

Minimal Art – Etablierung und Vermittlung moderner Kunst in den 1960er Jahren

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

vorgelegt von

Margit Brinkmann

aus

Rheinberg

Bonn 2006

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Zusammensetzung der Prüfungskommission:

HD Dr. Ulrich Rehm

(Vorsitzende/Vorsitzender)

PD Dr. Olaf Peters

(Betreuerin/Betreuer und Gutachterin/Gutachter)

Prof. Dr. Heinrich-Josef Klein

(Gutachterin/Gutachter)

HD Dr. Katharina Corsepius

(weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)

Tag der mündlichen Prüfung: 12.07.2006

Diese Dissertation ist auf dem Hochschulschriftenserver der ULB
Bonn http://hss.ulb.uni-bonn.de/diss_online elektronisch publiziert

BAND 1 von 2

INHALTSVERZEICHNIS

Band 1

Danksagung	I
Einleitung	II
Forschungsstand und Quellenlage	VI
1. KRISE UND NIEDERGANG DES ABSTRAKTEN EXPRESSIONISMUS	1
1.1 Der Abstrakte Expressionismus in den 1950er Jahren	2
Die Rezeptionsgeschichte des Abstrakten Expressionismus	4
Die „zweite Generation“ Abstrakter Expressionisten	10
„Is There a New Academy?“	14
1.2 Die Gegner des Abstrakten Expressionismus	20
Künstler, Kunstkritiker und Institutionen	21
1.3 Toward a New Abstraction: „Colourfield“ und „Hard edge“	40
2. DIE GENESE UND DURCHSETZUNG DER MINIMAL ART	58
2.1 Vom Bild zum Objekt – Die Aufwertung der Skulptur	60
2.2 Die Minimalisten vor Minimal	68
Judd – Morris – Andre – Flavin – LeWitt – Smithson	68
2.3 Die Ausstellungsgeschichte der Minimal art	89
Die Galerien	90
Die Museen	115
3. DIE MINIMAL ART UND DIE KUNSTPRESSE	151
3.1 Die Rolle der Kunstzeitschriften im amerikanischen Kunstgeschehen	152
3.2 Die Kritiker	164
Barbara Rose und Lucy Rowland Lippard	166

Band 2

3.3 Die Künstler-Kritiker	224
Judd – Morris – Smithson – LeWitt – Flavin und andere	224
4. DIE MINIMAL ART IN DEUTSCHLAND	330
4.1 Der Transfer	330
5. RESÜMME	355
Bibliographie	372
Abbildungen	392

Danksagung

Das „Making of“ der Minimal art als Dissertationsthema ergab sich aus Beobachtungen, die ich während meiner Magisterarbeit zur postminimalistischen Skulptur am Beispiel von Eva Hesse machte. Die apodiktischen Leitsätze der zeitgenössischen amerikanischen Kunstdiskussion, etwa der vom „Ende“ der Malerei, und ihre zahlreichen Widersprüche regten die Beschäftigung mit dem Thema an; es erfuhr seine endgültige Ausrichtung nach einem Besuch in der Sprechstunde von Prof. Dr. Walter Grasskamp.

Mein Dank gilt allen, die dieses Projekt ermöglicht haben. Hier sei insbesondere PD Dr. Olaf Peters genannt, der sich als erster Gutachter zur Verfügung stellte und dessen instruktive Anregungen und Einwände für diese Arbeit sehr förderlich waren. Bedanken möchte ich mich auch bei Prof. Dr. Heinrich-Josef Klein, dem Zweitgutachter meiner Dissertation, und HD Dr. Ulrich Rehm, der den Vorsitz der Prüfungskommission übernahm.

Ohne die umfangreichen Literatur- und Zeitschriftenbestände der Kunst- und Museumsbibliothek Köln mit ihrem Sondersammelgebiet Kunst der Moderne und die tatkräftige Unterstützung von Frau Gesina Kronenburg und ihren kompetenten und stets hilfsbereiten Kollegen hätte diese Arbeit nicht verwirklicht werden können.

Zu besonderem Dank verpflichtet bin ich des weiteren Dr. Britta Giebeler für ihr Interesse und die redaktionelle Hilfe an diesem Projekt.

Für die moralische Unterstützung des Vorhabens bedanke ich mich ferner ganz herzlich bei meiner Mutter, Katharina Brinkmann, und allen Freunden, vor allem bei Giacomo für seine Geduld und liebevolle Rücksichtnahme.

EINLEITUNG

Gegenstand dieser Untersuchung ist die Minimal art, und wie sich diese in den 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts in Nordamerika und Westdeutschland als eine der wichtigsten „neuen Kunstströmungen“ etablierte. Der Fokus dieser Studie liegt auf der Vermittlungsarbeit von Personen und Institutionen im US-amerikanischen und westdeutschen Kunstbetrieb, die die neue Kunstströmung in einer Art „konzertierten Aktion“ zum Erfolg führten.

Anhand von Ausstellungs- und Rezeptionsgeschichte wird die Rolle von Galeristen, Kuratoren, Kunstmagazinherausgebern, Kritikern und Künstlern bei der Durchsetzung der Minimal art beleuchtet; denn dieser Aspekt ihrer Geschichte ist bislang noch nicht erörtert worden. Obwohl die Mechanismen des Kunstbetriebes die Wahrnehmung von Kunst entscheidend prägen, blieben sie bisher, wie auch in diesem Fall, weitgehend unbeachtet. Da die Durchsetzung von Kunst und ihre Produktion unterschiedliche Aspekte des Kunst“machens“ darstellen, wird auf formal-ästhetische Analysen und Interpretationen einzelner Kunstwerke bewußt verzichtet. Diese würden den gewählten Rahmen sprengen und wären überdies hinsichtlich der gewählten Fragestellung wenig aussagekräftig. Zeitgenössische Werkdeutungen hingegen werden ausführlich ausgewertet, weil sie Aufschluß darüber geben, wer, wann, wo, welche Begriffe und Bewertungen in die Diskussion einbrachte. Anhand der umfangreichen Primärliteratur und vor dem Hintergrund der historischen Ereignisse werden die zeitgenössischen Diskurse rekonstruiert, die belegen, wie alle beteiligten Interessengruppen um die Vermittlung und Kontrolle von Bedeutung rangen.

Die Ergebnisse dieser Interessenpolitik sind auch daran abzulesen, wie die Minimal art definiert wird und welche Künstler heute unbestritten als Hauptvertreter der Bewegung gelten. Obwohl es unterschiedliche Auffassungen darüber gibt, ob nicht auch die Malerei oder sogar Tanz und Musik zur Minimal art zu zählen seien,¹ stimmen die meisten Autoren darin überein, daß die Skulptur von Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin, Carl Andre und Sol LeWitt den Kernbestand der Minimal art ausmacht.² Erste Beispiele dieser sockellosen, auf

¹ So handelt etwa Edward Strickland unter dem Terminus "Minimalism" auch Musik und Tanz ab, s. Edward Strickland, *Minimalism: Origins*, Bloomington, Ind., 1993.

² S. auch Stefan Neuners Rezension von: James Meyer. *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 67 (2004), S. 564-590. Gregor Stemmerich hat deshalb vorgeschlagen, zwischen dem Minimalismus als Begriff für das „*Gesamtphänomen*“ und der

geometrische Raumkörper reduzierten Plastik wurden 1963 in Galerien gezeigt und sofort als relevante neue Tendenz erkannt. Sie erhielt ihren Namen aufgrund einer Kritikerprägung von 1965, die bereits um 1966 als Etikett für die neue Kunst allgemein gebräuchlich war, obwohl die Künstler die Bezeichnung ablehnten und bestritten, Teil einer Bewegung zu sein. Im Unterschied zu den meisten früheren Darstellungen zum Thema, die Robert Smithson nur marginal behandeln, verdeutlicht die vorliegende Studie seine Rolle als ein Protagonist der Bewegung.³ Daß der Beitrag dieses Künstlers zur Minimal art oftmals nicht ausreichend gewürdigt wurde, erklärt sich durch sein späteres, die minimalistische Phase überlagerndes Engagement in der Earth art, als deren Mitbegründer er in die Kunstgeschichte einging. Das Bild der „Spiral Jetty“ hat sich vor die scharfkantig-kristallinen Konstruktionen und die prominentalistische Essayistik geschoben, womit er seine Karriere begann.

Der Untersuchungszeitraum umfaßt die Periode von 1957 bis etwa 1972. In die Jahre 1957-1962 fällt die für Deutung und Bewertung der Minimal art entscheidende Vorgeschichte. Als ihre Kernzeit werden die Jahre von 1963 bis 1968 behandelt,⁴ woran sich von 1968-1972 die Phase der internationalen Durchsetzung anschloß. Diese Studie ist entsprechend der zeitlichen Abfolge der Ereignisse gegliedert. Zuerst wird die Einbettung der Minimal art in die amerikanische Kunstszene erläutert; anschließend wie sie in Deutschland eingeführt und integriert wurde.

Ohne den Niedergang des Action-painting am Ende der 50er Jahre des 20. Jahrhunderts knapp zu schildern, bliebe die Minimal art unverständlich, da sie bis in die späten sechziger Jahre primär als Gegenentwurf zur gestischen Abstraktion definiert wurde. Ein kurzer Abriß der Rezeptionsgeschichte des Action-painting in den 50er Jahren und die Schilderung der abstrakt-expressionistischen „Szene“ zeigt auf, auf welche Vorstellungen und Ideale in

Minimal art als Terminus für den historischen Kern zu unterscheiden, s. Stemmerich, Minimal Art, S. 15f. Die vorliegende Arbeit benutzt beide Begriffe unterschiedslos nur für die minimalistische Skulptur.

³ S. hierzu auch die Einschätzung Neuners, ebd. S. 585.

⁴ Im Jahr 1963 waren erste Beispiele der Minimal art in Galerieausstellungen zu sehen, fünf Jahre später widmete das „Whitney“ Museum Judd als erstem Vertreter der Bewegung eine Museumseinzelausstellung. Damit und mit der ersten Anthologie zum Thema von Gregroy Battcock, (s.u.), war die Bewegung kanonisiert. Zur Periodisierung s. auch: James Meyer, Minimalism. Art and Polemics in the Sixties, New Haven u. London 2001, S. 8 u. Frances Colpitt, Minimal Art. The Critical Perspective, Seattle, Wash., 1993, S. 1.

den 60er Jahren noch leidenschaftlich reagiert wurde, als die gestische Malerei im Avantgardegeschehen keine Rolle mehr spielte. Wie sich die Gegner des Action-painting Ende der 50er Jahre formierten und erfolgversprechende Alternativen zum dominanten Stil lancierten, wird im Anschluß beschrieben. Denn die späteren Minimalisten - sie waren wie ihre Kurzbiographien zeigen anfänglich fast alle abstrakt-expressionistische Maler - erlebten hautnah mit, wie der Niedergang des Abstrakten Expressionismus von Kritikern, Künstlern und Ausstellungsmachern betrieben wurde. Die beiden erfolgreichen Nachfolgeströmungen, die „neodadaistische“ Assemblage und die auf Primärformen reduzierte „neue Abstraktion“ in der Malerei, lehrten sie, wie man sich zukünftig künstlerisch und diskurstheoretisch zu positionieren habe. Colourfield und Hard edge-Malerei ist ein eigenes Unterkapitel gewidmet, da sie formal das Vorbild für die Minimal art darstellen und zudem die Akzeptanz neokonstruktivistischer Stile einleiteten, die bislang als „unamerikanisch“ galten.

In einem Exkurs wird danach der neue Stellenwert der Plastik nach einem Jahrzehnt der malerischen Dominanz erörtert. Einzelanalysen machen deutlich, wie sich die Minimal art in die Ausstellungspolitik von Galerien und Museen einfügte, wobei zuerst die für die Kunstströmung wichtigen Galerien vorgestellt werden, dann jene Museen, die ebenfalls den neuen Trend förderten und seine Museumswürdigkeit durch Ausstellungen bestätigten. Die kritisch kommentierte Ausstellungsgeschichte legt die Interessen der Institutionen offen, die federführend an der Etablierung der Minimal art beteiligt waren.

Nachdem die Rolle der Ausstellungsinstitutionen beim Durchbruch der Minimal art geklärt ist, wird diejenige der Kunstpresse umrissen. Hierzu wird die Redaktionspolitik der einschlägigen Kunstmagazine skizziert und dargelegt, wie sie um die besten Plätze im „Ranking“ der Fachorgane rangen. Auf diese Weise wird zudem ersichtlich, wie sich die Kritiker- und Künstlerbeiträge zur Minimal art in dieses Szenario einfügten, die anschließend vorgestellt und analysiert werden. Den Anfang machen Rezensionen und Artikel von Barbara Rose und Lucy Lippard. Damit wird erstmalig die Bedeutung der beiden Kritikerinnen als wichtigste publizistische Verbündete der Minimalisten herausgearbeitet, und wie sie die Minimal art als „Bewegung“ erst „erfunden“ haben. Es folgen Kritiken, Artikel und Manifeste von Judd, Morris, LeWitt und Flavin sowie der Künstlerkollegen Mel Bochner, Dan Graham, Peter Hutchinson und Gregory Battcock. Diese Publikationen werden monographisch und in chronologischer Reihenfolge vorgestellt und vor dem Hintergrund der damaligen Kunstereignisse und

ästhetischen Diskurse kommentiert, ohne den sie unverständlich blieben. Dabei werden bekannte Quellentexte neu bewertet und um bislang weniger beachtete Dokumente ergänzt.

In einer auf aktuelle Trends und Novitäten fixierten Kunstwelt mußte man sich ständig neu positionieren. Vor diesem Hintergrund ist die im folgenden entwickelte These zu verstehen, daß sogar vermeintliche Kernaussagen von Protagonisten und zeitgenössischen Exegeten über die Minimal art zur Verhandlungsmasse des tagespolitischen Geschäfts gehörten und beizeiten bereits ganz oder teilweise wieder revidiert wurden. Das kann jedoch nur verdeutlicht werden, wenn Kritiker- und Künstleräußerungen über einen längeren Zeitraum kritisch betrachtet und nicht, wie bislang, immer nur einzelne Passagen oder Texte herangezogen werden. Erst indem mehrere, über einen längeren Zeitraum entstandene Texte eines Autors analysiert werden, erschließen sich Weiterentwicklungen, Widersprüche oder Brüche und deren Bedeutung für das zeitgenössische Geschehen.

Eine weitere Forschungslücke stellt der Export der Minimal art nach Westdeutschland dar, der abschließend erörtert wird. Dazu werden die Modalitäten des Kunsttransfers sowie die Ausstellungs- und Rezeptionsgeschichte in der Bundesrepublik beschrieben. Auch hierbei liegt der Fokus wieder auf Strategien, Interessenlagen und Beziehungsgeflechten. Schließlich wird die Frage geklärt, wie sich die Etablierung der Minimal art in Deutschland von ihrer Durchsetzung in den Vereinigten Staaten unterschied.

FORSCHUNGSSTAND UND QUELLENLAGE

Obwohl im letzten Jahrzehnt ein Reihe von Publikationen zur Minimal art veröffentlicht wurden, ist ihre "Vermittlung" durch Galerien, Kunstinstitute und Kunstpresse bislang nicht ausreichend untersucht worden. Dabei erklärt sich der Erfolg dieses Kunststils in den Vereinigten Staaten vor allem daraus, wie er sich in die zeitgenössische Ausstellungs- und Redaktionspolitik sowie in die ästhetischen Debatten einfügte. Inwieweit dies auch für die erstaunliche Erfolgsgeschichte der Minimal art in der Bundesrepublik Deutschland gilt, wird diese Untersuchung klären; denn wie sich dieser Kunststil in Deutschland etablierte, wurde bislang ebenfalls nicht wissenschaftlich aufgearbeitet.

Zur Frage, welche außerästhetischen Faktoren für den Durchbruch bestimmter Kunstrichtungen oder Künstler der jüngeren Vergangenheit entscheidend waren, sind seit den 80er Jahren des vergangenen Jahrhunderts bereits mehrere Studien erschienen. Sie zeigen die politisch-ökonomischen und kunstpolitischen Hintergründe künstlerischen Erfolges in jener Periode auf, die eine idealistische, hagiographische Kunstgeschichtsschreibung bislang verdrängt hatte. Den Anfang machte 1983 Serge Guilbauds Buch „How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War“, das die Beziehungen zwischen Kunst, Politik und den gesellschaftlichen Denkmustern des Kalten Krieges untersuchte.¹ Darin kommt der Autor zu dem Schluß, daß die Abstrakten Expressionisten sich mit der Hinwendung zur Abstraktion dem politischen Establishment der Zeit als Repräsentanten eines liberalen, antitotalitären Amerikas andienten und dafür von kulturellen und staatlichen Institutionen als erste genuin amerikanische Avantgarde gefördert wurden. Obwohl teils recht polemisch, öffnete diese Studie die „Türen für eine sozialgeschichtliche Erforschung der Kunst der jüngeren Vergangenheit“.²

Einige Jahre später folgte Diana Cranes sozialwissenschaftliche Analyse "The Transformation of the Avantgarde. The New York Art Scene 1945-

¹ Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Chicago u. London 1983.

² S. die Einschätzung von Philip Ursprung, in: ders., *Grenzen der Kunst. Allan Kaprow und das Happening. Robert Smithson und die Land Art*, München 2003.

1980".³ Als Untersuchungsgegenstände dienen der Soziologin sieben Stilrichtungen: Abstrakter Expressionismus, Pop-art, Minimal art, figurative Malerei, Fotorealismus, Pattern Painting und neoexpressive Malerei. Crane zeichnet nach, wie sich die „support structures“, die institutionellen und sozialen Rahmenbedingungen in der seit den 40er Jahren stetig expandierenden New Yorker Kunstszene veränderten und wie dies die untersuchten Kunstrichtungen beeinflusste. Dabei definiert sie Stil- und Gruppenbildung als ein soziales Phänomen, da nur eine Gruppe von Gleichgesinnten mit vielfältigen sozialen Kontakten fähig ist, Avantgardestatus für sich zu reklamieren und überzeugend zu kommunizieren. Die Autorin kommt zu dem Ergebnis, daß der "culture boom" sich nicht auf alle Gruppierungen gleichermaßen positiv auswirkte. Abstrakte Expressionisten, Pop-Künstler und Minimalisten trafen es am besten an: sie bewegten sich in einer bereits gut ausgebauten, aber noch überschaubaren Infrastruktur. Das ermöglichte einen persönlichen Zugang zu Entscheidern und Kommunikatoren aus Redaktionen, Galerien und Museen, die sie von ihrer Sache einzunehmen wußten. Nachfolgende Bewegungen hatten es schwerer, weil in den 70ern eine kritische Größe überschritten wurde. Die Situation war zu pluralistisch und unübersichtlich, als daß eine Richtung - wenn auch nur für gewisse Zeit - Führungsansprüche stellen konnte. Zudem besetzten Generationsgenossen der Vorgängerbewegungen Schlüsselpositionen in Handel und Ausstellungswesen und kontrollierten den Zugang zu den Ressourcen. Das entschied über langfristigen Erfolg, der nur den Protagonisten von Abstraktem Expressionismus, Pop und Minimal art beschieden war, wie die Autorin anhand von Ausstellungsdaten, Museumsinventaren und Auktionsergebnissen analysiert.

Eine wegweisende Studie zur Interaktion von Künstler, Kritik, Markt und Ausstellungsinstitutionen ist Otto Karl Werckmeisters „The Making of Paul Klee's Career. 1914-1920“ aus dem Jahr 1989.⁴ Diesen Ansatz verfolgt auch Michael C. Fitzgerald, der in seiner Untersuchung "Making Modernism. Picasso and the Creation of the Market for Twentieth Century Art" von 1995 beschreibt, wie Picasso zum Modellkünstler des letzten Jahrhunderts wurde.⁵ Dies war nicht nur eine Frage der Qualität, so die These des Autors,

³ Diana Crane, *The Transformation of the Avantgarde. The New York Art Scene 1945-1980*, Chicago 1987.

⁴ Otto Karl Werckmeister, *The Making of Paul Klee's Career. 1914-1920*, Chicago und London 1989.

⁵ Michael C. Fitzgerald, *Making Modernism. Picasso and the Creation of the*

sondern auch des kunstpolitischen Taktierens des Künstlers. Picasso umwarb einflußreiche Händler, Kritiker, Kuratoren und Mäzene und wußte dabei Ästhetik und Markt zu verbinden. Er erfand sich in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts durch gezielte Stilwechsel immer wieder neu und reagierte damit auf die Vorlieben seiner jeweiligen Förderer. Gestützt auf Picassos Korrespondenz, entwirft Fitzgerald das Bild des Künstlers als erfolgreicher Geschäftsmann in eigener Sache und professioneller Partner seiner Galeristen.

Auch Philip Ursprung untersucht die Rahmenbedingungen von Kunstproduktion und –rezeption in der umfangreichen Publikation „Grenzen der Kunst. Allan Kaprow und das Happening. Robert Smithson und die Land Art“ aus dem Jahr 2003. Darin geht er anhand der Werkbiographien von Kaprow und Smithson der Frage nach, warum *“gewisse Künstler Erfolg hatten, während andere scheiterten”* und welche *“institutionellen Weichenstellungen den Verlauf der Geschichte determinierten”*.⁶

Kaprow propagierte seit dem Beginn seiner Karriere am Ende der 50er Jahre die neue Kunstform des Happenings als Gegenentwurf zur verbrauchten malerischen Abstraktion. Die ersten Happenings und provokante Publikationen in der Kunstpresse machten ihn anfangs zu einem Star in der jungen New Yorker Kunstszene. Im Gegensatz zu seinem zeitweiligen Mitstreiter Oldenburg lehnte er allerdings ab, Requisiten und andere Performance-Relikte als Kunstobjekte zu vermarkten und verzichtete auch auf fotografische und filmische Dokumentationen. Deshalb waren Händler, Museumskonservatoren und Sammler an seiner Arbeit nicht interessiert, und sogar die alternativen New Yorker Galeriekooperativen fragten seine Happenings bald nicht mehr nach. Kaprow, der seinen Lebensunterhalt als Hochschuldozent verdiente, verlagerte seine Aktivitäten daraufhin in Universitäten und regionale College Art Departments. Deren Deutungsmacht war im Vergleich zu den klassischen Institutionen der Kunstvermittlung jedoch sehr begrenzt, weshalb er heute nur einen marginalen Platz in der Kunstgeschichte einnimmt.

Besser erging es seinem jüngeren Kollegen Robert Smithson, der Mitte der 60er Jahre als Essayist und Schöpfer minimalistischer Skulpturen reüssierte. Da er erst recht spät zu den Minimalisten stieß, war seine Reputation

Market for Twentieth Century Art, New York 1995.

Ende der 60er Jahre noch nicht gesichert, als die Dominanz der Bewegung langsam nachließ. Deshalb mußte er nach neuen Wegen suchen, und seine Überlebensstrategie hieß Earth art. Anders als Kaprow jedoch integrierte Smithson Materialien seiner "Sites" in Skulpturen und brachte Kartenmaterial, Foto- und Filmdokumentationen in den "white cube" des Galerie- und Museumsraumes zurück. Für diese Konzessionen an den Markt und die klassischen Ausstellungsinstitutionen wurde er belohnt: Smithson gilt heute je nach Standpunkt als "*Star der Kunstgeschichtsschreibung*" oder zumindest als "*prominentester Geheimtipp der jüngeren Kunstgeschichte*".⁷

Der Autor schildert den Kunstbetrieb als "Teatrum Mundi", als Welt im kleinen, wo Künstler, Kuratoren, Sammler, Händler und Kritiker um Einfluß und ihre jeweiligen Interessen kämpfen. Indem er diese Interessen und Motive nachzeichnet, macht er die Mechanismen durchsichtig, die über die Bewertung von Kunst, "*den Aus- oder Einfluß bestimmter Künstler, Kunstwerke oder Interpretationsmodelle*" entscheiden.⁸ Den von Ursprung für Kaprow und Smithson entwickelten Ansatz verfolgt auch die vorliegende Studie zur Minimal art.

Die kunsthistorische Forschung zum Thema Minimal art oder Minimalismus fällt relativ bescheiden aus, es gibt sechs Monographien und zwei Anthologien. Die erste Monographie, der reichbebilderte Band „Minimalism. Art of Circumstance“ des Kunstkritikers und Zeitzeugen Kenneth Baker, erschien 1988 in der „Abbeville Modern Art Movements“ Serie.⁹ Der Autor sucht anhand von Werkanalysen und Künstlerzeugnissen die kultur-, medien- und gesellschaftskritische Haltung der Minimal art zu belegen, verzichtet jedoch auf eine historische Betrachtung.¹⁰ Dabei ist sein „Minimalismus“-Begriff sehr weit gefaßt: weil die Minimal art „*new strains of art experience*“ eröffnet habe, unterscheidet er nicht zwischen minimalistischer Skulptur und postminimalistischen Positionen wie Process-, Earth- und Concept-art.¹¹ „Minimalismus“ ist für ihn eine internationale und immer noch lebendige

⁶ Vgl. Ursprung, S. 41.

⁷ Vgl. ebd. S. 200.

⁸ Vgl. ebd. S. 40.

⁹ Kenneth Baker, *Minimalism. Art of Circumstance*, New York 1988.

¹⁰ Das war laut Baker notwendig geworden, weil dieser Aspekt der Minimal art leider von ihrem allzu großen kommerziellen und musealen Erfolg korrumpiert worden sei. S. z.B. Baker, *Minimalism*, S. 16, 49, 65.

¹¹ Neben Judd, Morris, Flavin, Andre, LeWitt und Smithson zählt er u.a. auch Walter de Maria, Bruce Nauman, Eva Hesse, Jackie Winsor und Richard

Kunstpraxis, auch wenn der Fokus seiner Publikation auf Werken amerikanischer Künstler aus den 1960er Jahren liegt. So führt er unverhofft Joseph Beuys, Yves Klein, Piero Manzoni und die Künstler der italienischen *Arte Povera* als Beispiele für das „*internationale Phänomen des Minimalismus*“ in den Sechzigern an,¹² dessen zeitgenössische Vertreter u.a. Tony Cragg, Wolfgang Laib und Joel Shapiro seien. Damit übernimmt er kritiklos, was im internationalen Ausstellungsbetrieb gerne zusammen mit der *Minimal art* gezeigt wurde, seit diese sich Ende der 60er Jahre auch in Europa durchgesetzt hatte,¹³ ohne daß damit noch ein trennscharfer Begriff der *Minimal art* vorliegt.

Zwei Jahre später erschien Frances Colpitts Monographie „*Minimal Art. The Critical Perspective*“.¹⁴ Protagonisten der Bewegung sind für die Kunsthistorikerin und -kritikerin neben den Plastikern Judd, Morris, Andre, Flavin, LeWitt und Smithson auch die „*minimalist painters*“ Stella und Reinhardt. Colpitt untersucht die Künstler- und Kritikeräußerungen der 60er Jahre zur *Minimal art*, worauf sich auch der Untertitel „*The Critical Perspective*“ bezieht – und nicht etwa auf eine besonders „kritische“ Haltung der Autorin. Sie trägt kurze Textexzerpte unter thematischen Gesichtspunkten wie „*Process Issues*“, „*Internal Issues: Composition*“ oder „*External Issues: The Spectator*“ zusammen und versucht, daraus eine Theorie der *Minimal art* zu destillieren. Diese hält Colpitt für das Verständnis der Werke unverzichtbar, obwohl sie eingangs einräumt, der Kritiker- und Theoretikerjargon der 60er Jahre scheinbar „*oberflächlich betrachtet*“, „*für den uneingeweihten Leser*“ unverständlich.¹⁵ Da sie die aus dem Zusammenhang gerissenen Exzerpte weder interpretiert noch kommentiert, trägt ihre Publikation nicht zur Klärung bei.¹⁶ So

Serra zu den Protagonisten der Bewegung.

¹² S. ebd., S. 13. Joseph Beuys „Fettstuhl“ ist sogar auf dem Schmutztitel der Publikation abgebildet.

¹³ Bezeichnenderweise stellen die „Paula Cooper“ und „Castelli“ Galerien sowie die Sammlung „Saatchi“ mit je etwa 20 Fotos 50 % der Illustrationen dieser Publikation. Von der Sammlung „Panza di Biumo“ stammen 6 und der „Dia Art Foundation“ 3 Fotos. S. ebd., Photo Credits, S. 143f.

¹⁴ Frances Colpitt, *The Critical Perspective*, Ann Arbor, Mich., 1990 u. Seattle, Wash., 1993. Hier und im folgenden zitiert nach der Paperbackausgabe von 1993.

¹⁵ S. ebd., S. 5

¹⁶ So wird die Obsession der Minimalisten mit „*unity and wholeness*“ und der „*nicht-relationalen Komposition*“ erst verständlich, wenn man weiß, daß Planimetrie und Reduktion bereits Ende der 50er/Anfang der 60er Jahre als Charakteristika amerikanischer Malerei herausgearbeitet wurden. Damit sollte deren Eigenständigkeit gegenüber der europäischen Tradition

ist auch eine im Anhang zusammengetragene Liste von Ausstellungen und Besprechungen in den Jahren 1963-1968 wenig hilfreich, weil Colpitt textimmanent arbeitet und den historischen Kontext nicht in die inhaltliche Diskussion einbezieht.

In der Veröffentlichung „Minimalism. Origins“ von 1993 deutet der Musikwissenschaftler Edward Strickland die minimalistische Skulptur als Teil einer radikal reduktiven Tendenz, die sich im Amerika der Nachkriegszeit in allen Künsten manifestierte.¹⁷ Ausgehend von der Malerei beschreibt er, wie diese sich in Musik, Tanz, Film und Literatur entwickelte und schließlich auch die Skulptur erreichte, der er das letzte Kapitel seiner Publikation widmet. Fraglich bleibt, ob ein ominöses ubiquitäres Reduktionswollen dazu taugt, die Entwicklung aller künstlerischer Disziplinen im dritten Viertel des vergangenen Jahrhunderts in Amerika zu erklären. Denn monokausale Argumentationen sind meistens so falsch wie sie einfach sind.

David Batchelors Buch „Minimalism“ aus der „Movements in Modern Art Series“, („Tate Publishing“), führt in das Werk von Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt und Robert Morris ein.¹⁸ Zur Interpretation zieht der Autor, ein Künstler, die bekanntesten Sätze aus den Schriften der Minimalisten heran. Mit einem Abriss von Rezeptions- und Wirkungsgeschichte endet Batchelors Publikation, die als Teil einer Einführungsreihe in die Kunstbewegungen der Moderne ihr Thema nur recht oberflächlich und keinesfalls kritisch angeht.

Ebenfalls in einer Serie, der „Themes and Movements“ Reihe des „Phaidon“ Verlages, erschien 2000 die Publikation „Minimalism“, herausgegeben und eingeleitet von dem amerikanischen Kunsthistoriker James Meyer.¹⁹ Der Überblicksdarstellung mit kurzer Einführung, umfangreichem Bildteil und ausgewählten zeitgenössischen Schriften sowie Beiträgen der kunstkritischen Diskussion seit den 70er Jahren folgte 2001 Meyers Monographie „Minimalism. Art and Polemics in the Sixties“.²⁰ Darin zeichnet Meyer die Geschichte der Minimal Art von 1959 bis 1968 nach. Die Jahre 1959-1962 handelt er mit Kurzbiographien von Judd, Morris, LeWitt, Andre und Anne

on betont werden.

¹⁷ Edward Strickland, *Minimalism: Origins*, Bloomington 1993.

¹⁸ David Batchelor, *Minimalism*, London 1997.

¹⁹ *Minimalism*, hrsg. v. James Meyer, London 2000.

²⁰ James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, hier und im folgenden zitiert nach ²2004

Truitt ab,²¹ den als tour d'horizon angelegten Jahren 1963-1968 ist je ein Kapitel gewidmet. Darin kombiniert er einzelne Ausstellungsstationen der Minimal art mit einer Interpretation der dort gezeigten Werke und eine Übersicht der Kritikerreaktionen darauf. Den Abschluß bilden die internationale Wanderausstellung „The Art of the Real“, woran er die Rezeption der Minimal art in Frankreich, England und der Schweiz festmacht, und ein Abriß der Rezeption der Minimal art seit 1970.

Die Kunst des „*Minimalism*“ steht im Zentrum von Meyers Untersuchung, die er anhand von formaler Analyse sowie Künstler- und Kritikeräußerungen erklärt. Es bleibt jedoch unklar, welche Position er mit seiner Mischung aus „*formaler, strukturalistischer und sozialer*“ Kunstgeschichtsschreibung bezieht. So charakterisiert er die Schriften zur Minimal art einerseits als „*fiercely polemical*“, andererseits betrachtet er Werk und Theorie sowie Kritik als ergänzende Praktiken, die sich gegenseitig „erhellen“ und dabei helfen: „*to shape understanding of minimal practice*“. Dabei geht es ihm darum, „*Minimalism*“ nicht als monolithischen Block, sondern als „*field of difference*“ zu schildern.²² Das heißt: Meyer zeigt Unterschiede in Werken und Künstlerintentionen auf und unterdrückt diese nicht zugunsten einer einheitlichen Interpretation. Für ihn standen die künstlerische und theoretisch-diskursive Produktion der Minimalisten in einem konkurrenzgeprägten dialogischen Verhältnis: in der bewußten Abgrenzung voneinander gewannen die Einzelpositionen ihre definitive Gestalt. Dadurch sei erst das Bedeutungs- und Beziehungsgeflecht entstanden, das der Bewegung schließlich Profil gegeben habe. Das trifft jedoch auf alle modernen Kunstrichtungen zu. Beim Einzelkünstler hingegen geht Meyer von durchgängigen Grundüberzeugungen aus, die sich in Werk und Schrift manifestieren.²³ Diese Sichtweise läßt sich allerdings nur aufrechterhalten, weil der Autor lediglich drei Künstlertexte ausführlich analysiert und auf eine vergleichende Zusammenschau von Texten unterschiedlichen Datums verzichtet. Dadurch entgehen ihm wesentliche Positionsverschiebungen wie jene gegen Ende der 60er Jahre, die später die Rezeption des Verhältnisses von Minimalismus und Postminimalismus bestimmten. Dasselbe methodische Manko gilt auch für die Kritikerschriften. Da Meyer neben zwei Texten von Greenberg und Fried nur Roses

²¹ Truitts Rolle als Protagonistin der Minimal art ist unverständlich. Sie war seinerzeit nur eine Randfigur des Geschehens.

²² Vgl. ebd., S. 6, 8, 9.

²³ S. ebd., S. 4

„ABC Art“-Essay ausführlich bespricht, bleibt ihm zum Beispiel verborgen, daß Rose wie auch Lippard die Minimal art nicht nur gegen die formalistischen Kritiker verteidigten, sondern sie in ihren frühen Schriften als „Bewegung“ erst erfunden haben.

Zudem entstehen Fehlinterpretationen, und viele Fragen bleiben offen, weil Meyer nicht auf die Vorgeschichte zur Minimal art Ende der 50er Jahre eingeht. So waren die Minimalisten keineswegs die Erfinder der neuen geometrischen Abstraktion, und Barnett Newmans Ruf als „Proto-Minimalist“, der Meyer verwundert,²⁴ ist durch die vorhergehenden Entwicklungen einfach zu erklären. Auch etliche rhetorische Konstanten der Minimalisten stammen noch aus jener Zeit, etwa Judds Überzeugung, daß ein Objekt „eine Einheit“ sein müsse – ein Prinzip, dem die eigene Arbeit formal meist nicht entspricht. Ohne Kenntnis der Quellen kann man diese Topoi nur resümieren, nicht aber erklären. Weiterhin werden die Interessen von Galerien, Museen und der Kunstpresse bei der Durchsetzung der Minimal art nicht thematisiert. Schließlich ist auch die Interpretation falsch, die Minimal art habe in Europa wegen der anti-amerikanischen Stimmung 1968 einen Rückschlag erlitten, was Meyer an der Rezeption der „Art of the Real“ Ausstellung in Paris, London und Zürich festmacht.²⁵

Da Ausstellungen mit den Begriffen „Minimal art“ oder „Minimalism“ im Titel meist die Wirkungsgeschichte der Kunst der 60er Jahre illustrieren, gibt es nur wenige Kataloge zur historischen Minimal art. Der erste davon ist der zeitgenössische Den Haager und Düsseldorfer Ausstellungskatalog von 1968/69,²⁶ worin die Deutungsangebote für die neue Kunst von „konkreter Utopie“ bis hin zur „Space Age“-Kunst reichen. Später folgten eine Reihe von Katalogen über Minimal art-Kontingente in Privatsammlungen. Im ersten Band des „Art of Our Time“ Kataloges der „Tate Gallery“ von 1984, der der Sammlung „Saatchi“ gewidmet war, besprach Peter Schjeldahl die Minimal art im Besitz der beiden englischen Sammlerbrüder.²⁷ Die Minimal art Bestände in der Sammlung „Panza di Biumo“, mittlerweile vom „Guggenheim Museum“ erworben, werden von den Katalogen „Minimal + Conceptual art

²⁴ S. ebd., S. 77 u. 283, Anm. 13

²⁵ S. ebd., S. 253-261.

²⁶ Minimal art, Hrsg.: Städtische Kunsthalle Düsseldorf, (Ausst.-Kat. Städtische Kunsthalle u. Kunstverein für die Rheinlande u. Westfalen, Düsseldorf), Düsseldorf 1969.

²⁷ Art of Our Time. The Saatchi Collection, 1, (Ausst.-Kat. Tate Gallery, Lon-

aus der Sammlung Panza“ des „Museums für Gegenwartskunst“ in Basel von 1980²⁸ und „Un Choix d'art minimal dans la Collection Panza“ des „Musée d'art Moderne de la Ville de Paris“ von 1990 dokumentiert.²⁹ Im Jahr 2001 begleitete der Katalog „Minimal art aus den Sammlungen FER, Froehlich und Siegfried Weishaupt“ eine Präsentation des "Museums für Neue Kunst" am "ZKM" in Karlsruhe.³⁰

Der aktuellste Katalog zum Thema erschien 2004 anlässlich der Minimal art Retrospektive „A Minimal Future?“ des „Museum of Contemporary Art“ in Los Angeles.³¹ Die von Ann Goldstein und Lisa Mark herausgegebene umfangreiche Publikation enthält 300 Illustrationen, Aufsätze zu den Themen Minimal art und die Musik, Minimal art an West- und Ostküste, Minimal art und konzeptuelle Kunst, Minimal art und Performance, sowie eine umfangreiche Bibliographie und eine unkommentierte Ausstellungschonologie. Allerdings gehen Ausstellung und Katalog sehr inflationär mit dem Begriff "Minimal art" um. Um eine Großausstellung zusammenstellen zu können, wurden auch Künstler wie Eva Hesse, Robert Ryman, Richard Artschwager, Lawrence Weiner et al. berücksichtigt, die nicht zum historischen Kern der Minimal art gehören. Bemerkenswert ist die Konzeption einer anderen Ausstellung desselben Jahres in Los Angeles, die von Lynn Zelevansky kuratierte Schau „Beyond Geometry“ des „Los Angeles County Museum of Art“.³² Diese präsentierte die bislang als singuläres amerikanisches Phänomen rezipierte Minimal art³³ erstmals in einem weltweiten Panorama zeitgenössischer neokonstruktivistischer Kunst.

don 1984), London 1984.

²⁸ Minimal + Conceptual art aus der Sammlung Guiseppa Panza di Biumo, (Ausst.-Kat., Museum für Gegenwartskunst Basel 1980), Basel 1980.

²⁹ Un Choix d'art minimal dans la Collection Panza. Carl Andre, Dan Flavin, Sol LeWitt, Robert Morris, Bruce Nauman, Richard Nonas, James Turrell, Lawrence Weiner, (Ausst.-Kat. Musée d'art Moderne de la Ville de Paris 1990), Paris 1990.

³⁰ Minimal art aus den Sammlungen FER, Froehlich und Siegfried Weishaupt, hrsg. v. Götz Adriani, (Ausst.-Kat. Minimal art aus den privaten Sammlungen des Museums für Neue Kunst, ZKM Karlsruhe), Ostfildern-Ruit 2001.

³¹ A Minimal Future? Art as Object 1958-1968, hrsg. v. Ann Goldstein u. Lisa Mark, (Ausst.-Kat. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles), Cambridge, Mass., u. London 2004.

³² Beyond Geometry. Experiments in Form. 1940s–70s, hrsg. v. Lynn Zelevansky, (Ausst.-Kat. Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 13.6.-3-10.2004 u. Miami, Miami Art Museum, 18.11.2004-1.5.2005), Los Angeles 2004.

³³ S. Stemmrich, Minimal Art eine kritische Retrospektive, S. 11.

Die Einzelausstellungen und folglich Katalogpublikationen zum Werk von Judd, Morris, Andre, LeWitt, Flavin oder Smithson sind Legion. Diese Publikationen behandeln ihren Darstellungsgegenstand jedoch oftmals nicht sehr kritisch.³⁴

Die erste Schriftensammlung zur Minimal art erschien bereits 1968: der von Gregory Battcock herausgegebene Reader "Minimal Art: A Critical Anthology".³⁵ Battcock, ein Künstlerkritiker, besserte seinen Lebensunterhalt durch Kompilationen zur aktuellen Kunst für den "E.P. Dutton" Verlag auf. 1966 hatte er bereits einen Reader zur "New Art" herausgegeben, womit Pop-art und neue Abstraktion gemeint waren. 1967 stellte er eine Anthologie zum neuen amerikanischen Film zusammen, und nach dem „Minimal art“ Reader folgte 1974 noch eine Aufsatzsammlung zur "Idea Art".³⁶ Für seine Kompendien verwertete er zeitgenössische Rezensionen, Interviews und Katalogbeiträge. In der Minimal art Anthologie sind diese nicht thematisch, sondern alphabetisch nach Autorennamen angeordnet. Battcock vermeidet in seiner Einleitung, sich auf eine eindeutige Definition des Begriffes festzulegen. Er führt u.a. Carl Andre, Dan Flavin, Robert Smithson, Tony Smith und Robert Morris als Vertreter der Minimal art auf, gebraucht den Begriff aber auch für Malerei („Minimal painting“) und die Pop-Künstler Oldenburg und Lichtenstein. Allerdings fehlen wichtige Texte von Verfechtern und Protagonisten der Bewegung, während andere wenig Bezug zum Thema haben.³⁷ Zwar ist Morris mit seinen ersten beiden „Notes on Sculpture“ Artikeln vertreten, aber es gibt keinen Beitrag von LeWitt und von Judd findet sich nur das Glaser-Interview mit ihm und Stella.³⁸ Flavin erlaubte lediglich einen sehr kurzen Auszug aus einem seiner Texte, und Smithson lieferte eine „Multiple Choice“-Miniatur ab. Ob ihre Mitwirkung an Honorarfragen schei-

³⁴ Eine Ausnahme bildet der Katalog zur Judd-Retrospektive in Düsseldorf und Basel, s. Donald Judd, Köln 2004.

³⁵ Minimal Art. A Critical Anthology, hrsg.v. Gregory Battcock, London 1969 (= New York 1968).

³⁶ The New Art. A Critical Anthology, hrsg.v. Gregory Battcock, New York 1966, u. The New American Cinema. A Critical Anthology, hrsg.v. Gregory Battcock, New York 1967, u. Idea Art. A Critical Anthology, hrsg.v. Gregory Battcock, New York 1973.

³⁷ Das Stück von Lucy Lippard etwa, „Eros Presumptive“, bezieht sich nicht auf die Minimal art und es ist auch fraglich, warum Willoughby Sharps „Luminism and Kineticism“ Beitrag, der sich nicht einmal auf Flavin bezieht, im Reader aufgenommen wurde.

³⁸ Bruce Glaser, Questions to Stella and Judd, hrsg.v. Lucy R. Lippard, in: Art News 65, 5 (Sept. 1966), S. 55-61, wiederabgedruckt in: Battcock,

terte, oder die Minimalisten sich nicht unter dem ungeliebten Begriff "Minimal art" klassifizieren lassen wollten, bleibt dahingestellt.³⁹

Das größte Manko von Battcocks Reader ist jedoch, daß der Herausgeber, wie so oft in Anthologien, keine Interpretationshilfen zu den Texten gibt. Was vielleicht noch dem eingeweihten zeitgenössischen Leser verständlich ist, gibt einem späteren Publikum mehr Fragen als Antworten auf. Das ändert sich nicht wesentlich mit Anne Wagners neuem Vorwort für die Wiederauflage von 1995.⁴⁰

Dasselbe gilt auch für Gregor Stemmricks voluminöse Anthologie "Minimal art. Eine kritische Retrospektive" von 1995.⁴¹ Es ist das Verdienst des Herausgebers, damit erstmals wichtige Schriften der Minimalisten zusammen mit denen ihrer Anhänger und Kritiker auf deutsch vorgelegt zu haben.⁴² Zwei Drittel des Materiales stellen zeitgenössische Texte vom Anfang der 1960er bis zum Beginn der 70er Jahre. Ein Drittel dokumentiert Positionen der Rezeption seit 1980, worin Fragen etwa nach der politischen Signifikanz und dem gesellschaftskritischen Potential der Bewegung durchaus kontrovers verhandelt werden. Stemmrich möchte beispielhaft die ganze Bandbreite der Diskussion über ein mittlerweile „historisch“ gewordenes Phänomen darstellen, das nachfolgende Kunstströmungen und Künstlergenerationen in großem Maße geprägt habe. Wie Baker sieht er den Einfluß der Minimal art auf postminimalistische Strömungen wie Prozeß- und Konzeptkunst, Body und Land art als so bestimmend an, daß er vorschlägt, diese unter dem Begriff des Minimalismus als „*historisches Gesamtphänomen*“ zu-

Minimal Art, S. 148-164.

³⁹ Flavin stritt mit Battcock über eine finanzielle Beteiligung der Künstler an seinem Buch. S. Kap. 3, "Flavin".

⁴⁰ Minimal art, hrsg. v. Gregory Battcock, durchgesehene Neuauflage mit einem Vorwort von Anne Wagner, Berkeley 1995.

⁴¹ Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, hrsg. von Gregor Stemmrich, 2. erweiterte Auflage, Dresden 1998.

⁴² Judds „Specific Objects“ Essay, Morris' erste beide „Notes on Sculpture“ Artikel und LeWitts „Paragraphs“ und „Sentences on Conceptual Art“ waren bereits für Gerd de Vries' Anthologie „On Art/Über Kunst“ von 1974 ins Deutsche übertragen worden, s. Gerd de Vries, Hrsg., On Art/Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965, Köln 1974. Stemmrich verzichtet allerdings auf diesen Text LeWitts, da er die „Paragraphs ...“ im Gegensatz zur vorliegenden Studie nicht mehr der Minimal art, sondern bereits der Konzeptkunst zurechnet, s. das Vorwort von Gregor Stemmrich, in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, S. 11-30, hier S. 23.

sammenzufassen.⁴³ Obwohl er der Minimal art am Ende des 20. Jahrhunderts keinen unmittelbaren Einfluß auf die aktuelle Kunstproduktion mehr zugesteht, erachtet er die von ihr aufgeworfenen Fragen nach Öffentlichkeit-scharakter und Wahrnehmung von Kunst für aktueller denn je.⁴⁴

Stemmrich hebt Andre, Flavin, Judd, LeWitt und Morris als Kernpersonal der Minimal art hervor. Andere Künstler wie Ronald Bladen, Larry Bell, Robert Grosvenor und Tony Smith grenzt er aus, weil sie „*exzentrischere Positionen*“ vertreten hätten und ihre Werke „*nicht in der gleichen Weise von theoretischen Überlegungen geleitet und von entsprechenden Texten begleitet worden seien*“.⁴⁵ Damit wird deutlich, daß der schreibende Künstler auch heute noch vom Fachpublikum besonders geschätzt wird. Stemmrich reflektiert allerdings die eigene Haltung ebensowenig wie die mit der Theoriebildung verbundenen strategischen Optionen für Künstler: etwa dadurch Aufmerksamkeit zu erlangen und als intellektuelle Autorität zu gelten. Anders als die meisten Amerikaner thematisiert der deutsche Kunsthistoriker kurz die „*chauvinistische Ablehnung europäischer Prädispositionen des Kunstschaffens*“ durch die Minimalisten. Er erklärt und relativiert diese Haltung aber umgehend wieder mit dem Verweis auf inneramerikanische Diskursstrategien. Tatsächlich sei mit dieser Kritik nicht die europäische Kunst, sondern das „*konservative Programm des ‚Modernism‘*“ von Clement Greenberg und seinen Anhängern gemeint, das man habe zurückweisen müssen.⁴⁶ Anmerkungen dieser Art bilden aber eine Ausnahme, ansonsten ordnet der Herausgeber die zeitgenössischen Künstlertexte nicht in den Kontext der New Yorker Kunstszene ein und bewertet sie nicht.

Um die US-amerikanische und deutsche Kunstszene der 60er Jahre sowie zeitgenössische Kunstdebatten zu schildern, ist ein intensives Studium der Quellen erforderlich. Dazu gehören Rezensionen, Editorials und Anzeigen in den 60er Jahrgängen von Kunstzeitschriften wie „Art International“, „Artforum“ und dem deutschen Magazin „das kunstwerk“ sowie zeitgenössische Kataloge. Überblickswerke, etwa Irving Sandler's oder William Selz' Aufarbeitungen der Dekade,⁴⁷ und Zeitzeugenberichte wie in de Coppets und

⁴³ S. ebd., S. 15ff.

⁴⁴ S. ebd., S. 19.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 14.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 12, 21.

⁴⁷ Irving Sandler, *American Art of the 1960s*, New York u. Cambridge et al. 1988; u. William C. Seitz, *Art in the Age of Aquarius. 1955 – 1970*, hrsg.

Jones' "The Art Dealers"⁴⁸ oder Stella Baums Anthologie „Die frühen Jahre. Gespräche mit Galeristen“⁴⁹ sind ebenfalls herangezogen worden und runden das Bild ab.

v. Marla Price, Washington u. London 1991.

⁴⁸ Laura de Coppet u. Alan Jones, *The Art Dealers. The Powers Behind the Scene Talk about the Business of Art*, New York 1985.

⁴⁹ Stella Baum, *Die frühen Jahre. Gespräche mit Galeristen*, in : *Kunstforum*, 104 (Nov.-Dez. 1989), S. 215-294.

1. KRISE UND NIEDERGANG DES ABSTRAKTEN EXPRESSIONISMUS

Ende der 50er Jahre des vergangenen Jahrhunderts fand in der US-amerikanischen Kunstszene ein entscheidender Paradigmenwechsel statt: die Abkehr von den „heißen“, gefühlsbetonten Werten und Idealen des „Action Painting“ und die Hinwendung zu einer „kühlen“, emotionslosen Kunstauffassung. Ohne Kenntnis dieser Entwicklung bleiben die Minimal art und deren zeitgenössische Interpretationen unverständlich, da sie bis in die späten 60er Jahre primär als Gegenentwurf zu den technischen, formalen und inhaltlichen Vorgaben der gestischen Abstraktion beschrieben wurde. Man kann, wie zu zeigen ist, den Gegensatz zum Abstrakten Expressionismus sogar als wesentlichen Teil ihrer „raison d'être“ bezeichnen. Deshalb sollen ein Überblick über dessen Rezeptionsgeschichte und die Schilderung des abstrakt-expressionistischen Milieus in den 50er Jahren einen Eindruck von den Werten und Vorstellungen vermitteln, die ex negativo die Kunst bis weit in die nächste Dekade bestimmten. Dabei wird deutlich, wie professionell damals bereits das Beziehungsgeflecht von Künstlern, Kritikern, Kuratoren und Herausgebern von Kunstzeitschriften funktionierte und die Rezeption der gestischen Abstraktion steuerte.

Diskussionen zum Thema „Is There a New Academy?“ im „Artists' Club“ und in der Kunstzeitschrift „art news“ machen erste Selbstzweifel von Vertretern und Anhängern der gestischen Abstraktion deutlich. Diese Debatten werden kurz vorgestellt, weil sie noch einmal das Selbstverständnis der Bewegung wiedergeben und gleichzeitig den Wendepunkt in ihrer Geschichte markieren. Anschließend wird aufgezeigt, wie sich die Gegner des Action-painting formierten und Alternativen zum vormals dominanten Stil lancierten. „Neodadaistische“ Objektkunst und eine neue abstrakte Malerei steckten den Rahmen ab, innerhalb dessen man sich künftig künstlerisch positionieren konnte. Da die neue Abstraktion das formale Vorbild für die minimalistische Skulptur war und die Akzeptanz bislang als „unamerikanisch“ geltender neokonstruktivistischer Kunst einleitete, ist ihr ein eigenes Unterkapitel gewidmet.

1.1 Der Abstrakte Expressionismus in den Fünfziger Jahren

Im Jahr 1958 trat die Wanderausstellung „Die neue amerikanische Malerei“ ihre triumphale Reise durch Europa an.¹ Damals dominierte der „Abstrakte Expressionismus“ die amerikanische Kunstszene bereits seit einer Dekade. Die Pioniere der Bewegung waren schon in den 40er Jahren von Clement Greenberg und Harold Rosenberg als erste eigenständige amerikanische Avantgarde gefeiert² und von Peggy Guggenheim, Charles Eagan, Samuel Kootz und Betty Parson ausgestellt worden.³ Neben den Altmeistern firmierte Ende der 50er Jahre unter diesem Terminus bereits eine jüngere Künstlergeneration, die erst Anfang bis Mitte des Jahrzehnts mit ihren Werken an die Öffentlichkeit getreten war. Zu den Pionieren des Abstrakten Expressionismus zählten die Maler William Baziot, John Ferren, Arshile Gorky, Adolph Gottlieb, Philip Guston, Hans Hofmann, Franz Kline, Willem de Kooning, Lee Krasner, Robert Motherwell, Barnett Newman, Jackson Pollock, Richard Pousette-Dart, Ad Reinhardt, Mark Rothko, Clifford Still und Jack Tworkov.⁴ Auch Bildhauer wie

¹ Die von dem „International Council“ des „Museum of Modern Art“ zusammengestellte Ausstellung „Die neue amerikanische Malerei“ eröffnete am 19. April 1958 in der „Kunsthalle Basel“ und wanderte im Anschluß daran in acht europäische Städte, bevor sie 1959 in der Heimat gezeigt wurde. Zum Vorwurf, die „CIA“ habe den Abstrakten Expressionismus als Waffe im Kalten Krieg benutzt, s. Frances Stonor Saunders, *The Cultural World War. The CIA and the Worlds of Arts and Letters*, New York 1999 u. Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art*.

² Beide Kritiker schrieben für die intellektuellen Magazine „The Nation“ und „Partisan Review“, die früher als die Kunstzeitschriften die neue „amerikanische“ Kunst förderten. S. Stephen C. Foster, *The Critics of Abstract Expressionism*, (= *Studies in the Fine Arts: Criticism*, 2, hrsg. v. Donald B. Kuspit), Ann Arbor, Mich., 1980, S. 13-33. Manche Kommentatoren betrachten den Abstrakten Expressionismus sogar als ein aus dem Geiste von Trotzismus und Existentialismus geborenes „Projekt“ der „Partisan Review“. S. z.B. Thomas Steinfeld, *Der Wohltäter. Ende einer Moderne: Die „Partisan Review“ wird eingestellt*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 97, 22.4.2003, Feuilleton S. 13.

³ S. Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, S. 97f, u. Irving Sandler, *Abstract Expressionism. The Triumph of American Painting*, London 1970, (= *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism*, New York 1970), S. 211.

⁴ Vgl. Sandler's Auflistung der „First Generation Painters“, in: Irving Sandler, *The New York School. The Painters and Sculptors of the Fifties*, New York 1978, Anhang A, S. 221.

Die Frage nach „genuinen“ Mitgliedern künstlerischer „Bewegungen“, welche in der Kunstgeschichte in den meisten Fällen von Außenstehenden definiert werden, wird von verschiedenen Autoren erfahrungsgemäß unterschiedlich beantwortet. Die Grenzen sind hier fließend.

Herbert Ferber, Ibram Lassaw, Theodore Roszak und David Smith standen der Bewegung nahe.⁵ Als Abstrakte Expressionisten der zweiten Generation galten unter anderen die Maler Norman Blum, Friedel Dzubas, Sam Francis, Helen Frankenthaler, Grace Hartigan, Jasper Johns, Alan Kaprow, Elaine de Kooning, Alfred Leslie, Joan Mitchell, Fairfield Porter, Robert Rauschenberg, Milton Resnick und George Segal⁶. Von diesen dürfte einem größeren Publikum heutzutage allerdings nur noch Rauschenberg, Johns, Segal und Kaprow wohlbekannt sein, die Protagonisten nachfolgender Kunstströmungen wurden.

In den 50er Jahren genoß vor allem die „Action-painting“-Variante des Abstrakten Expressionismus großes Ansehen. Denn spätestens seit Anfang der Dekade bezeichnet der Terminus Abstrakter Expressionismus - 1946 von dem Kritiker Robert Coates für die neue amerikanische „*spatter and daub school of painting*“ geprägt -⁷ zwei Stilrichtungen amerikanischer Malerei. Diese hatten sich aus gemeinsamen Anfängen in der ersten Hälfte der 40er Jahre entwickelt. Zum einen war dies eine durch spontan-dynamische Malgesten rhythmisierte Malerei, wofür die Bilder von Jackson Pollock, Willem de Kooning, Robert Motherwell und Franz Kline beispielhaft sind. Diese aktivierten die Bildoberflächen durch Farbspritzer und -kleckse, reliefartig gespachtelte Malmasse und andere Zeichen des künstlerischen Duktus. Den anderen Pol bildete die ruhige, meditativ anmutende Farbfeldmalerei eines Newman, Rothko, Still oder Reinhardt. Deren Bilder wurden seinerzeit oftmals als unsinnliche, kalt-intellektuelle Spielart der neuen amerikanischen Kunst betrachtet, weil sie nur

⁵ S. z.B. *Abstract Expressionism: Creators and Critics. An Anthology*, hrsg.v. Clifford Ross, New York 1990, S. 11f. Der Herausgeber dieser Anthologie rechnet die Bildhauer in seinem Vorwort der „*abstract expressionist scene*“ zu, unterstellt ihnen aber eine lediglich den mystisch-archaischen Anfängen des Abstrakten Expressionismus vergleichbare „*ästhetische Agenda*“. (S. ebd. von Sandler abweichende Beurteilungen der Zugehörigkeit und des Stellenwertes einzelner Künstler).

⁶ Diese Einteilung reflektiert allerdings nicht das tatsächliche Lebensalter, sondern unterscheidet zwischen den Pionieren der Bewegung und den später Hinzugestoßenen. Der 1915 in Berlin geborene Friedel Dzubas zum Beispiel war genauso alt wie Robert Motherwell, wurde aber erst in den fünfziger Jahren in der New Yorker Szene aktiv.

⁷ Robert Coates, *The Art Galleries*, in: *New Yorker* 22, 7 (30. März 1946), auszugsweise abgedruckt in: *Abstract Expressionism: Creators and Critics*, S. 230. Zur Geschichte der Begriffsbildung s. Schneemann, *Von der Apologie zur Theoriebildung. Die Geschichtsschreibung des Abstrakten Expressionismus*, S. 175-179.

wenige oder gar keine Zeichen der künstlerischen Hand verraten.⁸ Die Leinwände der gestischen Variante des Abstrakten Expressionismus hingegen galten als Zeugnisse eines dramatischen, wenn nicht verzweifelten Aktes der Kreativität. Diese wurden von der Kritik begeistert gefeiert und animierten viele junge Künstler, es den Heroen der Pionierzeit gleichzutun.

Die Rezeptionsgeschichte des Abstrakten Expressionismus

Das tragisch-heroische Künstlerbild des Abstrakten Expressionismus, das trotz aller Erfolge auch von der Kritik bis weit in die 50er Jahre hinein gepflegt wurde,⁹ trug erheblich zur Popularität der Bewegung bei. Es ging auf die Stilisierungen und Selbstinszenierungen der Künstler zurück, die ihre Überzeugungen in Leserbriefen, Avantgardemagazinen und selbstverlegten Dokumentensammlungen kundtaten.¹⁰ Ihre Weltsicht war durch die Not und die sozialen Spannungen der großen wirtschaftlichen Depression geprägt, und der Ausbruch des Zweiten Weltkrieges ließ sie daran zweifeln, ob sich das Schicksal der Menschheit je zum Besseren wenden würde. Eine „reine“ Malerei kubistisch-konstruktivistischer Ausrichtung, wie sie von den Mitgliedern der „American Abstract Artists“ Gruppe in den dreißiger und vierziger Jahren betrieben wurde, war in den Augen der jungen Künstler ungeeignet, diese Erfahrungen zu kommunizieren.¹¹ Gleiches galt für die traditionellen Darstellungsmuster der agitatorischen Programmkunst der vorangegangenen Dekade, repräsentiert etwa durch Thomas Hart Bentsons oder Diego Riveras sozialkritische Malerei.¹² Bemüht, die moderne Kunst durch eine neue, universal verständliche, expres-

⁸ S.u. Kap. 1.3.

⁹ Zur Entwicklung von Künstlerrollen und –typologie bei den Abstrakten Expressionisten, s. Peter J. Schneemann, *Von der Apologie zur Theoriebildung. Die Geschichtsschreibung des Abstrakten Expressionismus*, Berlin 2003, S. 47-68, zur Figur des „entfremdeten“, tragischen Künstlerheroen s. insbesondere S. 62-64, 52f.

¹⁰ S. Ann Eden Gibson, *Issues in Abstract Expressionism. The Artist-Run Periodicals*, (= *Studies in the Fine Arts: The Avant-Garde*, 66, hrsg.v. Stephen C. Foster), Ann Arbor, Mich., u. London 1990.

¹¹ S. z.B. das Manuskript von Mark Adolph Gottlieb und Mark Rothko „The Portrait and the Modern Artist“ für einen Beitrag des Radio-Senders „WNYC“ vom 13. Oktober 1943 über „Art in New York“, abgedruckt in: *Abstract Expressionism: Creators and Critics*, S. 207-212, hier: S. 212.

¹² S. z.B. Barnett Newmans Katalogvorwort zur Ausstellung „American Modern Artists“ von 1943 im Riverside Museum, New York, in: Barnett Newman. *Selected Writings and Interviews*, hrsg.v. John P. O'Neill, Berkeley/Los Angeles 1992, (= New York 1990), S. 29f.

sive Formensprache inhaltlich zu erneuern und ein mythisches Bildprogramm für den modernen Menschen zu entwerfen,¹³ vereinten die Abstrakten Expressionisten anfänglich piktogrammartige Darstellungen symbolisch-primitivistischen Charakters mit malerisch-freien Elementen in einer flächigen Komposition. Diese Bildformulierungen, deren formale Unsicherheiten noch das Ringen mit den Vorgaben der europäischen Moderne verraten, sollten als archetypische Kürzel menschlicher Erfahrung verdeckte Bewußtseinsinhalte kommunizieren und der modernen Kunst so neue extra-ästhetische, „*humane*“ Qualitäten erschließen. Davon versprach man sich wiederum positive Rückwirkungen auf die gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse.¹⁴ In der zweiten Hälfte der vierziger Jahre jedoch ersetzten die Abstrakten Expressionisten die Mischung aus malerischen und piktogrammartigen Elementen durch gänzlich ungegenständliche, gestisch-malerische Improvisationen. Von der *Écriture automatique* der Surrealisten inspiriert, mit denen einige Künstler aus diesem Kreis in Peggy Guggenheims „Art of This Century“ Galerie zusammengetroffen waren,¹⁵ entwickelten die Amerikaner eine radikale Ausdrucks-malerei. Pinselduktus, „Drippings“, Schüttungen, Spachtelungen und ähnliches mehr waren nun als frei gesetzte, impulsive gestische Zeichen Ausdrucksmittel und Darstellungsinhalt zugleich.¹⁶ Unterdessen wandelte sich auch die Inter-

¹³ S. z.B. den Brief von Adolph Gottlieb und Mark Rothko (in Zusammenarbeit mit B. Newman) an die New York Times vom 13. Juni 1943, Sek. 2, S. 9, wiederabgedruckt in: *Abstract Expressionism: Creators and Critics*, S. 205-207, u. „Jackson Pollock“, ein Statement des Künstlers, in: *Arts and Architecture* 61, 2 (Febr. 1944), S. 14, u. den ersten Teil von Barnett Newmans privater Niederschrift „The Plasmic Image“, in: Barnett Newman, *Selected Writings*, S. 139f.

¹⁴ Über die Konzeption des „*kollektiven Unbewußten*“ in Anthropologie und der von Jung beeinflussten Psychologie der Zeit und die damit verknüpften Hoffnungen s. Alwynne Mackie, *Art/Talk. Theory and Practice in Abstract Expressionism*, New York 1989, S. 19-44, u. Stephen Polcari, *Abstract Expressionism and the Modern Experience*, Cambridge/New York/Port Chester/Melbourne/Sydney 1991, S. 36 ff u. 43-47.

¹⁵ Robert Motherwell, Jackson Pollock, Mark Rothko und der deutsche Emigrant Hans Hofmann, der die Bewegung maßgeblich mitprägte, stellten von 1942 bis 1947 in Peggy Guggenheims New Yorker „Art of This Century“ Galerie aus, dem wichtigsten Stützpunkt der ins amerikanische Exil geflohenen Surrealisten.

¹⁶ Zum Einfluß eines Workshops bei dem mexikanischen Muralisten David Alfaró Siqueiros, der mit industriellen Farben und unkonventionellen Spritz- u. Gießtechniken arbeitete, im Jahr 1936 in New York auf Pollock, s. Siqueiros/Pollock. *Pollock/Siqueiros*, 2 Bde., (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Kunsthalle, 30.9.1995-3.12.1995), Düsseldorf 1995. Im Winter 1942/43 besuchte der Künstler einen Workshop des chilenischen Surrealisten Roberto Matta

pretation der Bilder, wobei Existenzialismus,¹⁷ kalter Krieg und atomare Bedrohung ihre Spuren hinterließen.¹⁸ Viele Künstler waren von den politischen Entwicklungen der Nachkriegszeit desillusioniert. Ihnen erschien die kreative Selbstverwirklichung fortan als einzige Möglichkeit freien menschlichen Handelns in einer von Krisen geschüttelten und von Konformitätszwängen geprägten Gesellschaft.¹⁹ Allerdings war diese Freiheit, so ihre Überzeugung, nur um den Preis gesellschaftlicher Entfremdung zu haben.²⁰ So entstand das Bild des im kreativen Prozeß isolierten und qualvoll um den authentischen Ausdruck seiner Gefühle ringenden Künstlers. Für diesen zählte nicht mehr der ästhetische Wert eines Kunstwerks, sondern nur noch die Authentizität der übermittelten Erfahrung,²¹ die durch die aktionsgeladenen Spuren der Bearbeitung im Bild belegt wurde.²² War der Bildfindungsprozeß bereits Anfang der 40er Jahre von Künstlern als ein wagnisreicher „Vorstoß ins Unbekannte“ be-

Echaurren, s. Ellen G. Landau, Jackson Pollock und die Mexikaner, in: ebd., 2, Essays/Dokumentation, S. 38-54, hier: S. 49f. Hinzuweisen ist auch auf die Einflüsse indianischer Sandmalerei, deren Techniken Pollock im Jahre 1941 anlässlich einer Demonstration von Navajo Sandmalern im „Museum of Modern Art“ kennenlernte. Der Künstler besaß 15 Bände zur Indianerkunst der Amerikanischen Ethnologischen Gesellschaft, s. Kirk Varndoe, Comet. Jackson Pollock's Life and Work, in: Kirk Varndoe u. Pepe Karmel, (Ausst.-Kat. New York, Museum of Modern Art, 1.11.1998-2.2.1999), S. 15-77, hier: S.32.

- ¹⁷ Bald nach Kriegsende verbreitete sich existenzialistisches Gedankengut auch in Amerika. So war bereits im Frühjahr 1946 eine „Partisan Review“ Ausgabe mit Texten von Sartre und Camus dem „New French Writing“ gewidmet. Einen Überblick zu diesem Thema liefert: George Cotkin, Existential America, Baltimore, Md., 2003. Zu den Auswirkungen auf die Kunst s. z.B. Polcari, Abstract Expressionism and the Modern Experience, S. 354-359.
- ¹⁸ Zur „Metamorphose“ des Abstrakten Expressionismus Ende der 40er Jahre s. z.B. Polcari, Abstract Expressionism and the Modern Experience, S. 359, u. Michael Leja, Reframing Abstract Expressionism, Subjectivity and Painting in the 1940s, New Haven, Conn./London 1993, S. 203 und passim.
- ¹⁹ Zur Entpolitisierung der New Yorker Avantgarde s. Guilbaut, How New York Stole the Idea of Modern Art.
- ²⁰ S. z.B. das von Robert Motherwell und dem Kunstkritiker Harold Rosenberg verfaßte „Herausgeberische Vorwort“, in: Possibilities, 1 (1947/48), abgedruckt in: Gibson, Issues in Abstract Expressionism; S. 239f, u. Sandler, The New York School, S. 19f.
- ²¹ S. Artists' Sessions at Studio 35 (1950), hrsg.v. Robert Goodnough, in: Modern Artists in America, 1 (1951), hrsg.v. Robert Motherwell u. Ad Reinhardt, S. 9-22, abgedruckt in: Gibson, Issues in Abstract Expressionism, S. 314-344, hier S. 322f.
- ²² Zum „Bild als Lebensspur: Kreativität und Authentizität“, s. Schneemann, Von der Apologie zur Theoriebildung. Die Geschichtsschreibung des Abstrakten Expressionismus, S. 69-85.

schrieben worden,²³ steigerte sich dieses Empfinden in den 50ern noch. Jetzt wurde der kreative Prozeß, worin der Künstler seine Erfahrungen und Gefühle ungeplant und ohne Rücksicht auf überkommene ästhetische Kriterien möglichst direkt umsetzen sollte,²⁴ als Zustand hochgradiger emotionaler Erregung, innerer Kämpfe und sogar existentieller Angst beschrieben.²⁵

Die Deutung des Abstrakten Expressionismus als eine von äußerster emotionaler Anspannung geprägte, tragisch-heroische Kunstübung wurde auch durch den Film und die Fotografien von Hans Namuth aus dem Jahr 1950 forciert, die Jackson Pollock bei der Arbeit im Atelier zeigen. Diese schildern Pollock als einen von inneren Zwängen getriebenen, in kreativem Furor bis zur Erschöpfung gegen sich und die auf dem Boden ausgebreitete Leinwand wütenden Künstler. **(s. Abb. 1)**²⁶ So wurde der Maler, der später durch einen „Time“ Artikel als „*Jack the Dripper*“ notorische Berühmtheit erlangen sollte, zum Modellkünstler der Bewegung.²⁷

Die andere große Leitfigur des Abstrakten Expressionismus in den fünfziger Jahren war Willem de Kooning, der 1926 als junger Mann aus den Niederlanden in die USA emigrierte. Er arbeitete anders als seine Kollegen gelegentlich auch gegenständlich wie in der berühmten, immer wieder variierten „Woman“ Serie. Sein erregter, von impulsiven Pinselhieben durchzuckerter Malgestus schien die innere Anspannung des kreativen Prozesses unmittelbar zu thematisieren. Der Chefredakteur der Kunstzeitschrift „art news“, Thomas B. Hess, feierte das Werk de Koonings in seiner Publikation „Abstract Painting: Back-

²³ Vgl. Adolph Gottliebs und Mark Rothkos Brief an die „New York Times“ vom 13. Juni 1943, abgedruckt in: Ross, *Abstract Expressionism: Creators and Critics*, S. 206.

²⁴ James Brooks Aussage: „*My work is improvisation to start with. My purpose is to get as much unknown on the canvas as I can.*“ ist symptomatisch für diese Haltung, wie auch Motherwells Feststellung: „*...one begins as a blind swimmer and what one finds en route often alters the original intent.*“ Vgl. die Statements der beiden Künstler, in: *Artists' Sessions at Studio 35*, hier zit. nach: Gibson, *Issues in Abstract Expressionism*, S. 334 und passim.

²⁵ S. z.B. Willem de Kooning, *What Abstract Art Means to Me*, in: *Museum of Modern Art Bulletin* 18, 3 (Frühjahr 1951), S. 4-8, hier S. 7, u. Robert Motherwell, in: *Artists' Sessions at Studio 35*, hier zit. nach Gibson, *Issues in Abstract Expressionism*, S. 339.

²⁶ In: Steven Naifeh u. Gregory White Smith, *Jackson Pollock. An American Saga*, London 1989, Abb. S. 534.

²⁷ S. Barbara Rose, *Hans Namuth's Photograph and the Jackson Pollock Myth*, 1, *Media Impact and the Failure of Criticism*, in: *Arts Magazine* 53, 7 (März 1979), S. 112-116.

ground and American Phase" von 1951 als Höhepunkt einer Entwicklungslinie in der expressionistischen Kunst, die von van Gogh über Chaim Soutine direkt zu de Kooning führte.²⁸

Der einflußreichste Beitrag zur Rezeption des Abstrakten Expressionismus war aber Harold Rosenbergs Essay „The American Action Painters“. Dieser erschien 1952 in der Zeitschrift „art news“, dem seinerzeit tonangebenden amerikanischen Kunstmagazin.²⁹ Der Literat, der über die Literaturkritik zur Kunstkritik gelangt war und bereits in den 40er Jahren über die neue amerikanische Malerei geschrieben hatte,³⁰ prägte mit diesem Aufsatz Stil und Inhalt der amerikanischen Kunstkritik in den 50ern.³¹

Rosenberg deutet die Leinwand als „Arena“, in der der Künstler, ohne ein vorgefaßtes Bild im Kopf zu haben, mit den Materialien agiert. Das Resultat des „Act-Painting“ ist kein Bild im herkömmlichen Sinne, sondern die Manifestation einer Handlung „*inseparable from the biography of the artist*“ und von derselben „*metaphysical substance as the artist's existence*“.³² Er sah in der neuen amerikanischen Malerei die Grenzen zwischen „art and life“ aufgehoben.³³ Denn die im Bild festgehaltene Handlung sei nur eine Momentaufnahme des Künstlers im kreativen Prozess, seines dynamisch fortschreitenden Kampfes um die Selbstfindung und –verwirklichung, die ihm mangels gangbarer Alternativen in einer moralisch, politisch und ästhetisch korrumpierten Gesellschaft annäherungsweise nur in seiner Kunst gelingen könne.

„The revolution against the given, in the self and in the world, ..., has re-entered America in the form of a personal revolt. Art as action rests on the enormous assumption that the artist accepts as real only that which he is in the process of creating ... The artist works in a condition of open possibility, risking, to follow Kierkegaard, the anguish of the aesthetic, which accompanies possibility lacking in reality. To maintain the force to refrain

²⁸ Thomas B. Hess, *Abstract Painting: Background and American Phase*, New York 1951.

²⁹ Harold Rosenberg, *The American Action Painters*, in: *art news* 51, 8 (Dezember 1952), S. 22f, 48-50.

³⁰ Vgl. Stephen C. Foster, *The Critics of Abstract Expressionism*, S. 23-34.

³¹ Zur Genese von Rosenbergs „Action Painting“-Konzept, s. Schneemann, *Von der Apologie zur Theoriebildung. Die Geschichtsschreibung des Abstrakten Expressionismus*, S. 67f.

³² Vgl. Rosenberg, *The American Action Painters*, S. 22f.

³³ Vgl. ebd., S. 23.

*from settling anything, he must exercise in himself a constant No.*³⁴

Der Künstler muß alles verneinen, was nicht unmittelbar im „*dramatischen Dialog*“ mit der Leinwand auf der „*Open Road of Risk*“³⁵ ein jedes Mal aufs neue erkämpft worden ist. Das Ergebnis seines Aktes sollte auch ihn selbst überraschen, da er sonst in den Bereich der „reinen“ Kunst zurückfalle und nur eine weitere „*commodity with a trademark*“ produziere.³⁶ Denn die Entgrenzung von Kunst und Leben, so Rosenberg, unterscheide die „*individuellen*“ Anstrengungen der amerikanischen Avantgarde von jenen Strömungen in der Modernen Kunst, die weiterhin auf die ästhetischen Formeln der „*School of Paris*“ zurückgriffen.³⁷ Das war einer der Dreh- und Angelpunkte der zeitgenössischen Diskussion: wann immer das „*adventure into the unknown*“, der „*process*“ und die „*experience*“ gegen das „*beautifully made object*“ ins Feld geführt wurden, diente dies auch zur Abgrenzung gegen die europäische Tradition in der Modernen Kunst, als deren unumschränkte Hauptstadt bis zum Kriegsausbruch Paris gegolten hatte.³⁸

Da große Teile der europäischen Avantgarde nach dem Fall von Paris ins neue „*cultural center of the world*“³⁹ emigriert waren, hatten die New Yorker Kunstschaaffenden erstmals das Gefühl, im Zentrum der Ereignisse zu stehen. Sie waren nicht mehr nur ferne Zuschauer und allenfalls Imitatoren der europäischen Innovationen - ein Verhältnis, das seit der „*Armory Show*“ von 1913 festgeschrieben zu sein schien. Die Intensität, mit der die künstlerische Subjektivität beschworen wurde, wuchs mit dem Anspruch, einen originären amerikanischen Beitrag zur Geschichte der Modernen Kunst geleistet zu haben.⁴⁰ Schönheit und malerische Finesse sowie geometrisches Design wurden als

³⁴ Vgl. ebd., S. 48.

³⁵ Vgl. ebd.

³⁶ Vgl. ebd., S. 49.

³⁷ S. ebd., S. 22.

³⁸ Zur Geschichte der Abgrenzung amerikanischer Künstler und der Kunstkritik gegenüber europäischen Vorläufern, s. Schneemann, Von der Apologie zur Theoriebildung. Die Geschichtsschreibung des Abstrakten Expressionismus, S. 168-175.

³⁹ Vgl. Barnett Newman, American Modern Artists, in: Barnett Newman. Selected Writings, S. 29. Die Vorstellung, daß die Zukunft der westlichen Kultur nicht mehr in Europa sondern in Amerika entschieden würde, bestand seit Anfang der 40er Jahre. S. dazu auch Serge Guilbaut, How New York Stole the Idea of Modern Art, S. 60 und passim.

⁴⁰ S. Guilbaut, ebd., S. 26-29.

die obsoleten Versatzstücke einer traditionellen Ästhetik gehandelt, die man den Konkurrenten der nach dem Kriege wiedererstandenen „Ecole de Paris“ als disqualifizierende Attribute gern zugestand:

„I dislike a picture that is too save and too skillfully done. ... I noticed in looking at the Carré exhibition of young French painters who are supposed to be close to this group that in ‚finishing‘ a picture they assume traditional criteria to a much greater degree than we do. They have a real ‚finish‘ in that the picture is a real object, a beautifully made object. We are involved in ‚process‘ and what is a ‚finished‘ object is not so certain.“⁴¹

Das Bewußtsein, die bildende Kunst revolutioniert und nun selbst die Spitze der Entwicklung übernommen zu haben, beherrschte die amerikanische Kunstszene in den 50er Jahren. Dieses neue Selbstwertgefühl äußerte sich in Motherwells Prägung von der „School of New York“,⁴² die in der Abwandlung „The New York School“ bis zum Ende der Dekade als Synonym für den Abstrakten Expressionismus gebraucht wurde.⁴³

„The recent ‚School of New York‘ – a term not geographical but denoting a direction – is an aspect of the culture of modern painting. The work of its artists are ‚abstracts‘, but not necessarily ‚nonobjective‘. They are always lyrical, often anguished, brutal, austere, and ‚unfinished‘, in comparison with our young contemporaries of Paris, spontaneity and a lack of self-consciousness is emphasized, the pictures stare back as one stares at them; the process of painting them is conceived of as an adventure, without preconceived ideas on the part of persons of intelligence, sensibility, and passion.“⁴⁴

Die „zweite Generation“ Abstrakter Expressionisten

Die „gesture painters“ der „New York School“ zogen in den 50er Jahren auch viele jüngere Künstler in ihren Bann, die das Selbstverständnis der Pio-

⁴¹ Vgl. Motherwells Statement, in: Artists' Sessions at Studio 35 (1950), hier zit. nach: Gibson, Issues in Abstract Expressionism, S. 322.

⁴² „The School of New York“, Titel einer 1951 von Motherwell organisierten Gruppenausstellung von 17 Künstlern in der „Frank Perls Gallery“ in Beverly Hills, Kalifornien. S. Sandler, Abstract Expressionism, S.276, Anmerk. 3, und Guilbaut, How New York Stole the Idea of Modern Art, S. 204.

⁴³ In den 60er Jahren wurde dieser Terminus zum Oberbegriff für alle Entwicklungen in der amerikanischen Kunst bis hin zur Minimal art. S. z.B. Dore Ashton, The New York School: A Cultural Reckoning, New York 1973.

⁴⁴ S. Robert Motherwell, The School of New York, (Ausst.-Kat. Beverly Hills, Ca., Perls Gallery, 1951), hier zitiert nach Guilbaut, How New York Stole the Idea of Modern Art, S. 204.

niere der „ersten Generation“ teilten.⁴⁵ Zu ihnen gehörten u.a. Helen Frankenthaler, Robert Rauschenberg, Grace Hartigan, Allan Kaprow, Elaine de Kooning, Joan Mitchell, Alfred Leslie, Friedel Dzubas, Milton Resnick, Fairfield Porter, Philipp Pearlstein, Larry Rivers, Jim Dine, Richard Stankiewicz, Sam Francis und viele andere mehr. Allerdings sind mit wenigen Ausnahmen heute nur noch die Namen jener Künstler bekannt, die später als Vertreter neuer Tendenzen hervortraten.

Die Reputation der zweiten Generation der „New York School“ wuchs kontinuierlich im Laufe der 50er Jahre. Im „Club“, einem von den Künstlern der ersten Generation Ende 1949 gegründeten Künstlerforum,⁴⁶ dessen Veranstaltungen auch avancierte Kritiker, Kunsthändler und Museumskuratoren anzog, waren bereits zu Anfang der 50er Jahre etliche jüngere Künstler vertreten. Die Vorträge und Diskussionen im „Club“ boten ihnen Gelegenheit, sich mit ihren Vorbildern auszutauschen, vor allem mit dem Kreis der „gesture painter“ aus der ersten Generation um de Kooning und Kline. Dazu gehörten auch Jack Tworkov⁴⁷ und Hans Hofmann,⁴⁸ die wie die jüngeren Künstler in „downtown“ Manhattan in einem Straßenblock rund um die „Tenth Street“ lebten und arbeiteten.⁴⁹

Im Jahr 1951 organisierten Mitglieder des „Club“ die „Ninth Street Show“, um

⁴⁵ Was nicht bedeuten soll, daß die Bewegung durch und durch homogen gewesen wäre und einige Künstler der „second wave“ seinerzeit nicht durchaus eigenständige künstlerische Ausdrucksformen entwickelt hätten. So übten sich z.B. Larry Rivers, Fairfield Porter, Richard Diebenkorn und Elaine de Kooning in einer Art gestischem Realismus, und der von John Cage inspirierte Rauschenberg hatte bereits Anfang der fünfziger Jahre monochrome weiße Bilder entwickelt.

⁴⁶ De Kooning, Kline, Reinhardt und Tworkow gehörten zu den Gründungsmitgliedern, s. Sandler, *The New York School*, S. 31.

⁴⁷ Der „gesture painter“ Jack Tworkov gehörte zu den Pionieren des Abstrakten Expressionismus, s. Sandler, *The New York School*, S. 321.

⁴⁸ Der gebürtige Deutsche Hans Hofmann, der bereits in den 40er Jahren eine treibende Kraft der Bewegung war, betrieb eine Kunstschule in der „8th Street“, in der viele jüngere Abstrakte Expressionisten ihre Ausbildung absolvierten.

⁴⁹ Pollock lebte zu diesem Zeitpunkt in East Hampton. William Baziotas, Rothko und Newman, die 1948/49 zusammen mit Motherwell die kurzlebige - einsemestrige - „Subjects of the Artist“ Kunstschule mitbegründet hatten, und ihre Kollegen und Freunde Adolf Gottlieb und Clyfford Still zogen sich bereits 1951 vom „Club“ und seinen Aktivitäten zurück. S. Sandler, *The New York School*, S. 30f, 37 u. ders., *The Club*, in: *Artforum* 4, 1 (September 1965), S. 27-31, hier S. 31.

einen Überblick über aktuelle Avantgardekunst zu geben.⁵⁰ Die Teilnahme von dreizehn jüngeren Künstlern bedeutete einen großen Prestigegewinn für die zweite Generation Abstrakter Expressionisten, die nun als „*heirs apparent*“ der amerikanischen Revolution in der modernen Kunst galten⁵¹. Zwei Jahre später wurden die „New York Artists Annuals“ ins Leben gerufen, eine künstlerkurierte Ausstellungsreihe, die nach ihrem Ausrichtungsort - Eleanor Wards „Stable Gallery“ - auch die „Stable Annuals“ genannt wurde. Deren Ausstellungskomitee dominierten nach 1955 die jüngeren Abstrakten Expressionisten, die zudem von mehreren in den 50er Jahren gegründeten Galerien vertreten wurden. Dazu gehörten neben der „Stable Gallery“ die „Tibor de Nagy“, „Martha Jackson“ und „Poindexter“ Galerien sowie künstlergeleitete Kooperativen wie die „Hansa“ und die „Tanager Gallery“.

Auch die Museen öffneten sich der „second generation“. Das „Museum of Modern Art“ richtete seit 1950 jährliche „New Talent“ Ausstellungen aus und integrierte die Nachkömmlinge erstmals in der „Twelve Americans“ Ausstellung von 1956, einer Schau in der „X Americans“-Reihe der Konservatorin Dorothy Miller, die bis dato Künstlern der ersten Generation vorbehalten war.⁵² Das „Guggenheim“ Museum zeigte 1954 die „Younger American Painters“ Ausstellung,⁵³ und der Kunsthistoriker und -kritiker Meyer Schapiro kuratierte 1957 die Ausstellung „Artists of the New York School: Second Generation“ für das „Jewish Museum“.⁵⁴

Zum anhaltenden Erfolg der Bewegung trug auch die Kunstpresse bei. Nachdem in den 40er Jahren vor allem die beiden intellektuellen Magazine

⁵⁰ So benannt nach dem Veranstaltungsort, einem leerstehenden Ladenlokal, 60 East Ninth Street. S. Sandler, *The Club*, S. 31. Die Teilnehmer der „zweiten Generation“ waren u.a. der in Deutschland geborene Friedel Dzubas, der altersmäßig, (*1915), den Pionieren der Bewegung nahestand, aber erst Anfang der 50er Jahre zu deren Kreis gestoßen war, Helen Frankenthaler, Robert Goodnough, Hartigan, Elaine de Kooning, Alfred Leslie, Joan Mitchell, Robert de Niro, Fairfield Porter u. Milton Resnick.

⁵¹ S. Irving Sandler, *The Club*, in: *Artforum* 4, 1 (September 1965), S. 27-31.

⁵² Die jungen Künstler waren Larry Rivers, Grace Hartigan, Sam Francis und Ernest Briggs.

⁵³ Teilnehmer waren u.a. Richard Diebenkorn, Merton Simpson, Carl Morris, James Brooks und William Paul Morehouse.

⁵⁴ *Artists of the New York School: Second Generation*, The Jewish Museum, New York, Ausstellungsdauer 10.3.- 28.4.1957. Zu den 23 Künstlern der Ausstellung gehörten u.a. Helen Frankenthaler, Robert Goodnough, Jasper Johns, Lester Johnson, Elaine de Kooning, Al Leslie, Joan Mitchell, Robert de Niro, Robert Rauschenberg, Milton Resnick u. George Segal.

„The Nation“ und „Partisan Review“ über die neue amerikanische Kunst berichtet hatten,⁵⁵ zogen in den 50ern die Kunstzeitschriften nach, insbesondere die Zeitschrift „art news“. Deren Chefredakteur Thomas B. Hess machte das Heft zum „family journal“ der „New York School“, vor allem des Kreises um de Kooning,⁵⁶ den er bereits in seinem Buch „Abstract Painting: Background and American Phase“ von 1951 als bedeutendsten Künstler der Bewegung herausgestellt hatte.⁵⁷ Die prestigeträchtigen Kritiker Meyer Schapiro und Harold Rosenberg veröffentlichten in dem Magazin⁵⁸ sowie der junge Kunsthistoriker Irving Sandler, der ab 1956 das Veranstaltungsprogramm des „Club“ koordinierte. Hess förderte auch die Berichterstattung über die jüngeren Abstrakten Expressionisten,⁵⁹ von denen er einige als Künstlerkritiker anheuerte, darunter Elaine de Kooning, Lawrence Campbell, Robert Goodnough, Fairfield Porter und Allan Kaprow.⁶⁰ Zudem bestellte er bei den jungen Poeten Frank O'Hara und James Schuyler Features über ihre Künstlerfreunde.⁶¹

Allein Clement Greenberg entzog der Bewegung bereits frühzeitig seine Gunst. Der Kritiker, der 1950 zusammen mit Schapiro eine „New Talent“ Ausstellung für die „Kootz“ Galerie kuratiert hatte und noch 1953 eine enthusiastische Ausstellungsankündigung für die erste „New York Artists Annual“ in der

⁵⁵ S. Anm. 2

⁵⁶ Vgl. Irving Sandler, *The New York School*, New York 1978, S. 35.

⁵⁷ Thomas B. Hess, *Abstract Painting: Background and American Phase*, New York 1951.

⁵⁸ S. z.B., Meyer Schapiro, *The Liberating Quality of Avantgarde Art. The Vital Role That Painting and Sculpture Play in Modern Culture*, in: *art news* 56, 4 (Sommer 1957), S. 36-42, u. Harold Rosenberg, *Hans Hofmann: Nature into Action*, in: *art news* 56, 3 (Mai 1957), S. 34-36, 55f.

⁵⁹ S. z.B. Thomas B. Hess, *U.S. Painting: Some Recent Directions*, in: *Art News Annual*, 25 (1956), S. 73-98, 174-180, 192-199. Das war die reichbebilderte Besprechung der von ihm Ende 1955 kuratierten Ausstellung „U.S. Painting: Some Recent Directions“ in der Stable Gallery, an der 21 Künstler der „zweiten Generation“, u.a. Elaine de Kooning, Friedel Dzubas, Helen Frankenthaler, Joan Mitchell, Robert Rauschenberg, Milton Resnick u. Larry Rivers teilnahmen.

⁶⁰ S. z.B. Elaine de Kooning, *Subject: What, How or Who?*, in *art news* 54, 4 (April 1955), S. 26-29, 61f, u. Lawrence Campbell, *Resnick Paints a Picture*, in: *art news* 56, 8 (Dezember 1957), S. 38-41, 65f, u. Robert Goodnough, *Kline Paints a Picture*, in: *art news* 51, 8 (Dezember 1952), S. 36-39, 63f, u. Fairfield Porter, *Rivers Paints a Picture*, in: *art news* 52, 9 (Januar 1954), S. 56-59, 81-83, u. Allan Kaprow, *The Legacy of Jackson Pollock*, in: *art news* 57, 6 (Oktober 1958), S. 24-26, 55-57.

⁶¹ S. z.B. Frank O'Hara, *Porter Paints a Picture*, in: *art news*, (Januar 1955), S. 38-41, 66f, u. James Schuyler, *Bell Paints a Picture*, in: *art news* 57, 5 (September 1958), S. 42-45, 61f.

„Stable Gallery“ schrieb,⁶² distanzierte sich Mitte der 50er Jahre von den Vertretern - Protagonisten und Epigonen - der gestischen Abstraktion. In seinem Artikel „'American-Type' Painting“ von 1955 diagnostizierte er schonungslos deren Niedergang und rief die Farbfeldmalerei von Newman, Rothko und Still zur einzig zukunftssträchtigen amerikanischen Malerei aus.⁶³

„Is There a New Academy?“

Bis Mitte der 50er Jahre dominierte das Sendungsbewußtsein die New Yorker Szene, eine „neue Kunst“ in einer „neuen Kunstmetropole“ zu schaffen. Erst danach verunsicherten erste Zweifel die Künstlergemeinschaft, ob noch von dem vielzitierten Ringen um individuelle Findung und authentischen Ausdruck die Rede sein könne. Größe und Popularität der Bewegung schienen dem Anspruch auf Originalität zuwiderzulaufen, den die jüngeren Künstler von ihren Vorbildern übernommen hatten.⁶⁴ Waren die Mitglieder der jungen Künstlergemeinschaft nur noch farblose Epigonen? Beutete eine dritte und vierte Generation Abstrakter Expressionisten die revolutionären Errungenschaften ihrer Vorgänger aus und schmückte sich mit deren Lorbeeren, ohne selbst den Willen und die Kraft zur Erneuerung zu haben?⁶⁵

Diese Fragen wurden 1958 in einer Diskussionsrunde des „Club“ zum Thema „*Has the Situation Changed?*“ erörtert, und Irving Sandler veröffentlichte im selben Jahr in der Sommer- und Herbstausgabe von „art news“ die Ergebnisse einer Künstlerbefragung über Wohl und Wehe des Eklektizismus. Darin bezo-

⁶² Wiederabgedruckt in: Clement Greenberg. *The Collected Essays and Criticism*, hrsg.v. John O'Brian, 3, *Affirmations and Refusals*. 1950-1956, Chicago u. London 1986, S. 120f.

⁶³ Clement Greenberg, „American-Type“ Painting, in: *Partisan Review* 22, 2 (Frühjahr 1955), S. 179-196, wiederabgedruckt in: Clement Greenberg. *The Collected Essays and Criticism*, 3, S. 217-235.

⁶⁴ Ein erstes Zeugnis für diesen Stimmungsumschwung ist der 1955 von Elaine de Kooning, einer der prominentesten Künstlerinnen der zweiten Generation, in „art news“ veröffentlichte Artikel „Subject: What, How, or Who?“, worin sie diese Vorwürfe zurückwies, (s. Anm. 60).

⁶⁵ Vgl. John Ferren zur Attitüde der Nachfolger: „*We are rebellious at times, heedful of the wisdom of our elders when it suits our needs, loving at times to the point of plagiarism, and sometimes slightly incestuous.*“ John Ferren, *Stable State of Mind*, in: *art news* 54, 5 (Mai 1955), S. 22f, 63f, hier: S. 23, u. Thomas B. Hess' vehemente Verteidigungsschrift für die jüngeren Künstler „*Younger Artists and the Unforgivable Crime*“, in: *art news* 56, 2 (April 1957), S. 46-49, 64f.

gen sechzehn „*outstanding American artists*“⁶⁶ unter der unverfänglich formulierten Überschrift "Is Today's Artist With or Against the Past?" Stellung.⁶⁷ Obwohl oder gerade weil die Diskussion im „Club“ von heftigen Auseinandersetzungen bestimmt war,⁶⁸ suchten Künstler und Herausgeber das Thema in der Veröffentlichung herunterzuspielen. „*What's so wrong with being eclectic?*“ fragte Willem de Kooning, „*A man does a painting and they jump on him for being 'eclectic' as if it was a terrible crime - a moral sin.*“ In der Malerei sei schließlich nichts wirklich abgeschlossen oder unmöglich, und als Künstler auf der Tradition zu beharren oder sie zu verwerfen, sei beides gleichermaßen abgegriffen. Zudem schienen ihm auch die eigenen Bilder nicht mehr so revolutionär wie zu den Zeiten, als Kritiker die neuen Künstler als „*drippers*“ und „*paint-slingers*“ verspottet hätten, und selbst der große Pollock des „Metropolitan Museum“ wirke heute sehr lyrisch und friedvoll.⁶⁹ Auch Carl Holty, kein Abstrakter Expressionist aber ein „Altmeister“ der geometrischen Abstraktion in Amerika, fand es nur natürlich, daß junge Avantgarde-Künstler ein Vorbild hätten, dem sie nacheiferten. Vor 50 Jahren sei dies Picasso gewesen, aber der überkonzeptualisierte und überintellektualisierte Ansatz des Kubismus hätte eine Gegenreaktion hin zu spontaneren und sinnlicheren Ausdrucksformen ausgelöst.⁷⁰ Esteban Vicente, ein in Europa wenig bekannter Maler aus dem Kreis um de Kooning, erklärte den hohen Stellenwert der Individualität für Künstler aus den Konformitätszwängen der zeitgenössischen Gesellschaft. Weil es de facto weniger Raum für Individualität gebe, sei sie so oft im Gespräch. Dabei verliere man aber das eigentliche Ziel aus den Augen: den lebenslangen Kampf um den Zugang zur Malerei, von der der Künstler nie wis-

⁶⁶ Stuart Davis, Robert Goodnough, Grace Hartigan, Carl Holty, Frederick Kiesler, Franz Kline, Willem de Kooning, Landes Lewitin, Joan Mitchell, Reuben Nakian, Robert Rauschenberg, Ad Reinhardt, Milton Resnick, Herman Rose, David Smith u. Esteban Vicente.

⁶⁷ S. Is Today's Artist with or against the Past?, 1, hrsg. v. Irving Sandler, in: art news 57, 4 (Juni 1958), S. 26-29, 42-46, 54-58, u. Is Today's Artist with or against the Past?, 2, hrsg. v. dems., in: art news 57, 5 (September 1958), Teil 2, S. 38-41, 58-63.

⁶⁸ Alfred H. Barr, der Gründungsdirektor des „Museum of Modern Art“, hatte von den jungen Künstlern vehement eine eigenständigere Haltung gefordert und erntete deshalb empörte Reaktionen von Debattanten und Zuhörerschaft, darunter auch Hess und Sandler von „art news“. S. Sandler, The School of New York, S. 282f.

⁶⁹ Vgl. Willem de Kooning, Statement zu: Is Today's Artist with or against the Past?, 1, S. 27, 56.

⁷⁰ Vgl. Carl Holty, Statement, ebd., S. 44, 55.

se, wohin sie ihn führen werde.⁷¹ Franz Kline, der trotz seiner späten Berufung zum Abstrakten Expressionismus in den 50er Jahren als einer der führenden und typischsten Künstler der Bewegung galt,⁷² betonte, wie wichtig es sei, nicht nur vergangene Leistungen, sondern endlich auch die zeitgenössischen Künstler enthusiastisch zu loben. Ohne Gefühl für das aktuelle Geschehen könne man nicht hoffen, frühere künstlerische Bewegungen zu verstehen.⁷³ Die einzige kritische Stimme in dieser Umfrage kam von Ad Reinhardt. Der notorische Querulant und Satiriker des Kunstbetriebes, tat die „*I-don't-know-where-I'm-going, -I-don't-know-where-I-am, I-don't-know-what-I'm-doing, ...I-don't-know-when-I'm-done*“ Attitüde der Kollegen sowie alles Gerede „*about or against or for the past*“ als aufmerksamkeitsheischendes „*gimmick*“ ab. Einstmals seien die Museen der Ort stiller Kontemplation gewesen, heute, da „*der Künstler in Jedermann überall ausbricht wie eine Epidemie*“, wären sie zu populären Unterhaltungsunternehmen verkommen.⁷⁴

Sandler hatte eingangs gefragt, ob es nur kultureller Aberglaube sei, daß junge Künstler die Positionen ihrer Vorgänger verwerfen müßten.⁷⁵ Mit Ausnahme von Reinhardt, von dem ohnehin kein positives Statement zu erwarten war, hatten alle Befragten dies bejaht. So konnte der „art news“ Redakteur seine Leser mit der beruhigenden Versicherung, daß auch moderne Künstler eine enge Verbindung zum „*whole eclectic panorama of history*“ unterhielten, in die neue Saison schicken.⁷⁶ Aber diese verlief noch kritischer für die Abstrakten Expressionisten als die vorhergehende. Das spiegelte sich 1959 in mehreren Podiumsdiskussionen im „Club“ zum Thema „*What is the New Academy?*“ wider. Irving Sandler bat siebzehn an der Diskussion beteiligte Künstler um Stellungnahmen,⁷⁷ die „art news“ im Juni und September unter der Fra-

⁷¹ Vgl. Esteban Vicente, ebd., S. 45, 55f.

⁷² Franz Kline war bis zu seinem „Initiationserlebnis“, das ihm laut Überlieferung im Jahre 1950 in einer Motherwell Ausstellung widerfuhr, ein Maler sozialkritischer Genreszenen. Vgl. Black and White, hrsg.v. Ben Heller, (Ausst.-Kat. New York, The Jewish Museum, Dez. 1963-Jan. 1964), New York 1963, o.P., u. Sandler, Abstract Expressionism, S. 249]

⁷³ Vgl. Franz Kline, Statement zu: Is Today's Artist with or against the Past?, 2, S. 40, 58.

⁷⁴ Vgl. Ad Reinhardt, Statement zu: Is Today's Artist with or against the Past?, 1, S. 28, 56f.

⁷⁵ Vgl. Irving Sandler's Einleitung, ebd., S. 26.

⁷⁶ Vgl. Irving Sandler's Einleitung zu: Is Today's Artist with or against the Past?, 2, S. 38.

⁷⁷ Norman Bluhm, Herman Cherry, Friedel Dzubas, John Ferren, Helen Frank-

gestellung „Is There a New Academy?“ veröffentlichte.⁷⁸ Die Künstler, so Sandler, reagierten hiermit auf konservative Kritiker, die der neuen Malerei immer schon kritisch gegenübergestanden hätten, in letzter Zeit aber mit zunehmendem Nachdruck die Bezeichnung „*new academy*“ für New Yorker Avantgarde-Kunst gebrauchten: „... *implying that so-called Abstract-Expressionist idioms, whose primary value has been individuality, have been turned into prescriptions for painting and sculpture.*“⁷⁹ Die große Mehrheit der Befragten zählte diesmal zur „early wave“, der zweiten, bereits zu Anfang der 50er Jahre in die Bewegung eingebundenen Generation Abstrakter Expressionisten. Als Vertreter der „first generation“ meldeten sich Ad Reinhardt und Jack Tworkov und ihre heute weniger bekannten Mitstreiter John Ferren und Landes Lewitin und der Bildhauer David Hare zu Wort.

Die Bandbreite der Antworten war groß. Zum einen war von einer zunehmenden Kommerzialisierung und deren Anziehungskraft auf eine große Anzahl mediokrer Talente die Rede. Zum anderen wurde behauptet, daß eine Reihe von konservativen Kritikern und Kuratoren sich gegen die Bewegung verschworen hätten. Massenmedien, „*mass-museums and entertainment-industries*“, monierte Ad Reinhardt, hätten einen großen Markt für die Kunst erobert und das Künstlerdasein zu einer „*over-crowded, ignoble profession*“ verkommen lassen.⁸⁰ „Time“, „Life“ und „Fortune“ hätten die Geldwechsler in den hehren Tempel der Kunst getrieben, bemerkte auch Elaine de Kooning, und seit das große Geld dort eingezogen sei, werde nur noch das Stück von des Kaisers Neuen Kleidern gegeben. Virtuosität sei bedeutungslos, denn die Regel laute „*last come, first served*“.⁸¹ David Hare, ein Bildhauer aus dem Umfeld der ersten Generation Abstrakter Expressionisten,⁸² beklagte, daß die Revolution zu schnell durchgesetzt, akzeptiert und institutionalisiert worden

enthaler, David Hare, Alex Katz, Elaine de Kooning, Landes Lewitin, Michael Loew, Nicholas Marsicano, Raymond Parker, Ad Reinhardt, Milton Resnick, Richard Stankiewicz, George Sugarman und Jack Tworkov.

⁷⁸ S. *Is There a New Academy?*, 1, hrsg. v. Irving Sandler, in: *art news* 58, 4 (Juni 1959), S. 34-37, 58f, u. *Is There a New Academy?*, 2, hrsg. v. dems., in: *art news* 58, 5 (Sept. 1959), S. 36-39, 58-60.

⁷⁹ Vgl. Sandler's Einleitung zu: *Is There a New Academy?*, 1, S. 34.

⁸⁰ Vgl. Ad Reinhardt, Statement zu: *Is There a New Academy?*, ebd., S. 58.

⁸¹ Vgl. Elaine de Kooning, Statement zu: *Is There a New Academy?*, ebd., S. 36.

⁸² Auch einige Bildhauer, wie David Hare, Herbert Ferber, Ibram Lassaw, Theodore Roszak und David Smith standen dem Kreis der Abstrakten Expressionisten nahe, (s. dazu auch Anm. 5).

sei. Zudem hätten dabei zu viele Amateure mitgemischt, durch deren Wiederholungen der Abstrakte Expressionismus zum Stil geronnen sei. Es sei tragisch, wenn die Kunst als spirituelle, urmenschliche Tätigkeit sich im hektischen Getriebe der materialistischen Welt verlöre.⁸³ Auch Landes Lewitin bedauerte, daß „*pecuniary motives*“ und modische Grillen über die künstlerische Souveränität triumphierten. Es gebe nicht genug Genie auf der Welt für die große Zahl angehender Künstler, und was einige als Schule oder Akademie bezeichnen würden, sei nichts als eine Ansammlung von Individuen, „*who act by physical imitation at its lowest ebb*“.⁸⁴

Der gebürtige Deutsche Friedel Dzubas, ein Klee-Schüler, der sich als Teilnehmer der „Tenth Street Show“ erst Anfang der 50er Jahre den Abstrakten Expressionisten angeschlossen hatte, sah die Schuldigen in der jungen, rasch anwachsenden Künstlergemeinde rund um die Zehnte Straße, deren Mitglieder seit Mitte der 50er Jahre auch die Veranstaltungen im „Club“ dominierten.⁸⁵

„Why is it after an evening of openings on Tenth Street, I come away feeling exhausted from the spectacle of boredom and the seemingly endless repetition of the safe sameness? I wonder why people - especially young people - continue to do something which in its results is as dreary and dim as a late Victorian front parlor, and as respectable?“⁸⁶

Die Künstler von der „Tenth Street“, so sein Vorwurf, ahmten die Handschrift der bekannten Vorbilder nach, deren Werke selbst einem verwöhnten Publikum bedauerlicherweise bereits seit einigen Jahren als „*safe and palatable tender of excitement*“ dienten. Die Nachkömmlinge zögen den Unwegsamkeiten und Fähnissen des eigenen Weges den sicheren Grund des Erprobten und Akzeptierten vor. Deshalb imitierten sie die Meister bis hin zu den Zufallsprodukten des spontanen Prozesses - den Spritzern und Tropfspuren des farbgetränkten Pinsels.

„There is an audience that knows what to expect. There is an atmosphere of complacent kaffee-klatsch, one can find all the tricks of the current trade, the dragging of the brush, the minor

⁸³ Vgl. David Hare, Statement zu: Is There a New Academy?, 1, S. 37, 59.

⁸⁴ Vgl. Landes Lewitin, Statement zu: Is There a New Academy?, ebd., S. 35, 58f.

⁸⁵ S. Sandler, The New York School, S. 32.

⁸⁶ Vgl. Friedel Dzubas, Statement zu: Is There a New Academy?, 2, S. 37, 59f, hier: S. 37.

*accidents (within reason), the seeming carelessness and violence ever so cautiously worked up to.*⁸⁷

Wenn der Geist der Suche und Entdeckung fehle, und die Geste als Ausdruck dieser ursprünglichen Erfahrung zur mechanischen Wiederholung gerate, sei die Rede von einer Akademie gerechtfertigt. Schönheit und Größe eines authentischen Werkes, und hier beschwor er noch einmal die Ideale der 50er Jahre, lägen im Prozeß, dem Vorstoß „*into the unknown*“, von dem der Künstler selbst nicht wisse, wohin er ihn führen werde:

*„... there is the final depth of adventure, man's greatness to trust without knowing and the beautiful tragedy of his fallibility, his singleness and the beat of his heart... that is what I want to feel when I look at art. I wish to be moved, not pleased.*⁸⁸

Andere Künstler wie George Sugarman, Milton Resnick, Jack Tworkov und Michael Loew suchten der ganzen Diskussion den Boden zu entziehen oder sie zumindest herunterzuspielen. Michael Loew etwa zeigte sich verwundert, warum die zeitgenössische Kunst ständig hinterfragt und angegriffen werde. Die Abstraktion und die Entdeckung der Persönlichkeit als Quelle der Kunst hätten dem Künstler unermeßliche Freiheiten erschlossen. Daher sei der Vorwurf des Akademismus nur schwer verständlich. Er riet Künstlern und sympathisierenden Kritikern, öffentlich vorgetragene Befürchtungen, daß der „*group-look*“ überhandnehmen könne, in Zukunft zu unterlassen. Es sei der gemeinsamen Sache dienlicher, stattdessen die Leistungen einzelner Künstler sachlich herauszustellen. Die militanten Kritiker der Abstraktion warteten nur auf die Gelegenheit, ihr den Garaus zu machen. Derzeit segelten sie „*unter der Flagge der Anti-Akademie*“- Bewegung, um das gegenwärtige Kapitel in der zeitgenössischen Kunst im Namen der Kunstgeschichte schließen zu können.⁸⁹ Auch sein Kollege Jack Tworkov suchte nach Schuldigen. Er machte die neuen „*vanguardists*“ unter den Nicht-Künstlern als treibende Kräfte in dieser Diskussion aus: „*the opinion organizers, the critics, the curators, the art historians, the non-artist members of juries, and last but not least, the bourgeois turned into liberated bohemians.*“⁹⁰

⁸⁷ Vgl. ders., ebd., S. 37, 59.

⁸⁸ Vgl. ders., ebd., S. 37.

⁸⁹ Vgl. Michael Loew, Statement zu: *Is There a New Academy?*, ebd., S. 36, 58.

⁹⁰ S. Jack Tworkov, Statement zu: *Is There a New Academy?*, ebd., S. 38, 58.

Der defensive Ton der Einlassungen, die Schuldzuweisungen und das Bemühen, das Thema herunterzuspielen zeigen, daß der Abstrakte Expressionismus zu diesem Zeitpunkt längst nicht mehr unumstritten war. Auch alle weiteren Versuche von Künstlern und Sympathisanten der Bewegung, den Schaden zu begrenzen, fruchteten nichts mehr. Denn es hatte sich eine breite Koalition von Gegnern formiert, die Ausdrucksformen und Rhetorik der gestischen Abstraktion für verbraucht und nicht mehr zeitgemäß erachteten. Entgegen Tworkovs Mutmaßungen gehörten sogar eine Reihe von Künstlern aus dem Kreis der „New York School“ zu der Front der Kritiker, die gegen den Abstrakten Expressionismus aufrüsteten.

1.2 Die Gegner des Abstrakten Expressionismus

Die Kritiker der Abstrakten Expressionisten kamen aus allen mit der Kunst verbundenen Tätigkeitsfeldern. Sie verteilten sich auf drei Lager, von denen sich in der Folgezeit allerdings nur zwei durchsetzen konnten.

Zum einen waren dies die Anhänger des anfänglich als „*Neo-Dada*“ ridikülisierten Flügels der „New York School“. Dessen Vertreter waren von den visuellen Reizen der städtischen Lebenswelt fasziniert und integrierten Alltagsgegenstände oder Abfallmaterialien in ihre Bilder und raumplastischen Gebilde. Zu dieser Gruppe gehörten die Maler Robert Rauschenberg und Jasper Johns, die „junk sculptors“ Richard Stankiewicz, John Chamberlain und Mark di Suvero sowie Allan Kaprow, Claes Oldenburg, George Segal und Jim Dine, die Ende der 50er Jahre von der Malerei zum Happening konvertierten. Deren raumgreifende Materialbilder, „junk sculptures“ und Environments, die das „Museum of Modern Art“ 1961 unter dem Begriff „Assemblage“ zusammenfaßte,⁹¹ machten die Plastik populär - bis dahin ein vernachlässigtes Gebiet in der malereifixierten amerikanischen Kunst. Zudem bereiteten Gebrauchsobjekte und Konsumartikel als bildnerische Mittel der bunten Warenweltikonographie der Pop-art den Boden, weshalb Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Claes Oldenburg, George Segal und Jim Dine seit den 60er Jahren als Pop-Künstler gehandelt werden.

Zum anderen gewann die bisher als intellektuell-unterkühlt geltende Farb-

⁹¹ S. dazu Stephan R. Geiger, Die Neue Realität in der Kunst in den frühen 60er Jahren. Untersuchungen am Beispiel der MoMA-Ausstellung „The Art of Assemblage“, Diss. Bonn 2005.

feldmalerei eines Still, Rothko, Reinhardt und Newman zunehmend Anhänger. In deren Gefolge konnten Morris Louis', Kenneth Noland's und Frank Stellas „Streifenbilder“ sowie andere Formen einer „puristischen“, formal stark reduzierten, zumeist geometrisch orientierten Abstraktion wie das „Hard-Edge Painting“ in der New Yorker Kunstszene reüssieren. Unter den Begriffen „*neue Abstraktion*“ oder „*Post Painterly Abstraction*“ subsumiert, verdrängten diese Tendenzen die gestische Malerei aus dem Zentrum des Interesses.

Eine dritte Fraktion schließlich trat für eine „neue Figuration“ ein. Darunter waren auch jüngere Maler der „New York School“, die einen impressionistisch inspirierten, malerisch-gegenstandsbezogenen Stil entwickelt hatten.⁹² Aber statt eines humanistisch orientierten „*neuen Bildes des Menschen*“ und seiner Lebenswelt⁹³ triumphierte zu guter Letzt die Pop-art mit ihren glatten „Porträts“ banaler Konsumobjekte, denen ein größerer kommerzieller Erfolg und eine größere Popularität zuteil werden sollte als den allermeisten Kunstrichtungen zuvor.

Die Künstler

Robert Rauschenberg und Jasper Johns gehörten zu den Protagonisten der „*Neo-dada*“ Fraktion, deren „*gegenwärtigen Erfolg*“ sich die Anhänger der gestischen Abstraktion Ende der 50er Jahre nur mit mangelndem Qualitätsbewußtsein der New Yorker Kunstszene erklären konnten.⁹⁴ Die beiden Künstler waren Freunde und verdienten ihren Lebensunterhalt durch gemeinsame Schaufenstergestaltungen.⁹⁵ Sie waren von dem Komponisten und Multi-Media Apologeten John Cage beeinflusst, dessen Kurse im legendären „Black Mountain College“ Rauschenberg zu Anfang der 50er Jahre besucht hatte.⁹⁶ Dem

⁹² Zu diesen gehörten Larry Rivers, Wolf Kahn, Nell Blaine und Jane Freilicher.

⁹³ Das strebte auch die Künstlergruppe „Chicago Monster Roster“ an. Deren Mitglieder suchten nach gültigen Formulierungen für die emotionalen Unsicherheiten der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, lehnten den Abstrakten Expressionismus aber als inkommensurable, stilistisch verarmte und inhaltlich entleerte Kunst ab. S. Leon Golub, A Critique of Abstract Expressionism, in: College Art Journal 14, 2 (Winter 1954/55), S. 142-147. Der bekannteste Künstler der Gruppe war Leon Golub, in dessen Werk die zermarterte und verstümmelte menschliche Figur eine zentrale Rolle einnimmt.

⁹⁴ Vgl. das Statement von Friedel Dzubas, in: Is There a New Academy?, 2, S. 59.

⁹⁵ S. Seitz, Art in the Age of Aquarius, S. 205.

⁹⁶ Rauschenberg entwarf ab 1954 auch Kostüme und Bühnenbilder für die „Cunningham Dance Company“, als deren musikalischer Direktor John

Persönlichkeitskult des Action-painting setzten sie mit der Verbindung von Malerei und Alltagsobjekten, etwa in Rauschenbergs „Combine-Paintings“, ein Stück außerbildliche Realität entgegen und suchten somit „Kunst und Leben“ stärker zu entgrenzen.⁹⁷ (s. Abb. 2 u.3)⁹⁸

Rauschenberg hatte sich bereits im Laufe der 50er Jahre durch ikonoklastische Gesten hervorgetan. Am spektakulärsten war das Ausradieren einer de Kooning Zeichnung, um die er den älteren Künstler 1953 unter Angabe des Zweckes gebeten hatte. Auch seine Bildcollagen „Factum I“ und „II“ von 1957 waren gezielte Provokationen des abstrakt-expressionistischen Establishments.⁹⁹ Darin kombinierte der Künstler abgeriebene und aufmontierte Fotos mit Tropfungen und anderen vorgeblich „spontanen“ Markierungen zu zwei fast identischen Bildern. Daß er die als Protokoll von individuellen Seinszuständen hochgeschätzten Zeichen der künstlerischen Hand auf eine Stufe mit technischen und mechanischen Reproduktionsverfahren stellte, war eine dezidierte Kritik am künstlerischen Selbstverständnis der „gesture-painters“.

Der gleichfalls von John Cage beeinflusste Allan Kaprow¹⁰⁰ führte Ende der 50er Jahre einen Werbefeldzug für die gattungsüberschreitende, multi-mediale Kunstform des „Happening“, ein Cross-over aus Malerei, Skulptur und Thea-

Cage fungierte. S. Calvin Tomkins, *The Bride and the Bachelors*, New York 1968, S. 265. Zum Black Mountain College, s. Mary Emma Harris, *The Arts at Black Mountain College*, Cambridge, Mass., u. London 1987.

⁹⁷ Rauschenbergs wohl berühmtestes Statement zu seiner Kunst stammt aus jener Zeit: „*Painting relates to both art and life. Neither can be made. (I try to act in the gap between the two).*“ Vgl. Robert Rauschenberg, Statement, in: *Sixteen Americans*, (Ausst.-Kat, The Museum of Modern Art, New York), hrsg.v. Dorothy Miller, New York 1959, S. 58.

⁹⁸ In: Robert Rauschenberg, (Ausst.-Kat. Washington, D.C., The National Collection of Fine Arts, 30.10.76-2.1.1977), Washington, 1977, Abb. S. 37, u. Leo Steinberg, *Encounters with Rauschenberg*, Chicago u. London 2000, Abb.12, S. 14.

⁹⁹ Erased de Kooning Drawing, 1953, Tinte u. Radiergummispuren auf Papier, Holz, Blattgold, 64,14 x 55,25 x 1,27 cm, s. dazu Peter Friese, Sechs Kapitel einer besonderen Rezeptionsgeschichte, in: *Kunst nach Kunst*; (Ausst.-Kat. Bremen, Neues Museum Weserburg, 18.8.-13.11.2002), Bremen 2002, S. 42-67, hier: S. 42-44. Factum I u. II, 1957, Mischtechnik, 157,5 x 90 cm, s. dazu Peter J. Schneemann, *Von der Apologie zur Theoriebildung. Die Geschichtsschreibung des Abstrakten Expressionismus*, Berlin 2003, S. 81-84.

¹⁰⁰ Allan Kaprow hatte wie George Brecht, Al Hansen und Dick Higgins Ende der 50er Jahre Cages „Kompositionskurs“ an der „New School of Social Research“ belegt.

ter.¹⁰¹ Unter den als „Neodadaisten“ bespöttelten Künstlern, die ihrerseits den spontanen Ausdrucksdrang der Kollegen persiflierten, trat Kaprow öffentlich am entschiedensten gegen die ehemaligen Mitstreiter auf. Der Künstler, der in der ersten Hälfte des Jahrzehnts als Maler debütiert hatte, störte die „Has the Situation Changed?“ Diskussion von 1957 im „Club“ mit Zwischenrufen, in denen er gar den bevorstehenden „*Niedergang der Malerei*“ heraufbeschwor.¹⁰² Damit war er der erste, der diese auch in der zweiten Hälfte der 60er Jahre unter Künstlern sehr populäre Überzeugung in aller Öffentlichkeit vortrug. Im Oktober desselben Jahres legte er mit dem Artikel „The Legacy of Jackson Pollock“ in „art news“ nach, in dem er Pollocks Tod und die schöpferische Unfruchtbarkeit dessen letzter Jahre als Gleichnis für das unrühmliche Scheitern des „*tragischen Stils*“ in der „*Neuen Kunst*“ benutzte, deren Erfindungen jetzt die Kurse der „College Art Departments“ belebten.¹⁰³ Da Kaprow die Raum-, Ding-, und Erlebniskunst der „*happenings and events*“ dennoch als die logische Fortführung und Erweiterung des „Action-Painting“ darstellte, - ganze Passagen dienen der Würdigung der bis dato vermeintlich uneingelösten Vorgaben des Pollock'schen Oeuvres - mag die Verantwortlichen von „art news“ zur Veröffentlichung des Beitrages bewogen haben. Zumal Kaprow dem Kreis der „New York School“ entstammte und somit in ihren Augen wohl mehr Autorität besaß als andere Kritiker der Bewegung.¹⁰⁴

Kaprow missionierte weiterhin für das Happening¹⁰⁵ und schockte einige Jahre später erneut das Establishment der Abstrakten Expressionisten mit dem Essay „Should the Artist Become a Man of the World?“¹⁰⁶ in „art news“.¹⁰⁷ Darin erklärte er, daß die Zeit des an der Welt verzweifelnden, entfremdeten

¹⁰¹ Zu Kaprow s. auch Ursprung, Grenzen der Kunst, S. 43-197.

¹⁰² S. Sandler, The New York School, S. 203.

¹⁰³ S. Allan Kaprow, The Legacy of Jackson Pollock, in: art news 57, 6 (Oktober 1958), S. 24-26, 55-57.

¹⁰⁴ Diesem Umstand verdankte auch Jasper Johns die Titelseite einer „art news“ Ausgabe im Januar 1958, (art news 56, 9), die sein Bild „Target“ zeigte.

¹⁰⁵ Ein Jahr später griff Kaprow seine Kritik noch einmal auf und nannte den Abstrakten Expressionismus und seine neuesten Ableger von der „Tenth Street“ „*a tremendous amount of dullness*“, was er diesmal aber nur unter der Rubrik „Briefe an den Herausgeber“ verbreiten durfte. S. Allan Kaprow, Editor's Letters, in: art news 57, 10 (Februar 1959), S. 6.

¹⁰⁶ S. Allan Kaprow, Should the Artist Become a Man of the World?, in: art news 63, 6 (Oktober 1964), S. 34-37, 58f.

¹⁰⁷ S. dazu auch: Thomas B. Hess, Editorial. The Artist as a Company-Man, in: art news 63, 6 (Oktober 1964), S. 19.

Künstlers, des Archetypen des Opfers der Gesellschaft,¹⁰⁸ endgültig vorbei sei. Die neuen Künstler seien „*creator professors*“ mit Universitätsabschlüssen und Experten in Public Relations. Wie die Vertreter anderer respektierter Berufe agierten diese in einem komplexen geschäftlichen Netzwerk, das die Kunst an ein enthusiastisches Mittelklassepublikum vermittele, dem die Künstler und ihre Mitstreiter überdies selbst entstammten.¹⁰⁹

Der Maler Ad Reinhardt ist ein weiteres Beispiel für eine Gegenreaktion aus der Mitte der Bewegung. Seine Position war den neodadaistischen Projekten zur Entgrenzung von „Kunst und Leben“ allerdings diametral entgegengesetzt, denn er forderte eine „reinere“, puristische Kunst. Der Künstler hatte schon in den 40er Jahren bei Betty Parsons ausgestellt und gehörte zu den Gründungsmitgliedern des „Artists‘ Club“. Er kritisierte bereits seit dem Anfang der 50er Jahre die gestischen Exzesse der malerischen Abstraktion und deren exuberante Erklärungsmodelle. Während die meisten seiner Kollegen die neuerdings diagnostizierte mangelnde Originalität des Action-painting auf fehlendes emotionales Engagement zurückführten, beklagte er den Überschwang desselben und die Fortsetzung des „*göttlichen Wahnsinns in der dritten abstrakt-expressionistischen Generation*“.¹¹⁰ Seine Haltung nimmt vieles von dem vorweg, was die Denkungsart einer jüngeren Generation abstrakter Künstler in der nächsten Dekade prägen sollte.

Reinhardt hatte seine künstlerische Laufbahn als Mitglied der „American Abstract Artists“, („AAA“), mit strengen geometrischen Kompositionen begründet, bevor in den 40er Jahren seine kalligraphisch-expressionistische Phase begann.¹¹¹ Anfang der 50er Jahre – als die gestische Malerei in allen Museen, Kunstzeitschriften und Kunstschulen gefeiert wurde – kehrte Reinhardt gegen

¹⁰⁸ Kaprow bezog sich hier auf Antonin Artauds Aufsatz „Van Gogh, the Man Suicided by Society“, der im März 1949 im „Tiger’s Eye“, einem der programmatischen Avantgarde-Magazine der Abstrakten Expressionisten abgedruckt worden war. S. Gibson, *Issues in Abstract Expressionism*, S. 181-204.

¹⁰⁹ S. Kaprow, *Should the Artist Become a Man of the World?*, S. 36.

¹¹⁰ Vgl. Ad Reinhardt, 44 titles for artists under 45, in: *It is*, 1 (Frühjahr 1958), S. 22f, hier zitiert nach Ad Reinhardt. *Schriften und Gespräche*, hrsg.v. Thomas Kellein, München 1984, S. 62-65, hier: S. 63.

¹¹¹ „Dark Symbol“ und „Cosmic Sign“, die Titel der beiden Bilder, mit denen er an der von Barnett Newman für Betty Parsons organisierten Ausstellung „The Ideographic Picture“ (20. Jan.-8.Feb. 1947) teilnahm, sind bezeichnend für diese Periode seines Schaffens. Vgl. Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, S. 237, Anm. 170.

den Trend zur puristischen Abstraktion zurück. Er begann mit der Farbfeldmalerei, die ihn zur Monochromie und den heute berühmten „Schwarzen Bildern“ führte.¹¹² Im Zuge seiner künstlerischen Entwicklung erlebte er, daß nur die Spielarten der gestischen Abstraktion von den Meinungsführern propagiert wurden. Dies nahm ihn gegen die expressionistischen Ausdrucks- und Weltdeutungsformeln ein, die den Abstrakten Expressionismus populär gemacht hatten, ihm aber früh nur noch als Schmiermittel einer prestige- und profitfördernden Verkaufskampagne galten. So formulierte er bereits 1952 in einer seiner ersten Episteln an die Kunstwelt, in denen er seine Anliegen oft negativ verklausulierte:

„Für mich in der Malerei bitte keine Augentäuschereien... keine Illusionen...keine Traumbilder oder Tropfereien, keine wahnhaften Garnierungen,...keine Akrobatik, keine Heldentaten, kein Selbstmitleid, keine Schuld, keine Pein, ... keine malerische Persönlichkeit, keine romantische Verlockung... keine Kiste voller Kunstkniffe, keine Textur, keine Farbqualitäten, kein Impasto,... keine Verwechslung von Malerei mit allem, was nicht Malerei ist.“¹¹³

Seine ehemaligen Weggefährten schmähte er als „späte Spontaneitätsexperten“ und „professionelle Irrationalisten“,¹¹⁴ „karrieristische Romanzenbastler“¹¹⁵ und geschäftstüchtige „Mythopoeten“. Sie hätten mit dem Schlachtruf „Es gibt nichts derartiges wie ein gutes Gemälde über nichts“ eine Dekade „heißer, überladener, kompromittierter Kunst“ eingeleitet.¹¹⁶ Zudem, spottete

¹¹² S. Heribert Heere, Ad Reinhardt und die Tradition der Moderne, Frankfurt/Main 1986.

¹¹³ Vgl. Ad Reinhardts Statement zur Ausstellung „Zeitgenössische Amerikanische Malerei“, in: University of Illinois Annual, 1952, wiederabgedruckt in: Ad Reinhardt. Schriften und Gespräche, S. 28f, hier: S. 28.

¹¹⁴ Vgl. Ad Reinhardt, Cycles through the Chinese Landscape, in: art news 53, 8 (Dezember 1954), wiederabgedruckt in: Ad Reinhardt. Schriften und Gespräche, S. 43-46, hier: S. 44.

Reinhardt benutzte seine höchst eigenwillige Deutung der „klassischen Phasen“ der Zen-Malerei nur als Folie für die Darstellung der Schwächen des Abstrakten Expressionismus.

¹¹⁵ Vgl. Ad Reinhardt, The Artist in Search of an Academy, Teil 2: Wer sind die Künstler?, in: College Art Journal 12, 3 (Frühjahr 1953), wiederabgedruckt in: Ad Reinhardt. Schriften und Gespräche, S. 37-40, hier: S. 38.

¹¹⁶ Vgl. Ad Reinhardt, Thirteen Rules toward a Code of Ethics for Fine Artists, in: Archives of American Art, wiederabgedruckt in: Ad Reinhardt. Schriften und Gespräche, S. 107-111, hier: S. 108. Reinhardt bezieht sich hier auf die berühmte Passage in Rothkos und Gottliebs Leserbrief an die „New York Times“ von 1943. S. Wiederabdruck in: Abstract Expressionism: Creators and Critics, S. 205-207, hier: S. 206.

er, wollten seine Kollegen nach jahrelanger erfolgreicher Tätigkeit und der Entwicklung eines verkaufsträchtigen Signaturstiles immer noch glauben machen, sie wüßten beim Malen nicht, was sie tun.¹¹⁷ Reinhardt forderte im Gegensatz dazu „‘soviel Bewußtheit wie möglich’. Klarheit, Vollständigkeit, Quintessenz, Ruhe. Kein Lärm, kein Schmutz, kein Schmerz, keine fauvistische Schwärmerei.“¹¹⁸ Zufälle und Automatismen, die vielgerühmten Markenzeichen der Action-Malerei, seien zu vermeiden, postulierte er in seinen "Zwölf Regeln für eine neue Akademie", worin er der gestischen Abstraktion seine Vorstellungen einer "reinen" Kunst entgegenstellte.¹¹⁹ Anstelle von spontanen Improvisationen favorisierte er Formalisierung, Symmetrie, Regelmäßigkeit und Wiederholung und mahnte auch seine Künstlerkollegen, rational und geplant vorzugehen: "*Die Formen der Kunst sind immer vorgeformt und vorbedacht*"¹²⁰ und "*Alles, wo anzufangen und wo aufzuhören ist, sollte vorher in Gedanken festgelegt sein. In der Malerei sollte die Vorstellung existieren, bevor der Pinsel zur Hand genommen wird.*"¹²¹

Reinhardts puristische, formal orientierte Kunstauffassung ließ ihn in den 50er Jahren zur Zielscheibe des Spottes seiner Kollegen werden.¹²² Zudem blieb ihm - im Gegensatz zu den meisten seiner Mitstreiter aus früheren Jah-

Für diesen Artikel hat Reinhardt zu Lebzeiten keine Herausgeber gefunden, er wurde von ihm aber im „Club“ verlesen. S. Ad Reinhardt. Schriften und Gespräche, S. 107.

¹¹⁷ S. The Philadelphia Panel, hrsg.v. Philip Pavia u. Irving Sandler, in: It is, 5 (Frühjahr 1960), wiederabgedruckt in: Ad Reinhardt. Schriften und Gespräche, S. 90-105, hier: S. 97f.

In den „Thirteen Rules“ hatte Reinhardt Motherwells Gebrauch der symbolistischen Schiffsmetaphorik von 1950 (Kunst sei „*eine Reise in die Nacht, man weiß nicht wohin, auf einem unbekanntem Schiff ... etc.*‘,) persifliert. S. Reinhardt, Thirteen Rules toward a Code of Ethics for Fine Artists, hier und im folgenden zitiert nach: Ad Reinhardt. Schriften und Gespräche, S. 108f.

¹¹⁸ Vgl. Ad Reinhardt, [Erklärung zur Ausstellung „Das Neue Jahrzehnt“], in: The New Decade. 35 American Painters and Sculptors, (Ausst.-Kat. New York, Whitney Museum, 1955), wiederabgedruckt in: Ad Reinhardt. Schriften und Gespräche, S. 48f, hier: S. 49.

¹¹⁹ S. Ad Reinhardt, Twelve Rules for a New Academy, in: art news 56, 3 (Mai 1957), im folgenden zitiert nach: Ad Reinhardt. Schriften und Gespräche, S. 53-57.

¹²⁰ Vgl. Ad Reinhardt, Zeitlos in Asien, in: art news 58, 9 (Januar 1960), wiederabgedruckt in: Ad Reinhardt. Schriften und Gespräche, S. 85-87, hier: S. 87.

¹²¹ Vgl. Reinhardt, Twelve Rules for a New Academy, S. 56.

¹²² S. Elaine de Kooning, Pure Paints a Picture, in: art news 56, 4 (Juni 1957), S. 57, 86f.

ren - in jener Zeit die institutionelle Anerkennung verwehrt.¹²³ Aber seine Polemik nahm eine Stoßrichtung der Reaktion gegen die mittlerweile schal gewordenen, durch die ständige Repetition verbrauchten existentiellen Konnotationen des Abstrakten Expressionismus zum Ende der Dekade vorweg. Er bereitete damit den Boden für formalistische Kunstströmungen wie die Minimal art, die seine Vision von einer Reformbewegung erfüllten, die zu den starken neoklassischen Tugenden „von Distanziertheit,... Rationalität, Klarheit, Kälte, Leere, Sterilität, Formalismus, Intellektualität, ... Bedeutungslosigkeit und Inhaltslosigkeit“¹²⁴ zurückkehre.

Eine eindrucksvolle Demonstration des radikalen Wertewandels in der abstrakten Kunst Ende der 50er/Anfang der 60er Jahre vermittelt der Auftritt des jungen Malers Frank Stella auf der Podiumsdiskussion „Art 60“ der „New York University“.¹²⁵ Dabei verkündete Stella, daß sich Originalität und Prozessualität in der Malerei erledigt hätten. Für ihn sei ein Bild die Umsetzung einer vorgefaßten bildnerischen Idee, ein Malen nach Plan. Dabei zähle allein die Idee und nicht der Ausdruck der Persönlichkeit des Künstlers. Die Ausführung sei nurmehr eine mechanische Übung, die man ebensogut auch anderen überlassen könne.¹²⁶ Diese Provokation muß für die Abstrakten Expressionisten besonders schmerzlich gewesen sein, da der junge Maler erst 1958 im Alter von 22 Jahren nach New York übersiedelt war und mit seinen schwarzen Streifenbildern bereits ein Jahr später an der prestigeträchtigen "Sixteen Americans" Ausstellung des "MoMA" teilnahm.¹²⁷ (s. Abb. 4 u. 5)¹²⁸ Im Katalogtext zu dessen Ausstellungsbeitrag, verfaßt von einem unbekanntem Künstler namens Carl Andre, einem Kommilitonen des Malers aus Collegejahren, heißt es:

„Art excludes the unnecessary. Frank Stella has found it necessary to paint stripes. There is nothing else in his painting.

¹²³ Reinhardt war bei der vom „Museum of Modern Art“ organisierten Wanderausstellung „The New American Painting“, die 1958/59 in acht europäische Kunstmetropolen geschickt wurde, nicht vertreten.

¹²⁴ Reinhardt, Thirteen Rules, S. 108.

¹²⁵ Die Veranstaltung fand am 21. April 1960 statt. Als Moderator fungierte der Kunstkritiker Robert Goldwater, die Teilnehmer waren Jasper Johns, Alfred Leslie, Robert Mallery, Louise Nevelson, Robert Rauschenberg, Richard Stankiewicz und Frank Stella. Irving Sandler führte das Protokoll.

¹²⁶ S. Sandler, The New York School, S. 284.

¹²⁷ Sixteen Americans, kuratiert von Dorothy Miller, The Museum of Modern Art, New York, 16. Dez.-14. Feb. 1960.

¹²⁸ In: Frank Stella, (Ausst.-Kat. New York, The Museum of Modern Art, 1970), New York 1970, Abb. S. 47 u. ebd. Abb. S. 19.

*Frank Stella is not interested in expression or sensitivity. He is interested in the necessities of painting. Symbols are counters passed among people. Frank Stella's painting is not symbolic. His stripes are the paths of brush on canvas. These paths lead only into painting.*¹²⁹

Die Kunstkritiker

Natürlich war auch der Abstrakte Expressionismus nie ganz unumstritten. Vor allem konservative Kritiker hatten immer wieder die zeitgenössischen Entwicklungen in der amerikanischen Kunst kritisiert.¹³⁰ Neu war allerdings, daß gegen Ende der Dekade auch ehemals mit der Bewegung sympathisierende Kritiker Grund zum Tadel fanden und nach Alternativen zum gängigen Stil suchten. So etwa Clement Greenberg, dessen Kritiken in den 40er und frühen 50er Jahren in „Partisan Review“ und „The Nation“ maßgeblich zum Erfolg des Abstrakten Expressionismus beigetragen hatten¹³¹ und dessen Verdienste um die Bewegung nur von Harold Rosenbergs bahnbrechendem „Action Painting“ Artikel überschattet wurden. Aber der ehemalige Gefolgsmann beklagte bereits 1955 im „Artists' Club“ die Gefälligkeit der neuesten Kunsterzeugnisse und charakterisierte sie als „*timid, handsome, second generation ... in a bad way*“.¹³² Im selben Jahr veröffentlichte Greenberg den Artikel „American-Type Painting“ in der „Partisan Review“.¹³³ Darin wartete er mit einer neuen Sicht der amerikanischen Malerei auf, womit er dem Leser die Unterscheidung zwischen „*guten und schlechten*“ Entwicklungen innerhalb des Abstrakten Expressionismus ermöglichen wollte. Der Kritiker suchte Qualitätskriterien aufzuzeigen, um die Orientierung in der Welt der scheinbar „*unkontrollierten Spontaneität*“ zu erleichtern, deren Resultate dem Uneingeweihten leicht nur als „*Flecke, Spritzer und Krickeleien*“ erscheinen könnten.¹³⁴ Denn nicht der spontane Impuls mache die Qualität eines Kunstwerkes aus, wie sein alter

¹²⁹ Vgl. Carl Andre, Frank Stella. Preface to Stripe Painting, in: Sixteen Americans, S. 76.

¹³⁰ S. Foster, The Critics of Abstract Expressionism, S. 83.

¹³¹ S. ebd., S. 13-22.

¹³² S. Sandler, The New York School, S. 279. Sandler war der Schriftführer dieser Diskussionen.

¹³³ S. Clement Greenberg, „American-Type“ Painting, in: Partisan Review 22, 2 (Frühjahr 1955), S. 179-196, hier und im folgenden zitiert nach dem Abdruck in: Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism, 3, S. 217-235.

¹³⁴ Vgl. Greenberg, „American-Type“ Painting, hier und im folgenden zit. nach: Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism, 3, S. 218.

Konkurrent Harold Rosenberg behauptete, sondern dessen Bedeutung für den Fortschritt in der modernen Kunst.

Fortschritt im „*modernism*“, Greenbergs Version der Geschichte der modernen Kunst, bedeutete, daß jede Kunstgattung mit fortschreitender Abstraktion immer stärker ihr eigentliches, konkretes Sein ausdifferenzierte. Dabei schließe sie in einem Prozess konstanter Selbstkritik, der oft in dialektischen Umschwüngen verlaufe, alles Gattungsfremde, nicht zu ihrem Wesen Gehörige aus. Das Wesen der Malerei, so wollte es zumindest der Kritiker, wurde in erster Linie durch die rein optische Qualität der Farbe und die Zweidimensionalität des Bildträgers bestimmt. Demnach lag ihr „Ziel“ darin, sich in ihrer Entwicklung sukzessive von all dem zu trennen, was dem optischen Charakter der Farbe und der Flächigkeit des Mediums widersprach. Das galt vor allem für die aus der malerischen Tradition überlieferte tiefenräumliche Illusion, ein Erbe der früheren Abbildfunktion des Mediums. Da die Gestaltung von Raum allein der Skulptur als genuin plastischem Medium oblag, so Greenbergs Theorie, habe jede historisch wichtige Strömung in der Malerei die Darstellung dreier Dimensionen ein Stück weiter zurückgedrängt.¹³⁵

Greenberg gestand der neuen amerikanischen Malerei sehr wohl zu, den Bruch mit den überlieferten Konventionen bisher am weitesten vorangetrieben zu haben. Allein die meistgefeierten Künstler der Bewegung - de Kooning, Kline und Motherwell - sah er immer noch einer spätkubistischen Raumauffassung verhaftet, der „*shallow illusion of depth*“, wie ihr dick gespachteltes Impasto, die detailreiche Zeichnung und die konventionellen Hell-Dunkel Kontraste verrieten.¹³⁶ Deshalb seien sie auch so populär, weil das Publikum traditionelle Anklänge in avancierter Kunst schätze. Sogar Pollocks¹³⁷ letzte Ausstellung in 1954 mit „*gezwungenen, aufgeblasenen*“ Bildern sei besser aufgenommen worden als die von 1951 mit Werken, worin er „*über den späten Kubismus hin-*

¹³⁵ S. ebd., S. 217f.

Greenberg suchte sein krudes Geschichtsmodell, womit er seine Vorlieben legitimierte, durch akribische formale Analysen von Monet bis zur Gegenwart zu stützen. Am ausführlichsten erklärt er seine Vorstellungen in dem Artikel „*Modernist Painting*“. S. Clement Greenberg, *Modernist Painting*, in: *Arts Yearbook*, 4 (1961), S. 109-116, wiederabgedruckt in: *The Collected Essays and Criticism*, 4, S. 101-108.

¹³⁶ Vgl. Greenberg, „*American-Type*“ *Painting*, S. 221 und passim.

¹³⁷ Pollock galt als Greenbergs „*Entdeckung*“, s. Barbara Reise, *Greenberg and the Group: A Retrospective View*, Teil 1, in: *Studio International* 175, 900 (Mai 1968), S. 254-257, hier: S. 254].

ausgegangen war".¹³⁸

Die fruchtbarste Periode des Abstrakten Expressionismus datierte der Autor anhand von Einzelanalysen auf die Jahre 1947-53. In dieser Zeit hätten die Urheber des Stiles alle Möglichkeiten ausgeschöpft, mittels Expressionismus und Surrealismus aus dem Kubismus auszubrechen. Die Versuche jüngerer Künstler hier anzuschließen, seien deshalb zum Scheitern verurteilt und könnten nur in den Akademismus führen.¹³⁹ Bahnbrechende neue Entwicklungen erkannte er nur in den Werken von Clyfford Still, Mark Rothko und Barnett Newman, die ebenfalls aus der Mitte der Bewegung stammten, bislang aber weniger populär waren als die „action painter“. ¹⁴⁰ Deren großflächige Farbfeldkompositionen waren für ihn die radikalsten Innovationen der Malerei der letzten 20 Jahre; zudem es, so der Kritiker, nichts Vergleichbares in der neueren französischen Kunst gebe.¹⁴¹

Still habe den anderen den Weg aufgezeigt, aus dem Akademismus auszubrechen. Im Anschluß daran hätten Newman und Rothko eigene, unabhängige Stile entwickelt. Alle drei stellten das bislang so beliebte „Staffeleibild“ in Frage, womit der Kritiker auf das große Format ihrer Leinwände anspielte. Sie arbeiteten ohne Hell-Dunkel Kontraste und mit einem Minimum an Zeichnung und Design, außerdem ständen die Farben nicht in einzelnen Schichten vor der Leinwand, sondern würden von ihr aufgesogen. Das schließe die Bildelemente stärker zusammen, und die so erreichte Flächigkeit gehe über die spätkubistische Bildauffassung hinaus.¹⁴² Daß Newmans Bilder als die „*reductio ad absurdum*“ des Abstrakten Expressionismus und der ganzen modernen Kunst betrachtet würden¹⁴³ zeige nur, wie schwierig der Umgang mit avancierter Kunst sei. Gerade die großartigsten Werke erkannten am „*späten Kubismus*“ geschulte Betrachter¹⁴⁴ manchmal überhaupt nicht als Kunst.¹⁴⁵

¹³⁸ Vgl. Greenberg, „American-Type“ Painting, S. 225f.

¹³⁹ Vgl. ebd., S. 221, 222.

¹⁴⁰ S.u. Kap. 1.3.

¹⁴¹ Vgl. ebd., S. 228.

¹⁴² Vgl. ebd., S. 232.

Obgleich Greenberg als erster Kritiker Newmans Leistungen öffentlich würdigte, protestierte der Künstler in einem Brief an ihn aufs entschiedenste sowohl gegen die Beschreibung seines Farbauftrages als „*soaked*“ oder „*dyeed*“ als auch gegen die Darstellung, daß er durch Still beeinflusst worden sei. S. Barnett Newman. Selected Writings, S. 202-204.

¹⁴³ Vgl. Greenberg, „American-Type“ Painting, S. 226.

¹⁴⁴ Vgl. ebd., S. 224.

Greenbergs Artikel ist ein gezielter Angriff auf die gestisch-abstrakten Favoriten der New Yorker Kunstszene. Er gesteht ihnen zwar zu, die amerikanische Kunst an die Spitze der internationalen Avantgarde geführt zu haben. Aber das ist eines von Greenbergs gefährlichen Komplimenten, das direkt eingangs mit dem Hinweis - um nicht zu sagen mit der Warnung - verbunden ist, die Zeit der „*modernization*“ und der Avantgarden in der Malerei werde noch fort dauern.¹⁴⁶ Das hieß, auch die Abstrakten Expressionisten stellten nur eine weitere Stufe einer linear-progressiven Entwicklung dar, aber keinesfalls deren Endpunkt. Denn die Entwicklung, und das war die Quintessenz von Greenbergs Artikel, war bereits über sie hinweggegangen. Mit der Hinwendung zu Stilgeschichte und formalen Kriterien suchte Greenberg das erlahmende Schwungrad der Moderne wieder in Gang zu setzen und seine Favoriten als nächste evolutionäre Entwicklung im „*modernism*“ zu etablieren. Das spiegelt auch der Aufbau des Textes wider: die Abfolge der einzelnen künstlerischen Positionen entspricht ihrer Stellung in Greenbergs Geschichtsmodell: den krönenden Abschluß bilden Still, Rothko und Newman.

Fünf Jahre später polemisierte der Kritiker immer noch gegen „*facture*“ und „*tactile associations*“, „*mannered and aggressive surfaces*“ und das „*bas-relief*“ der „*de Kooning and Kline school*“ mit ihrem „*Cubist hangover*“,¹⁴⁷ aber er verteilte keine hintersinnigen Komplimente mehr. Kritik an der „*malerischen Abstraktion*“ gehörte mittlerweile zum guten Ton, weshalb Greenberg offen gegen die „*hohle Echokunst*“¹⁴⁸ und ihren verderblichen Einfluß wettern konnte:

*„Kinds of art that would otherwise have faded into the background ... acquire a destructive virulence and set a bad example. Never before in New York has there been so much false and inflated painting and sculpture, never before so many false and inflated reputations.“*¹⁴⁹

Schließlich handelte der Essay „*Morris and Noland*“ von 1960 von seinen neuen Malerfavoriten, deren Reputation der Kritiker und Ausstellungsleiter der „*French & Company*“ Galerie maßgeblich mit aufgebaut hatte.¹⁵⁰ Die maleri-

¹⁴⁵ Vgl. ebd., S. 235.

¹⁴⁶ S. ebd. S. 217.

¹⁴⁷ S. Clement Greenberg, Louis and Noland, in: *Art International* 4, 5 (Mai 1960), S. 26-29, vgl. hier: S. 27f.

¹⁴⁸ „*hollow as well as resounding works of art*“, vgl. ebd., S. 26.

¹⁴⁹ Vgl. ebd., S. 27.

¹⁵⁰ Morris Louis (Bernstein) und Kenneth Noland. Die Legenden der drei halbseitigen Abbildungen des Artikels weisen „*French & Co.*“ als Rechteinhaber

sche Abstraktion als hoffnungslos überholter Stil diente Greenberg auch weiterhin als Kontrast zu den eigenen Favoriten, so in den Artikeln „After Abstract Expressionism“¹⁵¹ und „Post Painterly Abstraction“¹⁵².

Der Kritiker, dessen Popularität Mitte der 50er unter dem Erfolg von Rosenbergs „Action Painting“ gelitten hatte, gewann Ende der Dekade durch seine Beratertätigkeit für verschiedene Ausstellungsinstitutionen wieder an Einfluß.¹⁵³ Beispielhaft dafür ist die Reaktion des jungen Kritikers William Rubin, des späteren Konservators für Malerei und Skulptur an „Museum of Modern Art“. Dieser bedauerte noch 1958, daß sich der Trend vom engagierten „Action Painting“ eines Pollock und de Kooning hin zu dem gesetzten, von der konservativen Eisenhower-Ära geprägten „Abstract Impressionism“ eines Rothko, Still und Guston verlagere.¹⁵⁴ Aber bereits 1960 nannte er Greenbergs frühe Einsicht in die Bedeutung von Still, Newman und Rothko prophetisch.¹⁵⁵ Dem zu hoher Vollendung geführten „self-conscious ejaculatory brushwork“ der de Kooning und Kline-Fraktion hingegen gab er keine Zukunft mehr:¹⁵⁶

„... I am struck more than anything else by the poor quality of contemporary Abstract-Expressionist or de Kooning style painting, relative to its quantitative dominance on the art scene. Action painting may not be dead, but as a vital and pioneering adventure it is dying at the very moment when it is being almost universally imitated by beginners and weaker painters. ... This happens only after a style has passed its period of vitality, when the metaphor becomes the cliché.“¹⁵⁷

Mit Impasto, Handschrift und Drippings geriet Ende der 50er Jahre auch die

aus. (zu Greenbergs Engagement im Kunsthandel, s. auch Reise, Greenberg and the Group, Teil 1, S. 254).

¹⁵¹ Clement Greenberg, After Abstract Expressionism, in: Art International 6, 8 (Oktober 1962), S. 24-32.

¹⁵² Clement Greenberg, Post Painterly Abstraction, in: Art International 8, 5-6 (Sommer 1964), S. 63-65.

Dieser Artikel war ein Wiederabdruck von Greenbergs Vorwort zu der gleichnamigen, von ihm kuratierten Ausstellung im „Los Angeles County Museum“, 23. April - 7. Juni 1964.

¹⁵³ Neben seiner Tätigkeit als Ausstellungsleiter bei der „French & Company Gallery“ organisierte Greenberg Ausstellungen für das Bennington College in Bennington, Vermont. S. Reise, Greenberg and The Group: a retrospective view, 1, S. 254 u. ebd., Anm. 11-13, S. 256.

¹⁵⁴ Vgl. William Rubin, The New York School Then and Now, 1, in: Art International 2, 2-3 (März/April 1958), S. 23-26, hier: S. 24.

¹⁵⁵ Vgl. William Rubin, Younger American Painters, in: Art International 4, 1 (Januar 1960), S. 24-31, hier: S. 26.

¹⁵⁶ Vgl. ebd., S. 30; s. dazu auch S. 25-28.

Interpretation von Kunst als Ausdruck menschlicher Tiefe in die Kritik. So hinterfragte der Psychologe Rudolf Arnheim bereits 1957 die Vorstellung von der kreativen Kraft des Unbewußten und warnte davor, daß unter den gegenwärtigen Prämissen das spirituelle Feld der Kunst in eine spiritistische „*one-man-séance*“ auszuarten drohe.¹⁵⁷ Der Kunstkritiker John Canaday, 1959 zum Kunstschriftleiter der „New York Times“ ernannt, zog bereits in seinem Antrittsartikel gegen die „*Scharlatane*“ und „*Mißgeleiteten*“ unter den Künstlern und ihren Kritikerfreunden zu Felde.¹⁵⁸ Dadurch avancierte Canaday, der Zeitgenössisches allgemein wenig schätzte, bald zum „Lieblingsfeind“ nicht nur der Anhänger der gestischen Abstraktion.¹⁵⁹ Im selben Jahr apostrophierte Frank Getlein, ein weiterer konservativer Kritiker und erklärter Gegner des Abstrakten Expressionismus, die „art news“ Kritiker als „*tea-leaf readers*“¹⁶¹ und Schöpfer obskurer „*metaphysics*“.¹⁶² Aber auch ein aufgeschlossenerer Zeitgenosse wie Hilton Kramer, der Herausgeber der Kunstzeitschrift „Arts“,¹⁶³ distanzierte sich von der „*poetical school of criticism*“.¹⁶⁴ Damit waren namentlich der „art news“ Schriftleiter Thomas B. Hess und der Poet und Kritiker John

¹⁵⁷ Vgl. ebd., S. 25.

¹⁵⁸ S. Rudolf Arnheim, *The Artist Conscious and Unconscious*, in: *art news* 56, 4 (Sommer 1957), S. 31-33.

In unmittelbarer Nachbarschaft zu diesem Artikel stand Meyer Schapiros ungleich längerer Essay „*The Liberating Quality of Avant Garde Art*“, in dem die Spuren der künstlerischen Handschrift als letzter Hort individueller menschlicher Selbstverwirklichung gefeiert werden. S. Meyer Schapiro, *The Liberating Quality of Avant Garde Art*, in: *art news* 56, 4 (Sommer 1957), S. 36-42.

¹⁵⁹ S. John Canaday, *Happy New Year. Thoughts on Critics and Certain Painters as the Season Opens*, in: *The New York Times*, 6. Sept. 1959, Sek. 2, S. 16.

¹⁶⁰ S. den Brief an den Herausgeber der „New York Times“ mit 49 Unterschriften von Künstlern, Kritikern und Sammlern, die gegen John Canadays „Berichterstattung“ protestierten, in: *New York Times*, 26. Februar 1960, Sek. 2, S. 19.

¹⁶¹ S. Frank Getlein, *Schmeerkunst and Politics*, in: *The New Republic* 140, 6 (Februar 1959), S. 29, abgedruckt in: *Abstract Expressionism: Creators and Critics*, S. 269-271, hier: S. 271.

¹⁶² S. ebd., S. 270f. Er zitierte ausgesuchte Stilblüten, um die Verfasser, wie z.B. Parker Tyler von „art news“, der Lächerlichkeit preiszugeben. S. z.B. S. 270: „*Pollock's deep feeling for the existence of voids paradoxically accounts for the rich physicality of paint with which he has cemented the Loneliness of the Universe.*“

¹⁶³ Diese Zeitschrift hieß bis 1955 „*Art Digest*“, wurde 1955 in „Arts“ und 1962 in „*Arts Magazine*“ umbenannt.

¹⁶⁴ S. Hilton Kramer, *The Critics of American Painting*, in: *Arts* 34, 1 (Oktober 1959), S. 26-31.

O'Hara gemeint. Kramer zitierte lange Passagen aus deren Publikationen über de Kooning bzw. Pollock, um sie dann als „*insults to the intelligence*“¹⁶⁵ zu bezeichnen:

*„... How is one to characterize such writing? That it has nothing to do with art is certain. It has muscled its way into the 'poetical' school of criticism out of some misguided idea that only in those fetid ranks it is possible to be 'profound.'“*¹⁶⁶

Auch Greenberg rechnete 1962 noch einmal mit seinem alten Konkurrenten Harold Rosenberg ab. Dessen Stern sank, während Greenberg nach der Veröffentlichung seiner Schriftensammlung „*Art and Culture*“¹⁶⁷ als „*the dean of post-war American critics*“ galt.¹⁶⁸ In dem Artikel „*How Art Writing Earns Its Bad Name*“ im „*Encounter*“ widmete er sich ausführlich dem „*Problem*“ der Kunstkritik.¹⁶⁹ Darin behauptet er, daß die wohlverdiente Popularität der neuen amerikanischen Malerei leider auf einer „*fatalen Mißdeutung*“ respektive auf „*fatalem Unsinn*“ beruhe: nämlich Harold Rosenbergs „*Action Painting*“ Artikel von 1952.¹⁷⁰ Dessen „*dramatisch modernistische und dunkel-profunde*“ Rhetorik, eine „*Mischung aus Rimbaud und Sartre und Camus*“,¹⁷¹ hätten andere Avantgardekritiker übernommen, die aus Ignoranz oder Mangel an ästhetischen Elementarkenntnissen die existentialistische Interpretation abstrakter Kunst einer sinnvollen Erklärung vorzögen. Das Absurde haue aber nicht in der Kunst, sondern in den Perversionen und Verirrungen der Kunstkritik. Langsam dämmere jedoch auch anderen Kunstliebhabern, daß deren Diskurs mit dem Tempo der Entwicklungen nicht mehr Schritt halte.¹⁷² Das Stück endete mit einer unbarmherzigen Tirade gegen die angeschlagene Konkurrenz:

„The widening of the gap between art and discourse solicits ... perversions and abortions of discourse: pseudo-description, pseudo-narrative, pseudo-exposition, pseudo-history, pseudo-philosophy, pseudo-psychology, and - worst of all - pseudo-poetry (which last represents the abortion, not of discourse, but of intuition and imagination). The pity, however, is not in the

¹⁶⁵ Vgl. ebd., S. 26.

¹⁶⁶ Vgl. ebd. S. 30.

¹⁶⁷ Clement Greenberg, *Art and Culture. Critical Essays*, Boston 1961.

¹⁶⁸ S. Rubin, *Younger American Painters*, S. 26, u. *Reise, Greenberg and the Group*, Teil 1, S. 255.

¹⁶⁹ S. Clement Greenberg, *How Art Writing Earns Its Bad Name*, in: *Encounter* 19, 6 (Dezember 1962), S. 67-71.

¹⁷⁰ Vgl. ebd., S. 67.

¹⁷¹ Vgl. ebd., S. 68.

¹⁷² Vgl. ebd., S. 70f.

words; it is in the fact that art itself has been made to look silly."¹⁷³

Die Institutionen

Alfred H. Barr, Jr., der Gründungsdirektor des „Museum of Modern Art“, war einer der schärfsten Kritiker der jüngeren Abstrakten Expressionisten. Anlässlich der „Has the Situation Changed?“ Diskussion im „Artists‘ Club“ riet er ihnen ausdrücklich, stärker gegen ihre Vorbilder aufzubegehren. Der Abstrakte Expressionismus berge keine Innovationen mehr, deshalb erwarte er eine – in seinen Augen lange überfällige – Gegenbewegung. Der „MoMA“-Direktor ging bei dieser Gelegenheit so hart mit der Bewegung ins Gericht, daß ein Zwischenrufer ihn als „grave digger“ titulierte.¹⁷⁴

Zwei Jahre später, im Sommer 1960, konkretisierte Barr in einem Statement für den „Esquire“ seine Vorstellungen von möglichen Gegenbewegungen. Obwohl er dem Abstrakten Expressionismus „*vigor and quality*“ attestierte, verwies er auf ein neuerwachtes Interesse an figurativer Kunst und eine sich formierende puristisch-abstrakte Bewegung „*toward a new severe style*.“¹⁷⁵ Barrs Beitrag veranlaßte Canaday, Kunstschriftleiter der „New York Times“, in seiner Sonntagskolumne von einem „*obituary*“ auf den Abstrakten Expressionismus zu sprechen und über absehbare Folgen zu spekulieren.¹⁷⁶ Obschon der „MoMA“ Direktor diese Auslegung in einem Leserbrief an die Zeitung dementierte – „*American Abstract Expressionism, in its robust middle age, is going strong*“ - präzisierte er darin noch einmal seine Vorstellungen von den „*highly interesting countercurrents*“:

„It is true that I have said over the past several years that Abstract Expressionism, partly because of its dominant position, was bound to generate reactions and that some of these reactions were obvious. For instance, a new concern with figure painting, a resurgence of geometrical of ‚hard-edge‘ abstraction, new developments of dada techniques and spirit.“

Das „Museum of Modern Art“, fügte Barr hinzu, habe diese neuen Tenden-

¹⁷³ Vgl. ebd., S. 71.

¹⁷⁴ S. Sandler, *The New York School*, S. 282f.

¹⁷⁵ Vgl. Barrs Statement in: Martin Mayer, *Decisive Dozen*, in: *Esquire*, (Juli 1960), S. 50, hier zit. nach: *Defining Modern Art. Selected Writings of Alfred H[amilton] Barr, Jr.*, hrsg.v. Irving Sandler u. Amy Newman, New York 1986, S. 236.

¹⁷⁶ S. ebd.

zen in den letzten zwei Jahren in den Ausstellungen „Recent Sculpture U.S.A“, „New Images of Man“ und „Sixteen Americans“ bereits ausführlich vorgestellt und erste Ankäufe getätigt.¹⁷⁷

Die 1959 vom „Junior Council“ des „Museum of Modern Art“ kuratierte Wanderausstellung „Recent Sculpture U.S.A.“¹⁷⁸ war eine der ersten Museumsausstellungen des Landes, die ausschließlich zeitgenössischer amerikanischer Skulptur gewidmet war. Diese Präsentation fand in der amerikanischen Kunstszene allerdings nur wenig Resonanz. Zum einen war die Künstlerauswahl wenig fokussiert, zum anderen war das Publikum wohl noch zu sehr auf Malerei fixiert, um eine reine Skulpturausstellung zu goutieren.¹⁷⁹ Die Reaktionen auf die international besetzte „New Images of Man“ Ausstellung¹⁸⁰ desselben Jahres waren sogar noch negativer.¹⁸¹ In einer von Expressionismus und Endzeitszenarien übersättigten Atmosphäre konnte sich niemand für das neue Menschenbild im „post-Buchenwald-Hiroshima“ Zeitalter¹⁸² begeistern. Die „Sixteen Americans“ Ausstellung¹⁸³ hingegen wurde von der Kritik begeistert

¹⁷⁷ Vgl. ebd., S. 236f.

¹⁷⁸ Recent Sculpture U.S.A., The Museum of Modern Art, New York, Ausstellungsdauer: 13. Mai-16. August 1959, teilgenommen haben u.a. John Chamberlain, Frederick Kiesler, David Smith, Richard Stankiewicz, weitere Stationen: Denver Art Museum, (12. Okt.-22 Nov.); The Art Center, Tucson, (5. Dez. 1959-10. Jan. 1960); Los Angeles County Museum of Art, (22. Febr.-3. April); Museum of St. Louis, (3. Mai-12. Juni); Museum of Fine Arts, Boston, (14. Sept.-16. Okt.).

¹⁷⁹ S. Eugene C. Goosen, The End of the Object, in: Art International 3, 8, 1959, S. 40-42.

¹⁸⁰ New Images of Man, The Museum of Modern Art, New York, Ausstellungsdauer: 30. Sept.-29 November 1959, teilgenommen haben u.a.: Karel Appel, Leonard Baskin, Cosmo Campoli, César (César Baldaccini), Richard Diebenkorn, Jean Dubuffet, Alberto Giacometti, Leon Golub, Willem de Kooning, Rico Lebrun, Oliveira, Germaine Richier, Theodore Roszak, Eduardo Paolozzi, Jackson Pollock, Horace Clifford Westermann, Fritz Wotruba.

¹⁸¹ William Rubin etwa schrieb: „*The works on view constitute as disparate an uninteresting a group as has ever been assembled for a major museum show, while the catalogue monograph ... is unfocussed and replete with clichés.*“ Vgl. William Rubin, New Images of Man, in: Art International 3, 9, 1959, S. 1-5, hier: S. 1. Auch das „art news“ Lager schloß sich der Kritik an, s. Manny Farber, New Images of (ugh) Man, in: art news 58, 6 (Oktober 1959), S. 38f, 58.

¹⁸² So beschrieb der Kurator Peter Selz das Ausstellungsthema. S. Peter Selz, Introduction, in: „New Images of Man“, (Ausst.-Kat. New York, The Museum of Modern Art, 30.9.-29.11.1959), New York 1959, S. 11f.

¹⁸³ „Sixteen Americans“, The Museum of Modern Art, New York, Ausstellungsdauer: 16. Dez. 1959-14. Febr. 1960, teilgenommen haben: Jay de

aufgenommen.¹⁸⁴ Erstmals standen neodadaistische Assemblagen und „Junk Sculpture“ sowie puristisch-abstrakte Malerei im Focus der von Dorothy Miller betreuten, prestigeträchtigen „x-Americans“ Ausstellungsreihe,¹⁸⁵ die bislang den Abstrakten Expressionisten vorbehalten war. (s. **Abb. 6 u. 7**)¹⁸⁶ Das signalisierte den Beginn einer neuen Ära,¹⁸⁷ zumal das Museum den plötzlichen Ruhm von Jasper Johns und Frank Stella, der Shooting-Stars beider aktueller Strömungen,¹⁸⁸ durch Ankäufe bestätigte.¹⁸⁹

Bereits Ende 1961 sanktionierte das „MoMA“ die „Neo-Dada“-Tendenzen durch die Ausstellung „The Art of Assemblage“.¹⁹⁰ Die von William C. Seitz kuratierte Schau brachte Arbeiten von Johns, Nevelson, Rauschenberg, Stankiewicz sowie europäischer Zeitgenossen wie Arman mit kubistischen Collagen und „Präzedenzfällen“ aus Dadaismus und Surrealismus zusammen. Damit legitimierte das Museum die zuweilen immer noch bespöttelten Materialbilder und Objekte als „ernsthafte“ Kunst, die sich auf historische „Mainstream“-

Feo, Wally Hedrick, James Jarvaise, Jasper Johns, Ellsworth Kelly, Al Leslie, Landes Lewitin, Richard Lytle, Robert Mallery, Louise Nevelson, Robert Rauschenberg, Julius Schmidt, Richard Stankiewicz, Frank Stella, Albert Urban, Jack Youngerman.

¹⁸⁴ S. z.B. William Rubin, Younger American Painters, in: Art International 4, 1 (Januar 1960), S. 24-31 u. Sidney Tillim, Exhibition of Sixteen Americans at the Museum of Modern Art, in: Arts 34, 2 (Februar 1960), S. 53.

¹⁸⁵ Jeder Künstler hatte einen eigenen Raum.

¹⁸⁶ In: Steinberg, Encounters with Rauschenberg, Abb.16, S.24, u. Seitz, Art in the Age of Aquarius. 1955-1970, Abb. 14, S. 23.

¹⁸⁷ S. Rubin, Younger American Painters, S. 25.

¹⁸⁸ Jasper Johns hatte 1955 seine erste Ausstellung in der „Tanager Gallery“. Nach seiner Beteiligung an der „Jewish Museum“ Ausstellung „Artists of the New York School: Second Generation“ von 1957 war er in die neugegründete „Castelli Gallery“ aufgenommen worden, die ihm Anfang 1958 die erste Einzelausstellung einrichtete. Der 22-jährige Frank Stella war Ende 1959 erstmals an einer Gruppenausstellung bei Castelli beteiligt. Der zeigte den jungen Künstler nach der „Sixteen Americans“ Ausstellung in einer Solopräsentation. Innerhalb kürzester Zeit war beiden bereits einmal das Titelblatt einer Kunstzeitschrift gewidmet: Johns „Target“ erschien Anfang 1958 auf dem Cover von „art news“ und wurde in der Bilderklärung als „Neo-Dada“ charakterisiert, s. art news 56, 9 (Januar 1958), S. 5, und eine Stella-Reproduktion schmückte Anfang 1960 den Titel von „Art International, s. Art International 4, 1 (Januar 1960)].

¹⁸⁹ Barr hatte bereits 1958 einen Johns für das „Museum of Modern Art“ erworben; im Dezember 1960 kaufte das Museum Stellas „The Marriage of Reason and Squalor“ von 1959 an. S. Sandler, The New York School, S. 269.

¹⁹⁰ S. The Art of Assemblage, (Ausst.-Kat. New York, The Museum of Modern Art, 2.10.-12.11.1961), New York 1961. An dieser Ausstellung, die vom 2.10. bis zum 12.11 1961 im MoMA gastierte, waren 145 Künstler beteiligt.

Strömungen berufen konnte. Andere Museen in New York und im ganzen Land folgten dem Beispiel des „Museum of Modern Art“. ¹⁹¹ Auch die Galeristen förderten die neuen Tendenzen. Als Leo Castelli 1957 seine New Yorker Galerie gründete, gehörten Rauschenberg und Johns zu den Künstlern der ersten Stunde. ¹⁹² Im Jahr 1959 folgte Stella, ¹⁹³ der vom abstrakt-expressionistischen Establishment meistgehaßte Künstler, weil er mit seinen symmetrischen schwarzen Streifenbildern ihre Konzeption einer „humanen“ Kunst konterkarierte. Deshalb schmerzte sie der rasante Erfolg des jungen Shooting-Stars besonders. ¹⁹⁴

Martha Jackson, die seit 1953 die zweite Generation Abstrakter Expressionisten vertrat, widmete den sogenannten „Neo-Dada“ Tendenzen 1960 die zweiteilige „New Forms - New Media“ Ausstellung. ¹⁹⁵ Darin zeigte sie - ein Jahr vor der „MoMA“ Ausstellung – neben Rauschenberg, Johns, Kaprow, Olden-

¹⁹¹ Wie sehr sich das Klima gewandelt hatte, zeigte die die Retrospektive „New York School: The First Generation Paintings of the 1940's and 1950's“ des „Los Angeles County Museum of Art“ im Herbst 1965. Darin wurde der Abstrakte Expressionismus nicht mehr als lebendige Bewegung, sondern als ein abgeschlossenes historisches Kapitel dargestellt, s. Schneemann, Von der Apologie zur Theoriebildung. Die Geschichtsschreibung des Abstrakten Expressionismus, S. 36-74.

¹⁹² Jasper Johns und Robert Rauschenberg waren dort zum ersten Mal in der Gruppenausstellung „New Work“ vertreten. (Castelli Gallery, New York, Ausstellungsdauer: 6.-25. Mai 1957, teilgenommen haben u.a. Norman Bluhm, Friedel Dzubas, Jasper Johns, Alfred Leslie, Morris Louis, Marisol, George Ortman, Robert Rauschenberg). Die ersten Einzelausstellungen der beiden bei Castelli datieren 1958. (Jasper Johns, Castelli Gallery, New York, Ausstellungsdauer: 20. Jan.-8. Feb. 1958; Robert Rauschenberg, Castelli Gallery, New York, Ausstellungsdauer: 4.-29. März 1958).

¹⁹³ Frank Stella debütierte in der Gruppenausstellung „Opening of the New Gallery“. (Castelli Gallery, New York, Ausstellungsdauer: 6.-17. Okt. 1959, teilgenommen haben: Norman Bluhm, Paul Brach, Nassos Daphnis, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Ludwig Sander, Salvatore Scarpitta, Frank Stella, Cy Twombly) Seine erste Einzelausstellung in New York folgte ein Jahr später. (Frank Stella, Castelli Gallery, New York, Ausstellungsdauer: 27. Sept.-15. Okt. 1960).

¹⁹⁴ S. z.B. Irving Sandler, New York Letter, in: Art International 4, 10 (Dezember 1960), S. 22-29, hier: S. 25.

¹⁹⁵ New Forms - New Media I: In Painting and Sculpture, Martha Jackson Gallery, New York, Ausstellungsdauer: 6.-24. Juni 1960, Katalog mit Texten von Lawrence Alloway, Martha Jackson und Allan Kaprow (sic), u. New Forms - New Media II: In Painting and Sculpture, Martha Jackson Gallery, New York, Ausstellungsdauer: 28. Sept.-22. Okt. 1960, teilgenommen haben u.a. John Chamberlain, Jim Dine, Dan Flavin, Jean Follett, Red Grooms, Allan Kaprow, Jasper Johns, Louise Nevelson, Claes Oldenburg, George Ortman, Robert Rauschenberg, Lucas Samaras, Richard

burg, Dine, Stankiewicz und anderen Neodadaisten auch eine „historische“ Sektion mit Werken von Arp, Cornell, Dubuffet und Schwitters, um die neue Strömung kunstgeschichtlich zu positionieren.

Sidney Janis, der Galerist der Pioniere des Abstrakten Expressionismus, die er in den 50er Jahren von Betty Parson abgeworben hatte, reagierte Anfang der 60er Jahre auf den „Neo-Dada“ Trend. Seine Ausstellung „The New Realists“ von 1962, worin er „Neo-Dada“ und Billboard-Malerei mit vergleichbaren europäischen Positionen zusammenbrachte,¹⁹⁶ gilt heute als Geburtsstunde der Pop-art.¹⁹⁷ Janis nahm dafür sogar in Kauf, daß die Protagonisten des Abstrakten Expressionismus seine Galerie unter Protest verließen.¹⁹⁸ Seine Kollegin Eleanor Ward, die in ihrer „Stable Gallery“ die „New York Artists Annuals“ ausgerichtet hatte, zeigte 1962 mit Robert Indiana und Andy Warhol ebenfalls zwei jener aufstrebenden neuen Künstler, die als Stars der Pop-art berühmt werden sollten.¹⁹⁹

Auch die Kunstpresse spiegelte die Veränderungen wider. Die Kunstzeitschrift „art news“, bislang das „Hausmagazin“ von Künstlern und Anhängern der gestischen Abstraktion, weitete die Berichterstattung um 1958 auf die sogenannten „Neo-Dada“ Tendenzen aus. Zudem wurde Barnett Newman, den die Zeitschrift zuvor stets mit Verrissen bedacht hatte,²⁰⁰ durch Robert Rosen-

Stankiewicz, Robert Whitman.

¹⁹⁶ New Realists, Sidney Janis Gallery, New York, Ausstellungsdauer: 1. Nov.-1. Dez. 1962, teilgenommen haben u.a.: Peter Agostini, Arman (Armand Fernandez), Peter Blake, Enrico Baj, Christo (Christo Javacheff), Jim Dine, Öyvind Fahlström, Raymond Hains, Robert Indiana, Yves Klein, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist, Martial Raysse, Mimmo Rotella, George Segal, Jean Tinguely, Wayne Thiebaud, Andy Warhol, Tom Wesselmann.

¹⁹⁷ S. z.B. Barbara Rose, New York Letter, in: Art International 7, 9 (5. Dez. 1963), S. 61-65, hier: S. 60, u. Alice Goldfarb Marquis, The Art Biz. The Covert World of Collectors, Dealers, Auction Houses, Museums and Critics, Chicago 1991, S. 245, u. Sandler, American Art of the 1960s, S. 90.

¹⁹⁸ Philipp Guston, Adolph Gottlieb, Robert Motherwell, David Smith u. Mark Rothko wechselten wegen dieser Ausstellung 1963 zur „Marlborough-Gerson“ Galerie, s. Philip Guston. Gemälde 1947-1979, (Ausst.-Kat. Bonn, Kunstmuseum Bonn, 2.9.-1.11.1999), Ostildern-Ruit 1999, S. 134.

¹⁹⁹ Robert Indiana, Stable Gallery, New York, Ausstellungsdauer: 16. Okt.-3. Nov. 1962; Andy Warhol, Stable Gallery, New York, Ausstellungsdauer: 6.-24. Nov. 1962.

²⁰⁰ S. Sandler, The New York School, S. 13. „art news“ hatte noch 1959 anlässlich der Newman Ausstellung in der „French & Co.“ Galerie eine fast schon persönlich-beleidigende Rezension von Hubert Crehan abgedruckt, vgl. Hubert Crehan, Barnett Newman, art news 58, 2 (April 1959), S. 12].

blums Artikel „The Abstract Sublime“ von 1961 rehabilitiert.²⁰¹ Die Position des führenden Avantgarde-Magazins aber verlor „art news“, das Harold Rosenberg auch in den 60er Jahren immer wieder Gelegenheit gab, das Action-painting zu verteidigen. An seine Stelle trat die Kunstzeitschrift „Art International“, die aktuelle Tendenzen wie die „kühle“ abstrakte Malerei aktiv durch ausgesuchte Text- und Bildveröffentlichungen förderte.²⁰²

1.3 Toward a New Abstraction: "Colourfield" und "Hard edge"

Neben Neo-Dada und Pop-art, welche die vormals verfeimten banalen Objekte und Bilder der Massenkultur als Kunstsujets nobilitierten,²⁰³ entwickelte sich in der Abkehr von der gestischen Abstraktion auch eine neue Spielart abstrakter Malerei. So stellte der Direktor des „Jewish Museum“ Alan R. Solomon, der beide neue Tendenzen förderte, 1963 fest: „*a vigorous kind of geometric abstraction has quietly gathered force during the past few years*“.²⁰⁴

Grundlage für die Neuorientierung der abstrakten Malerei lieferte Clement Greenbergs „‘American-Type’ Painting“ Artikel von 1955. Allerdings zeigte sein Plädoyer für die Farbfeldmalerei von Still, Rothko und Newman, („*large uninterrupted areas of uniform color*“),²⁰⁵ erst gegen Ende der Dekade Wirkung. Obschon Rothko und Still 1952 wie andere Pioniere der Bewegung bei der „15 Americans“ Ausstellung des „MoMA“ vertreten waren,²⁰⁶ wurden sie von vielen Künstlern und den „art news“ Kritiker, die de Kooning und seinen Mitstreitern zugetan waren, wenig geschätzt.²⁰⁷ Da sie Zeichnung und Gestus auf ein Minimum reduzierten, erschienen ihre Bilder dem Zeitgeschmack kalt und unper-

²⁰¹ S. Robert Rosenblum, The Abstract Sublime, in: art news 59, 10 (Febr. 1961), S. 38-41, 56-58.

²⁰² S.u. und Kap. 3, Die Kunstzeitschriften.

²⁰³ Die Geringschätzung der massenproduzierten Konsum- und Kulturgüter ist seit den 30er Jahren dieses Jahrhunderts ein durchgängiges Motiv der amerikanischen kulturellen Eliten gewesen. S. hierzu Clement Greenberg, Avantgarde and Kitsch, in: Partisan Review 6, (Herbst 1939), S. 34-49, redigierter Wiederabdruck in: Greenberg, Art and Culture, S. 3-21, u. Meyer Schapiro, The Liberating Quality of Avant-Garde Art, in: art news 56, 4 (Sommer 1957), S. 36-42.

²⁰⁴ Vgl. Alan R. Solomon, The New Art, in: Art International 7, 7 (25. Sept. 1963), S. 37-43, hier: S. 37.

²⁰⁵ Vgl. Greenberg, „American-Type“ Painting, S. 231.

²⁰⁶ „15 Americans“, The Museum of Modern Art, New York, teilgenommen haben u.a.: William Baziotos, Herbert Ferber, Jackson Pollock, Mark Rothko, Clyfford Still, Bradley Walker Tomlin.

²⁰⁷ S. Sandler, The New York School, S. 11f.

sönlich. Newman traf es am härtesten.²⁰⁸ Nachdem die Kritik seine zweite Einzelausstellung 1951 bei Betty Parsons einhellig verrissen hatte, nahm er jahrelang an keiner Ausstellung mehr teil. Erst die zunehmende Kritik an der gestischen Abstraktion verschaffte Greenbergs Positionen Gehör und bedeutete für Newman die Wende. Das „Museum of Modern Art“ nahm ihn 1958 in die Staffel der internationalen Wanderausstellung „The New American Painting“ auf und erkannte ihn damit erstmals als wichtigen Vertreter zeitgenössischer amerikanischer Kunst an. Greenberg organisierte eine Retrospektive des Künstlers im Bennington College in Vermont, für das der Kritiker bereits mehrere Ausstellungen kuratiert hatte,²⁰⁹ und schrieb auch das Katalogvorwort.²¹⁰ Zudem eröffnete die neugegründete Filiale für zeitgenössische Kunst der „French & Co. Gallery“, als deren Kurator-Direktor Greenberg bis Mitte 1960 tätig war, mit einer Einzelausstellung des Künstlers.²¹¹ Newman erhielt zum ersten Mal positive Kritiken,²¹² und seine Reputation sowie die seiner Kollegen Rothko und Still wuchs proportional zum Ansehensverlust der mit dem Action-painting identifizierten Abstrakten Expressionisten. Dank Greenbergs Interpretationskünsten galt ihr Werk bald nicht nur als einzig gangbare Alternative zur gestischen Abstraktion, sondern auch als richtungweisend für die Zukunft abstrakter Malerei.²¹³ Denn der einflußreiche Kritiker und Ausstellungsma-

²⁰⁸ So erinnerte sich der „art news“ Chefredakteur Thomas B. Hess ein Jahrzehnt später in seiner Monographie über den Künstler: *„I read the pictures as didactic attacks on established esthetics plus a demonstration to the New York painters on how far art was permitted to go. As a strong believer in the 'ethical' commitment of the artist, I did not think that a painter was 'permitted' to go anywhere. Rather, he was stuck with his 'truth'. ... I would be more ashamed of this lapse of taste, except that everyone had it, too.“* Vgl. Thomas B. Hess, Barnett Newman, New York 1969, S. 43.

²⁰⁹ S. Reise, Greenberg and the Group, 1, Anm. 11-13, S. 256.

²¹⁰ „Barnett Newman: First Retrospective Exhibition“, Bennington College, Vermont, 4.-24. Mai 1958; s. auch: Reise, Greenberg and the Group, 1, S. 254.

²¹¹ Barnett Newman: A Selection 1946-1952, French & Co. Gallery, New York, 11. März - 5. April 1959.

²¹² S. z.B. E.C. Goossen, Philosophic Line of Barnett Newman, in: art news 57, 4 (Juni 1958), S. 30f, 62f, u. Jerrold Lanes, Reflections on Post-Cubist Painting, in: Arts 33, 8 (Mai 1959), S. 24-29.

²¹³ S. z.B. Rubin, Younger American Painters, S.26: *„His [de Kooning's] last show, though it established a new high in prices for living American painters and received much attention in the national press (partly on that account), was something less than a critical success. ... He [Greenberg] has contended that by 1951 the de Kooning style began to be a losing proposition for de Kooning himself. Even if Greenberg's sense of the faltering of this style was slightly premature, his preference for the directions pointed by Still*

cher²¹⁴ benutzte sie als „Sprungbrett“, um zwei seiner „Entdeckungen“, Morris Louis (Bernstein) und Kenneth Noland,²¹⁵ als Nachfolger der Farbfeldpioniere und einzige „serious candidates for major status works in New York“²¹⁶ aufzubauen.²¹⁷

Die beiden Künstler, ursprünglich gestische Abstrakte Expressionisten, unterdrückten in der zweiten Hälfte der 50er Jahre Textur und Impasto in ihren Bildern. Sie brachten hochgradig verdünnte, aber farbintensive Acrylfarben direkt auf die ungrundierte Leinwand auf, die tief in das Gewebe eindrang. So standen die Farbschleier, -flüsse oder -bänder, auf die sie sich motivisch beschränkten, nicht in Schichten „vor“ der Leinwand, sondern lagen auf einer Ebene mit den roh stehengelassenen Leinwandsegmenten. Vor allem wegen dieser „Stain“-Technik schätzte Greenberg die Bilder der auch „Washington-Color-Painters“ genannten Künstler, deren Farbformen sich im Laufe der Zeit geometrischen Motiven annäherten.²¹⁸ (s. Abb. 8)²¹⁹ Deren „opticality“, „open-

and Newman showed extraordinary prophetic insight in terms of where the younger painters of quality find themselves today.“ u. Michael Fried, New York Letter, in: Art International 6, 10 (Dez. 1962), S. 54-58, hier S. 54: „the particular relation of Newman's art to de Konning seems to me that of two major successive moments in this dialectic.“

²¹⁴ Die Anthologie „Art and Culture: Critical Essays“, eine überarbeitete Auswahl seiner Kritiken, brachte einen weiteren Reputationsschub für den Kritiker, vgl. Reise, Greenberg and the Group, 1, S. 255.

²¹⁵ Louis und Noland waren bereits 1954 in der von Greenberg kuratierten „Emerging Talent“ Ausstellung in der Kootz Galerie vertreten.

²¹⁶ Vgl. Clement Greenberg, Louis and Noland, in: Art International 4, 5 (Mai 1960), S. 26-29, hier: S. 27.

²¹⁷ Greenberg richtete beiden Einzelausstellungen bei der „French & Co.“ Galerie ein: Kenneth Noland war 1959 dort zu sehen, Morris Louis 1959 und 1960. Nach dem „Louis and Noland“ Artikel feierte er ihre Arbeiten als Höhepunkte der amerikanischen Malerei nach Rothko, Still und Newman zudem in seinem Essay „After Abstract Expressionism“. S. Greenberg, After Abstract Expressionism, in: Art International 6, 8 (25.Okt. 1962), S. 24-32. Beide Künstler waren auch an der von Greenberg 1964 im „Los Angeles County Museum of Art“ kuratierten Ausstellung „Post Painterly Abstraction“ beteiligt, wo ihre Bilder - „wenig überraschend“, wie eine Greenberg Kritikerin später bemerken sollte - „in prominenter Weise vertreten waren“. Vgl. Reise, Greenberg and The Group, 1, S. 255.

²¹⁸ Morris Louis begann mit beinahe bildfüllenden monochromen Farbschleiern, den „Veils“. Darauf folgten die „Unfurleds“, große Flächen ungrundierter Leinwand, die von seitlich einfließenden Farbstreifen- und -laken „gerahmt“ sind. In der „Stripes“-Serie, woran er von 1960 bis zu seinem Tod im Jahr 1962 arbeitete, nahm er die Schüttspuren ganz zurück und führte gleichmäßig ausgebildete Farbbänder in der Bildmitte zu Farbsäulen zusammen. Noland entwickelte seine bekannten „Target“-bilder 1958. Die ersten konzentrischen, bildrandparallelen Farbbänder auf ungrundierter Leinwand zeig-

ness" sowie „*rectangularity and flatness*“ überwinden ihm zufolge endgültig die spätkubistische Raumauffassung, die „*shallow illusion of depth*“ der „*loose-brushed, dry-bristled, scumbled, and lathered surfaces*“ der „*de Kooning und Kline Schule*“. ²²⁰ Deshalb stellten sie den nächsten Schritt auf dem Weg der Malerei zu sich selbst dar, den dialektischen Umschwung vom „*precious object look*“ des Action-painting zur „*Post Painterly Abstraction*“, ²²¹ der „*nachmalerischen Abstraktion*“.

Dank der Protektion des einflußreichen Kritikers kam Louis' und Nolands Reputation bald der von Newman, Rothko und Still gleich. Sie waren aber nicht die einzigen ehemaligen Abstrakten Expressionisten, die Ende der 50er Jahre mit einfachen Farbfeldern- oder –bahnen experimentierten, die immer gradwinkliger und exakter wurden. Da viele Künstler bald schablonenhaft klare biomorphe, häufiger aber noch geometrische Formen entwickelten, wurde bald über das Entstehen einer neuen, geometrisch inspirierten Malerei spekuliert.

Der Künstler und Kritiker Sidney Tillim widmete diesem Thema bereits 1959 den Artikel „What Happened to Geometry?“ in „Arts“. Darin zeichnete er die Geschichte der geometrischen Abstraktion in den USA nach und machte auf neue Tendenzen aufmerksam, die „*klassische*“ Schlichtheit mit kraftvollen Farben und Formen kombinierten. ²²² Sein Beitrag war der erste einer ganzen Reihe von Artikeln und Rezensionen, die ab 1959 erschienen, ²²³ als konstruktive

gen noch Wisch- und Schütteeffekte, die der Künstler aber bald eliminierte. In den 60er Jahren untersuchte Noland Farbwirkungen auch in andern geometrischen Figuren wie Winkel, Rechteck und Raute.

²¹⁹ In: Michael Fried, *The Achievement of Morris Louis*, in: *Artforum* 5, 6 (Febr. 1967), S. 34-40, hier: die Abbildungen S. 38.

²²⁰ Vgl. Greenberg, *Louis and Noland*, S. 27f.

²²¹ So lautete der Titel einer 1964 von Greenberg im „Los Angeles County Museum of Art“ organisierten Ausstellung, worin der Kritiker die aus seiner Sicht erfolgversprechendsten Nachfolger der gestischen Abstrakten vorstellte. (*Post Painterly Abstraction*, The Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, Ausstellungsdauer: 23.April-7.Juni 1964, vertreten waren u.a.: Darby Bannard, Stuart Davis, Tom Downing, Friedel Dzubas, John Ferren, Sam Francis, Helen Frankenthaler, Al Held, Alfred Jensen, Ellsworth Kelly, Alexander Liberman, Morris Louis, Kenneth Noland, Jules Olitsky, Raymond Parker, Ludwig Sander, Frank Stella). Seine Prägung „*Post Painterly Abstraction*“ wurde oftmals auch als Synonym für Hard edge und Colourfield-Abstraktionen benutzt. .

²²² S. Sidney Tillim, *What Happened to Geometry? An Inquiry into Geometrical Painting in America*, in: *Arts* 33, 9 (Juni 1959), S. 38-44.

²²³ S. z.B. H. H[arvard] Arnason, *The New Geometry*, in: *Art in America* 48, 3 (1960), S. 54-61, u. Lawrence Alloway, *Classicism or Hard Edge?*, in: *Art*

und chromatische Abstraktionen mehr Gewicht im Ausstellungswesen erhielten. Diese wurden auch mit dem Attribut „klassisch“ belegt, um den Gegensatz zu den „romantisch“ zerrissenen gestischen Bildformulierungen des Abstrakten Expressionismus zu betonen.²²⁴

In der „Sixteen Americans“ Ausstellung des „Museum of Modern Art“ von 1959 vertraten Frank Stella und Ellsworth Kelly²²⁵ die zweite Stoßrichtung der Reaktion gegen die gestische Abstraktion, die sich neben den „neodadaistischen“ Tendenzen etablieren konnte. Kelly und Nassos Daphnis, der seit Mitte der 50er Jahre geometrisch orientierte Farbfeldabstraktionen schuf, hatten bereits bei der „Carnegie International“ Ausstellung 1958 in Pittsburgh die neue Richtung in der amerikanischen Malerei vertreten.²²⁶ Auch an der Westküste erhielten „harte“ Formen Auftrieb. In der Ausstellung „Four Abstract Classicists“ präsentierte das „Los Angeles County Museum“ die geometrisch-abstrakte Malerei der Kalifornier Karl Benjamin, Lorser Feitelson, Frederick Hemmersley und John McLaughlin. Der Ausstellungskurator Jules Langsner

International 4, 2-3 (April-Mai 1960), S. 60-62, u. ders., On the Edge, in: Architectural Design 30, 4 (April 1960), S. 164f., u. Barbara Butler, Contemporary Classicism, in: Art International 4, 5 (Mai 1960), S. 33-40.

²²⁴ Vgl. Alloway, Classicism or Hard Edge? S. 60: „*The argument also suggests ... that some pendulum has swung away from Action Painting (romantic) towards order which was always there waiting*“, u. Butler, Contemporary Classicism, S. 33: „*The new wave in the prevailing seas of romanticism seems to be - this season anyway - exhibitions of 'classic' art.*“ Butler, die die Kunst von „Mondrian, Malevitch, Herbin, Leon Polk Smith, Albers, Ellsworth Kelly et al.“ mit dem Epitheton „klassisch“ belegt, führt dies weiter aus: „*Although the categories of 'classic' and 'romantic' are hardly perfect distinctions, art history can be divided into the two groups. Abstract Expressionism and contemporary classicism can be described in the same terms which Heinrich Wölfflin used ... to define the difference between Baroque and High Renaissance art ...*“, vgl. ebd. Zuvor hatte die Kritikerin bereits konstatiert: „*There is a sub-theme in current American art which has its contemporary roots in De Stijl. Although in the minority here, there are enough of these artists and enough similarities among them to count as a counter-movement to the more prevalent Abstract Expressionism*“, vgl. dies., New York Letter, in: Art International 4, 1 (Januar 1960), S. 49-53, hier: S. 50.

²²⁵ Kelly war erst 1955 aus Paris zurückgekehrt. Nach seiner Rückkehr in die Staaten paßte er seine teils geometrisch „harten“, teils organisch gerundeten Farbformen dem seit dem Abstrakten Expressionismus gängigen Großformat an.

²²⁶ The 1958 Pittsburgh Bicentennial International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture, Department of Fine Arts, Carnegie Institute, Pittsburgh, Ausstellungsdauer: 5.12.1958-8.2.1959.

prägte dafür den Begriff „*Hard-Edge*“,²²⁷ der bald auf vergleichbare zeitgenössische Tendenzen an der Ostküste übertragen wurde.²²⁸

Die waren auch das Thema der „American Abstract Expressionists and Imagists“ Ausstellung des „Solomon R. Guggenheim Museum“ von 1961,²²⁹ die H. H. Arnason, der „vice-president“ des Museums und Autor eines Artikels über „Die neue Geometrie“ kuratierte.²³⁰ Die Präsentation sollte den ständig wachsenden Einfluß eines „*‘imagist’ wing*“ innerhalb des Abstrakten Expressionismus aufgezeigen, dessen Vertreter dem Beispiel von Rothko, Reinhardt, Still und Newman folgend den formalen Bestand drastisch vereinfachten.²³¹ Zu der neuen Strömung in der amerikanischen Malerei „*towards a dramatic simplification ... in many instances achieved by the use of essentially geometric means or motifs*“ zählte er Frank Stella, Morris Louis, Kenneth Noland, Ellsworth Kelly, Nassos Daphnis und den ehemaligen Bauhauslehrer Josef Albers,²³² der von 1933 bis 1949 am „Black Mountain College“ lehrte und von 1950 bis 1958 die Designabteilung in Yale leitete. Weitere Vertreter des „*‘imagist’ wing*“ waren Al Jensen, der seit 1957 grellfarbige, vom Maya-Kalender inspirierte Schachbrettkompositionen malte, und der ehemals gestische Maler Al Held mit seinen pastosen, vielfach übermalten geometrischen Kürzeln.

²²⁷ Four Abstract Classicists, The Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1959.

²²⁸ Der Terminus wurde dort in der Folge auch auf die sauber konturierten, ob schon organisch gerundeten Farbformen eines Myron Stout oder Leon Polk Smith angewandt. Vgl. Alloway, *Classicism or Hard-Edge?*, S. 60.

²²⁹ American Abstract Expressionists and Imagists, kuratiert von H. H. Arnason, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Ausstellungsdauer: 13.Okt.-31.Dez. 1961, teilgenommen haben u.a.: Josef Albers, William Baziotis, Norman Bluhm, James Brooks, Nicolas Carone, Nassos Daphnis, Enrico Donati, Friedel Dzubas, John Ferren, Sam Francis, Helen Frankenthaler, Michael Goldberg, Arshile Gorky, Adolph Gottlieb, Philip Guston, Grace Hartigan, Al Held, Hans Hofmann, Alfred Jensen, Jasper Johns, Ellsworth Kelly, Franz Kline, Willem de Kooning, Alfred Leslie, Morris Louis, Roberto Echaurren Matta, George McNeil, Joan Mitchell, Robert Motherwell, Barnett Newman, Kenneth Noland, Raymond Parker, Jackson Pollock, Richard Pousette-Dart, Robert Rauschenberg, Ad Reinhardt, Robert Richtenberg, Milton Resnick, Mark Rothko, William Ronald, Ludwig Sander, Leon Polk Smith, Theodoros Stamos, Frank Stella, Clyfford Still, Mark Tobey, Bradley Walker Tomlin, Jack Tworkov, Albert Urban, Jack Youngerman.

²³⁰ S. Arnason, *The New Geometry*.

²³¹ Vgl. H. H[arvard] Arnason, Introduction, in: *American Abstract Expressionists and Imagists*, (Ausst.-Kat. New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 13.10.-31.12.1961), New York 1961, S. 23-31, hier: S. 24.

²³² Vgl. ebd., S. 31.

Das „*flat-coloured, so called hard-edge painting*“ war auch auf der „Pittsburgh Triennial“ von 1961/62²³³ nicht zu übersehen.²³⁴ Neben Bildern von Ellsworth Kelly, Nassos Daphnis, Josef Albers und Al Held wurden dort Agnes Martins' zarte Rasterzeichnungen, Alexander Libermans Kreissegmentbilder und George Ortman's geometrisch-reduzierte Bildreliefs gezeigt. Der neue Trend inspirierte das „Guggenheim Museum“ im selben Jahr zu der Ausstellung „Geometric Abstraction in America“. Die Schau brachte Werke von in Amerika lebenden Pionieren der geometrischen Abstraktion und der „American Abstract Artists“ Gruppe mit den neuesten Entwicklungen zusammen. Letzere repräsentierten Stella, Noland, Kelly, Held, Jensen, Martin, Ortman und der Albers-Schüler Richard Anuskiewicz mit seinen flirrenden Farbkreisvariationen.²³⁵ Ein Jahr später, 1963, organisierte die „Washington Gallery of Modern Art“ eine ähnlich orientierte, international besetzte Ausstellung mit dem Titel „Formalists“. Darin repräsentierten u.a. Ad Reinhardt, Frank Stella, Ellsworth Kelly, Agnes Martin, Alexander Liberman, Richard Anuskiewicz und der „Newcomer“ Larry Poons die amerikanischen neokonstruktivistischen Positionen.²³⁶

Die Ausstellung „Toward a New Abstraction“ des „Jewish Museum“ von 1963 war Hard edge und Colorfield-Abstraktion gewidmet. Teilnehmer waren Frank Stella, Morris Louis, Kenneth Noland, Ellsworth Kelly, George Ortman, Raymond Parker und Al Held sowie Paul Brach und Miriam Schapiro, zwei weitere

²³³ The 42nd Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture, Carnegie Institute, Pittsburgh, Ausstellungsdauer: 27.Okt. 1961-7.Jan. 1962, teilgenommen haben über 400 Künstler.

²³⁴ S. William Rubin, The International Style: Notes on the Pittsburgh Triennial, in: Art International 5, 9 (20.11.1961), S. 26-34, hier: S. 28.

²³⁵ Geometric Abstraction in America, The Whitney Museum of American Art, New York, Ausstellungsdauer: 20.März-13.Mai 1962, vertreten waren u.a.: Josef Albers, Richard Anuskiewicz, Ilya Bolotowsky, Paul Brach, Chryssa, Ralston Crawford, Nassos Daphnis, Stuart Davis, Burgoyne Diller, Lorger Feitelson, Naum Gabo, Fritz Glarner, Al Held, Carl Holty, Harry Holtzmann, Al Jensen, Ellsworth Kelly, Alex Liberman, Richard Lippold, Michael Loew, Agnes Martin, John McLaughlin, George L.K. Morris, Kenneth Noland, George Ortman, Rice Pereira, Ad Reinhardt, José de Rivera, Frank Stella, Charmion von Wiegand, Jean Xceron.

²³⁶ Formalists, The Washington Gallery of Modern Art, org. v. Adelyn D. Breeskin, vertreten waren 44 Künstler, u.a.: Richard Anuskiewicz, Robert Indiana, Ellsworth Kelly, Gabriel Kohn, Alex Liberman, Marisol, Agnes Martin, Jules Olitsky, Larry Poons, Ad Reinhardt, Frank Stella, Jack Youngerman.

abstrakt-expressionistische Konvertiten.²³⁷ Kurator der „ersten systematischen Untersuchung“ eines „wichtigen neuen Trends in der zeitgenössischen amerikanischen abstrakten Malerei“,²³⁸ war der Sammler Ben Heller, der selbst drei Leihgaben zur Ausstellung beisteuerte. Er betrachtete die „konzeptuelle Malerei“ der „durchweg mit geometrischen Formen“ arbeitenden Künstler als Reaktion auf die malerischen Exzesse der gestischen Abstraktion, die zumindest in der Theorie der Intuition und den Emotionen des im Schaffensprozeß sensibilisierten künstlerischen Ego geschuldet waren. Im Gegensatz zu den vorgeblich spontanen gestischen Markierungen des Action-painting seien die Bilder der „new abstractionists“ das planvolle Ergebnis einer vorgefaßten Bildidee. Mit ihren „scheinbar einfachen Formen“, dem Ergebnis der Reduktion der künstlerischen Mittel „to an almost irreducible **minimum statement**“, hätten sich diese ein unverbrauchtes Grundvokabular zurückerobert.²³⁹ Die Ausstellung wurde seinerzeit allerdings kritisiert, weil sie statt eines Trends zu viele unvereinbare Einzelpositionen zeige, so der allgemeine Tenor.²⁴⁰ Der Terminus „neue Abstraktion“ jedoch setzte sich durch. Obwohl meist in Minuskeln geschrieben, diente er fortan als Oberbegriff für die ganze Bandbreite der Entwicklungen von „Farbfeld“- und „Farbform“-malerei, „hard-edge“, „geometric“ und „optical painting“ sowie sonstiger Spielarten der „Post Painterly Abstraction“, an deren Benennung, Definition und Abgrenzung sich die zeitgenössischen Kommentatoren abarbeiteten.²⁴¹

Auch die Galerien widmeten sich der geometrischen Abstraktion, die in den

²³⁷ Toward a New Abstraction, The Jewish Museum, kuratiert v. Ben Heller, vertreten waren: Paul Brach, Al Held, Ellsworth Kelly, Morris Louis, Kenneth Noland, George Ortman, Raymond Parker, Miriam Schapiro, Frank Stella, Ausstellungsdauer: Mai-Sept. 1963. Die Zahl der Konvertiten macht deutlich, wie stark der Veränderungsdruck seinerzeit war.

²³⁸ Vgl. das Vorwort des Museumsdirektors Alan R. Solomon, in: Toward a New Abstraction, (Ausst.-Kat. New York, The Jewish Museum, Mai-Sept. 1963), New York 1963, S. 5, u. s. des weiteren Ben Heller, Introduction, ebd., S. 7-11.

²³⁹ Vgl. Ben Heller, Introduction, in: Toward a New Abstraction, S. 7-11, hier: S. 8f. (Hevorhebungen d. Verfassers).

²⁴⁰ S. z.B. Brian O'Doherty, Abstract Confusion, in: The New York Times, 2. Juni 1963, Sek. 2, S. 2. In der Ausstellung waren auch ältere Bilder vertreten, die wie Noland's und Louis' Arbeiten aus den Endfünfzigern, noch Schütt- und Wischeffekte zeigten. Zudem fielen die surrealistischen Anklänge in Schapiros Bildern und Parkers an den Rändern „ausgefrante“ Farbformen aus dem Rahmen.

²⁴¹ S. Bruce Glaser, The New Abstraction. A Discussion Conducted by Bruce Glaser, in: Art International 10, 2 (Febr. 1966), S. 41-45.

Staaten seit mehr als einem Jahrzehnt ein Schattendasein gefristet hatte. Betty Parsons, der von den Pionieren des Abstrakten Expressionismus nur Ad Reinhardt treu geblieben war, zeigte seit 1956 Ellsworth Kelly und seit 1958 Leon Polk Smith; 1960 folgten Agnes Martin, Alexander Liberman und der Newcomer Sven Lukin. Bei Leo Castelli vertraten Nossos Daphnis, George Ortman und Frank Stella seit 1959 die neue Abstraktion; die Flaggen-, Schießscheiben- und gerasterten Zahlenbilder von Jasper Johns, seit 1957 Galeriemitglied, wirkten zuweilen wie eine Kombination aus „Neo-Dada“ und geometrisch orientierter Malerei. Clement Greenberg, der 1960 sein Engagement bei „French & Co.“ beendete, vermittelte seine Protégés Louis und Noland an die „André Emmerich“ Galerie. Bei „Poindexter“ waren seit dem Anfang der 60er Jahre Al Held und die chromatischen Streifenabstraktionen Gene Davis' zu sehen, und „Robert Elkon“ deckte mit dem Kalifornier David Simpson und Edward Avedisian Hard edge- und Farbfeldabstraktion ab. Richard („Dick“) Bellamy, ehemals Leiter der „Hansa“ Galeriekooperative, vertrat in seiner 1960 mit Hilfe eines Taximagnaten gegründeten „Green Gallery“ mit Milet Andrejevich, Neil Williams, Tadaaki Kuwayama und Larry Poons allein vier Maler der neuen Abstraktion, und in der Künstlerkooperative „Park Place Gallery“ bildete sich um die Maler Leo Valledor und Will Insley ein Zentrum neuer abstrakter Malerei.

Der Trend zu den neuen, „harten“ Formen in der amerikanischen Malerei wurde begleitet von einer Renaissance europäischer Konstruktivisten und ihrer amerikanischen Gefolgsleute der 30er und 40er Jahre aus dem Kreise der „American Abstract Artists“.²⁴² Noch vor der Guggenheim Ausstellung „Geometric Abstraction in America“ und der „Formalists“ Schau in Washington von 1962 bzw. 1963 hatten private Kunsthandelshäuser diese als „historische Vorläufer“ mit Künstlern der „neuen Abstraktion“ zusammengebracht. So kombinierte die „Galerie Chalette“ alt und neu in der Wanderausstellung „Construction and Geometry in Painting. From Malevich to 'Tomorrow'“ von 1960, die in mehreren amerikanischen Städten Station machte.²⁴³ Im selben Jahr

²⁴² Barbara Rose wies noch 1964 auf die Vielzahl der „*current 'Mondrian, de Stijl and their Impact' exhibitions*“ hin, vgl. Barbara Rose, New York Letter, in: Art International 8, 5-6 (Sommer 1964), S. 77-81, hier: S. 78.

²⁴³ Construction and Geometry in Painting. From Malevich to 'Tomorrow', Galerie Chalette, New York, Ausstellungsdauer: April-Mai 1960, weitere Stationen: Contemporary Art Center, Cincinnati, (Juli-Okt.); The Art Club of Chicago (Nov.-Dez.); Walker Art Center, Minneapolis, (Januar-Febr. 1961),

zeigte „David Herberts“ die Ausstellung „Modern Classicism“,²⁴⁴ die wie die „Pure Abstraction: The Classic Image“ Schau der „Esther Stuttman Gallery“ konstruktivistische amerikanische Kunst mit den zeitgenössischen „klassischen“ Tendenzen vereinte.²⁴⁵

Anfangs als Legitimation für den Ausbruch aus dem Form- und Wertekanon der gestischen Abstraktion genutzt, stießen Vergleiche mit historischen „Präzedenzfällen“ bald auf den Widerstand amerikanischer Künstler²⁴⁶ und Kritiker.²⁴⁷ Denn das neue Selbstverständnis der Amerikaner, endlich auch auf dem Gebiet der bildenden Kunst die Avantgarde zu stellen, ließ es nicht zu, die geometrisch-reduzierten Formen als Wiederaufnahme des Vokabulars europäischer Vorkriegsavantgarden zu deuten. Zumal die Kunst der „American Abstract Artists“ der 30er und 40er Jahre noch immer unter dem Ruf litt, nur eine

vertreten waren u.a.: Jaakov Agam (Jacob Gipstein), Josef Albers, Hans Arp, Max Bill, Robert Delaunay, Jean Dewasne, Burgoyne Diller, Otto Freundlich, Fritz Glarner, Wassily Kandinsky, Frank Kupka, El Lissitzky, Stanton Mac-Donald-Wright, Kasimir Malewitsch, László Moholy-Nagy, Piet Mondrian, Richard Mortensen, Ben Nicholson, Leon Polk Smith, Georges Vantongerloo.

²⁴⁴ Modern Classicism, David Herbert Gallery, New York, Ausstellungsdauer: Februar 1960, teilgenommen haben: Josef Albers, Alexander Calder, Negret, Ellsworth Kelly, Louise Nevelson, Eduardo Ramirez, Leon Polk Smith, Myron Stout, George Terasaki.

²⁴⁵ The Classic Image, Esther Stuttman Gallery, New York, Ausstellungsdauer: Oktober 1960, vertreten waren u.a.: Josef Albers, Ilya Bolotowsky, Burgoyne Diller, Ellsworth Kelly, Michael Loew, Ludwig Sander, Leon Polk Smith, Charmion von Wiegand.

²⁴⁶ Vgl. Newmans Statement für den Katalog der vom „MoMA“ organisierten internationalen Wanderausstellung „The New American Painting“, abgedruckt in: Barnett Newman. Selected Writings and Interviews, S. 178-180, hier S. 179: „I realize that my paintings have no link with, nor any basis in, the art of World War I with its principles of geometry that tie it into the nineteenth century. To reject cubism or purism, whether it is Picasso's or Mondrian's, only to end up with the collage scheme of free-associated forms, whether it is Miro's or Malevich's, is to be caught in the same geometric trap. Only an art free from any kind of the geometry principles of World War I, only an art of no geometry, can be a new beginning.“

²⁴⁷ Vgl. Lawrence Alloway, Liberman's Recent Works, in: Art International 8, 3 (April 1964), S. 40-44, hier: S. 40: „Alexander Liberman is known as a Hard Edge painter, using the term not as a synonym for geometric art ..., but as a way of referring to an economical and pungent form of post-geometric painting. (Post meaning here that Hard Edge is 'subsequent to' geometric painting and different from it, in time and in morphology.) Attempts to bridge Van Doesburg and, say, Liberman, as if they were all cases of the 'classical spirit', or something of that nature, are too insouciant to be taken seriously.“

laue Variante der Vorbilder aus der alten Welt zu sein.²⁴⁸ So machte Jules Langsner 1962 noch einmal deutlich, warum er 1959 den Terminus „Hard-Edge“ geprägt hatte:

„Hard-edge represented a break from the geometric construction initiated by Mondrian and Malevich. Something had to be done to prevent consideration of any painting with squares and circles as simply a variation of de Stijl or Suprematism. ... The important thing about Hard-Edge Painting is not the presence of geometric entities.“²⁴⁹

Um die Einzigartigkeit der zeitgenössischen Entwicklungen in der abstrakten amerikanischen Malerei zu betonen, mußten formale und inhaltliche Unterschiede zu vorhergehenden europäischen Strömungen herausgearbeitet werden. Die geometrische Abstraktion in der europäischen Moderne galt als ein rationalistisches Farb- und Formexperiment mit universalem spirituellen Geltungsanspruch, dessen Vertreter sich der Darstellung „einer zeitlosen, dem Augenschein entzogenen Sphäre verschrieben hatten“.²⁵⁰ Diese enggeführte Moderne-Rezeption ging noch auf die „American Abstract Artists“ zurück, in der amerikanische Mondrian-Anhänger eine starke Fraktion gebildet hatten. Der vorgebliche „Idealismus“ oder „Platonismus“ der Europäer diente als Folie für den Entwurf einer neuen amerikanischen Kunstauffassung, die das konkret-sinnliche Material in den Vordergrund stellte und nicht auf Transzendenz abzielte.

„Size, colour and shape in these pictures attract the viewer primarily as functions of the picture, as parts of one whole. Each

²⁴⁸ S. z.B. Max Kozloff, Geometric Abstraction in America, in: Art International 6, 5-6 (Sommer 1962), S. 98-103, hier: S. 99f: „Encouragement from late arrivals like Ozenfant (1938) and Mondrian (1940), on the other hand only succeeded in producing some of the most sterile and retrogressive work from our Geometric Abstractionists Despite the proximity of Albers, and Glarner, there was no disguising the fact that the movement was a provincial outgrowth, greatly removed in time and place from its initial sources of excitation.“ Greenberg charakterisierte die Kunst dieser Jahre als „the kind of late Cubist academicism that used to fill the exhibitions of the American Abstract Artists group“, vgl. Greenberg, „'American Type' Painting“, S. 233.

²⁴⁹ Vgl. Jules Langsner, Los Angeles Letter, 2, in: Art International, 6, 1 (Februar 1962), S. 48-51, hier: S. 48. In diesem Zusammenhang wurde darauf hingewiesen, daß bei einigen Hard edge Malern wie Feitelson, Kelly und Smith auch organisch gerundete Formen einfließen, vgl. ebd., S. 48, u. Lawrence Alloway, London Letter, in: Art International 5, 2 (1. März 1961), S. 46-53, hier: S. 51f.

²⁵⁰ Vgl. Jules Langsner, Los Angeles Letter, 2, in: Art International, (Febr. 1962), S. 48f.

*of this pictures is extremely simple in form. ... Everything is made to depend on the strength of the individual image, which the picture presents. And theses images are precise, concrete. The picture is ‚given‘ at the moment at which it is seen.*²⁵¹

Auf formaler Ebene spielte hierbei die Reduktion der bildnerischen Mittel in der neuen amerikanischen Malerei, die zuweilen mit nur einem einzigen, oftmals bildflächenfüllenden Motiv auskam, eine besondere Rolle. Die „traditionelle“ Kompositionsweise der europäischen konstruktivistischen Kunst mit ihren „forms ‚constructed‘ in illusory space“²⁵² wurde als Organisation eines Gleichgewichts innerhalb eines komplexen, räumlich uneindeutigen Beziehungsgefüges kleinteiliger Formen beschrieben. Dem wurde die neue „holistische“ Bildorganisation der amerikanischen Avantgarde, die „hierarchielose“, die planimetrische Einheit betonende Aktivierung der gesamten Bildfläche²⁵³ gegenübergestellt:

*„... where early abstract painting tended towards diversification of elements, a jigsaw of interlocking and overlapping triangular, rectangular and round elements, the new paintings are highly economical. Their few forms involve the whole area of the painting, a radical departure from the display of small forms within the picture space of early 20th century abstract art. ... the new work is conceived holistically as a consistent painterly surface.“*²⁵⁴

Diese „holistische“, andernorts auch als „unhierarchisch“²⁵⁵ und „nicht rela-

²⁵¹ Vgl. Barbara Butler, Alexander Liberman, in: Art International 6, 2 (März 1962), S. 52-53, 65, hier: S. 52.

²⁵² Vgl. Langsner, Los Angeles Letter, 2, in: Art International, (Febr. 1962), S. 49.

²⁵³ S. hierzu auch z.B. Lawrence Alloway, Easel Painting at the Guggenheim, in: Art International 5, 10 (Weihnachten 1961), S. 26-34, hier S. 29: „This means that one sees the painting, not as a divided object, bus as one commanding and unified image, without centre of balance in the customary sense. The whole area of the field is equally significant.“, u. Barbara Rose, In Absence of Anguish: New Works by Friedel Dzubas, in: Art International 7, 7 (25. Sept. 1963), S. 97-100, hier: S. 99: „there is a tendency to a new kind of all-over composition - that is to a composition without hierarchy, a composition that stresses each part of the canvas equally and gives primacy to none in its desire for a kind of equilibrium.“

²⁵⁴ Vgl. Alloway, London Letter, in: Art International, (März 1961), S. 52.

²⁵⁵ Clement Greenberg hatte bereits 1948 auf die „hierarchielose“ Aktivierung der gesamten Bildoberfläche in Pollocks „Drip“-Bildern hingewiesen, für deren Struktur er den Terminus „All over“ erfand, der auch in diesem Zusammenhang wieder aufgenommen wurde. S. Alloway, Easel Painting at the Guggenheim“, S. 27, 30.

tional"²⁵⁶ bezeichnete Komposition, die in den folgenden Jahren als *das* Charakteristikum der neuen amerikanischen Abstraktion in Malerei und Skulptur gelten sollte, wurde als entscheidendes Novum in der Geschichte der Malerei dargestellt. Mit dieser neuen Konzeption von Kunst sei erstmalig die Prozessualität des Bildaufbaus aufgebrochen worden, die bisher sowohl von der kubistischen und konstruktivistischen Kunst als auch von den Vertretern des Action-painting verfolgt worden wäre. Letzteres galt nun als "*final flowering, and summation of an era: the post-cubist art of Europe*".²⁵⁷ Eine Ausnahme bildete allerdings Jackson Pollock, für dessen Malerei Greenberg einstmals die in diesem Zusammenhang wiederaufgenommene Formulierung vom hierarchielosen „*all-over*“ geprägt hatte. Er wurde nun als Brückenkopf zwischen Abstraktem Expressionismus und den „*abstract imagists*“ Newman, Still und Rothko gebraucht, auf welche die neuen Entwicklungen in der amerikanischen Malerei primär zurückgeführt wurden:

*„Thus the wholeness and simplicity ...are present as a general stylistic feature of American painting, at least in as much of it as can be associated with Pollock, Newman, Still, Rothko; or with Albers and Reinhardt. That is to say all those painters who work all-over, holistically, as one-image painters, compared to those artists whose work is linked to a visible spectacle of process and the interplay of hierarchic formal elements (big, medium, small).“*²⁵⁸

Die Diversifikation der bildnerischen Mittel - das „Inbeziehungsetzen“ vielgestaltiger formaler Elemente - wurde nunmehr als Reminiszenz an die kubistische Komposition und somit als Rückschritt in der Geschichte der abstrakten Kunst verstanden. Wie Greenberg betrachteten viele Kritiker den „modernism“ als lineare Entwicklung, in der immer nur ein bestimmter Schritt die wirklich wichtigen, weiterführenden Entwicklungen zeugte. Greenberg hatte mit seinem Verweis auf Still, Rothko und Newman als „*the first abstract painters of style really to break with Cubism*“ diesem Zweig des Abstrakten Expressionismus eine Schlüsselrolle im Fortschritt der Kunst zugeschrieben, und nun traten die aktuellen amerikanischen Entwicklungen deren Erbe an. Ben Heller nahm in seiner Einführung zum „Toward a New Abstraction“ Katalog diese Argumenta-

²⁵⁶ S. z.B. Barbara Rose, *The Primacy of Color*, in: *Art International* 8, 4 (Mai 1964), S. 22-26, hier: S. 25.

²⁵⁷ Vgl. Hellers Einführung im Ausstellungskatalog „Toward a New Abstraction“, S. 7.

²⁵⁸ Vgl. Alloway, *Easel Painting at the Guggenheim*, hier: S. 29.

tion auf und bezeichnete die in der Ausstellung vereinten Künstler als „*true inheritors and implementors of our new abstract tradition*“.²⁵⁹ Auch andere sympathetische Kritiker stimmten darin überein, daß die Wurzeln der neuen Abstraktion in jener Gegenbewegung innerhalb der New York School selbst lagen, die von den Künstlern Newman, Reinhardt, Rothko und Still repräsentiert wurde:

*„... the roots of the new abstraction in general, lie in abstract expressionism, in the painting of the New York School, and not in any kind of European neo-plastic art. ... Thus, ways of painting that may strike us as new, because they are just coming collectively to the public's attention, have been incubating for a number of years. ... To place this new painting sequentially after Abstract Expressionism may cause us to look for a sudden break that isn't there. In a sense it is more reassuring to trace a direct line of continuity in American painting of the last twenty-five years to the 'new abstraction'“.*²⁶⁰

Der anti-europäische Impetus amerikanischer Kritiker und Künstler prägte deren kunsttheoretische Erörterungen bis weit in die 60er Jahre hinein. Er resultierte zum einen aus den Emanzipationsbemühungen der Amerikaner auf dem Gebiet der bildenden Kunst, zum anderen aus dem Antitraditionalismus, den sie als rhetorische Konstante von den europäischen Avantgarden übernommen hatten. Weil die New Yorker Kritiker auf US-amerikanische Kunst fixiert waren, fanden zeitgenössische europäische und südamerikanische neokonstruktivistische Strömungen keine Gnade vor ihren Augen.²⁶¹ Als 1964 Op-art und kinetische Kunst, in deren Rängen die Europäer dominierten, als neue Trends in die Galerien drängten und von den Massenmedien begeistert gefei-

²⁵⁹ Vgl. Heller, Introduction, in: *Toward a New Abstraction*, S. 8.

²⁶⁰ Vgl. Barbara Rose, In *Absence of Anguish: New Works by Friedel Dzubas*, in: *Art International* 7, 7 (25. Sept. 1963), S. 97-100, hier: S. 100.

²⁶¹ Vgl. Rubin, *Younger American Painters*, S.30: „*Kelly is a marvelous creator of shapes ... unassimilable to formula and geometry. This last fact, plus the sensuousness of his coloured surface, separates him completely from the geometricians of the Nouvelles Réalités and the still-born local followers of Mondrian.*“, u. Barbara Roses Ausstellungsbesprechung, *Formalists at the Washington Gallery*, in: *Art International* 7, 7 (25. Sept. 1963), S. 42f, hier: S. 43: „*But in many ways the Washington show was made even more diffuse by the inclusion of European and South American geometric painting that was, first of all, not on a level with the American paintings in the show, and second, had nothing in common with it. ... It might be that, not wishing to appear parochial, the Washington Gallery looked to Paris instead of in their own back yard; but I could only think they were mistaken.*“

ert wurden,²⁶² reagierten die meisten amerikanischen Kritiker äußerst negativ. Das erfuhr im Frühjahr 1965 auch der „MoMA“ Kurator William C. Seitz, dessen Op-art Ausstellung „The Responsive Eye“ gnadenlos verrissen wurde.²⁶³ Seitz hatte amerikanische Hard edge- und Farbfeldmalerei in die Ausstellung integriert, weil diese wie auch die Op-art für ihn Teil der Reaktion gegen Abstrakten Expressionismus und Informel waren, die weltweit zum Erstarken neokonstruktivistischer Tendenzen führten. Aber fast alle zeitgenössischen amerikanischen Kommentatoren lehnten entschieden ab, Op-art und neue Abstraktion als Subkategorien eines „*new International Style*“ zu betrachten.²⁶⁴ So blieb die Op-art wegen der Opposition der Meinungsmacher in der New Yorker Kunstszene nur ein Strohfeder, das mit der „The Responsive Eye“ Ausstellung erlosch.²⁶⁵

Der Trend zu den „harten“ Formen der neuen Abstraktion wurde von Teilen der Kunstpresse entscheidend mitgetragen. Die Kunstzeitschrift „art news“, deren Herausgeber Thomas B. Hess zusammen mit dem Korrespondenten Harold Rosenberg das Prinzip des Action-painting unermüdlich verteidigte,²⁶⁶ öff-

²⁶² So veröffentlichte Life einen große Bildreportage zur Op-art, s. Warren R. Young, Op-art, in: Life, 11.12.1964, S. 132-140.

²⁶³ S. z.B. Sidney Tillim, Optical Art: Pending or Ending?, in: Arts Magazine 39, 4 (Jan. 1965), S. 16-23; Lucy Lippard, New York Letter, in: Art International 9, 2 (März 1965), S. 46-52, hier: S. 50f; Rosalind Krauss, Afterthoughts on Op, in: Art International 9, 5 (Juni 1965), S. 75f; Thomas B. Hess, You Can Hang It in the Hall, in: Art News 64, 2 (April 1965), S. 41-43, u. Barbara Rose, Beyond Vertigo. Optical Art at the Modern, in: Artforum 3, 7 (April 1965), S. 26-29.

Einer der wenigen Kritiker, die sich von der Op-art begeistert zeigte, war John Canaday, der wegen seiner Kritik an zeitgenössischer Kunst allseits verhaßte Kunstschriftleiter der „New York Times“, s. John Canaday, Art That Pulses, Quivers and Fascinates, in: The New York Times, 21.02.1965, S. 59.

²⁶⁴ S. Barbara Rose, Beyond Vertigo. Optical Art at the Modern, S. 26-29. Dabei hatten auch Stella und Noland seinerzeit - der Mode gehorchend - Op-art Elemente in ihre Bilder aufgenommen, und Larry Poons war ein waschechter Op-Maler, der von der Kritik gelobt und von vielen Galeristen umschwärmt wurde, bevor er sich für Castelli entschied.

²⁶⁵ S. die Einschätzung von Lawrence Alloway, in: Seitz, Art in the Age of Aquarius, S. 95. Die negative Aufnahme der Ausstellung führte zur Demission von William Seitz als „MoMA“ Konservator.

²⁶⁶ S. z.B., Thomas B. Hess, Editorial: The Many Deaths of American Art, in: art news 59, 6 (Okt. 1960), S. 25, u. ders., The Phony Crisis in American Art, in: art news 62, 4 (Sommer 1963), S. 24-28, 59f., u. Harold Rosenberg, Critic Within the Act, in: art news 59, 6 (Okt.1960), S. 26-28, u. ders., Action Painting: A Decade of Distortion, in: art news 61, 8 (Dez. 1962), S. 42-45, 62f.

nete sich nur zögerlich den neuen abstrakten Tendenzen.²⁶⁷ Hilton Kramer hingegen, der Herausgeber der Zeitschrift „Arts“, unterstützte die neue Abstraktion mit Leitartikeln und positiven Ausstellungsbesprechungen - u.a. der beiden New Yorker Künstler-Kritiker Donald Judd und Sidney Tillim.²⁶⁸ Auch Brian O'Doherty, der als Künstler unter dem Pseudonym Patrick Ireland arbeitete, lieferte als neuer Kunstrezensent unter John Canaday in der „New York Times“ positive Kritiken.²⁶⁹ Die wichtigste publizistische Kraft hinter der neuen Abstraktion aber wurde das von dem Amerikaner James Fitzsimmons in Lugano herausgegebene, international vertriebene Kunstmagazin „Art International“,²⁷⁰ das der Richtung allein von 1960 bis 1964 sieben Titelblätter²⁷¹ und zahlreiche Artikel und Besprechungen - teils mit opulenten Abbildungen - widmete.²⁷² Der englische Kritiker Lawrence Alloway, seit 1962 Mitherausgeber des Magazines und ein Jahr später auch „senior curator“ des „Solomon R. Guggenheim“ Museums, und der für die amerikanischen Beiträge verantwortli-

²⁶⁷ S. Anm. 200.

²⁶⁸ S. z.B., Hilton Kramer, Constructing the Absolute, in: Arts 34, 5 (Mai 1960), S. 36-43, u. Tillim, What Happened to Geometry?

²⁶⁹ S. z.B. Brian O'Doherty, Frank Stella and a Crisis of Nothingness. A New Form of Artful Non-Art Makes A New Philosophical Statement, in: The New York Times, 19.1.1964, Sek. 2, S. 21, u. ders., The New Nihilism: Art Versus Feeling, in: The New York Times, 16.2.1964, Sek. 2, S. 15.

²⁷⁰ Die Zeitschrift war von 1956 bis 1958 unter dem Titel „European Art This Month“ erschienen. Mit der Umbenennung erweiterte Fitzsimmons die Berichterstattung auf amerikanische Kunst, die in Leitartikeln und unter den Besprechungsrubriken „New York Letter“ und, seltener, „Los Angeles Letter“ eine immer prominenterer Stellung im Heft einnahm.

²⁷¹ Frank Stella, in: Art International 4, 1 (Januar 1960); der „Swiss-American Painter“ Fritz Glarner, in: Art International 7, 1 (25. Jan. 1963); Nassos Daphnis, in: Art International 7, 5 (25. Mai 1963); Ad Reinhardt, in: Art International 7, 6 (25. Juni 1963); Ellsworth Kelly, in: Art International 7, 8 (25. Oktober 1963); Alexander Liberman, in: Art International 8, 3 (April 1964) u. Kenneth Noland, in: Art International 8, 5-6 (Sommer 1964).

²⁷² S. z.B. Barbara Butler, Alexander Liberman, in: Art International 6, 1 (Febr. 1962), S. 52f, 65, u. Lawrence Alloway, Alexander Liberman's Recent Works, in: Art International 8, 3 (Apr. 1964), S.40-44, u. ders., Heraldry and Sculpture, (über Ellsworth Kelly), in: Art International 6, 3 (April 1962), S. 52f, u. ders., Notes on Rothko, in: Art International 6, 5-6 (Sommer 1962), S. 90-94, u. ders., Leon [Polk] Smith's New Work and its Origin, in: Art International 7, 4 (25. April 1963), S. 51-53, u. Henry Geldzahler, Interview with Ellsworth Kelly, in: Art International 8, 1 (15. Febr. 1964), S. 47f, u. Leslie Judd Alexander, The Emerging Art of Washington, in: Art International 6, 9 (25. Nov. 1962), S. 30-33, u. Robert Rosenblum, Morris Louis at the Guggenheim Museum, in: Art International 7, 9 (5. Dez. 1963), S. 24-27. Die Besprechungen von Morris Louis, Kenneth Noland und Frank Stella in der von Michael Fried und Barbara Rose besorgten Rezensionrubrik „New

che William Rubin, ein Parteigänger Clement Greenbergs und späterer Direktor der Malerei- und Skulpturabteilung des "MoMA", hatten die neue Abstraktion früh gefördert.²⁷³ Die nahm bald, neben der Pop-art, nicht nur im amerikanischen Teil der Zeitschrift eine herausragende Stellung ein.²⁷⁴ Clement Greenberg, der „*dean of the post-war American critics*“,²⁷⁵ konnte dort mehrfach seine theoretischen Überlegungen zum Fortschreiten der Kunst im Zeitalter des „modernism“ veröffentlichen.²⁷⁶ Dessen Gesetze exemplifizierte er an den formalen Eigenschaften der Werke seiner Künstlerfavoriten, wobei ihm die jungen Kritiker Michael Fried und Barbara Rose, die damalige Gattin Frank Stellas, ab Ende 1962 bzw. Anfang 1963 sekundierten.²⁷⁷

In der Interpretation abstrakter Kunst trat die Analyse der formalen Qualitäten eines Kunstwerks an die Stelle der lyrischen Intuition oder Introspektion, derer sich die Apologeten des Abstrakten Expressionismus bislang bedient

York Letter“ ebendort waren Legion.

²⁷³ Rubin hatte 1960 in besonderem Maße auf Kelly, Noland und Louis aufmerksam gemacht, s. Rubin, *Younger American Painters*. Sein Bruder Lawrence betrieb seinerzeit die Galerie Neufville (später Galerie Lawrence) in Paris, die eben jene Künstler vertrat.

²⁷⁴ Neben den „unabhängigen“ Artikeln wurden monatlich jeweils zwei bis drei Besprechungsblöcke verschiedener Autoren unter der Rubrik „New York Letter“ veröffentlicht. Jules Langsner betreute einen „Los Angeles Letter“, zu dem ab 1963 gelegentlich die Rubriken „Notes from San Francisco“ und „Boston Letter“ hinzukamen. Ausstellungen amerikanischer Künstler im Ausland wurden aber auch in den Kolumnen „London Letter“ und „Paris Letter“ rezensiert. S. z.B. die Kenneth Noland Rezension, (inkl. Abb.), von Norbert Lynton, London Letter, in: *Art International* 7, 5 (25. Mai 1963), S. 58-60, hier: S. 58. Bestimmte Künstler wie Kenneth Noland und Morris Louis, die in New York von André Emmerich, in Paris von Lawrence Rubins Galerie Neufville und in London von der „Kasmin Gallery“ vertreten wurden, waren auch durch Abbildungen im Anzeigenteil überdurchschnittlich gut repräsentiert, s. z.B. die André Emmerich Anzeige, in: *Art International* 4, 8 (Okt. 1960), u. die insg. 3 Seiten umfassenden Anzeigen mit Abb. von den Galerien Emmerich u. Lawrence, in: *Art International* 7, 2 (25. Febr. 1963).

²⁷⁵ S. Rubin, *Younger American Painters*, S. 26.

²⁷⁶ S. Greenberg, *Louis and Noland*, u. ders., *After Abstract-Expressionism*, u. ders., *Post Painterly Abstraction*.

²⁷⁷ Barbara Rose u. Michael Fried besorgten damals die Rubrik „New York Letter“. Fried, der sich wie Rubin oftmals auf Greenberg bezog, schätzte neben Louis, Noland und Olitski, („Greenbergs“ neueste Entdeckung), nur Frank Stella; diesen vier Künstlern widmete er seitenlange Abhandlungen, für andere fand er - von wenigen Ausnahmen abgesehen - kein gutes Wort. Rose hatte ein sehr viel breiteres Spektrum, bekräftigte 1963 aber ihre Auffassung: „*Younger painters today must begin where Morris Louis left off*“, vgl. Rose, *New York Letter*, in: *Art International* 7, 9 (5. Dez. 1963), S. 61-65, hier: S. 61.

hatten. Für die Vertreter der neuen formalistischen Ästhetik hatten Gefühle keinen Platz mehr in der Kunst. Form und Inhalt fielen in eins, und die Aufgabe der Interpreten war es, ein „präzises“ Instrumentarium zu entwickeln, mit dem formaler Fortschritt und Qualität in der Kunst meßbar wären.²⁷⁸

²⁷⁸ Sie konnten sich dabei auf die wissenschaftliche Fundierung ihrer Ausführungen berufen, da Stilanalyse und Stilvergleich seinerzeit gängige Methoden universitär vermittelter Kunstgeschichte waren, s. Reise, Greenberg and The Group, 1, S. 257, Anm. 23. Die Verdrängung inhaltlicher Aspekte fand dabei Parallelen in der zeitgenössischen Ausrichtung anderer wissenschaftlicher Disziplinen, wie etwa in der Linguistik, in der die Semantik hinter die Analyse sprachlicher Strukturen zurücktrat. Der Strukturalismus erlebte in Frankreich u.a. durch Veröffentlichungen von Roland Barthes eine erneute Blüte, und der amerikanische Linguist Noam Chomsky entwickelte die „generative Grammatik“, ein abstraktes System zur Beschreibung grammatischer Strukturen, das er 1957 erstmals in der Publikation „Syntactic Structures“ vorstellte, s. John Lyons, Noam Chomsky, New York 1970.

2. DIE GENESE UND DURCHSETZUNG DER MINIMAL ART

Der forcierte Ausbau industrieller Massenproduktion führte in den 50er Jahren des vergangenen Jahrhunderts zu einem großen wirtschaftlichen Aufschwung in den USA. Er verhalf breiten Bevölkerungsschichten zu einem relativen Wohlstand und sorgte – trotz der Bedrohungsszenarien des „Kalten Krieges“ - für eine optimistische Grundstimmung in der amerikanischen Gesellschaft.¹ Daran änderte auch der „Sputnik-Schock“ von 1957 langfristig nichts. Der sowjetische Vorstoß in den Weltraum wurde bald als Herausforderung begriffen und bewirkte eine Konzentration auf die eigenen technischen Fähigkeiten. Die Erfolge der US-amerikanischen Raumfahrt rehabilitierten den Glauben an den technisch-wissenschaftlichen Fortschritt, der sich auch in technisch-kühnem Alltagsdesign niederschlug.²

Man hatte sich mit den Gegebenheiten eingerichtet und in diesen Zusammenhängen verding die stetige Beschwörung einer allgegenwärtigen Krise, sei es nun die der Politik, der zwischenmenschlichen Beziehungen oder der Malerei nicht mehr. Daß eine Kunstinterpretation, die eine fortwährende emotionale „Krise“ als einzig legitimen Inhalt menschlich bedeutsamer Kunst betrachtete, plötzlich abgenutzt und altbacken wirkte, zeigt die Argumentation der Gegner des Abstrakten Expressionismus. Aber auch das Selbstverständnis der Künstler hatte sich gewandelt. Wie Kaprows Artikel über den Künstler als „*Man of the World*“ zeigt, sahen sich diese nicht mehr als Außenseiter der Gesellschaft, sondern als respektierte Mitglieder eines anerkannten Berufsstandes.³ Zudem verfügten etliche Künstler, die Ende der 50er/Anfang der 60er Jahre reüssierten, wie viele ihrer Altersgenossen dank eines „GI“-Stipendiums über eine akademische Ausbildung.⁴ Sie hofften auf eine Karriere im kulturellen Sektor, der dank des Wohlstandes, der gehobenen Bildung einer breiten Mittelschicht und der medialen

¹ S. z.B. David Halberstam, *The Fifties*, New York 1994.

² S. z.B. Thomas Hine, *Populuxe*, New York 1987 u. Karal Ann Marling, *As Seen on TV. The Visual Culture of Everyday Life in the 1950s*, Cambridge, MA, 1996.

³ S. Kaprow, *Should the Artist Become a Man of the World?*

⁴ Das 1944 eingeführte „GI Bill of Rights“ ermöglichte es ehemaligen Militärdienstleistenden, sich kostenlos an Colleges und Universitäten einzuschreiben. Dadurch erhielten viele Zugang zu einer akademischen Ausbildung, die sie sich sonst nicht hätten leisten können, s. Michael J. Bennett, *When Dreams Come True. The GI Bill and the Making of Modern America*, Washington, D.C., 1996.

Informationsoffensive in der „Affluent Society“⁵ einen immer größeren Stellenwert im öffentlichen Leben einnahm.⁶ Das war das atmosphärische Umfeld, das die Akzeptanz einer bunten, objektbezogenen, die eigene Lebenswelt feiernden Kunst und ihres Gegenentwurfes, einer „wissenschaftlich-kalten“ abstrakten Malerei förderte.

Zwischen 1928 und 1938 geboren, gehörten die Minimalisten einer Künstlergeneration an, die sich – mit dem Erfolg und den Idealen des Abstrakten Expressionismus aufgewachsen - ursprünglich fast ausnahmslos der gestischen Malerei verschrieben hatte. Ende der 50er/Anfang der 60er Jahre, als viele von ihnen erste öffentliche Auftritte absolvierten, hatte sich die Situation allerdings entscheidend gewandelt: der Markt war mit abstrakt-expressionistischer Malerei der zweiten und dritten Generation übersättigt. Wer als junger Künstler eine Chance haben wollte, mußte auf den Paradigmenwechsel reagieren und sich neu positionieren, da das Interesse des Fachpublikums sich auf neodadaistische Assemblage und Objektkunst sowie Hard edge- und Farbfeldmalerei verlagert hatte.⁷ Beide Positionen waren für die Entwicklung der geometrisch-reduzierten Raumformen der Minimal art wichtig, wie die Kurzbiographien der Minimalisten zeigen. Von

⁵ Das war der Titel einer ersten zeitgenössischen Kritik an der vorgeblich ausufernden Konsumgesellschaft, s. John Kenneth Galbraith, *The Affluent Society*, Boston 1958.

⁶ Über die Wirkung des Fernsehens als neuem Massenmedium s., Craig Allen, *Eisenhower and the Mass Media: Peace, Prosperity and Prime-Time TV*, Chapel Hill, NC, 1993.

⁷ Die Plazierung eines Künstlers innerhalb eines „Formenzyklus“ war auch ein zentrales Thema von George Kublers Kulturgeschichte „*The Shape of Time*“ von 1962. (S. *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven u. London 1962). Darin gab es „gute“ und „schlechte“ Zeitpunkte für einen Künstler, in eine Formenreihe oder -sequenz einzusteigen. Wenn deren Möglichkeiten schon weitgehend ausgeschöpft seien, gälten die Nachfolger, wenn auch schuldlos, als Epigonen. Zwar gebe es, so Kubler, in bestimmten Phasen auch Primärobjekte, die wieder zu einer neuen Werkreihe innerhalb derselben formalen Sequenz führen konnten, manchmal aber müsse eine ganze Tradition verworfen und ein neuer Formenzyklus begonnen werden. In seiner Theorie entschied die Biographie, vor allem das Geburtsdatum eines Künstlers über Kontinuität oder Traditionsbruch. Es ist anzunehmen, daß die Identifikation mit der Thematik Kublers Buch zu einer der meistbeachteten kulturhistorischen Schriften der Zeit machte, die nachweislich auch Reinhardt, Smithson und Morris sehr beeindruckte. S. das Vorwort von Gottfried Böhm, *Kunst versus Geschichte: ein unerledigtes Problem*, in: Kubler, *Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge*, Frankfurt/Main 1982, S. 7-26, hier: S. 8 u. S. 23, Anm. 5 u. 6.

der neuen Abstraktion in der Malerei übernahmen sie die Formensprache, die als „ernsthafte“, weil abstrakte Kunst⁸ die Anwartschaft auf die Thronfolge der „New York School“ versprach.⁹ Der plastische Impuls hingegen ging von der neodadaistischen Assemblage und den von ihr verbreiteten Mischtechniken aus. Die Assemblage machte die Plastik, die im US-Kunstbetrieb bislang nur eine Nebenrolle spielte, bei Künstlern und Publikum außerordentlich populär. Deshalb zeigt ein kurzer Exkurs auf, wie sich deren Bewertung Ende der 50er/Anfang der 60er Jahre veränderte, noch bevor die Minimal art ihren Siegeszug in Galerien und Museen antrat.

2.1 Vom Bild zum Objekt - Die Aufwertung der Skulptur

Die Skulptur hatte in den 50er Jahren nur einen geringen Stellenwert. Dies war so, obwohl etliche Bildhauer wie Herbert Ferber, David Hare, Seymour Lipton, Theodore Roszak und David Smith zum Kreis der Abstrakten Expressionisten gehörten.¹⁰ Zwar galt David Smith damals bereits als Protagonist der zeitgenössischen amerikanischen Plastik, aber er stand wie seine Kollegen im Schatten einer Kunstauffassung, die die gestische Bewegtheit des malerischen Vollzugs als ausschlaggebendes Kriterium qualitativ hochstehender Kunst wertete. Die geforderte Spontaneität des künstlerischen Aktes war im flexiblen Medium der Farbe leichter zu erbringen als in der Bildhauerei, deren Adepten konstruktive Gegebenheiten und Widerstände des Materials naturgemäß stärker berücksichtigen müssen. Zudem begann seinerzeit erst der kommerzielle Aufschwung des Kunstbetriebes, und Skulpturen sind in Herstellung, Lagerung und Transport sehr viel teurer als Bilder. Zu Beginn der 60er Jahre jedoch stellte ein zeitgenössischer Beobachter fest, daß die lange als zweitrangig gehandelte Gattung aus dem Schatten der Malerei heraustrete und das Rampenlicht der New

⁸ Ben Heller z.B. erwog, die von ihm initiierte „Toward a New Abstraction“ Ausstellung des „Jewish Museum“ „High Art“ zu betiteln, um damit den grundlegenden Unterschied zwischen der neuen abstrakten Malerei und Neo-Dada Tendenzen aufzuzeigen, s. Sandler, American Art of the 1960s, S. 159.

⁹ Die neue Abstraktion wurde üblicherweise vom „kühl-intellektuellen“ Zweig des Abstrakten Expressionismus – spricht: Newman, Rothko und Still – hergeleitet, (s. Kap. 1). Da der Mainstream der modernen Kunst, so die Vorstellung, seit dem Ende der 40er Jahre amerikanisch geworden war, galt es, Kontinuität zwischen den Anfängen der „New York School“ und zeitgenössischen Entwicklungen herzustellen.

¹⁰ S. Abstract Expressionism: Creators and Critics, hrsg.v. C. Ross, S. 11.

Yorker Kunstszene erobere.¹¹ Diese Entwicklung begann in der zweiten Hälfte der 50er Jahre und vollzog sich in mehreren Schüben. Zum einen wurden die Werke der Bildhauer der europäischen Avantgarden in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts vermehrt rezipiert. Neben Solopräsentationen von Constantin Brancusi und Julio Gonzalez zur Jahreswende 1955/56 im „Guggenheim Museum“ bzw. „Museum of Modern Art“ und der Arp Soloschau von 1958 ebendort wurden in jenen Jahren in den Vereinigten Staaten etliche Publikationen zum Thema veröffentlicht.

Sir Herbert Reads „The Art of Sculpture“ erschien 1956 in New York¹²; ein Jahr später folgten dessen Naum Gabo Monographie¹³, David Lewis' „Brancusi“¹⁴ und eine Arp-Publikation von Carola Giedion-Welcker¹⁵, die 1959 eine weitere Studie über Brancusi veröffentlichte¹⁶. Außerdem besaß das „Guggenheim Museum“ eine repräsentative Auswahl von Brancusis Skulpturen und die für ihre Ausstellungen klassischer Moderne berühmten „Staempfli“ und „World House“ Galerien zeigten seine Werke in mehreren Einzel- und Gruppenausstellungen. Im Zuge des wiedererstarkten Interesses an den „klassischen“ - im Gegensatz zu den „romantisch-expressiven“ - Tendenzen wurden auch die plastischen Leistungen der russischen Moderne entdeckt, die Camilla Grays Buch „The Great Experiment: Russian Art 1863-1922“ von 1962 zum ersten Mal in englischer Sprache zugänglich machte.¹⁷

Weil die Krise der gestischen Abstraktion vor allem als Krise der Malerei verstanden wurde, wurden auch die zeitgenössischen Bildhauer aus dem abstrakt-expressionistischen Umfeld aufgewertet. So würdigten zum Beispiel die Kritiker E.C. Goosen, Robert Goldwater und Irving Sandler die Bildhauer Herbert Ferber, David Hare und Ibram Lassaw in einem 1959

¹¹ „Sculpture takes the spotlight on the New York Art scene, and ... will probably remain there for some time to come. The day seems to be past when one prominent metal worker [gemeint ist hier David Smith, d. Verf.] felt that he had to make the gesture of leaving the room whenever anyone spoke of 'painting' and 'art' as synonymous, or when a painter-wit could talk of 'sculpture and pottery' even mock-seriously“, vgl. Irving Hershel Sandler, New York Letter, in: Art International 4, 10 (31. Dez. 1960), S. 22-29, hier: S. 22.

¹² Sir Herbert Read, The Art of Sculpture, New York 1956.

¹³ Sir Herbert Read, Gabo, Cambridge 1957.

¹⁴ David Lewis, Brancusi, New York 1957.

¹⁵ Carola Giedion-Welcker, Jean Arp, New York 1957.

¹⁶ Carola Giedion-Welcker, Constantin Brancusi, New York 1959.

¹⁷ Camilla Gray, The Great Experiment: Russian Art 1863-1922, London

veröffentlichten Buch.¹⁸ Der in der Tradition von Picasso und Julio Gonzalez stehende Eisenplastiker David Smith, damals längst der führende Bildhauer seines Kreises, erhielt 1957 eine erste große Museumseinzelausstellung im „Museum of Modern Art“ in New York, und das „Arts Magazine“ widmete ihm 1960 die Februar Ausgabe der Zeitschrift.¹⁹ Die Metallkonstruktionen seines Freundes Smith im Blick hatte der einflußreiche formalistische Kritiker Clement Greenberg in einem Artikel von 1958 die „*construction-sculpture*“ im Gegensatz zur hergebrachten monolithischen Skulptur als „*the representative visual art of modernism*“ neuentdeckt.²⁰ Er nahm den Bildhauer 1960 in das Ausstellungsprogramm der „French & Company“ Galerie auf, als deren Direktor der Kritiker mehrere Jahre fungierte. Dort stellte er erste Beispiele aus Smiths späten, geometrisch orientierten „Cubi“ und „Zig“-Werkserien aus, derentwegen der 1965 verstorbene Bildhauer Mitte der 60er Jahre als Wegbereiter geometrischer Formen in der Skulptur galt.²¹

Wirklich populär aber wurde die Skulptur mit den vom abstrakt-expressionistischen Establishment anfangs als „*Neo-Dada*“ verspotteten Tendenzen. Zum einen gab es da die „*Junk-Sculptors*“, eigentlich noch Bildhauer im traditionellen Sinne, wie Richard Stankiewicz und John Chamberlain, die Maschinen- und Autoteile und andere industrielle Abfallprodukte verarbeiteten oder wie Mark di Suvero mit Tragbalken aus Abrißhäusern monumentale Skulpturen bauten. Auf der anderen Seite reichte das Spektrum von Environments und Bühnenrequisiten von Happening-Künstlern wie Oldenburg, Dine und Segal bis hin zu den Combine-Paintings der Assemblagisten Rauschenberg und Johns; der ganze Bereich dessen also, was ab 1963 als Pop-art betrachtet wurde. Diesen Tendenzen waren die beiden „New Media-New Forms“ Ausstellungen der

1962.

¹⁸ E.C. Goosen, Robert Goldwater u. Irving Sandler, *Three American Sculptors: Ferber, Hare, Lassaw*, New York 1959.

¹⁹ *S. Arts Magazine* 34, 2 (Febr. 1960).

²⁰ Clement Greenberg, *Sculpture in Our Time*, in: *Arts Magazine*, Juni 1958, wiederabgedruckt in: *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism*, 4, *Modernism with a Vengeance*, hrsg.v. John O'Brian, Chicago 1993, S. 55-61, hier: S. 61. Dieser Artikel wurde auch in Greenbergs 1961 erschienenen Kompendium „*Art and Culture*“ aufgenommen.

²¹ S. Abb. 46 u. 47, in: *David Smith, (Ausst.-Kat. Washington, The National Gallery of Art, 7.11.1982-24.4.1983)*, Washington 1982, Abb. 16 u. 17, S. 214.

„Martha Jackson Galerie“ und die „The Art of Assemblage“ Ausstellung des „MoMA“ in den Jahren 1960 und '61 gewidmet.²² Sie etablierten Assemblage und Objektkunst - sehr zum Leidwesen vieler angestammter Bildhauer -²³ als neue Kategorien in der New Yorker Kunstwelt.

Die Konjunktur plastischer Ausdrucksformen zeigte auch bei abstrakten Malern Wirkung. Alexander Liberman und Ellsworth Kelly, der bereits Ende der 50er Jahre Bildpaneele zu raumgreifenden Konstruktionen arrangiert hatte, waren die ersten Maler der neuen Abstraktion, die Anfang der sechziger Jahre mit Skulpturen an die Öffentlichkeit traten. Ihre im Jahr 1960 respektive 1961 in der Betty Parsons Galerie in Einzelausstellungen neben dem malerischen Oeuvre vorgestellten plastischen Arbeiten waren allerdings keine Kernplastiken, sondern flächige, aus Walzstahl- oder Aluminiumplatten herausgeschnittene, farbig gefaßte Umsetzungen ihrer Bildmotive.²⁴ (**s. Abb. 9**)²⁵ Zur gleichen Zeit experimentierte der Ende der fünfziger Jahre als shooting-star der neuen geometrischen Abstraktion bekannt gewordene Frank Stella mit ungewöhnlichen Bildformen. Seine Arbeiten, deren vom Streifenmotiv abgeleiteten Formate vom herkömmlichen Rechteck abwichen und sich wegen ungewöhnlich tiefer Keilrahmen entschieden von der Wand absetzten, schienen die Grenze zwischen Bild und abstraktem Objekt aufzuheben. (**s. Abb. 10**)²⁶ Diese Arbeiten waren die Vorbilder - oder auch nur Vorläufer einer Flut von reliefartigen Bildkonstruktionen, die im Laufe der 60er Jahre unter dem Begriff des „Shaped Canvas“ die Galerien und Museen füllen sollten. In der Folge wurden deren gestalterische Möglichkeiten durch in den Raum ausgreifende, voluminöse Keilrahmen-

²² S. dazu Stephan R. Geiger, Die Neue Realität in der Kunst in den frühen 60er Jahren. Untersuchungen am Beispiel der MoMA-Ausstellung „The Art of Assemblage“, Diss. Bonn 2005.

²³ So urteilte Sidney Geist in einem Artikel von 1960: „*But the most important reason for the increasing proportion of sculpture is an ever increasing ambiguity about what sculpture is. A n y o b j e c t, it appears, may be called sculpture now. Duchamp, who exhibited a bottle rack in 1914, can be thanked for this development, but not by me.*“, vgl. Sidney Geist, Sculpture and Other Trouble, in: Scrap, 3 (20. Jan. 1961), S. 4, hier zitiert nach: Herschel B. Chipp, Theories of Modern Art, A Source Book by Artists and Critics, Berkeley and Los Angeles 1968, S. 582.

²⁴ Ein zeitgenössischer Kommentator nannte Ellsworth Kellys Skulpturen „*a three-dimensionalisation of his paintings*“, vgl. Lawrence Alloway, Heraldry and Sculpture, in: Art International 6, 3 (April 1962), S. 52f, hier: S. 53.

²⁵ In: Barbara Rose, Ellsworth Kelly, Artforum 5, 10 (Juni 1967), S. 51-55, Abb. S. 55.

konstruktionen und Unterfütterungen noch vielfältig variiert.²⁷ Darüber hinaus experimentierten viele Künstler, die als Maler - welcher Stilrichtung auch immer - angefangen hatten, mit neuen Materialien und viele von ihnen wandten sich wie die späteren Minimalisten ganz der Plastik zu.

Der Minimalist Donald Judd bediente sich später eines Argumentes der „formalistischen“ Kritiker um Clement Greenberg, um diese Entwicklung metaphysisch zu überhöhen. Deren These folgend, daß die Künste sich zielgerichtet fortentwickelten, transzendierte er den Schritt vom Bild zum Objekt zur unvermeidlichen „nächsten“ Stufe in der Höherentwicklung der Künste.²⁸ Das Ergebnis dieser Metamorphose, die „spezifischen Objekte“, waren ihm zufolge eine gänzlich neuartige, von traditionellen Vorbildern wie der sockelgebundenen Skulptur vollkommen unabhängige plastische Gattung, eine Hybridform zwischen Malerei und Skulptur,²⁹ die beide traditionelle Medien ablösen würde.³⁰ Damit legte er den Grundstein für eine jahrelang lustvoll bis erbittert betriebene Fehde zwischen Künstlern und Unterstützern der Minimal art und den sogenannten Formalisten. Denn diese wollten sich die Deutungshoheit über ihr teleologisches Geschichtsmodell natürlich nicht aus der Hand nehmen lassen, mit dessen Hilfe sie ihre künstlerischen Favoriten im Markt positionierten. Zumal Judds Interpretation auch inhaltlich nicht mit ihren Vorgaben zusammenging: die Formalisten trennten nämlich strikt zwischen Malerei und Skulptur und hielten die Gattungsreinheit hoch, da Greenberg die progressiv fortschreitende Ausdifferenzierung der Einzelgattungen als Mittel und absolutes Ziel der Kunstentwicklung propagiert hatte.

²⁶ In: Artforum 3, 6 (März 1965), Abb. 3, S. 23.

²⁷ Das „Guggenheim Museum“ richtete Anfang 1965 eine Ausstellung mit dem Titel „The Shaped Canvas“ aus, in der Arbeiten von Paul Feeley, Sven Lukin, Richard Smith, Frank Stella und Neil Williams vertreten waren. Andere Künstler, die sich im Laufe ihrer Karriere ebenfalls dem „Shaped Canvas“ widmeten, waren z.B. Charles Hinman, Larry Bell, Tony de Lap, Robert Mangold, Paul Mogensen, David Novros und Peter Pinchbeck.

²⁸ S. Donald Judd, Specific Objects, in: Arts Yearbook 8, Contemporary Sculpture, S. 74-82, New York 1965, im folgenden zitiert nach: Donald Judd, Complete Writings 1959-1975, Gallery Reviews. Book Reviews. Articles. Letters to the Editor. Reports. Statements. Complaints, hrsg.v. Kasper König, Halifax/New York 1975, S. 181-189.

²⁹ „Half or more of the best new work in the last few years has been neither painting nor sculpture. Usually it has been related, closely or distantly to one or the other“, vgl. ebd., S. 181.

³⁰ S. ebd. S. 181f, 184.

Dabei waren die formalistischen Kritiker, insbesondere Michael Fried, der einflußreichste Adlatus Clement Greenbergs, selbst nicht ganz unschuldig an der Richtung, die diese Diskussion nahm. Sie hatten sich von der Bedeutung, dem der Begriff des Objektes in der Assemblage und später in der Pop-art zukam,³¹ verführen lassen, über die Objektqualitäten der „Post Painterly Abstraction“ zu spekulieren. Das sollte jedoch nur heißen, daß die flächig angelegten, auf räumliche Effekte verzichtenden Werke der zeitgenössischen abstrakten Malerei den Illusionscharakter des Mediums endgültig abgelegt hätten und nur noch autonome, selbstreferentielle Gebilde ohne Abbild- oder Verweisungsfunktion seien. Der formalistische Kritiker William Rubin war einer der ersten, der auf den vorherrschenden Trend innerhalb der zeitgenössischen Malerei hinwies, „*which has turned the picture from illusion to object.*“³² Michael Fried baute die Idee der - durch den Verzicht auf illusionistische Wirkungen erreichten - innerbildlichen Geschlossenheit und somit Dinglichkeit des abstrakten Bildes in seiner Theorie der „deductive structure“ weiter aus. Die abstrakt-expressionistischen Bilder eines de Kooning aus den 50er Jahren, so der Greenberg Anhänger, vermittelten den Eindruck von „*Löchern*“ in der Oberflächenorganisation und die Vorstellung eines „*Bildraumes hinter dem Bild*“. Die Flächigkeit und Geschlossenheit des Bildfeldes in der neuen amerikanischen Malerei seit Newman hingegen verdanke sich einer neuartigen Konzeption, bei der die Vorgaben des Bildträgers in der bildlichen Darstellung selbst stärker berücksichtigt würden. Diesen Wandel in der Auffassung des Bildes deutete er als eine weitere historische Wende in der - vom Bewußtsein des eigenen geschichtlichen Fortschritts getragenen - dialektischen Bewegung „*within painting that has moved with considerable rigor and with the appearance,*

³¹ Allan Kaprow hatte bereits 1958 prophezeit, daß „*objects of every sort*“ die Materialien der neuen Kunst sein würden, (vgl. Kaprow, *The Legacy of Jackson Pollock*, S. 56f), und 1960 stellte der Kritiker Irving Sandler fest, der Terminus „*Objekt*“ sei die passendste Bezeichnung für die neuen „*Neo-Dada construction-collages*“, vgl. Irving Hershel Sandler, *Ash Can Revisited, A New York Letter*, in: *Art International* 4, 8 (Okt. 1960), S. 28-30, hier: S. 28. Dieser Begriff spielte auch in der Pop-art eine große Rolle, so hießen z.B. die ersten Pop-Art Museumsausstellungen „*New Paintings of Common Objects*“, (Pasadena Museum of Modern Art, Pasadena 1962) und „*Six Painters and the Object*“ (Guggenheim Museum, New York 1962), und ein Anfang 1963 erscheinener Artikel von Ellen H. Johnson über Claes Oldenburg trug den Titel „*The Living Object*“, s. Ellen H. Johnson, *The Living Object*, in: *Art International* 7, 1 (Jan. 63), S. 42-45.

³² Vgl. Rubin, *Younger American Painters*, S. 26f.

at least, of inevitability“.³³

Ausgehend von einer Bemerkung Greenbergs über Newman – „Newman's picture becomes all frame itself... With Newman the picture edge is repeated inside and makes the picture instead of being merely echoed.“ - entwickelte Fried seine Hypothese, daß es der „nächste Schritt“ in der Entwicklung des „modernist painting“ sei, eine noch weitergehende, „streng logische“ Verbindung zwischen bildlicher Darstellung und dem „framing edge“ - zwischen Bildinhalt und -form - zu finden.³⁴ Als die überzeugendsten Lösungen auf diesem Weg galten ihm um 1962/1963 die Bilder Frank Stellas, vor allem jene aus der Kategorie des „shaped canvas“, bei denen laut Fried die Binnenstrukturen - der Verlauf der parallel geführten Farbbahnen - von den vom herkömmlichen Rechteck abweichenden Bildformaten abgeleitet war.³⁵ Für diese Theorie wechselte Fried sogar die Paradigmata: hatten bisher oftmals „Color“ und „Openness“ im Vordergrund der formalistischen Diskussion gestanden, erhob der Kritiker nun die strikte innerbildliche „Logik“ und die „awareness of the framing edge“ zu Leitmotiven seiner Kunstbetrachtung:

„In fact the only painter in whose work one finds an explicit and entirely self-aware confrontation of the problem is Frank Stella. In his aluminium and then his copper paintings ... Stella's logic grew more and more tough minded: the paintings came to be generated in toto, as it were, by the different shapes of the framing edges... . The crucial thing to observe is that the solution embodied in Stella's lucid art partly founds itself upon the eschewal of color and upon the deliberate emphasizing of the painting's nature as material object.“³⁶

³³ Vgl. Michael Fried, New York Letter, in: Art International 6, 10 (20. Dez. 1962), S. 54-58, hier: S. 54-57. Fried betrachtete die Geschichte der Malerei als eine Kette von wechselnden Problemstellungen. Für jedes Problem gab es in einem bestimmten historischen Moment jeweils nur eine einzige gültige Lösung, die zur nächst höheren Stufe der Entwicklung führte.

³⁴ Vgl. hierzu und im folgenden Michael Fried, New York Letter, in: Art International 7, 5 (25. Mai 1963), S. 69-73, hier: S. 69f. Die strukturelle Übereinstimmung von Motiv und Form wurde zu einem festen Topos in der Kunstdiskussion der folgenden Jahre. Dieser paßte hervorragend zur Konzeption des „All-over“, der holistischen, unhierarchischen, nicht relationalen Organisation, die als typisches Merkmal der neuen amerikanischen Kunst galt.

³⁵ Stellas Ehefrau Barbara Rose hingegen berichtete, daß bei den Shaped canvases ihres Gatten das Streifenmotiv die Bildform bestimmte, s. Colpitt, Minimal Art. The Critical Perspective, S. 53f.

³⁶ Vgl. ebd.

Stellas „shaped canvases“ als „*material object*“ zu erleben fiel aufgrund der ungewöhnlichen Bildformate, der monochromen Farbgebung und der tiefen Keilrahmen, die das Bild entschieden von der Wand absetzten, auch jenen nicht schwer, die Frieds Erklärungsversuchen nicht folgen konnten oder wollten.³⁷ Für Donald Judd waren diese Arbeiten seines Kollegen Stella, der sowohl zu den Minimalisten als auch zu Michael Fried freundschaftliche und professionelle Kontakte pflegte,³⁸ ohnehin keine Malerei mehr. Sie gehörten bereits der neuen Gattung der „Spezifischen Objekte“³⁹ an, welche die Malerei als Leitkunst ablösen würden. Denn diese war, wie auch die traditionelle Skulptur, im Vergleich zum neuen „*three dimensional work*“ eine alte, verbrauchte Form, lautete des Künstlers in dem „Specific Objects“ Aufsatz vorgetragenes Credo.⁴⁰ Die Bemühungen von Pollock, Rothko, Still und Newman sowie in jüngerer Zeit von Reinhardt und Noland, das Rechteck des Malgrundes zu betonen und solcherart das Bild zu „*einer Entität, einem einzelnen Ding*“ zusammenzuschließen, hätten das grundlegende Problem des Bildes nicht gelöst. Dessen inhärentem Illusionismus könne man letztlich nicht beikommen, weil jede Markierung oder Fläche auf

³⁷ Der Künstler selbst blieb diesen Deutungen gegenüber äußerst ambivalent. In einem Radiointerview von 1964, (Bruce Glaser, „New Nihilism or New Art?“, WBAI-FM, New York, Febr. 1964, Teilnehmer: Donald Judd, Frank Stella, Dan Flavin), erklärte er einerseits, daß seine Bilder ihrer Konkretheit wegen, („*only what can be seen there is there*“), vor allem Objekte seien. Andererseits aber äußerte er in demselben Interview, daß die vertieften Keilrahmen ein Mittel seien, die Oberfläche und damit den Bildcharakter seiner Arbeiten zu betonen, s. Bruce Glaser, Questions to Stella and Judd, hrsg.v. Lucy R. Lippard, in: Art News, Sept. 1966, abgedruckt in: Battcock, Minimal Art, S. 148-164, hier: S. 158, 162. Erst Anfang der 70er Jahre distanzierte sich Stella, der vor dem seine jungen Kollegen nach Kräften unterstützt hatte, von den Minimalisten, s. das Statement von Frank Stella anlässlich seiner Einzelausstellung 1970 im „MoMA“, wiederabgedruckt in: Baker, Minimalism. Art of Circumstance, S. 141.

³⁸ Stella kannte Carl Andre aus gemeinsamen College-Zeiten an der Phillips Academy in Andover, Mass., und hatte Michael Fried, in dessen Wertekanon Stella neben Morris Louis und Noland den höchsten Rang einnahm, während seiner Studienzeit in Princeton kennengelernt, s. auch Sandler, American Art of the 1960s, S. 110.

³⁹ S. Judd, Specific Objects, S. 183f, 188.

⁴⁰ „...*now painting and sculpture are ... more defined, not undeniable and unavoidable. They are particular forms, circumscribed after all, producing definite qualities. Much of the motivation in the new work is to get clear of this forms. The use of three dimensions is an obvious alternative. ... The disinterest in painting and sculpture is a disinterest in doing it again...* „ u. „*Painting and sculpture have become set forms. A fair amount of their meaning isn't credible*“, vgl. ebd., S. 181, 184.

der Leinwand automatisch als Figur auf Grund gelesen werde.⁴¹ Zudem ließen die einfachen, großflächigen, auf die rechteckige Grundfläche bezogenen Formen kaum mehr Gestaltungsspielraum offen in diesem Medium, das, so Judd, auch deshalb nur noch über eine begrenzte Lebensdauer verfüge.⁴² Die neuen Arbeiten hingegen, die die Idee eines holistisch-unhierarchischen, autonomen Ganzen in die Dreidimensionalität übersetzten, stünden erst am Anfang ihrer Entwicklung.⁴³ Bei ihnen entfalle das Problem des nur bezeichneten Raumes, und die neuen, von der Industrie bereitgestellten Materialien seien wesentlich kraftvoller als Öl und Leinwand, die Rückstände einer abgelebten Hochkunst:

„Oil paint and canvas aren't as strong ... as the colors and surfaces of materials, especially if the materials are used in three dimensions. ... Three dimensions are real space. That gets rid of the problem of illusionism and of literal space, space in and around marks and colors - which is riddance of one of the salient and most objectionable relics of European art. ... Actual space is intrinsically more powerful and specific than paint on a flat surface.“⁴⁴

2.2 Die Minimalisten vor Minimal

Die Wende im Zeitgeschmack hinterließ auch bei den späteren Minimalisten Spuren, die den Triumph des gestischen Abstrakten Expressionismus in den 50er Jahren als Heranwachsende oder junge Künstler miterlebt hatten. So legten etwa Judd und Morris nach ihren ersten Einzelausstellungen als Maler eine längere Ausstellungspause ein, um sich künstlerisch neu zu orientieren. Welche zeittypischen Umwege diese Künstler nahmen, bevor sie ihre individuellen minimalistischen Signaturstile entwickelten, schildern die Kurzbiographien.

Judd – Morris- Andre – Flavin – LeWitt - Smithson

Donald Judd wurde 1928 in Excelsior Springs, Missouri, geboren.⁴⁵ Nach

⁴¹ S. ebd., S. 182.

⁴² „The one thing overpowers the earlier painting. It also establishes the rectangle as definite form... . A form can be used only in so many ways. The rectangular plane is given a life span. The simplicity required to emphasize the rectangle limits the arrangements possible within it“, vgl. ebd., S. 182.

⁴³ Vgl. ebd.

⁴⁴ S. ebd., S. 183f.

⁴⁵ Das hier zusammengestellte Datenmaterial fußt auf:

dem Militärdienst in Korea begann er 1947 eine künstlerische Ausbildung an der „Art Students League“ in New York. Diese setzte er nach einem Studienjahr 1948 am „William and Mary College“ in Williamsburg, Virginia, bis 1953 fort. Parallel dazu absolvierte Judd ein Bachelorstudium in Philosophie an der „Columbia University“ in New York, wo er von 1957 bis 1961 zudem einen Graduiertenstudiengang in Kunstgeschichte belegte. Als Maler debütierte der Künstler 1955 in einer Gruppenausstellung der New Yorker „Panoras“ Galerie, die ihm 1957 eine Einzelausstellung widmete.⁴⁶ Darauf folgte allerdings eine Ausstellungspause von fünf Jahren, die erst 1963 mit dem Eintritt in die „Green“ Galerie endete. Seinen Lebensunterhalt bestritt der Künstler von 1959 bis 1965 als freier Kritiker für die in New York ansässige amerikanische Kunstzeitschrift „Arts Magazine“.

Von Judds Zeit an der „League“ sind einige Figurenstudien,⁴⁷ aus der Mitte der 50er Jahre halbabstrakte Landschaftsbilder überliefert.⁴⁸ Die wenigen publizierten Frühwerke des Künstlers aus der zweiten Hälfte der Fünfziger geben ein widersprüchliches Bild ab. Der wild-bewegte gestische Duktus einiger Bilder und Zeichnungen aus dieser Zeit verrät den Einfluß

- Donald Judd. Catalogue Raisonné of Paintings, Objects and Wood-Blocks 1960-1974, (Ausst.-Kat. Ottawa, The National Gallery of Canada, Mai-Juli 1975), Ottawa 1975;

- Donald Judd. Zeichnungen/Drawings 1956-1976, (Ausst.-Kat. Basel, Kunstmuseum Basel, 14.4.-23.6.1976), Basel 1976;

- Donald Judd, (Ausst.-Kat. New York, 20.10-31.12.1988, u. Dallas, Dallas Museum of Art, 12.2.-16.4.1989), Text von Barbara Haskell, New York 1988.

- Donald Judd. 1955-1968, (Ausst.-Kat. Bielefeld, zur Ausstellung „Donald Judd. Das Frühwerk. 1955-1968“, Kunsthalle Bielefeld, 5.5.-21.7.2002, u. Houston, Texas, de Menil Collection, 31.1.-27.4.2003), Text von Thomas Kellein, Köln 2002.

- Donald Judd, hrsg.v. Nicholas Serota, (Ausst.-Kat. London, Tate Modern, 5.2.-25.4.2004, deutsche Ausgabe erschienen anlässlich der Ausstellungen in Düsseldorf, K20K21-Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 19.6.-5.9.2004, u. Basel, Kunstmuseum Basel und Museum für Gegenwartskunst 2.10.2004-9.1.2005), Köln 2004.

⁴⁶ Don Judd, Panoras Gallery, New York, Ausstellungsdauer: 24. Juni-6. Juli 1957. Die dort gezeigten Arbeiten sind in späteren Katalogen nicht aufgeführt.

⁴⁷ S. Donald Judd, (Ausst.-Kat. New York, 1988) Abb. 2, S. 19, „Bosa“, 1952, Öl auf Leinwand, (hier: Reproduktion des Kataloges der Art Students League 1952-53), verschollen, u. ebd., Abb 3., ohne Titel, ca. 1952-54, Lithographie auf Papier, ohne weitere Angaben.

⁴⁸ S. Donald Judd. 1955-1968, (Ausst.-Kat. Bielefeld 2002), Abb. S. 56, ohne Titel, 1955, Öl auf Leinwand, 47,4 x 69 cm, u. ebd. Abb. S. 57, ohne Titel, 1955, Öl auf Leinwand, 78,8 x 94 cm.

des Abstrakten Expressionismus.⁴⁹ (**s. Abb. 11**)⁵⁰ Andere Werkbeispiele zeigen bereits das Interesse des Künstlers an einfachen, das Bildfeld strukturierenden Formen.⁵¹ Anfang der 60er Jahre verband er schrundig aufgearbeitete, monochrome graue und rote Farbgründe mit weißen Liniengefügen,⁵² die zunehmend einfacher und gradliniger wurden. In einem nächsten Schritt mischte Judd seinen Öl- und Acrylfarben Sand und Wachs bei, sodaß die Farbmasse immer krustiger und kompakter wurde, und benutzte oft auch Holzfaserplatten als Bildträger.⁵³ Im Jahr 1961, als das „MoMA“ Materialbilder und Objektkunst mit der „Assemblage“ Ausstellung sanktionierte, begann Judd damit, die geometrischen Motive seiner Bilder durch Fundstücke zu ersetzen. Er integrierte Aluminiumwinkel, Plexiglasringe, Stahlrohrstücke und Eisenbleche in die krustig aufgerauhte, zumeist kadmiumrot gehaltene Farbmasse⁵⁴ und öffnete seine Bilder somit zum Raum. (**s. Abb. 12**)⁵⁵ Auf ein kastenartiges Relief mit aufgebrachtem Rohrstück von 1962, das ihm auch als Bodenobjekt gefiel,⁵⁶ folgten erste sokkellose Rundplastiken aus Fundholz und Rohrelementen. (**s. Abb. 13**)⁵⁷ Im nächsten Jahr entstanden neben einer Serie von rotgefaßten, an Ober- und Unterseite konkav auskragenden Materialbildern aus Holz und Aluminium⁵⁸

⁴⁹ Dieter Koepplin charakterisiert Judds damaligen Stil als eine „*frontale, materiell dichte Malerei*“, „*mit der Frontalität und Ganzheitlichkeit der Malerei Pollock's zusammenhängend*“, s. Dieter Koepplin, Vorwort, in: Donald Judd. Zeichnungen/Drawings, (Ausst.-Kat. Basel 1976), S. 3-7, hier: S. 3.

⁵⁰ In: ebd., S. 11, Abb. 1.

⁵¹ S. z.B. Donald Judd. Catalogue Raisonné, (Ausst.-Kat. Ottawa 1975), Abb. 3, S. 8, ohne Titel, 1958, Öl auf Leinwand, 130,8 x 142,2 cm.

⁵² S. ebd., DSS 1, S. 97, ohne Titel, 1960, Öl auf Leinwand, 106,7 x 91,4 cm.

⁵³ S. z.B. Donald Judd, Catalogue Raisonné, (Ausst.-Kat. Ottawa 1975), DSS 19, S. 104, ohne Titel, 1961, Liquitex u. Sand auf Holzfaserplatte, 122 x 243,8 cm, u. ebd., DSS 20, S. 105, ohne Titel, 1961, Öl, Wachs u. Sand auf Leinwand, 114,3 x 114,3 cm, u. ebd., DSS 27, S. 108, ohne Titel, 1962, Öl u. Wachs auf Leinwand, 175,3 x 258,5 cm.

⁵⁴ S. z.B. Donald Judd, (Ausst.-Kat. New York 1988), Abb. 13, S. 32, ohne Titel, 1962, Mischtechnik, 122 x 243,9 x 19 cm, u. ebd., Abb. 14, S. 33, ohne Titel, 1962, Mischtechnik, 122 x 243,8 x 6,4 cm, u. ebd., Abb. 18, S. 37, ohne Titel, 1963, Mischtechnik, 193 x 243,8 x 29,8 cm.

⁵⁵ In: Donald Judd, Catalogue Raisonné, (Ausst.-Kat. Ottawa 1975), DSS 28, Abb. S. 109.

⁵⁶ S. ebd. die Schilderung von Roberta Smith, S. 21. Es handelt sich dabei um DSS 29, S. 109, ohne Titel, 1962, Mischtechnik, 128 x 114,3 x 24,4 cm.

⁵⁷ In: ebd., Abb. S. 111.

⁵⁸ S. z.B. ebd. DSS 40, Abb. S. 114, ohne Titel, 1963, Öl auf Holz, verzinktes Eisen u. Aluminium, 127 x 106,7 x 14 cm; u. DSS 42, ABB: S. 115,

mehrere freistehende, kadmiumrot gefaßte Holzskulpturen.⁵⁹ Obwohl auch hier noch Fundhölzer eingesetzt wurden, waren diese Arbeiten nicht mehr ironisch-neodadaistisch aufgeladen, sondern zeigen die Ambition des Künstlers, formal orientierte abstrakte Plastiken zu schaffen. **(s. Abb. 14)**⁶⁰ Deren Reiz lag in der Kombination oder Durchdringung zweier unterschiedlicher geometrischer Formen, dem Gegensatz von offener und geschlossener Struktur, von Einzelelement und Reihung sowie der Kontrastwirkung eines violettfarbigen Teilstücks im kadmiumroten Ganzen. Der Mix zweier Farben oder Materialien und das Spiel mit positiven und negativen Volumina bestimmte auch die nachfolgenden Arbeiten: kastenartige Rundplastiken und wandgebundene Objekte, die „Stacks“ und „Progressionen“, deren Quaderformen durch Reihung und Staffelung formal variiert wurden. **(s. Abb. 15)**⁶¹ Ab 1964 ließ der in Bildhauertechniken ungeübte Künstler seine Skulpturen von professionellen Handwerksbetrieben in industriellen Werkstoffen fertigen. Fortan bestimmten Materialfarben und Spritzlackierungen die maximal zweifarbigen Skulpturen aus Walzstahl, Metallblechen sowie Plexiglas.⁶²

Der 1931 geborene Robert Morris studierte von 1948-1950 an der Universität seiner Heimatstadt Kansas City und am „Kansas City Art Institute“ Technik und Kunst.⁶³ Den Entschluß, Künstler zu werden, dokumentiert

ohne Titel, 1963, Öl auf Holz, verzinktes Eisen u. Aluminium, 193 x 243,8 x 29,8 cm; u. DSS 43, Abb. S. 116, ohne Titel, 1963, Lack auf Aluminium, verzinktes Eisen und Holz, 132 x 107 x 15 cm.

⁵⁹ S. ebd., DSS 35, S. 112, ohne Titel, 1963, Ölfarbe auf Holz, Lack auf Aluminium, 122 x 210,8 x 122 cm; u. DSS 37, S. 113, ohne Titel, 1963, Ölfarbe auf Holz und Lack auf Aluminium, 183,5 x 264,2 x 124,5 cm; u. DSS 38, S. 113, ohne Titel, 1963, Ölfarbe auf Holz, Plexiglas, 50,8 x 123,5 x 121 cm; u. DSS 39, S. 114, ohne Titel, 1963, Ölfarbe auf Holz u. Eisenrohr, 49,5 x 114,3 x 77,5 cm; u. DSS 41, S. 115, ohne Titel, 1963, Ölfarbe auf Holz, 49,5 cm x 114,3 x 77,5 cm.

⁶⁰ In: Art International 8, 1 (Febr. 1964), Installationsfoto S. 25.

⁶¹ In: Catalogue Raisonné, (Ausst.-Kat. Ottawa 1975), Fig. 15, S. 289.

⁶² S. z.B. ebd., DSS 53, S. 120, 1964, Plexiglas und warmgewalzter Stahl, 50,8 x 115,2 x 78,7 cm, u. ebd., DSS 56, S. 122, 1964, Lack auf Aluminium u. verzinktes Eisen, 76,2 x 358,2 x 76,2 cm.

⁶³ Das hier neu zusammengestellte Datenmaterial fußt auf:

- Robert Morris, (Ausst.-Kat. New York, Whitney Museum of American Art, 9.4.-31.5.1970), Text von Marcia Tucker, New York u. Washington u. London 1970;
- Robert Morris, (Ausst.-Kat. London, The Tate Gallery, 28.4.-6.6.1971), hrsg. v. Michael Compton und David Sylvester, London 1971;
- Maurice Berger, Labyrinths: Robert Morris, Minimalism, and the 1960s, New York 1989.

sein Wechsel an die „California School of Fine Arts“ in San Francisco im Jahr 1951, die mit Lehrern wie Clyfford Still und dem Kalifornier Richard Diebenkorn das Zentrum der abstrakt-expressionistischen Malerei an der Westküste war. Nach dem Kriegsdienst in Korea setzte Morris 1953 sein Kunststudium am Reed College in Oregon fort, das er 1955 mit einem Bachelor-Diplom abschloß. Er kehrte er nach San Francisco zurück, wo er Kontakte zu dem Kreis um La Monte Young anknüpfte und sich in den folgenden Jahren neben der Malerei auch dem experimentellen Theater und Film widmete. Seine erste Einzelausstellung im Jahr 1958 in der „Dilexi Gallery“ in San Francisco war auf traditionelle Malerei beschränkt:⁶⁴ Morris zeigte, wie auch in einer Gruppenausstellung ein Jahr zuvor, nur abstrakt-expressionistische Bilder. **(s. Abb. 16)**⁶⁵ 1961 folgte er den Tänzern und Performern um La Monte Young, darunter seine damalige Frau Simone Forti, nach New York. Dort nahm Morris, der erst fünf Jahre nach den „Dilexi“ Ausstellungen wieder eine Galerieausstellung bestritt, nochmals ein Studium auf. Er belegte von 1962-1963 bei E.C. Goossen einen Graduiertenstudiengang in Kunstgeschichte am „Hunter College“, wo er 1963 mit einer Arbeit über Formprobleme bei Brancusi ein Master-Diplom in Kunstgeschichte erwarb.

Nach seiner Übersiedlung in die Kunstmetropole an der Ostküste gab Morris die Malerei auf. Bis 1965 agierte der Künstler gelegentlich als Tänzer und Choreograph, unter anderem beim „Judson Dance Theatre“. Ab 1961, dem Jahr der „Assemblage“ Ausstellung des „MoMA“, entstanden erste neo-dadaistische Objekte wie die „Box with the Sound of Its Own Making“. Mit dem kastenförmigen Objekt aus Walnußholz, woraus eine Bandaufnahme mit Säge- und Hammergeräuschen tönt,⁶⁶ persiflierte er die Bedeutung der Prozeßspuren im Abstrakten Expressionismus. Eine andere Arbeit aus dieser Zeit, die „I-Box“, spielt ebenfalls mit einem abstrakt-

- Robert Morris. The Mind/Body Problem, (Ausst.-Kat. New York, The Salomon R. Guggenheim Museum, Jan.-April 1994), New York 1994.
– Robert Morris, (Kat. zur Ausstellung Robert Morris 1961-1994, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, Centre Georges Pompidou, 5.7.-23.10.1995), Paris 1995.

⁶⁴ Der Katalog der Morris Retrospektive im Centre Georges Pompidou bildet erstmals Bilder des Künstlers aus jener Zeit ab, s. Abb. S. 167 u. 201, in: Robert Morris, (Ausst.-Kat. Paris 1995).

⁶⁵ In: ebd., Abb. S. 167.

⁶⁶ S. Robert Morris, (Ausst.-Kat. New York 1970), Abb. 3, S. 14, „Box with the Sound of Its Own Making“, 1961, Mischtechnik (Walnußholz u. Kas-

expressionistischen Klischee: der Wertschätzung des künstlerischen Ego. Das Türchen an der Front der weißlackierten Kastenform gibt den Blick auf ein Aktfoto des süffisant lächelnden Künstlers frei. **(s. Abb. 17)**⁶⁷ Andere neodadaistische Arbeiten beziehen sich auf Marcel Duchamp, der damals in den USA ein Revival erlebte. So nimmt zum Beispiel Morris' Objekt „Fountain“, ein an einem Winkel aufgehängter Eimer, woraus ein Tonbandplätschern dringt, den Titel des berühmten Urinals auf. Die drei Linienattrappen des Objektes „Three Rulers“ spielen auf Duchamps „Stoppages“ an.⁶⁸

Zur gleichen Zeit entstanden erste einfache stereometrische Skulpturen aus Schalbrettern oder Sperrholz, wie „Untitled“ (Box for Standing), ein „Portal“ aus Schalungsbrettern, **(s. Abb. 18)**,⁶⁹ oder „Column“, eine pfeilerartige Holzkonstruktion von 1961,⁷⁰ die aber nicht als autonome Skulpturen intendiert waren, sondern als Requisiten für Performance oder Tanz dienten.⁷¹ Inwieweit dies auch noch für „Barrier“⁷², ein zaunartiges Raster, und „Cloud“, eine auf halber Höhe von der Decke herabhängende „Scheibe“ von 1962,⁷³ sowie die „Wheels“, zwei durch eine Achse verbundene Räder von 1963 gilt, **(s. Abb. 19)**,⁷⁴ ist fraglich.⁷⁵ Im Jahr 1965 gab Morris die Arbeiten im Geiste des Neodadaismus und eine im Jahr 1963 begonnene

settenrekorder), 9 x 9 x 9".

⁶⁷ In: Robert Morris, (Ausst.-Kat. Paris 1995), Abb. S. 92.

⁶⁸ S. Robert Morris, (Ausst.-Kat. London 1971), Abb. S. 66, „Fountain“, 1963, Mixed Media, 35 ½ x 13 x 14 ½", u. Abb. S. 55, „Three Rulers“, 1963, Mischtechnik, ca. 38 x 11".

⁶⁹ In: Robert Morris (Ausst.-Kat. Paris 1995), Abb. S. 204.

⁷⁰ S. Robert Morris, (Ausst.-Kat. London, 1971), Abb. S. 28, „Column“, 1961, (hier: Rekonstruktion von 1968), bemaltes Sperrholz, 96 x 24 x 24".

⁷¹ Die „Säule“ war beispielsweise der „Protagonist“ einer siebenminütigen Performance des Künstlers mit dem „Living Theatre“. Sie wurde dreieinhalb Minuten lang aufrecht stehend präsentiert, dann mithilfe eines Seils zum Kippen gebracht, worauf sie für weitere dreieinhalb Minuten auf der Bühne liegenblieb.

⁷² S. Abb. S. 89, „Barrier“, 1962, gefaßtes Sperrholz, 200,7 x 228,6 x 30,5 cm, in: Robert Morris, (Ausst.-Kat. Paris 1995).

⁷³ S. ebd., Abb. S. 205, ohne Titel („Cloud“), 1962, gefaßtes Sperrholz, 25,4 x 182,9 x 182,9 cm.

⁷⁴ In: Robert Morris. The Mind/Body Problem, (Ausst.-Kat. New York 1994), S. 98.

⁷⁵ Ein anderes Foto ebd. zeigt Morris nackt im Ausfallschritt mit den „Wheels“ hantierend. Diese beiden Fotografien lassen darauf schließen, daß auch diese Arbeit wie „Cloud“ und „Column“ ursprünglich ein Requisit für eine Tanzperformance war, das später zur autonomen Skulptur „umgedeutet“ wurde.

Werkserie von Bleireliefs auf, die er neben den stereometrischen Holzkonstruktionen weiterverfolgt hatte. Überdies beendete er damals sein Engagement im Tanz.⁷⁶ Fortan konzentrierte er sich ganz auf die reduzierten, in schlichtem „Morris-Grau“ gehaltenen Skulpturen, die seinen Ruf als einer der Hauptvertreter der Minimal art begründeten.(s. **Abb. 20**)⁷⁷ Anfangs von Morris selbst gezimmert und gefaßt, wurden sie ab 1965 in Fiberglas, Aluminium und anderen Materialien ausgeführt. Nach den „Säulen“, „Scheiben“, Tetraedern und anderen Polyedern entstanden ab 1965 mehrteilige Plastiken aus identischen Elementen. Ab 1967 - als die Idee einer „seriellen Kunst“ populär war – folgten die sogenannten „permutation pieces“: Bausätze aus keilförmigen Einzelelementen, die sich zu verschiedenen Grobelementen kombinieren ließen.

Nach 1968 beschritt Morris wiederum neue Wege. Er experimentierte in den nächsten Jahren neben seiner minimalistischen Produktion mit Filzstoffen und formlosen Materialien wie Erde, Eisenschrott und ähnlichem und gilt seitdem als einer der Mitbegründer der „Anti Form“ Bewegung.⁷⁸ Zudem war er auf dem damals neuen Gebiet der „Earth art“ aktiv. Das waren aber nur die nächsten von vielen folgenden Stationen im Oeuvre des Künstlers, in dessen Lebenswerk der Wandel Programm ist.

Carl Andre wurde 1935 in Quincy, Massachusetts, geboren.⁷⁹ Er be-

⁷⁶ Seine letzte Tanzperformance „Waterman Switch“, an der Lucinda Childs und Yvonne Rainer beteiligt waren, fand im März 1965 anlässlich des „Festival of the Arts Today“ in Buffalo statt.

⁷⁷ In: Artforum 3, 5 (Febr. 1965), Abb. S. 36. Abgebildet sind von links nach rechts: „ohne Titel“ („Cloud“), (1961, gefaßtes Sperrholz, 25,4 x 182,9 x 182,9 cm); „ohne Titel“, 1964, gefaßtes Sperrholz, 48 x 48 x 120“, zerstört; „Column“, (1961, gefaßtes Sperrholz, 96 x 24 x 24“); „ohne Titel“, gefaßtes Sperrholz, 1964, 48 x 48 x 48“.

⁷⁸ S. Kap. 3, Robert Morris.

⁷⁹ Das hier neu zusammengestellte Datenmaterial fußt auf:

- Carl Andre, (Ausst.-Kat. den Haag, Haags Gemeentemuseum, 23.8.-5.10.1969), den Haag 1969.
- Carl Andre, hrsg. v. Diane Waldman, (Ausst.-Kat. New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 29.9.-22.11.1970), New York 1970;
- Carl Andre. Wood, (Ausst.-Kat. Eindhoven, Stedelijk van Abbemuseum, 1978), Eindhoven 1978;
- Carl Andre. Die Milchstraße. Der Frieden von Münster und andere Skulpturen, hrsg. v. Berliner Künstlerprogramm des DAAD, (Ausst.-Kat. Münster, Westfälischer Kunstverein Münster, 1984, u. Berlin, Berliner Künstlerprogramm des DAAD (Galerie im Körnerpark), 1984, u. München, Kunstraum München, 1985), Berlin 1984;
- Carl Andre, hrsg. v. Piet de Jonge, (Ausst.-Kat. Den Haag, Haags Gemeentemuseum, 1987, u. Eindhoven, Stedelijk van Abbemuseum Eindh-

suchte von 1951-1953 die „Phillips Academy“ in Andover, eine der traditionsreichsten und elitärsten „Secondary Schools“ in den Vereinigten Staaten. Zu seinen Studienkollegen in Andover gehörten die spätere Kritikerin Lucy R. Lippard, der Filmemacher Hollis Frampton und der Maler Frank Stella. Obwohl Andre sich, wie Frampton berichtet, als zukünftigen Poeten betrachtete, belegte er den Kunstunterricht des Malers Patrick Morgan, eines ehemaligen Hans Hoffmann Schülers aus dessen Münchener Zeit. Einige in Schuljahrbüchern reproduzierten graphischen Arbeiten Andres verrieten den Einfluß des Lehrers, der seinen Schülern das seinerzeit virulente Action-painting nahebrachte.⁸⁰ Den Ratschlag Morgans, seine Ausbildung am berühmten „Black Mountain College“ fortzusetzen, in dessen Programm in den 50er Jahren die Dichtung neben der bildenden Kunst einen Schwerpunkt einnahm, verwarf Andre allerdings. Nach einer Europareise 1954 und dem 1955-1956 in North Carolina abgeleisteten Militärdienst schrieb er sich kurzfristig am „Kenyon College“ in Gambier, Ohio, ein, bevor er 1957 nach New York übersiedelte.

Dort arbeitete Andre zeitweise als Verlagsassistent, widmete den größten Teil seiner Zeit aber eigenen lyrischen Versuchen und der Malerei. Die dunklen Metaphern und der atemlose Duktus einiger früher Gedichte verrieten den Einfluß der „Beat Poets“ und der mit den Malern assoziierten Dichter der „New York School“, die dem im kreativen Prozeß offenbaren Strom eines tieferen, dem profanen Sein verborgenen Bewußtseins huldigten.⁸¹ Was seine Malerei betrifft, so berichtet der ehemalige Studienkollege Hollis Frampton von einer Serie von Bildern, die der frühen, expressionistischen Werkphase Nolands, „*but ... not so tasteful*“, nahegekommen seien. Diese gingen allerdings nach der Ablehnung durch die „Tanager“-Galeriekooperative verloren.⁸² Seine Beschäftigung mit Skulptur führte

hoven, 1987), Eindhoven 1987;

- Rolf Lauter, Carl Andre. *Extraneous Roots*, (Schriften zur Sammlung des Museums für Moderne Kunst, Frankfurt/Main), Frankfurt 1991;

- Carl Andre. *Sculptor 1996*. Krefeld at Home. Wolfsburg at Large, hrsg. v. Eva Meyer-Hermann, (Ausst.-Kat. Wolfsburg, Kunstmuseum Wolfsburg, 3.2.-21.4.1996, u. Krefeld, Haus Lange u. Haus Esters, 4.2.-21.4.1996), Stuttgart 1996;

⁸⁰ S. Hollis Frampton, Letter to Enno Develing, abgedruckt in: Carl Andre. *Sculptor 1996*, (Ausst.-Kat. Wolfsburg 1996), S. 60-62, hier: S. 60.

⁸¹ S. Sandler, *The New York School*, S. 22-24.

⁸² Vgl. Frampton, Letter to Enno Develing, S. 60.

Andre später auf den Einfluß von Constantin Brancusi zurück,⁸³ dessen Werk 1958 in einer großen Retrospektive im „Museum of Modern Art“ vorgestellt wurde. Aus diesem Jahr stammen auch die ersten kleinen plastischen Arbeiten des Künstlers: Plexiglas-Kuben, deren Inneres von geradwinklig angeordneten Bohrkanälen durchzogen ist.⁸⁴ Ein Jahr später entstanden im Atelier seines Freundes Frank Stella mannshohe, wie Totempfähle anmutende Stelen, die aus den Balken umliegender Abrißhäuser gefertigt waren. **(s. Abb. 21)**⁸⁵ Diese waren zunächst nur einseitig behauen und gesägt, wie z.B. die Skulptur „Last Ladder“,⁸⁶ deren Vorderseite einen durch Stege unterteilten Rapport gegenläufig konkaver Kompartimente zeigte. Die späteren Skulpturen der Serie hingegen waren mehransichtig. Mehrere Aufnahmen zeigen jene Säulen aus Zwickelformen, deren Holzsockel als Teil der Skulptur angelegt waren, vor Stellas Bildern.⁸⁷ Sie belegen, daß deren modularer Aufbau dem Kompositionsprinzip seines Freundes wie auch dem Vorbild von Brancusis „Endloser Säule“ folgte.

In jenem Sommer übte sich Andre in der Werkstatt seines Vaters an der Bandsäge und so entstanden eine Reihe von kleinen Übungsstücken wie z.B. „Oak Armed Exercise“ und „Maple French Curve Exercise“.⁸⁸ Mit diesen einfachen Demonstrationsobjekten lernte er grundlegende Schritte in der maschinellen Holzverarbeitung. In den darauf folgenden Arbeiten benutzte er vorgefertigte, genormte Bauhölzer als Ausgangsmaterial wie in der „Pyramid“ Serie von 1959: Doppelkegelfiguren, die aus geschichteten, versetzt angeordneten, überblatteten Kanthölzern aufgebaut waren und jeweils noch zu einer zweiten, gegenläufigen Formation gruppiert werden konnten.⁸⁹ Dieses Organisationsprinzip enthob den als Bildhauer ungeübten Andre aufwendiger Formgebungsprozesse und eröffnete ihm dennoch

⁸³ S. Phyllis Tuchman, An Interview with Carl Andre, in: Artforum 8, 10 (Juni 1970), S. 55-61, hier: S. 55, 61.

⁸⁴ S. z.B. Carl Andre. Sculptor 1996, (Ausst.-Kat Wolfsburg 1996), Abb. S. 67, „ohne Titel“, 1958, Acryl, 5 7/8 x 2 5/8 x 1 5/8“, Sammlung Barbara Rose.

⁸⁵ In: Carl Andre. Wood, (Ausst.-Kat. Eindhoven 1978), o.P.

⁸⁶ S. ebd., Abb. S. 71, „Last Ladder“, 1959, Holz, 84 1/4 x 6 1/8 x 6 1/8“.

⁸⁷ S. z.B. Carl Andre. Wood, (Ausst.-Kat. Eindhoven 1978), Abb. 8., o.P., „ohne Titel“, 1959, Holz, ohne Maßangabe, zerstört.

⁸⁸ S. ebd., Abb. 9, „Oak Armed Exercise“, 1959, Eichenholz, 5 1/2 x 6 x 12“, u. Abb. 10, „Maple French Curve Exercise“, Ahornholz, 1959, 3 7/8 x 4 3/8 x 2 1/2“.

⁸⁹ S. ebd., Abb 36 u. 37, „Pyramid“ (quadratischer Grundriß) u. Variation, 1959, Tannenholz, Elementquerschnitt: 2 x 4“, insgesamt:

vielfältige Kombinationsmöglichkeiten für eine sockellose Bodenskulptur. Die meisten der frühen Arbeiten gingen jedoch verloren oder wurden zerstört. Im nächsten Jahr beschränkte sich Andre in der „Element Series“ aus Geldmangel darauf, die Kombinationsmöglichkeiten mehrerer kubischer Elemente, die nur durch das konstruktive Prinzip von Tragen und Lasten miteinander verbunden waren, auf Papier zu skizzieren.⁹⁰ Ab 1961 entstanden neben den „Steel Object Sculptures“⁹¹ – aus Stahlbarren zusammengelegte einfache „U“, „I“ und „T“-Formen, Modelle für großformatige Holzskulpturen – auch Assemblagen. Diese fertigte Andre unter anderem aus Abfallprodukten, die er als Bremser und Schaffner bei der „Pennsylvania Railroad“ aufsamelte. Frampton, der Andres Atelier 1962 vor der Räumung fotografierte, berichtet von dadaistischen Kistenobjekten und „Collage-Paintings“ mit Regenschirmen und anderen Objekten, die durch Farbschüttungen mit dem Untergrund verbunden waren,⁹² sowie Fundholzskulpturen und farbigen Zement“würsten“. (s. **Abb. 22 u. 23**)⁹³

Assemblage und „Junk Sculpture“ blieben allerdings ein Intermezzo in der Entwicklung des Künstlers. Im Jahr 1964 kehrte er zu den modularen Verfahren seines Frühwerks und zum Werkstoff Holz zurück. Da die nun von ihm verwandten Ganzholzbalken sich für Galerieböden als zu schwer erwiesen, ersetzte er diesen Werkstoff in den folgenden zwei Jahren durch industrielle „Ready-mades“ wie Hartschaumbalken,(s. **Abb. 24 u. 25**),⁹⁴ Kalksand- und Ziegelsteine, die wie die „Steel Object Sculptures“ und die massiven Holzblöcke nicht mehr in einen festen Verbund eingebracht, sondern nurmehr aneinandergereiht oder aufeinandergeschichtet wurden. Die Serie der „Equivalents“, „Boden“reliefs aus Kalksteinziegeln, die nach zuvor festgelegten Regeln flach auf den Boden angeordnet waren, leitete die horizontale Ausrichtung seiner Plastik ein, die mit der 1967 begonnenen Werkgruppe der Metallplattenfelder ihren Höhepunkt erreichte. Die quadratisch oder rechteckig ausgelegten, ein oder mehrfarbigen „Felder“ aus

68 7/8 x 31 x 31", zerstört.

⁹⁰ S. Lauter, Carl Andre. *Extraneous Roots*, S. 22, Abb. 13, zeigt eine Seite aus Andres Skizzenbuch zur „Element Series“.

⁹¹ S. z.B., ebd., S. 24-25, Abb. 15-18, „Steel Object Sculptures“, 1961, warmgewalzte Stahlbarren von 20,3 cm Höhe.

⁹² S. Frampton, Letter to Enno Develing, in: Carl Andre. *Sculptor 1996*, (Ausst.-Kat. Wolfsburg u. Krefeld 1996), S. 60-62, hier: S. 60.

⁹³ In: Carl Andre, (Ausst.-Kat. den Haag 1969), Abb. S. 21, rechts, u. ebd., Abb. S. 23, rechts.

⁹⁴ In: Carl Andre, (Ausst.-Kat. New York 1970), Abb. S. 13.

Mischmetallplatten sind Andres wohl bekannteste Arbeiten. (s. **Abb. 26**)⁹⁵ Daneben entstanden seit 1967, als Prozeßkunst und Earth-art virulent wurden, gelegentlich auch ephemere Arbeiten des Künstlers aus Sand, Stroh oder Eisenschrott, die auf dem Boden verstreut oder planvoll ausgelegt wurden.

Dan Flavin wurde 1933 in New York geboren.⁹⁶ Der irischstämmige Künstler, der nach dem Willen seiner Eltern Priester werden sollte, verpflichtete sich nach dem Besuch der High School am „Cathedral College of the Immaculate Conception Preparatory Seminary of Brooklyn“ beim Militär. Er absolvierte 1953 eine einjährige meteorologische Ausbildung bei der amerikanischen Air-Force in Illinois und leistete im Anschluß daran eine vierjährige Dienstzeit als Wetterwart bei der Luftwaffe in den USA und Südkorea. Dort nahm er an einem Erwachsenenbildungsprogramm der „University of Maryland“ teil, das auch einen Zeichenkurs beinhaltete. Nach seiner Rückkehr in die Vereinigten Staaten im Jahr 1956 belegte er Kurse in Kunstgeschichte an der New Yorker „New School for Social Research“, einem Erwachsenenbildungszentrum. Dort unterrichtete John Cage seinerzeit seine legendäre „Kompositions“klasse mit den Teilnehmern George Brecht, Al Hansen und Dick Higgins, weshalb die „New School“ als eine der Geburtsstätten der Happening Bewegung gilt.⁹⁷ Anfang 1957 beteiligte Fla-

⁹⁵ In: Carl Andre, (Ausst.-Kat. den Haag 1969), Abb. S. 56, unten.

⁹⁶ Das hier neu zusammengestellte Datenmaterial fußt auf:

- fluorescent light, etc. from Dan Flavin, (Ausst.-Kat. Ottawa, The National Gallery of Canada, 13.9.-19.10.1969, u. Vancouver, The Art Gallery of Vancouver, 12.11.-7.12.1969), Ottawa 1969;

- Drawings and Diagrams 1963-1972 by Dan Flavin, (Ausst.-Kat. St. Louis, The St. Louis Art Museum, 26.1.-11.3.1973), St. Louis 1973;

- Dan Flavin. Three Installations in Fluorescent Light/Drei Installationen in Fluoreszierendem Licht, (Ausst.-Kat. Köln, Wallraff-Richartz-Museum u. Kunsthalle Köln, 9.11.1973-6.1.1974), Köln 1973;

- Fünf Installationen in fluoreszierendem Licht von Dan Flavin, (Ausst.-Kat. Basel, Kunsthalle Basel, 8.3.-16.4.1975, u. Kunstmuseum Basel, Zeichnungen, Diagramme, Druckgraphik 1972 bis 1975 u. zwei Installationen in fluoreszierendem Licht von Dan Flavin, 8.3-27.4.1975), o.O [Basel], 1975.

- Dan Flavin: the complete lights 1961-1996, (Kat. zur Ausstellung „Dan Flavin: A Retrospective“, Washington, National Gallery of Art, 3.10.2004-9.1.2005; Chicago, Museum of Contemporary Art, 25.2.-5.6.2005, org. v. der „Dia Art Foundation“), New York 2004.

⁹⁷ Gelegentliche Gäste der „Kompositions“klasse, deren Teilnehmer kein Instrument beherrschten und keine Noten lesen konnten, waren Jim Dine, Larry Poons und George Segal, s. Al Hansen, A Primer of Happenings & Time/Space Art, New York u. Paris u. Köln 1965, S. 94f.

vin sich an der „Art Exhibit by Men of Roslyn Air Force Station“ am „North Shore Community Center“ in New York. Nach seiner Entlassung aus der Army schrieb er sich am „General Studies Program“ der „Columbia University“ in New York ein,⁹⁸ wo er im Verlauf der folgenden zwei Jahre Seminare in Kunstgeschichte und einen zweisemestrigen Kurs in „Drawing and Painting Tools and Materials“ belegte.⁹⁹ Flavin tat sich auch in der jungen Kunst- und Galerieszene um, wie ein Photo von 1957 belegt. Das zeigt ihn in der „Hansa Gallery“,¹⁰⁰ einer Künstlerkooperative, in der u.a. Allan Kaprow und George Segal ausstellten und deren Geschäfte Dick Bellamy, der spätere Leiter der Green Gallery, und Ivan Karp, später Assistent bei Castelli, führten. Weiterhin unterhielt er Kontakte zu dem Maler Albert Urban, der bereits 1958 starb und dessen lyrisch-malerischer Konstruktivismus erst posthum durch die Teilnahme an der „Sixteen Americans“ Ausstellung gewürdigt wurde. Den Erinnerungen des Künstlers zufolge hat sich Urban, der ihm hin und wieder Korrekturen erteilte, allerdings nicht allzu euphorisch über die Bemühungen des jungen Adepten geäußert. Flavin selbst charakterisierte die eigenen künstlerischen Versuche jener Zeit in einer später verfaßten anekdotischen Anmerkung als völlig verspätet-unzeitgemäße Versionen abstrakt-expressionistischer Zeichnung und Malerei.¹⁰¹ (s. Abb. 27)¹⁰²

⁹⁸ Aus Flavins erstem Studienjahr sind einige Figuren u. Landschaftsskizzen erhalten: s. z.B. fluorescent light, etc., from Dan Flavin, Abb. 1, S. 43, „ohne Titel“ (nach Rembrandts „Studie eines alten Mannes“), 1957, Kreide, Kohle und Bleistift auf Papier, 30,4 x 23,1 cm, u. ebd., Abb. 2, S. 45, „Facade“, 1957, Kohle u. Bleistift auf Papier, 15,5 x 25,3 cm.

⁹⁹ Seine eigene biographische Angabe, Prüfungen nur in Kunstgeschichte und nie einen „Degree“ in Kunst dort abgelegt zu haben, s. z.B., Drawings and Diagrams 1963-1972 by Dan Flavin, (Ausst.-Kat. St. Louis 1973), S. 48, straft seine Niederschrift „in daylight and cool white“ von 1965 Lügen, worin er von einem Kurs bei Ralph Mayer berichtet: „These sessions with Mr. Mayer permitted contact with a variety of antique artistic modes of 'permanent painting' which few persons will ever use again. In the second semester, I scumbled a fruited still life too intensely and achieved the effect of a thin 'B' for the effort“, vgl. Dan Flavin, „In Daylight and Cool White“, abgedruckt in: fluorescent light etc. from Dan Flavin, (Ausst.-Kat. Ottawa 1969), S. 8-22, hier: S. 12.

¹⁰⁰ S. ebd., Abb. S. 11.

¹⁰¹ S. ebd., S. 14: „A painter friend ... sent inspirational postcards bearing reproductions such as one of a ten-year-old painting by Robert Motherwell which looked strikingly like my last week's work.“

¹⁰² In: ebd., Abb. S. 93. Die Zeichnungen des Künstlers waren oftmals, wie auch hier, mit selbst verfaßten Gedichten gepaart.

Um 1960 begann Flavin, seine Bilder mit gefundenen Objekten - häufig waren dies entleerte, flach zusammengepreßte Konservendosen - aufzuladen. (**s. Abb. 28**)¹⁰³ So war er im Jahr 1960 bereits an beiden „New Forms - New Media“ Ausstellungen der „Martha Jackson“ Galerie beteiligt, die den Siegeszug der Assemblage ein Jahr vor der großen MoMA Schau einleiteten. Dort war er mit Materialbildern wie z.B. „Mira, Mira“ vertreten,¹⁰⁴ auf dessen krustig verspachtelter Malmasse aus Ölfarbe eine Konservendose montiert war, welche die in einer Kartusche prangende Aufschrift „Luis Lozano Pure Superfine Olive Oil“ trug. Abgerundet wurde diese Komposition durch die am unteren rechten Bildrand in Schreibschrift in den noch feuchten Bildgrund eingeprägte, auf Spanisch gehaltene Aufforderung „mira, mira“: schau, schau. Flavin kombinierte Hochkunstmaterialien und -techniken mit einem profanen, industriell hergestellten Warenbehältnis. Im Zusammenspiel der hochgeschätzten „persönlichen“ Handschrift und dem als unkünstlerisch geltenden, beliebig reproduzierbaren Werbedesign für ein „hochfeines“ Ölprodukt¹⁰⁵ liegt eine weitere respektlose Anspielung auf die überlieferten, aber als überlebt geltenden Werte in der Malerei. Daß der Künstler jedoch trotz aller Kritik auch weiterhin von dem tradierten malerischen Vokabular beeinflusst war, verraten die Exponate seiner ersten Einzelausstellung 1961 in der „Judson Gallery“.¹⁰⁶ Damals zeigte er neben den assemblierten Bildobjekten nahezu zeitgleich entstandene, durch gestische Markierungen aktivierte Aquarelle und Zeichnungen.¹⁰⁷

Flavins Materialexperimente führten um 1961 zu der Serie der „Icons“, die - im Widerspruch zu ihrem Namen - keine Bilder mehr sind, sondern Glühbirnen und Leuchtstoffröhren, die auf verschiedene Träger aufgebracht waren.¹⁰⁸ In den ausgereiftesten Arbeiten dieser Serie sind die Leuchtkörper mit schlichten, einfarbig gefaßten, der Wand als Relief aufliegenden

¹⁰³ In: ebd., Abb. S. 109.

¹⁰⁴ S. ebd., Abb. 35, S. 89, „mira, mira“, 1960, Mischtechnik, 48,3 x 56 x 4,8 cm.

¹⁰⁵ Das Wort „*superfine*“ bedeutet auch „überfeinert“.

¹⁰⁶ Dan Flavin: constructions and watercolors, Judson Gallery, 8. Mai-5. Juni 1961.

In der „Judson Gallery“ hatten Oldenburg und Dine ihre ersten Happenings aufgeführt.

¹⁰⁷ S. z.B. fluorescent light, etc., from Dan Flavin, (Ausst.-Kat. Abb. 60, S. 61, „Untitled“ (Tenements in the Rain), 1959, Tinte u. Kohle auf Papier, 27,9 x 35,3 cm.

¹⁰⁸ S. z.B. ebd., Abb. 51, S. 125, „Icon II“, 1961, Mischtechnik, 63,8 x 63,8 x 11,8 cm.

Holzkästen kombiniert.(s. **Abb. 29**)¹⁰⁹ Ab Ende 1964 setzte Flavin die weißen oder farbigen Leuchtstoffröhren - einzeln oder in Gruppen an der Wand aufgebracht - als alleinigen Werkstoff seiner künstlerischen Arbeit ein. Den Anfang machte „The Diagonal of May 25, 1963“, eine einzelne kalt-weiße Leuchtstoffröhre. Darauf folgten Arbeiten, in denen die Leuchtstoffröhren als konstruktive Elemente ein- oder mehrfarbiger Kompositionen eingesetzt wurden, wie in „monument 7 for V. Tatlin“ von 1964, (s. **Abb. 30**),¹¹⁰ oder in der Sol LeWitt gewidmeten Arbeit „Daylight and Cool White“ aus demselben Jahr.¹¹¹ Die als Module eingesetzten Leuchtstoffröhren, Massenartikel der Gebrauchsgüterindustrie, wurden zukünftig Flavins Signaturmaterial. Waren seine Arbeiten anfänglich noch als wandgebundene, autonome Lichtobjekte konzipiert,¹¹² nutzte der Künstler die Leuchtwirkung der Röhren bald auch für raumgreifende bzw. –illuminierende Installationen.(s. **Abb. 31**)¹¹³

Solomon LeWitt wurde 1928 in Hartford, Ct., geboren.¹¹⁴ Er begann

¹⁰⁹ In: Dan Flavin: the complete lights 1961-1996, (Ausst.-Kat. Washington D.C., 2004/2005), Abb. 125, S. 136.

¹¹⁰ In: ebd., Abb. 119, S. 133.

¹¹¹ S. fluorescent light etc. from Dan Flavin, (Ausst.-Kat. Ottawa 1969), Abb. 86, S. 189, „Daylight and Cool White“, (Sol LeWitt gewidmet), 1964, warm- und kaltweiße Leuchtstoffröhre, 244 x 30,5 cm.

¹¹² Eine Notiz Flavins für den Katalog der „Black, White and Grey“ Ausstellung im „Wadsworth Atheneum“ in Hartford, in der die „Diagonale“ zum ersten Mal gezeigt wurde, lautet: „*The diagonal of May 25, 1963, is the divulgation of a dynamic plastic image-object*“, vgl. fluorescent light, etc., from Dan Flavin, S. 168.

¹¹³ In: Dan Flavin: the complete lights 1961-1996, (Ausst.-Kat. Washington D.C., 2004/2005), Abb. S. 253.

¹¹⁴ Das hier neu zusammengestellte Datenmaterial fußt auf:

- Sol LeWitt, hrsg. v. Alicia Legg, (Ausst.-Kat. New York, The Museum of Modern Art, 1978), New York 1978;
- Sol LeWitt. Tilted Forms, Walldrawings, (Ausst.-Kat. Münster, Westfälischer Kunstverein, 11.6.-26.7.1987), Münster 1987
- Sol LeWitt. Walldrawings, hrsg. v. Carl Haenlein, (Ausst.-Kat. Hannover, Kestner Gesellschaft, 22.10.-27.11.1988), Hannover 1988.
- Sol LeWitt. Drawings 1958-1992, hrsg. v. Susanna Singer, (Ausst.-Kat. Den Haag, Haags Gemeentemuseum, 30.10.-13.12.1992, u. Oxford, The Museum of Modern Art, 23.1.-28.3.1993, u. Münster, Westfälisches Landesmuseum, 18.4.-27.6.1993, ... u. Baltimore, Md., The Baltimore Museum of Art, 12.2.-23.4.1995), Den Haag 1992;
- Sol LeWitt - Structures 1962-93, (Ausst.-Kat. Oxford, The Museum of Modern Art, 24. Jan.-28. März 1993, u. München, Villa Stuck, 29. Apr.-18. Juli 1993, u. Leeds, Henry Moore Institute, 12. Aug.-17. Okt. 1993, u. Edinburgh, Fruitmarket Gallery, 13. Nov. 1993-9. Jan. 1994, u. Bremen, Neues Museum Weserburg, Febr.-Apt. 1994), Oxford 1993
- Sol LeWitt. Critical Texts, hrsg. v. Adachiara Zevi, (Inclinazione all'arte,

1945 ein Kunststudium an der „Syracuse University“, New York, das er 1949 mit dem „Bachelor of Fine Arts“ abschloß. Nach dem Militärdienst 1951/52 in Japan und Korea machte er 1953 eine Graphikerausbildung an der „Cartoonists and Illustrators School“, der späteren „School of Visual Arts“, in New York. Er arbeitete ab 1954 für verschiedene Verlage, u.a. für die Zeitschrift „Seventeen“, und war von 1956 bis 57 als Gebrauchsgraphiker im Büro des Architekten I.M. Pei beschäftigt. Da LeWitt mit seiner Tätigkeit als Graphiker unzufrieden war, suchte er den Anschluß an die freie Kunstszene. Von 1960 bis 1965 arbeitete er im Museumsshop und Wachdienst des „MoMA“. Dort lernte er die Künstler Carl Andre, Dan Flavin, Robert Mangold und Robert Ryman und die spätere Kritikerin Lucy R. Lippard kennenlernte, die gleichfalls als Wachpersonal bzw. in der Bibliothek des Museums Dienst taten. Das öffentliche Debüt LeWitts als Künstler fand erst im Jahr 1963 statt, als er an einer Gruppenausstellung in der „St. Mark's Church“ in New York beteiligt war.

Die frühesten überlieferten, erst 1992 veröffentlichten Zeichnungen des Künstlers datieren von 1957/58: stark schematisierende Federzeichnungen nach Details von Piero de la Francesca und Velazquez, aber auch abstrahierte, durch Schraffuren herausgearbeitete Blatt- und Bettlakenstudien in Tusche und Bleistift.¹¹⁵ Die Suche nach Themen bzw. Ausdrucksmöglichkeiten, womit er im New Yorker Kunstbetrieb hätte reüssieren können, scheint sich nach seiner langen gewerblich-kommerziellen Orientierung außerordentlich schwierig gestaltet zu haben. Aus dem Jahr 1961 ist noch eine stark gespachtelte abstrakt-expressionistische "Version" der "Einschiffung nach Kythera" (nach Watteau) überliefert,¹¹⁶ und seine Zeichnungen aus diesem Jahr zeigen schemenhafte, sich im dunkel lavierten Hintergrund nahezu verlierende menschliche Figuren. Ein Jahr später ersetzte er diese abrupt durch ineinander verschachtelte Rechtecke und Quadrate.

3, hrsg. v. Bruno Corá), Rom 1994.

- Sol LeWitt. A Retrospective, hrsg. v. Gary Garrels, (Ausst.-Kat. San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 19.2.-30.5.2000, u. Chicago, Museum of Contemporary Art, 22.7.-22.10.2000, u. New York, The Whitney Museum of American Art, 30.11.2000-25.2.2001), New Haven u. London 2000.

¹¹⁵ S. Sol LeWitt. Drawings 1958-1992, (Ausst.-Kat. den Haag 1992), Katalogteil unpaginert, Abb. 1, „Study after Piero“, 1958, Tusche auf Papier, 59 x 90,8 cm u. Abb. 23, „Drawing of Cloth“, 1958, Bleistift auf Papier, 55,9 x 87,6 cm.

¹¹⁶ S. Sol LeWitt. A Retrospective, (Ausst.-Kat. San Francisco 2000),

Damals entstanden auch erste plastische Arbeiten des Künstlers wie der neodadaistische „Light-Cube“,¹¹⁷ eine perforierte Kiste mit Glühbirne samt Anweisung zum Birnenwechsel. Eine andere zeitgleich entstandene Arbeit ist „Run I-IV“, (s. **Abb. 32**),¹¹⁸ ein rot gefaßtes Kastenrelief aus Holz. Dessen quadratische, in der Tiefe gestaffelte Öffnungen zeigen Piktogramme eines Läufers, denen an der Unterkante hervorspringende Holztafeln mit dem aufgemalten Wort „Run“ antworten. Gleichzeitig entwickelte LeWitt aber auch rein konstruktive, vielfach verschachtelte, ihre Spannung aus dem Gegensatz von offenen und geschlossenen Volumina beziehende Reliefs und Skulpturen, die ab 1963 die neodadaistisch inspirierten Arbeiten verdrängten. Diese „Floor“- , „Table“- und „Wall Structure“ benannten, vierteiligen, teils mit Leinwand bezogenen Holzkonstruktionen¹¹⁹ unterwarf er im darauffolgenden Jahr einem Vereinfachungsprozeß. Damals entstanden schnörkellos-schlichte Skulpturen, in kräftigen Farben schimmernd-monochrom lasiert, die meist als mehrseitig geöffnete Kastenformen ausgebildet waren.(s. **Abb. 33**).¹²⁰ Diese Plastiken waren aber nur ein weiterer Schritt in seiner künstlerischen Entwicklung. Denn noch 1964 entwickelte er seine bekanntesten Arbeiten, die Gitterstrukturen, die auf dem modulartig wiederholten Motiv des offenen Kubus beruhen. Zuerst aus schwarz- oder weißgefaßten Kanthölzern gefertigt, wurden die „Gitter“ später als Stahlgerüste mit weißer Emailleauflage ausgeführt. (s. **Abb. 34**)¹²¹

Der Kubus bildete auch den Nukleus seiner ab 1966 entstandenen seriell-systematischen Arbeiten, worin LeWitt die Kombination geschlossener und offener Würfelformen nach einem vorgegebenen Regelsystem durchspielt.¹²² Seit 1968 lotet der Künstler die Möglichkeiten serieller Variation auch in Wandzeichnungen aus, die von Assistenten nach Plänen des Künstlers ausgeführt werden. Dieser konzeptuelle Ansatz, bei dem Kreativität, handwerkliche Geschicklichkeit und Ästhetik keine Rolle spielen, so-

Abb. 1, S. 111, "Einschiffung nach Kythera", nach Watteau, ca. 1961.
¹¹⁷ S. Sol LeWitt - Structures. 1962-1993, (Ausst.-Kat. Oxford 1993); Katalogteil unpag., Abb. 14, „Light Cube“, 1961-62, Mischtechnik, 114,3 x 113 x 49.5 cm.
¹¹⁸ In: ebd., Abb. 1, S. 66.
¹¹⁹ S. z.B. ebd., Abb. 8, „Floor Structure“, 1962, Mischtechnik, 188 x 44.4 x 44.4 cm, u. Abb. 9, „Wall Structure“, 1962, Mischtechnik, 114.3 x 113 x 49,5 cm.
¹²⁰ In: ebd., Abb. 31, S. 76.
¹²¹ In: Artforum 5, 2 (Okt. 1966), Abb. S. 23 oben.
¹²² S. Meyer, Minimalism, Abb. S. 109, „Serial Project No. 1 (ABCD)“,

wie seine Aufsätze zur „conceptual art“¹²³ begründeten LeWitts Ruf als Pionier der Konzeptkunst.¹²⁴ Zu seinem Oeuvre zählen neben den minimalistischen Skulpturen und den „Wall Drawings“ auch Graphiken und graphische Projekte in Buchform, die oft als Ausstellungskataloge fungieren.

Robert Irving Smithson wurde 1938 in Passaic, N.J., geboren.¹²⁵ In seinen letzten High-School Jahren belegte der Künstler, der als Teenager von einer Karriere als Illustrator träumte, Kurse in Cartoon- und Akt-Zeichnen sowie Malerei und Komposition an der „Art Students League“ in New York und besuchte die „Brooklyn Museum School“. Nach dem Wehrdienst verlegte Smithson 1957 seinen Wohnsitz von New Jersey nach New York. Dort illustrierte er im selben Jahr Franz Kafkas Parabeln und Nathanael Wests „Miss Lonely Heart“ und richtete eine erste Ausstellung mit lyrisch-freien Zeichnungen und Gouachen in der Wohnung eines Freundes ein.¹²⁶ Zu jener Zeit begann er, in der „Cedar Street Tavern“, dem zweiten Treff-

Emaillie auf Aluminium, 1966, 51 x 414 x 414 cm.

¹²³ Sol LeWitt, Paragraphs on Conceptual Art, in: Artforum 5, 10 (Juni 1967), S. 79-83.

¹²⁴ s.u. Kap. 3, „LeWitt“.

¹²⁵ Das hier neu zusammengestellte Datenmaterial fußt auf:

- Robert Hobbs, Robert Smithson: Sculpture, Ithaca u. London 1981
- Robert Hobbs, Robert Smithson: A Retrospective View, (Ausst.-Kat. Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg, 29.5.-10.7.1983), Duisburg 1983;
- Robert Smithson. Zeichnungen aus dem Nachlaß/Drawings from the Estate, (Ausst.-Kat. Münster, Westf. Landesmuseum f. Kunst u. Kulturgeschichte Münster, 25.6.-27.8.1989, u. Sor/o. Vestsjaellands Kunstmuseet Sor/o, 16.9.-15.10.1989, u. München, Kunstraum München e.V., 28.11.1989-3.2.1990), Münster 1989;
- Robert Smithson Unearthed: Drawings, Collages, Writings, (Ausst.-Kat. New York, The Miriam and Ira D. Wallace Art Gallery, Columbia University, Herbst 1991), Text von Eugenie Tsai, New York/Oxford 1991;
- Robert Smithson. Une rétrospective. Le paysage entropique 1960-1973, (Ausst.-Kat. Brüssel, Palais de Beaux Art, 16.6.-28.8.1994, u. Marseille, MAC, galeries contemporains des Musées de Marseille, 23.9.-11.12.1994, u. Valencia, IVAM, Centre Julio Gonzalez, 22.4.-13.6.1993), o.O. [Paris], 1994
- Robert Smithson. Retrospective. Works 1955-1973. By Robert Smithson, hrsg. v. Per Bjarne Boym, (Ausst.-Kat. Oslo, The National Museum of Contemporary Art, 27.2.-2.2.1999, u. Stockholm, Moderna Museet, 19.6.-12.9.1999), Oslo 1999
- Robert Smithson, (Ausst.-Kat. Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 12.9.-13.12.2004, u. Dallas, The Dallas Museum of Art, 14.1.-3.4.2005, u. New York, Whitney Museum of American Art, 23.6.-16.10.2005), Berkeley [u.a.] 2004.

¹²⁶ S. Robert Smithson Unearthed, (Ausst.-Kat. New York 1991), Abb.2, S. 129, „Untitled“, ca. 1956, Gouache, Aquarell u. Bleistift auf Papier, ca.

punkt der Abstrakten Expressionisten neben dem „Club“, zu verkehren.¹²⁷ In den nächsten zwei Jahren suchte er auch den Kontakt zur Literaturszene. Er entwarf 1958 zwei Cover für das „poetry magazine“ „Pan“ und arbeitete 1959 in „Wilentz's Eighth Street Bookstore“, einem „Beat bookshop“. Aus jener Zeit datieren eigene poetische Versuche, die Smithson nach 1961 allerdings nicht fortsetzte. Er verfaßte aber weiterhin assoziative Prosastücke zu Kunst- und Kulturthemen.

Die erste Einzelausstellung des „*promising young New Jersey artist now living in New York*“ Ende 1959 in der „Artists Gallery“, einer New Yorker Künstlerkooperative, beschrieb „art news“ Kritiker Irving Sandler als Bestiarium „*kruder totemistischer Kreaturen*“, ¹²⁸ „*reared by frenzied action painting*“. ¹²⁹ (s. **Abb. 35**)¹³⁰ Damals hatte das Action-painting seine Hochzeit aber bereits hinter sich und Smithson, der zeitweise unter Schaffens- und Sinnkrisen zu leiden schien,¹³¹ versuchte sich in den nächsten Jahren in unterschiedlichen Disziplinen. So sind etwa aus dem Jahr 1961 im Cartoon-Stil gehaltene Zeichnungen mystisch-religiöser Thematik überliefert.¹³² In einer Soloschau im Sommer 1961 in der römischen Galerie „George Lester“ zeigte er Materialbilder. Auch in den folgenden beiden Einzelausstellungen in der „Richard Castellane Gallery“ wartete er mit Assemblagen auf, darunter Bildtafeln, worin Gestelle mit mineralienbestückten Einmachgläsern integriert waren. (s. **Abb. 36**)¹³³

50 x 20", Verbleib unbekannt.

¹²⁷ Diese Erfahrung kommentierte Smithson später folgendermaßen. „*Carl Andre said one time that was where he got his education. In a way I kind of agree with him*“, vgl. ebd., S. 41, Anm. 24.

¹²⁸ S. ebd., Abb. 3, S. 9, „Flesh Eater“, 1959, Mischtechnik, Maße u. Verbleib unbekannt.

¹²⁹ Vgl. [Irving] S[andler], Robert Smithson, in: art news 58, 6 (Okt. 1959), Reviews and Previews: New Names This Month, S. 18f.

¹³⁰ In: Robert Smithson Unearthed: Drawings, Collages, Writings, (Ausst.-Kat. New York 1991), Abb. 3, S. 9.

¹³¹ Eine um 1962 entstandene private Aufzeichnung mit dem Titel „The Iconography of Isolation“ zeigt die Verwirrung und Orientierungslosigkeit des jungen Künstlers, der um diese Zeit auch einige Male mit Pejote experimentierte. Darin beschreibt er alle zeitgenössischen Kunstpraktiken, vom Action-painting über die „Post Painterly Abstraction“ bis zu Assemblage und Pop, in einem atemlos-deliriösen Prosastil als ausweglose Abgründe fast apokalyptischen Ausmaßes, s. Robert Smithson, The Iconography of Desolation, abgedruckt in: Robert Smithson Unearthed, (Ausst.-Kat. New York 1991), S. 61-68

¹³² S. ebd., S. 135, Abb. 2, „Conversion“, 1961, Tinte auf Papier, 24 x 18".

¹³³ In: ebd., Abb. 12, S. 24.

Smithsons minimalistische Werkphase begann um 1963/1964 mit ersten Reliefs geometrischer Formgebung: Polyeder aus verspiegeltem farbigen, von einem Stahlrahmen eingefassten Plexiglas.¹³⁴ Auf die Plexiglas- und Spiegelobjekte, die er bis 1965 fertigte, folgten modulartige, oftmals mehrteilige Fiberglas- oder Metallskulpturen. Deren Aufbau war kristallinen Strukturen nachempfunden - die Geologie gehörte zu Smithsons Steckenpferden – oder gehorchte mathematisch-seriellen Prinzipien. (s. **Abb. 37**)¹³⁵ Smithson war mit einer dieser Arbeiten - einem sechsteiligen Wandrelief - 1966 an der „Primary Structures“ Ausstellung des „Jewish Museum“ beteiligt,¹³⁶ die den Durchbruch für die Minimal art bedeutete.¹³⁷ Ab 1966 war er als künstlerischer Berater für ein Flughafenprojekt im Großraum Dallas tätig. Statt traditioneller Kunst am Bau sah er für dieses Projekt Landmarken im offenen Gelände vor, die von seinen minimalistischen „Peers“ entworfen werden sollten. Obwohl dieses Programm nicht realisiert wurde, gingen davon entscheidende Impulse für die Entwicklung der „earth art“ aus. Smithson, den die Geologie seit Jugendtagen faszinierte, entwickelte ab 1968 die sogenannten „Non-Sites“: geometrische Behältnisse („Non-Sites“), die mit Boden- und Gesteinsproben einer bestimmten Region („Site“) verfüllt waren.¹³⁸ Später wandte er sich ganz der Earth-art zu. Sein bekanntestes Werk dieser Phase ist wohl die „Spiral-Jetty“ von 1970, eine spiralförmig angelegte Aufschüttung von Abraum und Salzen in den Brackwassern des „Great Salt Lake“ in Utah. Damit schuf er sein opus magnum, das sein durch einen Flugzeugabsturz 1973 vorzeitig vollendetes Lebenswerk krönte.

Die Kurzbiographien zeigen, daß fast alle Minimalisten Anfang der 60er Jahre mit neodadaistischen Materialbildern oder Objekten experimentier-

¹³⁴ S. z.B. Hobbs, Robert Smithson: A Retrospective View, (Ausst.-Kat. Duisburg 1983), Abb. S. 29, „ohne Titel“, 1963-64, Stahlrahmen und verspiegeltes Plastik, 50 x 12 x 18 1/2" u. ebd., Abb. S. 30, „ohne Titel“, 1963-64, Stahlrahmen und verspiegeltes Plastik, 81 x 35 x 10".

¹³⁵ In: Art International 11, 2 (Febr. 1967), Abb. S. 67.

¹³⁶ S.u.

¹³⁷ „The Cryosphere“, 1966, Walzstahl, Chrom, Lack, jedes Element: 17 x 17“. s. Primary Structures, (Ausst.-Kat New York, The Jewish Museum, New York 1966), o.P.

¹³⁸ S. z.B. die Installation „Nonsite (Ruhrdistrikt)“ von 1969 in der Galerie Fischer, Düsseldorf, in: Ausstellungen bei Konrad Fischer. Oktober 1967 – Oktober 1992, Bielefeld 1993, Abb. S. 26.

Diese Arbeiten können als Rückgriff auf seine frühen Gestelle mit mineralienbestückten Einmachgläsern betrachtet werden.

ten, bevor sie ihre plastischen Gebilde den geometrisch-reduzierten Formen der Hard edge Malerei annäherten. Dieser Positionswechsel, den manche in kontinuierlichen, nachvollziehbaren Schritten, andere wiederum einigermaßen abrupt vollzogen, war im Lichte der zeitgenössischen Entwicklungen äußerst sinnvoll. Denn mit der Assemblage konnte man Anfang der 60er Jahre als junger Künstler nicht mehr reüssieren, weil diese damals schon ein Massenstil war, dessen Zenit mit der gleichnamigen Ausstellung des „MoMA“ 1961 bereits erreicht war.¹³⁹ Zudem gingen deren gegenständliche Positionen, wie z.B. die Werke von Oldenburg, Rauschenberg oder Segal, ab 1962 in der Wahrnehmung der Pop-art auf. Eine an der neuen Abstraktion orientierte Plastik hingegen gab es noch nicht, und so stießen die ersten Minimalisten Anfang 1963 mit geometrisch-reduzierten Skulpturen in diese Nische vor. Dabei kam ihnen zugute, daß abstrakte Kunst von maßgeblichen Kritikern und Ausstellungsmachern als Gegenpol zur vorgeblichen Schnellebigkeit und Vulgarität von Neo-Dada Tendenzen und Pop-art¹⁴⁰ geschätzt und gefördert wurde¹⁴¹ und deshalb auch in deren

¹³⁹ Irving Sandler, als Parteigänger der Abstrakten Expressionisten sicherlich kein Freund der neuen Bewegung, hatte schon 1960 von den Scharen „*who have climbed aboard the Neo-Dada bandwagon*“ gesprochen und festgestellt: „*Given the artistic possibilities inherent in Neo-Dada, it is no wonder that many young artists have been attracted to it. What is disturbing, however, is the number, and the speed with which an avant-garde tendency has become a mass-manner. ... Neo-Dada becomes academic*“, vgl. Irving Hershel Sandler, *Ash Can Revisited, A New York Letter*, in: *Art International* 4, 8 (Okt. 1960), S. 28-30, hier: S. 30. Siehe dazu auch Jules Langsner, *Los Angeles Letter*, in: *Art International* 6, 3 (April 1962), S. 64-67, hier: S. 65.

¹⁴⁰ Zu den Vorbehalten gegenüber der Pop-art, s. z.B. Max Kozloff, „*Pop Culture, Metaphysical Disgust, and the New Vulgarities*“, in: *Art International* 6, 2 (März 1962), S. 34-36. Der „MoMA“-Kurator Peter Selz hielt auf einem Diskussionsabend des Londoner „ICA“ eine „*Anti-Pop Schmährede*“, wozu der Londoner Korrespondent von „*Art International*“ bemerkte: „*I had never before heard an eminent man in the modern art field denounce a contemporary movement in such extreme terms*“, s. Norbert Lynton, *London Letter*, in: *Art International* 8, 1 (15. Febr. 1964), S. 42f, hier: S. 42.

¹⁴¹ So spielte z.B. Philip Leider, den Herausgeber von „*Artforum*“, die geometrisch-abstrakten Tendenzen an der Westküste gegen die Pop-art aus, s. Leider, *The Cool School*, in: *Artforum* 2, 12 (Sommer 1964), S. 46-52. Und der Kunstgeschichtsprofessor, Kritiker und Kurator E.C. Goossen schrieb im Vorwort zu seiner Ausstellung „*Eight Young Artists*“ im „*Hudson River Museum*“ in Yonkers, N.Y., im Herbst 1964, daß die Strategie der Teilnehmer, den „*biographischen Manierismus*“ der gestischen Abstraktion mittels konventioneller geometrischer Formen zu überwinden, erfolgreicher sei als die der Pop-Künstler, die das gleiche mittels banaler Motive versucht hätten. Mit der Festlegung auf Gegen-

Schatten gedieh,¹⁴² was unter anderem die „Toward a New Abstraction“ Ausstellung des „Jewish Museum“ von 1963 belegt.¹⁴³ Als die Begeisterung für die Pop-art 1964 langsam abflaute, traten abstrakte Strömungen stärker in den Focus des Interesses. Op-art und kinetische Kunst, worin die Europäer dominierten, erlebten in der Saison 1964-65 einen Höhepunkt,¹⁴⁴ als sie die New Yorker Galerien und das „Museum of Modern Art“ eroberten. Dies war allerdings nur ein kurzfristiger Erfolg, da die New Yorker Kritiker sie fast einhellig ablehnten.¹⁴⁵ Davon profitierten amerikanische Hard edge Malerei und geometrisch-reduzierte Skulptur, die als Sieger aus dem Wettbewerb der neokonstruktivistischen Stile hervorgingen. Sie wurden von den amerikanischen Kritikern als Gegengift zur Kunst der oberflächlichen visuellen Effekte beschrieben;¹⁴⁶ ein Antidot zudem, das zeitgenössischen Interpretationen zufolge aus der Mitte der „New York School“ hervorging.¹⁴⁷

ständliches und der Inspirationssuche außerhalb der Kunst sei deren Veralten von Anfang an vorprogrammiert gewesen, s. Eight Young Artists, (Ausst.-Kat. Yonkers, N.Y., Hudson River Museum, 1964), hier und im folgenden zitiert nach Wiederabdruck in: Battcock, Minimal Art, S. 165-169, hier: S. 166,168.

¹⁴² Das zeigt auch das von Lawrence Alloway, dem „senior curator“ des „Guggenheim“ Museums, für die 1964er Biennale in Venedig nominierte amerikanische Kontingent, das mit Morris Louis, Kenneth Noland und Frank Stella zur Hälfte mit Künstlern der neuen Abstraktion besetzt war; die andere Hälfte stellten Künstler aus dem Umkreis der Pop-Art.

¹⁴³ Die Schau sollte ursprünglich den Titel „High Art“ tragen, um den Unterschied zu Neo-Dada und Pop aufzuzeigen, s. Anm. 8.

¹⁴⁴ „Pop Art, only yesterday regarded as **dernier cri**, is today **vieux jeu**“, verkündeten die Herausgeber des „New York“ Magazins der „Herald Tribune“ bereits im Mai 1964, und Adelyn Breeskin, der Kurator der „Popular Image“ Schau der „Gallery of Modern Art“ in Washington stellte im Dezember desselben Jahres fest, die Pop-art sei „*already on it's way out and ‚Optic Art‘ is coming in*“, s. Sandler, American Art of the 1960s, S. 222.

¹⁴⁵ Wegen des Widerstandes fast aller New Yorker Kritiker gegen die europäische Konkurrenz, war die „Responsive Eye“ Ausstellung des „MoMA“ Höhepunkt und Ende des Op-art Booms. Zu den Verrissen dieser Ausstellung, s. Kap. 1, Toward a New Abstraction: „Colourfield“ und „Hard edge“.

¹⁴⁶ So feierte z.B. Barbara Rose die reduzierte, abstrakt-geometrische amerikanische Malerei und Plastik als geglückte Alternative zur mißlungenen europäischen „Labor“kunst, s. Rose, Looking at American Sculpture, in: Artforum 3, 5 (Febr. 1965), S. 29-36, hier: S.34f.

¹⁴⁷ Eine These von Goossens „Eight Young Artists“ Ausstellung lautete, daß die jüngsten Exponenten der „New York School“ dank der Lektionen ihrer Vorbilder Newman, Rothko, Still und Stella weder dem „*design-iness*“ der Bauhaus-Konstruktivisten noch den „*letztlich langweiligen*“ hypnotischen Effekten der Op-art erlegen seien, s. Eight Young Artists,

2.3 Die Ausstellungsgeschichte der Minimal art

Da das Sehen vor dem Reflektieren kommt, sind die Ausstellungsinstitutionen die primären Vermittlungsinstanzen neuer Kunst. Deshalb wird zuerst die Ausstellungsgeschichte der Minimal art aufgearbeitet, bevor die Rolle von Kunstkritik und künstlerischer Selbstdarstellung bei der Vermittlung der Minimal art untersucht wird.

Der Weg einer neuen Kunstströmung im Ausstellungsgeschehen geht üblicherweise von der Galerienszene aus, die das künstlerische Talent auf den Markt bringt und die erste Stufe in der Vermittlung neuer Kunst darstellt. Wer wann wen ausstellt, und wen er ihm zugesellt, läßt Rückschlüsse darauf zu, wie die jeweilige künstlerische Position eingeordnet wird, oder welches Bild von ihr vermittelt werden soll. Diese händlerischen Entscheidungen stellen erste Rezeptionsangebote dar, die im Laufe der Zeit durch neue Konstellationen weiter variiert werden können.

Entscheidend für die Rezeption von Kunst sind auch die Orte, wo sie gezeigt wird. Wie ist eine Galerie beleumundet? Wie ist die finanzielle Situation, stehen Mäzene im Hintergrund? Verfügt die Galerie über Kontakte zu einflußreichen Vermittlern oder institutionellen Entscheidungsträgern? All das entscheidet über die Durchsetzungskraft einer Galerie und die Reputation ihrer Künstler. Wenn Künstler von Avantgarde-Galerien zu etablierten Handelshäusern wechseln, steigert das nicht nur ihren Kurswert, sondern auch ihre Bedeutung in den Augen der Kunstwelt.

In einem zweiten Schritt wird die museale Ausstellungsgeschichte der Minimal art aufgearbeitet. Um zu klären, welche Rolle Museen bei der Durchsetzung der Minimal art spielten, werden Situation und Interessen der betreffenden Häuser anhand ihres Umgangs mit der neuen Kunstströmung analysiert. Interessant ist wieder, in welche Ausstellungen und Gruppierungen erste Beispiele der neuen Kunst einbezogen werden und wie Museen sie später präsentieren. Welche Vorstellung vom Ablauf der Kunstgeschichte wurde dadurch entworfen, und wie veränderte sich diese im Laufe der Zeit? Gefragt wird auch, wie sich das verstärkte Interesse amerikanischer Museen, die sich zuvor meist als Hüter traditioneller Werte verstanden hatten, auf den Stellenwert neuer Kunst auswirkte.

Die Galerien

Green

Die Ausstellungsgeschichte der Minimal art begann in Richard Bellamys „Green Gallery“ in der 57. Straße in „Upper Midtown“ Manhattan.¹⁴⁸ Dort residierten üblicherweise alteingesessene Galerien, die ein Kunstspektrum von der klassischen Moderne bis zu anerkannten Zeitgenossen vertraten. Bellamy hingegen verfolgte ein ungewöhnlich aktuelles und unerprobtes Programm.¹⁴⁹ Der Galerist, der zuvor zusammen mit Ivan Karp, mittlerweile Galeriedirektor bei Castelli, die Geschäfte der Künstlerkooperative „Hansa Gallery“ geleitet hatte, war ein Insider der jungen New Yorker Szene. Er konnte in der 1960 gegründeten „Green“ Galerie eine unabhängige, progressive Ausstellungspolitik betreiben,¹⁵⁰ da der Taximagnat und Kunstsammler Robert Scull den Betrieb als stiller Teilhaber finanzierte.¹⁵¹ So hatte Bellamy bereits seit 1961/1962 - bevor der Begriff Pop-art geprägt wurde - Künstler wie Oldenburg, Rosenquist, Segal und Wesselmann ausgestellt, was seinen Ruf als das „Auge“ der sechziger Jahre¹⁵² und den der

¹⁴⁸ Zu den Ausstellungen der „Green Gallery“, s. auch Meyer, Minimalism. Art and Polemics in the Sixties, S. 45-61.

¹⁴⁹ Die meisten dieser Galerien waren wie die „Green Gallery“ an der 57. Straße oder in der unmittelbaren Umgebung angesiedelt - topographisch gesehen also am oberen Rand von „Midtown“ Manhattan. Im Unterschied zu den künstlergeführten Galerienkooperativen „Downtown“ in der Nachbarschaft der 10. Straße und in Greenage Village waren dies professionelle, kommerzielle Galerien, die wie die Kunsthandelshäuser oberhalb der 60. Straße als „Uptown“ Galerien bezeichnet wurden. Die Unterteilung in „Uptown“ und „Downtown“ markierte damals also nicht nur eine geographische, sondern auch eine ökonomische Grenze, s. z.B. Donald Judd, New York City-The World Art Center, in: Envoy. The Cosmopolitan Magazine of Hotel Corporation of America, (Winter 1962), abgedruckt in: Donald Judd. Complete Writings 1959-1975. Gallery Reviews. Book Reviews. Articles. Letters to the Editor. Reports. Statements. Complaints, hrsg. v. Kasper König, Halifax, Nova Scotia, 1975, S. 64f].

¹⁵⁰ Judd charakterisierte die „Green“ Galerie 1962, kurz bevor er dort aufgenommen wurde, folgendermaßen: „*the Green Gallery ... is interesting because of its wide presentation of unknown but inventive young painters and sculptors. It is something of an uptown Tenth Street gallery*“, s. ebd., S. 65].

¹⁵¹ Die Unterstützung Sculls ermöglichte es ihm auch, regelmäßig viertelseitige Anzeigen für seine Ausstellungen in „Art International“ zu schalten.

¹⁵² Vgl. Sandler, American Art of the 1960s, S. 106.

Galerie als „*hottest gallery in town*“¹⁵³ begründete.¹⁵⁴

Neben „Neo-Dada“ und Pop-art vertrat er mit den Malern Milet Andreyevich, Neil Williams, Tadaaki Kuwayama und Larry Poons auch junge abstrakte Maler, die Hard edge Formen, Schockfarben und Moirée-Effekte mischten. Das war das Umfeld, in dem erste Beispiele der geometrisch reduzierten Skulptur ausgestellt wurden, die später unter dem Terminus „Minimal art“ berühmt werden sollte. Den Anfang machte ein heute weniger bekannter Künstler, der 1918 geborene Kanadier Ronald Bladen, der später wechselweise als Minimalist oder aber als Vertreter einer „lyrischeren“ Kunstauffassung reklamiert wurde.¹⁵⁵ Der Künstler, in den 50ern ein abstrakt-expressionistischer Maler, arbeitete seit 1961 an Bildcollagen mit gerasterten Aufbauten aus Papiermaché. Er zeigte in einer Einzelausstellung Ende 1962 bei Green eine neue, für sein weiteres Schaffen wegweisende Werkreihe: einfache, aus Holzplatten und -leisten montierte, farbig gefaßte Wandreliefs geometrischer Formgebung.¹⁵⁶ Die Zusammenarbeit von Richard Bellamy und Bladen, der später monumentale Plastiken entwickelte, in jenen Jahren aber nur sehr wenige Arbeiten produzierte,¹⁵⁷ blieb allerdings auf diese Ausstellung beschränkt.

¹⁵³ Vgl. Amy Goldin, Requiem for a Gallery, in: Arts Magazine 40, 3 (Jan. 1966), S. 25-29, hier: S. 27.

¹⁵⁴ Auch Leo Castelli, der später etliche von Bellamys Künstlern übernehmen sollte, besuchte zur Information die Ausstellungen der Green Gallery, s. de Coppet u. Jones, The Art Dealers, S. 125f.

¹⁵⁵ Irving Sandler organisierte 1965 eine Ausstellung mit dem Titel „Concrete Expressionism“ im „Loeb Student Center“ der „New York University“ mit Werken von Ronald Bladen, Al Held, Knox Martin, George Sugarman und David Weinrib. Bei diesen Künstlern, die wie viele andere ehemalige Abstrakte Expressionisten sich mittlerweile der klaren, harten Formensprache der neuen Abstraktion angenähert hatten, erkannte Sandler jedoch eine romantische Grundhaltung. Das unterschied deren Werke seiner Auffassung nach von neuer Abstraktion und Minimal art. Auch andere Kritiker teilten diese Einschätzung, die sich immer wieder in der Rezeption des Werkes von Bladen niederschlug. So zog Lucy R. Lippard einen klaren Trennungsstrich zwischen dem „*hard-edged expressionism*“ der „Concrete Expressionism“ Teilnehmer und dem „*radikalere*“ künstlerischen Ansatz eines „*Stella, Poons, Judd et al.*“, s. Lippard, New York Letter, (Juni 1965), S. 50.

¹⁵⁶ S. Donald Judd, Complete Writings. 1959-1975, Abb. S. 75. Judd bemängelte in seiner ursprünglich im Arts Magazine, (Arts Magazine 37, 5 (Febr. 1963), erschienenen Rezension allerdings die „*neoplastizistische*“ Orientierung von Bladens Reliefs, s. ebd.

¹⁵⁷ So berichtet Lippard, daß drei im „Loeb Study Center“ gezeigten großformatigen Skulpturen der ganze Output der Jahre 1963-65 waren, s. Lippard, New York Letter, (Juni 1965), S. 52.

In der darauf folgenden Gruppenausstellung „New Work: Part I“ im Januar 1963¹⁵⁸ waren mit Flavin, Judd und Morris zum ersten Mal drei der späteren Minimalisten vertreten. (**s. Abb. 38**)¹⁵⁹ Die Ausstellung vereinte sowohl Hard edge als auch Assemblage und Pop-art Tendenzen, deren Merkmale sich in einzelnen Arbeiten sogar vermischten.¹⁶⁰ Donald Judd zeigte zwei Reliefs, rot gefaßte Druckstöcke aus Holz, die oben und unten von auskragende Aluminiumblechen gerahmt wurden, und eine Skulptur. Diese bestand aus zwei längsseits aufgerichteten, rechtwinklig zusammengefügt Paneelen aus Schalholzbrettern, zwischen denen ein gekrümmtes, schwarz emailliertes Rohrelement, offensichtlich ein Kniestück, vermittelte.¹⁶¹ Flavin, wie Judd zum ersten Mal bei „Green“, präsentierte zwei seiner Kastenkonstruktionen mit aufgesetzten Leuchtkörpern und Robert Morris die „Box With the Sound of Its Own Making“. Das Umfeld bildeten Larry Poons farbig-flirrende Punktrapportbilder und Milet Andrejevics krassbunte Hard edge Malerei, Lucas Samaras' Nadel- und Wollobjekte und das Pop-Environment „Lovers“ von Segal sowie ein mit penisförmigen Ausstülpungen gespicktes Möbel von Yayoi Kusama.

Aber bereits zur Eröffnung der „Toward a New Abstraction“ Schau des „Jewish Museum“ im Mai 1963 präsentierte Bellamy Skulpturen von Judd und Morris in einer Ausstellung mit aktueller geometrisch-orientierter Malerei, die einem stilistischen Manifest gleichkam.¹⁶² An den Wänden rahmten Werke der eingeführten Größen Kelly, Noland und Stella den Auftritt von Tadaaki Kuwayama und Larry Poons, den abstrakten Malern der Galerie, und von Darby Bannard, einem Studienkollegen Stellas aus Princeton. Auf dem Boden thronen Morris' „Wheels“¹⁶³ und eine getreppte, kadmiumrot-

¹⁵⁸ New Work. Part I, Green Gallery, New York, Ausstellungsdauer: 8. Jan.-2. Febr. 1963, teilgenommen haben: Milet Andreyevich, Dan Flavin, Donald Judd, Robert Morris, Larry Poons, Lucas Samaras, George Segal, Yayoi Kusama.

¹⁵⁹ In: Donald Judd. Catalogue Raisonné of Paintings, Objects and Wood-Blocks 1960-1974, (Ausst.-Kat. Ottawa 1975), Abb. 8, S. 282.

¹⁶⁰ Deshalb wurden die Objekte der Minimal art manchmal auch als „abstrakte Pop-art“, („*imageless pop*“), interpretiert, vgl. z.B. Peter Plagens, Present-Day Styles and Ready-Made Criticism, in: Artforum 5, 4 (Dez. 1966), S. 36-39, hier: S. 39.

¹⁶¹ DSS 33, ohne Titel, 1962, Mischtechnik, 122 x 84 x 54,6 cm. S. Abb. 13 im Bildteil.

¹⁶² Robert Morris. Larry Poons. Kenneth Noland, Tadaaki Kuwayama. Donald Judd. Frank Stella. Darby Bannard. Ellsworth Kelly, Green Gallery, New York, Ausstellungsdauer: Mai 1963.

¹⁶³ Wheels, 1962, Walnußholz, Farbe, 24 x 24 x 24“.

gefaßte Skulptur von Judd¹⁶⁴ als plastische Pendants zur Malerei der neuen Abstraktion.(s. **Abb. 38 A**).¹⁶⁵ Wie wichtig Bellamy diese Ausstellung war, ist daran abzulesen, daß er Beiträge bekannter, aber nicht seiner Galerie angehörender Künstler einband, um einen gemeinsamen Formwillen zu signalisieren und die Exponate seiner Künstler zu adeln.¹⁶⁶

Die „Green“ Galerie richtete von Ausgang 1962 bis Ende 1963 mindestens vier Gruppenausstellungen aus, woran die späteren Minimalisten beteiligt waren;¹⁶⁷ danach folgten bis Mitte 1965 drei weitere. An zweien dieser Präsentationen, die den Titel „New Work“ trugen, waren Judd und Flavin beteiligt.¹⁶⁸ Die dritte - in der formalen Strenge beispielhaft für künftige Inszenierungen - bestritten Flavin, Judd und Morris zusammen mit dem Hard edge Maler Neil Williams.¹⁶⁹ (s. **Abb. 39**)¹⁷⁰

Richard Bellamy bedachte alle drei Künstler auch mit Einzelausstellungen

¹⁶⁴ S. Donald Judd, Catalogue Raisonné, DSS 35, S.112, ohne Titel, 1963, Ölfarbe auf Holz, Lack und Aluminium, 122 x 210,8 x 122 cm.

¹⁶⁵ In: Donald Judd. Catalogue Raisonné, (Ausst.-Kat. Ottawa 1975), Installationsfoto „Green Gallery“, Abb. 9, S. 283.

¹⁶⁶ Es war gängige Praxis unter New Yorker Galeristen, miteinander zu kooperieren und Werke für bestimmte Ausstellungen untereinander „auszuleihen“. Die „Green“ Galerie von Bellamy, der zum „inner circle“ der New Yorker Kunstschaaffenden gehörte, galt dank seiner erfolgreichen Tätigkeit als „art talent scout“ als eine der ersten Adressen, s. Barbara Rose, Art Talent Scouts, in: Art in America 52, 4 (August 1964), S. 18f. Oftmals waren auch die Künstler selbst darum bemüht, eine Korona von „Mitstreitern“ und „Nachfolgern“ um sich zu sammeln. Vor allem Frank Stella, der sich auch als Kurator betätigte, s.u., unterstützte junge, unbekanntere Kollegen und insbesondere die Minimalisten nach Kräften.

¹⁶⁷ In einer Anzeige der „Green“ Galerie vom Oktober 1962 ist Robert Morris' „Untitled“ von 1962, ein grau bemalter, flacher, dem Boden aufliegender Sperrholzquader, neben Werken von Yayoi Kusama, Claes Oldenburg und Tom Wesselmann abgebildet, s. Anzeige der „Green Gallery“, in: Art International, 6, 8 (25. Oktober 1962). Diese Ausstellung muß den o.g. vorausgegangen sein, ihre Daten sind aber weder anhand biographischer Darstellungen noch anderer Hilfsmittel verifizierbar. Gleiches gilt für eine von Michael Fried im Dezember 1963 besprochene Ausstellung, mit Werken von u.a. Robert Morris, Milet Andrejevic, George Brecht, Lucas Samaras, Sidney Tillim und H.C. Westermann, s. Michael Fried, New York Letter, in: Art International 7, 9 (5. Dez. 1963), S. 66-68, hier: S. 68, die nur durch diese Quelle überliefert ist.

¹⁶⁸ New Work. Part III, Green Galerie, New York, Ausstellungsdauer: 8. April-2. Mai 1964, u. New Work, Green Galerie, New York, Ausstellungsdauer: 24. Okt.-14. Nov. 1964.

¹⁶⁹ Flavin/Judd/Morris/Williams, Green Galerie, New York, Ausstellungsdauer: 26. Mai-12. Juni 1965.

¹⁷⁰ In: Donald Judd. Catalogue Raisonné, (Ausst.-Kat. Ottawa 1975),

gen. Im Dezember 1963 erhielt Donald Judd eine Soloschau bei „Green“.¹⁷¹ Darin zeigte der Künstler drei rotgefaßte, an Ober- und Unterseite konkav auskragende Materialbilder aus Holz und Aluminium,¹⁷² ein Relief mit Objektcharakter¹⁷³ und fünf freistehende kadmiunrote Holzskulpturen.¹⁷⁴ Darunter waren das getreppte Element aus der Gruppenausstellung mit den Malern der neuen Abstraktion vom Mai 1963,¹⁷⁵ ein hochkant auf eine „Rampe“ montiertes Parallelogramm,¹⁷⁶ und eine „Box“ mit einem hälftig eingelassenen violettfarbenem Rohr¹⁷⁷ sowie eine andere, fast gänzlich geschlossene Box, bei der nur ein halbrunder Ausschnitt auf der Oberseite den Blick auf die darin eingestellten progressiv gereihten „Innenfächer“ freigab.¹⁷⁸ Anders als bei der Skulptur mit dem schwarz emaillierten Kniestück und den deutliche Gebrauchsspuren zeigenden Planken aus der ersten „New Work“ Ausstellung¹⁷⁹ fehlte diesen Skulpturen jede neodadaistische Anmutung, obwohl auch hier teils Ready-Mades wie Rohre und Aluminiumwinkel eingesetzt waren.

Einen Monat zuvor hatte Morris in seiner ersten Einzelausstellung bei „Green“ neodadaistische Arbeiten wie „Box with the Sound of Its Own Ma-

Abb. 14, S. 288.

¹⁷¹ Donald Judd, Green Gallery, New York, Ausstellungsdauer: 17. Dez. 1963-11. Januar 1964.

s. Donald Judd. Catalogue Raisonné, Installationsfoto „Green Gallery“, S. 284, Abb. 10.

¹⁷² S. Catalogue Raisonné, (Ausst.-Kat. Ottawa 1975), DSS 40, S. 114, ohne Titel, 1963, Öl auf Holz, verzinktes Eisen u. Aluminium, 127 x 106,7 x 14 cm; u. DSS 42, S. 115, ohne Titel, 1963, Öl auf Holz, verzinktes Eisen u. Aluminium, 193 x 243,8 x 29,8 cm; u. DSS 43, S. 116, ohne Titel, 1963, Lack auf Aluminium, verzinktes Eisen und Holz, 132 x 107 x 15 cm.

¹⁷³ S. ebd., DSS 44, S. 116, ohne Titel, 1963, Lack auf Aluminium u. Öl auf Holz, 13 x 82,8 x 13 cm. Dies ist das erste, nicht mehr am Bildformat orientierte Wandrelief des Künstlers, da es genauso hoch wie tief ist.

¹⁷⁴ S. ebd., DSS 35, S. 112, ohne Titel, 1963, Ölfarbe auf Holz, Lack auf Aluminium, 122 x 210,8 x 122 cm; u. DSS 37, S. 113, ohne Titel, 1963, Ölfarbe auf Holz und Lack auf Aluminium, 183,5 x 264,2 x 124,5 cm; u. DSS 38, S. 113, ohne Titel, 1963, Ölfarbe auf Holz, Plexiglas, 50,8 x 123,5 x 121 cm; u. DSS 39, S. 114, ohne Titel, 1963, Ölfarbe auf Holz u. Eisenrohr, 49,5 x 114,3 x 77,5 cm; u. DSS 41, S. 115, ohne Titel, 1963, Ölfarbe auf Holz, 49,5 x 114,3 x 77,5 cm.

¹⁷⁵ DSS 35.

¹⁷⁶ DSS 37.

¹⁷⁷ DSS 39.

¹⁷⁸ DSS 41.

¹⁷⁹ DSS 31.

king“, „I-Box“ oder „Metered Bulb“¹⁸⁰ mit den grau gefaßten, einfachen stereometrischen Holzskulpturen zusammengebracht.¹⁸¹ Die zweite Robert Morris' Solo-Präsentation in der „Green Gallery“ bestand aus zwei aufeinanderfolgenden Abteilungen im Dezember '64 und Januar '65.¹⁸² Im Dezember war dort erstmals nur ein Ensemble der grauen Holzskulpturen zu sehen,¹⁸³ das von der Kritik ungleich enthusiastischer aufgenommen wurde¹⁸⁴ als der zweite Teil der Ausstellung im Januar 1965. Darin zeigte der Künstler neodadaistische Objekte und eine Serie von abstrakten Bleireliefs.

Im November/Dezember 1964 widmete die „Green Gallery“ auch Dan Flavin eine Einzelausstellung.¹⁸⁵ Der Künstler hatte im Frühjahr 1964 eine erste Solo-Schau mit den Lichtskulpturen in der „Kaymar Gallery“, einer kleinen „Downtown“-Galerie am Washington Square, bestritten.¹⁸⁶ Dort organisierte Flavin anschließend die Gruppenausstellung „Eleven Artists“, worin er seine „Icons“ zusammen mit geometrisch-reduzierter Malerei und Skulpturen von Donald Judd und Sol LeWitt präsentierte.¹⁸⁷ Weil er auch Frank Stella für eine Teilnahme gewinnen konnte, wurde diese Ausstellung

¹⁸⁰ Robert Morris, Green Gallery, New York, Ausstellungsdauer: 15. Okt.-2. Nov. 1963. Morris' „Untitled“ von 1962, ein grau bemalter, flacher, dem Boden aufliegender Sperrholzquader, war bereits Ende 1962 erstmals neben Werken von Yayoi Kusama, Claes Oldenburg und Tom Wesselmann, also in einem Pop-Art Umfeld, präsentiert worden, s. Anm. 167.

¹⁸¹ S. Meyer, Minimalism. Art and Polemics in the Sixties, Abb. 43, S. 54.

¹⁸² Robert Morris Einzelausstellung, Green Gallery, New York, Ausstellungsdauer: Dezember 1964-Januar 1965.

¹⁸³ Morris zeigte darin unter anderem: „Corner Piece“, den in eine Raumecke eingepaßten Tetraeder, (1964, gefaßtes Sperrholz, 198,1 x 274,3 cm); die auf dem Boden liegende „Column“, (1961, gefaßtes Sperrholz, 96 x 24 x 24“); eine Winkelform, „ohne Titel“, gefaßtes Sperrholz, 1964, 48 x 48 x 48“; eine zwischen zwei „Plinthen“ eingespannte „Trommel“, „ohne Titel“, 1964, gefaßtes Sperrholz, 48 x 48 x 120“; sowie „Cloud“, eine in halber Raumhöhe schwebende „Scheibe“, (1961, gefaßtes Sperrholz, 25,4 x 182,9 x 182,9 cm). S. die Abb. 20 im Bildteil.

¹⁸⁴ Die Kritikerin Barbara Rose etwa besprach den ersten Ausstellungsteil äußerst positiv, auf die im Januar ausgestellten Arbeiten ging sie überhaupt nicht ein, s. Kap. 3, „Barbara Rose“.

¹⁸⁵ Fluorescent Light, Green Gallery, New York, Ausstellungsdauer: 18. Nov.-12. Dez. 1964, s. Etc. from Dan Flavin, Installationsphoto „Green Gallery“, New York, Abb. S. 37.

¹⁸⁶ Some Light, Kaymar Gallery, New York, Ausstellungsdauer: 5-29.3.1964, s. Abb. 29 im Bildteil.

¹⁸⁷ Eleven Artists, Kaymar Gallery, New York, teilgenommen haben: Joe Baer, Darby Bannard, Dan Flavin, Irwin Fleminger, Jackson, Donald Judd, Sol Lewitt, Larry Poons, Robert Ryman, Frank Stella, Leo Valledor, Ausstellungsdauer: 31.3.-14.4.1964.

sogar in der „New York Times“ besprochen.¹⁸⁸ Bei „Green“ zeigte er erstmals nur reine Neonarbeiten aus handelsüblichen weißen und farbigen Leuchtstoffröhren. Die meisten Lichtobjekte waren wie „Monument 7 for Tatlin“ noch wandgebunden,¹⁸⁹ aber Flavin experimentierte in dieser Ausstellung bereits mit anderen Lösungen. „Pink out of a Corner“ etwa war eine einzelne, in eine Ecke eingebaute Röhre und die Arbeit, „Gold, Pink and Red, Red“, plazierte der Künstler auf dem Boden.¹⁹⁰

Der Leiter der „Green“ Galerie setzte in seinem Galerieprogramm sowohl auf Neo-Dada und Pop-art als auch auf die neue Abstraktion, vertrat also beide Nachfolgeströmungen des Abstrakten Expressionismus. Morris, Tanzperformer und Objektbauer, und Flavin, Lichtkästen- und Neonbildner, qualifizierten sich anfänglich wohl eher als Verstärkung für Bellamys Assemblage und Neodada-Kontingent. Das galt voraussichtlich auch für Judd, dessen erste Plastiken bekanntlich Fundstücke und Ready-mades beinhalteten. Dann aber traf es sich wohl recht gut, daß die Arbeiten dieser Künstler zunehmend den geometrisch-reduzierten Tendenzen Rechnung trugen und als plastisches Gegenstück zur Hard edge Malerei diesen Flügel des Galerieprogrammes verstärkten. Zumal ungegenständliche Assemblagen, die sich nicht als Pop-art vermarkten ließen, langsam aus der Mode kamen, und geometrische Tendenzen mit dem Op-art-Hype ab 1964 neuen Schwung erhielten.

Aber trotz seiner erfolgreichen Programmpolitik mußte Bellamy Ende 1965 seine Galerie schließen, da der Sammler und Mäzen Robert Scull ihn wegen zu hoher Aufwendungen nicht mehr unterstützte. Der Galerist, der seinen Künstlern ein monatliches Entgelt zahlte, Material- und Produktionskosten auslegte und regelmäßig Anzeigen schaltete, konnte die Mittel für den Galeriebetrieb nicht mehr aufbringen, obwohl er in seiner Vermittlungsarbeit außerordentlich erfolgreich war. Um den Betrieb weiterführen zu können, hätten beispielsweise die von „Green“ eingeführten Pop-Künstler, deren Verkäufe zu diesem Zeitpunkt gerade anliefen, dort bleiben

¹⁸⁸ S. Brian O'Doherty, Art: Avant-Garde Deadpans on Move. Kaymer Gallery Shows Recent Works, in: The New York Times, 11. April 1964, S. 22

¹⁸⁹ S. Abb. 30 im Bildteil.

¹⁹⁰ Meyer deutet diese Ausstellung als programmatische Ablösung von der Malerei, s. Meyer, Minimalism. Art and Polemics in the Sixties, S. 102-105. Diese hatte der Künstler aber bereits mit den „Icons“ vollzogen. Nun erprobte er die Möglichkeiten seines neuen Mediums.

müssen. Aber viele Künstler, die durch eine „junge“ Galerie mit einem avantgardistischen Programm bekannt wurden, tendierten dazu, ihre weitere Karriere in die Hände finanzkräftiger, etablierter Galerien zu legen, sofern sich nicht sogar von diesen abgeworben wurden. Galeristen wie Sidney Janis, Andre Emmerich oder Leo Castelli waren international renommiert¹⁹¹ und hatten zudem eine Riege bekannter Künstler unter Vertrag, deren Ruhm wiederum auf die hoffnungsvollen Neuzugänge ausstrahlte. Dies führte dazu, daß die kleineren Unternehmen oftmals nicht in den Genuß der Früchte ihrer Aufbauarbeit kamen.¹⁹² So waren z.B. Claes Oldenburg 1963 und George Segal 1964 von „Green“ zur „Sidney Janis Gallery“ gewechselt und James Rosenquist ging nach seiner zweiten Einzelausstellung bei „Green“ 1964 zu Castelli.

Da Judd, Morris und Flavin keine Unbekannten mehr waren, und abstrakt-geometrische Tendenzen Konjunktur hatten, fanden sie bald nach dem „Green“ Kollaps neue Repräsentanten. Castelli übernahm Donald Judd, der für die im September-November 1965 stattfindende Biennale in Sao Paulo nominiert war,¹⁹³ und ein Jahr später auch Robert Morris. Dan Flavin ging zur „Kornblee“ Galerie, die mit den Malern Jan Evans und Larry Zox bereits zwei Hard edger unter Vertrag hatte und so ihr Programm in diesem Bereich vervollständigen konnte.¹⁹⁴

John Daniels

Die „John Daniels Gallery“ in der 64. Straße war eine andere ungewöhnliche „Uptown“-Galerie, die jungen, vorzugsweise abstrakt arbeitenden Künstlern Ausstellungsmöglichkeiten bot. Sie wurde im Dezember 1964

¹⁹¹ Diese drei Galerien hatten die Macht, ihre Künstler national, wenn nicht sogar international durchzusetzen. Alle Teilnehmer der amerikanischen Kontingente der Biennalen in Venedig in den Jahren 1964 und 1966 wurden von diesen drei Galerien gestellt.

¹⁹² S. Amy Goldin, Requiem for a Gallery, S. 28 u. Richard Feigen, Art „Boom“. Inflationary Hedge & Deflationary Refuge, in: Arts Magazine 41, 1 (Nov. 1966), S. 23f.

¹⁹³ Castelli „sicherte“ sich auch den Maler Larry Poons, einen weiteren „Green“ Künstler, der zur Teilnahme an der „Sao Paulo“-Biennale aufgerufen war.

¹⁹⁴ Auch andere „Green“ Künstler wurden nach dem Zusammenbruch von bekannten Galerien umworben, der „Hard edger“ Neil Williams z.B. wechselte zu Andre Emmerich, und Lucas Samaras und Tom Wesselmann komplettierten Sidney Janis' „Neo-Dada“ respektive Pop-art Kontingent.

von dem Lyriker Dan Graham gegründet, der später als Kritiker auftrat und seit Ende der 60er Jahre selbst als bildender Künstler arbeitet.¹⁹⁵ Die experimentelle, in ihrem Ausstellungsprogramm einer Künstlerkooperative vergleichbare Galerie war allerdings nur sehr kurzlebig: nach nur einem halben Jahr mußte sie ihre Aktivitäten bereits wieder einstellen. Dennoch war die „John Daniels“ Galerie maßgeblich an der Formierung der Minimal art beteiligt, da hier mit Judd, Flavin, Sol LeWitt und Robert Smithson vier der Künstler zusammentrafen, die später mit dem „harten Kern“ der Minimal art identifiziert wurden. Denn die „Green“ Künstler Judd und Flavin nutzten die zusätzlichen Ausstellungsmöglichkeiten, die ihnen die „John Daniels“ Galerie als Gastkünstler bot. So wirkte Flavin mit seinen Neonskulpturen an der Eröffnungsausstellung mit,¹⁹⁶ und Judd war mit seiner neuen Werkreihe, den offenen Plexiglaskuben, in zwei Gruppenausstellungen der Galerie vertreten, worin auch Sol LeWitt und Robert Smithson ihre ersten Arbeiten im minimalistischen Stil zeigten.¹⁹⁷

LeWitt, zuvor bereits in Flavins Ausstellung „Eleven“ in der „Kaymar Gallery“ integriert,¹⁹⁸ präsentierte im Mai 1965 in seiner ersten Einzelausstellung schnörkellos-schlichte, mehrseitig geöffnete Kastenformen und Reliefs, die in kräftigen Farben schimmernd-monochrom lasiert waren.¹⁹⁹ Dies war eine der wenigen Einzelausstellungen, die in der kurzlebigen „Daniels“ Galerie verwirklicht werden konnten. Die für den Herbst geplante Einze-

¹⁹⁵ Zur „John Daniels“ Galerie, s. auch Eugenie Tsai, Interview with Dan Graham, in: Robert Smithson. Zeichnungen aus dem Nachlaß, S. 8-23.

¹⁹⁶ Opening Exhibition, John Daniels Gallery, New York, Ausstellungsdauer: 22. Dez. 1964-23. Jan. 1965, teilgenommen haben u.a.: Dan Flavin, Peter Forakis, Robert Grosvenor, Forrest Myers.

¹⁹⁷ Die erste dieser Ausstellungen, die von der Kritikerin Lucy Lippard als „78-item group show of hard edge art“ bezeichnet wurde, muß im Frühjahr 1965 stattgefunden haben, weitere von Lippard erwähnte Teilnehmer waren Will Insley und Sol LeWitt, vgl. Lippard, New York Letter, (März 1965), S. 46. Judd war außerdem bei der „Plastics“ Ausstellung vertreten, die vom 16. März bis zum 23. April 1965 in den Räumen der „John Daniels Gallery“ stattfand. Dort wurden u.a. Arbeiten von Arman, John Fischer, Irwin Fleminger, Peter Forakis, Chuck Ginnever, Forrest Myers, Lucas Samaras, Robert Smithson, David Weinrib gezeigt, vgl. Lucy R. Lippard, New York Letter, in: Art International 9, 4 (Mai 1965), S. 52-59, hier: S. 53f.

¹⁹⁸ LeWitt hatte bei der „Eleven Artists“ Schau in der Kaymar Galerie zum erstenmal mit Judd und Flavin ausgestellt, s.o.

¹⁹⁹ Sol LeWitt Einzelausstellung, John Daniels Gallery, New York, Ausstellungsdauer: 4.-29. Mai 1965, s. die Abb. 33 im Bildteil. Zu dieser Ausstellung s. auch Meyer, Minimalism. Art and Polemics in the Sixties, S. 200.

ausstellung von Smithsons verspiegelten Plexiglaspolyedern mußte hingegen abgesagt werden. Dan Graham vermittelte ihm allerdings noch einen Auftritt in der Ausstellung „Young American Sculpture - East to West“, die von Brian O’Doherty für den „American Express Pavillion“ auf der New Yorker Weltausstellung kuratiert wurde.²⁰⁰

In der „John Daniels“ Galerie stellten des weiteren die Künstler der für ein Jahr heimatlosen Künstlerkooperative „Park Place Gallery“ aus. Darunter auch die Bildhauer Robert Grosvenor, Forrest Myers und Peter Forakis, die im Laufe des folgenden Jahres ihre organisch-verspielten Plastiken einer strikteren, stärker geometrisierenden Formgebung unterwarfen. Alle drei „Park Place“ Künstler nahmen 1966 an der für den Durchbruch der Minimal art auf Museumsebene entscheidend wichtigen „Primary Structures“ Ausstellung des „Jewish Museum“ von 1966 teil.²⁰¹ Aber nur Grosvenor und der ebenfalls mit „Park Place“ assoziierte Ronald Bladen,²⁰² die ihre großformatigen Skulpturen in unmittelbarer Nachbarschaft der Ausstellungsbeiträge von Judd und Morris zeigten, wurden später verschiedentlich als Minimalisten etikettiert.

Tibor de Nagy

Die „Tibor de Nagy Gallery“, vor ihrem Umzug 1966 in die 57. Straße in der „Upper East Side“ beheimatet, war einer der wichtigsten Stützpunkte für die zweite Generation Abstrakter Expressionisten gewesen. Ihr Direktor, John Bernard Myers, hatte seit dem Anfang der 50er Jahre vielversprechende junge Talente aus „Downtown“ Galerien für sein Programm rekrutiert und sie zu renommierten Künstlern aufgebaut. Aus der „Tibor de Nagy“ Galerie²⁰³ waren Künstler wie Helen Frankenthaler, Larry Rivers und Grace Hartigan hervorgegangen und der spätere Hard edge Maler Kenneth Noland hatte dort 1957 - damals noch in seiner lyrisch-expressiven Phase –

²⁰⁰ S. Eugenie Tsai, Interview with Dan Graham, S. 12.

²⁰¹ S.u., Kapitel 2, Die Ausstellungsgeschichte der Minimal art.

²⁰² Bladen, der 1962 als einer der ersten die harten geometrischen Formen in seine neue plastische Werkreihe eingeführt hatte, geriet danach wohl in eine Schaffenskrise. So entstanden 1963-1965 nur drei Arbeiten, wenn auch teilweise monumentalen Ausmaßes, s. Lucy R. Lippard, New York Letter, in: Art International 9, 5 (Juni 1965), S. 50-55, hier: S. 52. Die einzige Galerieausstellung, die Bladen in jener Zeit bestritt, war die „Invitational Show“ der „Park Place“ Galerie im Jahr 1964.

²⁰³ Die Galerie war nach ihrem Eigentümer, einem nach dem II. Weltkrieg

den ersten „Uptown“ Auftritt. Allerdings zehrte die Galerie, die auch später weiterhin Künstler abstrakt-expressionistischer Orientierung ausstellte, weitgehend von ihrem in den 50er Jahren erworbenen Avantgardestatus. Das änderte sich Anfang 1965, als Myers die Galerie für die „Shape and Structure“ Ausstellung zur Verfügung stellte.²⁰⁴

Diese Ausstellung bot einen Querschnitt aller aktuellen abstrakten US-amerikanischen Kunst gegen Op-art und kinetische Kunst aus Europa und Südamerika auf, die einen Monat später die „Responsive Eye“-Schau des „MoMA“²⁰⁵ dominieren würde.²⁰⁶ Kuratiert wurde sie von Frank Stella und dem als Pop-art Impresario bekannt gewordenen Henry Geldzahler, der sich in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts zunehmend für die neue Abstraktion engagierte.²⁰⁷ Neben optisch verspielter Hard edge-Malerei von Darby Bannard und Larry Zox illustrierten vor allem etliche Shaped-canvas Konstruktionen und die neue „*object sculpture*“ den Trend zu den harten geometrischen Formen in der jungen amerikanischen Kunst.²⁰⁸ Morris' Arbeit, ein graulackiertes flaches Sperrholz-Trapez, das keilartig zwischen Wand und Boden eingespannt war, formulierte gewissermaßen symbolisch das Programm der Ausstellung, indem sie zwischen den angestammten Orten von Malerei und Skulptur vermittelte. Judd zeigte seine erste von professionellen Handwerksbetrieben gefertigte Metallkonstruktion, eine flache, an den Ecken abgerundete offene Bassin-Form mit kadmiumroter Emailleauf-

exilierten ungarischen Bankier und Kunstsammler benannt.

²⁰⁴ Shape and Structure, org. v. Henry Geldzahler u. Frank Stella, Tibor de Nagy Gallery, New York, Ausstellungsdauer: 5.-23. Jan. 1965, vertreten waren: Carl Andre, Darby Bannard, Larry Bell, Charles Hinman, Will Insley, Donald Judd, Robert Morris, Robert Murray, Neil Williams u. Larry Zox.

²⁰⁵ The Responsive Eye, Museum of Modern Art, New York, 25.2.-25.4.1965.

²⁰⁶ James Meyer beschreibt die „Shape and Structure“ Ausstellung als „*Fight for Stella's 'Soul'*“, als Konflikt zwischen dem „*literalist viewpoint of Judd*“ und dem „*optical impulse of Noland and Caro*“, s. Meyer, Minimalism. Art and Polemics in the Sixties, S. 119 und passim. Das ist eine nicht nachvollziehbare Überinterpretation. Die Auswahl repräsentierte einfach nur die aktuellen abstrakten Tendenzen: amerikanische Hard edge Malerei, die seinerzeit oftmals einen Hang zur Op-art zeigte, bemalte Shaped Canvas-Konstruktionen und geometrisch-reduzierte Skulptur. Für alle drei Tendenzen konnte Stellas Malerei als Ausgangspunkt betrachtet werden.

²⁰⁷ S. Anm. 416.

²⁰⁸ So charakterisierte Rose die Skulpturbeiträge der Ausstellung, vgl. Rose, Looking at American Sculpture, S. 34.

lage.²⁰⁹ Carl Andre präsentierte in seiner ersten Galerieausstellung²¹⁰ „Well“, ein trogähnliches, hochrechteckiges Geviert aus aufeinandergeschichteten, ansonsten gänzlich unbearbeiteten und unverbundenen massiven Ganzholzbalken.²¹¹ Der Bildhauer Robert Murray, dessen geometrierende Skulpturen manchmal figürliche Züge trugen, stellte hier schnörkellose, auf eine Plinthe montierte Metallstelen vor, und Williams, Insley, Hinman und Bell partizipierten mit mehr oder weniger raumgreifenden „Shaped Canvases“.(s. **Abb. 40**)²¹²

Der Ausstellung war Publizität gewiß, weil sie im Umfeld der "Shaped Canvas" Schau des "Guggenheim Museum" im Dezember 1964 und der Skulpturjahresausstellung des "Whitney Museum" im Januar 1965 stattfand, und zahlreiche Ausstellungsteilnehmer zugleich mit Solopräsentationen in ihren Stammgalerien zu sehen waren oder diese vorbereiteten.²¹³ Das spiegelte sich in der Berichterstattung der Kolumnistinnen Rose und Lippard, die die beiden Museumsausstellung zusammen mit der "Shape and Structure"-Schau und der Robert Morris-Einzelausstellung bei „Green“ besprachen.²¹⁴ Rose stellte in diesem Zusammenhang sogar fest, daß die "Tibor de Nagy" Galerie und nicht etwa das "Whitney Museum" die radikalste zeitgenössische Skulptur zeige.²¹⁵

²⁰⁹ „Untitled“, 1964, verzinktes Eisen, Emaille, 39,5 x 236 x 198 cm.

²¹⁰ Andre hatte bislang keine Galerieverbindung. Mit Richard Bellamy von der „Green Gallery“ war er zerstritten. Bellamy war 1960 mit seiner Familie in ein ehemals von Stella genutztes Apartment gezogen, wo mehrere raumgreifende Holzskulpturen von Andre zurückgeblieben waren, die dieser trotz mehrmaliger Anfragen nicht entfernte. Ein harter New Yorker Winter besiegelte dann das Schicksal der Skulpturen, die Bellamy im Laufe der kalten Jahreszeit sukzessive in seinem Ofen verheizte, s. de Coppet u. Jones, *The Art Dealers*, S. 132f.

²¹¹ Well, 1964, 84 x 48 x 48“, zerstört, Rekonstruktion von 1970.

²¹² In: Donald Judd, *Catalogue Raisonné*, (Ausst.-Kat. Ottawa 1975), Abb. 13, S. 287.

²¹³ Die „Green“ Galerie präsentierte Morris in einer zweiteiligen Ausstellung im Dezember 1964 und Januar 1965. „Richard Feigen“ zeigte Charles Hinman und „Kornblee“ Larry Zox. Auf die „Shape and Structure“ Schau folgte Darby Bannards Einzel bei „Tibor des Nagy“, wo auch Carl Andre im April als Solo-Künstler debütierte.

²¹⁴ S. Rose, *Looking at American Sculpture*, S. 34f, u. Lippard, *New York Letter*, (März 1965), S. 46. Auch Robert Morris' Einzelausstellung bei „Green“ im Dez. 64/Jan. 65 wurde von beiden Kolumnistinnen in diesem Zusammenhang besprochen.

²¹⁵ Vgl. Rose, *Looking at American Sculpture*, S. 34. Wenn es stimmt, daß Rose und nicht Stella die Ausstellung ko-kuratierte, wie sie in einem Schreiben an J. Meyer behauptet, s. James Meyer, *Minimalism. Art and*

Die Galerie fand mit dieser Ausstellung Anschluß an die avanciertesten zeitgenössischen Positionen. Myers erweiterte ihr Programm um vier Künstler abstrakt-geometrischer Orientierung, zwei Maler und zwei Plastiker, darunter auch die „Shape and Structure“ Teilnehmer Carl Andre und Darby Bannard.²¹⁶ Alle vier Neuzugänge rekrutierten sich aus der „Eight Young Artists“ Ausstellung des „Hudson River Museum“ in Yonkers²¹⁷ – für Andre die erste Ausstellungsbeteiligung überhaupt. Er war im Jahr 1959 mit einem Katalogbeitrag für seinen Freund Stella erstmals öffentlich in Erscheinung getreten.²¹⁸ Danach war es lange Zeit ruhig um den Künstler, der sich zeitweilig auch in der Assemblage versuchte, weil er mit seinen frühen modular aufgebauten geometrischen Plastiken keinen Erfolg hatte. Dies änderte sich erst Ende 1964 mit der Einladung zu der Schau in Yonkers, worin eine Arbeit aus seinem Frühwerk als Beispiel für parallele Entwicklungen in junger amerikanischer Malerei und Plastik gezeigt wurde.²¹⁹ Bei seinem Galeriedebüt in der vergleichbar ausgerichteten „Shape and Structure“ Ausstellung drohte die massive Holzskulptur „Well“ bald den Galerieboden zum Einsturz zu bringen. Daraufhin zog Andre die Elemente zu der horizontal ausgerichteten, zickzackförmigen Formation „Redan“ auseinander, deren Gewicht sich auf eine größere Grundfläche verteilte. Aufgrund dieser Erfahrung verwandte der Künstler in seiner ersten Einzelausstellung bei „de Nagy“ im April 1965 industrieübliche Hartschaumbalken,²²⁰ die er zu drei voluminösen, die Form von „Well“ wiederaufnehmenden, trogähnlichen Konstruktionen aufschichtete, die fast den ganzen Galerieraum füllten.²²¹ Die „de Nagy“ Galerie widmete Andre ein Jahr später eine zweite Einzelausstellung. Darin präsentierte er die bodenorientierten Ar-

Polemics of the Sixties, Anm. 3, S. 291, wäre der Interessenkonflikt perfekt gewesen.

²¹⁶ Die beiden anderen waren Patricia Johanson und Antoni Milkowski.

²¹⁷ S.u.

²¹⁸ Vgl. Carl Andre, Frank Stella. Preface to Stripe Painting, in: Sixteen Americans, S. 76, deutsch in Stemmerich, Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, S. 194.

²¹⁹ Eight Young Artists, Hudson River Museum, Yonkers, N.Y.

²²⁰ Carl Andre Einzelausstellung, Tibor de Nagy Gallery, New York, Ausstellungsdauer: 20. Apr.-8. Mai 1965. S. Abb. 24 u. 25 im Bildteil.

²²¹ Diese Präsentation beeindruckte die Kritik besonders, weil die großen raumkonsumierenden Arbeiten nach Ausstellungsende wieder zerlegt wurden, und nur als „Idee“ weiterexistierten, s. Lucy Lippard, New York Letter, in: Art International 9, 6 (20. Sept. 1965), S. 57-61, hier: S. 58. David Bourdon nahm diesen Gedanken in seinem Carl Andre-Essay auf, s. David Bourdon, The Razed Sites of Carl Andre, in: Artforum 5, 2 (Ok-

beiten der „Equivalent“-Serie: acht flache, unterschiedlich große rechteckige Strukturen aus Kalksandsteinziegeln, deren Formen sich aus den Kombinationsmöglichkeiten von je 120 zweischichtig ausgelegten Bausteinen ergaben.²²² Ende 1966 verließ Andre „de Nagy“ und wechselte zur „Dwan Gallery“, die sich zu einem Zentrum minimalistischer Ausstellungstätigkeit entwickelte.

Dwan

Einer der wichtigsten Stützpunkte der Minimal art war die „Dwan Gallery“, die ursprünglich in Los Angeles beheimatet war. Ihre Besitzerin, die vermögende Kunstliebhaberin Virginia Dwan-Kondratief,²²³ führte sie seit 1962 zusammen mit John Weber, zuvor Leiter der New Yorker „Martha Jackson“ Galerie. Weber hatte dort junge Künstler aus der Happening und Neo-Dada Szene ausgestellt, darunter Jim Dine, Robert Indiana und Alan Kaprow, und brachte beste Kontakte zur New Yorker Kunstwelt mit. In der Galerie am „Westwood Boulevard“ wurden unter anderem die französischen Nouveaux Réalistes, und - in Zusammenarbeit mit New Yorker Galerien - amerikanische Pop-art gezeigt. Außerdem vertrat „Dwan“ Ad Reinhardt und Künstler der neuen Abstraktion wie Sven Lukin und Raymond Parker in Los Angeles.

Virginia Dwan siedelte 1965 nach New York um. Sie eröffnete dort Ende des Jahres in der 57. Straße eine Zweigstelle ihrer Galerie in demselben Gebäude wie die „Tibor de Nagy „ Galerie. Die neue „Uptown“ Dependence der „Dwan Gallery“ hatte dasselbe Problem wie andere Galerien, die Mitte der 60er Jahre in das kulturelle Zentrum New York drängten. Es mangelte ihnen an Künstlern, die exklusiv an ihre Galerie gebunden waren, da die bisher von ihnen vertretenen Künstler dort bereits durch andere Galeristen repräsentiert wurden. Virginia Dwan und John Weber machten aus der Not eine Tugend: sie setzten beim Aufbau eines neuen Künstlerstammes auf

tober 1966), S. 14-17.

²²² Die zweite Einzelausstellung von Carl Andre in der „Tibor de Nagy“ Galerie datierte vom 29. März bis zum 16. April 1966.

²²³ John Weber schilderte die finanziellen Möglichkeiten der Galerie, die Smithson auch in seinen späteren Earth-art Projekten unterstützte, folgendermaßen: „*There was a lot of money available, and we could really do whatever we wanted: we could go out and buy a few hundred acres of land, get a bulldozer, and start moving it around - things like that*“, vgl. de Coppet u. Jones, *The Art Dealers*, S. 198.

die Hard edge Tendenzen in der jungen New Yorker Kunstszene. Hier vor allem auf die aktuellste Avantgardeströmung, die geometrisch orientierte Skulptur, die sich einer stetig wachsenden Gefolgschaft erfreute.²²⁴ Zugute kam ihnen dabei das künstlerische Potential, das der Zusammenbruch der „Green“ und „John Daniels“ Galerien freigesetzt hatte. 1966, im Jahr der „Primary Structures“ Ausstellung, unterstützen sie den neuen Trend durch eine Reihe von Einzelausstellungen von Künstlern der Minimal art, die sie in „Artforum“ und „Art International“ mit wenigstens viertelseitigen Anzeigen bewarben. (s. **Abb. 41 u. 42**)²²⁵ Robert Morris und Robert Grosvenor waren im Frühjahr respektive Frühsommer 1966 bei „Dwan“ in Los Angeles zu Gast.²²⁶ Sol LeWitt gab im April mit den Gitterstrukturen seinen Einstand bei „Dwan“ in New York.²²⁷ Dort waren im Herbst und Winter auch Michael Steiner, ein Newcomer auf diesem Gebiet, und Robert Smithson mit einem Ensemble großformatiger Skulpturen zu sehen.²²⁸

Den Anspruch, die avanciertesten Tendenzen in der New Yorker Avantgarde zu vertreten, manifestierte die Galerie noch im Herbst 1966 mit der Gruppenausstellung „10“. (s. **Abb. 43 u. 44**)²²⁹ Die Idee zu dieser Schau stammte von Ad Reinhardt, der als eine der Vaterfiguren der neuen Abstraktion in der Malerei galt. Die von Reinhardt und Robert Smithson kuratierte Ausstellung brachte die Skulpturen von Andre, Flavin, Judd, LeWitt, Morris, Smithson und Michael Steiner mit Reinhardts schwarzen Bildern, Agnes Martins' Rasterbildern sowie den monochromen weißen Bildern der jungen Künstlerin Jo Baer zusammen.²³⁰ Die Ausstellung war gut getimt:

²²⁴ S. Lucy Lippard, New York Letter: Recent Sculpture as Escape, in Art International 10, 2 (Febr. 1966), S. 48-52, 57f, hier: S. 48-52.

²²⁵ In: Art International 11, 5 (Mai 1967), S. 15, u. Artforum 4, 7 (März 1966), S. 12.

²²⁶ Robert Morris, Dwan Galerie, Los Angeles, 15. März-1. April 1966, u. Robert Grosvenor, Dwan Galerie, Los Angeles, Juni 1966. S. Meyer, Minimalism. Art and Polemics in the Sixties, Abb. 112, S. 164.

²²⁷ Sol LeWitt, Dwan Galerie, New York. Frances Colpitt gibt den 1.-29 April als Ausstellungsdauer an, (s. Colpitt, Minimal Art, S. 200), eine halbseitige Anzeige der „Dwan“ Galerie im Artforum Magazin annonciert diese Ausstellung für den Mai 1966, in: Artforum 4, 9 (Mai 1966). S. Abb. 34 im Bildteil.

²²⁸ Michael Steiner, Dwan Galerie, New York, die Anzeige für diese Ausstellung erschien in der November Ausgabe von Artforum, in: Artforum 5, 3 (Nov. 1966); u. Robert Smithson, Dwan Galerie, Ausstellungsdauer: 1. Dez. 1966-31. Jan. 1967, s. Abb. 37 im Bildteil.

²²⁹ In: Artforum 5, 2 (Oktober 1966), S. 8, u. Artforum 5, 5 (Jan. 1967), S. 30.

²³⁰ 10, Dwan Galerie, New York, Ausstellungsdauer: 4.-29. Oktober 1966,

nach der spektakulären „Primary Structures“ Ausstellung im „Jewish Museum“, kurz vor Ad Reinhardts Retrospektive ebendort²³¹ und zeitgleich mit der „Systemic Painting“ Ausstellung des „Guggenheim Museum“. Letztere war eine Übersichtsschau reduktiver amerikanischer Malerei, worin wiederum Ad Reinhardt und Agnes Martin vertreten waren.²³² In der „Dwan“ Ausstellung schien die Reduktion der bildnerischen Mittel in der Skulptur wie auch in der Malerei bis zum äußersten getrieben. Sie konnte daher als Quintessenz der radikalsten Positionen in der zeitgenössischen Kunst gelten und machten die „Dwan Gallery“ als „*hot bed for 'cool art'*“²³³ und Heimstatt der Minimal art bekannt.²³⁴

Die Galerie engagierte sich auch in den nächsten Jahren auf dem Gebiet der Minimal art. LeWitt, Smithson, Steiner und Richard Baringer, ein weiterer „Newcomer“, waren dort turnusmäßig in Einzelausstellungen zu sehen. Ende 1966 stieß Andre zum Kreis der „Dwan“ Künstler, der im folgenden Jahr gleich zweimal - im Frühjahr in Los Angeles und im Winter in New York - mit einer Solopräsentation vertreten war.²³⁵ Auch Robert Morris, seit 1967 bei der Castelli Galerie, und Dan Flavin waren in zahlreichen Grup-

-
- s. auch Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, S. 202.
- ²³¹ Ad Reinhardt, *The Jewish Museum, New York*, Ausstellungsdauer: 23.11.1966-15.1.1967. Auch Barnett Newman, eine andere „Vaterfigur“ der neuen Abstraktion, war im Frühjahr 1966, (20.4.-19.6), mit der „Stations of the Cross“ Ausstellung im Guggenheim Museum vertreten.
- ²³² S.u.
An der „Systemic Painting“ Ausstellung, (21.9.-27.11.1966), haben 28 Künstler teilgenommen, darunter Ellsworth Kelly, Agnes Martin, Barnett Newman, Kenneth Noland, Ad Reinhardt, Frank Stella u. Neil Williams, teilgenommen. Diese Ausstellung und der von Lawrence Alloway besorgte Katalogessay, der die Entwicklung der neuen Abstraktion aufbereitete, veranlaßte die Kritikerin Dore Ashton zu einem Artikel über Marketing-Strategien in der Kunstvermittlung, s. Dore Ashton, *Marketing Techniques in the Promotion of Art*, in: *Studio International* 173, 886 (November 1966), S. 270-273.
- ²³³ Vgl. Lucy R. Lippard, *Intersections*, in: *Flyktpunkter. Vanishing Points*, (Ausst.-Kat. Stockholm, Moderna Museet, 14.4.-27.5.1984), Stockholm 1984, S. 11-29, hier: S. 12, Stockholm 1984.
- ²³⁴ So schrieb ein Kritiker anlässlich der „Scale Models and Drawings“ Ausstellung bei „Dwan“ im Januar 1967: „*By and large the artists included, as might be expected from the locale, fall into the reductive or minimal category*“, vgl. Robert Pincus-Witten, New York, in: *Artforum* 5, 7 (März 1967), S. 50-52, hier: S. 52.
- ²³⁵ Carl Andre, *Dwan Galerie, Los Angeles*, Ausstellungsdauer: 8.3.-1.4.1967, u. „Carl Andre“, *Dwan Galerie, New York*, Ausstellungsdauer: 12.12.1967-3.1.1968.

penausstellungen jener Jahre eingebunden.²³⁶ Flavin, der bisher hauptsächlich bei „Kornblee“ ausgestellt hatte, wechselte 1968 zur „Dwan“ Galerie,²³⁷ die sich den Künstler ab 1970 mit Castelli teilte. 1968 wurde die Filiale in Los Angeles geschlossen und der Sitz der Galerie ganz nach New York verlegt. John Weber, der damals aktiv die internationale Verbreitung der Minimal art betrieb, übernahm die Galerie 1971 von Virginia Dwan und führte sie unter seinem Namen fort.

Castelli

Die „Leo Castelli Gallery“ wurde in der zweiten Hälfte der 60er Jahre zu einem wichtigen Stützpunkt der Minimal art. Ihr Besitzer war seinerzeit bereits eine der angesehensten und erfolgreichsten Galeristen auf dem Gebiet zeitgenössischer amerikanischer Kunst und konnte dank seiner Kontakte nach Europa seine Künstler auch international durchsetzen, wie Rauschenbergs Löwengewinn bei der Biennale 1964 in Venedig zeigt.²³⁸ (s.

Abb. 45)²³⁹

²³⁶ So z.B. bei der „Scale Models and Drawings“ Ausstellung 1967 u. der „Language to Be Looked at and/or Things to Be Read“ Ausstellung des gleichen Jahres.

²³⁷ cool white, etc, Dan Flavin Einzelausstellung, Dwan Galerie, New York, Ausstellungsdauer: 2.-27.11.1968.

²³⁸ An Rauschenbergs Löwengewinn in Venedig 1964 wurde Castellis Öffentlichkeitsarbeit ein maßgeblicher Anteil zugesprochen. Alloway, Chefkurator des Guggenheim Museum und amerikanischer Kommissar der 1964er Biennale in Venedig, kommentierte die Ereignisse in Venedig wenige Jahre später folgendermaßen: „*In Venice, in 1964, he was supposed to be buying me, the jury, the administration of the Biennale, exercising his enormous power to win the prize for Rauschenberg. Actually, he was ... getting hoarse in the Piazza talking in those six languages He did pass out stacks of publications about his artists when the jury came through the pavilion; none of the other dealers had all this material about their artists. ... He has always understood the importance of publication, the importance of exhibitions, the value of spending money to send pictures to Europe for shows*“, vgl. die Laudatio Lawrence Alloways, in: Leo Castelli. Ten Years, o.P.

²³⁹ In: Art International 8, 5-6 (Sommer 1964), S. 3. Die Leuchttürme in der Anzeige vom Sommer 1964 zeigen die internationale Aufstellung und Ausstrahlung der Castelli Galerie. In Europa vertrat die Pariser Galerie von Ileana Sonnabend, Castellis Ex-Frau, seit 1963 dessen Künstler. In London waren im Herbst 1963 Rauschenberg, Chamberlain, Lichtenstein und Bontecou an der „Tate“-Ausstellung „Painting & Sculpture of a Decade. 1965-1964“ beteiligt, und Rauschenberg hatte im Februar 1964 eine Einzelausstellung in der „Whitechapel Art Gallery“. In diesem Jahr waren die Castelli-Künstler Chamberlain, Johns, Rauschenberg und

Leo Castelli hatte schon vor dem Krieg in Paris mit seiner ersten Gattin, der Industriellentochter Ileana Schapira, nachmalige Sonnabend, und René Drouin eine Galerie betrieben. Nach der Flucht aus Europa arbeitete er in New York anfänglich in der Textilindustrie,²⁴⁰ förderte aber bereits in den 50er Jahren als Privatmann maßgeblich die Aktivitäten amerikanischer Künstler, so die berühmte „Ninth Street Show“.²⁴¹ Als er 1957 seine New Yorker Galerie eröffnete, waren die Protagonisten des Abstrakten Expressionismus längst an seinen Freund und Mitstreiter Sidney Janis vergeben. Deshalb nahm Castelli Künstler der nachrückenden Generation unter Vertrag, darunter Robert Rauschenberg, das „enfant terrible“ aus der zweiten Generation Abstrakter Expressionisten, Jasper Johns und Frank Stella. Diese entwickelten sich auch dank Castellis geschickter Öffentlichkeitsarbeit und seiner Verbindungen schnell zu den Stars der amerikanischen Kunstszene nach dem Abstrakten Expressionismus.²⁴² Zudem wuchs die Reputation der „Neodadaisten“ Rauschenberg und Johns noch mit dem Durchbruch der Pop-art, als deren Vorläufer die beiden galten. Leo Castelli und sein Galerieleiter Ivan Karp, ein ehemaliger Kollege Richard Bellamys

Stankiewicz zudem auf der 32. Biennale in Venedig vertreten, wo Rauschenberg den „Goldenen Löwen“ gewann, und auf der 3. documenta in Kassel repräsentierten Johns und Rauschenberg die Galerie.
²⁴⁰ Castelli war in einer Textilfirma seines Schwiegervaters beschäftigt und betätigte sich als Kunsthändler auf dem Gebiet der klassischen Moderne. Der aus dieser und vor allem seiner Pariser Zeit resultierende Grundstock von Werken der klassischen Moderne sicherte später die Anschubfinanzierung seiner eigenen Galerie, s. Ivan Karp's Darstellung in: Goldfarb Marquis, *The Art Biz*, S. 222.

²⁴¹ S. Sandler, *The Club*, S. 31.

²⁴² So erschien z.B. im Januar 1958, zeitgleich mit der ersten Jasper Johns Einzelausstellung bei Castelli, ein „Target“ Bild des unbekanntenen jungen Künstlers auf der Titelseite von „art news“. Dank seiner guten Verbindungen zu Kuratoren und Sammlern, wie z.B. zu dem Architekten Philip Johnson, einem wichtigen Leihgeber des „MoMA“ in New York, konnte Castelli Bilder seiner Protégés Johns, Rauschenberg und Stella schon Ende der 50er/Anfang der 60er Jahre im „Museum of Modern Art“ plazieren. Zudem versorgte Castelli, der mit Galeristen in Los Angeles und anderen amerikanischen Städten und in Europa seit 1962 mit seiner Ex-Gattin Ileana Sonnabend zusammenarbeitete, Presse und Museen großzügig mit Fotomaterial und Dokumentationen. Er schaltete regelmäßig Anzeigen in führenden Kunstzeitschriften wie „Art International“ und „Artforum“ und übernahm auch schon einmal das Honorar für den Artikel eines renommierten Kritikers über einen seiner Künstler. S. u.a. die Laudatio von Lawrence Alloway, in: Leo Castelli. *Ten Years*, hrsg.v. David Whitney, New York 1967, o.P.; u. Marquis, *The Art Biz*, S. 222. Die Angabe von Karp, ebd., daß Castelli nie Anzeigen geschaltet habe, ist allerdings unrichtig.

aus den Zeiten der Hansa Galerie, bauten die Galerie daraufhin zu einem Hauptstützpunkt der Pop-art aus.²⁴³

Neben Rauschenberg und Johns, deren Kunst nun als Prä-, Proto- oder frühe Pop-art gefeiert wurde,²⁴⁴ zeigte die Galerie ab 1962 Lichtenstein und ab 1964 auch Warhol und Rosenquist, die von der „Stable“ respektive „Green“ Galerie hinübergewechselt waren. Somit deckte die Ausstellungspolitik der Galerie diesen Bereich zeitgenössischer Kunst hinreichend ab. Mit der Verbindung von frühen Neo-Dada Strömungen und Pop-art vermittelte sie zudem den Eindruck einer kontinuierlichen Entwicklung in der „New York School“. Allerdings war die neue Abstraktion als zweiter Strang der Entwicklungen nach und aus dem Abstrakten Expressionismus relativ vernachlässigt worden. In dieser Hinsicht herrschte Nachholbedarf, zumal das Hard edge-Segment der Pop-art im Ausstellungsgeschehen mittlerweile den Rang abzulaufen drohte. Zu dem Zeitpunkt als die Green Galerie ihren Betrieb einstellen mußte, fehlten der Castelli Galerie mit Ausnahme von Frank Stella, - immerhin dem prominentesten Künstler der neuen Abstraktion,- und Nassos Daphnis junge Künstler abstrakt-geometrischer Ausrichtung. Castelli übernahm daraufhin die „Green“ Künstler Larry Poons und Donald Judd und etwas später auch Robert Morris.²⁴⁵ Die beiden letztgenannten wurden gegen den erklärten Willen des Castelli-Galerieleiters Ivan Karp in die Galerie integriert. Dies geschah wohl auf Drängen der Kritikerin Barbara Rose und Frank Stellas, der sich auch im Interesse seiner eigenen historischen Bedeutung um eine Krone von Mitstreitern und

²⁴³ „At the time,..., it [Pop Art] was considered as a movement, and I worked hard to get the most important of the Pop artists in my gallery“, vgl. de Coppet u. Jones, *The Art Dealers*, S. 96.

²⁴⁴ S. ebd.

²⁴⁵ Zeitgenössische Beobachter hoben Castellis sicheres Gefühl für das richtige Timing hervor. Lawrence Alloway, bis 1966 leitender Kurator am „Guggenheim“, bemerkte: „Pop Art and Castelli are linked, now, like Sonny and Cher, Robin and Batman. Since 1960 Leo has shown Stella and now gives him Judd and Poons for company. Maybe this time Leo will really achieve that diversification of styles which he pursued, but while not getting it, became famous“, (vgl. ebd.) Und Thomas B. Hess, der Herausgeber von „art news“, schrieb: „Leo, of course has been lucky;...he made his transition to Pop from Abstract-Expressionism just after Rauschenberg and Johns had built the bridge, and he has been able to show Poons and Morris at precisely the right moment because unlucky Dick Bellamy [„Green Gallery“] burned some bridges“, vgl. die Laudatio von Thomas B. Hess, in: Leo Castelli. Ten Years, o.P.

„Nachfolgern“ bemühte.²⁴⁶

Die beiden Neuzugänge Larry Poons und Donald Judd wurden zusammen mit Frank Stella für die prestigeträchtige Biennale in Sao Paulo im September-November 1965 nominiert, wo die Castelli-Künstler zusammen mit Westküsten-Hard edgern der „Pace“ Galerie den US-Beitrag stellten.²⁴⁷ Im Dezember 1965 beteiligte sich Judd erstmals an einer Gruppenausstellung der „Castelli“ Galerie. Kurz darauf, im Februar 1966, folgte eine - auch von der Kunstpresse vielbeachtete - Einzelausstellung des Künstlers.²⁴⁸ Hilton Kramer, der Chefrezensent der „New York Times“, prophezeite, daß diese im Vorfeld der „Primary Structures“ Ausstellung angesiedelte Präsentation erst den Beginn eines neuen Trends markiere.²⁴⁹ Ein Jahr später, nachdem Kramers Einschätzung sich nicht nur in der „Primary Structures“ Ausstellung, sondern auch in den Präsentationen anderer Museen bestätigt hatte, nahm die „Castelli Galerie“ auch Robert Morris in ihr Programm auf. Morris gab sein Debüt dort im Februar 1967 in einer Gruppenausstellung anlässlich des 10-jährigen Bestehens der Galerie,²⁵⁰ zu der ein aufwendiger Katalog publiziert wurde.²⁵¹ Einen Monat später folgte die erste Einzelausstellung des Künstlers.²⁵² Die beiden Minimalisten Judd und Morris, von Castelli flugs in eine Entwicklungslinie mit Rauschenberg, Johns und Stella

²⁴⁶ Karp, der gegen die Aufnahme der Minimalisten votierte, schilderte seine Sicht der Ereignisse folgendermaßen: „*There was also a pressure on Leo to show artists he wasn't comfortable with. Frank Stella's wife at the time, Barbara Rose, was a strong personality with vividly expressed convictions, and she was very insistent about them. She certainly put pressure on to have the work of Robert Morris shown. ... The same thing happened with Don Judd*“, vgl. de Coppet u. Jones, *The Art Dealers*, S. 143.

²⁴⁷ S.u.

²⁴⁸ Don Judd, Leo Castelli Galerie, New York, Ausstellungsdauer: 5.2.-2.3.1966.

²⁴⁹ „*Recognizing that sculptural presence, one has a sinking feeling that Mr. Judd represents only the beginning of a development that, given the current interest in cool, cerebral esthetics, is certain to accelerate*“, vgl. Hilton Kramer, *Art: Constructed to Donald Judd's specifications*, in: *The New York Times*, 19.2.1966, S. 23.

²⁵⁰ *Ten Years*, Leo Castelli Galerie, New York, Ausstellungsdauer: 4.-26. Febr.1967. Morris vertrat hier zusammen mit Don Judd und den Malern Nassos Daphnis, Larry Poons und Frank Stella den Hard edge Flügel der Castelli Galerie.

²⁵¹ S. Leo Castelli. *Ten Years*.

²⁵² Einzelausstellung Robert Morris, Leo Castelli Galerie, New York, Ausstellungsdauer: 4-28.3.1967.

gesetzt und zu deren Nachfolgern erklärt,²⁵³ waren seitdem feste Bestandteile im Ausstellungsprogramm des einflußreichsten New Yorker Galeristen.²⁵⁴ Castelli muß das minimalistische Segment seiner Galerie für sehr wichtig erachtet haben. Denn ab 1970 repräsentierte er – zusammen mit der „Dwan“ Galerie - auch Dan Flavin, obwohl ihn dies die Mitarbeit seines langjährigen, beim Aufbau des Pop-art Programmes federführenden Mitarbeiters Ivan Karp kostete.²⁵⁵

Andere Künstler und Galerien

Die Minimalisten waren nicht die einzigen, die geometrisch-abstrakte Skulpturen schufen. Im Laufe der Saison 1964/65²⁵⁶ eroberten immer mehr geometrisch orientierte Plastiken die New Yorker Galerien. Denn die Minimal art war nur ein kleiner, wenn auch augenscheinlich der radikalste Teil eines sprunghaft ansteigenden Segmentes der zeitgenössischen amerikanischen Plastik. Zahllose Vertreter dieser Ausrichtung sind heute weniger bekannt als die Minimalisten oder sogar vergessen, aber ohne eine breite Basis wäre die Minimal art als neue Bewegung wahrscheinlich gar nicht wahrgenommen worden.

Die „Sculpture from All Directions“ Präsentation der etablierten „World House Gallery“ von Ende 1965 trug dieser Entwicklung erstmals Rechnung.²⁵⁷ Denn in der nahezu museal aufbereiteten Übersichtsausstellung aktueller amerikanischer Plastik, woran auch Judd und LeWitt beteiligt waren, dominierten die „stereometrischen Formen“ und das „industrielle Fi-

²⁵³ Vgl. Lil Picard, Making the Scene With Lil Picard, in: Arts Magazine 41, 4 (Febr. 1967), S. 17: „'Johns and Rauschenberg were called New Dada', says Castelli. 'Today I think the logical successors of the seminal artists, Stella and Johns, are the Minimal artists. Stella objectified painting. Bob Morris is very close to Johns. In the case of Judd, we have platonic thought.' „

²⁵⁴ „Belonging to the Castelli gallery was worth more than belonging to any other gallery“, vgl. Sandler, American Art of the 1960s, S. 107.

²⁵⁵ Schon Judd und Morris waren gegen dessen Willen in die Galerie aufgenommen worden. Als 1970 auch Flavin folgte, kündigte der Galerieleiter, s. Ivan Karp's Schilderung der Ereignisse, in: de Coppet u. Jones, The Art Dealers, S. 143

²⁵⁶ Die New Yorker „Saison“ war nicht gleichbedeutend mit dem kalendrischen Jahr. Sie begann im September, nach der zweimonatigen Sommerpause, und endete im Juni des Folgejahres.

²⁵⁷ Sculpture from All Directions, World House Galleries, New York, Ausstellungs-dauer: 3-27.11.1965.

nish“ der neuen Tendenz.²⁵⁸ Die Kritikerin Lucy R. Lippard führte in ihrer Rezension der Ausstellung David Smiths späte Werkserien, die „Zigs“ und „Cubis“, als Vorbilder dieser Entwicklung an. (s. Abb. 46 u. 47)²⁵⁹ Zugleich aber unterschied sie zwischen den „[David] Smith-inspired“ „space sculptors“, die den Trend zur Geometrisierung in einer vielgliedrigen, dynamisch-raumgreifenden, oftmals auch polychromen Skulptur umsetzten und der auf einfachen geometrischen Modulformen basierenden Skulptur der „‘cool’, or structuralist group“.²⁶⁰ Damit waren Judd, Morris, LeWitt und Andre gemeint.²⁶¹

Zu den Künstlern, die sie der ersten Kategorie zurechnete, gehörte z.B. Tom Doyle, eine weiterer „Dwan“ Künstler, und die Bildhauer Irwin Fleming, Peter Forakis, Robert Grosvenor, Anthony Magar und Forrest Myers, allesamt Mitglieder der ehemals in „Downtown“ Manhattan angesiedelten Künstlerkooperative „Park Place Gallery“.²⁶² Sie alle hatten ihre organisch verspielten Plastiken im Laufe des Jahres 1965 einer strikteren, zunehmend stärker geometrisierenden Formgebung unterworfen.²⁶³ Die „Park Place“ Künstler hatten 1964/1965, als ihre Galerie für ein Jahr den Betrieb einstellen mußte, bei der „John Daniels Gallery“ ausgestellt, wo auch Judd, Flavin, Smithson und LeWitt zu sehen waren. Nach erfolgreicher Sponsorensuche bezogen sie Anfang 1966 ihre neuen Räume am West-Broadway und machten die New Yorker Kunstszene durch aufwendige Öffentlich-

²⁵⁸ „Polychromy, stereometric forms and industrial finish are all very much in evidence...“, vgl. die Besprechung von Dennis Adrian, New York, in: Artforum 4, 5 (Jan. 1966), S. 56f, hier: S. 57.

²⁵⁹ In: David Smith, (Ausst.-Kat. Washington, The National Gallery of Art, 7.11.1982-24.4.1983), Washington 1982, Abb. 16 u. 17, S. 214.

²⁶⁰ S. Lippard, New York Letter: Recent Sculpture as Escape, S. 49f. Lippard wählte dort - im Vorgriff auf die bevorstehende Skulpturausstellung des Jewish Museum - auch die Bezeichnung „primary structuralists“ für die Minimalisten. Das Label „Minimal art“ war zwar schon geprägt, (s.u. Kap. 3, Lucy Lippard), aber die Abneigung der Künstler gegen dieses Etikett, das sie als pejorative Kategorisierung werteten, war bekannt.

²⁶¹ S. ebd., S. 49f. Auch andere Autoren machten diese Unterscheidung, s. z.B. Max Kozloff, The Further Adventures of American Sculpture, in: Arts Magazine 39, 5 (Febr. 1965), S. 24-31.

²⁶² Auch Andre und LeWitt hatten von 1964-1966 je einen einmaligen Auftritt als Gastkünstler in Gruppenausstellungen der „Park Place Gallery“.

²⁶³ Donald Judd kritisierte die Bildhauer der „Park Place“ Galerie deshalb später als Imitatoren, vgl. Donald Judd, Complaints: Part I, in: Studio International, (April 1969), hier zitiert nach: Donald Judd, Complete Writings 1959-1975, S. 197-199, hier: S. 198.

keitsarbeit auf ihre „space-age“ Kunst aufmerksam.²⁶⁴ Durch ein Manifest, „art buttons“, Pressemitteilungen und aufwendig illustrierte Einladungen erhielt die „neue Bewegung“ am West-Broadway ihr Teil an Publizität in der Kunstpresse.²⁶⁵ Aber nur zwei Bildhauer der Gruppe, Robert Grosvenor und Ronald Bladen,²⁶⁶ wurden später selbst verschiedentlich als Minimalisten bezeichnet. (s. Abb. 48)²⁶⁷ Das lag zum einen daran, daß sie ihre Formen stärker vereinfachten als andere „Park Place“ Mitglieder. Zum anderen wurden ihre Arbeiten bei der „Primary Structures“ Ausstellung in einer Galerie zusammen mit den Ausstellungsbeiträgen von Judd und Morris gezeigt.

Bladen und Grosvenor wurden nach der „Primary Structures“ Ausstellung von der „Fischbach“ Galerie übernommen. Ein Jahr später vervollständigte Tony Smith, ein Maler, Architekt- und Designprofessor aus der Generation der Abstrakten Expressionisten, dieses Segment der Galerie. (s. Abb. 49)²⁶⁸ Dessen vom Anfang der 60er Jahre datierenden Entwürfe wurden um die Mitte des Jahrzehnts als großformatige Holzmodelle umgesetzt und machten ihn unvermutet als prominenten „Vorläufer“ der Minimal art bekannt.²⁶⁹

²⁶⁴ Die stilistische Ausrichtung der Park Place Galerie, zu der Maler wie Leo Valledor und Edwin Ruda, aber auch der „junk-sculptor“ Mark di Suvero zählten, wurde von der Kritikerin Corinne Robins als „*vaguely geometric, Hard-Edge framework*“ umschrieben, s. Corinne Robins, *Four Directions at Park Place*, in: *Arts Magazine* 40, 8 (Juni 1966), S. 20-24, hier S. 21.

²⁶⁵ S. ebd., u. David Bourdon, *E=mc² à Go-Go*, in: *Art News* 64, 9 (Januar 1966), S. 22-25.

²⁶⁶ Ronald Bladen war in den Jahren 1963-1966 neben seinen Ausstellungenbeteiligungen auf Museumsebene nur einmal in einer Galerieausstellung, einer „Invitational Show“ der „Park Place Gallery“ vertreten.

²⁶⁷ In: *Minimal art*, (Ausst.-Kat. Düsseldorf 1969), Abb. S. 26.

²⁶⁸ In: *Artforum* 5, 2 (Okt. 1966), S. 23.

²⁶⁹ Das signalisierte auch der Standort seiner Skulptur im Eingangsbereich der „Primary Structures“ Ausstellung. Viele fragten sich allerdings, wieso diese Arbeiten erst jetzt das Licht der Öffentlichkeit erblickten, wie Gene Baro berichtet: „... *Tony Smith ... was 'discovered' last year, aged fifty-four, a profound and mature artist, by the section of the art world that appreciates the unusual, no matter which form it takes. Subsequently the general public was invited to be astonished. That two major exhibitions of plywood mock-ups of Smith's monumental sculptures could be held simultaneously (Wadsworth Atheneum, Hartford; Institute of Contemporary Art, Philadelphia) without, so to speak, anyone knowing that this work of Smith existed, struck some people as a miracle, others as a confidence trick [Bauernfängerei]*“, vgl. Gene Baro, *Tony Smith: Toward Speculation in Pure Form*, in: *Art International* 11, 6 (Sommer 1967), S. 27-30, hier: S. 28.

Die „André Emmerich Gallery“ vertrat mit Kenneth Noland, Jules Olitsky und dem Nachlaß von Morris Louis drei der renommiertesten und von den formalistischen Kritikern hoch favorisierten Maler der „Post Painterly Abstraction“. Mit Anne Truitt, (s. **Abb. 50**),²⁷⁰ und dem Engländer Anthony Caro, (s. **Abb.51**),²⁷¹ kamen 1963 respektive 1964 zwei geometrisch orientierte Bildhauer hinzu, die ebenfalls von den Formalisten unterstützt wurden. Truitt, auch sie ursprünglich eine Malerin, schuf annähernd lebensgroße, kastenförmige Holzskulpturen, deren geometrische Kompartimente verschiedenfarbig gefaßt waren. Anthony Caro, ein ehemaliger Moore-Schüler, hatte nach einem Amerikaaufenthalt und der Kontaktaufnahme mit dem David-Smith Verehrer Clement Greenberg Ende der 50er Jahre zur Eisenplastik gefunden.²⁷² Seine meist horizontal orientierten, sockellosen Skulpturen²⁷³ aus Eisenprofilen, Stahlträgern, Industriegittern und -blechen vom Anfang der 60er Jahre waren ein- oder mehrfarbig gefaßt. Trotz der kompakten Materialien wirkten seine dynamisch-raumgreifenden Arbeiten oftmals filigran und schwerelos. Sie fanden - mehr noch als Truitts Arbeiten – die Zustimmung der sogenannten Formalisten, die Caro als Nachfolger von David Smith und bedeutendsten Bildhauer seiner Zeit feierten, worüber es zum Streit mit den Minimalisten und den mit ihnen verbündeten Kritikern kommen sollte.

Auch die „*neue Generation*“ englischer Bildhauer,²⁷⁴ größtenteils Schüler Anthony Caros, denen die englischsprachige Kunstpresse einige Artikel widmete,²⁷⁵ reüssierten damals in der New Yorker Szene. Deren Vertreter William Tucker, Philip King, Gerald Laing und Isaac Witkin wurden von den

²⁷⁰ In: Meyer, Minimalism. Art and Polemics in the Sixties, Abb. 51, S. 64.

²⁷¹ In: Artforum 5, 10 (Juni 1967), S. 17.

²⁷² Diese löste die figurativen Bronzen ab, in denen Caro das Motiv des zerstörten, fragmentarisierten Menschen variiert hatte, s. Gene Baro, Britain's New Sculpture, in: Art International 9, 5 (Juni 1965), S. 26-31, hier: S. 27]

²⁷³ Caro gilt als einer der ersten Bildhauer, der seine Skulpturen horizontal ausrichtete und auf die Vermittlung eines Sockels verzichtete.

²⁷⁴ „The New Generation: 1965“ war der Titel einer Ausstellung der „Whitechapel Art Gallery“ desselben Jahres, in der fast alle der britischen Bildhauer, die später an der „Primary Structures“ Ausstellung des „Jewish Museum“ teilnahmen, vertreten waren.

²⁷⁵ S. z.B. Gene Baro, British Sculpture: The Developing Scene, in: Studio International 172, 882 (Okt. 1966), S. 171-181 u. Andrew Forge, Some New British Sculptors: The Whitechapel Gallery Breaks Out One of the Most Exciting Developments in Recent British Art, in: Artforum 3, 8 (Mai 1965), S. 31-35.

„Richard Feigen“ und „Robert Elkon“ Galerien ausgestellt. Die international operierende „Marlborough-Gerson“ Galerie machte Ende 1965 in ihrer New Yorker Dependence die neue englische Skulptur zum Gegenstand einer „The English Eye“ betitelten Ausstellung.

Die kalifornischen „Hard edge“-Plastiker teilten sich die „Pace“, „Robert Elkon“ und „Richard Feigen“ Galerien. Larry Bell erhielt seine erste Einzelausstellung in New York Ende 1965 bei der „Pace“ Galerie, wo auch Michael Todd vertreten war. Die „Robert Feigen“ Galerie zeigte David Gray, und Robert Elkon nahm Tony de Lap und John McCracken in der Saison 1965/1966 in sein Ausstellungsprogramm auf. Von diesen wurden vor allem Bell und McCracken in der Folge als kalifornische „Minimalisten“ gehandelt.²⁷⁶ (s. **Abb. 52 u. 53**)²⁷⁷ Bell, wie so viele Bildhauer seiner Generation ursprünglich ein Maler, war über plastische Arbeiten aus der Kategorie des „shaped canvas“ zu kunststoffbeschichteten Glaskuben gelangt, dementwegen er als Minimalist galt. McCracken wurde durch seine gegen die Wand gelehnten, schimmernd lasierten Holzplanken bekannt.

Diese Gruppierungen ergaben zusammen das Bild einer veritablen neuen Bewegung, und sie waren auch alle an der „Primary Structures“ Ausstellung des „Jewish Museum“ beteiligt.²⁷⁸ Allerdings profitierten vor allem die Minimalisten von dieser Zusammenschau, da deren äußerst kontrovers diskutierte Skulpturen²⁷⁹ zeitgenössischen Betrachtern als die radikalsten

²⁷⁶ Die publizistischen Zuarbeiter der Minimalisten, so die Kritikerin Lucy Lippard, unterschieden allerdings nicht nur zwischen den „[David] Smith-inspired sculptors“ der „Park Place“ Gruppe und den „primary structuralists“, sondern zogen auch eine ganz klare Trennungslinie zu den englischen und kalifornischen Bildhauern, s. Lippard, New York Letter: Recent Sculpture as Escape, S. 52.

²⁷⁷ In: Artforum 5, 8 (April 1967), S. 12, u. Artforum 4, 9 (Mai 1966), S. 11.

²⁷⁸ Primary Structures: Younger American and British Sculptors, (s.u.) Der Ausstellungskurator, Kynaston McShine schrieb in seiner Danksagung: „Primary Structures is the first comprehensive exhibition of an important new group of sculptors“, vgl. Kynaston McShine, Acknowledgments, in: Primary Structures: Younger American and British Sculptors, (Ausst.-Kat. New York, The Jewish Museum, 27.4.-12.6.1966), New York 1966, o.P.

²⁷⁹ Max Kozloff z.B. behandelte die Minimal art in einem Artikel zur zeitgenössischen amerikanischen Skulptur unter der Überschrift „Aesthetics of Sterility“, s. Max Kozloff, The Further Adventures of American Sculpture, in: Arts Magazine 39, 4 (Febr. 1965), S. 24-31, hier: S. 26f. Die Kritikerin Corinne Robins, keine Parteigängerin der Minimal art, beschrieb die hilflose Reaktion vieler Besucher angesichts der „boned-down new works“ der Ausstellung folgendermaßen: „The importance of the show is

künstlerischen Aussagen ihrer Art erschienen.²⁸⁰ Zudem hatte die Kritikerin Lucy Lippard noch vor der Ausstellung den Begriff „*primary structurists*“ exklusiv für die Minimalisten reklamiert. Einzig Judd, Morris, LeWitt und Andre seien, so Lippard, die Innovatoren der neuen Strömung, die bereits Ende 1965 sehr viele „*imitators*“ gefunden hätten. Diese handhabten Monochromie, „*symmetry, single forms, stepped or graded color or shape, repetition of a standard unit, the box, the bar, ... the triangle or pyramid*“ als neue Clichés, ohne dabei die Qualität der Originale zu erreichen: „*Few have managed to be 'post-geometric' rather than just traditionally geometric*“.²⁸¹

Wie sich der Erfolg der Minimal art in der Kunstszene auswirkte, läßt sich an dem im darauffolgenden Jahr kolportierten Gerücht ermessen, „*that many galleries are refusing any art that is not Minimal or cannot disguise itself as Minimal*“.²⁸²

Die Museen

Es waren Museen und Ausstellungsinstitute an der Peripherie oder außerhalb New Yorks, die frühzeitig auf die neue Tendenz in der New Yorker Galeriszene reagierten. So zeigte das „Wadsworth Atheneum“ in Hart-

never questioned. A few ideas about Minimal art inspired by the inclusion of five or six Minimal artists are trotted out almost in desperation“, s. Corinne Robins, Object, Structure or Sculpture: Where Are We?, in: Arts Magazine 40, 9 (Sept./Okt. 1966), S. 33-37, hier: S. 33.

²⁸⁰ Eine aus Kritikern und Künstlern bestehende Corona publizistischer Zuarbeiter tat das Ihre, die Radikalität der Minimalisten immer wieder hervorzuheben, s.u. Kap. 3, Minimal art und die Kunstpresse. Der Künstler und Kritiker Mel Bochner etwa bemerkte über die Ausstellung: „*In this exhibition the best work is by Carl Andre, Dan Flavin, Sol LeWitt, Don Judd, Robert Morris, Robert Smithson. The addition of 'dilutants' and mannerists to this exhibition (...) does not dissolve the issues the best work raises. In this exhibition, sculptors such as the Park Place group, the Richard Feigen Group and the Pace Gallery group are seen to be manipulating streamline versions of outmoded forms. They may be dismissed in a discussion of New Art*“, vgl. Mel Bochner, Primary Structures. A Declaration of a New Attitude as Revealed by an Important Current Exhibition, in: Arts Magazine 40, 8 (Juni 1966), S. 32-36, hier S. 32. So entstand der Eindruck, daß die aus den „Green“ und „Daniels“ Galerien hervorgegangenen und dann von „Dwan“ und „Castelli“ vertretenen Künstler die avancierteste Gruppierung innerhalb der Ausstellung seien.

²⁸¹ Vgl. Lippard, New York Letter: Recent Sculpture as Escape, S. 50.

²⁸² Vgl. John Perreault, A Minimal Future? Union-Made. A Report on a Phenomenon, in: Arts Magazine 41, 5 (März 1967), S. 26-31, hier: S. 31. Im selben Zusammenhang war auch von einem „*Minimal art monopoly*“

ford, Connecticut, bereits Anfang 1964 frühe Beispiele der Minimal art in der Ausstellung „Black, White and Gray“.²⁸³ (s. **Abb. 54**)²⁸⁴ Der Ausstellungsleiter Samuel R. Wagstaff Jr., Kurator für Malerei und Graphik, präsentierte die schnörkellosen Skulpturen zusammen mit Neo-Dada, Pop-art und neuer Abstraktion, zeigte also einen repräsentativen Querschnitt aktueller New Yorker Kunst.²⁸⁵ Mit dieser Auswahl wollte Wagstaff die Anonymität, Strenge und Emotionslosigkeit der Kunst nach dem Abstrakten Expressionismus aufzeigen. Um dabei auch die der Farbe zugeschriebene emotionale Wirkung auszuschalten, hatte er nur nichtfarbige und einige gedeckt-farbige Arbeiten ausgewählt, woher sich auch der Ausstellungstitel herleitete.²⁸⁶

Die Exponate wurden im Lichthof des im Internationalen Stil gehaltenen „Avery-Gedächtnis-Traktes“ des Museums präsentiert, der als Wechselausstellungssaal genutzt wurde. Die Malerei säumte die im Erdgeschoß unterhalb eines Umganges liegenden Wände. Eine Gruppe von großformatigen, kastenartigen Konstruktionen aber war frei mitten in den Raum hineingestellt. Um den an zentraler Stelle des Hofes eingelassenen barocken Trogbrunnen gruppiert, kontrastierten die streng geometrischen Formen der Plastiken provokativ mit der barocken Figurentrias des Brunnens - Venus mit Nymphe und Satyr - von Pietro Francavilla.

Bei dem Skulpturenensemble handelte es sich um Arbeiten verschiedener Künstler. Robert Morris war mit vier einfachen, grau lackierten Sperrholzskulpturen vertreten, welche mit drei dunkel gefaßten, hochrechteckigen Kastenformen von Anne Truitt in Rapport standen.²⁸⁷ Daneben bestritt

und der „*Minimal art Mafia*“ die Rede.

²⁸³ Die zeitgleich stattfindende Malereiausstellung des „Jewish Museum“ mit dem fast gleichlautenden Titel „Black and White“, (Dez. 63-Jan. 64) garantierte dem Ausstellungsereignis Publizität.

²⁸⁴ In: Donald Judd, *Complete Writings 1959-1975*, Abb. S. 118.

²⁸⁵ *Black, White, and Grey*, Wadsworth Atheneum, Hartford, Conn., Ausstellungs-dauer: 9. Jan.-9. Febr. 1964, vertreten waren u.a.: George Brecht, James Byars, Jim Dine, Flavin, Jasper Johns, Robert Indiana, Ellsworth Kelly, Alexander Liberman, Roy Lichtenstein, Agnes Martin, Robert Morris, Tina Moskowitz, Barnett Newman, Raymond Parker, Robert Rauschenberg, Ad Reinhardt, Tony Smith, Frank Stella, Anne Truitt, Cy Twombly, Andy Warhol.

²⁸⁶ S. Barbara Rose, *New York Letter*, in: *Art International* 8, 1 ([Febr.] 1964), S. 40f, hier: S. 41. Zu den Auswahlkriterien s. Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, S. 77f.

²⁸⁷ Diese waren zuvor bereits in einer Einzelausstellung bei André Emmerich gezeigt worden, (Anne Truitt, André Emmerich Galerie, New

der Architekten-Künstler Tony Smith seinen ersten Auftritt als Bildhauer mit vier pfeilerartigen, schwarzgefaßten Elementen - hölzernen Maquetten für Metallsulpturen. In einem angrenzenden, zum Kabinett umfunktionierten Gang wurde Dan Flavins „Diagonal of May 25“ gezeigt.²⁸⁸

Der Kurator der Schau, Samuel R. Wagstaff, bemühte sich seinerzeit sehr um ein aktuelles Ausstellungsprogramm. So hatte das „Wadsworth Atheneum“, das älteste öffentliche Kunstmuseum in den U.S.A., schon im Sommer 1962 Werke von Warhol, Oldenburg, und Lichtenstein aus vier in der Region beheimateten Privatsammlungen gezeigt. Zu diesem Zeitpunkt war die Pop-art sogar in New York noch ein Novum. Außerdem sicherte sich das Museum die Kooperation zeitgenössischer Künstler, indem es Ankäufe tätigte, Graphikmappen herausgab und Vortragsreihen organisierte.²⁸⁹ Auch die Auswahl der Exponate der „Black, White and Gray“ Ausstellung belegen, daß Samuel Wagstaff sein Haus als Spielstätte zeitgenössischer Kunst bekannt machen wollte.²⁹⁰ Neo-Dada, Pop-art und neue Abstraktion waren aktuelle Tendenzen, die allerdings in der New Yorker Szene schon länger bekannt waren. Erst die einfachen, kastenförmigen Skulpturen – der allerneueste Trend aus den New Yorker Galerien, den zuvor noch kein Museum in der Kunstmetropole gezeigt hatte - machten die Ausstellung exzeptionell. Von diesem Kalkül zeugt auch die Installation der radikal reduzierten Skulpturen, die spektakulär gegen den verspielten Barockbrunnen in Szene gesetzt waren.

Das „Wadsworth Atheneum“ begründete Mitte der 60er Jahre zudem Tony Smiths plötzlichen Ruf als Vorreiter der Minimal art. In einer Doppelausstellung mit dem „Institute of Contemporary Art“ („ICA“) der „University of Pennsylvania“ in Philadelphia entdeckte das Museum der über-

York, 12.2.-2.3 1963), die Judd als Kritiker für das „Arts Magazine“ gnadenlos verrissen hatte: „... *The work looks serious without being so. The partitioning of the colors on the boxes is merely that, and the arrangement of the boxes is as thoughtless as the tombstones which they resemble*“, hier zitiert nach: Donald Judd, Complete Writings 1959-1975, S. 85.

²⁸⁸ S. Judds Besprechung der Ausstellung, in: Donald Judd, Complete Writings 1959-1975, S. 119.

²⁸⁹ S. Donald Judds Rezension der Ausstellung in der Märzangabe von „Arts Magazine“, Nationwide Reports: Hartford, in: Donald Judd, Complete Writings 1959-1975, S. 117-119, hier: S. 119.

²⁹⁰ S. Judds Einschätzung in seiner Rezension der Ausstellung in der Märzangabe von „Arts Magazine“, Nationwide Reports: Hartford, in: Donald Judd, Complete Writings 1959-1975, S. 117-119, hier: S. 117.

raschten Öffentlichkeit zur Jahreswende 1966-67 einen ganzen Werkblock bislang unbekannter Modelle für unrealisierte Großskulpturen des Künstlers.²⁹¹ Da diese Anfang der 60er Jahre datiert waren, konnte Smith nunmehr beanspruchen, einer der ersten Minimalisten, wenn nicht sogar ein Vorläufer der ganzen Bewegung zu sein.²⁹²

Geometrisch-abstrakte Skulpturen waren auch auf der „Eight Young Artists“ Schau Ende 1964 im „Hudson River Museum“ im Staate New York zu sehen.²⁹³ Der Ausstellungskurator, der Kunstprofessor und Kritiker E.C. Goossen, hatte neben einer Riege von jungen, abstrakten Malern zwei ebenfalls noch unbekannte Bildhauer eingeladen: Carl Andre und Antoni Milkowski. Wie die Ausstellung im „Wadsworth Atheneum“ sollte die Schau in Yonkers die Anonymität und Emotionslosigkeit der Kunst nach dem gestischen Abstrakten Expressionismus aufzeigen. Aber anders als bei „Black, White and Grey“ waren diesmal nur Hard edge-Vertreter eingeladen. Das hatte mehrere Gründe. Zum einen wanderte die „Eight Young Artists“ Ausstellung ans „Bennington College“ in Vermont. Dort hatte der Kritiker Clement Greenberg großen Einfluß,²⁹⁴ und der lehnte bekanntermaßen alle gegenständliche Kunst, insbesondere aber die Pop-art ab.²⁹⁵ Zum anderen spiegelte die Auswahl von Goossen, auch er ein Anhänger abstrakter Kunst,²⁹⁶ den Zeitgeist wider, der sich Ende 1964 bereits gegen die Pop-art gewandt hatte. Der neue Trend hieß jetzt Op-art und das gab der formal verwandten geometrischen Abstraktion, die seit dem Aufkommen von Pop in dessen Schatten gestanden hatte, neuen Auftrieb.

Goossens Ausführungen zur Ausstellung verdeutlichen die neue Situati-

²⁹¹ Die Doppelausstellung der beiden Häuser lief vom 22.11.1966 bis zum 6.1.1967.

²⁹² S. Baro, Tony Smith: Toward Speculation in Pure Form, S. 28

²⁹³ Eight Young Artists, kuratiert von E.C. Goosen, The Hudson River Museum, Yonkers, N.Y., Oktober 1964, gewandert: Bennington College, Vt. Teilgenommen haben: Carl Andre, Darby Bannard, Robert Barry, Robert Huot, Patricia Johanson, Antoni Milkowski, Douglas Ohlson u. Terrence Syverson.

Die „Tibor de Nagy“ Galerie wählte unter den Teilnehmern Andre, Bannard, Johanson und Milkowski für ihr Programm aus, s.o.

²⁹⁴ S. Sandler, American Art of the 1960s, S. 110 u. Anm. 19, S. 124.

²⁹⁵ S. Reise, Greenberg and the Group, 1, S. 255.

²⁹⁶ Goossen kuratierte 1968 für das „MoMA“ die große internationale Wanderausstellung „Art of the Real: USA 1948-1968“, die den abstrakt-reduzierten Tendenzen der amerikanischen Kunst gewidmet war.

on.²⁹⁷ Der Kurator hielt die Strategie der Ausstellungsteilnehmer, den „*biographischen Manierismus*“ der gestischen Abstraktion mit „*einfachen, mehr oder weniger konventionellen Formen*“ zu überwinden, für erfolgreicher als die der Pop-Künstler, die dasselbe mittels banaler Motive versucht hätten. Weil sie sich auf Gegenständliches festgelegt und Inspiration außerhalb der Kunst gesucht hätten, sei ihr Veralten von Anfang an vorprogrammiert gewesen. Die jungen Abstrakten hingegen – Goossen zufolge keine Gruppe, aber Vertreter eines gemeinsamen „*Stiles*“ - hätten sich in der direkten Konfrontation mit den malerischen Problemen der gestischen Abstraktion „*natürlicher und logischer*“ entwickelt. Der symmetrische Bildaufbau und kontrollierte Farbauftrag von Newman, Louis, Noland und Stella hätten ihnen dabei den Weg in eine „*konzeptuell geordnete Abstraktion*“ gewiesen. Dank dieser Vorbilder seien die jüngsten Exponenten der „New York School“ weder dem „*designiness*“ der Bauhaus-Konstruktivisten noch den „*letztlich langweiligen*“ hypnotischen Effekten eines Vasarely oder Anuszkiewicz erlegen. Damit negierte Goossen zum einen europäische Einflüsse in der neuen abstrakten amerikanischen Malerei, zum anderen distanzierte er sie von der konkurrierenden Op-art, die für ihn wie für etliche seiner Kollegen keine seriöse Kunst war.²⁹⁸

Vervollständigt wurde das Ausstellungskontingent von dem Eisenplastiker Antoni Milkowski und Carl Andre, der eine Holzskulptur aus der „Pyramid Serie“ zeigte. (s. **Abb. 55**)²⁹⁹ Deren Beiträge sollten belegen, daß sich auch in der Plastik „anonyme“ Formen als Reaktion gegen den „*romantischen Egoismus*“ des Abstrakten Expressionismus durchsetzten und zu einer „*beneidenswert klaren und monumentalen Skulptur*“ führten - dem plastischen Gegenstück zur Hard edge Malerei. Als aktuellste Entwicklung in der geometrisch-reduzierten Kunst schien sie dem Kurator wohl besonders erklärungsbedürftig, weshalb er die ganze „*abendländische Tradition*“ anführte, um den repetitiven Einsatz von Primärformen in der neuen Skulptur zu legitimieren. Außerdem nannte er die – bislang allerdings fast unbe-

²⁹⁷ Eight Young Artists, (Ausst.-Kat. Yonkers, N.Y., 1964), hier und im folgenden zitiert nach Wiederabdruck in: Battcock, Minimal Art, S. 165-169.

²⁹⁸ Meyer diskutiert die Unterschiede in Goossens und Greenbergs ästhetischen Positionen, s. Meyer, Minimalism. Art and Polemics in the Sixties, S. 111f.

²⁹⁹ In: Carl Andre, Die Milchstraße. Der Frieden von Münster, (Ausst.-Kat. Münster 1984), Abb. S. 23.

kannte -³⁰⁰ Skulptur von Tony Smith, Goosens Kollege am „Hunter College“ in New York, als Präzedenzfall für dieses Vorgehen.

Ende 1965 mehrten sich die Ausstellungsbeteiligungen für die Minimalisten in amerikanischen Kunstinstituten und Museen. Ein Indiz für den Reputationszuwachs der geometrischen Skulptur war die Nominierung des frisch gekürten „Castelli“-Künstlers Donald Judd für die prestigeträchtige Biennale in Sao Paulo im Herbst 1965.³⁰¹ Das von Walter Hopps, Leiter des „Pasadena Art Museum“, kuratierte US-Kontingent wurde von dem „elder statesman“ Barnett Newman angeführt, der als Gallionsfigur der jüngeren Künstler diente. Obwohl dieser sich stets gegen eine formalistische Auslegung seiner Werke wehrte,³⁰² wurde die US-Auswahl als stilistisches Manifest aufgefaßt, da alle Künstler mit geometrisch-reduzierten Formen arbeiteten. Newmans Teilnahme ließ die jüngeren Künstler trotz aller radikalen Attitüden als Erben und Erneuerer einer geometrisch-abstrakten Tradition erscheinen, die schon in den Anfängen der „New York School“ angelegt war.³⁰³ So kündigte die „New York Times“ das Programm für Sao Paulo als die „*neue amerikanische formalistische Malerei*“ an.³⁰⁴ Dabei zeigten Judd und Larry Bell Skulptur,³⁰⁵ und auch Barnett Newman steuerte eine Plastik bei: „Here II“, drei aus einer Fußplatte herauswachsende Metallste-

³⁰⁰ S.o.

³⁰¹ VIII. Sao Paulo Biennial, Sao Paulo, Brasilien, kuratiert v. Walter Hopps (Pasadena Art Museum), Ausstellungendauer: 4. Sept.-28. Nov. 1965, teilgenommen haben: Larry Bell, Billy Al Bengston, Robert Irwin, Donald Judd, Larry Poons, Frank Stella und Barnett Newman („hors concours“).

³⁰² S. Anm. 304.

³⁰³ S. dazu auch Barbara Rose, Donald Judd, in: Artforum 3, 9 (Juni 1965), S. 30-32, und die Analyse dieses Artikels in Kapitel 3, Barbara Rose.

³⁰⁴ Newman protestierte daraufhin bei Walter Hopps: „... *I had no idea, ..., that you had chosen me and the others because you felt that we were practitioners ... of a stylistic idea. ... It was my impression that you were organizing a kind of train, full of the work of young men of high purpose, who, not being too well known, needed me as a locomotive. However, instead of a locomotive, I have become a cog in a formalist machine*“, woraufhin Hopps seinen Katalogbeitrag zu Newman umschrieb. Vgl. Barnett Newman. Selected Writings and Interviews, S. 186f.

³⁰⁵ Judd war in Sao Paulo mit der ersten industriell gefertigten Metallkonstruktion, (Untitled von 1964, verzinktes Eisen, Emaille, 39,5 x 236 x 198 cm), zwei Metall“stacks“ von 1965, (Untitled, 1965, 33 x 141 x 30“, u. Untitled, 1965, 40 ½ x 84 x 7“), und einer der kadmiumrotgefäßen Holzsulpturen seiner ersten Einzelausstellung bei „Green“, (Untitled, 1963, 19 ½ x 45 x 30,5“) vertreten. Larry Bell präsentierte zwei Shaped canvases von 1963 und zwei Kuben aus farbigem und satiniertem Glas von 1965. Dieser Werkserie folgten ein halbes Jahr später die reduzierten kunststoffbeschichteten Plexiglasquader.

len, die das „Zip“-Motiv seiner Bilder aufnahmen.³⁰⁶

Die „Castelli“ Galerie stellte noch zwei weitere Künstler des Kontingentes: den jungen Malerstar Frank Stella und Larry Poons, wie Judd ein Neuzugang von „Green“.³⁰⁷ Die Kalifornier Larry Bell, Robert Irwin und Billy Al Bengston kamen aus der „Ferus“ Galerie in Los Angeles, für die der Kurator Hopps zuvor gearbeitet hatte,³⁰⁸ und wurden in New York von „Pace“ vertreten. Nach der „Sao Paulo“ Biennale wurde der US-Beitrag im Frühjahr 1966 noch dem heimischen Publikum im „Smithsonian Institution“ in Washington D.C. präsentiert.³⁰⁹

Unmittelbar nach der „Sao Paulo Biennial“ und zeitgleich mit seiner ersten Beteiligung an einer Gruppenpräsentation in der „Castelli“ Galerie im Dezember 1965 war Donald Judd in einer Ausstellung des „Institute of Contemporary Art“ („ICA“) der „University of Pennsylvania“ in Philadelphia vertreten. Das „ICA“, eines der vielen universitären Kunstinstitute in den USA, besaß keine eigene Sammlung und war erst 1963 als reines Wechsellausstellungsinstitut gegründet worden. Seine „Seven Sculptors“ Ausstellung vom Dezember 1965 wurde von drei tonangebenden New Yorker Kunsthäusern, den „Emmerich“, „Castelli“ und „Parsons“ Galerien bestückt.³¹⁰ Sie war Hard edge-Tendenzen in der Skulptur gewidmet und mit David Smith, dem Anfang 1965 verstorbenen Altmeister der amerikanischen Eisenplastik, und Anthony Caro, der Gallionsfigur der neokonstruktivi-

³⁰⁶ Diese Skulptur war im Katalogtext als „*his most recent work, the welded steel sculpture, Here II*“, (112 x 79 x 51“), vermerkt, s. United States of America. Sao Paulo, Brazil, 1965. Washington, D.C., 1966. An exhibition organized by the Pasadena Art Museum, Pasadena California, for the Eighth Sao Paulo Biennial, Sao Paulo, Brazil, September 4 to November 1965, (Ausst.-Kat. Washington, D.C., The Smithsonian Institution, 4.-28.11.1965), o.P. Newman war zudem mit sechs Bildern, darunter auch „Vir Heroicus Sublimis“ von 1950/51 vertreten.

³⁰⁷ Diese Konstellation macht es unwahrscheinlich, daß Judd nur auf Empfehlung und Drängen von Newman in das Kontingent aufgenommen wurde, wie Annalee Newman sich Meyer zufolge erinnert, s. Meyer, Minimalism. Art and Polemics in the Sixties, Anm. 69, S. 293.

³⁰⁸ Hopps bemühte sich, die Kalifornier in den Ausstellungen des „Pasadena Art Museum“ mit berühmten New Yorker Künstlern zu kombinieren und dadurch sowohl Westküstenkunst als auch sein Institut aufzuwerten.

³⁰⁹ Die zweite Ausstellungsstation des amerikanischen Beitrages war: The National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institution, Washington D.C., 27.1.-6.3.1966.

³¹⁰ Seven Sculptors, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia, Penn., Ausstellungsdauer: 3.12.1965-17.01.1966, teilgenommen haben: Anthony Caro, John Chamberlain, Donald Judd, Alexander Liberman, Tina Matkovic, David Smith, Anne Truitt.

vistischen englischen Skulptur, hochkarätig besetzt. David Smith, der einzig seiner späten „Cubi“-Serie wegen als ein Wegbereiter der neuen Skulptur galt und deshalb in Philadelphia nur mit streng geometrischen Werkbeispielen vertreten war, kam wie auch Caro und Anne Truitt von „Emmerich“. Betty Parsons schickte Alexander Liberman, und Leo Castelli Donald Judd und John Chamberlain sowie Tina Matkovic, eine junge Bildhauerin, die kurzzeitig den neokonstruktivistischen Flügel der Galerie verstärkte. Judd zeigte in Philadelphia kastenförmige Skulpturen aus pastellfarbig getöntem Plexiglas und Walzstahl, wozu Robert Smithson den Katalogbeitrag lieferte.³¹¹ John Chamberlain, üblicherweise für seine „zerknautschten“ Skulpturen aus gepreßten Autoblechen bekannt, steuerte eine neue, dem aktuellen Trend entsprechenden Werkserie bei: grell metallic lackierte monochrome Wandreliefs mit symmetrisch aufgesetzten Chromleisten.³¹² Das zeigt, wie stark der Anpassungsdruck angesichts der erfolgreichen neuen Tendenz in der Plastik war.

Bereits ein Dreivierteljahr zuvor waren mit Flavin und Smithson zwei andere Minimalisten an einer „Current Art“ betitelten „Lichtkunst“-Ausstellung³¹³ des „ICA“ in Philadelphia zu Gast gewesen.³¹⁴ Darüber hinaus förderte das Institut mit einer „Tony Smith“-Ausstellung, die zeitgleich mit einer Solopräsentation des Künstlers im „Wadsworth Atheneum“ in Hartford stattfand, dessen Ruf als Minimalist der ersten Stunde.³¹⁵

Das „Institute of Contemporary Art“ in Boston, Mass., stand wegen seiner Wechsellausstellungen im Ruf ein „*study center for contemporary creativity*“ zu sein.³¹⁶ In einer „Multiplicity“ betitelten Ausstellung des Hauses im Frühjahr 1966 vertraten Andre, Judd, LeWitt und Smithson die geometrisch-

³¹¹ S. Robert Smithson, Donald Judd, in: *Seven Sculptors*, (Ausst.-Kat. Philadelphia, Pa., Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 3.12.1965-17.1.1966), Philadelphia, Pa., 1965, S. 13-16.

³¹² S. *Seven Sculptors*, (Ausst.-Kat. Philadelphia, Pa., 1965/66).

³¹³ *Current Art*, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia, Penn., Ausstellungsdauer: 18.3.-11.5.1965. Der Ausstellungstitel spielt mit der Doppelbedeutung von „Current“, was sowohl mit „zeitgenössische Kunst“ als auch mit „Strom-Kunst“ übersetzt werden kann.

³¹⁴ Smithson dankte die Einladung zu dieser Ausstellung der einzigen Arbeit aus der Serie seiner verspiegelten Plexiglasstrukturen, in die je eine Neonröhre integriert war.

³¹⁵ S. Anm. 291.

³¹⁶ Vgl. Eloise Spaeth, *American Art Museums. An Introduction to Looking*, erste überarbeitete Auflage, New York u. Toronto u. London u. Sydney

reduktive Tendenz in der zeitgenössischen amerikanischen Skulptur.³¹⁷ Aber auch ein so großes, etabliertes Museum mit vielschichtigen Sammlungsbeständen wie das „Art Institute of Chicago“ war auf dem Gebiet der zeitgenössischen amerikanischen Kunst aktiv und stellte die relativ „unerprobten“ Neuheiten aus der amerikanischen Kunstmetropole aus. Judd war dort 1965 bei der „25th Annual Exhibition of the Society for Contemporary Art“ erstmals vertreten,³¹⁸ und im darauf folgenden Jahr erhielt Morris einen Preis anlässlich der „68th American Exhibition“ des Museums.³¹⁹

Für Museen und Ausstellungsinstitutionen außerhalb New Yorks war die Minimal art ein Mittel, am Aufschwung amerikanischer Avantgardekunst teilzuhaben. Indem sie diese noch vor den Museen der amerikanischen Kunstmetropole ausstellten, konnten sie die übliche Blickrichtung von der Peripherie ins Zentrum einmal umkehren und ihre Standortnachteile kompensieren. In den 60er Jahren gegründete reine Wechsellausstellungsinstitute ohne eigene Sammlung wie das „ICA“ in Philadelphia oder das erst Ende 1967 eröffnete „Museum of Contemporary Art“ in Chicago belegen, daß man auch in den Kunstprovinzen hoffte, mit einem aktuellen Angebot in der ersten Liga des Geschehens mitspielen zu können. Das zeigt desgleichen die Definition, die Jan van der Mark, der Gründungsdirektor des neuen Museums für Zeitgenössische Kunst in Chicago, von der Aufgabe seines Hauses gab:

„The museum’s role is to seek out new trends rather than cater to established values. I think of a museum as a place of experiment, a proving and testing ground, a laboratory . . . I want to show what is living in the minds of the artists today.“³²⁰

In New York war es das „Jewish Museum“, das wendigste der fünf größten Häuser mit Ausstellungen moderner und zeitgenössischer Kunst, das

1969, S. 44.

³¹⁷ Multiplicity, Institute of Contemporary Art, Boston, Mass., Ausstellungs-dauer: 6.4.-5.6.1966.

³¹⁸ 25th Annual Exhibition of the Society for Contemporary Art, The Art Institute of Chicago, Chicago, Ill., Ausstellungs-dauer: 11.6.-11.7.1965. Judd nahm des weiteren bei der „29th Annual Exhibition of the Society for Contemporary Art“ im Jahr 1969 teil.

³¹⁹ 68th American Exhibition, The Art Institute of Chicago, Chicago, Ill., Ausstellungs-dauer: 19.8.-16.10.1966, teilgenommen haben u.a.: Edward Kienholz, Robert Morris, Louise Nevelson, Robert Rauschenberg, George Segal.

³²⁰ Vgl. das Zitat Jan van der Marks in: Spaeth, American Art Museums,

zuerst auf den neuen Trend in den New Yorker Galerien reagierte. Ursprünglich ein Museum für jüdische Kultur und Brauchtumpflege hatte sich das Haus bereits Ende der 50er Jahre zeitgenössischer Kunst geöffnet. Die Schau „Artists of the New York School: Second Generation“ von 1957 war eine der ersten aufsehenerregenden zeitgenössischen Ausstellungen des Museums an der Fifth Avenue und 92. Straße.³²¹ Von da an zeigte das „Jewish Museum“, eine Tochterinstitution des „Jewish Theological Seminary“ in New York, in seinem Wechselausstellungsprogramm vermehrt nicht-jüdische aktuelle Kunst. In jenem Jahr trat die Mäzenin Vera Glaser List, die seit den 40er Jahren vor allem zeitgenössische Skulptur sammelte, dem Museumskuratorium bei. Sie und ihr Ehemann Albert A. List, der aus dem elterlichen Lebensmittelhandel ein Geschäftsimperium aufgebaut hatte, widmeten vielen kulturellen und gemeinnützigen Institutionen bedeutende Zuwendungen, darunter auch dem „Jewish Museum“. Die Lists finanzierten den 1963 eröffneten und nach ihnen benannten Erweiterungsbau des Museums, und stellten Gelder für Unterhalt und Ausstellungsbetrieb zur Verfügung.³²² Vera List hatte in den sechziger Jahren den Kuratoriumsvorsitz inne und ihre Vorliebe für alles Zeitgenössische beeinflusste das Programm des Hauses.³²³ So entwickelte sich das „Jewish Museum“ in den 60er Jahren zu einem der führenden Museen auf dem Gebiet der zeitgenössischen Kunst.

Der 1962 als Direktor engagierte Alan Solomon, Kunstgeschichtsprofessor an der „Cornell University“,³²⁴ war ein Freund und Förderer junger Kunst und protegierte „New Realism“ und „neue Abstraktion“ gleichermaßen. Er gab 1963 seinen Einstand mit einer viel beachteten Rauschenberg-

S. 171.

³²¹ S. Sandler, *The New York School*, New York 1978, S. 261.

³²² Der repräsentative Flügel entstand auf einem freien Grundstück neben dem angestammten „Warburg“-Gebäude. Vor der Planung des Neubaus wurde die Baulücke als Skulpturengarten für die von Frau List gestifteten Skulpturen genutzt, s. hierzu und im folgenden die Transkription des Tonband-Interviews von Paul Cummings mit Vera List vom 9.1.1973, in: *Archives of American Art*, Smithsonian Institution, Washington D.C.

³²³ Laut Vera List gab es große Widerstände im Kuratorium der Mutterinstitution, des „Jewish Theological Seminary“, gegen diesen Kurs des Museums. Dies führte dazu, daß das Museum in den 70er Jahren wieder zu seinem angestammten Programm zurückkehrte. Von da an wurde nur noch jüdische zeitgenössische Kunst gezeigt, oder aber Kunst, die in Zusammenhang mit jüdischem Leben stand, s. ebd.

³²⁴ Solomon hatte dort 1953 das „Andrew Dickson White Art Museum“ für zeitgenössische Kunst gegründet, dessen Direktor er bis 1961 war.

„Retrospektive“. Diese Ausstellung wie auch die „Toward a New Abstraction“ Schau desselben Jahres, die Einzelausstellungen von Jasper Johns und Kenneth Noland 1964 respektive 1965 begründeten den Ruf des Hauses als „*Trendsetter*“ unter den New Yorker Museen.³²⁵ Sein Direktor fungierte zudem während seiner Amtszeit als Kommissar des amerikanischen Kontingentes für die XXXII. Biennale 1964 in Venedig.³²⁶ Auch dessen Nachfolger im Amt, Sam Hunter und Karl Katz, setzten das ehrgeizige zeitgenössische Programm in den sechziger Jahren fort.

Das „Jewish Museum“ war das erste große New Yorker Institut, das 1966 unter der Leitung von Sam Hunter die „*neue Skulptur*“³²⁷ zum Thema einer Ausstellung machte. Diese trug den Titel „Primary Structures: Younger American and British Sculptors“,³²⁸ war den neokonstruktivistischen Tendenzen in der zeitgenössischen amerikanischen und englischen Skulptur gewidmet, und lieferte damit das plastische Pendant zu der Malereiausstellung „Toward a New Abstraction“ von 1963. (**s. Abb. 56**)³²⁹ Die offensiv beworbene Präsentation war *das* Ausstellungsereignis des Jahres 1966 in der amerikanischen Kunstmetropole und setzte auch in Sachen musealer Öffentlichkeitsarbeit neue Maßstäbe. Eine Flut von Pressemitteilungen und -fotos ging auf die Meinungsbildner nieder, und die Printmedien und das

³²⁵ Vgl. Henry Geldzahler, *New York Painting and Sculpture: 1940-1970*, in: *New York Painting and Sculpture: 1940-1970*, (Ausst.-Kat. New York, The Metropolitan Museum of Art, 18.10.1969-1.2.1970), New York 1970, S. 15-38, hier: S. 25 und Sandler, *American Art of the 1960s*, S. 123.

³²⁶ Er nominierte mit Kenneth Noland, Morris Louis und Frank Stella drei Vertreter der „neuen Abstraktion“ neben den Pop-art/Neo-Dada Künstlern Johns, Rauschenberg, Dine, Oldenburg und Chamberlain für das amerikanische Kontingent. Somit waren dort die beiden erfolgreichsten Strömungen nach dem Abstrakten Expressionismus gleichermaßen repräsentiert.

³²⁷ Vgl. Hilton Kramer, „Primary Structures“ - The New Anonymity, in: *The New York Times*, 1.5.1966, (Sonntagsausgabe), Sek. 2, S. X23, u. ders., *An Art of Boredom?*, in: *The New York Times*, 5.6.1966, (Sonntagsausgabe), Sek. 2, S. D23.

³²⁸ *Primary Structures: Younger American and British Sculptors*, The Jewish Museum, New York, N.Y., Ausstellungsdauer: 27.4.-12.6.1966, teilgenommen haben 42 Künstler, u.a.: Carl Andre, Richard Artschwager, Larry Bell, Ronald Bladen, Anthony Caro, Tony de Lap, Walter de Maria, Dan Flavin, Peter Forakis, Paul Frazier, Douglas Huebler, Judy Gerowitz (die sich als feministische Künstlerin später Judy Chicago nannte), Robert Grosvenor, Donald Judd, Ellsworth Kelly, Phillip King, Sol LeWitt, John McCracken, Robert Morris, Forrest Myers, Tony Smith, Robert Smithson, Anne Truitt, William Tucker, David von Schlegell.

³²⁹ In: Seitz, *Art in the Age of Aquarius. 1955-1970*, Abb. 89, S. 110.

Fernsehen berichteten über die Eröffnung am 26. April 1966.³³⁰ Tausende Schaulustige pilgerten zu der von der „New York Times“ ausgerufenen „*zowiest fashion extravaganza in town*“, die zeitgenössischen Beobachtern als soziales und künstlerisches Ereignis nur mit der ein halbes Jahrhundert zurückliegenden „Armory Show“ vergleichbar zu sein schien.³³¹

Die Übersichtsschau „*jüngerer amerikanischer und englischer Bildhauer*“ dokumentierte erstmals die geometrisierenden Tendenzen in der Skulptur an der Ost- und Westküste und brachte sie mit der „Neuen Generation“ englischer Bildhauer, angeführt von dem von Greenberg und Fried als bedeutendster Bildhauer seiner Zeit gefeierten Anthony Caro, zusammen. Donald Judd beklagte später, daß die Ausstellung ursprünglich auf einen kleineren Künstlerkreis zugeschnitten war: „*Flavin, Morris, myself, maybe Andre and Bell and maybe a couple of others.*“ Dann aber sei sie auf „*forty odd artists*“ erweitert worden, obwohl viele Teilnehmer, darunter die Mitglieder der „Park Place Gallery“, erst „*im Laufe jenes Jahres geometrisch geworden*“ seien.³³²

Das Segment der Minimal Künstler ging aber trotz der breiten Streuung als erster Sieger aus der Ausstellung hervor. Wenn der „New York Times“ Korrespondent, Hilton Kramer, anfänglich auch von einer „*single esthetic attitude*“ sprach, die allen Teilnehmern der Ausstellung gemein sei,³³³ so rückte doch bald die als „*minimal art*“ charakterisierte Richtung des Ausstellungskontingentes ins Zentrum der Diskussion. Dazu trugen die Schriften der betreffenden Künstler und ihrer Kritikerfreunde wesentlich bei. Judds ein Jahr zuvor erschienener Aufsatz „Specific Objects“ und Morris' zwei Monate vor Ausstellungseröffnung in „Artforum“ veröffentlichter erster Teil der „Notes on Sculpture“³³⁴ hatten beiden Meriten als führende Theoretiker der neuen Skulptur eingebracht. Barbara Roses Essay „ABC Art“, in dem sie den von dem Philosophen Richard Wollheim geprägten Begriff „Mi-

³³⁰ Meyer liefert eine schöne, reich bebilderte Beschreibung der Schau und ihres Widerhalls in Medien wie „Haper's Bazaar“, s. Meyer, Minimalism. Art and Polemics in the Sixties, S. 13-30.

³³¹ S. Robins, Object, Structure Or Sculpture: Where Are We?, S. 33.

³³² Vgl. Donald Judd, Complaints: Part I, in: Studio International 177, 910 (April 1969), S. 182-185, hier zitiert nach Wiederabdruck in: Donald Judd, Complete Writings 1959-1975, S. 197-199, hier: S. 198.

³³³ Vgl. Hilton Kramer, Art: Reshaping the Outermost Limits, in: The New York Times, 28.4.1966, S. 48.

³³⁴ Robert Morris, Notes on Sculpture, [1], in: Artforum 4, 6 (Febr. 1966), S. 42-44.

nimal art“ für die Künstler ihrer Wahl entlehnt hatte, lag gerade erst ein halbes Jahr zurück.³³⁵ Lucy R. Lippard wiederum hatte zwei Monate vor der Ausstellungsöffnung, anlässlich der Skulpturausstellung der „World House Gallery“, sehr dezidiert dargestellt, wer tatsächlich zum Kreis der „*primary structurists*“ gehöre und wer nicht.³³⁶ Ein weiterer publizistischer Zuarbeiter, der Künstler-Kritiker Mel Bochner, erklärte angesichts der Ausstellung rundweg: „*In this exhibition the best work is by Carl Andre, Dan Flavin, Sol LeWitt, Don Judd, Robert Morris, Robert Smithson.*“ Alle anderen Teilnehmer seien lediglich „*dilutants' and mannerists*“, welche in einer Erörterung „*Neuer Kunst*“ außen vorgelassen werden könnten.³³⁷ Hilton Kramer schließlich sah in einer abschließenden Bewertung der „Primary Structures“ Ausstellung und der Saison 1965/66 in der „New York Times“ immer noch eine gemeinsame Ästhetik in der neuen Skulptur walten, bezeichnete diese aber jetzt durchweg als sogenannte „Minimal“ oder „ABC“ art. Dieser rechnete er gute Chancen aus, die Kunstszene in der nächsten Saison zu dominieren.³³⁸

Auch der Kurator der Ausstellung, Kynaston McShine, kam in seiner Katalogeinführung kurz auf die Charakterisierung der neuen Skulptur als „*minimal*“ oder „*cool art*“ zu sprechen.³³⁹ Er teilte aber die Vorbehalte der Künstler gegen die abwertenden Konnotationen jener Begriffe.³⁴⁰ Diese Etikettierungen, so McShine, widersprächen der Erfahrung im Umgang mit der Kunst und beschrieben nur teilweise deren Mittel. Gerade eine einfache

³³⁵ Barbara Rose, ABC Art, in: Art in America 53, 5 (Okt.-Nov.1965), S. 57-69.

³³⁶ Lippard, New York Letter: Recent Sculpture as Escape, S.50 f.

³³⁷ M[el] Bochner, Primary Structures, S. 32. Bezeichnenderweise war der Artikel nur mit Werken der o.g. Künstler illustriert.

James Meyer irrt, als er erklärt, daß Bochner der einzige gewesen sei, der die Minimalisten damals bereits als Gruppe identifizierte, s. Meyer, Minimalism. Art and Polemics in the Sixties, S.30. Diese Definitionsarbeit hatten zuvor bereits Rose und Lippard geleistet, (s.o. u. Kap. 3, Die Kritiker). Einzig Smithson, dessen Werk seinerzeit beiden Kritikerinnen noch nicht ganz ausgereift schien, ist Bochners Hinzufügung.

³³⁸ S. Hilton Kramer, An Art of Boredom?, in: The New York Times, 5.6.1964, Sek. 2, S. 23.

³³⁹ S. Kynaston McShine, Introduction, in: Primary Structures: Younger American and British Sculptors, (Ausstellungskatalog, New York, The Jewish Museum, 1966), New York 1966, o.P.

³⁴⁰ So stellte schon Corinne Robins erstaunt fest: „*The very men whose pieces profit (receive publicity) from being so-named protest the label of Minimal artist, protest all easy verbal escapes, seeing such terms as preconceived ideas that prevent direct confrontation with their art itself*“,

Struktur erlaube eine maximale Konzentration und Intensität der Erfahrung.³⁴¹ Die Tätigkeit des Bildhauers sei philosophischer und auch konzeptueller geworden als zuvor, wie auch die neue Skulptur der rhetorisch geübten und akademisch geschulten Künstler „*extremely sophisticated and intellectual*“ sei. Sie beinhalte eine radikale Kritik an der Kunst der unmittelbaren Vergangenheit: der vielgliedrig-offenen abstrakt-expressionistischen Eisenplastik der 50er Jahre und ihrer „*Emotionalität, Improvisation und den emphatischen Markierungen individueller Sensibilität*“. Deshalb die „Anonymität“ und „*genormte Unpersönlichkeit*“ der neuen Werke, so der Kurator, die durch den Einsatz von Standardelementen wie bei „*Donald Judd, Carl Andre und Dan Flavin*“ und neue, industrielle Materialien und Fertigungsverfahren erreicht werde. Als Vorbild und Vorreiter der Skulptur der 60er Jahre führte er mehrfach die reduzierte, motivisch in sich geschlossene Farbfeld- und Hard edge Malerei an, deren Großformate die Plastik zudem übernommen habe. In diesem Punkt ging der Kurator mit Judd d'accord, den er als den „*extremen Strukturisten*“ unter den Teilnehmern charakterisierte.³⁴² In einigen Passagen bezog McShine sich erkennbar auf dessen „Specific Objects“ Aufsatz. So etwa, als er die in der Ausstellung präsentierten „*Strukturen*“ als „*abstrakte, direkt erfahrbare, stark vereinfachte und selbstbezügliche*“ „*Objekte*“ bezeichnete, deren konkrete Materialität eine Geschlossenheit stifte, die ohne Komposition auskomme. Einige Gedanken des Kurators zu Form, Licht, Volumen und Masse wiederum stammen aus Morris' „Notes on Sculpture“, in denen der Künstler die neue Skulptur als rein plastische, von der Malerei völlig unabhängige Entwicklung beschrieb.³⁴³

Judd, Andre, Flavin und Morris waren neben Grosvenor und Bladen und dem Engländer Philipp King die einzigen Künstler, die im allgemeinen Teil der Einführung namentlich erwähnt waren. Sie wurden auch in McShines kurzen Werkbeschreibungen ausführlicher behandelt als andere Teilnehmer. Die einzige Ausnahme war hier der Kalifornier Larry Bell, der ähnlich gut wegkam. Er war die Gallionsfigur der kalifornischen Minimalisten, zu denen auch John McCracken, Tony de Lap und Judy Gerowitz zählten.

vgl. Robins, Object, Structure or Sculpture: Where Are We?, S. 37.

³⁴¹ Vgl. hierzu u. im folgenden: McShine, Introduction, in: Primary Structures, o.P.

³⁴² Vgl. ebd.

³⁴³ S. ebd. Zu den Künstlerschriften s. Kap. 3, Die Künstler-Kritiker.

Dafür, daß die als „*minimal art*“ charakterisierte Richtung von Gegnern und Befürwortern als radikalste Äußerung ihrer Art wahrgenommen wurde, sorgten nicht zuletzt deren Protagonisten. So stritten sich Morris und Judd auf einem eigens anlässlich der Ausstellung anberaumten Symposium mit Mark di Suvero publicitywirksam darüber, ob jemand, der seine Skulpturen fertigen läßt, überhaupt als Künstler zu bezeichnen sei. Der „Junk Sculptor“ der „Park Place Gallery“, der raumgreifenden Gestik und dem handwerklichen Ideal des Abstrakten Expressionismus verpflichtet, verneinte dies.³⁴⁴ Auch die von den Minimalisten offensiv vorgetragene Ansicht, daß die Malerei eine alte, verbrauchte Kunstform sei, fand insoweit Gehör, daß einige Maler in der Folge sogar glaubten, sich dagegen verteidigen zu müssen.³⁴⁵ In der Tat verschob die „Primary Structures“ Schau die Gewichtung in diesem zeitgenössischen Paragone: die Skulptur emanzipierte sich gegenüber der Schwesterkunst, deren bislang nicht hinterfragter Leitanspruch ins Wanken geriet.³⁴⁶

Diese Ausstellung bedeutete den Durchbruch für die Minimal art. Sie galt nun auch im Zentrum des zeitgenössischen Geschehens, in New York, als museumswürdig und beherrschte in den nächsten zwei Jahren die dortige Kunstszene. Das „Jewish Museum“, das mit der „Primary Structures“ Ausstellung seinen Ruf als „*pace-jumper*“ unter den New Yorker Museum weiter ausbaute,³⁴⁷ war später auch der Schauplatz von Dan Flavins erster

³⁴⁴ Zu diesem Symposium s. Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, S. 83f.

³⁴⁵ S. z.B. den empörten Leserbrief der Malerin Jo Baer, in: *Artforum* 6, 1 (Sept. 1967), S. 5f.

³⁴⁶ So urteilte Corinne Robins nach der Schau: „*April 26, the 'Primary Structures' exhibition opened at the Jewish Museum, pieces by forty-two younger British and American artists in the new form which seems to have superseded painting*“, vgl. Robins, *Object, Structure or Sculpture, Where Are We?*, S. 33. Und eine im November 1966 von der New York University veranstaltete Podiumsdiskussion, an der die Kritikerin Barbara Rose u. die Künstler Darby Bannard, Donald Judd, Larry Poons und Robert Rauschenberg teilnahmen, stand bezeichnenderweise unter der Fragestellung „*Is Easel Painting Dead?*“, s. Seitz, *Art in the Age of Aquarius*, S. 223.

³⁴⁷ Vgl. Spaeth, *American Art Museums*, S. 103.

Das Museum besaß keine Sammlung zeitgenössischer Kunst. Aber seine Kuratoriumsvorsitzende Vera Glaser List, die allem Zeitgenössischen und besonders der Skulptur zugetan war, sammelte Werke der Minimal art. Das belegen die Legenden zweier Morris-Arbeiten in einem Yvonne Rainer-Artikel aus dem Jahr 1967, die Vera List als Besitzerin ausweisen, s. Yvonne Rainer, *Don't Give the Game Away*, in: *Arts Magazine* 41, 6 (April 1967), S. 44-47, hier: S. 45, 47. Sie kaufte zudem

Museumseinzelausstellung in der Ostküstenmetropole. Das Institut übernahm im Jahr 1970 die von der „National Gallery of Canada“ in Ottawa und der „Vancouver Art Gallery“ gemeinsam organisierte, nahezu retrospektiv angelegte Einzelausstellung des Künstlers.³⁴⁸ Parallel zur „Primary Structures“ Schau zeigte das kleine „Finch College Museum of Art“ die Ausstellung „Art in Process. The Visual Development of a Structure“.³⁴⁹ Weil darin auch die Minimalisten vertreten waren, bekam das bislang wenig beachtete Institut erstmals große Presse. Das „Arts Magazine“ rezensierte die Ausstellung und bildete ein Installationsfoto ab, das die in einer Galerie zusammengefaßte Minimal art zeigte.³⁵⁰ Die „New York Times“ illustrierte mit demselben Foto Hilton Kramers Artikel zum Saisonende 1966 in der Sonntagsausgabe der Zeitung, der dem überwältigenden Erfolg der neuen Strömung gewidmet war.³⁵¹ Darin beschrieb Kramer die „Finch College Museum“ Schau als zweite wichtige Übersichtsausstellung zur „sogenannten ‚Minimal‘ oder ‚ABC‘ art“, die anscheinend auch die nächste Saison dominieren werde. Dabei war die „Art in Process“ Ausstellung durchaus heterogen besetzt, zeigte auch Künstler wie Stephen Antonakos, Chryssa, Otto

Kunst für ihre Töchter aus deren Treuhandvermögen, s. Interview von Paul Cummings mit Vera List vom 9.1.1973. So wird im Untertitel einer Morris-Arbeit in LeWitts „Paragraphs on Conceptual Art“ aus demselben Jahr Viki List, eine Tochter der Mäzenin, als Eigentümerin genannt, s. Sol LeWitt, Paragraphs on Conceptual Art, in: Artforum 5, 10 (Juni 1967), S. 79-83, hier: S. 81.

³⁴⁸ Etc. from Dan Flavin, The National Gallery of Canada, Ottawa, Ausstellungsdauer: 13.9.-19.10.1969, gewandert: The Vancouver Art Gallery, Vancouver, 12.11.-7.12.1969, u. The Jewish Museum, New York, N.Y., 21.01.-01.03.1970.

Zuvor hatten bereits die Kunstinstitute der „Ohio“ und der „Pennsylvania State University“ sowie das „Museum of Contemporary Art“ in Chicago Solopräsentationen des Künstlers gezeigt. (Dan Flavin, Ohio State University, Columbus, Ausstellungsdauer: April-Mai 1965; alternating pink and „gold“, The Museum of Contemporary Art, Chicago, Ausstellungsdauer: 9.12.1967-14.1.1968; An Exposition of Fluorescent Light, Hetzel Union Building Gallery, Pennsylvania State University, 20.10. – 30.11.1968).

³⁴⁹ Art in Process. The Visual Development of a Structure, The Finch College Museum of Art, Contemporary Study Wing, New York, Ausstellungsdauer: 11.5.-30.6.1966, teilgenommen haben: Stephen Antonakos, Richard Artschwager, Richard Baringer, Mary Baurmeister, Chryssa, Dan Flavin, Paul Frazier, Charles Hinman, Will Insley, Donald Judd, Lyman Kipp, Sol LeWitt, Sven Lukin, Victor Millonzi, Robert Morris, Otto Piene, Robert Smithson, John Willenbecher.

³⁵⁰ S. Mel Bochner, Art in Process - Structures, in: Arts Magazine 40, 9 (Sept./Okt. 1966), S. 38f.

³⁵¹ S. Kramer, An Art of Boredom?, S. 23

Piense oder Mary Baurmeister, und hatte zudem ein anderes Thema.³⁵² Aber durch den Erfolg der „Primary Structures“ Schau konzentrierte sich das Interesse auf die Minimal art.

Das „Finch College Museum of Art“, das über eine kleine Sammlung alter Meister und zeitgenössischer Kunst verfügte, war das Ausstellungsinstitut eines renommierten Frauencolleges in der 78. Straße. Mit der „Art in Process“ Ausstellung geriet es erstmals in die Schlagzeilen. Das beeinflusste auch das weitere Programm des Hauses, dessen „Contemporary Study Wing“ sich unter der Leitung von Elayne H. Varian, der Kuratorin der „Art in Process“ Ausstellung, fortan als Schauplatz avantgardistischer Ausstellungsaktivitäten einen Namen machte.³⁵³ Die Minimal art war in den nächsten beiden Jahren in zwei Ausstellungen des Museums präsent. Im folgenden Jahr organisierte Elayne Varian die Skulpturausstellung „Schemata 7“, worin eine zweite, rasch nachrückende Riege minimalistischer Künstler - angeführt von Tony Smith - geometrische Konstruktionen aus industriellen Werkstoffen zeigte.³⁵⁴ Zur Jahreswende 1967/68 kuratierte der junge Künstler-Kritiker Mel Bochner die „Art in Series“ Ausstellung für das Museum, die den seriell-systematischen Aspekt der Kunst nach dem Abstrakten Expressionismus aufzeigen sollte.³⁵⁵ Darin stellten die Minimalisten und Künstler aus ihrem Umfeld die größte kohärente Gruppierung.³⁵⁶

³⁵² Die Ausstellung sollte den künstlerischen Denkprozeß von der Idee über vorbereitende Entwürfe bis hin zum fertigen Werk dokumentieren. Deshalb wurden neben Objekten und Bildern auch Inspirationsmaterial, Skizzen, Modelle etc. ausgestellt, s. Elayne H. Varian, Foreword and Acknowledgment, in: Art in Process. The Visual Development of a Structure“, (Ausst.Kat., New York, Finch College Museum of Art, 1966), New York 1966, o.P.

³⁵³ S. auch Spaeth, American Art Museums, S. 102.

³⁵⁴ Schemata 7, The Finch College Museum of Art, Contemporary Study Wing, New York, kuratiert v. Elayne H. Varian, teilgenommen haben: Will Insley, Michael Kirby, Les Levine, Ursula Meyer, Brian O'Doherty, Charles Ross, Tony Smith.

³⁵⁵ Art in Series, The Finch College Museum of Art, Contemporary Study Wing, New York, kuratiert v. Mel Bochner, Ausstellungsdauer: 21.11.1967-6.1.1968, teilgenommen haben u.a.: Carl Andre, Jo Baer, Mel Bochner, Hanne Darboven, Dan Flavin, Philip Glass, Dan Graham, Eva Hesse, Al Jensen, Jasper Johns, Donald Judd, Ellsworth Kelly, Bernard Kirschenbaum, Sol LeWitt, Paul Mogensen, Larry Poons, Robert Rauschenberg, Robert Smithson.

³⁵⁶ Der seriell-systematische Aspekt von neuer Abstraktion und Minimal art rückte mit der „Systemic Painting“ Ausstellung des „Guggenheim Museum“ Ende 1966 ins Zentrum des Interesses, s. Kap. 3, Die Künstler-Kritiker. Bereits vor der „Serial Art“ Ausstellung beschrieb Bochner die

Das bislang als recht konservativ geltende „Whitney Museum of American Art“ öffnete sich im Frühjahr 1966 der Minimal art, als das Sammlerehepaar Jean und Howard Lipman den ersten Teil ihres Stiftungskonvolutes der Öffentlichkeit präsentierte.

Das „Whitney“, neben dem „Museum of Modern Art“ und dem „Guggenheim“ die dritte große Bastion der modernen Kunst in New York, hatte seinem Gründungsauftrag gemäß stets einen breiten, überregionalen Überblick aller Strömungen der amerikanischen Kunst des 20. Jahrhunderts geboten.³⁵⁷ Sogar seine Jahresausstellungen³⁵⁸ und die „Young America“ betitelte Ausstellungsreihe, die Künstler unter 35 Jahren vorstellte, trugen keinem der in der Szene virulenten „Ismen“ oder auf den Markt drängenden neuen Tendenzen Rechnung.³⁵⁹ Diese konservativ-zurückhaltende, nicht an der Tagespolitik und dem Auf und Ab der Moden orientierte Ausstellungspraxis wurde von trendbewußten Kunstmagazinen wie „Art International“ und „Artforum“ kritisiert: das Haus sei zu schwerfällig und reagiere zu wenig und zu langsam auf aktuelle Strömungen.³⁶⁰

Der Wandel in der Ausstellungspolitik des Museums, dessen Management sich dem Zeitgeist nicht länger widersetzen konnte oder wollte,³⁶¹ begann mit der Saison 1965/66; vollends offenbar wurde er nach dem Bezug des spektakulären Marcel Breuer Neubaus an der „Madison Avenue“ Ende

Werke von LeWitt, Flavin, Andre und Judd als Prototypen einer systematisch-konzeptuellen Arbeitsweise, vgl. Mel Bochner, Serial Art. Systems: Solipsism, in: Arts Magazine 41, 8 (Sommer 1967), S. 39-43. Er selbst spielte damals mit Kantholzstapeln serielle Formationen durch, die er mit Dia-Sec-Abzügen fotografisch dokumentierte.

³⁵⁷ S. Sandler, The New York School, S. 269.

³⁵⁸ Für die Auswahl der Jahresausstellungen, die im jährlichen Wechsel Malerei oder Skulptur und Druckgraphik gewidmet waren, zeichnete laut Katalogen „the Museum's staff“ verantwortlich. Mitglieder des Führungsstabs waren seinerzeit der Direktor Lloyd Goodrich, der ab 1967 als „advisory director“ nur noch beratend tätig war, und sein Nachfolger im Amt, John I.H. Baur, der bis dahin als „assistant director“ fungierte. Das Amt des Kurators des Whitney Museums bekleidete bis 1967 John Gordon, dem William C. Agee, der 1969 zum MoMA wechselte, als „assistant curator“ zur Seite stand.

³⁵⁹ S. auch die Einschätzung der Museumspolitik von Herbert u. Marjorie Katz, in: Museums U.S.A. A History and Guide, New York 1965, S.101f, hier: S.102.

³⁶⁰ S. z.B. Michael Fried, New York Letter, in: Art International 8, 1 ([Febr.] 1964), S. 25f, hier: S. 25, u. Barbara Rose, How to Murder An Avantgarde, in: Artforum 4, 3 (Nov. 1965), S. 30-35, hier: S. 34.

³⁶¹ S. John I.H. Baur, Standards and Policy, in: The Whitney Review 1964-65, New York 1965, S. 26-29. John I.H. Baur stieg 1967 vom „As-

1966. Den Anfang machten die „Young America“ Ausstellung im Sommer 1965, worin auch Robert Morris vertreten war,³⁶² und die Jahresausstellung „Contemporary Painting“ zum Jahreswechsel 1965/66. In beiden Präsentationen war erstmals eine größere Anzahl von Künstlern der Pop Art und der neuen Abstraktion beteiligt.³⁶³ Mit der Ausstellung „Contemporary American Sculpture: Selection I“³⁶⁴ im Frühjahr 1966 stellte das Sammlerehepaar Jean und Howard Lipman ihren dem Museum zugeeigneten Block zeitgenössischer amerikanischer Skulptur vor. Das Konvolut des Börsenmaklers und seiner Gattin, der Herausgeberin des Kunstmagazins „Art in America“, deckte auch spektakuläre Positionen ab: so war dort mit Judd und Morris und dem Kalifornier Larry Bell die aktuellste Tendenz, die geometrisch-reduktive Plastik, vertreten. Dank der Ausstellung des Stifterpaares konnte das zuvor wegen seiner „Trägheit“ gescholtene Whitney erstmals mit einer Präsentation „brand“aktueller Kunst glänzen. Zudem hatte das Museum damit teil an der Hausse der Skulpturausstellungen des Jahres, wozu es auch mit seiner „Annual Exhibition 1966. Contemporary American Sculpture and Prints“ im neuen Gebäude an der Madison Avenue beitrug.³⁶⁵ Darin waren - entgegen der bisherigen Praxis des „Whitney“ - aktuelle Strömungen erkennbar vertreten. Ein großes Kontingent der Ausstellung bestritten Bildhauer geometrisch-abstrakter Orientierung,³⁶⁶ darunter mehr als die Hälfte der „Primary Structures“ Teilnehmer vom Frühjahr dieses

sistant Director“ zum Direktor des Whitney auf.

³⁶² S. Young America 1965: Thirty American Artists Under 35, (Ausst.Kat. New York, The Whitney Museum of American Art, 16.12.1965-5.2.1966), New York 1965.

³⁶³ S. 1965 Annual Exhibition. Contemporary American Painting, (Ausst.-Kat. New York, The Whitney Museum of American Art, 1965/66), New York 1965.

³⁶⁴ Contemporary American Sculpture: Selection I, The Whitney Museum of American Art, New York, org. v. der Jean u. Howard Lipman Foundation u. dem Whitney Museum, Ausstellungsdauer: 5.4-15.5.1966, vertreten waren u.a.: Richard Artschwager, Larry Bell, Louise Bourgeois, Alexander Calder, Richard Chamberlain, Herbert Ferber, Mark di Suvero, Donald Judd, Robert Morris, Louise Nevelson, Claes Oldenburg, Lucas Samaras, David von Schlegell, Ernest Trova.

³⁶⁵ Annual Exhibition 1966. Contemporary American Sculpture and Prints, The Whitney Museum of American Art, New York, Ausstellungsdauer: 16.12.1966-5.2.1967, teilgenommen haben 148 Künstler, s. Annual Exhibition 1966. Contemporary American Sculpture and Prints, (Ausst. Kat New York, The Whitney Museum of American Art, 1966/67), New York 1966.

³⁶⁶ S. Michael Benedikt, New York: Notes on the Whitney Annual 1966, in: Art International 11, 2 (20. Febr. 1969), S. 56-62, hier: S. 56f.

Jahres.³⁶⁷ Judds Beitrag figurierte prominent³⁶⁸ - wie die Arbeiten von Ronald Bladen, Tony Smith, und des Kaliforniers John McCracken³⁶⁹ - im Eingangsbereich der Ausstellung. LeWitt, Morris, Smithson und der Los Angeleno Larry Bell vervollständigten das minimalistische Segment. Dieses gelangte dank der fortgesetzten Schenkungen der Lipmans auch in die Sammlung des Museums.³⁷⁰ Als das „Whitney“ im Frühjahr 1969 die zweite Abteilung der Lipman Stiftung vorstellte, waren weitere Arbeiten von Judd und Morris sowie Ankäufe von Flavin, LeWitt und Smithson im Konvolut vertreten.³⁷¹ Die Minimalisten waren fortan integraler Bestandteil der nach 1966 im Zweijahresturnus stattfindenden Skulpturjahresausstellungen des Hauses, das im Frühjahr 1968 die erste Museumseinzelausstellung Donald Judds ausrichtete.³⁷² Die Einzelausstellung eines der führenden „*spokesmen*“ der Minimal art in einem großen New Yorker Museum kam einem Ritterschlag für die ganze Bewegung gleich: „*the imprematur of the Establishment for a style*“, wie ein Berichtersteller der „New York Times“ vermerkte.³⁷³ Das „Whitney“ widmete zwei Jahre später auch Robert Morris

³⁶⁷ Der Kritiker Dennis Adrian sprach in diesem Zusammenhang sogar von der „*Primary Structure Gang*“, vgl. Dennis Adrian, New York, in: Artforum 5, 7 (März 1967), S. 55-58, hier: S. 55.

³⁶⁸ S. ein Installationsfoto der Ausstellung, in: Arts Magazine 41, 4 (Febr. 1967), S. 54.

³⁶⁹ McCracken hatte seine Reliefs aus lackiertem Holz und Fiberglas wie „Northumberland“, sein Beitrag zur „Primary Structures“ Schau, mittlerweile auf schimmernd lasierte, an die Wand gelehnte Holzplanken reduziert, die fortan seinen Signaturstil bildeten. Die Landschaftsvorstellungen evozierenden alten Titel wurden dabei durch das „neutrale“ „*Untitled*“ ersetzt.

³⁷⁰ Die Schenkungen und „*promised gifts*“ einflußreicher Mäzene waren eine große Chance für junge Künstler, in Museumssammlungen zu gelangen. Ein Anreiz für die Stifter war sicherlich die amerikanische Steuergesetzgebung. Die preiswert erworbenen Stücke aktueller Kunst konnten, nachdem ihr Wert durch die Museumspräsenz gestiegen war, zum Zeitpunkt der tatsächlichen Schenkung mit dem vollen Zeitwert von der Steuer abgesetzt werden.

³⁷¹ Contemporary American Sculpture: Selection II, The Whitney Museum of American Art, New York, org. v. d. Howard and Jean Lipman Stiftung, Ausstellungsdauer: 15.4- 5.5.1969, vertreten waren u.a.: Walter de Maria, Dan Flavin, Donald Judd, Ellsworth Kelly, Edward Kienholz, Sol LeWitt, Robert Lichtenstein, Robert Morris, Louise Nevelson, Barnett Newman, Richard Serra, Robert Smithson.

³⁷² Don Judd, The Whitney Museum of American Art, New York, kuratiert von William C. Agee, Ausstellungsdauer: 27.2.-14.4.1968.

³⁷³ Vgl. James R. Mellow, Everything Sculpture Has, My Work Doesn't, in : The New York Times, 10. März 1968, Sek. 2, S. 21.

eine Einzelausstellung,³⁷⁴ der zuvor bereits von der „Corcoran Gallery of Art“ in Washington und dem „Detroit Institute of Art“ in einer Museumseinzelpräsentation gewürdigt worden war.³⁷⁵ Durch die veränderte Ausstellungspolitik avancierte das zuvor als träge verschrieene Haus an der Madison Avenue Ende der 60er Jahre zu einem der führenden Museen auf dem Gebiet amerikanischer Avantgarde³⁷⁶ und zog dadurch auch Sponsorengelder aus der Wirtschaft an.³⁷⁷

Im „Solomon R. Guggenheim Museum“ wurde die Minimal art erst Ende 1967 gezeigt, weil das „Jewish Museum“ mit der „Primary Structures“ Show einer geplanten eigenen Präsentation des Hauses zuvorgekommen war.

Das „Guggenheim“ war 1952 von einem Museum ungegenständlicher Kunst zu einem Haus für internationale moderne und zeitgenössische Kunst umgewidmet worden. Seit dem Bezug des Neubaus von Frank Lloyd Wright im Winter 1959 bildete die zeitgenössische amerikanische Kunst einen Schwerpunkt seines Ausstellungsprogrammes. So trug die Ausstellung „American Abstract Expressionists and Imagists“, 1961 vom Museumsdirektor H.H. Arnason kuratiert, zu einer Neubewertung der Positionen der zeitgenössischen Malerei bei.³⁷⁸ Mit dem englischen Kunstkritiker Lawrence Alloway wurde 1962 wiederum ein Kenner der Materie, d.h. sowohl der aktuellen Kunst als auch ihrer marktgerechten Bündelung und Aufbereitung, als Kurator an das Guggenheim berufen.³⁷⁹ Alloway war Mitbegründer

³⁷⁴ Robert Morris, The Whitney Museum of American Art, New York, org. v. Marcia Tucker, Ausstellungsdauer: 9.4.-31.5.1970.

³⁷⁵ Robert Morris, The Corcoran Gallery of Art, Washington D.C., Ausstellungsdauer: 24.11.-28.12.1969; gewandert: The Detroit Institute of Art, Detroit, Mich., Ausstellungsdauer: 8.1.-8.2.1970.

³⁷⁶ Nach dem Wechsel von William C. Agee ins MoMA, holte der Chefkurator Robert M. Doty, seit 1968 Nachfolger von John Gordon, mit James K. Monte und Marcia Tucker zwei junge Kuratoren an das Museum, die das Programm weiter revolutionierten.

³⁷⁷ Die Mitgliedschaft bei den „Freunden des Museums“ hatte sich um 1968 verdoppelt. Damals begann der Tabakkonzern Philip Morris sein Kunstsponsoringprogramm in Zusammenarbeit mit dem Whitney Museum, s. The Whitney Review, New York 1967-68, New York 1968, unpaginiert.

³⁷⁸ S.o. Kap. 1.

³⁷⁹ Die Kritikerin Dore Ashton urteilte über Alloway: „*The art public evidently needs its brand names, and the middle-men are quick to supply them. No one has been more obliging than Lawrence Alloway on this score. Alloway ... cannot resist the allure of the label. During the past ten years he has supplied us with many definitions, most of them packaged so that the catchy label sticks in the memory*“, vgl. Ashton, Marketing Techniques in the Promotion of Art, S. 270.

der „Independent Group“, aus der die britische Pop-art hervorgegangen war, hatte sich als Kurator des Londoner „ICA“ und redaktioneller Mitarbeiter von „Art International“ sowie als Experte auf dem Gebiet amerikanischer Kunst hervorgetan.³⁸⁰ Am Guggenheim realisierte er unter anderem die „Six Painters and the Object“ betitelte Pop-art Ausstellung im Jahr 1963 und die „Shaped Canvas“ Ausstellung von 1965, die diese Mischform aus Malerei und Relief weiter popularisierte. Alloway hatte für Ende 1966 auch eine Zusammenschau reduktiver Tendenzen in der Malerei und der neuen, geometrisch orientierten Skulptur geplant. An der neuen Abstraktion und ihrem plastischen Gegenstück, der Minimal art, wollte er beispielhaft die planvoll-systematische Organisation eines Kunstwerks nach den Improvisationen der gestischen Kunst aufzeigen. Da aber das „Jewish Museum“ die Plastik zuvor bereits ausführlich in der „Primary Structures“ Schau gezeigt hatte, wurde der Plan, die neue Skulptur in die Ausstellung zu integrieren, fallengelassen. Die „Systemic Painting“ Ausstellung, Alloways letzte Präsentation für das „Guggenheim“, beschränkte sich schließlich auf einen repräsentativen Querschnitt aus Farbfeld- und Hard edge Malerei.³⁸¹ Die neue Skulptur wurde erst ein Jahr später im Rahmen der „Guggenheim International Exhibition 1967: Sculpture from Twenty Nations“³⁸² gezeigt. Das war die erste Skulpturenausstellung überhaupt in dieser Ausstellungsreihe, was belegt, wie wichtig die Gattung nach der „Primary Structures“ Schau und der spektakulären Übersichtsausstellung „American Sculpture of the Sixties“

³⁸⁰ Die 1956 von der Londoner „Independent Group“ organisierte Ausstellung „This is Tomorrow“ gilt als Geburtsstunde der britischen Pop-art. Die Tätigkeit als Londoner Korrespondent für „Art International“ hatte Alloway 1957 aufgenommen, von 1962 bis 1968 fungierte er als „Contributing Editor“ und dann als „Advisory Editor“ für das Magazin.

³⁸¹ Systemic Painting, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, org. v. Lawrence Alloway, Ausstellungsdauer: 21.9.-27.11.1966, vertreten waren 28 Künstler, darunter: Thomas Downing, Dean Fleming, Al Held, Ellsworth Kelly, Agnes Martin, Alexander Liberman, Barnett Newman, Kenneth Noland, Ad Reinhardt, Frank Stella, Neil Williams.

³⁸² Guggenheim International Exhibition 1967. Sculpture from Twenty Nations, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, kurat. v. Edward F. Fry, Ausstellungsdauer: 20.10.1967-4.2.1968, vertreten waren 77 Künstler aus 19 Nationen, darunter u.a.: Larry Bell, Pol Bury, Alexander Calder, Anthony Caro, John Chamberlain, Eduardo Chillida, George Segal, Mark di Suvero, Naum Gabo, Donald Judd, Ellsworth Kelly, Phillip King, Thomas Lenk, Jacques Lipchitz, John McCracken, Henry Moore, Robert Morris, Robert Murray, Louise Nevelson, Claes Oldenburg, Eduardo Paolozzi, Georg Karl Pfahler, Pablo Picasso, David Smith, Tony Smith, Jean Tinguely, William Tucker. Weitere Stationen dieser Ausstellung waren Toronto, Ottawa und Montreal.

Anfang 1967 in Los Angeles³⁸³ geworden war.³⁸⁴

Diese „Guggenheim Internationale“ präsentierte aktuelle Arbeiten von Künstlern unterschiedlichen Alters. Daran sollten generationstypische Zielsetzungen und Errungenschaften von Bildhauern des 20. Jahrhunderts aufgezeigt werden. So wollte der neue Chefkurator Edward F. Fry seine Theorie belegen, daß nur die mit der Generationenfolge einhergehenden Konflikte die aktuelle Situation in der Skulptur verständlich machten.³⁸⁵ Die dem Ausstellungskonzept - eine Art generationaler Konflikttheorie - zugrundeliegende Systematik wurde auch von Thomas M. Messer, dem Direktor des Guggenheim, im Katalogvorwort aufgenommen.³⁸⁶ Darin unterschied er zwischen drei Bildhurgenerationen mit genau definierten Lebensleistungen. Da war die vor 1910 geborene Generation der „*international modern masters*“, die die stilistischen Innovationen ihrer Jugend - Kubismus, Konstruktivismus und Expressionismus - weiter fortführten. Die zweite bildeten die zwischen 1910 und etwa 1925 Geborenen, die auf die „*stilistische Verhärtung*“ ihrer Vorgänger mit der individuellen Geste, dem „*privaten Mythos des künstlerischen Prozesses*“ reagiert hätten,³⁸⁷ und „*Lastly, and in some ways most importantly*“³⁸⁸ kam die letzte Gruppe, die nach 1925 geborenen Künstler. Diese Generation mache mit alldem kurzen Prozeß und verfolge eine Politik der „*tabula rasa*“, „*the clean slate upon which a totally new and independent art may be invented*“.³⁸⁹ Als radikalste amerikanische Beispiele dafür nannte Messer Donald Judd, Larry Bell, John McCracken und Robert Morris. Diese Künstler setzten einen vorgefaßten Entwurf („*concept*“), dessen Ausführung problemlos anderen über-

³⁸³ S.u.

³⁸⁴ Auch auf Auktionen wurden damals erstmals ganze Konvolute mit Skulpturen der klassischen Moderne angeboten und zu Höchstpreisen zugeschlagen. Zuvor stellten Skulpturen nur Einzelposten im Versteigerungsangebot. In der Kunstmarktkolumne des „Arts Magazine“ hieß es dazu: „*Such specialized categories would not even have been considered as recently as five years ago, when sculpture was still the Cinderella step sister to painting on the auction market*“, vgl. Laila Damiano, Art Market. Sculpture: More Art for the Dollar, in: Arts Magazine 41, 4 (Febr. 1967), S. 18.

³⁸⁵ S. Edward F. Fry, Introduction, in: Guggenheim International Exhibition 1967. Sculpture from Twenty Nations, (Ausst.-Kat. New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 20.10.1967-4.2. 1968), New York 1967, S. 12-17, hier: S. 16.

³⁸⁶ S. T[homas] M. M[esser], Preface, ebd., S. 10f, hier: S. 10.

³⁸⁷ Vgl. Fry, Introduction, ebd., S. 16.

³⁸⁸ Vgl. Messer, Preface, ebd., S. 10.

lassen werden könne, an die Stelle prozessualer, „relationaler“ Kompositionsmethoden. Damit negierten sie alle aus diesem Formfindungsprozeß abgeleiteten metaphysischen Entwürfe, die die abendländische Kunst von der Renaissance bis zum Kubismus bestimmt hätten.³⁹⁰ Die Katalogbeiträge waren zugunsten der Künstler der jüngsten Generation und hier vor allem der Amerikaner und Briten gewichtet: „*Its further remarkable that with few exceptions the English-speaking peoples exert a sculptural hegemony over the rest of the world*“. West-Europäer und Franzosen hingegen, so Fry, beuteten lieber die Innovationen ihrer Vorgänger weiter aus „*than ... attempting fundamentally new approaches to sculpture*“.³⁹¹

Der Ausstellungsparcours war zum ersten Mal so angelegt, daß der Besucher die spektakuläre Rampe des „Guggenheim“ Museums von oben nach unten abschrift; dabei gestaltete sich der Gang hinunter für ihn als „Zeitreise“ durch die neuere Kunstgeschichte. Die Abfolge der Exponate entsprach dem Generationenschema des Ausstellungskonzepts: im oberen Bereich waren die „*international modern masters*“ zu sehen, darauf folgten die Skulpturen der „mittleren“ Generation, die unteren Windungen der Rampe besetzten die „*jungen Rebellen*“.³⁹²

Einer der mit einem Ankauf verbundenen Preise wurde Robert Morris zuerkannt, der 1969 auch in der „Selected Sculpture and Works on Paper“ Ausstellung des „Guggenheim“ vertreten war. Nach diesem Entree setzte das Museum sein Engagement auf dem Gebiet der Minimal art 1970 mit einer Einzelausstellung von Carl Andre fort,³⁹³ einem anderen „*High Priest of Minimal*“, so ein Kritiker der „New York Times“.³⁹⁴ Im Vorwort des Kataloges würdigte die Kuratorin Diane Waldman ausführlich die Leistung des Künstlers: er habe zusammen mit den anderen Minimalisten Robert Morris, Dan Flavin, Sol LeWitt und Donald Judd die Position der amerikanischen Skulptur in den Mittsechzigern erfolgreich neu definiert.³⁹⁵ Bei der näch-

³⁸⁹ Vgl. Fry, Introduction, ebd., S. 16.

³⁹⁰ S. ders., ebd., S. 16f.

³⁹¹ Vgl. ders., ebd., S. 15.

³⁹² S. James R. Mellow, The 1967 Guggenheim International, in: Art International 11, 10 (Weihnachten 1967), S. 50-56, hier: S. 54.

³⁹³ Carl Andre, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, N.Y., kurat. v. Diane Waldman, Ausstellungsdauer: 29.9.-22.11.1970, gewandert: The Saint Louis Art Museum, St. Louis, Missouri, 13.5.-27.6.1971.

³⁹⁴ Vgl. Peter Schjeldahl, High Priest of Minimal, in: The New York Times, 18. Okt. 1970, S.23.

³⁹⁵ S. Diane Waldman, Carl Andre, in: Carl Andre, New York 1970, S. 6-23,

sten, in großen Teilen ebenfalls von Diane Waldman kuratierten „Guggenheim International Exhibition 1971“³⁹⁶ wurden Earth-, Concept-, Process art und Arte Povera vorgestellt, die mit herkömmlichen Gattungsbegriffen nicht mehr faßbar waren. Gleichfalls präsent war auch die Riege der Minimalisten,³⁹⁷ die als Wegbereiter eines neuen, anti-traditionellen Kunstbegriffes und somit als Vorreiter der neuen Strömungen eine Schlüsselposition im theoretischen Gebäude der Kuratorin einnahmen.³⁹⁸

Das „Museum of Modern Art“ hatte mit seinen Ausstellungen die neue Abstraktion, die Assemblage und die Pop-art frühzeitig sanktioniert. Nach dem zweifelhaften Erfolg der Op-art Ausstellung „The Responsive Eye“ von 1965 aber³⁹⁹ war es in puncto „Neue Tendenzen“ Ausstellungen merklich zurückhaltender geworden. Deshalb wurde die Minimal art dort erst 1968 gezeigt, in der Ausstellung „The Art of the Real. USA 1948-1968“, die anschließend in mehrere europäische Metropolen wanderte. Der Kurator, E.C. Goossen, wollte mit dieser Ausstellung den „*significant, identifiable change*“ aufzeigen, der sich in der amerikanischen Kunst während der letzten beiden Dekaden vollzogen habe. Die von ihm nachgezeichnete Entwicklung führte von den subjektiven Ausdruckskürzeln der gestischen Maler über die Bilder eines Newman, Rothko oder Still bis hin zu den „*unhierarchischen*“, „*kristallklaren*“ Strukturen von neuer Abstraktion und Minimal art.⁴⁰⁰ Neben Beispielen aus der Malerei dienten ihm Arbeiten von And-

hier: S. 6f.

³⁹⁶ Guggenheim International Exhibition 1971, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, kurat. v. Diane Waldman, (Amerika u. West-Europa), u. Edward F. Fry, (Südamerika, Asien u. Ost-Europa), Ausstellungs-dauer: 12.2.-11.4.1971, vertreten waren: Carl Andre, Daniel Buren, Victor Burgin, Hanne Darboven, Walter de Maria, Antonio Dias, Jan Dibbets, Dan Flavin, Michael Heizer, Donald Judd, On Kawara, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Richard Long, Mario Merz, Robert Morris, Bruce Nauman, Robert Ryman, Richard Serra, Jiro Takamatsu, Lawrence Weiner.

³⁹⁷ Diese Guggenheim Ausstellung wurde vor allem aufgrund eines Eklats berühmt. Flavin hatte gegen Burens Streifenbanner protestiert, weil er seine eigene, ebenfalls im Lichtschacht der Rotunde angebrachte Lichtinstallation dadurch beeinträchtigt sah. Als die Ausstellungsleitung Burens Arbeit daraufhin entfernte, protestierte wiederum Carl Andre gegen die „Zensur“ und zog seine Arbeit zurück.

³⁹⁸ S. Diane Waldman, New Dimensions/Time-Space: Western Europe and the United States, in: Guggenheim International Exhibition 1971, (Ausst.-Kat. New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 1971), New York 1971, S. 15-26, hier: S. 15f.

³⁹⁹ S. Anm. 145.

⁴⁰⁰ „*especially observable in the common application of simple and regular-*

re, Judd, LeWitt, McCracken, Morris und Tony Smith als Beleg für seine These, daß das „*heutige 'Wirkliche'*“, in der amerikanischen Kunst das „*nicht weiter reduzierbare, unhinterfragbare Objekt*“ sei.⁴⁰¹ Dessen „*hermetische Andersartigkeit*“ sei nur mit der eines Stückes Natur, eines Baumes oder Felsens in der Welt der natürlichen Dinge vergleichbar.⁴⁰²

Ein Jahr später befanden sich Arbeiten von Judd und Morris in einer vom „Museum of Modern Art“ für amerikanische Provinzmuseen organisierten Wanderausstellung mit dem Titel „New Media: New Methods“.⁴⁰³ Die von Kynaston McShine, mittlerweile Kurator beim „MoMA“, kuratierte Ausstellung sollte den Menschen in der Peripherie einen Überblick über die „Neuen Tendenzen“ der 60er Jahre verschaffen. Im nächsten Jahr folgten weitere Ausstellungen des Museums unter Beteiligung der Minimalisten, so die 1970 von Jennifer Licht kuratierte Ausstellung „Spaces“, an der Flavin, Morris und Larry Bell teilnahmen.⁴⁰⁴ In der „Information“ Ausstellung, der ersten Konzeptkunstschau des Museums, waren Andre, Morris, LeWitt und Smithson ebenfalls vertreten.⁴⁰⁵

Obschon das „MoMA“ bei der Durchsetzung der Minimal art keine trei-

ized patterns and systems ... is a democratic ordering of similar parts brought together into a totality. Hierarchical passions and dynamics are left behind, and we are faced instead with self-evident, crystalline structure, the objectively (instead of subjectively) real“, vgl. E.C. Goosen, Preface and Acknowledgements, in: The Art of the Real: USA 1948-1968, (Ausst.-Kat. New York, The Museum of Modern Art, 1968), New York 1968, S. 7-11, hier: S. 9.

⁴⁰¹ Goossen konzidierte, daß das neue „*Wirkliche*“ sich modifizierter Formen der abstrakten Moderne bediene. Aber anders als im europäischen Idealismus, beeilte er sich hinzuzufügen, verbinde man mit der neuen Kunst weder universelle Essenzen, Metaphern oder Symbole, noch wolle man damit an die Gefühle appellieren oder der geistigen Erbauung dienen. „*Today's real ... seems to have no desire at all to justify itself, but instead offers itself - for whatever its uniqueness is worth - in the form of the irreducible, irrefutable object*“, vgl. ebd. S. 7.

⁴⁰² „*The new work of art is very much like a chunk of nature, a tree, a rock, a cloud, and possesses much the same hermetic 'otherness'*“, vgl. ebd. S. 11.

⁴⁰³ New Media: New Methods, Robertson Center, Binghamton, N.Y., org. v. The Museum of Modern Art, New York, Ausstellungsdauer: 16.3.-13.4.1969. Die Ausstellung tourte bis Mitte 1969 in verschiedenen amerikanischen Städten.

⁴⁰⁴ Spaces, The Museum of Modern Art, New York, kuratiert v. Jennifer Licht, Ausstellungsdauer: 30.12.1969-1.3.1970, teilgenommen haben: Michael Asher, Larry Bell, Dan Flavin, Robert Morris, PULSA, Franz Erhardt Walther.

⁴⁰⁵ Information, The Museum of Modern Art, New York, Ausstellungsdauer:

bende Kraft war, fanden die Minimalisten beizeiten Eingang in die ständige Sammlung des Museums. Der bekannte Architekt Philipp Johnson, ein Kunstsammler und „Trustee“ des Museums, hatte schon Jasper Johns in die Museumssammlung gebracht, und über ihn gelangte auch die Minimal art dorthin. Bereits 1967 waren Arbeiten von Flavin, Judd und Morris aus seinem Besitz als „*Promised Gifts*“ im Bestandsverzeichnis des Museums aufgeführt.⁴⁰⁶ Im 1977er Bestandskatalog waren weitere Stücke von den oben genannten Künstlern nebst Neuzugängen von Andre, LeWitt⁴⁰⁷ und Smithson verzeichnet, die durch private Schenkungen und die Stiftung „National Endowment for the Arts“ in die Museumssammlung eingingen.⁴⁰⁸

Wie wichtig der zeitgenössische Sektor für das Prestige auch eines der großen Museen mit heterogenen, aus nahezu allen Bereichen und Epochen der Weltkunst stammenden Sammlungsbeständen war, zeigt das Beispiel des „Metropolitan Museum of Art“. Bis Mitte der 60er Jahre machten dessen Ausstellungen auf dem Gebiet der Gegenwartskunst nur einen geringen Teil der gesamten Ausstellungsaktivität aus. Das änderte sich 1967, als Thomas P.F. Hoving Direktor des Hauses wurde. Hoving, der als New Yorker Grünflächenbeauftragter die erste zeitgenössische Skulpturen- ausstellung im öffentlichen Raum initiiert hatte,⁴⁰⁹ gründete ein „Department of Contemporary Art“ am „Metropolitan Museum“.⁴¹⁰ Es wurde von Henry M. Geldzahler geleitet,⁴¹¹ der 1966 als amerikanischer Kommissar der

2.7.-20.9.1970.

⁴⁰⁶ S. *Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art 1929-1967*, hrsg.v. Alfred H. Barr, Jr., New York 1967, S. 606-608. Ebendort waren auch Arbeiten von Ronald Bladen und Larry Bell verzeichnet.

⁴⁰⁷ Das Museum of Modern Art widmete LeWitt 1978 eine Einzelausstellung.

⁴⁰⁸ S. *Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art. Catalog of the Collection*. 1. Jan. 1977, hrsg.v. Alicia Legg, New York 1977.

⁴⁰⁹ *Sculpture in Environment*, org.v. New York City Department of Parks, New York, Ausstellungsdauer: Oktober 1967, vertreten waren u.a.: Mark di Suvero, Ronald Bladen, Robert Grosvenor, Marisol, Isamu Noguchi, Louise Nevelson, Barnett Newman, Claes Oldenburg, David Smith, Tony Smith, David von Schlegell.

⁴¹⁰ S. Thomas P.F. Hoving, Foreword, in: *New York Painting and Sculpture: 1940-1970*, (Ausst.-Kat New York, The Metropolitan Museum of Art, 1969/1970), New York 1969, S. 11f, hier: S. 11.

⁴¹¹ Ein Kolumnist der Herald Tribune nannte ihn den „Telstar of the art world and all its subsidiary planets - a man so tuned in to all its wave length that he registers events almost before they happen“, vgl. Frances Fitzgerald, *What's New*, Henry Geldzahler, *What's New?*, in: *New York Herald Tribune*, 21. Nov. 1965, S. 15, hier zitiert nach Sandler, *American Art of the 1960's*, S. 91.

Biennale in Venedig fungiert hatte.⁴¹² Der Kunsthistoriker richtete auch die große Ausstellung „New York Painting and Sculpture. 1940-1970“ zur Jahreswende 1969/70 aus,⁴¹³ mit der das Metropolitan Museum, unterstützt von der „Xerox Corporation“,⁴¹⁴ seine Hundertjahrfeier beging.

Über vierhundert Exponate von 43 Künstlern sollten einen repräsentativen Überblick über die dreißigjährige Geschichte der „New York School“ vermitteln, die der Kurator im Katalog der Jubiläumsausstellung als „*historical successor to the 'School of Paris'*“, vorstellte. Die Ausstellung nahm den ganzen zweiten Stock des im Umbau befindlichen und deshalb ausgeräumten Museums ein, dessen eigens für die neugegründete zeitgenössische Abteilung errichteter Neubaufügel noch nicht fertiggestellt war. Ausgewählt wurden nur Künstler, so Geldzahler, die großes Echo bei der Kunstkritik gefunden und/oder mit einem innovativen, richtungsweisenden Beitrag als Antwort auf bereits etablierte Stile den Fortgang der amerikanischen Kunst entscheidend verändert hätten: „*The current exhibition was conceived as an accumulation of thirty years of solutions to a constantly changing set of problems - problems and solutions that make up a vital tradition.*“⁴¹⁵

Geldzahler, seinerzeit gegenüber der Pop-art merklich erkaltet,⁴¹⁶ nahm

⁴¹² XXXIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte Venezia, Venedig, Ausstellungsdauer: 18.6.-16.10.1966. Geldzahler nominierte Helen Frankenthaler, Ellsworth Kelly, Roy Lichtenstein u. Jules Olitski für die amerikanische Sektion.

⁴¹³ New York Painting and Sculpture: 1940-1970, The Metropolitan Museum of Art, New York, kurat. v. Henry Geldzahler, Ausstellungsdauer: 18.10.1969-1.2.1970, vertreten waren u.a.: Josef Albers, Alexander Calder, Richard Chamberlain, Joseph Cornell, Stuart Davis, Willem de Kooning, Burgoyne Diller, Mark di Suvero, Dan Flavin, Helen Frankenthaler, Arshile Gorky, Philip Guston, Hans Hofman, Edward Hopper, Jasper Johns, Donald Judd, Ellsworth Kelly, Franz Kline, Roy Lichtenstein, Morris Louis, Robert Morris, Robert Motherwell, Barnett Newman, Kenneth Noland, Claes Oldenburg, Jules Olitski, Jackson Pollock, Larry Poons, Robert Rauschenberg, Ad Reinhardt, James Rosenquist, Mark Rothko, George Segal, David Smith, Tony Smith, Frank Stella, Clyfford Still, Andy Warhol.

⁴¹⁴ S. Thomas P.F. Hoving, Foreword, in: New York Painting and Sculpture: 1940-1970, hier: S. 12.

⁴¹⁵ Vgl. Henry Geldzahler, New York Painting and Sculpture: 1940-1970, in: ebd., S. 15-38, hier: S. 23f

⁴¹⁶ Geldzahler nominierte als Kommissar der Biennale in Venedig 1966 mit Roy Lichtenstein nur einen Pop-Künstler, während die anderen drei - Frankenthaler, Kelly und Olitski - der „Post Painterly Abstraction“ zugeordnet wurden. Inzwischen betrachtete er die Pop-art nur noch als eine Episode, „*an interesting one that has left its mark on the decade, and will*

alle „Neue Tendenzen“ in die Ausstellung auf, die vor 1965 in New Yorker Galerien gezeigt worden waren.⁴¹⁷ Junk-Sculpture, Assemblage, Pop-art, die reduktive Malerei der neuen Abstraktion und Minimal art wurden dort als aufeinanderfolgende Höhepunkte in der jüngsten Geschichte der modernen Kunst vorgestellt, über deren Zukunft nach Meinung des Kurators von jetzt an New York und nicht mehr Paris entschied. Der Abstrakte Expressionismus bildete den historischen Ausgangspunkt dieses Zeitpanoramas, an dessen vorläufigem Ende - vertreten durch Flavin, Judd und Morris, den „*leading theoreticians ...and ... most accomplished practitioners*“ - die minimalistische Skulptur stand, „*the most recent movement in American art with a coherent body of work and a sizeable critical literature.*“⁴¹⁸

Das Interesse der Museen an aktuellen Strömungen fiel oftmals mit Neubaumaßnahmen, Renovierungen, Anbauten und Abteilungsneugründungen zusammen.⁴¹⁹ Damit reagierten die Museumsverantwortlichen auf den „culture boom“, der auch der Hochkultur Medieninteresse und ein Massenpublikum versprach - zumal seit sich in der Pop-art Hoch- und Alltagskultur

continue to affect the future, but not as a major modern movement which continues to spawn new artists“, vgl. ebd., S. 37.

⁴¹⁷ Geldzahler sah die Entdeckung und Promotion neuer Talente nicht als Aufgabe des „Metropolitan“, s. ebd., S. 24.

⁴¹⁸ Vgl. ebd., S. 37f.

⁴¹⁹ Die „Washington Gallery of Modern Art“, die nach ihrer Angliederung an die „Corcoran Gallery“ Robert Morris 1969 als erstes US-amerikanisches Museum eine Einzelausstellung widmete, war 1962 als Ausstellungsinstitut für zeitgenössische Kunst gegründet worden, (s.u.). Das „Institute of Contemporary Art“ („ICA“) der „University of Pennsylvania“ in Philadelphia, das bereits 1964/65 erstmals Minimal art im Programm hatte, war 1963 als reines Wechselausstellungsinstitut ins Leben gerufen worden, (s.o.). Larry Aldrich, der in den 60er Jahren seine Sammlung auf zeitgenössische Kunst umstellte, eröffnete sein Sammlermuseum in Ridgefield, Conn., im Jahr 1964, (s.u.). Aktuelle Kunst zu zeigen, war auch das Gründungsmotiv für das 1967 etablierte „Museum of Contemporary Art“ in Chicago, das die erste Museumseinzelausstellung Flavins ausrichtete, (s. Anm. 320 u. s.u.). Die Neuorientierung des zuvor als inaktuell und betulich geltenden „Whitney Museum of American Art“ fiel mit dem Umzug des Hauses in das neue Breuer-Gebäude an der Madison Avenue zusammen, und das „Jewish Museum“ trat mit der Rauschenberg-Retrospektive 1963 in seinen durch den List-Neubaufügel erweiterten Räumen in eine Phase unbedingter Zeitgenossenschaft ein, (s.o.). Die Eröffnung seiner neuen Gebäude und Liegenschaften mit der Großausstellung „Sculpture of the Sixties“ 1967 war das Bekenntnis des „Los Angeles County Museum of Art“, („LACMA“), zur Kunst der Zeit, (s.u.), und das „Metropolitan Museum“ erhielt mit dem „Department of Contemporary Art“ 1968 eine neue Abteilung und 1969 einen Anbau dafür.

miteinander verbunden hatten. Sie konkurrierten um mediale Aufmerksamkeit, um ein junges, kunstinteressiertes Publikum, um Stifter und, wie das Beispiel des „Whitney Museum“ zeigt, um Sponsorengelder aus der Industrie, die aktuelle Kunst als Mittel der Imagepflege entdeckt hatte.⁴²⁰ Nicht zuletzt weil junge Kunst als „Schmiermittel“ in diesem Wettbewerb funktionierte, fand die Minimal art so schnell in die Museen. Dadurch wuchs die Reputation der Minimalisten, die daraufhin von weiteren Museen umworben wurden. Das System war somit ein Selbstläufer. Verstärkt wurde diese Tendenz noch durch das spezielle Verhältnis von Zentrum und Peripherie, da Erfolge in der Kunstmetropole an der Ostküste in die Fläche ausstrahlten. Denn was einmal im Ausstellungskanon der New Yorker Museen verankert war, wurde von jenen Museen und Kunstinstituten in der Provinz übernommen, die zwar keine Trendsetter sein wollten, aber gerne am bereits sanktionierten New Yorker Chic partizipierten.⁴²¹ Deshalb setzte sich die Minimal art nach ihrer Etablierung in der New Yorker Museumslandschaft auch landesweit durch, was an den zahlreichen Ausstellungsbeteiligungen der Minimalisten außerhalb New Yorks abzulesen ist.

Im „Walker Art Center“ in Minneapolis, dem wichtigsten Haus für zeitgenössische Kunst im Mittleren Westen, wurde die Minimal art erstmals im Herbst 1966 gezeigt: die Ausstellung „Eight Sculptors: The Ambiguous Image“ integrierte Judd und Morris in ein Neo-Dada/Pop-art Umfeld.⁴²² Die „Six Artists. Six Exhibitions“ Schau des Museums im Sommer 1968 brachte Arbeiten von Smithson und dem Kalifornier Larry Bell mit neuer Abstraktion und kinetischer Skulptur zusammen,⁴²³ und bei der „Fourteen Sculptors:

⁴²⁰ S.o., Das Whitney Museum

⁴²¹ Hilton Kramer etwa berichtete, daß „University“ und „College-Art-Departments“ die New Yorker Szene beobachteten wie „*Kremlinologists count noses at the May Day parade*“, vgl. Hilton Kramer, *An Art of Boredom?*. Zudem kolportierte er, daß die Kunstabteilungen der Universitäten angesichts der Schwemme von Minimal art Ausstellungen im Frühjahr 1966 ihre Werkstätten schon einmal für „*large-scale carpentry and metalwork*“ aufrüsteten, s. ebd.

⁴²² *Eight Sculptors: The Ambiguous Image*, Walker Art Center, Minneapolis, Minn., Ausstellungsdauer: 22.10.-4.12.1966, vertreten waren: Christo, Donald Judd, Robert Morris, Claes Oldenburg, Lucas Samaras, George Segal, Ernest Trova u. H.C. Westermann. Die Ausstellung kuratierte der junge niederländische Konservator Jan van der Marck, der 1967 als Gründungsdirektor an das „Museum of Contemporary Art“ in Chicago wechselte, wo er Dan Flavin zur Jahreswende 1967/68 eine Einzelausstellung einrichtete, s.u.

⁴²³ *6 Artists, 6 Exhibitions*, Walker Art Center, Minneapolis, Minn., Ausstel-

The Industrial Edge“ Ausstellung im Frühjahr 1969 vertraten Bladen, Bell, Grosvenor, Judd und Morris die Minimal art.⁴²⁴ Die beiden letztgenannten wurden im Katalog als die großen „Theoretiker“ der neuen amerikanischen Skulptur gewürdigt.⁴²⁵

Das 1964 gegründete „Aldrich Museum for Contemporary Art“ in Ridgefield, Conn., beherbergte die zeitgenössischen Sammlung des Textilmagнатаn Larry Aldrich, einem engagierten Mäzen junger Kunst.⁴²⁶ Der Skulpturengarten des Museums, das in regelmäßigen Wechsellausstellungen über die aktuellen New Yorker Entwicklungen informierte, eröffnete im Sommer 1967 mit Arbeiten der „Primary Structures“ Teilnehmer Anthony Caro, Robert Grosvenor, Robert Morris und Tony Smith. Anfang 1968 wurden dort Skulpturen von Andre, Judd, LeWitt, Steiner und Smithson im Rahmen der „Cool Art - 1967“ Ausstellung gezeigt, einer Mischung aus Hard edge Malerei und neuer, geometrisch orientierter Skulptur.⁴²⁷ Bei der Präsentation der Sammlung des Architekten Hanford Yang im „Aldrich Museum“ Ende 1968 waren Arbeiten von Judd, Morris und Flavin vertreten,⁴²⁸ und Flavin und Smithson waren zudem an der Ausstellung „Highlights of the 1968-69 Season“ in Ridgefield beteiligt.

Das „Art Institute of Chicago“, das bereits 1965/66 erstmals Werke der Minimal art gezeigt hatte, beteiligte Andre, den Kalifornier Bell, LeWitt und Judd, der dort 1969 in einer Gruppenausstellung vertreten war,⁴²⁹ an seiner

lungsdauer: 11.5.-23.6.1968, vertreten waren: Larry Bell, Chryssa, Will Insley, Robert Irwin, Robert Smithson, Robert Whitman.

⁴²⁴ Fourteen Sculptors: The Industrial Edge, Walker Art Center, Minneapolis, Minn., Ausstellungsdauer: 29.5.-21.6.1969, vertreten waren u.a.: Larry Bell, Ronald Bladen, Robert Grosvenor, Don Judd, Craig Kauffman, Ellsworth Kelly, Robert Morris, Robert Murray, David Weinrib, Peter Alexander, Valentine de Wain.

⁴²⁵ S. Martin Friedman, 14 Sculptors: The Industrial Edge/The Theorists: Judd and Morris, in: 14 Sculptors: The Industrial Edge“, (Ausst.-Kat. Minneapolis, Walker Art Center, 29.5.-21.6.1969), Minneapolis 1969, S. 31-33.

⁴²⁶ S. John Russell, Collector: Larry Aldrich, Art in America 57, 1 (Jan-Feb. 1969), S. 56-65, u. Spaeth, American Art Museums, S. 35-37.

⁴²⁷ Cool Art - 1967, Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield, Conn., Ausstellungsdauer: 7.1.-17.3.1968, vertreten waren u.a.: Carl Andre, Donald Judd, Sol LeWitt, Ad Reinhardt, Robert Smithson, Michael Steiner, Christopher Wilmarth.

⁴²⁸ Art of the 60's. Selections from the Collection of Hanford Yang, Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield, Conn., Ausstellungsdauer: 29.9.-22.12.1968.

⁴²⁹ Dies war eine Gruppenausstellung anlässlich der 29. Jahresausstellung

Jahresausstellung amerikanischer Kunst im Jahr 1970.⁴³⁰ Ein anderes Chicagoer Ausstellungsinstitut, das 1967 gegründete „Museum of Contemporary Art“, richtete Dan Flavin zur Jahreswende 1967/68 eine Einzelausstellung aus.⁴³¹

Die „Washington Gallery of Modern Art“, im Jahr 1962 als Ausstellungsort für zeitgenössische Kunst ins Leben gerufen, zeigte 1967 Judd und Flavin nebst vier jungen kalifornischen Künstlern in der von Barbara Rose kuratierten Ausstellung „A New Aesthetic“.⁴³² Das Institut wurde 1968 der - ursprünglich auf vormoderne amerikanische Kunst spezialisierten – „Corcoran Gallery of Art“ angegliedert, die 1969 die erste Museumseinzelausstellung Robert Morris' ausrichtete.⁴³³ Diese Einzelausstellung wurde vom renommierten „Detroit Institute of Arts“, einem Museum mit enzyklopädischem Sammlungsbestand, übernommen. Zuvor hatte das Haus, dessen bislang unterrepräsentierte zeitgenössische Abteilung in den 60er Jahren mehr Gewicht erhielt, bereits Skulpturen von Morris, Judd, Smithson und Tony Smith in der „Form - Color - Image“ Ausstellung von 1967 gezeigt.⁴³⁴

Kalifornien besaß mit San Francisco und Los Angeles, das mit New York in Konkurrenz zu treten suchte, zwei aufstrebende Kunstmetropolen. Um am Erfolg New Yorker Avantgarde-Kunst teilzuhaben und die eigene Kunstszene aufzuwerten, integrierten die kalifornischen Museen und Kunstinstitute heimische Künstler in ihren Präsentationen aktueller New Yorker Kunstströmungen. Das „Los Angeles County Museum of Art“, („LACMA“), dessen Bedeutung und finanzielle Ausstattung mit den großen New Yorker Museen vergleichbar war,⁴³⁵ beging die Einweihung seiner neuen Gebäude

der „Society of Contemporary Art“.

⁴³⁰ 69th American Exhibition, The Art Institute of Chicago, Chicago, Ill., Ausstellungsdauer: 17.1. -22.2.1970, vertreten waren u.a.: Carl Andre, Larry Bell, Robert Irwin, Donald Judd, Sol LeWitt, Robert Morris, Robert Smithson.

⁴³¹ alternating pink and „gold“, The Museum of Contemporary Art, Chicago, Ill., Ausstellungsdauer: 9.12.1967-14.1.1968.

⁴³² A New Aesthetic, The Washington Gallery of Modern Art, Washington D.C., Ausstellungsdauer: 6.5.-25.6.1967.

⁴³³ Robert Morris Einzelausstellung, The Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C., Ausstellungsdauer: 24.11.-28.12.1969; gewandert: The Detroit Institute of Arts, Detroit, Mich., Ausstellungsdauer: 8.1.-8.2.1970.

⁴³⁴ Form - Color - Image, The Detroit Institute of Arts, Detroit, Mich., Ausstellungsdauer: 11.4.-21.5.1967.

⁴³⁵ Das LACMA hatte mit der Hard edge Ausstellung „Four Abstract Classicists“ von 1959 die neue Abstraktion mit auf den Weg gebracht. 1963 zeigte das Museum in der Ausstellung „Six Painters and the Object“

mit der „Sculpture of the Sixties“ Ausstellung. Diese Großausstellung, die hundert Werke von achtzig Künstlern zusammenbrachte⁴³⁶ und deren Etat mit mehreren hunderttausend Dollar den Rahmen alles bisher Dagewesenen sprengte, war das Ausstellungsereignis des Jahres 1967. Damit wurde der neue Stellenwert der Skulptur, die so lange im Schatten der Malerei gestanden hatte, bestätigt. Gezeigt wurden alle Tendenzen der amerikanischen Skulptur der 60er Jahre, die neue Formen in die Plastik eingeführt und damit traditionelle Vorstellungen von Skulptur unterlaufen hätten, so Ausstellungskurator Maurice Tuchman.⁴³⁷ Dazu zählten: Assemblage, Pop-art Objekte, kinetische Skulptur, die San Francisco „Funk Art“, darunter fielen z.B. Richard Serra und Bruce Nauman, und die Minimal art. Diese nahm sowohl im Einführungstext von Tuchman als auch in anderen Katalogessays, dort zum Teil unter den Stichworten „unitary objects“ und „primary structures“ behandelt, breiten Raum ein.⁴³⁸ Dabei war es gleichgültig, ob die Texte sich dieser Kunstströmung kritisch oder zustimmend näherten. Zu den Minimalisten wurden neben Andre, Flavin, Judd, Morris, LeWitt und Smithson noch Ronald Bladen, Robert Grosvenor,⁴³⁹ Tony Smith,⁴⁴⁰ Anne

New Yorker und kalifornische Pop-art. Ein Jahr später stellte Clement Greenberg dort seine „Post Painterly Abstraction“ Auswahl vor und 1965 erklärte die Ausstellung „New York School: The First Generation“ den Abstrakten Expressionismus zu einem historischen Kapitel amerikanischer Kunst.

⁴³⁶ American Sculpture of the Sixties, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, kurat. v. Maurice Tuchman, Ausstellungsdauer: 28.4.-25.6.1967; gewandert nach: Philadelphia, The Philadelphia Museum of Art, 15.9.-29.10.1967, teilgenommen haben u.a.: Carl Andre, Larry Bell, Ronald Bladen, Anthony Caro, Joseph Cornell, Tom Doyle, Dan Flavin, Robert Grosvenor, Don Judd, Ellsworth Kelly, Edward Kienholz, Tony de Lap, Sol LeWitt, Roy Lichtenstein, Marisol, John McCracken, Robert Morris, Nakian, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, George Rickey, Lucas Samaras, George Segal, David von Schlegell, David Smith, Tony Smith, Robert Smithson, Kenneth Snelson, George Sugarman, Mark di Suvero, Michael Todd, David Weinrib, H.C. Westermann.

⁴³⁷ Maurice Tuchman, Introduction, in: American Sculpture of the Sixties, (Ausst.-Kat. Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 28.4.-25.6.1967, u. Philadelphia, The Philadelphia Museum of Art, 15.9.-29.10.1967), hrsg. v. M. Tuchman, Los Angeles 1967, S. 10-12.

⁴³⁸ S. z.B. Barbara Rose, Post-Cubist Sculpture, in: ebd., S. 37-39, u. Clement Greenberg, Recentness of Sculpture, in: ebd., S. 24-26.

⁴³⁹ Grosvenor - von Lucy Lippard wegen seiner gegliederten Metallskulpturen noch Anfang 1966 als „[David] Smith-inspired sculptor“ kritisiert, s. Lippard, New York Letter: Recent Sculpture as Escape, S.49, hatte seine Formen wesentlich vereinfacht. Er wurde seit der „Primary Structures“ Ausstellung häufig den Minimalisten zugerechnet, weil seine monumentale, von der Decke herabstoßende V-Form in unmittelbarer

Truitt und die Kalifornier Larry Bell, Tony de Lap, John McCracken und Judy Gerowitz gezählt. Des weiteren widmete das „LACMA“ Dan Flavin im Jahr 1970 eine Einzelausstellung und integrierte ihn und Morris 1971 in seine Ausstellung „Art and Technology Program: 1967-1971“.⁴⁴¹

Das „San Francisco Museum of Art“, neben dem „LACMA“ das wichtigste Museen in Kalifornien, hatte bereits 1965 den New Yorker Donald Judd in eine Ausstellung einbezogen.⁴⁴² An einer weiteren Präsentation desselben Jahres war der kalifornische „Minimalist“ John McCracken beteiligt,⁴⁴³ der in der Schwesterstadt Oakland sein Kunststudium absolviert hatte. Das Museum richtete 1970 die Minimal art Ausstellung „Unitary Forms: Minimal Sculpture by Carl Andre, Donald Judd, John McCracken, Tony Smith“⁴⁴⁴ aus.

Aber auch kleinere Museen und Ausstellungsinstitute in Kalifornien suchten auf der Höhe der Zeit zu bleiben und nahmen aktuelle New Yorker Kunstströmungen in ihr Ausstellungsprogramm auf.

Die „Art Gallery“ der „University of California“ in Irvine hatte in einer Ausstellung Anfang 1966 Skulpturen und Bildhauerzeichnungen von fünf Hard edgern aus Los Angeles – darunter Larry Bell, John McCracken und Tony de Lap – mit Werkskizzen der New Yorker Minimalisten kombiniert.⁴⁴⁵ In einer Ausstellung zur Jahreswende 1969/70 zeigte es eine Ausstellung mit Arbeiten von Andre, Flavin, Judd, Morris und dem Kalifornier Richard Ser-

Nachbarschaft von Judds u. Morris' Exponaten installiert war.

⁴⁴⁰ Tony Smiths schwarzgefaßte Holzkuben waren auf der „Primary Structures“ Ausstellung 1966 erstmals in New York zu sehen, und im selben Jahr widmete ihm das „Wadsworth Atheneum“ in Hartford eine erste Einzelausstellung mit seinen bis dato wenig bekannten Arbeiten. Sein Beitrag zur neuen Skulptur floß erst Anfang 1967 in die allgemeine Diskussion ein.

⁴⁴¹ Art and Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art: 1967-1971, The Los Angeles County Museum of Art, L.A., Ausstellungsdauer: 10.5.-29.8.1971.

⁴⁴² An Environment for Faith, San Francisco Museum of Art, San Francisco, Ca., Ausstellungsdauer: 15.11.-15.12.1965.

⁴⁴³ Science Age Totems, San Francisco Museum of Art, San Francisco, Ca., 1965.

⁴⁴⁴ Unitary Forms: Minimal Sculpture by Carl Andre, Don Judd, John McCracken, Tony Smith, San Francisco Museum of Art, San Francisco, Ca., Ausstellungsdauer: Sept.-Nov. 1970.

⁴⁴⁵ Five Los Angeles Sculptors and Sculptors' Drawings, Los Angeles/New York, Art Gallery, University of California, Irvine, Ca., vertreten waren u.a.: Larry Bell, Dan Flavin, Judy Gerowitz, David Gray, Don Judd, Tony de Lap, John McCracken, Robert Morris, Ausstellungsdauer: 7.1.-6.2.1966.

ra.⁴⁴⁶ Das „Pasadena Art Museum“ war im Laufe der 60er Jahre unter seinem Direktor Walter Hopps zu einem der führenden Avantgarde-Museen der Westküste avanciert.⁴⁴⁷ Hopps war einer der Gründer der „Ferus“ Galerie, die New Yorker und kalifornische Pop-art ausgestellt und die ersten Einzelausstellungen des kalifornischen Minimalisten Larry Bell ausgerichtet hatte. Auch nach Hopps Wechsel an die „Washington Gallery of Modern Art“ in Washington D.C. im Jahr 1968 engagierte sich das Pasadena Art Museum weiterhin für aktuelle Kunst. Donald Judd, von Hopps wie Larry Bell 1965 für die Biennale in Sao Paulo nominiert, war in der „Recent Acquisitions“ Ausstellung von 1969⁴⁴⁸ vertreten und erhielt dort im Sommer 1971 eine Einzelausstellung,⁴⁴⁹ Ende 1970 präsentierte das Haus die erste Museumseinzelausstellung Sol LeWitts.⁴⁵⁰

Die Ausstellungsgeschichte der Minimal art zeigt, daß Museen wie Galerien einer Maxime folgten, die Castelli einst so formulierte:

„You hear things, feel vibrations, gauge reactions. In the beginning, you're unconscious of what you're doing - you just pick artists. Then you come to the point where you pick trends ... You spot movements emerging and you try to pick the best practitioners.“⁴⁵¹

Es gehörte zu beider Strategie, Künstler zu mediengerechten „Bewegungen“ zu bündeln; wobei sie, wie die Kritikerin Dore Ashton feststellte, sogar miteinander konkurrierten: *„Museums vie with galleries and galleries vie with museums in the packaging of up-to-the-minute developments.“⁴⁵²* Der Erfolg der Minimal art erklärt sich also aus dem Interesse aller Beteiligten,

⁴⁴⁶ Five Sculptors: Andre, Flavin, Judd, Morris, Serra, Art Gallery, University of California, Irvine, Ca., Ausstellungsdauer: 9.12.1969-18.1.1970.

⁴⁴⁷ Die von Hopps kuratierte „New Painting of Common Objects“ Ausstellung von 1962 war die erste Pop-art Ausstellung in Kalifornien. 1963 richtete Hopps die erste amerikanische Retrospektive des Werkes von Marcel Duchamp ein, der als Gewährsmann der Pop-Art im Verlauf der 60er Jahre ein furioses Revival feierte. Lichtenstein sowie der kalifornische Pop-Künstler Wayne Thiebaud erhielten 1967 respektive 1968 die ersten Museumseinzelausstellungen in Pasadena; und die „Serial Art“ Ausstellung desselben Jahres war der neuen Abstraktion gewidmet.

⁴⁴⁸ Recent Acquisitions 1969, The Pasadena Art Museum, Pasadena, Ca., Ausstellungsdauer: 24.11.1969-18.1.1970.

⁴⁴⁹ Donald Judd, The Pasadena Art Museum, Pasadena, Ca., Ausstellungsdauer: Mai-Juli 1971.

⁴⁵⁰ Sol LeWitt, Pasadena Art Museum, Ausstellungsdauer: 17.11.1970-3.1.1971.

⁴⁵¹ Vgl. Goldfarb Marquis, The Art Biz, S. 225.

⁴⁵² Vgl. Ashton, Marketing Techniques in the Promotion of Art, S. 273.

mit immer neuen „Trends“ Publikum, Sponsoren und Käufer zu fesseln.

Dieses „Trend“geschehen illustriert auch der Aufstieg der Minimal art. Anfangs, um 1963/64, zur Hochzeit der Pop-art, wurden Hard edge Malerei und erste Beispiele der minimalistischen Skulptur oft zusammen mit Pop-art und neodadaistischer Objektkunst als „kühle“ Gegenentwürfe zum gestischen Abstrakten Expressionismus ausgestellt.⁴⁵³ Als in der Saison 1964/65 die Op-art kurzfristig als neuer Trend gefeiert wurde und den formal verwandten geometrisch-reduktiven Tendenzen weiteren Auftrieb gab, entwickelte sich die Kombination von amerikanischer Hard edge Malerei und Minimal art zur gängigeren Ausstellungsvariante. Dabei emanzipierte sich die Skulptur als jüngere, deshalb attraktivere Entwicklung auf diesem Gebiet zunehmend von der Malerei. Die „Primary Structures“ Ausstellung war bereits ausschließlich dem neuen Trend, der Skulptur mit den „*stereometrischen Formen*“ und dem „*industriellen Finish*“ gewidmet.⁴⁵⁴

Galeriezugehörigkeit, freundschaftliche Netzwerke und die Fähigkeit, sich möglichst lautstark als neue Avantgarde zu Wort zu melden, entschieden schließlich darüber, wer als Protagonist der neuen Bewegung wahrgenommen wurde. Hilton Kramer identifizierte bereits anlässlich der „Primary Structures“ Ausstellung die neue Skulptur mit der „minimal art“, obwohl dort auch andere neokonstruktivistische Strömungen wie die jungen englischen Bildhauer vertreten waren.⁴⁵⁵ Das zeigt, wer das Rennen gemacht hatte. Dabei halfen den Minimalisten, wie das nächste Kapitel zeigen wird, auch eine Handvoll publizistischer „Verbündeter“.

⁴⁵³ Diese Zusammenstellung erlaubte zudem, die Objekte der Minimal art als „*abstrakte Pop-art*“ („*imageless pop*“) zu interpretieren, s. z.B. Peter Plagens, Present-Day Styles and Ready-Made Criticism, in: Artforum 5, 4 (Dez. 1966), S. 36-39, hier: S. 39.

⁴⁵⁴ So beschrieb der Kritiker Dennis Adrian den neuen Trend, s. Anm. 258.

⁴⁵⁵ S. Kramer, An Art of Boredom?

3. MINIMAL ART UND DIE KUNSTPRESSE

Die Reputation der Minimalisten rührte nicht allein von ihren Ausstellungen her, sondern auch von der Berichterstattung in den Medien. Welchen Anteil die amerikanische Kunstpresse am Durchbruch der Minimal art hatte, wird im Folgenden geklärt. Zuerst werden die für das amerikanische Kunstgeschehen in den 60er Jahren relevanten Publikationen und deren Redaktionspolitik vorgestellt. So werden die Interessen der verschiedenen Fachmagazine deutlich und wie diese versuchten, Leser und Anzeigenkunden an sich zu binden. In diesem Zusammenhang wird auch erklärt, wie sich Kritiker- und Künstlerbeiträge zur Minimal art in die jeweilige redaktionelle Linie einfügten.

Im Anschluß wird die Position junger Kritiker im zeitgenössischen Kunstgeschehen untersucht und erläutert, warum es für sie interessant war, neue Strömungen zu „entdecken“ und promoten. Denn die jungen Kritikerinnen Barbara Rose und Lucy Rowland Lippard haben das Bild der Minimal art entscheidend geprägt und diese maßgeblich gefördert. Die Analyse ihrer Schriften wird belegen, wie sie formale, inhaltliche und personelle Zusammenhänge stifteten und die Minimal art vor dem Hintergrund zeitgenössischer Kunstereignisse als „neue Bewegung“ im ästhetischen Diskurs positionierten. In einer Zeit, als auch die Kunst immer kürzeren „Mode“zyklen unterlag, ist davon auszugehen, daß Timing und Taktik wichtiger waren als Ästhetik und Stringenz. Gleiches gilt für die Publikationen der Künstler, die zudem in einer wesentlich härteren Konkurrenzsituation waren als die Kritiker. Donald Judd, Robert Morris, Robert Smithson, Sol LeWitt und Dan Flavin sowie einige ihrer Freunde, namentlich Mel Bochner, Dan Graham und Peter Hutchinson, traten als Kritiker, Essayisten und Verfasser von Manifesten auf, wobei die Grenzen manchmal fließend waren. Am Beispiel von Judd wird kurz die Rolle des „schreibenden“ Künstlers als Agent der eigenen Öffentlichkeitsarbeit erörtert, denn das sind die Künstlertexte der Minimalisten, wie nachfolgend dargelegt wird. Um ihr Werk zu legitimieren und positionieren, mußten die Künstler in jener schnellebigen Zeit ständig auf neue Situationen und Herausforderungen reagieren. Inwieweit ihre Schriften den steten Wandel widerspiegeln, wofür Widersprüche und kurzfristige Kurskorrekturen Indikatoren sind, wird die Einzelanalyse der relevanten Publikationen deutlich machen. Wie bei den Kritikern wird hierbei

abermals der historische Kontext in die Interpretation einfließen, denn ohne ihn blieben diese Schriften unverständlich.

3.1 Die Rolle der Kunstzeitschriften im amerikanischen Kunstgeschehen

Die amerikanischen Kunstzeitschriften hatten das Potential des Abstrakten Expressionismus erst sehr spät entdeckt. In den vierziger Jahren berichteten nur zwei linksintellektuelle Magazine regelmäßig über die neue amerikanische Szene: dies waren die politische Wochenschrift „The Nation“ und das vierteljährlich erscheinende Literaturmagazin „Partisan Review“. Beide hatten auch Kunstkritik in ihrem Programm, um alle Bereiche amerikanischer Kultur zu fördern. Darin schrieben Clement Greenberg und der Literaturkritiker Harold Rosenberg über die Anfänge des Action-painting und bauten so ihre Reputation als Entdecker und kompromißlose Förderer des ersten genuin amerikanischen Beitrages zur bildenden Kunst der Moderne auf. Außer diesen beiden politisch-kulturellen Organen informierten damals nur eine Reihe von kurzlebigen, künstlergeführten „Little Magazines“ über die neuen Tendenzen in der amerikanischen Kunst. Diese hießen „Iconograph“, „Possibilities“ und „Tiger’s Eye“, hatten aber keine nennenswerte Auflage und waren deshalb auch nur einem kleinen Insiderkreis bekannt.¹ Die Fachpresse hingegen unterrichtete ihre Leser weiterhin hauptsächlich über die Entwicklung der abendländischen Kunst bis hin zur europäischen klassischen Moderne oder über ältere amerikanische Meister und traditionell-gegenständliche Kunst.

Erst gegen Ende der vierziger Jahre öffneten sich die etablierten Kunstmagazine wie das „Magazine of Art“, „Art Digest“,² „art news“, „Arts and Architecture“, „Art in America“ und das „College Art Journal“ der aktuellen amerikanischen Kunst. Die Kunstzeitschrift „art news“ berichtete in den fünfziger Jahren unter der Leitung des neuen Herausgebers Thomas B. Hess am konsequentesten über die heimische, das heißt die tonangebende New Yorker Kunstszene. Dem Herausgeber lag vor allem die gestische Va-

¹ S. hierzu Gibson, Issues in Abstract Expressionism. The Artist-Run Periodicals. Aber auch die in intellektuellen Kreisen renommierte „Partisan Review“ erreichte in ihrer Hochzeit nie eine höhere Auflage als 15.000, s. Mark Feeney, Publication of Partisan Review to discontinue after 68 years, in: The Boston Globe, 17.4.2003, S. D7.

² „Art Digest“ wurde später in „Arts“ und Anfang der 60er Jahre in „Arts Ma-

riante des Abstrakten Expressionismus am Herzen, die er maßgeblich förderte und populär machte. So hatte Hess „art news“ zum führenden zeitgenössischen Kunstmagazin aufgebaut. Als sich aber gegen Ende der 50er Jahre die neuen Tendenzen formierten und dem Action-painting Konkurrenz machten, verlor das Blatt seinen Avantgardestatus, da es durch seine auf die alten Helden fokussierte Berichterstattung weiterhin als das „*family magazine*“ der Abstrakten Expressionisten identifiziert wurde.³ In diese redaktionelle Lücke stieß Ende der 50er/Anfang der 60er Jahre die in Lugano herausgegebene, aber international vertriebene Monatsschrift „Art International“ vor. Die Kunstzeitschrift hatte sich früh den geometrisch-reduzierten Tendenzen in der Malerei gewidmet und war seit dem Anfang der sechziger Jahre die wichtigste publizistische Kraft hinter der neuen Abstraktion.⁴ Das 1965 ursprünglich als „European Art this Month“ gegründete Kunstmagazin war 1958 in „Art International“ umbenannt worden und berichtete von da an auch über amerikanische Kunst. Diese wurde in Leitartikeln und mindestens zwei umfangreichen Sammelrezensionen pro Heft besprochen und nahm darin eine immer prominentere Stellung ein.⁵

Der Gründer, Verleger und Herausgeber des Magazins, der Amerikaner James Fitzsimmons war in den 50er Jahren in New York als Kritiker, unter anderem für „Art Digest“, tätig gewesen. Er rekrutierte einen kompetenten Stab von Mitarbeitern für die amerikanische Sektion seines Kunstjournals und verschuf so „Art International“ auch auf dem amerikanischen Markt

gazine“ umbenannt, s. Anm. 12.

³ S. Geldzahler, *New York Painting and Sculpture: 1940-1970*, S. 27f.

⁴ Die Zeitschrift widmete dieser Richtung allein von 1960 bis 1964 sieben Titelblätter und zahlreiche Artikel und Besprechungen, welche zum Teil wiederum mit opulenten Abbildungen versehen waren, s. Kap. 1.3

⁵ Neben den „unabhängigen“ Artikeln wurden monatlich jeweils zwei bis drei Besprechungsblöcke verschiedener Autoren als Sammelrezensionen unter der Rubrik „New York Letter“ veröffentlicht. Jules Langsner betreute einen „Los Angeles Letter“, zu dem ab 1963 gelegentlich die Rubriken „Notes from San Francisco“ und „Boston Letter“ hinzukamen. Ausstellungen amerikanischer Künstler im Ausland wurden aber auch in den Kolumnen „London Letter“ und „Paris Letter“ rezensiert, s. z.B. die Kenneth Noland Rezension, inkl. Abb., von Norbert Lynton, *London Letter*, in: *Art International* 7, 5 (25. Mai 1963), S. 58-60, hier: S. 58. Künstler wie Noland und Morris Louis, die in New York von André Emmerich, in Paris von Lawrence Rubins Galerie „Neufville“ und in London von der „Kasmin Gallery“ vertreten wurden, waren auch durch Abbildungen im Anzeigenteil überdurchschnittlich gut repräsentiert, s. z.B. die André Emmerich Anzeige, in: *Art International* 4, 8 (Okt. 1960); u. die 3 Seiten illustrierte Anzeigen von den Galerien Emmerich u. Lawrence, in:

Geltung. „Contributing Editors for the United States“ waren in der Anfangszeit die eingeführten Kritiker E.C. Goossen und Irving Sandler und der junge Kunsthistoriker William Rubin. Dieser war mit dafür verantwortlich, daß die Vertreter der neuen abstrakten Malerei so ausführlich behandelt wurden. Rubins Bruder Lawrence, ein Anzeigenkunde der Zeitschrift, betrieb in Paris die Galerie „Neufville“, in der Kenneth Noland, Morris Louis, Frank Stella und andere von den formalistischen Kritikern favorisierte Künstler gezeigt wurden. Wie sein Bruder war auch William Rubin seinerzeit ein überzeugter Parteigänger Clement Greenbergs, der sich wiederholt in „Art International“ zu Wort meldete.⁶ Der promovierte „Columbia“-Absolvent William Rubin, 1962 bis 1964 „American Editor“ des Kunstmagazins, wurde 1968 „Chief Curator“ des „Department of Painting and Sculpture“ des „Museum of Modern Art“ in New York und 1973 dessen Direktor. Ein weiterer publizistischer Mitarbeiter der Zeitschrift, der an einem amerikanischen Museum Karriere machte, war Lawrence Alloway, von 1957 bis 1959 Direktor des Londoner „Institute of Contemporary Art“ und ab 1963 „Senior Curator“ beim „Guggenheim Museum“ in New York. Alloway war anfänglich für den „London Letter“ von „Art International“ verantwortlich und hatte bereits als Londoner Korrespondent des öfteren über Ausstellungen amerikanischer Kunst in England geschrieben. Erstaunlicherweise zeigte der Kritiker, der Ende der fünfziger Jahre in England den Begriff der „pop-art“ mitgeprägt hatte, in den sechziger Jahren ein ausgeprägtes Interesse an den neuen abstrakten Tendenzen in der amerikanischen Malerei.⁷ Im Jahr seiner Emigration nach Amerika, 1961, war Alloway Gastdozent am „Bennington College“ in Vermont, wo Greenberg großen Einfluß hatte,⁸ und fungierte als Juror der 42sten „Pittsburgh Triennial“. Alloway lieferte auch nach seiner Berufung ans „Guggenheim“ 1963 noch Artikel für „Art International“. Das Tagesgeschäft der Ausstellungsbesprechungen, die in „Art International“ in zwei bis drei Sammelrezensionen unter der Überschrift „New York Letter“ veröffentlicht wurden, teilten sich in den Jahren 1963-1964⁹ die jungen auf-

Art International 7, 2 (25. Febr. 1963).

⁶ Der „*dean of the post-war American critics*“, Rubin, (s. Kap. 1.3), konnte dort zum Beispiel in einem Artikel seine neuen Favoriten „Louis and Noland“ vorstellen und mit dem Stück „After Abstract Expressionism“ die Todesanzeige für den alten Stil formulieren.

⁷ S. z.B. Alloway, Easel Painting at the Guggenheim, u. ders., London Letter, in: Art International, März 1961, S. 51f.

⁸ S. Sandler, American Art of the 1960s, S. 110.

⁹ Auch Max Kozloff gab ein kurzes Intermezzo bei „Art International“. Nach

strebenden Kritiker Michael Fried und Barbara Rose. Fried war ein Greenberg Adept und Kommilitone Frank Stellas aus „Princeton“-Zeiten und Barbara Rose seinerzeit die Gattin des Künstlers. Beide Kritiker favorisierten die Malerei der neuen Abstraktion. Rose aber war anderen Tendenzen gegenüber offener als Fried, der nur die zum Greenberg-Kanon zählenden Künstler sowie den vom Kritikerpapst selbst weniger geschätzten Frank Stella goutierte. So unterstützte Barbara Rose frühzeitig die von Frank Stella geförderten Bildhauer Morris, Judd und Flavin, die ihr Kollege Fried zuerst vernachlässigte und später sogar bekämpfte.¹⁰ Ende 1964, nach dem Wechsel von Fried und Rose zu „Artforum“, übernahm die bisherige „Artforum“ Korrespondentin Lucy Rowland Lippard eine der einflußreichen „New York Letter“ Rezensionssäulen der Zeitschrift, der sie ab 1967 als „Advisory Editor“ diente. Die beiden jungen Kritikerinnen Rose und Lippard wurden die wichtigsten publizistischen Zuarbeiter der Minimal art. Sie machten „Art International“ zu einer Bastion dieser neuen Kunstrichtung.

„Art International“ deckte alle zeitgenössischen Positionen ab, obwohl die Vorlieben seiner Kritiker klar verteilt waren. Laut Irving Sandler und Henry Geldzahler, Pop-art Impresario und seinerzeit Kurator der zeitgenössischen Abteilung des „Metropolitan Museum“, entwickelte es sich in der ersten Hälfte der 60er Jahre zur führenden Kunstzeitschrift in Amerika.¹¹ Das ist auch daran abzulesen, daß die maßgeblichen New Yorker Galerien regelmäßig Anzeigen schalteten. Die Zeitschrift hatte Erfolg, weil sie ausführlich

einer harschen Kritik an Greenbergs kritischer Methode, die „Art International“ nur als Leserbrief veröffentlichte, (s. Max Kozloff, A Letter to the Editor, in: Art International 7, 6 (25. Juni 1963), S. 88-92), erschien dort keine „New York Letter“ Rubrik von Kozloff mehr. Der junge Kritiker schrieb fortan gelegentlich für „Arts Magazine“, vor allem aber für „Artforum“.

¹⁰ Michael Fried hatte die Minimalisten in seinen Rezensionen bisher kaum beachtet. In einer Besprechung der „New Work“ Ausstellung der „Green“ Galerie vom Januar 1963 hatte er in zwei Halbsätzen Judds „*large painted wood and aluminium constructions ... that make one want to see more of his work*“ und Flavins Leuchtkästen, „*cabinets-with-lights ... well made but, within their idiom, perhaps sentimental*“ erwähnt, vgl. Michael Fried, New York Letter, in: Art International 7, 2 (25. Febr. 1963), S. 60-64, hier: S. 64 u. die Abb.ebd. Anfang 1964 folgte noch eine kurze Rezension von Judds Einzel in der „Green Gallery“, die er trotz erster kritischer Untertöne als „*one of the best on view in New York this month*“ empfahl, vgl. Michael Fried, New York Letter, (Febr. 1964), S. 26 u. Abb. S. 25. Danach folgte lange nichts mehr, bis der Antagonismus von Formalisten und Minimalisten immer klarer zutage trat.

¹¹ S. Geldzahler, New York Painting and Sculpture: 1940-1970, S. 27f, u.

über New Yorker Ausstellungen informierte, aktuell war und dazu vergleichsweise modern aufgemacht. Das Heft mit dem ungewöhnlichen, übergroßen B4 Format brach zum Beispiel mit der bisher bei „art news“ gepflegten Gewohnheit, Artikel im hinteren Heftteil fortzuführen. Das machte, neben anderen Neuerungen, das Layout der Zeitschrift einfacher und klarer als das der Konkurrenten. „art news“ beispielsweise hatte meist nur reine Schriftanzeigen; schmale Spalten am Seitenrand, die sich über das ganze Heft verteilten. Bei „Art International“ hingegen waren die oftmals illustrierten Anzeigen auf holzfreiem, gestrichenem und hochglänzendem Papier gedruckt und außerdem in Blöcken zu Anfang und Ende der jeweiligen Ausgabe zusammengefaßt. Deshalb war die Zeitschrift attraktiv für ihre Inserenten, größtenteils Galerien moderner und zeitgenössischer Kunst sowie Auktionshäuser. Inserate von Ölfarbenherstellern, Kunstschulen, Porträtmanufakturen und Galerien älterer Kunst, die einen Großteil der Anzeigenkunden von „art news“ ausmachten, fehlten in „Art International“.

Das traditionsreiche, im Lauf seiner Geschichte mehrfach umbenannte „Arts Magazine“¹² berichtete seit dem Anfang der 50er Jahre über zeitgenössische amerikanische Kunst. Diese war bis in die 60er Jahre aber nur eines von mehreren Schwerpunktthemen. Nach einem Wechsel in der Verlagsleitung reagierte die Kunstzeitschrift 1964 auf das Eindringen von „Art International“ in die Domäne der rein amerikanischen Kunstmagazine.¹³ Als sichtbares Zeichen der Erneuerung präsentierte sich „Arts Magazine“ ab November 1964 auf gestrichenem Papier und in größerem Format sowie mit einem stärker kartonierten Hochglanztitelblatt im Vier- statt des bisher üblichen matten Zweifarbdruckes. Inhaltlich setzte der neue Verleger

Irving Sandler, *American Art of the 1960s*, S. 119.

¹² 1926 unter dem Titel „Art Digest“ gegründet, wurde es 1954 in „Arts Digest“, im darauffolgenden Jahr in „Arts“, und im Jahr 1962 wiederum in „Arts Magazine“ umbenannt. Im folgenden wird die Zeitschrift „Arts Magazine“ genannt, nur bei Quellenangaben wird der jeweils gültige Titel der mehrfach umbenannten Publikation angeführt.

¹³ Bezeichnenderweise formulierte der neue Verlagsleiter von „Arts Magazine“ in einer Verlagsmitteilung: *„Arts has a long and impressive history as a publiciser of American Art. It is imperative that its coverage should be as complete as possible. Magazines published abroad cannot begin to touch the pulse of living American art to the same extent as American magazines, published and written on the very spot where the great artistic events are taking place - the United States.“*, vgl. Joseph James Akston, *A Message from the Publisher*, in: *Arts Magazine* 39, 2 (Nov. 1964), S. 4.

und Interimsherausgeber Joseph James Akston¹⁴ stärker als zuvor auf die aktuellen Kunstmarktendenzen.¹⁵ Bereits 1955 hatte der damalige Herausgeber Hilton Kramer, der später zur „New York Times“ wechselte, die Rezensionsabteilung „Review“ eingeführt. Darin wurden unter den Rubriken „Month in Review“, „In the Museums“ und „In the Galleries“ aktuelle Ausstellungen besprochen. Im Jahr 1964 wurde diese Abteilung um 16 Seiten erweitert und mit mehr Illustrationen versehen, „to give more attention to the increasingly important New York exhibition scene.“¹⁶ Das Magazin, für das bisher schon die Künstler-Kritiker Sidney Tillim und Donald Judd arbeiteten,¹⁷ rekrutierte weitere Künstler und intime Kenner der New Yorker Szene für Rezensionen und Features zur zeitgenössischen amerikanischen Kunst. So publizierten etwa die jungen Künstler Mel Bochner, Gregory Battcock, Joseph Kosuth, Robert Smithson und der Ex-Galerist Dan Graham in „Arts Magazine“. Von 1966 bis circa 1968 lag die Zeitschrift mit ihrer Berichterstattung ganz nah am Puls der Zeit. Dadurch war die Minimal art im Heft überdurchschnittlich repräsentiert.¹⁸ So war sie das zentrale Thema der Märzangabe des Jahres 1967, die unter dem Motto „A Minimal Future?“ stand.¹⁹ Die Zeitschrift machte mit dieser redaktionellen

¹⁴ Akston war ab 1965 für einige Zeit auch als Herausgeber tätig.

¹⁵ „If an art magazine ... blithely confines itself solely to eulogies of the art of the past - even the recent past - it is not fully performing its function. The art world is obviously entitled to know what is going on now. ... Obviously it is our duty to publish articles on any such strong movements in art, in fact on all significant new developments“, vgl. Joseph James Akston, A Message from the Publisher, in: Arts Magazine 39, 4 (Jan. 1965), S. 7.

¹⁶ Vgl. James R. Mellow, Editorial, in: Arts Magazine 39, 2 (Nov. 1964), S. 6.

¹⁷ Judd schrieb mit kleineren Unterbrechungen von 1959 bis 1965 für das „Arts Magazine“.

¹⁸ Mel Bochner, Dan Graham, Peter Hutchinson, Gregory Battcock und natürlich der Künstler Robert Smithson waren Parteigänger der Minimal Art und artikulierten dies auch deutlich in ihren Beiträgen.

¹⁹ Unter diesem Motto war auf der Titelseite eine futuristische Wohnpyramide des Architekten Buckminster Fuller abgebildet. Im Heft skizzierte der Kritiker John Perreault die Bewegung in einem reichbebilderten, sechseitigen Essay, s. John Perreault, A Minimal Future? Union-Made. A Report on a Phenomenon, in: Arts Magazine 41, 5 (März 1967), S. 26-31. Dan Graham lieferte einen Artikel über die „Scale Models and Drawings“ Ausstellung der „Dwan Gallery“, in der Skizzen und Maquetten minimalistischer Skulpturen und Außenraumprojekte vorgestellt wurden, s. Dan Graham, A Minimal Future? Models and Monuments. The Plague of Architecture, in: ebd., S. 32-35.

Politik in punkto Leserzahlen einiges an Boden gut.²⁰ Den Vormarsch des konkurrierenden kalifornischen Kunstmagazins „Artforum“, das sich Mitte der 60er Jahre anschickte, New York zu erobern, konnte sie allerdings nicht aufhalten.

Das junge Magazin, 1962 in San Francisco gegründet, entwickelte sich in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre zur wichtigsten Kunstpublikation auf dem amerikanischen Markt.²¹ 1965 wurde sein Sitz nach Los Angeles verlegt, bevor es Mitte 1967 seine endgültige Heimstatt in der New Yorker Madison Avenue fand. Die Gründer und Herausgeber, der aus New York stammende Publizist und Kunstconnaissanceur Philip Leider und der gebürtige Engländer John Coplans, ein autodidaktischer Maler, hatten die Zeitschrift als reines Westküsten-Kunstmagazin konzipiert. Sie wollten das kalifornische Publikum über die junge, aufstrebende Kunstszene in der Bay Area und Los Angeles informieren. Aber nach dem Siegeszug der New Yorker Pop-art unterrichtete „Artforum“ seine Leser ab März 1964 auch über Kunst und Ausstellungen an der Ostküste.²² Eine neue Kolumne mit dem Titel „New York“ ergänzte die Ausstellungsberichte, die das Magazin bisher nur für die beiden Westküstenstädte zusammengestellt hatte.²³ Spezielle Features behandelten aktuelle New Yorker Tendenzen und Künstler,²⁴ deren

²⁰ Joseph James Akston, der Verleger des seit der redaktionellen Umstellung „*fastest-growing magazine in the field*“, vgl. Joseph James Akston, A Message from the Publisher, in: Arts Magazine 40, 2 (Dez. 1965), S. 10, berichtete in einer seiner Hausmitteilungen von 10.000 neuen Lesern, die die Zeitschrift in den letzten Monaten gewonnen habe, s. ders., Looking Ahead: A Message from the Publisher, in: Arts Magazine 40, 8 (Juni 1966), S. 15.

²¹ S. z.B. Amy Newman, Challenging Art: Artforum 1962-1974, New York 2000, u. Sandler, American Art of the 1960s, S. 119f, u. Henry Geldzahler, New York Painting and Sculpture, S. 27f.

²² Das Titelblatt dieser Ausgabe zeigte eine Zeichnung des New Yorker Künstlers Larry Rivers, eine phantastische Landkarte, auf der die Namenszüge der Städte New York, San Francisco und Los Angeles so zusammengedrückt waren, daß sie die Eckpunkte eines gleichschenkligen Dreiecks beschrieben, s. Artforum 2, 9 (März 1964).

²³ Diese Rubriken wurden fortan manchmal durch Berichte aus anderen Städten ergänzt, deren kulturelle Infrastruktur vorgestellt wurde und/oder in denen wichtige Ausstellungen stattfanden.

²⁴ S. z.B. Robert Rosenblum, Frank Stella, in: Artforum 3, 6 (März 1965), S. 21-25, u. Walter Hopps, An Interview with Jasper Johns, ebd. S. 32-26, u. Michael Fried, Jules Olitski, in: Artforum 4, 3 (Nov. 1965), S. 36-40, u. Lucy R. Lippard, James Rosenquist. Aspects of a Multiple Art, in: Artforum 4, 4 (Dez. 1965), S. 41-44. Ende 1965 erschien Dan Flavin's „*autobiographische Skizze*“, s. Dan Flavin, ... in daylight or cool white: an autobiographical sketch, in: Artforum 4, 4 (Dez. 1965), S. 20-24, u. im

Arbeiten fortan häufiger auf dem Titel waren.²⁵ Max Kozloff, den „Artforum“ von „Art International“ abgeworben hatte, war „Associate Editor“ der New Yorker Abteilung der Zeitschrift. Andere junge New Yorker Kritiker zogen nach, so Lucy R. Lippard und Sidney Tillim, etwas später auch Michael Fried, Barbara Rose und Robert Pincus Witten. Die Sammelrezensionen und Artikel aus dem Kunstzentrum an der Ostküste machten bald den zweiten, wenn nicht sogar den eigentlichen Schwerpunkt des Magazins aus. So wurden die Kunstinteressierten an der Westküste über die aktuelle New Yorker Kunst auf dem laufenden gehalten. Aber der Austausch funktionierte auch in die andere Richtung: die Ostküstenkritiker lernten erst durch ihre Verbindung zu „Artforum“ die Westküstenszene kennen, und dem New Yorker Publikum brachte das Magazin kalifornische Künstler und Trends nahe. Die kalifornischen „Minimalisten“ Larry Bell, Tony de Lap und John McCracken zum Beispiel wurden in New York nicht zuletzt durch „Artforum“ bekannt gemacht, das sie durch periodische Rezensionen und Artikel förderte.²⁶ Gleiches gilt für die an der Westküste entwickelte „Funk art“ und deren bekanntesten Vertreter Bruce Nauman.²⁷

Als 1965 Charles Cowles, Nachkomme einer wohlhabenden Verlegerdynastie und Sohn eines ehemaligen „Trustee“ des „MoMA“, das Verlagsgeschäft übernahm, siedelte die Zeitschrift nach Los Angeles um. Nur einein-

Januarheft 1966 Claes Oldenburgs Ateliernotizen, s. Claes Oldenburg, Extracts from the Studio Notes, in: Artforum 4, 5 (Jan. 1966), S. 32f.

²⁵ So zeigte das Titelblatt der Aprilausgabe von 1964 eine Arbeit von James Rosenquist. Im April 1965 war Larry Poons dort vertreten, im Juni 1966 Roy Lichtenstein, im November Frank Stella und im Dezember Dan Flavin.

²⁶ S. z.B. die Besprechung von Bells Ausstellung in der Ferus Galerie von F[idel] A. D[anieli], unter der Rubrik „Los Angeles“, in: Artforum 2, 7 (Jan. 1964), S. 41, u. John Coplans, Larry Bell, in: Artforum 3, 9 (Juni 1965), S. 27-29, u. die Bell Rezension unter der Rubrik Los Angeles von D[on] F[actor], in: Artforum 4, 5 (Jan. 1966), S. 12, oder Fidel A Danieli, Bell's Progress, in: Artforum 5, 10 (Juni 1967), S. 68-70. Eine Plastik von Tony de Lap war z.B. im Februar 1964 auf der Titelseite von „Artforum“, s. Artforum 2, 8 (Febr. 1964), das im selben Heft auch einen Artikel über den Künstler von John Coplans beinhaltete, s. John Coplans, De Lap. Space and Allusion, in: Artforum 2, 8 (Febr. 1964), S. 19-21. Bell, de Lap, McCracken u. David Gray, auch er manchmal als Minimalist eingestuft, waren die Protagonisten von John Coplans Feature „5 Los Angeles Sculptors“, s. John Coplans, 5 Los Angeles Sculptors, in: Artforum 4, 6 (Febr. 1966), S. 33-37.

²⁷ S. z.B. James Monte, Making It with Funk, in: Artforum 5, 10 (Juni 1967), S. 56-59, u. Fidel A. Danieli, The Art of Bruce Nauman, Artforum 6, 4 (Dez. 1967), S. 15-19, u. Palmer D. French, Plastics West Coast, in:

halb Jahre später wurde ihr Sitz nach New York verlegt, nachdem sich abzeichnete, daß die Westküstenstädte die New Yorker Vormachtstellung niemals würden brechen können.²⁸ Dort hatte „Artforum“ ohnehin längst einen Großteil seiner Leserschaft und seiner Anzeigenkunden gefunden.²⁹ Mit diesem Schritt avancierte das Magazin mit dem auffälligen quadratischen Format und dem modernen Layout des kalifornischen Künstlers Edward Ruscha endgültig zum Trendsetter unter den amerikanischen Kunstmagazinen.³⁰

„Artforum“ deckte alle zeitgenössischen Tendenzen ab. Aber es gehörte zur Strategie der Zeitschrift, Sprachrohr bestimmter Künstler- und Kritikergruppierungen innerhalb der jungen Kunstszene zu sein. So förderte die Zeitschrift die beiden Hauptkonkurrenten auf dem Gebiet der zeitgenössischen abstrakten Kunst: sie bot sowohl den sogenannten Formalisten als auch den Anhängern und Protagonisten der Minimal art ein Forum.³¹ Die Kritikerin Barbara Rose machte sich unermüdlich für die Minimal art stark, und Robert Morris, Dan Flavin und Robert Smithson schrieben Essays für das Magazin. Auf der anderen Seite vertraten Michael Fried, gelegentlich auch Greenberg selbst, sowie die Kritikerinnen Rosalind Krauss, Jane Harrison Cone und der Künstler-Kritiker Walter Darby Bannard die formalistische Position.

Die beiden Gruppen stritten darum, was die avancierteste Kunst im „modernism“ sei. Für die Formalisten gebührte der Platz an der Spitze der Entwicklung ausschließlich einem kleinen Segment der „*Post Painterly Ab-*

Artforum 6, 5 (Jan. 1968), S. 48f.

²⁸ Zum Verhältnis Ost-/Westküste s. James Meyer, Another Minimalism, in: A Minimal Future?, (Ausst.-Kat. Los Angeles 2004), S. 33-50.

²⁹ Leo Castelli, der regelmäßig Anzeigen in „Artforum“ schaltete, hatte Charles Cowles während der 1966er Biennale in Venedig persönlich betreut. Cowles berichtete später darüber: „*For the next two weeks we traveled together. It was magnificent the way Leo took me under his wing, making sure I met everyone and saw everything - in short, that I was properly introduced to the art world. Leo wanted everyone to be aware of the future potential of Artforum*“, vgl. de Coppet und Jones, The Art Dealers, S. 243.

³⁰ S. z.B. Sandler, in: American Art of the 1960s, S.119, u. Newman, Challenging Art: Artforum 1962-1974.

³¹ Phil Leider's Vorliebe für abstrakte Kunst zeigte sich bereits in einem Artikel von 1964, in dem er „*das traurige Versagen der Pop-art*“ beklagt und auf deren „*Unfähigkeit*“ zurückführt, „*den Betrachter auf einer ästhetischen Ebene zu fesseln*“, vgl. Philip Leider, The Cool School, in: Artforum 2, 12 (Sommer 1964), S. 46-52, hier: S. 46.

straction“. Dazu gehörten die Maler Morris Louis, Kenneth Noland, Jules Olitski und - für Fried, aber nicht für Greenberg - der mit beiden Lagern befreundete Frank Stella. In der Plastik zählten für die Formalisten nur David Smith und der Engländer Anthony Caro. Da die Konzeption des „modernism“ als linear fortschreitende evolutionäre Entwicklung von Greenberg stammte, fühlten sich seine Parteigänger als bevorrechtete Deuter dieses Prozesses.³² Die Minimalisten und ihre Verbündeten sahen dies naturgemäß anders und nutzten jede Gelegenheit, formalistische Positionen anzugreifen. Judd und Morris etwa deklarierten bereits Mitte der 60er Jahre das „Ende der Malerei“, und die Eisenplastik von Smith und Caro galt ihnen als rückständig.³³ Der Showdown folgte im Juni 1967, in der ersten New Yorker Ausgabe von „Artforum“, mit Frieds Beitrag „Art and Objecthood“.³⁴ Diese Generalabrechnung mit der ungeliebten und ungeliebten Konkurrenz ist Frieds berühmteste Publikation. Den Minimalisten wurde der Affront allerdings durch zahlreiche Abbildungen in Frieds Streitschrift vergolten. Außerdem erschienen in derselben „Artforum“ Ausgabe auch Texte von Morris, Smithson und LeWitt.³⁵ Die Magazinmacher verfolgten den Zwist noch bis in die nächste Dekade.³⁶ Indem sie beide zentrale Positionen der New Yor-

³² Die Geschichte der klassischen Moderne als Abfolge von einander ablösenden Stilen zu betrachten, war nicht neu. Greenberg hatte diese Vorstellung allerdings fortgeschrieben und auf die zeitgenössische Kunst übertragen, wobei er seinen Favoriten Schlüsselrollen in der Entwicklung zuwies.

³³ S. Judd, *Specific Objects*, S. 181f, 183f, u. Robert Morris, *Notes on Sculpture*, [1], S. 42f.

³⁴ S. Michael Fried, *Art and Objecthood*, in: *Artforum* 5, 10 (Juni 1967), S. 12-23.

³⁵ S. Robert Morris, *Notes on Sculpture*, 3, *Notes and Nonsequiturs*, in: *Artforum* 5, 10 (Juni 1967), S. 24-29, u. Robert Smithson, *Towards the Development of an Air Terminal Site*, ebd., S. 36-40, u. Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, ebd., S. 79-83.

³⁶ Philip Leider faßte den Streit 1970 anläßlich einer Frank Stella Besprechung noch einmal zusammen, s. Philip Leider, *Literalism and Abstraction. Frank Stella's Retrospective at the Modern*, in: *Artforum* 8, 8 (April 1970), S. 44-51. Leider unterstützte auch weiterhin beide Positionen. Einerseits widmete er eine ganze Ausgabe von „Artforum“ Michael Frieds Dissertation über Manet, worin jener die Argumente der aktuellen Auseinandersetzung auf den Beginn der Moderne übertrug, s. Michael Fried, *Manet's Sources. Aspects of his Art. 1859-1865*, in: *Artforum* 7, 6 (März 1969). Andererseits schrieb Leider z.B. begeisterte Rezensionen über Dan Flavin und Robert Morris für die „New York Times“, s. z.B. Philip Leider, *The Flavin Case*, in: *The New York Times*, 24. November 1968, Sek. D, S. 27-29, u. ders. *The Properties of Materials: In the Shadow of Robert Morris*, in: *The New York Times*, 22. Dezember 1968, Sek. D, S. 31, und einen „rave“ über Carl Andre für das eigene

ker Kunstwelt vertraten, stellten sie sicher, daß die interessanteste Auseinandersetzung der Zeit vor allem auf den Seiten von „Artforum“ stattfand.³⁷

Andere amerikanische Kunstpublikationen waren nicht so nah am Puls der Zeit. Etwa das renommierte „Art in America“, das damals von der Sammlerin Jean Lipman herausgegeben wurde und dem altgediente Museumsdirektoren und -kustoden als „Consultant Editors“ dienten.³⁸ Auch dieses Magazin wurde Mitte der 60er Jahre formal und inhaltlich modernisiert: fortan war es die Kunstzeitschrift mit dem besten Papier und den meisten Vierfarbbildungen. Bei allem Engagement für die zeitgenössische Kunst lag der Fokus des Heftes jedoch auf bereits etablierten Strömungen. Obwohl junge Künstler einmal jährlich als „New Talent USA“ vorgestellt wurden, war die Auswahl meist zu breit und pluralistisch, um Trends zu signalisieren und entscheidende Impulse für das aktuelle Geschehen zu geben. Zudem mußten sich die „Talente“ erst einmal bewähren, um in diese Kolumne aufgenommen zu werden. Judd und Morris etwa wurden erstmals 1966 (sic!) darin aufgeführt.³⁹ Als zweimonatliche Publikation war „Art in America“ zudem mehr auf Hintergrundberichte - umfassende monographische Artikel, Kommentare oder philosophisch-ästhetische Essays – spezialisiert als auf die Vermittlung aktueller Ausstellungsinformationen. Das spiegelt sich auch in der kurzgefaßten New Yorker Sammelrezensionskolumne „New York: Gallery Notes“ wider, die bei Monatsschriften einen redaktionellen Schwerpunkt bildete.

Ausführliche Features junger, noch relativ unerprobter Kunst waren sel-

Heft, s. Philip Leider, New York, in: Artforum 6, 6 (Febr. 1968), S. 46f.

³⁷ Manchmal suchte das Magazin den Zwist sogar noch weiter anzuheizen, etwa indem es Einzelausstellungen von Donald Judd von den formalistischen Kritikerinnen Rosalind Krauss oder Jane Harrison Cone besprechen ließ, s. z.B. Rosalind Krauss, Allusion and Illusion in Donald Judd, in: Artforum 4, 9 (Mai 1966), S. 24-26, u. Jane Harrison Cone, Judd at the Whitney, in: Artforum 6, 9 (Mai 1968), S. 36-39.

³⁸ So gehörten John I.H. Baur, in den 60er Jahren Direktor des „Whitney Museum“, Alfred H. Barr, der Gründungsdirektor des „Museum of Modern Art“, sein Nachfolger, Renè d'Harnoncourt, die langjährige Kuratorin für Malerei und Bildhauerei am MoMA, Dorothy Miller, sowie Thomas M. Messer, der Direktor des „Guggenheim Museum“, zu den „Editorial Consultants“ der Zeitschrift.

³⁹ S. New Talent USA, in: Art in America 54, 4 (Juli-August 1966), S. 22-69, hier: S.24f. Der Sammler Larry Aldrich wählte die Künstler der 1966er Kolumne für „Art in America“ aus. Darin stellte er u.a. auch John McCracken, David Gray, Larry Bell, Tony de Lap und Robert Grosvenor vor, die gelegentlich der Minimal Art zugerechnet wurden, s. Larry

ten in „Art in America“. Eine der wenigen Ausnahmen bildet der Essay „ABC Art“ der jungen Kritikerin Barbara Rose von 1965, dessen Erscheinen in die Modernisierungsphase des Magazins fiel.⁴⁰ Der Aufsatz, der die Malerei der neuen Abstraktion und die neue geometrisch-reduzierte Skulptur thematisierte, kam allerdings als philosophisch-spekulativer Beitrag über ein zeitgenössisches kulturelles Phänomen daher. Deshalb wohl passierte der Artikel, der den Begriff „minimal art“ populär machte, die ansonsten bei neuen Trends restriktivere Redaktionspolitik. Wem „Art in America“ jedoch einen monographischen Artikel widmete, der war in die Riege der etablierten Künstler aufgerückt. Das signalisierte zum Beispiel das ausführliche Morris-Interview aus dem Jahr 1970.⁴¹

Die einflußreichste Tageszeitung auf dem Gebiet der bildenden Kunst war die „New York Times“. Besonderes Prestige genoß die Sonntagsausgabe, deren Kunstseiten landesweit große Resonanz fanden.⁴² Obschon der verantwortliche Kunstredakteur der Zeitung, John Canaday, den meisten Spielarten der zeitgenössischen Kunst kritisch gegenüberstand,⁴³ waren andere Redakteure und Kritiker des Blattes aktuellen Tendenzen gegenüber aufgeschlossen. Zum Redaktionsstab der Kunstseiten der „New York Times“ gehörten Hilton Kramer, der ehemalige Herausgeber des „Arts Magazine“, aber auch jüngere Kritiker wie Grace Glueck und Brian O'Doherty.⁴⁴ Kramer, unter dem der Künstler-Kritiker Donald Judd von 1959-1962 beim „Arts Magazine“ gearbeitet hatte, wirkte 1966 als *Advocatus Diaboli* der Minimal art. Er widmete ihr in der ersten Jahreshälfte vier Rezensionen, zwei davon in der besonders prestigeträchtigen Sonntagsausgabe der Zeitung.⁴⁵

Aldrich, *New Talent USA*, in: ebd., S. 22f und die Bildbeispiele S. 24-87.

⁴⁰ S. Barbara Rose, *ABC Art*.

⁴¹ S. z.B. Eugene C. Goossen, *The Artists Speaks: Robert Morris*, in: *Art in America* 58, 3 (Mai/Juni 1970), S. 104-111.

⁴² S. Marquis, *The Art Biz*, S. 121 u. Sandler, *The New York School*, S. 258.

⁴³ Die einzige Ausnahme bildete die von den meisten amerikanischen Kritikern wenig geschätzte Op-art, der Canaday mehrere Veröffentlichungen widmete, s. z.B. John Canaday, *Art That Pulses, Quivers and Fascinates*.

⁴⁴ Doherty debütierte Ende der 60er Jahre unter dem Namen Patrick Ireland selbst als Künstler.

⁴⁵ Diese schrieb er anlässlich Donald Judds erster Einzelausstellung bei Castelli und der „Primary Structures“ Schau des „Guggenheim“, s. Hilton Kramer, *Art Constructed to Donald Judd's Specifications*; zu den „Pri-

Die für ein amerikanisches Avantgarde-Publikum maßgeblichen Kunstmagazine der 60er Jahre waren „Art International“ und „Artforum“, zeitweise auch das „Arts Magazine“. „Art in America“, „Art News“ oder andere Magazine wie etwa das vierteljährlich erscheinende „Art Voices“ spielten eine untergeordnete Rolle. Das zeigt auch die Ungleichbehandlung der Zeitschriften bei der Anzeigenvergabe. „Art International“ und „Artforum“, die sich auf die aktuellen zeitgenössischen Strömungen fokussierten und sie von aufstrebenden jungen Kritikern besprochen ließen, vereinigten die Anzeigen der tonangebenden Galerien auf sich. Sie entwickelten sich zu den führenden Publikums- und Handelsorganen für zeitgenössische Kunst. Die anderen Kunstmagazine mußten zumeist mit Inseraten von Kunstschulen, Porträtmanufakturen und Farbmittelherstellern vorliebnehmen⁴⁶ - einzig die Auktionshäuser verteilten ihre Gunst gleichmäßig auf alle Publikationen. In der zweiten Hälfte der 60er Jahre, mit der Übersiedlung nach New York, avancierte „Artforum“ zum Trendsetter unter den amerikanischen Kunstmagazinen.⁴⁷ Obwohl die Zeitschrift nie eine Auflage von 20.000 überschritt, war ihr Einfluß so groß, daß alsbald von der „Artforum Mafia“ die Rede war.⁴⁸ Das zeigt, wie klein der Kreis der „Macher“, der „Eingeweihten“ und der interessierten Öffentlichkeit wirklich war, deren Konsens über Erfolg oder Mißerfolg im amerikanischen Kunstbetrieb bestimmte.

3.2 Die Kritiker

Ob Kunstzeitschriften Anzeigenwerbung und redaktionelle Berichterstattung immer strikt trennen, wie es die journalistische Neutralitätspflicht gebietet,⁴⁹ ist schon oft bezweifelt worden.⁵⁰ Auch das Finanzgebaren einfluß-

mary Structures“ Rezensionen, s.o. Kap. 2.3.

⁴⁶ „Arts Magazine“ hatte 1966/67 kurzfristig versucht, ganz auf diese Klientel zu verzichten und durch eine aktuellere Berichterstattung neue Anzeigenkunden zu werben. Aber trotz der veränderten Geschäftspolitik der Zeitschrift konnte diese dauerhaft keine neuen Anzeigenkunden an sich binden. Die „Dwan“ und „Castelli“ Galerien z.B. vergaben jeweils einige Anzeigen, als die Künstler ihrer Galerien 1967 auf den Seiten der Zeitschrift ausgiebig besprochen wurden oder dort publizierten, stellten dann aber ihre Anzeigenschaltungen wieder ein. „Arts Magazine“ kehrte daraufhin zu seiner Politik zurück, aktuelle Kunst primär im Rezensionsteil zu behandeln.

⁴⁷ S. Sandler, *American Art of the 1960s*, S. 119f, u. Geldzahler, *New York Painting and Sculpture: 1940-1970*, S. 27f., und Newman, *Challenging Art: Artforum 1962-1974*.

⁴⁸ S. Marquis, *The Art Biz*, S. 129.

⁴⁹ An „Art International“ z.B. ist abzulesen, daß Anzeigenschaltung und re-

reicher Kritiker, die neben ihrer journalistischen Arbeit gleichzeitig als Berater für Künstler, Galeristen, Museen und Sammler tätig waren, ist zu Recht manches Mal hinterfragt worden.⁵¹ Das ist für diese Studie aber unbedeutend, da die beiden Kritikerinnen, die sich am meisten für die Minimalart eingesetzt haben, Lucy Rowland Lippard und Barbara Rose, 1963 erst am Anfang ihrer Laufbahn standen. Abgesehen von den Vorteilen, die Rose durch die Ehe mit Frank Stella genoß, mußten sich beide Reputation und Einfluß erst erarbeiten.

Junge Kritiker wie Max Kozloff, Barbara Rose, Michael Fried, Brian O'Doherty, John Perreault oder Lucy Lippard kannten die jungen Künstler, deren Ausstellungen sie rezensierten. Sie waren mit manchen sogar befreundet, wie ihre Vorgänger Hilton Kramer, Harold Rosenberg oder Clement Greenberg seinerzeit mit den Abstrakten Expressionisten. Da die Kunstzeitschriften ausführlich über die aktuellen Tendenzen berichteten, war dies eine große Chance für die Kritiker, sich mit Rezensionen über die Arbeit ihrer Bekannten und Freunde als „*major critic*“ zu profilieren. Attraktiv an der meist freiberuflichen Tätigkeit war einerseits die Reputation, die Lehraufträge und Verpflichtungen als Ausstellungsjuror oder -kurator einbrachte, andererseits der Einfluß, ja die Macht, die ein herausragender Kritiker mit dem Gespür für wegweisende Trends wie Greenberg ausüben konnte. Das Wort eines Kritikers hatte Gewicht, da Kunsttheorie und -kritik seinerzeit einen hohen Stellenwert besaßen. Eine neue stilbildende Bewegung auszurufen, war ein probates Mittel, um die Bedeutung der Künstlerfreunde darzustellen. Dabei fühlte sich seinerzeit niemand zu Neutralität verpflichtet. Mit dem Erfolg und der Anerkennung „seiner“ Künstler in der Kunstszene wuchs auch der Einfluß des Kritikers. Bei positiver Resonanz wurden die Künstler seiner Wahl von bekannten Galerien umworben. Diese vermittelten ihre Künstler wiederum in prestigeträchtige Museumsausstellungen und Sammlungen. Von diesem Reputationszuwachs profitierten Künstler und Kritiker gleichermaßen, da sie oftmals miteinander identifiziert wurden. Deshalb war ihr Schicksal eng miteinander verknüpft.

daktionelles Programm einander beeinflussten.

⁵⁰ S. dazu z.B. Goldfarb Marquis, *The Art Biz*, S. 104 und passim.

⁵¹ S. ebd., S. 3, 100 und passim, u. Steven W. Naifeh, *Culture Making: Money, Success, and the New York Art World*, Princeton, NJ, 1976, S. 88.

Zum Prozedere: für die allmonatlichen Rezensionen gab beispielsweise die Schriftleitung von „Arts Magazine“ eine Liste der zu besprechenden Ausstellungen heraus. Diese teilten die Rezensenten nach ihren Vorlieben und Interessen untereinander auf.⁵² Auch bei „Art International“ stimmten sich die New Yorker Korrespondenten bei der Auswahl der Ausstellungen für die Sammelrezensionen ab. Das zeigt der Schriftverkehr zwischen dem Herausgeber Fitzsimmons und Donald Judd, der kurzzeitig auch für „Art International“ tätig war. Die Länge der Beiträge lag im Ermessen des Rezensenten, der auch die Bildvorlagen auswählte.⁵³ Die Kritiker waren, so Judd über seine Zeit in dieser Branche, in ihrem Urteil frei. Allerdings ist davon auszugehen, daß die Herausgeber Kritiker aussuchten, die zur redaktionellen Linie ihres Blattes paßten. Es war ohnehin nicht zu befürchten, daß die tonangebenden Galerien, die Hauptanzeigenkunden der Kunstzeitschriften, bei den Ausstellungsbesprechungen zu kurz oder zu schlecht wegkommen würden. Denn Kritiker wie Künstler drängten in die einflußreichen Galerien, die „wichtige“ Ausstellungen zeigten und häufig die aussichtsreichsten Vertreter neuer Strömungen rekrutierten, um aktuell zu bleiben.

Barbara Rose

Nach dem Abschluß des „Bachelor of Arts“ am Barnard College studierte die 1937 geborene Rose von 1961-62 mit einem „Fullbright“-Stipendium an der „Sorbonne“ in Paris. Den „Master of Arts“ in „Philosophy Teaching“ legte Rose an der „Columbia University“ in New York ab, bevor sie Anfang 1963 als New Yorker Korrespondentin von „Art International“ ihre Laufbahn als Kritikerin begann. Nach 1965 schrieb sie hauptsächlich für „Artforum“, gelegentlich auch für andere Kunstmagazine wie „Art in America“. Darin veröffentlichte sie 1965 den Essay „ABC Art“, dem die Minimal art ihren

⁵² S. Judds Schilderung des bei „Arts Magazine“ üblichen Prozedere, in: Judd, Complete Writings 1959-1975, S. VII.

⁵³ S. das Schreiben von James Fitzsimmons von „Art International“ an Donald Judd über die Konditionen für die Rezensionssäule „New York Letter“, ebd., S. 170. In den Sammelrezensionen von „Art International“ gab es allerdings manche Überschneidung. Denn sowohl Fried als auch Rose wollten wichtige Ausstellungen, etwa von prominenten Malern der neuen Abstraktion, besprechen, was in diesem Fall auch auf Redaktionslinie lag.

Namen verdankt⁵⁴ und für den sie 1966 mit dem „Mather Award for Distinguished Art Criticism“ der „College Art Association“ ausgezeichnet wurde. Dieser Preis wurde ihr im Jahr 1969 ein zweites Mal für ihre 1967 und 1968 veröffentlichten Kompendien zur amerikanischen Moderne „American Art Since 1900“ verliehen.⁵⁵

Die Kritikerin war von 1966 bis 1970 Dozentin für Kunstgeschichte am „Sarah Lawrence College“ und lehrte danach am „Hunter College“ und der „University of California“. Sie arbeitet für zahlreiche Kunstzeitschriften und als Kolumnistin für die Lifestyle-Publikation „Vogue“ und ist als Kuratorin,⁵⁶ Autorin, Koautorin und Herausgeberin zahlreicher Künstlermonographien und Publikationen zur amerikanischen Kunst bekannt.

Das Kunstmagazin „Art International“, bei dem Rose Ende 1962 als Kritikerin begann, förderte besonders die neuen abstrakten Tendenzen in der Malerei. Mit William Rubin, E.C. Goossen und dem jungen Greenberg-Protegè Michael Fried war ein starker Flügel formalistischer Kritiker in der amerikanischen Sektion der Zeitschrift vertreten, die vorzugsweise und in epischer Breite stets dieselben Künstler besprachen. Für junge, akademisch gebildete Kritiker war die formalistische Kunsttheorie sehr attraktiv. Denn die Lehre von der Stilfolge im „*modernism*“, die sich auf formale Analysen stützte, schien „objektive“ Kriterien für die Beurteilung von Kunst zu liefern und entsprach als Stilgeschichte einer gängigen Methode der Kunstgeschichtsvermittlung an amerikanischen Universitäten.⁵⁷ Auch Barbara Rose teilte weitgehend das Kunstverständnis und die Vorlieben des formalistischen Lagers. Sie war überzeugt von der Bedeutung des „*neu gewonnenen historischen Bewußtsein des Kritikers*“: „*his wish to be affiliated with whatever history will judge to have been the AVANT-GARDE work of a particular moment (whether he likes it or not)*“.⁵⁸ Rose war aber

⁵⁴ S. Barbara Rose, ABC Art, in: Art in America 5, 59 (Okt.-Nov. 1965), S. 57-69, u. s.u.

⁵⁵ S. dies., American Art Since 1900: A Critical History, New York 1967, u. dies., Readings in American Art Since 1900: A Documentary Survey, New York 1968. In dem für die zweite Preisverleihung zuständigen Ausschuß war auch Donald Judd vertreten.

⁵⁶ Die erste von Rose kuratierte Ausstellung war die „A New Aesthetic“ Schau der „Washington Gallery of Modern Art“ in Washington, D.C., (Ausstellungsdauer: 6.5.-25.6.67), worin sie Flavin und Judd mit Künstlern von der Westküste zusammenbrachte.

⁵⁷ S. Reise, Greenberg and the Group, 1, S. 255.

⁵⁸ Vgl. Rose, The Primacy of Color, S. 26.

aufgeschlossener als andere Kollegen dieser Ausrichtung, die nur die Maler Kenneth Noland, Morris Louis, Jules Olitski und Frank Stella sowie die Eisenplastiker David Smith und Anthony Caro schätzten. Zu Anfang ihrer Kritikertätigkeit galt ihr auch die Pop-art als genuine Entwicklung aus der Mitte der „New York School“. Sie widmete ihr sogar einen durchaus wohlmeinenden Artikel,⁵⁹ obwohl sie bereits früh das Aufkommen einer „*second-generation Pop-art*“ befürchtete⁶⁰ und das anekdotische Element dieser Kunst, die „*extra-visual, literal devices*“ beklagte.⁶¹ Das anfängliche Verständnis für die bei Medien, Publikum und neuen Sammlern überaus beliebte Pop-art kehrte sich bei ihr und anderen, durchaus nicht formalistisch orientierten Kritikern allerdings bald ins Gegenteil,⁶² da die oft als „vulgär“ betrachtete Strömung den „schwierigeren“ abstrakten Stilen eine Zeitlang den Rang abzulaufen drohte:

„but worst of all is the ghastly ... irony that the public really does love it: they look at it, talk about it, enjoy it as they never have abstract painting.“⁶³

Denn Rose war eine Anhängerin der „Hochkunst“, ein Prädikat, das sie einzig der abstrakten Kunst zuerkannte. Deshalb rief sie die jungen Künstler zu einer „*Rückkehr zu den Problemen der reinen Malerei*“⁶⁴ auf und postulierte: „*Young painters today must begin where Morris Louis left off, as ten years ago they took off from de Kooning or Kline.*“⁶⁵

Mit dem Stand der Skulptur war Rose zu Beginn ihrer Karriere sehr unzufrieden. Am meisten mißfielen ihr die plastischen Arbeiten aus dem „Neo-Dada“-Umfeld. Die Assemblagen aus der Werkstatt der zahlreichen „*Epigonen von Rauschenberg und Johns*“ mit ihrem „*look-what-I-found-Ma‘ nonsense*“⁶⁶ sowie George Segals Pop-art Environments⁶⁷ verdienten für

⁵⁹ S. dies., Dada Then and Now, in: Art International 7, 1 (Jan. 1963), S. 23-28.

⁶⁰ Vgl. dies., New York Letter, in: Art International 7, 3 (25. März 1963), S.65-68, hier: S. 67.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 65.

⁶² S. z.B. Max Kozloff, „Pop“ Culture, Metaphysical Disgust, and the New Vulgarians, in: Art International 6, 2 (März 1962), S. 34-36.

⁶³ Hier zitiert nach Carol Anne Mahsun, Pop Art and the Critics, Ann Arbor, MI, 1987, S. 87f.

⁶⁴ Vgl. Rose, New York Letter, (März 1963), S. 67.

⁶⁵ Vgl. Barbara Rose, New York Letter, in: Art International 7, 9 (5. Dez. 1963), S. 61.

⁶⁶ „*If de Kooning had a lot of imitators in the fifties, Rauschenberg and Johns have probably more in the sixties. ... epigones of the two have*

sie das Prädikat Skulptur nicht.⁶⁸ Die einzigen Ausnahmen waren Claes Oldenburgs weiche, aufgeblasene Dingattrappen⁶⁹ und die Objekte aus Robert Morris' neodadaistischer Periode. So bemühte sich die Kritikerin etwa in einer 117-zeiligen Rezension dessen „I-Box“ und die „Box with the Sound of Its Own Making“ von neodadaistischer Objektkunst und Pop-art abzugrenzen.⁷⁰ Morris, („*already an important artist*“), zeige mit diesen Konstruktionen „*Sinn für visuelle und intellektuelle Feinheiten*“, so Rose. Dennoch hielt sie die einfachen grauen Holzkonstruktionen, „[which] *transcend the object category to become satisfying sculpture*“, in bildhauerischer Hinsicht für erfolgreicher.⁷¹

Auch der abstrakt-expressionistischen Skulptur eines Lassaw, Ferber oder Hare mit ihren „überladen-barocken“ Formen und den durch minuziöse gestalterische Details aktivierten Oberflächen konnte sie nicht viel abgewinnen. „*Surface and textual variations*“, die sie „*incidental and disagreeable*“ fand, gehörten für die Kritikerin in den Bereich der Malerei. Zudem bemängelte sie die Ausrichtung der Skulpturen auf nur eine Ansichtsseite. „*Zweidimensionale Silhouetten*“, die dem Betrachter das Gefühl gäben „*these works would be happier to be painting than sculpture*“, ge-

been filling galleries with some of the worst art-garbage to be seen since Schwitters first turned m e r z into art. The amount of the 'look-what-I-found-Ma' nonsense that galleries and collectors will tolerate seems at this point endless“, vgl. Rose, New York Letter, (Sommer 1964), S. 80. Die Assemblage war für Rose ohnehin eine höchst überflüssige und in formaler Hinsicht irrelevante Entwicklung, die in den wenigsten Fällen „serious plastic art“ produziere, s. dies., New York Letter, in: Art International, Dez. 1963, S. 61-63.

⁶⁷ Rose mißbilligte deren „*hauptsächlich expressionistischen und narrativen*“ Charakter, vgl. z.B. dies., New York Letter, in: Art International 8, (April 1964), S. 52-56, hier: S. 53.

⁶⁸ „*Segal's work is 'about' a lot of things. ... The one thing it is not about, unfortunately, is sculpture. Leaning as heavily as it does on the environment, ... the work always provokes us to reflect on the story it tells rather than on any set of formal relationships*“, vgl. dies., New York Letter, in: Art International 8, 10 (Dez. 1964), S. 47-51, hier: S. 47.

⁶⁹ Rose schrieb über Oldenburg zu Abschluß einer positiven Rezension: „*his imagination ... is integrated and coherent, able transform contemporary experience into art in a manner far more convincing and illuminating than that of lesser artists who, dealing with the same banal material, produce only banalities*“, vgl. dies., New York Letter, (April 1964), S. 53.

⁷⁰ Weder bediene er sich der geläufigen Ikonographie, so Rose, noch entsprächen das kalte, neutrale Grau oder die harten, abweisenden Werkstoffe seiner Arbeiten der in der Pop Art herrschenden „*optimistischen Überschwenglichkeit*“, vgl. dies., New York Letter, (Dez. 1963), S. 63.

⁷¹ Vgl. ebd., S. 63f.

nügten ihren Ansprüchen an „*sculpture in the round*“ nicht.⁷² Dasselbe galt auch für die „*open welded sculpture*“, die Eisenplastik David Smiths, und zwar sowohl für dessen silhouettenartige Linienfiguren der 40er und 50er Jahre als auch für die geometrisch orientierte „Cubi“- Werkreihe jüngerer Datums.⁷³ Damit geriet Rose zum ersten Mal in Konflikt mit Überzeugungen der formalistischen Kritiker. Die feierten nämlich - obwohl sonst keine Anhänger des Abstrakten Expressionismus - Smith als den größten Bildhauer seiner Zeit. Einzig der Engländer Anthony Caro reichte an ihn heran, ihr zweiter Favorit auf dem Gebiet der Skulptur. Dabei betrachtete Greenberg vor allem die Linearität und das Fehlen von Masse und Volumen in der „*construction sculpture*“ von Smith und Caro als Merkmal arrivierter Skulptur, obwohl er damit dem eigenen zentralen Entwicklungsschema der Künste im „*modernism*“ widersprach.⁷⁴ Rose hingegen vermißte bei der zeitgenössischen Skulptur die eindrucksvolle „*Größe*“ („*monumentality*“) der klassischen monolithischen Skulptur.⁷⁵ Deshalb dachte sie darüber nach, wie

⁷² Vgl. dies., New York Letter, in: Art International 7, 5 (25. Mai 1963), S. 54-57, hier: S. 54

⁷³ „*Even when we speak of more than the 'two-dimensional' work for which he is best known, Smith's sculpture tends to the incorporeal arabesque or the flattened and thinned out*“, vgl. ebd., S. 54.

⁷⁴ Die „*modernistische Selbstkritik*“ führte Greenberg zufolge dazu, daß die Einzelkünste im Laufe der Zeit alles ablegten, was der eigenen Gattung fremd sei. In der Malerei habe dies zur Verwerfung räumlich-perspektivischer Darstellungen geführt, weil diese der Plastik und Architektur angehörten und der Flächigkeit des zweidimensionalen Bildträgers widersprächen. Für die Skulptur aber hatte Greenberg in einer überraschenden rhetorischen Volte eine entgegengesetzte Entwicklung postuliert, daß sie nämlich in ihrer arriviertesten Spielart auf Modi der bildlichen Darstellung zurückgreifen müsse. Das war nötig, um die Eisenplastik seines Freundes David Smith in sein System integrieren zu können: „*The new construction-sculpture points back, almost insistently, to its origins in Cubist painting: by its linearism and linear intricacies, by its openness and transparency and weightlessness, and by its preoccupation with surface as skin alone, which it expresses in blade- or sheet-like forms. Space is there to be shaped, divided, enclosed, but not to be filled or sealed in. ... Here the prohibition against one art's entering the domain of another is suspended, thanks to the unique concreteness and literalness of the medium*“, vgl. Greenberg, *Sculpture in Our Time*, zit. nach O'Brian, Clement Greenberg. *The Collected Essays and Criticism*, 4, hier: S. 58f.

⁷⁵ So schrieb Rose z.B. über die Skulptur von Jaques Lipchitz: „*What we feel about Lipchitz' work is that ... it has weight and mass. It is serious and solid, it has gravity both literally and figuratively. ... Sculpture that is assembled rather than cast has difficulty in achieving such monumentality. Since abandoning the monolith, few sculptors have come up with any new approach to the monumental; this is one reason sculpture today is*

eine neue Skulptur beschaffen sein müßte, die mit den Innovationen der Farbfeld- und Hard edge Malerei gleichziehen könne. Geometrisch orientierte Skulpturen waren ihre erste Wahl.⁷⁶ Allerdings waren diese meist nicht neu und die wenigen zeitgenössische Beispiele wie Alexander Libermans gewalzte Aluminiumbleche wieder nur flächige „cut-outs“, „merely decorative ... and not sculpture“.⁷⁷

Erst als sich Ende 1963 der Trend zu den einfachen stereometrischen Konstruktionen, den „simple box-like shapes“ der „object sculpture“, abzeichnete, hatte Rose gefunden, was sie suchte: eine neue abstrakte Skulptur, die das plastische Gegenstück zur Malerei der neuen Abstraktion zu sein schien.

„Judd’s work ... seems as far in advance of older notions about sculpture as the new abstraction is in advance of Abstract Expressionism. And it is as removed from neo-humanistic sentimentality, from the hand-worked look of thumbbed, scarred, finished and treated sculpture as the new impersonal painting is from the personality-centered romanticism of the old.“⁷⁸

Das hielt Rose bereits Anfang 1964 in ihrer ersten Judd-Rezension anläßlich des Einzeldebüts des Künstlers bei „Green“ fest. Zudem faßte die Kritikerin als erste die Werke von Donald Judd, Anne Truitt und Robert Morris unter den Begriffen „object sculpture“ oder „vein of sculpture as abstract object“ zusammen. Die Werke aller drei Künstler, so Rose, hätten nichts mit herkömmlicher Plastik „geometrischen Kalküls“ zu tun. Als „funktionslose Objekte“ mit „industriellem“ Aussehen reagierten diese primär gegen die persönlichkeitszentrierte Kunst des Abstrakten Expressionismus. Die Kritikerin attestierte den einfachen, sockellos-unpräzisen Holzkonstruktionen von Donald Judd „fehlenden Liebreiz“. Das war allerdings kein Tadel, sondern ein Kompliment. Für sie stand außer Frage, daß seine

by and large insignificant“, vgl. Barbara Rose, New York Letter, (Mai 1963), S. 54.

⁷⁶ Darunter verstand Rose zum Beispiel auch Calders „Stabiles“, obwohl deren Elemente organisch gerundet sind: „*the simple geometric forms of the stabiles have the genuine monumentality I have been insisting sculpture today doesn’t.*“ Sie mochte auch die Skulptur Max Bills: „*His bronze and granite ‘endless loops’ are variations on the Möbius strip which let us know purist sculpture still has much to recommend it. Bill demonstrates that geometric sculpture, when it is immaculately executed, is still a rich and living tradition*“, vgl. ebd., S. 55.

⁷⁷ Vgl. ebd.

⁷⁸ Vgl. dies., New York Letter, (Febr. 1964), S. 41.

scheinbar so kunstlosen Arbeiten „*serious works of art*“ waren. Auch wenn Judds Werk radikal einfach sei, urteilte sie abschließend, sei es nichtsdestoweniger „*ambitioniert, eigenständig und wichtig*“.

Im Sommer des Jahres 1964 reihte die Kritikerin auch Dan Flavins mit Leuchtstäben bestückte Kastenkonstruktionen aus der „Icon-Serie“ in den Komplex der „*object sculpture*“ ein.⁷⁹ Den Einsatz „*Duchamp'scher Readymades*“ wie der Neonröhren hatte sie bei anderen Künstlern stets sehr kritisch kommentiert. Nicht so bei Flavin. Er nutze seine Lichter nicht für „*extra-visuelle Ideen*“, sondern lote ihre „*Möglichkeiten als reine Skulptur*“ aus, lobte die Kritikerin. Darin sowie in der „*konkreten Kastigkeit*“ und der unpersönlichen Ausführung erkannte sie Parallelen zu Judds Werk.⁸⁰

Nur ein halbes Jahr später, kurz nach ihrem Wechsel zu „Artforum“, erklärte die Kritikerin die neue „*object sculpture*“ bereits zur einzig relevanten zeitgenössischen Avantgardeströmung in der Skulptur.⁸¹ Das war im Artikel „Looking at American Sculpture“, einer Sammelrezension aktueller Skulpturausstellungen.⁸² Darunter: die Skulpturjahresausstellung des „Whitney Museum“, das größte und renommierteste Ereignis auf diesem Gebiet,⁸³ Anthony Caros Solo bei „Emmerich“,⁸⁴ Robert Morris' Einzelausstellung bei „Green“,⁸⁵ sowie die von Henry Geldzahler und Frank Stella kuratierte „Shape and Structure“ Schau der „Tibor de Nagy“ Galerie.⁸⁶ Darin wurden junge geometrisch orientierte Maler und Plastiker gezeigt, neben Judd und

⁷⁹ S. Barbara Rose, New York Letter, (Sommer 1964), S. 77. Nach seiner Einzelausstellung bei „Kaymar“, die Rose rezensierte, kuratierte Flavin für die relativ unbedeutende Galerie in der Nachbarschaft der „Judson Church“ eine Gruppenausstellung junger Künstler. Diese schaffte es wegen der Teilnahme Frank Stellas sogar auf die Kunstseiten der „New York Times“, s. Kap. 2.2. Die Fäden waren also schon geknüpft.

⁸⁰ Vgl. ebd.

⁸¹ S. dies., Looking at American Sculpture, S. 29-36.

⁸² Diese erschien im Berichtsteil des Blattes, nicht in der Rezensionsabteilung.

⁸³ Bei den Jahresausstellungen des „Whitney Museum“ waren regelmäßig mehr als hundert Künstler vertreten. Skulptur und Malerei wechselten im Jahresturnus: zum Jahresende 1964/65 war die Skulptur an der Reihe.

⁸⁴ Einzelausstellung Anthony Caro, Andre Emmerich Galerie, 2.-19.12.1964. Dies war die erste Einzelausstellung des englischen Bildhauers in den USA.

⁸⁵ Rose rezensierte nur den ersten Teil der Ausstellung im Dezember 1964, als Morris unter dem Titel „Architectonic Structures“ die graugefaßten Holzkonstruktionen zeigte. Auf die im Januar ausgestellten Bleireliefs ging sie nicht ein.

⁸⁶ S.o. Kap. 2.3, die Galerien.

Morris erstmals auch Carl Andre. Die „radikalste zeitgenössische Skulptur“, lautete Roses Resümee, wurde nicht etwa in der „Whitney“ Ausstellung, sondern in Robert Morris' Schau bei „Green“ und der „Shape and Structure“ Ausstellung gezeigt.⁸⁷

Obwohl Rose den Teilnehmern der „Whitney“ Schau – der Bedeutung des Ereignisses gemäß – die ersten fünf Seiten des Artikels widmete, genügte keiner ihren Ansprüchen. Figurative Kunst, „*the poorest body of work in the show*“, und neodadaistische Assemblage betrachtete sie ohnehin nicht als ernsthafte Kunst.⁸⁸ Aber auch die ungegenständlichen Arbeiten im „Whitney“ fanden keine Gnade vor den Augen der Kritikerin. Zu „*architectonic*“ waren ihr die „*purist pieces*“ von Lyman Kipp und Burgoyne Diller, „*Mondrians most talented American follower*“. Überhaupt glitt die meiste „*puristische*“, das hieß am europäischen Konstruktivismus orientierte Skulptur für ihren Geschmack in „*hochkarätiges industrielles Design*“, wenn nicht sogar in „*gute Dekoration*“ ab – schlimmer konnte kein Verriß sein.⁸⁹ Bei anderen Exponaten geometrischer Orientierung bemängelte Rose, daß diese nur auf den ersten Blick wirklich abstrakt wirkten, tatsächlich aber menschliche Gestik und Erregungszustände kommunizierten.⁹⁰ Das galt für David Smiths späte „Cubi“-Werkserie wie für die „*polychromen Metall-Assemblagen*“ jüngerer Bildhauer in der Tradition von Smith, darunter auch Anthony Caro. Dessen bei „Emmerich“ gezeigten Arbeiten nannte Rose listig „*the very best kind of sculpture being done now*“, um sie dann zu verreißen. „*Oberflächlich abstrakt*“, so die Kritikerin, sprächen sie trotz erkennbarer struktureller Überlegungen mehr „*die Gefühle als das Auge*“ an. Denn die delikate Balance der Elemente untereinander erinnere an „*menschliche Dramen und Beziehungen*“.⁹¹ Dieser „*literal anthropomorphism*“ war für Rose ein typisches Merkmal veralteter, immer noch an den Idealen der gestischen Abstraktion orientierter Kunst. Insgesamt siedelte sie die „Whitney“ Ausstellung, „*representative of most of what is being done today*“, ⁹² „bet-

⁸⁷ „*Though the Whitney show was representative of most of what is being done today, one important kind of sculpture was hardly represented (...): that is 'object' sculpture And the more I think about it, the more I begin to feel that this work may be our most radical sculpture ...*“, vgl.

Rose, *Looking at American Sculpture*, S. 33f.

⁸⁸ Vgl. ebd., S. 29f.

⁸⁹ Vgl. ebd., S. 32f.

⁹⁰ S. ebd., S. 29, 31f., 33.

⁹¹ Vgl. ebd., S. 33.

⁹² Vgl. ebd.

ween the academic and the traditional“ an.⁹³

Ganz anders dagegen die Skulpturen von Donald Judd, Robert Morris und Carl Andre in der „Shape and Structure“ Show, die den krönenden Abschluß ihrer Rezension bildete. Die neue „*object sculpture*“ mit ihren „*simple uninflected volumes or structures*“ zeige keine Spur von persönlicher Handschrift, keine Analogien zu natürlichen Formen und sei überdies so sachlich, daß sie keine psychologische Deutung erlaube. Im Gegensatz zum abstrakt-expressionistischen Kunstwerk, das erst im intuitiven Schaffensprozeß Form annehme, liege ihr als „*thoroughly conceptual art*“ ein fester Plan zugrunde. Deshalb könne der Künstler wie ein Architekt sein Werk getrost von anderen ausführen lassen. Rose war offensichtlich sehr beeindruckt von Judds erster fabrikgefertigter Skulptur bei „de Nagy“, die sie wohl zu dieser Passage anregte. Darin zeichnete sie den Weg vom handwerklichen Ideal des Schweißers, für das David Smith und Anthony Caro standen, zum minimalistischen „white-collar worker“ nach, dessen Blaupausen für die industrielle Produktion sie als „*triumph of the will*“ feierte.⁹⁴ Mit der Skulptur und Malerei bei „de Nagy“ beziehe „a new generation of artists“ Stellung, die ein ganz anderes Kunstverständnis als ihre Vorgänger hätten: „*Asking the right questions, stripping art to its essentials, looking candidly and rationally, if a little coldly, at how things really are, a new generation of artists is quietly announcing itself.*“ Dank ihres „*general housecleaning*“ müsse niemand mehr über „*divine madness in third generation Abstract Expressionists*“ schreiben. „*Rejecting all but the very barest, irreducible minimum*“ sei die neue „*object-sculpture*“ so reduziert, wie Greenberg es von avancierter Kunst im Zeitalter des „*modernism*“ verlange. Das bedeutete, daß nicht Caro oder Smith, sondern die neue „*object sculpture*“ die Spitze der zeitgenössischen Entwicklung bildete. Damit ging Rose offen auf Konfrontationskurs zu den formalistischen Kritikern.

Nach deren Favoriten Smith und Caro nahm sie sich noch der europäischen Konkurrenz an, denn in der Saison 1964/65 hatten Op-art und kinetische Skulptur im amerikanischen Ausstellungsbetrieb Konjunktur.⁹⁵ Viel-

⁹³ Vgl. ebd., S. 30.

⁹⁴ Vgl. ebd., S. 34.

⁹⁵ Rose verriß die „Responsive Eye“ Ausstellung im MoMA im Sommer 1965 wie die meisten anderen amerikanischen Kritiker, s. Barbara Rose, Beyond Vertigo: Optical Art at the Modern. Über kinetische Skulptur schrieb sie bereits hier, daß jene kaum mehr sei als „*a tasteful display of*

leicht sei die subversive Aufgabe der neuen amerikanischen Bildhauer, so Rose, tatsächlich nur ein „*general housecleaning*“. Aber wenigstens leide deren Arbeit nicht unter der „*Sterilität des Labors*“ wie die „*verstreute Nachkommenschaft des Neoplastizismus*“, „*the various European centers for ‚pure‘ research and experimentation*“.⁹⁶ Bei der neuen amerikanischen Skulptur gehöre der Verzicht auf Eleganz und Schönheit zur Funktion, wie die Morris-Schau bei Green zeige.⁹⁷ Dessen nüchtern-direkte Arbeiten wirkten deshalb so brutal und destruktiv, weil sie die gewohnte Wahrnehmung von Kunst, vor allem geometrisch orientierter Kunst unterliefen. Seine einfachen grauen Skulpturen, im wesentlichen nur „*ungegliederte, überdimensionierte Volumen*“, sperrten sich gegen die übliche puristisch-ideelle Interpretation, die bei Arbeiten amerikanischer Mondriannachfolger wie Diller mit ihren zahlreichen, sorgsam aufeinander abgestimmten Teilen angebracht sei. So machte Rose deutlich, daß die neue Skulptur weder auf historische, noch auf zeitgenössische konstruktivistische Strömungen zurückging.

Auf die formalen Überlegungen folgte noch ein intellektueller Überbau in Form von „*außerbildlichen Inhalten*“, die sie der neuen Skulptur zuschrieb. Morris' Arbeiten, so die Kritikerin, fehle jedes kommerzielle Kalkül. Sie seien zu groß, zu brutal-direkt und sperrig, um Sammlerwohnungen zu dekorieren.⁹⁸ Das sei so, weil der Künstler damit grundsätzliche Fragen stelle, etwa nach den Grenzen der Kunst und ihrer Funktion und Bedeutung in einer nach dem Nützlichkeitsprinzip organisierten Gesellschaft. Seine Arbeit leide visuell aber keineswegs unter dieser theoretischen Last, schloß Rose, wenig stringent, ihre Rezension: „*Morris's sculpture manages to survive the theoretical load it must bear and to remain, as art, elegant and expressive*“.⁹⁹

Die Aussagen der Kritikerin über die ästhetische Wirkung der neuen

engineering know-how (viz. the kinetic art of the Zero group ...)“, vgl. Rose, Looking at American Sculpture, S. 31.

⁹⁶ Vgl. ebd., S. 34f.

⁹⁷ Morris' „Green“ Ausstellung war mit einem halbseitigen Installationsfoto illustriert, s. ebd., S. 36; eine Seite zuvor war Donald Judd gleichgroß mit einer Stahl- und Plexiglasskulptur vertreten, s. ebd., S. 35.

⁹⁸ Die auch von anderen Autoren gerne behauptete brutale und gefährliche Ausstrahlung minimalistischer Skulptur wurde von Walter de Maria in einer Minimal art-Persiflage, dem „Bett“ aus edelstahlgänzenden Spikes verarbeitet.

⁹⁹ Vgl. Rose, Looking at American Sculpture, S. 35f.

Skulptur waren ambivalent und erkennbar vom argumentativen Bedarf abhängig. Einerseits bediente sie gängige Avantgardeklischees, indem sie die Arbeiten als radikal und schwer konsumierbar schilderte.¹⁰⁰ Andererseits wollte sie ästhetische Ansprüche an Schönheit und Ausdruck nicht aufgeben und vertrat deshalb beide - eigentlich unvereinbare - Positionen in einem Artikel. Dieser Widerspruch war typisch für zeitgenössische Kritiken zum Thema.

Im Sommer desselben Jahres stellte „Artforum“ in seiner Juni-Ausgabe die Künstler der US-amerikanischen Equipe für die 8. Biennale in Sao Paulo vor. Donald Judd war zusammen mit Frank Stella und anderen jungen Hard edge Künstlern unter der Führung des „elder statesman“ Barnett Newman für die prestigeträchtige internationale Ausstellung im Herbst 1965 nominiert.¹⁰¹ Das gab Barbara Rose die Gelegenheit zu einem monographischen Artikel über Judd, den „Artforum“ großzügig bebilderte.¹⁰²

Die Auswahl für Sao Paulo signalisierte, daß neue Abstraktion und die auf Primärformen reduzierte Skulptur die neue Avantgarde der „New York School“ bildeten.¹⁰³ Das entsprach auch dem Verständnis der Autorin, die mehrfach betonte, wie nahe sich beide stilistisch seien.¹⁰⁴ Europäische Vorbilder der neuen Skulptur negierte sie entschieden. Weder „de Stijl“ noch die „*geometric sculpture*“ der russischen Konstruktivisten hätten deren

¹⁰⁰ „... *this work may be our most radical sculpture, though not perhaps, our fullest*“, vgl. ebd., S. 34. Diese Wendung paraphrasiert typische Greenberg-Phrasen, so z.B. im „Sculpture in Our Time“ Essay, worin es heißt: „... *the new construction-sculpture begins to make itself felt as most representative, even if not the most fertile, visual art of our time*“, vgl. Greenberg, Sculpture in Our Time, in: Arts Magazine, Juni 1958, hier und im folgenden zit. nach John O'Brian, Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism, 4, Modernism with a Vengeance. 1957-1969, Chicago u. London 1993, S. 55-61, hier: S. 60.

¹⁰¹ Walter Hopps vom „Pasadena Art Museum“, der Kurator der amerikanischen Sektion, nominierte drei New Yorker (Frank Stella, Donald und Larry Poons) und drei kalifornische Künstler (Larry Bell, Robert Irwin und Billy Al Bengston). Stella und Larry Bell zeigten Skulptur, wie auch Newman, der in Sao Paulo außer Bildern auch eine Plastik zeigte, „Here II“, drei Stahlstehlen, die aus einer Plinthe herauswuchsen, s. Kap. 2.3.

¹⁰² S. Rose, Donald Judd.

¹⁰³ Walter Hopps, der Kurator der Ausstellung, hatte die Auswahl in der „New York Times“ als repräsentativ für „*the new American formal painting*“ annonciert, s. Barnett Newman. Selected Writings and Interviews, S. 186. Newman protestierte allerdings gegen dieses Lesart seines Werkes, s. ebd.

¹⁰⁴ Es sei nochmals darauf hingewiesen, daß Barnett Newmans Selbsteinschätzung mit Hopps Szenario nicht übereinstimmte.

Schöpfer beeinflusst: „*Judd's ... reductions have little or nothing to do with the immaculate purity of Dutch or Russian modernism.*“¹⁰⁵ Vielmehr handele es sich um eine rein amerikanische Entwicklung. Wie die Maler gegen die gestische Abstraktion hätten Judd „*and a few other young sculptors*“ gegen die „*open welded sculpture of Picasso and his heirs, Calder, Smith, and Caro*“ reagiert. Sie hätten aufgeräumt mit den verdeckten menschlichen oder landschaftlichen Bezügen der traditionellen Bildhauerei, und jetzt sei die Skulptur so abstrakt wie die beste zeitgenössische Malerei.¹⁰⁶ Diese Argumentation entsprach dem Glaubenssatz der Formalisten, daß jede Avantgarde formal und inhaltlich eine Kritik der vorhergehenden sei. Rose übernahm auch Greenbergs Diktum, daß avantgardistische Kunst zuerst oftmals als etwas Kunstfremdes gesehen würde. Zum Beweis führte sie an, daß manche Zeitgenossen Judds Skulpturen - wie die Bilder der neuen Malerei - nicht als Kunstwerke, sondern als mechanisch hergestellte, einfach zu reproduzierende Objekte betrachten würden. Beide Argumente hatte Greenberg einst in seinem berühmten Aufsatz „‘American-Type’ Painting“ dazu benutzt, die Malerei Stills, Rothkos und Newmans als neue Avantgarde nach der gestischen Abstraktion auszurufen. Nun dienten diese dazu, den von ihm wenig geliebten Donald Judd auf Kosten seiner Favoriten in der Skulptur zu profilieren. Neu war, wie scharf die Kritikerin gegen Smiths und Caros Eisenplastik vorging. Diese hatte sie in vorhergehenden Rezensionen nur in Nebensätzen kritisiert, jetzt widmete sie das erste Drittel des Artikels diesem Thema.¹⁰⁷

Ein Vierteljahr später, zu Beginn der neuen Saison im Herbst 1965, veröffentlichte die Kritikerin ihren vielbeachteten Essay „ABC Art“ in der Kunstzeitschrift „Art in America“.¹⁰⁸ Rose gab vor, die „*neuartige, kollektive Sensibilität*“ einer Gruppe von jungen zeitgenössischen „*Malern, Bildhauern, Tänzern und Komponisten*“ der „*post-abstrakt expressionistischen [Künstler]Generation*“ ergründen zu wollen.¹⁰⁹ Der 13-seitige, reichbebilderte und mit Künstlerstatements versehene Artikel war jedoch primär ein großaufgemachtes Feature junger Malerei und Skulptur abstrakt-geometrischer Orientierung. Die „*Tänzer und Komponisten*“ sowie der

¹⁰⁵ Vgl. Rose, Donald Judd, S. 32.

¹⁰⁶ Vgl. ebd.

¹⁰⁷ S. ebd., S. 30, 32.

¹⁰⁸ S. Rose, ABC Art.

¹⁰⁹ Vgl. ebd., S. 61.

gleichfalls als Beispiel für die neue Sensibilität angeführte Pop-Künstler Andy Warhol dienten lediglich dazu, Roses „Zielgruppe“ von „puristischen“ Strömungen wie Greenbergs „Post Painterly Abstraction“ und dem Neokonstruktivismus europäischer Prägung zu unterscheiden. Ihre Protagonisten in der Malerei hießen Frank Stella, Darby Bannard, Larry Zox, Robert Huot, Neil Williams, Ralph Humphrey und Jo Baer. Als Bildhauer führte sie Robert Morris, Donald Judd, Carl Andre, Dan Flavin, Ronald Bladen, Lyman Kipp, Jan Evans, Richard Tuttle und Anne Truitt an.¹¹⁰ Vor allem Morris, Flavin und Judd, die Rose mehrfach zusammen mit Andre als Vertreter einer kohärenten Gruppierung vorstellte,¹¹¹ widmete sie längere Textpassagen.¹¹²

Bisher hatte sie die „*neue Kunst*“ primär formal als Bruch mit der gestischen Abstraktion definiert. Jetzt bettete die Autorin diesen in einen größeren Sinnzusammenhang ein und fügte eine weltanschauliche Dimension hinzu. Den Hintergrund des Artikels bilden eine Reihe von Veröffentlichungen aus den Jahren 1963-65, worin immer wieder die Unpersönlichkeit, inhaltliche Leere und Emotionslosigkeit der neuen abstrakten Kunst thematisiert wurde, darunter auch zwei Anfang 1964 erschienene Beiträge des „New York Times“-Kolumnisten Brian O'Doherty,¹¹³ der Frank Stella als „*den Cezanne des Nihilismus, den Meister des Ennuis*“ feierte.¹¹⁴ Für ihn waren Hard edge Malerei sowie Pop-art¹¹⁵ das Werk einer neuen Generation von Künstlern: „*a cool, hip generation that has gone beyond angst to indifference.*“¹¹⁶ Diese mache die Inhaltslosigkeit zum Inhalt ihrer Kunst und negiere jede Bedeutung jenseits der materiellen Fakten. Ihre Kunstwerke

¹¹⁰ S. die Aufzählung ebd., S. 58. Rose suchte das formalistische Lager zu spalten, indem sie Darby Bannard und Anne Truitt in ihre Aufzählung aufnahm. Greenberg und Fried schätzten Truitt leidlich, allerdings nicht genug, um sie als ebenbürtig mit Smith oder Caro zu betrachten. Die Künstlerin, die seit 1963 bei „André Emmerich“ ausstellte, diente ihnen primär als „positives“ Beispiel reduzierter Skulptur gegenüber der Minimal art, s. hierzu auch Greenberg, *Recentness of Sculpture*. Auch über Bannard, der die Formalisten mehrfach in Zeitschriftenbeiträgen unterstützte, äußerten sie sich kaum. Stella hingegen wurde von beiden Gruppierungen, Formalisten und Minimalisten, hofiert.

¹¹¹ S. Rose, *ABC Art*, S. 58, S. 62, 65, 69.

¹¹² S. ebd., S. 62, 63, 65f, 69.

¹¹³ S. O'Doherty, *Frank Stella and a Crisis of Nothingness*, u. ders., *The New Nihilism: Art Versus Feeling*.

¹¹⁴ Vgl. ders., *Frank Stella and a Crisis of Nothingness*, S. 21.

¹¹⁵ „*much of the same antiemotional, anonymous bias can be found in Pop*“, vgl. O'Doherty, *The New Nihilism: Art Versus Feeling*, S. 15.

wirkten wie anonyme Objekte aus der Massenproduktion, denn die neuen Nihilisten räumten mit der Vorstellung einer individuellen, persönlichkeitszentrierten Kunst auf. All das zeige, raunte O'Doherty zarathustrisch, daß ein „*neues menschliches Tier*“ mit einer neuen Haltung zum Leben die Bühne betreten habe: „*one that is anti-emotion, anti-human, anti-art ... and that is even anti-anti.*“¹¹⁷ Mit dem Thema hatte sich auch Irving Sandler, ein Parteigänger der Abstrakten Expressionisten, in den Jahren 1963-64 in diversen Rezensionen für die „New York Post“ auseinandergesetzt. Diese waren im Frühjahr 1965 unter dem Titel „The New Cool-Art“ in der Zeitschrift „Art in America“ zusammengefaßt worden,¹¹⁸ die ein Dreivierteljahr später Roses Essay „ABC Art“ veröffentlichte. Sandler befürchtete, daß die „kühle“, „*mechanistische*“ Kunstauffassung von neuer Abstraktion und Pop-art das Jahrzehnt bestimmen könnte wie zuvor der Abstrakte Expressionismus die vierziger und fünfziger Jahre.¹¹⁹ Frank Stella, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Larry Poons und Donald Judd waren für ihn die extremsten Beispiele der neuen Haltung, wofür er den Begriff „*cool-art*“ prägte.¹²⁰ Er entdeckte als erster Kunstkritiker Parallelen dazu in den Romanen des französischen Schriftstellers Alain Robbe-Grillet, dem Objektschilderungen wichtiger seien als das psychologische Profil seiner Protagonisten.¹²¹ Fortan beriefen sich auch andere Kritiker auf den Erfinder des „nouveau roman“ als literarischen Gewährsmann der neuen Kunst. Ansonsten sah Sandler die Lage pragmatisch: mit der Abkehr vom Abstrakten Expressionismus gehe eben auch ein Wertewandel einher. Berechnung, Indifferenz und sogar Langeweile hießen die neuen Werte respektive Inhalte der Kunst der 60er Jahre. Inhalte, so neuartig und pervers, daß sie fast schon wieder interessant seien.¹²²

Roses „ABC Art“ Artikel, den Judd später als reines „*Publicity*“-Stück bezeichnete,¹²³ schloß an diese Diskussionen an. Eingangs griff die Autorin

¹¹⁶ Vgl. ebd.

¹¹⁷ Vgl. ders., Frank Stella and a Crisis of Nothingness, S. 21.

¹¹⁸ S. Irving Sandler, The New Cool-Art, in: Art in America 53, 1 (Febr. 1965), S. 96-101.

¹¹⁹ S. ebd., S. 96.

¹²⁰ S. ebd.

¹²¹ S. ebd., S. 100.

¹²² Vgl. ebd. S. 97.

¹²³ S. Donald Judd, Complaints: part I, in; Studio International, April 1969, wiederabgedruckt in: Donald Judd. Complete Writings 1959-1975, S. 198.

den Begriff „*minimal art*“ auf,¹²⁴ den der Philosoph Richard Wollheim kurz zuvor für die schwarzen Bilder Ad Reinhardts und die „*unassisted readymades*“ Marcel Duchamps geprägt hatte.¹²⁵ Diesen Werken nur einen „minimalen Kunstgehalt“ zuzuschreiben, so der Philosoph, sei ein weitverbreitetes Vorurteil allzu traditioneller Kunstliebhaber, die handwerkliche Arbeit und formale Ausdifferenzierung vermißten. Als Qualitätskriterien seien diese jedoch ohnehin passé. Jetzt würden grundsätzliche konzeptuelle Entscheidungen des Künstlers immer wichtiger. Den Bildbestand auf ein Minimum zu reduzieren oder die Auswahl eines beliebigen Objektes aus der Massenproduktion an die Stelle des handwerklichen Schaffensprozesses zu setzen, isoliere und erhöhe fundamentale schöpferische Entscheidungen. Als edelste Aufgaben des künstlerischen Geistes hätten diese jedoch bislang hinter den mühevollen, arbeitsintensiven handwerklichen Techniken zurückgestanden.¹²⁶

Das von Wollheim entworfene Konzept der „*Minimal art*“, befand Rose, passe auch auf das Werk der von ihr ausgewählten Maler, Bildhauer, Tänzer und Komponisten. Oberflächlich betrachtet wirke deren Kunst so einfach, faktisch, glatt und langweilig wie das repetierte Aufsagen des Alphabetes - ein Vergleich, auf den Roses Titel „*ABC Art*“ zurückging.¹²⁷ Aus diesem Grund sei sie bereits mit Namen wie „*cool art*, *idiot art*“ oder „*know-nothing nihilism*“ belegt worden.¹²⁸ Tatsächlich aber gehe das Herunterspielen von Talent, Können, Virtuosität und Technik mit einer Steigerung der konzeptuellen Kompetenz einher. Den Ursprung des neuen Kunstverständnisses verlegte Rose anders als Wollheim ganz in den Anfang des 20. Jahrhunderts, um eine historische Parallele zur Situation in den 60er Jahren zu konstruieren. Sie hatte Duchamp und Malevich, „*zwei urbane Modernisten*“, als Stammväter der neuen Kunstkonzeption auserkoren.¹²⁹ Die-

¹²⁴ S. Rose, *ABC Art*, S. 58.

¹²⁵ Richard Wollheim, *Minimal Art*, in: *Arts Magazine* 39, 4 (Jan. 1965), S. 26-32, wiederabgedruckt in: Battcock, *Minimal Art*, S. 387-399.

¹²⁶ S. ebd.

¹²⁷ „*Superficially as simple, factual, bland and boring as a child's repeated shrilling of the alphabet, the work of a number of American artists of a new young generation seems aimed at denying the emotionalism of its abstract expressionist predecessors and glorifying the minimum - or pure nothingness*“, vgl. Rose, *ABC Art*, S.57.

¹²⁸ Vgl. ebd.

¹²⁹ Erst Camilla Grays Buch „*The Great Experiment: Russian Art 1863-1922*“ von 1963 machte die russischen Konstruktivisten in Amerika bekannt. Sie hatten einen besseren Ruf als andere europäische Konstruk-

se seien frühzeitig vom herrschenden „*mainstream style*“, dem analytischen Kubismus, abgerückt, wie heute die jungen Künstler vom Abstrakten Expressionismus. Trotz aller Unterschiede in Charakter und Intention hätten beide beschlossen, die Kunst einfacher zu machen. Dazu habe es zwei Möglichkeiten gegeben: sie einfachen Objekte anzugleichen oder aber bis zum baren Minimum zu reduzieren. Somit hätten beide Künstler damals die Weichen für die Entwicklung gestellt, die Greenberg später mit dem Begriff „*modernist reduction*“ belegte. Malevichs schwarzes Quadrat auf weißem Grund, das der Künstler auch als die „*Leere*“ bezeichnet habe, und Duchamps Flaschentrockner markierten für ein halbes Jahrhundert die Grenzen der bildenden Kunst. Aber nun scheine eine neue Generation von amerikanischen Künstlern wieder daran zu rütteln.¹³⁰ Ihre Arbeit bewege sich zwischen beiden, vom Werk der Vorgänger abgesteckten Polen oder sei oft sogar eine kuriose Synthese. Das bestätige den prophetischen Charakter beider historischer Werke.¹³¹

Mit diesem Schachzug reklamierte Rose das Prestige zweier legendärer Künstlerfiguren der Moderne, sowohl von Duchamp als auch von Malewitsch, für die „*neue Kunst*“ der geometrisch-reduktiven Abstraktion.¹³² Auch die Einbeziehung Andy Warhols und der „*von John Cage beeinflussten*“ Tänzer¹³³ in das Kontingent der Hard edge Künstler sollte verhindern, daß die junge geometrisch-abstrakte Kunst einseitig als puristisch-konstruktivistische Kunst europäischer Tradition oder trockener formalistischer Purismus wahrgenommen würde. So blieb deren Interpretation in der Schwebe. Zudem entrang sie damit Greenberg die Deutungshoheit über

tivisten, die primär mit Mondrian und seinen amerikanischen Epigonen gleichgesetzt wurden.

¹³⁰ Vgl. Rose, ABC Art, S. 58.

¹³¹ Während sie alle Maler und die Bildhauer Lyman Kipp, Ronald Bladen, Jan Evans und Anne Truitt mehr der „puristischen“ Kunstauffassung Malevichs zuordnete, nahmen Morris, Judd, Andre und Flavin für sie eine Mittelstellung zwischen den beiden Positionen ein, an deren anderem Pol sie Künstler wie Warhol und Artschwager, aber auch die jungen, „*von John Cage, einem Bewunderer Duchamps, beeinflussten Tänzer und Komponisten*“ verortete, s. Rose, ABC Art, ebd.

¹³² Hilton Kramer nannte den Hinweis auf Duchamp, den Ahnen der Pop-art, als Stammvater von Roses Favoriten später eine rhetorische List: „*Even the reference to Duchamp is a ploy, conferring on minimal art the cachet of his legendary abstention*“, vgl. Kramer, An Art of Boredom?, S. 23.

¹³³ Vgl. Rose, ABC Art, S. 58.

den Begriff der „*modernist reduction*“.¹³⁴ Wenn diese, wie Rose behauptete, schon in Duchamps Werk angelegt war, für den es in Greenbergs Geschichtsmodell so wenig Platz gab wie für Neo-Dada oder Pop, dann mußten auch seine anderen Bewertungen und Deutungsmuster falsch sein.

Allerdings blieb ein Problem: sich vom Abstrakten Expressionismus abzugrenzen, war nicht mehr neu. Das hatte schon Greenberg Ende der 50er Jahr für die Künstler der „*Post Painterly Abstraction*“ wie Morris Louis und Kenneth Noland reklamiert. Die meisten der unter dem Label „ABC Art“ zusammengestellten Künstler gehörten mittlerweile bereits zur zweiten Künstlergeneration, die gegen den Abstrakten Expressionismus reagierte. Von einer „*frühzeitigen*“ Rebellion gegen die etablierte Mainstreamkunst konnte 1965 also nicht mehr die Rede sein. Deshalb mußte der Konflikt aktualisiert werden. Rose löste das Problem, indem sie die formalistische „*Post Painterly Abstraction*“ nur als halbherzige, formale Reaktion gegen die gestische Abstraktion beschrieb. Kenneth Noland, Morris Louis, Jules Olitski und andere Künstler der zweiten Generation Abstrakter Expressionisten, so Rose, hätten Ende der 50er Jahre primär gegen die malerischen Exzesse ihrer Vorgänger reagiert. Deshalb sei es auch richtig, deren Werk unter rein formalen Gesichtspunkten wie Farbigkeit, Komposition, Größe, Format und Ausführung zu betrachten. Die jungen Künstler der „*post-abstrakt expressionistischen Generation*“ hingegen, argumentierte die Kritikerin, gingen viel weiter. Sie reagierten nicht nur auf das formale Chaos, sondern setzten sich mit ihrer faktisch-emotionslosen Kunst auch inhaltlich von der gestischen Malerei ihrer Vorgänger und der verwandten „*open welded sculpture*“ von Smith und Caro ab.¹³⁵ Die „*neue, reservierte Unpersönlichkeit*“ und die „*zur Selbstverleugnung neigende Anonymität*“ der neuen Kunst sei somit auch als inhaltliche Reaktion gegen das „*hemmungslose Sichgehenlassen einer zügellosen Subjektivität*“ zu verstehen. Diese Reaktion, die den uneingeweihten Betrachter oftmals verwirre und frustriere, werde auch von den „*stilistisch so unterschiedlichen Pop-Künstlern*“ ge-

¹³⁴ Meyer verkennt in seiner Interpretation dieses Artikels völlig dessen anti-formalistische Stoßrichtung sowie die taktische Funktion der neo-dadaistischen „Beigaben“, s. Meyer, Minimalism. Art and Polemics in the Sixties, S. 144-150.

¹³⁵ Damit erklärte Rose die von den Formalisten favorisierte zeitgenössische Skulptur erstmals offen zu einem Teil der Vergangenheit, die überwunden werden müsse.

teilt.¹³⁶ Daher könne man diese Revolte nicht mit der jener Künstler im Alter der zweiten Generation Abstrakter Expressionisten vergleichen. Für jene treffe die fundamentale Annahme der formalistischen Kritik zu, Form und Inhalt seien identisch. Aber bei den jungen Künstlern klafften Form und Inhalt auseinander. So transportiere etwa eine glatte, neutral aussehende Form einen feindlichen, aggressiven Inhalt.¹³⁷

Eine puristische Lesart führe hier nicht weiter, befand Rose. Denn bei jedem Bild und jeder Skulptur gebe es ein Element, das diese Deutung „*frustrierte*“. Bei den Bildern habe man das Gefühl, sie seien nicht ganz das, was sie zu sein schienen und gleiches gelte für die Skulpturen. Obschon der Einsatz von austauschbaren Standardelementen in den Werken von Carl Andre, Robert Morris und Dan Flavin auf die Russen verweise, habe sich dort ein anderes Element eingeschlichen, das die Gleichsetzung mit konstruktivistischer Skulptur verhindere.¹³⁸ Der Zuschauer fühle oft einen vagen Verlust oder eine Frustration. Er frage sich, warum die Farben der Bilder so unangenehm, die Skulpturen so groß, derb und abweisend, und die Filme, der Tanz und die Musik dieser jungen Leute so langweilig, repetitiv, unerklärlich lang oder kurz seien. Weil einige Werke zudem alltäglichen Objekten ähnlicher sähen als Kunstobjekten, schienen sie gar keinen künstlerischen Gehalt zu haben. Aber diese scheinbar so einfache Kunst sei das Ergebnis komplizierter, kenntnisreicher Entscheidungsprozesse. Dadurch schieden die auch theoretisch gebildeten Künstler das Unwesentliche aus ihren Arbeiten aus.¹³⁹ Zudem könne in der Verneinung von Inhalten, das zeigten die sogenannten inhaltslosen Romane von Alain Robbe-Grillet, die subversive Wirkung eines Werkes liegen. Die Künstler selbst beschrieben ihre Kunst nur, lehnten Interpretationen ab. Deshalb werde auch sie sich darauf beschränken, die „neue Sensibilität“ zu umreißen, woraus sich diese Kunst speise.¹⁴⁰ Damit lag Rose im Trend der Zeit, hatte doch auch Susan Sontag unlängst behauptet:

„Our task is not to find the maximum amount of content in a work of art, much less to squeeze more content out of the

¹³⁶ Vgl. ebd., S. 61.

¹³⁷ Vgl. ebd.

¹³⁸ Vgl. ebd., S. 61, 62.

¹³⁹ Vor allem Morris und Judd „*[who] probably takes the price in terms of knowing what it's all about*“ wurden von Rose als führende Theoretiker der neuen Bewegung herausgestellt, vgl. ebd., S. 62.

¹⁴⁰ S. ebd.

*work than is already there. Our task is to cut back content so that we can see the thing at all.*¹⁴¹

Den Stimmungsumschwung in der bildenden Kunst, der von der emotionalen Krise des Abstrakten Expressionismus zu gelassener Faktizität geführt habe, kenne man auch in anderen Disziplinen. Als Belege dafür führte sie Zitate berühmter, seinerzeit besonders virulenter „Vordenker“ oder Zeitgenossen an, die Wiederholung, Faktizität und Langeweile als positive künstlerische Werte thematisierten. Dazu zählten unter anderen Getrude Stein, Ludwig Wittgenstein, Alain Robbe-Grillet, Samuel Beckett, Eric Satie, John Cage und Marshall McLuhan.¹⁴² So schlug die Kritikerin eine Brücke zwischen Minimal art und intellektuellen Zeitströmungen. Dabei widmete sie sich der Langeweile als künstlerischem Prinzip besonders ausführlich. Was von „uneingeweihten“ Betrachtern als Langeweile empfunden werde, so die Autorin, sei das Ergebnis gezielter künstlerischer Eingriffe. Die Künstler wollten ihre Kunst bewußt „*so schwierig, abweisend, abseitig und schwerverdaulich wie möglich*“ machen, um das Engagement des Betrachters auf die Probe zu stellen. Denn Zustimmung sei „*wohlfeil*“ in diesem „*Verkäufermarkt für Kultur*“, wahrhaftes Engagement hingegen äußerst selten.¹⁴³

Rose endete alles andere als nüchtern-faktisch: mit Parallelen zwischen „*neuer Kunst*“ und abend- und morgenländischem Mystizismus! Die Verneinung und Selbstverleugnung der Künstler, so die Kritikerin, erinnere an die Askese kontemplativer Denker auf der Suche nach dem „*leidenschaftslosen Nirwana*“. Sie verneinten Ego und individuelle Persönlichkeit und schienen dabei orientalischen Yogis oder Meister Eckhart nachzueifern, um „*den halbhypnotischen Bewußtseinszustand reiner Ich-Vergessenheit und Seelenruhe*“ zu erreichen. Diese leise Kunst versuche nicht Schritt zu halten mit dem lauten, flittrigen Rummel amerikanischen Lebens. Groß und ungelenkt, eigne sie sich nicht als launige Ware. Während die Pop Kunst die amerikanische Umwelt widerspiegele, sei die neue kompromißlose, manchmal auch brutal direkte Kunst ihr schwer verdauliches Gegengift.¹⁴⁴

¹⁴¹ Vgl. Susan Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*, New York 1966, S. 14. Der Essay war in der Dezemberausgabe des Jahres 1964 der „*Evergreen Review*“ erstmals veröffentlicht worden.

¹⁴² S. ebd., S. 61f, 65f, 69.

¹⁴³ Vgl. ebd., S. 65f.

¹⁴⁴ Vgl. ebd., S. 69.

Dieser Artikel der Kritikerin wirkte nachhaltig in der New Yorker Kunstszene. Der Wollheimsche Terminus „*minimal art*“, von ihr für den ganzen Komplex geometrisch-reduzierter Kunst entliehen, wurde zum Synonym für die „neue“, auf einfache geometrische Grundformen reduzierte „*Skulptur*“. Denn vor allem die Bildhauer Morris, Judd, Flavin und Andre, die Rose als Protagonisten der neuen Strömung vorstellte,¹⁴⁵ wurden damit identifiziert. Nach dem Erfolg der „Primary Structures“ Schau sowie anderer Skulpturausstellungen und den bilderstürmerischen Affekten der Minimalisten¹⁴⁶ fühlten sich einige Kritiker sogar genötigt darauf hinzuweisen, daß es den neuen „*minimal style*“ auch in der Malerei gebe.¹⁴⁷ Allerdings lehnten die Künstler selbst das Label als assoziativ zu negativ besetzt ab und wehrten sich gegen die Interpretation ihrer Objekte als Medien einer wie positiv auch immer motivierten Langeweile.¹⁴⁸ Deshalb verzichtete Rose fortan auf weitere Überlegungen zur Langeweile als kreativem Prinzip¹⁴⁹ und vermied den Begriff „*minimal art*“, der sich jedoch trotz des Widerstandes der Künstler durchsetzte.

¹⁴⁵ Die anderen eingangs genannten Bildhauer Bladen, Truitt, Evans oder Kipp, (vgl. ebd., S. 58), den Rose zuvor der „puristischen“ Kunst in der Nachfolge von De Stijl zugerechnet hatte, (vgl. dies., Looking at American Sculpture, S. 32f), waren mit je einem Beispiel ihrer Werke im Abbildungsteil des Artikels vertreten, wurden im Text aber nicht weiter erwähnt.

¹⁴⁶ Judd, Morris und Smithson erklärten wiederholt den „Tod“ der Malerei, s.u.

¹⁴⁷ „*The event that most clearly brought this new Minimalist tendency into public focus ... was the Jewish Museums 'Primary Structures' show of sculpture. Although it has had the most impact in sculpture producing ... the Minimal style cannot be limited to three dimensional art. The term 'primary structures' although better than most of the neologisms, excludes the painters that operate rather closely to the center of this new style...*“, vgl. John Perreault, A Minimal Future? Union-Made. A Report on a Phenomenon, S. 27f.

¹⁴⁸ So schrieb Judd in seinem Statement für die „Primary Structures“ Ausstellung: „*I object to several popular ideas. I don't think anyone's work is reductive. ... New work is just as complex and developed as old work. ... 'Minimal' and 'ABC' are recent reductions of 'reductive'. Both 'minimal' and 'reductive' were first used by critics who liked the work the words referred to, and later by those who thought it the end of the line. 'Boring' and 'monotonous' are also sympathetic words. I can't see how any good work can be boring or monotonous in the usual sense of those words. And no one has developed an unusual sense of them. This negative characterization is glib; it's another label and one not even concerned with what the work is*“, vgl. Primary Structures, (Ausstellungskat. Jewish Museum, 1966), unpaginiert.

¹⁴⁹ Im Wiederabdruck ihres Artikels in Battcock's Anthologie fehlt die Passage über die Langeweile, s. Battcock, Minimal Art, S. 274-297.

Welchen Eindruck Roses Essay hinterließ, zeigt auch ein Artikel von Hilton Kramer, der ein halbes Jahr später in der Sonntagsausgabe der „New York Times“ erschien.¹⁵⁰ Dieser thematisierte die „neue Skulptur“, und andere „Konstruktionen zwischen Skulptur und Malerei“, die allgemein als „Minimal oder ABC Art“ bezeichnet würden. Kramer beschrieb deren Siegeszug in der „Primary Structures“ Schau und der „Art in Process“ Ausstellung des „Finch College Museum“. Ganze Passagen des Artikels, der bezeichnenderweise den Titel „An Art of Boredom?“ trug, widmete der damalige „Chief Art Critic“ der „New York Times“ Barbara Roses Essay „ABC Art“. Diese Publikation sei ein herausragende Beispiel der neuen Kunstkritik, welche die Minimal art mit einer „Aura intellektueller Komplexität und profunden philosophischen Interesses“ verseehe. Plötzlich werde erwartet, so Kramer, daß „jede intellektuell respektable Analyse einer weißen Sperrholzkiste oder eines verzinkten Eisengestells“ kenntnisreiche Querverweise zu Wittgenstein und McLuhan, Merleau-Ponty, Panofsky, Robbe-Grillet oder Buckminster Fuller beinhalten müsse. Das gelte nun als absolut notwendig für das Verständnis der neuen Kunst. Schon die Künstler warteten mit ehrgeizigen Erklärungen zu den einfachsten ihrer Schöpfungen auf, aber die Kritiker überträfen sie noch. Roses „bemerkenswerten Paragraph über die Langeweile“ betrachtete er als besonders gelungene rhetorische Finte. Dadurch werde das Publikum gezwungen, die eigenen Reaktionen in Frage zu stellen und Langeweile als kreatives Prinzip anzuerkennen. Ein Großteil des Interesses an der Minimal art, so der Kritiker der „New York Times“, sei auf solche beredten, apodiktischen Gedankenspiele zurückzuführen. Denn in der Minimal art scheine die Theorie wichtiger als bei jeder anderen noch so theorielastigen Vorgängerbewegung.¹⁵¹

Im Herbst 1965 veröffentlichte Rose den Artikel „How to Murder an Avantgarde“, eine Rezension der „Young America“ Ausstellung des „Whitney Museum“.¹⁵² Darin kritisierte sie, daß Pop-art und andere figurative Kunst überrepräsentiert und die jungen Abstrakten kaum vertreten seien. Das sei ein probater Weg, „eine Avantgarde zu zerstören“, zürnte die Kritikerin, bevor sie sich für ein Jahr aus dem aktuellen Geschehen zurückzog. In dieser Zeit schrieb sie an ihrem Buch „American Art Since 1900“, das 1967 erschien, und kuratierte die Ausstellung „A New Aesthetic“ für die

¹⁵⁰ Vgl. Kramer, An Art of Boredom?

¹⁵¹ Vgl. ebd.

„Washington Gallery of Modern Art“.¹⁵³ Erst ab 1967 arbeitete Rose wieder öfter als Kritikerin, ohne sich allerdings weiter am Tagesgeschäft der Ausstellungskritik zu beteiligen. Anfang 1967 veröffentlichte sie zusammen mit Irving Sandler in „Art in America“ eine Künstlerumfrage über die „Sensibility of the Sixties“.¹⁵⁴ Einen Monat später folgte eine Sammlung von Künstlerstatements über Mäzenatentum und Kunstförderung in derselben Publikation.¹⁵⁵ In beiden Umfragen kamen natürlich auch die minimalistischen Bildhauer zur Sprache, die in allen folgenden Artikeln der Kritikerin – gleich welchen Themas - zumindest in den Fußnoten als wichtige Bezugspunkte aktueller Kunst erwähnt wurden.¹⁵⁶

In dem Katalogbeitrag „Post-Cubist Sculpture“ zur Großausstellung „American Sculpture of the Sixties“ in Los Angeles 1967 lobte Rose die Minimalisten dafür, die „kubistische Ästhetik in der Skulptur“ überwunden zu haben.¹⁵⁷ Damit meinte sie natürlich die Skulptur von David Smith und Anthony Caro. Die Pointe an diesem Argument: es war alt und stammte von Greenberg selbst. Denn der hatte seinerzeit den Niedergang des Action-painting mit dem Vorwurf eingeleitet, dessen Vertreter hingen immer noch der kubistischen Ästhetik an.¹⁵⁸ Vor Rose hatte bereits Robert Morris diese Kritik in seinem „Notes on Sculpture“ Essay gegen die Formalisten und ihre Favoriten gewendet.¹⁵⁹

Ohnehin verschärfte sich der Ton zwischen formalistischen Kritikern und Anhängern der Minimal art zunehmend. Das zeigt auch Roses 1967 in

¹⁵² S. Rose, How to Murder an Avantgarde.

¹⁵³ „A New Aesthetic“, The Washington Gallery of Modern Art, Washington, D.C., teilgenommen haben Dan Flavin, Donald Judd und vier kalifornische Künstler, Ausstellungsdauer: 6.5.-25.6.1967.

¹⁵⁴ Barbara Rose u. Irving Sandler, Sensibility of the Sixties, in: Art in America 55, 1 (Jan-Febr. 1967), S. 44-57.

¹⁵⁵ Barbara Rose, Shall We Have a Renaissance?, in: Art in America 55, 2 (März-April 1967), S. 30-39.

¹⁵⁶ S. Barbara Rose, Claes Oldenburg's Soft Machines, in: Artforum 5, 10 (Juni 1967), S. 30-35, hier: S. 31, 32, 35 (Anm. 2 u. 7), u. dies., Ellsworth Kelly, ebd., S. 51-55, hier: S. 55 (Anm. 2).

¹⁵⁷ S. Rose, Post-Cubist Sculpture.

Rose, die in ihrem Artikel darauf hinwies, daß Judd und Morris gegen eine Klassifikation ihrer Werke als „*minimal*“ oder „*reduktiv*“ protestierten, benutzte hier die Termini „*single-image gestalt sculpture*“ und „*post-cubist sculpture*“ als Synonym für die beanstandeten Begriffe, vgl. ebd., S. 39.

¹⁵⁸ S. Greenberg, „'American-Type' Painting“.

¹⁵⁹ S.u.

„Artforum“ veröffentlichter Artikel „The Value of Didactic Art“.¹⁶⁰ Darin antwortete sie auf eine Polemik des Maler-Kritikers Darby Bannard gegen die Minimal art, die Greenberg in seinem Katalogbeitrag für die „American Sculpture of the Sixties“ Schau aufgriff.¹⁶¹ Bannard warf den Minimalisten vor, sie setzten – wie die Künstler der Op- und Pop-art - nur auf die Schockwirkung und den Sensationswert des Neuesten und scheinbar Abseitigsten, was an der Grenze zur „Nicht-Kunst“ denkbar sei. Deshalb sei ihre Kunst auch so theorieverhaftet, bleibe zu sehr von Berechnung abgeleitete Idee und greife als ästhetische Manifestation viel zu kurz, um als Hochkunst betrachtet zu werden.¹⁶² Rose hatte daraufhin Werke von Marcel Duchamp, Jasper Johns, Andy Warhol, Robert Morris, Carl Andre, Ad Reinhardt und Dan Flavin unter dem neuen Label „*didactic art*“ zusammengefaßt, um mit diesem Bündel aus Dada, Neo-Dada, Pop- und Minimal art die Vorwürfe der Formalisten zu widerlegen.¹⁶³ In ihrem Artikel, dessen ausgedehnte Fußnoten von den Unzulänglichkeiten der formalistischen Kunstkritik handeln,¹⁶⁴ erklärte Rose, daß man nicht jedes Kunstwerk nach rein formalen Gesichtspunkten beurteilen könne. Der Aspekt der Schönheit, das Hauptkriterium des formalistischen Qualitätsurteils, das vor allem ein Geschmacksurteil sei, spiele bei Werken der „didaktischen“ Kunst keine Rolle. Denn diese seien zu Objekten verdichtete Kunsttheorie: abstrakte Ideen, die sich in Kunstwerken konkretisierten und so an dem fortschreitenden Dialog webten, der sich Kunstgeschichte nenne. „Didaktische Kunst“ entstehe in Umbruchphasen, weil das Interesse an theoretischen Fragen wachse, wenn der Niedergang einer alten Ästhetik bevorstehe. Die besten Werke didaktischer Ausrichtung lenkten die Kunst oft in eine ganz neue Richtung: sie bildeten als „Primärobjekte“ die Basis einer neuen Ästhetik. Mit deren Formulierung, drohte die Kritikerin der ungeliebten Konkurrenz, müßten Verlauf und Bewertung der Kunstgeschichte meist völlig umgeschrieben werden.¹⁶⁵

¹⁶⁰ S. Barbara Rose, The Value of Didactic Art, in: Artforum 5, 8 (April 1967), S. 32-36.

¹⁶¹ S. Darby Bannard, Present-Day Art and Ready-Made Styles, in : Artforum 5, 4 (Dez. 1966), S. 30-35 u. Greenberg, Recentness of Sculpture. S. Bannard, Present-Day Art and Ready-Made Styles.

¹⁶² S. Bannard, Present-Day Art and Ready-Made Styles.
¹⁶³ Dabei hatte sie noch in ihrem „ABC Art“ Artikel kein Hehl aus ihrer Abneigung gegen die Pop-art gemacht, s. Rose, ABC Art, S. 69. Aber um die Formalisten zurückzuschlagen, war wohl jedes Mittel recht.

¹⁶⁴ S. Rose, The Value of Didactic Art, S. 36.

¹⁶⁵ Vgl. ebd., S. 34f. Die Kritikerin bediente sich argumentativ erkennbar bei

Michael Fried revanchierte sich im Juni 1967 in „Artforum“ mit dem Stück „Art and Objecthood“ für die Angriffe auf die formalistische Kunstkritik. Dabei griff er auch eine Feststellung aus Roses Katalogbeitrag „Post-Cubist Sculpture“ auf. Die minimalistische Plastik, hatte die Kritikerin darin erklärt, habe mit monolithischer Skulptur nichts gemein, da sie – wie der Betrachter ahne – nicht massiv, sondern hohl sei.¹⁶⁶ Diese Feststellung, die dazu diene, die „neue Skulptur“ von konventioneller Bildhauerei zu unterscheiden, spitzte Fried in seiner Generalabrechnung zu einem Hauptargument gegen die „*theatralische Präsenz*“ der Minimal art zu.¹⁶⁷

Die Auseinandersetzung zwischen Formalisten und Vertretern und Anhängern der Minimal art nahm immer mehr die Form eines Glaubenskrieges an, wobei sich allerdings beide Seiten ausreichend profilieren konnten. Diese Eskalation führte immer öfter zu überraschenden interpretatorischen Volten in Roses kritischem Schaffen, das zudem zunehmend von neuen Zeitgeistströmungen beeinflusst wurde. Anfang 1968 veröffentlichte die Kritikerin eine Philippika gegen Fried und Greenberg als Beitrag zu einer Artikelserie in „Artforum“ über die zeitgenössische Kunstkritik. Sie warf den beiden vor, marxistisches und trotzkistisches Gedankengut in eine äußerst intolerante Kunstideologie umzumünzen. Wenn die Opposition liquidiert und jede andere Position als „*bourgeois Liberalismus*“ disqualifiziert werde, habe sich der Idealismus zum Fanatismus gewandelt. Die Verlagerung von ethischen und politischen Werten in das Gebiet der Ästhetik habe bislang bereits genug minderwertige Kunst produziert. So werde die Ästhetik ihrer einzig wirklichen Legitimation beraubt, der Vermittlung von Vergnügen - ein Aspekt, den Michael Fried ihres Wissens noch nie bedacht habe.¹⁶⁸

George Kublers „The Shape of Time“, der Umbrüche in der Gestaltungsgeschichte mit dem Aufkommen von „Primärobjekten“ erklärte, die eine neue Formenreihe einleiteten.

¹⁶⁶ S. Rose, Post-Cubist Sculpture, S. 40.

¹⁶⁷ Weil ein Hohlkörper auf den Betrachter wie ein „*alter ego*“ wirke, argumentierte der Kritiker, sei bei der Minimal art ein „*versteckter Anthropomorphismus*“ am Werk, der sie als abstrakte Kunst und somit als Hochkunst disqualifiziere. Zudem entlarve diese „*theatralische Präsenz*“ die Minimal art als eine Form des Theaters, und Theater und Hochkunst befänden sich, so Frieds zentrale These, zurzeit im Krieg miteinander, vgl. Fried, Art and Objecthood.

¹⁶⁸ Vgl. Barbara Rose, Problems of Criticism, IV, The Politics of Art, 1, in: Artforum 6, 6 (Febr. 1968), S. 31f. Clement Greenberg hatte bereits Ende 1967 in dieser Reihe seine Positionen gegen die Widersacher aus dem Lager der Minimalisten verteidigt, s. Clement Greenberg, Problems

In einem zweiten Beitrag zur Reihe „Problems of Criticism“ in „Artforum“ interpretierte die Kritikerin die Minimal art Anfang 1969 als „*uramerikanische*“ und politische Kunst.¹⁶⁹ Die von den Formalisten favorisierte „Post Painterly Abstraction“ hingegen deutete sie als Fortsetzung der „idealistischen“ europäischen Kunsttradition, die von der „School of Paris“, dem Post-Impressionismus und Kubismus, ausgegangen sei. Die einzig genuinen Produkte amerikanischer Kunsttradition, so Rose, seien Minimal und Pop-art, die dem „*modernism*“ als fremdem, europäischen Stil Widerstand leisteten. Denn beide seien in amerikanischen Kunstströmungen des frühen 20. Jahrhunderts verwurzelt: die Pop-art im „*American-Scene painting*“ und die Minimal art im „*Präzisionismus*“ eines Sheeler und Demuth. Die Kritikerin verglich die Minimal art zudem mit der „*konsequent einfachen*“ Möbelproduktion der Shaker, der heroischen und monumentalen amerikanischen Landschaft und dem Pragmatismus als typisch amerikanischer Philosophie. Das Natürliche, Ungekünstelte, Direkte, Ehrliche und Prosaische, so Rose, sei seit je Vorbild amerikanischer Künstler, die bewußt die europäische Tradition ablehnten. Sie entdeckte jetzt auch politische Metaphern in Pop- und vor allem Minimal Art, deren subversiver Gehalt für sie bisher nur in Verstößen gegen den guten Geschmack lag. Denn die politische Mobilmachung hatte nach den Vietnamkriegs- und Bürgerrechtsprotesten langsam auch die Kunstszene erreicht. So galten der Kritikerin nun die genormten Elemente und die „nicht-relationale“, hierarchielose Organisation der Minimal art als Sinnbild einer ideal ausgeglichenen, klassenlosen, demokratischen Gesellschaft.¹⁷⁰

In ihrem dritten, ein Vierteljahr später erschienenen Beitrag dieser Reihe¹⁷¹ behauptete Rose sogar, daß die Minimal art als Reaktion auf ein revolutionäres politisches Klima entstanden sei. Ihre Existenz beweise, daß eine „*utopische sozialistische Ästhetik*“ in einer „*spätkapitalistischen Volkswirtschaft*“ möglich sei. Die Connaisseurs Fried und Greenberg hingegen seien die Sachwalter eines elitären Geschmacks, die mit ihrer Kunstkritik und Qualitätsurteilen die Ecksteine des Marktmechanismus lieferten. Der

of Criticism, II, Complaints of an Art Critic, in: Artforum 6, 2 (Okt. 1967), S. 38f.

¹⁶⁹ S. Barbara Rose, Problems of Criticism, V, The Politics of Art, 2, in: Artforum 7, 5 (Jan. 1969), S. 44-49.

¹⁷⁰ Vgl. ebd., S. 44f.

¹⁷¹ Barbara Rose, Problems of Criticism, VI, The Politics of Art, 3, in: Artforum 7, 9 (Mai 1969), S. 46-51.

wirkliche Feind einer Elitekunst, drohte Rose den Feinden der Minimal art, sei aber nicht das Theater, sondern die Revolution,¹⁷² die etablierte Autoritäten und Institutionen in Frage stelle.¹⁷³ Die kargen, oftmals ephemeren Manifestationen der neuen Strömungen Prozeßkunst und Earth-art, um die es in diesem Artikel ging, setzten der Kritikerin zufolge den minimalistischen Ikonoklasmus fort. Deren Vertreter strebten wie die Minimalisten, die bereits die Malerei als konventionelle, rein dekorative Kunstform verworfen hätten, die „*tabula rasa*“ an, den radikalen Bruch mit Formen und Werten traditioneller Elitekunst. Ihre „*nivellierte, kollektive*“ Kunst bilde ein Bollwerk gegen die politische Reaktion, die Rose in den formalistischen Kritikern und ihrer „idealistischen“ Kunstreligion erkannte,¹⁷⁴ nur ein Jahr nachdem sie Fried als „*marxist saint*“ angefeindet hatte.¹⁷⁵

In der Auseinandersetzung mit den Formalisten war scheinbar jedes Argument recht. So erklärt sich, wie aus der ästhetisch motivierten Minimal art unter dem Eindruck der tagespolitischen Ereignisse gegen Ende des Jahrzehnts eine politisch motivierte Bewegung wurde.

Lucy Rowland Lippard

Eine zweite wichtige Verbündete der Minimalisten war die 1937 geborene Kritikerin Lucy Rowland Lippard. Die Kunsthistorikerin schloß ihr Studium 1958 am „Smith College“ mit dem „Bachelor“ und 1962 an der „New York University“ mit dem „Master of Fine Arts“ ab.¹⁷⁶ Bereits während des Studiums lernte sie einige später tonangebende junge New Yorker Künstler kennen. Darunter auch Sol LeWitt und Dan Flavin, die wie sie als Aushilfen am „Museum of Modern Art“ arbeiteten,¹⁷⁷ und Donald Judd, mit dem sie bereits 1960 ein - allerdings unveröffentlichtes - Interview führte.¹⁷⁸ Die seinerzeit mit dem Maler Robert Ryman verheiratete Lippard begann ihre Laufbahn als Kritikerin 1964 bei „Artforum“, das damals noch in Kalifornien beheimatet war. Anfang des folgenden Jahres wechselte sie zu „Art Inter-

¹⁷² Damit antwortete sie auf Frieds Artikel „Art und Objecthood“, worin der Kritiker die Minimal art dem Theater statt der Hochkunst zuschlug.

¹⁷³ Vgl. ebd., S. 46, 49f.

¹⁷⁴ Vgl. Barbara Rose, Problems of Criticism, VI, The Politics of Art, 3, S. 50f.

¹⁷⁵ S. Rose, Problems of Criticism, IV, The Politics of Art, S. 31f.

¹⁷⁶ Der Titel ihrer Arbeit lautete „The Technical Innovations of Max Ernst“.

¹⁷⁷ S. Lucy Lippard, Intersections, in: Flyktpunkter/Vanishing Points, S. 12.

¹⁷⁸ S. Sandler, American Art of the 1960s, S. 61 u. Anm. 10, S. 84.

national“, für das sie eine der „New York Letter“ betitelten allmonatlichen Sammelrezensionen übernahm. Diese Besprechungen und eine 1966 von ihr herausgegebene Anthologie zur Pop-art¹⁷⁹ brachten Lippard schnell in den Ruf, eine der kompetentesten Kritikerinnen aktueller amerikanischer Kunst zu sein. So empfahl Ad Reinhardt, der als eine Vaterfigur von neuer Abstraktion und Minimal art galt, sie als Verfasserin des Katalogtextes für seine große Retrospektive im „Jewish Museum“. ¹⁸⁰ Für ihre Leistungen als Kunstkritikerin wurde Lippard, die gelegentlich auch Artikel für „Artforum“ und „Art in America“ schrieb, 1968 mit einem „Guggenheim Fellowship“ und 1975 mit dem „Frank Jewett Mather Award“ der „College Art Association“ ausgezeichnet. Sie ist als Autorin zahlreicher Katalogessays und Künstlermonografien, zum Beispiel über Tony Smith, Eva Hesse und Ad Reinhardt, bekannt. Seit ihrem Engagement für die „Art Worker’s Coalition“ Anfang der 70er Jahre wandte sie sich vermehrt feministischen und soziokulturellen Aspekten der Kunst und des Lebens zu.

Lucy R. Lippard, wie sie die meisten ihrer Artikel zeichnete, hat sich aber nicht nur als Kritikerin, sondern auch als Trendscout und Ausstellungskuratorin einen Namen gemacht. Neben der Minimal art unterstützte sie weitere neue Kunstrichtungen, denen sie teilweise sogar als Geburtshelferin assistierte. So „erfand“ sie mit der „Eccentric Abstraction“ Ausstellung, die sie 1966 für die „Fischbach Gallery“ kuratierte, die Prozeßkunstbewegung. ¹⁸¹ Ein Jahr später machte sie sich in dem Artikel „Silent Art“ für die monochrome Malerei stark, als viele Zeitgenossen in der Malerei keine Zukunft mehr sahen. ¹⁸² Die Kritikerin, die in einem Aufsatz von 1968 erstmals eine zunehmende „Entstofflichung“ in der zeitgenössischen Kunst thematisierte, ¹⁸³ förderte zudem die Konzeptkunst, ¹⁸⁴ in deren Anfängen sich Tenden-

¹⁷⁹ Pop Art, hrsg.v. Lucy R[owland]. Lippard, New York 1966, mit Texten von Lawrence Alloway, Nicolas Calas, Lucy R. Lippard u. Nancy Marmer.

¹⁸⁰ S. Sandler, American Art of the 1960s, Anm. 20, S. 43.

¹⁸¹ S.u.

¹⁸² S. Lucy R. Lippard, The Silent Art, in: Art in America 55, 1 (Jan.-Febr. 1967), S. 58-63.

¹⁸³ S. Lucy R. Lippard u. John Chandler, The Dematerialization of Art, in: Art International 12, 2 (Febr. 1968), S. 31-36

¹⁸⁴ Sandler beschreibt die Rolle der Kritikerin folgendermaßen: „Lucy Lippard set her home up as a kind of information center and command post of Conceptual Art“, vgl. Sandler, American Art of the 1960s, Anm. 50, S.358, und über die von Lippard im Jahr 1969 in Seattle organisierte Ausstellung „557,087,“ urteilte ein anderer zeitgenössischer Beobachter:

zen und Personal von Minimal, Process und Earth-art vermischten. Sie begleitete also auch die ganze Bandbreite der spät- oder postminimalistischen Kunst, wie der Komplex von Process, Earth und Conceptual art bald genannt wurde.¹⁸⁵

Wie die Kritikerin am Anfang ihrer Karriere die Kunstentwicklung und speziell das Verhältnis von Malerei und Skulptur deutete, macht die Rezension einer Ausstellung bei „Sidney Janis“ mit Exponaten von der klassischen Moderne bis zur Pop-art deutlich.¹⁸⁶ Für Lippard, die damals einer sehr amerikanisch-formalistischen, aber von Greenberg unabhängigen Lesart der Kunstgeschichte anhing, zeigte diese Präsentation die Entwicklungsstufen der Malerei des 20. Jahrhunderts auf. Der Weg führte zuerst hin zur Bildfläche und dann über sie hinaus: vom Bild als Fenster in eine andere Welt zum flachen kubistischen Tiefenraum der „de Stijl“ Periode und des Surrealismus. Danach sei mit Pollocks „All-over“ Malerei die Bildfläche selbst betont worden, welche die „Neuen Realisten“ schließlich als Ausgangspunkt benutzten, um mit ihren Assemblagen in den Raum des Betrachters vorzudringen.¹⁸⁷ Sie erkannte damals in der Tendenz, die traditionellen Gattungsgrenzen aufzubrechen, eine bezeichnende Parallele zwischen Pop-art und der jungen abstrakten Kunst. Das zeigt eine Sammelrezension von Anfang 1964, in der sie erstmals auch Donald Judd bespricht.¹⁸⁸ Mit dem „*schwindenden Interesse an Geste, tiefenräumlicher Staffellung, komplexen Formen und Impasto*“ und dem stetig wachsenden Angebot neuer Medien werde die Kunst extrovertierter, befand Lippard. Das führe dazu, daß der Zuschauer sogar bei reinen Malereiausstellungen von Environments aus Bildern „*umzingelt*“ werde.¹⁸⁹

Auch Judds erste Einzelausstellung bei „Green“ vom Dezember 1963¹⁹⁰ interpretierte sie dahingehend. Dessen reduzierte kadmiumrote Holzskulpturen, so die Kritikerin, hätten einen kollektiven Bann. Deshalb wirkten sie wie ein Environment, auch wenn der Künstler das vielleicht gar nicht beab-

„Lippard is in fact the artist and ... her medium is other artists“, vgl. Peter Plagens, „557,087,“, in: Artforum 8, 3 (Nov. 1969), S. 67.

¹⁸⁵ S.u.

¹⁸⁶ S. Lucy R[owland] Lippard, New York Letter, in: Art International 9, 1 (Februar 1965), S. 34-41.

¹⁸⁷ Vgl. ebd., S. 41.

¹⁸⁸ S. hierzu und im Folgenden, L[ucy] R[owland] Lippard, New York, in: Artforum 2, 9 (März 1964), S. 18f.

¹⁸⁹ Vgl. ebd., S. 18.

sichtigt habe. Sie ähnelten verstreuten Versatzstücken eines Bühnenbildes, und ihre Präsentation in einem weißen Raum stelle eine fremdartige Kombination von „*Klinischem*“ und „*Dramatischem*“ dar. Wie ihre Kollegin Rose attestierte sie Judds Skulpturen eine „*fast bedrohliche Anonymität*“, was bei solch einer „*puristischen Kunst*“ sehr ungewöhnlich sei. „*Deadpan*“, ausdruckslos und abweisend schienen diese Arbeiten, urteilte Lippard und erfand mit dieser Vokabel eine später weithin gebrauchte Charakterisierung der Minimal art. Das war aber durchaus keine negative Bewertung, da sie sich auch für die „*exciting new painters in the tough, cool vein*“ begeisterte. Die Kritikerin, die Judd im „*mainstream of geometrical abstraction*“ einordnete, war sich damals offenbar nicht ganz sicher, wie sie die plastischen Qualitäten seiner Arbeiten bewerten sollte. Einerseits sprach sie von seinen „*box-like forms*“, andererseits betonte sie die „*anti-sculptural planar quality*“ seiner Arbeiten.¹⁹¹

Aufschlußreich ist, daß Lippard in dieser Sammelrezension auch die Ausstellung „For Eyes and Ears“ der „Cordier-Ekstrom“ Galerie besprach, ohne allerdings auf Robert Morris‘ „Box with the Sound of Its Own Making“ einzugehen. Sie scheint also zum damaligen Zeitpunkt noch keinen Zusammenhang zwischen den Werken der späteren Protagonisten der Minimal art erkannt zu haben.

Über Flavins Einzelausstellung in der „Kaymar Gallery“ urteilte die Kritikerin einen Monat später: „*Dan Flavin is not a sculptor and his medium is light rather than color.*“¹⁹² Seine kastenartigen „Icons“ und die Leuchtstoffröhren, die sich beim Druck auf den Einschaltknopf von Alltagsgegenständen in „*paintings in light*“ verwandelten, tendierten für ihren Geschmack zu sehr „*toward prettiness*“. Vor allem die mehrfarbigen Arbeiten überschritten die „*Grenze zur Dekoration*“ und seien - trotz eines zugestandenermaßen stringenten Konzeptes – „*schlichtweg zu schön.*“ Diese Wortwahl grenzt an einen Verriß. Obwohl Lippard abschließend die Idee der einfachen weißen Diagonale als „*statement of idealized purity*“ als äußerst stimmig bewertete, wurde sie doch nie eine Freundin der damals sehr populären Lichtkunst, auch nicht der von Flavin.

¹⁹⁰ S. Kap. 2.3.

¹⁹¹ Vgl. ebd. S. 19.

¹⁹² Vgl. hierzu und im Folgenden: L[ucy] R[owland] Lippard, New York, in: Artforum 2, 11 (Mai 1964), S. 52-54, hier: S. 54.

Ihre Kollegin Rose hatte die Minimal art sofort als Skulptur, als plastisches Gegenstück zur Malerei der neuen Abstraktion begriffen. Lippard hingegen blieb anfänglich ihrer Vorstellung von der Evolution des künstlerischen Raumes in der Moderne treu, die von „innen“, dem imaginären Tiefenraum des Bildes, nach „außen“, in den Raum des Betrachters, führte. Diesem Thema widmete sie im Frühjahr 1965 den Artikel „The Third Stream: Painted Structures and Structured Paintings“ in der Vierteljahresschrift „Art Voices“.¹⁹³ Mit der Feststellung, daß „*distinctions between painting and sculpture have been increasingly blurred in the past two years*“, machte sie im März auch eine ihrer ersten „New York Letter“-Sammelrezensionen für „Art International“ auf. Als Beleg für diese These führte die Kritikerin den in den Raum ausgreifenden Bildtypus des „Shaped Canvas“ an und verwies darauf, daß viele Skulpturen mittlerweile farbig gefaßt seien und „*an die Wand gehängt*“ würden.¹⁹⁴

In diesem Bereich unterschied sie zwischen drei Strömungen. Da war zum einen die „*polychrome Skulptur*“ der „Park Place“ Bildhauer. Die hatte Lippard allerdings zuvor bereits als „*logical outcome of Abstract Expressionism*“ und somit als Epigonen charakterisiert, weil sie im Gegensatz zu der neuen „*cool art of geometry, color abstraction and POP*“ weiterhin auf gestische Improvisation und individuell gestaltete Formen setzten.¹⁹⁵ Die zweite Strömung bildeten „*postgeometrische*“, dem Formenkanon der Hard edge-Malerei folgende Arbeiten vom Typ des „Shaped Canvas“.¹⁹⁶ Die dritte Richtung repräsentierten die „*mit dem Shaped Canvas Konzept direkt verwandten, lakonischen, post-geometrischen ‚Strukturen‘ von Don Judd, Robert Morris und Sol LeWitt*“.¹⁹⁷ Drei Ausstellungen hatten Lippard davon überzeugt, daß diese Künstler eine Gruppe bildeten.¹⁹⁸ Dies waren die

¹⁹³ Lucy R[owland] Lippard, The Third Stream: Painted Structures and Structured Paintings, in: Art Voices 4, 4 (Frühjahr 1965), S. 44-49.

¹⁹⁴ Vgl. Lucy R[owland] Lippard, New York Letter, in: Art International 9, 2 (März 1965), S. 46-52, hier: S. 46.

¹⁹⁵ Vgl. Lucy R[owland] Lippard, New York, in: Artforum, (Mai 1964), hier: S. 52.

¹⁹⁶ Lippard merkte im Text an, daß ihr der Ausdruck „*hard-edge sculpture*“ redundant erschien, und sie deshalb auf den Begriff „*post-geometrisch*“ zurückgreifen würde. Das „*post*“ in „*post-geometrisch*“ signalisierte natürlich wieder, daß es sich hier nicht um eine aus Kubismus oder Konstruktivismus abgeleitete Strömung handele, vgl. Lippard, New York Letter, März 1965, S. 46).

¹⁹⁷ Vgl. ebd.

¹⁹⁸ S. hierzu u. im folgenden, Lippard, New York Letter, (März 1965), S. 46.

„Shape and Structure“ Ausstellung der „Tibor de Nagy“ Galerie, eine Gruppenausstellung der „John Daniels“ Galerie und Robert Morris' Einzelausstellung „Architectonic Structures“ vom Dezember 1964 in der „Green“ Galerie.¹⁹⁹ Die „*postgeometrischen ‚Strukturen‘*“ aller drei Künstler, analysierte die Kritikerin, bestünden in der Regel aus einem „*einzelnen, einheitlichen, eindrucksvollen Volumen*“. Sie seien weder „*relational*“ strukturiert, das hieß nicht im europäischen Sinne komponiert, noch wie Assemblagen additiv organisiert. Zudem besetzten die zurückgenommenen, selbstgenügsamen Arbeiten den Raum auf statische Art und Weise, statt wie traditionelle Skulptur dynamisch in ihn vorzudringen.²⁰⁰ Da es überdies auch keine Werkstattkniffe oder sonstige Kunstgriffe gebe, worüber man sich ihnen nähern könne, entstehe der typische „*deadpan effect*“. Somit unterschieden sich diese Arbeiten Lippard zufolge eklatant von aller überlieferten Skulptur. Die Environment-Theorie der ersten Judd-Rezension gab sie sukzessive auf. So betrachtete sie dessen Skulpturen jetzt nicht mehr als „*environmental*“, sondern dezidiert als Einzelstücke.²⁰¹ Das galt auch für Morris' „*architektonische*“, einheitlich graugefaßte Arbeiten bei „Green“. Die wirkten zwar wie ein Environment, aber dieser Eindruck sei nicht beabsichtigt, urteilte die Kritikerin.

Morris, den Lippard als „*Meister*“ der „*formalen Stille*“ bezeichnete, hatte sie ein Jahr zuvor nicht einmal erwähnt.²⁰² Jetzt aber fand sie seine Aus-

¹⁹⁹ An der „Shape and Structure“ wirkten Judd und Morris mit, bei „Daniels“ Judd und LeWitt.

²⁰⁰ Damit widersprach Lippard Greenbergs Vorstellungen von zeitgenössischer Skulptur, wie er sie 1958 in seinem Essay „Sculpture in Our Time“ festgehalten hatte, der unter dem Titel „The New Sculpture“ fast unverändert für seine Essaysammlung „Art and Culture“ von 1961 übernommen wurde, s. Greenberg, Art and Culture, S. 139-146. Darin beschrieb er – das Werk seines Freundes David Smith im Blick – neue Skulptur als „*constructed, built, assembled, arranged*“ und hob „*linearism and linear intricacies*“, „*openness and transparency and weightlessness*“ als besondere Eigenschaften der „*blade- or sheet-like forms*“ zeitgenössischer Plastik hervor, vgl. Greenberg, Sculpture in Our Time, in: O'Brian, 4, S. 58].

²⁰¹ Donald Judd gab zur selben Zeit sein Debüt als New Yorker Kritiker für „Art International“. Wegen unterschiedlicher Auffassungen von Verleger und Künstler-Kritiker über Inhalt und Stil von Kunstrezensionen endete dieses Engagement allerdings bereits nach einem Vierteljahr, s. Facsimiles of correspondence with Art International, in: Donald Judd. Complete Writings 1959-1975, S. 170.

²⁰² In der Besprechung der Ausstellung „For Eyes and Ears“ der „Cordier-Ekstrom“ Galerie, (s. Lippard, New York Letter, (März 1964), S.18f), fehlte jeder Hinweis auf Morris' Ausstellungsbeteiligung, s.o.

stellung bei „Green“ so beeindruckend, daß sie fürchtete, nicht die richtigen Worte zu finden.²⁰³ Ebenso bemerkenswert wie ihr Sinneswandel hinsichtlich Robert Morris ist Sol LeWitts plötzliches Entree als einer der Hauptfiguren der neuen Strömung in der Skulptur. Denn LeWitt, dem die Kritikerin freundschaftlich verbunden war, bestritt in der „Daniels“ Schau mit den farbig lackierten kastenähnlichen Formen, (*„an expressionless exterior and a hermetic interior“*), seine erste Gruppenausstellung. Deshalb war es äußerst ungewöhnlich, ihn so exponiert auf der ersten Seite einer Sammelrezension zu behandeln.²⁰⁴ Lippard war überzeugt davon, daß es die Aufgabe eines Kritikers sei, neue Trends zu fördern. Um das Aufkommen einer neuen *„allgemeinen Sensibilität oder eines Stiles“* zu dokumentieren, müssten Protagonisten und allgemeine Charakteristika herausgearbeitet werden.²⁰⁵ So ist wohl auch diese Sammelrezension zu lesen: als Versuch, auf eine neue Tendenz aufmerksam zu machen. In dieses Bild paßt zudem, daß Lippard die als Museumsergebnis ungleich bedeutendere Skulpturjahresausstellung des „Whitney Museum“ erst nach den Galeriepräsentationen und nur cursorisch besprach. Denn Protagonisten zu bündeln und auf deren Gemeinsamkeiten hinzuweisen, ist eine Möglichkeit, auf eine neue Bewegung aufmerksam zu machen. Die andere besteht darin, sie vor der Konkurrenz hervorzuheben. Das tat Lippard, indem sie die „Whitney“ Schau auf die zweite Seite der Rezension verbannte. Der Großpräsentation des Museums hatte bereits Barbara Rose attestiert, im Vergleich mit der „Shape and Structure“ und der Robert Morris Ausstellung nur mindere Qualität zu zeigen.²⁰⁶ Lippard sekundierte der Kollegin: die aufregendsten Stücke der „Whitney Annual of Contemporary Sculpture“ seien farbig gefaßte Skulpturen, ein Großteil davon in der Nachfolge von David Smith. Damit charakterisierte sie die Teilnehmer der Museumsausstellung als we-

²⁰³ „Robert Morris, whose one-man show ... packs a terrific wallop but is almost impossible to discuss in the usual critical terms“, vgl. Lippard, New York Letter, (März 1965), S. 46.

²⁰⁴ S. ebd.

²⁰⁵ S. Lucy R[owland] Lippard, Change and Criticism: Consistency and Small Minds, in: Art International 11, 9 (Nov. 1967), S. 18-20, hier: S. 18. Erst wenn der Stil weiter verbreitet und besser sichtbar sei, machte es ihrer Ansicht nach Sinn, auf die Unterschiede in den Werken und Absichten der Protagonisten einzugehen und so die Einzelleistung eines jeden Künstlers sichtbar zu machen, s.ebd.

²⁰⁶ S. Rose, Looking at American Sculpture.

nig innovative bildhauerische Traditionalisten.²⁰⁷

Für eine veritable neue Bewegung sind Vaterfiguren wichtig. Manchmal legt auch die Reihenfolge einer Rezension ein solches Abstammungsverhältnis nahe. So lobte Lippard im Mai 1965 nach einer ausführlichen Ad Reinhardt Besprechung²⁰⁸ Donald Judds Beitrag zur „Plastics“ Ausstellung der „Daniels“ Galerie als „*eindrucksvollstes und bei weitem entschiedenstes Werk*“ der Schau.²⁰⁹ Zuvor hatte sie dem älteren Künstler wegen seiner „*streng reduktiven Ausrichtung*“ und seines „*Konzeptualismus*“ eine Vorreiterrolle für „*aktuelle Trends*“ in der abstrakten Kunst zugeschrieben.²¹⁰ In dieser Sammelrezension besprach sie auch den zweiten Teil von Robert Morris' Ausstellung bei „Green“, worin der Künstler ältere neodadaistische Objekte und eine Reihe von Bleireliefs zeigte. Die Kritikerin applaudierte seiner Doppelstrategie „*toward the formal and the cerebral, toward Reinhardt and Duchamp*“, obwohl sie den neodadaistischen Exponenten längst nicht soviel abgewinnen konnte wie den strengen stereometrischen Objekten im ersten Ausstellungsteil.²¹¹

Im Herbst 1965 bestritten LeWitt und Carl Andre ihre ersten Galerieeinzelausstellungen.²¹² Lippard widmete sich den bislang unbekannteren Vertretern der „*deadpan post-geometric anti-sculptures in the Judd-Morris vein*“ mit einer für Debütanten erstaunlichen Ausführlichkeit.²¹³ Sie betonte unermüdlich, wie sehr sich diese „*außerordentlich zurückgenommene*“,

²⁰⁷ Vgl. Lippard, New York Letter, (März 1965), S. 48.

²⁰⁸ S. Lippard, New York Letter, (Mai 1965), S. 52f.

²⁰⁹ „*The most impressive work, and by far the most fully resolved, is a fluorescent pink plexiglass rectangular floor box by Donald Judd. ...*“ Judd war für Lippard einer der wenigen Künstler, der nicht der „exzessiven Schönheit“ der neuen industriellen Materialien in der Kunst verfiel - was sie etwa den Mitglieder der „Park Place“ Galerie vorwarf -, sondern diese erfolgreich in eine klare formale Konzeption integrierte, vgl. ebd., S. 53.

²¹⁰ Vgl. ebd., S. 52.

²¹¹ Vgl. ebd., S. 57.

Dennoch zog sie Morris' neodadaistische Arbeiten denen von Jasper Johns vor. Sie hielt Morris' Werk für die intelligentere Variante, weil Johns letztendlich doch „*nur ein Maler*“ blieb. Deshalb stellte sie Morris, den Nachkömmling, als Nachfolger von Duchamp auf eine Stufe mit Johns, s. ebd.

²¹² Carl Andre war in der „Tibor de Nagy“ Galerie zu sehen, Sol LeWitt stellte in der „John Daniels“ Galerie aus. Installationsphotos der beiden Ausstellungen zeigte „Art International“ in einem unbetitelten Abbildungsteil, s. Art International, (Sept. 1965), S. 65, 67.

²¹³ S. Lucy R[owland] Lippard, New York Letter, in: Art International 9,

aber weder „puristische“ noch „konstruktivistische“ neue Strömung von traditioneller Skulptur unterscheidet, worauf der Ausdruck „anti-sculptures“ ja bereits anspielte. Das sei zum einen so, weil die neue Skulptur fast ohne Ausnahme von ehemaligen Malern produziert werde, die „mehr von der Fläche als vom Volumen her“ dächten. Zum anderen hätten die neuen Künstler sich nicht nur von der Skulptur, sondern von aller überlieferten Kunst losgesagt, indem sie deren „relationale Begrenzungen“, das hieß die traditionelle Komposition, verwarfen.²¹⁴

LeWitts Arbeiten schienen ihr wegen der hochglanzlackierten, sinnlich schimmernden Oberflächen weniger „konzeptuell“ als die „stringenteren“ Beispiele von Judd und Morris. Aber seine neue Werkserie, die offenen Sprossenstrukturen, versprächen, dem Reiz der allzu schönen Oberfläche nicht mehr zu verfallen.²¹⁵ Sehr beeindruckt war Lippard von Carl Andres Einzelausstellung in der „Tibor de Nagy“ Galerie, für sie eines der extremsten Ereignisse in einer ohnehin von „konzeptuellem Extremismus“ geprägten Zeit. Mit den großformatigen Elementen aus gestapelten, ansonsten unverbundenen gräulich-weißen Hartschaumbalken, die fast die ganze Galerie einnahmen und nur schmale Gänge frei ließen, habe er dem „Konzept der post-geometrischen Struktur eine völlig andere Dimension hinzugefügt“. Nichts sei versucht worden, um die Gebilde aus angeschmutzten und auch sonst erkennbar nachlässig behandelten Hartschaumbalken „wie ‚Kunst‘ aussehen“ zu lassen. Zudem sei nichts unternommen worden, die Arbeiten überhaupt sichtbar zu machen. Denn die raumfüllenden Skulpturen ließen dem Betrachter keinen Platz, um befriedigende Blickpunkte einzunehmen. Andre demonstrierte den gekonnten Umgang mit negativem und positivem Raum anhand seiner „architektonischen“ Strukturen, blockierte durch seine Installation aber deren sinnliche Erfahrung. Besonders faszinierte die Kritikerin, daß die Arbeiten nach Ausstellungsende wieder zerlegt wurden und an den Händler zurückgingen. Dann existierten sie, so Lippard, nur noch in ihrer eigentlichen Sphäre, der Vorstellung. Das passe zu einer Kunst, „in der die Idee die zentrale Rolle“ einnehme. Aber im Gegensatz zu Duchamp oder Warhol sei dies keine ironische oder gleichgültige Geste. So eine außerordentliche intellektuelle Haltung kenne man sonst nur von Frank Stella und Robert Morris. Denn Raum zu verdrängen sei eine plasti-

6 (20. Sept. 1965), S. 57-61, hier: S. 58f.

²¹⁴ Vgl. Lippard, New York Letter, (Sept. 1965), S. 58.

sche Idee und nicht zwangsläufig negativ, nur weil der gefüllte Raum wichtiger scheine als die Füllung. Abschließend überlegte die Kritikerin, wo und wie man die Skulpturen ausstellen müßte, um die „spezifisch plastischen Qualitäten“ der Arbeiten selbst beurteilen zu können. Das wirkte in diesem Zusammenhang zwar etwas inkonsequent, aber Lippard ging es wohl darum, dem Publikum gegen Ende der Rezension noch ein versöhnliches Angebot zu machen. So entdeckte sie zu guter Letzt in den kleinformatigen Magnet- und Stahlbarrenstücken mit dem Prinzip von „*Tragen und Lasten*“ doch noch ein zweites, diesmal genuin bildhauerisches Thema des Künstlers.²¹⁶

Ein halbes Jahr später nahm die Kritikerin die „Sculpture from All Directions“ Übersichtsausstellung der „World House Galleries“ zum Anlaß, die zeitgenössische Skulpturenszene zu besprechen. Die Sammelrezension „New York Letter: Recent Sculpture as Escape“ erschien im Februar 1966, zwei Monate vor Eröffnung der „Primary Structures“ Schau.²¹⁷ Dafür waren nicht nur die Minimalisten, für Lippard die einzig echten „*Strukturisten*“, sondern auch andere Künstler nominiert. Der Kritikerin, die die Ausstellungsidee einst zusammen mit dem Kurator McShine entwickelt hatte, schien die Auswahl viel zu breit und willkürlich. Dadurch werde von den wirklich wichtigen neuen Arbeiten auf dem Gebiet geometrisch orientierter Skulptur abgelenkt.²¹⁸ Deshalb wies sie in dieser Rezension entschieden auf die Unterschiede zwischen der Kerngruppe der „*Strukturisten*“ und anderen Teilnehmern der „Primary Structures“ Ausstellung hin. Es galt, das Publikum im Vorfeld dieser Ausstellung schon einmal damit vertraut zu machen, wer wirklich zum Kreis der „*Strukturisten*“ gehörte und wer nicht. Lippards Stück zeigt wieder einmal beispielhaft, wie man die Kunst einer be-

²¹⁵ S. ebd.

²¹⁶ Vgl. ebd., S. 58f.

²¹⁷ S. Lippard, New York Letter: Recent Sculpture as Escape.

²¹⁸ Die Idee zu der „Primary Structures“ Ausstellung ist laut Kynaston McShine in einem Gespräch mit Lucy Lippard entstanden, als beide noch für das „MoMA“ arbeiteten. Als McShine nach dem Wechsel zum „Jewish Museum“ beauftragt wurde, eine „major show of recent sculpture“ zu kuratieren, wählte er Exponate von mehr als 40 Bildhauern aus, die alle im weitesten Sinne geometrisch-abstrakt arbeiteten. McShine gibt weiter an, daß er nie beabsichtigte, nur eine bestimmte Künstlergruppe zu fördern, s. James Meyer, Minimalism. Art and Polemics in the Sixties, S. 22. Lippard hingegen beschwerte sich, daß der Teminus „primary structure“ ursprünglich „viel strikter und enger definiert war als er später angewendet wurde“, vgl. Lippard, Rejective Art, in: Art Interna-

freundeten Peer-group als einzig relevante neue Strömung innerhalb eines bestimmten Spektrums herausstellt, indem man deren Konkurrenz unter Komplimenten auf die Plätze verweist. Die Kritikerin beherrscht die Kunst der Ein- und Ausgrenzung virtuos. Sie macht unmißverständlich deutlich, wer zum inneren Kreis der Bewegung gehört, wer nur Mitläufer oder gar Epigone ist und wer trotz formaler Ähnlichkeit keinesfalls dazugehört.

Lippard hatte die esoterische Vorstellung von einer evolutionären „Bewegung“ des Bildraumes von „innen“ nach „außen“ zugunsten einer pragmatischeren Erklärung für die neue Dominanz der Plastik aufgegeben. Weil viele Künstler die Malerei für eine Sackgasse hielten, so die Kritikerin, gebe es momentan mehr avancierte Skulptur. Sie biete einen Ausweg für jene, die wie Donald Judd glaubten, daß die Malerei als Gestaltung auf und mit einer rechteckigen Fläche zwangsläufig traditionsverhafteter bleibe als die Raumkunst. Der Wunsch, in „*unbekannte Bereiche vorzudringen*“, aber auch das Interesse an nicht-illusionistischen, konkreten Formen, scharfen Kanten und einer einheitlichen, zusammenschließenden Farbgebung, hätten zu einer „*Flucht*“ vieler ehemaliger Maler in die Skulptur geführt. Das habe wiederum die Skulptur verändert, weil viele Konvertiten auch die bildhauerischen Traditionen ablehnten. So sei von den „*Strukturisten und anderen Gruppen*“ neue Impulse für eine „*nicht-skulpturale*“ Skulptur ausgegangen.²¹⁹ In diesem Zusammenhang war die Vokabel „*non-sculptural*“ besonders wichtig, weil diese das anti-traditionelle Element der neuen Plastik markierte.

Die Kritikerin unterschied zwischen zwei „*aufregenden*“ neuen Richtungen zeitgenössischer Skulptur in der „*Sculpture from All Directions*“ Ausstellung. Zum einen war dies die „*compact structure*“ der „*‘deadpan’ structurists*“. Damit meinte sie die Minimal art, die aber von Vertrauten aufgrund der Abneigung ihrer Protagonisten gegen diesen Begriff so nicht genannt werden durfte. Auf der anderen Seite siedelte sie die „*oppositingly adventurous space-sculpture*“ an, die polychrome, dynamisch in den Raum ausgreifende Skulptur der „*Park Place*“ Gruppe um Mark di Suvero.²²⁰ Den hatte aber bereits Judd in seinem „*Specific Objects*“ Essay als hoffnungslo-

tional 10, 8 (20. Okt. 1966), S. 33-37, hier: S. 33

²¹⁹ Vgl. Lippard, *Recent Sculpture as Escape*, S. 48f.

²²⁰ S. ebd., S. 49f.

sen Traditionalisten gebrandmarkt,²²¹ und auch Lippard hatte nur einen Monat zuvor die Mitglieder der „Park Place“ Gruppe als uninspirierte, wenig originelle Vertreter der New Yorker Künstlerschaft geschildert. „*There is nothing new or even out of the ordinary in either their program or their work*“, lautete ihr Kommentar damals.²²² Jetzt legte die Kritikerin noch einmal nach. Mit dem Etikett „[David] *Smith inspired sculptors*“ charakterisierte sie die „Park-Place“ Bildhauer als verspätete Epigonen des Altmeisters abstrakt-expressionistischer Skulptur²²³ und strafte damit ihre Komplimente an die „*adventurous space-sculpture*“ Lügen. Auch Anthony Caro, den die Kritikerin als Vertreter eines „*dritten Stranges*“ zwischen Minimal art und der Skulptur der „Park Place“ Gruppe vorstellte, war für sie ein „*Abkömmling von Smith*“. Lippard schätzte den Künstler wenig, den der Smith-Verehrer Greenberg als „*der einzige neue Bildhauer, der sich aufgrund seiner Qualität mit [David] Smith messen kann*“ pries.²²⁴ Zwar gestand sie Caro, wie viele zeitgenössische Kritiker, seinerzeit noch zu, „*einer der besseren*“ Bildhauer zu sein, machte aber deutlich, daß sie Greenbergs Enthusiasmus keinesfalls teilte.²²⁵

²²¹ S.u.

²²² Vgl. Lucy R[owland] Lippard, New York Letter, in: Art International 10, 1 (Jan. 1966), S. 90-95, hier: S. 91f.

Die „Park Place“ Bildhauer schufen polychrome Skulpturen aus Holz, Stahl oder neuen Kunststoffen. Sie bevorzugten organisch gerundete oder stromlinienförmige Elemente, und ihre teilweise exzentrisch zwischen Wand, Decke und Boden verspannten Arbeiten waren verspielter als die minimalistischen Skulpturen. Aus dieser Gruppe unterstützte Lippard nur Tom Doyle, den Mann ihrer Freundin Eva Hesse.

²²³ S. Lippard, Recent Sculpture as Escape, S. 49.

Lippard war in diesem Punkt nicht immer stringent. Zuvor hatte sie Smith, der in den 60er Jahren neben den expressionistisch-surrealistischen Linienfiguren auch die geometrisch-kompakte „Cubi“-Werkserie schuf, als „*Quelle*“ sowohl für die „*compact structure*“ als auch für die „*space sculpture*“ genannt, s. ebd. Das diente wohl dazu, die Minimalisten – aller behaupteten Traditionsbrüche zum Trotz – vorsichtshalber doch in eine künstlerische Traditionslinie einzubetten.

²²⁴ Lippard zitierte Greenberg wörtlich. Für den Doyen der formalistischen Kunstkritik war der kürzlich verstorbene David Smith, dessen Nachlaß Greenberg verwaltete, nach wie vor das Maß aller Dinge in der Skulptur.

²²⁵ S. ebd., S. 49.

Bereits im Februar 1965 hatte Lippard in ihrer „Art International“ Kolumne erstmals einen künstlerischen Favoriten der Formalisten kritisiert. Damals stellte sie die Bedeutung des Malers Morris Louis in Frage, s. Lippard, New York Letter, (Febr. 1965), S. 34, wogegen Greenberg in einem Leserbrief protestierte, s. Clement Greenbergs Leserbrief in der Rubrik „Communication“, in: Art International 9, 4 (Mai 1965), o.P. Dies war aber nur der erste einer Reihe von Besprechungen und Artikeln, in

Die „Sculpture from All Directions“ Ausstellung der „World House Galleries“ habe einen guten Überblick über die „*aktuellen Trends*“ gegeben, urteilte Lippard. Allerdings habe der Gesamteindruck der Präsentation gelitten, weil einige Hauptfiguren des „*primary structure*“ Trends fehlten. Damit waren die Minimalisten gemeint, von denen nur Judd und LeWitt bei „World House“ vertreten waren. Denn wie aus obigen Unterscheidungen bereits deutlich wurde, betrachtete Lippard weder die Bildhauer der „Park Place“ Gruppe noch Anthony Caro als „*primary structurists*“, obwohl diese wie die Minimalisten für die gleichnamige Ausstellung des „Jewish Museum“ nominiert waren. Um diesen „Mangel“ der „World House“ Ausstellung auszugleichen, ging die Kritikerin ausführlich auf die Protagonisten der „*primary structure*“ Bewegung, namentlich Judd, Morris, LeWitt und Andre, ein.²²⁶ Dabei streifte sie auch kurz den mittlerweile berühmten „ABC Art“-Essay ihrer Kollegin Barbara Rose. Von deren vieldiskutierter Passage über die Langeweile distanzierte Lippard sich zwar, übernahm aber die Diagnose, daß die Minimal art und ihr radikaler Bruch mit dem Abstrakten Expressionismus in einem größeren kulturellen Kontext gesehen werden müßten. So wandte sie sich entschieden gegen die Behauptung, die minimalistischen „*no-nonsense*“ Arbeiten seien nihilistisch oder langweilig, auch wenn dies ursprünglich ein Kompliment gewesen sei. Gute Kunst sei niemals langweilig. Das gelte auch für diese in ihren künstlerischen Mitteln äußerst zurückgenommene Kunst, die im übrigen von der gleichen leidenschaftlichen Überzeugung durchdrungen sei wie jedes andere künstlerische Idiom. Es sei aufregend, wie unerschrocken Samuel Beckett, Gertrude Stein, Michel Butor, John Cage, Yvonne Rainer oder die „*‘cool’ artists*“ in ihrem Werk die Konzepte von „*boredom, monotony and repetition*“ hinterfragten. Indem sie auf alles verzichteten, was bisher in der Kunst als wesentlich gelte, demonstrierten sie, daß Intensität nicht unbedingt „*melodramatisch*“ sein müsse. Aber solche Kunst verlange ein unerhörtes Maß an Kontrolle, die nur aus künstlerischer Reife erwachse. Wenn die fehle, sei sie zum Scheitern verurteilt. Ihr Enthusiasmus war allerdings auf die Protagonisten der Bewegung beschränkt. Die vielen Newcomer auf dem Gebiet der „*non-*

denen Lippard die formalistischen Kritiker und ihre Positionen angriff. So bedachte sie z.B. einen Monat vor dem „Recent Sculpture as Escape“ Artikel den Maler Jules Olitski und die ihm gewidmeten Rezensionen von Michael Fried mit einer vernichtenden Kritik, s. Lippard, New York Letter, in: Art International (Jan. 1966), S. 90].

²²⁶ S. Lippard, Recent Sculpture as Escape, S. 50f.

illusionistic structure“, ein weiteres ihrer Synonyme für die Minimal art, betrachtete Lippard als „*Imitatoren*“. Es habe einfach ausgesehen, als „*Don Judd, dann Robert Morris und später Sol LeWitt und Carl Andre*“ anfangen, Aufsehen zu erregen. Aber die vielen, die versuchten, es ihnen gleichzutun, bedienten oftmals nur Clichés. Nur wenige von jenen, die die Formelemente der „*Strukturisten*“ für sich entdeckt hätten, seien in ihren Arbeiten „*postgeometrisch*“. Die meisten blieben einer traditionellen Geometrie verhaftet und auch die Neuzugänge in der „World House“ Ausstellung wie Tina Matkovic, Peter Pinchbeck und die Kalifornier Dan Gorski und Salvatore Romano hätten dem nicht viel hinzuzufügen.²²⁷

Lippard grenzte aber nicht nur die „Newcomer“ auf diesem Gebiet scharf gegen die Minimalisten ab. Robert Grosvenor, dessen Exponat in der „Primary Structure“ Ausstellung zusammen mit den Arbeiten von Judd, Morris und Ronald Bladen gezeigt werden sollte, hatte sie als Mitglied der „Park Place“ Gruppe zuvor bereits aus dem Kreis relevanter Künstler ausgegrenzt. Auch Bladen und Lyman Kipp ließen sich ihrer Ansicht nach nur bedingt in die Riege der „*Strukturisten*“ einreihen. Obschon diese beiden ebenfalls mit „*architektonischen*“ Strukturen arbeiteten, fehlten ihren formal komplexeren, das hieß „komponierten“ Werken doch die Direktheit und Präsenz, die so charakteristisch für die Arbeit ihrer „*‘deadpan’ colleagues*“ sei, urteilte die Kritikerin.²²⁸ Ähnliches galt für die kalifornischen Künstler wie Tony DeLap und Larry Bell. Die verwandten zwar ebenfalls einfache stereometrische Formen, waren aber laut Lippard in dem „*eigentlichen Sinne*“, in dem man das Wort in New York gebrauche, keine „*Strukturisten*“. Denn dazu, so Lippard, seien Bells Kubi aus kunststoffbeschichtetem Spiegelglas viel zu klein und auch zu elegant. Zudem bezeichnete sie seine Arbeiten als „*objets d’art*“, was einen Verriß bedeutete.²²⁹

Schließlich kamen noch die jungen englischen Bildhauer an die Reihe, die damals im Gefolge von Anthony Caro in etlichen New Yorker Galerien ihr Debüt gaben und ebenfalls bei der „Primary Structures“ Ausstellung vertreten sein würden. Diese verfolgten, so die Kritikerin, mit ihrer „*‘thin’ or planar sculpture*“ eine ganz andere Strategie als die amerikanischen Strukturisten. Zwar seien auch ihre Werke „*non-sculptural*“, aber die silhou-

²²⁷ Vgl. ebd.

²²⁸ S. ebd., S. 51f.

²²⁹ Vgl. ebd., S. 52.

ettenhaften, manchmal ins Organisch-runde oder gar Biomorphe abgleitenden Formen und die Pastelltöne schienen Oberflächen und Konturen aufzulösen. Das zeige, daß die englischen Bildhauer - im Gegensatz zu den Amerikanern - mit formalen Paradoxien und illusionistischen Effekten in der Skulptur beschäftigt seien. Ihren linear orientierten, gegliederten Gebilden eigne eine luftige Schwerelosigkeit, die in Amerika mit abstrakt-expressionistischer Skulptur gleichgesetzt werde. Die Werke der amerikanischen „*Strukturisten*“ hingegen, die die Tradition des Abstrakten Expressionismus rückhaltlos verworfen hätten, seien reduziert und kompakt - wenn auch eher „*architektonisch*“ als monolithisch.²³⁰ Überhaupt hätten die Engländer, deren Skulptur schon in den 50er Jahren „*gesünder*“ als die Malerei gewesen sei, weniger Anlaß zu einer so allumfassenden Opposition gegen die Ästhetik ihrer Vorgänger gehabt. Das zeige sich auch an den Arbeiten, die im Vergleich zu den „*kriegerischen Statements*“ der Amerikaner „*irgendwie etwas zu zahm*“ seien.²³¹

So kam es, daß Lippard aus dem Kreis der zukünftigen „*Primary Structures*“ Teilnehmer nur die Minimal art, respektive die „*nicht-skulpturalen*“ Arbeiten der „*Strukturisten*“, als bedeutende neue Strömung in der Skulptur empfahl.

Im Herbst 1966 eröffnete die von der Kritikerin kuratierte „*Eccentric Abstraction*“ Ausstellung in der Fischbach Galerie. Darin vereinte Lippard kalifornische und New Yorker Künstler, deren exzentrische Formen und sparsame Materialien für sie eine „*Alternative zu dem ultra-kühlen Trend*“ der geometrisch orientierten „*Anti-Skulptur*“ minimalistischer Prägung darstellten.²³² Die von der Präsentation ausgehenden Impulse gipfelten Ende des Jahrzehnts in der sogenannten Prozeßkunstbewegung, deren Protagonisten unter anderen Bruce Nauman, Barry LeVa, Eva Hesse und Richard Serra waren.²³³ Die Kritikerin setzte sich trotz dieses Engagements weiterhin pu-

²³⁰ Vgl. ebd. Die letzte Anmerkung diene noch einmal dazu klarzustellen, daß es sich bei der Minimal art keinesfalls um traditionelle „monolithische“ Skulptur handele.

²³¹ Vgl. ebd., S. 52.

²³² „*Eccentric Abstraction*“, Fischbach Gallery, New York, 20.9-8.10.1966, vertreten waren u.a.: Eva Hesse, Frank Lincoln Viner, Bruce Nauman, Gary Kuehn, Louise Bourgeois, Keith Sonnier. S. auch Lucy R. Lippard, *Eccentric Abstraction*, in: *Art International* 10, 9 (20.Nov.1966), S. 28, 34-40.

²³³ Anne Rorimer analysiert das Verhältnis von Minimal art und Prozeßkunst anhand von Werkinterpretationen, s. Rorimer, *From Minimal Ori-*

blizistisch für die Minimalisten ein, wußte also Trend und Gegentrend zu vereinbaren, ohne einer Seite dabei zu schaden. So lobte sie im April 1966 Judds gekonnten Umgang mit Farbe in ihrer „New York Letter“ Kolumne,²³⁴ und gab ein halbes Jahr später für „art news“ die redigierte Fassung eines Radiointerviews heraus, das Bruce Glaser im Jahr 1964 mit Frank Stella, Donald Judd und Dan Flavin zum Thema „New Nihilism or New Art?“ geführt hatte.²³⁵ Dieses Interview der Vertreter der amerikanischen „strukturellen“ Malerei und des „*sculptural primary structure*“ Trends signalisierte abermals, wie sehr sich neue amerikanische und „traditionsverhaftete“ europäische neokonstruktivistische Kunst unterschieden. Es gilt heute als wichtiges Dokument zur Minimal art.²³⁶

Kurz darauf widmete Lippard den „Strukturisten“, denen die wenig selektive „Primary Structures“ Ausstellung nicht gerecht geworden sei,²³⁷ erneut einen Artikel. In dem Stück „Rejective Art“ umriß sie noch einmal die Entwicklung von Judd, Morris, LeWitt und Andre und besprach deren Beiträge in den „Primary Structures“ und „Art in Process“ Ausstellungen. Zudem behandelte sie die aktuellen Solo-Schauen von LeWitt und Andre bei „Dwan“ bzw. „Tibor de Nagy“²³⁸ und nannte erstmals Robert Smithson in einem

gins to Conceptual Originality, S. 83-86.

²³⁴ S. Lucy R[owland] Lippard, New York Letter: Off Color, in: Art International 10, 4 (April 1966), S. 73-79, hier: S. 73.

²³⁵ S. Bruce Glaser, Questions to Stella and Judd, hrsg.v. Lucy R[owland] Lippard, in: Art News 65, 5 (Sept. 1966), S. 55-61, wiederabgedruckt in: Battcock, Minimal Art, S. 148-164. Das Interview war im Februar 1964 von dem New Yorker Radiosender WBAI-FM in einer von Bruce Glaser konzipierten Sendereihe zur zeitgenössischen Kunst ausgestrahlt worden. Teilnehmer waren Judd, Stella und Flavin, dessen Beiträge in der redigierten Fassung bezeichnenderweise fehlen. Die Stoßrichtung des Interviews ging gegen die - damals in amerikanischen Galerien anlandende - europäische Op-art Konkurrenz. Um den Gegensatz zu dieser „traditionsverhafteten“ Kunst deutlich zu machen, behaupteten die Amerikaner, auf Komposition zu verzichten.

²³⁶ Dieses Interview findet sich in jeder Anthologie zum Thema. Stemmrich stellt es in seiner Anthologie zusammen mit Stellas „Pratt Lecture“ als Beispiel der „*minimalistischen Kritik an europäischen Prädispositionen des Kunstschaffens*“ vor, vgl. Stemmrich, Minimal art. Eine kritische Retrospektive, S. 21. Für Meyer hingegen stehen in diesem Interview die unterschiedlichen Auffassungen über Stellas Malerei bzw. deren „Objekthaftigkeit“ im Vordergrund, s. Meyer, Minimalism. Art and Polemics in the Sixties, S. 87-93.

²³⁷ S. Lippard, Rejective Art, S. 33.

²³⁸ Lippard streifte abschließend noch kurz die Schau des kalifornischen Minimalisten John McCracken bei „Elkon“, „*a little too given over to the pleasure principle for my present taste*“, und Peter Forakis Skulpturaus-

Atemzug mit den anderen Protagonisten der Bewegung, obwohl ihr seine Arbeiten noch nicht ganz ausgereift schienen.²³⁹

Der Terminus „*Rejective Art*“, der sich in der New Yorker Kunstszene allerdings nie durchsetzte,²⁴⁰ sollte die von den Künstlern ungeliebten Attribute „*reductive*“ und „*minimal*“ ersetzen. Mit dieser Begriffsschöpfung wollte Lippard ausdrücken, daß die Minimalisten sich von jeglicher Tradition befreit hätten, ohne jedoch Vorstellungen von Niedergang oder Qualitätsverlust zu evozieren. Denn die Werke des „*primary structure*“ Trends seien keine „*Anti-Kunst*“, so die Autorin, und qualitativ nicht schlechter als irgendein „*Original früherer Zeit*“. Die bewußt einfachen Formen resultierten aus der Negation aller vorhergehenden Kunst, nicht aus dem Schwund künstlerischen Könnens oder heruntergeschraubten ästhetischen Ansprüchen. Die Künstler hätten sich mit der Flucht in dreidimensionale Strukturen dem Dilemma der Malerei entzogen, ohne dabei aber auf bildhauerische Traditionen einzugehen. So sei eine völlig neue Kunst entstanden, die mit Malerei und Skulptur zugleich breche.²⁴¹

Lippard erwog kurz, Stella oder Reinhardt eine bedeutende Rolle für die Entwicklung des „*primary structure*“ Trends zuzuschreiben. Letztendlich entschied sie sich aber für die Theorie, daß diese neue Kunst unbeeinflußt, im Sinne einer „*unbefleckten Empfängnis*“ der Vorstellung ihrer Macher entsprungen sei. Die eloquenten Künstler, unter ihnen „*ex-critic Don Judd, occasional writers Robert Morris, Dan Flavin*“²⁴² and *Robert Smithson, casual poets Carl Andre and David Insley and others*“, verwehrten sich vehement gegen alle Interpretationen, die über das konkrete Material hinausgingen. Für diese Haltung fehlten Vorbilder in der bildenden Kunst. Bei-

stellung bei „Park Place“, „*a disappointing show*“ voller „*dull exercises, not revelations*“, sowie eine Ausstellung von „Park Place“ Malern, deren „*Vorzüge*“ ihr „*rätselhaft*“ blieben, vgl. ebd., S. 35f. Weitere Künstler, die cursorisch abgehandelt wurden, waren der Maler Will Insley und Edwin Ruda. Die letzte Seite des Artikels war mit Werken von Judd, LeWitt, Andre, Insley und Ruda illustriert, s. ebd., S. 37.

²³⁹ S. ebd., S. 33, 35.

²⁴⁰ Einzig die „American Federation of Art“ verwandte diesen Begriff 1967/68 als Titel für eine Wanderausstellung durch die amerikanische Provinz, an der auch Judd beteiligt war.

²⁴¹ Vgl. ebd., S. 33.

²⁴² Lippard hatte bislang zwei Einzelausstellungen Dan Flavins besprochen. Allerdings beanstandete sie stets, daß sein Medium, das Licht, ihr zu romantisch sei, vgl. Lippard, New York, in: Artforum, (Mai 1964), S. 54, u. dies., New York Letter, in: Art International, (Febr. 1965), S. 37.

spiele dafür gebe es nur in anderen kulturellen Bereichen, etwa bei McLuhan, Robbe-Grillet, Wittgenstein, Beckett, Fuller oder Borges, kam Lippard noch einmal auf die von der Kollegin Rose eingeführte weltanschauliche Perspektive der Minimal art zurück. Die Künstler seien mit deren Philosophie bestens vertraut und dadurch gerüstet, sich einem Gegenstand so genau und sachlich wie möglich zu nähern.²⁴³

Um diesem Anspruch selbst gerecht zu werden, setzte Lippard ihren Artikel als rein formale Exegese fort. Deren Ergebnis ist allerdings überraschend. Denn die Kritikerin stellte fest, daß es einen Bruch zwischen der konzeptuellen Klarheit des künstlerischen Plans und gewissen wahrnehmungsbedingten Verzerrungen oder Regellosigkeiten gebe. Sie war wohl von Morris' erstem „Notes on Sculpture“ Essay inspiriert, worin der Künstler die neue Skulptur mittels wahrnehmungspsychologischer Theorien interpretierte.²⁴⁴ Lippard wertete diese „Verschiebungen“ als Beleg dafür, daß selbst die streng konzeptuelle Kunst der Strukturisten zwei Seiten habe und „*Rationales*“ und „*Irrationales*“ miteinander verbinde. Judd, der sein Vorgehen nicht rational, sondern „*post-cartesianisch*“ nenne, habe bereits mehrfach auf den Unterschied zwischen einem Entwurf und dem realisierten, sinnlich erfahrbaren Objekt hingewiesen. Er und Morris, aber auch die anderen „*primary structuralists*“ kultivierten diesen „*kontrollierten*“ Einbruch des „*Irrationalen*“ in der Wahrnehmung ihrer ansonsten so klar strukturierten Arbeiten. Als Anhaltspunkte dafür deutete sie etwa eine asymmetrische Reihung in Judds Exponat in der „Art in Process“ Ausstellung oder die „*verwirrenden*“ Schattenbildungen der Sprossen bei LeWitts neuen, ansonsten harmonisch gegliederten Gitterstrukturen. Gleiches galt für Morris' grauen, in eine Raumecke eingepaßten Tetraeder in der „Finch“ Schau, der die Ecke als „*bekanntes architektonisches Faktor*“ aufzulösen scheine, sowie für Andres Bodenstück „Equivalent“ bei „de Nagy“, dessen Regelmäßigkeit dem uneingeweihten Betrachter verborgen bleibe. Diese keineswegs zufälligen, sondern „*kontrollierten und geplanten*“ optischen Effekte in den Werken der „*primary structuralists*“ führte sie auf die „*seit geraumer Zeit in der Luft liegende*“ Idee zurück, illusionistische Wirkungen für eine „*strukturelle Antwort*“ auf die Op-art zu nutzen.²⁴⁵

²⁴³ S. Lippard, *Rejective Art*, S. 33.

²⁴⁴ S.u.

²⁴⁵ Vgl. Lippard, *Rejective Art*, S. 34f.

Damit erklärte Lippard auch die Neigung zu „*perversem Perspektiven*“ in der abstrakten Malerei, die sie ein halbes Jahr später thematisierte.²⁴⁶ Sie bezog sich dabei unter anderem auf Frank Stella, der seine streng bildflächenparallelen, räumlich unzweideutigen Kompositionen zugunsten einer verspielteren, räumlich weniger stringenten Malerei aufgegeben hatte. Diese Entwicklung lobte der formalistische Kritiker Michael Fried ausdrücklich, der in der Abwehrschlacht gegen die minimalistischen „*literalists*“ zwischenzeitlich den „*Illusionismus*“ rehabilitiert hatte.²⁴⁷ Da wollte Lippard wohl nicht zurückstehen und sprach der Minimal art gleichfalls einige Aspekte der „*perverse perspectives*“ zu, um sie in der fortschreitenden zeitgenössischen Debatte zu positionieren.²⁴⁸

Einen Monat später verband Lippard erneut das „*Irrationale*“ mit dem „*Konzeptuellen*“ in einem Artikel über Sol LeWitts „*Non-Visual Structures*“,

²⁴⁶ S. Lucy R[owland] Lippard, *Perverse Perspectives*, in: *Art International* 11, 3 (März 1967), S. 28-33, 44. Auch Barbara Rose nahm sich Ende 1967 des Themas an, s. Barbara Rose, *Abstract Illusionism*, in: *Artforum* 6, 2 (Oktober 1967), S. 33-37].

²⁴⁷ Fried hatte bemerkt, daß es ein Fehler war, über den Objektcharakter abstrakter Bilder zu diskutieren. Das spielte unweigerlich den minimalistischen „*Objektmachern*“ in die Hände, die behaupteten, daß die Malerei ihrer illusionistischen Natur wegen niemals Objektstatus erlangen könne und deshalb ganz aufgegeben werden müsse. In seinem mit dieser Problematik befaßten Artikel „*Shape as Form*“ heißt es bezeichnenderweise: „*There are certain younger artists to whose sensibilities all conflict between the literal character of the support and illusion of any kind is intolerable, and for whom, accordingly, the future of art lies in the creation of works that, more than anything else, are wholly literal - in this respect going beyond painting*“, vgl. Michael Fried, *Shape as Form: Frank Stella's New Paintings*, in: *Artforum* 5, 3 (Nov. 1966), S. 18-27, hier: S. 22. Um diese Auffassung zu hintertreiben, rühmte Fried die räumlich-illusionistischen Elemente in Stellas neuen Bildern, „*their extraordinary, and sheerly visual, illusiveness*“. Dadurch werde die von Künstlern wie Judd und Larry Bell propagierte „*literalness*“ überwunden, vgl. ebd. S. 24f.

²⁴⁸ Für Lippard, die Anfang des Jahres die monochromen Tendenzen in der Malerei thematisiert hatte, (s. Lucy R. Lippard, *The Silent Art*, in: *Art in America* 55, 1 (Jan./Febr. 1967), S. 58-63), war die Wiedereinführung räumlich-perspektivischer Effekte allerdings nur eine Übergangslösung, die die Möglichkeiten der Malerei kurzfristig zu erweitern versprach. In dem „*Perverse Perspectives*“ Artikel, worin sie u.a. auf Bilder Frank Stellas und des neuen Fried-Favoriten Ron Davis einging, heißt es: „*The work shown here would seem to present a minor but at least temporarily effective alternative to the unwavering progression of reductive styles. If one has the impression that most of these artists are in a phase that will eventually be considered transitional, that should not destroy all interest in their present attempts to expand the possibilities of painting*“, vgl. Lippard, *Perverse Perspectives*, S. 44.

einer Hommage an den befreundeten Künstler in der Zeitschrift „Artforum“.²⁴⁹ Das Attribut „konzeptuell“ war mit der „Systemic Painting“ Ausstellung des „Guggenheim Museum“ wieder hochaktuell geworden. Deren Kurator Lawrence Alloway hatte Motivreihe, -wiederholung und -variation als typische Merkmale der neuen Abstraktion herausgearbeitet.²⁵⁰ Als „konzeptuelle Kunst“, so seine These, bedienten sich die neuen reduktiven Stile in Malerei und Skulptur geplanter, systematisch-serieller Entwurfsverfahren, die der eigentlichen Kunstproduktion vorausgingen.²⁵¹ Mit dem Stichwort von der „konzeptuellen“ oder auch „seriellen“ Kunst wurde also abermals der Unterschied zum intuitiv-improvisierten Schaffensprozeß der Abstrakten Expressionisten thematisiert und erneut für die Interpretation geometrisch-reduzierter Kunst fruchtbar gemacht.²⁵² So auch für die Minimalart, deren Vertreter ihr reduziertes Formenvokabular durch Reihungen oder arithmetische Progressionen modulartiger Elemente variierten. Solche seriellen Formationen galten nun als Markenzeichen konzeptueller und auch intellektueller Stringenz; zumal die Minimalisten ihre Skulpturen nur noch entwarfen und den handwerklichen Produktionsprozeß anderen überließen. Das Interesse an seriell-systemgebundenen Kompositionsverfahren wuchs fortan noch,²⁵³ und LeWitt lotete in kleinformatigen Modellserien aus, wie offene und geschlossene Formen nach einem zuvor festgelegten Regelsatz kombiniert und variiert werden könnten. So entstand Ende 1966 die aus

²⁴⁹ S. Lucy R[owland] Lippard, Sol LeWitt: Non-Visual Structures, in: Artforum 5, 8 (April 1967), S. 42-46.

²⁵⁰ Das „Guggenheim“ wollte ursprünglich den ganzen Komplex zeitgenössischer geometrisch-reduzierter Kunst zeigen. Aber da das „Jewish Museum“ ihm mit der „Primary Structures“ Schau zuvorgekommen war, beschränkte sich die „Systemic Painting“ Ausstellung auf die Malerei.

²⁵¹ Vgl. Lawrence Alloway, Systemic Painting, hier und im folgenden zitiert nach Wiederabdruck in: Battcock, Minimal Art, S. 37-60, hier: S. 49, 55f, 58f.

²⁵² Bereits im „Toward a New Abstraction“ Katalog wurde die zeitgenössische geometrisch-reduzierte Malerei als „*conceptual approach to painting*“ charakterisiert, um den Gegensatz zur gestisch-intuitiven Malerei herauszuarbeiten, vgl. Ben Heller, Introduction, in: Toward a New Abstraction, S. 8. Zudem wurden Hard edge und Farbfeldmalerei bereits seit Ende der 50er Jahre als Reaktion auf die gestische Abstraktion gedeutet, s. Kap. 1.3.

²⁵³ Diese durften wegen der zeitgenössischen Empfindlichkeiten natürlich nicht so genannt werden. Alloway etwa schrieb in seiner Katalogeinleitung: „*This organization does not function as the invisible servicing of the work of art, but is the visible skin. It is not, that is to say, an underlying composition, but a factual display*“, vgl. Alloway, Systemic Painting, S. 58.

vier Modellsets bestehende Arbeit "Serial Project No.1 (ABCD)", die Lippard als Ausgangspunkt ihrer Überlegungen zu LeWitts „*ultra-konzeptueller*“ Kunst wählte.²⁵⁴ Sie benutzte den Begriff „*konzeptuell*“ in diesem Artikel erstmals exzessiv, aber durchaus noch in konventionellem Sinn. Er sollte den Gegensatz von der neuen systematischen, auf intellektuellem Kalkül basierenden Skulptur und ästhetischer, primär sinnlich erfahrbarer Kunst markieren, womit auch sie natürlich wieder einmal den Abstrakten Expressionismus meinte.²⁵⁵

Zu Anfang ihres Artikels behauptete die Kritikerin, daß die streng „*konzeptuelle*“ Ordnung der Strukturisten als „*visuelle Unordnung*“ erfahren werde. Sie konnte sich allerdings nicht recht entscheiden, woraus dies resultierte: ob aus den zufälligen, stets wechselnden Wahrnehmungsbedingungen in der „*unordentlichen ,Realität*“ oder aber aus der expressionistischen Verbildung manchen Betrachters, dem die neue Kunst unausgewogen und verwirrend erscheine. Deshalb zog sie beide Möglichkeiten in Betracht. LeWitt und andere Strukturisten, so Lippard, hätten die „*visuelle Ordnung*“, die für frühere Kunst verpflichtend gewesen sei, verworfen und eine strikt „*konzeptuelle Ordnung*“ als Korrektiv eingeführt. So glaube LeWitt, daß auch ein Blinder Kunst machen könne, denn nur wer das Optische außer acht lasse, könne Design und relationale Komposition eliminieren und zu einem ganzheitlichen, integren Gefüge und neuen Formen gelangen.²⁵⁶ Der Künstler lege die Produktion seiner Arbeiten sogar in andere Hände, um im Verlauf der Fertigung nicht optisch „nachzubessern“ und damit das ursprüngliche Konzept zu verwässern. Aber der Klarheit der Planungsphase widerspreche die durch stete Perspektivwechsel veränderte konkrete Erfahrung des realisierten Kunstwerks.²⁵⁷ So habe gerade der

²⁵⁴ Ihr Artikel war mit mehrere Abbildungen des „Serial Project No.1“ illustriert, s. Lippard, Sol LeWitt: Non-Visual Structures, S. 42f.

²⁵⁵ Das wird an mehreren Textstellen deutlich. Zum Beispiel wenn Lippard erklärt, daß der „*Konzeptualismus*“ der Minimalisten eine Reaktion auf die emotionalen Konnotationen früherer Kunst sei: „*Rigorous conceptualism is substituted for emotion by the artists of this generation*“, vgl. ebd., S. 46.

²⁵⁶ S. ebd. S.42f. „*Conceptual order*“ ist auch ein Synonym für die viel beschworene „*nicht-relationale*“ Organisation, die allgemein als charakteristisch für die neue amerikanische Kunst galt. Die „*visual order*“ hingegen meinte die geschmacklich abgestimmte „*relationale*“, ästhetisch arrangierte Komposition traditioneller Kunst.

²⁵⁷ S. ebd., S. 45. Es ist natürlich absurd, perspektivische Verkürzungen als „*impurity of perception*“ oder „*disorder of ,reality*“, zu bezeichnen. Aber in

Versuch, durch logische Systeme Ordnung zu schaffen, Ambivalenz in das strukturelle Idiom eingeführt, dem seine Gegner immer vorhielten, es sei formal zu wenig ausdifferenziert und biete zu wenig fürs Auge. Dabei habe die neue Skulptur nicht nur philosophisch, sondern auch optisch mehr anzubieten als den einseitigen Standpunkt, den ihre Kritiker ihr zubilligten. Da LeWitts vierteilige offene Gitterstrukturen sich je nach Beleuchtung, Aufstellung und Gesichtswinkel ständig veränderten, seien sie visuell äußerst vielschichtig. Deshalb befinde sich der „*structural artist*“ auch in einer offeneren Situation als der expressionistische Künstler, dessen Spontaneität ein für allemal auf einer Oberfläche fixiert und dann durch die Wahrnehmung nur noch wenig verändert werde.²⁵⁸ Dem Betrachter aber, dessen Auge an alter Kunst geschult sei, erschließe sich Schönheit²⁵⁹ und Bedeutung der „*völlig konzeptuellen Kunst*“ eines LeWitt, Judd, Morris oder Andre erst, wenn er lerne, Intellekt und sinnliche Wahrnehmung zu vereinen.²⁶⁰

Einen Monat später fragte Lippard in „Art International“ erneut nach dem Verhältnis von intellektueller Erkenntnis und sinnlicher Wahrnehmung. In einem mit dem Kritiker John Chandler verfaßten Artikel, der den Titel „Visual Art and the Invisible World“ trug, erläuterte sie das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft am Beispiel der Minimal art.²⁶¹ Dieses Thema hatte eigentlich die Künstlergruppe „Experiments in Art and Technology“ („EAT“), um Robert Rauschenberg, Robert Whitman und den Techniker Billy Klüver auf die aktuelle Agenda gesetzt. Denn das einzige Kunstereignis, das im Jahr 1966 in punkto Öffentlichkeitswirksamkeit mit der „Primary Structures“ Ausstellung konkurrieren konnte, waren die „9 Evenings: Theater and Engineering“ der „EAT“ Gruppe. Obwohl die Veranstaltungen

den 60er Jahren des vergangenen Jahrhunderts scheint offensichtlich kein Argument absurd genug, um damit nicht zu punkten.

²⁵⁸ Vgl. ebd. Es paßt zu der ungereimten Argumentation, daß Lippard hier auf einmal Bilder mit Skulpturen vergleicht, um die Minimalisten ins rechte Bild zu setzen.

²⁵⁹ Auf herkömmliche ästhetische Schönheit als Ergebnis des konzeptuell-intellektuellen Prozesses wollte Lippard letztendlich doch nicht verzichten. So schrieb sie über LeWitts Arbeiten: „*Most idea-art is dull. LeWitt's is not, and the attraction of his structures is their beauty. The frustration inherent in their strangeness, when non-visual logic overcomes the visual, rests upon this dual provocation. The objects are, in the end, visually impressive. If they were not, they would be mere theoretical illustrations*“, vgl. ebd., S. 46.

²⁶⁰ S. ebd., S. 42, 45f.

²⁶¹ S. Lucy R[owland] Lippard u. John Chandler, Visual Art and the Invisible World, in: Art International 11, 5 (20. Mai 1967), S. 27-30.

im Oktober 1966 unter unzähligen technischen Pannen litten und somit nicht wie erwartet die Highlights der Saison 1966/67 wurden, blieb das Thema „Kunst und Technologie“ oder „Kunst und Wissenschaft“ auch im folgenden Jahr aktuell. So legte zum Beispiel das „Los Angeles County Museum of Art“ ein „Art and Technology“ Programm auf. Das sollte Künstler und Technologieunternehmen zusammenbringen und die Ergebnisse dieser Kooperation in einer Ausstellungsreihe aufzeigen. Zudem übernahm der Künstler Gyorgy Kepes, ein ehemaliger Assistent Moholy-Nagys, die Leitung des „Center for Advanced Visual Studies“, eines neu gegründeten Forschungszentrums am renommierten „Massachusetts Institute of Technology“ („MIT“) in Cambridge, das die Zusammenarbeit zwischen Künstlern und Wissenschaftlern fördern sollte. Kepes gab auch die Schriftenreihe „Vision and Value“ heraus, mit der er die Kompatibilität von künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung belegen wollte.²⁶² Der sechste Band dieser Anthologie bildete den äußeren Anlaß für Lippards und Chandlers Artikel „Visual Art and the Invisible World“ im Mai 1967, aber nicht seinen Inhalt. Nachdem die beiden Kritiker bemängelt hatten, daß der Künstler zeitgenössische Avantgardekunst nicht berücksichtige, obwohl diese neuesten wissenschaftlichen Methoden und Forschungsergebnissen am nächsten komme, setzten sie sich über Inhalt und Absicht seines Kompendiums hinweg. Die Kunst, die Kepes als Beweis für seine These von der Vereinbarkeit von Kunst und Wissenschaft heranzog, blieb fortan unerwähnt, wie auch jeglicher Hinweis auf Mitglieder der „Experiments in Art and Technology“ Gruppe oder deren Aktivitäten. Statt einer Buchbesprechung schrieben Lippard und Chandler ein Feature der reduktionistischen Tendenzen in der zeitgenössischen abstrakten amerikanischen Kunst²⁶³ mit der Minimal

²⁶² Kepes stellte in der „Vision and Value“ Serie populärwissenschaftliche Analysen zeitgenössischer wissenschaftlicher Theorien aus Technik, Naturwissenschaft, Psychologie, Soziologie und Linguistik vor und verglich sie mit künstlerischen Ansätzen, vgl. Buettner, *American Art Theory*, (Studies in the Fine Arts: Art Theory, hrsg. v. Donald B. Kuspit), Ann Arbor, Mich., 1981, S. 131].

²⁶³ Die beiden Autoren begründeten ihre Entscheidung, hauptsächlich über Künstler zu schreiben, die in der Kepes-Serie nicht einmal erwähnt waren, folgendermaßen: „*So much space has been spent on these younger artists, none of whom are mentioned in the series (...), because the gradual elimination of the extraneous in science has paralleled a similar reductionism in art during the 20th century. One might expect scientists to be particularly attracted to the most recent advanced art, in which the affinities are most marked*“, vgl. Lippard u. Chandler, *Visual Art and the Invisible World*, S. 28.

art als Triebfeder der Annäherung zwischen Kunst und Wissenschaft.²⁶⁴

Bei diesem Thema, so die beiden Kritiker, gehe es nicht um einen stromlinienförmigen, szientifischen „Look“ oder Hightechmaterialien,²⁶⁵ sondern um eine Haltung. Empirismus, philosophische Objektivität und der „*no-nonsense approach*“ seien Qualitäten, welche die jüngeren Künstler an der zeitgenössischen Wissenschaft am meisten bewunderten.²⁶⁶ Denn diese wollten sich der „*Subjektivität und der anthropomorphen und sentimental Konnotationen*“ entledigen, die mit den Worten „*Kreativität, Inspiration und sogar Kunst*“ einhergingen, und jenseits aller tradierten Gattungsbegriffe etwas schaffen, das für sich allein stehen könne. Vor allem dem neuen „*konzeptuellen*“ und „*sachlichen*“ methodischen Ansatz der Minimalisten sprachen Lippard und Chandler hierbei eine wegberaubende Rolle zu:

„... for some of the ‚structural‘ artists (Judd, Morris, LeWitt, Smithson, Andre, to name a few) are employing highly conceptual and objective methods, and their approach to the complementary possibilities of visual and conceptual, order and disorder, parallels that of a good many scientists, at least judging by those writing for the Kepes volumes.“

Judds' Einwand gegen das traditionelle „*relationale*“ Kompositionsverfahren, das die Einheit eines Kunstwerks zugunsten seiner Teile vernachlässige,²⁶⁷ wurde als Äquivalent des neuesten wissenschaftlichen Erkenntnisstandes präsentiert. Wie Judd in der Kunst, so die Kritiker, bemühten sich auch die Vertreter naturwissenschaftlicher Disziplinen, in ganzen Strukturen zu denken und sich nicht mit Teilaspekten abzugeben. Das entspreche der von Anton Ehrenzweig für alle Denk- und Wahrnehmungsprozesse empfohlenen „*oder-oder Struktur*“. Zudem tendierten die jungen Künstler zur Reduktion auf das Essentielle, was auch ein wesentlicher Zug der Wissenschaft des 20. Jahrhundert sei.²⁶⁸ Aber trotz aller Parallelen, so Lippard und Chandler, unterschieden sich beide Disziplinen in einigen Punkten grundsätzlich: so erzeuge wissenschaftliche Systematik in der Kunst irrationale oder alogische Elemente und damit völlig neue Interpretationen.

²⁶⁴ Ihr Artikel war zudem mit Objekten von Judd, LeWitt, Morris und Smithson illustriert, s. ebd., S. 28f.

²⁶⁵ Dies war abermals ein Seitenhieb gegen die „Park Place“ Künstler, die sich gerne szientifisch gaben und Einsteins Formel „ $E=mc^2$ “ als Überschrift eines ihrer „*space-art*“-Manifeste benutzten.

²⁶⁶ Vgl. ebd., S.30.

²⁶⁷ S.u. „Donald Judd“.

²⁶⁸ Vgl. ebd., S. 28.

Schönbergs Zwölftonreihe etwa sei ein Beispiel für eine intellektuelle Leistung, an der jede intellektuelle Analyse scheitere.

Zum Abschluß ihres recht fortschritts- und kunstgläubigen Artikels bemühten die beiden Autoren noch ein Zitat des Kunstkritikers Leo Steinberg zur zunehmenden „*Verwissenschaftlichung*“ der Kunst. Darin gab Steinberg der Hoffnung Ausdruck, daß Kunst zukünftig wissenschaftliche Vorstellungen („*concepts*“) veranschauliche, die bisher dem guten Glauben anheimgegeben waren. So könnten sich Verstandesbegriffe Schritt für Schritt zu Gebilden verdichten, die unserer sinnlichen Vorstellung („*sensory imagination*“) zugänglich seien.²⁶⁹

Die Entwicklung nahm jedoch eine gegensätzliche Richtung: vom sinnlichen Objekt hin zum abstrakten Begriff. Dabei assistierten Lippard und Chandler mit ihrem Artikel „The Dematerialization of Art“, der im Februar 1968 in „Art International“ erschien.²⁷⁰ Der Anlaß für diesen Essay war die „Art in Series“ Ausstellung des „Finch College Museum of Art“ Ende 1968.²⁷¹ Der Künstler-Kritiker Mel Bochner, der Flavin, Andre und LeWitt im Sommer 1967 den Artikel „Serial Art“ gewidmet hatte,²⁷² kuratierte die Schau, woran neben den Minimalisten auch Al Jensen, Ellsworth Kelly, Larry Poons und Eva Hesse beteiligt waren. Weitere Aussteller waren Hanne Darboven, damals eine unbekannte deutsche Künstlerin, die kombinatorische Strichmustervariationen auf Millimeterpapier ausstellte, sowie Jasper Johns und Robert Rauschenberg. Die Künstlerauswahl jener Ausstellung, stellte der Kritiker James R. Mellow damals fest, reiche von „*Primary Structurists and optical painters to artists of various uncommitted persuasions*“.²⁷³ Was die unterschiedlichen künstlerischen Ansätze miteinander verband, beschrieb Mellow, zuvor Herausgeber von „Arts Magazine“ und jetzt Kritiker bei „Art International“, folgendermaßen: „*Die Schau bestand aus individuellen Arbeiten ... , bei denen nach einer zuvor festgelegten Rei-*

²⁶⁹ Vgl. ebd., S. 30.

²⁷⁰ S. Lippard u. Chandler, The Dematerialization of Art.

²⁷¹ „Serial Art“, The Finch College Museum of Art, New York, kuratiert v. Mel Bochner, 21.11.1967-6.1.1968, teilgenommen haben u.a.: Carl Andre, Jo Baer, Mel Bochner, Hanne Darboven, Dan Flavin, Eva Hesse, Al Jensen, Jasper Johns, Donald Judd, Ellsworth Kelly, Sol LeWitt, Paul Mogensen, Larry Poons, Robert Rauschenberg, Robert Smithson.

²⁷² S. Mel Bochner, Serial Art. Systems: Solipsism, in: Arts Magazine 41, 8 (Sommer 1967), S. 39-43.

²⁷³ Vgl. James R. Mellow, New York Letter, in: Art International 12, 2 (20.Febr. 1968), S. 73-76, hier: S. 73.

henfolge arithmetische oder geometrische Progressionen oder Kombinationen ... in logischen Sequenzen durchgespielt wurden.“ Zudem habe es noch einen separaten Raum mit „verwandten Arbeiten“ gegeben, etwa Werkzeichnungen von Smithson und Judd, Partituren für serielle Musik von Stockhausen und Feldman, ein Libretto für eine Sprechoper von Andre und serielle Gedichte von Dan Graham. Die zahlreichen Zeichnungen und Diagramme, so der Kritiker, verrieten einen interessanten Aspekt der „konzeptualisierenden Kunst unserer Tage“: „its increased reliance upon written support“. Es scheine da eine Beziehung zu geben. Desto konzeptueller die Kunst, desto zweitrangiger werde das materielle Objekt selbst: „The artist's touch is no longer essential – commit it to paper, if necessary.“²⁷⁴ Das war auch der Tenor von Lippards und Chandlers Artikel „The Dematerialization of Art“, der in derselben Ausgabe von „Art International“ veröffentlicht wurde wie Mellows Rezension.

Darin spekulierten die Kritiker über die zunehmende „Entstofflichung“ der Kunst seit dem Beginn der 60er Jahre. Das sei eine Folge der „ultra-konzeptuellen Kunst“, die als Reaktion auf die „anti-intellektuelle, emotional/intuitive Art des Kunstmachens“ der vorhergehenden zwei Dekaden entstanden sei.²⁷⁵ Da immer mehr Künstler dazu übergingen, nur noch die Werkskizze eigenhändig zu fertigen, die Produktion der Arbeiten aber an professionelle Werkstätten delegierten, würde das Atelier wieder zum „Studiolo“, schwärmten die beiden Autoren. Dadurch verlagere sich das Interesse zunehmend weg vom Objekt, das zukünftig ganz überflüssig werden könne, hin zum Konzept. Das Modell für diese Art der Konzeptualisierung lieferten natürlich die Minimalisten, deren Praxis, ihre Skulpturen von Fachleuten nach Skizzen fertigen zu lassen, bereits öffentlich kontrovers diskutiert worden war.²⁷⁶ So sprachen die beiden Kritiker den „extremely cool and rejective projects of Judd, LeWitt and others“ eine herausragende

²⁷⁴ Vgl. ebd.

²⁷⁵ Vgl. Lippard u. Chandler, The Dematerialization of Art, S. 31. Diese Formulierung zeigt, daß der Begriff „conceptual“, wie schon zu Anfang des Jahrzehnts, ein planvoll-gezieltes künstlerisches Vorgehen meinte, das als krasser Gegenpol zum improvisiert-intuitiven Bildfindungsprozess des gestischen Abstrakten Expressionismus begriffen wurde.

²⁷⁶ Der Bildhauer Mark di Suvero hatte Donald Judd in der Podiumsdiskussion zum Thema „Is Easel Painting Dead?“, die anlässlich der „Primary Structures“ Schau im „Jewish Museum“ stattfand, das Recht abgesprochen, sich Künstler zu nennen, weil er seine Skulpturen nicht eigenhändig fertigte, s. Lucy R. Lippard, New York Letter, (Sommer 1966),

Rolle bei der Entwicklung einer Kunst zu, worin der gedankliche Prozeß dominiere. Denn in ihrem „*vollkommen konzeptuellen Schaffen*“ sei das Objekt statt eines „*objet d’art*“ nur noch der „*Epilog*“ eines gedanklich voll entfalteten Konzeptes. Vergleichbare Tendenzen erkannten Lippard und Chandler auch in der zweiten, weniger „puristischen“ Strömung, die sich nach dem Abstrakten Expressionismus entwickelte: den „*synästhetischen*“ Projekten von „*Robert Whitman, Robert Rauschenberg ... oder dem Tanz von Yvonne Rainer und Axel Hay*“. Indem sich die bildende Kunst anderen Disziplinen öffnete und Elemente der Zeitkünste Tanz, Film und Musik aufnehme, löse sich das traditionelle Kunstobjekt auf.²⁷⁷

Neben Minimal art, Multi-Media Kunst und Performance führten Lippard und Chandler unter dem Label „*widely varied kinds of ultra-conceptual or dematerialized art*“ auch solche Beispiele an, die heute als Konzeptkunst par excellence gelten. So etwa Joseph Kosuths „Untitled“-Serie („*Art-as-Idea-as-Idea*“), auf Fotoleinwand bildgroß aufgeblasene lexikalische Begriffsdefinitionen, kartographische Zeichnungen von Terry Atkinson und Michael Baldwin, den Begründern der „Art & Language“ Gruppe, Bernard Venets Blow-ups wissenschaftlicher Diagramme samt zugehöriger Tonbanderläuterungen sowie die „Date Paintings“ des Japaners On Kawara. Mit Hanne Darboven (Strichmustervariationen), Hans Haacke (Kondensationskästen) und Yves Klein (die Ausstellung „Le Vide“ bei Iris Clert) waren überraschenderweise weitere Europäer in Lippards und Chandlers Aufzählung vertreten.²⁷⁸ Bislang unrealisierte Landschaftsprojekte und ephemere, happening-nahe neodadaistische oder prozeßhafte Kunstaktionen rundeten das Spektrum ab. Darunter Oldenburgs von gewerkschaftlich organisierten Totengräbern ausgehobenes und sofort wieder verfülltes Erdloch für das „New York City Sculpture Exhibition“ Projekt von 1967, und die von Robert Morris für denselben Anlaß vorgeschlagene, aber von der Ausstellungskommission abgelehnte Skulptur aus Dampffontänen.²⁷⁹ Die Kritiker

S. 114.

²⁷⁷ Vgl. Lippard und Chandler, *The Dematerialization of Art*, S. 31.

²⁷⁸ Damals begann gerade ein intensiver Kunstaustausch zwischen alter und neuer Welt. [s.u. Kap.4]. Darboven, Venet und Haacke lebten seinerzeit in der neuen Weltkunstmetropole New York, und die Minimalisten gaben gerade ihr Debüt in europäischen Galerien und Museen. Unter diesen Umständen erschien es wohl vorteilhaft, sich unter europäischen Künstlern Verbündete zu schaffen, obwohl man zuvor stets gegen europäische Kunst polemisiert hatte.

²⁷⁹ S. Lippard und Chandler, *The Dematerialization of Art*, S. 32f.

stellten also unter dem Etikett „*ultra-konzeptuelle Kunst*“ ein - für das heutige Verständnis von Konzeptkunst - erstaunlich buntes Potpourri zusammen, das sich längst nicht in der Aufzählung von Künstlern mit einem seriellen Ansatz erschöpfte.

Trotz seines Titels war Lippards und Chandlers Text aber kein Plädoyer für eine unumkehrbare stofflich-sinnliche Selbstentäußerung der Kunst.²⁸⁰ Es ging vielmehr darum, aus Minimal art und den anderen aktuellen Strömungen eine gemeinsame Front gegen die formalistische Kunstdoktrin zu schmieden und dem ästhetisch-geschmäckerischen „*objet d'art*“ samt seinen selbsternannten Sachwaltern Greenberg und Fried den Todesstoß zu versetzen.²⁸¹ Denen drohten die Verfasser schon auf der ersten Seite des Artikels, daß die Kunst nun in ihre „*post-ästhetische*“ Phase eintrete und den Greenberg'schen „*modernism*“ überwinden werde.²⁸² Ein Jahr zuvor hatte bereits die Kollegin Barbara Rose neodadaistische Strömungen, Pop- und Minimal art unter dem Stichwort „*didactic art*“ gebündelt, um mit diesem Konstrukt die ästhetische Expertise der Formalisten zu erschüttern.²⁸³ Sie reagierte damit auf den Vorwurf von Darby Bannard, einem Künstler-Kritiker aus dem formalistischen Lager, die Minimal art sei zu theorielastig und formal zu wenig differenziert, um qualitativ hochwertige Ergebnisse zu liefern.²⁸⁴ Rose argumentierte dagegen, daß herkömmliche ästhetisch-formale Aspekte in der „*didactic art*“ keine Rolle spielten. Denn deren Objekte seien verdichtete Kunsttheorie: abstrakte Ideen, die sich in einem

²⁸⁰ Das wird in mehreren Textpassagen deutlich, darunter z.B. :“...*the emphasis on diagrams and projects, on models and working drawings rather than the finished pieces, is usually accompanied by the existence of the finished pieces, and these are finally successful only if the idea ... has been successfully translated into visual terms. All of the artists mentioned here were presumably attracted to visual art in order to express something concretely. They began by making work strongly visual in character - conventional painting and sculpture - and they may return to it at any time*“, vgl. ebd., S. 35.

²⁸¹ Dieses Motiv verkennt Meyer in seinem knappen Rekurs auf Lippards und Chandlers „Dematerialization“-Artikel, welchen er fälschlicherweise als Abkehr der Kritikerin von der Minimal art betrachtet, s. Meyer, Minimalism. Art and Polemics in the Sixties, S. 266.

²⁸² S. Lippard u. Chandler, The Dematerialization of Art, S. 31.

²⁸³ S.o., Rose, The Value of Didactic Art.

Damals war Rose allerdings sowohl für diese Interpretation als auch für ihre Künstlerauswahl von einem der unter dem Label „*didactic art*“ angeführten Künstler öffentlich gerügt worden, s. Carl Andres Leserbrief, in: Artforum 5, 10 (Juni 1967), S. 4.

²⁸⁴ S. Bannard, Present-Day Art and Ready-Made Styles.

Kunstwerk konkretisierten und als „*Primärobjekte einer neuen Ästhetik*“ der Kunst eine neue Richtung wiesen,²⁸⁵ was implizierte, daß Greenbergs überkommenen Vorstellungen von ästhetischer Qualität die Stunde geschlagen habe. Dieser hatte sich im Frühjahr 1967 in dieser Sache erstmals selbst zu Wort gemeldet: die Minimal art sei „*too much a feat of ideation, and not enough anything else. Its idea remains an idea, something deduced instead of felt and discovered.*“²⁸⁶ Darauf antworteten Lippard und Chandler, indem sie konzeptuelle Kunst als „*non-visual art*“ definierten. So markierten sie den Gegenpol zu einer ästhetisch-gefälligen Kunst, welche sie mit Duchamp – einem ihrer wichtigsten Gewährsmänner –²⁸⁷ als „*retinale Kunst*“ verspotteten. Erst seit dem Impressionismus betrachte man Kunst ausschließlich als Angelegenheit des Auges oder der Sinne, aber die „*formale oder modernistische Kunst*“ sei der damals begründeten Tradition bis heute treu geblieben. Dem ästhetischen Formalismus setzten Lippard und Chandler in der von ihnen ausgerufenen „*postästhetischen Phase*“ nun die Konzeption von Kunst als „*Vehikel für Ideen*“, als „*Ideenkunst*“ entgegen. Mit LeWitt definierten sie die „*idea-art*“ als eine „*blind man's art*“. Deren Aussehen bestimme allein die Idee und die ihr innewohnende Logik, nicht aber Vorstellungen von traditioneller kompositorischer Balance.²⁸⁸

Auch die von den Autoren propagierte „*intermedia-revolution*“ war eine gezielte Provokation an die Adresse der formalistischen Kritiker, den Verteidigern der Gattungsreinheit, die Mischformen zwischen den Künsten und das Cross-over von Kunst und Alltagsgegenständen aufs entschiedenste verurteilten. Daß die Nähe der Minimal art zum Theater und zur Nicht-Kunst sie zum Todfeind wirklicher Hochkunst mache, war schon das Hauptargument in Frieds „*Art and Objecthood*“ gewesen, seiner Generalabrechnung mit der Minimal art.²⁸⁹

Die formalistischen Kritiker waren auch das Vorbild für die „uneinge-

²⁸⁵ S. Rose, *The Value of Didactic Art*, S. 34f.

²⁸⁶ Vgl. Greenberg, *Recentness of Sculpture*, S.25.

²⁸⁷ S. Lippard u. Chandler, *The Dematerialization of Art*, S. 34.

²⁸⁸ S. ebd., S. 35.

Andererseits konstatierten die beiden Autoren, die dem Anspruch auf ästhetische Schönheit wohl nicht völlig entsagen wollten: „*Dematerialized art is post-esthetic only in its increasingly non-visual emphasis. The esthetic of principle is still an esthetic, as implied by frequent statements by mathematicians and scientists about the beauty of an equation, formula or solution ...*“, vgl. ebd., S. 31.

²⁸⁹ S.u. „Morris“.

weihten“ Betrachter, die sich beschwerten, daß es bei konzeptueller Kunst nicht genug zu sehen gebe. Dabei sei nur nicht genug von dem da, so Lippard und Chandler, was jene kannten und erwarteten. Ein Publikum, das am Gestrigen orientiert sei, engagiere sich nicht für eine schwierige, distanzierte, deshalb manchmal sogar „*feindselig wirkende*“ Kunst. Um eine so zurückgenommene, detailarme Kunst zu verstehen, müsse mehr Zeit in die unmittelbare Erfahrung eines Stückes investiert werden als ein Betrachter mitbringe, der daran gewöhnt sei, sich eine Arbeit durch Konzentration auf ästhetische Details zu erschließen.²⁹⁰ Außerdem seien die den Arbeiten zugrundeliegenden Ideen oder „*intellektuellen Schemata*“ für ein uneingeweihtes Kunstpublikum schwer zu verstehen. Manche Künstler wählten sogar hermetische Motive, um ihre Werke konzeptuell und formal unzugänglich zu machen und so den „*gewöhnlichen*“ Betrachter auf Distanz zu halten. Denn sie wollten bewußt eine „*schwierige*“ Kunst schaffen, da diese von einem engagierten Publikum weitaus mehr geschätzt werde.²⁹¹

Es gab noch einen weiteren Grund dafür, die Minimal art mit anderen, weniger „puristischen“ Strömungen in Zusammenhang zu bringen. Sie war seinerzeit als skulpturales Gegenstück zu der auch von den Formalisten geförderten Malerei der „Post Painterly Abstraction“ ins Rampenlicht getreten. Ihr formales Vokabular und das des formalistischen „*modernism*“ ähnelte sich erheblich. Um die Anfänge der Minimal art als formal orientiertem plastischen Zeitstil vergessen zu machen, wiesen Lippard und Chandler deshalb zum Schluß ihres Artikels noch einmal explizit darauf hin, daß Formalismus und Minimalismus auf keinen Fall identisch seien. Manch einer halte die ultra-konzeptuelle Kunst fälschlicherweise für „*formalistisch*“, weil sie ähnlich streng und reduziert sei wie „*das Beste, was zeitgenössische Malerei und Skulptur*“ zu bieten hätten. Das vorgebliche Kompliment war nur ein Trick, um die Favoriten der Formalisten als traditionelle Künstler auszuweisen, für die solche Gattungsbegriffe noch zählten. Konzeptuelle Kunst, so die Verfasser weiter, sei jedoch strikt anti-formal. Sie habe an der Verengung, der ausschließlichen Fixierung auf das Visuelle keinen Anteil. Denn durch die extreme formale und motivische Reduktion bei den „*primary, rejective trends*“ würden auch die visuellen Informationen

²⁹⁰ Vgl. ebd., S. 31.

²⁹¹ Vgl. ebd., S. 34.

und damit die Möglichkeiten der formalen Analyse auf ein Minimum beschränkt. Dies zwinge Kritiker und Betrachter dazu, darüber nachzudenken, was sie sähen, anstatt nur die ästhetische oder emotionale Wirkung zu beurteilen. In dieser Erfahrung könnten sich intellektueller und ästhetischer Genuß mischen, wenn die Arbeit visuell überzeugend und theoretisch komplex sei, schlossen die Autoren, die auf ästhetische Ansprüche letztendlich doch nicht ganz verzichten mochten.²⁹²

Der „Dematerialization of Art“ Essay von Lippard und Chandler folgte ein Dreivierteljahr auf LeWitts „Paragraphs on Conceptual Art“ Artikel,²⁹³ der heute als Inkunabel der Konzeptkunst gilt.²⁹⁴ Alle drei griffen mit dem Attribut „conceptual“ eine Losung auf, die seit Anfang der 60er Jahre den Unterschied zwischen geometrisch-reduzierter Kunst und dem Action-painting charakterisierte,²⁹⁵ und bauten sie zu einem Schlagwort der aktuellen Kunstdiskussion auf. Während LeWitt noch im Sommer 1967 mit dem Terminus „conceptual art“ primär systematisch-seriell komponierte minimalistische Skulptur verband,²⁹⁶ erweiterten die beiden „Art International“ Kritiker ein Dreivierteljahr später das Spektrum um neodadaistische Performances, Film, Tanz und die neuen Strömungen Prozeßkunst und Earth-art. Was als Allianz gegen die formalistische Kritik zusammengeschmiedet wurde, entwickelte sich Ende der 60er Jahre allmählich zu einer neuen Kunstströmung. Als Teil dieser Entwicklung gewann auch die Minimal art, die einst als plastisches Gegenstück zur geometrisch-reduktiven Malerei angetreten war, neue inhaltliche Aktualität. Das war für ihr Überleben entscheidend, weil sie 1968 bereits seit zwei Jahren die New Yorker Kunstszene dominierte²⁹⁷ und ansonsten wohl von den nachdrängenden neuen Strömungen

²⁹² Vgl. ebd., S. 36.

²⁹³ Sol LeWitt, Paragraphs on Conceptual Art, in: Artforum 5, 10 (Juni 1967), S. 79-83, u. s.u. „LeWitt“.

²⁹⁴ So wurde er zum Beispiel 1974 in das erste deutsche Kompendium zur Konzeptkunst aufgenommen, s. de Vries, Hrsg., On Art. /Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965.

²⁹⁵ Vgl. z.B. Ben Heller, Introduction, in: Toward a New Abstraction, S. 8.

²⁹⁶ Der Terminus „*conceptual art*“ war von LeWitt als Ersatz für die unter Künstlern ungeliebte Kategorisierung „*minimal art*“ und deren Synonyme wie „*primary structures*“, „*reductive*“, „*rejective*“ oder „*cool art*“ in die Diskussion eingeführt worden, s. LeWitt, Paragraphs on Conceptual Art, S. 80. Zudem waren seinem Artikel zahlreiche Abbildungen von minimalistischen Skulpturen oder Werkskizzen beigefügt, s. ebd., S. 79f, 81f, u. Kap. 3.3].

²⁹⁷ Die Ablösung eines abstrakten Mainstream-Stiles durch einen anderen war in der amerikanischen Kunst bis dahin meist dialektisch verlaufen.

überrollt und verdrängt worden wäre.²⁹⁸ So aber behauptete sie sich als wichtige Strömung im Spektrum zeitgenössischer Kunst; zumal einige ihrer Vertreter sich ab 1968 auch mit Prozeßkunst- und Earth-art Projekten profilierten.²⁹⁹

Konzept-, Prozeß- und Earth-art galten bald als Fortsetzung der „strukturellen und inhaltlichen“ Programmatik der Minimal art. Deren Negation des elitären Werkbegriffes, so die Argumentation, habe ein neues Kunstverständnis geschaffen und diese Strömungen erst ermöglicht.³⁰⁰ Später wurde - in Analogie zum „Postimpressionismus“ - der Begriff „Postminimalismus“ geprägt. Seither ist es eine Frage des Standpunktes, ob man damit die Rolle der Minimal art als „generativem Stil“ oder „parent style“ stärker

Auf eine Welle „weicher“, amorpher Formen folgte ein Stilwechsel hin zu „harten“ geometrischen Formen, die wieder von weicheren Formen abgelöst werden würden. Dies zeichnete sich gerade mit dem Aufkommen der Prozeßkunst ab. Da jedoch Lippard, die mit der Ausstellung „Eccentric Abstraction“ den Anstoß zur Prozeßkunstbewegung geliefert hatte, weiterhin die Minimalisten unterstützte, war dieser gefährliche Kreislauf unterbrochen.

²⁹⁸ Der Kritiker Brian O'Doherty thematisierte diese Gefahr bereits in einem Ende 1966 erschienenen Artikel: „*The not-so-new object makers ... ended last season with something close to total triumph, a dangerous thing in a city where current art has tended, since 1962, to mimic the obsolescence of last year's Detroit models.*“ Allerdings schrieb er der „Es gibt keine Bewegung-Bewegung“, die als „Primary-Structures, Low-Boredom Art, Reductive, Minimal und Cool art“ bezeichnet werde, einen „hohen Überlebensfaktor“ zu, da deren Mitglieder um eine schnelle und erschöpfende Konsumtion zu verhindern, jeden Kategorisierungsversuch ablehnten und zudem ständig neue Deutungsangebote für ihre Kunst präsentierten. „*What has emerged instead of a movement is a mode of thinking with certain implicit prescriptions, a mode that projects a kind of mental furniture which has in it the key to survival - for this aesthetic furniture can be all things to all men while remaining totally unchanged*“, vgl. Brian O'Doherty, Minus Plato, in: Art and Artists, September 1966, wiederabgedruckt in: Battcock, Minimal Art, S. 251-255, hier: S. 251f.

²⁹⁹ S.u., „Morris“ und „Smithson“.

³⁰⁰ S. Rosalind Krauss, Sense and Sensibility: Reflection on Post '60s Sculpture, in: Artforum 12, 3 (Nov. 1973), S. 43-53, u. Paul Maenz, Zum veränderten Kunstverständnis nach 1965, in: Kunst - Über Kunst. Werke und Theorien. Eine Ausstellung in drei Teilen, (Ausst.-Kat. Kölnischer Kunstverein, 1974), Köln 1974, S. 79f. Rosalind Krauss schwor Anfang der 70er Jahre dem Formalismus ab und wurde danach eine der vehementesten Verfechterinnen der Minimal art.

betont,³⁰¹ oder aber das Etikett „Minimalismus“ wählt, um die Kontinuität der Entwicklung hervorzuheben.³⁰²

³⁰¹ S. Robert Pincus Witten, Postminimalism, New York u. Morristown u. Mailand 1977, S. 15f.

³⁰² S. z.B. Baker, Minimalism, u. Stemmrich, Minimal art. Eine kritische Retrospektive, S. 15-17.