1998), S. 167.

gether“,³¹⁵ also der Zeit entzogen. Kunstwerke benötigen ja keine Zuweisung, sie sind es ohne fremdes Zutun. Ein Objekt dagegen (dies quasi die Probe, ob es sich tatsächlich um Kunst handelt oder eben nicht) benötigt Zeitlichkeit, Tempo, Fragmentierung, Serialisierung, zeitlich determinierte Begegnung usw. In der Zeitlichkeit, im Zwischenbereich zwischen Objekt und Kunstwerk, deckt man den Betrug der überwältigenden Inszenierung auf. Argumentativ sind hierfür bei Fried drei Aspekte von Bedeutung, die im Folgenden erläutert werden sollen.

3.2.1.3.1. Gestalt: Objekte unterscheiden sich von Kunstwerken durch ihr Verständnis von (und Umgang mit) Gestalt als ein Verweis oder Referent/referierend.

Gemäß Fried steht ein *Kunstwerk* über einem *Kunstobjekt*, weil Ersteres in seiner Gestalt³¹⁶ augenblicklich (d.h. ohne Hilfestellung oder Mediation der Zeit bei der Erschließung) und unbedingt als Kunst erfahren wird. Hierfür ist Frieds Definition von Gestalt (und in kognitiver Verbindung hierzu von Zeitlichkeit) von zentraler Bedeutung. Gestalt – Fried schreibt im Englischen „shape“ – kann sowohl als ein plastisches kompositorisches Instrument als auch als eine eher untergeordnete generische Eigenschaft der Körperlichkeit von Gegenständen in Erscheinung treten – wobei der kritische Leser unbedingt beachten sollte, dass „Gestalt“ hier als ästhetische Kategorie vorausgesetzt wird. Dem Wesen des Kunstwerkes entspricht es, dass Gestalt ausschließlich innerhalb der Prinzipien dieses para-realen Bereiches des Ästhetischen sich ausprägt und rezipiert wird. Er schreibt hierzu:

[A] conflict has gradually emerged between shape as a fundamental property of objects and shape as a medium of painting. Roughly the success or failure of a given painting has come to depend on its ability to hold or stamp itself out or compel conviction as shape. (...) What is at stake in this is whether the paintings or objects in question are experienced as paintings or as objects; and what decides their identity as ‚paintings‘ is their confronting of the demand that they hold as shapes. Otherwise they are experienced as no more than objects. (...) [The] crucial factor in this undertaking is shape, but shape that must belong to *painting* – it must be pictorial, not, or not merely, literal.³¹⁷

Fried leitet schließlich sein Hauptargument von Greenberg ab, den er sogar direkt zitiert: „Minimal art is readable as art, as almost anything is today – including a door, a table, or a

³¹⁵ Fried (1998), S. 111.

³¹⁶ In diesem Punkt möchte ich von der gedruckten Übersetzung dieses Textes abweichen und nicht wie dort den Begriff „Form“ für das originale „shape“ verwenden, sondern Gestalt. Das deutsche Wort ‚Gestalt‘ wird allgemein im angloamerikanischen kunstwissenschaftlichen Jargon verwendet und akzeptiert; darüber hinaus verwendet Fried selbst in seinen Texten neben „shape“ auch das englische Wort „form“, was zwar von ihm nicht eindeutig definiert ist, doch offensichtlich in seinem Sprachgebrauch nicht unbedingt mit „shape“ identisch ist.

³¹⁷ Fried (1998), S. 151.

blank sheet of paper ... Yet it would seem that a kind of art nearer the condition of non-art could not be envisaged or ideated at this moment.³¹⁸

Gestalt bestimmt letztendlich unmittelbar, ob ein Gegenstand als Kunstwerk oder als Objekt wahrgenommen wird. Die Implikationen dieses Grundsatzes Frieds bezüglich der spezifischen Auffassung der Erfassbarkeit der Kunstwerke, gar für eine Einordnung der Erfahrung als ästhetische oder allgemeine, sind nun schwerwiegend. Die ästhetische Qualität, auf die der Verstand bei einer entsprechenden Einordnung zurückgreift, muss hier notwendigerweise als dem Gegenstand innewohnend begriffen werden, da die Bestimmung des Wesens, um die Autonomie des Werkes zu gewährleisten, zeitlich unmittelbar, also ohne prozessualen Einfluss des Betrachters, zu erfolgen hat. Fried wirft dem Minimalismus (bzw. Literalismus) vor, er ließe das Kunstwerk unerlöst auf der Schwelle zwischen den Bereichen Kunst und Objekt. Die Ausstellungsstücke werden als Kunstwerke präsentiert, haben jedoch eine Alltagsgegenständen vergleichbare (diese kopierende oder „zitierende“) Gestalt. Beispiele in Form von Werken Robert Morris' oder Donald Judds (Werke, die bei ihrer immanenten Skulpturalität malerische Qualitäten stark betonen und dennoch durch die Nutzung von maschinell aufgetragener Farbe auch industriell produzierte Objekte evozieren) sind im Text abgebildet und beschrieben und sollen Frieds Argumente unterstreichen. Überdies spielen die Werke mit der Verwirrung des Betrachters, der im Verlauf des Betrachtungsprozesses über das Kunst- oder Objektwesen eines Exponats entscheiden muss.

Aber jenseits der formalen Eigenschaften des jeweiligen Werks gibt es etwas Fundamentales, was laut Fried Kunst von Nicht-Kunst trennt:

The meaning in this context of 'the condition of non-art' is what I have been calling objecthood.³¹⁹ [Literal] art stakes everything on shape as a given property of objects, if not indeed as a kind of object in its own right. It aspires not to defeat or suspend its own objecthood, but on the contrary to discover and project objecthood as such.³²⁰

Freilich ist die Frage berechtigt, wieso der Gegenstand aufgrund seiner Gestalt, welche letztlich über die ästhetische Eigenständigkeit des Gegenstands und sein ontisches Wesen entscheidet, dem Kunstwerk untergeordnet ist – mit anderen Worten: warum und in welcher Weise ästhetische Unmittelbarkeit allein Kunstwerke auszeichnet, was die von den Minimalisten propagierte Objekthaftigkeit für Fried zur Antithese der Kunst macht.³²¹ Es

³¹⁸ Zitiert nach Fried (1998), S. 152; Original in: Greenberg (1993b), S. 253f.

³¹⁹ Fried (1998), S. 152.

³²⁰ Fried (1998), S. 151.

³²¹ „What is it about objecthood as projected and hypostatized by the literalists that makes it, if only from the perspective of modernist painting, antithetical to art?“ (Fried [1998], S. 153).

ist das Moment der Zeitlichkeit, welches (in bemerkenswerter Analogie zu Clement Greenberg) bei Fried's Antwort auf diese Fragen eine zentrale Rolle spielt:

The answer I want to propose is this: the literalist espousal of objecthood amounts to nothing other than a plea for a new genre of theater, and theater is now the negation of art. Literalist sensibility is theatrical because (...) it is concerned with the actual circumstances in which the beholder encounters literalist work. (...) [The] experience of literalist art is of an object in a *situation* – one that, virtually by definition, *includes the beholder* (...).³²²

Fried ist der Meinung, dass die Kunst verfällt, wenn die Werke als „Haltung“, als Repräsentation konzipiert sind: Sie werden zu inszenierten Objekten und Kunst entsprechend zu einer Gattung des Theaters. Einerseits ist der Betrachter Vorbedingung des Kunstwesens, andererseits benötigt der theatralische Auftritt einen Verlauf oder Zeitlichkeit. Aber vielleicht noch bedeutsamer, da in der Fried-Rezeption durch Krauss und Crimp besonders herausgehoben, ist die Funktion der Gestalt solcher Werke der Minimal Art, welche Fried insbesondere stört: Die Gestalt verweist letztendlich auf Objekte, das Werk verhält sich also – in einen zeitlichen subjektiven Erschließungsprozess eingebunden – referierend, also semiotisch. Und für Fried dürfen Kunstwerke ebenso wenig wie für Greenberg auf etwas anderes als sich selbst verweisen.

3.2.1.3.2. Einheitlichkeit: Kunstwerke unterscheiden sich von Objekten durch ihre autonome Einheitlichkeit, die ohne hermeneutische Analyse und Synthese gestalterischer Bestandteile existieren kann.

Kunstwerke sind Objekten überlegen, weil sie ein instinktives, verinnerlichtes Verständnis der eigenen Einheitlichkeit widerspiegeln. Bei den minimalistischen Objekten, den sog. „Specific Objects“, hingegen ist unklar, wie die kompositorische Beziehung der Teile sich im Verhältnis zum Gesamten darstellt, ja sogar, ob ein aus mehreren gleichen Teilen bestehendes Werk überhaupt vollständig zu sehen ist. Bei einem gelungenen Kunstwerk – dies erläutert Fried in einem anderen Aufsatz anhand eines Werks von Anthony Caro (Abb. 21) – genügt es, einen Blick auf das Werk zu werfen, um dieses unmittelbar ganzheitlich zu verstehen. Jedes seiner Teile lässt sich im Zusammenhang selbstverständlich lesen, ohne dass dem eine Spannung zwischen der Ganzheitlichkeit und der Serie, zwischen dem Einzigartigen und dem Multiple, das dem Betrachter wie ein Déjà-vu begegnet, im Wege steht: „I want to claim that it is by virtue of their presentness and instantaneousness that modernist painting and sculpture defeat theater.“³²³

³²² Fried (1998), S. 153.

³²³ Fried (1998), S. 167.

Ein minimalistisches Werk hingegen, das als *Mutiple*³²⁴, als Wiederholung immer desselben, konzipiert ist, ist perzeptorisch für Fried hoch problematisch: Einerseits benötigt der Prozess der mentalen Integration der Teile eine gewisse Zeit. Aber auch die Aufnahme einer ganzen Serie kann eine erhebliche Zeitspanne beanspruchen – insbesondere, wenn die räumliche Anordnung die Betrachtung von nur einem Standpunkt aus unmöglich macht. Solche *Multiples* sind in Hinblick auf Zeitdauer, also als Aufeinanderfolge gemacht worden: „[The] experience in question *persists in time*, and the presentment of the endlessness that, I have been claiming, is central to literalist art and theory is essentially a presentment of endless or indefinite *duration*.“³²⁵ Solche durch das Miteinbeziehen des bestehenden Raums und der jeweiligen Situation unselbstständigen Kunstwerke (die im heutigen Sprachgebrauch wahrscheinlich als „Installationen“ bezeichnet würden), kippen für Fried zu leicht ins Performative hinein, das vom zeitlichen Aufeinandertreffen von Akteur und Publikum abhängt – eben ins Theater.

The theatricality of Morris's notion of the „nonpersonal or public mode” seems obvious: the largeness of the piece, in conjunction with its non-relational, unitary character, *distances* the beholder – not just physically but psychically. It is, one might say, precisely this distancing that *makes* the beholder a subject and the piece in question ... an object.³²⁶

The object, not the beholder, must remain the center or focus of the situation, but the situation itself *belongs* to the beholder – it is *his* situation. (...) But the things that are literalist works of art must somehow „confront” the beholder – they must, one might almost say, be placed not just in his space but in his way (...) as part of that situation.³²⁷

Und es gibt andere dramatische Strategien, die Fried in seinem Aufsatz benennt: Hohlheit, das Vorhandensein von etwas Innerem, ein geheimes Innenleben, das Unergründliche und Geheimnisvolle. Besonders herausheben möchte ich den Begriff des „Geheimnisvollen“, denn auf diesen wird Crimp sich in seiner Reaktion auf diese Schrift beziehen: Er wertet die Auswirkung der erzeugten Spannung (*suspense*) als Form des „mise en abyme“, als Verfahren einer inszenierten Fotografie, die er als zweidimensionale Performance versteht.

3.2.1.3.3. Mediumsspezifität: Ein Kunstwerk strahlt durch einen korrekten mediumsspezifischen Umgang mit den eigenen Grenzen des Ausdrucks ontologische Klarheit aus.

³²⁴ Fried erläutert in seinem Text, wie Judd und Morris sich stark darum bemühen, durch die Nutzung von Serien des Gleichen den Anthropomorphismus, den manche Skulpturen kompositorisch in Bezug auf Teile und Ganzes hervorrufen, zu vermeiden. Das Resultat ist eine ungelöste kompositorische Spannung zwischen dem Ganzen und seinen Teilen.

³²⁵ Fried (1998), S. 166.

³²⁶ Fried (1998), S. 154.

³²⁷ Fried (1998), S. 154.

Der Betrachter muss laut Fried also bei einem gelungenen Werk sofort erkennen, ob es sich um Malerei oder Bildhauerei handelt, und der Künstler muss die Grenzen des Ausdrucks seines Mediums beachten. Wie sind nun die Grenzen eines Gemäldes zu erkennen? Hier sieht Fried ein Problem, indem er darauf hinweist, dass bemalte Flächen (also Malerei) mitten im Raum wie dreidimensionale Objekte ausgestellt werden und damit die malerische Illusion (die legendäre verbannte „pictorial illusion“) hervorbringen.

Werke, die sich zwischen den Künsten befinden – auch hier ist Fried in Einklang mit Greenbergs *Towards a Newer Laocoon* –, lenken die Aufmerksamkeit vom Medium auf den Inhalt. Sie befinden sich transmedial im Prozess einer Übertragung, wirken also zeitlich. Dass die Kunstmedien im Dienste einer nicht werkimmanenten Ideologie stehen, erfordert (oder bewirkt) das Ineinanderfließen der verschiedenen Medien, um im Zusammenwirken der verschiedenen Eindrücke die gewünschte *Illusion* zu erzeugen. Fried setzt wie Greenberg voraus, es gäbe etwas wie ein zeitloses und gesamtheitliches ontologisches Wesen eines Mediums:

For example, a failure to register the enormous difference between say, the music of Elliott Carter and that of John Cage or between the paintings of Louis and those of Rauschenberg means that the real distinctions – between music and theater in the first instance and between painting and theater in the second – are displaced by the illusion that the barriers between the arts are in the process of crumbling (...) and that the arts themselves are at last sliding toward some kind of final, implosive, hugely desirable synthesis. Whereas in fact the individual arts have never been more explicitly concerned with the conventions that constitute their respective essences.³²⁸

3.2.2. Douglas Crimp: Pictures

What is it about objecthood (...) that makes it (...) antithetical to art?

The answer I want to propose is this: the literalist espousal of the objecthood amounts to nothing other than a plea for a new genre of theater; and theater is the negation of art.

Michael Fried, *Art and Objecthood*

Frieds Meinung, die er im obigen Zitat ausdrückt, wird auch von Douglas Crimp geteilt: Kunstobjekte, die sich in den Formen eines zeitlich begrenzten Auftritts mitteilen, riskieren, den Begriff „Kunst“ an den Rand seiner ontologischen Auflösung zu drängen. Diese ontologische Auflösung, die auf einer ganz bestimmten Definition des Ästhetischen beruht (die Crimp für exklusiv und selbstanalytisch hält), ist allerdings genau das, was Crimp beabsichtigt.

Bevor die argumentativen Mittel, mit denen Crimp dies umsetzt, analytisch dargestellt werden, empfiehlt es sich, den Rahmen, innerhalb dessen dies geschieht, kurz

³²⁸ Fried (1998), S. 164.

zu umreißen. Crimp weiß sich Fried's Abgrenzung des Bereiches „Kunst“ zu Nutze zu machen; auf dem gleichen Agens der Negation – nämlich der „Objekthaftigkeit“³²⁹, der Kunst als Stellungnahme bzw. als unselbstständige Teile – fußend, lässt er das Restriktive als Erweiterung sich entfalten; anstelle von Kunst als Inhalt eines Rahmens versteht er Kunst als Inhalt außerhalb des Rahmens. So geht Crimp an dieselbe Frage inhaltlich exakt in umgekehrter Weise heran. In Form einer kuratorischen und kritischen Unternehmung (der Ausstellung *Pictures* [1977] und der darauf bezogenen Aufsätze für *October*, *Pictures* [1979] und *The Photographic Activity of Postmodernism* [1980]) will er beweisen, dass Kunstwerke immer ein Verweis auf etwas außerhalb ihrer eigenen materiellen Eigenständigkeit sind. Dass ein dritter Aufsatz von Crimp, *The End of Painting* (1981), der bisher nicht in direktem Zusammenhang mit der Ausstellung betrachtet wurde, ebenfalls zu dieser Konstellation gehört, möchte ich ebenfalls behaupten. *The End of Painting* greift wiederum die Problematik des Endes der Kunst auf, indem Crimp „Malerei“ (entsprechend Greenbergs Definition) als Bestandteil der menschlichen Produktionsgeschichte und geistige Errungenschaft des Humanismus³³⁰ in Frage stellt. Das Ende der Malerei ist für Crimp das Äquivalent in der Ästhetik zum Ende der „großen humanistischen Diskurse“³³¹ durch das Ende ihrer Kategorien (die „Repräsentationen“ als Modi einer Weltanschauung). Crimp umreißt dies anhand der Arbeiten Daniel Burens, dessen Ziele er wie folgt umschreibt: „to contest the myths of high art, to declare art, like all other forms of endeavor, to be contingent upon the material, historical world. Moreover, this art attempted to discredit the myth of man and the humanist conventions growing out of that myth“.³³²

In Anbetracht der für die 70er Jahre bezeichnenden Auseinandersetzung mit dem geschichts- und kulturübergreifenden Begriff des Repräsentierens ist es verständlich, dass Crimp die Ausstellung *Pictures* als eine bahnbrechende propagierte (was sie in einem nicht zu unterschätzenden Maße auch war). Entscheidend scheint der Moment der Favorisierung des Mediums Fotografie als Gegenpol zur Malerei wie oben definiert, um eine Kritik der Repräsentation als Mechanismus der wissenschaftlichen, kulturellen und sozialen Zuweisung und Ausgrenzung adäquat zu übertragen. Daher stellt das Kunstevent *Pictures* nicht nur eine Wiederaufwertung des Figurativen durch die Fotografie dar; im weitesten Sinne

³²⁹ Dies ist die gängige deutsche Übertragung des englischen Begriffs „objecthood“, die daher hier verwendet wird, wenn sie auch die originale Wortkonstruktion nicht in ihrer ganzen inhaltlichen Vieldeutigkeit wiedergeben kann.

³³⁰ Bei Fried und Greenberg war dies noch der Fall.

³³¹ Dieser Begriff wurde von Lyotard in seinem Buch *Das postmoderne Wissen* (Lyotard [1986]) geprägt.

³³² Crimp (1981), S. 75.

sah Crimp sein Projekt im Einklang mit den gängigen Strömungen von *October*³³³ wie etwa der Untersuchung des selbstverständlichen Charakters der Repräsentation und anderer identitätsgenerierender Prozesse; künstlerisch war dies besonders geprägt von einer starken Reaktion auf die strenge Prämisse der Abstraktion, oder anderes gesagt: einer Reaktion auf die Ablehnung der Figuration, die sich durchaus als Ablehnung, sich überhaupt mit unterschiedlichen Auffassungen und Terminologien bezüglich des produktiven Prozesses der (in diesem Fall epochenspezifisch begriffenen) Kulturtheorien befassen zu wollen, verstehen lässt. Dass Malerei nach Auffassung Greenbergs sich nur abstrakt³³⁴, unter Zurückweisung einer (ab-) bildnerischen Illusion, äußern sollte, zeigt sich bei Craig Owens, einem Kollegen Crimps, allerdings als kulturtheoretisches Problem:

(...) the problem of representation – a problem that has been posed with urgency by the art of the last decade, but misrepresented by its criticism. For what has been celebrated as a *return to* representation after the long night of modernist abstraction is in many instances a critique of representation, an attempt to use representation against itself to challenge its authority, its claim to possess some truth or epistemological value.³³⁵

Die zentrale Bedeutung des Begriffs „Bild“ als Topos der Kunstkritik (insbesondere in Folge der Ausstellung *Pictures*³³⁶) erklärt sich dadurch, dass es von nun an um die Infragestellung der „klassisch modernen“ Kunsthierarchie geht, die letztendlich in der Tradition des Humanismus bildnerische Artefakte als direktes Produkt künstlerischer Absicht und somit als dem Künstler untergeordnet betrachtete.

Eine Kritik der Repräsentation war für Crimp nur durch ein kontextualisiertes Überdenken des Modus und Inhalts von Archetypen oder Bildern innerhalb der Kunst zu leisten. Die Faktur seiner Kritik an der Repräsentation ist deshalb hier von besonderem Interesse, weil dabei eine Neubetrachtung der Figuration, die er als Repräsentation, d.h. als kognitiven Eingrenzungsprozess, versteht, an zentraler Stelle steht. Sah Krauss ihre Aufgabe noch darin, die Zielgerichtetheit im Chiasmus der Produktivität, der vom inhaltsbildenden Ineinandergreifen von Intention und Ausdruck herrührt, offenzulegen und darzustellen, so ist nun Crimps Absicht, den Begriff „Bild“ neu zu definieren, und zwar

³³³ Laut Dan Cameron war die Schwerpunktlegung der Galerie *Metro Pictures* auf fotografische Kunst zum damaligen Zeitpunkt durchaus gewagt, da sie sich hiermit offen gegen die gerade besonders gefragte neoexpressionistische Malerei stellte, welche von den Galeriebetreibern als rückschrittlich empfunden wurde. Siehe hierzu Cameron (1987).

³³⁴ Hierbei wäre zu bedenken, inwieweit Greenberg und Crimp den Begriff „abstrakt“ (im Gegensatz zu meiner Begriffsklärung in Kapitel 4.5.) nicht lediglich im Sinne von „nicht figurativ“ verwenden.

³³⁵ Owens (1992), S. 88.

³³⁶ Weitere Belege wären etwa die Ausstellung *The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960–1982* (2003–2004) sowie die Ausgaben März und April 2003 der Zeitschrift *Artforum*, die sich im Rahmen des vierzigjährigen Jubiläums der Publikation speziell mit der Kunst der 1980er Jahre beschäftigen.

entsprechend den plastischen Verwirklichungsmöglichkeiten der Fotografie: Jedes Kunstwerk ist immer ein Bild, ein Fragment eines Verlaufes, eine Sequenz, eine Inszenierung.

3.2.2.1. Die Wiederkehr des Bildes

Der Titel der Ausstellung sagt eindeutig, worum es geht, und der dazugehörige Aufsatz nicht minder: *Pictures* (Bilder). Crimp hat für sich einen Schlüssel gegen das antiillusionistische Gebot von Fried und Greenberg gefunden und will jeden Zweifel ausschließen, worum es sich dabei handelt: das Bild als *Abbild*, jedoch präzisiert als Allegorie, als Material einer diachronischen Sinnerschließung, die für Crimp mit *Figuration* gleichzusetzen ist. Jedes Abbild verweist auf die ihm zugrunde liegenden und vorangehenden Bedeutungsschichten.

So ist die von Crimp propagierte Wiederkehr des Bildes streng genommen eine Wiederkehr der Figuration – wohlgemerkt in seinem Sinne: Alles kann letztlich zur Figuration werden, selbst ein Gemälde von Jackson Pollock. Besonderes Augenmerk möchte ich an dieser Stelle darauf richten, dass Crimps Argumentation auf der Überzeugung aufbaut, der Begriff „antiillusionistisch“ bei Greenberg und Fried ließe sich direkt mit „antifigurativ“ gleichsetzen. Crimps wählt also den Weg, Abstraktion und Figuration als sich gegenseitig ausschließende Momente des Ausdrucks aufzufassen; für ihn ist das Figurale abgekoppelt von der Repräsentation undenkbar. So hat er bezüglich der Konzipierung der Ausstellung sowie ihres theoretischen Unterbaus zwei intellektuelle Herausforderungen zu bewältigen: zunächst den Begriff „Bild“ neu zu definieren (unter Berücksichtigung der Figuration), dann dieses neu begriffene „Bild“ vor medialer Determinierung zu schützen, was eine exakte Darstellung des Produktivitätsverhältnisses von Aussage oder Ausdruck (d.h. Bild) und Kunstmedium (oder Herstellungsverfahren) erfordert.

Idealerweise treten diese Komponenten bei *Pictures* in den ausgestellten fotografischen Werken selbst offen zu Tage. Diese stammen von Künstlern, die sich einerseits mit den Prozessen des Generierens von Bildern (sowohl plastisch als auch mental) beschäftigen, andererseits sich um die unmittelbarste (das heißt in diesem Fall für sie: entpersonalisierte³³⁷) mediale Form, dies zu erreichen, bemühen. Für beides scheint Crimp die Fotografie besonders geeignet:

Jack Goldstein lieferte mit *The Jump* (Abb. 22) eine aus drei Bildern bestehende Sequenz. Diese Bilder stammten aus seinem gleichnamigen, damals noch in Arbeit

³³⁷ Damit die Bilder wie ein vom Urheber abgekoppeltes kritisches Produkt von Allgemeinheiten erscheinen.

befindlichen Film,³³⁸ in dem ein Turmspringer drei verschiedene Sprünge ausführt. Das Bild wurde mit der Technik der Rotoskopie verfremdet, so dass die Figur als eine Silhouette leuchtender Punkte vor einem schwarzen Hintergrund erscheint.

Mit *Filmstill # 21* (1978) hat Cindy Sherman sich selbst auf einem ihrer Schwarz-Weiß-Fotos abgebildet – nicht direkt als Selbstporträt, sondern vor einem Hintergrund von Wolkenkratzern als scheinbar klassisch-kinografische weibliche Figur kostümiert und inszeniert. Die Spannung der Szene wird dadurch aufgebaut, dass diese Figur ihren Blick offensichtlich auf einen Punkt außerhalb des Bildes gerichtet hat.

Robert Longo stellte Standbilder aus dem Film *Sound Distance of a Good Man* (1978) aus. Auf dem Foto erscheint der gebogene Torso eines Mannes mit Hut. Hinter ihm ist etwas zu sehen, das Teil einer Skulptur im öffentlichen Raum sein könnte: ein steinerner Löwe.

Troy Brauntuch nutzt für seine Fotoinstallation *Inside the third Reich* (1970) eine Illustration aus den Erinnerungen Albert Speers, die Adolf Hitler in einer ungewohnt privaten Situation zeigt. Auf dem Foto sieht man den Rücken des schlafenden Diktators im Dienst-Mercedes, während sein Chauffeur fährt. Durch die Windschutzscheibe des Cabriolets sieht man die entfernt liegenden Gebäude eines Dorfs. Brauntuch hat die Installation auf drei Wände aufgeteilt: Auf der zentralen, rot getönten Wand ist das beschriebene Bild zu sehen, daneben ein vergrößerter Ausschnitt desselben Bildes, das nur die Gebäude zeigt. Auf den beiden seitlichen Wänden ist in abstrakten Ausschnitten der berühmte „Lichtdom“ des Nürnberger Reichsparteitags zu sehen.

In Crimps *Pictures*-Text für *October* wird ein 1978 von Sherrie Levine gestalteter, unbetitelter Scherenschnitt John F. Kennedys thematisiert, dessen Silhouette aus dem Foto einer im Stile des Anfangs des Jahrhunderts gekleideten Frau, die ihr Kind hochhält, gestaltet wurde. Diese Arbeit ist Teil einer größeren Serie gleichartiger Stücke.

Wie sich aus den obigen Erläuterungen entnehmen lässt, exemplifizieren die von Crimp (vermutlich eben deshalb) ausgewählten Exponate zwei konkrete Aspekte des Erzeugens von Bildern, welche quasi einen begrifflichen Rahmen konstituieren: einerseits wird ein Bilderzeugnis mit einem Foto-Bild gleichgesetzt, auf der anderen Seite erscheint das Bild durch diese spezifisch fotomediale Auffassung ausschließlich als Fragment einer längeren kinematografischen Sequenz: Das Bild ist sozusagen Teil einer vorgegebenen,

³³⁸ Jack Goldstein: *The Jump* (1978). Wie auch in anderen Werken setzt Goldstein sich hier mit der Bild- und Medienästhetik des nationalsozialistischen Deutschlands der 1930er Jahre auseinander. Die hier von ihm verwendete Bildsequenz von Turmspringern stammt aus der Olympia-Dokumentation von Leni Riefenstahl, die am 20. April 1938 (Hitlers Geburtstag) in Berlin uraufgeführt wurde.

dem Bilde vorangegangenen Erzählung (jenes bereits in den Abschnitten zu Greenberg und Fried angesprochenen, sich zeitlich entfaltenden Signifikationskontexts im Abschnitt) und somit virtuell zerrissen. Eine solche Auffassung des Mediums wiederum ermöglicht es, jedes Kunstwerk (egal, wie es materiell zustande kam) bildlich zu dessen Repräsentation, also letztendlich auf dessen zeichenhafte Erscheinung zu reduzieren und lediglich als Inferenz eines Diskurszugangs zu bewerten. Hierzu schreibt Crimp:

In choosing the word *pictures* for this show, I hoped to convey not only the work's most salient characteristic – recognizable images – but also and importantly the ambiguities it sustains. As is typical of what has come to be called postmodernism, this new work is not confined to any particular medium; instead, it makes use of photography, film, performance, as well as traditional modes of painting, drawing and sculpture.³³⁹

Im Vordergrund stehen referentiell zuzuordnende Foto-Bilder, bei denen das Medium sich nahezu *transmedial*, also Greenbergs Gebot der Mediumsspezifität (durch ontische Unabhängigkeit von den Ausdrucksmöglichkeiten eines Mediums) widerlegend, verhält. Nicht nur die „Vorschriften“ des Mediums (etwa unterschiedliche gestalterische Möglichkeiten von Malerei und Bildhauerei) werden gestisch oder materiell ausgehebelt; auch der Inhalt oder das abgebildete Motiv (leicht zuzuordnende Bilder) wird in gewissem Maße ignoriert. Dazu heißt es bei Crimp:

By using this term [Picture] I therefore wish to avoid references to mediums, as if they were ontological categories, and to aesthetic styles, as if art were somehow exterior to those activities which produce instances of it. In all its usages, picture carries the notion of representation, of copy.³⁴⁰

An anderer Stelle ist Folgendes zu lesen:

The ease with which many artists managed, some ten years ago, to change mediums – from sculpture, say, to film (Serra, Morris, et al.) or from dance to film (Rainer) – or were willing to ‚corrupt‘ one medium with another (...) or abjured any physical manifestation of the work (...) makes it clear that the actual characteristics of the medium, per se, cannot any longer tell us much about an artist's activity.³⁴¹

Auch gelingt es Crimp in *The Photographic Activity of Postmodernism* schließlich, die Frage der selbstkritischen Fähigkeit der künstlerischen Medien als einen Diskurs der historischen Perspektivierung der Gegenüberstellung von Fotografie und Malerei darzustellen.³⁴² Eine Überwindung „Frieds“, d.h. der Schwelle, an der das Ästhetische in Semiotik übergeht (epochal definiert also der Wendepunkt von der „Moderne“ zur „Postmoderne“), ist laut Crimp gekennzeichnet von der Wiederkehr des Diskursiven, vom Aufkommen der Entmaterialisierung des Kunstwerkes. Hierzu schreibt er:

³³⁹ Crimp (1979a), S. 75.

³⁴⁰ Crimp (1979b), S. 34.

³⁴¹ Crimp (1979a), S. 76.

³⁴² Crimp (1980); beachtenswert sind hier auch Crimps kritische Kommentare zur Wiederkehr der Malerei (S. 96).

That photography had overturned the judgment-seat of art is a fact which the discourse of modernism found it necessary to repress, and so it seems that we may accurately say of postmodernism that it constitutes precisely the return of the repressed. Postmodernism can only be understood as a specific breach with modernism, with those institutions which are the preconditions for and which shape the discourse of modernism. These institutions can be named at the outset: first the museum; then, art history (...).³⁴³

Goldstein and Longo are artists whose work, together with that of a great number of their contemporaries, approaches the question of representation through photographic modes, particularly all those aspects that have to do with reproduction, with copies, and copies of copies.³⁴⁴

Die Frage der Fotografie als zergliederndes Instrument der modernen ästhetischen Transzendentalität³⁴⁵ ist nicht nur eine einfache Frage der Technik oder der Medien – die Fotografie übt genauso wie der Journalismus eine Funktion bei Meinungs- und Diskursbildung aus. Fotobild, Repräsentation und Figuration sind für Crimp ineinandergreifende Bildinstanzen des Mediums Fotografie und notwendigerweise Faktoren bei brennenden Fragen bezüglich der Geschichte der Macht und ihren Diskursen. Daher erweckt Crimp beim Lesen des Artikels den Eindruck, dass er uns ein Vorher und ein Nachher in den Künsten vorführen möchte, wobei er den Wendepunkt mit Hilfe der Bedeutung des Wortes *Picture* festlegt:

Picture, used colloquially, is also³⁴⁶ nonspecific: a picture book might be a book of drawings or photographs, and in common speech a painting, drawing, or print is often called, simply, a picture. Equally important for my purposes, picture, in its verb form, can refer to a mental process as well as the production of an aesthetic object.³⁴⁷

Gleichermaßen von einem Gegenstand – *a picture* – sowie einem mentalen Prozess – *to picture* – auszugehen bedeutet jedoch, dem Bild zwei simultan verlaufende Existenzmodi zuzusprechen: die Ebene der sinnlichen Erfahrbarkeit und die einer diskursiven Verschiebung. Problematisch ist dies in dem Moment, wo Crimp eine solche Verschiebung als gewolltes Produkt einer ontischen Unspezifität erklären will (nonspecific), denn dann muss er diese beiden Ebenen als sich gegenseitig ausschließend neu definieren. Anders gesagt: Er übersieht, dass Gegenstand und Prozess nur dann als Produkt einer qualitativen, sprunghaften Wandlung in einem einzigen Wesen übereintreffen, wenn beide zeitlich versetzt sind – Crimps Modell der Allegorie ist letztlich durch das Ignorieren dieser Sprunghaftigkeit ein nicht gelungenes. Im besten Sinne einer doppelt artikulierten Semiotik, wo die Generierung von Bedeutung immer auf eine Loslösung von den Dingen

³⁴³ Crimp (1980), S. 91.

³⁴⁴ Crimp (1980), S. 94.

³⁴⁵ Ein Problem, welches auch Jean Francois Lyotard im Artikel „Presenting the Unrepresentable: the Sublime“ aufgreift: „Painting’s impossibility arises from the industrial and postindustrial – techno-scientific – world’s greater need for photography than for painting, just as the world needs journalism more than it does literature“ (Lyotard [1982], S. 64).

³⁴⁶ Crimp meint hier: in Analogie zur Fotografie.

³⁴⁷ Crimp (1979a), S. 75.

selbst (also letztlich auf Entmaterialisierung) angewiesen ist, sieht das Ergebnis für Crimp so aus, dass eine von den beiden Ebenen sich ausblenden muss, damit die andere sich einblenden kann. Kein Wunder, dass er auf ein Modell zurückgreifen muss, das zumindest im Allgemeinen diese Vorgaben für ihn erfüllt: das des Theaters.

3.2.2.2. *Absenz: Das „sine qua non“ des Theaters*

In *The Photographic Activity of Postmodernism* (quasi die Fortsetzung des Aufsatzes *Pictures*) erläutert Crimp, welche theatralische Form – Crimp nennt dies Modus – den ausgewählten Exponaten entspricht:

(...) [The] aesthetic mode that was exemplary during the seventies was performance (...); works for which it could be said that you had to be there; works, that is, which assumed the presence of the spectator in front of the work as the work took place, thereby privileging the spectator instead of the artist.³⁴⁸

Bereits in *Pictures* findet sich hierzu Folgendes: „An art whose strategies are thus grounded in the literal temporality and presence of theater has been the crucial formulating experience for a group of artists currently beginning to exhibit in New York.“³⁴⁹

Wie er selbst darlegt, will Crimp Fotografie mit Theater vergleichen; so geht es für ihn um die nachvollziehbare Feststellung der Präsenz, jedoch nicht des Werkes, sondern des Theaters – eine Präsenz, die, wie er anhand des Übergangs von einem nicht zu konkretisierenden Gegenstand ins Prozessuelle, d.h. des „Unspezifischen“ klar stellen wollte, sich unbedingt wie die Feststellung einer Absenz zu entfalten hat. (Crimp nannte die Exponate, egal welchen Mediums, *Performances*.) Theater gleicht für Crimp der Feststellung dessen, was im Moment von dessen Aufführung nicht präsent ist – in Crimps eigenen Worten: „(...) What I wanted to explain was how to get from this condition of presence – the being there necessitated by performance – to that kind of presence that is possible only through the absence that we know to be the condition of representation“.³⁵⁰

Die *condition of presence*, der „Zustand der Präsenz“, der in früheren Kunsttheorien – etwa bei Fried und Greenberg – Kennzeichen des Objektes, also ihm innewohnend, war, scheint jetzt bei Crimp eine wandelbare Realität zu betreffen, die (konstituiert wie eine hermeneutische Begegnung) nur im Treffen von Aufführung und Rezipient nachweisbar ist und die deshalb zur eigentlichen Bezeugung einer Absenz wird.

Aber weil das Wesen des Werks dort nicht einer Konkretisierung, sondern einer indirekten (aber eindeutigen) Handlung entspricht, muss Crimp auf ein verschiebendes

³⁴⁸ Crimp (1980), S. 92.

³⁴⁹ Crimp (1979a), S. 77.

³⁵⁰ Crimp (1980), S. 92.

Element zurückgreifen (man beachte, wie absolut sich diese Argumentationsmuster Friedes Gebot der räumlichen und nicht hermeneutisch abzuleitenden Eigenständigkeit des Kunstwerkes entgegenstellen), das in der Lage ist, die quasi zerstückelten Teile der Handlung zu reorganisieren. Dieses Element findet er in der Zeitlichkeit: Goldsteins drei *Jump*-Bilder lassen sich als Ausschnitte einer Sequenz wahrnehmen, und auch Shermans Fotos sind aufgrund ihrer Inszenierungsqualitäten quasi historiografisch wie Filme zu betrachten.

Solche plastischen Übertragungen von „Zeitlichkeit“ sind durch eine ganz bestimmte Auffassung der Zeitstrukturen (d.h. Zeit als Unvollkommenheit, Fragmentierung usw.) vorbedingt, von der Crimp sich erhofft, sie wirke – die Theorien von Fried unterlaufend – auf das Verhältnis von Referenz und Erscheinung. An diesem Punkt stellt sich die Frage, ob Crimps „Zeit“ im Grunde genommen nicht eine von den Gegenständen unabhängige Größe ist, die durch den Betrachter implementiert wird – und Zeitlichkeit dadurch nicht inhärente Bedingung der Erfahrbarkeit wird³⁵¹. Sowohl der Aufsatz *Pictures* als auch *The Photographic Activity of Postmodernism* wurden mit dem Ziel geschrieben, die den Auffassungsprozessen verbundene Einwirkung der Zeitlichkeit bezüglich des Verhältnisses von Bild und Gegenstand als ontologisch destabilisierend darzustellen. Bei Crimp erscheint das Problem, wie viel des Wahrgenommenen jeweils vom Kunstwerk selbst und vom Betrachter stammt, auf das Terrain des Ästhetischen eingegrenzt als ein Wechselspiel zwischen Präsenz und Absenz, wobei jedoch der Absenz grundsätzlich ein größeres Gewicht zukommt. Sein Schlagwort des Theaters erscheint deshalb wie ein semiotisch binomialer Austausch zwischen Absenz und Präsenz; Allegorie, Metapher, Dauer, Fragmentierung, Sequenz, Rekonstruktion sind seine methodischen Schlagwörter (bzw. die der Künstler), um eine Illusion von Zeitlichkeit herzustellen.

Wenn Crimp etwa das in die Ausstellung einbezogene Werk von Jack Goldstein aufgreift, so ist er der Meinung, dass die Bilder – die drei aufeinander folgenden Ausschnitte eines Sprunges – wie ein Film oder eine Performance wirken und mit diesen gleichzusetzen sind. Bis zu diesem Punkt sollte Crimps Auffassung nicht in Konflikt mit jener „inhärenten Zeitlichkeit“, die ich vorschlagen möchte, stehen. Eigentümlich jedoch ist die Fixierung der Zeitlichkeit auf das Bild, denn die Zeit ist keine Funktion des Mediums, also dem Medium innewohnend, sondern von außen als verbindendes Element hinzugefügt. Idealerweise würde eine Ästhetik der Materialität so vorgehen, dass die letzt-

³⁵¹ Ein solches Modell von Zeitlichkeit kritisiert beispielsweise Gilles Deleuze in seinem der Untersuchung des Kinos gewidmeten Buch *Cinema II. The Time Image* (Deleuze [1983b]).

endlich hierarchische Trennung von Medium und Produkt oder Ausdruck ganz verschwindet und ein Gebot der „Mediumsspezifität“ keine Rolle mehr spielt: „The temporality of these pictures is not then a function of the nature of the medium as in itself temporal, but of the manner in which the picture is presented; it can obtain in a still picture as well as a moving one“.³⁵²

Die Zeitlichkeit wird deshalb wie eine ergänzende Dynamik, die ein statisches Bild an das nächste rückt, aufgefasst – quasi eine Illusion des Sehens. Faktisch hält Crimp hier an seiner ursprünglichen, objektiv-prozessualen Definition von *Pictures* fest: Das Objektuelle gewährleistet den Präsenzanteil und den „Raum“ im Werk, während das Prozessuale laut Crimps Darstellung der Motor des Abwesenden ist. Des Weiteren fasst er diese Idee von Zeitlichkeit als Hybride von Anwesenheit und Abwesenheit im Akt des Sehens auf. Das Sehen entfaltet sich wie ein augenblicklicher Erkennungsakt aufgrund der (wie Crimp annimmt) performativen immanenten Natur dessen, was man sieht. Der Betrachter erkennt diese Bedingung und liefert sich ihr bewusst aus: Er/Sie weiß, dass dort etwas re-präsentiert wird, von dem er oder sie Betrachter ist. Bei Jack Goldstein etwa argumentiert Crimp, dass es sich bei seinem Werk um Performance handelt, indem er von dem ausgestellten Werk (drei Film-Standbilder) ausgeht:

[The] performances of Jack Goldstein do not involve (...) the artist's performing the work, but rather the presentation of an event in such a manner and at such a distance that it is apprehended as representation – representation not, however, conceived as the representation of that which is prior, but as the unavoidable condition of intelligibility of even that which is present.³⁵³

Doch ist zu bemerken, dass das, was Crimp „the unavoidable condition of intelligibility of even that which is present“ nennt, sich auf die mentale Einstellung des Betrachters bezieht, der dies wiedererkennt und restrukturiert bzw. eine Zeitlichkeit, die Crimp als Verinnerlichung des Betrachters (vergleichbar einem Daumenkino) verstanden wissen will, hinzufügt. An anderer Stelle wird er dies die Psychologisierung des Fragmentes nennen, da der Betrachter die Bewegung, die Bedingung der Wahrnehmung ist, selbst ergänzt. So wird Zeitlichkeit durch „Zeitbewusstsein“ ersetzt; nicht das Werk, sondern die Auseinandersetzung mit dessen Repräsentierbarkeitsbedingung wird hier akzentuiert. Das Werk wird folglich nicht wie ein Ereignis, sondern wie eine Täuschung aufgefasst und präsentiert; dass dann in dieser Argumentation das Reale und Symbolische, die Fläche und der Hintergrund, Präsenz und Absenz im Gegensatz zueinander stehen, sollte nicht überraschen. Größere Klarheit erreicht Crimp, wenn er den Begriff von Präsenz als Absenz

³⁵² Crimp (1979a), S. 80.

³⁵³ Crimp (1979a), S. 77.

ausschließend abermals reflektiert – dies scheint der Beweggrund für die Fortsetzung des Aufsatzes *Pictures in The Photographic Activity of Postmodernism* zu sein. Die Zeitlichkeit bekommt in dieser Konstellation zusätzlich die Rolle eines Katalysators, der das Umschalten zwischen Präsenz und Absenz ermöglicht, jedoch dem Gegenstand wie ein fremdes Element vom Betrachter hinzugefügt wird.

In der Tat erschien die sinnliche Absenz – die vollständige Sequenz des Sprunges – mittels hinzugefügter Zeitlichkeit wie die Prämisse eines Ganzen, zunächst fragmentierten Wesens in illusorischer Vollkommenheit. Das Verhältnis vom Fragment zum Ganzen ist direkt von einer applizierten Zeitlichkeit gesteuert, die sich als Determinierung des Verhältnisses von Motiv und Hintergrund eines Bildes offenbart. (Auf diese Weise funktioniert letztendlich die Logik der Logos und Ikonen der Pop-Kultur: Wird beispielsweise das Gesicht Ernesto Ché Guevaras aus- und dargestellt, so ist eigentlich die Präsentation des eigenen Anschlusses an die Narrative eines revolutionären Images gemeint).

Die Idee der Zeit als hinzugefügter Motor oder Ergänzung, die sich jedoch wie eine Art ein zu zentrierenden Bild verschärfendes Instrument verhält, ist auch in der Rezension Crimps zu Cindy Shermans Exponat erkennbar. Zeitlichkeit wird jedoch hier anderes dargestellt: Anstelle einer Fragmentierungsreihe, die als mobile Ganzheit aufzufassen ist, will Crimp das Spiel Absenz – Präsenz als einen regelrechten zeitlichen Chiasmus des Innen und Außen eines Bildes offenbaren; das Fragment ersetzt das Ganze vollständig und steht für dieses. Anderes gesagt: Es passiert etwas in dem Bild, das dadurch passiert, dass der Betrachter dem Bild von außen eine eingebildete Zeitlichkeit hinzufügt. Die entsprechende Argumentation ruht auf drei Grundlagen, die der Autor dem Foto Shermans unterstellt und die wiederum drei neue, irgendwie ineinandergreifende Konzeptualisierungen, die auf die von Crimp angewendete Auffassung des Theaters (die Aufführung einer Absenz) zurückgreifen, mit sich bringen: Distanz, Akt und Inszenierung.

Zunächst sind für ihn Gegenstände bzw. Bilder in der Weise wahrzunehmen und auch auszustellen, als gäbe es eine sinnbildende, wenn auch immaterielle Distanz, die zwischen Betrachter und Bildereignen dem Bild einen konnotativen Raum entstehen lässt. Bilder verwandeln sich mittels dieser Distanz von Ereignissen in Repräsentationen oder Wiedergaben ihrer selbst. Die Distanz, die sich nahezu als ein Modus des Betrachtens konstituiert, ist aber nicht im Bild selbst lokalisiert, sondern vom Bildmacher vorgegeben und vom Betrachter zu begreifen. Wie Crimp schon bezüglich Goldstein klarstellte („[...] the presentation of an event in such a manner and at such a distance that it is apprehended

as representation [...]“³⁵⁴), ist sie jetzt im Fall Shermans eine zeitlich definierte Distanz anhand ihrer Fähigkeit uns vorzutäuschen, es handele sich um ein Fragment einer imaginierten längeren, präexistenten Kinosequenz.

The still photograph is generally thought to announce itself as a direct transcription of the real precisely in its being a spatiotemporal fragment; or, on the contrary, it may attempt to transcend both space and time by contravening that very fragmentary quality. Sherman's photographs do neither of these. Like ordinary snapshots, they appear to be fragments; unlike those snapshots, their fragmentation is not that of the natural continuum, but of a syntagmatic sequence, that is, of a conventional, segmented temporality. (...) Their sense of narrative is one of its simultaneous presence and absence, a narrative ambiance stated but not fulfilled. In short, these are photographs whose condition is that of the film still, that fragment 'whose existence exceeds the fragment' [Barthes].

Aber gerade weil es die Zeitlichkeit ist, die suggeriert, das Bild sei wie eine Repräsentation zu lesen, und die das Bild außerhalb seiner selbst hält, ist der Chiasmus, obschon vom Betrachter angeregt, d.h. vom Außen gesteuert, im Bilde gefangen und dort stattfindend. So sagt Crimp: „The sudden abjuration of narrative time solicits a reading that must remain inside the picture but cannot escape the temporal mode of which it is a fragment“.

Dass „Distanz“ die Gegenstände in Zeichen (vor allem ist hier das Zeichen des „Kunst-Seins“ gemeint) verwandelt, führt allerdings zu einem weiteren Problem: Wie genau sind Bilder von Kunst-Bildern zu unterscheiden – und Bildermacher von Kunstmachern? Um dieses Problem zu lösen, muss Crimp eine zweite, deiktische Anordnung der Zeitlichkeit im Bilde zustande bringen, damit der Betrachter weiß, dass er sich nicht vor irgendeinem Bild befindet, sondern dass hier hermeneutische Restrukturierung zu leisten ist: die Erstellung einer Theaterszene IN der Repräsentation. So offenbart sich, dass nicht die Zeit IN der Repräsentation relevant ist, sondern das hinzugefügte Zeitliche als Erfassungsbedingung der Erhabenheit „Kunst“. Das heißt: Das, was Crimp mit dem Ereignis des Fotos zeigen möchte, ist nicht das, was *innerhalb* der Repräsentation passiert, sondern das, was unbedingt zwischen ihr und ihrem Außerhalb, dem Betrachter, passieren *muss*. Doch ergänzt der Betrachter, und indem er ergänzt, unterstellt er den dem Bilde vorangegangenen und nicht im Bild enthaltenen erzählerischen Teil der Inszenierung. Das Bild steht, quasi wie eine Note zum Akkord (oder wie eine Figur zum Hintergrund), in hierarchischer Beziehung zu einer fixierten Szene oder einem Kontext, der als Hintergrund quasi ein imaginäres Bühnenbild abgibt. So muss Crimp das Bild in zwei Weisen gleichzeitig lesen. Zunächst sind da die konstatierbaren Fakten:

Here is a Picture: It shows a young woman with close-cropped hair, wearing a suit and hat whose style is that of the 1950s. She looks the part of what was called, in that decade, the career girl, an impression that is perhaps cued, perhaps merely confirmed by the fact that

³⁵⁴ Hier und im Folgenden Crimp (1979a), S. 77, 80 und 83.

she is surrounded by the office towers of the big city.³⁵⁵

Die Motivbeschreibung scheint zunächst lediglich das Erscheinungsbild der Frau hervorzuheben, doch wird dann der Hintergrund des Bildes in einer solchen Weise beschrieben, als spiele er vielleicht eine andere, ‚unsichtbare‘ Rolle als zentrales Motiv. Dem Hintergrund wird konnotativ die Qualität zugesprochen, eine Spannung zu erzeugen, die aus dem Bild einer Frau deshalb ein ‚Kunstwerk‘ macht:

But those skyscrapers play another role in this picture. They envelop and isolate the woman, reinforcing with their dark-shadowed, looming facades her obvious anxiety, as her eyes dart over her shoulder ... at something perhaps lurking outside the frame of the picture (...) But what is it, in fact, that makes this a picture of presentiment, of that which is impending? (...) We do not know what is happening in these pictures, but we know for sure that *something* is happening, and that something is a fictional narrative. We would never take this photograph for being anything but *staged*.

Ein Kunstwerk ist spannend, bei einem Gegenstand bleiben wir indifferent. Der Hintergrund ist also für Crimp nicht nur erläuternder Teil des Bildes; er ist das eigentliche ästhetische Zeichen für: „Hier ist ein Kunstwerk“. Der Hintergrund gibt den Modus des Betrachtens vor, er scheint somit zu bestimmen, in welcher Weise das Bild zu betrachten ist und verhält sich somit quasi immateriell. Erinnern wir uns, dass Crimp den Kunstwerken die Fähigkeit zuspricht, sich gleichzeitig sowohl gegenständlich wie auch prozessuell zu entfalten, wobei notwendigerweise das Prozessuelle überwiegt. Die Funktion des Hintergrundes stellt sich deshalb so dar, als sei es für ihn – durch den Betrachter – möglich, ästhetische Qualität bildlicher Abhandlungen zu gewährleisten. Zugegeben ist es hier wiederum die ästhetische Anordnung eines Gegenstandes, die zur Debatte steht, was meine Ausgangsfrage betätigt, ob das, was Kunst von Nicht-Kunst unterscheidet, sich nicht immateriell abspielt. Für Crimp entspringt dies aus einem Modus des Sehens, der wiederum durch die bewusste Reorganisation eines Hintergrundes zustande kommt. Das heißt, damit sich ein Bild mitteilen kann, muss der Prozess des Werkverstehens so ablaufen, dass er einen Mittelweg zwischen dem, was wir sehen – eine Frau – und dem, was wir zu sehen annehmen – ihre Ängstlichkeit – ermöglicht. Indem er einen logischen Übergang zwischen beiden Zuständen – dem des Objektes (d.h.: ein Foto) und dem des Prozesses (d.h.: die Interpretation) – vorgelegt hat, hat Crimp sein Modell des Bildes als Objekt und als Prozess wieder aufgegriffen. Für Crimp wird der Höhepunkt der Bilderschließung in dem Moment erreicht, wo sich in der Rekonstruktion des Ganzen aus dem Fragment die im Foto verborgene Botschaft dem Betrachter erschließt.

Gemäß Crimp heißt es: Damit sich der gesamte Prozess des Interpretierens bzw. Repräsentierens in Gang setzt, muss man das Ereignis als ein Fragment eines größeren

³⁵⁵ Hier und im Folgenden Crimp (1979a), S. 80.

Kontextes sehen, der sich, indem man sich von ihm distanziert, in eine Repräsentation verwandelt. Durch die Ankündigung der Abwesenheit [„the absence that we know to be the condition of representation“] und der Notwendigkeit des Stellvertretens verifiziert sich nun die Abhängigkeit zwischen dem Symbolischen und dem Fragmentarischen.

Drittens: Das Bild ist ein Akt. Das gesamte Stück ist, damit das Werk als Kunst betrachtbar wird, abwesend, wird errahnt. Wir können die Geschichte des Mädchens nicht wirklich kennen, doch setzt Crimp voraus, dass das Bild ein Ersatz ist, nämlich der Ersatz einer ganzen Sequenz, die (obwohl abwesend) bei Präsentation des Bildes reaktiviert werden soll – von jedem Betrachter in gleicher Weise. In diesem Fall wird die Distanz von der fragmentarischen Qualität oder dem Verhältnis, welches ein abgerissenes Bild zu einer eingebildeten Gesamtheit darstellt, bestimmt. Wie sonst soll es wie der Teil einer filmischen Sequenz betrachtet werden? Das Bild ist ein Fragment, das Gesamte aber sofort präsent.

Das Bild als Fragment vermag, so Crimp, sich in ein Ganzes zu verwandeln oder dieses zu ersetzen, nur muss das Bild von vornherein als Fragment aufgefasst werden. Dieser Prozess umfasst (womit das Fragment die sequentielle Ordnung der Zeitlichkeit durchbricht) eine „Psychologisierung“ des Fragmentes seitens des Betrachters – und hängt damit vom Betrachter ab. Und es ist die Psychologisierung des Fragments als Teil einer größeren Erzählung, die (zumindest in realer Zeit) nicht stattfindet, was die *Zeitlichkeit* im Foto voraussetzt:

If many of these artists can be said to have been apprenticed in the field of performance (...), they have nevertheless begun to reverse its priorities, making of the literal situation and duration of the performed event a tableau whose presence and temporality are utterly psychologized; performance becomes just one of a number of ways of „staging” a picture.³⁵⁶

Das was Crimps Text diesbezüglich zunächst bietet, ist sein Versuch, die Zeit außerhalb und innerhalb des Werkes vereinbar zu machen. Nur ausgehend von diesem Schnittpunkt zwischen beiden Formen der Zeitlichkeit vermag die Repräsentation sich kritisch zu verhalten. Diese Überschneidung der Zeiten sollte auch als „paradigmatisch“, d.h. „vertikal“, verstanden werden, anders als die „Horizontale der Zeit“ z.B. bei Erzählungen, wo die Zeit nur eine Reihe von platzierten Fakten bedeutet, wie man sie etwa aus Comicstrips kennt. Dieser ersehnte Punkt befindet sich an irgendeinem Ort außerhalb des Fotos, zwischen ihm und dem Bewusstsein des Betrachters. Das Kunst-Sein findet nicht innerhalb des Werkes statt, sondern an einem von ihm entfernten Punkt.

³⁵⁶ Crimp (1979a), S. 77.

Der Ausgangspunkt war es, die Annahme Crimps zu durchdenken, Ereignisse vermöchten sich in Repräsentationen zu verwandeln, in Aufführungen von sich selbst, weil sie aus bestimmter Distanz wie Allegorien oder Fragmente erscheinen, und dass das Fragmentarische den Zugang zur Entstehung des Diskurses in der Repräsentation darstelle. In einer Reihe von Aufsätzen wie etwa *The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism* bestätigt auch Craig Owens diese Qualität der inszenierten Fotobilder, eine Erzählung zu implizieren: Er empfindet die Tatsache als bezeichnend, dass die Repräsentation in den Fotowerken von Carl Andre, LeWitt u.a. einer suggerierten, aber nicht manifesten Erzählung zugeschrieben werden könnte. Owens nimmt an, wir wüssten, dass das Foto „uns etwas vermitteln will“, weil wir ihm eine kleine Erzählung zugeschrieben haben, eine narrative Sequenz. Das Foto verhält sich „kommunikativ“ vermittelnd und nicht bloß „expressiv“. Daher ist es für Owens auch ein Fragment einer Sequenz. Crimps Auffassung der Allegorie wird von Owens allerdings weiter ausdefiniert. Für Owens ist es nicht relevant, dass die Sequenz eine Geschichte ist, deren Logik der Folge der Akte entspricht, sondern vielmehr – und daher spreche ich von paradigmatischer vertikaler Abfolge –, dass diese mit „the projection of a metaphoric axis of language onto its metonymic dimension“³⁵⁷ korrespondiert.

Das heißt, dass die Nachvollziehbarkeit der Geschichte nicht aus einer Reihe von Fakten in einer erzählerischen Abfolge (und sei es so knapp wie etwa *veni, vidi, vici*) erfolgt, sondern rekursiv, konzeptuell und objekthaft – dass also der Anblick der Frau alleine bereits eine Geschichte darstellt. Für Owens ist das Foto nicht ein der Geschichte entrissenes und eingerahmtes Fragment. Das Foto *ist* die Geschichte; es ist eine totale Re-Affirmation der Erzählung in nicht-zeitlicher Form. Abermals wäre es mit einem Daumenkino vergleichbar, bei dem alle Seiten dieselbe Figur in derselben Position beinhalten. Nur vom Umblättern rührt seine motorische Qualität her, aber diese Qualität existiert extratemporär: Owens schlägt eine Bewegung außerhalb der Zeit vor. Diese Trennung zwischen Zeit und Repräsentation findet wie im Daumenkino im Akt des Ersetzens einer schon *erfolgten* Repräsentation durch eine neue statt – auch regelrecht im Überlagern von Bildern. Das neue muss dem Alten ähnlich sein, um den Eindruck hervorzurufen, dass sein Erscheinen sich in einer fortlaufenden Gegenwart abspielt. Diese fortlaufende Gegenwart ist es, die Crimp in der Simultanität vom Erscheinungsbild des Werkes und der Aktivität seines Entschlüsselns darstellen möchte. Um das Bild zu „bremsen“ und es in einem Ring ewiger Gegenwart zu fangen, muss man es wiederholen, überblenden, wie das

³⁵⁷ Owens (1992), S. 57.

Daumenkino, in dem alle Bilder gleich sind. Crimp nennt dieses beklemmende Einfangen der Gegenwart mit Hilfe der Überblendung von mentalen Bildern „staging a picture“. Die Präsentation des Ereignisses in einer solchen Weise, dass es dann unbedingt als Repräsentation wahrgenommen wird, bedeutet für Crimp: „(...) A number of ways of ‚staging‘ a picture.“³⁵⁸

Es ist sicher, dass, wenn wir von Theater sprechen, wir davon reden, ein Bild darzustellen, also von *to stage*. Aber *stage* muss weiterhin für Crimp den Akt des Überblendens des *to storey*, des Schichtens (man vergleiche die Etymologie des Wortes *Geschichte*) und des Stapelns bedeuten. *Stage* muss aufeinanderfolgende Wiederholungen des Gleichen bedeuten, so dass der Intellekt das Gesehene auf *andere Weise* versteht.

³⁵⁸ Crimp (1979a), S. 77.

4.

DIE ÄSTHETIK DER MATERIALITÄT UND DES WIDERSTANDS

4.1. Konfrontation mit dem Ereignis: zu einer Ästhetik der Materialität

Krauss, Crimp und andere sind der Meinung, das Projekt der Avantgarde gemäß der Theorie Greenbergs sei deshalb abzulehnen, weil dieser Avantgarde unterschwellig ein im Voraus festgelegter Endzweck zugrunde liege: die Teleologie eines für Ausdrucksform und Repräsentationsstruktur kausalen Ursprungs. Greenbergs System eines metaphysisch rekonstruierbaren und daher präsenzmetaphysischen Kunstausdrucks wurde als akademistisch kritisiert, weil hier die Kunst schließlich in ihrer konkreten Umsetzung³⁵⁹ einer in Logik kristallisierten Kunstbetrachtung mimetisch gehorchen musste. Genauso erwies es sich beim entgegengesetzten Modell als Problem, sich in der Kritik an diesem System auf ein Modell des Kunstwerks als Repräsentant anderer Kunstwerke zu stützen, das in seiner Binnenreferentialität ebenfalls selbst mimetisch ist. Die Sinnbildung erfolgt also bei beiden Modellen nach vergleichbaren Prinzipien. Ausdruck ist eine Widerspiegelung des Sinnes – Kunst-Ausdruck ist gemäß dieser Überlegungen entweder direkt als Erzeugnis einer mimetisch motivierten (Kunst-)Poiesis oder indirekt als Re-Präsentation ihrer Veranlassung anhand ihrer nicht weniger mimetischen Erfüllung einzuordnen. Einem so verstandenen Ausdruck liegt die Vorstellung einheitlicher, in kausalem Zusammenhang stehender Entitäten zugrunde.³⁶⁰ In diesem Punkt ergänzen sich also die beiden Modelle von Greenberg und *October*.

Sowohl Greenberg als auch Krauss verstanden sich in ihren Bemühungen als „avantgardistisch“ insofern, als dass sie gegen vorherige Ansichten von Kunst und Kunstaussage opponierten.³⁶¹ Dass hier eine oppositionelle Position (bis hin zum von Danto formulierten „Ende der Kunst“) in Zusammenhang mit Mimesis gedacht wird, ist letztendlich der Grund für das Scheitern beider. Denn Widerstand an sich steht in direkter

³⁵⁹ Gemäß der von Greenberg eigenparametrisch eingegrenzten Definition der Malerei als Fläche und deren Grenzen.

³⁶⁰ Zumindest ist dies die Ansicht von Deleuze und Guattari. Siehe hierzu das Kapitel „November 20, 1923: Postulates of Linguistics“ in: Deleuze & Guattari (1987), S. 75–110.

³⁶¹ Owens (1992), S. 268. Bereits der Name der Zeitschrift „October“ zeigt in seinem Bezug zu dem gleichnamigen Film von Sergej Eisenstein den revolutionären Anspruch, nämlich (wie auch im Vorwort zu *The originality of the Avant Garde* geäußert) den einer Kunstwissenschafts-Revolution mit Hilfe der Semiotik.

Beziehung zu Materialität, ist also dem Mimetischen (verstanden als Widerspiegelung eines präexistenten Sinnes) entgegengesetzt. Die Problematik des Widerstandspotentials der Kunst³⁶² unter diesen bedenklichen Prämissen wurde im ersten Teil dieser Arbeit ebenfalls analysiert, weil auch dieses spezifische Verständnis von Kunst sich geschichtshermeneutisch erklärt.

Wie schon Hegel in vielleicht reaktionärer Absicht, doch zu Recht erkannte, spricht nur das Ende der Kunst das Ende ihrer Brisanz aus, ebenso wie das Ende ihrer sich positionierenden „Gegenwärtigkeit“ mit dem Ausklammern ihrer Materialität zusammentrifft. Es liegt auf der Hand, dass das Widerstandspotential der Kunst, wenn es wie hier mit dem Unterschiedlich-Sein künstlerischer Konkretisierungen verknüpft aufgefasst wird, sich im Verlust eben dieser mit der Materialität verknüpften ontologischen Differenz auflöst. Dass zunächst erwünschte Kunstpotentialitäten heute als über die Ästhetik hinausgehende und von Prominenzkriterien geprägte Instanzen ihrer sozialen und ökonomischen Existenz als „Betrieb“, „Szene“ oder „Kunstmesse“ bezeichnet werden, deutet darauf hin, dass sowohl die Kunstpraxis als auch vielleicht Institutionen wie etwa Kunstkritik und Museum sich als neutralisierter, selbstverständlicher Teil einer Austausch- und Spekulationsökonomie angegliedert haben. Wie die Beiträge von Jacques Rancière und von Künstlern wie Thomas Hirschhorn beweisen, deutet diese an der Schnittstelle von Politik und Philosophie entstandene Ebene der Problemdarstellung auf ein dennoch vorhandenes antimimetisches Potential der Avantgarde hin – und keineswegs auf pseudo-messianische Fantasien, die Krauss Greenberg unterstellte.

Im Zusammenhang hiermit sollen einige auf Baudrillard fußende philosophische Überlegungen bezüglich des Verhältnisses des Subjekts zu den Gegenständen³⁶³, denen durch das Subjekt Sinn verliehen wird, kurz erwähnt werden. Die Vereinnahmung von Gegenständen als Fetisch und Ware (wie etwa in *Die Transparenz des Bösen* von Baudrillard dargestellt) erfolgt nach gemäß ihrer Anwendbarkeit definierten ökonomischen Gesichtspunkten: Die Beziehung des Subjekts zu Gegenständen basiert auf der Illusion, den Gegenständen überlegen zu sein und diese nach eigenem Willen nutzen können. Wir erwarten, dass die Gegenstände unsere Obsessionen mimetisch widerspiegeln. Da diese Erwartungen die dem Gegenstand immanenten Qualitäten im Allgemeinen übersteigen, führt dies zu einer inflationären Nutzung der Gegenstände und in Folge zu deren ökonomischer Vereinnahmung in Form von Kapitalisierung. Künstlerischer Gehalt ist

³⁶² Historisch als Avantgarde begriffen.

³⁶³ Hier auch ausdrücklich im Sinne von Kunstgegenständen zu verstehen.

letztendlich eine den gleichen Mechanismen unterliegende Projektion: Welche Art von Mehrwert (ökonomisch, gesellschaftlich, emotional etc.) im Kunstwerk seine Darstellung findet, liegt letztendlich immer in der Verantwortung des Kunst aufnehmenden Subjekts.³⁶⁴

Woher das Kunstwerk seinen Sinn bezieht, hat Auswirkungen auf die Art und Weise, wie es sich in späteren politisch und sozioökonomisch determinierten Abläufen artikuliert – so etwa in der nicht zuletzt ökonomisch motivierten Wertung eines Künstlers als „Vorläufer von“ oder (politisch) als „anti-establishment“.

Diese für eine unabhängige Kunst fatale Beziehung gründet aber durchgehend auf den oben anhand gängiger kunstwissenschaftlicher Modelle dargestellten fragwürdigen Prämissen: Der theoretischen Prädeterminierung, was Kunst zu sein habe – mit den einbezogenen Aspekten der Frage nach dem „Wesen“ der Kunst, einer auch historisch als erkennbar verstandenen Entwicklung hin zum Besseren, der Frage nach Grenzen und damit auch dem Ende der Kunst. In diesem Punkt zeigt sich das Erfordernis einer Kritik der Metaphysik in einem unauflösbaren Widerspruch: Der Frage nach einem Ende bei gleichzeitiger Ausklammerung des mit diesem untrennbar verbundenen Ursprungs.

Daran geknüpft ist die Aufgabe, erneut auszuloten, wie Kunst sich bezüglich hermeneutisch-ontologischer Fragestellungen mit der lange Zeit abgelehnten, doch jetzt wiedergewonnenen Idee von Ursprung und materieller Präsenz verbinden lässt. Folglich steht zuvorderst die Überlegung, dass Kunst ihr Widerstandspotential (wenn überhaupt) *nur* aus ihrem „Ursprung“ zu entfalten vermag; diesen Ursprung gilt es erneut ins Blickfeld zu rücken, und zwar nicht als Quelle von mimetischen emanatorischen Repräsentationsabläufen, sondern als Spur der dem Kunstwerk ontologischen Differenz. Diese Zielsetzung, die sich zu Beginn der Arbeit in der von Greenberg (in Kant'schen Denkmustern) abgeleiteten Ausgangsfrage „Wo befindet sich die Kunst?“³⁶⁵ niederschlägt, findet sich in vergleichbarer Weise bei Heidegger, hier in der Fragestellung: „Aber kann denn die Kunst überhaupt ein Ursprung sein? Wo und wie gibt es die Kunst?“³⁶⁶

³⁶⁴ Die öfter geäußerte Forderung eines besonders interessierten Publikums, „Kochen“ oder „Modeschaffen“ ebenfalls als „Kunst“ zu bezeichnen, ist diesbezüglich symptomatisch: Kunst wird zum ideellen Bereich, dem alles zugeordnet wird, was (aus welchem Grund auch immer) verherrlicht werden soll.

³⁶⁵ Greenbergs Motivation bestand darin, ein Denkorganon zu konstruieren, das es zuverlässig ermöglichte, (gute) Kunst und Nicht-Kunst auseinanderzuhalten und zu unterscheiden.

³⁶⁶ Hier und im Folgenden Heidegger (1994), S. 1f.

4.2. *Das Kunstwerk als Ursprung*

Eine Überlegung zu Zweck und Sinngehalt eines Gegenstandes oder eines abstrakten Konzeptes (als eine Untersuchung der Überlieferung dessen Ursprungs begriffen) sollte geradezu auf Heideggers pointierte Kritik der Metaphysik in seinem treffend betitelten Werk *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935–36) referieren. Gleich in den ersten Zeilen des Werkes zeigt Heidegger die Eigentümlichkeit dieser Begegnung von Subjekt und Objekt auf, deren Verhältnis sich nach den Prinzipien der ontologischen Differenz einrichtet. Ein neues Denkmotiv, das eine zentrale Stelle bei seinem Entwurf einer Ästhetik der Immanenz einnimmt und dem daher größte Bedeutsamkeit in meiner Argumentation zukommt, soll hier eingeführt werden: das des Ereignisses. So schreibt Heidegger:

Ursprung bedeutet hier jenes, von woher und wodurch eine Sache ist, was sie ist und wie sie ist. Das, was etwas ist, wie es ist, nennen wir sein Wesen. Der Ursprung von etwas ist die Herkunft seines Wesens. Die Frage nach dem Ursprung des Kunstwerkes fragt nach seiner Wesensherkunft. Das Werk entspringt nach der gewöhnlichen Vorstellung aus der und durch die Tätigkeit des Künstlers. Wodurch aber und woher ist der Künstler das, was er ist? Durch das Werk (...). Der Künstler ist der Ursprung des Werkes. Das Werk ist der Ursprung des Künstlers. Keines ist ohne das andere.

Der für den Abbau der Metaphysik zentralen Idee des Ereignisses widmet Heidegger eine ganze Abhandlung in seinem Werk „Beiträge zur Philosophie – Vom Ereignis“ (1936–38). Doch bereits im hier zitierten, zuvor erschienenen Essay „Der Ursprung des Kunstwerkes“ (1935), einer umfangreicheren Untersuchung zum Wesen der Kunst, erschließt sich die mit dem Wort „Ereignis“ bei Heidegger bezeichnete Denkstruktur im Chiasmus der vorbegrifflichen gegenseitigen Abhängigkeit von Werk und Künstler – auch in Schriften zur Ästhetik lässt sich also die Auseinandersetzung mit der Metaphysik erkennen.

Hier zeigt sich ein neuartiges unhierarchisches Verhältnis von Subjekt und Objekt, das Auswirkungen auf unser Verständnis sowohl des Produktivitätsaktes (Sinn-Herkunft und Sinn-Konstruktion) als auch der Rezeptionsbedingungen (Sinn-Ankunft und Sinn-Rekonstruktion) des Kunstwerkes hat: Der Ursprung entspricht deshalb dem Ereignis, weil er sich im Augenblick des oben erläuterten immanenten Ausgleiches als permanent heterogene Einheit erweist. Indem sich für Heidegger also, dem Prinzip der Univozität folgend, ebenso der Künstler durch den Akt des Kunstmachens wie das Kunstwerk durch den Künstler konstituiert, wird der Unterschied zur Argumentationslinie von Greenberg oder Krauss offensichtlich, bei denen entweder die Intentionalität und Vorbestimmung der Referenz seitens des Produzenten oder seitens der Rezeption mimetisch über Sinn und

Auswirkung der Kunst entscheidet, d.h. nach den Prinzipien einer nahezu doppelten, widerspiegelnden Ontologie. Mit dieser Setzung stellt Heidegger die Metaphysik in Frage, der die lange Zeit führenden Auffassungen der Kunstwissenschaft entsprungen waren. Kunst ereignet sich im immanenten Zusammentreffen von Künstler und Kunstwerk; dabei sei darauf hingewiesen, dass diese Gegebenheit nicht vor dem Hintergrund eines homogenisierenden vorbestimmten Sinnes verständlich ist. Wenn also die Annahme stimmt, dass es nicht eine Universalität ist, die sich in der Erfahrbarkeit des Singulären vergegenwärtigt, dann resultiert daraus auch, dass es keine für den Ausdruck kausale Referenz gibt. Das Wesen der Kunst ist nicht anhand von Gegensatzpaaren (wie etwa „Sinn“ / „kein Sinn“) zu erkennen; es tritt vielmehr im Augenblick des Sich-Ereignens auf: im sich ereignenden Ausdruck. Die Untersuchung der Kunst ist dementsprechend immer mit ihrer konkreten Erfahrbarkeit verbunden: Durch die Einführung des Konzepts des Ereignisses erweist sich die Ästhetik als Kategorie der Phänomenologie. Bereits die etymologische Herleitung des Wortes „Ästhetik“ aus dem Griechischen, die auch bei Kant Erwähnung findet, zeigt, dass *Aestheseis* über den reinen „Kunstbezug“ hinaus als empirisches Bewusstsein verstanden werden sollte.³⁶⁷ Näher betrachtet ist also *Der Ursprung des Kunstwerkes* kein Werk, das ausschließlich von Kunst handelt, sondern auch von „Ästhetik“; mit der dort zunächst lediglich erahnbaren Einführung des Ereignisses vermag Heideggers Infragestellung der Metaphysik das bisher unumstrittene Konzept des Gerichtet-Seins³⁶⁸, Herz der Thesen der Phänomenologie seines Lehrers Husserl, zu widerlegen.

An dieser Stelle stellt sich nun die Frage: Wie lässt sich jenseits der mimetischen Denkstrukturen ein Wissen über Kunst gewinnen? Wohl nur, indem auf der Basis von ontologischer Differenz Kunst als Ereignis betrachtet wird. Dies bedeutet, dass nicht auf der Grundlage *einer* Methodik *jedes* Kunstwerk betrachtet werden kann, sondern dass für das *einzelne* Kunstwerk jeweils eine individuelle Methodik konzipiert werden muss. Aus der selbstbezüglichen Geschlossenheit folgt, dass ein Kunstwerk seine Ereignishaftigkeit und methodologisch geeigneten Kriterien dem Betrachter mitteilen muss: Entsprechend muss sich das Ereignis mitteilen – dies ist in der eidetischen Singularität eines Kunstwerks nur in der Kategorie des Ausdrucks möglich. Denn Ausdruck ist die zeitliche und ontologische Erscheinung, das Sich-Zeigen des Ereignisses, das im Kunstwerk materiell

³⁶⁷ Dies ist auch der Ansatz Bernard Waldenfels' in: *Sinne und Künste im Wechselspiel*. Frankfurt a.M. 2010.

³⁶⁸ Mit der daraus folgenden Weltausklammerung.

geschieht. Dies soll wohlgerne nicht als einmalige hermetische Einheit, sondern als eine dynamische, sich immer wieder neu figurierende Artikulation verstanden werden. Außerhalb dieses sich permanent aktuell ereignenden Ausdrucks existiert Kunst nicht, und ebenso kann der Ausdruck nicht in einer mystischen Außerzeitlichkeit existieren. Wenn Kunst aber ein stets individueller, nicht kategorisierbarer Ausdruck ist, auf welche Weise ist es dann noch möglich, über eine scheinbar einfache und doch grundlegende Frage wie etwa „Wie ist Kunst Ausdruck?“ sinnvoll zu sprechen?

Eine mögliche Antwort liefert Roland Barthes anhand des Prozesses der „Sinn-Dezentrierung“, mit Hilfe dessen eine konstruktive Auseinandersetzung mit der Kunst stattfinden kann. Sinn-Dezentrierung meint den Prozess „einer Mutation, einer Revolution im Charakter der Symbolsysteme“³⁶⁹, bei der sich Referenz und Erscheinung verschieben und zu einem unhierarchischen Flächenphänomen werden. Bei diesem Prozess gilt es, Sensation (im Sinne Deleuzes als plastisches Zeugnis des Ausdrucks), Gestik und Performativität (als plastische Ausdrucksleistung), diskretes Vorhandensein von Figur und Hintergrund (als Folge einer Sinnentleerung des visuellen Gehalts: Figürliche Eingrenzungen wandeln sich in figurale Eingrenzungen) und mediale Spezifität (ohne dass das Medium wie bei Greenberg auf einer vorgegebenen ontologischen Definition fußt) in Betracht zu ziehen. Dieser Barthes'sche Begriff der „Sinn-Dezentrierung“ bildet zusammen mit Heideggers Kategorie des „Ereignisses“ und Deleuzes Definition von „Ausdruck“ die Grundlage, aufgrund derer ich mich darum bemühe, Kunstwerke von ihrer materiellen Seite her neu zu betrachten.

Dadurch, dass Heidegger nicht „Kunst“ als Einzelphänomen, sondern ihre besondere Qualität als Ort der „Wesenserfahrung“³⁷⁰ in einem phänomenologischen Sinne zum Gegenstand seiner Überlegungen macht, gelangt er auch hinsichtlich der Frage des Ursprungs des Kunstwerkes (was einen Teil seiner Argumentation gegen eine subjektzentrierte Wesensdefinition mit politisch-ökonomischen Folgen, die sich auch in der Vereinigung von Kunst und Ware äußert, darstellt) zu einem überzeugenden Gedankengebäude, ohne eine Erklärung liefern zu müssen, wie Künstler oder Betrachter produktiv in das Werk einfließen oder wie das Werk selbst, als Exteriortät (als „Welt“), auch im Künstler und im Betrachter als Ausdruck geschieht. Das Wesen des Kunstwerkes – bzw. wie die Welt als vom Subjekt unabhängig, doch mit ihm zusammenhängend, erfahren werden kann – ist ebenfalls in den Komplex von Ereignis und Ausdruck einzubeziehen.

³⁶⁹ Barthes (1981), S. 14.

³⁷⁰ Heidegger spricht nicht wörtlich von „Wesen“, sondern von „Wahrheit“.

Dies bedeutet, dass es in Hinblick auf eine Eingrenzung dieser spezifischen Definition von Ausdruck, welche ich mit Widerstand und Materialität in Verbindung bringen möchte, unzureichend ist, sich allein mit jener einzig auf der Betrachterseite modifizierten Beziehung einer Sinn-Dezentrierung zu befassen, falls das Ziel sein soll, das permanent selbstprojektive Modell der Rezeption abzulösen. Vielmehr ist ein mindestens ebenso wichtiges Ziel darzustellen, in welcher Weise das Werk auch Ausdruck einer Gegenwärtigkeit ist.³⁷¹ Wie die Welt sich ausdrückt bzw. sich zeigt ist deshalb für Heideggers ästhetische Theorie hinsichtlich der Frage einer Subjekt-Dezentrierung³⁷² von zentraler Wichtigkeit.

Bereits im dritten Kapitel von *Sein und Zeit* (1927), das Teil seiner grundlegenden Analyse einer Verfasstheit des Daseins ist, beschäftigt sich Heidegger mit der das erfahrungsbedingte „In-der-Welt-Sein“ notwendigerweise ergänzenden Sachbezogenheit als „Weltlichkeit der Welt“. Ein wichtiges dem Ereignis zugehöriges Bezugsfeld, welches zusammen mit jenem des Ursprungs von der Philosophie für ein Anathema gehalten wurde, wird später im sechsten Kapitel des Werkes als Kategorie wieder in die Diskussion einbezogen: die „Wahrheit“, die bei Heidegger in seiner spezifischen Definition auch als „Aletheia“ bezeichnet wird. Nur die Verknüpfung dieser Konzepte mit einem Verständnis des Kunstwerkes als frei von jeglicher teleologisch vorgelegten konzeptuellen Erfassung vermag für Heidegger die privilegierte Position des Subjektes als dessen Wesen vorgehend aufzuheben. Das heißt, in der vom Ausdruck hervorgebrachten Artikulation des Sich-Ereignens, oder Sich-zu-Eigen-Machens, muss eine simultane, auch körperliche Bewegung des Sich-ent-Eignens sowie des Entzugs einer vorangegangenen Sinnverleihung oder eines Symbolgehalts stattfinden. Nicht die Übereinstimmung oder das Sich-wieder-Finden im Werk kann Eigenschaft des Werks als Wesen sein – dann wäre das Ereignis einer mystischen Selbstbegegnung vergleichbar; das Werk als Aussage, als Ausdruck ist vielmehr auch der materielle Ort einer Unverborgenheit, einer Aletheia.

³⁷¹ Hier sei auch verwiesen auf Roland Barthes' entsprechende Überlegungen, die er zum Blitz in einem Haiku von Bashô anstellt. Für Barthes enthalten die japanischen Haikus keine Zeitbeschreibung, sondern allenfalls eine -bezeugung. Das besondere dieser Form der Dichtung ist hier der „Sinn-Einbruch“, den sie durch die Präsentation der Szene als reine erzählungslose Erscheinungen hervorrufen: „Bei all seiner Klarheit will der Haiku doch nichts sagen – meint Barthes. Über den Haikus sprechen [d.h. sie in Vergangenheit in „Raconter“ zu verwandeln] hieße schlicht und einfach ihn wiederholen.“ (Roland Barthes: *Das Reich der Zeichen*. Frankfurt a.M. 1981, S. 94. Siehe auch den weiteren Textverlauf zur entsprechenden Argumentation).

³⁷² Ich verwende hier absichtlich den Begriff der Subjekt-Dezentrierung (der in dieser Form in Heideggers Werk nicht auftaucht), um seine Idee der Abschaffung des Subjektivismus mit Barthes' Terminus der Sinn-Dezentrierung, der auf vergleichbaren Ansätzen beruht, zu verknüpfen.

So gelingt es, sich der Kunst als „Aletheia“³⁷³ zu nähern, als sich nicht als Absolutismus erweisende Wahrheit, als Unverborgenheit oder als Theater, das keine Repräsentation des Lebens zu sein anstrebt, sondern das Leben selbst ist. Kunst ist dann nicht Objekt des Wissens (kein *Eidos*, εἶδος) im klassischen Sinne, sondern Objekt der Realität, das als Ereignis wahrgenommen und zum Teil des eigenen, subjektiven Weltbildes wird. Kunst als sich ereignender Ausdruck wird somit zur konstruktiven Antwort auf das Modell eines Endes der Kunst.

4.3. *Landschaft mit Figuren: die New Jersey Turnpikes als Erfahrung einer Sinn-Dezentrierung*

Die Frage „Ist das noch Kunst?“, in der die Sorge mitschwingt, ob nicht das, was als einzige Quelle der Kunst erkannt worden zu sein scheint, irgendwann austrocknen könnte, ist völlig überflüssig. Ist es nicht genau dieser Sachverhalt, auf den Magritte mit dem ironischen Scherz einer Pfeife hinweist, die nie sie selbst sein kann, weil sie nur als Gegebenheit, als Ausdrucksleistung, existiert? Essenz manifestiert sich nur im Ausdruck; nur darin hat sie Bestand.

Diese Ablehnung einer Kunstbegriffsbestimmung sowohl a priori als auch a posteriori geht nicht von der Möglichkeit aus, dass Sachbezogenheit (erfahrbare Gegenwärtigkeit oder Aktualität) und Bildbezogenheit (was in diesem Fall so viel heißt wie: Rekonstruktion aus der Vergangenheit oder kunsthistorisches Vorwissen) voneinander abzukoppeln sind. Eine Art von Erschließungsprozess, die Subjektive und Objektive unterscheiden zu können glaubt, ist dementsprechend illusorisch.

Nun mag sich die Frage stellen, wo die Kunstwissenschaft überhaupt ansetzen kann, wenn als Folge der Bemühungen, den Logozentrismus zu entwerten, jegliche ereignisübergreifende Sinn-Vorannahmen oder Definition des Objekts der eigenen Beschäftigung (nämlich des Kunstwerks) ausgeschlossen werden müssen. Könnte diese an Materialität orientierte Vorstellung von Kunstwissenschaft und selbst des Kunstmachens

³⁷³ Aletheia: Ausdruck als Unverborgenheit. Vgl. Heidegger (1997), S. 188.

„Viel Lärm um nichts“ sein, sogar radikal die „Wissenschaft“ widerlegen? Kurz gesagt: Nein, denn ich möchte keineswegs dazu anregen, Kunsthistoriker und Philosophen in Rhapsoden der Oberfläche zu verwandeln, sie zu Beschreibungslyrik von „Materialien“ und Ornamenten zu zwingen. Stattdessen ermahnt eine aus der Materialität abgeleitete wissenschaftliche Bemühung, im Sinne des Nominalismus zu agieren, dazu, jene Ausdrucks- oder Ereignisinstanzen, die sowohl das Kunstwerk wie die Kunstbetrachtung als Differenzproduktion zu umreißen vermögen, erneut zu bedenken.

Die Narrative einer Ereignisbegründung gleicht für die Kunst der Narrative einer Auslassung, vergleichbar damit, wie in der Divergenz des Gebrauchs einer Begriffsbestimmung unabänderlich der Bezug zu einer physikalischen Tatsache zu erkennen ist. Bekannt ist inzwischen durch die Verbreitung der Thesen Merleau-Pontys die Verzweiflung Cezannes, der dachte, nicht definitionsgemäß malen zu können; seine auf die Leinwand übertragenen Gegenstände leiden (verglichen mit der atmosphärischen Leichtigkeit der umworbenen Impressionisten) unter einer geradezu gegenständlichen Schwere. Landschaften und Objekte erscheinen, zumal er sich instinktiv der von den Impressionisten kultivierten Unterscheidung der Farbkontraste verweigert und erdige, Materie-nahe Farbnuancen verwendet, umrisslos miteinander verschmolzen und singularisiert zugleich. Für ihn selbst war seine Malerei keine Kunst.

Mit dem Ziel einer Infragestellung des Apriorismus deutet Merleau Ponty die Möglichkeit an, Cezanne habe so gemalt, wie er sah (und vice versa), wie ihm ein unmittelbarer Weltzugriff zu Teil wurde; seine Gemälde sind für Merleau Ponty Produkt einer körperlichen Auseinandersetzung mit malerischen Gegenständen – nicht Darstellung von Dingen, sondern eines Zustands. Dem Verstand als Rezeptionsorgan wird hier der Körper zur Seite gestellt. Primär daraus sollten nach Meinung Merleau Pontys Schlüsse über sein Werk gezogen werden. So enthält seine These über die Maltätigkeit Cezannes eine Aussage über die fundamentale Ereignisnatur der Begegnung mit dem Kunstwerk, die eine Essenz als Grundvoraussetzung und andere scheinbare Selbstverständlichkeiten stets hinterfragt. Die Kunst hat nicht nur ein einziges „Ende“, sondern jedes Werk, jeder Augenblick enthält seinen einzigartigen Definitionsgehalt, der mit diesem Werk zu Stande kommt und in diesem Werk und Augenblick erschöpft ist. Nach dem Vorbild Cezannes finden sich nicht wenige Momente in der Geschichte der Kunst (im 20. Jahrhundert), an denen nachzuweisen ist, wie das Ereignis einer Weltaktualität auf eine Definitionerschütterung hinausläuft – Erfahrung schlägt die Logik.

Von seinen Kritikern nahezu in die Ecke einer selbstbevollmächtigenden Romantik gerückt ist die Anekdote von Tony Smith, der einmal während einer Autofahrt, die für ihn dauerhaft die bisherige Begriffbestimmung von Kunst sprengte, auf die noch im Bau befindliche Autobahn von New Jersey geriet. Tony Smith erzählt von der zunächst alles in Frage stellenden, doch danach unleugbar befreienden Gewissheit, mit einer Form von Kunst konfrontiert zu werden, die nicht zu erläutern, sondern nur im Akt der Erfahrung physisch zu spüren war.³⁷⁴

Bevor ich dies weiter ausführe, möchte ich darauf hinweisen, dass nicht selten in Verbindung mit sog. „Landschaftskunst“ oder „Earthworks“ die Tendenz zu finden ist, solche nicht-semantisierbaren Erfahrungen mit Hilfe der Kategorie des „Sublimen“ zu umschreiben. Ich möchte dieser Kategorisierung unter der Bedingung zustimmen, dass hierbei nicht an eine Divergenz von Immanenz und Transzendenz wie bei Kant gedacht wird. Dies vorausgesetzt lässt sich auch das Konzept des Vorprädikativen – im Sinne Merleau-Pontys in seiner *Phänomenologie der Wahrnehmung* – als Durchführung des Sublimen, des Unsichtbaren im Sichtbaren³⁷⁵, verstehen, das so als rein materielle Sinnesempfindung begriffen wird. Betrachten wir nun einmal eine solche Sinnesempfindung:

Es war eine dunkle Nacht, und es gab weder Beleuchtung noch Seitenstreifen, Fahrbahnmarkierungen, Spurbegrenzungen oder überhaupt etwas außer dem dunklen Asphalt, der sich durch die Landschaft aus Ebenen zog, die in der Ferne von Hügeln eingesäumt, aber unterbrochen von Stapeln, Türmen, Rauchschwaden und farbigen Lichtern. Diese Fahrt war eine erhellende Erfahrung. Die Straße und vieles von der Landschaft waren künstlich, doch ein Kunstwerk konnte das nicht genannt werden. Andererseits tat dies etwas für mich, was die Kunst nie getan hatte. Zunächst wusste ich nicht, was es war, aber es hatte den Effekt, mich von vielen Ansichten, die ich bis dahin von Kunst gehabt hatte, zu befreien.

Es schien, als habe es dort eine Realität gegeben, die noch keinen Ausdruck in der Kunst gefunden hatte.³⁷⁶

Wie Cezanne war auch Tony Smith nicht fehlgeleitet; was Smith, überwältigt von seinen Eindrücken, auf dem New Jersey Turnpike gespürt hatte, war in der Tat eine erfahrbare

³⁷⁴ „When I was teaching at Cooper Union in the first year or two of the ‘50s, someone told me how I could get on to the unfinished New Jersey Turnpike. I took three students and drove from somewhere in the Meadows to New Brunswick. It was a dark night and there were no lights or shoulder markers, lines, railings or anything at all except the dark pavement moving through the landscape of the flats, rimmed by hills in the distance, but punctuated by stacks, towers, fumes and colored lights. This drive was a revealing experience. The road and much of the landscape was artificial, and yet it couldn’t be called a work of art. On the other hand, it did something for me that art had never done. At first I didn’t know what it was, but its effect was to liberate me from many of the views I had had about art. It seemed that there had been a reality there which had not had any expression in art.“ Tony Smith 1966 in einem Interview mit Samuel Wagstaff Jr., abgedruckt in: Harrison & Wood (2002), S. 760.

³⁷⁵ Siehe in diesem Zusammenhang vor allem das Unterkapitel „Das Ding ‚vor‘ dem Menschen. Das Ding jenseits der anthropologischen Prädikate, da ich zur Welt bin“, in: Merleau-Ponty (1966), S. 372–378.

³⁷⁶ Für den genauen Wortlaut des englischsprachigen Textes siehe Fußnote 374.

Erscheinungsform von Kunst, die in dieser Weise bis dahin noch keinen „Ausdruck in der Kunst“ gefunden hatte, weil sie genau an der Schnittstelle des Gegensatzpaares Kunst – Nicht-Kunst, das entsprechenden Definitionen zugrunde liegt, angesiedelt ist. Im begriffslosen Grenzbereich von Natur und Künstlichkeit und lediglich als Sinnesempfindung zu erfahren, bewirkte dieses Erlebnis in ihm etwas, was „Kunst“ nie zuvor vermocht hatte. Ohne sprachliche Prädeterminierung wird es ausschließlich intuitiv als Ursprung erfahren: Ereignis und Ausdruck als Wirkung.³⁷⁷

Um den gemeinsamen Punkt von Sinnesempfindung und Grenzauflösung zu erreichen, an dem plausible Kunsterörterung möglich ist, bedarf es jedoch einer unkonventionellen Umwertung der Beziehungen zwischen Sinnbildern (dem unterstellten Vorwissen) und ihrem augenblicklichen Sinngebrauch. So gehört es zur Erfahrung der Kunst als Ereignis, die Begegnung mit dem Ausdruck zunächst wie eine Benommenheit des Sinnes und der Vernunft zu erleben. Wie Tony Smiths in seinem Reisebericht erahnt, wird man Teil des Ereignisses, indem man sich einem Augenblick der Verwirrung ausliefert.³⁷⁸ So tritt die Kunst als Ereignis zu Tage und macht sich als Ausdruck bemerkbar, indem sich die sinngebenden Wegweiser zurückziehen: Es geht nur um die Erfahrung des Fahrens (die *Er-fahrung*), nicht die des Geführt-Werdens. Es ist die vollständige Abwesenheit von üblichen Orientierungshilfen, die sich in Smiths Text als Auslöser dieser Benommenheit erweist. Die zeitweilige Ausblendung oder gar Abwesenheit von Straßenschildern, Fahrbahnmarkierungen usw. in ihrer sinngebenden Funktion, von denen Smith berichtet, ähnelt an dieser Stelle einem Sinnverlust. Es ist nicht so, als erkenne man nicht die Zeichen in ihrer Erscheinung oder als verfügten sie über keinen „Sinn“ mehr – eher ist hier das Phänomen einer Sinnentleerung zu konstatieren. Entsprechend hat die Straße keinen zuvor bestimmten Sinn verloren, sondern ihr Sinn ist lediglich der Sinn ihres eigenen, nicht kartografierbaren Erfahren-Werdens. Von Sinnentleerung ist auch deshalb die Rede, weil die Straße nicht dazu in der Lage ist, ein vollständig erschließbares Bild als Konzept wiederzugeben: Die Wegmarkierungen sind noch nicht zum funk-

³⁷⁷ An dieser Stelle sei auf eine Besonderheit der Phänomenologie Merleau Pontys verwiesen, die ich in dieser Arbeit nicht eingehend weiterverfolge, aber als Gegenmodell etwa zu Sherrie Levines Gegenwartsmodell für beachtenswert halte. Seine spezifische Sicht der Verflechtung von Wahrnehmungsvorgängen, Innen- und Außenwelt führt zu einer Ereigniskategorie nicht nur der Gegenwart, sondern auch der Vergangenheit. Siehe hierzu Lawlord (1998).

³⁷⁸ Hierbei ist wohlgemerkt nicht von einem mystischen Zustand die Rede, sondern eher von einer (durch Künstler auch bewusst herbeizuführenden) Indetermination durch Unterbrechung des Sinnzusammenhangs. Hierzu dient die Strategie des Sinnentzuges wie des Sinnüberschusses, die auch simultan auftreten können: im hiesigen Fall einer Landschaft durch permanente Veränderung eines scheinbar gleichbleibenden Bezugsrahmens oder durch ein Übermaß an Information etwa in der orientalischen Ornamentik.

tionalen Gebrauch konkretisiert oder reduziert, die Spuren noch nicht festgelegt, sowohl Hügel als auch Schornsteine oder Grasflächen führen ins Nichts. Entrückt von allen Referenz- und Orientierungspunkten stellt der Raum hier keine Beschreibung oder gar Verdopplung seiner selbst dar – er ordnet sich, einer Leere (im Sinne einer Potenz der Gegenwärtigkeit) vergleichbar, ohne Zentren und Äquidistanzen. Der Betrachter steht, um eine Formulierung von Bernhard Waldenfels zu benutzen, der Fremdheit reaktiv gegenüber.

Anderes als bei gewöhnlicher zielgerichteter Betrachtung der organisierenden Raumelemente kommt bei Smith die Empfindung gerade an der Stelle ins Spiel, wo die Fläche ihre Rationalität preisgibt, wo sie aus ihrer „Undurchdringlichkeit“³⁷⁹ ein Landschaftsgewebe zu bilden vermag. Zu nichts anderem ermutigt Barthes in seinem Japan-Reisebericht, wenn er von Phänomen der unbekanntem Sprache redet: „ihre Topologie zu verschieben“ und „ins Unübersetzbare hinabzusteigen“. Für Barthes ist Japan, wie für Tony Smith die Autobahn, als reine Exteriorität im Sinne einer haptischen Erfahrung zu erfahren.

Es verwundert nicht, dass gerade Gilles Deleuze Exteriorität und Extension als die grundsätzlichen materiellen oder plastischen Eigenschaften des Ereignisses bezeichnet und diese auch wie hier auf die Ebene einer Raumerfahrung überträgt. Tony Smiths Bericht von einer Reise als Kunsterfahrung ist für mich der Inbegriff der reinen Exteriorität, Aktualität und Faktizität – alle drei gemäß der Auffassung Deleuzes. Die Erfahrung der Autobahn würde dann (wie bei Deleuzes „Falte“) einem Auswuchs in der Autobahnfläche gleichen. Deshalb ist Smiths Bericht nicht der eines ungeschickten Sich-Verirrens eines Menschen, der seiner Route nicht zu folgen vermag; hier kündigt sich eher eine Offenbarung an.

Im Anschluss an diese Überlegungen zur Sinnentleerung möchte ich zusätzlich das Phänomen der Raum-Differenzierung erneut bedenken. Damit ist die eigentümliche Verschmelzung von Motiv und Hintergrund gemeint, die sich hierbei ergibt. Dies ist auch deshalb wichtig, weil im vorherigen Kapitel kritisch der Mechanismus erläutert wurde, wie unter der Prämisse einer sog. Hyper-Subjektivierung oder Herrschaft der *Res cogitans* über die *Res extensa* sich stets eine unausweichliche Zentrierung der Figur vor einem Hintergrund ergab. Dagegen wird bei Smiths Autobahn-Erfahrung die Verschmelzung der beiden Elemente unterstrichen. Einerseits findet sich auf der sozusagen abstrakten Ebene der Fall einer Verschiebung oder Sinnentleerung von Markierungen und Pfosten, wodurch

³⁷⁹ Siehe zu diesem Begriff Barthes (1981), S. 109.

sich die Fläche als lockere topologische Struktur zeigt. Die Pfosten und Lichter sind bezugslos, Ausdruck von Differenz. Auf der Ebenen der Plastizität andererseits berichtet Smith vom Effekt des dunklen Asphalts, der einen nicht weniger dunklen nächtlichen Hintergrund durchkreuzt – dies der eigentliche Auslöser seiner gesteigerten Ereignis-Erfahrung. Im Schwarz gegen Schwarz werden die Zwischenräume visuell zunichtegemacht. In der Differenz der Elemente findet sich die totale Verschmelzung wieder, anhand derer auch Barthes den Charakter der Schrift, gar der Malspuren in Werken Cy Twomblys explizieren wollte.

Die Fahrt erweckt nicht das Gefühl, den eigenen Körper in einen geschlossenen Raum (vielleicht schützend) „einzuhüllen“, ihn von der Physikalität der Welt abzugrenzen und abzukoppeln. Vielmehr scheinen sich die Grenzen des Bewusstseins in der Fläche auszubreiten – ein Phänomen, das Deleuze anhand des Lächelns der Katze in *Alice im Wunderland* oder Francis Bacons Bild *Der Schrei* beschreibt.³⁸⁰ Im Akt des Fahrens kann sich das Denken ausschalten: Man fährt, als streichele man die Materie der Fläche mit den Augen. Somit verhält sich der Körper regelrecht als Instrument kunsttopologischer Erfahrungen, bei denen die Fläche zu einem haptischen Zugang des Blickes einlädt.

Sich auf einen solchen Sinnüberschuss und -entzug einzulassen, ist nicht als eine nach innen gerichtete Wendung in das Cogitans und die Erhabenheit des Geistes, sondern geradezu als Ankunft im Materiellen zu verstehen. In seiner ganzheitlichen Identität ist es der eigene Körper, der sowohl durch die Fläche fährt als auch diese als Kunst betrachtet.

Zu bedenken wäre auch, inwieweit bei der Begegnung von Körper und Kunst vom Verstand prozessierte Bewusstseinsinhalte in ihrer permanenten Aktualisierung den Gegenwartskontext beeinflussen. Die Berücksichtigung des Kunstausdruckes als Ereignis führt uns direkt in die Problematik eines alternativen Modells von Zeitlichkeit, in dem die bislang nahezu zwangsläufige konzeptuelle Spaltung in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft von einem Ineinandergreifen der verschiedenen Modi der Zeitlichkeit abgelöst wird. Bei einer derartigen vom sich ereignenden Ausdruck her gedachten Kunsterschließung erfolgt entsprechend auch kein präsentistischer Rekurs auf eine Vergangenheit, welche die Gegenwart ergänzt (obwohl unbestritten die Vergangenheit ein wesentlicher Faktor des So-Seins der Gegenwart ist, also auch ohne unmittelbaren Einfluss als Spur in der Gegenwart enthalten bleibt).

³⁸⁰ Siehe hierzu Deleuze (1981), insbesondere Kapitel 5 (S. 27–33).

4.4. Der Zeit-erzeugende Charakter des Fahrens

Die Problematik des Anspruchs eines allein aus Erfahrung gewonnenen Wissens wurde bereits von anderen Autoren mehrfach behandelt. Ein Blick in die Geschichte der Phänomenologie zeigt, dass die Berücksichtigung der zeitlichen Parameter im Erkenntnisprozess aus dem Bemühen um einen primär empirisch abgeleiteten Weltzugriff heraus erfolgte. Wie Dorothea Olkowski anhand einer historischen Auseinandersetzung mit der Phänomenologie expliziert, mündeten jedoch die Versuche, Wissen von Vorwissen abzugrenzen, bislang in eine Reduktion der Zeitlichkeit durch ihre Konzeptualisierung.³⁸¹ Dies führte zu Weltskeptizismus, Bewusstseins-Selbstbezüglichkeit und Hypersubjektivismus (wie etwa Husserl Schriften zeigen, die auch insgesamt mehr und mehr zu *Cartesischen Meditationen* wurden) anstatt zu dem angestrebten optimistischeren, materiellen Zugriff. Aus der „Vernichtung der Vergangenheit“ sowie der totalen Bewusstseinsvergewisserung³⁸² folgte also die Problematik, dass Gegenwart als empirische Exteriorität von der sich ausbreitenden „Allgegenwärtigkeit“ des Bewusstseins verdrängt wird. Gegenwart war in diesen auf Weltausklammerung basierenden Modellen immer auf eine Homologie oder Wieder-Aktualisierung der Vergangenheit in der Gegenwart angewiesen.³⁸³ Dies bedeutete faktisch, dass Zeit durch eine Repräsentation von Zeit ersetzt wurde. Die Idee des Werkes als Repräsentation, als Rückgriff auf Gewesenes im momentan Gesehenen, wodurch dessen Gegenwärtigkeit, zumindest als „Materialität“, automatisch verschwindet, war schlüssig für ein Modell der Kunst als „Parerga“, wie Krauss und besonders Crimp es postulierten: Gegenwart wird so durch die (illusorische) Vergangenheitsaktualisierung – letztendlich durch „Absenz“ – ersetzt.

Um als ein Gegenmodell hierzu den Erfahrungsprozess vom Mimetischen (im klassischen Sinne verstanden) abzukoppeln, sollen sowohl das Verhältnis von Zeitlichkeit und Gewissheitsbildung als auch die Art, in der eine plastische Wahrnehmung von Zeit stattfindet, erneut erwogen werden. Das Werk *Highway to Las Vegas* (1972) des bildenden Künstlers Brian O’Doherty³⁸⁴ setzt bei eben diesen Punkten an. Das in der Art eines inneren Monologes während einer Fahrt über die Autobahn von Las Vegas gestaltete Werk

³⁸¹ Olkowski (2007), S. 1.

³⁸² „Aber ich weiß, dass eine universale weltliche Psychologie in Wahrheit unmöglich ist und ihre Universalität sich aufhebt in der Phänomenologie.“ In: Fink (1988), S. 120, Anm. 384.

³⁸³ Hierzu sei auf die Ausführungen bezüglich Michael Fried und Douglas Crimp weiter oben im Text verwiesen.

³⁸⁴ O’Doherty (1972).

verkörpert die paradoxe gegenseitige Aufhebung von Vorwissen und Blickgeschehen; der betrachtende Sprecher ist allein auf die Er-Fahrung als Sinnesempfindung angewiesen. Die begleitenden Bildaufnahmen wollen keineswegs den eher als eine niedergeschriebene Aufführung (Performance) aufzufassenden Textteil illustrieren, sondern ergänzen ihn und schaffen so ein umfassendes Kunstwerk.

Worauf schauen wir eigentlich, fragt der Künstler, während wir fahren? Seitlich nähern sich, größer werdend, Bahntrassen und Gegenstände und rasen vorbei. Kaum hat sich die „Sensation“³⁸⁵ von den unverarbeiteten Bilderscheinungen in Figuren umgeformt, so der eigentümliche Effekt der Zeitversetzung, die das Spiel von Eindruck und Antwort regelt, verschwinden sie schon wieder eilig aus dem Blickfeld. Nur eines erweist sich als Konstante: der Fluchtpunkt in der Ferne, der ungreifbar bleibt, in trügerischer Statik verharrt und sich doch permanent erneuert. Wie O’Doherty sagt, sieht dieser Punkt immer gleich aus, obwohl der reflektierende Betrachter natürlich im Grunde genommen weiß, dass er sich permanent verändert – durch diesen Kompromiss wird der Fluchtpunkt selbst nicht flüchtig; das permanente Anderssein erscheint immer gleich. Zusätzlich zu diesem perzeptiven Kompromiss wird der Fluchtpunkt als Spitze einer auf ein Dreieck reduzierten Pyramide immer nur ein wenig oberhalb des waagrechten Blickes wahrgenommen, obwohl er sich ja theoretisch in unendlicher Entfernung befindet. Ohne einen konkreten sowohl perzeptorisch als auch begrifflich determinierten Rahmen erscheinen also Nähe und Ferne als austauschbare Größen. Die Autobahnfahrt zieht den Betrachter nach Meinung des Künstlers mitten in diese Paradoxe hinein: Die scheinbare Gewissheit zielgerichteten Fahrens wird aufgelöst in eine unergründliche Mehrdeutigkeit, in der Wissen und Wahrnehmung sich gegenseitig auslöschen.

Der Fluchtpunkt verkörpert visuelle Epizyklichkeit; zunächst erscheint er als die Vergegenwärtigung reiner Statik, in Wirklichkeit ist er aber nur als fortlaufender Prozess zu realisieren, der sich als Statik tarnt. Vom Blickwinkel der Konzeptualisierung her ist er eine Gegenwart ohne Vergangenheit, ist niemals „vollständig“. Das Subjekt kann diesen Prozess nur in Form einer Antizipation erahnen, die sich in momentane Gegenwart umsetzt: Eine derartige Erfahrung ist also mit einer zeitlichen Begegnung gleichzusetzen. So kann man behaupten, dass sie als Ereignis geschieht; die Wahrnehmung des Fluchtpunktes stellt sich als Beleg der Zeit dar. So wie jedes Ereignis eine neue Wirkung hervorruft und ein neues Ereignis auslöst, so ermöglicht und erfordert jede Wahrnehmung eine

³⁸⁵ Hier und im Folgenden im Sinne Deleuzes gebraucht, der damit das Phänomen unterschiedlicher den Figuren innewohnenden Dynamiken beschreibt. Siehe hierzu Deleuze (1981), insbesondere Kapitel 6 (S. 34–43).

neue Wahrnehmung, die wiederum nur in ihrem jeweiligen Moment stattfindet. Der immer wieder zerstörte und immer wieder *fast* gleich aufgebaute Fluchtpunkt wird in seiner Konkretisierung nicht nur als Zeit *bezeugend*, sondern auch als Zeit *erzeugend* erfahren; Zeit kann man lediglich in ihrer Indexikalität (auf-)spüren, man kann sie nicht sehen, sondern nur erfahren. Auf dieser Grundlage erweisen sich Sinneseindrücke als *figural*³⁸⁶; indem sie etwa eine Landschaft in eine Zweidimensionalität ohne Hierarchie von Vorder- und Hintergrund umwandeln, sind sie geradezu materiell produktiv. Die Erfahrung des Fluchtpunktes und mithin der eigenen Bewegung ist damit also ein *figuraler* Ablauf, welcher der Zeit immanent ist.

4.5. Malen: paradoxale Einheit von Episteme und Techné

Kunst ist nicht ein Spiegel, den man der Wirklichkeit vorhält, sondern ein Hammer, mit dem man sie gestaltet.

Karl Marx

Am Anfang des Malens stand das Mahlen – das Mahlen von allerlei Materialien, die symbolischer Inbegriff von Pracht sind: Purpur, Lapislazuli, Gold, alles kostbar, mystifiziert ... Wenn der mächtige Auftraggeber sich in seiner ganzen Herrlichkeit – sei es in Gold (als Symbol weltlichen Reichtums) oder blauem Lapislazuli (für den Himmel, also Nähe zu Gott) – dargestellt sehen wollte, musste er sich, wie christlich er auch war, mit der muslimischen Welt arrangieren, denn diese Produkte gab es nur im Orient für teures Geld. Aber was, wenn der Maler Erde, Fleisch, Dunkelheit oder Schatten für seinen Herren malen sollte? Dann musste er in gleicher Weise Speisereste (Traubenkerne), Sumpferde, Müll und Kadaver (Gallenblasen, zerdrückte Käfer, Kot) oder später Gifte wie Bleiweiß in seiner Mühle stundenlang geduldig zu feinstem Pulver verarbeiten.

Die prosaische Tatsache, dass der Maler sich zunächst mit solch undankbaren Aufgaben herumschlagen musste und dass die eigentliche Darstellung dieses oder jenes Motivs nebensächliches Resultat der kompetenten Handhabung der Materialien oder zumindest auf gleicher Stufe anzusiedeln ist, soll keineswegs der Mystifizierung von

³⁸⁶ Ebenda von Deleuze als Gegensatz zu „figurativ“ gebraucht.

Handwerklichkeit und allgemeinem Materialismus dienen – oder (noch bedenklicher) der Rechtfertigung oppressiver Reaktionen auf die abstrakten Abläufe des Intellekts, so wie es als bedauerliche Folgeerscheinung der chinesischen Kulturrevolution bekannt ist. „Einbilden“ (Episteme: Was will gemalt werden?) und Machen (Techné: Wie will es gemalt werden?) sollen nicht als gegensätzliche Beziehungen, Herangehensweisen vom Künstler zum Werk oder Betrachtungsweisen seitens der Rezeption dargestellt werden.

Eher möchte die Reflexion des Kunstmachens als eines materiell ganzheitlichen Kontinuitätsprozesses die These anregen, dass zwischen Ursprung (dem Einfall einer Idee oder einem zu repräsentierenden bzw. plastisch umzusetzenden Motiv) und dem sog. Endprodukt eine ununterbrochene, doch nicht teleologisch zu betrachtende Verkettung von Ereignissen eingeflochten ist. Diese artikuliert sich in wechselseitig produktiver Wirkung von Künstler und Werk und vermag die Kluft zwischen Innen und Außen, zwischen Intellekt und Körper (oder Materie) zu schließen. Unabhängig davon, ob das jeweilige Ereignis eher als abstrakt oder plastisch konkret einzustufen ist, besteht diese Verkettung durch den Ausdruck, der immerwährend eine neue Antwort fordert, ein neues Ereignis veranlasst. Denn durch seine produktive Kraft ermöglicht jedes Ereignis auch das nächste, ist sozusagen dessen Veranlassung: Es hinterlässt seine produktive Spur im Künstler wie auch im Werk. Nicht nur der Künstler gibt seiner Fläche etwas vor, die Fläche antwortet ebenfalls mit einer Vorgabe, auf welche der Künstler zu reagieren hat.

Bereits zu Beginn dieses Kapitels wurde die Möglichkeit vorgeschlagen zu erwägen, inwieweit eine Betrachtung des Kunstmachens und des Werkes als Ereignis und Ausdruck eine Wiedergewinnung der „Materialität“ und damit die Grenzverwischung innerhalb der Polarität Bewusstsein versus Welt bewirken könnte. Doch scheint mir, dass das Verständnis von bildender Kunst als einem Übertragungsprozess (mit einer inhärenten Hierarchie von Konzept und Umsetzung) in der Theorie der Malerei historisch so tief verwurzelt ist, dass es kaum jemals in Frage gestellt wurde.

Die Trennung von Konzeption und Umsetzung in zwei Arbeitsschritte beruht wohl auf einer Auffassung des Künstlerstatus und Urheberschaftsbewusstseins, die (wie auch historisch belegbar ist) „Machen“ als Handwerk (Techné) und diskursive Vermittlung einer Vision (Episteme) als eigentliche Aufgabe der Kunst einander gegenüberstellt. Ausgerechnet im 19. Jahrhundert, dem „Jahrhundert der Bourgeoisie“, einer Zeit sozialer Problematiken durch Industrialisierung und Klassenbildung, entwickelt der Baseler Kunstsoziologe Jacob Burckhardt seine bis heute nachwirkenden Thesen: Die Künstler der Renaissance seien bestrebt gewesen, den Status freier Menschen zu erlangen; dies sei auf

der Basis einer progressiven Abnahme von rein ausführenden Tätigkeiten und der Zunahme des intellektuellen Arbeitsanteils geschehen. Dieser Prozess ist für Burckhardt Teil einer historischen Progression, wobei er dessen Auslöser im Umbruch vom göttlich induzierten zum laizistischen Wissens verortet.³⁸⁷ Der Künstler wird zum Genie, zum Halbgott, dessen Tätigkeit, je weiter er vom handwerklichen Machen entfernt ist (und je näher am Konzipieren), immer bewundernswerter wird. Das Bild des Künstlers als „freier Mensch“ bzw. heutzutage als „Socialite“ oder „Celebrity“ scheint mir nicht zufällig im Einklang mit der Förderung des Individualismus als Treibstoff der ökonomischen Strukturen zu stehen,³⁸⁸ die kennzeichnend für das 19. Jahrhundert sind. Denn auch die für jene Zeit bezeichnende Mystifizierung des Wissens, die intellektuelle Kolonisierung und Eroberung von Unbekanntem als Anspruch und Errungenschaft eines freien Bourgeois, der hierin dem Künstler vergleichbar wird (und vice versa)³⁸⁹, haben ihre Wurzeln nach damaliger Ansicht in der Renaissance. In dem Maße, in dem die aufklärende und emanzipierende Aufgabe, die Künstler wie Alexander Rodtschenko oder die Kubisten für sich in Anspruch nahmen, letztendlich Denkmuster des vergangenen Jahrhunderts zum Tenor der Avantgarde machte, wurde die Techné von der Episteme in der Kunst immer mehr in den Hintergrund gedrängt. Schlusspunkt dieser Entwicklung war schließlich die Entmaterialisierung des Kunstwerkes und das Ready-made³⁹⁰ – dem Künstler, der nichts mehr in den Händen hält, bleibt nur die Niederschrift erleuchteter Manifeste. Techné und Episteme trennt dieselbe Kluft, die Kant zwischen dem sinnlichen und den intellektiven Bereichen des Wissens sah.

Eine Versöhnung der sich zunächst scheinbar gegenseitig widerlegenden konzeptuell und materiell orientierten kunsttheoretischen Positionen, wie sie im folgenden Abschnitt angestrebt wird, ist auch in gewissem Sinne eine Schlichtung zwischen Fried und Crimp: Fried (in *Art and Objecthood*) und Crimp (in *Pictures*) sind insofern einer Meinung, als dass beide beim Prozess des Kunstmachens von einer teleologischen strengen Trennung von Künstler (Denken, Bewusstsein oder Ideenträger) und Werk (sozusagen dem Stoff der Welt) ausgingen. Zur Überbrückung dessen rekurierte Fried auf eine

³⁸⁷ Siehe hierzu insbesondere das Kapitel „Entwicklung des Individuums“ in: Burckhardt (1989), S. 137–174.

³⁸⁸ Siehe hierzu Weber (2006).

³⁸⁹ Dies ist ein Phänomen, das ich auch im 20. und 21. Jahrhunderts noch beobachten zu können glaube, etwa bei der Pop- und Trendkleidungskultur oder dem Kult um Elite-Universitäten.

³⁹⁰ Dass diese Einordnung des Ready-mades nicht unproblematisch ist, da es sich auch aus den Prinzipien der Re-Materialisierung verstehen lässt, wurde an anderer Stelle bereits diskutiert. Ich behandle dieses Thema etwas ausführlicher in Toscano (2010).

ontologische Gewährleistung des Werkes (den Fakt, dass es Kunst war), Crimp hingegen auf ein unbedingtes und damit in gewissem Sinne auch zynisches Primat einer Zuordnung durch Rezeption oder kunst-sozialisierende Apparate (Rahmen, Podest, Museen, Kunst-establishment). Aber lassen sich diese Fronten nicht durch ein Konzept in Bewegung bringen, in dem Episteme und Techné in stets materiell produktiver Beziehung stehen, in dem das Konzept den Ausdrucksmitteln und Werkzeugen weder über- noch untergeordnet ist? Ist nicht für jeden selbst erfahrbar, dass Problematiken, die durch die Arbeit selbst in den Eigenschaften des Materials manifest werden, das Konzept permanent beeinflussen, die Arbeit also durch Arbeit und während der Arbeit definiert wird?

4.6. Kunst kommt von Können

Die Kunsttheorie im 20. Jahrhundert ist sich, wie vorherige Kapitel dieser Arbeit dargestellt haben, der Tatsache bewusst gewesen, dass eine Auseinandersetzung mit der Kausalitätsproblematik beim Erzeugen von Kunst (die letztendlich entscheidend für die Beantwortung der Frage nach dem Wesen der Kunst ist) nur auf der Basis einer Neugestaltung der Produktivitätsbeziehung von Ursache und Endziel zu erreichen war. Es wurde also diskutiert, inwieweit dem Urheber, dem Künstler, exklusiver Besitz und unidirektionale Schöpfung des Werkes zuzuschreiben war, ob Kunst das, was Künstler machen, zu sein hatte – und eine Kunstgeschichte entsprechend eine Geschichte überragender Persönlichkeiten – oder eher umgekehrt: ob derjenige Künstler war, der Kunst machte – ein ontologisch begründetes Kunsturteil vorausgesetzt. Letzteres führte im Ersetzen einer ontologischen Grundsatzfrage durch ökonomisch-empirische Rezeptionsstatistik dazu, dass nunmehr (zur Freude der Kunsthändler und visionären Ausstellungskuratoren) Kunst das ist, was die Rezeption für dieses Begriffes wert hält (wobei hier „wert“ auch substantivisch in der Gesamtheit sämtlicher Schattierungen von Unterhaltungswert bis Geldwert zu denken ist).

Eine weitere Auswirkung dieser grundlegenden Problemstellung ist in den Bemühungen erkennbar, unterschwellig die problematische Distanz der beiden anerkannten Pole Ursprung und Produkt möglichst zu verkürzen oder zu kaschieren. Selbst in

der romantischen Auffassung eines Künstler-Genies (nach deren Vorbild auch Greenberg seine Helden fand) ist diese Kluft zwischen Künstler und Fläche mit mystisch-dramatischen Effekten in der Poiesis eingeflossen: Wie begegnet man der Grausamkeit der weißen Oberfläche? In je höherem Maße der Künstler als ursächlich für das Werk angesehen wurde, umso beängstigender erschien die vermeintlich passive weiße Oberfläche mit ihren Forderungen. Ob der Glaube an diesen Abgrund, der letztendlich ein vom Zeitgeist hervorgebrachtes Phänomen ist, Ursache von Pollocks Kreativitätszwang in Paarung mit Versagensangst (die er mit Alkohol bekämpfte) und seine wie von Furien getriebene Malweise gewesen ist, wäre zu untersuchen.

Besonders soll bezüglich dieser Distanz-Problematik die in den 60er Jahren geprägte Richtung der „Prozess-Kunst“ in Betracht gezogen werden, bei der ich den Versuch einer Überwindung der Entkopplung von Ursprung und Produktivität erkenne. Künstler wie Richard Serra, Phillip Glass oder Lygia Clark bemühten sich, die Selbstverständlichkeit dieser beiden Polaritäten in Frage zu stellen, indem sie einerseits ein physikalisches Eigenleben des Werkes gewährleisten wollten, andererseits das Kunstmachen als immer in Wandlung befindlichen Prozess zu betrachten. Ihre Werke sind geprägt von Materialien (z.B. Gummi) oder Methoden, die eine gewisse Dynamik in der Form zur Folge haben, die sich hierdurch als nicht oder aus sich selbst heraus determiniert, unvollendet und unstatistisch darstellt.

Was diese Künstler zunächst intuitiv formten, eine fließende produktive Verbindung von Ursächlichkeit und Materie, führt direkt zur Kategorie des Ereignisses, wobei „Ereignis“ hier nicht als mystischer, zeitlich aufgehobener und ausgeschöpfter Augenblick einer Begegnung, sondern als eine dynamische produktive Beziehung zwischen Künstler und Werk oder Werk und Rezeption zu verstehen ist. Entsprechend lassen sich Diskontinuität und Kontinuität in permanentem Ineinandergreifen als Fortsetzung dieser Verbindung und folglich Kunst als Akt auffassen.

Bereits Roland Barthes suggerierte, dass Kunst (genauer gesagt Cy Twomblys Kunst) sich in Anbetracht ihrer offenen, stets prozessual-produktiven Durchführung als Ereignis verstehen lässt.³⁹¹ Im Werke Cy Twomblys (bekannt für großformatige Bilder mit neutralem Hintergrund, auf denen kritzeleiähnliche Striche, gestisch aufgelöste „Schrift“ und Wörter, die Assoziationen der antiken Kultur hervorrufen, zu sehen sind) lässt sich laut Barthes eine Loslösung von determinierendem Telos und Endprodukt bzw. von wesensbestimmendem Ursprung und Materie im nicht zielgerichteten Verbinden von

³⁹¹ Siehe hierzu Barthes (1979).

Körper und Schrift erkennen. Einerseits weist Barthes auf eine Aufhebung der umformenden Kraft des Willens bezüglich einer intendierten Endform hin, die sich dadurch ergibt, dass der Künstler sowohl die malerischen als auch die kakografischen Strichen der Sinnbildung entzieht (in Analogie zum vorher bezüglich der „Benommenheit des Sinnes und der Vernunft“ ausgeführten):

„[Er] sieht nicht richtig die Richtung, die Tragweite seiner Gesten; lediglich seine Hand führt ihn, das Verlangen seiner Hand, nicht sein instrumentelles Geschick: das [sic!] Auge, das ist die Vernunft (...). [Er] löst das Band zwischen der Hand [entsprechend der instrumentellen Umsetzung] und dem Auge [entsprechend der sinngebenden Instanz].“³⁹²

So sind die „Malgesten“, gar die Gestik überhaupt, was ihre Wesensbestimmung betrifft, nicht Produkt einer sinnbildenden Absicht, sondern überschüssige akkumulative Selbstbezogenheiten sowie materielle Spuren oder „Zeugnisse“ einer Re-Aktion: Bildend, doch nicht abbildend brechen sie „die Kausalkette der Akte“³⁹³, die Nabelschnur, welche Erzeuger und Erzeugnis unabänderlich zu verbinden schien.

Zusätzlich zu dem durch dezentrierte Betrachtung der Malereignisse bewirkten Bruch der Kausalkette (Ursprung und Produkt) sieht Barthes in Twomblys Werken einen besonderen Wert als eine Kunst der Zeit und des Ereignisses: Er sieht Twomblys Bilder als Szenen, die sich in Ereigniskategorien des Griechischen Dramas erfassen lassen.³⁹⁴ Verknüpft mit den Theoretikern des „Action Painting“ würde Twombly in diesem Drama sogar als Akteur auftreten: Die Leinwand verwandelt sich in eine Malarena, in die Fläche, auf der ein Initiationsakt stattfinden wird.³⁹⁵ Malen und Kunstmachen als Performativität eines Ereignisses beinhaltet daher einen Prozess. Twomblys Striche, Linienüberlagerungen und Ausradierungen zielen nicht auf Formbildung ab, sondern sind quasi materielle, koagulierte Spuren einer Mal-Dichtung; Faktum (Pragma), Zufall (Tyche), Ausgang (Telos), Überraschung (Apodeston) und Handlung (Drama) sieht Barthes als bestimmende Kräfte dieses künstlerischen Aktes. Und einen solchen Akt kann man nicht beenden – denn wo fängt ein Gemälde ohne Verkettung von Ursprung und Ende an und wo endet es? Man kann es nur verlassen, aus ihm aussteigen.

³⁹² Barthes (1979), S. 16.

³⁹³ Barthes (1979), S. 12.

³⁹⁴ Vgl. Barthes (1979), S. 65.

³⁹⁵ Zu diesem theoretischen Ansatz siehe insbesondere Rosenberg (1964), S. 123–129.

4.7. *Ausdruck, Aktion und Behauptungsmalerei*

Dass Malen ein Akt ist (auch ein Akt des Widerstandes), dass die Bildoberfläche sich gut als Arena (politischer) Aktion eignet, wussten schon die Futuristen.³⁹⁶ In *I Funerali dell'anarchico Galli* (1910–1911) von Carlo Carrà (Abb. 23) lassen sich schon im Keim die hier angesprochenen von Ereignis und Ausdruck abgeleiteten Prinzipien des von Prozessualität, Gestik und Materialität bestimmten Malverständnisses beobachten: der verwischte Farbauftrag, die aufgelösten Striche, der Vagheit der Formen als Ausdruck innerer Dynamik sowie das Interesse an Zeitlichkeit (als Gegenwart und Widerstand) und Bewegung. Gestik, Performativität sowie das Malen als Akt (letztendlich als Aktion) haben einen häufig übersehenen Weg des materiellen Widerstandes eingeschlagen.

Auf nicht formal, aber qualitativ vergleichbare Weise erschloss der Künstler und politische Aktivist Alfaro Siqueiros dieses Widerstandspotential in der Verknüpfung von Aktionismus und körperlicher performativer Durchführung, die unter dem Schlagwort *Action Painting* vor allem mit Jackson Pollock in Verbindung gebracht wird. In wesentlichen Aspekten ist diese künstlerische Technik der geradezu meditativen fernöstlichen Kalligrafie vergleichbar. Die schnellen Gesten bei der Erzeugung der chinesischen Schrift meint etwa Barthes auch in Twomblys Zeichen zu erkennen, die nichts festhalten, auf nichts Zugriff haben wollen und deshalb wie Ereignisse geschehen. Die Technik Siqueiros, tropfenden Nitrozelluloselack mit energischen Handbewegungen auf liegende Leinwände in der Form von Lettern aufzutragen,³⁹⁷ war seinem eigenen Verständnis nach (nicht nur im ästhetischen Rückgriff etwa auf eilig hergestellte Plakate für Demonstrationen) ein durch und durch politischer Akt. Nicht ohne Grund fanden seine Workshops in den Räumlichkeiten der gewerkschaftsaffinen, aktionsorientierten *Works Progress Administration* (WPA) statt.

Dieser Aspekt der Performativität und des Prozesses scheint mir, jenseits von und im Gegensatz zu Greenbergs (auf angeblich ontologisch begründeten, metaphysisch rekonstruierbaren Wesenszügen und Erscheinungsformen basierenden) Prognosen

³⁹⁶ Der Futurismus bewegte sich durchgehend in der Nähe zu radikalen politischen Bewegungen auch unterschiedlichster Ausprägung wie dem Anarchismus und dem Faschismus.

³⁹⁷ Ein bei der Betrachtung solcher Kunst nicht zu vernachlässigender Aspekt, der hier freilich nur stichwortartig angesprochen werden kann, liegt in der besonderen materiellen Qualitäten solcher Lacke, die es ermöglichen, durch ihre spezifische Dichte die Diskrepanz zwischen Geste und Nachdruck zu mildern. Letztendlich erreichen sie eine Akzentuierung der Geste – deren Spur wird in der Relief-Qualität des getrockneten Lackes sichtbar bewahrt.

bezüglich der Beständigkeit der Kunst, der tatsächliche Grund gewesen zu sein, weshalb die Bewegung des Action Painting sich in späteren Jahren fortgesetzt hat. Sowohl der Misserfolg der von Greenberg organisierten Ausstellung *Post-Painterly Abstraction* der sog. „Hard Edge“-Malerei im Los Angeles County Museum of Art (1964), wo die Bewegung nicht mehr zu gedeihen schien, als auch die Fortsetzung des Abstrakten Expressionismus in den 70er Jahren als sog. „Performative Malerei“ bewiesen, dass diese Kunstposition nicht wegen ontologischer Selbstbezüglichkeit und Ablehnung der Repräsentation weiterlebte – sondern aufgrund der *Performativität*. Malen ist sich ereignender Ausdruck, ein Akt, eine Behauptung³⁹⁸, und dies war der Weg, den Künstler wie beispielsweise Lynda Benglis oder Carolee Schneemann, die heute gleichermaßen als Malerinnen wie als Performancekünstlerinnen bekannt sind, einschlugen.

Die von mir weiter oben bereits vorgestellte Idee einer Kunst als Prozess, als performative Geste, eröffnet die Möglichkeit, erneut eine Verbindung von „Ursprung und Erzeugnis“ („Aktion und Reaktion“) in Betracht zu ziehen, die letztendlich einen neuen Blick auf die Beziehung zwischen Künstler und Fläche ebenso wie auf die Beziehung zwischen Fläche und Rezeption erlaubt. Eine allgemeine Gesetzmäßigkeit des Kunstverstehens sollte hieraus allerdings keinesfalls abgeleitet werden, da Gesetzmäßigkeiten grundsätzlich statisch sind, das Ereignis als entscheidende Kategorie jedoch ein dynamischer Prozess ist. Jackson Pollock und seine Kunst bieten sich auch (und gerade) für eine entsprechende Neubetrachtung an.

Die Möglichkeit eines scheinbar begehbaren Raumes („Walk-In Space“) als physikalische Extension eines Gemäldes, als Verbindung zwischen Maler und Leinwand bzw. zwischen Betrachter und Leinwand, wurde von Greenberg radikal verleugnet. Stattdessen postulierte er die „beständige Präsenz der Flachheit“³⁹⁹. Ausdrücklich meinte er, man müsse ein Bild, ein – gelungenes – Gemälde, so betrachten, als sei dieses die Grenze des körperlich begehbaren Raumes. Andererseits kritisierte Leo Steinberg in seinem Aufsatz „Illusionism Old and New“ diese Forderungen Greenbergs bereits 1968 dahingehend, dass die Repräsentationsleistung der sog. Alten Meister (hier sind sowohl die Meister des 14. Jahrhunderts als auch Rembrandt gemeint) darin bestanden habe, dem Betrachter mit allerlei Tricks und Geschick durch die Einführung von meisterlichen Linienrastern, Figurabstufungen und Farbkontrasten zu suggerieren, er könne den Raum

³⁹⁸ Wie Marcus Steinweg dies auch von der Philosophie meint; siehe Steinweg (2006).

³⁹⁹ Greenberg (2012), online: „the enduring presence of flatness“.

des Bildes betreten.⁴⁰⁰ Der Grad, bis zu dem dies gelang, war ein Maßstab für die Qualität eines Gemäldes.⁴⁰¹

Soll als Gegenentwurf zu Greenberg jedoch das Moment der „Betretbarkeit“ eines Bildes (sei es tatsächlich während dessen Erzeugung oder illusionär bei dessen Betrachtung) als Rezeptionsgröße akzeptiert werden, so bedingt dies die Auffassung, dass die Beziehung zwischen „Gemäldeträger“ (Leinwand) und „Mal-Agens“ (Künstler) hinsichtlich ihrer physischen und körperlichen Affirmation der Überwindung der früher erwähnten Kluft von Episteme (Aussage) und Techné (Methode) zugrunde liegt und Kunst als Prozess zu betrachten ist. Denn was sind die von Greenberg gefürchteten „gaping holes“ der Farbleckse in den Gemälden Pollocks, wenn nicht geradezu eine wundervolle Einladung, mit den Augen physisch und aktiv in den multidimensionalen haptischen Raum des Bildes eintreten zu können?

Faktisch wären die Gemälde Pollocks in ihrer typischen Ausprägung nicht entstanden, wenn er nicht die Leinwand wie einen Bühnenboden selbst betreten hätte. Als konkrete Entfaltung der Potentialität einer Aktion wollen die flüssigen Gesten nichts greifen, nichts umsetzen; denn die Gemälde Pollock keimen auf, indem er die Farbe „geschehen lässt“. Ohne die körperliche Auswirkung Pollocks, auf dem Gemälde, in dessen realen Raum wäre dies nicht möglich. Und ganz ohne Telos folgt auf jeden Farbauftrag, Tropfen und Klecks eine neue Herausforderung, auf die Pollock sozusagen reagieren muss: Ein Ereignis bedingt das nächste. Die Probleme des Mediums ergeben sich deshalb immanent in der aktiven Einwirkung auf das Medium selbst – sie sind nicht, wie Greenberg meinte, vorgegeben; eine Essenz von Werk oder Künstler außerhalb der Aktion findet in diesem Denkmodell keinen Platz mehr: Arbeit kommt von Arbeit.

Der Künstler Allan Kaprow scheint mir mit seiner Performance *Yard* (1961; Abbildungen 24–25) an dieses Modell einer prozessual räumlichen Kunst anzuschließen.⁴⁰² Auch Kaprow ist ein Künstler, der das Erbe des Abstrakten Expressionismus (hierzu sei beispielhaft auf seinen Aufsatz „The Legacy of Jackson Pollock“ [1958]⁴⁰³ verwiesen) mit Performance-Kunst verbindet. Im Hinterhof eines Freundes befanden sich alte Autoreifen,

⁴⁰⁰ Auch zwischen Theo van Doesburg und Piet Mondrian kam es zum Streit über den Einsatz von Diagonalen in den Bildern van Doesburgs, die (zumindest nach Meinung Mondrians, der darin eine Nachahmung der Wirklichkeit und keine autonome künstlerische Äußerung sah) einen vergleichbaren räumlichen Effekt hervorriefen. Für eine differenzierte Darstellung der ästhetischen Auseinandersetzung beider Künstler siehe Blotkamp (1994), S. 192ff.

⁴⁰¹ Siehe hierzu Steinberg (1975), S. 71.

⁴⁰² Siehe auch Chave (2000).

⁴⁰³ In: Kaprow (1993), S. 1–9.

deren Masse fast bis an den oberen Rand der Hofmauer reichte. Das Betreten des Hofes war nicht nur eine körperliche Herausforderung, sondern auch ein Abenteuer für unternehmungslustige Geister. Malerisch betrachtet waren die Muster, die die Reifen bildeten, dem Gekräusel und Farbgewirr der Gemälde Pollocks vergleichbar. So ging es bei *Yard* um nichts anderes als um ein (aktives) Betreten – wenn nicht einer Leinwand, so doch des Hofes: die dreidimensionale Umsetzung eines Pollock-Gemäldes.

Sowohl der sich permanent ändernde begehbare Hintergrund des Gemäldes sowie ein vermeintlich haptisch fassbares Motiv scheinen sich verselbstständig zu haben, so dass der Raum, in dem der Betrachter oder der Künstler stehen, und der primär illusorische Raum des Gemäldes zu einem Kontinuum verschmelzen. So wie man sich bewegt, bewegen sich auch der Raum und der „Inhalt“ des Gemäldes. Auf dieser Grundlage schien für Richard Serra die Überwindung der zwangsläufig scheinenden Rolle des Künstlers als Übertragender in der Form einer „skulptorischen Malerei“ erreicht zu sein. Die Probleme, die Pollock in der Malerei beschäftigten, nämlich die Verortung des Betrachters im Inneren des Gemäldes, löst Serra in der Bildhauerei mit der Arbeit *Belts* (1966–67; Abb. 26). Auch Serra greift die wirbeligen Rinnsale Pollocks auf, indem er Gummischnüre als große, unstrukturierte Knäuel an die Wand hängt. Die Arbeit *Band* (2006; Abb. 27) sowie andere von Serra mit Hilfe von Kortenstahlelementen gestaltete Räume darf man sogar tatsächlich betreten. „You are the subject matter“, sagt Serra, „the sculpture moves as you move“.⁴⁰⁴

Doch selbst wenn durch eine Fortsetzung des Arbeitprozesses sozusagen mit Hilfe der Betrachter die Schwelle zwischen Ursache und Produkt dezentriert und überwunden werden könnte: Wie kann nun vermieden werden, dass die Möglichkeit einer figurativen oder symbolischen Wahrnehmung von Abstraktionen (oder im Gegenteil: die abstrakte Wahrnehmung von Figurationen) von vornherein ausgeschlossen bleibt, wie es bislang im allgemeinen Diskurs der Fall ist und wofür Serras Werk exemplarisch steht? Ist dieser Diskurs vielleicht ein Resultat der Husserl'schen Phänomenologie, bei der im eidetischen Prozess Bewusstsein und Bewusstseinsinhalte identisch waren? Die Problematik der Trennung von Methode und Aussage der Malerei durchzieht die Kunstgeschichte.⁴⁰⁵ Einerseits hatte man die zur Abstraktion neigenden Strömungen primär als Träger einer phänomenologischen formalistischen Botschaft. Dem gegenüber stand die Figuration, die sowohl zur Realitätsreproduktion als auch später bei der *Pictures Generation* zur theoretischen Infragestellung des Repräsentationsprozesses diente. Dass diese beiden

⁴⁰⁴ Rose (2007), online (Film).

⁴⁰⁵ Vgl. Krauss (1985), S. 2.

kunstpoietischen Auffassungen unvereinbar waren, dass Abstraktion generell als das Gegenteil von Figuration angesehen wurde, weist in der Tat auf eine Trennung von Konzeptfassung und Konzeptübertragung hin, die den wesentlichen ästhetischen Strömungen der Malerei zugrunde lag. Greenbergs beträchtliche Irritation über Pollocks Rückkehr zu Figuration und die Artikulation der eigenen Position der *Pictures Generation* ausschließlich mittels der Figuration (durch das Medium der Fotografie) mögen als weitere Belege dienen. Auch empfand Greenberg die spätere Malerei von De Kooning als Regression im Sinne seiner Theorie des Modernismus. De Kooning malte schließlich nicht nur figurativ: Er malte auch Frauen! Er malte Marilyn Monroe! Eine abfällige Bemerkung Greenbergs in einem seiner Vorträge über diese figurative Malerei de Koonings war der Anlass, dass dieser Greenberg bei einer Gelegenheit tatsächlich tätlich angriff.

Ich möchte diesem offenbar mit hohem emotionalem Potential besetzten Gegensatz mit der Bemerkung begegnen, dass, gerade unter Berücksichtigung der Materialität, wo Ursprung und Produkt prozessual und performativ ineinander übergehen, die Gegenüberstellung von Figuration und Abstraktion, von Konzept und Gestik keine Bedeutung mehr hat. Gesten sind Träger von Konzepten (in Form von Impressionen) ebenso wie Konzepte auch lediglich als belanglose Gesten betrachtet werden können.

Beim Vergleich von De Koonings Frauen (1954; Abb. 28) mit Salvador Dalis Bildnis von Mae West (1934/5; Abb. 29) sollte Folgendes auffallen: In beiden Fällen sind die Künstler eigenwillig mit Figuration und Realitätsübertragung umgegangen. Die Figur der Frau scheint, vergleichbar dem zuvor bezüglich der Autobahnfahrt geschilderten Phänomen, wie auf der Fläche entfaltet: De Koonings Frau ist nicht das Resultat eines bewussten Übertragungsimpulses, eine „Frau“ zu malen – eher ist es die Spur einer Gestik oder, wie Harold Rosenberg meint, einer Malaktion wie auf der Fläche eines Tanzes, d.h. einer Aufführung. Bei Dalis Bild von Mae West handelt sich ebenfalls um eine flächenhafte Übertragung einer Frau. In beiden Fällen ist es eine sinnbildliche Umsetzung, doch während diese im Fall De Koonings als bloßes immanentes Resultat eines gestischen Prozesses geschieht⁴⁰⁶ (also zunächst als absichtsloser Umgang mit Figuration), beweisen die Minutiosität sowie der Bezug des Motivs auf Dalis bekannte sexuelle Fetische, dass

⁴⁰⁶ De Koonings Frauen scheinen mehrmals konturiert, ausradiert und geradezu gierig und akkumulativ wieder konturiert worden zu sein. In diesem Zusammenhang sei an das Schaffen Cy Twomblys erinnert, der zeichnet und radiert, wieder zeichnet und wieder radiert usw. Wohl nicht zufällig hat Roland Barthes, der dem Künstler eine ganze Schrift widmet, an anderer Stelle in Bezug auf die Haikus von Bashô von einem „Blättertieg‘ aus Symbolen“ gesprochen. (Barthes [1981], S. 101) Der Zusammenhang zwischen diesem Bild und einer permanent überlagernden bildenden Arbeitstechnik scheint mir beachtenswert. Das Ausradierte ist hier keine Abwesenheit, sondern ein positiver Akt: Aus der Überlagerung entsteht die Materialität der Zeichnung.

Dali sie im Sinne einer konzeptuellen Abbildung seiner Fantasien gezielt malte: letztendlich eine Fetischisierung des Abbildungsprozesses. Art und Motivation der Umsetzung erfordern hier zwar eine Unterscheidung zwischen Malen als Performativität und Malen als Konzeptübertragung. Dennoch können sowohl Dalis als auch De Koonings Frauen symbolisch erfasst werden.

Aber diese Offenheit, die es dem Betrachter überlässt, über Konturen und Figuration zu entscheiden, läuft auf eine letzte Frage hinaus: ob letztlich die von der Ästhetik ausgehende Opposition von Figuration und (häufig mit gestischer Malerei assoziiert und Inbegriff einer „materiellen“ Zurückweisung von festen Bedeutungsgebilden wie etwa in der Konzeptkunst) Abstraktion sich nicht als unbegründbar und damit obsolet erweist. Denn nicht alles, was „materiell“ ist, muss abstrakt, nur an der Oberfläche, ornamental oder antikonzeptionell durchgeführt werden. Unabhängig davon, ob die Fläche eine konzeptuell einzuordnende Gestalt wiedergibt, ist der Künstler zuvorderst ein Gebärdenmacher.⁴⁰⁷

4.8. Palimpsest Kunstwerk – das Kontinuum des immer Neuen

Die Künstlerin Pia Fries hat meiner Ansicht nach genau in dieser Richtung gearbeitet. Hal Foster und die *October*-Gruppe waren bezüglich gewisser zur Abstrakten Geometrie tendierenden Positionen der 80er Jahre der Meinung, etwas anderes als eine figurative, zeichenhafte Form von Abstraktion sei nicht möglich.⁴⁰⁸ Pia Fries hingegen verwandelt nicht nur Figuration in Abstraktion, sondern verwischt die Grenzen dieser beiden scheinbar antithetischen Perzeptionskonzepte, wodurch sie auch die Opposition von Figuration und Gestik aufhebt. Als ob Malen ein Kontinuum, ein Prozess sei, der transformativ mit den chromatischen und haptischen Eigenschaften der Materie arbeitet, vermag es ihre Arbeitsweise, im fließenden Übergang von Formen und Leerräumen Statik in Meta-

⁴⁰⁷ Vgl. Barthes (1979), S. 11.

⁴⁰⁸ Siehe hierzu Foster (1986) oder auch Craig Owens' Aufforderung zu einer Rückkehr zur Figuration als einziges Dekonstruktionswerkzeug der Figurations- bzw. Repräsentationsmechanismen der Kultur in Owens (1992), S. 88: „For what has been celebrated (...) as a *return to representation* after the long night of modernist abstraction is in many instances a *critique of representation*, an attempt to use representation against itself to challenge its authority, its claim to possess some truth or epistemological value“.

morphose zu verwandeln: Künstlerin und Gemälde sind immer Teil eines nicht restriktierten Handlungskomplexes.

Als sei jedes ihrer Gemälde ein chromatischer Odradek, ist nichts in ihnen endgültig als determinierend oder das eigene Wesen zeigend zu bestimmen (Abb. 30). Mal erscheinen Kleckse und Klumpen in Fries' Werken wie Charaktere in einem Theaterstück, Piktogramme, Individuen und geradezu Protagonisten, mal werden sie zu Überbleibseln der Gesten, die sich als materielle Spuren in der Fläche akkumulierend verdichten. Pia Fries arbeitet zudem nach den Prinzipien eines materiell produktiven Ereignisverlaufes: Sie appliziert Farbe und wartet, bis die Leinwand mit ihren neuen Anforderungen und immer wieder neuem Gesicht antwortet; sie lässt das Gemälde geschehen. Als handle es sich um Tätigkeit als Selbstzweck, eine Verbalisierung der Malerei als Verlauf,⁴⁰⁹ appliziert sie, radiert und appliziert wieder je nach Anforderung der Leinwand in symbiotischer Verbindung von Autorin und Erzeugnis – nicht zufällig trägt eine der bekanntesten Serien ihrer Gemälde den Titel *Palimpsest*. Auch die Frage des Mediums bzw. des Medienspezifischen bezüglich der Problematik einer radikalen Gegenüberstellung von Abstraktion und Figuration ist bei ihr gelöst: Den Elementen ihrer Gemälden (wie etwa Fotos von Klecksen oder Ausschnitten naturwissenschaftlicher Abhandlungen) wird keine exklusiv konzeptuelle Rolle zugewiesen; sie sind aber auch nicht kausal – ontologisch – als Erzeugnis einer medialen technischen Determinierung zu betrachten. Selbst der Innenraum des Gemäldes und dessen Außenraum (sozusagen der ursächliche Raum, in dem die Künstlerin sich befindet) sind weder getrennt noch undeterminiert verschmolzen. Das Gemälde ist und bleibt eine Produktion, doch die Art, in der sie mit der untersten und signifikationslosesten (ich verweise hierzu auf die obenstehende Betrachtung von Rosalind Krauss' „Gitter“) Ebene eines Gemäldes, seinem Holzträger, umgeht, lässt diese als kompositorischen Teil des Gemäldes erscheinen; mit Hilfe etwa solcher (mal unbemalter, manchmal bemalter und manchmal gemalter) Holzträger, die sowohl sinnbildlich als auch in ihrer gestischen Qualität erscheinen können, zeigt sie, dass beide Aspekte des Gemäldes (Fülle und Leere als Inbegriff der Opposition verursacht/nicht verursacht) einen gleichwertigen ontologischen Raum einnehmen dürfen.

Hintergrund und Vordergrund, Grundierung und Appliziertes – nichts vermag dieses nahezu entropische Kontinuum aufzubrechen und anzuhalten. Es ist der Prozess, der

⁴⁰⁹ Vergleichbar ist Richard Serras Ansatz einer prozess-basierten Bildhauerei. Sein Werk *Verb List* (1967–68) stellt eine Liste von Verben zur Bearbeitung des Werkstoffs Stahl dar, durch die der Schwerpunkt der Kunst weg vom Ergebnis hin zur bildenden Tätigkeit verlagert wird.

über die mediale Eigenbestimmung des Gemäldes, über dessen Komposition und Aussage entscheidet, nicht andersherum.

Doch dieses Kontinuum, der Vorschlag einer materiell produktiven Auffassung der Kunst, beinhaltet einen mephistophelischen Preis: Alles ist Verlauf, der Moment nicht anzuhalten. Dass Kunst niemals zu Ende kommt, ist nicht der ihr zugeschriebenen Eigenschaft als Träger einer eigenen Symbolik oder als Fetisch geschuldet, sondern der Tatsache, dass der Mensch nicht ausschließlicher Ursprung des Kunstwerks ist.

Wir glauben, die Kunst anzuhalten, indem wir sie vermessen – aber die Kunst hält ein mephistophelisches Versprechen bereit, das sie uns als Pakt anbietet: das Ereignis als immer neuen Augenblick. Und eine solche unaufhaltsame Kunst stammt gewiss vom Können ab, vom Machen: Sie ist eine Macht.

FAUST

Werd' ich zum Augenblick sagen:
Verweile doch! Du bist so schön!
Dann magst du mich in Fesseln schlagen,
Dann will ich gern zu Grunde gehen!

16. Januar 2013

ABBILDUNGEN



Abbildung 1:
 Edouard Manet: Olympia (1863)
 Paris, Musée d'Orsay

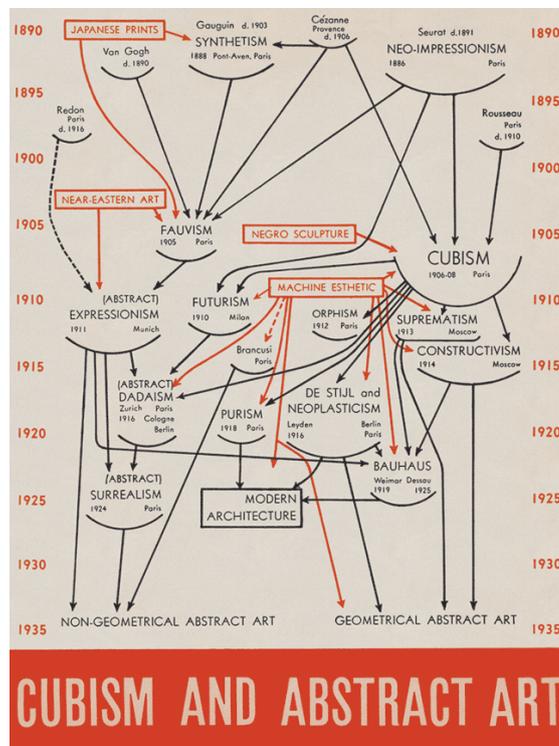


Abbildung 2:
 Richard Barr: Cubism and Abstract Art
 (Buchcover)



Abbildung 3:
Jackson Pollock: *The She-Wolf* (1943)
New York, *Museum Of Modert Art*



Abbildung 4:
Jackson Pollock: *Totem Lesson 2* (1945)
Canberra, *National Gallery of Australia*



Abbildung 5:
Auguste Salzmann: Jerusalem. The
Temple Wall. Jehoshaphat Postern
(1854)
Ottawa, National Gallery of Canada



Abbildung 7:
Auguste Rodin: La porte d'enfer
(ca. 1890)
Zürich, Kunsthaus Zürich



Abbildung 6:
Auguste Rodin: Les Trois Ombres (vor 1886)
Paris, Musée Rodin

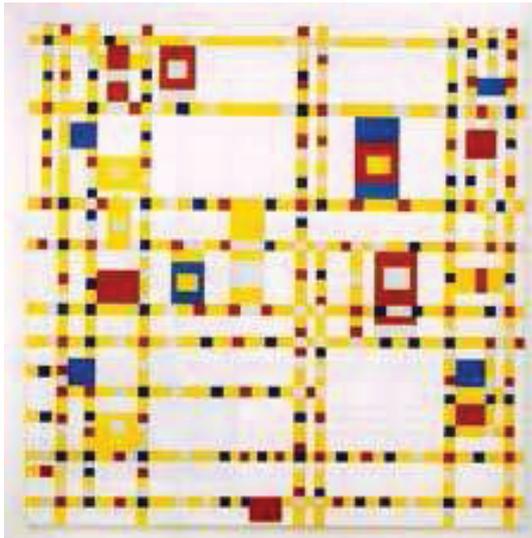


Abbildung 8:
Piet Mondrian: Broadway Boogie-
Woogie (1942–1943)
New York, Museum of Modern Art

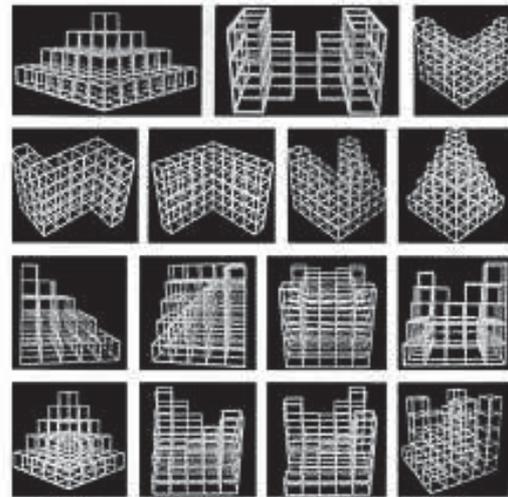


Abbildung 9:
Sol LeWitt: Cube Structures Based on
Five Modules (1971–1974)
Edinburgh, Scottish National Gallery of
Modern Art

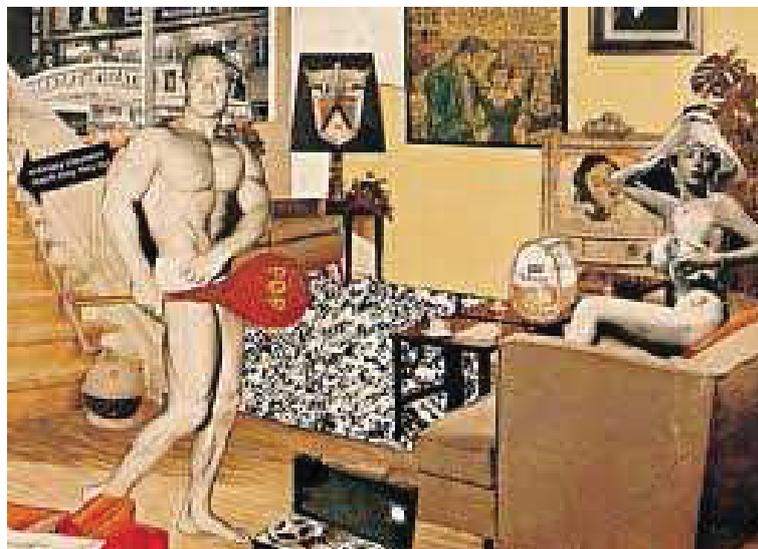


Abbildung 10:
Richard Hamilton: Just what is it that makes today's
homes so different, so appealing? (1956)
Tübingen, Kunsthalle Tübingen



Abbildung 11:
Sherrie Levine: Bachelors
(After Marcel Duchamp) (1989)
hier London, Moretti Fine Art Ltd.
(2008)

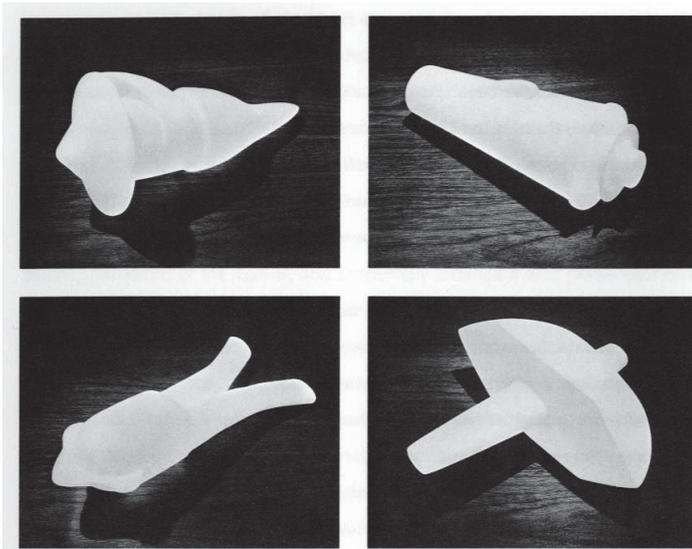


Abbildung 12:
Sherrie Levine: Bachelors
(After Marcel Duchamp) (1989), Detailansicht
Düsseldorf, K21



Abbildung 13:
Sherrie Levine: Untitled (Lead
Checks / Lead Chevrons 8) (1987)
in Privatbesitz

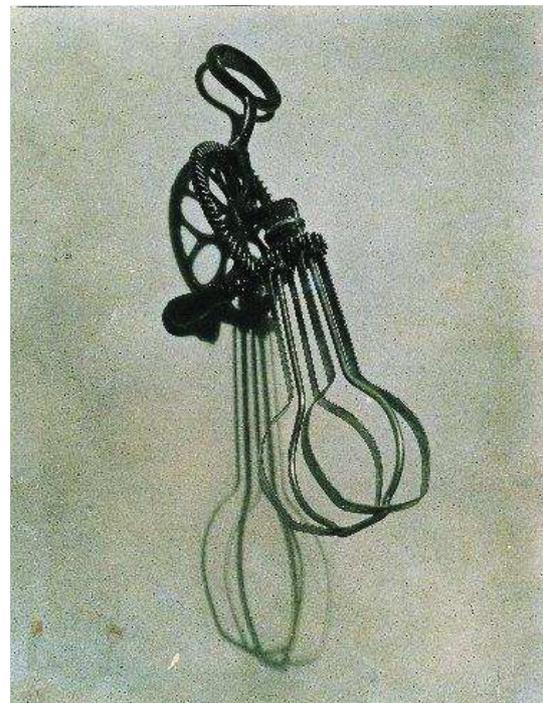


Abbildung 14:
Man Ray: Homme (1918)
in Privatbesitz



Abbildung 15:
Sherrie Levine: Fountain (Madonna) (1991)
in Privatbesitz



Abbildung 16:
Jasper Johns: Painted Bronze
(Ballantine Ale) (1960)
Basel, Kunstmuseum Basel



Abbildung 17:
Jasper Johns: Ale Cans (1964)
Washington, National Gallery of Art

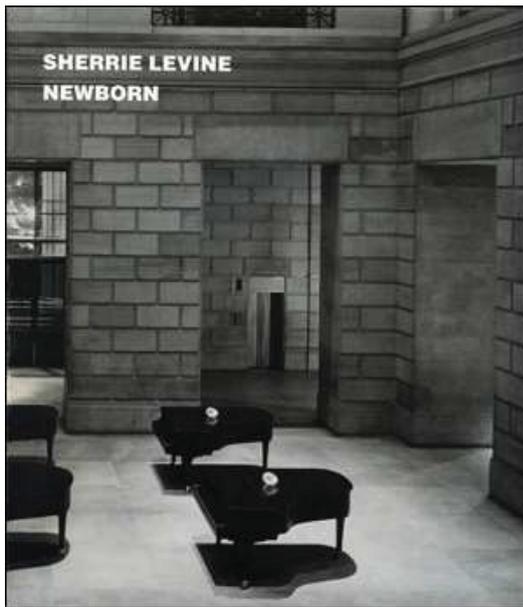


Abbildung 18:
Sherrie Levine: *Newborn* (1993)
Installation im
Philadelphia Museum of Art



Abbildung 19:
Sherrie Levine: *Newborn* (1993) – Detail



Abbildung 20:
Louise Lawler: *Pollock and Tureen, Arranged by Mr. and Mrs. Burton Tremaine,*
Connecticut (1998)
New York, The Metropolitan Museum of Art



Abbildung 21:
Anthony Caro: *Midday* (1960)
New York, Museum of Modern Art



Abbildung 22:
Jack Goldstein: *The Jump* (1978) –
Einzelbild



Abbildung 23:
Carlo Carrà: *I Funerali dell'anarchico Galli*
(1910–1911)
New York, Museum of Modern Art



Abbildung 24:
Allan Kaprow: Yard (1961)
New York, Martha Jackson Gallery (Installation)



Abbildung 25:
Allan Kaprow: Yard (1961)
New York, Martha Jackson
Gallery (Installation)



Abbildung 26:
Richard Serra: Belts (1966–1967)
New York, Museum of Modern Art



Abbildung 27:
Richard Serra: Band (2006)
Los Angeles County Museum of Art

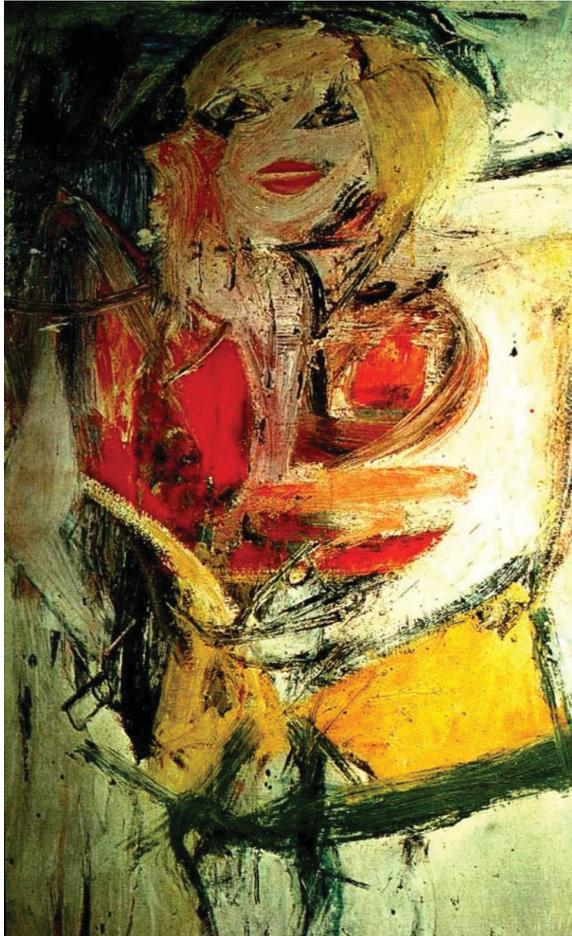


Abbildung 28:
Willem de Kooning:
Marilyn Monroe (1954)
Purchase (NY), Neuberger Museum of Art

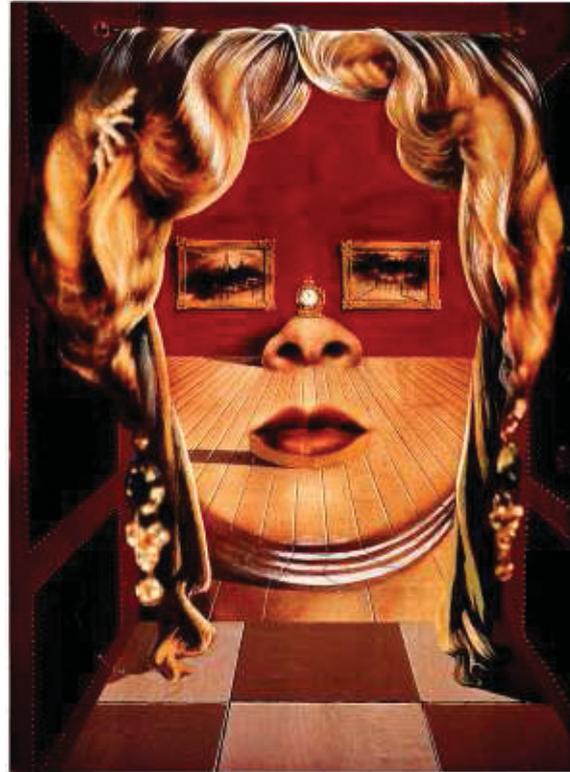


Abbildung 29:
Salvador Dalí: El rostro de Mae West que
puede ser usado como un apartamento
(1934–1935)
Figueres, Teatre-Museu Dalí



Abbildung 30:
Pia Fries: palimpsest th (2005)
Fries Brändli Stiftung

LITERATURVERZEICHNIS

- Adams, Brooks und Christos Joachimides [Hrsg.] (1993): *American Art of the 20th Century. Painting and Sculpture 1913–1993* [Ausstellungskatalog]. Berlin & London: Royal Academy of Arts.
- Adorno, Theodor W. (1973): *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Agamben, Giorgio (1995): *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos.
- Agamben, Giorgio (1998) [und Gilles Deleuze]: *Bartleby oder die Kontingenz. gefolgt von Die Absolute Immanenz*. Berlin: Merve.
- Agamben, Giorgio (2005): *Profanierungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Alpers, Svetlana (1977): „Is art history?“, in: *Daedalus* 106, Nr. 3 (Sommer 1977), S. 1–13.
- Alpers, Svetlana (1985): *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*. Köln: Dumont.
- Altick, Richard D. (1978): *The Shows of London*. Massachusetts: Belknap of Harvard University.
- Altieri, Charles (1989): *Painterly Abstraction in Modernist American Poetry*. Cambridge: Cambridge University.
- Appadurai, Arjun (1988): *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University.
- Armstrong, Kate (2001): *Crisis and Repetition. Essays on Art and Culture*. Michigan: Michigan State University.
- Arnheim, Rudolf (1949): „The Gestalt Theory of Expression“, in: *Psychological Review*, Jg. 56 Nr. 3 (Mai 1949), S. 156–171.
- Art and Crafts Exhibition Society (1888): *Catalogue of the 1st Exhibition, 1888*. London: The New Gallery Regent Street.
- Artaud, Antonin (1958): *The Theater and its Double*. New York: Grove.
- Auslander, Philip (1997): *From Acting to Performance. Essays in Modernism and Postmodernism*. London & New York: Routledge.
- Badiou, Alan (2003): *Infinite Thought. Truth and the Return of Philosophy*. London & New York: Continuum.
- Badt, Kurt (1969): *Die Kunst von Nicolas Poussin*. Köln: DuMont.
- Badt, Kurt (1971): *Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte*. Köln: DuMont.
- Bann, Stephen (1989): *The True Vine. On Visual representation and the Western Tradition*. Cambridge: Cambridge University.
- Bannard, Darby (1966): „Present-Day Art and Ready-Made Styles in Which the Formal Contribution of Pop Art is Found to be Negligible“, in: *Artforum*, Dezember 1966, S. 30–35.
- Barber, Stephen (1987): „A Foundry of the Figure: Antonin Artaud“, in: *Artforum*, September 1987, S. 88–95.
- Barten, Sigrid (1979): *William Morris. 1834–1896. Persönlichkeit und Werk* [Ausstellungskatalog]. Zürich: Wegleitung des Kunstgewerbemuseums Zürich.
- Barthes, Roland (1972): *Mythologies*. New York: Hills & Wang.
- Barthes, Roland (1977): *Image, Music, Text*. New York: Hill & Wang.
- Barthes, Roland (1979): *Cy Twombly*. Berlin: Merve.
- Barthes, Roland (1981): *Das Reich der Zeichen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Barthes, Roland (1986): *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art and Representation*. Oxford: Basil Blackwell.
- Barthes, Roland (1989a): *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, Roland (1989b): „That Old Thing, Art“, in: Paul Taylor (Hrsg.): *Post-Pop Art*. Cambridge: MIT, S. 25–26.
- Barthes, Roland (2001): *La torre Eiffel. Textos sobre la imagen*. Barcelona: Paidós Comunicación.

- Barthes, Roland (2012): *Mythen des Alltags*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Baudelaire, Charles (1962): *Curiosités esthétiques l'art romantique*. Édition de H. Lemaitre. Paris: Garnier.
- Baudelaire, Charles (1989): *Sämtliche Werke: Briefe*. Herausgegeben von Friedhelm Kemp und Claude Pichois. München: Carl Hanser.
- Baudrillard, Jean (1970): *La Société de consommation*. Paris: S.G.P.P.
- Baudrillard, Jean (1972): *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Paris: Gallimard.
- Baudrillard, Jean (1982): „The Beauburg Effect“, in: *October* 20 (Frühjahr 1982), S. 3–13.
- Baudrillard, Jean (1983): *Simulations*. New York: Semiotext(e).
- Baudrillard, Jean (1995): *The Gulf War Did Not Take Place*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University.
- Baudrillard, Jean (2000): *El espejo de la producción*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Baudrillard, Jean (2002): *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Bauman, Zygmunt (1997): *Postmodernity and its Discontents*. Cambridge: Polity.
- Bäumler, Susanne [Hrsg.] (1996): *Die Kunst zu werben. Das Jahrhundert der Reklame* [Ausstellungskatalog des Münchner Stadtmuseums]. Köln: DuMont.
- Baxandall, Michael (1985): *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven & London: Yale University.
- Beckett, Samuel (1998): *El innumerable*. Madrid: Alianza.
- Beidler, Paul G. (1995): „The Postmodern Sublime: Kant and Tony Smith's Anecdote of the Cube“, in: *Journal of Aesthetics & Art Criticism*, Jg. 53 Nr. 2, S. 177–186.
- Belting, Hans [Hrsg.] (1996): *Die Frage nach dem Kunstwerk unter den heutigen Bildern*. Ostfildern: Cantz.
- Belting, Hans (2002): *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*. München: C.H. Beck.
- Belting, Hans (2007): „Die Herausforderung der Bilder. Ein Plädoyer und Einführung“, in: Gottfried Boehm, Gabriele Brandsletter und Karlheinz Stierle (Hrsg.): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaft im Aufbruch*. München: Fink, S. 11–23.
- Benjamin, Walter (1955): *Einbahnstraße*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1968): *Illuminations. Essays and Reflections*. Edited and with an Introduction by Hannah Arendt. New York: Schocken Books.
- Benjamin, Walter (1977): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1983): *Das Passagen-Werk*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bernstein, J. M. (1992): *The Fate of Art. Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*. Pennsylvania: Pennsylvania University.
- Best, Steven und Douglas Kellner (1991): *Postmodern Theory. Critical Interrogations*. London: Macmillan.
- Bicknell, Janette (2008): „To See a Picture ‚as a Picture' First“, in: *Canadian Aesthetic Journal* 14 (Herbst 2008) <http://www.uqtr.quebec.ca/AE/Vol_14/modernism/Bicknell.htm> [Zugriff 12.11.2011].
- Biemel, Walter (1959): *Die Bedeutung von Kants Begründung der Ästhetik für die Philosophie der Kunst*. Köln: Kölner Universitätsverlag [= Kantstudien Ergänzungsheft 77].
- Blanchot, Maurice (1987): *Michael Foucault*. Tübingen: Diskord.
- Blotkamp, Carel (1994): *Mondrian. The Art of Destruction*. London: Reaktion.
- Boehm, Gottfried (1989): „Was heißt: Interpretation? Anmerkungen zur Rekonstruktion eines Problems“, in: Fachschaft Kunstgeschichte München (Hrsg.), *Kunstgeschichte – aber wie?* Berlin: Reimer, S. 13–26.
- Boehm, Gottfried, Gabriele Brandsletter und Karlheinz Stierle [Hrsg.] (2007): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaft im Aufbruch*. München: Wilhelm Fink.
- Bogue, Roland [Hrsg.] (1991): *Mimesis in Contemporary Theory. An Interdisciplinary Approach*. Philadelphia: John Benjamins.

- Bois, Yves-Alain (1985): [Rezension von Krauss' *The Originality of the Avant-Garde*], in: *Art Journal*, Jg. 45 Nr. 4 (Winter 1985), S. 369, 371, 373.
- Bois, Yve-Alain (1993): *Painting as Model*. Cambridge: MIT.
- Bois, Yve-Alain (1996a): *Clement Greenberg Between the Lines*. Paris: Dis Vois.
- Bois, Yve-Alain (1996b): „Whose Formalism?“, in: *Art Bulletin*, Jg. 78 Nr. 1 (März 1996), S. 9–12.
- Bois, Yve-Alain (2003): „The mourning after – Panel Discussion“, in: *Artforum*, März 2003, S. 206–211.
- Bois, Yve-Alain und Rosalind E. Krauss (1997): *Formless: A Users Guide*. New York: Zone.
- Bonnet, Anne-Marie & Gabriele Kopp-Schmidt [Hrsg.] (1995): *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute*. München: C.H. Beck.
- Bonta, Mark und John Protevi (2004): *Deleuze Connections. Deleuze and Geophilosophy. A Guide and Glossary*. Edinburgh: Edinburgh University.
- Bonus, Holger und Dieter Ronte (1997): *Die Wa(h)re Kunst*. Stuttgart: Schäffer-Poeschel.
- Borsò[-Borgarello], Vittoria: *Metapher: Erfahrungs- und Erkenntnismittel. Die metaphorische Wirklichkeitskonstitution im französischen Roman des XIX. Jahrhunderts*. Tübingen: Gunter Narr, 1985.
- Borsò, Vittoria (2004): „„Zeitbild“ – Bildräume. Visualität und Zeitlichkeit in Gustave Flauberts Salammbô“, in: Wolfgang Lange, Jürgen Paul Schwindt und Karin Westerwelle (Hrsg.): *Temporalität und Form. Konfigurationen ästhetischen und historischen Bewußtseins*. Heidelberg: Winter, S. 197–220.
- Bostock, Anna [Hrsg.] (1973): *Understanding Brecht*. London: NLB.
- Boundas, Constantin [Hrsg.] (1993): *The Deleuze Reader*, New York: Columbia University.
- Boundas, Constantin und Dorothea Olkowski [Hrsg.] (1994): *Gilles Deleuze and the Theatre of Philosophy*. New York: Routledge.
- Brecht, Georges und Patrick Hughes (1978): *Die Scheinwelt des Paradoxons*. Braunschweig: Vieweg.
- Brooks, Rosetta (1985): „From New Consumerism to the Dawn of Simulation“, in: *Artforum*, Februar 1985, S. 76–81.
- Brooks, Rosetta (1986): „Space Fictions“, in: *Flash Art* 131 (Dezember. 1986/Januar 1987), S. 78–80.
- Brunette, Peter und David Wills [Hrsg.] (1994): *Deconstruction and the Visual Arts*. Cambridge: Cambridge University.
- Bryson, Norman (1981): *Word and Image*. New York: Cambridge University.
- Buchloh, Benjamin (1980a): „Beuys: The Twilight of the Idol. Preliminary Notes for a Critique“, in: *Artforum*, Januar 1980, S. 35–43.
- Buchloh, Benjamin [Hrsg.] (1980b): *Carl André & Hollis Frampton. 12 Dialogues, 1962–1963*. New York: Press of the Nova Scotia College of Art and Design.
- Buchloh, Benjamin (1982): „Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art“, in: *Artforum*, September 1982, S. 43–56.
- Buchloh, Benjamin (1984): „Figures of Authority, Ciphers of Regression“, in: Wallis, Brian: *Art After Modernism: Rethinking Representation*. Boston: D.R. Godine [The New Museum of Contemporary Art, New York: Documentary Sources in Contemporary Art], S. 107–134.
- Buchloh, Benjamin (1987): „Theories of Art after Minimalism. Discussion“ in: Hal Foster (Hrsg.): *Discussions in Contemporary Culture I*. Seattle: Bay Press, S 76–82.
- Buchloh, Benjamin (1990): „Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions“, in: *October* 55 (Winter 1990), S. 105–143.
- Buchloh, Benjamin (2006): „Dada Goes To Washington“, in: *Texte zur Kunst* 62 (Juni 2006) [„Kunstgeschichte“], S. 220–223.
- Bürger, Christa (1977): *Der Ursprung der bürgerlichen Institution Kunst im höfischen Weimar. Literatursoziologische Untersuchung zum klassischen Goethe*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bürger, Peter (1974): *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Bürger, Peter (1981): „The Significance of the Avant-Garde for Contemporary Aesthetics: A Reply to Jürgen Habermas“, in: *New German Critique* 22 (Winter 1981), S. 19–22.
- Burckhardt, Jacob (1989): *Die Kultur der Renaissance in Italien*. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- Burgin, Victor (1980): „Photography, Fantasy, Fiction“, in *Screen* 1 (Frühjahr 1980), S. 73.
- Burgin, Victor (1986): *The end of art theory. Criticism and Postmodernity*. London: Macmillan.
- Burke, Edmund (1997): *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Tecnos.
- Buroker, Jill Vance (1981): *Space and Incongruence. The Origin of Kant's Idealism*. Dordrecht & Boston: D. Reidel.
- Buskirk, Martha (1994): „Thoroughly Modern Marcel“, in: *October* 70 (Herbst 1994), S. 113–125.
- Buskirk, Martha (2003): *The Contingent Object of Contemporary Art*. Massachusetts & London: MIT.
- Buskirk, Martha und Mignon Nixon [Hrsg.] (1996): *The Duchamp Effect*. Cambridge: MIT.
- Cabanne, Pierre (1987 [o.J.]): *Dialogues with Marcel Duchamp*. [o.O.]: Da Capo.
- Caley, Shaun: „Felix Guattari in Russia“, in: *Flash Art* 137 (November/Dezember 1987), S. 74–75.
- Cameron, Dan (1983): „Absence and Allure: Sherrie Levine's Recent Work“, in: *Arts Magazine*, Dezember 1983, S. 84–87.
- Cameron, Dan (1987): „Art and Its Double. A New York Perspective“, in: *Flash Art. Special Supplement 1* (März 1987), S. 57–71.
- Carman, Taylor und Mark B. N. Hansen [Hrsg.] (2005): *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*. Cambridge: Cambridge University.
- Carrier, David (1979): „Recent Esthetics and the Criticism of Art“, in: *Artforum*, Oktober 1979, S. 41–47.
- Carrier, David (2002): *Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism*. Connecticut: Greenwood Press.
- Carroll, Lewis (1978): *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass*. London: Methuen.
- Casey, Bernard, Rachel Dunlop und Sara Selwood (1996): *Culture as Commodity?* London: Policy Studies Institute.
- Cassirer, Ernst (2007): *Die Philosophie der Aufklärung*. Tübingen: Meiner.
- Catalano, Joseph S. (1986): *A Commentary on Jean-Paul Sartre's Critique of Dialectical Reason*. Chicago: University of Chicago.
- Cavell, Stanley (1976): *Must We Mean What We Say?* Cambridge: Cambridge University.
- Cavell, Stanley (1980): *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge: Harvard University.
- Cernuschi, Claude (1992): *Jackson Pollock: meaning and significance*. New York: Icon.
- Chandler, James, Arnold I. Davidson und Harry Harootunian [Hrsg.] (1994): *Questions of Evidence. Proof, Practice, and Persuasion Across the Disciplines*. Chicago: University of Chicago Press.
- Chave, Anna C. (2000): „Minimalism and Biography“, in: *Art Bulletin*, Jg. 82 Nr. 1 (März 2000), S. 149–163.
- Cheetham, Mark A., Michael Ann Holly und Keith Moxey (1998): *The Subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspective*. Cambridge: Cambridge University.
- Clark, Timothy J. (1973): *The Absolute Bourgeois. Artists and Politics in France 1848–1851*. London: Thames and Hudson.
- Clark, Timothy J. (1984): *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers*. London: Thames and Hudson.
- Clark, Timothy J. (1985): „Clement Greenberg's Theory of Art“, in: Francis Francina: *Pollock and After. The Critical Debate*. New York: Harpers & Row, S. 47–63.

- Clark, Timothy J. und Donald Nicholson-Smith (1997): „Why Art Can't Kill the Situationist International“, in: *October* 79 (Winter 1997), S. 15–31.
- Clewis, Robert (2008): „Greenberg, Kant and Aesthetic Judgement of Modernist Art“, in: *Canadian Aesthetics Journal*, Vol. 14 (Herbst 2008), S. 3–4.
- Cockcroft, Eva (1985): „Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War“, in: Francis Francina: *Pollock and After. The Critical Debate*. New York: Harpers & Row, S. 125–133.
- Cohen, Michael (1993): „The City Without Organs. Flux and Fantasy in Five L.A. Artists“, in: *Flash Art* 169 (März/April 1993), S. 67–70.
- Colli, Giorgio (1996): *Filosofía de la expresión*. Madrid: Siruela [= Biblioteca de ensayo, Serie mayor 1].
- Collins, Tricia und Richard Milazzo (1988): *Hyperframes. A Postappropriation Discourse. The Yale Lectures*. 1. Bd. Paris: Antoine Candau.
- Cone, Michèle: „Sherrie Levine, Barkersville and Watson“, in: *FlashArt* 126 (Februar/März 1986), S. 50.
- Cooke, Lynne (1990): „Washington, D.S., Hirshhorn, Culture and Commentary“, in: *Burlington Magazine* 132 (Mai 1990) S. 378–379.
- Coplans, John (1962): „The New Painting of Common Objects“, in: *Artforum*, November 1962, S. 26–29.
- Coplans, John: „Pop Art USA“, in: *Artforum*, März 1963. S. 27–30.
- Cowan, Bainard (1981): „Walter Benjamin's Theory of Allegory“, in: *New German Critique* 22 (Winter 1981), S. 109–122.
- Crimp, Douglas (1979a): „Pictures“, in: *October* 8 (Frühjahr 1979), S. 75–88.
- Crimp, Douglas (1979b): „About Pictures“, in: *Flash Art* 88–89 (März/April 1979), S. 34–35.
- Crimp, Douglas (1980): „The Photographic Activity of Postmodernism“, in: *October* 15 (Winter 1980), S. 91–101.
- Crimp, Douglas (1981): „The End of Painting“, in: *October* 16 (Frühjahr 1981), S. 69–86.
- Crimp, Douglas (1993): *On the Museum's Ruins [with photographs by Louise Lawler]*. Cambridge: MIT.
- Croce, Benedetto (1993): *Breviario de estética*. Barcelona: Planeta Agostini.
- Crow, Thomas (1985): *Painters and Public Life in Eighteenth Century Paris*. New Haven & London: Yale University.
- Crow, Thomas (1996): *Modern Art in the Common Culture*. New Heaven: Yale University.
- Crowell, Steven Galt (1996): „Husserl, Derrida, and the phenomenology of expression“, in: *Philosophy Today*, Jg. 40 Nr. 1 (Frühjahr 1996), S. 61–70.
- Dahme, Heinz-Jürgen und Otthein Rammstedt [Hrsg.] (1984): *Georg Simmel und die Moderne*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Dallery, Arleen B. und Charles E. Scott [Hrsg.] (1989): *The Question of the Other. Essays in Contemporary Continental Philosophy*. New York: State University of New York.
- Danto, Arthur C. (1996): *Kunst nach dem Ende der Kunst*. München: Wilhelm Fink.
- Danto, Arthur C. (1997): *After the End of Art. Contemporary Art and The Pale of History*. Princeton: Princeton University [= Bollingen Series XXXV (A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts), Nr. 44].
- Debord, Guy (1996): *Potlatch (1954–1957). Édition augmentée: Qui est Potlatch? (réponses)*. Paris: Gallimard.
- Debord, Guy (1996): *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin: Tiamat.
- Debord, Guy (2002): *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pretextos.
- Decter, Joshua (1992): „(Re) Reading On-Kawara“, in: *Flash Art* 163 (März/April 1992) S. 84–87.
- De Duve, Thierry (1983): „Performance here and Now: Minimal art, a plea for a new genre of theater“, in: *Open Letter* 5/6 (Sommer/Herbst 1983), S. 234–260.
- De Duve, Thierry (1991): *Pictorial Nominalism. On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade*. Minneapolis et al.: University of Minnesota [= Theory and History of Literature 51].

- De Duve, Thierry (1998): *Kant After Duchamp*. Cambridge: MIT.
- Deleuze, Gilles (1974): *Presentación de Sacher-Masoch*. Madrid: Taurus.
- Deleuze, Gilles (1981): *Francis Bacon. The Logic of Sensation*. London & New York: Continuum.
- Deleuze, Gilles (1983a): *Cinema I. The Movement-Image*. London & New York: Continuum.
- Deleuze, Gilles (1983b): *Cinema II. The Time Image*. London & New York: Continuum.
- Deleuze, Gilles (1983c): „Francis Bacon. The Logic of Sensation“, in: *Flash Art* 113 (Mai 1983) S. 8–16.
- Deleuze, Gilles (1983d): „Plato and the Simulacrum“ [Übersetzung von Rosalind E. Krauss], in: *October* 27 (Winter 1983), S. 45–56.
- Deleuze, Gilles (1986): *Foucault*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Deleuze, Gilles (1990): „Postscript on the Societies of Control“, in: Rosalind E. Krauss, Annette Michelson, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, Hal Foster, Denis Hollier und Silvia Kolbowski (Hrsg.): *October. The Second Decade, 1986–1996*. London, Cambridge Massachusetts: The MIT Press, 1997. [Erstdruck: *L'Autre journal 1* (Mai 1990)].
- Deleuze, Gilles (1992): *Woran erkennt man den Strukturalismus?* Berlin: Merve.
- Deleuze, Gilles (1993): „Desire and Schizoanalysis“, in: Constantin Boundas (Hrsg.): *The Deleuze Reader*. New York: Columbia University Press, 1993, S. 138–152.
- Deleuze, Gilles (1994): *Difference & Repetition*. New York: Columbia University.
- Deleuze, Gilles (1995a): *Negotiations 1972–1990*. New York: Columbia University.
- Deleuze, Gilles (1995b): *Conversaciones 1972–1990*. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles (1996): *Fluchtlinien der Philosophie*. München: Wilhelm Fink.
- Deleuze, Gilles (1997): *La filosofía crítica de Kant*. Madrid: Cátedra.
- Deleuze, Gilles und Felix Guattari (1980): *Capitalism et schizophrénie. Mille plateaux*, Paris: Les Editions de Minuit.
- Deleuze, Gilles und Felix Guattari (1987): *A Thousand Plateaus*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Derfner, Phyllis (1976): „Photography. The Priviledges of Alienation“, in: *Art in America*, März/April 1976 S. 42–43.
- Derrida, Jacques (1967): *L'écriture et la différance*. Paris: Editions du Seuil.
- Derrida, Jacques (1970): „Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen“, in: Wolf Lepenies und Hanns Henning Ritter (Hrsg.): *Orte des wilden Denkens. Zur Anthropologie von Claude Lévi-Strauss*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 387–412.
- Derrida, Jacques (1972): *La Dissemination*. Paris: Editions du Seuil.
- Derrida, Jacques (1976): *Of Grammatology*. Baltimore & London: John Hopkins University.
- Derrida, Jacques (1978): *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion.
- Derrida, Jacques (1979): „The Parergon“ [Übersetzung von Craig Owens], in: *October* 9 (Sommer 1979) S. 3–41.
- Derrida, Jacques (1981): *Dissemination*. Chicago: University of Chicago.
- Derrida, Jacques (1987): *The Truth in Painting*. Chicago: University of Chicago.
- Derrida, Jacques (1988): *Limited Inc*. Evanston: Northwestern University.
- Derrida, Jacques (1999): *Randgänge der Philosophie*. Wien: Passagen (2. Auflage).
- DeVree, Howard (1948): „In Modern Veins“, in: *NYT*, 11.1.1948, S. X9.
- DiSalle, Robert (2006): *Understanding Space-time. The philosophical development of physics from Newton to Einstein*. Cambridge: Cambridge University.
- Donkel, Douglas L. [Hrsg.] (2001): *The Theory of Difference. Readings in Contemporary Continental Thought*. New York: State University of New York.
- Douglas, David (1977): *Art Culture: Essays on the Post-Modern*. New York: Icon.

- Dreyfus, Hubert (2001): *On the Internet (Thinking in Action)*. London: Taylor & Francis Group [E-Book].
- Dreyfus, Hubert und Bryan Magee (2009): „Husserl, Heidegger and Modern Existentialism“, in: Bryan Magee: *The Great Philosophers: An Introduction to Western Philosophy*. Oxford: Oxford University, S. 252–277.
- Duchamp, Marcel (1980): *Notes*. [Pontus Hulten und Paul Matisse (Hrsg.)]. Paris: Centre d'art et de culture Georges Pompidou.
- Duckworth, William und Richard Fleming [Hrsg.] (1996): *Sound and Light: La Monte Young, Marian Zazeela*. Lewisburg: Bucknell University.
- Duncan, Carol (1993): *The Aesthetics of Power. Essays in Critical Art History*. Cambridge: Cambridge University.
- Duro, Paul (Hrsg.) [1997]: *The Rhetoric of the Frame. Essays on the Boundaries of the Artwork*. Cambridge: MIT.
- Eagleton, Terry (1984): *The Function of Criticism. From the Spectator to Post-Structuralism*. London: Verso.
- Eco, Umberto (1983): *Postmodernism, Irony, the Enjoyable, Postscript to 'The Name of the Rose'*. New York & London: Harcourt Brace Jovanovich.
- Eco, Umberto (1985): „Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics“, in: *Daedalus* 114 Nr. 4 (Herbst 1985), S. 161–184.
- Eco, Umberto (1987): *Kunst und Schönheit im Mittelalter*. München: Carl Hanser.
- Eco, Umberto [Hrsg.] (1989): *Meaning and Mental Representations*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University.
- Egenhofer, Sebastian (2008). *Abstraktion, Kapitalismus, Subjektivität. Die Wahrheitsfunktion des Werkes in der Moderne*. München: Wilhelm Fink.
- Eklund, Douglas [Hrsg.] (2009) *The Pictures Generation, 1974–1984.*, New York [et al.]: The Metropolitan Museum of Art & Yale University.
- Elsaesser, Thomas (1971): „Documents on Sirk“, in: *Screen* 1971, Nr. 12, S. 8–14.
- Elsen, Albert (1969): *Partial Figure in Modern Sculpture. From Rodin to 1969*. o.O. [Baltimore:] Baltimore Museum of Art.
- Fachschaft Kunstgeschichte München [Hrsg.] (1989): *Kunstgeschichte – aber wie?* Berlin: Reimer.
- Fassbinder, Rainer Werner (1975): „Six Films by Douglas Sirk“, in: *New Left Review*, I/91 (Mai–Juni 1975) S. 88–96.
- Faust, Wolfgang Max (1981): „Du hast keine Chance. Nutze sie. With It and Against it: Tendencies in Recent German Art“, in: *Artforum*, September 1981, S. 33–39.
- Fehér, Istvan [Hrsg.] (2003): *Kunst, Hermeneutik, Philosophie. Das denken Hans-George Gadamer im Zusammenhang des 20. Jahrhunderts*. Heidelberg: Universitäts Verlag.
- Feuerbach, Ludwig Andreas (1878): *Das Wesen des Christentums*. Stuttgart: Reclam [nach der 3. Auflage von 1878].
- Fineman, Joel (1980): „The Structure of Allegorical Desire“, in: *October* 12 (Frühjahr 1980), S. 47–66.
- Fink, Eugen (1988): *Husserliana-Dokumente Band II/1: VI. Cartesianische Meditation*. Dordrecht & Boston: Kluwer.
- Fisher, Jean (1984): „Sherrie Levine“, in: *Artforum*, April 1984, S. 84.
- Fleck, Robert (1991): „Pierre Klossowski: Simulacrum, Incident, Stereotype“, in: *Flash Art* 156 (Januar/Februar 1991) S. 100–102.
- Flynt, Henry (1996): „La Monte Young in New York, 1960–1962“, in: William Duckworth und Richard Fleming (Hrsg.): *Sound and Light: La Monte Young, Marian Zazeela*. Lewisburg: Bucknell University, S. 44–97.
- Folge, Douglas [Hrsg.] (2003): *The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960–1982* [Ausstellungskatalog des Walker Art Center, Minneapolis].
- Foster, Hal (1979): „John Baldassari's 'Blasted Allegories'“, in: *Artforum*, Oktober 1979. S. 52–55.

- Foster, Hal (1983a). „The Expressive Fallacy” in *Art in America*, Januar 1983. S. 80–83.
- Foster, Hal [Hrsg.] (1983b): *Postmodern Culture*. Bristol: Pluto.
- Foster, Hal (1984): „(Post)Modern Polemics” in *New German Critic* 33 (Herbst 1984), S. 67–78.
- Foster, Hal (1986): „Signs Taken for Wonders”, in: *Art in America*, Juni 1986, S. 83–91.
- Foster, Hal (1993): „Postmodernism in Parallax“, in: *October* 63 (Winter 1993). S. 4–20.
- Foster, Hal (1996): *The Return of the Real. The Avant-garde at the End of the Century*. Cambridge: MIT.
- Foster, Hal (2004): „An Archival Impulse“, in: *October* 110 (Herbst 2004). S. 3–22.
- Fóti, Veronique M. [Hrsg.] (1996): *Merleau-Ponty. Difference, Materiality, Painting*. New Jersey: Humanities.
- Foucault, Michel (1977): *Language, Counter-Memory, Practice. Selected Essays and Interviews*. Oxford: Basil Blackwell.
- Foucault, Michel (1982): *This is Not a Pipe*. Los Angeles: An Art Quantum.
- Foucault, Michel (1986): „Of Other Spaces“, in: *Diacritics*, Jg. 16 Nr. 1 (Frühjahr 1986). S. 22–27.
- Foucault, Michel (1997): *Las palabras y las cosas*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- Foucault, Michel (2002): *Archaeology of Knowledge*. London: Routledge Classics.
- Frascina, Francis [Hrsg.] (1985): *Pollock and After. The Critical Debate*. New York: Harpers & Row.
- Freud, Sigmund (1995): *El malestar en la cultura*. Madrid: Alianza Editorial.
- Fried, Michael (1967): „Art and Objecthood“, in: *Artforum*, Juni 1967, S. 12–23.
- Fried, Michael (1985): „How Modernism Works: a Response to T. J. Clark“, in: Francis Frascina (Hrsg.). *Pollock and After. The Critical Debate*. New York: Harpers & Row, S. 87–101.
- Fried, Michael (1998): *Art and Objecthood*. Chicago: University of Chicago.
- Friedman, Michael (2004): „Ernst Cassirer“, in: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2009/entries/cassirer/>> 1.10.2004 [Zugriff 11.6.2012].
- Fry, Roger (1920): *Vision and Design*. London: Chatto & Windus.
- Geiger, Jason (1999): „Constraints and Conventions: Kant and Greenberg on Aesthetic Judgement“, in: *British Journal of Aesthetics*, Jg. 39 Nr. 4 (Oktober 1999), S. 376–391.
- Jason Geiger und Paul Wood [Hrsg.] (2005): *Art of the Twentieth Century. A Reader*. New Haven und London: Yale University.
- Genosko, Gary (1994): *Baudrillard and the Signs*. London & New York: Routledge.
- Gente, Peter, Barbara Könches und Peter Weibel [Hrsg.] (2005): *Philosophie und Kunst. Jean Baudrillard. Eine Hommage zu seinem 75. Geburtstag*. Berlin: Merve.
- Giddens, Anthony (1981): „Modernism and post-modernism“, in: *New German Critique* 22 (Winter 1981). S. 15–18.
- Ginsberg, Allen (1988). *Your Reason & Blake’s System*. New York: Hanuman.
- Glozer, Laszlo (1981): *Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939*. Köln: DuMont.
- Goldwater, Robert: *What is Modern Sculpture?*. New York: Museum of Modern Art, 1969.
- Gomá Lanzón, Javier (2003): *Imitación y experiencia*. Valencia: Pre-textos.
- Gombrich, Ernst H (1966):. *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*. London: Phaidon.
- Gombrich, Ernst H. (1977): *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Zürich: Belser.
- Gombrich, Ernst H. (1987): *Reflection on the History of Art. Views and Reviews*. Oxford: Phaidon.
- Gombrich, Ernst H. (1999): *The Uses of Images. Studies in Social Function of Art and Visual Communication*. London: Phaidon.
- Gómez, Vicente (1998): *El pensamiento estético de T. W. Adorno*. Valencia: Frónesi Càtedra Universitat de València.

- Greenberg, Clement (1939): „Avant-Garde and Kitsch“, in: *Partisan Review*, Jg. 6 Nr. 5 (Herbst 1939), S. 34–49.
- Greenberg, Clement (1940): „Towards a Newer Laocoon“, in: Francis Frascina (Hrsg.): *Pollock and After. The Critical Debate*. New York: Harpers & Row Publishers, 1985. [Originalveröffentlichung 1940].
- Greenberg, Clement (1955): „„American-Type’ Painting“, in: *Art and Culture*. Boston: Beacon, S. 208–229.
- Greenberg, Clement (1962): „After Abstract Expressionism“, in: *Art International*, Oktober 1962, S. 24–32.
- Greenberg, Clement (1965a): „The Late Thirties in New York“, in: *Art and Culture* Boston: Beacon 1989, S. 230–238.
- Greenberg, Clement (1965b): „Anthony Caro“, in: *Arts Yearbook* 8 (1965), S. 106–109.
- Clement Greenberg (1983): „Taste“ <<http://www.sharecom.ca/greenberg/taste.html>> 18.1.1983 [Zugriff 5.10.2012].
- Greenberg, Clement (1989): *Art and Culture*. Boston: Beacon (13. Auflage).
- Greenberg, Clement (1986): *The Collected Essays and Criticism. Volume 2: Arrogant Purpose. 1945–1949*. Chicago u.a.: University of Chicago.
- Greenberg, Clement (1993a): *The Collected Essays And Criticism. Volume 3. Affirmations And Refusals. 1950–1956*. Chicago u.a.: University of Chicago.
- Greenberg, Clement (1993b): *The Collected Essays and Criticism. Volume 4: Modernism with a Vengeance. 1957–1969*. Chicago u.a.: University of Chicago.
- Greenberg, Clement (1999): *Homemade Esthetics. Observations on Art and Taste*. Oxford & New York: Oxford University.
- Greenberg, Clement (2012): *Modernist Painting*. <<http://www.sharecom.ca/greenberg/modernism.html>> [ohne Datum, nach 2006] [Zugriff 8. Mai 2012].
- Greenberg, Reesa, Bruce W. Ferguson und Sandy Nairne [Hrsg.] (1996): *Thinking About Exhibitions*. London: Routledge.
- Griffin, Nicholas [Hrsg.] (2003): *The Cambridge Companion to Bertrand Russell*. New York & Cambridge: Cambridge University.
- Guattari, Félix (1992): *Chaosmose*. Paris: Galilée.
- Gumbrecht, Hans Ulrich und Ludwig K. Pfeiffer [Hrsg.] (1995): *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Guattari, Felix (1986): „The Postmodern Dead End“, in: *Flash Art* 128 (Mai/Juni 1986), S. 40–41.
- Guattari, Felix (1987): „Cracks in the Street“, in: *Flash Art* 135 (Sommer 1987), S. 82–85.
- Guattari, Felix und Gilles Deleuze (1999): „Das Gesicht ist Politik“, in: Rudolf Preimesberger (Hrsg.): *Porträt*. Berlin: Kunsthistorisches Institut, S. 464–477.
- Guibaut, Serge (1980): „The New Adventures of the Avant-Garde in America. Greenberg, Pollock or from Trotskyism to the New Liberalism of the ‚Vital Centre‘“, in: *October* 15 (Winter 1980), S. 61–78.
- Gutting, Gary (2008): „Michel Foucault“, in: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <<http://plato.stanford.edu/entries/foucault/>> 17.9.2008 [Zugriff 6. April 2012].
- Guyer, Paul (1992): „The transcendental deduction of the categories“, in: *The Cambridge Companion to Kant*. Ed. Paul Guyer. Cambridge University Press. Cambridge Collections Online <http://cco.cambridge.org/pdf_handler?id=ccol0521365872_CCOL0521365872A006&pdf_hh=1> [Zugriff 20.6.2012].
- Guyer, Paul (1997): *Kant and the Claims of Taste*. Cambridge: Cambridge University.
- Guyer, Paul [Hrsg.] (2006): *Kant and Modern Philosophy*. Cambridge: Cambridge University.
- Guzeliman, Ara [Hrsg.] (2002): *Über Musik und Gesellschaft. Parallelen und Paradoxien*. Berlin: Berlin.
- Habermas, Jürgen (1981): „Modernity versus Postmodernity“, in: *New German Critique* 22 (Winter 1981), S. 3–14.
- Habermas, Jürgen (1990): *The Philosophical Discourse of Modernity*. Massachusetts: MIT.

- Habermas, Jürgen (1983): „Modernity. An Incomplete Project“, in: Hal Foster (Hrsg.): *Postmodern Culture*. Bristol: Pluto Press, S. 3–15.
- Hall, Stuart [Hrsg.] (2003): *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage.
- Halbreich, Kathy [Hrsg.] (1990): *Culture and Commentary: An Eighties Perspective. The Hirshhorn Museum and Sculptural Garden*. Washington: Smithsonian Institution.
- Haltern, Utz (1971): *Die Londoner Weltausstellung von 1851. Ein Beitrag zur Geschichte der bürgerlich-industriellen Gesellschaft im 19. Jahrhundert*. Münster: Aschendorff.
- Hanfling, Oswald (2000): *Philosophy and Ordinary Language*. London & New York: Routledge [Studies in Twentieth Century Philosophy].
- Harrison, Charles und Paul Wood [Hrsg.] (2002): *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford u.a.: Blackwell (2. Auflage).
- Harvey, Charles (1991) und Jon Press: *William Morris. Design and Enterprise in Victorian England*. Manchester: Manchester University.
- Hassan, Ihab (1987): *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus: Ohio State University.
- Hatfield, Gary (2006): „Kant on the perception of space (and time)“, in: Paul Guyer (Hrsg.): *Kant and Modern Philosophy*. Cambridge: Cambridge University, S. 61–93.
- Haug, Wolfgang Fritz (1972): *Kritik der Warenästhetik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Haxthausen, Charles W. (2004): „Reproduction/Repetition: Walter Benjamin/Carl Einstein“, in: *October* 107 (Winter 2004), S. 47–74.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1955): *Ästhetik*. Nach der zweiten Ausgabe Heinrich Gustav Hothos 1842 redigiert und mit einem ausführlichen Register versehen von Friedrich Bassenge. Mit einer Einführung von Georg Lukács. Stuttgart: Europäische Verlagsanstalt.
- Heidegger, Martin (1960): *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Mit einer Einführung von Hans-Georg Gadamer. Stuttgart: Reclam.
- Heidegger, Martin (1994): *Holzwege*. Frankfurt a.M.: Klostermann (7. Auflage).
- Heidegger, Martin (1997): *Vom Wesen der Wahrheit*. Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann.
- Heidegger, Martin (2010): *Kant und das Problem der Metaphysik*. Frankfurt a.M.: Klostermann [= Rote Reihe 35] (7. Auflage).
- Hilton, Peter (2003): „The Theory of Descriptions“, in: Nicholas Griffin (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Bertrand Russell*. New York & Cambridge: Cambridge University.
- Hoberman, J. (1998): *The Red Atlantis. Communist Culture in the Absence of Communism*. Philadelphia: Temple University.
- Hofmann, Hans (1932): „On The Aims of Art“, in: Charles Harrison & Paul Wood (Hrsg.): *Art in Theory 1900 – 2000: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford u.a.: Blackwell, 2002 (2. Auflage), S. 370–374 [Erstveröffentlichung in *The Fortnightly* (Campbell, CA), Jg. 1 Nr. 13 (26. Februar 1932), S. 7–11].
- Hofmann, Hans (1967): *Search for the Real and Other Essays*. Cambridge: MIT.
- Höller, Christian (1996): „Deleuze sehen. Wien. November 1995.“, in: *Texte zur Kunst* 21 (März 1996), S. 207–210.
- Holly, Michael Ann (1984): *Panofsky and the Foundations of Art History*. Ithaca & London: Cornell University.
- Homer (2008): *Ilias. Übertragen von Raoul Schrott*. München: Hanser.
- Höper, Corinna (2003): *Giovanni Battista Piranesi. Carceri. Staatsgalerie Stuttgart: Graphische Sammlung 2003*. Stuttgart: Hatje Cantz.
- Hughes, Robert, Nancy Princenthal und Deborah Drier (1988): „Critics and the Marketplace“, in: *Art in America*, Juli 1988, S. 104–111.
- Huhn, Tom (1996): „The Movement of Mimesis. Heidegger’s Origin of the Work of Art in Relation to Adorno and Lyotard“, in: *Philosophy and Social Criticism*, Jg. 22 (1996) Nr. 4, S. 45–69.

- Huizinga, Johan (1994): *Homo Ludens, Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel (1939)*. Reinbek: Rowohlt.
- Huysen, Andreas (1981): „The Search for Tradition: Avant-Garde and Postmodernism in the 1970s“, in: *New German Critique* 22 (Winter 1981). S. 23–40.
- Huysen, Andreas (1986): *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University.
- Ingarden, Roman (1962): *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst: Musikwerk. Bild. Architektur. Film*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Innerarity, Daniel (1993): *Hegel y el Romanticismo*. Madrid: Tecnos.
- Ivins, William M. Jr. (1938): *On the Rationalization of Sight. With an Examination of three Renaissance Texts on Perspective*. New York: Metropolitan Museum of Art.
- James, David (1991): „The Unsecret Life: A Warhol Advertisement“, in: *October* 56 (Frühjahr 1991), S. 21–41.
- James, David (2005): „Artists as Filmmakers in Los Angeles“, in: *October* 112 (Frühjahr 2005), S. 111–127.
- Jameson, Fredric (1972): *The Prison-House of Language*. Princeton: Princeton University.
- Jameson, Fredric (1991): *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. London & New York: Verso.
- Jappe, Anselm (1999): *Guy Debord*. Berkeley & Los Angeles: University of California.
- Jencks, Charles (1986): *What is Postmodernism?*. London & New York: Academy Editions.
- Jenkins, Iredell (1942): „Imitation and Expression in Art“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Jg. 2 Nr. 5 (Frühjahr 1942), S. 42–52.
- Judd, Donald (1965): „Specific Objects“, in: *Arts Yearbook* 8 (1965), S. 74–82.
- Kajiya, Kenji (2005): „Deferred Instantaneity: Clement Greenberg’s Time Problem“, in: *The Japanese Journal of American Studies* 16 (2005). S. 203–218.
- Kant, Immanuel (1913): *Prolegomena zur einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können*. Hamburg: Felix Meiner.
- Kant, Immanuel (1963): *Kritik der Urteilskraft*. Hamburg: Felix Meiner.
- Karp, Ivan (1963): „Anti-Sensibility Painting. An early Exhibition of the Controversial ‚Pop Art‘ Presents his Case“, in: *Artforum*, Sommer 1963. S. 26–27.
- Kaprow, Allan (1993): *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley: University of California.
- Katz, Jerrold J. (1990): *The Methaphysics of Meaning*. London & Cambridge: MIT.
- Kawai, Toshio (1988): *Bild und Sprache und ihre Beziehung zur Welt*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Kelly, Mary (1984): „Re-Viewing Modernist Criticism“, in: Brian Wallis: *Art After Modernism: Rethinking Representation*. Boston: D.R. Godine [The New Museum of Contemporary Art, New York: Documentary Sources in Contemporary Art], S. 87–103.
- Kimball, Roger (1984): „‚Art‘ for the Eighties?“, in: *New Criterion* III/4 (Dezember 1984), S. 83–88.
- King, Elaine A. (1996): „The Post-Modern, Avant-Garde Enigma: Who and What is Killing Art?“, in: *Art Criticism*, Jg. 11 Nr. 2 [1996], S. 80–91.
- Kirshenblatt-Gimblet, Barbara (1998): *Destination Culture. Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley & Los Angeles: University of California.
- Knaller, Susanne und Harro Müller [Hrsg.] (2006): *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*. München: Wilhelm Fink.
- Kocur, Zoya und Simon Leung [Hrsg.] (2005): *Theory in Contemporary Art since 1985*. Carlton: Blackwell.
- Körner, Hans [Hrsg.] (1990): *Die Trauben von Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*. Zürich & New York: Olms.
- Koslowski, Peter, Robert Spaemann und Reinhard Löw [Hrsg.] (1986): *Moderne oder Postmoderne?* Weinheim: Acta Humaniora [=CIVITAS Resultate10].

- Kramer, Hilton [Hrsg.] (1986): *New York in the Eighties: a Symposium* [Sonderausgabe der Zeitschrift *The New Criterion*, August 1986].
- Krauss, Rosalind E. (1977): *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge, Massachusetts: MIT.
- Krauss, Rosalind E. (1979): „Sculpture in the Expanded Field“, in: *October* 8 (Frühjahr 1979), S. 30–34.
- Krauss, Rosalind E. (1981): „The Photographic Condition of Surrealism“, in: *October* 19 (Winter, 1981), S. 3–34.
- Krauss, Rosalind E. (1982): „Photography’s Discursive Spaces: Landscape/View“, in: *Art Journal*, Jg. 42 Nr. 4: „The Crisis in the Discipline“ (Winter 1982), S. 311–319.
- Krauss, Rosalind E. (1985): *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge & London: MIT.
- Kraus, Rosalind E. (1990): „The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum“, in: *October* 54 (Herbst 1990). S. 3–17.
- Krauss, Rosalind (1991): „Sherrie Levine Makes a Monochrome“, in: Peter Weibel und Christian Meyer (Hrsg.): *Das Bild nach dem Letzten Bild*. Köln: Walter König, S. 135–138.
- Krauss, Rosalind E. (1998): *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*. München: Wilhem Fink.
- Krauss, Rosalind E. (1999): *Bachelors*. Cambridge, London: MIT.
- Krauss, Rosalind E. (2005): „Photography in the Service of Surrealism“, in: Jason Geiger und Paul Wood (Hrsg.): *Art of the Twentieth Century. A Reader*. New Haven und London: Yale University, S. 114–132.
- Krauss, Rosalind E. und Jane Livingston (1985): *L’Amour fou. Photography & Surrealism* [mit einem Aufsatz von Dawn Ades; Ausstellungs-Katalog der *Corcoran Gallery of Art*, Washington, D.C.]. New York: Abbeville.
- Krauss, Rosalind E. und Annette Michelson (1976): „About October“, in: *October* 1 (Frühjahr 1976), S. 3.
- Kristeva, Julia (1980): *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University.
- Kuhn, Thomas (1974): „Logic of Discovery or Psychology of Research?“, in: Imre Lakatos und Alan Musgrave (Hrsg.): *Criticism and the Growth of Knowledge*. Cambridge: Cambridge University, S. 1–24.
- Kuhn, Thomas (1962): *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: Chicago University.
- Kurzweil, Edith (1980): *The Age of Structuralism. Lévi-Strauss to Foucault*. New York: Columbia University.
- Kuspit, Donald (1984): „Flak the Radicals: the American Case Against Current German Painting“, in: Brian Wallis (Hrsg.): *Art After Modernism: Rethinking Representation*. Boston: D.R. Godine [The New Museum of Contemporary Art, New York: Documentary Sources in Contemporary Art], S. 137–151.
- Kuspit, Donald (1987): „Sherrie Levine“, in: *Artforum*, Dezember 1987, S. 110–111.
- Kuspit, Donald (1988): „The Opera is Over“, in: *Artscribe International* 78 (September/Oktober 1988), S. 44–49.
- Kuspit, Donald (1993): *The Dialectic of Decadence*. New York: Stux.
- Lacan, Jacques (1998): *Le Séminaire. Livre IV: La relation d’objet*. Paris: Seuil.
- Lakatos, Imre und Alan Musgrave [Hrsg.] (1974): *Criticism and the Growth of Knowledge*. Cambridge: Cambridge University.
- Lalande, André (1947): *Vocabulaire technique et critique de la Philosophie*. Paris: Presses universitaires de France. 5. Auflage.
- Lamaire, Gérard-Georges (1981): „Decadence: Le spectre du post-modernism“, in: *Le Monde / Le Monde dimanche* (18. Oktober 1981), S. XIV.
- Lance, Mark Norris und John O’Leary-Hawthorne (1997): *The Grammar of Meaning. Normativity and Semantic Discourse*. Cambridge: Cambridge University.
- Lange, Wolfgang, Jürgen Paul Schwindt und Karin Westerwelle [Hrsg.] (2004): *Temporalität und Form. Konfigurationen ästhetischen und historischen Bewußtseins*. Heidelberg: Winter.

- Langhorne, Elizabeth L. (1999): „Jackson Pollock's ‚The Moon Woman Cuts the Circle‘“, in: Kirk Varnedoe und Pepe Karmel (Hrsg.): *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*. New York: The Museum of Modern Art, S. 202–219.
- Lankshear, Colin, Mark Olssen und Michael Peters (2003): *Futures of Critical Theory. Deams of Difference*. Lanham & Maryland: Rowman & Littlefield.
- Lawlor, Leonard (1998): „The End of Phenomenology: Expressionism in Deleuze and Merleau-Ponty“, in: *Continental Philosophy Review* 31 (1998), S. 15–34.
- Lawson, Thomas (1981): „Last Exit: Painting“ in: *Artforum*, Oktober 1981, S. 40–47.
- Leautréamont, Comte de [Isidore Lucien Ducasse] (2009): *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard.
- Leffingwell, Edward (2000): „Louise Lawler at Metro Pictures“, in: *Art in America*, Juni 2000, S. 122.
- Leja, Michael (1993): *Reframing Abstract Expressionism. Subjectivity and Painting in the 1940s*. New Haven and London: Yale University Press.
- Leonard, George J. (1994): *Into the Light of Things. The Art of the Commonplace from Wordsworth to Cage*. Chicago: University of Chicago.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1990): *Laocoonte*. Madrid: Tecnos.
- Lepénies, Wolf und Hanns Henning Ritter [Hrsg.] (1970): *Orte des wilden Denkens. Zur Anthropologie von Claude Lévi-Strauss*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Levine, Sherrie (1981): „David Salle“, in: *Flash Art* 103 (Sommer 1981), S. 34.
- Lévi-Strauss, Claude (1971): *Mythologica I: Das Rohe und das Gekochte*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Linker, Kate (1984): „From Imitation to Copy to Just Effect: on Reading Jean Baudrillard“, in: *Artforum*, April 1984, S. 44–47.
- Lipovetsky, Gilles (1990): *El imperio de lo efímero*. Barcelona: Anagramas.
- Lippard, Lucy (1997): *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972: a cross-reference book of information on some esthetic boundaries: consisting of a bibliography into which are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews, and symposia, arranged chronologically and focused on so-called conceptual or information or idea art with mentions of such vaguely designated areas as minimal, anti-form, systems, earth, or process art, occurring now in the Americas, Europe, England, Australia, and Asia (with occasional political overtones), edited and annotated by Lucy R. Lippard*. Berkeley et al.: University of California.
- Lotringer, Sylvère (1991): „Third Wave. Art and the Commodification of Theory“, in: *Flash Art* 158 (Mai/Juni 1991), S. 89–93.
- Lotringer, Sylvère und Sande Cohen [Hrsg.] (2001): *French Theory in America*. New York & London: Routledge.
- Lutchmansingh, Larry D. (1990): „Commodity Culture at the London Great Exhibition of 1851“, in: *Annals of Scholarship* 7 (1990), S. 203–216.
- Lyotard, Jean-François (1971): *Discurs, Figure*. Paris: Klincksieck.
- Lyotard, Jean-François (1979): *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Editions de Minuit.
- Lyotard, Jean-François (1982): „Presenting the Unrepresentable: the Sublime“, in: *Artforum*, April 1982, S. 64–69.
- Lyotard, Jean-François (1984): „The Sublime and the Avant-Garde“, in: *Artforum*, April 1984, S. 36–43.
- Lyotard, Jean-François [u.a.] (1985): *Immaterialität und Postmoderne*. Berlin: Merve.
- Lyotard, Jean-François (1986): *Das postmoderne Wissen*. Graz und Wien: Böhlau [= Edition Passagen 7].
- Lyotard, Jean-François (1990): *Duchamp's TRANS/formers*. Venice [USA]: Lapis.
- Lyotard, Jean-François (1994): *Die Analytik des Erhabenen. Kant-Lektionen*. München: Wilhelm Fink.
- Lyotard, Jean-François (2011): *Discourse, Figure*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Macann, Christopher (1993): *Four Phenomenological Philosophers. Husserl, Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty*. London & New York: Routledge.

- Madec, Philippe (1989): *Etienne – Louis Boullée*. Berlin: Birkhauser.
- Magee, Bryan (2009): *The Great Philosophers: An Introduction to Western Philosophy*. Oxford: Oxford University.
- Mandiberg, Michael (2012): *The Anxiety of Influence – Head On. A Conversation Between Sherrie Levine and Jeanne Siegel. A One Act Play* <<http://www.aftersherrielevine.com/anxiety.html>> [o.D.] [Zugriff 29.8.2012].
- Marcuse, Herbert (1995): *Eros y la civilización*. Barcelona: Ariel.
- Marin, Louis (1995): *To Destroy Painting*. Chicago: University of Chicago.
- Marlborough-Gerson Gallery [Hrsg.] (1969): *Jackson Pollock: Black and White*. New York: Marlborough-Gerson Gallery.
- Marx, Karl (1962): *Das Kapital*. München: Kindler.
- Mary Boone Gallery (1989): *Sherrie Levine*. [Ausstellungskatalog].
- Mary Boone & Michael Werner Gallery (1987): *Sherrie Levine* [Ausstellungskatalog].
- Marzorati, Gerald (1986): „ART in the (Re)making“, in: *Art News* 85 (Juni 1986), S. 91–99.
- Masheck, Joseph (1978): „Iconicity“, in: *Artforum*, Dezember 1978, S. 30–41.
- Masheck, Joseph (1979a): „Nothing, Not Nothing, Something“, in: *Artforum*, November 1979, S. 42–51.
- Masheck, Joseph (1979b): „Neo-Neo“, in: *Artforum*, September 1979, S. 40.
- Massumi, Brian (1987): „Realer than Real. The Simulacrum according to Deleuze and Guattari“, in: *Copyright 1* (1987), S. 90–97.
- Massumi, Brian [Hrsg.] (2002): *A Shock to Thought. Expression After Deleuze and Guattari*. London: Routledge.
- Mauss, Marcel (1975): *Soziologie und Anthropologie. Band 2: Gabentausch – Todesvorstellung – Körpertechniken*. München: Carl Hanser.
- McRobbie, Angela (1994): *Postmodernism and Popular Culture*. London & New York: Routledge.
- Merleau-Ponty, Maurice (1966): *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Merleau-Ponty, Maurice (2003): *Das Auge und der Geist: Philosophische Essays*. Hamburg: Felix Meiner.
- Mersch, Dieter (2002): *Was sich zeigt: Materialität, Präsenz, Ereignis*. München: Wilhelm Fink.
- Meseure, Anna (1999): *August Macke*. Köln: Taschen.
- Meyer, Petra Maria (2001): *Intermedialität des Theaters. Entwurf einer Semiotik der Überraschung*. Düsseldorf: Parerga.
- Miller, Izchak (1984): *Husserl, Perception, and Temporal Awareness*. Cambridge: MIT.
- Mitchell, William John Thomas [Hrsg.] (1983): *The Politics of Interpretation*. Chicago: University of Chicago.
- Mitchell, William John Thomas [Hrsg.] (1985): *Against Theory. Literary Studies and the New Pragmatism*. Chicago: University of Chicago.
- Mitchell, William John Thomas [Hrsg.] (1986): *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago.
- Mitchell, William John Thomas [Hrsg.] (1994): *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago.
- Moran, Dermot (2000): *Introduction to Phenomenology*. New York: Routledge.
- Morris, Lynda (1976): „What is it that made the sixties art so succesful, so shallow? Part 1“, in: *Art Monthly*, Jg.1 Nr. 9 (Oktober 1976), S. 9–10.
- Morris, Robert (1970): „Some Notes on the Phenomenology of Making: the Search for the Motivated“, in: *Artforum*, April 1970, S. 62–66.
- Müller, Roswitha (1994): „Learning for a New Society: The Lehrstück“, in: Peter Thomson und Glendyr Sacks (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge: Cambridge University, S. 79–95.

- Nägele, Rainer (1981): „Freud, Habermas and the Dialectic of Enlightenment: On Real and Ideal discourses“, in: *New German Critique* 22 (Winter 1981) S. 41–62.
- Nancy, Jean Luc (1993): *The Birth to Presence*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Navarro Casabona, Alberto (2001): *Introducción al pensamiento estético de Gilles Deleuze*. Valencia: Tirant lo blanch.
- Negri, Toni (2000): *Arte y multitud. Ocho cartas*. Madrid: Minima Trotta.
- Nelson, Robert S. und Richard Shiff [Hrsg.] (1996): *Critical Terms for Art History*. Chicago: University of Chicago.
- Newman, Barnett (1991): „The Sublime Is Now“, in: *Noema: art journal* 35 (Wien 1991), S. 48–50.
- Nibbrig, Christiaan L. Hart [Hrsg.] (1994): *Was heißt ‚Darstellen‘?* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Nietzsche, Friedrich (1972): *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza Editorial.
- Nietzsche, Friedrich (1924): *Die fröhliche Wissenschaft* [= Gesammelte Werke, Band 12]. München: Musarion.
- Ocampo, Estela und Martí Perán (1991): *Teorías del arte*. Barcelona: Icaria.
- O’Doherty, Brian (1972): „Highway to Las Vegas“, in: *Art in America*, Januar/Februar 1972, S. 80–89.
- Olkowski, Dorothea (1999): *Gilles Deleuze and the Ruin of Representation*. Los Angeles: University of California.
- Olkowski, Dorothea (2007): *The Universal (in the Realm of the Sensible)*. New York: Columbia University.
- Owens, Craig (1992): *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*. Los Angeles: University of California.
- Parkett 32: Collaboration Imi Knoebel / Sherrie Levine* (1992).
- Pätzold, Heinz (1983): *Ästhetik des deutschen Idealismus. zur Idee ästhetischer Rationalität bei Baumgarten, Kant, Schelling, Hegel und Schopenhauer*. Wiebaden: Steiner.
- Parry, Linda: *William Morris*. [Ausstellungskatalog]. London: Philip Wilson, 1996.
- Patton, Phil (1977): „Photography ‘77: A Stocktaking“, in: *Art in America*, Januar/Februar 1977, S. 34–36.
- Paula Cooper Gallery (1999): *Sherrie Levine & Joost van Oss*. [Ausstellungskatalog].
- Pearson, Keith Ansell (1999): *Germinal Life. The Difference and the Repetition of Deleuze*. London & New York: Routledge.
- Pettit, Philip (1975): *The Concept of Structuralism. A Critical Analysis*. Dublin: Gill and Mc Millan.
- Phillips, Ruth B. und Christopher B. Steiner [Hrsg.] (1999): *Unpacking Culture. Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*. Berkeley & Los Angeles: University of California.
- Pincus-Witten, Robert (1977): *Postminimalism*. New York: Out of London.
- Plattner, Stuart (1996): *High Art Down Home. An Economic Ethnography of a Local Art Market*. Chicago: University of Chicago.
- Pollock, Jackson (1947): „My painting“, in: *Possibilities* 1 (Winter 1947/48), S. 80.
- Preimberger, Rudolf [Hrsg.] (1999): *Porträt*. Berlin: Kunsthistorisches Institut.
- Preziosi, Donald (1994a): „The Question of Art History“, in: James Chandler, Arnold I. Davidson und Harry Harootunian (Hrsg.): *Questions of Evidence: Proof, Practice, and Persuasion Across the Disciplines*, Chicago: University of Chicago Press, S. 203–225.
- Preziosi, Donald (1994b): „A Rejoinder to Joel Snyder“, in: James Chandler, Arnold I. Davidson und Harry Harootunian (Hrsg.): *Questions of Evidence: Proof, Practice, and Persuasion Across the Disciplines*, Chicago: University of Chicago Press, S. 235–240.
- Preziosi, Donald [Hrsg.] (1998): *The Art of Art History: A Critical Antology*. Oxford & New York: Oxford University.
- Protevi, John (1994): *Time and Exteriority. Aristotle, Heidegger, Derrida*. London & Toronto: Lewisburg Bucknell University.

- Proudhon, Pierre-Joseph (1988): *Von den Grundlagen und der Sozialen Bestimmung der Kunst*. Berlin: Spiess.
- Putnam, Hilary (2002): *Pragmatism and Realism*. New York: Routledge.
- Rajchman, John (1983): „Foucault, or the Ends of Modernism“, in: *October* 24 (Frühjahr 1983), S. 37–62.
- Rajchman, John (1988): „Foucault’s Art of Seing“, in *October* 44 (Frühjahr 1988), S. 93–117.
- Rajchman, John (1991): „The Two Abandonments“, in: Thierry de Duve: *Pictorial Nominalism. On Marcel Duchamp’s Passage from Painting to the Readymade*. Minneapolis et al.: University of Minnesota [= Theory and History of Literature 51], S. VI–XXI.
- Rajchman, John (1998): „Jean-François Lyotard’s Underground Aesthetics“, in: *October* 86 (Herbst 1998), S. 3–18.
- Rajchman, John (2003): „Unhappy Returns: On the Po-MO Decade“, in: *Artforum*, April 2003, S. 61–72.
- Rancière, Jacques (2000): *Le Partage du Sensible*. Paris: La Fabrique.
- Rancière, Jacques (2002): „The Aesthetic Revolution and its Outcomes. Emplotments of Autonomy and Heteronomy“, in: *New Left Review* 14 (März/April 2002), S. 133–151.
- Rancière, Jacques (2004): *The Distribution of the Sensible*. London & New York: Continuum.
- Raphael, Max (1983): *Marx und Picasso. Die Renaissance des Mythos in der Bürgerlichen Gesellschaft*. Fulda: Qumran.
- Rebel, Ernst (1996): *Sehen und Sagen. Das Öffnen der Auge beim Beschreiben der Kunst*. Ostfildern: Tertium.
- Relyea, Lane (1993): „Hi-Yo Silver. Cady Noland’s America“, in: *Artforum*, Januar 1993, S. 50–55.
- Ricci y Hyatt Mayor (1940): *I Bibiena. Scenografi: Mostra dei loro disegni, schizzi e bozzetti*. Florenz: o.N. [Tipocalgrafia classica].
- Richards, Thomas (1990): *The Commodity Culture of Victorian England. Advertising and Spectacle, 1851–1914*. Stanford: Stanford University.
- Rodgers, Paul (1979): *Abstract Expressionism or the Subject of the Artist*
<http://www.paulrogers9w.com/BlogEntries/File/AbstractExpressionism-or-The_Subject_of_the_Artist.pdf> [o.D.; Erstveröffentlichung 1979] [Zugriff: 23.7.2012].
- Rose, Charlie (2007): *A conversation with artist Richard Serra*
<<http://www.charlierose.com/view/interview/8534>> 5.6.2007 [Zugriff 15.8.2012].
- Rosenberg, Harold (1952): „The American Action Painters“, in: *Art News* [New York], Dezember 1952, S. 22–23, 48–50.
- Rosenberg, Harold (1964): *The Anxious Object. Art Today and Its Audience*. New York: Horizon.
- Roth, Moira und William Roth (1973): „John Cage on Marcel Duchamp. An Interview“, in: *Art in America*, November/Dezember 1973. S. 72–79.
- Rubin, William (1960): „Younger American Painters“, in: *Art International*, Januar 1960, S. 26.
- Rubin, William (1999): „Pollock as Jungian Illustrator: The Limits of Psychological Criticism“, in: Kirk Varnedoe und Pepe Karmel (Hrsg.): *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*. New York: The Museum of Modern Art, S. 220–261.
- Rubin, William [Hrsg] (2002): „Primitivism“ *In 20th Century Art*. New York: The Museum of Modern Art.
- Ruby, Christian (1989): *Les archipels de la difference*. Paris: Éditions du Félin.
- San Francisco Museum of Modern Art (1991): *Sherrie Levine. New Work*. [Ausstellungskatalog].
- Santayana, George (1999): *El sentido de la belleza*. Madrid: Tecnos.
- Sartre, Jean Paul (1971): *Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft*. Hamburg: Rowohlt.
- Sarup, Madan (1992): *Jacques Lacan*. London: Harvester Wheatshead.
- Saussure, Ferdinand de (1966): *Courses in General Linguistics*. New York: McGraw.

- Schapiro, Meyer (1994): *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society* [= Selected Papers 4]. New York: George Braziller.
- Schiller, Friedrich (1990): *Kallias. La educación estética del hombre*. Barcelona: Anthropos. Editorial del Hombre.
- Schopenhauer, Arthur (1969): *The World as Representation and Will*. New York: Dover.
- Schmidt-Wulffen, Stephan (1989): „Kunstwerke – Markt und Methoden“, in: *Kunstforum* 104 (November/Dezember 1989), S. 74–77.
- Scholze, Britta (2004): „Unerwartete Begegnungen. Die Ausstellung ‚Adorno‘. Die Möglichkeit des Unmöglichen“, in: *Texte zur Kunst* 53 (März 2004), S. 182–185.
- Schopenhauer, Arthur (1997): *Parerga y paralipómena III*. Málaga: Ágora.
- Schulz, Martin und Beat Wyss [Hrsg.] (2010): *Techniken des Bildes*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Schuster, Peter-Klaus [Hrsg.] (1985): *Delaunay und Deutschland*. [Ausstellungskatalog der Bayerischen Staatsgemäldesammlung/Staatsgalerie moderner Kunst, München, im Haus d. Kunst] Köln: DuMont.
- Schwartz, Frederic J. (1999): *Der Werkbund. Ware und Zeichen 1900- 1914*. Herausgegeben vom Museum der Dinge Werkbundarchiv Berlin und dem Karl-Ernst Museum Hagen. Dresden: Verlag der Kunst.
- Schwerfel, Peter [Hrsg.] (2002): *Kunst nach Ground Zero*. Köln: DuMont.
- Sherover, Charles M. (1988): *Heidegger, Kant and Time*. Washington: Center for Advanced Research in Penomenology & University Press of America.
- Siedell, Daniel A. (2003): „Art Criticism as Narrative Strategy: Clement Greenberg’s Critical Encounter with Franz Kline“, in: *Journal of Modern Literature*, Jg. 26 Nr. 3/4 (Sommer 2003), S. 47–61.
- Siegel, Jeanne (1985): „After Sherrie Levine“ [Interview], in: *Arts Magazine*, Juni 1985, S. 141–144.
- Silverman, Hugh J. [Hrsg.] (1988a): *Postmodernism, Philosophy and the Arts*. New York: Routledge.
- Silverman, Hugh J. [Hrsg.] (1988b): *Postmodernism and Continental Philosophy*. Albany: State University of New York.
- Silverthorne, Jeanne (1985): „Sherrie Levine“, in: *Artforum*, Januar 1985, S. 85–86.
- Sim, Stuart [Hrsg.] (1998): *The Routledge Companion to Postmodernism*. New York & London: Routledge.
- Sim, Stuart (2000): *Contemporary Continental Philosophy. The New Scepticism*. Hants [Vermont]: Ashgate.
- Simon, John K. [Hrsg.] (1972): *Modern French Criticism. From Proust and Veléry to Structuralism*. Chicago & London: University of Chicago.
- Singerman, Howard (1983): „Sherrie Levine, Richard Kuhlenschmidt Gallery“, in: *Artforum*, September 1983, S. 80.
- Singerman, Howard (2003): „Sherrie Levine talks to Howard Singerman – ‘80s Then – Interview“, in: *Artforum*, April 2003, S. 190–191.
- „Situation Esthetics. Impermanent Art and the Seventies Audience“, in *Artforum*, Januar 1980, S. 27–29.
- Smith, Paul (1985): „Difference in America“, in: *Art in America*, April 1985, S. 190–199.
- Snyder, Joel (1994): „A Response to Donald Preziosi“, in: James Chandler, Arnold I. Davidson, and Harry Harootunian (Hrsg.): *Questions of Evidence: Proof, Practice, and Persuasion Across the Disciplines*, Chicago: University of Chicago Press, S. 227–234.
- Städtisches Museum Leverkusen Schloss Morsbroich und Musée d’Art Moderne et Contemporain de Genève (1998): *Sherrie Levine* [Ausstellungskatalog].
- Steinberg, Leo (1975). *Other Criteria. Confrontation with 20th Century Art*. London et al.: Oxford University.
- Steiner, Rudolf (1941): *Kunst und Kunsterkenntnis. Grundlagen einer neuen Ästhetik* [= Gesamtausgabe Band 271]. Dornach: Goetheanum.
- Steinweg, Marcus (2002): *Der Ozeanomat. Ereignis und Immanenz*. Köln: Édition Questions, Salon.
- Steinweg, Marcus (2006): *Behauptungsphilosophie*. Berlin: Merve.

- Stellardi, Giuseppe (2000): *Heidegger and Derrida on Philosophy and Metaphor. Imperfect Thought*. New York: Humanity Books.
- Stiles, Kristine und Peter Selz [Hrsg.] (1996): *Theories and Documents of Contemporary Art*. Berkeley & Los Angeles: University of California.
- Sundell, Margaret (2000): „Louise Lawler: Metro Pictures, New York“, in: *Artforum*, April 2000, S. 140–141.
- Tatarkiewicz, Wladislaw (1992): *Historia de séis ideas*. Madrid: Tecnos.
- Taylor, Paul (1987): „Sherrie Levine Plays with Paul Taylor“ [Interview], in: *Flash Art* 135 (Sommer 1987), S. 55–59.
- Taylor, Paul [Hrsg.] (1989): *Post-Pop Art*. Cambridge: MIT.
- Taylor, Paul (1995): *After Andy: SoHo in the Eighties*. Melbourne: Schwartz City.
- Temkin, Ann (1993): *Sherrie Levine. Newborn*. Philadelphia: Museum of Art.
- Thiekötter, Angelika und Eckhard Siepmann (1987): *Packeis und Pressglas. Von der Kunstgeberbewegung zum Deutschen Werkbund*. [Ausstellungskatalog Werkbund-Archiv Museum der Alltagskultur des 20. Jahrhunderts.] Berlin & Fulda: Anabas.
- Thomson, Peter und Glendyr Sacks [Hrsg.] (1994): *The Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge: Cambridge University.
- Tomkins, Calvin (1988): *Post- to Neo-. The Art World of the 1980s*. New York: Henry Holt.
- Toscano, Beatriz (2010): „Über Schokoladenmühlen und Junggesellenmaschinen: Duchamps Uhrwerkbilder“, in: Martin Schulz, Beat Wyss (Hrsg.): *Techniken des Bildes*. München: Wilhelm Fink, S. 199–215.
- Trachtenberg, Alan (1979): „Walker Evans’s Message from the Interior: A Reading“, in: *October* 11 (Winter 1979), S. 5–29.
- Uehling Jr., Theodore Edward (1971): *The Notion of Form in Kant’s Critique of Aesthetic Judgement*. Haag & Paris: Mouton.
- Ullrich, Wolfgang (2005): *Was war Kunst? Biographien eines Begriffs*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Varndoe, Kirk und Pepe Karmel [Hrsg.] (1999): *Jackson Pollock: interviews, articles, and reviews*, New York: Museum of Modern Art / Abrams.
- Vattimo, Gianni (1990): *Las aventuras de la diferencia*. Barcelona: Ediciones Península.
- Vattimo, Gianni (2008): *Art’s Claim to Truth*. New York: Columbia University.
- Waldenfels, Bernard (2010): *Sinne und Künste im Wechselspiel*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Wallis, Brian (1984): *Art After Modernism: Rethinking Representation*. Boston: D.R. Godine [The New Museum of Contemporary Art, New York: Documentary Sources in Contemporary Art].
- Warnock, Geoffrey (1987): „Bryan Magee talks to Geoffrey Warnock about Kant“, <<http://www.youtube.com/watch?v=kN5XzaWumV0>>, 1987 [Teil 1; Zugriff 8. Mai 2012].
- Weber, Max (2006): *Die protestantische Ethik und der „Geist“ des Kapitalismus. Textausgabe auf der Grundlage der ersten Fassung von 1904/05 mit einem Verzeichnis der wichtigsten Zusätze und Veränderungen aus der zweiten Fassung von 1920*. München: FinanzBuch.
- Weibel, Peter und Christian Meyer (1991): *Das Bild nach dem Letzten Bild*. [Ausstellungskatalog Galerie Metropol, Wien] Köln: Walter König.
- Wescher, Paul: „Marcel Duchamp. The Pasadena Retrospective Examines the Life of the Germinal Figures of the Modern Movement“, in: *Artforum*, Dezember 1963, S. 19–22.
- Westphal, Stephen (1986): „George Sugarman at the Whitney and Robert Miller“, in: *Art in America*, März 1986, S. 145–146.
- Wittkower, Rudolf (1995): *Arte y arquitectura en Italia 1600–1750*. Madrid: Manual Cátedra.
- Wolin, Richard (1981): „From Messianism to Materialism: The Later Aesthetics of Walter Benjamin“, in: *New German Critique* 22 (Winter 1981) S. 83–91.

-
- Wolin, Richard (1994): *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption*. Berkeley & Los Angeles: University of California.
- Woodfield, Richard [Hrsg.] (1996): *The Essential Gombrich. Selected Writings on Art and Culture*. London: Phaidon.
- Woodruff Smith, David (1982): *Husserl and Intentionality*. Boston: D. Reidel.
- Yood, James (1989): „Sherrie Levine at Donald Young Gallery“, in: *Artforum*, April 1989, S. 170.
- Žižek, Slavoj (1991): „Grimaces of the Real, or when the Phallus Appears“, in: *October* 58 (Herbst 1991) S. 44–68.
- Žižek, Slavoj (2000): *The Ticklish Subject. The Absence of Centre of Political Ontology*. New York: Verso.
- Žižek, Slavoj (2002a): „Willkommen in der Wüste des Realen“, in: Schwerfel, Heinz Peter (Hrsg.): *Kunst nach Ground Zero*. Köln, Dumont, S. 57–65.
- Žižek, Slavoj [Hrsg.] (2002): *Was Sie immer schon über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Žižek, Slavoj (2004): *Organs without Bodies. Deleuze and Consequences*. New York & London: Routledge.
- Zola, Emile (1988): *Schriften zur Kunst. Die Salons von 1866 bis 1896*. Frankfurt a.M.: Athenäum.

SCHLAGWORTREGISTER

Abstrakter Expressionismus/ Abstract Expressionism	40, 42, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 81, 90, 110, 183, 184
Action Painting	61, 70, 71, 181, 182, 183
Aletheia	167, 168
Allegorie	36, 37, 46, 47, 48, 54, 57, 58, 59, 88, 106, 127, 130, 133, 147, 150, 152, 158
Appropriationist	108, 113
Argo-Schiff	13, 29, 30, 130
Art & Culture	7
Ästhetik	3, 4, 5, 6, 17, 19, 20, 22, 24, 26, 29, 50, 58, 60, 73, 74, 79, 96, 105, 118, 131, 133, 134, 136, 145, 148, 152, 160, 161, 162, 164, 165, 187
Ästhetisches Urteil	3, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 29, 31, 35, 36, 82, 122, 132
Aufklärung	19, 28, 29, 34
Aura	24, 117, 119, 120, 121, 126, 127
Ausdruck	4, 6, 7, 9, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 20, 22, 26, 40, 45, 47, 49, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 78, 80, 82, 84, 86, 87, 90, 92, 94, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 109, 114, 115, 116, 121, 122, 128, 129, 132, 133, 134, 138, 139, 143, 144, 146, 147, 149, 153, 161, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 173, 177, 179, 182, 183
Autor	4, 6, 8, 13, 16, 20, 21, 23, 25, 38, 49, 55, 57, 58, 60, 69, 75, 76, 81, 83, 87, 92, 93, 99, 129, 154, 174, 188
Avantgarde	5, 6, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 32, 45, 50, 51, 52, 53, 63, 68, 75, 81, 86, 87, 88, 90, 93, 94, 101, 127, 132, 131, 161, 162, 178
Bachelors	75, 98, 99, 100, 101, 103, 104, 105, 106, 107, 120
Chimäre (Chimera)	(107), 116, (117), 118
Cold War	40, 42
Collage	25, 96, 97, 100, 102, 107, 119, 120, 121, 131
Conceptual Art	26, 27, 94
Continental Philosophy	12, 14
Dada/Dadaismus	26, 68, 93, 95, 96, 108
Dialektik	19, 80
Differenz/differenziell	8, 12, 13, 14, 30, 37, 58, 162, 163, 164, 165, 169, 173
Duchamp Effect	23, 93, 94, 105
Earthwork	170
Ende der großen Diskurse	13, 145
Ende der Kunst	1, 13, 17, 23, 28, 91, 103, 136, 161, 162, 163
Entmaterialisierung	5, 6, 7, 8, 11, 13, 14, 18, 23, 26, 27, 36, 37, 56, 58, 92, 102, 149, 151, 178
Episteme	14, 80, 176, 177, 178, 179, 184
Ereignis	9, 34, 35, 59, 153, 154, 155, 165, 158, 159, 161, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 171, 172, 173, 175, 177, 180, 181, 182, 183, 184, 188, 189
Europa	33, 52, 53
Expressionismus	52, 56, 57, 62, 65, 81, 103, 110
Federal Art Project	51

Ferus Gallery	95
Fetisch/Fetischisierung/ Fetischismus	6, 73, 85, 95, 96, 101, 107, 114, 115, 116, 118, 119, 124, 125, 162, 186, 187, 189
Figuration	56, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 115, 146, 147, 150, 185, 186, 187, 188
Fiktion	41, 75, 86, 87, 88, 95
Flachheit	46, 47, 50, 54, 56, 58, 62, 73, 82, 134, 137, 183
Fluxus	96, 108
Fotografie	30, 31, 33, 34, 35, 37, 75, 76, 77, 78, 79, 84, 97, 98, 107, 110, 111, 112, 113, 122, 127, 131, 143, 145, 147, 149, 150, 151, 186
Frankfurter Schule	44
Futurismus	16, 182
gestalt (engl.)	137
Gestik	47, 58, 59, 65, 98, 111, 166, 181, 182, 186, 187
Gestural Abstraction	71
Gitter	88, 90, 108, 188
Grid	83, 88, 89
Guggenheim	40
Hard Edge-Malerei	133, 183
historische Vernunft	73, 74, 81, 98, 104
Hylemorphismus	106, 125
Impressionismus/Impressionist	45, 47, 169
Indexikalität/indexikal/ indexikalisch	58, 59, 60, 64, 66, 67, 69, 70, 72, 176
Intention	34, 48, 60, 67, 83, 84, 86, 87, 88, 90, 91, 100, 102, 104, 107, 110, 111, 113, 117, 118, 119, 121, 128, 146
Intentionalität	34, 56, 59, 60, 78, 79, 81, 82, 83, 87, 93, 97, 116, 128, 164
Jungesellen	98, 103, 105, 106, 119
Kausalität/kausal	2, 6, 7, 38, 39, 57, 64, 68, 72, 81, 82, 83, 84, 86, 90, 106, 111, 128, 161, 165, 179, 181, 188
Kitsch	43, 65, 127
Kontingenz	74, 75, 80, 82, 83, 84, 85, 87, 91, 97, 106
Kontinuum	5, 32, 71, 72, 102, 129, 137, 185, 187, 188, 189
Kontradiktion	79, 85
Konzeptkunst	5, 6, 8, 9, 11, 22, 25, 26, 27, 28, 29, 33, 56, 92, 93, 94, 95, 97, 115, 122, 187
Kritik der reinen Vernunft	17, 19, 20, 51, 57, 122
Kritik der Urteilskraft	19, 24
Kunstwerk	2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 13, 16, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 47, 55, 56, 58, 60, 63, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 85, 86, 87, 89, 91, 92, 93, 95, 96, 100, 101, 102, 104, 105, 106, 109, 113, 118, 119, 121, 122, 124, 126, 127, 130, 131, 132, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 145, 147, 149, 152, 156, 161, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 175, 178, 187, 193

Kunstwissenschaft/ kunstwissenschaftlich	2, 3, 4, 6, 8, 11, 14, 16, 18, 19, 20, 21, 28, 31, 32, 33, 35, 42, 45, 50, 54, 55, 57, 58, 62, 63, 74, 77, 80, 82, 91, 92, 123, 129, 131, 140, 161, 163, 165, 168, 169
La verité en peinture	18, 19, 24
Landschaftskunst	170
Laokoon	129, 134, 138
Les Immatériaux	9, 11
Literalismus	141
Logik	5, 20, 21, 29, 30, 46, 47, 52, 54, 55, 58, 76, 89, 91, 100, 154, 158, 161, 169
logisch	6, 17, 18, 24, 25, 43, 45, 58, 82, 123, 131, 139, 156
malerisch/das Malerisch	47, 48, 49, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 69, 72, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 100, 107, 111, 141, 144, 169, 181, 185
Malfläche	66, 74, 76, 83, 88
Mary Boone Gallery	99, 119
Materialität	9, 12, 24, 33, 37, 58, 59, 152, 160, 161, 162, 167, 168, 169, 174, 177, 182, 186
Materie	6, 8, 9, 86, 88, 103, 105, 169, 173, 177, 180, 187
Medienspezifität	132, 133
Mediumsspezifität	42, 50, 54, 143, 153
Metapher	74, 106, 109, 113, 121, 124, 125, 127, 128, 130, 152
Metaphysik/metaphysisch	4, 5, 9, 12, 16, 17, 18, 19, 20, 24, 27, 40, 45, 47, 50, 51, 54, 55, 56, 79, 80, 91, 95, 122, 129, 131, 133, 135, 136, 139, 161, 163, 164, 165, 178
Mimetik/mimetisch	42, 43, 44, 48, 52, 54, 57, 68, 130, 161, 162, 163, 164, 165, 174
Minimalismus	5, 7, 119, 135, 136, 137, 138, 139, 141
Moderne	12, 13, 14, 15, 18, 21, 22, 23, 24, 30, 32, 42, 44, 45, 46, 47, 52, 56, 57, 58, 62, 67, 73, 76, 87, 88, 92, 95, 105, 111, 126, 130, 137, 149
Modernismus/Modernism	12, 18, 41, 42, 43, 44, 47, 49, 53, 56, 82, 93, 98, 94, 106, 112, 113, 122, 126, 127, 135, 145, 149, 150, 186
Modernist Painting	22, 39, 44, 46, 48, 49, 56, 69, 132, 137, 139, 142
Modus	3, 7, 21, 62, 68, 86, 87, 102, 126, 129, 135, 139, 141, 146, 151, 154, 156
MOMA	40, 41, 53
Mythos	19, 23, 29, 33, 41, 48, 75, 85, 86, 87, 88, 89, 101, 113, 127
New York	12, 40, 43, 51, 53, 54, 57, 61, 67, 70, 93, 99, 104, 115, 119, 130, 151
Nicht-Kunst	3, 101, 103, 120, 121, 126, 127, 128, 135, 141, 156, 163, 171
Nordamerika	11, 12, 13, 33, 39, 40, 53, 61, 93, 96, 103, 110, 114, 121, 132
Objecthood	72, 132, 135, 136, 137, 139, 141, 142, 144, 145, 178
Objekthaftigkeit	136, 141, 145
Objektivität	2, 17, 20, 28, 128
October-Revolution	5
Odradek	188
Olympia	44, 45, 46, 47, 48
Ontik/ontisch	7, 20, 32, 33, 45, 55, 141, 149, 150

Ontologie/ontologisch	17, 19, 22, 24, 26, 31, 34, 35, 36, 37, 58, 62, 71, 89, 91, 122, 128, 133, 135, 136, 137, 143, 144, 149, 152, 162, 163, 164, 165, 166, 179, 182, 183, 188
Originalität	33, 75, 81, 83, 85, 86, 87
Paradigmenwechsel	3, 4, 5
Paradox/paradoxal	10, 15, 16, 34, 123, 175, 176
Parerga	23, 37, 79, 80
Partisan Review	7, 41, 52, 72, 132, 174
Performativität/performativ	59, 60, 61, 63, 65, 66, 67, 69, 72, 92, 110, 143, 153, 166, 181, 182, 183, 186, 187
Phänomenologie	40, 58, 165, 170, 171, 174, 185
Pharmakon	15
Philadelphia Museum of Art	122
Pictures	35, 36, 71, 93, 97, 104, 113, 132, 135, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 152, 153, 154, 156, 172, 178
Pictures Generation	29, 33, 35, 55, 98, 122, 185, 186
Pompier	46
Pop Art	11, 26, 93, 94, 95, 96, 97, 115, 124, 137
Postmoderne	9, 21, 23, 82, 105, 126, 130, 145, 149
Postmodernism	13, 35, 145, 149, 150, 151, 152, 154, 158
Post-Painterly Abstraction	133, 183
Poststrukturalismus	14, 73
Präsenz	3, 7, 8, 9, 15, 23, 24, 28, 32, 36, 37, 45, 52, 56, 79, 81, 82, 86, 94, 95, 123, 125, 139, 151, 152, 153, 154, 163, 183
Präsenzmetaphysik	17, 23, 42, 50, 55, 105
Präsenzontologie	34
Primary Structures	139
Primitivismus	70
Prolegomena	19
Raster	33, 65, 83, 88, 89, 90, 115, 183
Ready-made	5, 75, 94, 95, 101, 102, 107, 115, 120, 136, 178
Refusés	19, 25
Re-Materialisierung	14, 79, 118
Replikation	82
Repräsentation	3, 8, 12, 13, 20, 27, 28, 29, 34, 36, 42, 50, 62, 65, 74, 75, 80, 81, 88, 90, 92, 95, 98, 99, 112, 123, 124, 126, 127, 128, 130, 134, 142, 145, 146, 147, 149, 150, 151, 154, 155, 157, 158, 159, 161, 163, 168, 170, 183, 185, 187
Reproduktion	25, 74, 56, 80, 82, 104, 107, 111, 112, 119, 185
Revolution	4, 5, 7, 43, 77, 89, 154, 161, 166, 177
Salon des Refusés	19, 25
Schamanentanz	70
Schizo-Culture	12
Sein und Zeit	122, 167

Semiotik	7, 74, 149, 150, 161
Simulacrum	8, 12, 13, 14, 98, 105
Sozialistischer Realismus	40, 42, 43, 51
Specific Objects	138, 139, 142
Stijl-Gruppe	68
Strukturalismus	14, 23
Subjektivität	2, 5, 17, 19, 20, 21, 122, 137
Sublimes/sublim	42, 114, 115, 150, 170
Surrealismus	57, 63, 66, 93, 94, 95, 97, 115, 117
synthetic Cubism	64
synthetische Urteile a priori	18, 36
Techné	176, 177, 178, 179, 184
The Nation	41, 54, 72
The Originality of the Avant Garde and Other Modernist Myths	7
Tod des Autors	8, 13
Tod Gottes	3
Totemismus	65, 73, 115
Urheber	6, 29, 30, 34, 57, 74, 75, 81, 83, 87, 89, 100, 102, 109, 110, 111, 112, 113, 118, 147, 177, 179
Ursprung	3, 6, 11, 12, 13, 15, 17, 24, 38, 57, 81, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 99, 100, 104, 109, 111, 112, 126, 127, 128, 161, 163, 164, 165, 166, 167, 171, 177, 179, 180, 181, 183, 186, 189
Ursprung des Kunstwerkes	6, 24, 164
Ursprünglichkeit	74, 75, 81, 83, 85, 86, 88, 109, 113, 126
ut pictura poiesis	48
Wahrheit	2, 3, 11, 12, 13, 20, 24, 25, 46, 47, 48, 60, 80, 87, 137, 166, 167, 168, 174
Werturteil	31, 39, 56
Wesen	2, 3, 4, 5, 7, 9, 12, 16, 17, 18, 19, 23, 54, 109, 127, 131, 139, 140, 141, 142, 144, 150, 151, 154, 163, 164, 165, 166, 167, 179, 180, 181, 182, 188
Wesensfrage	2, 3, 4
Widerstand	9, 18, 160, 161, 162, 163, 167, 182
Wirklichkeit	2, 3, 4, 77, 110, 175, 176, 184
Wissenschaftsrevolution	4
Witkin Gallery	112
Works Progress Administration (WPA)	51, 182
zeuxische Trauben	48
Zwecklosigkeit	49, 50

NAMENSREGISTER

Adorno, Theodor W.	43
Agamben, Giorgio	109
Agee, James	77, 111
Alpers, Svetlana	2, 124
Andre, Carl	89, 158
Appadurai, Arjun	116
Arensberg, Walter	94, 122
Armstrong, Elizabeth	94
Arnheim, Rudolf	68
Artaud, Antonin	103, 105
Bachelard, Gaston	16
Bacon, Francis	173
Bannard, Darby	97
Barr, Alfred	41, 43, 51
Barthes, Roland	8, 12, 13, 14, 23, 25, 29, 30, 33, 34, 35, 85, 86, 101, 114, 130, 155, 166, 167, 172, 173, 180, 181, 182, 186, 187
Bashô	167, 186
Baudelaire, Charles	41
Baudrillard, Jean	8, 11, 12, 14, 92, 98, 162
Belting, Hans	3, 5
Benglis, Lynda	183
Benjamin, Walter	85, 102, 110
Benton, Thomas Hart	43, 61, 63
Beuys, Josef	103
Bicknell, Janette	52, 56
Blake, William	117
Blossfeld, Karl	110, 112
Blotkamp, Carel	184
Boehm, Gottfried	2
Bois, Yve-Alain	22, 29, 30, 98, 104, 126
Bonnet, Anne-Marie	96
Borsò, Vittoria	4
Bourne, Samuel	78
Brancusi, Constantin	106, 107, 120, 121, 125, 126, 127
Brauntuch, Troy	148
Brecht, George	138
Bresson, Cartier	84
Buchloh, Benjamin	26, 27, 94, 97, 103, 113
Burckhardt, Jakob	177, 178
Buren, Daniel	145
Bürger, Peter	6

Burgin, Victor	43, 73, 104
Burke, Edmund	115
Buskirk, Martha	93, 114, 116, 117, 121, 125
Butler, Judith	105
Cabanne, Pierre	126
Cameron, Dan	104, 146
Camus, Albert	70
Caravaggio, Michelangelo Merisi	124
Carmean, E. A.	66
Caro, Anthony	138, 142, 183
Carrà, Carlo	182
Carrier, David	39
Cassirer, Ernst	17, 21, 22
Cernuschi, Claude	61
Cezanne, Paul	169, 170
Chave, Anna C.	184
Ché Guevara, Ernesto	154
Clark, Lygia	180
Clark, Timothy J.	42, 44, 94
Clewis, Robert	57
Cockcroft, Eva	40, 41
Cohen, Sande	11, 12, 98
Conner, Bruce	94
Coplans, John	96, 97, 115, 124
Cotán, Sanchez	124
Courbet, Gustave	134
Crimp, Douglas	12, 20, 29, 33, 34, 35, 36, 37, 55, 56, 76, 77, 99, 104, 112, 113, 130, 131, 132, 134, 135, 136, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 161, 174, 178, 179
Crow, Thomas	25, 104
Crowell, Steven Galt	64
Dali, Salvador	186, 187
Danto, Arthur C.	5, 6, 11, 15, 161
De Duve, Thierry	19, 40, 94
Debord, Guy	3, 116
Delacroix, Eugène	133
Deleuze, Gilles	12, 14, 56, 57, 60, 91, 102, 103, 105, 125, 152, 161, 166, 172, 173, 175, 176
Derfner, Phyllis	76
Derrida, Jacques	6, 8, 9, 12, 15, 17, 18, 19, 20, 24, 48, 50, 74, 79, 92, 101, 122, 125
DeVree, Howard	67
DiSalle, Robert	36

Doesburg, Theo van	184
Dreyfus, Hubert	32
Dubuffet, Jean	66
Duchamp, Marcel	23, 28, 32, 33, 75, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 115, 116, 117, 119, 120, 121, 122, 126, 136, 137
Eames, Charles	117
Ede, H. S.	127
Egenhofer, Sebastian	119, 137
Eins, Stephen	116
Eisenstein, Sergej	5, 161
Eklund, Douglas	33, 35, 97
Elsaesser, Thomas	114
Elsen, Albert	101
Ernst, Max	117, 118
Euklid	16
Evans, Walker	77, 110, 111, 112
Fassbinder, Rainer Werner	114
Ferenczi, Thomas	9
Feuerbach, Ludwig Andreas	3, 116
Flaubert, Gustave	8
Flynn, Robert	32
Flynt, Henry	6, 27, 28, 29
Focillon, Henry	20, 22
Folge, Douglas	104
Foster, Hal	8, 94, 104, 187
Foucault, Michel	5, 8, 12, 15, 80, 81, 85
Frascina, Francis	42, 132
Freud, Sigmund	14, 29, 85, 115
Fried, Michael	42, 46, 49, 129, 130, 131, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 152, 174, 178,
Friedman, Arnold	52
Fries, Pia	187, 188
Fry, Roger	68
Galassi, Peter	77, 79
Garland, Judy	113
Gautier, Théophile	2
Géricault, Théodore	133
Giotto du Bondone	44
Glass, Phillip	180
Goldstein, Jack	147, 148, 150, 152, 153, 154
Gorky, Arshile	51

Goya, Francilco de	45
Greenberg, Clement	5, 6, 7, 8, 13, 18, 19, 21, 22, 23, 31, 32, 34, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 80, 81, 82, 83, 86, 87, 88, 90, 91, 92, 93, 100, 101, 102, 106, 109, 110, 111, 118, 122, 123, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 137, 138, 140, 142, 144, 145, 146, 147, 149, 151, 161, 162, 163, 164, 166, 180, 182, 183, 184, 186
Guattari, Félix	14, 60, 92, 102, 103, 105, 161
Gutting, Gary	5, 14
Guyer, Paul	36, 39, 51, 57
Halley, Peter	8
Hamilton, Richard	96
Harrison, Charles	170
Hatfield, Gary	36
Haywood, Francis	51
Hefferson, Philip	124
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich	6, 21, 22, 29, 52, 162
Heidegger, Martin	6, 9, 17, 20, 21, 24, 27, 59, 122, 163, 164, 165, 166, 167, 168
Hirschhorn, Thomas	162
Hitchcock, Alfred	115
Hitler, Adolf	148
Hoberman, J.	43
Hofmann, Hans	52, 53, 54, 55, 57, 62
Hopper, Edward	52
Hopps, Walter	95, 96
Huizinga, Johan	107, 109,
Husserl, Edmund	21, 34, 58, 59, 60, 64, 128, 165, 174, 185
Huston, John	104
Huyssen, Andreas	6
Ingarden, Roman	2
Ingres, Jean-Auguste-Dominique	133
James, David	97
James, Henry	84
Jenkins, Iredell	68
Johns, Jasper	121, 122, 123, 124, 125, 126, 137
Judd, Donald	138, 139, 141, 143
Jung, C. G.	62, 66, 70, 111
Kant, Immanuel	3, 5, 9, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 31, 32, 34, 36, 39, 40, 42, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 69, 79, 80, 91, 115, 122, 127, 163, 165, 170, 178
Kaprow, Allan	184
Karmel, Pepe	54, 71
Karp, Ivan	97

Kelly, Mary	41
Kennedy, John F.	148
Klein, Melanie	115
Kooning, Willem de	51, 186, 187
Kosuth, Joseph	27, 28, 29
Kozloff, Max	42
Kracauer, Sigfrid	116
Krasner, Lee	54
Krauss, Rosalind E.	5, 6, 7, 8, 9, 12, 13, 14, 20, 23, 24, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 39, 50, 52, 55, 57, 70, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 109, 111, 115, 122, 126, 129, 130, 142, 146, 161, 162, 164, 174, 185, 188
Kristeva, Julia	105
Kubler, George	20, 22
Lacan, Jacques	14, 101, 105, 115
Lalande, André	16
Langhorne, Elizabeth L.	66
Latham, John	131
Lawler, Louise	88, 94, 112, 113, 127
Lawlord, Leonard	171
Lawson, Thomas	28, 104
Leautréamont, Comte de	97
Leja, Michael	53, 66
Lessing, Gotthold Ephraim	132, 133
Levine, Sherrie	8, 33, 34, 56, 75, 88, 91, 92, 93, 94, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 128, 148, 171
Lévi-Strauss, Claude	13, 14, 25, 29, 85, 115
LeWitt, Sol	89, 158
Lippard, Lucy	6, 9, 22, 27, 28, 29, 131
Longo, Robert	148, 150
Lotringer, Sylvère	11, 12, 14, 98
Lukács, Georg	43
Liotard, Jean-François	9, 11, 12, 15, 115, 118, 145, 150
Magee, Bryan	32
Magritte, René	124, 168
Maharaj, Sarat	94
Malewitsch, Kasimir	68, 89, 107, 111
Mandiberg, Michael	98, 99, 104, 108, 110, 112, 120,
Manet, Édouard	44, 45, 46, 47, 48, 49
Marx, Karl	116, 176
Massumi, Brian	57, 60

Mauss, Marcel	115
Meiklejohn, J. M. D.	51
Merinoff, Dmitri	113
Merlau-Ponty, Maurice	73
Mersch, Dieter	57
Michelson, Annette	5
Mondrian, Piet	44, 68, 69, 88, 97, 184
Monet, Claude	71
Monroe, Marilyn	186
Morris, Robert	94, 138, 139, 141, 143, 149
Müller, Friedrich Max	51
Nesbit, Molly	94
Newman, Barnett	42, 137
Newman, Barnett	57
Nietzsche, Friedrich	3
Nixon, Mignon	93, 114, 116, 117, 121, 125
O’Doherty, Brian	174, 175
O’Sullivan, Timothy	78
Ocampo, Estela	22
Oldenburg, Claes	94, 138
Olkowski, Dorothea	174
Owens, Craig	13, 20, 22, 54, 55, 57, 101, 125, 146, 158, 161, 187
Patton, Phil	76
Penrose, Roland	96
Perán, Martí	22
Picabia, Francis	116
Pollock, Jackson	43, 52, 54, 56, 57, 60, 61, 62, 63, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 72, 75, 81, 87, 93, 97, 101, 103, 109, 110, 111, 114, 118, 125, 127, 129, 147, 180, 182, 183, 184, 185, 186
Preziosi, Donald	2
Rajchman, John	17, 102
Rancière, Jacques	162
Rauschenberg, Robert	137
Ray, Man	107, 116, 119
Reagan, Ronald	83
Redon, Odilon	117
Reinhardt, Ad	89, 137
Rembrandt van Rijn	183
Ribera, Jusepe de	124
Riefenstahl, Leni	148
Riegl, Alois	22

Rilke, Rainer Maria	84
Rodchenko, Alexander	107, 110
Rodgers, Paul	66
Rodin, Auguste	82, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 97, 99, 126
Rodtschenko, Alexander	178
Rooney, Mickey	113
Rorty, Richard	114
Rose, Charlie	185
Rosenberg, Harold	66, 70, 181, 186
Roth, Moira	97
Roth, William	97
Rothko, Mark	137
Rubin, William	66, 70, 123
Ruscha, Ed	94
Salzmanns, Auguste	79
Sartre, Jean Paul	70
Saussure, Ferdinand de	30, 33, 35, 100
Sawelson-Gorse, Naomi	94
Schiele, Egon	111
Schneemann, Carolee	183
Schönberg, Arnold	64
Selz, Peter	104
Serra, Richard	149, 180, 185, 188
Sherman, Cindy	148, 152, 154, 155
Siegel, Jeanne	98, 108, 112, 114, 120, 121, 122
Singerman, Howard	114
Siqueiros, David Alfaro	61, 64, 72, 182
Sirk, Douglas	114
Smith, David	81, 100, 101, 102, 103
Smith, Norman Kemp	51
Smith, Tony	170, 171, 172
Smithson, Robert	74
Snyder, Joel	2
Speer, Albert	148
Spinoza, Baruch de	57
Steinberg, Leo	21, 22, 39, 46, 56, 122, 123, 125, 126, 183, 184
Steiner, Rudolf	2
Steinweg, Marcus	183
Stella, Frank	133, 138
Stiles, Kristine	104

Still, Clyfford	110
Tamayos, Rufino	64
Taylor, Paul	114
Temkin, Ann	126, 127, 131
Thomson, James	132
Tizian	45
Toscano, Beatriz V.	94, 103, 178
Tremaine, Burton	127
Twombly, Cy	173, 180, 181, 182, 186
Ullrich, Wolfgang	2
Valéry, Paul	73
Varnedoe, Kirk	54, 71
Wagstaff, Samuel	170
Waldenfels, Bernard	165, 172
Wallis, Brian	8, 12, 25, 41, 83
Warhol, Andy	11, 93, 94, 95, 124, 137
Wescher, Paul	97
West, Mae	186
Weston, Edward	110, 112
Weston, Neil	112
Wölfflin, Heinrich	22, 63, 64, 65
Wood, Allen	51
Wood, Paul	170
Wood, Paul	170
Žižek, Slavoj	115
Zola, Emile	45, 46