

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

BAND 2 von 2

3.3 Die Künstler-Kritiker

Donald Judd

Donald Judd war nicht nur als Künstler am New Yorker Ausstellungsgeschehen beteiligt. Er arbeitete von 1959 bis 1965 auch als Kritiker. Neben seiner künstlerischen Ausbildung und der Kenntnis der New Yorker Kunstszene qualifizierte ihn sein mit dem Bachelor abgeschlossenes Philosophiestudium und das 1957 aufgenommene Kunstgeschichtsstudium als sachkundigen, zudem akademisch geschulten Theoretiker. Seine Karriere als Publizist begann im September 1959 bei „Art News“, dem Organ der Abstrakten Expressionisten, das bereits seit Mitte der 50er Jahre junge Künstler-Kritiker einsetzte. Allerdings verließ Judd die Zeitschrift bereits zwei Monate später wieder, da die Redaktion seine Rezensionen aus Platzgründen kürzte.³⁰³ Er wechselte im Dezember 1959 zu dem ebenfalls in New York beheimateten Kunstmagazin „Arts“. Dessen Herausgeber Hilton Kramer, später Kulturchef bei der „New York Times“, hatte ihn als Verstärkung für den New Yorker Rezensionsteil „In the Galleries“ engagiert. Mit Ausnahme einer kurzen Unterbrechung im Jahr 1961³⁰⁴ blieb Judd bis Anfang 1965 bei der Zeitschrift, die 1962 in „Arts Magazine“ umbenannt wurde.

Im Jahrbuch dieser Kunstzeitschrift erschienen auch seine einflußreichen Aufsätze „Local History“ und „Specific Objects“. Vor allem der letzte gilt als minimalistisches „Manifest“ und brachte Judd den Ruf als einer der führenden Theoretiker der Bewegung ein.³⁰⁵ Nach einem kurzen Intermezzo bei der Kunstzeitschrift „Art International“ im Frühjahr 1965³⁰⁶ gab er die Kunstkritik

³⁰³ S. die diesbezügliche Anmerkung von Donald Judd, in: Donald Judd, Complete Writings 1959-1975, S. 1.

³⁰⁴ Nach einem Eigentümerwechsel wurde Hilton Kramer durch James Mellow als Herausgeber ersetzt. Damals sollten kurzfristig weniger Rezensionen veröffentlicht werden. s. hierzu u. im folgenden, Donald Judd, Introduction, in: Donald Judd. Complete Writings 1959-1975, S. VII.

³⁰⁵ Diese Artikel wertete Judd als Zugeständnisse der Redaktion, die bislang keine von konkreten Ausstellungsanlässen unabhängige Artikel an ihn vergeben hatte, s. ebd.

³⁰⁶ Er besorgte im Frühjahr 1965 zwei Ausgaben der Sammelrezension „New York Letter“. Aber James Fitzsimmons, der Initiator und Herausgeber der Zeitschrift, rieb sich an Judds „*shambling basic-Hemingway*“ Stil, der seiner Ansicht nach nicht zu „Art International“ paßte, vgl. Brief von James Fitzsimmons an Donald Judd, in: Donald Judd. Complete Writings 1959-75,

auf, da er nicht mehr ausschließlich auf dieses Einkommen angewiesen war.³⁰⁷

Judd war zusammen mit seinen Kollegen, dem Künstler Sidney Tillim und der Kritikerin Vivian Raynor, für die New Yorker Ausstellungsbesprechungen von „Arts Magazine“ zuständig. Er schrieb durchschnittlich etwas mehr als ein Dutzend Rezensionen pro Monat.³⁰⁸ Das Prozedere schilderte der Künstler so: Die Assistentinnen der Herausgeber verteilten die Ausstellungen auf die Autoren, wobei deren persönliche Vorlieben berücksichtigt wurden. Bis zum September 1961 besuchten die Autoren der Rezensionsabteilung „In the Galleries“ fast alle Ausstellungen in New York, später besprachen sie nur noch die „*Besseren*“. Die Redaktion, so Judd, habe die Rezensionen weder inhaltlich beeinflusst noch eigenmächtig geändert oder gekürzt.

Der Künstler berichtet, daß sich sein monatlicher Verdienst als Kritiker bei einem geschätzten Zeitaufwand von ungefähr eineinhalb Wochen auf etwa 180 Dollar belief; 100 Dollar habe er seinerzeit für die Miete seines Lofts aufbringen müssen. Ein Teilzeitjob als Kritiker bedeutete also trotz der eher bescheidenen Vergütung³⁰⁹ eine nicht unwesentliche Hilfe zum Lebensunterhalt. Neben der finanziellen Grundsicherung bot diese Tätigkeit den Vorteil, mit dem eigenen Metier beschäftigt und stets über aktuelle Entwicklungen informiert zu sein. Das Kritikerdasein hatte aber auch andere Vorzüge, obwohl Judd behauptete, nur aus finanziellen Gründen zu schreiben. Er habe, erinnerte sich der Künstler, fast alle Ausstellungen seiner Wahl rezensieren können, weil sein Kollege Sidney Tillim gerade soviel Kunst wie nötig besprach, um als „*major critic*“ zu gelten.³¹⁰ Die Bemerkung zeigt, daß mit dieser Tätigkeit sehr wohl ein gewisses Prestige, wenn nicht sogar Autorität, verbunden war.³¹¹ So berichtet

S. 171.

³⁰⁷ S. Judd, Introduction, in: Donald Judd. Complete Writings 1959-75, S. VII.

³⁰⁸ Das war vor 1965, als die Rezensionsabteilung der Zeitschrift wesentlich ausgeweitet wurde.

³⁰⁹ Judd zitiert Hilton Kramer, der ihm in einem Brief das zu Beginn seiner Anstellung geltende Honorarschema erläuterte: „*For a review of 300 words, the rate is six dollars; for 150 words, four dollars; for a one-sentence review, three dollars*“, vgl. ebd.

³¹⁰ S. ebd.

³¹¹ Barbara Haskell, die 1988 eine Einzelausstellung des Künstlers für das „Whitney Museum“ in New York organisierte, schrieb dazu: „*Although Judd later claimed that his reason for taking the job at Arts was strictly mercenary, the job carried important benefits: not only did the magazine endow*

Dan Graham, der Ende der 60er Jahre selbst als Künstler-Kritiker wirkte, wie hoch Robert Smithson und andere Minimalisten das kunstpolitische Potential des Künstler-Kritikers oder Theoretikers/Essaysisten einschätzten.³¹² Dieses wußten die Protagonisten der Bewegung zu nutzen, die als intellektuelle, obwohl gelegentlich etwas polemische Vertreter ihrer Zunft auch von Museumskuratoren geschätzt wurden.³¹³ Ihre Überlegungen und Argumente prägten die Rezeption der Minimal art nachhaltig, zumal sie mit immer neuen Sichtweisen und Sinnangeboten dafür sorgten, daß diese auch nach dem Aufkommen neuer Strömungen stets aktuell blieb.

Judd interessierte sich als Kritiker in erster Linie für formale Aspekte. Deshalb waren seine Rezensionen meist bewußt faktisch gehaltene Beschreibungen. Aber trotz des deskriptiven Stiles fällt der Künstler-Kritiker dezidierte Qualitätsurteile. Bereits die ersten Kritiken demonstrieren das ausgeprägte historische Bewußtsein des jungen abstrakten Malers, der selbst noch drei Jahre lang mit verschiedenen Stilen und Techniken experimentierte, bevor er seine stereometrischen Reliefs und Bodenplastiken entwickelte. In der Malerei, anfangs sein Hauptinteressengebiet, lobte er Lösungen, die neue Wege aufzu-

him with at least a marginal position of authority and stature in the art world, but his writing assignments forced him to constantly scrutinize and conceptualize developments within the art scene“, vgl. Haskell, Beyond Formalism, in: Barbara Haskell, Donald Judd, S. 17-124, hier: S. 21f.

³¹² *„Bob (R[obert] S[mithson]) had literary contacts from the past and was cultivating contacts in art magazines. Don Judd, of course, wrote reviews. ... Also, editors and assistant editors would change very fast and inherently Bob was interested in the political aspect of magazines. He believed in magazines and their potential; he believed in Clement Greenbergs real theoretical and political power, and other people in terms of their power; and he realized the potential power of the artist-critic. ... Many people, including Sol and Carl Andre, were interested in literature as much as art, Flavin too; and they all would give more to actually publish than to do art at that point“, vgl. Tsai, Interview mit Dan Graham, S. 8.*

³¹³ So bemerkte Kynaston McShine, der Kurator der „Primary Structures“ Ausstellung des „Jewish Museum“, bereits 1966 in seiner Katalogeinleitung über die neuen Bildhauer: *„Their activity has become purposely more philosophical and conceptual in content. ... Most of the sculptors are university-trained, have read philosophy, are quite familiar with other disciplines, have a keen sense of history, express themselves articulately and are often involved in dialectic. The work is extremely sophisticated and intellectual, of difficult and problematic content if not form, and sometimes polemical with its implied criticism of past modes“, vgl. McShine, Introduction, in: Primary Structures, New York 1966.*

zeigen schienen. Rückgriffe auf traditionelle Motive und Techniken bedachte er mit spöttischen Bemerkungen wie „*the past has changed since the Quattrocento*“.³¹⁴ Auch die Verschmelzung traditioneller und zeitgenössischer Malstile ließ er nicht gelten. In einer Ausstellung kritisierte er die Kombination von Elementen „*of the Baroque and especially Tiepolo with aspects of present Expressionism*“ und kommentierte: „*A current misconception is that art is free of its history and capable of being reused in a fairly recognizable way. ... A consideration of either source suffices to disqualify the union.*“³¹⁵

Die Historie war für Judd keine Formengrube, aus der man sich nach Belieben bedienen konnte. Jede Form hatte ihre Zeit und wurde in einer weiter fortgeschrittenen Entwicklungsphase ungültig. „Veraltete“ Darstellungsinhalte oder stilistische Mittel in der zeitgenössischen Kunst wertete er abschätzig als „*the fallacy of the tradition's continued life*“.³¹⁶ Dies galt vor allem für die figurative Malerei. Darin äußerte sich die Auffassung, polemisierte Judd einmal, daß die Welt über eine spirituelle Ordnung und Identität verfüge, die sich im Verhältnis von Teil und Ganzem ausspreche. Sonst würde man sich doch nicht so mühen, aus formalen Elementen Objekte zu bilden und diese dann noch zu einem wirklichkeitsgetreuen Raumgefüge zu arrangieren. Dazu müsse man schon glauben, daß Objekte eine Essenz hätten, die durch Farbe und Komposition nicht verletzt werden dürfe.³¹⁷ Judd und sein Künstler-Kritikerkollege Sidney Tillim, der nach einer konstruktivistischen Phase seit Ende der 50er Jahre gegenständlich malte,³¹⁸ stritten sogar per Leserbrief über figurative Malerei.³¹⁹ Für Judd jedenfalls war deren Zeit ebenso abgelaufen wie die der „*abendländischen*“, das heißt „europäischen“, Tradition. Dies ist der Kritik einer Ausstel-

³¹⁴ Vgl. Donald Judd. *Complete Writings 1959-1975*, S. 16. Da „*Arts Magazine*“ bis 1964 nur in verstreut gelagerten Einzelexemplaren und erst ab 1965 in vollzähligen Jahrgängen in deutschen Kunstbibliotheken nachgewiesen ist, sind die Judd-Zitate auch im folgenden ausschließlich der von Kaspar König veröffentlichten Schriftensammlung entnommen.

³¹⁵ Vgl. ebd., S. 39.

³¹⁶ Vgl. ebd., S. 14.

³¹⁷ Vgl. ebd., S. 72.

³¹⁸ In einer Rezension anlässlich einer Einzelausstellung des Kollegen schrieb Judd über Tillims Neuorientierung: „...*during the course of 1957 Tillim began a representational style The change was a serious mistake. Previously he could advance; currently he is in a historical cul-de-sac*“, vgl. ebd., S. 23.

³¹⁹ S. ebd., S. 81.

lung mit dem Titel „The Figure Then and Now“ zu entnehmen:

„The figure now as well as then is either weak or naive or only a vestige in an abstract painting. ... McGarrell's and Weeks', [zwei Teilnehmer, d. Verf.], idea of art is based on a few techniques and qualities much praised in art-survey books, which seldom make it clear that these techniques occurred as necessarily at a given time as social or scientific events, that they were radical inventions at the moment and that the few stereotyped ‚great‘ virtues are hardly the only ones which have existed or can exist. There is also the point that the Western tradition is finished - and hence its parts.“³²⁰

Auch der Abstrakte Expressionismus war für den Künstler-Kritiker zu einer akademischen Tradition erstarrt.³²¹ Eine ganze Schar wenig originärer oder gedankenloser junger Künstler, so Judd, beuteten dessen Gesten und Kürzel aus und wirkten am Niedergang des einst kraftvollen und fruchtbaren Stiles mit.³²² Neben den Epigonen kritisierte er aber auch Willem de Kooning und Franz Kline, zwei Hauptfiguren des Action-painting, weil sie sich seit Mitte der 50er Jahre nicht mehr weiterentwickelt hätten.³²³

Seine Haltung zur Malerei der neuen Abstraktion war anfangs zwiespältig. Er schätzte das „Colourfield Painting“ von Rothko und Still,³²⁴ weil deren formal reduzierte, frontale Malerei die Flächigkeit des Bildträgers betone. Klarheit und räumliche Eindeutigkeit galten ihm als Wesensmerkmale amerikanischer Kunst, die auch für jüngere Künstler immer wichtiger würden.³²⁵ Welche Bedeutung Judd anfangs der „integrierten“ Behandlung der Bildfläche zumißt, zeigen seine Rezensionen. Darin steht die Diskussion des Bildraumes an erster Stelle steht und ist das Kriterium für die Qualität des Geschaffenen.³²⁶ Allerdings sah er wenig Spielraum für jüngere, mit Farbfeldern und -formen experimentierende Künstler, da Still und Rothko die Gestaltungsmöglichkeiten farbiger, räumlich auf einer Ebene liegender Felder fast ausgeschöpft hätten.

³²⁰ Vgl. ebd., S. 44. Zur Geschichte der Abgrenzung der amerikanischen Avantgarden von der europäischen bzw. mit ihr der ganzen abendländischen Tradition s. Schneeberger, Von der Apologie zur Theoriebildung. Die Geschichtsschreibung des Abstrakten Expressionismus, S. 169-175.

³²¹ S. ebd., S. 6.

³²² S. z.B. ebd., S. 3, 6, 11, 16, 18, 26f und passim.

³²³ S. ebd., S. 44, 120.

³²⁴ S. ebd., S. 10.

³²⁵ S. ebd., S. 6, 10.

³²⁶ S. z.B. ebd., S. 9-11.

Überlappende Farbfelder oder -formen aber waren als Rückfall in die europäisch-kubistische Tradition für ihn indiskutabel.³²⁷ Wo immer er Anklänge an kubistische oder konstruktivistische Malerei erkannte, urteilte er negativ. Die konstruktivistisch beeinflussten Künstler der „American Abstract Artists“ Gruppe hielt er wegen ihrer europäischen Kompositionsstrategien für hoffnungslos retardiert.³²⁸ Sie teilten in seinen Augen eine Philosophie, die ihm als Gegenpol zum amerikanischen Pragmatismus erschien.³²⁹ Das konkrete Anliegen der amerikanischen Kunst sei es, beschwor der Künstler-Kritiker, ein bestimmtes Material, eine bestimmte Anordnung, eine bestimmte Farbe und eine bestimmte Form so zu präsentieren, wie sie in der Wirklichkeit nun einmal vorkomme.³³⁰ Den europäischen Abstrakten geometrischer Orientierung hingegen warf er vor, eine „puristische“ Kunst zu vertreten. Sie analysierten die „Wechselwirkungen von Farbe und Form“, um dann die bildnerischen Mittel als Symbole einer vergeistigten, später wählte er das Wort „rationalistischen“, Weltanschau einzusetzen.³³¹

Wegen dieser Berührungssängste gegenüber konstruktivistischen Strömungen tat Judd sich anfänglich schwer mit der geometrischen Abstraktion in Amerika. Zwar schrieb er Ende 1959 eine begeisterte Kritik über Josef Albers, aber das war eine Ausnahme. Sonst nannte er ihn zusammen mit Newman und Reinhardt, die er beide der geometrischen Abstraktion zurechnete, stets in einem Atemzug mit Mondrian und dem „alten Purismus“ europäischer Prägung.³³² Seine Einstellung dazu änderte sich erst im Laufe des Jahres 1961. Das zeigt eine Vasarely-Rezension von Anfang 1962, worin er Albers, Reinhardt und

³²⁷ S. ebd., S. 13.

³²⁸ S. ebd. die Rezensionen von Ludwig Sander und Burgoyne Diller, S. 38, 70.

³²⁹ Auf Charles Peirce, William James und John Dewey zurückgehende amerikanische philosophische Schule.

³³⁰ Diesen Standpunkt vertrat er auch später immer wieder. s. z.B. Judds Katalogbeitrag zur Ausstellung „Portfolio: 4 Sculptors“, ebd. S. 196.

³³¹ S. ebd., S. 12. Diese Argumentation war alles andere als neu. Der Galerist Samuel Kootz hatte in seiner Publikation „New Frontiers in American Painting“ bereits 1946 gegen Mondrian polemisiert: „*I can't believe this is a human progression in art. If Mondrian's theory is in tune with our times, then we are sadly overintellectualized, and we are escaping summarily from society*“, hier zitiert nach Schneemann, Von der Apologie zur Theoriebildung. Die Geschichtsschreibung des Abstrakten Expressionismus, S. 58.

³³² S. ebd., S. 12, 38.

Stella plötzlich überschwänglich lobte.³³³ Nur zehn Jahre zuvor, so Judd, habe sich niemand für geometrische Maler wie Albers, Reinhardt und Vasarely interessiert. Aber ihre Arbeiten hätten neue Aktualität gewonnen, weil jüngere Maler Neuartiges mit geometrischen Strukturen schufen und diese auch für optische Effekte einsetzten. Albers, Reinhardt und der viel jüngere Frank Stella seien mittlerweile abstrakter als je zuvor. Damit überträfen sie ihre abstrakt-expressionistischen Vorgänger bei weitem, die ohnehin fast alle in den Naturalismus zurückfielen. Um die Avantgardestellung der drei Künstler aufzuzeigen, benutzte Judd Vokabeln aus dem Militärjargon, dem ursprünglich ja auch der Begriff „Vorhut“ entstammt: von einem „*Frontvorsprung*“ war die Rede und einer ganzen Sammlung von Ideen, mit denen diese die zurückgebliebenen „*Truppen*“ „*bewaffnen*“ könnten. Sogar Vasarely, dem europäischen Künstler, dessen Einzelausstellung in der „World House“ Galerie der Anlaß für diese Rezension war, bescheinigte Judd, daß seine strengen und unmittelbaren Arbeiten „*jetzt sehr vonnöten*“ seien. Allerdings erschien er ihm weniger prägnant als die drei amerikanischen Maler, weil „*too much Cubism and ... the smaller scale and the reticent frontality*“ die Wirkung seines Auftritts schmälerten. Das war jedoch das positivste Urteil, das der Künstler je über neokonstruktivistische Kunst europäischer Provenienz abgeben sollte.

Fortan unterschied er wieder stärker zwischen „*geometric art per se*“ und der neuen Spielart „*derived from Abstract Expressionism*“, wie sie Frank Stella und Kenneth Noland für ihn vertraten.³³⁴ Denen schrieb er ab 1962 herausragende Kritiken und grenzte sie auch später noch, als er das Medium Malerei bereits als „überholt“ kritisierte, positiv gegen die europäische Op-art Konkurrenz ab. So rechnete Judd in dem berühmten Radiointerview, das Bruce Glaser mit ihm, Dan Flavin und Frank Stella 1964 führte, am Beispiel Victor Vasarelys vehement mit der „*rationalistischen*“ europäischen Malerei ab.³³⁵ Deren Komposition fuße auf „*apriorischen Prinzipien*“, folge also einer bestimmten Logik und einer Art des Denkens, die als Methode zur Welterkenntnis mittlerweile ziemlich diskreditiert sei, so der Künstler, der vorgab, selbst nicht zu komponie-

³³³ S. hierzu und im folgenden: ebd., S. 41.

³³⁴ Vgl. ebd. Judds Rezension der Ausstellung „Geometric Abstraction in America“ des „Whitney Museum“, S. 52f, hier: S. 52.

³³⁵ S. Glaser, Questions to Stella and Judd, in: Battcock, Minimal Art,

ren.³³⁶ Beim Versuch, verschiedene Kompositionselemente miteinander in Beziehung zu setzen, ließen die Europäer das „Ganze“, das Rechteck der Bildleinwand außer acht. „Screwed up“, verkorkst, sei das. Denn es gehe nicht um die Harmonie der Teile, sondern darum, gar keine oder nur wenige Teile zu verwenden und die Integrität und Einheit des Kunstwerks als Ganzes zu betonen: ein Ziel, das die Amerikaner bereits seit geraumer Zeit verfolgten. Schon Ende der 50er/Anfang der 60er Jahre hatten die Fürsprecher der neuen abstrakten amerikanischen Malerei über deren „un-“ oder „nicht-relationale“, holistisch-unhierarchische Komposition spekuliert.³³⁷ Judd griff diese Diskussion auf und spitzte sie nochmals als Argument gegen die europäische Kunst zu. Auf die Frage des Interviewers, Bruce Glaser, warum kompositionelle Wirkungen zu vermeiden seien, antwortete er beispielsweise:

„Well, those effects tend to carry with them all the structures, values, feelings of the whole European tradition. It suits me fine if that's all down the drain. ... Vasarely's composition has the effect of order and quality that traditional European painting had, which I find pretty objectionable.“³³⁸

In einem späteren Katalogbeitrag des Künstlers wird deutlich, warum er sich oftmals so polemisch über europäische Kunst äußerte.³³⁹ Darin behauptete er einerseits, die alten Termini „order“ and „structure“ aufgegeben zu haben, weil diese die abendländisch-europäische Vorstellung von der Nachschaffung einer universalen Ordnung evozierten. Das aber sei Thomistisches Christentum, dem die rationalistische Philosophie entstamme. Andererseits gab er eine weitaus einfachere und sehr viel stichhaltigere Begründung dafür, warum man alte Begriffe aufgeben solle: weil diese den innovativen Charakter neuer Kunst verschleierten. Das fürchtete Judd wohl am meisten.

Auch gegenüber den sogenannten neodadaistischen Tendenzen war Judd anfangs zwiespältig eingestellt. Ihm mißfiel, wie wichtig Maler wie Warhol, Dine und Lichtenstein ab 1962 durch den Siegeszug des Markennamens „Pop-art“ wurden. Er hielt sie allenfalls für mittelmäßige und völlig überbewertete Künst-

S. 149-156.

³³⁶ Vgl. hierzu und im folgenden: ebd., S. 150f, 154.

³³⁷ S.o. Kap. 1.3.

³³⁸ Vgl. Glaser, Questions to Stella and Judd, in: Battcock, Minimal Art, S. 150.

³³⁹ S. Judds Katalogbeitrag zur Ausstellung „Portfolio: 4 Sculptors“, ebd. S. 196.

ler.³⁴⁰ Anders war es mit Jasper Johns. Dessen Werke besäßen neben malerischen Zügen die „*materiality of objects*“, weshalb Judd ihn bereits 1960 als „*precise, inventive, authentic and important*“ schätzte.³⁴¹ Bei Robert Rauschenberg bemängelte er die „rückständige“ Kompositionsweise und Farbgebung, erkannte aber dessen „Combines“ als radikale und bahnbrechende Innovation an. Damit sei das Bild aufgebrochen und zu einem dreidimensionalen Gebilde erweitert worden.³⁴² Ohnehin schätzte Judd ab 1962 die plastische Arbeiten aus dem neodadaistischen Umfeld sehr,³⁴³ obwohl er sich zuvor - mit Ausnahme von Lee Bontecous Objekten - für Plastik nie sonderlich interessiert hatte.³⁴⁴ Das zeigt eine Noland-Rezension vom September 1962. Darin stellt er die neodadaistischen Plastiker und Objektkünstler Richard Chamberlain, Yayoi Kusama, Lee Bontecou und Claes Oldenburg mit den bis dato favorisierten Malern der neuen Abstraktion als gleichberechtigte künstlerische Erneuerer auf eine Stufe.³⁴⁵ Alle diese Künstler, so unterschiedlich ihre Arbeiten auch seien, hätten einen Wandel, ja einen Fortschritt bewirkt, so Judd. Deshalb lehnte er es ab, aus ihren Reihen einen „*besten*“ Künstler oder die „*beste*“ Gruppe zu küren,³⁴⁶ was die Formalisten mit ihrer einseitigen Festlegung auf eine kleine Gruppe abstrakter Künstler beständig taten.

Mit dem „*Wandel*“ oder „*Fortschritt*“ war natürlich der Bruch mit dem Abstrakten Expressionismus gemeint. Als treibende Kraft sowohl hinter neuer Abstraktion als auch neodadaistischer Objektkunst und Pop-art betrachtete Judd den Impuls, die elitäre Sphäre zu verlassen, die bisher mit der Kunst, vor

³⁴⁰ S. Judds Warhol-Kritik und seine Besprechung der Guggenheim Ausstellung „Six Painters and the Object“, in: ebd., S. 70, 89f.

³⁴¹ Vgl. ebd., S. 14.

³⁴² S. Judds Rauschenberg-Kritiken, ebd., S. 42f, 86f.

³⁴³ Judd brachte zu jener Zeit selbst Fundstücke, wenn auch geometrischer Ausprägung, in seine Arbeiten ein und begann, Keilrahmen und Leinwand durch kastenartige Holzkonstruktionen zu ersetzen.

³⁴⁴ Die Künstlerin baute aus Leinwandstreifen und Metallstäben, die in einen Eisenrahmen eingespannt waren, konzentrische, in eine oder mehrere lochartige Öffnungen mündende Materialbilder. Judd hatte ihr im Dezember 1960 eine für seinen nüchternen Stil fast schon enthusiastische Besprechung gewidmet, s. ebd., S. 27.

³⁴⁵ S. die Noland Rezension vom September 1962, in: Donald Judd, *Complete Writings 1959-1975*, S. 57. Die Maler der neuen Abstraktion waren Stella, Noland, Reinhardt, George Ortman und Al Jensen

³⁴⁶ Vgl. ebd., S. 57.

allem aber dem Abstrakten Expressionismus verbunden war. So erkannte er anlässlich der Ausstellung „Black, White and Grey“ in Hartford Anfang 1964 vergleichbare Intentionen in den Werken von Robert Morris, Tony Smith, Anne Truitt, Frank Stella, Ad Reinhardt, Dan Flavin, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Jim Dine, Andy Warhol und George Brecht.³⁴⁷ Rauschenbergs weiße Monochromien, Reinhardts „schwarze“ Bilder und Robert Morris‘ einfache, graue Holzkonstruktionen seien zwar als Kunst entworfen, so Judd, aber es gebe nur wenig, ja fast gar nicht zu sehen. Man wundere sich, warum sich jemand die Mühe mache, etwas zu schaffen, das so wenig anregend sei. Dahinter stehe der Glaube, alle Dinge existieren auf die selbe Art und Weise und Werte und Bedeutungen seien ohnehin zufällig.³⁴⁸ Die minimal gestalteten und kaum als Kunst kenntlichen Objekte drückten diese wertfreie, egalitäre Sicht der Dinge aus. Damit würden die hierarchischen Werte der abendländischen Kunst hinterfragt, die immer nur von der Alltagswelt abgehoben existiert habe. Die Arbeiten von Morris und den anderen frustrierten elitäre Erwartungen, und obwohl es dafür bereits einige Beispiele in der Kunst des 20. Jahrhunderts gebe, seien sie doch ihr bislang radikalster Ausdruck.³⁴⁹ George Brecht, Jasper Johns, Jim Dine und Andy Warhol bedienten sich anderer Mittel, hätten aber dieselbe Intention. Sie zeigten alltägliche Gegenstände, die zuerst gar keine Kunst schienen. Nur der Umstand, daß sie als Kunst aus- und damit den Dingen gleichgestellt würden, die offensichtlich Kunst seien, rechtfertigte diesen Anspruch. So lenkten minimal gestaltete oder scheinbar profane Dinge den Blick auf das, was einfach, gewöhnlich und unbeachtet sei. Dadurch werde der Betrachter gezwungen, sich mit diesen Dingen zu beschäftigen und alles zu hinterfragen, was ihm bislang in der Kunst unverzichtbar schien.³⁵⁰

Obwohl Judd Morris‘ Radikalität beispielhaft fand, waren Frank Stella und Dan Flavin seine Favoriten in der Ausstellung. Diese teilten den egalitären Impuls der anderen Werke in der Schau, so Judd, seien aber mit den von Robert

³⁴⁷ S. Judds Rezension der „Black, White and Grey“ Ausstellung vom März 1964, ebd., S.117-119

³⁴⁸ S. ebd., S. 117.

³⁴⁹ Vgl. ebd., S. 117f.

³⁵⁰ Damit nahm der Künstler-Kritiker die Stoßrichtung von Wollheims „Minimal art“ und der institutionellen Kunsttheorie Arthur C. Dantos vorweg. Als Vorläufer dieser Tendenzen nannte Judd neben Ad Reinhardt noch Barnett

Morris oder George Brecht gewählten Formulierungen des Themas nicht vergleichbar. Ihr Werk sei komplexer und darüber hinaus erkennbar und entschieden Kunst, bei der es auch etwas zu sehen gebe.³⁵¹ Darauf folgte Judds erste enthusiastische Flavin-Kritik. Er attestierte dem Freund, sich in vier Jahren intensiver mit dem Medium Licht auseinandergesetzt und mehr damit geschafft zu haben als irgendein Lichtkünstler sonst.³⁵² Ihm gefiel, daß Flavin Neonstäbe als Ready-mades benutzte: ein vertrautes Industrieprodukt als neues Medium für die Kunst. Jedes der neuen Materialien und Produkte sowie alle neuen Fertigungstechniken eigneten sich hervorragend für die Kunst, schwärmte Judd,³⁵³ der seit 1962 selbst mit Stahlblechen arbeitete und dessen erste industriell produzierte Metallskulptur im März 1964 fertiggestellt wurde.³⁵⁴

Mit Robert Morris, dessen Arbeiten für ihn eines der Extreme der „Black, White and Grey“ Ausstellung darstellten, tat er sich schwerer. Obwohl er zuvor das große Format und einfache Formen als einheitsstiftende Bestandteile eines weitgehend ungegliederten, autonomen Ganzen empfohlen hatte,³⁵⁵ kritisierte er, daß Morris' Objekte ihm zu wenig zum Nachdenken und fürs Auge bieten würden.³⁵⁶ Das gleiche galt wohl auch für Tony Smiths und Anne Truitts einfache, kastenförmige Skulpturen, die zusammen mit Morris' Arbeiten um den barocken Figurenbrunnen des Ausstellungsraumes gruppiert waren.³⁵⁷ Darüber verlor Judd nur wenige Worte: weder identifizierte er sie als Anfänge einer „neuen Skulptur“, noch entdeckte er Bezüge zur eigenen Arbeit.

Ein Jahr später wiederholte er seine Kritik an Morris, der bei „Green“ ausstellte. Erneut verglich er die Werke mit denen von Flavin und Stella, deren Arbei-

Newman und Jasper Johns, s. ebd., S. 118f.

³⁵¹ S. ebd., S. 119.

³⁵² S. ebd. u. Judds Besprechung von Flavins Einzelausstellung in der Kaymar Galerie, S. 124.

³⁵³ S. ebd., S. 119. Zur

³⁵⁴ S. Donald Judd, (Ausst.-Kat. New York 1988), S. 47.

³⁵⁵ S. seine Noland Rezension vom Sept. 1962, ebd., S. 57. Dort wird nicht ganz klar, ob er diese Merkmale nur der abstrakten Malerei oder aber aller „neuen“ Kunst zuschreibt.

³⁵⁶ S. Black, White and Grey, ebd., S. 117 u. eine fast gleichlautende frühere Kurzrezension von Morris' Arbeiten, ebd., S. 90.

³⁵⁷ Judd hatte bereits Truitts erste Einzelausstellung bei „Emmerich“ im Februar/März 1963 verrissen: „*The work looks serious without being so. the arrangement of the boxes is as thoughtless as the tombstones which they resemble*“, vgl. Judd. Complete Writings 1959-1975, S. 85.

ten, so der Künstler-Kritiker, gleichfalls „*not like prior art*“, aber „*aes-thetic in intention*“ seien. Die Bezeichnung „*cool*“ passe allein auf die Arbeiten von Morris, die formal absichtlich wenig anspruchsvoll ausfielen, („*made on purpose ... to be minimal*“). Allerdings zeigte er sich von der räumlichen Wirkung der grauen, stereometrischen Konstruktionen sehr beeindruckt: „*Morris' pieces are minimal visually, but they're powerful spatially.*“³⁵⁸

Ebenfalls 1964 erschien Judds Artikel „Local History“ in der von „Arts Magazine“ herausgegebenen Jahresschrift „Arts Yearbook“. Obschon von der Zeitschrift in Auftrag gegeben, betrachtete der Künstler diesen Beitrag, wie auch den „Specific Objects“ Essay für das Jahrbuch 1965, als ein Zugeständnis der Redaktion an den langjährigen Rezensenten.³⁵⁹ Er nutzte die Gelegenheit für eine subjektive Bestandsaufnahme der zeitgenössischen New Yorker Szene, dem Thema des „Arts Yearbook“ des Jahres 1964,³⁶⁰ als die Op-art fast Übergangslos an den Siegeszug der Pop-art anzuschließen schien.³⁶¹ Judd fürchtete wohl, daß die profilscharfen und populären „Marken“ Pop- und Op-art andere Strömungen verdrängen könnten. Darum wandte er sich in seiner „lokalen Historiographie“ gegen die New Yorker „Unsitte“, neue Entwicklungen aus Publicitygründen in bestimmte Schubladen einzuordnen und so „Gruppen“, „Bewegungen“ oder „Stile“ auszurufen.³⁶² Durch diese „bandwagon“ Mentalität werde immer nur eine Sache in den Himmel gehoben und alles andere als minderwertig abgetan. Beispiel sei der Abstrakte Expressionismus, zu dessen Hochzeit Rauschenbergs Assemblagen oder geometrisch orientierte Kunst als

³⁵⁸ Vgl. Judds Rezension von Morris' Ausstellung bei „Green“ vom Februar 1965, ebd., S. 165. Zu Judds Rezension von „Black, White and Gray“ s. Meyer, Minimalism. Art and Polemics in the Sixties, S. 113, 115.

³⁵⁹ „*I imagine that Local History and Specific Objects, though assigned, were concessions to me*“, vgl. die Einleitung von Judd, in: Donald Judd. Complete Writings 1959-1975.

³⁶⁰ Donald Judd, Local History, in: Arts Yearbook 7, New York: The Art World, S. 23-35, New York 1964, hier zitiert nach Wiederabdruck in: Donald Judd. Complete Writings 1959-1975, S. 148-156.

³⁶¹ Irving Sandler berichtet, daß in einer Sonderbeilage der New Yorker „Herald Tribune“ zum Thema „The Avant-Garde“ wegen des Op-art Booms bereits am 17. Mai 1964 zu lesen war: „*Pop Art, only yesterday regarded as dernier cri, is today vieux jeu*“, vgl. Sandler, American Art of the 1960s, S. 222.

³⁶² Judd hatte sich in einer vorhergehenden Rezension bereits dagegen ausgesprochen, die Kunstgeschichte als dialektische Abfolge von Stilen zu begreifen, wie dies die formalistischen Kritiker taten, s. Judds Kenneth Noland

absolute Sackgasse galten. Dessen Position als alles beherrschende Kunst-richtung habe dann die Pop-art eingenommen, klagte Judd. Sie aber deshalb auch als Nachfolgerin des Abstrakten Expressionismus zu betrachten, sei lächerlich.³⁶³ Um zu beweisen, daß die neue Vielfalt in der Kunst nicht erst 1961/62 mit der Pop-art entstanden sei, man also nicht davon sprechen könne, daß eine „Bewegung“ die andere abgelöst habe, skizzierte er kurz die Entwicklung in der Kunst seit dem Ende der 50er Jahre von Neo-Dada über Farbfeldmalerei und Neo-Geo bis zu Pop.³⁶⁴ Erst am Ende der chronologisch aufgebauten Liste figurierten die Pop-Maler Lichtenstein und Rosenquist. Da diese, so der Autor, erst 1962 bei „Castelli“ bzw. „Green“ ausgestellt hätten, qualifizierten sie sich nur als Schlußlichter der Entwicklung weg vom Abstrakten Expressionismus.³⁶⁵

Obwohl er sich zuvor vehement dagegen ausgesprochen hatte, Künstler aus Publicitygründen zu Gruppen, Bewegungen oder Stilen zu bündeln, unterschied Judd selbst zwischen zwei Strömungen, die für ihn das aktuelle Geschehen entscheidend prägten.³⁶⁶ Zum einen waren dies „dreidimensionale Arbeiten, die Objekten nahekommen“, zum anderen eine „mehr oder weniger geometrisch“ orientierte Malerei mit „Farb- und optischen Effekten“.³⁶⁷ Zur ersten Gruppe oder „Kategorie“, auch „real objects in simple combinations“ genannt, zählten sowohl neodadaistische Objektkunst und Environments als auch stereometrische Reliefs und Skulpturen. Die Künstlerliste umfaßte u. a.

Besprechung, in: Donald Judd. Complete Writings 1959-1975, S. 57.

³⁶³ S. Judd, Local History, ebd., S. 150f.

³⁶⁴ Alle jene Künstler waren wieder dabei, die er schon in der Noland Kritik von 1962 als wichtige Neuerer in der Kunst genannt hatte. Darunter u.a. die „Neodadaisten“ Rauschenberg und Johns, beide mittlerweile als „Proto-Pop“ gehandelt und außerordentlich populär. Aus der neodadaistischen Szene führte er weiter auf: den gleichfalls als Pop-Künstler berühmt gewordenen Objektkünstler Claes Oldenburg, die Assemblagistinnen Lee Bontecou und Yayoi Kusama und den mit Autokarosserieteilen arbeitenden Junk-Sculptor John Chamberlain. Von den geometrisch-abstrakt orientierten Künstlern waren dies die Maler Reinhardt, Noland, Stella und Al Jensen, der Maler und Reliefbauer George Ortman sowie der Bildhauer Al Higgins, s. ebd., S. 148f.

³⁶⁵ S. ebd.

³⁶⁶ Damit bestätigte Judd sein Diktum, daß eine „Gruppe“ oder „Bewegung“ zu handlich für Publicity sei, als daß man darauf verzichten könne, s. ebd., S. 151.

³⁶⁷ Vgl. ebd.

Rauschenberg, Chamberlain, Johns, Oldenburg, Bontecou, George Segal, Ronald Bladen, Robert Morris, George Ortman, Sven Lukin, Dan Flavin sowie Frank Stella,³⁶⁸ dessen Shaped canvases Judd als Objekte einstufte.³⁶⁹ Bei der zweiten Kategorie handelte es sich um einige Maler der neuen Abstraktion, die der Autor diesmal unter dem Schlagwort „*optical art*“, absehbar dem „Hit“ der kommenden Saison, vorstellte. Diesem positive Aspekte abzurufen, verlangte große theoretische Anstrengungen von Judd. Denn der hatte seine Haltungsnoten in der Malerei bislang danach vergeben, in welchem Grad „illusionistische“ Raumwirkungen vermieden wurden. Es gelang ihm aber, indem er die „*Farb- und optischen Effekte*“ bei Larry Poons, Al Jensen und Neil Williams sowie in Frank Stellas neuen Bildern als greifbar-konkrete Phänomene beschrieb und von der Darstellung nur „*imitierten Raumes*“ unterschied. Der Verweis auf Albers und Reinhardt als Vorläufer legitimierte die Strömung zudem als genuines Produkt der „New York School“ und zeigte amerikanische „Wurzeln“ der vor allem mit europäischer Kunst identifizierten Op-art auf.³⁷⁰

Auffällig an diesem Beitrag ist, daß Judd zwischen Malerei und Plastik trennte und nicht zwischen gegenständlichen und geometrisch-abstrakten Positionen wie seinerzeit etwa Rose. Die sah in der Minimal art vor allem das plastische Pendant zur Malerei der neuen Abstraktion, die neo-dadaistische Objektkunst tat sie damals noch als „*‘look-what-I-found-Ma’ nonsense*“ ab.³⁷¹ Der Künstler-Kritiker hingegen ignorierte stilistische Aspekte, als er Gegenständliches und Ungegenständliches - Assemblage, Objektkunst, Pop-art Environments, Shaped Canvases und geometrisch-reduzierte Skulptur – zu seiner neuen plastischen „Strömung“ zusammenstellte.

Diese Kombination war zum einen sinnvoll, wenn man sich von „traditioneller“ Skulptur und bildhauerischen Techniken „*in the sense that a material is sculpted*“³⁷² absetzen wollte. Zum anderen war es vorteilhaft, die damals noch

³⁶⁸ S. ebd., S. 151-154.

³⁶⁹ Denn diese stufte Judd trotz gegenteiliger Beteuerungen seines Malerfreundes als Objekte ein, s. ebd., S. 153.

³⁷⁰ S. ebd., S. 154-156.

³⁷¹ S. z.B. Anm. 66. Das änderte sich erst ein Jahr später, als Rose aus Publicitygründen geometrisch reduzierte Malerei und Skulptur sowie Neo-Dada und Pop in ihrem „ABC Art“ Artikel zusammenbrachte, s. Kap. 3.2.

³⁷² Vgl. ebd., S. 152.

relativ unbekanntem Minimalisten, die zu wenige waren, um eine veritable Bewegung abzugeben, in eine hochkarätige Gruppe von „Mitreitern“ einzubetten, von deren Prestige sie profitieren konnten. Außerdem hatte der Abstrakte Expressionismus gezeigt, wie gefährlich ehemals erfolgreiche Stile für die mit ihnen identifizierten Künstler waren.³⁷³ Aber dafür, daß der Autor strikt nach Gattungen trennte, gab es noch einen anderen Grund: seine neue Faible für die Plastik, die der Malerei weit überlegen sei. So prophezeite Judd, daß das „*three-dimensional work ... which approaches being an object*“ die Malerei als dominante Kunstform bald ablöse.³⁷⁴

Judds Kritiken zeigen, daß die Entwicklung des eigenen künstlerischen Werkes sein kritisches Urteil stark beeinflusste, so auch bei der Skulptur. Anfang 1962 hatte er sie erstmals als „*rampant form*“ bezeichnet;³⁷⁵ nur eineinhalb Jahre später, Mitte 1963, war „*dreidimensionale Arbeit*“ die Kunst der Zukunft für ihn, der die Malerei über kurz oder lang weichen müsse. Anlaß dies festzustellen war die Rezension einer Noland Ausstellung im „Arts Magazine“, in der er erstmals die Arbeit eines seiner bisherigen Favoriten bemängelte.³⁷⁶ Zwar gestand Judd Noland weiterhin zu, „*einer der besten Maler der Welt*“ zu sein, jedoch fehle seinen Bildern, wie aller Malerei, die Kraft „*wirklicher Materialien, wirklicher Farbe und wirklichen Raumes*“. Es waren vor allem die „Mängel“ des Mediums, was er an Noland kritisierte. Der Eklatanteste davon war für ihn der inhärente räumliche „Illusionismus“ der „Flächenkunst“ Malerei. Es sei unmöglich, Motive und Bildfläche so aufeinander abzustimmen, daß alle Bildbereiche räumlich auf einer Ebene lägen. Trotz jahrzehntelanger Reduktionsbemühungen, kritisierte der Künstler-Kritiker, werde jedes Motiv, ob Linien oder Kreise, immer noch als Figur auf Grund gelesen. Das sei ein unvermeidliches Relikt der ursprünglichen Funktion der Malerei, Objekte in ihrer Umgebung wieder-

³⁷³ Angesichts des Schicksals der Abstrakten Expressionisten warnte Judd vor der Unsitte, immer nur Übereinstimmungen und nicht die Unterschiede im Werk bestimmter Künstler hervorzuheben. Dadurch gälten jetzt nicht nur die gestische Abstraktion als Stil, sondern alle ihre Vertreter für „*tot*“, s. Judd, *Local History*, S. 149f.

³⁷⁴ S. ebd.

³⁷⁵ S. Judds Chuck Ginnever Rezension in der 1962er Januarausgabe des *Arts Magazine*, ebd., S. 41f, hier: S. 42.

³⁷⁶ S. hierzu u. im folgenden Judds Noland Rezension in der 1963er Septemberausgabe von *Arts Magazine*, ebd., S. 92f.

zugeben. Deshalb müsse dieses Arrangement „gänzlich verschwinden“.

In dem Artikel „Specific Objects“, seinem Beitrag für die 1965er Ausgabe des „Arts Yearbook“ zum Thema „Contemporary Sculpture“, machte er sowohl mit der Malerei als auch der Skulptur „tabula rasa“.³⁷⁷ Ganz in der Manier eines jungen Wilden verkündete er, daß die „neuen Arbeiten in drei Dimensionen“ oder „specific objects“ die beiden traditionellen Medien über kurz oder lang ablösen würden.³⁷⁸ Inhaltlich war die unter dem Terminus „specific objects“ vorgestellte Kunst mit dem „three dimensional work ... which approaches ,being an object“ des „Local History“ Aufsatzes identisch. Ihr Spektrum reichte von Objektkunst neodadaistischer Prägung, u.a. von Rauschenberg, Johns, Oldenburg, Chamberlain und Kusama, bis hin zu den stereometrischen Reliefs und Konstruktionen von Ronald Bladen, Robert Morris, George Ortman sowie den Shaped canvases Frank Stellas.³⁷⁹ Judd hatte das Personal allerdings weiter aufgestockt, was zeigt, daß dieser Artikel, laut Autor etwa ein Jahr vor seiner Veröffentlichung entstanden,³⁸⁰ einige Zeit später als der erste Beitrag für das „Arts Yearbook“ geschrieben wurde. So führte Judd noch Tony Smith und Anne Truitt als Schöpfer von „spezifischen Objekten“ auf, sowie die Kalifornier Larry Bell und Tony de Lap, deren Kunst später als Westküsten-Variante der Minimal art galt.

Die Hälfte oder mehr der besten neuen Arbeiten der letzten paar Jahre seien werde Malerei noch Skulptur gewesen, stellte Judd eingangs fest, sondern ge-

³⁷⁷ S. Donald Judd, Specific Objects, in: Arts Yearbook 8, Contemporary Sculpture, New York 1965, S. 74-82, hier und im folgenden zitiert nach Wiederabdruck in: Donald Judd. Complete Writings 1959-1975, S. 181-189.

³⁷⁸ Mit dem Begriff „specific objects“ brachte Judd ein neues Schlagwort in die Diskussion. Bereits zuvor hatte er, wenn er eine seiner Ansicht nach herausragende, neue und eigenständige künstlerische Leistung kennzeichnen wollte, das Adjektiv „spezifisch“ gebraucht. Das gehörte in seinem kritischen Vokabular neben den Attributen „particular“, „actual“, „exceptional“, „individual“, „personal“, „interesting“, „strong“ und „profound“ zu den immer wiederkehrenden positiven Charakterisierungen. Zudem war „specific“ die positive Entgegensetzung der negativ gebrauchten Epitheta „general“ und „ideal“, vgl. z.B. Judd, Complete Writings 1959-1975, S. 49 u. 65. Die standen nämlich für die „europäische“ Auffassung geometrisch-abstrakter Kunst als Abbild einer „universalen Harmonie“.

³⁷⁹ Diese Arbeiten des Freundes und Förderers waren für Judd keine „überlebte“ Malerei, sondern gehörten zu den „spezifischen Objekten“, Judd, Specific Objects, S. 183f.

hörten zur Klasse der „*neuen dreidimensionalen Arbeiten*“, („*new three-dimensional work*“), oder auch „*Konkreten Objekte*“, („*specific objects*“). Diese seien aus dem Wunsch entstanden, sich von den „*erstarren*“ und mittlerweile wenig glaubwürdigen Kunstformen Malerei und Skulptur zu befreien, und bildeten – das implizierten die Ausführungen des Künstler-Kritikers zumindest – eine Art neue, dritte Gattung.³⁸¹ Das ist überraschend, da Judd im „Local History“ Artikel noch streng zwischen den Gattungen geschieden hatte. Offensichtlich versuchte er, mit dieser erstaunlichen Wendung am anhaltenden Erfolg der neuen Abstraktion in der Malerei anzuknüpfen, die in der Saison 1964/65 vom Op-art Boom profitierte. Denn trotz aller sonstigen Streitigkeiten beäugte die überwiegende Mehrheit der New Yorker Kritiker den Medien-Hype um die Op-art kritisch und förderte die neue Abstraktion als deren „amerikanisches“ Gegengift. So rückten Color field und Hard edge-Malerei als Antwort der „New York School“ auf die „oberflächliche“ Kunst der optischen Täuschung wieder einmal in den Fokus des Interesses.³⁸² Darum wohl leitete Judd seine „*spezifischen Objekte*“ dieses Mal in direkter Linie von Rothko, Newman, Still, Reinhardt und Noland sowie von Jackson Pollock ab.³⁸³ Er schilderte die Bilder jener Künstler als Endpunkte der Malereigeschichte und als Ausgangspunkte einer Metamorphose des Bildes zum Objekt, die erst mit dem neuen „*three-dimensional work*“ gänzlich abgeschlossen sei. Diese Verwandlung beschrieb er als das Ergebnis einer jahrhundertelangen Entwicklung. Anfangs war das Bild ein „Fenster“ zu einer Parallelwelt, dann, in der europäischen Moderne, das vielgliedrig-austarierte Abbild abstrakter universeller Harmonie, bis es

³⁸⁰ S. Donald Judd, Introduction, in: Complete Writings 1959-1975, S. VII

³⁸¹ Vgl. Judd, Specific Objects, S. 181, 184.

³⁸² Da die neue Abstraktion bislang nicht übervermarktet und „verbrannt“ worden war wie etwa Assemblage oder Pop-art, wuchs ihr Prestige seit dem Ende der 50er Jahre kontinuierlich. Nach der „Toward a New Abstraction“ Ausstellung des „Jewish Museum“ von 1963 etwa hatte das „LACMA“ 1964 mit der von Greenberg kuratierten „Post Painterly Abstraction“ Schau eine ähnlich ausgerichtete Präsentation abstrakter Malerei gezeigt, die wegen des prominenten Kurator große Resonanz fand. Die Tendenz zur abstrakten Malerei wurde im folgenden Jahr durch den Op-art Boom noch verstärkt.

³⁸³ Dessen „Dripping“-Bilder wurden wegen ihres „All-over“ Effektes als Anfang der Flächenmalerei betrachtet, die Newman et al. später mit anderen Mitteln weiterentwickelt hätten, s. Kap. 1.3. Zudem wurde er in diesem „Abstammungs“-zusammenhang als Brückenkopf zu den legendären „wilden“ An-

schließlich, in der neuen amerikanischen Malerei, zu sich selbst gekommen sei. Denn deren großformatige, einfache, die Bildform reflektierenden Motive hätten das Bildrechteck selbst erstmals als konkrete Form etabliert. Das Bild sei nun fast eine Einheit, ein Ding, nicht mehr die Summe vieler Teile oder inhaltlicher Bezüge, und dieses „*Ein-Ding*“ überwinde das frühere Bild. Damit, fand Judd, sei das Bild dem Objekt bereits so nahe wie in diesem Medium nur eben möglich. Da aber weder das Rechteck als Form noch jene einfachen Motive, die die Bildform betonten, unbegrenzt variiert werden könnten, prophezeite er das baldige Ende der Malerei: „*The rectangular plane is given a life span.*“ Die letzten Schritte der Metamorphose zum autonomen Objekt würden nicht mehr von der Malerei, sondern von den „*neuen dreidimensionalen Arbeiten*“ vollzogen. Diese brächten die von den amerikanischen Malern angestoßene Entwicklung zu ihrem Ende.³⁸⁴

Um dieses „*Abstammungs*“-verhältnis plausibel zu machen, reklamierte Judd für typisch geltende Stilmerkmale der neuen amerikanischen Malerei einfach für alle Arbeiten aus der Kategorie der „spezifischen Objekte“, obwohl diese formal äußerst heterogen war und sich deshalb gar nicht auf einen Stil reduzieren ließ.³⁸⁵ Vor allem die neuartige „*un*“ oder „*nicht-relationale*“ Bildorganisation der Color field und Hard edge Malerei, das heißt: die Konzentration auf einzelne, großformatige Motive, galt als ein besonderes Stil- und Qualitätsmerkmal der Amerikaner und als Beleg dafür, daß sie die traditionelle synthetisch-kubistische Komposition der europäischen geometrischen Abstrakten überwunden hätten.³⁸⁶ Deshalb beteuerte Judd immer wieder, die spezifischen Objekte besäßen „*keine Struktur im üblichen Sinne*“. Es gebe keine neutralen oder zweitrangigen Bereiche, keine verbindenden oder überleitenden Glieder

fängen der ersten amerikanischen Avantgarde gebraucht.

³⁸⁴ S. Judd, *Specific Objects*, S. 181f.

³⁸⁵ Wie oben bereits beschrieben, umfaßte Judds Kategorie der „spezifischen Objekte“ einfache bis komplexe, sowohl gegenständliche als auch abstrakte Plastiken. Er machte auch keinen Unterschied zwischen formal orientierten und neodadaistisch ausgerichteten Arbeiten. Darauf ist bislang nur Alex Potts hinreichend eingegangen. Dem britischen Kunsthistoriker, der die Geschichte der modernen Skulptur als Hinwendung zu einer Phänomenologie des Sehens beschreibt, gilt Judd deshalb als ausgesprochener Anti-Formalist, s. Potts, *The Sculptural Imagination. Figurative, Modernist, Minimalist*, S. 269-284.

³⁸⁶ S. Kap. 1.3.

wie bei einer „*rationalistischen*“ Ordnung.³⁸⁷ Möglichen Einwänden, die Kunst verarme dadurch emotional und ästhetisch, trat er entschieden entgegen.³⁸⁸ Ein Werk müsse nicht viele Dinge zum Anschauen, zum Vergleichen, zum Stück-für-Stück Analysieren und Kontemplieren haben. „*A work needs only to be interesting*“,³⁸⁹ notierte der Künstler-Kritiker und löste damit unwillentlich eine Debatte über die Frage aus, ob das aus ästhetischer und emotionaler Sicht ausreiche.³⁹⁰ Ein Bild von Newman, erklärte Judd, sei schließlich nicht einfacher als ein Cézanne. Trotz der scheinbar einfachen Formen sei auch das neue „*three-dimensional work*“ komplex. In den neuen Arbeiten stünden „*shape, image, color and surface*“ autonom und dadurch seien sie intensiver, klarer und kraftvoller als je zuvor.³⁹¹ Zudem wiesen sie einen Ausweg aus dem Illusionismus, für ihn das „*hervorstechende und am meisten zu beanstandende Relikt der europäischen Kunst*“.³⁹² Denn dem waren, so Judd, aller Mühen zum Trotz auch die amerikanischen Maler nicht vollständig beigekommen, da er in ihren Bildern immer noch Reste „*traditionell illusionistischen*“ Raumes erkannte.³⁹³ Mit „*wirklichem Raum*“ und „*wirklichen Materialien*“ hingegen erledige sich dieses Problem, weshalb er dafür plädierte, fortan mehr neue, „*kunstfremde*“ Materialien einzusetzen. Denn diese erinnerten - anders als Ölfarbe und Leinwand, weiteren „*Relikten*“ europäischer Kunst - nicht automatisch an „*Kunst*“ und seien dadurch authentischer.³⁹⁴ Darum bedauerte der Künstler, der seine Skulpturen bei „Lippincott & Co.“ professionell fertigen ließ, die hohen Kosten industrieller Materialien und Herstellungsverfahren, die für die meisten Kollegen auch zukünftig zu teuer sein würden, um die Massenproduktion

³⁸⁷ S. z.B. Judd, *Specific Objects*, S. 188, 187, 184..

³⁸⁸ Das wollte Judd weder für die Malerei der neuen Abstraktion noch für seine „*spezifischen Objekte*“ gelten lassen. Er mochte auch die Vorstellung nicht, daß Kunst sich notwendigerweise reduktiv entwickle, von komplexen zu immer einfacheren Strukturen, s. dazu sein Künstlerstatement in: *Primary Structures*, (Ausst.-Kat. New York 1966), o.P. Dieser von Greenberg entwickelte Gedanke war für ihn genauso negativ besetzt wie die Termini „*Minimal*“ und „*ABC Art*“.

³⁸⁹ S. ebd., S. 187, 184.

³⁹⁰ S. z.B. hierzu: Colpitt, *Minimal Art*, S. 121-125.

³⁹¹ S. Judd, *Specific Objects*, S. 184, 187.

³⁹² S. ebd., S. 184.

³⁹³ S. ebd., S. 182.

³⁹⁴ S. ebd., S. 183f.

von Kunst zu beginnen.³⁹⁵

Die von Judd geprägten Begriffe „*three-dimensional work*“ und „*specific objects*“ zeigen bereits, daß er es peinlich vermied, von so etwas Traditionellem wie „Skulptur“ oder „Plastik“ zu sprechen. Diese Terminologie war für die Arbeiten Mark di Suveros reserviert, dem Kopf der „Park Place Gruppe“, einer konkurrierenden Strömung, deren Mitglieder ebenfalls als vielversprechende Talente der jungen Skulpturenszene galten.³⁹⁶ Di Suveros Werke führte der Autor als Paradebeispiele der überlebten Gattung „Skulptur“ an, die noch weit hinter der Malerei eines „Pollock, Rothko, Still und Newman“ herhinke. Denn die meisten Skulpturen seien „*Stück für Stück*“ gemacht, zusammengesetzt, komponiert eben, was als europäisch und hoffnungslos rückständig galt,³⁹⁷ weshalb jeder behauptete, nicht mehr zu komponieren.³⁹⁸ Obwohl di Suvero als „junk-sculptor“ wie viele andere der von Judd aufgeführten „specific objects“-Schöpfer aus der Neo-Dada Szene kam, hatte Judd ihn und seine Kollegen von „Park Place“ bereits im „Local History“ Artikel als hoffnungslos retardierte Bildhauer bezeichnet, die die ganze Branche in Verruf brächten.³⁹⁹ Der Autor bemängelte vor allem die scheinbare Dynamik der aus Bauhölzern, T-Trägern und anderen Abfallmaterialien „gebauten“ großformatigen Skulpturen di Suveros, die er mit der mittlerweile verfemten gestischen Malerei verglich. Der Bildhauer verwende Balken wie Pinselstriche, so Judd, und ahme den Stil des abstrakt-expressionistischen Malers Franz Kline nach, anstatt dem Material Rechnung zu tragen. „*A beam thrusts, a piece of iron follows a gesture*“, das Ganze wirke äußerst naturalistisch und anthropomorph,⁴⁰⁰ verriß er di Suveros Skulptur, der hier wohl auch stellvertretend für Anthony Caro, den Bildhauer-

³⁹⁵ S. ebd., S. 187.

³⁹⁶ S. ebd., S. 183. Neben di Suvero hatte er namentlich noch Al Higgins im Visier, einen älteren Konkurrenten bei Castelli.

³⁹⁷ S. ebd., S. 183. In dem Radio-Interview mit Stella und Glaser antwortete der Künstler auf die Frage, warum er kompositionelle Effekte vermeide: „*Well, those effects tend to carry with them all the structures, values, feelings of the whole European tradition. It suits me fine if that's all down the drain*“, vgl. Glaser, Questions to Stella and Judd, zit. nach, Battcock, Minimal Art, S. 150.

³⁹⁸ Das tat sogar ein Pop-Maler wie Robert Rosenquist, als er in einem Interview mit Lippard bemerkte: „*I'm tired of the Mondrian kind of relationships*“, vgl. Lucy R. Lippard, James Rosenquist, S. 41.

³⁹⁹ S. Judd, Local History, S. 151f.

Favoriten der formalistischen Kritik, vorgeführt wurde.⁴⁰¹

Trotz aller avantgardistischer „Tabula Rasa“-Rhetorik sicherte Judd seine „spezifischen Objekte“ kunsthistorisch ab. Sie von der Malerei der „New York School“ herzuleiten, war ein Teil dieser Strategie. Wenn es um die kunstgeschichtliche Legitimation ging, vergaß er für einen Moment sogar seine Vorbehalte gegen die europäische Kunst. So entdeckte er erste Merkmale der „neuen Arbeiten“ im Werk einer Reihe illustrierter Ahnen. Die Liste dieser „Vorgänger“ war vielfältig und reichte von Arps und Brancusis Skulpturen, (in denen „*die Teile normalerweise untergeordnet und nicht separat*“ sind), über Duchamps Ready-mades und anderen „*Dada Objekten*“, (die „*sich auf einen Blick und nicht erst nach-und-nach*“ erschließen), bis hin zu Cornells Kastenobjekten, (die „*zu viele Teile*“ haben, „*um sofort als geordnete Strukturen*“ erkannt zu werden). Rauschenberg und Johns hatten eine Zwitterposition inne, einige ihrer Werke bezeichnete Judd als Vorläufer, andere als Anfänge der „*Arbeit in drei Dimensionen*“.⁴⁰²

Der „Specific Objects“ Essay ist wesentlich polemischer als der Vorgänger im „Arts Yearbook“ von 1964, „Local History“. Unter dem Vorwand, einen Überblick über die zeitgenössische Plastik zu geben,⁴⁰³ liefert der Künstler ein wohlkalkuliertes Avantgardemanifest. Die Abrechnung mit den „*erstarrten*“ Kunstformen Malerei und Skulptur nimmt fast soviel Platz ein wie die Diskussion der „*neuen Arbeiten*“. Dabei dienen die Begriffsprägungen „*three-dimensional work*“ und „*specific objects*“ allein dazu, die Neuartigkeit der unter diesen Termini zusammengestellten heterogenen, teils gar nicht mehr so neu-

⁴⁰⁰ Vgl. Judd, *Specific Objects*, S. 183.

⁴⁰¹ Caros und di Suveros Plastiken wurden in den Kompendien der Zeitzeugen Seitz und Sandler unter einer Kapitelüberschrift behandelt. Bei Seitz hieß diese „*Big Sculpture*“, bei Sandler „*Construction-Sculpture*“. Das zeigt, daß die Arbeiten der beiden Bildhauer, die Abfallmaterialien (di Suvero) und industrielle Ready-mades (Caro) zu großformatigen, dynamisch in den Raum ausgreifenden Skulpturen kombinierten, für Zeitgenossen zu derselben Werkkategorie gehörten. Caro hatte bislang allerdings selten in den USA ausgestellt, und viele etablierte Kritiker folgten Greenbergs und Frieds Beispiel und lobten ihn sehr. Deshalb war Caro damals wohl noch sakrosankt für einen Künstler, dessen Karriere gerade erst begann.

⁴⁰² Vgl. ebd., S. 183. Judd nannte sogar die Werke der Europäer Yves Klein, Arman, Dick Smith und Philip King als Beispiele für Arbeiten „*in drei Dimensionen*“.

en Kunst aufzuzeigen. Natürlich war nicht zu erwarten, daß sein Essay mit den überlieferten Gattungen tatsächlich „aufräumen“ würde. Schließlich hatte der Verfasser selbst angemerkt, daß „dreidimensionales Arbeiten“ Malerei und Skulptur „*nicht einfach sauber*“ ablösen werde.⁴⁰⁴ Aber diese Polemik garantierte dem Artikel des Künstler-Kritikers Aufmerksamkeit.⁴⁰⁵ Vor allem seine negative Prognose zur Zukunft der Malerei wurde immer wieder aufgegriffen, zumal diese sich ein Jahr später zu bestätigen schien, als die Skulptur - und das ist die Minimal art trotz aller anderslautenden Beteuerungen – die New Yorker Kunstszene dominierte. Dort wurde damals wieder einmal ernsthaft das „Ende der Malerei“ diskutiert, wie ein empörter Leserbrief der Malerin Jo Baer an „Artforum“⁴⁰⁶ und ein Podiumsgespräch der „New York University“ zum Thema „Is Easel Painting Dead?“ beweisen.⁴⁰⁷

Judds Publikation galt bald als grundlegendes Manifest der Minimal art, obwohl er unter der Bezeichnung „specific objects“ eine bunte Mischung plastischer Arbeiten unterschiedlicher Ausrichtung vorgestellt hatte. Aber seinen Forderungen nach einer schnörkellos einfachen, unkomponierten und assoziationslosen Plastik entsprachen eigentlich nur die auf Primärformen reduzierten minimalistischen Objekte.⁴⁰⁸ Zudem waren diese ein größeres Novum in der auf Trends und Novitäten fixierten New Yorker Kunstszene⁴⁰⁹ als die von Judd unter demselben Terminus behandelten neodadaistischen Objekte und Assemblagen. Da New Yorker Trendgalerien im Laufe des Jahres zudem immer häufiger schlichte stereometrische Skulpturen zeigten, lag die Identifikation

⁴⁰³ „Contemporary Sculpture“ lautete das Thema des 1965er „Arts Yearbook“.

⁴⁰⁴ S. ebd., S. 181.

⁴⁰⁵ Deshalb irrt Meyer, wenn er schreibt „*the impact of Judd's text could not have been predicted in advance*“, vgl. Meyer, Minimalism. Art and Polemics in the Sixties, S. 134. Noch größeren Sprengstoff bargen Judds Thesen für das Verhältnis zu den formalistischen Kritikern, s.u.

⁴⁰⁶ S. den Leserbrief von Jo Baer, in: Artforum, (Sept. 1967).

⁴⁰⁷ Die Moderatorin dieses Podiumsgesprächs im November 1966 war Barbara Rose, die Teilnehmer waren Donald Judd, Darby Bannard, Larry Poons und Robert Rauschenberg, s. Sandler, American Art of the 1960s, S.251 u. Seitz, Art in the Age of Aquarius, S. 223.

⁴⁰⁸ Judds Artikel illustrierte auch eine eigene Arbeit, wofür dem Künstler zufolge der Herausgeber verantwortlich war, s. Donald Judd. Complete Writings 1959-1975, S. 189.

⁴⁰⁹ Seitz beklagte, daß eine neue Kunstwelle die andere im Rampenlicht der öffentlichen Aufmerksamkeit ablöse und unter sich begrabe, vgl. Seitz, Art

von „spezifischen Objekten“ und minimalistischer Skulptur nahe. Obwohl Judd beteuerte, die „neuen dreidimensionalen Arbeiten“ gehörten keiner neuen Schule, Stil oder Bewegung an,⁴¹⁰ galt er dank dieses Artikels als „major spokesman“ der neuen Bewegung.⁴¹¹ Die wurde bald so erfolgreich, daß der Künstler auf das Zubrot als Kritiker verzichten konnte und als solcher Ende 1965 verstummte.⁴¹²

Mit dem Manifest-Artikel „specific objects“ ging Judd als erster minimalistischer Künstler offen auf Konfrontationskurs zu den formalistischen Kritikern. Judd übernahm von ihnen sowohl den Gestus des allwissenden, über der Geschichte stehenden Beobachters als auch wesentliche zeitgenössische Stationen der formalistischen Kunstgeschichts-„erzählung“, die er aber für seine Zwecke umdeutete.⁴¹³ Zum einen reklamierte er Newman, Still und Rothko als Ahnen seiner „specific objects“ – jene Künstler, die Greenberg einst mit dem ‚American-Type‘ Painting“ Artikel als „Nachfolger“ des gestischen Abstrakten Expressionismus aufgebaut hatte. Zum zweiten bediente der Künstler-Kritiker sich bei Michael Frieds Theorie der „deductive structure“. Um den Objektcharakter der Bilder von Newman, Noland und Stella aufzuzeigen, hatte Fried die Theorie vom dialektischen Verhältnis von Darstellungsinhalt und Form des materiellen Bildträgers entwickelt, die auch Judd in seinem Artikel aufgriff. Der formalistische Kritiker wollte damit aber nur betonen, wie autonom die vom Dienst an der Mimesis befreite Malerei seiner Favoriten sei.⁴¹⁴ Judd hingegen modifizierte dessen Erklärungsmodell: für ihn erreichten allein die „spezifischen Objekte“ jene als Ziel der dialektischen Entwicklung beschriebene kon-

in the Age of Aquarius, S. 100.

⁴¹⁰ S. Judd, Specific Objects, S. 181.

⁴¹¹ S. Krauss, Allusion and Illusion in Donald Judd, S. 24, u. Robins, Object, Structure or Sculpture, S. 35.

⁴¹² Judd verfaßte auch weiterhin gelegentlich Kritiken über befreundete Künstler und schrieb seine berühmten „Complaints“, gallig-launische Bemerkungen über die Kunst, die Kritik und den Markt, aber er lieferte keine regelmäßigen Beiträge für Kunstzeitschriften mehr.

⁴¹³ Da Meyer den Vorgängerartikel „Local History“ nicht in seine Betrachtung des „Specific Object“-Essays einbezieht, unterstellt er Judd, Greenbergs teleologischer Geschichtsauffassung nahezustehen. Der Argumentationswechsel in den beiden Artikeln verdeutlicht aber, daß die Appropriation von Greenbergs Geschichtsmodell für Judd nur ein taktisches Manöver war, s. Meyer, Minimalism. Art and Polemics in the Sixties, S. 134-141.

⁴¹⁴ S. Kap. 2.1.

krete Dinglichkeit, die für das Medium Malerei unerreichbar blieb. Er benutzte also die formalistische Version der zeitgenössischen Kunstgeschichte sowie deren Personal, um das Ende der Malerei und ihre Ablösung durch die „spezifischen Objekte“ zu verkünden. Zudem widersprach Judds Konstruktion einer dritten Gattung zwischen Malerei und Skulptur dem Credo der Formalisten, daß die Gattungsreinheit das Ziel der Kunstentwicklung im „modernism“ sei. Hier rächte sich Frieds Flirt mit der durch Neo-Dada und Pop-art in Mode gekommenen „Objekthaftigkeit“, die schlecht mit dieser Grundannahme des formalistischen Evolutionsschemas zusammenpaßte. Judd wirkte in diesem Punkt konsequenter, weil er die Sache mit der „Dinglichkeit“ „wörtlich“ nahm. Deshalb wurden die Minimalisten künftig auch „*literalists*“ genannt. Fried korrigierte später die Theorien, die Judd sich angeeignet hatte. Er rehabilitierte den „*Illusionismus*“ als notwendigen Gegenpol zur Materialität des Bildträgers⁴¹⁵ und erklärte die „Objekthaftigkeit“ schließlich sogar zum Erzfeind jeder Hochkunst.⁴¹⁶ Das allerdings erst 1967, nachdem auch andere Minimalisten jede sich bietende Gelegenheit benutzt hatten, ihr Profil zu schärfen, indem sie gegen die einflußreichen, aber nicht unumstrittenen formalistischen Kritiker Front machten.

Im Unterschied zu anderen Vertretern der Minimal art wie Morris, LeWitt und Smithson änderte Judd seine Formensprache und Verfahrensweise nicht mehr grundsätzlich. In den 80er Jahren entstanden formal und farblich stärker ausdifferenzierte Arbeiten aus einbrennlackierten Metallblechen; in diese Zeit fallen auch erste Möbelentwürfe, die Mitte des Jahrzehnts in Serie gingen. Mit dem Aufbau der Chinati Foundation in Marfa, Texas, als idealer Ort für seine Werke und die geschätzter Kollegen wurden Fragen der Installation und Präsentation für ihn immer wichtiger. Obwohl er an die Notwendigkeit des Wandels in der Kunst glaubte und daran, daß eine bestimmte Form zu einer bestimmten Zeit besser oder avancierter sei als eine andere, gestand er künstlerischen Innovatoren zu, auf dem einmal eingeschlagenen Weg fortzuschreiten.

⁴¹⁵ S. Fried, Shape as Form: Frank Stellas New Paintings, u. ders., Ron Davis: Surface and Illusion, in: Artforum 5, 8 (April 1967), S. 37-41.

⁴¹⁶ S. ders., Art and Objecthood. Mit diesem Streitfall zwischen Judd und Fried beginnt Rainer Metzgers Untersuchung zur Buchstäblichkeit als neues Paradigma der Moderne, s. Rainer Metzger, Buchstäblichkeit. Bild und Kunst in der Moderne, Köln 2004.

Ein eigenständiger und anerkannter Künstler, so Judd, müsse nicht auf jede neue Situation eingehen und sich den abrupten Veränderungen unterwerfen, die im Normalfall die Umwertung aller Werte bedeuteten. Es gebe viele Beispiele dafür, daß ein Werk gerade zu einem Zeitpunkt, an dem es nicht mehr die aktuellste Kunstauffassung widergespiegelt habe, immer klarer und kraftvoller geworden sei. Dann wirke es als ein beständiger Einfluß weiter fort, so Judd in seinem „Local History“ Aufsatz.⁴¹⁷ In diesem Sinne wird er auch sein eigenes Werk eingeschätzt haben.

Robert Morris

Robert Morris meldete sich erst relativ spät in Kunstzeitschriften zu Wort.⁴¹⁸ Seine erste Publikation erschien Anfang 1966, ein Jahr nachdem er Tanzperformance, neodadaistische Objektkunst und die Werkgruppe der Bleireliefs zugunsten der graugefaßten stereometrischen Skulpturen aufgegeben hatte. Dem ersten „Notes on Sculpture“ Artikel vom Februar 1966⁴¹⁹ folgen bis in die 70er Jahre zahlreiche gleichnamige, manifestartige Beiträge für „Artforum“. Anfänglich waren wohl keine Fortsetzungen geplant, denn der erste Artikel war nicht numeriert; erst der zweite erschien als „Notes on Sculpture, Teil 2“.⁴²⁰ Die Publikationen des Künstlers sind ohnedies inhaltlich wenig aufeinander abgestimmt. Es scheinen Momentaufnahmen zu sein, womit er den zeitgenössischen Entwicklungen Rechnung trug und sich im aktuellen Geschehen positionierte.

Der erste „Notes on Sculpture“ Artikel erschien zeitlich optimal plaziert kurz vor Eröffnung der „Primary Structures“ Ausstellung im „Jewish Museum“. Der Essay, der mit der ganzseitigen Abbildung einer Skulptur des Künstlers auf-

⁴¹⁷ S. Judd, Local History, hier zit. nach: Donald Judd. Complete Writings 1959-1975, S. 150.

⁴¹⁸ Morris hatte 1961 einen Text für die von La Monte Young herausgegebene Fluxus-Publikation „An Anthology“ geliefert, der aber in der aus finanziellen Gründen erst 1963 veröffentlichten Anthologie fehlte. Zu Morris' gesammelten Texten, s. Robert Morris, Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris, Cambridge, Mass, u. New York 1993.

⁴¹⁹ S. Morris, Notes on Sculpture, [1].

⁴²⁰ S. Robert Morris, Notes on Sculpture, 2, in: Artforum 5, 2 (Oktober 1966), S. 20-23.

machte,⁴²¹ war mit Zeichnungen von ihm, Judd und dem Kalifornier John McCracken aus dem Katalog der aktuellen Ausstellung „Five L.A. Sculptors and Sculptors‘ Drawings“ illustriert.⁴²² Wie Judd übernahm auch Morris Teile des formalistischen Theoriegebäudes, um die reduzierte geometrische Skulptur als avancierteste Kunstform zu legitimieren und damit Kritiker und Konkurrenz aus dem formalistischen Lager auszuschalten. Er wählte allerdings einen anderen Ansatz als sein Kollege, der die „*specific objects*“ ein Jahr zuvor als eine Art dritte Gattung zwischen Malerei und Skulptur beschrieben hatte.⁴²³ Für Morris waren die „*unitary forms*“, sein Terminus für auf Primärformen reduzierte Plastiken,⁴²⁴ genuine Beispiele der Gattung Skulptur. Denn er hatte sich den formalistischen Glaubenssatz von der Gattungsreinheit als Ziel der Kunstentwicklung zu eigen gemacht. Danach differenzierte sich jedes Medium im Lauf der Zeit immer stärker aus, indem es Charakteristika anderer Gattungen sukzessive ausschied. Somit hatten Malerei und Skulptur als optisches bzw. haptisches Medium nicht nur unterschiedliche Ziele, sondern standen sich sogar feindlich gegenüber. Deshalb plädierte Morris dafür, streng zwischen den Kunstgattungen zu unterscheiden, statt nach inhaltlichen oder stilistischen Gemeinsamkeiten zu suchen. So hatte er das Goethe-Zitat „*What comes into appearance must segregate in order to appear*“ als Motto über seine ersten „Anmerkungen zur Skulptur“ gesetzt. Allein diese Geschichtskonstruktion zeigt, daß sein Artikel das Ergebnis taktischer Überlegungen war. Denn es wäre ungewöhnlich für einen zuvor in Performance und Neuem Tanz, also interdisziplinär, tätigen Künstler wie Morris, plötzlich an das Ideal der Gattungsreinheit zu glauben.⁴²⁵ Eine Konsequenz aus dieser Haltung war, daß er das Relief ablehnte, weil es eine Fläche mit der Malerei teilt. Dadurch, so Morris, entfall

⁴²¹ S. ders., Notes on Sculpture, [1], S. 42. Abgebildet war der in die Zimmerecke eingepaßte Tetraeder aus der „Green“ Show „Architectonic Structures“.

⁴²² S. ebd., S. 43f. Die Ausstellung fand vom 5.1. bis zum 7.2.1966 im Kunstinstitut der „University of California“, Irvine, Ca., statt.

⁴²³ Im nächsten Artikel nahm Morris auch einmal Judds Terminus „Specific objects“ auf, s. Morris, Notes on Sculpture, 2, S. 23.

⁴²⁴ Vgl. ders., Notes on Sculpture, [1], S. 44.

⁴²⁵ So erklärte Morris 1991 in einem Brief an Meyer, daß „Notes on Sculpture“ als eine Parodie der formalistischen Kritik begonnen habe, s. Meyer, Minimalism. Art and Polemics in the Sixties, S.154. Meyer jedoch betrachtet den von Morris’ noch einmal überarbeiteten und schließlich veröffentlichten Text

das für die Skulpturerfahrung typische Moment des Lastens der Schwerkraft.⁴²⁶ Eine andere betraf die Malerei, die sich dem Künstler zufolge als visuelles Medium, das nicht den Tastsinn ansprechen solle, in die falsche Richtung entwickelt habe. Ihr Flirt mit dem Dinglichen, den Greenberg und Fried als Ergebnis der Kongruenz von bildlicher Darstellung und materiellem Träger beschrieben,⁴²⁷ widerspreche ihrem rein visuellen Charakter. Da die „*dialektische Evolution*“ „*which painting enunciated for itself*“ alles andere als schlüssig sei, so Morris, scheidet die Malerei als avancierte Kunst aus.⁴²⁸ Als solche qualifiziere sich einzig die Rundplastik, in der hart daran gearbeitet worden sei, alles Malerisch-Zeichenhafte auszuschließen und die konkrete Natur der Gattung herauszuarbeiten. Bereits die russischen Konstruktivisten hätten ihre Materialien autonom und nicht mehr abbildhaft eingesetzt und somit erstmals eine völlig ungegenständliche Skulptur geschaffen, ohne dabei der Architektur zu nahe zu kommen. Deren Arbeit sei von Gabo und – in geringerem Maße – Pevsner und Vantongerloo fortgeführt worden. David Smith aber, der „*größte amerikanische Bildhauer*“ und neben Caro der einzige, wenn auch schon verstorbene Hoffnungsträger der Formalisten in der Skulptur, habe diese Autonomie aufgegeben. Die Kritik an Smith war für Anhänger der Minimal art symptomatisch. Für sie waren auch dessen späte geometrische Arbeiten typische Beispiele einer bildhaften Skulptur, die dem gestisch-bewegten Ideal der abstrakt-expressionistischen Malerei treu blieb. Gleiches galt für Caros aus Industrieblechen und Stahlträgern montierte Eisenplastik und andere vielgliedrige, dynamisch-raumgreifende Skulptur geometrischer Ausrichtung. Dazu gehörten etwa die Arbeiten der ebenfalls in der „Primary Structures“ Ausstellung vertretenen „Park Place“ Bildhauer und Caros englische Schülerschar. Dieser geometrisch orientierten Skulptur haftete den Minimalisten zufolge noch ein weiterer Makel an: weil sie offensichtlich komponiert war, schien sie in die „*retardierte kubistische Ästhetik*“ Mondrian'schen Zuschnitts zurückzufallen.⁴²⁹

als „*ernsthafte*“ Kunstkritik, s. ebd., S. 155.

⁴²⁶ Dabei hatte Morris selbst nur ein Jahr zuvor, Anfang 1965, in seiner Solo-Ausstellung bei Green eine Serie von Bleireliefs gezeigt.

⁴²⁷ Morris erwähnte beide Kritiker in einer Fußnote als Urheber dieser „*Evolutions*“-lehre, s. Morris, Notes on Sculpture, [1], S. 44.

⁴²⁸ S. hierzu und im folgenden, ebd., S. 43.

⁴²⁹ Das wird z.B. in Judds „Specific Objects“ Artikel deutlich. Morris bemerkte in

Morris' negatives Urteil über Smith implizierte, daß die Formalisten auch in ihren Vorlieben auf dem Gebiet der Skulptur irrten und die wirklich relevanten avantgardistischen Arbeiten nicht erkannten. Ergo legten sie das „Gesetz“ der „modernist reduction“ falsch aus. Dessen „folgerichtige“ Interpretation lieferte der Künstler nun selbst: der einzig legitime „nächste Schritt“ in der Skulpturenentwicklung führte von den Errungenschaften der Russen direkt zu den „unitary forms“, den auf Primärformen reduzierten plastischen Gebilden.⁴³⁰ Denn die einfachen geometrischen Vielflächner verkörperten das Wesen der Skulptur geradezu ideal, so der Autor, da bei ihnen der wichtigste skulpturale Einzelwert, die Form, im Vordergrund stehe. Sie integrierte sekundäre Eigenschaften wie Maßstab, Proportion und Masse in einem unteilbar miteinander verbundenen Ganzen. Dadurch würden alle diese „Sinneseindrücke“ gebündelt und könnten nicht mehr in ein vielfältiges Beziehungsgefüge im Mondrian'schen Sinne auseinanderfallen. Das hieß: die „unitary forms“ räumten endgültig mit der „retardierten“ kubistischen Komposition auf.⁴³¹ Morris zufolge leisteten das aber nur die reduziertesten geometrischen Formen. Um das zu beweisen, bezog er sich auf die Gestaltpsychologie. Komplexe Vielflächner, so der Künstler, hätten zu viele Seiten, um sofort als „Gestalt“ erfaßt zu werden.⁴³² Sie würden als vielteilig-fragmentierte Strukturen wahrgenommen und zerfielen deshalb wieder in ein „relationales“ Beziehungsgefüge. Nur die einfachen regelmäßigen und unregelmäßigen Vielflächner wie Würfel, Pyramide, Keil und Trapez bewirkten eine starke „Gestalt“wahrnehmung. Bei ihnen habe der Betrachter auf den ersten Blick ein Gefühl für das Ganze, die „Gestalt“, ohne dafür das Objekt ganz umschreiten und von allen Seiten sehen zu müssen. Seine Form erschließe sich ihm durch die Erfahrung der räumlichen „Ausdehnung“ von

Battcocks Anthologie über seinen ersten „Notes on Sculpture“ Artikel: „I have discussed the use of a strong gestalt or of unitary-type forms to avoid divisiveness and set the work beyond retardaire Cubist-esthetics in Notes on Sculpture, Part I, above“, vgl. Wiederabdruck Robert Morris, Notes on Sculpture, [1] u. 2, in: Battcock, Minimal Art, S. 222-235, hier: S. 231f.

⁴³⁰ S. Morris, Notes on Sculpture, [1], S. 43 f.

⁴³¹ S. hierzu u. im folgenden, ebd., S. 44.

⁴³² Morris benutzte das deutsche Wort „Gestalt“, s. ebd. Bereits zuvor hatte Rose in ihrer Donald Judd-Rezension von 1965 erstmals das deutsche Wort „Gestalt“ benutzt, um dessen „stacks“ zu beschreiben, die nicht relational komponiert, sondern rhythmisch akzentuiert seien und im Ganzen, als „single ,gestalt“ wahrgenommen werden müßten, s. Rose, Donald Judd, in: Artfo-

Körpern und daraus abgeleiteten Vorstellungsmustern. Somit entstamme das Wissen darum, daß Vorstellung und Form übereinstimmten, einem Bereich der Sinneserfassung, der weniger mit dem Gesichtsfeld selbst als mit der "*Erfahrung mit dem Gesichtsfeld*" zu tun habe. Diese Unterscheidung war wichtig, weil der Begriff der „Erfahrung“ neben dem visuellen Prozeß auch andere kognitive Vorgänge miteinbezog. Andernfalls hätte er allzu eklatant seinem Diktum widersprochen, die Skulptur sei ein haptisches und kein visuelles Medium.⁴³³ Die gestaltpsychologische Komponente diene dazu, die Form als zentrales bildhauerisches Element zu etablieren und möglichen Einwänden zuvorzukommen, es gebe bei einer auf Primärformen reduzierten Skulptur wenig zu sehen und analysieren. Tatsächlich sei eine einfache Form, so Morris, nicht gleichzusetzen mit einer einfachen Erfahrung. Schließlich würden andere Werte wie Größe, Masse und Proportion dadurch nicht eliminiert, sondern nur fester in das Ganze eingebunden. Neben der neuen Skulptur, in der die Form so wichtig sei wie niemals zuvor, wirke die überlieferte vielgliedrige Plastik wie eine andere Gattung. Die „*unitary forms*“ bedeuteten somit sowohl einen neuen Endpunkt als auch eine neue Freiheit für die Skulptur, schloß der Künstler den ersten Teil seiner „Betrachtungen zur Skulptur“.⁴³⁴

Morris' erster Beitrag für „Artforum“ entstand zwei bzw. ein Jahr nach Judds „Local History“ und „Specific Objects“ Artikeln. Jetzt stand die junge geometrisch orientierte Skulptur mit der „Primary Structures“ Schau kurz vor ihrem ersten Höhepunkt. Deshalb war es nicht mehr nötig, sie in bereits bekannte Strömungen wie die Assemblage einzubetten oder als „Erbe“ der neuen Abstraktion in der Malerei darzustellen. Nun galt es eher, sich abzugrenzen von dem immer breiter werdenden Angebot geometrisierender Malerei und Skulptur. Das erklärt zum einen die Unterschiede in den Darstellungen der beiden Künstler. Ein anderer Grund für diese Inkongruenz ist, daß sie sich auf unterschiedliche Weise der formalistischen Kunstgeschichtserzählung annahmen, um sie dann für eigene Zwecke auszuschlachten.

rum, (Juni 1965), S. 32.

⁴³³ Vgl. ebd. Da er die „*Erfahrung*“ in seinem zweiten „Skulptur“-Artikel zu einer zentralen Kategorie ausbaute, (s.u.), wurde der ursprünglich aus argumentativer Not geborene Terminus später zu einem entscheidenden Ingredienz minimalistischer Interpretation.

⁴³⁴ S. ebd.

Wegen dieser unterschiedlichen Interpretationen deutet James Mayer Morris' „Notes on Sculpture“ Artikel vor allem als Angriff auf Judd, seinen größten Konkurrenten um die „Führung“ der neuen Bewegung, und den Versuch, ihm die mit den „Specific Objects“ erlangte Deutungshoheit über die Minimal art zu entreißen.⁴³⁵ Tatsächlich aber richteten sich die Artikel beider Künstler vor allem gegen die Formalisten und das von ihnen formulierte Prinzip der „modernist reduction“, womit Greenberg und Fried die Führungsansprüche ihrer Favoriten in der zeitgenössischen abstrakten Kunst begründeten. Deren Deutungen zu widerlegen und mit Hilfe von Versatzstücken aus der formalistischen Theorie die eigene Kunst an die Spitze der zeitgenössischen Entwicklung zu stellen, war das Ziel sowohl von Judd als auch von Morris. Sie wählten dazu allerdings unterschiedliche Ansätze, woraus sich die Diskrepanzen in ihren Schriften primär erklären. Morris hatte das formalistische Credo übernommen, daß sich die Gattungen immer stärker ausdifferenzieren würden. Daraus ergab sich sein Verdikt gegen das Relief, das Judd ab 1966 als plastische Form bevorzugte. Diese Ablehnung resultierte zwingend aus Morris' pseudo-formalistischer Konzeption und stellte somit eher einen Nebeneffekt als einen aggressiven Akt gegen den Kollegen dar, wenn auch die Konkurrenz der Künstler untereinander seinerzeit sehr groß war.⁴³⁶ Da Judd bis 1966 auch sehr viele rundplastische Arbeiten schuf, gab es in diesem Punkt bis dato ohnehin wenig Angriffsfläche. Zudem hatte Morris selbst ein Jahr zuvor bei „Green“ noch eine Serie von Bleireliefs gezeigt, und auch sein tetraederförmiges Objekt auf der Aufmacherseite des Artikels war eine Art Relief: es war so in eine Wandecke „eingepaßt“, daß nur noch eine der vier Seiten zu sehen war.⁴³⁷ (s. **Abb. 57**)⁴³⁸ Ein weiterer

⁴³⁵ S. Meyer. Minimalism. Art and Polemics in the Sixties, S. 157-160.

⁴³⁶ So wandte sich Morris im zweiten Teil auch gegen den seinerzeit bei allen minimalistischen Kollegen beliebten „seriellen“, modulartigen Skulpturaufbau. Dies war einerseits durch seine Argumentation bedingt, diente aber sicherlich auch dazu, die Konkurrenz auf Abstand zu halten.

⁴³⁷ Die beiden Bildhauer waren auch uneinig darüber, ob Skulpturen farbig gefaßt sein sollten. Judd hatte nichts dagegen und gab vielen seiner frühen Skulpturen eine auffällige kadmiumrote Färbung. Morris, dessen Objekte in einem neutralen Grau gehalten waren, aber mußte schon aufgrund seiner strengen formalistischen Gattungskonzeption jede auffällige, nicht materialgebundene Farbe in der Skulptur ablehnen. Denn diese gehöre, so Morris, als „*optischstes Element in einem optischen Medium*“ grundsätzlich zur Malerei, vgl. Morris, Notes on Sculpture, [1], S. 43. Dieses Argument war wahrscheinlich auf Anthony Caro gemünzt, den größten Rivalen der Mini-

strittiger Punkt war das Verhältnis von russischem Konstruktivismus und Minimal art. Morris erklärte „*Tatlin und andere Konstruktivisten*“ zu den Vorläufern der neuen Skulptur, Judd hingegen gestand ihnen keinen Einfluß auf die „specific objects“ zu.⁴³⁹ Das erklärt sich aus taktischen Erwägungen und den unterschiedlichen Biographien der beiden Künstler. Zum einen paßten diese „Vorgänger“ hervorragend in Morris' Argumentationsstrategie. Denn damit belegte er die Entwicklung der „unitary forms“ aus der Tradition der abstrakten Skulptur. Zum anderen halfen die Konstruktivisten dem Künstler bei einem biographischen Problem. Morris war zuerst als neodadaistischer Objektkünstler bekannt geworden. Das machte ihn in formalistischen Kreisen und bei anderen überzeugten Anhängern abstrakter Kunst „verdächtig“. Mit seinem Bekenntnis zu den Russen konnte er sich in einer Zeit, als die Abstraktion wieder auf dem Vormarsch war, von dem „Makel“ befreien, einer „unseriösen“ Kunstrichtung angehört zu haben. Judd hatte zwar auch über die Assemblage zur minimalistischen Skulptur gefunden, war aber zuvor ein abstrakter Maler gewesen. Er sorgte sich mehr, daß die zeitgenössische abstrakte amerikanische Kunst als Plagiat konstruktivistischer europäischer Strömungen betrachtet werden könnte.⁴⁴⁰ Darum bestritt er jeden Zusammenhang von Minimal art und russischem Konstruktivismus. Die widersprüchlichen Deutungen ihrer beiden Protagonisten⁴⁴¹ schaden der Minimal art aber nicht, sondern erweiterten im Gegenteil deren Interpretationsmöglichkeiten. In den radikaleren Positionen, die die öffentliche Diskussion bestimmten, stimmten Judd und Morris ohnehin überein. Für sie hatten Malerei und konkurrierende plastische Strömungen als zeitgemäße Ausdrucksmittel ausgedient und mußten daher der „*neuen Skulptur*“ beziehungsweise „*Arbeit in drei Dimensionen*“ weichen.

Wahrscheinlich hatten Op-art und kinetische Kunst Morris zu dem gestaltpsychologischen Teil seines Artikels angeregt. Damit erschloß er einen neuen Interpretationsspielraum für die Minimal art, den er in seinem zweiten Artikel

mal art auf formalistischer Seite, der seine Skulpturen stets bunt faßte, sowie gegen die Legion vielfarbiger zeitgenössischer Plastik

⁴³⁸ In: Artforum 4, 6 (Febr. 1966), S. 42.

⁴³⁹ S. Glaser, Questions to Stella and Judd, hier zit. nach: Battcock, Minimal Art, S.155.

⁴⁴⁰ S. ebd.

⁴⁴¹ Judd und Morris waren bereits von der Kritik, insbesondere von Rose und

noch grundlegend erweiterte. Die „Notes on Sculpture, Part 2“ betitelt Fortsetzung des ursprünglich als Solitär geplanten Artikels erschien ein dreiviertel Jahr später wiederum in „Artforum“.⁴⁴² Darin war das Objekt nur noch eines der Elemente in einer „erweiterten Situation“, woran das Licht, der Raum sowie die kognitive und „*physische Partizipation*“ des Betrachters entscheidenden Anteil hatten.⁴⁴³ Das Kernanliegen auch dieses Textes war, die Minimal art von der „zurückgebliebenen kubistischen Ästhetik“ abzugrenzen. Das versuchte Morris jetzt aber - nachdem der Betrachter einmal im Blick war - über weite Strecken mit einem rezeptionsästhetischen Ansatz. Wie nötig zudem neue Erklärungsstrategien für die formal sehr schlichte Minimal art waren, zeigte Corinne Robins Rezension der „Primary Structures“ Schau. Bereits deren Titel „*Objects, Structure or Sculpture: Where Are We?*“ verrät die Unsicherheit eines Teils des zeitgenössischen Publikums, dessen Reaktionen auf die „*boned down new works*“ in der Schau die Kritikerin folgendermaßen beschrieb:

„The importance of the show is never questioned. A few ideas about Minimal art inspired by the inclusion of five or six Minimal artists are trotted out almost in desperation. And then silence. No one wants to talk about the works.“⁴⁴⁴

Morris griff noch einmal die These von der „Gestalt“wirkung einfacher Polyeder auf. Jetzt lotete er die Interpretationsmöglichkeiten aus, die sich aus der „Diskrepanz“ zwischen dem „unmittelbaren“ Erkennen der „Gestalt“ und der sukzessiven Erfahrung der perspektivischen Verkürzungen ergaben. Man wisse sofort um die Form eines am menschlichen Maß orientierten einfachen Polyeders, so der Künstler, obwohl man niemals alle Seiten zugleich sehen könne.⁴⁴⁵ Um Formvorstellung und konkrete Seherfahrung miteinander abzuglei-

Lippard, als Leitfiguren der neuen Bewegung identifiziert worden.

⁴⁴² S. Morris, Notes on Sculpture, 2.

⁴⁴³ Vgl. ebd., S. 21.

⁴⁴⁴ Vgl. Robins, Object, Structure or Sculpture: Where Are We?, S. 33.

⁴⁴⁵ S. ebd., S. 21, 23. Die öffentliche Wirkung der neuen Skulptur war für Morris auch eine Frage der Größe. Eine gelungene Skulptur sollte sich am menschlichen Maß orientieren. Denn bei monumentalen Formaten werde die Größe zum alles beherrschenden Faktor. Bei kleineren Formaten hingegen leide die öffentliche Qualität. Weil man an sie näher herantreten müsse, verringere sich der Umraum, in dem die Werke für den Betrachter existierten. Dadurch schrumpften Oberflächenstrukturen, Farbe und Material zu Details, und die Skulptur falle in eine kleinteilige „kubistische Ästhetik“ zurück, s. ebd., S. 21.

chen, müsse der Betrachter die Skulptur umschreiten und von allen Seiten betrachten. In der Bewegung erlebe er, der bisher nur vorgegebene, durchkomponierte Objekte kenne, ständige Perspektiv- und Lichtwechsel. So werde ihm bewußt, daß er selbst durch den Positionswechsel erst die ästhetischen „Beziehungen“ herstelle. Diese seien bei einfachen Polyedern keine Funktionen des Objektes selbst mehr, wie noch in der vielgliedrigen kubistischen Kunst, sondern würden durch den Standort des Betrachters und die jeweiligen Raum- und Lichtverhältnisse immer wieder neu definiert. In der neuen Skulptur gebe es keine Oberflächenstrukturen und anderen kleinteiligen Zierrat, der den Rezipienten dazu verführe, sich in einer „intimen Betrachtung“ von Details zu verlieren. Denn dadurch werde er von dem Raum, worin die Arbeit existiere, abgelenkt und ihre öffentliche Wirkung reduziert. Die „*neue Skulptur*“ hingegen, von Morris auch „*Objekt*“, „*Struktur*“ oder „*neue Arbeit im öffentlichen Modus*“ genannt, erweitere den Skulpturbegriff. Sie rege den Rezipienten zur aktiven körperlichen Partizipation an und mache ihm dabei grundlegende Mechanismen der Wahrnehmung bewußt.⁴⁴⁶

Morris' Argumentation war nicht immer stringent. Wie bereits in seinem ersten Artikel diene sie primär dazu, die Avantgardestellung der „*neuen Skulptur*“ zu belegen. So etwa als der Künstler den Zeitfaktor als neues Element des Skulpturerlebens thematisierte. Durch das Abgleichen der ganzheitlichen Formvorstellung mit der „ausschnittartigen“ Betrachterperspektive, so Morris, werde die neue Skulptur „*notwendigerweise in der Zeit*“ erfahren und erlebt. Damit sei die Intention der neuen Arbeiten dem „*vorzüglichen Interesse des Kubismus*“, „*simultane Ansichten auf einer Fläche*“ darzustellen, „*diametral entgegengesetzt*.“⁴⁴⁷ Es bleibt offen, ob er aus argumentativen Gründen nicht mehr zwischen den Gattungen unterschied, oder ob er einmal mehr Skulptur gegen Malerei ausspielen wollte. An anderer Stelle behauptete er sogar, daß der Betrachter durch seine Positionswechsel und die damit verbundenen perspektivischen Veränderungen die eigentlich „*unveränderlichste aller Eigenschaften der Skulptur*“, die Form, beeinflusse.⁴⁴⁸ Um die Einzigartigkeit der „*neuen*“ Skulptur zu belegen und sie gegen „traditionelle“ Kunst abzugrenzen,

⁴⁴⁶ S. ebd., S. 21, 23.

⁴⁴⁷ Vgl. ebd., S. 23.

⁴⁴⁸ Vgl. ebd., S. 21.

schreckte der Autor der „Notes on Sculpture“ auch vor groben logischen Fehlern nicht zurück.

Obwohl einzelne Passagen des zweiten „Skulptur“-Manifests sich wie eine Absage an das autonome Kunstobjekt lesen, nahm der Künstler anschließend vieles wieder zurück. So schrieb er etwa, daß das Objekt selbst nicht unwichtiger („*less important*“), sondern nur weniger selbstgefällig („*less self-important*“) geworden sei. Eine Skulptur werde auch weiterhin nach ihrer Form, Proportion und Größe beurteilt, so Morris, müsse aber zudem stimmig installiert sein. Deshalb gelte es schon beim Entwurf, die äußeren Faktoren zu berücksichtigen, die vom Objekt selbst nicht mehr zu trennen seien.⁴⁴⁹ Andererseits aber sollte die „*neue Skulptur*“ weder Teil eines Environments noch ein raumstrukturierender Eingriff und erst recht kein architektonisches Versatzstück sein. Denn er befürchtete, daß die Minimal art nicht als abstrakte Kunst, sondern als Architekturzitat interpretiert werden könnte. Daher dachte Morris, der bereits im ersten „Sculpture-Beitrag“ dezidiert zwischen „*ungegenständlicher Plastik*“ und „*Architektur*“ unterschieden hatte,⁴⁵⁰ auch darüber nach, die Skulptur im Außenraum zu plazieren, allerdings nur an einem Ort ohne architektonische Bezüge:

„Architecturally designed sculpture courts are not the answer nor is the placement of work outside cubic architectural forms. Ideally, it is a space without architecture as background and reference, that would give different terms to work with.“⁴⁵¹

Die Argumente aus Morris' zweitem „Erklärstück“ paßten weder auf die modularartig kombinierten, seriellen Skulpturen, die bei seinen minimalistischen Kollegen immer beliebter wurden, noch auf eigene, mehrmodulige Arbeiten wie sein Ensemble aus verspiegelten Würfeln,⁴⁵² die „L-Beams“⁴⁵³ oder die ein Jahr später entstehenden, auf dem Prinzip der Reihung aufbauenden „Permutation“-Stücke.⁴⁵⁴ Dennoch, und das zeigt die Dominanz der Theoriebildung vor dem ästhetischen Material, erklärte er serielle Arbeiten im Unterschied zu

⁴⁴⁹ S. ebd., S. 23.

⁴⁵⁰ S. ders., Notes on Sculpture, [1], S. 43.

⁴⁵¹ Vgl. ders., Notes on Sculpture, 2, S. 21.

⁴⁵² Mirrored Cubes, 1965, Holz u. Plexiglasspiegel, vier Teile, jedes 21 x 21 x 21 cm.

⁴⁵³ Untitled, (L-Beams), 1965, bemaltes Holz, 2 Teile, jedes 244 x 244 x 61 cm.

⁴⁵⁴ S. z.B. Untitled, (Stadium), 1967, Stahl, 8 Teile, jedes 119 x 122 x 119 cm.

den „*besseren neuen Arbeiten*“ zu Fehlentwicklungen, späten Nachwehen kubistischer Ästhetik. Zum Schluß seines Artikels nahm er nochmals die Gegner der „*neuen Skulptur*“ ins Visier. Deren Erwartungen an ein Kunstwerk erklärten sich aus ihrem „kubistischen“, das heißt veraltetem Kunstverständnis. Sie würden unkomponierte, monochrome Skulpturen als „*negativ, langweilig*“ und „ *nihilistisch*“ bezeichnen, weil sie die Ästhetik nur im Objekt selbst suchten. Die jetzige Situation sei aber sehr viel komplexer und offener.

So erklärte Morris die Schmucklosigkeit und Detailarmut zur größten Stärke der Minimal art und *conditio sine qua non* einer neuen Ästhetik. Mit der Aufwertung des Betrachters zum aktiven, ja mitschöpfenden Teilhaber der Kunsterfahrung sollte er für die einfachen Formen der Minimal art entschädigt werden. Seine Emanzipation diene einigen Apologeten später als Beleg für die soziale, wenn nicht sogar politische Dimension der Minimal art,⁴⁵⁵ da sie auch einem ästhetisch ungeschulten Betrachter die Mechanismen der Wahrnehmung bewußt mache. Allerdings sprach Morris nur vier Jahre später dem Rezipienten jegliche Kompetenz als Mitwirkender im Schaffensprozeß wieder ab.⁴⁵⁶ Das zeigt wieder einmal, daß die zeitgenössischen Künstlertexte nicht für die Ewigkeit geschaffen, sondern taktische Manöver im kunstpolitischen Tagesgeschäft waren. Dem Betrachter eine aktive Rolle in der Kunsterfahrung zuzusprechen, wertete nicht nur die schlichten Formen der Minimal art auf, sondern widersprach auch der elitären Connaissanceurästhetik der Formalisten.⁴⁵⁷ Die selbsternannten Gralshüter von Qualität und gutem Geschmack in der abstrakten Kunst waren bereits zuvor ins Visier von Judd und Morris und ihren Kritikerfreunden Rose und Lippard geraten.⁴⁵⁸ Denn die angesehenen formalistischen Kritiker, die sich primär für die Malerei und in der Skulptur nur für Ca-

⁴⁵⁵ S. z.B. Berger, Labyrinths.

⁴⁵⁶ S. Robert Morris, Some Notes on the Phenomenology of Making: The Search for the Motivated, in: Artforum 8, 8 (April 1970), S. 62-66, hier: S. 64.

⁴⁵⁷ Alex Potts analysiert treffend, daß das Element der Betrachterpartizipation bei Morris formal motiviert ist. Allerdings erkennt er nicht, daß sich die Ablehnung des autonomen, gegliederten Objektes gegen die ästhetischen Konventionen der formalistischen Kritiker richtet, sondern konstruiert daraus einen unterschweligen politischen Gehalt, s. Potts, The Sculptural Imagination. Figurative, Modernist, Minimalist, S. 242-246.

⁴⁵⁸ S.o.

ro und Smith begeisterten, machten sich nichts aus der Minimal art.⁴⁵⁹ Fried und Greenberg sowie deren Parteigänger Rosalind Krauss, Jane Harrison Cone und der Künstler Darby Bannard nahmen den von den Minimalisten hingeworfenen Fehdehandschuh allerdings nur sehr zögerlich auf. Erst ab Mitte 1966 revanchierten sie sich gelegentlich mit Kritiken oder Artikeln in „Artforum“ für Angriffe und Begriffsbesetzungen der Minimalisten.⁴⁶⁰ Fried's Generalabrechnung mit der Minimal art folgte erst im Juni 1967 mit dem „Art and Objecthood“-Essay in der ersten New Yorker „Artforum“ Ausgabe.⁴⁶¹

Darin erklärte der Kritiker die Minimal art zum absoluten Tiefpunkt in der Kunstentwicklung, ja sogar zur „*Nicht-Kunst*“. Er bezog sich dabei auch auf Morris' „Notes on Sculpture“ Artikel. Wenn das Objekt nur noch ein Element in einer erweiterten Situation sei und das Werk in der Zeit erlebt und erfahren werden müsse, so Fried, zeige dies, daß die Minimal art eine Form der Zeitkunst und somit des Theaters darstelle.⁴⁶² Anstatt auf die ästhetischen Qualitäten des Kunstwerks selbst zu setzen werde in der „*literalist art*“, wie er sie nannte, das Objekt in einer Situation erfahren, die schon aufgrund ihrer Definition „*den Betrachter mit einschließt*“. ⁴⁶³ Greenberg habe zuerst auf die eigenartige Präsenz der Werke der Minimal art hingewiesen. Hierbei handele es sich um eine theatralische Qualität, eine Art von Bühnenpräsenz. Die körperliche Distanz, die das Objekt dem Rezipienten auferlege, sei dem Abstand nicht unähnlich, den man einer reglosen Person gegenüber einnehme.⁴⁶⁴ Barbara Rose hatte zuvor erklärt, jeder Betrachter erkenne sofort, daß die neuen Arbeiten Hohlformen und keine monolithischen Skulpturen seien, um jede Übereinstimmung von Minimal art und traditioneller Skulptur auszuschließen.⁴⁶⁵ Dies und Morris' Diktum, Skulptur solle sich am menschlichen Maß orientieren, führte Fried als weitere Belege für den „*verdeckten Anthropomorphismus*“ der

⁴⁵⁹ S. Anm. 10.

⁴⁶⁰ S. z.B. Fried, Shape as Form, u. Bannard, Present-Day Art and Ready-Made Styles.

⁴⁶¹ S. Fried, Art and Objecthood, hier und im folgenden zit. nach Wiederabdruck in: Battcock, Minimal Art, S. 117-147.

⁴⁶² S. ebd. S. 125f u. S. 144f.

⁴⁶³ Vgl. ebd., S. 125.

⁴⁶⁴ S. ebd., S. 127f.

⁴⁶⁵ S. Rose, Post-Cubist Sculpture, S. 40.

Minimal art an.⁴⁶⁶ Diese Camouflage sei genauso unheilbar theatralisch wie der Begriff der „*Erfahrung*“, so der Kritiker.⁴⁶⁷ Das Theater aber, in dem viele Dinge, sowohl Kunst als auch „*Nicht-Kunst*“, sich miteinander vermischten,⁴⁶⁸ sei zur Zeit der ärgste Feind der freien und reinen Künste.⁴⁶⁹ Deren Qualitäten würden durch die Werke von Jules Olitski, Morris Louis, Frank Stella, Kenneth Noland, David Smith und Anthony Caro beispielhaft verkörpert. Allerdings sei die Ernsthaftigkeit dieser „*high art*“ den meisten Menschen unverständlich, ja schrecke sie sogar ab.⁴⁷⁰ Qualität und Wert eines Werkes zeigten sich erst im Vergleich mit exemplarischen Werken derselben Gattung der Vergangenheit. Aber da die meisten Menschen unfähig seien, Qualitätsunterschiede zu erkennen, begrüßten sie Tendenzen, die Künste miteinander zu verschmelzen. Die Synthese verschiedenartiger Dinge sei jedoch nicht die Domäne der „*visual arts*“, sondern des Theaters, und das sei die Negation der Kunst.⁴⁷¹ Die Grenze zwischen beidem werde von den Arbeiten in drei Dimensionen markiert, wie Greenberg erst kürzlich festgestellt habe. Auf der einen Seite stehe die Skulptur und auf der anderen die minimalistischen Objekte, deren „*Dinglichkeit*“ sie als Kunst disqualifiziere und zu einem neuen Genre des Theaters mache.⁴⁷² Da aber das Theater und die Kunst sich momentan im Kriegszustand befänden, hänge das Überleben der Kunst davon ab, ob sie sich aus dem Griff der „*Objekthaftigkeit*“, das hieß aus den Händen der Minimalisten, befreien könnten.⁴⁷³

Fried nahm selbst vorweg, daß sein Artikel als Angriff auf bestimmte Künst-

⁴⁶⁶ Damit revanchierte sich Fried für die gleichlautende Kritik der Minimalisten und ihrer Verbündeten an den Skulpturen von David Smith und Anthony Caro, die wegen ihrer „*gestischen Elemente*“ nicht wirklich abstrakt seien, sondern sich auf die menschliche Gestalt bezögen: „... *the literalists themselves have, as we have seen, felt free to characterize the modernist art they oppose, e.g., the sculpture of David Smith and Anthony Caro, as anthropomorphic - a characterization whose teeth, imaginary to begin with, have just been pulled*“, vgl. Fried, *Art and Objecthood*, ebd., S. 130.

⁴⁶⁷ S. ebd., S. 128-130.

⁴⁶⁸ S. ebd., S. 141.

⁴⁶⁹ S. ebd., S. 135, 139.

⁴⁷⁰ S. ebd., S. 128.

⁴⁷¹ S. ebd., S. 141f.

⁴⁷² S. ebd., S. 124f.

⁴⁷³ S. ebd., S. 135, 139.

ler (und Kritiker) und als Verteidigung anderer gelesen würde.⁴⁷⁴ Er wählte allerdings die falschen Argumente, um sich der auf Konfrontation bedachten Konkurrenz auf dem „ureigenen“ Gebiet der abstrakten Kunst zu entledigen. Eine Kunstideologie, die Gattungsreinheit propagierte und elitäre Bildungsansprüche hochhielt, widersprach dem Zeitgeist und konnte sich deshalb dauerhaft nicht mehr durchsetzen. Aber es wurde Mode, die formalistische Theorie als überholten Gegenentwurf zur eigenen Haltung zu zitieren. Auch schürten die Herausgeber von „Artforum“ den Konflikt weiter. So war Frieds „Anti-Minimal“-Artikel mit zahlreichen Werken der Minimal art illustriert. Zudem war Robert Morris offensichtlich vor Veröffentlichung das Manuskript des „Art and Objecthood“ Artikels seines Kontrahenten zugespielt worden. Denn der Künstler, der in derselben Ausgabe den dritten Teil seiner „Notes on Sculpture“ Reihe veröffentlichte,⁴⁷⁵ ging darin explizit auf Frieds Kritik ein. Zum einen konterte er dessen Vorwurf, daß die Minimal art den hohen Ansprüchen eines ästhetisch geschulten Kunstkenners nicht genüge mit dem Hinweis auf das „soziale“ Potential dieser „egalitären“ Kunst. Was sei schlecht an einer Kunst, die gradlinig, offen und für jedermann schnell erfaßbar sei? Daran könne nur Anstoß nehmen, wer Exklusivität und überlegene Wahrnehmung für sich reklamiere. Dann allerdings wirke diese so ganz andere Kunst langweilig.⁴⁷⁶ Zum anderen bestritt er Frieds Behauptung, die Minimal art sei nicht wirklich abstrakt, sondern anthropomorph. Nur stromlinienförmige Gebilde hätten eine Beziehung zum Organischen, da auf sie ähnliche Kräfte einwirkten wie die Schwerkraft auf den menschlichen Körper. In rechtwinklige Formen jedoch könne man solche Spannungsverhältnisse nicht hineinlesen, weil sie völlig unorganisch und die undynamischsten Grundelemente der Gestaltung seien. Deshalb seien sie auch nicht anthropomorph, sondern definitiv ungegenständlich.⁴⁷⁷

⁴⁷⁴ S. ebd., S. 147.

⁴⁷⁵ Robert Morris, Notes on Sculpture, 3, Notes and Nonsequiturs, in: Artforum 5, 10 (Juni 1967), S. 24-29.

⁴⁷⁶ Vgl. ebd., S. 29.

⁴⁷⁷ S. ebd. Es scheint Morris nicht gestört zu haben, daß er damit seiner eigenen These über die Bedeutung der Schwerkraft für den perceptiven Nachvollzug von Skulptur aus dem ersten „Notes on Sculpture“ Artikel widersprach, s. Morris, Notes on Sculpture, [1], S. 43. Das zeigt wieder einmal, daß diese Veröffentlichungen auf das aktuelle Tagesgeschäft zugeschnitten

Das war aber auch schon alles zum Thema formalistische Kritik in „Notes and Nonsequiturs“, dem dritten Teil der „Notes on Sculpture“ Reihe. Morris schien nicht mehr an weiteren Auseinandersetzungen interessiert, diese führte fortan Robert Smithson fort.⁴⁷⁸ Der dritte „Notes on Sculpture“ Artikel ist kein durchlaufender Text, sondern eine Notatensammlung. Einige davon stammen wohl noch aus den Entwurfsphasen der Vorgängerartikel.⁴⁷⁹ Andere kreisen um den Kubus und den rechteckigen Block als „*most obvious unit, if not the paradigm, of forming*“ in der Kulturgeschichte der Gestaltung „*since Neolithic times*“ bis zum Zeitalter der industriellen Produktion. Mit den „*neuen dreidimensionalen Arbeiten*“, so der Künstler, habe man „*das grundlegende kulturelle Prinzip der Formgebung selbst*“ aufgegriffen, das seiner Logik wegen auch in der Industrie eingesetzt werde. Da sich zudem viele Künstler industrieller Materialien und Fertigungstechniken bedienten, ähnelten die neuen Arbeiten industriell hergestellten Objekten mehr als traditioneller Kunst. Das verbinde sie mit der Pop-art, obwohl abstrakte Kunst für Morris doch auf einem anderen „*kulturellen Level*“ stand.⁴⁸⁰ Die „*neue dreidimensionale Kunst*“ habe somit den ermüdenden Kreis der „*Kunsthaftigkeit*“, („*artiness*“), durchbrochen, der seit der Renaissance jede neue Phase der Kunst bestimme. Aber trotz aller Bilderstürmerei legte der Künstler natürlich weiterhin Wert auf die Feststellung, daß sie nichtsdestoweniger Kunst sei.⁴⁸¹

Als er sich ein knappes Jahr später erneut in „Artforum“ mit dem Artikel „Anti Form“ zu Wort meldete,⁴⁸² war keine Rede mehr vom Kubus als Grundprinzip

und keine ästhetischen Vermächtnisse waren.

⁴⁷⁸ Robert Smithson, der „Nachkömmling“ in der Reihe der Minimalisten, machte im Oktober 1967 mit einem Leserbrief gegen Fried Stimmung, s. Leserbrief von Robert Smithson, in: Artforum 6, 2 (Okt. 1967), Letters, S. 4, u. s.u.

⁴⁷⁹ S. Morris, Notes on Sculpture, 3, S. 25.

⁴⁸⁰ Vgl. ebd., S. 26.

⁴⁸¹ S. ebd., S. 29. Morris sagte 1967 über seine minimalistischen Kollegen und ihr Verhältnis zur Kunst: „... *I think they're all pretty convinced that what they're making is art. They may not call it sculpture. ... Art, I think, has to be defined as anything that's used as art; it's a conventional definition ... and that kind of protest art or questioning art is not relevant any more*“, vgl. David Sylvester u. Robert Morris, A Duologue, in: Robert Morris, (Ausst.-Kat. London 1971), S. 13-20.

⁴⁸² S. Robert Morris, Anti Form, in: Artforum 6, 8 (April 1968), S. 33-35. Sandler berichtet, daß der Titel von den Herausgebern von „Artforum“ stamme und

des Gestaltens. Diesmal behandelte er ausschließlich Gebilde oder Arrangements aus flexiblen oder weichen Materialien, und die Titelseite schmückte eine Arbeit aus zerfetzten, formlos-schlaff übereinandergehängten Filzbahnen, ein Beispiel aus seiner neuen, aktuell bei Castelli gezeigten Filz-Serie.⁴⁸³ Der formale Wandel ging mit neuen künstlerischen Entwicklungen einher, auf die Morris mit einer Erweiterung seines Vokabulars reagierte. Lucy Lippard hatte Ende 1966 in ihrer Ausstellung „Eccentric Abstraction“ für die Fischbach Galerie⁴⁸⁴ einen neuen Trend vorgestellt, der bald als „*Prozeßkunst*“ identifiziert wurde.⁴⁸⁵ In ihrer Schau zeigte sie Künstler, die ungewöhnliche, oftmals *povere* Materialien wie textile Gewebe, Latex und Kunststoffe einsetzten und deren meist wenig „formschönen“ Gebilde wie die Antithese zur streng geometrischen Minimal art wirkten. Morris zog Ende 1967 mit seinen Filzarbeiten nach.⁴⁸⁶ (s. **Abb. 58**)⁴⁸⁷ Zudem zollte er der neuen Tendenz, die bislang noch im Schatten der Minimal art stand, im Frühjahr 1968 mit dem „Anti Form“ Artikel Tribut.

Die neuen Schlagworte hießen nun „*the process of making itself*“ und „*the*

nicht von Morris selbst, der ihn moniert habe, vgl. Sandler, *American Art of the 1960s*, S. 327, Anm. 35.

⁴⁸³ Diese Ausstellung war vom 20. April bis zum 10. Mai 1968 bei Castelli zu sehen. Sie bestand aus drei Abteilungen. Zuerst, vom 20. bis zum 26. April, wurden Filzarbeiten und Skulpturen aus Fiberglas gezeigt, vom 27. April bis zum 3. Mai folgten Aluminium- und Walzstahlskulpturen und vom 4. bis zum 10. Mai waren ausschließlich Aluminiumskulpturen zu sehen, s. Anzeige der Castelli Galerie für die Morris Ausstellung, in: *Art International* 12, 4 (20. April 1968), Anzeigenteil unpaginiert.

⁴⁸⁴ S. Anm. 232.

⁴⁸⁵ Bereits im April 1968 berichtet Pincus-Witten von der alarmierend ansteigenden Anzahl von „*Prozeßkünstlern*“ in New York, vgl. Robert Pincus-Witten, New York, in: *Artforum* 6, 8 (April 1968), S. 63-65, hier: S. 63.

⁴⁸⁶ Morris hatte 1964 bei dem Düsseldorfer Galeristen Alfred Schmela eine Einzelausstellung ausgerichtet. Dort lernte er Joseph Beuys kennen, zu dessen Signaturmaterialien der Filz und das gleichfalls von Morris in späteren Arbeiten eingesetzte Fett gehörten. Eine für den 1.12.1964 verabredete, synchrone Performance der beiden Künstler in Berlin und New York, die je 6 Stunden in Filz eingerollt mit zwei toten Hasen verbringen sollten, („Der Chef/The Chief. Fluxus-Gesänge“), wurde allerdings von Morris boykottiert. Die Frage, wer wen durch den Gebrauch von Fett und Filz beeinflusst hat, wird heute noch von amerikanischer und deutscher Seite kontrovers diskutiert, s. dazu Dirk Luckow, *Joseph Beuys und die amerikanische Anti-Form Kunst. Einfluß und Wechselwirkung zwischen Beuys und Morris*, Hesse, Naumann, Serra, Berlin 1998, S. 33-108.

making of material itself.⁴⁸⁸ Ziel war es, Materialeigenschaften und Schwerkraft als formgebende Kräfte sichtbar zu machen. Als Vorreiter dieses Prozeßverständnisses nannte Morris Jackson Pollock, der im Vorjahr in einer vielbeachteten Retrospektive des „Museum of Modern Art“ als Vorbild für die „wilden“ Formen der sich formierenden Prozeßkunstbewegung „wiederentdeckt“ worden war. Wie kein anderer Abstrakter Expressionist, so Morris, habe Pollock mit dem Stab, von dem die flüssige Farbe heruntertropfte, die maßgebliche Eigenschaft seines Mediums genutzt und den materiellen Prozeß in seine Werke integriert.⁴⁸⁹ Die überraschende Wertschätzung von Pollocks Werk, dessen Bild „No. 1“ neben Plastiken von Alan Saret, Bill Bollinger, Claes Oldenburg und Richard Serra den Artikel illustrierte, bedeutete aber nicht, daß Morris die Malerei rehabilitieren wollte. Sein Name diene nur dazu, die neue Richtung in der zeitgenössischen Kunstgeschichte zu verankern.⁴⁹⁰ Auch der Minimal art wies Morris, der neben den prozeßorientierten Arbeiten bis 1970 weiterhin minimalistische Plastiken schuf, eine Schlüsselrolle in der Entwicklungsgeschichte zeitgenössischer amerikanischer Kunst zu. Jetzt interpretierte er sowohl den Abstrakten Expressionismus als auch die Minimal art als unverzichtbare Stationen einer zielgerichteten Entwicklung, an deren vorläufigem Ende die Process- oder Soft art stand. Obwohl beide noch in der „europäischen Traditionslinie ästhetisierter Formen“ stünden, so Morris, hätten sie doch mit deren Kompositionsmethode, dem harmonischen „Inbeziehungsetzen“ unterschiedlicher Teile gebrochen. Mit der gestisch-motorischen „Aktion“ der Abstrakten Expressionisten und dem Konzeptualismus der Minimal art, deren Formen vorgegeben, also nicht komponiert oder konstruiert seien, habe die amerikanische Kunst alternative Organisationsprinzipien entwickelt.⁴⁹¹ Dann sei mit dem Einsatz weicher Materialien der Gestaltungsprozeß schließlich nochmals neu überdacht und die Formkräfte des Materiales selbst stärker

⁴⁸⁷ In: Robert Morris, (Ausst.-Kat. Paris 1995), Abb. S. 114.

⁴⁸⁸ S. Morris, *Anti Form*, S. 34f,

⁴⁸⁹ Vgl. ebd., S. 34f.

⁴⁹⁰ Als historischen Präzedenzfall für die „*Sichtbarmachung des Prozesses*“ führte Morris die Hochrenaissance an. Damals seien erstmals Skizzen und unvollendete Werke gesammelt worden. Als Beispiele des 19. Jahrhunderts für dasselbe Phänomen galten ihm die Plastiken Medardo Rossos und Auguste Rodins, die Bearbeitungsspuren in ihren fertigen Werken stehen ließen, s. ebd., S. 35.

berücksichtigt worden. Durch „*Random piling, loose stacking, hanging*“ erschließe man immanente Formgesetze, ohne Werkzeuge zu gebrauchen. So besorgten Materialeigenschaft und Zufall bei jeder Neuinstallation eine andere Formenkonstellation. Das sei Teil der Verweigerungsstrategie gegenüber dem traditionellen Anspruch, „harmonische“ Formen zu produzieren und als verbindliches Endergebnis des Schaffensprozesses festzuschreiben.⁴⁹²

Der Begriff „Prozeßkunst“ setzte sich bald gegen andere Termini wie „Eccentric Abstraction“ und „Soft art“ durch. Die neue Strömung, an deren „Sichtbarmachung“ neben Lippard auch „Trendscout“ Richard Bellamy beteiligt war,⁴⁹³ speiste sich aus mehreren Quellen. Zum einen war das Kunst New Yorker Provenienz. Dazu gehörten die „Soft sculptures“ von Claes Oldenburg, Eva Hesses eigenwillige Interpretationen der Minimal art aus lappigem Latex oder Kunststoff und Keith Sonniers „atmende“ Plastiksäcke, die durch elektrische „Nabelschnüre“ mit ihren geometrisch-streng verkleideten Aggregaten verbunden waren. Zum anderen kamen die Impulse für die neue Kunstrichtung aus der kalifornischen, neodadaistisch inspirierten „Funk Art“, die sich in der „San Francisco Bay Area“ entwickelt hatte. Deren Vertreter erhoben „schäbige“ Materialien und ein Minimum an Transformation und handwerklicher Bearbeitung zur Maxime ihres künstlerischen Schaffens. So schrieb der „Artforum“-Korrespondent Fidel A. Danieli über eine Arbeit Bruce Naumans, eines der Protagonisten der „Funk art“, sie sei „*one of the shabbiest pieces of construction to pass as a finished work*“.⁴⁹⁴ Das war allerdings keine Kritik, schließlich handelte es sich um einen monographischen Artikel, der Naumans Position verständlich machen sollte. Die „Funk art“ wurde von zeitgenössischen Beobachtern als „*unpräventiös, respektlos und witzig*“⁴⁹⁵ und als Reaktion gegen die

⁴⁹¹ S. ebd., S. 34.

⁴⁹² S. ebd., S. 35.

⁴⁹³ Bellamy, der bereits Pop-art und Minimal art „entdeckt“ hatte, tat sich mit der „Noah Goldowsky“ Galerie zusammen, nachdem er die „Green“ Galerie aufgeben mußte. Dort stellten seit 1967 Keith Sonnier und Richard Serra aus.

⁴⁹⁴ Vgl. Fidel A. Danieli, *The Art of Bruce Nauman*, S. 19.

⁴⁹⁵ Vgl. Joe Raffaele u. Elizabeth Baker, *The Way-Out West. Interviews with 4 San Francisco Artists*, in: *Art News* 66, 4 (Sommer 1967), S. 38-40, 66, hier: S. 39.

„Ernsthaftigkeit“ etablierter Kunstströmungen beschrieben.⁴⁹⁶ Aus diesem Umfeld stammten neben Bruce Nauman auch Barry Le Va, Stephen Kaltenbach und Richard Serra. Letzter hatte sich dank eines „Fulbright“ Stipendiums für Rom auch mit den Ideen der italienischen *Arte povera* vertraut machen können, deren „arme“ Formen eine Reaktion auf den Anfang der 60er Jahre allseits erstarkenden Neokonstruktivismus waren. Die ursprünglich an der Westküste beheimatete Kunstzeitschrift „Artforum“, die 1967 in die „Madison Avenue“ umsiedelte, machte die New Yorker durch zahlreiche Artikel ihrer kalifornischen Korrespondenten mit den „Funk art“ Künstlern vertraut,⁴⁹⁷ die bald auch in New Yorker Galerien ausstellten. So verpflichtete Leo Castelli Bruce Nauman sofort nach dessen Auftritt in der „Eccentric Abstraction“ Ausstellung für seine Galerie, obwohl der bisher nur eine Einzelausstellung bei Nicholas Wilder in Los Angeles vorzuweisen hatte.

Morris gehörte also keinesfalls zu den Initiatoren der Bewegung, als deren theoretische Speerspitze er sich im Frühjahr 1968 mit dem „Anti Form“-Artikel präsentierte, dessen Erscheinen mit der Ausstellung seiner Filzarbeiten bei Castelli zusammenfiel.⁴⁹⁸ Der Künstler festigte seinen Ruf als Vordenker der neuen Bewegung aber auch noch als Mentor und Kurator. Ende 1968 stellte er für Castelli eine Gruppenschau junger Prozeßkünstler für dessen „Warehouse“ Dependance in Soho zusammen. Die Teilnehmer der spektakulären Ausstellung im Loftspace des ehemaligen Lagerhauses waren Eva Hesse, Bill Bollinger, Stephen Kaltenbach, Bruce Nauman, Keith Sonnier, Alan Saret und Richard Serra sowie zwei Vertreter der *Arte povera*, die Italiener Giovanni An-

⁴⁹⁶ S. Monte, Making It with Funk, S. 56. Montes „Funk art“ Artikel erschien in der ersten New Yorker Ausgabe von „Artforum“, die der Skulptur gewidmet war und in der die Minimal art ein Schwerpunktthema darstellte.

⁴⁹⁷ S. ebd., u. Danieli, The Art of Bruce Nauman, u. ders., Some New Los Angeles Artists. Barry Le Va, in: Artforum 6, 7 (März 1968), S. 47, u. French, Plastics West Coast, u. Jane Livingston, Barry Le Va: Distributional Sculpture, in: Artforum 7, 3 (Nov. 1968), S. 50-54. Le Va stellte auch das Titelblatt dieser Ausgabe.

⁴⁹⁸ Meyer bewertet den „Anti Form“-Artikel und die Filzarbeiten nicht als Bruch in Morris' künstlerischer Entwicklung, sondern als Ergebnis seines stets akuten Interesses am „Prozeß des Machens“, der ihm, anders als Judd, stets wichtiger gewesen sei als das „fertige Produkt“, s. Meyer, Minimalism. Art and Polemics in the Sixties, S. 267.

selmo und Gilberto Zorio.⁴⁹⁹

Drei Monate später, im März 1969, bespielte Morris selbst das „Warehouse“ mit einer bodenbezogenen, raumgreifenden- und teils auch -füllenden Installation. Er schichtete Fette, Filze, Asphaltbrocken und Erde zu einem kniehohen Materialfeld auf. Die Vorbilder für diese Installation waren Serras „Scatter Pieces“ von 1967, auf dem Boden verteilte Weichgummiplanen, und Walter de Marias berühmter „dirt-room“ von 1968, die mit Abraum verfüllte Galerie Friedrich in München. Morris' ephemere Installation in dem ehemaligen Lagergebäude trug den Titel „A Continuous Project Altered Daily“, weil er die amorphe Masse täglich umschichtete.⁵⁰⁰ Die Warehouse-Inszenierung war Teil einer Einzelausstellung des Künstlers, dessen gefälligere Werke in Castellis Stammgalerie zu sehen waren. Einen Monat später erschien „Beyond Objects“, eine weiterer Artikel aus der Reihe „Notes on Sculpture“ in „Artforum“.⁵⁰¹ Um die neuesten prozeßorientierten Arbeiten zu erklären, führte er wieder wahrnehmungstheoretische Aspekte an, die er diesmal mit Zitaten von Ortega y Gasset und dem Psychologen Anton Ehrenzweig absicherte.⁵⁰² Außerdem entwarf er abermals ein Panorama zeitgenössischer amerikanischer Kunst, das eine zielgerichtete Entwicklung aufzeigte. Die ging diesmal allerdings nicht

⁴⁹⁹ Bezeichnenderweise nahm die amerikanische Kunstpresse von den „arte povera“ Künstlern keine Notiz. Weder Max Kozloff noch Philip Leider erwähnen sie in ihren Rezensionen der Ausstellung, s. Max Kozloff, *Nine in a Warehouse*, in: *Artforum* 7, 6 (Febr. 1969), S. 38-42, u. Philip Leider, *The Properties of Materials: In the Shadow of Robert Morris*. Das ist auch heute noch bezeichnend für das schwierige Verhältnis der amerikanischen Kunstkritik zur europäischen Kunst, wenn es um die Frage von möglichen gegenseitigen Beeinflussungen geht, s. dazu Dirk Luckow, *Joseph Beuys und die amerikanische Anti-Form Kunst. Einfluß und Wechselwirkung zwischen Beuys und Morris*, Hesse, Naumann, Serra.

⁵⁰⁰ Im Ausstellungskatalog des Guggenheim Museums von 1994 ist diese Arbeit als „Threadwaste“ verzeichnet und als Materialien sind „*Threadwaste - lubricated packing for the bearings of freight cars, multi-coloured strands of thread and miscellaneous felt pieces, copper tubing, chunks of asphalt*“ aufgeführt, s. Robert Morris. *The Mind/Body Problem*, S. 226.

⁵⁰¹ Robert Morris, *Notes on Sculpture*, 4, *Beyond Objects*, in: *Artforum* 7, 8 (April 1969), S. 50-54. Anders als der Vorgängerbeitrag „*Anti Form*“ zählte dieser Artikel also wieder zur „*Notes on Sculpture*“ Reihe. Daraus könnte man schließen, daß Morris' die ephemeren Manifestationen der Prozeßkunst erst jetzt als skulpturale Form begriff. Im „*Anti Form*“ Artikel fehlt der Begriff Skulptur gänzlich.

⁵⁰² S. ebd., S. 51, 53.

vom Abstrakten Expressionismus, sondern von der Pop-art aus und führte über die Malerei der neuen Abstraktion zu den Objekten der Minimal art. Von da an wies der Weg über die Objektkunst hinaus zu den aktuellen Manifestationen: den Materialbündeln und –anhäufungen der Prozeßkunst. Wie üblich konstruierte der Künstler die Zusammenhänge ganz nach Bedarf, und natürlich spielte dabei die Minimal art wieder eine entscheidende Rolle. Allerdings entdeckte der Künstler jetzt auch gewisse anthropomorphe Züge an den minimalistischen Objekten, was er nach Fried's „Art and Objecthood“ noch entschieden bestritten hatte.⁵⁰³ Wie die menschliche Gestalt, so Morris, würden Objekte im Raum als Figur auf Grund gelesen und deshalb wie figurative Kunst wahrgenommen.⁵⁰⁴ „*Fields of stuff*“ hingegen, die keinen Fokus hätten und sich auch über die Randbereiche des visuellen Feldes fortsetzten, hätten etwas vom Landschaftsgenre. Zudem ließen Substanzen unterschiedlicher Beschaffenheit wie Klumpen, Teilchen, Schleim und vieles andere mehr den ganzen Bereich des Prozesses zu. Was die Kunst nun in Händen halte, sei veränderbares Zeug. Das müsse nicht in einem statischen Bildwerk enden, das bislang als notwendiges Ergebnis eines unumkehrbaren Arbeitsprozesses gegolten habe. Das zeige, Kunst habe mit Wandel zu tun, mit Disorientation und Veränderung, gewaltsamer Diskontinuität und sogar mit Verwirrung, und sie offenbare neue Wahrnehmungsweisen. Die Fähigkeit der Kunst, die Wahrnehmung zu verändern, resultiere in einer Flut von neuen, energetischen Arbeiten.⁵⁰⁵

Der Wandel war auch zukünftig Programm für Morris, und so galt er den einen als großer Erneuerer, den anderen aber als großer Opportunist.⁵⁰⁶ Philip Leider, der Herausgeber von „Artforum“, gehörte zur ersten Gruppe. Er würdigte Morris in dem Artikel „The Properties of Materials: In the Shadow of Robert Morris“ in der „New York Times“ Ende 1968 als theoretischen und praktischen Wegbereiter der Prozeßkunst.⁵⁰⁷ Darin machte er den Künstlerkurator der „Nine at Leo Castelli“ Schau zudem als Schnittstelle zwischen Minimal art

⁵⁰³ S. ders., Notes on Sculpture, 3, S. 29.

⁵⁰⁴ S. ders., Notes on Sculpture, 4, S. 51

⁵⁰⁵ Vgl. ebd., S. 51, 54.

⁵⁰⁶ David Antin faßt die Argumente in dieser Causa zusammen, s. David Antin, Have Mind, Will Travel, in: Robert Morris. The Mind/Body Problem, S. 34-49.

⁵⁰⁷ S. Philip Leider, The Properties of Materials: In the Shadow of Robert Mor-

und der zweiten neuen Strömung, der Earth-art, aus,⁵⁰⁸ weil der auch an der „Earthworks“ Ausstellung der „Dwan Gallery“ teilgenommen hatte.⁵⁰⁹ Deshalb bewertete der „Artforum“ Herausgeber Prozeßkunst und Earth-art als zweite Phase des aufregenden „Abenteuers“, das bisher als Minimal art oder Objektkunst bezeichnet worden sei.⁵¹⁰

Morris' Beitrag zu der „Earthworks“ betitelten Ausstellung der „Dwan“ Galerie, ein auf dem Boden aufgehäuftes Agglomerat aus Rohrgestänge, industriellen Schmierfetten und Erde, war ein Ergebnis seiner auf die Filze folgenden Material- und Distributionsexperimente gewesen und qualifizierte sich für eine Schau dieses Titels wohl nur durch den Inhaltsstoff „Erde“.⁵¹¹ Für die „Earth art“ Schau des Museums der „Cornell University“ in Ithaca, N.Y., im Februar des folgenden Jahres, zu der er ebenfalls eingeladen war, wählte Morris mit

ris.

⁵⁰⁸ Morris' war lediglich marginal in der Entstehungsphase der Earth-art involviert. In der „Scale Models and Drawings for Monuments“ Ausstellung der „Dwan“ Galerie, die künstlerische Projektskizzen für den Außenraum vorstellte, zeigte er das Gipsmodell eines konzentrischen Walles für ein „*project in sod and earth*“, das noch ganz von der minimalistischen Formensprache inspiriert ist. Seine erste mit Naturmaterialien verwirklichte Arbeit im Außenraum, „Observatory“, entstand erst 1971 anlässlich der niederländischen Ausstellung „Sonsbeek 71. Sonsbeek Buiten de Perken“.

⁵⁰⁹ Earthworks, Dwan Galerie, New York, Ausstellungsdauer: 5.-30. Oktober 1968, teilgenommen haben: Carl Andre, Michael Heizer, Walter de Maria, Robert Morris, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim u. Robert Smithson. Die ursprünglich in Los Angeles beheimatete „Dwan“ Galerie, deren New Yorker Filiale bereits bei der Durchsetzung der Minimal art federführend war, förderte auch die Earth-art. Mit Heizer, Oppenheim und dem bereits seit 1960 in New York lebenden de Maria gehörten drei Kalifornier zu diesem Galeriestegment.

⁵¹⁰ S. Philip Leider, *The Properties of Materials: In the Shadow of Robert Morris*. Bei beiden neuen Strömungen waren auch kalifornische Künstler engagiert. „Artforum“ als ehemaliges Westküstenmagazin war stets bemüht, diese in New York bekannt zu machen. Gut möglich, daß Leider dieses „Abstammungs“verhältnis auch als Mittel dazu benutzte.

⁵¹¹ Im Katalog der Guggenheim Retrospektive von 1994 ist diese Arbeit als „Dirt“ aufgeführt. Als Materialien des „2.000 pound pile of earth“ werden „*felt, grease, peat moss, bricks, and loose strings and straps of various metals: steel, copper, aluminium, brass, and zinc*“ genannt. Daß sich in diesem Materialhaufen auch ein Samen befand, der im Laufe der Ausstellung ein Kraut austrieb, war ein Zufall, der aber ins Bild der Ausstellung paßte und deshalb überliefert wurde, sodaß dies auch - allerdings ohne weitere Kommentierung und in Parenthese - in den hier zitierten Katalogtext aufgenommen wurde, s. Robert Morris. *The Mind/Body Problem*, S. 230.

Asbest, Glanzkohle und Erde immerhin nur „einschlägige“ Ausgangsstoffe.⁵¹² Da er aufgrund eines Blizzards in New York City festgehalten wurde, bestimmte der Künstler per Telefon *„die Größe der Anhäufungen ... und wo in der Galerie sie hingeschüttet werden sollten“*, so daß die Arbeit *„vom Museumspersonal und Studenten ausgeführt“* werden konnte.⁵¹³ Vielleicht war dies eine Fingerübung für die im November desselben Jahres stattfindende *„Art by Telephone“* Ausstellung in Chicago.⁵¹⁴ Morris überschritt damit auch die Grenzen zur Konzeptkunst, an deren großem Museumsdebüt im *„Museum of Modern Art“* er ebenfalls beteiligt war.⁵¹⁵ Dem vierten *„Notes on Sculpture“* Artikel folgten noch zahlreiche weitere Publikationen des Künstlers, der seine künstlerische Entwicklung immer wieder durch öffentliche Bestandsaufnahmen protokollierte.

Morris war als Künstler in einer Zeit gereift, in der das Neueste stets der größte Feind des Neuen war. Er hatte miterlebt, daß alle Versuche, nachfolgende Kunstströmungen zu diskreditieren, sich in ihr Gegenteil verkehrten. Die Schlußfolgerung konnte also nur lauten: man mußte sich dem Neuen, das ohnehin nicht zu verhindern war, rechtzeitig annähern und als Bannerträger des Wandels an ihm partizipieren. Diese Erfahrungen spiegeln sich sowohl in seiner Arbeit als auch in seinen Publikationen wider, die er immer wieder den neuesten Gegebenheiten anpaßte. Weil er sich frühzeitig positionierte und sogar als Mentor neuer Entwicklungen auftrat, wurde er als deren Vordenker schnell unangreifbar. Das hatte auch Konsequenzen für die Minimal art, die er weiterhin als historisch *„notwendigen“* Schritt in der Kunstentwicklung und als Wegbereiterin alles Neuen beschrieb. Da einige Kollegen zudem gleichfalls an den neuen Trends mitwirkten, setzte sich Philip Leider's Sicht durch, die Minimal art als erste Phase eines ganz neuen Kunstverständnisses zu betrachten.

⁵¹² Earth Art, kurat. von Willoughby Sharp, Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, Ithaca, N.Y., Ausstellungsdauer: 11.2.-16.3.1969, teilgenommen haben u.a.: Jan Dibbets, Hans Haacke, Richard Long, Robert Morris, Dennis Oppenheim, Robert Smithson, Günther Uecker.

⁵¹³ Vgl. das Statement von Morris, in: Earth Art, (Ausst.-Kat. Ithaca, N.Y., Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, 11.2.-16.3.1969), Ithaca, N.Y., 1969, o.P.

⁵¹⁴ Art by Telephone, Museum of Contemporary Art, Chicago, Ill., Ausstellungsdauer: 1.11.-14. 12.1969.

⁵¹⁵ Information, Museum of Modern Art, New York, N.Y., Ausstellungsdauer:

Deshalb galten Prozeßkunst, Earth- und Concept-art bald als Weiterführung der Minimal art mit anderen Mitteln,⁵¹⁶ was bis heute nachwirkt.⁵¹⁷ Das machte auch ihre Anfänge als plastisches Gegenstück einer formal orientierten Malerei vergessen. So wurde die Minimal art damals bereits „historisiert“, ging als Fundament der neuen Bewegungen in die Kunstgeschichte ein, ohne dabei aber an Aktualität einzubüßen. Daher entging sie dem Schicksal vorhergehender Strömungen in der New Yorker Kunstszene, die nach einer „Hype“-Phase rasant veralteten.

Robert Smithson

Robert Smithson stieß erst 1965 in Dan Grahams „Daniels“ Galerie zu den Minimalisten.⁵¹⁸ Von den Kritikerinnen Lippard und Rose wenig beachtet, suchte er seine Position in der New Yorker Kunstszene durch eigene Veröffentlichungen zu festigen.⁵¹⁹ Donald Judd verschaffte dem jungen Kollegen er-

2.7.-20.9.1970.

⁵¹⁶ S. z.B. Sidney Tillim, *Earthworks and the New Picturesque*, in: *Artforum* 7, 4 (Dez. 1968), S. 42-45, hier: S. 43.

⁵¹⁷ S. z.B., Sandler, *American Art of the 1960s*, S. 328, u. Rorimer, *From Minimal Origins to Conceptual Originality*.

⁵¹⁸ Dan Graham beschrieb 1988 in seinen Erinnerungen, die sicherlich auch von der hochgradigen Konkurrenzsituation unter Künstlern geprägt sind, Smithsons Kontaktaufnahme zu den anderen Minimalisten folgendermaßen: „Also, Bob, [Robert Smithson, d. Verf.], was trying to make a connection with the Minimal artists we, [die „Daniels“ Galerie, d. Verf.], were showing, because he was very adaptable, in terms of influence. He wanted to have a show with a gallery and he wanted to make a connection to some of this artists in any social way he could. Eventually he set up dinner-salon type meetings. ... Bob certainly did follow up on people I was interested in. I was interested in Carl Andre. And eventually they, [Smithson und seine Gattin, Nancy Holt, d. Verf.], got Carl to come over, and it was a very good situation. I helped a little to get Sol into the Dwan Gallery. Bob wanted to be in that gallery badly and was courting Sol, [LeWitt], and Carl, [Andre], and the people who were in the gallery“, vgl. Tsai, *Interview with Dan Graham*, S.12.

⁵¹⁹ S. Philip Ursprungs Darstellung von Smithsons Karriere, in: *Grenzen der Kunst. Allan Kaprow und das Happening. Robert Smithson und die Land Art. Der Autor erkennt in der Hinwendung zur Minimal art taktische Überlegungen des Künstlers. Nach dem Mißerfolg seines malerischen Frühwerks und der Assemblagen, so Ursprung, habe Smithson mit der „stilistischen Kurskorrektur“ versucht, „den Anschluß an den bereits fahrenden Zug des Minimalismus“ zu finden und sich ins „Zentrum der Kunstwelt“ zu „katapultieren“. Als flankierende Maßnahme dienten ihm die Veröffentlichungen, worin er die Werke seiner prominenteren minimalistischen Peers*

ste Gelegenheiten zu publizieren. Zum einen beauftragte er ihn mit einem Katalogbeitrag über seine Arbeiten anlässlich der Gruppenausstellung „Seven Sculptors“ in Philadelphia.⁵²⁰ Zum anderen brachte Smithson dank Judds Bekanntheitsgrad ein Jahr später sogar einen Aufsatz in der Modezeitschrift „Harper’s Bazaar“ unter, die in den Zeiten des „culture boom“ auch auf „trendige“ Kunstberichterstattung setzte.⁵²¹ Darin schildert er einen Ausflug mit Don und Julie Judd zu Steinbrüchen in New Jersey, wobei er geologische Formationen und Vorstadtsiedlungen mit den Formen der Minimal art verglich.⁵²² Die gefeierte „Primary Structures“ Ausstellung machte ihn als Mitglied der neuen „In-Group“ bekannt und eröffnete ihm weitere Publikationsmöglichkeiten. So erschien im Sommer 1966, wieder in „Harper’s Bazaar“, sein Artikel „The X Factor in Art“ mit Zitaten und Werkillustrationen von u.a. Morris, Judd, Flavin, LeWitt, und Reinhardt.⁵²³ Einige Seiten davor posierten Künstler abstrakt-geometrischer Orientierung, darunter Judd und Ellsworth Kelly, mit ihren im modisch-strengen „*minimal look*“ gestylten Damen.⁵²⁴ Hilfreich war wahrscheinlich auch, daß Smithson regelmäßig prominente Kollegen wie Judd,

in sein phantasmagorisches kristallin-entropisches Universum einschrieb, vgl. ebd., S. 214f. Allerdings meint Ursprung bereits in den Texten aus den mittleren 60er Jahren kritische Töne gegenüber der Minimal art zu erkennen, von der Smithson sich rechtzeitig wieder lösen mußte, um „*seinen eigenen Kurs einzuschlagen*“, vgl. S. 215. Das scheint unwahrscheinlich, da der Künstler zu jener Zeit gerade darum rang, Anerkennung als Minimalist zu finden. Was Ursprung als Kritik an der Minimal art liest, s. ebd. S. 227ff, läßt sich wesentlich schlüssiger als Abgrenzung gegenüber dem Abstrakten Expressionismus, der europäischen Kunst, der Malerei und den ästhetischen Vorstellungen der formalistischen Kritiker erklären, s.u.

⁵²⁰ S. Smithson, Donald Judd, in: Seven Sculptors. Ursprung konstruiert in seiner Darstellung von Smithsons Werdegang einen frühen Konflikt zwischen ihm und Judd wegen dieses Katalogbeitrages. Zudem, der

⁵²¹ Zur zeitgenössischen Redaktionspolitik von Harper’s Bazaar s. James Meyer, The Mirror of Fashion. Dale McConathy and the Neo-Avant-Garde, in: Artforum 39, 9 (Mai 2001), S. 134-138.

⁵²² S. Robert Smithson, The Crystal Land, in: Harper’s Bazaar, Mai 1966, S. 72f, Wiederabdruck in: The Writings of Robert Smithson, S. 19f. Julie Judd, Tänzerin und Fotomodell, arbeitete seinerzeit für die „Vogue“ und hatte Kontakte zu anderen Lifestyle-Magazinen, s. Tsai, Interview with Dan Graham, S. 10.

⁵²³ Dabei durfte natürlich ein Zitat von Robbe-Grillet nicht fehlen. S. Robert Smithson, The X Factor in Art, in: Harper’s Bazaar, Juli 1966, wiederabgedruckt in: Robert Smithson. The Collected Writings, hrsg. v. Jack Flam, Berkeley 1996, S. 24f.

⁵²⁴ S. Meyer, Minimalism. Art and Polemics in the Sixties, Abb. 19 u. 20, S. 26f.

Morris und Flavin in Text und Bild anführte.⁵²⁵ Etwa in seinem ersten „Artforum“-Beitrag „Entropy and the New Monuments“ im Sommer 1966, der noch vor der „Primary Structures“ Schau entstanden war.⁵²⁶ Im bibliographischen Anhang des Kataloges war er als „*unveröffentlichtes Manuskript*“ aufgeführt, in dem „*die neue Skulptur von Judd, Morris, LeWitt, Flavin und der Park Place Gruppe erörtert wird.*“⁵²⁷ Sowohl „Artforum“⁵²⁸ als auch das „Arts Magazine“,⁵²⁹ das sich damals sehr um ein junges, modernes Profil bemühte, veröffentlichten in den folgenden Jahren mehrere Beiträge des Künstlers. Diese waren wohl auch wegen ihrer ungewöhnlichen Machart und dem kuriosen, spekulativen Ton für Kunstzeitschriften attraktiv, denn sie boten eine willkommene Abwechslung zum seinerzeit üblichen theoretisch-trockenen Einerlei. In „Domain of the Great Bear“⁵³⁰ und „The Monuments of Passaic“⁵³¹ etwa „besprach“ Smithson das Observatorium des New Yorker Naturkundemuseums bzw. Industrieanlagen im heimatlichen New Jersey als Kunst. Seine Texte sind keine Rezensionen und auch keine ästhetischen Reflexionen im eigentlichen Sinn. Sie bilden eine „wilde“, um nicht zu sagen „wirre“ Mischung aus Science Fiction Phantasien, physikalistischen Betrachtungen, wissenschaftlichen und literarischen Zitaten und Paraphrasen. Von Science Fiction- und Horrorfilmen der

⁵²⁵ Illustrationen gehörten zu den integralen Bestandteilen seiner Essays. Eine Skizze des Künstlers zum Layout seines Artikels „Quasi-Infinities and the Waning of Space“ zeigt, wie akribisch Smithson Text und Bild verzahnte, s. Lippard, *Intersections*, S. 23.

⁵²⁶ Robert Smithson, *Entropy and the New Monuments*, in: *Artforum* 4, 10 (Juni 1966), S. 26-31.

⁵²⁷ Vgl. *Primary Structures*, o.P. Der Text hieß damals noch „The New Monuments and Entropy“. Im Gegensatz zu Judd unterhielten Smithson, LeWitt und Andre freundschaftliche Kontakte zu einigen Künstlern, vor allem den Malern, der „Park Place“ Gruppe.

⁵²⁸ S. Smithson, *Towards the Development of an Air Terminal Site*, in: *Artforum* 5, 10 (Juni 1967), S. 36-40, u. ders., *The Monuments of Passaic*, in: *Artforum* 6, 4 (Dez. 1967), S. 48-51, u. ders., *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*, in: *Artforum* 7, 1 (Sept. 1968), S. 44-50, u. ders., *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatán*, in: *Artforum* 8, 1 (Sept. 1969), S. 28-33.

⁵²⁹ S. ders., *Quasi-Infinities and the Waning of Space*, in: *Arts Magazine* 41, 1 (Nov. 1966), S. 28-31, u. ders., *Some Void Thoughts on Museums*, in: *Arts Magazine* 41, 4 (Febr. 1967), S. 41, u. ders., *Ultramoderne*, in: *Arts Magazine* 42, 1 (Sept.-Okt. 1967), S. 30-33.

⁵³⁰ Der Text entstand in Zusammenarbeit mit Mel Bochner, s. Smithson u. Bochner, *Domain of the Great Bear*, in: *Art Voices* 5, 4 (Herbst 1966), S. 24-31

⁵³¹ S. Smithson, *The Monuments of Passaic*.

„B“ Kategorie wie „Horror at Party Beach“,⁵³² populärwissenschaftlichen Abhandlungen, Schriften von Marshall McLuhan und Roland Barthes sowie einer von Smithson selbst beschriebenen zeitweiligen Vorliebe für Amphetamine genährt,⁵³³ erreichen sie in ihren besten Momenten literarische Qualitäten. Bereits ein zeitgenössischer Beobachter merkte an, daß diese Patchwork-Texte sich jeder schlüssigen Zusammenfassung entzögen.⁵³⁴ Rückblickend stimmte auch Lucy Lippard dem zu. *„He has a way of isolating segments of unreliable information into compact masses of fugitive meaning“*, zitierte die Kritikerin eine Äußerung des Künstlers über Dan Graham, fügte dann aber hinzu, daß man dasselbe auch von Smithson selbst sagen könne.⁵³⁵

Das Ende des Universums im Kältetod war ein oft bemühtes Endzeitszenario Smithsons, das er aus dem Zweiten Thermodynamischen Satz ableitete. Da Energie leichter verloren gehe als gewonnen werde, erklärte der Künstler beispielsweise in seinem „Entropy and the New Monuments“-Essay, kühle das Universum in einer fernen Zukunft aus und verwandele sich in eine allumfassende, gleichförmige Ödnis. Diese Vorstellung schreckte ihn jedoch nicht. Im Gegenteil: bei dem totalen Stromausfall an der amerikanischen Ostküste in der Nacht vom 9. auf den 10. November 1965, für ihn eine „*preview*“ dieser Zukunft, beobachtete er Euphorie, ja eine „*fast schon kosmische Freude*“ in den

⁵³² S. z.B. ders., *Entropy and the New Monuments*, hier: S. 29.

⁵³³ In der nach Angaben von Robert Smithson von Alan Moore zusammengestellten Chronologie für den Ausstellungskatalog „Robert Smithson: Drawings“ von 1974 heißt es: *„Partially withdraws from the art world. /Takes a lot of speed and begins attending late night movies on 42nd Street through 1966“*, vgl. Alan Moore, *Chronology*, in: Robert Smithson. *Drawings*, (Ausst.-Kat. New York, New York Cultural Center, 19.4.-16.6.1974), New York 1974, S. 31-34, hier S. 32. Robert Smithsons Witwe, Nancy Holt, äußerte in einem Gespräch von 1991 mit Eugenie Tsai, daß die Formulierung *„takes a little speed“* richtiger gewesen wäre, vgl. Tsai, *Robert Smithson Unearthed: Drawings, Collages, Writings*, Anm. 71, S. 43. Eine andere Eintragung Moores über Smithsons Experimente mit Peyote zu Anfang der 60er Jahre wurde auf Wunsch der Witwe, die die Bedeutung der Drogenexperimente ihres Mannes überbewertet sah, in der von ihr und Robert Hobbs überarbeiteten Chronologie in „Robert Smithson. Sculpture“ getilgt, s. ebd., Anm. 55, S. 42.

⁵³⁴ *„The endlessly nuanced qualifications and expanding context that Smithson's writings gives to his exhibited objects and field activities defy epitomization“*, vgl. Seitz, *Art in the Age of Aquarius*, S. 145.

⁵³⁵ Vgl. Lippard, *Intersections*, S. 16.

verdunkelten Städten.⁵³⁶ Denn die Erstarrung oder Auskühlung, die er mit dem Begriff der „*Entropie*“ aus der Wärmelehre belegte, war für ihn eine Metapher für den Wandel von der gestischen Kunst des Abstrakten Expressionismus zu den distanziert-kühlen Arbeiten der Minimal art. Nach einer Zeit der „*Aktion und Reaktion*“ - damit war der Abstrakte Expressionismus gemeint - folgte eine Zeit der distanzierten Wahrnehmung. Diese offenbarte die Klarheit der „*öden, aber exquisiten Oberflächenstrukturen des leeren ‚Kastens‘ oder ‚Gittergerüsts‘*“, womit die Minimal art angesprochen war. In Arbeiten, die „*eher an die Eiszeit als an das goldene Zeitalter*“ erinnerten,⁵³⁷ zelebrierten Donald Judd, Robert Morris, Sol LeWitt, Dan Flavin und bestimmte Künstler aus der „Park Place“ Gruppe, was die Physiker Entropie oder Energieverlust nannten.⁵³⁸ Der zeigte sich auch in anderen Bereichen der modernen Lebenswelt. Als Beispiele dafür führte Smithson die „*vielfach ... als ‚kalte Glaskästen‘ [verunglimpften]‘* Bürohochhäuser der Park Avenue, die unzähligen Vorstadtsiedlungen des Nachkriegsbaubooms sowie die „*sterilen*“ Fassaden und Einrichtungen der „*discount center*“ und „*cut-rate stores*“ vor den Toren der Stadt an, deren „*maze like counters*“ voller Waren direkt in die Konsumvergessenheit führten.⁵³⁹ Obwohl in seinen Beschreibungen kulturkritische Töne anzuklingen scheinen, begrüßte der Künstler die von ihm diagnostizierte Erstarrung und Auskühlung euphorisch, in der alle „*Werte und Qualitäten*“ der Macht des Faktischen gepfeifert würden. Schließlich war es die Zeit der „coolness“, und Indifferenz galt als die höchste aller Tugenden.⁵⁴⁰ Smithson schätzte die undifferenzierte „*Architektur der Entropie*“ wie auch die Sci-Fi Filme, weil sie im Gegensatz zu „*ernsthaften*“ Filmen oder „*literarischen Romanen*“ mit ihren „*verlogenen In-*

⁵³⁶ Vgl. Smithson, *Entropy and the New Monuments*, S. 26.

⁵³⁷ Damit machte Smithson deutlich, daß die reduzierten Strukturen des Hard edge etwas Neues und kein Revival „klassischer“ geometrischer Formen waren, wie anfänglich oft behauptet, s. Kap. 1.3.

⁵³⁸ Dem Artikel waren Fotografien von Werken von Ronald Bladen, Lyman Kipp, Will Insley, John Chamberlain, Forrest Myers, Paul Thek, Robert Chamberlain, Sol LeWitt, Dan Flavin, Robert Morris und Smithson selbst beigegeben, s. Smithson, *Entropy and the New Monuments*.

⁵³⁹ Vgl. ebd., S. 26f.

⁵⁴⁰ Auch Warhol behauptete, daß ihm die Inhalte seiner Bilder, sogar der „race riots“ und „electric chairs“, vollkommen gleichgültig seien, und daß er mit diesen Darstellungen keinesfalls eine politische Stellungnahme beabsichtige, s. Bruce Glaser, Lichtenstein. Oldenburg. Warhol: A Discussion, in: *Artforum* 4, 6 (Febr. 1966), S. 20-24, hier: S. 24.

halten“, die aber als „*tiefempfunden und profund*“ gälten, keine Werte vermittelten.⁵⁴¹ Nur die Warenwelt spiegele solche „*illusionistischen Werte*“ wie „*Reinheit und Idealismus*“ vor. Wenn deren übersättigender Effekt nachlasse, nehme man die „*Tatsachen der äußeren Erscheinung wahr, die eintönige Oberfläche, das Banale, die Leere, das Kühle, das ganz Prosaische - mit anderen Worten, der infinitesimale Zustand, der als Entropie bekannt*“ sei. Dieser inspiriere gerade die begabteren Künstler, die nach der „*Action*“ in der Kunst die Erhabenheit der Lethargie feierten. Smithson verglich diese „*Annulierung*“ von Bewegung und Inhalt in der neuen Kunst mit Malewitschs „*ungegenständlicher Welt*“. Darin gebe es „*kein Abbild der Realität, keine idealistischen Bilder, nichts außer einer ,Wüste*“. Aber für viele heutige Künstler sei diese „*Wüste*“ aus nichtigen Strukturen und Oberflächen die „*Stadt der Zukunft*“.⁵⁴²

Die „*Wüste*“ war hier aber nur eine Metapher und meinte keinen konkreten Ort, hatte also noch nichts mit den Entwicklungen der nächsten Jahre zu tun. Erst als Smithson sich als künstlerischer Berater für die mit der Planung eines texanischen Regionalflughafens beauftragte Ingenieurfirma „Tippets-Abbett-McCarthy-Stratton“ engagierte, rückten die Arktis, Wüstenzonen und andere entlegene Landstriche als mögliche Kunstorte in seinen Blick. Zudem begannen sich seinerzeit viele Künstler für Natur und Landschaft zu interessieren, weil Thomas Hoving, seinerzeit Leiter des New Yorker Grünflächenamtes, für den Herbst 1967 eine erste, den ganzen Stadtraum umfassende Skulpturausstellung plante.⁵⁴³ Das zeigt, welchen Stellenwert die Plastik mit der „*Primary Structures*“ Schau erlangt hatte. Aber nun stellte sich die Frage, wie man Kunst im Außenraum präsentieren könne, ohne auf Traditionen der Denkmalplastik, auf Skulpturenparcs oder Skulptur als Garnierstück von Architekturensembles zurückzugreifen.⁵⁴⁴ Diesem Thema widmeten sich Anfang 1967 die

⁵⁴¹ Vgl. Smithson, *Entropy and the New Monuments*, S. 27, 29.

⁵⁴² Vgl. ebd., S. 27.

⁵⁴³ Die von Hoving, dem späteren Direktor des „Metropolitan Museum“, geplante „*city-wide outdoor sculpture show*“ fand im Oktober 1967 statt. Teilgenommen haben u.a. Mark di Suvero, Robert Grosvenor, Marisol, Isamu Noguchi, Louise Nevelson, Barnett Newman, Claes Oldenburg, David Smith, Tony Smith und David von Schlegell, vgl. Seitz, *Art in the Age of Aquarius*, S. 227.

⁵⁴⁴ S. z.B. Morris, *Notes on Sculpture*, 2, S. 233.

„Models. Scale Drawings“ Schau der Dwan Galerie,⁵⁴⁵ die „Macrostructures“ Ausstellung bei Richard Feigen und die „Architecture Sculpture. Sculpture Architecture“ Ausstellung der „Visual Arts Gallery“.⁵⁴⁶ Die Bandbreite der zumeist unrealisierten und teilweise auch unrealisierbaren Vorschläge in diesen Ausstellungen, „*devoted to proposals for outsized, outside work of public context*“, wie Dan Graham formulierte,⁵⁴⁷ variierte beträchtlich. Da waren Christos Projektzeichnungen zur „Verhüllung“ eines Gebäudekomplexes in Chicago, Michael Heizers Pläne, einen rechteckigen Zementblock auf eine Bergspitze einzupassen, Robert Morris' Modell eines konzentrischen Walles aus Erde und Gras und Hans Holleins Vorschlag, riesige Haufen grob behauener Gesteinsbrocken im Stadtraum zu plazieren. Bladen und Smith planten großformatige Skulpturen für die Wüste oder andere abgelegene Regionen, und John Willenbecker und Buckminster Fuller lieferten völlig utopische Ideenskizzen. Der eine wollte überdimensionale Silberkugeln in einem Mondkrater versenken, und der andere entwarf schwimmende Megasiedlungen in Pyramidenform. Judd, Flavin und Andre zeigten Werkzeichnungen unrealisierter Skulpturen. Diese waren insofern unspektakulär, als sie sich von bekannten Arbeiten nicht unterschieden und auch keinen Bezug zum Außenraum aufwiesen, also wenig oder gar nichts zum Thema beitrugen. Smithsons Projektvorschlag hingegen beinhaltete prozeßhafte Elemente, die in seinem scharfkantig-minimalistischen Oeuvre bislang unbekannt waren. Er wollte flüssigen Teer in ein rechteckiges

⁵⁴⁵ Models. Scale Drawings, Dwan Gallery, New York, Ausstellungsdauer: 7.1.-1.2.1967, teilgenommen haben u.a.: Carl Andre, Mel Bochner, Richard Baringer, Christo, Dan Flavin, Robert Grosvenor, Peter Hutchinson, Donald Judd, Sol LeWitt, Robert Morris, Tony Smith, Robert Smithson, Kenneth Snelson, Richard Steiner, Mark di Suvero und Walter de Maria. s. dazu und im folgenden z.B. Pincus-Witten, New York, (März 1967), S. 50-52, u. P[atricia] S[loane], In the Galleries, in: Arts Magazine 41, 4 (Febr. 1967), S. 57.

⁵⁴⁶ Bei der „Macrostructures“ Ausstellung der „Richard Feigen“ Galerie wurden Entwürfe von Ronald Bladen, Christo, Otto Frei, Hans Hollein, Will Insley, Gerald Laing, Buckminster Fuller, Claes Oldenburg und Willenbecher gezeigt. Teilnehmer und Termin der „Architecture Sculpture. Sculpture Architecture“ Schau in der „Visual Arts Gallery“ der „School of Visual Arts“ sind nicht überliefert. Da aber Dan Graham in seiner im März erschienenen Rezension dieser drei Ereignisse von „*three recent exhibitions*“ spricht, (s. hierzu und im folgenden, Graham, Models and Monuments. The Plague of Architecture, S. 32), ist davon auszugehen, daß alle drei Ausstellungen ungefähr zeitgleich zu Anfang des Jahres 1967 stattfanden.

Bassin gießen, welches wiederum in ein mit Kiesel gefülltes rechteckiges Becken eingelassen war. Seine Ideenskizze erinnert an spätere Arbeiten wie die mit Gesteinsbrocken gefüllten Metallgestelle. Allerdings bezog sie sich auf keinen konkreten Ort und es fehlte auch jeder Hinweis darauf, ob diese Arbeit für den Außen- oder Innenraum bestimmt war.

Damals war Smithson bereits künstlerischer Berater der Architekten- und Ingenieurfirma „Tippets-Abbett-McCarthy-Stratton“, die den Regionalflughafen Fort Worth-Dallas plante. Diese Aufgabe war für seine weitere Entwicklung zu einem Vordenker der Earth-art entscheidend. Erste Erfahrungen mit diesem Projekt verarbeitete er in seinem Essay „Towards the Development of an Air Terminal Site“ im Juni 1967 in „Artforum“.⁵⁴⁸ Das war die erste Ausgabe der Zeitschrift nach dem Umzug in die New Yorker Madison Avenue, dieselbe, in der Michael Fried in „Art and Objecthood“ mit der Minimal art abrechnete.⁵⁴⁹ Um zu belegen, daß es den Minimalisten darum ging, das Kunstobjekt durch eine Situation oder Inszenierung zu ersetzen, bezog Fried sich unter anderem auf ein kürzlich veröffentlichtes Interview mit Tony Smith.⁵⁵⁰ Der hatte im Gespräch mit Samuel Wagstaff Jr. geschildert, wie sehr ihn eine Jahre zurückliegende nächtliche Autofahrt auf dem unfertigen „New Jersey Turnpike“ beeindruckt hatte. Das nachtdunkle, nur durch Erdhügel, Fabrikschlote, Rauch-

⁵⁴⁷ Vgl. Graham, Models and Monuments. The Plague of Architecture, S. 32.

⁵⁴⁸ Seine Mitarbeit an diesem Projekt als „artist consultant“ beschrieb Smithson folgendermaßen: „*From time to time, after studying various maps, surveys, reports, specifications, and construction models, I meet with Walther Prokosch, John Gardner, and Ernest Schwiebert in order to discuss the overall plan. I have engaged in these discussions not as an architect or engineer, but simply as an artist. The discussions do not operate on any presupposed notion of art, engineering or architecture. The problems disclose themselves, as we encounter them. Everything follows an exploratory path.*“ Die angesprochenen „Probleme“ scheinen eher theoretischer Natur gewesen zu sein. So spekulierte Smithson beispielsweise über die Signifikanz eines Flughafengebäudes und dessen Beziehung zum Fluggerät sowie über die Stromlinienform von Flugzeugen als Ausdruck der alten, „rationalistischen“ Vorstellungen von „*Geschwindigkeit im Raum*“. Diese würden, so glaubte er, bald von kürzeren und kantigeren Modellen abgelöst, die die „*kristalline Struktur*“ der präsentischen Zeit als das eigentliche Element der Luftfahrt aufzeigten, vgl. Smithson, Towards the Development of an Air Terminal Site, hier: S. 37.

⁵⁴⁹ S. Fried, Art and Objecthood.

⁵⁵⁰ Samuel Wagstaff, Jr., Talking with Tony Smith, in: Artforum 5, 4 (Dez. 1966), S. 14-19.

schwaden und bunte Lichter strukturierte Areal des Turnpike habe ihm die Augen geöffnet für den ästhetischen Wert von „*künstlichen Landschaften ohne kulturelle Vorbilder*“. Danach habe er für die Kunst zeitweilig keine Zukunft mehr gesehen. Denn für dieses Erlebnis gebe es in der Kunst keine Entsprechung; dem Vergleich damit hielten die meisten Bilder nicht stand. Das war für Fried der Beweis, daß die Minimal art zum Schluß das Kunstobjekt selbst gänzlich hinwegreduzieren und durch eine *Mise en scène* ersetzen würde. Gegen diese Ausweitung der theatralischen Erfahrung zum eigentlichen Objekt des Kunsterlebens müsse sich das "*modernist painting*" zur Wehr setzen, indem es seine konventionelle, grundsätzlich bildliche Natur deutlich mache. Nur wenn die Gattungsreinheit verteidigt und die Gattungsgrenzen gewahrt blieben, könne der Angriff der theatralischen Sensibilität auf die "*modernist arts*" gebrochen und das Überleben der Hochkunst gesichert werden.⁵⁵¹

Sehr wahrscheinlich wurde Frieds Text Smithson vor Veröffentlichung zugespielt, weil er Smiths Anregungen in seinen Artikel aufnimmt, und es scheint, als ob er dem formalistischen Kritiker die Schreckensvision einer im traditionellen Sinne objektlosen Kunst unmittelbar vor Augen führen wollte. Denn er reflektierte nicht über skulpturale Beigaben für den geplanten Flughafen, sondern über das ästhetische Potential von Bauprojekten wie Staudämme und Hafenanlagen, bei denen große Land- und Wassermassen bewegt wurden.⁵⁵² Er betrachtete die Bauphasen solcher Projekte, von der Landvermessung über die Erschließung bis hin zu einzelnen Bauabschnitten, als eine „*Serie von Kunstwerken*“. Diese veränderten sich ständig und hörten als ästhetische Phänomene erst auf zu existieren, wenn die Anlage in Betrieb gehe. So machte Smithsons Artikel mit einer Aufnahme vom Bau der Staumauer des „Pine Flat“ Dammes in Kalifornien auf. Diese war überschrieben: „*This dam is seen as a functionless wall. When it functions as a dam it will cease being a work of art*

⁵⁵¹ S. Fried, *Art and Objecthood*, S. 130f, 134f, 140f.

⁵⁵² Smithson geht ausdrücklich auf dieses Interview mit Tony Smith ein, s. Smithson, *Towards the Development of an Air Terminal Site*, S.40. Deshalb ist es sehr wahrscheinlich, daß die Herausgeber von „Artforum“ neben Morris auch Smithson das Manuskript des Fried Artikels zugänglich machten, um die erste New Yorker Ausgabe des Heftes möglichst kontrovers und damit spektakulär zu gestalten.

*and become a ,utility‘.*⁵⁵³ Ein anderes Foto, das ein Feld mannshoher, in regelmäßigen Abständen in den Baugrund getriebener Fundamentstützen zeigte, war mit einer formal ähnlichen Arbeit Smithsons aus abgetreppten, gefluchteten Elementen („Plunge“) kombiniert und trug den Untertitel: *„Dam foundation site, somewhere in Texas. If viewed as a ,discrete stage‘ it becomes an abstract work of art that vanishes as it develops.“*⁵⁵⁴ Der Künstler, der eine Vorliebe für Geologie und Kristallographie hatte,⁵⁵⁵ begeisterte sich zudem für satellitengestützte Landvermessung und Kartographierung, weil die Erdoberfläche dabei durch ein abstraktes Zeichensystem dargestellt wurde, das „*Kristallgitterstrukturen*“ ähnele. Ihn interessierten auch die zur Untersuchung des Untergrundes vorgenommenen Probebohrungen und die Analyse von Bodenproben. Diese Bauphasen und andere „*earth-works*“, so Smithson, hätten einen ästhetischen Wert, und würden deshalb für Künstler immer wichtiger. Pflastersteine, Löcher, Gräben, Hügel, Aufschüttungen, Pfade, Bachläufe, Straßen und Grünstreifen, all das habe ein ästhetisches Potential. Abgelegene Gegenden wie die „*Pine Barrens*“ in New Jersey und das gefrorene Ödland des Süd- und Nordpols, so seine Vision, könnten zukünftig durch neue Kunstformen „*koordiniert*“ werden, wobei das Land selbst Medium sei. Das Fernsehen könne diese Aktivitäten in die ganze Welt übertragen. Er beschwor die Vorstellung einer „*Stadt aus Eis*“ in der Arktis mit gefrorenen Labyrinthen, Eispyramiden und Türmen aus Schnee, alles nach strikt abstrakten Systemen gebaut, oder einer amorphen „*Stadt aus Sand*“ aus künstlichen Dünen und flachen Sandhügeln.⁵⁵⁶ Diese Passagen machen seinen Text zu einer Inkunabel der Earth-art, auch wenn die beigefügten Abbildungen nahelegen, daß der Künstler sich die Zukunft - auch der Kunst - weiterhin streng geometrisch-kristallin vorstellte.

An dem Kunstprojekt, das Smithson im Rahmen seiner Beratertätigkeit für den neuen texanischen Flughafen plante, sollten auch die Kollegen Morris,

⁵⁵³ Vgl. Smithson, *Towards the Development of an Air Terminal Site*, S. 36.

⁵⁵⁴ Vgl. ebd., S. 39. Beiden Bildlegenden war zum Schluß noch ein in Klammern gesetztes „*'Site-Selection' by Robert Smithson*“ angefügt.

⁵⁵⁵ Diese Passion ist in seinen ersten Schriften dokumentiert, (s. z.B. Smithson, *The Chrystal Land*, u. ders., *Entropy and the New Monuments*, S. 29, 30f), und prägte bereits die frühen, vor den minimalistischen Arbeiten entstandenen Assemblagen, die Holzgestelle mit den mineraliengefüllten Glasbehältern.

⁵⁵⁶ S. Smithson, *Towards the Development of an Air Terminal Site*, S. 37f.

Andre und LeWitt mitwirken. Statt traditioneller Skulpturinstallationen waren „*Erdarbeiten und Landmarken an den Randzonen des Fort Worth-Dallas Regionalflughafens*“ vorgesehen.⁵⁵⁷ Die vier „*well-known artists*“ würden die Landschaft „*programmieren*“ und damit die Grenzen des Flughafengeländes auf eine neuartige Weise definieren. Dieses Projekt sei ein Präzedenzfall, so Smithson, und zeige neue Wege für die „*Ästhetik der Flughafenlandschaftsgestaltung*“ auf. Morris und LeWitt griffen für dieses Projekt auf ihre Ideenskizzen für die „*Scale Models. Drawings*“ Schau der „*Dwan Gallery*“ zurück. Morris wollte den konzentrischen Erdwall aus Gras und Erde dort verwirklichen und LeWitt einen Betonkubus im Erdreich vergraben. Andre plante, einen Krater in den Boden zu sprengen, und Smithsons Entwurf sah eine Reihe von sieben quadratischen Asphaltbelägen für das Gelände vor. Keine der Arbeiten würde höher als ein Meter sein und Smithson war besonders wichtig, daß zwei der Arbeiten den „*unterirdischen*“ Teil des Geländes markierten und die beiden anderen aus der Vogelperspektive sichtbar wären. Um das Fortschreiten dieser Projekte zu dokumentieren und mit der Öffentlichkeit darüber zu kommunizieren, sollte im September 1967 eine Gruppenausstellung in der „*Dwan*“ Galerie stattfinden. Smithsons Ausstellungsregie sah vor, einen vergrößerten Lageplan mit maßstabsgerechten Modellen auf dem Boden der Galerie zu platzieren, und auch an eine fotografische Dokumentation des Arbeitsablaufs war gedacht. Diese Pläne hatten sich Mitte 1967 jedoch bereits zerschlagen, weshalb der Künstler sie auch in seinem Artikel nicht weiter thematisierte.

Smithson zog dennoch eine positive Bilanz seiner Beratertätigkeit.⁵⁵⁸ Aus den Formen und Strukturen solcher Großbauprojekte ließe sich eine neue Sprache der Kunst ableiten,⁵⁵⁹ die mit dem Primat der kunstgeschichtlichen Überlieferungen und Bewertungen breche. Das war an die Adresse der For-

⁵⁵⁷ S. hierzu u. im folgenden, Robert Smithson, Proposal for Earthworks and Landmarks to Be Built on the Fringes of the Fort Worth-Dallas Regional Air Terminal Site, unveröffentlichtes Manuskript, in: Tsai, Robert Smithson Unearthed, S. 69f.

⁵⁵⁸ S. Smithson, Towards the Development of an Air Terminal Site, S. 40.

⁵⁵⁹ Da Smithsons Artikel in der Juni Ausgabe von „*Artforum*“ mit der „*Language to be looked at and/or things to be read*“ Ausstellung der „*Dwan*“ Galerie (3.-28.6.1967) zusammenfiel, spielten auch Spekulationen über Sprache und Linguistik in diesem Artikel eine Rolle. So durften Roland Barthes und das „*Simulakrum*“ in diesem Text nicht fehlen, s. Smithson, Towards the Devel-

malisten gerichtet, die Kunst immer nur aus Kunst erklärten. Davon gab Fried in seinem „Art and Objecthood“ Artikel gerade wieder eine Kostprobe, als er erklärte, daß man die Qualität eines Kunstwerks nur im Vergleich mit einer herausragenden Arbeit derselben Gattung aus der Vergangenheit erkennen könne. Deshalb, so der Kritiker, dürften sich die Künste nicht untereinander und vor allem nicht mit dem Bereich der „Nicht-Kunst“ vermischen.⁵⁶⁰ Smithson hingegen dachte darüber nach, wie seine Erfahrungen mit dem Flughafenprojekt auf die Kunst zu übertragen seien.⁵⁶¹ Künstler sollten Ausstellungsorte im Innen- wie im Außenraum zukünftig wie ein Baugelände erforschen, schlug er vor, um dann die „*durch direkte Wahrnehmung gewonnenen Sinnesdaten*“ auszuwerten und eine stimmige Konzeption zu entwickeln. Als Beispiel dafür führte er Flavins Neonstäbe an, deren Wirkung auf den leeren Raum genauso interessant sei wie die Arbeit selbst. In der Kunst stehe die Methode der „*Site Selection Study*“ zwar erst am Anfang, aber Künstler seien bestens dafür gerüstet, unbekannte Seiten von Orten („sites“) zu erkunden. Allerdings seien die Räume herkömmlicher Museen, die immer noch Bilder hängten, dafür zu klein. Da die neuen großformatigen Skulpturen erst durch die Installation in einem sehr großen Raum ihre Proportionen entfalteten, plädierte er dafür, Museen Moderner Kunst künftig mit großzügigen Sälen wie im „Whitney“ oder „Jewish Museum“ auszustatten. Das würde verhindern, daß auf oder vor den Wänden von Museen für Moderne Kunst weiterhin „*krankte Details*“ gezeigt würden. Damit waren solche „*Anachronismen*“ wie Bilder und traditionelle Skulpturen gemeint, wie der Künstler bereits zuvor in einem museumskritischen Beitrag für das „Arts Magazine“ deutlich gemacht hatte.⁵⁶²

Aber trotz aller Avantgarderhetorik verband er mit der „*Site Selection Study*“ in der Kunst noch nicht, was heute als „ortsbezogenes Arbeiten“ bezeichnet wird. Damals genügten die großformatigen, raumkonsumierenden minimalistischen Skulpturen durchaus noch seinem Anspruch, einen Ausstellungsort zu

opment of an Air Terminal Site, S. 37, 40.

⁵⁶⁰ S. Fried, Art and Objecthood, S. 141f.

⁵⁶¹ S. hierzu u. im folgenden Smithson, Towards the Development of an Air Terminal Site, S. 40.

⁵⁶² „*Hallways lead the viewer to things once called 'pictures' and 'statues'. Anachronisms hang and protrude from every angle. ... Multifarious nothings permute into false windows (frames) that open up onto a verity of blanks*“,

interpretieren. Das zeigt sowohl das einzige „Kunstwerk“ unter den Illustrationen des Artikels, Smithson Skulptur „Plunge“, als auch seine Produktion des folgenden Jahres. „Plunge“ war eine mehrteilige, als autonome Einheit und nicht für einen bestimmten Raum konzipierte Arbeit, und mit „Gyrostasis“ und „Leaning Strata“ schuf er noch 1968 weitere autonome minimalistische Skulpturen.

Smithsons Einstellung zur Malerei hatte sich merklich verändert. Fanden Maler wie Stella, Ad Reinhardt und Insley in früheren Artikeln noch einen Platz in seinem Parnassus, so war die Malerei für ihn nurmehr eine „*veraltete linguistische Kategorie*“. Wie die Begriffe „*das Wahre, Schöne und Klassische*“ galt sie nichts mehr,⁵⁶³ außer in Kreisen der formalistischen Kritik. Sein „Towards the Development of an Air Terminal Site“-Artikel sollte auch die Formalisten provozieren, denen mit den Phantasien über eine objektlose Kunst schon einmal die Folterwerkzeuge gezeigt wurden.⁵⁶⁴ In einem Leserbrief im Oktober 1967 an „Artforum“ setzte er sich erneut mit den formalistischen Kritikern und speziell mit Michael Fried auseinander, den er als „*keeper of the gospel of Clement Greenberg*“ und seiner teleologischen Kunstgeschichtsinterpretation wegen als „*Marxist saint*“ bezeichnete.⁵⁶⁵ Auch in seinem ein Jahr später in „Artforum“ veröffentlichten Essay „A Sedimentation of the Mind: Earth Projects“ waren ganze Passagen der Abrechnung mit dem engen Kunstbegriff der Formalisten gewidmet.⁵⁶⁶ Deren Beharren auf traditionelle Gattungskategorien wirkte Ende der 60er Jahre auch für einen Großteil des Publikums nur noch

vgl. Smithson, *Some Void Thoughts on Museums*, S. 41.

⁵⁶³ S. Smithson, *Towards the Development of an Air Terminal Site*, S. 40.

⁵⁶⁴ Caroline A. Jones hat beschrieben, wie Smithson Frieds schlimmste Prophezeiungen aus dem „Art and Objecthood“ Artikel über mögliche weitere abschreckende Entwicklungen der Minimal art aufnahm und als Anregung für sein eigenes künstlerisches Schaffen nutzte, s. Jones, *Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist*, Chicago 1996, S. 315ff. Auch Ines Katzenstein deutet Smithsons „Non-Sites“ als Reaktion auf Greenberg: „*Smithson's interest in materials from half-abandoned suburban landscapes meant ... a polemical way of counteracting the restrictions of Greenberg's model*“, vgl. Ines Katzenstein, *Reality Rush. Shifts of Form, 1965-1968*, in: *Beyond Geometry*, (Ausst.-Kat. Los Angeles 2004), S. 189-204, hier: S.200.

⁵⁶⁵ S. den Leserbrief von Robert Smithson in der Oktoberausgabe 1967 in „Artforum“.

⁵⁶⁶ S. Smithson, *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*, S. 46, 49f.

anachronistisch und bot deshalb eine ideale Reibungsfläche für das mit solchen Kriterien nicht mehr faßbare Genre der Earth-art. Smithson hatte in jenem Jahr eine neue Werkreihe begonnen: die sogenannten „Non-Sites“ oder „Indoor Earthworks“ - mit Gesteinsbrocken oder anderen mineralischen Sedimenten gefüllte Metallbehältnisse, denen Karten von den Fundstätten der „Bodenproben“ beigegeben war.⁵⁶⁷ (s. Abb.59)⁵⁶⁸ In diesen „Non-Sites“ verschmolz Smithson sein Interesse an Geologie, Geodäsie und Topographie mit der Formensprache der Minimal art.⁵⁶⁹ Der Artikel erschien anlässlich der Eröffnung der „Earthworks“ Schau der „Dwan“ Galerie, woran neben Smithson u.a. Walter de Maria, Dennis Oppenheim und Michael Heizer mitwirkten.⁵⁷⁰ Einen Großteil des Bildmaterials stellten Smithsons „Non-Sites“ und ihre Gegenstände: Fotos der „Sites“ genannten Fundstätten des geologischen Materiales.⁵⁷¹ Andere Abbildungen zeigten beispielhafte Projekte anderer Ausstellungsteilnehmer: Michael Heizers Verschaltungen in den Sierra Mountains und der Mojave Wüste, Walter de Marias Kreidezeichnung ebendort, („Half Mile Long Drawing“), oder Oppenheims „Earth Proposal for Gallery Space“ - konzentrische Aufschüttungen eines nicht weiter identifizierten Materiales. Die Kalifornien-

⁵⁶⁷ Demgegenüber zieht Rorimer eine scharfe Trennlinie zwischen Smithsons minimalistischen Werken und den „konzeptuell“ aufgeladenen „Non-Sites“, s. Rorimer, *From Minimal Origins to Conceptual Originality*, S. 82.

⁵⁶⁸ In: *Ausstellungen bei Fischer*, Abb. S. 26.

⁵⁶⁹ Schon bei seinen „Gestellen“ mit den mineraliengefüllten Gläsern hatte er dieses individuelle Interesse mit einer zeitgenössischen Ausdrucksform verbunden.

⁵⁷⁰ Auf einer Abbildungsseite befand sich der Hinweis auf die Dwan Ausstellung: „*An exhibition of Earth Projects will be presented at the Dwan Gallery, New York, in October, 1968*“, s. Smithson, *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*, ebd., S.48.

Im redaktionellen Teil der Kunstzeitschriften versteckte Werbung für Ausstellungen guter Anzeigenkunden waren nicht ungewöhnlich. Das zeigt auch Smithsons Artikel „A Museum of Language in the Vicinity of Art“ in der Märzausgabe desselben Jahres in „Art International“, eine spekulative Abhandlung über Sprache und Linguistik in Werk und Theorie von Andre, Judd, Morris, LeWitt, Flavin, Graham, Bchner und Hutchinson. Dieser Essay erschien gut einen Monat vor Eröffnung der „Language II“ Ausstellung der „Dwan“ Galerie im Mai, an der eben diese Künstler beteiligt waren, s. Robert Smithson, *A Museum of Language in the Vicinity of Art*, in: *Art International* 12, 3 (März 1968), S. 67-78.

⁵⁷¹ Der Artikel machte mit einer Fotografie Virginia Dwans auf, die eine Schieferwand des „Bangor“ Steinbruches in Pennsylvania zeigte, woraus Smithson Platten für eine seiner „Non-Sites“ entnommen hatte, s. ders., *A*

nier Heizer und Oppenheim, die wie de Maria und Smithson als Protagonisten des neuen Genres Earth-art aus dieser Ausstellung hervorgingen, waren bisher in New York relativ unbekannt.⁵⁷² Smithsons Artikel stellte sie erstmals einer breiteren Öffentlichkeit vor. Zudem machte er darauf aufmerksam, daß eine ganze Gruppe von Künstlern in den amerikanischen Steinbrüchen und Wüsten arbeitete und/oder Naturmaterialien als Bestandteile ihrer Kunst in die Galerien brachte.

Smithson wartete in seinem Artikel mit keiner Definition der neuen Kunst der „Erdprojekte“ oder „abstrakten Geologie“, wie er sie auch nannte,⁵⁷³ auf. Sein Text war wie immer ein unentwirrbares Knäuel ausschweifender, in Teilen widersprüchlicher Gedankengänge, oder, wie er selbst in einer Fußnote feststellte: „*This footnote is turning into a dizzying maze, full of tenuous paths and innumerable riddles.*“ Zum einen beklagte er, daß die Werkzeuge der Kunst zu lange auf das Studio begrenzt gewesen seien. Das habe die Illusion erzeugt, daß die Erde als Element nicht existent sei. Deshalb definierte Smithson die „*earth projects*“ mit Michael Heizer als Alternative „*to the absolute city system*“.⁵⁷⁴ Zum anderen aber war die Wüste für ihn weniger Natur oder Naturraum als „*ein Konzept, ein Ort, der*“ die „*Grenzen*“ zwischen Kunst und Außenwelt aufhob und die von den formalistischen „*leaky minds*“ bevorzugten Farbpfützen der Malerei trockenlege sowie „*das Wasser (die Farbe) aus dem Bewußtsein des Künstlers*“ ausbrenne.⁵⁷⁵ Dann wiederum bestand er darauf, daß Kunst Grenzen haben müsse, um Kunst zu sein. Grenzen hätten bei Tony Smiths Fahrt auf der „New Jersey Turnpike“ keine Rolle gespielt, aber dieser Trip sei ein Erlebnis, kein fertiges Kunstwerk gewesen. Der körperlich überwältigte Künstler müsse von der ursprünglichen, entfesselten Erfahrung mittels einer revidierten, gefaßten („*mapped*“) Überarbeitung Zeugnis ablegen. Er habe mit den Non-Sites, den mit Gesteinsbrocken gefüllten Metallbehältnissen, den

Sedimentation of the Mind: Earth Projects, S. 44.

⁵⁷² Heizer hatte bisher nur an zwei Gruppenausstellungen in New York mitgewirkt: 1967 an einer Ausstellung der „Park Place“ Galerie und 1968 an der „Language II“ Schau der ursprünglich einmal in Los Angeles beheimateten „Dwan“ Galerie. In dieser Ausstellung gab auch Oppenheim sein New Yorker Debüt.

⁵⁷³ S. Smithson, A Sedimentation of the Mind: Earth Projects, S.45.

⁵⁷⁴ Vgl. ebd., S. 50 u. 45.

⁵⁷⁵ Vgl. ebd., S. 49.

Versuch gemacht, die „ozeanische“ Unbegrenztheit eines Ortes in ein Behältnis zu fassen. Die mutwillige Entnahme der Materie aus ihren Zusammenhängen spiegele die gewaltsame Entstehungsgeschichte ihrer Ursprungsorte wider. Die Non-Sites seien selbst Fragmente, dreidimensionale Landkarten der Zerstörung.⁵⁷⁶ Das Bild von der Erde als einer Landkarte gewaltsamer Veränderungen schreckte Smithson aber nicht, sondern schien ihm eine nützliche Erinnerung für Künstler zu sein, daß in der Kunst wie im Leben nichts sicher und „formal“ sei.⁵⁷⁷ Jedenfalls träumte Smithson nicht von der Wiedererschaffung des Garten Edens, eines natürlichen Paradieses auf Erden. Eher waren schon die Zerstörungen, das Auseinanderreißen und die Offenlegungen geologischer Schichten durch Bagger und Caterpillar auf Großbaustellen nach seinem Geschmack.⁵⁷⁸ Darin erkannte er eine „zerstörerische Art von ursprünglicher Erhabenheit“.⁵⁷⁹

Der Künstler war ein Jahr später auch an der „Earth Art“ Ausstellung des „Andrew Dickson White Museums“ der „Cornell University“ beteiligt. Seit 1969 plante er neben den „Non-Sites“ Projekte im offenen Gelände, von denen die „Spiral Jetty“ von 1970 im „Great Salt Lake“ in Utah wahrscheinlich das be-

⁵⁷⁶ Vgl. ebd., S. 46, 50.

⁵⁷⁷ Vgl. ebd., S. 50.

⁵⁷⁸ Smithson, der gegen technologische Feinessen bei der Kunstproduktion war, betrachtete Bagger und Caterpillar als „dumb tools“, als „dinosaurs“ der technischen Entwicklung, die mit Schaufeln oder Spitzhacken vergleichbar seien, vgl. ebd., S. 45. Eine „technologische Ideologie“ warf er nur Anthony Caro und David Smith vor, die wie ein „steel welder“ oder „laboratory technician“ arbeiteten, vgl. ebd., S. 46.

⁵⁷⁹ S. ebd., S. 45. Obwohl die Earth-art parallel zum ökologischen Bewußtsein entstand, waren ihre Projekte nicht von ökologischer Nützlichkeit bestimmt. Diese waren in erster Linie Kunst und folgten ihren eigenen Regeln. So verhinderten Umweltschützer 1969, daß Smithson eine kleine Insel vor der Küste Kanadas mit 100 Tonnen Bruchglas zuschüttete. Der Künstler wütete daraufhin gegen die Ignoranten, die sein Projekt zum Scheitern brachten, eine „kleine, häßliche Bimssteininsel“ in „eine die Lichtreflexionen des Wassers sanft widerspiegelnde Schönheit“ zu verwandeln, vgl. Lucy R[owland] Lippard, Breaking Circles: The Politics of Prehistory, in: Robert Hobbs, Robert Smithson. Sculpture, Ithaca, N.Y., und London 1981, S. 31-40, hier: S. 37. Trotzdem reklamierte Michael Heizer 1970, daß „ökologische“ Kunst spätestens dann begonnen habe, als der Bildhauer aufhörte über Stahl, Metall und Schweißen und synthetisches Material nachzudenken „and began doing something in the ground“, vgl. unveröffentlichte Künstleräußerung in den Unterlagen von William C. Seitz, hier zitiert nach: Seitz, Art in the Age of Aquarius, S. 141.

kannteste ist. Wie Morris zwischen Minimal art und Prozeßkunst, vermittelte Smithson zwischen minimalistischer Skulptur und Earth-art. Seine Reputation als Künstler wuchs mit seinem Engagement in der neuen Bewegung, an deren Entwicklung er mit seinen unorthodoxen, spekulativen Ideen maßgeblich beteiligt war. Sein früher Tod bei einem Flugzeugabsturz im Jahr 1973, als er Luftaufnahmen für ein neues Projekt machte, machte ihn zu einer legendären Figur der neueren amerikanischen Kunstgeschichte.

Sol LeWitt

Sol LeWitt gilt als Bindeglied zwischen Minimal art und konzeptueller Kunst, die einigen Autoren deshalb sogar als „*konsequente Fortsetzung der Minimal art*“ gilt.⁵⁸⁰ Dafür sind vor allem zwei seiner Veröffentlichungen von 1967 und 1969 verantwortlich, die den Begriff „*conceptual art*“ im Titel führen und deren zweite auch in die Schriftenreihe der „Art & Language“ Gruppe aufgenommen wurde, dem Organon der frühen Konzeptkunst.⁵⁸¹

LeWitt war wie Smithson erst 1965 mit den Ausstellungen in der „Daniels Gallery“ zu den Minimalisten gestoßen. Im Gegensatz zu jenem aber verfügte LeWitt, der anders als Smithson keine literarischen Ambitionen hegte, mit Lucy Rowland Lippard über eine getreue Verbündete auf seiten der Kunstkritik. Sie besprach seine erste Einzelausstellung bei „Daniels“ in 35 Zeilen, außergewöhnlich für ein Debüt in einer unbedeutenden Galerie, und der Künstler fehlte fortan in keiner ihrer Rezensionen der neuen Skulptur.⁵⁸² Außerdem würdigten die schreibenden Künstlerkollegen Smithson und Bochner LeWitts Leistungen

⁵⁸⁰ Vgl. Thomas, DuMont's kleines Sachwörterbuch zur Kunst des 20. Jahrhunderts, S. 48, u. s. On Art/Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965, hrsg. v. de Vries. Andere Autoren wie Gregor Stemmrich, Anne Rorimer und Benjamin Buchloh erkennen in LeWitts Kunst den „*Übergang von der Minimal Art zur Conceptual Art*“, vgl. Stemmrich, Minimal Art, S. 24, u. s. Rorimer, From Minimal Origins to Conceptual Originality, S. 78-80, u. Benjamin H.D. Buchloh, *From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique. Some Aspects of Conceptual Art 1962-1968*, in: L'art conceptuel. Une perspective, (Ausst.-Kat. Paris, Musée d'art Moderne de la Ville der Paris), Paris 1990.

⁵⁸¹ S.u.

⁵⁸² S. z.B. Lippard, New York Letter, (März 1965), S. 46 u. dies., New York Letter, (Sept. 1965), S. 58, u. dies., Recent Sculpture as Escape, S. 50f, u. dies., Rejective Art, S. 33f.

in ihren Artikeln bzw. Rezensionen. Das mag erklären, warum LeWitt sich erst spät zu Wort meldete und die Liste seiner Magazinbeiträge relativ klein ist.

Sein erster Zeitschriftenbeitrag „Ziggurats“ datiert vom November 1966.⁵⁸³ Er erschien noch während der „Systemic Painting“ Ausstellung des „Guggenheim Museum“, die der Malerei der neuen Abstraktion gewidmet war. Lawrence Alloway, der Kurator der Guggenheim-Schau, die ursprünglich den ganzen Komplex zeitgenössischer geometrisch-reduzierter Kunst zeigen sollte,⁵⁸⁴ stellte Motivreihung, -wiederholung und -variation als typische Merkmale von Colour field und Hard edge Malerei heraus.⁵⁸⁵ Als „konzeptuelle Kunst“, so seine These, bediene sich die neue Malerei systematisch-serieller Verfahren zur Bilderzeugung.⁵⁸⁶ Unter dem Stichwort „konzeptuelle“ oder auch „serielle“ Kunst wurde also erneut der Unterschied zu den intuitiv-improvisatorischen Techniken des Abstrakten Expressionismus thematisiert und zur Interpretation geometrisch-reduzierter Malerei genutzt.⁵⁸⁷ Auch in der Minimal art, deren Protagonisten zur Variation des reduzierten formalen Vokabulars oftmals mit modulartigen Elementen arbeiteten, rückten mit der „Guggenheim“ Ausstellung systematisch-serielle Kompositionsverfahren in den Vordergrund. LeWitt etwa

⁵⁸³ Sol LeWitt, Ziggurats. Liberating Set-Backs to Architectural Fashion, in: Arts Magazine 41, 1 (Nov. 1966), S. 24f.

⁵⁸⁴ Da das „Jewish Museum“ diesen Plänen mit der „Primary Structures“ Skulpturausstellung zuvorgekommen war, beschränkte sich das „Guggenheim“ auf die Malerei.

⁵⁸⁵ S. Alloway, Systemic Painting, Wiederabdruck in: Battcock, Minimal Art, S. 49, 55f, 58f.

⁵⁸⁶ Diese durften wegen der zeitgenössischen Empfindlichkeiten natürlich nicht „Komposition“ genannt werden. Alloway etwa schrieb in seiner Katalogeinführung: „*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. ebd., S. 58. LeWitt hatte eineinhalb Jahre später allerdings kein Problem mehr damit, über „serielle Kompositionen“ zu schreiben, da das Attribut „seriell“ bereits signalisierte, daß es sich dabei nicht um eine ästhetisch austarierte Komposition handelte, s. Sol LeWitt, Serial Project # 1, in: Aspen 5+6, (Herbst/Winter 1967), Einlage Nr. 17. Zudem hatten Bochner und Dan Graham damals bereits den Vergleich mit den Kompositionen der Neutöner angestellt, s.u.

⁵⁸⁷ 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. 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.

lotete seinerzeit in kleinformigen Modellreihen aus, wie offene und geschlossene Formen nach einem zuvor festgelegten Satz von Regeln kombiniert und variiert werden könnten. So entstand Ende 1966 die aus vier Modellsets bestehende Arbeit „Serial Project No.1 (ABCD)“. Die vier Sets waren planmäßig entwickelte Sequenzen aus gitterartig-offenen und/oder geschlossenen Kuben in verschiedenen Höhenstufen und Abmessungen, die alle von einem Basismaß abgeleitet waren. Die Grundidee der Arbeit war es, sämtliche Kombinationsmöglichkeiten von je zweien dieser Elemente nach dem Prinzip der „Schachtel in der Schachtel“ systematisch auszuschöpfen.⁵⁸⁸ (s. Abb. 60)⁵⁸⁹

Das war der Hintergrund von LeWitts erster Veröffentlichung „Ziggurats“ im „Arts Magazine“.⁵⁹⁰ Vordergründig eine Hommage an die gestaffelten Bürohochhäuser („Ziggurats“) der 50er Jahre in Midtown Manhattan, war die Publikation ein Plädoyer für strikte Planungsvorgaben in der Kunst. Denn als Gebäudetypus waren die Zikkurats das Ergebnis einer restriktiven Bauordnung. Mit der Festlegung auf eine gestaffelte Bauweise seien „*willkürliche oder kapriziöse Entscheidungen*“ verhindert worden, so LeWitt, dennoch gleiche keine Zikkurat der anderen. Es sei eine „*sehr originelle*“ Architektur „*von großem eigenem Wert*“ entstanden, obwohl das Verfahren nicht den „*Regeln von Geschmack und Ästhetizismus*“ entspreche. Leider würden heutige Architekten die undynamisch-spröden, nicht sehr elegant wirkenden Zikkurats wenig schätzen. Er sei aber sicher, daß sich dem unvoreingenommenen Blick ihr Wert als „*valuable work of art*“ noch erschließen werde.

Unschwer zu erkennen, daß die Zikkurats als Ergebnis systematischer Planung für die minimalistische Skulptur stehen.⁵⁹¹ Den Gegenpol dieses konzeptuellen Vorgehens stellte der gestisch-intuitive Schaffensprozess des Abstrakten Expressionismus mit seinen „*willkürlichen oder kapriziösen Entscheidungen*“ dar. Sich davon zu distanzieren, gehörte zum festen Repertoire auch

⁵⁸⁸ S. den Text der Einladungskarte der „Dwan“ Galerie in Los Angeles, die den Grundriß des „Set A“ wiedergibt und mit handschriftlichen Kommentaren versehen ist, in: Meyer, Minimalism, S. 108.

⁵⁸⁹ In: Art International 12, 5 (Mai 1968), S. 23.

⁵⁹⁰ S. hierzu u. im folgenden, LeWitt, Ziggurats, S. 24f.

⁵⁹¹ Das „*undynamische, schwere Lasten*“, das er den Zikkurats attestierte, galt als charakteristisch für die Minimal art.

aller folgenden Artikel zur „konzeptuellen“ oder „seriellen“ Kunst,⁵⁹² obwohl diese Diskussion mittlerweile fast eine Dekade alt war. Eine weitere unverzichtbare Ingredienz waren die verständnislosen „Ästheten alter Schule“, die weiterhin nach „visuellen“ Kicks und Tricks suchten und deshalb das Wesentliche der neuen Arbeiten nicht erkannten - was zeigt, daß die Minimalisten sich auch noch in Zeiten des größten Triumphes gerne als verfolgte Unschuld gaben.⁵⁹³ In LeWitts Artikel übernehmen die Architekten diese Rolle, denen die Schönheit der Zikkurats unzugänglich ist, weil sie nicht den „Regeln von Geschmack und Ästhetizismus“ entsprechen. Deren Qualität, so das gängige Argument, erschließe sich nur dem „neuen“, unvoreingenommenen „Blick“. Kurios ist, daß der konzeptuellen Kunst zuletzt meist doch noch ästhetische Schönheit attestiert wird.⁵⁹⁴ Aber darauf mochte man wohl trotz aller anti-ästhetischen Rhetorik nicht ganz verzichten.

Zwischen den „Zikkurats“ und dem ersten Artikel des Künstlers, der das Attribut „conceptual“ im Titel führte, lag ein knappes Dreivierteljahr. Zwischenzeitlich stellte LeWitt das „Serial Project No.1 (ABCD)“ in der „Scale Models. Drawings“ Schau der „Dwan“ Galerie in New York vor und zeigte eine lebensgroße Version des „Set A“ bei „Dwan“ in Los Angeles.⁵⁹⁵ Die New Yorker Präsentation diente der Kritikerin Lucy Lippard als Aufhänger für ihren monographischen Artikel: „Sol LeWitt: Non-Visual Structures“, der im April 1967 in „Artforum“ erschien.⁵⁹⁶ Diesmal hob auch Lippard primär darauf ab, daß LeWitts neuestes Werk systemorientiert und nicht auf ästhetische Harmonie angelegt sei. Solch eine „konzeptuelle Ordnung“ bereite den Anhängern einer „visuell

⁵⁹² Barbara Rose charakterisierte die minimalistische Skulptur bereits im Jahr 1965 als „thoroughly conceptual art“, vgl. Rose, Looking at American Sculpture, S.34. Ein Jahr zuvor hatte sie den „conceptual approach to composition - the idea is there before the painting“ als herausragendes Merkmal der Malerei der neuen Abstraktion aufgezeigt, vgl. Rose, The Primacy of Color, S. 26.

⁵⁹³ Der Hinweis auf zwar vorhandene, aber seinerzeit für den Erfolg der Minimal art irrelevante Gegner schien als Teil des Avantgarde-Rituals wohl unverzichtbar.

⁵⁹⁴ S.u.

⁵⁹⁵ Einzelausstellung Sol LeWitt, Dwan Gallery, Los Angeles, 10.5.-4.6.1967. Parallel dazu war der Künstler in der großen Übersichtsausstellung „American Sculpture of the Sixties“ des „Los Angeles County Museum of Art“ vertreten.

⁵⁹⁶ S. Lippard, Sol LeWitt: Non-Visual Structures.

ausgerichteten Kunst“ naturgemäß Schwierigkeiten. Denn diese legten falsche Maßstäbe an eine Kunst an, die mit den überkommenen Vorstellungen von Ästhetik gebrochen habe - was die Formulierung „*non-visual*“ signalisieren sollte.⁵⁹⁷ Darin gleiche LeWitts Kunst der anderer „*Strukturisten*“, wie die Kritikerin die Minimalisten seinerzeit nannte. Er und einige Kollegen, „*vor allem Judd, Morris und Andre*“, zerstörten herkömmliche Sehmuster und –gewohnheiten. Deshalb bedürfe es auch eines „*ins Stadium der Unschuld zurückversetzten Auges*“ oder einer „*perfekten Verschmelzung*“ von Auge und Intellekt auf seiten des Betrachters, der mit einer „*völlig konzeptuellen Kunst*“ konfrontiert werde. Allerdings konnte sich selbst Lippard anscheinend nur schwer vorstellen, wie diese Art von Zusammenspiel organisiert sein sollte.⁵⁹⁸ Am Ende des Artikels kam sie jedenfalls doch noch auf die „Schönheit“ von LeWitts „*Strukturen*“ zu sprechen: „*The objects are, in the end, visually impressive. If they were not, they would be mere theoretical illustrations.*“⁵⁹⁹

Ein Vierteljahr nach Lippard, im Sommer 1967, ging ein anderer Freund des Künstlers, der Künstler-Kritiker Mel Bochner, in dem Artikel „*Serial Art. Systems: Solipsism*“ auf LeWitts neue Werkserie⁶⁰⁰ und seine seriellen Kompositionsverfahren ein. Sein Beitrag für das „*Arts Magazine*“ war eine Hommage an LeWitt, Andre und Flavin, deren Arbeiten er wegen ihrer „*klar ersichtlichen und einfach gegliederten Struktur*“ unter dem Oberbegriff „*Serial Art*“ zusammen-

⁵⁹⁷ S. ebd., S. 42. In dem Gegensatzpaar „*visual (or perceptual) order*“ und „*conceptual order*“ klingt die alte Dichotomie von „*relationaler*“ = komponierter und „*nicht-relationaler*“ = unkomponierter Kunst wieder an. Das zeigt der zweite Satz des von Lippard überlieferten, berühmten Diktums LeWitts „*A blind man ... can make art*“, wo es heißt: „*One should not be influenced by how art looks; this is the sole way to eliminate design and relational factors in favor of wholeness, integrity, new forms*“, s. ebd., S. 43.

⁵⁹⁸ „*Confronted by a wholly conceptual art, one tends to turn the eye off and the mind on; ideally the two would be inseparable, but not as they are in the usual viewing experience. It is not a matter of the brain subtly dictating to the eye how to order and associate what it perceives, but of the eye communicating the disorder it perceives to the brain without sacrificing that disorder to an intellectually imposed order*“, vgl. ebd., S. 46.

⁵⁹⁹ Vgl. ebd., S.45f.

⁶⁰⁰ S. Bochner, *Serial Art. Systems: Solipsism*, hier zitiert nach Wiederabdruck in: Battcock, *Minimal Art*, S. 92-102. Den Wiederabdruck illustrierten vier ganzseitige Abbildungen von LeWitts lebensgroßem „*Set A*“, das dort bezeichnenderweise „*Series A*“ betitelt ist.

faßte.⁶⁰¹ „Seriality“ bedeute, erklärte Bochner, daß die Abfolge der Glieder innerhalb eines Werkes auf einem „numerischen System oder einem anderen, vorher festgelegten Verfahren (*Progression, Permutation, Rotation, Umkehrung*)“ beruhe. Der vorgefaßte Plan werde ohne geschmacksdiktierter Anpassungen oder zufallsbedingte Änderungen zu seinem logischen Schluß geführt – das sei das ganze Werk. Dieses Vorgehen, das verglichen mit der Methodik der Vergangenheit nur „systematisch“ genannt werden könne, habe immer als Antithese künstlerischen Denkens gegolten.⁶⁰² Dabei gebe es Parallelen in der Musik: auch Bachs „Kunst der Fuge“ sowie die Werke von Schönberg, Stockhausen und Boulez gründeten auf „exakten logischen Systemen“ statt auf „individueller“, d.h. subjektiver, „Entscheidungsfindung“.⁶⁰³ So sei LeWitts „Set A“ ein „interessantes Beispiel konzeptueller Kunst“, das im Verfahren, wenn nicht im Ergebnis, mit zeitgenössischer serieller Musik vergleichbar sei.⁶⁰⁴ Aus dem „interesting example of conceptual art“ wurde ein Jahr später in der redigierten

⁶⁰¹ S. ebd., S. 93. Neben dem „Set A“ war der Originalartikel im „Arts Magazine“ mit etlichen Installationsfotos von Andres Solo-Schau bei „Dwan“ in L.A., dessen Arbeit „Cuts“ sowie einer Flavin Einzelausstellung bei „Kornblee“ illustriert, s. Bochner, *Serial Art. Systems: Solipsism*, in: *Arts Magazine*, (Sommer 1967), S. 39-41, 43.

⁶⁰² Um sich von der Tradition abzusetzen, durften diese Verfahren natürlich nicht mehr Komposition genannt werden: „*The word 'arrangement' is preferable to 'composition'. 'Composition' usually means the adjustment of the parts, i.e., their size, shape, color, or placement, to arrive at the finished work, whose exact nature is not known beforehand. 'Arrangement' implies the fixed nature of the parts and a preconceived notion of the whole*“, hier zitiert nach dem Wiederabdruck des Artikels in: Battcock, *Minimal Art*, S. 94. Damit grenzte Bochner das systematisch-serielle Vorgehen nicht nur gegen den abstrakt-expressionistischen Bildfindungs“prozeß“ ab. Er instrumentalisierte auch wieder den vielbeschworenen Unterschied zwischen „alten“ europäischen und „neuen“ amerikanischen „Kompositions“strategien.

⁶⁰³ Das war ein Argument von Dan Graham, der in einer Besprechung von Bochners Fotoarbeiten im März 1967 erstmals auf eine Verwandtschaft zwischen den Strukturen in der neuen Skulptur und der Musik hingewiesen hatte, die er mit einem Stockhausenzitat zu belegen suchte, s. Graham, *Models and Monuments*, S. 34. Lippard nahm diesen Vergleich in ihren LeWitt-Artikel auf, wenn auch nur en passant in einem Nebensatz, s. Lippard, *Sol LeWitt: Non-Visual Structures*, S. 43. Später berichtete Graham, daß LeWitt und er sich für Musiktheorie interessierten. Er habe LeWitt auf das Magazin „Die Reihe“ aufmerksam gemacht, in dem „Top“-Komponisten wie Steve Reich und La Monte Young theoretische Beiträge veröffentlichten, s. Tsai, *Interview with Dan Graham*, S. 10.

⁶⁰⁴ Vgl. Bochner, *Serial Art. Systems: Solipsism*, in: *Arts Magazine*, (Sommer 1967), S. 42.

Fassung für Battcocks Reader zur „Minimal art“ ein „*interesting example of seriality*“,⁶⁰⁵ was zeigt, wie nah sich „*conceptual*“, „*serial*“ und „*minimal art*“ im damaligen Verständnis waren. Denn der Künstler rechnete auch Judd und Smithson, die frühzeitig modulartige Elemente eingesetzt hatten, um die formalen Möglichkeiten der Minimal art zu erweitern, der „*serial art*“ zu.⁶⁰⁶ Deren Spektrum reichte für ihn noch über die Minimal art hinaus. So betrachtete der Künstler-Kritiker etwa Edward Muybridges fotografische Bewegungsstudien als frühe Präzedenzfälle serieller Kunst. Mit Jasper Johns, Larry Poons, Jo Baer, Hanne Darboven, Ed Ruscha, Eva Hesse, Paul Mogensen, Dan Graham und - last but not least - sich selbst benannte er weitere Künstler, die bereits einmal mit serieller Systematik gearbeitet hätten.⁶⁰⁷ Abschließend schrieb Bochner den Werken von Andre, Flavin und LeWitt über den seriellen Aspekt hinaus doch noch eine gewisse „*Poesie*“ oder „*Ausstrahlung*“, zu. Wer sich trotzdem immer noch gelangweilt fühle, so der Künstler über potentielle Kritiker, vermisse wohl das „*Heilige*“ in der Kunst, statt deren Autonomie und Neutralität zu akzeptieren.⁶⁰⁸

LeWitts zweite Veröffentlichung „Paragraphs on Conceptual Art“ erschien parallel zu Bochners „Arts Magazine“ Artikel im Juni 67 in „Artforum“.⁶⁰⁹ Damals zeigte der Künstler die lebensgroße Version des „Set A“ bei „Dwan“ in Los Angeles, wo er auch auf der großen Übersichtsausstellung „American Sculpture of the Sixties“ vertreten war.⁶¹⁰ Sein Artikel ist mit Werken jener Künstler illustriert, die Bochner bereits in seinem „Serial Art“ Artikel aufgeführt hatte und die ein halbes Jahr später in dessen „Art in Series“ Ausstellung im „Finch College Museum of Art“ mitwirkten. Neben Skulpturen und Entwürfen von Judd, Andre, Flavin, Morris, Smithson und LeWitt selbst⁶¹¹ waren dies Jo Baers Monochromien, Architekturfotos von Dan Graham sowie ein Diagramm

⁶⁰⁵ Vgl. die überarbeitete Fassung des Artikels, in: Battcock, Minimal Art, S. 101.

⁶⁰⁶ S. ebd., S. 100.

⁶⁰⁷ S. ebd.

⁶⁰⁸ S. ebd., S. 102.

⁶⁰⁹ S. LeWitt, Paragraphs on Conceptual Art.

⁶¹⁰ Einzelausstellung Sol LeWitt, Dwan Gallery, Los Angeles, 10.5.-4.6.1967.

⁶¹¹ Die Arbeiten dieser Künstler hatte die Kritikerin Barbara Rose ja schon im Jahr 1965 als „*thoroughly conceptual art*“ charakterisiert, vgl. Rose, Looking at American Sculpture, S. 34.

und ein Diasec-Fotoabzug von Mel Bochners Stapelskulpturen. Auch Eva Hesse und Ruth Vollmer, enge Freundinnen LeWitts, waren mit einer Zeichnung bzw. einer plastischen Arbeit mit seriellen Motiven vertreten. Aus diesem Kabinett geometrischer Formen und Strukturen fiel einzig der Kalifornier Ed Ruscha etwas heraus, der seinerzeit das Layout von „Artforum“ besorgte. Denn seine Fotosequenzen aus dem Buchprojekt „Every Building on the Sunset Strip“,⁶¹² zeigten auch Bäume und „amorphes“ Grün.⁶¹³

LeWitts „Conceptual art“ Artikel war von „Artforum“ für die erste New Yorker Ausgabe nachgefragt worden,⁶¹⁴ in der auch Morris und Smithson vertreten waren und Fried seine Generalkritik an der Minimal art formulierte. Sein Beitrag war kein fortlaufender Text, sondern bestand aus mehr oder weniger ausgearbeiteten, oft recht willkürlich aneinandergereihten Thesen. Einleitend stellte LeWitt fest, daß er die Art von Kunst, mit der er zu tun habe, als „*conceptual art*“ bezeichne. Er lehne den Begriff „*minimal art*“ als auch alle alternativen Prägungen wie „*primary structures*“, „*reductive*“, „*rejective*“, „*cool*“ oder „*mini-art*“ ab. Keiner der ihm bekannten Künstler, so LeWitt, würde sich als Vertreter einer Kunstrichtung bekennen, die mit diesen Begriffen belegt werde. Diese Formulierungen seien wohl Teil einer Geheimsprache, die Kritiker verabredeten, um in den einschlägigen Publikationen miteinander zu kommunizieren.⁶¹⁵ Der Terminus „*conceptual art*“ war also auch ein Ersatz für den ungeliebten Begriff Minimal art. Darüber hinaus diente er ihm als medien- und gattungsunabhängiger Oberbegriff für all jene Arbeiten, die unter systematisch-seriellen Gesichtspunkten konzipiert waren. Denn für LeWitt bedeutete der Begriff „konzeptuelle Kunst“ vor allem, daß eine Arbeit nach einer vorgefaßten Idee oder einem Plan ausgeführt wurde.⁶¹⁶ Zweck dieser Definition war immer noch die programmatische Abgrenzung von expressionistischer Kunst, was

⁶¹² Der Künstler hatte dafür jedes Haus am „Sunset Strip“ fotografiert und zu einer leporelloartigen Panoramaansicht montiert.

⁶¹³ S. LeWitt, Paragraphs on Conceptual Art, S. 79-82.

Neben den hier genannten Werkbeispielen waren noch eine Zeichnung von Jane Klein Marino und ein Relief von Paul Mogensen abgebildet.

⁶¹⁴ In einer Art Vorwort auf der ersten Seite des Artikels hatte LeWitt geschrieben: „*The editor has written me that he is in favor of avoiding 'the notion that the artist is a kind of ape that has to be explained by the civilized critic'*“, vgl. ebd., S. 79.

⁶¹⁵ Vgl. ebd., S. 80.

sich an etlichen Passagen des Textes festmachen läßt.⁶¹⁷ So sollte die Arbeit eines mit konzeptueller Kunst befaßten Künstlers „*mentally interesting*“ aber „*emotionally dry*“ sein,⁶¹⁸ weil Subjektivität und Emotion bekanntlich mit dem gestisch-intuitiven Schaffensprozeß des Abstrakten Expressionismus gleichgesetzt wurden.⁶¹⁹ Diesem sollte mit der „*multiple modular method*“ der konzeptuellen Kunst ein planmäßiges Vorgehen entgegengesetzt werden, wodurch „*the arbitrary, the capricious, and the subjective*“ weitestgehend eliminiert würden.⁶²⁰ Im Gegensatz zu anderen Kunstformen, bei denen das „*Konzept im Verlauf der Ausführung verändert*“ werden könne, müßten in der „*konzeptuellen Kunst*“ „*alle Pläne und Entscheidungen im voraus*“ getätigt werden. Die Ausführung sei „*nurmehr eine mechanische Angelegenheit*“, bei der auch die handwerkliche Geschicklichkeit des Künstlers keine Rolle mehr spiele. Der anti-expressionistische Impetus der Zeit hatte sich schon früher in Maschinenmetaphern geäußert, so etwa vier Jahre zuvor bei Warhol, der wie „*eine Maschine*“ sein wollte.⁶²¹ Jetzt wurde „*die Idee*“ bei LeWitt „*zu einer Maschine*“, „*die die Kunst macht*.“⁶²²

Um zu verhindern, daß durch die Hintertür wieder ein emotionaler Gehalt importiert werde, riet LeWitt von komplexen Formen, auffälligen Farben oder

⁶¹⁶ S. ebd., S. 80, 83.

⁶¹⁷ S. ebd. Dieselbe Intention ist auch bei Lippard und Bochner zu finden; etwa wenn Lippard davon spricht, daß der rigorose „*conceptualism*“ in LeWitts Generation die bisher in der Kunst gepflegte „*emotion*“ ersetze, (vgl. Lippard, Sol LeWitt: Non-Visual Structures, S. 46), oder Bochner LeWitts „*complex, multipart structures*“ als „*Konsequenz eines rigiden logischen Systems*“ betrachtet, das „*individuelle Persönlichkeitsfaktoren*“ so weit wie möglich ausschließe, vgl. Bochner, Serial Art. Systems: Solipsism, in: Battcock, Minimal Art, S. 101.

⁶¹⁸ Vgl. LeWitt, Paragraphs on Conceptual Art, S. 80, 83.

⁶¹⁹ Das war auch der Grund, warum LeWitt, wie die beiden anderen Autoren, so großen Wert darauf legte, daß während des Produktionsprozesses keine Modifikationen vorgenommen werden sollten. Als Improvisationen hätten diese einen ungewollten Einbruch von Subjektivität in den Schaffensprozeß bedeutet, s. ebd. S. 80.

⁶²⁰ So heißt es in dieser Passage auch: „*To work with a plan that is pre-set is one way of avoiding subjectivity*“, vgl. ebd.

⁶²¹ „*The reason I'm painting this way is that I want to be a machine and I feel whatever I do and do machine-like is what I want to do*“, vgl. G.R. Swenson, What is Pop art?, in: Art News 62, 7 (Nov. 1963), S. 26.

⁶²² „*The idea becomes a machine that makes the art*“, vgl. LeWitt, Paragraphs on Conceptual Art, S. 80.

Texturen, monumentalen Formaten sowie exzessivem Einsatz neuer Materialien ab. Als „*expressive Mittel*“ verstärkten diese noch die „*Materialität*“, den „*offensichtlichsten und expressivsten Inhalt*“ dreidimensionaler Kunst. Dieser lenke ohnehin schon von der eigentlichen Idee ab und widerspreche dem „*nicht-emotiven*“ Gehalt des Objektes, wodurch eine „*andere Art von Expressionismus*“ geschaffen werde. Deshalb plädierte LeWitt für einen sparsamen Einsatz der Mittel. Eine Idee etwa, die besser zweidimensional umgesetzt werden könne, solle nicht in drei Dimensionen ausgeführt werden. Überdies könnten Ideen auch „*mit Zahlen, Fotografien, Worten oder auf irgendeine andere Weise*“ ausgedrückt werden, wobei das Medium unwichtig sei.⁶²³ Auf dem Weg von der Idee zur sichtbaren Form sei jeder Schritt des Prozesses wichtig. Die Idee selbst, sogar wenn sie nicht sichtbar gemacht werde, sei so sehr ein Kunstwerk wie jede vollendete Arbeit, postulierte LeWitt, der auch alle Zwischenschritte wie Skizzen, Zeichnungen, fehlgeschlagene Arbeiten oder Modelle für bedeutsam hielt. Davon seien diejenigen, welche den gedanklichen Prozess des Künstlers zeigten, manchmal interessanter als das fertige Werk.⁶²⁴ Denn die konzeptuelle Kunst solle „*eher den Geist*“ des Betrachters ansprechen als sein „*Gefühl*“ oder „*Auge*“. Kunst, die in erster Linie das Auge oder die Wahrnehmung anspreche, so LeWitt, würde besser als wahrnehmungsorientierte Kunst („*perceptual art*“) bezeichnet, womit der zweite Widerpart konzeptueller Kunst benannt war. Dieser Kategorie gehörten für ihn die meisten Werke der Op-art, der kinetischen Kunst und der „*light*“ oder „*color art*“ an. In der konzeptuellen Kunst hingegen sollten Kaprice, Geschmack und „*andere Grillen*“ bewußt unterbleiben.⁶²⁵

Andererseits aber stellte LeWitt fest, daß konzeptuelle Kunst „*eigentlich nicht viel mit Mathematik, Philosophie, oder einer anderen geistigen Disziplin*“ zu tun habe. Sie sei selbst nicht theoretisch und auch nicht dazu da, Theorien oder philosophische Systeme zu illustrieren. Die besten Ideen seien oft sehr einfach, und wenn Künstler Mathematik benutzten, dann meist einfache arithmetische Zahlensysteme.⁶²⁶ Das Diktum des Künstlers, daß konzeptuelle Kunst

⁶²³ Vgl. ebd., S. 83.

⁶²⁴ Vgl. ebd.

⁶²⁵ Vgl. ebd.

⁶²⁶ Er wies wohl auch deshalb darauf hin, daß es sich bei der Mathematik, die von den meisten Künstlern benutzt werde, um einfache Arithmetik oder

nicht notwendigerweise logisch sei, weil „konzeptuell logische Ideen“ in der Wahrnehmung „unlogisch“ erscheinen könnten, gilt auch für seinen Text, dessen Widersprüche ihm selbst nicht verborgen blieben.⁶²⁷ So mochte er allem Mißtrauen gegen musische Eingebungen zum Trotz auf die künstlerische Intuition nicht ganz verzichten. Diese siedelte er aber nicht im Verlauf, sondern zu Anfang des Schaffensprozesses an: die Idee zu einer Arbeit könne den Künstler selbst überraschen, schrieb LeWitt und, daß „Ideen durch Intuition“ gewonnen würden.⁶²⁸

Aufgrund der Bildbeispiele und des Textes darf bezweifelt werden, ob LeWitt bereits an eine weitgehend entstofflichte, im traditionellen Sinne objektlose Kunst dachte, die erst in der Vorstellung des Rezipienten Gestalt annahm.⁶²⁹ Obwohl er für einen sparsamen Einsatz der Mittel plädierte und erwog, gestalterische Ideen durch Fotos oder Worte zu vermitteln, reflektierte er dennoch über die angemessene Größe einer Arbeit.⁶³⁰ Er glaubte, daß erst eine fertiggestellte Arbeit richtig wahrgenommen und verstanden werden könne,⁶³¹

einfache Zahlensysteme handele, um Distanz zu den seinerzeit hochaktuellen „Experiments in Art and Technology“ zu schaffen, deren Macher eine Vereinigung von Kunst, Wissenschaft und Technologie propagierten, s. ebd., S. 80.

⁶²⁷ Im letzten Absatz der „Paragraphs“ heißt es: „*These ideas are the result of my work as an artist and are subject to change as my experience changes. ... If the statements I make are unclear it may mean the thinking is unclear. Even while writing these ideas there seemed to be obvious inconsistencies (which I have tried to correct, but others will probably slip by)*“, vgl. ebd., S. 83.

⁶²⁸ Vgl. ebd., S. 80.

⁶²⁹ Dieser Gedanke wurde erst Anfang 1968 wirklich virulent, als Lippard und Chandler ihn zum zentralen Motiv ihres Artikels „The Dematerialization of Art“ erhoben, s. Lippard u. Chandler, The Dematerialization of Art.

⁶³⁰ S. LeWitt, Paragraphs on Conceptual Art, S. 83. Daß die Abmessungen eines Objektes für LeWitt nicht unwichtig waren, zeigen auch die Anmerkungen auf der Einladungskarte zu seiner Einzelausstellung in der „Dwan“ Galerie in Los Angeles, wo er den zu einer raumgreifenden Installation aufgeblasenen „Set A“ des „Serial Project No.1“ zeigte: „*There are two measurements used: 28“ & 81“ 28“ is less than the size of the observer who must look down to see it. 81“ is higher than most people who must look up to see it entirely*“, vgl., Meyer, Minimalism, S. 108.

⁶³¹ S. LeWitt, Paragraphs on Conceptual Art, S. 80. Lippard, die in engem Rapport mit dem Künstler stand, stimmte damals - ein Dreivierteljahr vor dem „Dematerialization“ Artikel - auch in diesem Punkt mit LeWitt überein: „*The modular or unitary idea ... is interesting only when employed as a vehicle for ideas that are not in themselves visually self-evident, that can not*

und formulierte Direktiven, wie die Grundformen einer Arbeit bei der „*multiple modular method*“ auszusehen hätten.⁶³² Zwar erklärte er die Idee an sich schon zum Kunstwerk, dies allerdings in einer Textpassage über den Eigenwert vorbereitender Werkstadien wie flüchtige Skizzen, Zeichnungen, Modelle oder fehlgeschlagene Arbeiten. Dabei ging es ihm wohl darum, Zwischenprodukte zu nobilitieren, die auf dem Weg vom Entwurf zur Realisation anfallen. Denn das war seinerzeit ein virulentes Thema.

Eine der ersten Ausstellungen, die den „fertigen“ Arbeiten junger Künstler auch „*developmental, related and/or inspirational material*“ zugesellt und nach dem Verhältnis von beidem gefragt hatte, war Mitte 1966 die „Art in Process: The Visual Development of a Structure“ Schau des „Finch College Museum of Art“ gewesen.⁶³³ Zudem entstanden parallel zu den Planungen für die „New York City Outdoor Sculpture Show“ 1967 eine Flut von unrealisierten und teils auch unrealisierbaren Projektentwürfen, deren künstlerischer Stellenwert definiert werden mußte. Damit stellte sich die Frage, wie verworfene oder nicht ausgeführte Projektskizzen oder –modelle bewertet werden sollten. Gleiches galt für Fotografie und Fotomontage, die als Hilfsmittel für Projektentwürfe (z.B. Christo), als Dokumentationsmedium für ephemere Aktionen (Walter de Maria, Robert Smithson) und als Material für Printprojekte (Dan Graham, Ed Ruscha) immer wichtiger wurden. LeWitt, der eine Planskizze seines „Serial Project No. 1“ als Graphik auflegte,⁶³⁴ ging es wohl auch darum, bislang der Plastik untergeordnete Medien „aufzuwerten“.⁶³⁵

be pictured mentally in their entirety and can not be diagrammed and experienced, but must be made“, vgl. Lippard, Sol LeWitt: Non-Visual Structures, S. 45.

⁶³² S. LeWitt, Paragraphs on Conceptual Art, S. 80.

⁶³³ Diese Ausstellung, an der auch Flavin, Judd, LeWitt, Morris, Smithson beteiligt waren, sollte den künstlerischen Denkprozeß von ersten Anregungen über vorbereitende Entwürfe bis hin zum fertigen Werk dokumentieren, s. das Vorwort von Elayne H. Varian, in: Art in Process: The Visual Development of a Structure.

⁶³⁴ S. Meyer (Hrsg.), Minimalism, Abb. S. 108.

⁶³⁵ Wenn man Dan Graham glauben darf, der den Wegwerfgedanken als eine „*key-idea*“ der frühen 60er Jahre beschreibt, hat LeWitt den Wert der eigenen Zeichnungen erst im Laufe der Zeit erkannt. Den Lernprozeß könnte eine Begegnung mit dem Schweizer Galeristen Bruno Bischoffberger in Gang gesetzt haben, über die Graham folgendes berichtet: „*I also remember taking Bruno Bischoffberger to see (Dan) Flavin and LeWitt. Sol had*

Mit dem „*multiple modular system*“ konnte man sich nicht nur von expressio-
nistischer Kunst distanzieren. Die serielle Kombinatorik hatte einen weiteren
Vorteil: da „*der Plan ... das Design*“ übernahm,⁶³⁶ mußte der Künstler nicht
ständig Neues ent- oder verwerfen. Statt von Inspiration und Kreativität ab-
hängig zu sein, konnte er auf die systemimmanente Logik zurückgreifen. Dabei
zählte einzig Stringenz, nicht aber visuelle Wirkung oder Innovationsgrad. Die-
se Auffassung klingt auch in anderen Künstlerschriften an, etwa bei Smithson
oder Dan Graham. Zum einen litten viele Künstler wohl unter den rasanten
Veralterungszyklen und dem ständigen Innovationsdruck der 60er Jahre. Zum
anderen diente diese „Verweigerungshaltung“ als Argument gegen die „über-
kommene“ „*Avantgarde-Ideologie*“ der Formalisten, denen einzig formale Inno-
vation als Motor des Fortschritts in der Kunst galt.⁶³⁷ Gerade die Behauptung,
daß Innovation und Ästhetik irrelevant seien, stützte in diesem Fall den eige-
nen Avantgardeanspruch gegenüber den Formalisten. Deshalb wird in den
zeitgenössischen Texten zur „serial“ oder „concept art“ auch stets festgehal-
ten, daß ein Publikum, das diese Kunst nicht goutiere, falsche Erwartungen
habe. Wer traditionell ästhetisch-visuell geprägt sei, in der Kunst etwas Heili-
ges sehe oder „emotionale Kicks“ von ihr erwarte, könne konzeptueller Kunst

*these drawings; they were just garbage for him, so he was selling them for
fifty dollars*“, vgl. Tsai, Interview with Dan Graham S. 8. Eine Entwurfsskizze
Sol LeWitts aus dem Besitz Bruno Bischofbergers diente schließlich auch
als Illustration in Lippards und Chandlers „Dematerialization“ Artikel in Art
International, s. Lippard u. Chandler, The Dematerialization of Art“, S. 36.

⁶³⁶ S. LeWitt, Paragraphs on Conceptual Art, S. 80.

⁶³⁷ Gegen die Idee des „Fortschritts“ in der Kunst, den Glauben an eine
„*kreative Evolution*“ und die „*Avantgarde-Ideologie*“ zogen vor allem Robert
Smithson und Dan Graham zu Felde, s. z.B. Smithson, Quasi-Infinites and
the Waning of Space, S. 28f, u. Dan Graham, Muybridge Moments, in: Arts
Magazine 41, (Febr. 1967), S. 24f, hier: S. 24. Auch Smithson empfahl
damals „*repetition and serial order*“, um den „*Modernist claims to originality*“
zu begegnen, vgl. Smithson, Ultramoderne, S. 31. Ein anderer Grund für die
Skepsis gegenüber dem Avantgarde-Gedanken waren wohl die Ängste der
Künstler und ihrer Verbündeten, daß sie selbst Opfer der zyklischen Erneue-
rung werden könnten. Diese Befürchtungen werden in einem Artikel des
Künstler-Kritikers Peter Hutchinson laut, der selbst erst sehr spät zum Zirkel
der Minimalisten vorgestoßen war. Er warf Lippard vor, mit der „*Eccentric
Abstraction*“ Ausstellung eine „künstliche“ Nachfolgebewegung der Minimal
art zu konstruieren, s. Peter Hutchinson, The Critics' Art of Labeling, in: Arts
Magazine 41, 7 (Mai 1967), S. 19f.

natürlich nichts abgewinnen, heißt es bei LeWitt, Lippard und Bochner.⁶³⁸ Damit erklärten sie sowohl die Anhänger des Abstrakten Expressionismus als auch der formalistischen Schule zu Reaktionären. Dennoch fühlten sich alle drei Autoren verpflichtet, der konzeptuellen Kunst letztlich doch noch Poesie, Ausdruckskraft oder Schönheit zu konzедieren.⁶³⁹ Auch LeWitt war in diesem Punkt ambivalent. Einmal heißt es, es sei gleichgültig, wie ein Kunstwerk aussehe. Dann jedoch weist er darauf hin, daß ein Werk nicht zwangsläufig verworfen werden müsse, nur weil es anfangs nicht gut aussehe: was zuerst befremdlich wirke, stelle sich manchmal doch noch als „*visually pleasing*“ heraus.⁶⁴⁰

Das Attribut „*conceptual*“ bedeutete ursprünglich einfach nur das Gegenteil von „intuitiv“, d.h. „geplant“ und somit „nicht abstrakt-expressionistisch“. Es wurde zuerst auf die geometrisch-reduzierte abstrakte Malerei und dann auch auf die minimalistische Skulptur angewandt, um den grundsätzlichen Unterschied der neuen Kunst zur Vorgängerbewegung deutlich zu machen. Mit der „Systemic Painting“ Ausstellung 1966 verschob sich der Akzent des Wortes. Der serielle Aspekt der geometrisch-reduzierten Kunst trat in den Vordergrund und LeWitt, Lippard und Bochner benutzten das Kompositum „*conceptual art*“ als Synonym für modulartig aufgebaute minimalistische Skulpturen sowie für multimediale, seriell-systematische Kompositionen ihrer Freunde. Damit kamen sie dem „*Concept Art*“ Begriff des Musikers Henry A. Flynt nahe. Der hatte den Terminus in einem Aufsatz von 1961 über serielle Musik und mathematische Theoreme geprägt, welcher 1963 in La Monte Youngs Fluxus-Schrift „An Anthology“ aufgenommen wurde. 1967/68 wurde die Bedeutung des Begriffes noch einmal erweitert, als jüngere Künstler statt herkömmlicher Kunstobjekte kunstfremde Texte oder Diagramme ausstellten, oder sich „unkünstlerischer“ Medien wie der Fotokopie bedienten.⁶⁴¹ Ein Präzedenzfall dafür

⁶³⁸ S. Lippard, LeWitt: Non-Visual Structures, S. 42, 46, u. Bochner, Serial Art. Systems: Solipsism, S. 43, u. LeWitt, Paragraphs on Conceptual Art, S. 80.

⁶³⁹ S. Lippard, LeWitt: Non-Visual Structures, S. 46, u. Bochner, Serial Art. Systems: Solipsism, S. 43.

⁶⁴⁰ Vgl. LeWitt, Paragraphs on Conceptual Art, S. 80.

⁶⁴¹ Dies war auch eine Reaktion gegen die auf tradierte Gattungen fixierten Formalisten. Barbara Rose hatte im Frühjahr 1967 in dem gegen die formalistische Kritik gerichteten Artikel „The Value of Didactic Art“, (s.o., Kap. 3.2.), die Idee des autonomen Kunstwerks zugunsten eines anti-formalen,

war die 1966 von Mel Bochner für die „School of Visual Arts“ kuratierte Weihnachtsausstellung „Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art“.⁶⁴² Darin präsentierte Bochner Drucksachen unterschiedlichster Provenienz zusammen mit Werkzeichnungen von u.a. Andre, Judd, LeWitt und Smithson.⁶⁴³ Weil das Geld für Rahmen fehlte, wurden schließlich auch die Originalzeichnungen durch Fotokopien ersetzt und mit den anderen Materialien in Schnellheftern auf Stehpulten gezeigt.⁶⁴⁴ Ein anderer Präzedenzfall war Joseph Kosuths Ausstellung „Fifteen People Present their Favorite Books“. Bei der 1967 in Kosuths „Lannis Gallery“⁶⁴⁵ ausgerichteten Schau zeigte der als Maler ausgebildete Künstler allein die „Lieblingsbücher“ einer Reihe von Kollegen, darunter Morris, Smithson und LeWitt.⁶⁴⁶ Als „Lieblingsbücher“ firmierten dabei etliche Lexika sowie mathematische und andere naturwissenschaftliche Handbücher.⁶⁴⁷ Kosuth hatte da-

aber theoretisch „aufgeladenen“ Objektes verabschiedet. In England, der Heimat der „Art & Language“ Gründer, war die formalistische Schule gleichfalls prominent vertreten. Anthony Caro unterrichtete an der seinerzeit berühmtesten Kunstakademie der Insel, der „St. Martin’s School of Art“, an der Michael Fried als Gastdozent lehrte.

⁶⁴² „Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art“, Visual Arts Gallery, School of Visual Arts, Weihnachten 1966. Carl Andre, Joe Baer, Donald Judd, Sol LeWitt und Robert Smithson lieferten das Material zu der von Bochner als Absolventen der Schule kuratierten Weihnachtsausstellung.

⁶⁴³ Benjamin H.D. Buchloh betrachtet dieser Schau als erste „wirklich konzeptuelle Ausstellung“, vgl. Buchloh, *From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique. Some Aspects of Conceptual Art 1962-1968*, zitiert nach der gekürzten deutschen Fassung in: 1968. *Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft*, hrsg. v. Marie Luise Syring, (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Städtische Kunsthalle Düsseldorf), Köln 1990, S. 86-99, hier: S. 87.

⁶⁴⁴ S. Mel Bochner, *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art*, Genf u. Köln u. Paris 1997. Es handelt sich hierbei um die Faksimileausgabe der Hefter, die Bochner in vierfacher Ausführung auslegte. Die nivellierende und den Werkbegriff hinterfragende Präsentationsform war allerdings noch finanzieller Not geschuldet.

⁶⁴⁵ Seine Künstlergalerie firmierte auch unter dem Namen „Museum of Normal Art“.

⁶⁴⁶ Auch Ad Reinhardt wirkte daran mit, s. Joseph Kosuth, *Art after Philosophy*, Wiederabdruck in: *Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965*, hrsg. v. Gerd de Vries, S. 137-176, hier: S. 170.

⁶⁴⁷ Vgl. Lippard u. Chandler, *The Dematerialization of Art*, S. 32f. Auf das große Interesse zeitgenössischer Künstler an „*printed matter*“ aller Art wie Werbeschriften, mathematischen Formelsammlungen, naturwissenschaftli-

mals bereits mit seiner Werkserie „Art as Idea as Idea“ begonnen, fototechnische Vergrößerungen lexikalischer Dingdefinitionen auf Leinwand, deren bildliche Vergegenwärtigung der Phantasie des Betrachters überlassen blieb. Seine Aktivitäten schienen Lucy Lippards und John Chandlers These von der zunehmenden „Entstofflichung“ der Kunst zu stützen, welche die beiden Kritiker Anfang 1968 in einem „Art International“ Artikel als Gegengift zur „retinalen“ Ästhetik der Formalisten formulierten.⁶⁴⁸ Um ihre These zu belegen, stellten sie ein buntes Potpourri aus Minimal art und neuerer serieller, multi-medialer Kunst, Fluxus- und neodadaistischer Performance sowie konkreter Poesie unter dem Label „*ultra-conceptual art*“ zusammen.⁶⁴⁹ Diese Mischung war beispielhaft für die Bandbreite dessen, was in den nächsten Jahren als konzeptuelle Kunst galt. Dabei kommt der Gedanke auf, daß Lippard und Chandler mit ihrer Publikation die Konzeptkunst als neues Genre erst erfunden haben. Noch im selben Jahr zeigte Seth Siegelau, fortan einer der rührigsten Galeristen in punkto Konzeptkunst, eine Ausstellung Douglas Hueblers, die nur aus einem Katalog des Künstlers bestand. Ein anderes Projekt Siegelaus war ein als „Xerox Book“ bekannt gewordenes Künstlerbuch. Alle sieben an dem Projekt beteiligten Künstler bedienten sich des Mediums der Fotokopie, um je 24 Sei-

chen Darstellungen und Diagrammen hatte Robert Smithson schon 1966 hingewiesen, s. Smithson, *Entropy and the New Monuments*, S. 29. Die „Dwan“ Galerie widmete dem Thema „Sprache in der Kunst“ im Sommer 1967 die Ausstellung „Language to Be Looked at and/or Things to be Read“, für die Smithson unter dem Pseudonym „Eton Corrasable“ einen Presstext schrieb, s. Robert Smithson, *Press Release*, in: *The Writings of Robert Smithson*, S. 104. Die Ausstellung vereinte zeitgenössische und historische Beispiele für die Verwendung von Schrift in der Kunst. Angefangen bei Duchamp und futuristischer Typographie reichte das Spektrum über Magritte bis hin zur Pop-art und den Minimal Künstlern der Galerie. LeWitts Ausstellungbeitrag war die Graphik zu seinem „Set A“, die auch als Vorlage der Einladungskarte für die Soloschau bei „Dwan“ in L.A. gedient hatte. Diese bewertete ein zeitgenössischer Kommentator, der sich mehr solcher Werkbeispiele in der Schau gewünscht hätte, bezeichnenderweise als gelungenes „*example of practical typography and design*“, vgl. Dennis Adrian, *New York*, in: *Artforum* 6, 1 (Sept. 1967), S. 56-60, hier: S. 59.

⁶⁴⁸ S. Kap. 3.2.

⁶⁴⁹ Die Autoren siedelten diese „Entstofflichung“ im Spannungsfeld von minimalistischer Reduktion, dadaistischer Aktion und dem Eindringen der flüchtigen Zeitkünste Performance und Tanz in die traditionelle Sphäre von Malerei und Skulptur an, s. Lippard u. Chandler, *The Dematerialization of Art*, u. die Analyse dazu in: Kap. 3.2.

ten zu gestalten.⁶⁵⁰ Neben Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth und Lawrence Weiner, die heute als Konzeptkünstler par excellence gelten, wirkten auch Carl Andre, Robert Morris und Sol LeWitt an diesem Projekt mit.⁶⁵¹

LeWitt benutzte auch zukünftig das Medium Buch für graphische Projekte, die oftmals seine Einzelausstellungen als Publikation begleiteten.⁶⁵² Im Jahr 1968 begann er eine neue Werkserie, die „Wall-Drawings“, von Assistenten ausgeführte seriell-lineare Wandmalereien. Der Künstler, der neben den „Wandzeichnungen“ sein plastisches Werk fortführte, meldete sich 1969 noch einmal mit einem Artikel, den „Sentences on Conceptual Art“ zu Wort. Der wurde nach seiner Erstveröffentlichung in der Zeitschrift „0-9“ in die Schriftenreihe der „Art & Language“ Gruppe, dem Organon der frühen Konzeptkunst, aufgenommen.⁶⁵³ Damit galten LeWitts Artikel bald als Manifestkündeln der Konzeptkunst, obwohl zumindest der erste, wie gezeigt, noch einer anderen Traditionslinie angehörte.⁶⁵⁴

Dan Flavin und Mel Bochner, Dan Graham, Peter Hutchinson

Flavin wurde 1965 als Autor aktiv. Seine ersten Publikationen dienten primär dazu, seine künstlerischen Absichten zu verdeutlichen bzw. die Rezeption sei-

⁶⁵⁰ Mel Bochners der Not geschuldete Xerox-Ausstellung „Working Drawings and Other Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art“ erwies sich so im nachhinein als Modellfall.

⁶⁵¹ Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner, [Xerox Book], hrsg. v. Seth Siegelaub u. John W. Wendler, New York 1968.

⁶⁵² S. z.B. Sol LeWitt, 49 Three-Part Variations Using Three Different Kinds of Cubes, hrsg. v. Galerie Bischofberger, Zürich 1969.

⁶⁵³ LeWitt, Sentences on Conceptual Art, in: 0-9, 5 (Jan. 1969), S. 3-5, wiederabgedruckt in: Art-Language 1, 1 (Mai 1969), S. 11-13. Der zweite Artikel erweitert und variiert etliche Kerngedanken der „Paragraphs“ in 32 kurzen Statements. LeWitt geht darin auch auf aktuelle Entwicklungen ein, indem er das Wort als eigenständiges künstlerisches Ausdrucksmittel stärker aufwertet als in der vorhergehenden Veröffentlichung. Dennoch betrachtete er seine „Sätze“ ausdrücklich nicht als Kunst, was einige Mitglieder der „Art & Language“ Gruppe für ihre Texte reklamierten, s. LeWitt, Sentences on Conceptual Art, Wiederabdruck in: On Art/Über Kunst, S. 186-191 (Originaltext u. deutsche Übersetzung), hier: S. 188, 190.

⁶⁵⁴ Deshalb ist Stemmricks Entscheidung, diesen Text nicht in seine Minimal Art Anthologie aufzunehmen, da er in eine Textsammlung zur Konzeptkunst gehöre, zumindest problematisch, s. Stemmrich, Minimal art, S. 23.

ner „*electric light art*“⁶⁵⁵ zu steuern. Deren Interpretation wollte er nicht allein Kritikern überlassen, von denen er keine allzu hohe Meinung hatte, wie noch zu zeigen ist.⁶⁵⁶ Im Sommer 1965 stellte der Künstler in einem Statement für die Zeitschrift „Art Voices“ fest, daß seine Kunst der „*dramatischen Dekoration*“ in der „*noch jungen Tradition der plastischen Revolution*“ stehe, die „*von der russischen Kunst vor nur vierzig Jahren Besitz ergriffen*“ habe.⁶⁵⁷ Er behauptete also, in der Traditionslinie der Konstruktivisten zu stehen, obwohl seine „Icons“ und die als Ready-mades eingesetzten Neonstäbe neodadaistischer Assemblage und Pop-art formal, inhaltlich und zeitlich näher standen. Auch die Widmung einer Werkserie an Wladimir Tatlin diene dazu, diesen Anspruch zu untermauern. Da im Zuge des Op-art Booms die geometrisch-abstrakte Kunst 1965 auf dem Vormarsch war und die anderen Tendenzen auf die Ränge verwies, schien es ihm wohl opportun, sich eher als Erbe der Russen als von Duchamp zu präsentieren.⁶⁵⁸ Deshalb distanzierte er sich auch von der Kunstphilosophie im Geiste des „Vaters“ der Pop-art.⁶⁵⁹ Die Frage, ob etwas Kunst sei oder nicht, habe sich unter Künstlern zu einer intellektuellen Pose nach dem Vorbild Duchamps entwickelt. Diese schmeichele zwar dem Ego, so Flavin, bringe den Kollegen sonst aber nicht viel.⁶⁶⁰ Er reagierte künftig äußerst

⁶⁵⁵ Vgl. Dan Flavin, in daylight or cool white. an autobiographical sketch, in: Artforum 4, 4 (Dez. 1965), S. 20-24, hier: S. 22.

⁶⁵⁶ Flavin hatte schon im April 1963 mit einem Leserbrief in „Art News“ gegen eine Rezension der „New Work“ Ausstellung der „Green“ Galerie protestiert, s. Leserbrief von Dan Flavin, in: Arts News 62, 2 (April 1963), S. 6 u. s.u.

⁶⁵⁷ S. The Artists Say: Dan Flavin, in: art voices 4, (Sommer 65), S. 72, wiederabgedruckt in: Three installations in fluorescent light, (Ausst.-Kat. Köln 1973/74), S. 84.

⁶⁵⁸ Seinen Anspruch, ein „seriöser“ abstrakter Künstler zu sein, unterstrich Flavin damals auch durch einen Vergleich seiner „Diagonale“ mit Brancusis „Endloser Säule“. Beide Werke setzte er schließlich noch mit dem dem Kantischen „Erhabenen“ gleich, s. Flavin, in daylight or cool white, S. 24.

⁶⁵⁹ Dan Grahams Erinnerungen zeigen, daß eine Pop-art Vergangenheit ein Handicap für jemanden bedeutete, der sich in den Kreisen der Minimalisten bewegte. So berichtet er über das Mißtrauen, das Robert Smithson anfänglich wegen seiner frühen Arbeiten entgegengebracht wurde: „*So/ [LeWitt] would call him [Robert Smithson] a romantic, which was a very negative word to us. People didn't trust the fact that he came out of Pop Art. Which he did*“, vgl. Tsai, Interview with Dan Graham, hier: S. 12.

⁶⁶⁰ Vgl. Dan Flavin, some remarks ... excerpts from a spleenish journal, in: Artforum 5, 4 (Dezember 1966), S. 27-29, hier: S. 28f.

ungehalten, wenn jemand seine Frühwerke in der Pop-art ansiedelte⁶⁶¹ oder ihn der Abteilung „*Sound, Light, Motion*“ zurechnete. Damit meinte er kinetische Kunst und die Aktivitäten der „Experiments in Art and Technology“ Gruppe („EAT“), deren Glauben an den technologischen Fortschritt er zumindest in der Kunst nicht teilte.⁶⁶² Der Künstler war aber auch kein Freund bildnerischer Metaphysik oder der psychologischen Emphase, die mit dem Abstrakten Expressionismus assoziiert wurde. Obwohl seine erste Werkreihe mit Kunstlicht die ursprünglich auf religiöse Kunst geprägte Bezeichnung „*icon*“ im Titel führte, machte er immer wieder deutlich, daß die Leuchtstoffröhren für ihn „*just another instrument*“ seien und keinerlei soziologische, spirituelle oder sonst eine übertragene Bedeutung hätten.⁶⁶³ Im Gegensatz zu einem „*byzantinischen Christus in seiner Majestät*“ seien seine „*icons*“ so „*anonym und prachtlos wie eine heutige Architekturflucht*“, zitierte er 1965 aus einer auf 1962 datierten Tagebucheintragung. Sie beschwören nicht den heiligen Erlöser in einer prächtigen Kathedrale, sondern seien konzentrierte Verdichtungen, die karge Räume zelebrierten und nur ein begrenztes Licht verbreiteten.⁶⁶⁴ Da die Symbolik immer unwichtiger werde, so der Künstler Ende 1966, lege die Kunst ihr „*vielgerühmtes Geheimnis*“ ab. Sie sei auf dem Weg zur Nicht-Kunst, zu einer präzisen und sorgsam ausgeführten, aber „*psychologisch indifferenten Dekoration*“ - einer „*neutralen Freude am Sehen*“, die von jedermann geteilt werden könne.⁶⁶⁵

Flavin lehnte, wie alle seine Kollegen, das Label „*minimal art*“ ab. Das machte er allerdings erst Ende 1967 publik, als diese bereits seit zwei Jahren die New Yorker Szene beherrschte und erfahrungsgemäß bald von einem neuen Trend abgelöst würde. In dem Artikel „*some other comments ...*“ veröf-

⁶⁶¹ Das hatte die Kritikerin Elizabeth C. Baker in ihrem Artikel „*The Light Brigade*“ in „*Art News*“ getan. Flavin veröffentlichte Auszüge aus seinem Protestschreiben an sie später in „*Artforum*“. Darin hieß es u.a.: „*Your statement, 'The major catalyst was Pop', is incorrect as far as my effort is concerned. In 1957 (correction), I deliberately entered the tradition of abstract art through certain paintings (omission correction) ... I have thought from there*“, vgl. Dan Flavin, *some other comments ... more pages from a spleenish journal*, in *Artforum* 6, 4 (Dez. 1967), S. 20-25, hier: S. 21.

⁶⁶² S. ebd., S. 23.

⁶⁶³ S. Flavin, *some remarks ...*, S. 27

⁶⁶⁴ Vgl. Künstlerstatement, in: Rose, *ABC Art*, S. 68.

⁶⁶⁵ Vgl. Flavin, *some remarks ...*, S. 27.

fentlichte er seine Absage an einen Museumskurator, der ihn zu einer „*unbetitelten ‚Minimal art‘ Ausstellung*“ eingeladen hatte. Er finde es sehr unerfreulich, so der Künstler, in solch eine „*fragwürdige, törichte, epithetische, proto-historische Bewegung*“ eingeordnet zu werden, die von Kritikern erfunden und von der Allgemeinheit „*leichtgläubig*“ angenommen worden sei. Die Museumsleute täten für das „*Überleben ihrer Institutionen*“ besser daran, belehrte er Kurator und interessiertes Publikum, die Situation so offen wie möglich zu halten, anstatt durch ihr „*albernes, dem letzten Schrei folgendes Themenausstellungsgeschäft*“ Bewegungen kreieren zu wollen. Bezeichnenderweise fragte Flavin den Adressaten seines Briefes abschließend noch, ob er denn glaube, daß das Etikett „*minimal art*“ bis zum Zeitpunkt der Ausstellungseröffnung überhaupt noch aktuell sei.⁶⁶⁶

Flavin schwankte anfangs, ob die „Bild“wirkung der Licht- und Farbeffekte oder aber der Objektcharakter der Leuchtstoffstäbe das wesentliche Element seiner Kunst sei. So berichtete der Künstler in seinem ersten Artikel Ende 1965 über mehrere Phasen, in denen er diese Frage ständig anders bewertet habe.⁶⁶⁷ Die Werkserie der „Icons“ – farbig gefaßte, wandgebundene Kastenformen mit aufgesetzten Glühbirnen oder Leuchtstoffröhren – sei von 1961 bis 1963 als Reaktion auf die gestische Malerei entstanden. Er habe den „*lockeren, geistlosen und überreizten taktilen Phantasien*“, mit denen eine „*im Niedergang begriffene Generation von Künstlern*“ Meter von Leinwand bedeckte, ein „*durchweg dinghaftes Bild von entschlossener Plastizität*“ entgegensetzen wollen. Deshalb seien die rechteckigen Konstruktionen drei Jahre lang seine Embleme gewesen. Mit der „*Diagonale der persönlichen Extase*“ hingegen, der ersten frei auf der Wand aufgebrauchten kalt-weißen Leuchtstoffröhre, sei die Lichtwirkung in den Vordergrund getreten, da die Brillanz des vom Leuchtgas erzeugten „*heiteren und stabilen Bildes*“ den Objektcharakter der Röhren überlagerte. Danach habe er die plastischen Möglichkeiten des fluoreszierenden Lichtes untersucht. Zuerst sei ihm aufgefallen, daß damit die Raumstruktur zerlegt werden könne, etwa indem man eine Leuchtstoffröhre so in eine Raumecke einpasse, daß das Licht diese aufzulösen scheine. In einem nächsten Schritt habe er versucht, das Raumvolumen zu bespielen, etwa mit einem

⁶⁶⁶ S. ders., some other comments ..., S. 23.

spitzwinklig zwischen Wand und Fußboden eingespannten Leuchtstab oder einer Röhre, die über einem Türsturz horizontal in den Raum hineinragte. Dabei sei der Objektcharakter der Leuchten wieder etwas stärker hervorgetreten oder, wie Flavin formulierte, „*die Lampe als Bild mit der anderen Seite ihrer Dualität als Gegenstand wieder ins Gleichgewicht*“ gebracht.⁶⁶⁸

Im nächsten Jahr, als die neue Objektskulptur nach der Primary Structures Ausstellung Triumphe feierte, war ihm sehr daran gelegen, den Objektcharakter seiner Arbeiten noch stärker zu betonen. Damals stellte er fest, daß das „*physische Fakturm der Röhre als Objekt*“ entgegen früheren Annahmen doch die Oberhand gewinne, gleichgültig, ob sie nun an- oder ausgeschaltet sei:

„...*the physical fluorescent tube has never dissolved or disappeared by entering the physical field of its own light. ... At first sight, it appeared to do that ... but then, with a harder look, one saw that each tube maintained steady and distinct contours.*“⁶⁶⁹

Ein Jahr später jedoch, als der Begriff „Serial Art“ Karriere machte, hatte er das Interesse an diesem Aspekt verloren und wandte sich entschieden gegen die Charakterisierung seiner Exponate als „*Barbara Rose's Juddianed 'specific objects*“.⁶⁷⁰ Nun lehnte Flavin, der seine Arbeiten schon immer als „*proposal*“ oder „*proposition*“ bezeichnet hatte, den Terminus „*Werk*“ explizit ab⁶⁷¹ und interpretierte seine „*Lichtinstallationen*“⁶⁷² als serielle Systeme. Jahrelang habe er, anfänglich unbeabsichtigt oder auch unbewußt, ein „*System von Diagrammen für Leuchtstoffröhren in Raumsituationen*“ entwickelt. Es hätten erst diverse Entwürfe entstehen müssen, bevor eine Art Wechselwirkung eingetreten sei. Nun werde das System nicht mehr erweitert, sondern angewandt. Jeder

⁶⁶⁷ S. ders., in daylight or cool white, S. 24.

⁶⁶⁸ Vgl. ebd.

⁶⁶⁹ Vgl. ders., some remarks ..., S. 27f.

⁶⁷⁰ Vgl. ders., some other comments ..., S. 23.

⁶⁷¹ Der Künstler hielt die Bezeichnung „*work*“ für unpassend, da seine Kunst keine „*Arbeit*“ sei, s. ebd., S. 21. Auch deren Klassifizierung als Skulptur lehnte er ab: er bewege sich „*jenseits der Probleme von Malerei und Skulptur*“. Dabei verzichte er gerne auf ein neues Etikett, weil es sinnlos sei, eine alte Orthodoxie durch eine neue zu ersetzen, vgl. ebd.

⁶⁷² Den Begriff „*Environment*“ lehnte Flavin ab. Damit sei die Vorstellung verbunden, daß der Zuschauer zum Verweilen aufgerufen werde. Seine Installationen sollten aber schnell und direkt erfaßt werden: „*Quick, available comprehension is intended for participants in my installations. (One should not have to pause over art any longer)*“, vgl. ebd.

Entwurf dieser Reihe könne, den jeweiligen Gegebenheiten angepaßt, immer wieder verwandt werden. Manchmal ergäben sich auch Veränderungen oder neue Varianten, und nur dann würde er noch einmal zum Stift greifen.⁶⁷³

Die obigen Ausführungen sind bereits die kunsttheoretische Essenz von Flavins Schriften aus den 60er Jahren. Denn mit Ausnahme des ersten Essays, einer amüsanten Kurzform des Bildungs- oder Erziehungsromans, worin der Autodidakt seine künstlerische Entwicklung schildert, sind seine Publikationen keine künstlerischen Selbstzeugnisse oder Beiträge zur kunsttheoretischen Diskussion.⁶⁷⁴ Er übte sich vielmehr in der Kunst der Publikumsbeschimpfung und gab sich alle Mühe, der Ad Reinhardt der 60er Jahre zu werden. Anders als sein Vorbild, der zumeist nur an Kollegen ausgeteilt hatte, zog Flavin auch gegen mißliebige Kunstkritiker, die an Künstlerschicksalen uninteressierte amerikanische Gesellschaft oder die universitären „Art Departments“ samt ihrer „unfähigen“ Instrukoren zu Felde.⁶⁷⁵

Schon sein zweiter, in „Artforum“ veröffentlichter Beitrag „some remarks“ wurde von den Herausgebern der Zeitschrift mit dem Zusatz „*excerpts from a spleenish journal*“ versehen, um die darin enthaltenen Lamenti und Beschimpfungen gegen Freund und Feind zu entschärfen. Im Artikel reihen sich Gedankensplitter aneinander, die zum Teil auf Aufzeichnungen, Tagebucheinträgen und Briefexzerpten basierten. Deren Adressaten blieben noch unbenannt, waren für Kenner der Szene aber durchaus identifizierbar. Zuerst ging es gegen den kommerziellen Kunsthandel, der seine Schlüsselkräfte, die Künstler, so Flavin, immer wieder der Armut überantwortete. Er forderte eine

⁶⁷³ Vgl. ebd., S. 21.

⁶⁷⁴ Flavin stellte einmal fest, daß Künstler „*die Intentionen ihres Schaffens*“ ungern „*in eindeutigen Aufzeichnungen*“ festlegten, da dies den „*gedanklichen Prozeß und das Werk vor seiner Fertigstellung*“ einschränke, vgl. Flavin, *some remarks ...*, S. 29. Ein anderes Mal kritisierte er, daß zu viel über Kunst geschrieben werde, „*confounding to dull to 'invisible'*“, und daß er sehr wohl ohne das Kunstgerede, auch ohne sein eigenes, auskommen könne, vgl. ders., *some other comments ...*, S. 23.

⁶⁷⁵ Flavin plädierte dafür, die Künstlerausbildung nicht mehr den „Art Departments“ und ihren aus den 50er Jahren stammenden Methoden zu überlassen. Es sei unnötig, Kunststudenten weiterhin als zeitgenössische Bildhauer auszubilden, die Holz und Eisen „*quälten*“. Heute liefere der Inhalt jedes Eisenwarenladens „*enough exhibition material to satisfy the Season's needs of the most prosperous commercial gallery*“, vgl. Flavin, *some re-*

staatliche Intervention durch das „National Council of the Arts“, das die Künstler selbst direkt finanziell unterstützen solle. Diese könnten dann mit dem „*Geld in ihren Taschen*“ selbst entscheiden, wo und wie sie ausstellten. In diesem Fall, mutmaßte er, würden viele von ihnen wahrscheinlich nie wieder eine Galerie betreten. Er hielt allerdings nichts von der vieldiskutierten Idee, Kunst durch öffentliche Aufträge zu fördern. Eine Anfrage der Kritikerin Barbara Rose, die einen Artikel über neue Formen des privaten und öffentlichen Mäzenatentums plante,⁶⁷⁶ beschied der Künstler mit dem Hinweis auf das Scheitern der „WPA“. Das alte „Works Progress Administration“ Programm mit seinen „*out-sized tasks for indigent artists*“ habe schon vor vierzig Jahren erwiesen, daß monumentale Skulptur und Wandmalereien eine amerikanische Absurdität seien, grantelte Flavin. Er nehme doch an, daß sie weder beabsichtige, den konzeptuellen Muff eines Basrelieffrieses mit muskulösen ländlichen Schwerarbeitern auf der Fassade eines städtischen Gerichtsgebäudes wiederaufleben zu lassen, noch vorhabe, eine als „*progress through chemistry*“ auf kleinstädtischer Grünfläche einherstolzierende halbnackte Athletenstatue in klassischem Marmorgrau zu fördern. Sie setze sich hoffentlich auch nicht für deren abstraktes Gegenstück, „*a similarly scented romance in fiberglas or anodized aluminium or neon light*“, noch für die allerneueste Entwicklung in der „Canal Street“ Pyrotechnologie ein.⁶⁷⁷ Vor dieser freundlichen Zurechtweisung in satzsparendem Format streifte der Künstler kurz das „*Märchenland der selbsternannten 'neuen' englischen Skulptur*“, dessen „*stereotyp zwanghafte Fauna und Flora - die emaillierten Stiefmütterchen aus Stahl und die verspielten T-Träger*“ man „*nur verabscheuen*“ könne. Zudem bat er darum, den Terminus „*Avantgarde*“ an die französische Armee zurückzuerstatten, denn dort sei die „*manische Sinnlosigkeit dieses Begriffes günstigstenfalls*“ am Platze.

Nach einem scherzhaften Seitenhieb auf die „*kinetischen Kollegen*“, („*Like the lilies of the field, but not my kinetic colleagues, I neither toil nor spin*“),⁶⁷⁸ widmete Flavin sich einem „*Dear Mr. _____*“, dessen Rezension seines Beitrages zur „Art in Process“ Ausstellung ihm mißfiel. Der Kritiker hatte seine Expo-

marks ..., S. 28.

⁶⁷⁶ S. Rose, Shall We Have a Renaissance?

⁶⁷⁷ Vgl. Flavin, some remarks ..., S. 27.

⁶⁷⁸ Vgl. ebd.

nate und Katalogprosa als „*simplizistisch*“ bzw. „*geschraubt*“ beschrieben und bekam nun den Zorn des Künstlers zu spüren. Der machte keinen Hehl daraus, daß er den Beruf des Kritikers für den „*sinnlosesten und unproduktivsten in ganz Amerika*“ hielt. Zum Abschluß der Tirade, in der unter anderem von „*übermäßiger Dummheit*“ und mentalen „*Problemen*“ die Rede war, äußerte der Künstler die Hoffnung, der Betreffende möge nicht zu alt sein für eine Umschulung und in Zukunft keine Zeile mehr veröffentlichen.⁶⁷⁹ Der Autor nahm sich auch der Kritikerin Corinne Robins („*Dear Miss _____*“) an. In ihrer „*Primary Structures*“ Besprechung hatte sie ihn als einen Künstler beschrieben, der gemäß den „*Kanons der Minimal art*“ arbeite, deren Resultate formal tadellos, jedoch in hohem Maße langweilig seien. Mit ihr ging er aber nicht so hart ins Gericht wie mit ihrem männlichen Kollegen, obwohl sie gewagt hatte, den Titel seiner Arbeit „*corner monument 4 those who have been killed in ambush (for the Jewish Museum) (to P.K. who reminded me about death)*“ als „*somewhat heavily weighted*“ zu bezeichnen.⁶⁸⁰

Auch Flavins nächster Artikel „*some other comments...*“ folgte demselben Muster. Er erschien ein Jahr später, wieder als Weihnachts“bescherung“, in „*Artforum*“. Darin kritisierte der Künstler den Kollegen Claes Oldenburg als rückwärtsgewandt, weil ihm dessen Entwürfe für öffentliche Monumente mißfielen. Die kürzlich von Oldenburg „*zur Schau gestellte Prachtentfaltung*“, spottete Flavin, qualifiziere ihn weniger als modernen Künstler denn als „*erotischen Fantastiker*“ für den Zeremoniendienst bei irgendeiner fernen Pompadour. („*Wie mein Freund Andy Bucci, ein in höheren Sphären schwebender analytischer Maler, so sanft und überzeugend sagen würde, 'Dies ist keine Kri-*

⁶⁷⁹ Vgl. ebd., S. 28.

⁶⁸⁰ S. Robins, *Object, Structure or Sculpture: Where Are We?*, S. 35f. Ihrem Text müsse er entnehmen, daß sie ungern „*mit Informationen und Ideen belastet*“ werde, konstatierte Flavin. Deshalb füge er einen Lobgesang der „*Shaker*“ an, der genauso „*überwältigend aktuell*“ sei wie ihre „*Kanonen der Minimal art*“. Der kleine Scherz mit den „*Kanonen*“ verdankte sich einem Druckfehler, der in Robins' Rezensionstext aus den „*Kanons der Minimal art*“ deren „*Kanonen*“ gemacht hatte, was der Künstler dankbar aufgriff. Der Text des Shaker Hymnus mit dem Titel „*Balls of Simplicity*“ von 1843 lautete: „*My brethren and Sisters / I've got some little balls of Simplicity. / My blessed Father James did give them unto me. / O will you have some, they will make you free*“, vgl. Flavin, *some remarks ...*, S. 29.

tik, sondern ein Kommentar.‘)‘⁶⁸¹ Dan Grahams photographische Experimente lobte er, wies jedoch dessen These zurück, daß seine Lichtkunst von seriell-systematischen Aspekten der Neuen Musik inspiriert sei.⁶⁸²

Ein anderer Kollege, der 1912 geborene Tony Smith, kam als ungebetener Konkurrent weitaus schlechter weg. Seit seiner Teilnahme an der Primary Structures Ausstellung galt Smith, ein Generationsgenosse und Freund der Abstrakten Expressionisten, als eine Art „Vaterfigur“ der Minimal art.⁶⁸³ Allerdings war er vor seinem öffentlichen Debüt als Bildhauer im Jahr 1964⁶⁸⁴ nur als Designdozent sowie dilettierender Architekt und Maler bekannt. Als er im Jahr 1966 zwei Museumseinzelausstellungen zugleich bestückte,⁶⁸⁵ fragten sich zeitgenössische Beobachter, wie ein so großes Oeuvre neuer Skulptur der Öffentlichkeit so lange verborgen bleiben konnte. Der Ansicht, daß hier nicht alles mit rechten Dingen zugegangen sei,⁶⁸⁶ sekundierte auch Flavin. Er beschrieb Smiths monumentale Skulptur „Die“ als ein *„leidenschaftlich‘ und primitiv architektonisches, ‚vergegenwärtigtes‘, früher geheimgehaltenes, ahnenmäßig hergeleitetes ... ‚basic design‘ Projekt einer romantisch-beziehungsreich betitelten schwarzen Kiste“*. *„Von Kritiker- und Kuratorensseite ermutigt“*, posiere diese *„apokryph-paradox als ein folgenschweres, brillantes Bestes dieser und jener Generation“*. Formale Vergleiche mit den *„einfachen, direkten und auf unverschnörkelte Weise fortgeschrittenen“* Arbeiten junger Künstler seien eine *„anthropologische List“*. Damit würden inhaltliche Unterschiede verwischt und die *„berechtigte Reputation dieser Männer, (wenn sie denn Zeit hätten, sich darum zu kümmern), von möglicherweise wahrhaft historischem Rang“* untergraben. In diesen *„Zeiten der Provokation und Gefahr“* sei es *„verdammt*

⁶⁸¹ Vgl. Flavin, some other comments ..., S. 20.

⁶⁸² S. ebd., S. 21.

⁶⁸³ S. Michael Benedikt, New York Letter, in: Art International 11, 2 (20. Febr. 1967), S. 56-62, hier: S. 56.

⁶⁸⁴ In der „Black, White and Gray“ Ausstellung des „Wadsworth Atheneum“ 1964 in Hartford zeigte Smith vier überlebensgroße, schwarzgefaßte Säulen aus Holzfaserverplatten, originalgroße Modelle für eine noch zu realisierende mehrteilige Stahlskulptur.

⁶⁸⁵ Das waren seine ersten Museumseinzelausstellungen überhaupt. Sie wurden vom „Wadsworth Atheneum“ in Hartford und dem „Institute of Contemporary Art“ in Philadelphia ausgerichtet. Smith zeigte wieder Holzmodelle, die später in edleren Materialien ausgeführt werden sollten.

⁶⁸⁶ S. Baro, Tony Smith: Toward Speculation in Pure Form, S. 28

entmutigend“ für junge Kunststudenten und -studentinnen, um ein persönliches Profil und eigene Ideen zu ringen, wenn eine „*verstaubte, angerostete und wiederaufpolierte Smith Corona*“ jederzeit verfügbar sei.⁶⁸⁷ Offenkundig, wer mit den „*Männern ... von möglicherweise wahrhaft historischem Rang*“ gemeint war, denen der Ruhm gebühre, die neue schnörkellose Skulptur erfunden zu haben. Aber deren Leistung, das besagte Flavins Tirade, werde nicht anerkannt. Stattdessen huldigten etliche Kritiker und Kuratoren einem neuentdeckten plastischen Oeuvre im Geiste des Abstrakten Expressionismus, das sich durch zeitgenössische Formen tarne.

Besondere Abneigung hegte Flavin auch gegen konkurrierende Strömungen wie kinetische Kunst oder die „Experiments in Art and Technology“ Gruppe („EAT“), ein Zusammenschluß von Künstlern und Ingenieuren, die Kunst und Technik verbinden wollten. Diese Gruppe hatte sich Ende 1966 gebildet, als Robert Rauschenberg, der Techniker Billy Klüver und der Happening-Künstler Robert Whitman die Veranstaltungsserie „9 Evenings: Theater and Engineering“ in der „Armory Hall“ organisierten. Dabei unterstützten mehr als 30 Ingenieure der „Bell Telephone Laboratories“ Performances von bildenden Künstler und Tänzern aus dem Umfeld des „Judson Dance Theatre“. Im Anschluß daran legten Universitäten und Museen Programme zur Vernetzung von Kunst und Technologie auf⁶⁸⁸ und „Artforum“ veröffentlichte ein groß aufgemachtes Feature über die „EAT“ Projekte von Billy Klüver, dem Mitinitiator und späteren Historiographen der Gruppe.⁶⁸⁹ Das war Flavin wohl ein Dorn im Auge, der mehrfach gegen die Verbindung von Kunst und Technik polemisierte. Er begann seinen Artikel mit der Klage, wie viele junge Künstler sich eine „*quasi-fetischistische Verehrung für technologische Ausflüsse als Kunst*“ zu eigen machten. Das passiere nur, weil der von einigen „*selbsternannten Multi-Media Totalitären*“ erfundene „*sinnlose audio-visuelle 'Unterhaltungs'terror*“ von den „*beschwingten Tätern und ihren Presseagenten in Kunstkritik und Museumsapparat*“ als wichtige neue Kunst propagiert werde.⁶⁹⁰ Was die „*künstleri-*

⁶⁸⁷ Vgl. Flavin, some other comments ..., S. 24.

⁶⁸⁸ S. Kap. 3.2, die Analyse von Lucy Lippards u. Raymond Chandlers Artikel „Visual Art and the Invisible World“.

⁶⁸⁹ S. Billy Klüver u. Simon Whitman, Theatre and Engineering: An Experiment, in: Artforum 5, 6 (Febr. 1967), S. 26-33.

⁶⁹⁰ Vgl. Flavin, some other comments ..., S. 20.

schen Experimente in post-technischem Ruhm und Reichtum“ angehe, hämte er an anderer Stelle, warte man doch einfach ab, „bis die Jungs von den Bell Forschungslabors“ erkennen würden, „daß sie keine 'Künstler' von draußen“ bräuchten, um ihre Forschungsergebnisse zu „usurpieren“. ⁶⁹¹ Die eigene Arbeit grenzte Flavin sorgsam gegen den „Kunst und Technik“ Komplex sowie gegen andere Formen der „Lichtkunst“ ab. Seine Kunst sei nicht von improvisierten nächtlichen Lasershows oder den „*numerierten Abenden untauglicher, in Technotivität machender Kunst in der Armory*“ inspiriert. Er müsse weder technologisch aufrüsten, noch dem „*technokratischen, 'science-fiction'haften Kunst-als-Fortschritt Kult*“ beitreten, um sein Projekt fortzuführen. ⁶⁹²

Auch in diesem Artikel schalt er die Kritiker. In einer wortgewaltigen Schmäherei gegen die ganze verhaßte Zunft der Schreiber ⁶⁹³ wandte er sich wieder einzelnen Mitgliedern dieser „Kaste“ zu, die diesmal sogar namentlich genannt wurden. Es waren Clement Greenberg, der Erzfeind der Minimalisten, ⁶⁹⁴ Hilton Kramer, der einflußreiche Kritiker der „New York Times“, der eine Ausstellung Flavins negativ besprochen hatte, ⁶⁹⁵ und Emily Genauer, die große „alte“ Dame der amerikanischen Kunstkritik. Weil diese sich despektierlich über sein Werk geäußert hatte, empfahl er ihr den Rückzug in den Ruhestand. ⁶⁹⁶ Abschließend ging er noch auf den Künstler-Kritiker Gregory Battcock ein, der seine Anthologie zur Minimal art vorbereitete. Er hatte wohl auch Flavin um die Genehmigung gebeten, einen seiner Texte wiederabzudrucken. Die wurde ihm allerdings verweigert. Es sei an der Zeit, beschied ihn der Lichtkünstler, daß „*Burschen wie er*“ den Künstlern einen Teil der Mittel für solch ein Projekt abträten, auch wenn es nur ein Anteil eines kärglichen Entgeltes sei. Er informiere sich zur Zeit über Urheberrechte und werde seine Kollegen so oft wie möglich über ihre Rechte und Pflichten aufklären. ⁶⁹⁷ Mit dem Gedanken, eine kulturelle Genossenschaft oder Gewerkschaft zu gründen, um der „*grenzenlosen sozio-ökonomischen Ausbeutung*“ der Künstler entgegen-

⁶⁹¹ Vgl. ebd., S. 21.

⁶⁹² Flavin zitierte aus einem Schreiben an eine Kritikerin anlässlich seiner Teilnahme an der „Kunst-Licht-Kunst“ Ausstellung 1966 in Eindhoven, vgl. ebd.

⁶⁹³ S. ebd., S. 24-26.

⁶⁹⁴ S. ebd., S. 25.

⁶⁹⁵ S. ebd., S. 23

⁶⁹⁶ S. ebd.

zutreten, schloß Flavin seine „some other comments ... „⁶⁹⁸

Dieser Artikel hatte noch ein Nachspiel, weil „Artforum“ ihn mit dem Zusatz „*more excerpts from a spleenish journal*“ untertitelt hatte. Daraufhin protestierte der Künstler in einem schrullig-granteligen Leserbrief dagegen, daß man seinen Beitrag erneut als „*Auszüge aus einem boshafte Tagebuch*“ charakterisierte.⁶⁹⁹ Phil Leider, der Herausgeber der Zeitschrift, antwortete umgehend:

„GEHEN SIE IN DECKUNG! Mr. Greenberg, Miss Genauer, Mr. Kramer, Miss Lippard, Miss Rose, Mr. Fried, Mr. _____ ..., Miss _____ ..., Mrs. _____? Noch einige Seiten aus einem Tagebuch, das nicht eigentlich boshaft ist, aber lest zwischen den Zeilen, alle ihr englischen Bildhauer, Lichtkünstler, Kinetiker, Ron Davis, Bob Smithson, Billy Banana, Kunstkritiker, Museumsangestellten, Kunstmagazinherausgeber und der Rest von Euch Gaunern, Scharlatanen, Dieben und Parasiten? ... Noch einige Bemerkungen von einem, der die Bevölkerungsexplosion freudig begrüßt, weil es so viel mehr Feinde zu machen gibt? ... VORSICHT! Diese Leuchtstoffröhren beißen die Hände, die ihre Lichtrechnung bezahlen?“⁷⁰⁰

Durch die letzte Bemerkung sah Flavin seine künstlerische und persönliche Integrität in Frage gestellt und verlangte in einem weiteren Leserbrief eine persönliche Erklärung von Phil Leider, um seine Ehre wiederherzustellen. Zudem legte er dem Herausgeber von „Artforum“ nahe, sich bei den angeführten Personen und Berufsgruppen zu entschuldigen; denn schließlich habe nicht er, sondern Leider jene mit Gaunern, Scharlatanen, Dieben und Parasiten in Verbindung gebracht.⁷⁰¹ Leider gehorchte pflichtschuldigst, da nur ein Spielverderber diese ausgewachsene Farce mit einem einfachen: „*Oh, Dan, ich habe doch nur Spaß gemacht*“, beenden würde. So bat er alle „*englischen Bildhauer, Lichtkünstler, Kinetiker, Ron Davis, Billy Banana, Kunstkritiker, Museumsangestellten und Kunstmagazinherausgeber*“ um Verzeihung.⁷⁰² Diese müßten sich eigentlich bei Flavin bedanken, weil er sie verteidigt habe. Zudem

⁶⁹⁷ Vgl. ebd. S. 25.

⁶⁹⁸ Vgl. ebd.

⁶⁹⁹ Vgl. Leserbrief von Dan Flavin, in: Artforum 6, 6 (Febr. 68), S. 4.

⁷⁰⁰ Vgl. die Entgegnung Phil Leiders, ebd.

⁷⁰¹ „*For myself, I may only sing 'Don't Blame Me'*“, vgl. Leserbrief von Dan Flavin, in: Artforum 6, 8 (April 1968), S. 4.

⁷⁰² Außerdem entschuldigte er sich bei Robert Smithson, da Flavin ihn im Gespräch überzeugt habe, daß Smithson nicht mit dem Mr. _____ gemeint sei, der vor einigen Monaten im Druck erschien, s. die Entgegnung Phil Lei-

habe er „*Mr. Flavins Integrität*“ nie angezweifelt, sondern nur sagen wollen: „*Mein Gott, Dan, bei all Deinen Angriffen gegen die Kunstwelt ist es ein Wunder, daß überhaupt jemand deine Röhren zeigt.*“ „*In einem verzweifelten, ganz und gar hoffnungslosen Versuch, das letzte Wort zu behalten,*“ drücke er seine anhaltende Bewunderung für das Werk von Mr. Flavin aus - „*diese unwillkürliche ästhetische Reaktion, über die der schreckliche Mr. Greenberg*“ ständig spreche.⁷⁰³

Trotz dieser Scharmützel in der Februar- und Aprilausgabe 1968 veröffentlichte „Artforum“ im März Flavins „on an American artist's education“, worin der Künstler in bekannter Manier die Ausbildung in den „Art Departments“ amerikanischer Universitäten kritisierte.⁷⁰⁴ Zudem rezensierte Philip Leider Ende desselben Jahres Flavins Einzelausstellung bei „Dwan“ für die prestigeträchtige Sonntagsausgabe der „New York Times“ über alle Maßen positiv.⁷⁰⁵ Seine nächsten „Anmerkungen“ mit dem Titel „several more remarks“ wurden allerdings nicht mehr in „Artforum“, sondern im Frühjahr 1969 in dem englischen Magazin „Studio International“ veröffentlicht.⁷⁰⁶ Das war in der zweiten Hälfte der 60er Jahre besonders bemüht, über die neuen Tendenzen der amerikanischen Kunst zu informieren.⁷⁰⁷ Deshalb stand nicht zu befürchten, daß die Titel der eingelieferten Beiträge eigenmächtig verändert würden.

Nach dieser Publikation, worin Flavin u.a. die Versuche des Weggefährten Robert Morris kritisch kommentierte, sich an die Spitze der „Anti-Form“ Bewe-

ders, ebd.

⁷⁰³ Vgl. ebd.

⁷⁰⁴ S. Dan Flavin, ... on an American artist's education ..., in: Artforum 6, 7 (März 1968), S. 28-32.

⁷⁰⁵ S. Leider, The Flavin Case.

⁷⁰⁶ S. Dan Flavin, several more remarks, in: Studio International 177, 910 (April 1969), S. 173-175.

⁷⁰⁷ Die April Ausgabe 1969 von „Studio International“ war ganz der Minimal art gewidmet. Barbara Reise würdigte Andre, Flavin, Judd, LeWitt und Morris als die „konzeptuell interessantesten“ Künstler der Bewegung, s. Barbara Reise, „Untitled 1969“. A footnote on art and minimal-stylehood, ebd., S. 166-172. Neben Flavin waren Beiträge von Andre, (An Opera for Three Voices, ebd., S. 176f), Smithson, (Aerial Art, ebd. S. 180f), Judd, (Complaints Part 1, ebd., S. 182-184), und LeWitt, (Drawing Series 1968 (Fours), S. 189, vertreten. Judd gestaltete auch das Cover, und der Antipathie der Künstler gegen den Begriff Minimal art trug der Sektionstitel „Aspects of Art Called ‚Minimal‘“ Rechnung, s. ebd., S. 165.

gung („*the 'inbred'-school of Bob Morris*“) zu stellen,⁷⁰⁸ gab er nur noch kleinere Statements ab, meist für Kataloge. Er sorgte aber auch weiterhin gelegentlich für öffentliches Aufsehen. So zog er Mitte 1968 eine Arbeit aus der Whitney Ausstellung „*Light: Object and Image*“ zurück, weil er sie durch „*noise intrusions*“ von anderen Arbeiten beeinträchtigt sah.⁷⁰⁹ 1971 kam es bei der sechsten „Guggenheim International Exhibition“ zum Eklat zwischen ihm und Daniel Buren. Dessen Streifenbanner kam der eigenen Arbeit zu nahe, die beide in der Rampenrotunde des „Guggenheim“ installiert waren. Auf Flavins Verlangen wurde Burens Banner entfernt, woraufhin wiederum Carl Andre aus Protest seine Arbeit zurückzog. Diese Vorgänge paßten in die „kunstpolitische“ Landschaft. Flavin nahm wie fast alle Künstler damals an einigen Treffen der 1969 ins Leben gerufenen „Art Workers Coalition“ („AWC“) teil. Diese informelle Vereinigung New Yorker Kunstschaffender stritt u.a. dafür, den Künstlern größere Mitspracherechte bei der Verwendung ihrer Werke einzuräumen.⁷¹⁰ Im

⁷⁰⁸ Flavin schlug darin auch vor, die von der Anti-Form Bewegung inspirierten, „*sogenannten Werke*“, („*an excessive word here*“), junger Künstler vorzugsweise im Freien auszustellen, wo sie dann „*hoffentlich vom Wind*“ weggeblasen würden, vgl. ebd., S. 175.

⁷⁰⁹ In der vom Künstler autorisierten Ausstellungsvita im Katalog zur Doppelausstellung in Ottawa und Vancouver von 1969 wird dieser Vorgang folgendermaßen dargestellt: „*Museum President David M. Solinger and Administrator Stephen E. Weil mistakenly closed Flavin's ultra-violet room after a confusing dispute with the artist about continuing exhibition noise intrusions which were not eliminated as Flavin had asked*“, vgl. Etc. from Dan Flavin, S. 262.

⁷¹⁰ Die „AWC“ war eine formlose Künstlervereinigung mit wechselnder Mitgliedschaft und ohne feste Strukturen, zu deren Treffen sich bis zu hundert Personen einfanden, die aber bei Demonstrationen mehrere hundert Sympathisanten mobilisieren konnte. Die Gründung des „AWC“ ging auf einen Protest des Künstlers Takis (Vassilakis) gegen das „MoMA“ in New York zurück, das Anfang 1969 absprachewidrig eine ältere Arbeit des Künstlers in eine aktuelle Ausstellung integriert hatte. Daraufhin verlangte der Künstler, daß diese Arbeit entfernt werde, was er durch ein Sit-in zusammen mit fünf Freunden durchsetzte. Dieser Vorfall warf die Frage nach den Rechten des Künstlers an der eigenen Arbeit auf und sensibilisierte sie auch für gesellschaftspolitische Themen, wie sie in der Bürgerrechts- und Anti-Vietnamkriegsbewegung diskutiert wurden. Obwohl kunstpolitische Fragen wie zum Beispiel die Behandlung von Bildrechten beim „AWC“ weiterhin im Vordergrund standen, färbten auch gesellschaftspolitische Anliegen die Agenda der Vereinigung. Das drückte sich in Anti-Vietnamkriegsprotesten oder der Forderung nach einem „Black Wing“ für die Werke schwarzer Künstler im „Museum of Modern Art“ aus, der sich allerdings nicht alle Mitglieder der „AWC“ anschließen mochten. S. hierzu,

Zusammenhang mit der Politisierung der Kunstszene Ende der 60er Jahre wirkten diese Aktionen Flavins wie eine politische Demonstration: der Künstler setzte sich der Vereinnahmung seines Werkes durch das „kulturelle Establishment“ entgegen.

Auch einige unbekanntere Künstler aus dem Umfeld der Minimalisten arbeiteten als Kritiker oder Essayisten für Kunstzeitschriften und unterstützten die Protagonisten der Bewegung publizistisch. Dazu gehörte etwa Mel Bochner, der als einer der Nachfolger von Donald Judd Besprechungen für das „Arts Magazine“ lieferte. Bereits seine Rezension der „Primary Structures“ Schau, ein aufwendig bebildertes Feature,⁷¹¹ machte deutlich, wem seine Sympathie gehörte. Für ihn waren Andre, Flavin, LeWitt, Judd, Morris und Smithson⁷¹² die besten Künstler der Schau; alle anderen bezeichnete er als Manieristen, deren Werke weder in der Ausstellung noch in der Diskussion „*neuer Kunst*“ etwas zu suchen hätten.⁷¹³ Die Rezension der „Art in Process-Structures“ Ausstellung des „Finch College Museum of Art“ folgte demselben Muster:⁷¹⁴ dem Gros der Ausstellungsteilnehmer räumte Bochner zusammen gerade einmal zehn Zeilen ein, weil diese im Vergleich mit Judd, Flavin, Smithson, LeWitt und Morris nur „konventionelle“ Arbeiten zeigten.⁷¹⁵ Ende 1966 schrieb er für die neue englische Zeitschrift „Art and Artists“ ein Stück über Dan Flavin⁷¹⁶ und im Sommer 1967 eine Hommage an Andre, Flavin und LeWitt für das „Arts Magazine“. Diese trug den Titel „Serial Art. Systems: Solipsism“ und thematisierte erstmals

Sandler, *American Art of the 1960s*, S. 295-299 u. Seitz, *Art in the Age of Aquarius*, S. 175f.

⁷¹¹ S. Bochner, *Primary Structures*.

⁷¹² Mit Smithson verfaßte er im Herbst 1966 den Artikel „Domain of the Great Bear“.

⁷¹³ „*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*, S. 32.

⁷¹⁴ S. Mel Bochner, *Art in Process-Structures*.

⁷¹⁵ S. ebd., S. 39.

⁷¹⁶ Mel Bochner, *Less Is Less (for Dan Flavin)*, in: *Art and Artists* 1, 9 (Dez. 1966), S. 24-27.

den seriellen Aspekt im Werk der drei Künstler,⁷¹⁷ die ein halbes Jahr später zusammen mit ihren Kollegen an Bochners „Art in Series“ Ausstellung am „Finch College Museum“ teilnahmen. Aus diesem Anlaß veröffentlichte „Artforum“ Bochners Essay „The Serial Attitude“, ein Manifest serieller Kunst, wofür die Arbeiten von Judd, LeWitt, Flavin und Smithson als prominente Beispiele dienten.⁷¹⁸

Zu den Parteigängern der Minimalisten gehörten auch Dan Graham und Peter Hutchinson. Graham, der die „John Daniels“ Galerie geleitet hatte, bevor er 1967 mit Fotoserien eine Karriere als bildender Künstler begann,⁷¹⁹ versuchte sich fortan auch als Kritiker. Den Anfang machte eine Rezension der „Macrostructures“ und „Scale Models. Drawings“ Ausstellungen der „Richard Feigen“ bzw. „Dwan“ Galerien im „Arts Magazine“, worin er besonders ausführlich auf die Projekte der Mitglieder seiner Peer-group einging.⁷²⁰ Darauf folgten unter anderem eine Besprechung von Morris' Objekt „Card File“ in einer Serie über Künstlerbücher,⁷²¹ eine Einführung zu Flavins erster Museumseinzelausstellung im „Museum of Contemporary Art“ in Chicago⁷²² und zwei monographische Artikel über Flavin und Andre.⁷²³

Der Maler Peter Hutchinson, ein gebürtiger Engländer, begann Ende 1966 gelegentlich zu publizieren. Kurz zuvor waren seine „Shaped Canvas“ Konstruktionen in einer Ausstellung der „A.M. Sachs“ Galerie zusammen mit Wer-

⁷¹⁷ S.o. Bochner, Serial Art. Systems: Solipsism.

⁷¹⁸ S. Mel Bochner, The Serial Attitude, in: Artforum 6, 4 (Dezember 1967), S. 28-33, hier: S. 32f.

⁷¹⁹ Zu Dan Grahams Schriften s. auch Dan Graham, Rock My Religion. Writings and Art Projects. 1965-1990, hrsg. v. Brian Wallis, Cambridge, Mass., 1993, zu seinen Magazin-Fotostrecken s. Dan Graham, My Works for Magazine Pages: A History of Conceptual Art 1965-1969, in: Dan Graham, hrsg. v. Gloria Moure, (Ausst. Kat, Fundació Antonio Tàpies, Barcelona), Barcelona 1998, S. 61-66.

⁷²⁰ Dan Graham, Models and Monuments. The Plague of Architecture. S. auch die Bewertung dieser Rezension von Ann Goldstein, A Minimal Future?, in: A Minimal Future?, S. 17-23, hier: S. 18f.

⁷²¹ S. Dan Graham, The Artist as Bookmaker, II, The Book as Object, in: Arts Magazine 41, 8 (Sommer 1967), S. 23.

⁷²² S. Dan Graham, Dan Flavin's Proposal, in: Dan Flavin. Alternating pink and „gold“, (Ausst.-Kat. Chicago 1967/1968), wiederabgedruckt in: Arts Magazine 44, 4 (Feb. 1970), S. 44f.

⁷²³ S. Dan Graham, Carl Andre, in: Arts Magazine 42, 4 (Jan. 68), S. 34f, u. ders., Flavin's Proposal, in: Arts Magazine 44, 4 (Feb. 1970), S. 44f.

ken von Judd, LeWitt und Smithson gezeigt worden.⁷²⁴ Diesen und den Malern der „Park Place“ Gruppe widmete er zwei Essays, worin er auf die Bedeutung der „*neuen Malerei und Skulptur*“ für die Kunst hinwies.⁷²⁵ Als Lucy Lippard Ende 1967 die „Eccentric Abstraction“ Ausstellung für die „Fischbach Gallery“ kuratierte, fühlte Hutchinson sich herausgefordert, die Minimal art in einem Artikel gegen die „künstlich konstruierte“ Konkurrenzbewegung der Kritikerin zu verteidigen.⁷²⁶

Gregory Battcock gehörte nicht zum inneren Kreis der Minimalisten, sei hier aber als Herausgeber der ersten Anthologie zur Minimal art erwähnt. Der Maler, der am „Hunter College“ Kunstgeschichte und –kritik lehrte, war ein Kompilationsspezialist, der bereits zwei Anthologien zu den Themen „Neue Kunst“ und „Neuer amerikanischer Film“ für den „E.P. Dutton“ Verlag herausgegeben hatte,⁷²⁷ bevor er Rezensionen und Essays zur Minimal art in einem Reader vereinte. Allerdings waren die Protagonisten der Bewegung bei diesem Vorhaben wenig kooperativ. Einen Text von Donald Judd sucht man vergebens, stattdessen ist das von Bruce Glaser geführte Interview mit ihm und Stella in das Kompendium aufgenommen worden, das nicht thematisch, sondern nach Autorennamen geordnet ist. Flavin erlaubte einzig den Wiederabdruck eines kurzen Exzerptes aus seinem „some other comments ...“ Artikel, und Smithson lieferte nur eine „*multiple choice*“-Liste mit Begriffsdefinitionen von „*Uselessness*“ bis „*Forgetfulness*“. Ihre Beiträge fanden sich unter dem lapidaren Stichwort „*Writings*“ zusammen mit einem kurzen Text von Martial Raysse am Ende der Textsammlung.⁷²⁸ Sol LeWitt war in dem Reader überhaupt nicht

⁷²⁴ „New Dimensions“, A.M. Sachs Galerie, 10.-28. Mai 1966.

⁷²⁵ S. Peter Hutchinson, Mannerism in the Abstract, in: *Art and Artists* 1, 6 (Sept. 1966), S. 18-21, u. ders., Is There Life on Earth?, in: *Art in America* 54, 6 (Nov.-Dez. 1966), S. 68f.

⁷²⁶ S. Peter Hutchinson, The Critics' Art of Labeling.

⁷²⁷ S. Gregory Battcock Hrsg., *The New Art. A Critical Anthology*, u. ders., Hrsg., *The New American Cinema. A Critical Anthology*. 1973 gab Battcock noch einen Sampler zur Konzeptkunst heraus. s. Battcock, Hrsg., *Idea Art. A Critical Anthology*.

⁷²⁸ S. Martial Raysse, Dan Flavin, Robert Smithson: *Writings*, in: Battcock, *Minimal Art*, S. 400-406. (Raysse, S. 400f., Flavin, S. 401f, Smithson, S. 402, 405f).

Mit dem Text von Raysse revanchierte sich Battcock für die mangelnde Kooperation. Denn darin beschrieb der französische „Nouveau Realist“ neue Abstraktion und Minimal art als vorerst letzte jener zyklisch aufeinander

vertreten. Warum die Künstler nicht kooperierten, bleibt offen. Vielleicht wollten sie sich ohne finanzielle Beteiligung nicht vereinnahmen lassen⁷²⁹ oder fürchteten, für immer auf das ungeliebte Etikett „Minimal art“ festgelegt zu sein. Nur Robert Morris erlaubte den Wiederabdruck der ersten beiden Artikel seiner „Notes on Sculpture“ Serie. Ihn charakterisierte Battcock, seit kurzem auch Rezensent für „Arts Magazine“, Anfang 1968 als „größten zeitgenössischen Bildhauer“ und einen der „führenden Theoretiker und Ästhetiker“ seiner Zeit.⁷³⁰

Wie die Analyse der zeitgenössischen Schriften von Protagonisten und Apologeten der Minimal art zeigt, gab es ein paar immer wiederkehrende Themenkomplexe im theoretischen Diskurs. Dazu gehörten die formale und inhaltliche Distanzierung vom Abstrakten Expressionismus sowie die Abgrenzung gegenüber europäischer Kunst geometrischer Formgebung; und ab 1965 kam die Auseinandersetzung mit dem formalistischen Lager hinzu. Damals gerieten Greenberg und Fried zunehmend ins Visier der Minimalisten und ihrer Anhänger, weil jene mit David Smith und Anthony Caro konkurrierende Bildhauer protegierten - die Minimalisten hingegen ignorierten. Das war umso mißlicher, als mit dem Abflauen der Pop-art Euphorie und der erneuten Konjunktur abstrakter Stile Greenbergs Einsichten in den Ablauf der Kunstgeschichte bestätigt schienen, und sein Wort in Sachen abstrakter Kunst Gewicht hatte.⁷³¹

derfolgenden Strömungen, die allein aus der Motivation ihrer Schöpfer entstünden, stets genau das Gegenteil von dem zu machen, was kurz zuvor aktuell war. *„By now, the act of creating has degenerated into a kind of commentary on the artistic output of a given group, and in a given city this is already bringing about starvation. ... After the attraction of the tangible readymade object or of its image reproduced, now we come to readymade abstraction that is a surrender to the fetishistic regard for elementary forms“*, vgl. Statement von Martial Raysse, in: Battcock, Minimal Art, S. 400f.

⁷²⁹ Flavin hatte seinen Streit mit Battcock über ein Autorenhonorar für diese Publikation in „some other comments ...“ öffentlich gemacht und kündigte darin an, seine Kollegen über ihre Copyrightrechte zu unterrichten, s. Flavin, some other comments ..., S. 25.

⁷³⁰ Vgl. Gregory Battcock, Robert Morris, in: Arts Magazine 42, 7 (Mai 1968), S. 30f., hier: S. 30.

⁷³¹ Neuners Einwand, daß die Reputation des Kritikers unter dem Erfolg der Pop-art litt, s. Stefan Neuners Rezension von James Meyer, S. 572, Anm. 30, mag vielleicht, wenn überhaupt, für das Jahr 1963 gegolten haben. Aber es gab stets genügend prominente Pop-art Verächter, daß man als Kritiker mit dieser Haltung nicht vereinsamte. Zudem war die „post-painterly abstraction“ auch während der Hochzeit der Pop-art immer präsent. So war ihr 1963 z.B. die „Toward a New Abstraction“ Ausstellung

Die Minimalisten machten Boden gut, indem sie Teile der formalistischen Theorie umformulierten, um damit den Führungsanspruch der eigenen Kunst zu begründen. Zugleich wurden Smith und Caro als Abstrakte Expressionisten par excellence vorgeführt, deren Skulptur aktuellen Ansprüchen nicht mehr genügte. Ende der 1960er Jahre eskalierte die Auseinandersetzung, weil die Formalisten schließlich auf Anwürfe und Erfolg des gegnerischen Lagers reagierten. Auf dem Höhepunkt der Kontroverse wurde auch die politische Signifikanz der Minimal art als Waffe im Kampf gegen deren Gegner entdeckt.⁷³²

Die Minimal art wurde relativ schnell als „neue Bewegung“ manifest, und auch der Kreis ihrer Protagonisten war frühzeitig ausgemacht. Das erklärt sich nicht nur aus der oberflächlichen Ähnlichkeit ihrer auf geometrischen Grundformen beruhenden Werke. Eine entscheidende Rolle kam dabei den Definitionen von Barbara Rose und Lucy R. Lippard zu, den beiden wichtigsten Parteigängern der Minimal art unter den jungen Kritikern. Beide verfügten über ein ausgeprägtes historisches Bewußtsein und waren überzeugt davon, daß ein Kunstkritiker auf der Seite der Avantgarde seiner Zeit stehen müsse. Deshalb hielten sie es für die vordringliche Aufgabe ihres Berufsstandes, innovative Positionen beizeiten zu erkennen und Trends zu setzen und zu propagieren, um diese zu unterstützen.

So machte Rose bereits Anfang 1964 auf die kadmiunroten „*box-like shapes*“ von Donald Judd aufmerksam, den sie zusammen mit Robert Morris als Begründer einer neuen abstrakten Skulptur feierte. Als dritte im Bunde nannte die Kritikerin seinerzeit auch Anne Truitt, für die sich in ihrem Pantheon zukünftig allerdings kein Platz mehr fand.⁷³³ Noch im Sommer desselben Jahres reihte sie Dan Flavins leuchtröhrenbestückte Kastenkonstruktionen in den

des „Jewish Museum“ gewidmet, und auch in den „Art International“ Beiträgen zur amerikanischen Kunst nahm sie seit Ende der 50er Jahre einen prominenten Platz ein. Als 1964 auf den Medienhype um die Pop-art die Katerstimmung folgte, beispielhaft ablesbar an der Reaktion ihres einst euphorischen Anhängers Geldzahler, schien die Entwicklung Greenberg in jedem Punkt recht zu geben. Die Pop-art mutete nurmehr wie eine kurzzeitige Verirrung, eine irrelevante Episode in der Geschichte ernsthafter moderner Kunst an.

⁷³² S. Rose, Problems of Criticism, V, The Politics of Art, 2, in: Artforum, Jan. 1969, u. dies., Problems of Criticism, VI, The Politics of Art, 3, in: Artforum, Mai 1969.

Komplex der „*object sculpture*“ ein,⁷³⁴ und ein halbes Jahr später, anlässlich der „Shape and Structure“ Ausstellung, folgte Carl Andre. Bereits damals erklärte die Kritikerin die neue „*Objektskulptur*“ zur einzig relevanten zeitgenössischen Avantgardeströmung in der Skulptur.⁷³⁵ Fortan nahm die Minimal art, für deren Namensgebung sie überdies verantwortlich war, in ihren Beiträgen eine hervorragende Rolle ein. Im März 1965 führte ihre Kollegin Lippard mit Sol LeWitt der neuen Bewegung ein weiteres Mitglied zu.⁷³⁶ Der Künstler fehlte hernach in keiner ihrer Diskussionen der „*deadpan structurists*“, die Lippard im Vorfeld der „Primary Structures“ Ausstellung gegen die in ihren Augen unzulässigen Neuzugänge aus den Reihen weiterer geometrisch inspirierter Bildhauer verteidigte.⁷³⁷ Somit war, im Gegensatz zu anderen Auffassungen in der Literatur, mit Ausnahme von Smithson die Kerngruppe der Minimal art bereits definiert, noch bevor sich dieser Name allgemein durchsetzte.⁷³⁸ Wie stimmig diese Einschätzung ist, zeigt Mel Bochners sichere Identifikation der relevanten Künstler in der „Primary Structures“ Ausstellung.⁷³⁹ Er fügte dem oben aufgeführten Künstlerraster noch Smithson hinzu, den Lippard erst Ende 1966 in den Kreis der Minimalisten aufnahm.⁷⁴⁰

Rose begrüßte die „*simple, box-like forms*“ der Minimalisten ausdrücklich als Skulptur, als lang ersehntes plastisches Gegenstück zu Farbfeld- und Hard edge Malerei. Wie bei den Malern erklärte sie die kühlen, unpersönlichen Formen der neuen Skulptur als Reaktion gegen den formal und inhaltlich barocküberladenen Abstrakten Expressionismus. Als „*deadpan*“, ausdruckslos und abweisend, charakterisierte auch Lippard die „*lakonischen postgeometrischen Strukturen*“ der Minimalisten, die den Raum auf statische Art und Weise besetzten, statt wie traditionelle Skulptur in ihn einzudringen. Wenn sie wie ihre

⁷³³ S. Rose, New York Letter, Febr. 1964, S. 40f.

⁷³⁴ S. dies., New York Letter, Sommer 1964, S. 77.

⁷³⁵ S. dies., Looking at American Sculpture.

⁷³⁶ S. Lippard, New York Letter, März 1965, S. 46

⁷³⁷ S. dies., New York Letter: Recent Sculpture as Escape.

⁷³⁸ James Meyer etwa behauptet, daß sich die Minimal art erst im Rückblick als Bewegung konstituiert habe und bis dato nie definiert worden sei, s. Meyer, Minimalism. Art and Polemics in the Sixties, S. 3f, und auch David Batchelor bezweifelt, ob der Begriff „Bewegung“ für die Minimal art überhaupt angebracht sei, s. Batchelor, Minimalism, S. 6.

⁷³⁹ S. Mel Bocher, Primary Structures, S. 32.

⁷⁴⁰ S. Lippard, Rejective Art, S. 33, 35.

Kollegen die bedrohliche, manchmal sogar aggressive und feindselige Wirkung der Minimal art thematisierte, so diente das dazu, den Unterschied zur traditionellen „puristischen“, d.h. konstruktivistischen Kunst europäischer Prägung zu betonen, die diese Untertöne nicht kenne. Anders als Rose jedoch spekulierte Lippard über die Gattungsfrage bei den „*post-geometric structures*“, deren Schöpfer zu einem großen Teil ehemalige Maler waren. Die Charakterisierung der neuen Arbeiten als „*anti-sculptures*“ oder „*non-sculptural sculptures*“ war aber lediglich ein taktischer Zug. Damit sollte die neue Strömung von aller überlieferten Kunst, Malerei und Skulptur gleichermaßen, abgesetzt, und deren Traditionsferne und innovatives Potential betont werden.

Das war auch die Absicht von Judds 1965 veröffentlichtem Essay „Specific Objects“,⁷⁴¹ worin der Künstler für die „*neuen dreidimensionalen Arbeiten*“ eine Art Zwischenstellung zwischen den Gattungen reklamierte. Nur ein halbes oder dreiviertel Jahr zuvor hatte er sehr wohl noch zwischen „*geometrisch orientierter Malerei*“ und „*dreidimensionalen Arbeiten, die Objekten nahekommen*“ unterschieden.⁷⁴² Dabei zählten zur letzten Kategorie für ihn neodadaistische Objektkunst und stereometrische Reliefs und Skulpturen. Das Wort Skulptur vermied er allerdings schon damals, um überlieferte Vorstellungen von Plastik und deren Techniken wie etwa das Behauen eines Materiales auszublenzen. Im „Specific Objects“-Aufsatz ging er mit seiner Verneinung der überkommenen Gattungen noch einen Schritt weiter. Zum einen betonte er damit abermals und noch stärker das Heraustreten aus der Tradition, zum anderen war das auch eine strategische Entscheidung. Denn er benutzte die transmediale Konstruktion, um die spezifischen Objekte in die Erbfolge der „New York School“ einzuschreiben, so wie Greenberg sie höchst erfolgreich für die „post-painterly-abstraction“ definiert hatte. Dabei deutete er dessen Vorstellungen vom Ablauf der zeitgenössischen amerikanischen Kunstgeschichte so um, daß statt der vom Kritiker protegierten Malerei und Skulptur die „neuen Arbeiten in drei Dimensionen“ die Spitze der zeitgenössischen Entwicklungen stellten.

Wie bereits im Vorgängerartikel fanden sich erneut geometrisch-reduzierte

⁷⁴¹ Laut Judd entstand dieser etwa ein Jahr vor Veröffentlichung im Arts Yearbook 1965.

Skulpturen und neodadaistische Objektkunst vereint, diesmal bildeten sie zusammen die Gattung der „spezifischen Objekte“. Zeitgenössische begeisterte Kritiken von Judd etwa über Chamberlain und Oldenburg legen nahe, daß beide Ausdrucksformen für ihn wichtig waren. Er scheint neodadaistische Kunst, anders als Rose, nicht nur aus taktischen Erwägungen einbezogen zu haben, um prominente Mitstreiter, eine kritische Masse für die spezifischen Objekte oder ein „American All Star“-Team gegen die seinerzeit virulente Op-art Malerei zu rekrutieren. Dennoch ist diese Publikation als erstes Manifest der Minimal art rezipiert worden. Das resultierte vor allem aus den rhetorischen Forderungen nach schnörkelloser Einfachheit von Form und Komposition sowie dem Anspruch, mit den spezifischen Objekten die Malerei von Newman, Still und Rothko im Plastischen zur Vollendung zu führen. Diese Vorgaben erfüllte augenscheinlich allein die minimalistische Skulptur.

Morris hatte bis Anfang 1965 sowohl auf Arbeiten im Geiste des Neodadaismus als auch auf strenge geometrisch-reduzierte Skulpturen gesetzt. Für ihn wurde es Anfang 1966, im Vorfeld der „Primary Structures“ Ausstellung höchste Zeit, eindeutig Position zu beziehen und seine Stellung als Protagonist der neuen Bewegung zu festigen.⁷⁴³ Auch er baute dabei auf der formalistischen Theorie auf, deren Inkonsistenzen auf dem Gebiet der Skulptur er in einer eigenen Lesart "korrigierte". Mit seinem Postulat, daß nicht die bildhaft gegliederten Skulpturen von David Smith und Anthony Caro, sondern die "unitary forms" die Essenz des Mediums Skulptur darstellten, gerierte er sich als strenger Hüter der Gattungsreinheit als Greenberg und Fried. Erst aufgrund dieser Konstruktion und der dadurch bedingten Ablehnung des Reliefs entstand der Widerspruch zu Judd, der die spezifischen Objekte, ebenfalls aus strategischen Gründen, als neue Gattung zwischen Malerei und Skulptur definiert hatte.⁷⁴⁴ Beide beriefen sich aber auf die "Ganzheit" als entscheidendes Krite-

⁷⁴² S. Judd, Local History.

⁷⁴³ Die Reaktionen der Kritik waren in dieser Hinsicht eindeutig. Rose und Lip-pard etwa bewerteten seine geometrisch-reduzierten Skulpturen stets sehr viel positiver als seine neodadaistischen Arbeiten. Anlässlich seiner Einzelausstellung bei „Green“ besprachen sie nur die erste Abteilung im Dezember 1964 mit den grauen Sperrholzkonstruktionen, die im Januar 1965 folgende mit den neodadaistischen Objekten ließen sie unerwähnt, s. Kap. 3.2.

⁷⁴⁴ S. James Meyers davon abweichende Bewertung, in: Minimalism. Art and

rium der neuen Skulptur. Sie rekurrten damit auf einen Topos aus der Malereidiskussion Anfang der 60er Jahre: die holistische oder unrelationale Bildorganisation, die den entscheidenden Unterschied amerikanischer Farbfeld- und Hard edge Malerei zum europäischen Kubismus und Konstruktivismus markieren sollte. So distanzierte sich Morris in den ersten "Notes on Sculpture" explizit von Mondrian, und die kleinformatische und kleinteilige „post-kubistische“ europäische Kunst bildete auch im zweiten Teil der Serie die negative Folie, wovor er die Konzepte von Öffentlichkeit und Betrachterpartizipation als strategisches Momentum entwickelte. Allerdings hatte er dabei stets auch die Skulptur von Smith und Caro im Blick, die zwar nicht in ihrem Format, aber in ihrer formalen Ausdifferenzierung einen Gegenpol zur geometrisch-reduzierten Plastik darstellte. Im Gegensatz zu seinem Kollegen Judd, der die gesamte europäische Kunst ablehnte und ihr, wenigstens in den 60er Jahren, keinerlei Einfluß auf zeitgenössische amerikanische Entwicklungen zugestand, berief Morris sich auf die russischen Konstruktivisten als Vorläufer der "unitary forms". Zum einen gab ihm das ein Argument gegen Greenbergs widersprüchliche Darstellung der Entwicklung der modernen Skulptur in die Hand. Zum anderen wertete der Bezug auf die Begründer der abstrakten Skulptur die eigene, weiterhin unter Neo-Dada Verdacht stehende Arbeit auf, deren erste geometrisch-reduzierten Beispiele schließlich aus Bühnenrequisiten entstanden. Nach den ersten beiden Artikeln, die seinen Ruf als „Hard core“ Minimalist und intellektuelles künstlerisches Schwergewicht festigten, verlor Morris das Interesse an der Auseinandersetzung mit den Formalisten. Er widmete sich anderen Entwicklungen und verschob die Koordinaten seines teleologischen Kunstgeschichtsmodells entsprechend seiner aktuellen Interessen.

Bezeichnenderweise behauptete auch Flavin, der ebenfalls aus dem Neodadaismus kam und mit industriellen Fertigprodukten arbeitete, in der Traditionslinie der russischen Konstruktivisten zu stehen.⁷⁴⁵ Ansonsten bemühte er

Polemics in the Sixties, S. 153 und passim.

⁷⁴⁵ Eine wenig überzeugende Darstellung des Verhältnisses von Minimalismus und Konstruktivismus findet sich in Maurice Tuchmans Katalogbeitrag zu Ausstellung „The Avant-Garde in Russia, 1910-1930: New Perspectives“ des „LACMA“ in Los Angeles 1980, s. Maurice Tuchman, Die russische Avantgarde und die zeitgenössischen Künstler, deutsch in: Stemmrich, Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, S. 528-540.

sich, die Situation so offen wie möglich zu halten, und definierte seine Lichtkunst, wie es ihm aktuell gerade geboten erschien. Mal hatten die Leuchtstoffröhren mehr Objektcharakter, mal mehr Bildwirkung, dann beschrieb er sie als Rauminstallation, schließlich doch mehr als Objekt und dann wieder als serielle Systeme.

Die Entdeckung der Serialität wird in der Literatur vor allem mit dem Namen Sol LeWitt verbunden, obwohl Iteration, Progression und Formvariation in der Malerei der neuen Abstraktion und der minimalistischen Skulptur nichts Neues waren.⁷⁴⁶ Diese wurden aber mit der „Systemic Painting“ Ausstellung des „Guggenheim Museum“ Ende 1966 als Gestaltungsmittel erstmals explizit thematisiert und boten geometrisch-reduzierter Kunst einen neuen, aktualisierten Interpretationsansatz. In diesem Sinn sind auch LeWitts Zeitschriftenbeiträge „Ziggurats“ und „Paragraphs on Conceptual Art“ zu lesen. Mit letzterem wird lediglich der ungeliebte Begriff Minimal art durch die bereits Anfang der 1960er Jahre geprägte Vokabel „Conceptual art“ ersetzt. Dieser Artikel bedeutete ebensowenig einen Bruch mit der Minimal art wie seine oder Andres raumfüllenden, seriell strukturierten Installationen, etwa „Serial Project No. 1“ oder „Equivalent“, wie einige Autoren postulieren.⁷⁴⁷ Schließlich hatte auch Judd frühzeitig mit Reihung und rhythmischer Akzentuierung gearbeitet und in seinem „Specific Objects“ Artikel festgehalten, daß die „*neuen Arbeiten in drei Dimensionen*“ unterschiedliche Formen annehmen könnten. Von Einzelobjekten bis hin zu offeneren, ausgedehnteren Strukturen, „*more or less environmental*“, reiche die Bandbreite,⁷⁴⁸ und das werde sich zukünftig noch weiter ausdifferenzieren.⁷⁴⁹ Zudem bestimmte das Motiv des „nichtrelationalen Komponierens“, das als Unterscheidung zu europäischen konstruktivistischen Strömungen eingeführt worden war, auch hier Form und Struktur des Kunstwerks. Der sogenannte „conceptual turn“ speiste sich also aus derselben Quelle wie Judds und Morris Ganzheitsbegriff und stellte somit eigentlich nur

⁷⁴⁶ S. z.B. Meyer, Minimalism. Art and Polemics in the Sixties, S. 200-208.

⁷⁴⁷ S. z.B. Stemmrich, Minimal Art, S. 23. James Meyer spricht hinsichtlich der raumgreifenden Arbeiten von dem „*displacement into conceptualism*“, mit dem eine neue Entwicklung begann, s. Meyer, Minimalism. Art and Polemics in the Sixties, S. 200-208.

⁷⁴⁸ S. Judd, Specific Objects, S. 183.

⁷⁴⁹ S. ebd., S. 184.

die Kehrseite derselben Medaille dar.⁷⁵⁰

Robert Smithson schließlich führte mit den Bezügen zu Kristallographie, Industrieanlagen und Science Fiction eine ganz eigene, anarchische Note in die Diskussion der Minimal art ein. Seine spekulativen Ideen lockerten den trockenen-nüchternen Diskursjargon der Zeit auf, der sich trotz Roses Versuch, mit dem „ABC Art“-Artikel zeitgeistige Strömungen für die Interpretation der Minimal art fruchtbar zu machen, nicht wesentlich gewandelt hatte. Auch Judd wußte den etwas anderen Blick auf die Minimal art zu schätzen – zumindest als Beitrag zur Erweiterung des Interpretationsspielraumes geometrisch-reduzierter Skulptur. Denn er akzeptierte ein Manuskript von Smithson über sein Werk als Katalogtext zur „Seven Sculptors“-Ausstellung von 1965, obwohl es ihm inhaltlich nicht zusagte.⁷⁵¹ Mit Smithsons Erfahrungen als künstlerischer Berater des „Dallas/Fort Worth“ Flughafenprojektes rückten die Arktis, Wüstenzonen und andere entlegene Landstriche als mögliche Kunstorte in den Blick des jungen Künstlers, der das Bindeglied zwischen Minimal und Earth art darstellt.

Allerdings erhielten sowohl die Earth art als auch der in der Literatur Sol LeWitt zugeschriebene „conceptual turn“ ihren entscheidenden Schub erst durch Michael Frieds anti-minimalistische „Art and Objecthood“-Polemik, worin der Kritiker seine Schreckensvision einer entgrenzten oder sogar völlig objektlosen Kunst entwarf. Seine negativen Charakterisierungen der Minimal art, die wenig mit ihr gemein hatten, wurden von Mitgliedern und Anhängern des minimalistischen Lagers als Direktiven für weiteres „konfrontatives“ Kunstschaf-

⁷⁵⁰ So hatte Rose bereits 1965 beide Aspekte in einem Artikel über Judds Beitrag zur Biennale in Sao Paolo zusammengebracht: „*Like the new painting, Judd's work is involved with the use of rhythmic accents and intervals and compositions that must be seen not as a series of related parts or anecdotes, but as a single ,gestalt', to be perceived whole*“, s. Rose, Donald Judd, in: Artforum, (Juni 1965), S. 32.

⁷⁵¹ Das behauptet zumindest Dan Graham, s. Eugenie Tsai, Interview with Dan Graham, S. 17. Philip Ursprung sieht in diesem und folgenden Texten Smithsons bereits eine wachsende Entfremdung zu den Minimalisten dokumentiert, s. Ursprung, Grenzen der Kunst. Allan Kaprow und das Happening. Robert Smithson und die Land Art, S.227 und passim. Diese setzte allerdings erst Ende der 1960er/Anfang der 1970er Jahre ein, als Smithson sich ausschließlich der Earth art widmete. Die Kritik seiner frühen Texte galt abstrakt-expressionistischen Sensibilitäten und der formalistischen

fen dankbar aufgegriffen.⁷⁵² Smithson entwickelte in der Folge den von Fried „empfohlenen“ Ansatz von Tony Smith weiter, die Kunst im Situativen zu entgrenzen, und brachte nurmehr Fragmente der ursprünglichen, im Kunstumfeld unzugänglichen Erfahrung des Außenraumes in die Galerie zurück. Andere, bislang unbekanntere Künstler wie Kosuth, Weiner und Huebler probten bald darauf die Aufhebung von Kunst in Sprache. Daraufhin schmiedeten die Kritiker Rose, Lippard und Chandler aus der Minimal art, den aktuellen Entwicklungen und älteren neodadaistischen Positionen, den klassischen Antagonisten formalistischer Kunsttheorie, eine heterogene Koalition gegen Greenberg und Fried,⁷⁵³ wofür sie den Begriff der „Konzeptkunst“ reklamierten. Mit der Addition dieser unterschiedlichen künstlerischen Ansätze gaben sie dem Label eine ganz neue Wendung und zugleich die kritische Masse, die es brauchte, um als bedeutungsvolle Neuerung wahrgenommen zu werden.⁷⁵⁴ In der Quintessenz stieß Fried also mit seiner Schilderung der Minimal art als Bedrohung der formalistischen Moderne zum einen unwillentlich das bereits geschlossene Zeitfenster für neodadaistisch inspirierte Kunst wieder auf. Zum anderen formulierte er das Programm der post- oder spätminimalistischen Strömungen, die ihm somit mehr zu verdanken haben als der Minimal art. Zudem sicherte er damit auch deren Überleben, weil sie als progressiver Widerpart seiner restaurativen Vorstellungen all diese Entwicklungsenergien zu beinhalten schien. Da einige ihrer Protagonisten zudem in Schrift und Werk den neuen Entwicklungen Rechnung trugen, konnte sich die Minimal art auch nach der Phase ihrer Dominanz von 1966-1968 im Spektrum aktueller Kunstströmungen behaupten.

Beim „Close Reading“ der Schriften der Minimalisten und ihrer Anhänger

Kunsttheorie, s. Kap. 3.3, „Smithson“.

⁷⁵² Das hat Caroline A. Jones am Beispiel von Smithson nachgewiesen, s. Jones, *Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist*.

⁷⁵³ S. Rose, *Didactic Art*, u. Lippard u. Chandler, *The Dematerialization of Art*.

⁷⁵⁴ Heute wird der Begriff zumeist restriktiver gehandelt, aber in der „Information“-Schau, der ersten Konzeptkunst-Ausstellung des New Yorker „MoMA“ von 1971, waren alle diese Ansätze vertreten. Auch Anne Rorimer führt in ihrem Katalogbeitrag „From Minimal Origins to Conceptual Originality“ zur Ausstellung des „MoCA“ in Los Angeles von 2004 eine vergleichbare Melange zusammen, s. Anne Rorimer, *From Minimal Origins to Conceptual Originality*, in: *A Minimal Future? Art as Object 1958-1968*, hrgs. v. Ann Goldstein u. Lisa Mark, (Ausst.-Kat. Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 14.3.-2.8.2004), Cambridge, Mass., u. London 2004.

fallen eklatante Widersprüche, Volten und inhaltliche Inkonsistenzen auf. Das zeigt, daß die Künstler- und Kritikerschriften offensichtlich keine „ewiggültigen“ ästhetischen Wahrheiten oder Überzeugungen vermitteln sollen. Ihre Funktion ist es vielmehr, die Autoren erfolgreich im zeitgenössischen Kunstgeschehen zu positionieren. Damit wird ein grundlegender Mangel bei der bisherigen Herangehensweise an die Minimal art offenbar. Allzuoft werden zeitgebundene Künstler- und Kritikerworte als verpflichtende Interpretationsansätze für die Werke behandelt, und die künstlerischen Intentionen ihrer Schöpfer auf besonders prägnant formulierte Aussagen reduziert.⁷⁵⁵

⁷⁵⁵ Das gilt auch für James Meyer, der akribisch zwischen künstlerischen Positionen der Minimalisten differenziert und den einzelnen Künstler damit auf ein einseitiges Rezeptionsmodell festlegt.

4. DIE MINIMAL ART IN DEUTSCHLAND

Die Minimal art eroberte in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre auch Deutschland und das westliche Europa. Abschließend wird die Geschichte dieses Kunsttransfers anhand der Ausstellungs- und Rezeptionsgeschichte der Minimal art in Deutschland beschrieben. Besonderes Augenmerk liegt dabei wieder auf den Interessen, Strategien und Beziehungsgeflechten, die diesen Transfer so erfolgreich machten und die Minimal art in den Kanon historischer Kunstströmungen aufrücken ließen.

4.1 Der Transfer

Mit dem Abstrakten Expressionismus und Fluxus drangen Ende der 50er/Anfang der 60er Jahre die ersten amerikanischen Kunstströmungen auf den alten Kontinent vor. Aber erst mit Rauschenbergs spektakulärem Löwengewinn in Venedig 1964 etablierte sich amerikanische Kunst als unverzichtbarer Bestandteil europäischen Ausstellungswesens und Kunsthandels. Sein Triumph bei der XXXII. Biennale stieß die Tür weit auf für die amerikanische Pop-art, in deren Gefolge auch die Minimal art nach Europa kam. So zeigte die vierte „documenta“ 1968 in Kassel¹ nicht nur erstmals ein großes Pop-art Kontingent, sondern vermittelte auch einen repräsentativen Überblick über die abstrakt-reduktiven Tendenzen in der amerikanischen Malerei und Skulptur. Die Bandbreite der Künstler reichte von Rauschenberg und Johns bis Lichtenstein, Dine, Rosenquist, Warhol und Wesselmann, Newman und Reinhardt über Stella, Louis und Noland bis hin zu den Minimalisten Andre, Judd, Flavin, Morris, LeWitt und Bladen.² Diese waren in Deutschland bislang kaum gezeigt worden und den meisten Kunstinteressierten nur durch die New Yorker Kolumne des deutschen Magazins „das kunstwerk“ oder durch die Lektüre von „Art International“ und „Studio International“ bekannt. In Kassel waren somit alle Facetten der amerikanischen Kunst vertreten, die vom Ende der 50er Jahre bis in die zweite Hälfte der 60er Jahre das Geschehen in New York bestimmten. Mit

¹ Diese verzichtete, anders als ihre Vorgänger, auf einen „historisch-exemplarischen Vorspann“ und war ausschließlich der zeitgenössischen Kunst gewidmet, s. documenta – Dokumente. 1955-1968. Vier internationale Ausstellungen moderner Kunst. Text und Fotografien. hrsg. v. Dieter Westecker, Carl Ebert, Werner Lengemann, Erich Müller, Kassel 1972, S. 165.

² Mit Bruce Nauman, Walter de Maria und Paul Thek waren damals bereits schon Prozeßkunst und Earth-art Tendenzen vertreten.

53 von 150 Künstlern stellten die Amerikaner gut ein Drittel der „documenta“-Teilnehmer. Neben der schieren Menge beeindruckte ihr Auftritt auch in anderer Hinsicht. Laut Jean Leering, Direktor des „Stedelijk van Abbemuseum“ in Eindhoven und Vorsitzender des Malereiausschusses der „documenta“, drängten die „riesengroßen Bilder und Plastiken der Amerikaner“, die den „europäischen Kunstbegriff“ sprengten, auch wegen ihres Formates „massiv in den Vordergrund“. ³ Ein anderer zeitgenössischer Beobachter, der deutsche Künstler-Kritiker Rolf-Gunter Dienst, stellte angesichts dieses Aufmarsches überrascht fest, daß

*„auch in Kassel ... inzwischen die 'Ecole de Paris' durch die 'New York School' abgelöst worden [ist]. Peinture zählt nicht mehr ... Zeigte sich früher überschwenglicher Enthusiasmus für alles, was in Paris gemalt wurde, so läßt jetzt die Euphorie für das, was künstlerisch den Stempel 'made in USA' trägt, die nötige Kritik vermissen“.*⁴

Bereits im Vorfeld der Ausstellung hatte es Querelen und Austritte auf Seiten des „documenta“-Rates gegeben.⁵ Viele einheimische Kritiker sahen bei Bekanntwerden der Pläne für das „Museum der Hundert Tage“ die deutsche Kunst „in Quarantäne“ gestellt wie Klaus Jürgen-Fischer, Künstler-Kritiker und Herausgeber von „das kunstwerk“. Der machte vor allem die ineffektiven Strukturen der heimischen Kunstszene dafür verantwortlich. Anders als in den internationalen Zentren London und New York gebe es in den regional zersplitterten deutschen Kunstprovinzen kein „dichtgewebtes Kommunikationsnetz“ zwischen Künstlern und deren Vermittlern, den Händlern und Museumsleuten, mit deren Hilfe Trends aufgezeigt und auch durchgesetzt werden könnten.⁶

³ Vgl. Jean Leering, Die Kunst der USA auf der documenta in Kassel, in: Amerikanische Kunst von 1945 bis heute. Kunst der USA in europäischen Sammlungen, hrsg. v. Dieter Honisch u. Jens Christian Jensen, (Ausst. Kat. zu den Ausstellungen New York in Europa, Nationalgalerie Berlin, u. Amerikanische Druckgraphik aus öffentlichen Sammlungen der Bundesrepublik Deutschland, Kunsthalle zu Kiel, 1976) Köln 1976, S. 67-72, hier: S. 70f.

⁴ Vgl. Rolf-Gunter Dienst, Die Documenta IV, in: das kunstwerk 21, 9-10 (Juni-Juli 1968), S. 36, 53-55, hier: S. 36.

⁵ So kehrten der Kunsthistoriker Werner Schmalenbach und der informelle Maler Fritz Winter dem „documenta“ Rat den Rücken, s. documenta – Dokumente. 1955-1968. Vier internationale Ausstellungen moderner Kunst, S. 165.

⁶ „... 'künstlerische Entschlossenheit'... bedeutet in dem dichtgewebten Kommunikationsnetz dieser Zentren nicht nur die stilistische Kraft einer gewissen Zahl von Künstlern, sondern eine gezielte Kooperation zwi-

Obwohl die Auswahl der Kasseler Großausstellung umstritten blieb, machte sie deutlich, daß die Amerikaner eine führende Rolle auf dem Gebiet der Gegenwartskunst übernommen hatten. Die europäische Konkurrenz würde es fortan nicht nur angesichts der „riesengroßen“ Formate schwer haben, überhaupt noch wahrgenommen zu werden. Denn nach der Pop-art, die von den Medien und einem breiten Publikums begeistert gefeiert, von der Fachwelt aber kontrovers diskutiert wurde,⁷ drängte nun auch die neue ungegenständliche amerikanische Kunst in die europäischen Kunstzentren. So schickte das New Yorker „Museum of Modern Art“ die Wanderausstellung „The Art of the Real: USA 1948-1968“ nach London, Paris und Zürich. Die Ausstellung war ausschließlich abstrakter Kunst gewidmet und stellte Hard edge und Color field Malerei sowie die Minimal art als aktuelle Höhepunkte amerikanischer Kunst vor.⁸ Zuvor hatten sich vor allem holländische Museen um die Minimal art verdient gemacht, die bereits bei der institutionellen Etablierung der Pop-art sehr wichtig gewesen waren.⁹ Zur Minimal art hatten die Niederländer vermutlich wegen der for-

schen ihnen und ihren Vermittlern, den Händlern und Museumsleuten. Diese Vermittler haben an dem Bild von Pop- oder Minimum-art entscheidend mitgewirkt. ... sie haben die stildurchsetzenden Schlagworte geprägt, die in unserer Welt der Werbung als Knotenpunkte des öffentlichen Bewußtseins auch in der Kunst den Erfolg präcludieren“, vgl. K[laus] J[ürgen]-F[ischer], Deutsche Kunst in Quarantäne? Zum Documenta Streit, in: das kunstwerk 21, 1-2 (Okt.-Nov. 1967), S. 35.

⁷ So berichtet Jean Leering, daß „in den Jahren 1963-64 heftige Debatten über die Frage geführt wurden, ob Pop Art 'museumswürdig sei. ... 1964 entschied sich de Wilde [Direktor des „Stedelijk Museum“ in Amsterdam] nur im letzten Moment zögernd und unter dem Druck der konkurrierenden Ausstellung 'Neue Realisten“ im Gemeentemuseum Den Haag, die Stockholmer 'Pop-art' Ausstellung von Pontus Hultèn für Amsterdam zu übernehmen“, vgl. Leering, Die Kunst der USA auf der documenta in Kassel, S. 70. In Deutschland hatte es deshalb bislang gar keine groß angelegte Pop-art Ausstellung gegeben.

⁸ The Art of the Real: USA 1948-1968, The Museum of Modern Art, New York, kuratiert von Eugene C. Goossen, teilgenommen haben u.a.: Carl Andre, Darby Bannard, Donald Judd, Ellsworth Kelly, Sol Lewitt, Alexander Liberman, Morris Louis, John McCracken, Agnes Martin, Robert Morris, Kenneth Noland, Larry Poons, Mark Rothko, Tony Smith, David Smith, Robert Smithson, Frank Stella, Clyfford Still, Ausstellungsdauer: 3.7.-8.9.1968, gewandert: Grand Palais, Paris, als „L'art du Reel. USA 1948-68, (14.11.-25.12.1968); Kunsthaus Zürich als „Amerikanische Raumkunst, (19.1.-23.2.1969); Tate Gallery, London, (22.4.-1.6.1969).

⁹ Das „Stedelijk“ in Amsterdam hatte bereits 1962 eine „Amerikaner“ betitelte Ausstellung gezeigt, bei der Jasper Johns und Rauschenberg vertreten waren. 1964 übernahm dessen neuer Direktor de Wilde die große „American Pop Art“ Ausstellung des Stockholmer „Moderna Museet“, die bislang einzige repräsentative Pop-art Schau in Europa, und in demsel-

malen Affinitäten zur „de Stijl“ Bewegung einen besonderen Zugang.

So war Dan Flavin bereits Ende 1966 einer der Protagonisten der „Kunst Licht Kunst“ Ausstellung des Eindhovener „Stedelijk van Abbemuseum“, dessen Direktor Jean Leering als einer der „Räte“ das Programm der vierten „documenta“ entscheidend mitgestaltete. In der „Kompass III: Schilderkunst Na 1945 Uit New York“ Ausstellung des Eindhovener Museums von 1967, die anschließend vom Frankfurter Kunstverein übernommen wurde, waren mit Flavin, Judd und Morris sogar drei Minimalisten vertreten.¹⁰ Das Eindhovener Haus wartete zudem bereits im Frühjahr 1968, noch vor Eröffnung der „documenta“, mit einer Robert Morris Museumseinzelausstellung auf,¹¹ eineinhalb Jahre bevor die „Corcoran Gallery“ in Washington dem Künstler als erstes amerikanisches Museum eine Soloschau widmete. Auch das Amsterdamer „Stedelijk Museum“ zeigte mit Judd und Flavin bereits Ende 1967 zwei Minimalisten in der „Vormen van de Kleur“ Ausstellung, die als „New Shapes of Color“ zum Stuttgarter Kunstverein und dem Berner Kunstmuseum wanderte.¹² Das „Gemeentemuseum“ in Den Haag wiederum richtete noch vor der „documenta“ die Gruppenausstellung „Minimal art“ aus, die Skulpturen von Carl Andre, Ronald Bladen, Dan Flavin, Robert Grosvenor, Donald Judd, Sol LeWitt, Robert Morris, Tony Smith, Robert Smithson und Michael Steiner versammelte.¹³ Diese Ausstellung war von John Weber, dem Geschäftsführer der New Yorker „Dwan“ Galerie und Haupttriebfeder des Minimal art Transfers,¹⁴ aus dem Künstlerstab der „Dwan“, „Castelli“ und „Fischbach“ Galerien zusammengestellt worden.¹⁵

ben Jahr zeigte das konkurrierende „Haags Gemeentemuseum“ eine „Nieuwe Realisten“ Ausstellung, in der amerikanische Pop-Künstler eingebunden waren.

¹⁰ Kompass III: Schilderkunst Na 1945 Uit New York, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, org. v. Jean Leering, 9.11-17.12.1967, vertreten waren u.a.: Dan Flavin, Donald Judd, Robert Morris, Frank Stella, Claes Oldenburg. Die Ausstellung war in Frankfurt vom 30.12.1967 bis zum 11.2.1968 zu sehen.

¹¹ Museumseinzelausstellung Robert Morris, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, 16.2.-31.3.1968.

¹² Vormen van de Kleur, Stedelijk Museum, Amsterdam, org. v. Wim Beeren, 20.11.1966-15.1.1967, vertreten waren u.a.: Josef Albers, Max Bill, Dan Flavin, Donald Judd, Ellsworth Kelly, Robert Indiana, Thomas Lenk, Richard Paul Lohse, Sven Lukin, Frank Stella, Dick Smith. Die Ausstellung wanderte zum Württembergischen Kunstverein, Stuttgart, (18.2.-26.3.1967), und in die Kunsthalle Bern, (14.4.-21.5.1967).

¹³ Minimal art, Haags Gemeentemuseum, Den Haag, 23.3.-26.5.1968.

¹⁴ S.u.

¹⁵ S. C[or] Blok, Minimal Art at the Hague, in: Art International 12, 5 (Mai

Sie wanderte Anfang 1969 weiter nach Düsseldorf und war danach in der Berliner „Akademie der Künste“ zu sehen.¹⁶

In Deutschland war die Minimal art im „documenta“-Jahr 1968 sowohl auf dem zweiten „Kölner Kunstmarkt“¹⁷ als auch auf der neugegründeten Düsseldorfer Konkurrenzveranstaltung „Prospect 68“ vertreten, einem als Ausstellung deklarierten Kunstmarkt.¹⁸ In Köln zeigte der Münchner Galerist Heiner Friedrich Andre und Flavin; die New Yorker Fischbach Galerie brachte Tony Smith mit, der sich allerdings anders als seine durch „Dwan“ und „Castelli“ vertretenen Kollegen in Europa nicht durchsetzen konnte.¹⁹

Auf der Düsseldorfer Messe, die den Untertitel „Internationale Vorschau auf die Kunst in den Galerien der Avantgarde“ trug, präsentierte die in Paris ansässige amerikanische Galeristin Ileana Sonnabend eine Kombination von Morris' Filzarbeiten und Werken der Arte Povera.²⁰ Sonnabend, die eng mit ihrem Ex-Gatten Leo Castelli zusammenarbeitete, vertrat den Castelli-Künstler Robert Morris exklusiv in Europa. Die Arte Povera hatte Sonnabend für ihr Pariser Programm von dem Turiner Galeristen Gian Enzo Sperone übernommen, der seinerseits der Galerist der Minimalisten in Italien wurde. Auch die „Dwan“ Galerie, „Spezialhandlung für Minimal art“,²¹ die sich dem deutschen Fachpublikum zur „documenta“ mit einem Aben-

1968), S. 18-24, hier: S. 18 u. The Art Dealers, hrsg. v. de Coppet u. Jones, S. 198.

¹⁶ Die Ausstellung „Minimal art“ war in der „Städtischen Kunsthalle“ und dem „Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen“ in Düsseldorf vom 17.01. bis zum 23.2.69 zu sehen, in der „Akademie der Künste“ in Berlin war sie vom 16.3 bis zum 13.4.69 zu Gast.

¹⁷ Kunstmarkt - 68, Kunsthalle Köln, Veranstaltungsdauer: 15.-20.10.1968.

¹⁸ Prospect 68. Internationale Vorschau auf die Kunst in den Galerien der Avantgarde, Kunsthalle Düsseldorf, org. v. Konrad Fischer u. Hans Strelow, Ausstellungsdauer: 20.-29.9.1968.
Über die Geschichte der Düsseldorfer Ausstellung und ihre Beziehung zum „Kölner Kunstmarkt“ s. Dokumente. 1968-1969-1971. Prospect, (Kat. zur Ausstellung „Abstand und Nähe“. Prospect '68 - '69 - '71 in Düsseldorf, Galerie Bugdahn und Kaimer, 9.9.-21.10.1995), Düsseldorf 1995 u. ProspectRetrospect. Europa 1946-1976, hrsg. v. Jürgen Harten, (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 20.-31.10.1976), Köln 1976.

¹⁹ S. Kunstmarkt - 68, (Katalog des Kunstmarktes 1968 in der Kunsthalle Köln), Köln 1968.

²⁰ S. hierzu u. im folgenden das Programm der „Prospect 68“ Ausstellung, in: Dokumente. 1968-1969-1971. Prospect, S. 2-17.

²¹ Diese Charakterisierung findet sich in einem mit D.W. gezeichneten „Spiegel“-Artikel vom September 1968, vgl. Wiederabdruck in: ebd., S. 16.

dempfang in Kassel empfohlen hatte,²² war in Düsseldorf präsent. Dort zeigte sie Flavin, LeWitt und Andre, auf dessen Anregung der Titel „Prospect“ für die Düsseldorfer Veranstaltung zurückging.²³

John Weber, der Geschäftsführer der „Dwan Galerie“, war eine Schlüsselfigur für den Erfolg der Minimal art auf dem europäischen Markt. Der seinerzeit mit der Italienerin Annina Nosei, zuvor Mitarbeiterin von Ileana Sonnabend, verheiratete Weber besorgte Künstlerauswahl und Aufbau der „Minimal Art“ Ausstellung in den Haag und Düsseldorf.²⁴ Er baute zudem ein Netzwerk junger, „befreundeter“ Galerien in Europa auf, die die „Dwan“-Künstler Andre, Flavin, LeWitt und Smithson in ihr Programm aufnahmen.²⁵ Im europäischen Ausland gehörten der Turiner Gian Enzo Sperone, Bruno Bischofberger aus Zürich und Yvon Lambert aus Paris zu diesem Kreis - alle drei hatten einen Stand auf der Düsseldorfer „Prospect 68“.

In Deutschland wurden die „Dwan“ Künstler von den Galerien Heiner Friedrich und Konrad Fischer vertreten. Beide hatten sich bereits vor der 68er „documenta“ um die Minimal art bemüht und konnten deshalb noch vor der Eröffnung des „Museums der hundert Tage“ Einzelausstellungen von Andre und Flavin zeigen.²⁶ Der Münchner Heiner Friedrich hatte 1963 zusammen mit seiner damaligen Gattin Sixt und seinem Kompagnon Franz Dahlem eine Galerie in der bayrischen Hauptstadt gegründet. Diese führte das Ehepaar Friedrich seit 1967 alleine, derweil der frühere Kompagnon als Berater des Industriellen und Sammlers Karl Ströher (Wella) in Darmstadt den Kontakt zur Münchner Galerie aufrechterhielt. Friedrich und Dahlem vermittelten 1968 die amerikanische Pop-art Sammlung „Kraushaar“ an Ströher.²⁷ Teile davon wurden über Friedrichs Münchner Galerie verkauft, die somit als eine der wenigen deutschen Galerien mit Hauptwerken ameri-

²² S. K[laus] Jürgen-Fischer, *Kunstkritisches Tagebuch IV*, in: *das kunstwerk* 21, 9-10 (Juni-Juli 1968), S. 6-33, 83f, hier: S. 33.

²³ S. Carl Andre. *Sculptor 1996*. Krefeld at Home. Wolfsburg at Large, S. 245.

²⁴ S. K[arl] Ruhrberg u. K[arl] H[einz] H[ering], Vorwort, in: *Minimal art*, (Ausst.-Kat. Düsseldorf 1969), S. 2f, hier S. 3.

²⁵ S. *The Art Dealers*, hrsg. v. de Coppet u. Jones, S. 198f.

²⁶ Einzelausstellung Dan Flavin, Galerie Heiner Friedrich, München, Mai-Juli 1968. Fischer eröffnete seine Galerie 1967 mit einer Andre-Einzelausstellung, s.u.

²⁷ S. Phyllis Tuchman, *American Art in Germany. The History of a Phenomenon*, in: *Artforum* 9, 3 (Nov. 1970), S. 58-69, hier: S. 59. Die Erben des Versicherungsmanagers Kraushaar verkauften die Sammlung en bloc.

kanischer Pop-Kunst aufwarten konnte und zudem Minimal art im Programm hatte.

Der ehemalige Akademieschüler Konrad Fischer, der sich zuvor als Maler Konrad Lueg genannt hatte, stand 1967/68 am Anfang seiner Galeristenkarriere. Er eröffnete seine Galerie, einen zum Ausstellungsraum umgebauten Torbogen neben der Event-Kneipe „Cream Cheese“, im Herbst 1967 mit einer Carl Andre Einzelausstellung.²⁸ Auf Initiative Fischers und des damaligen Kunstkritikers und späteren Galeristen Hans Strelow ging auch die „Prospect 68“ Ausstellung zurück, auf der alle künftigen europäischen Partnergalerien von „Dwan“ versammelt waren.²⁹ Einzig Heiner Friedrich fehlte, weil er Gastaussteller beim „Kölner Kunstmarkt“ war, dessen Veranstalter keine Doppelmeldungen duldeten.³⁰

Friedrich und Fischer teilten die „Dwan“ Künstler Andre, Flavin und LeWitt unter sich auf. Dieses Arrangement scheint sich auch bewährt zu haben, als Friedrich 1970 den Hauptsitz seiner Galerie in das neue Kunsthandelszentrum Köln verlegte, womit er in die unmittelbare Nachbarschaft von Fischer rückte. Carl Andre wurde sowohl von Fischer als auch von Heiner Friedrich ausgestellt; Einzelausstellungen von Sol LeWitt hingegen, der 1968 sein Debüt in der Düsseldorfer Galerie gab, waren nur bei Fischer zu sehen. Für Solo-Präsentationen Dan Flavins wiederum war seit 1968 - mit Ausnahme einer Einzel-Schau aus dem Jahr 1969 im Hause Fischer -³¹

²⁸ Ontologische Plastik, Einzelausstellung Carl Andre, Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf, Ausstellungsdauer: 21.10-28.11.1967.

²⁹ Zur Geschichte dieser Ausstellung s. auch Konrad Fischers Selbstzeugnis, in: Baum, Die frühen Jahre. Gespräche mit Galeristen, in: Kunstforum 104, (1989), S. 277-281, hier: S. 280; u. Dokumente. 1968-1969-1971. Prospect, S. 4 und passim. Fischer und Strelow wählten die Galerien aus, denen sie sogar die Künstlerauswahl vorschrieben. Offiziell war eine siebenköpfige „unabhängige Jury“ vorgeschaltet. Die bestand u.a. aus dem Krefelder Museumdirektor Dr. Paul Wember, Enno Develing vom Gemeentemuseum in den Haag, der schon die dortige „Minimal art“ Ausstellung organisiert hatte, und den beiden Fischer-Sammlern Dr. Hubert Peeters aus Brügge und Martin Visser aus Bergeijk.

³⁰ Der „Kölner Kunstmarkt“ stand nur den achtzehn Mitgliedern des „Vereins der progressiven deutschen Kunsthändler“, den Initiatoren dieser Messe, und einer kleinen Riege handverlesener Gäste offen. Die Teilnehmer des „Kölner Kunstmarktes“ wurden gewarnt, daß sie bei einer Anmeldung für die Düsseldorfer „Prospect“ Ausstellung von der Kölner Veranstaltung ausgeschlossen würden, s. Dokumente. 1968-1969-1971. Prospect, S.16].

³¹ Fluorescent Light, Einzelausstellung Dan Flavin, Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf, 24.1.-14.2.1969.

Heiner Friedrich zuständig,³² Robert Smithson wurde nur von Fischer gezeigt. Beide Galeristen, die auch die deutschen Künstler Hanne Darboven, Blinky Palermo und Rainer Ruthenbeck miteinander teilten, nahmen mit Mel Bochner, Fred Sandback und Michael Heizer alsbald weitere „Dwan“-Künstler in ihr Programm auf.

Diese waren wichtige Bausteine im Programm der jungen europäischen Galerien, die die Amerikaner in ihren jeweiligen Einzugsgebieten exklusiv und John Weber zufolge auch ohne Provisionszahlungen an die New Yorker Galerie ausstellten.³³ Die aufregend neue amerikanische Ware machte die jungen Galeristen, von denen die meisten wie Konrad Fischer um 1968 noch in der Aufbauphase waren, für Sammler attraktiv. Zudem konnten sie regionale Künstler durch dieses Umfeld aufwerten, wie zum Beispiel Sperone in Italien seine Arte Povera Vertreter. Denn die zeitgenössische amerikanische Kunst war als inhaltlicher Schwerpunkt bereits in den Kollektionen einer neuen Sammlerkaste angelangt, als sie 1968 durch die „documenta“ endlich auch von offizieller Seite sanktioniert wurde. Das bewiesen allein in Deutschland die Sammlungen des Wella-Inhabers Karl Ströher, des Kölner Restaurators Wolfgang Hahn und des Aachener Schokoladenfabrikanten Peter Ludwig.³⁴ In den großen Sammlungen Ströher und Ludwig bildete die Pop-art den Schwerpunkt des amerikanischen Konvolutes, Werke der „Post Painterly Abstraction“ und der Minimal art rundeten die Auswahl ab. Beide Sammler hatten ihre amerikanische Kunst – wie der Italiener Panza di Biumo - direkt in oder aus New York erworben.³⁵ Es stand also zu befürchten, daß die Sammler zum Kauf ins Ausland

³² Dan Flavin hatte seine Deutschlandpremiere im September-Oktober 1966 in der Galerie von Rudolf Zwirner in Köln bestritten. Daraus war aber keine längerfristige Verpflichtung entstanden.

³³ S. The Art Dealers, hrsg. v. de Coppet u. Jones, S. 199.

³⁴ Die Sammlung Ströher wurde zwei Wochen vor der „documenta“ in München gezeigt und wanderte danach zu anderen Stationen. (Sammlung 1968: Karl Ströher, Galerieverein München, Neue Pinakothek, München, Ausstellungsdauer: 14.6.-9.8.1968, gewandert: Kunstverein Hamburg, 24.8.-6.10.1968; Nationalgalerie Berlin, 1.3.-14.4.1969; Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 25.4.-8.6.1969; Kunsthalle Bern, 14.7.-3.9.1969). Die Sammlung Hahn war 1968 in Köln zu sehen, (Wallraf-Richartz-Museum, Köln, Ausstellungsdauer: 3.5.-7.7.1968), und Ludwig zeigte seine Schätze 1968 im Aachener Suermondt-Museum und 1969 im Wallraf-Richartz-Museum in Köln.

³⁵ Der Schokoladenfabrikant Peter Ludwig hatte sich bei seinen Reisen nach New York, dem Zentrum des Kakaohandels, bei Castelli mit Werken der Pop-art eingedeckt, s. Heinz Bude, Peter Ludwig. Im Glanz der

abwandern würden, wenn die deutschen Galeristen ihnen zukünftig nicht eine Auswahl der aktuellsten internationalen, das heißt, amerikanischer Kunst anbieten könnten. Diesem Gedanken war auch der erste Kölner Kunstmarkt im Jahr 1967 geschuldet. Den hatten achtzehn „*progressive deutsche Galeristen*“ mit einem internationalen Kunstprogramm initiiert, um der deutschen Kundschaft einmal im Jahr an einem Ort die ganze Bandbreite aktueller Kunst anbieten zu können. Die Stars der Pop-art waren in Europa allerdings schon an Ileana Sonnabend, Ex-Gattin und Statthalterin Castellis in Paris vergeben, welche Werke „ihrer“ Künstler nur ungern und dann zu äußerst ungünstigen Bedingungen an andere Galeristen vermittelte. Dies habe eine „*breite Bresche für den Durchmarsch der Minimal art*“ geschlagen, urteilte John Weber in seinen Erinnerungen. Denn das sei die einzige amerikanische Kunst gewesen, derer junge europäische Galeristen noch hätten habhaft werden können. Und so gebe es eine „*ganze kleine Mafia europäischer Händler*“, gab er 1984 zu Protokoll, die der Minimal art einiges zu verdanken hätten. „*Diese Jungs*“ seien wirklich „*ungeheuer tatkräftig*“ gewesen, und die Minimal art sei in Europa, in dem sich sehr schnell eine „*support structure*“ für die Künstler gebildet habe, eingeschlagen „*wie der Blitz*“.³⁶ Diese Einschätzung des „Dwan“ Geschäftsführers spiegelt einen bedeutsamen Aspekt des damaligen Geschehens wider. Allerdings läßt Weber außer acht, daß bei der Künstlerauswahl auch die Überzeugungen und Neigungen der Galeristen eine Rolle spielten, die damit ihre Programmschwerpunkte festlegten.

Judd und Morris³⁷, damals wohl die berühmtesten Minimalisten, gehörten zur Galerie von Leo Castelli. Damit hatte in Europa die Pariser Galerie sei-

Bilder, Bergisch Gladbach 1993, S.129f. Karl Ströher hatte durch die Vermittlung des Galeristen Heiner Friedrichs die in Amerika zum Verkauf stehende Sammlung Leon Kraushar erworben, s. Tuchman, *American Art in Germany. The History of a Phenomenon*, S. 59.

³⁶ Auf Webers Empfehlung hin arbeiteten die europäischen Galeristen direkt mit den Künstlern zusammen und mußten laut Weber keine Provision an „Dwan“ zahlen. Oftmals wurden auch die Künstler eingeflogen, da es billiger war, sie vor Ort mit heimischen Materialien arbeiten zu lassen, als den Transport der Arbeiten aus Amerika zu finanzieren, vgl. *The Art Dealers*, hrsg. v. de Coppet u. Jones, S. 198f.

³⁷ Der Düsseldorfer Galerist Alfred Schmela hatte bereits 1964 eine Einzelausstellung von Robert Morris ausgerichtet. Dort hatte jener allerdings nur Arbeiten aus seiner kurz danach eingestellten Werkserie der Bleireliefs gezeigt, die für den „Minimalisten“ Morris untypisch waren. Schmela setzte seinerzeit nicht auf die Minimal art, sondern auf den Maler Shusaku Arakawa, der ebenfalls der „Dwan“ Galerie angehörte.

ner Ex-Gattin Ileana Sonnabend das Recht der ersten Wahl. So wurde Robert Morris in Europa in den nächsten Jahren exklusiv von Sonnabend vertreten, die allein im Jahr 1968 zwei Einzelausstellungen des Künstlers ausrichtete.³⁸ In dieser Zeit „entlieh“ sie Morris nur für zwei Solopräsentationen an andere Galeristen: im Jahr 1969 an Gian Enzo Sperone in Turin,³⁹ dessen Arte Povera Künstler Sonnabend in Paris vertrat, und dann wieder im Jahr 1973 an Konrad Fischer.⁴⁰ Donald Judd hingegen gab im Mai 1969 nur sein Entrée bei Sonnabend.⁴¹ Darauf folgte im selben Monat eine Solo-Schau in Zürich bei Bruno Bischofberger, der auch die „Dwan“-Minimalisten vertrat, und im Juni eine Personale bei Rudolf Zwirner in Köln,⁴² einem Geschäftspartner Sonnabends. Weitere deutsche Galeristen, die Einzelausstellungen des Künstlers zeigten, waren Konrad Fischer in Düsseldorf, (1970), und Rolf Ricke in Köln, (1972). Auch Ricke hatte frühzeitig eine Reihe von Amerikanern, darunter Richard Serra und Keith Sonnier, in sein Programm aufgenommen und bereits zuvor Arbeiten von Judd, Morris und Flavin in Gruppenausstellungen integriert.⁴³ Ein Jahr später war Judd wieder bei Fischer zu sehen, diesmal aber in dessen zusammen mit Gian Enzo Sperone betriebenen Filiale in Rom. In der zweiten Hälfte der 70er Jahre stellte der Künstler in Deutschland nur noch in Heiner Friedrichs Galerien in Köln und München aus. Friedrich betrieb seit 1974 auch eine New Yorker Filiale und hatte dort zusammen mit seiner zweiten Gattin, der Sammlerin und Ölerin Philippa de Menil, die heute legendäre „Dia Art Foundation“ gegründet. Die förderte vor allem Judd und Flavin mit zahlreichen Aufträgen und Ankäufen und unterstützte Judds ehrgeizige Pläne für die permanente Installation großformatiger Kunstwerke in einem aufgegebenen Mili-

³⁸ Robert Morris, Galerie Ileana Sonnabend, Paris, 20.2.-16.3.68, u. Feutres, Einzelausstellung Robert Morris, Galerie Ileana Sonnabend, Paris, Herbst 1968. In diesen Ausstellungen wurden Morris' Filzarbeiten gezeigt, die hervorragend in Sonnabends Programm mit der von Sperone übernommenen Arte Povera paßten.

³⁹ Robert Morris Einzelausstellung, Galerie Gian Enzo Sperone, Turin, März 1969.

⁴⁰ Robert Morris, Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf, 17.2.-16.3.1973.

⁴¹ Don Judd: Structures, Galerie Ileana Sonnabend, Paris, 6.-29.5.1969.

⁴² Don Judd, Galerie Rudolf Zwirner, Köln, 4.-30 Juni.

⁴³ Rolf Ricke hatte parallel zur Documenta 1968 in den alten Räumen seiner Kasseler Galerie eine Ausstellung mit Werken von u.a. Bill Bollinger, Eva Hesse, Gary Kuehn, Robert Morris, Claes Oldenburg, Richard Serra und Keith Sonnier arrangiert. Er hatte sich durch den Kontakt zu Richard Bellamy, dem „Auge“ der New Yorker Kunstszene, der auch Judd, Morris und Flavin „entdeckt“ hatte, frühzeitig die Künstler Richard Serra und

tärstützpunkt in Marfa, Texas.⁴⁴

Die europäischen Vertriebspartner von „Dwan“ oder „Castelli“ kooperierten natürlich auch mit anderen Galerien, etwa dem Berliner Avantgardegaleristen René Block. Der zeigte Beuys und andere deutsche Künstler 1968 zusammen mit Judd, Morris und LeWitt in der Ausstellung „ABC Art/Cool Art/Minimal Art/Primary Structures/Neue Monumente/IMI Art“.⁴⁵ Auch die von einem Beuys-Schüler und seiner Gattin betriebene Antwerpener Avantgarde-Galerie „White Wide Space“, die mit vielen Künstlern der Galerie Fischer zusammenarbeitete, gewann Carl Andre für ein Ausstellungsprojekt in ihren Räumen. Hinzu kam der „secondary market“, die Möglichkeit, sich über den Kunsthandel mit aktueller amerikanischer Ware zu versorgen. So hatte etwa die Galerie Neuendorf aus Hamburg zum „Kunstmarkt 1969“ in Köln vier Judd-Skulpturen im Angebot, ohne den Künstler je offiziell zu vertreten.⁴⁶

Überraschend ist, wie früh sich deutsche Museen und Ausstellungsinstitute der Minimal art öffneten. Dabei spielten die oftmals nur mit einem geringen Budget versehenen, aber innovativen Institutionen im Rheinland eine Vorreiterrolle. So richtete das damals in einer Gründerzeitvilla beheimatete „Städtische Museum Mönchengladbach“ Carl Andre bereits Ende 1968 eine Einzelausstellung aus.⁴⁷ Das war ein Jahr vor der ersten amerikanischen Museumseinzelausstellung des Künstlers im New Yorker „Guggenheim“ sowie der Einzelpräsentation des in Sachen Minimal art sehr aktiven „Haager Gemeentemuseum“. Das „Museum Haus Lange“ in Krefeld, dessen Direktor Paul Wember sich sehr für aktuelle Kunst engagierte, wartete bereits 1969 mit einer LeWitt Einzelausstellung auf.⁴⁸ Damit kam

Keith Sonnier „gesichert“.

⁴⁴ Auch Fischer war als Partner der „Sperone Westwater Fischer“ Galerie von 1975 bis 82 in New York präsent.

⁴⁵ S. ABC Art. Cool Art. Minimum Art. Minimal Art. Primary Structures. Neue Monumente. IMI Art, (Ausst.-Kat Berlin, Galerie René Block Juni-Juli 1968), Berlin 1968. In der Ausstellung waren u.a. vertreten: Carl Andre, Bill Bollinger, Michael Buthe, Hanne Darboven, Dan Flavin, Gary Kuehn, Sol LeWitt, Donald Judd, Robert Morris, Joseph Beuys, Fred Sandback, Imi Knoebel.

⁴⁶ S. Kunstmarkt Köln 1969, (Kat. des Kunstmarktes 1969 in der Kunsthalle Köln), Köln 1969, o.P.

⁴⁷ Carl Andre Einzelausstellung, Städtisches Museum Mönchengladbach, 18.10.-15.12.1968.

⁴⁸ Dr. Paul Wember, der Direktor des „Kaiser-Wilhelm-Museums“ und des „Museums Haus Lange“ in Krefeld, erklärte schon 1967 zur Ausstel-

das kleine Haus am Niederrhein dem kalifornischen „Pasadena Art Museum“ und auch dem „Haager Gemeentemuseum“ zuvor, die erst ein Jahr später Einzelpräsentationen des Künstlers zeigten. Die Düsseldorfer Kunsthalle, seit 1968 Ausrichtungsort der von Konrad Fischer und Hans Strelow initiierten „Prospect“ Ausstellungsreihe, übernahm 1969 die „Minimal art“ Ausstellung des Haager Gemeentemuseums,⁴⁹ die danach in die „Akademie der Künste“ in Berlin wanderte. Auch Judds erste europäische, im Jahr 1970 vom „Stedelijk van Abbemuseum Eindhoven“ ausgerichtete Museumseinzelausstellung machte Station in Westdeutschland. Das „Museum Folkwang“ in Essen und der „Kunstverein Hannover“ übernahmen die Ausstellung, bevor sie in der „Whitechapel Art Gallery“ in London gezeigt wurde.⁵⁰ Als ein letztes Beispiel für das Engagement deutscher Kunstinstitute auf dem Gebiet der Minimal art in den „frühen Jahren“ sei noch die Flavin Einzelausstellung von 1973/74 des „Wallraff-Richartz-Museums“ und der Kölner Kunsthalle genannt, die ab 1972 von Karl Ruhrberg, dem früheren Direktor der Düsseldorfer Kunsthalle, geleitet wurde.⁵¹

Die avantgardistischen rheinischen Kulturinstitute mit ihrem internationalen Angebot sowie der „Kölner Kunstmarkt“ und die Düsseldorfer Konkurrenzveranstaltung „Prospect“ bewirkten eine Konzentration des Kunsthandels im Rheinland, das deshalb für Jahrzehnte zum Zentrum des Kunstgeschehens in Westdeutschland, wenn nicht sogar in Westeuropa wurde. Davon profitierten auch viele deutsche Künstler, die in diesem Umfeld eine

lungspolitik seiner Häuser: *„Ein unentdecktes Land ist für uns alle immer noch Amerika, und es besteht dringender denn je die Notwendigkeit, die amerikanischen Kunstströmungen der Gegenwart zu beobachten, zu erforschen und sich ihnen zu öffnen. Die geringen Krefelder Mittel lassen dies fast ausschließlich nur in der Graphik zu und in wenigen, kleineren Objekten, oder frühzeitig gekauften Bildern. Weil es uns trotz frühzeitiger Umschau und Auswahl aus finanziellen Gründen nicht immer möglich ist, im Sinne der genannten Beispielhaftigkeit Gegenwartskunstwerke zu kaufen, wird umso mehr der Versuch unternommen, durch die Ausstellungen im Haus Lange eine Vermittleraufgabe zu erfüllen. Deshalb muß man das Ausstellungsprogramm im Haus Lange mit in Betracht ziehen“*, vgl. Paul Wember, *Gegenwart im Museum. Das Kaiser-Wilhelm-Museum und das Haus Lange in Krefeld*, in: *Magazin Kunst* 7, 27 (3. Quartal 1967), S. 531-533, hier: S. 533.

⁴⁹ Minimal art, Städtische Kunsthalle und Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 17.1.-23.2.1969.

⁵⁰ Don Judd, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, 16.1.-1.3.1970.; Folkwang Museum Essen, (11.4.-10.5.1970; Kunstverein Hannover, (20.6.-2.8.1970); Whitechapel Art Gallery, London, (29.9.-1.11.1970).

⁵¹ Drei Installationen in fluoreszierendem Licht, Einzelausstellung Dan Fla-

internationale Karriere beginnen konnten. Außerdem zog das vielfältige Kunstangebot im prosperierenden Rheinland neue Sammler an, die in der Regel nicht über Peter Ludwigs Budget verfügten, aber an junger, international anerkannter Kunst interessiert waren.⁵² (s. Abb. 61)⁵³

Im Unterschied zu New York, wo die Theoriedebatte für die Durchsetzung der Minimal art instrumentell war, spielte diese in Deutschland keine entscheidende Rolle. Heimische Kunstzeitschriften wie „Magazin Kunst“ und die kleinformatigen, nur DIN A5 großen „Kunstmagazine“ berichteten hauptsächlich über die (west)deutsche Kunstszene, seltener über die des europäischen Auslandes. Nur die von deutschen Künstlern um den Maler Klaus Jürgen-Fischer herausgegebene Zweimonatsschrift „das kunstwerk“ leistete sich die Kolumne „Ausstellungen in New York“, die von Lil Picard und Rolf-Gunter Dienst betreut wurde.⁵⁴ Die beiden Korrespondenten kommentierten die aktuellen Trends, gingen aber nicht auf die New Yorker Theoriebildung ein. Dienst, der als Gastkolumnist für „Arts Magazine“ bereits die „Primary Structures“ Ausstellung verrissen hatte,⁵⁵ war kein Fan der Minimal art. So vermochte er „schwerlich Unterschiede“ zwischen dem „ad acta gelegten europäischen Konstruktivismus“ und der minimalistischen Skulptur zu entdecken, deren „mathematische Raumfiguren“ ihn weder unter plastischen noch ästhetischen Gesichtspunkten reizten.⁵⁶ Die Diagnose, daß die „Kunstkritik angesichts dieser von ‚Assoziation‘ freien Ob-

vin, Wallraff-Richartz-Museum und Kunsthalle Köln, 9.11.73-6.1.1974.

⁵² S. hierzu die Serie von Sammlerporträts von Willi Bongard für „Kunstforum“, darunter z.B. Willi Bongards Sammlerporträt, 3, Dr. Wolfgang Hock, in: Kunstforum 1, 4-5 (1973), S. 48-55.

⁵³ In: ebd., S. 52.

⁵⁴ Die anderen Zeitschriften hatten keine Korrespondenten. Das war auch eine Frage der finanziellen Ausstattung, die bei Kunstmagazinen traditionell bescheiden ausfällt. Das vierteljährlich erscheinende „Magazin Kunst“ nahm erst 1973 erste regelmäßige Kunstberichte aus Wien und Paris ins Heft auf und der neue Vertriebschef betonte seinerzeit ausdrücklich, daß damit „ein erster entschiedener Schritt zur ‚Internationalisierung‘ des Magazins KUNST deutlich“ werde, vgl. Holger F. Berghardt, Editorial, in: Magazin Kunst 13, 49 (1.Quartal 1973), S. 5.

⁵⁵ S. Rolf-Gunter Dienst, A propos Primary Structures, in: Arts Magazine 40, 8 (Juni 1966), S. 13.

⁵⁶ Vgl. Lil Picard und Rolf-Gunter Dienst, Ausstellungen in New York, in: das kunstwerk 20, 5-6 (Febr.-März 1967), S. 25-44, hier: r[olf] g[unter] d[ienst], S. 27f. Einen Monat später bezeichnete Dienst die Minimal art sogar als „konstruktivistischen Absolutismus“, s. Rolf-Gunter Dienst, Rückblick auf die New Yorker Saison, in: das kunstwerk, 20, 11-12 (Aug.-Sept.1967), S. 64-66, hier: S. 65.

jekte eine Sprachlosigkeit“ befall, ⁵⁷ beschreibt wohl auch die eigene Reaktion auf die von seiner Kollegin Picard als „*amerikanische Radikal-Abstraktion*“ titulierte Minimal art. ⁵⁸ Die New Yorker Artikel und Kolumnen von „Art International“ oder „Studio International“ hätte das hiesige Publikum wohl auch in deutscher Übersetzung nicht nachvollziehen können. Da die spezifische Lagerbildung von Minimalisten und Greenbergianern hier nicht bekannt war, waren deren verklausulierte, aufeinander zugespitzte Argumente für die meisten deutschen Leser unverständlich. So gestand sogar der Künstler-Galerist Konrad Fischer, kein Wort von den Monologen über Kunst verstanden zu haben, die Carl Andre während seiner Arbeitsaufenthalte in Düsseldorf zum besten gab. ⁵⁹ Andererseits mußte eine Kunst, die sich in der neuen Weltkunstmetropole New York etabliert hatte, wohl nicht mehr theoretisch legitimiert werden. Die Statements zur Minimal art waren meist nicht sehr aussagekräftig. Es war nicht schwer, sich darauf zu verständigen, daß die Minimal art „*ein neues Verhältnis zur Architektur*“ formuliere, ⁶⁰ oder sie als „*environmental art*“ oder „*neue räumliche Kunst*“ zu bezeichnen. ⁶¹ Das war allerdings so allgemein, daß es fast auf alle aktuellen plastischen Stömungen zutraf. Jean Leering, der Direktor des „Haager Gemeentemuseum“ und Vorsitzende des „documenta“-Malereiausschusses, nahm in seinem Katalogbeitrag zur „documenta“ 1968 zwei Aspekte der amerikanischen Diskussion auf. Zum einen erläuterte er das Verhältnis von „*relationaler*“, europäischer und „*unrelationaler*“, ameri-

⁵⁷ Vgl. Lil Picard und Rolf-Gunter Dienst, *Ausstellungen in New York*, (Febr.-März 1967), S. 25-44, hier: r[olf] g[unter] d[ienst], S. 27f. Interessanterweise bezichtigt Dienst die Minimalisten eines „*technisch-ästhetischen Rationalismus*“ und schreibt ihnen eine „*minimalisierte artistische Scholastik*“ zu, s. ebd. Seine Argumentation ist also der von Judd gegen die europäische Kunst vergleichbar.

⁵⁸ Vgl. Lil Picard und Rolf-Gunter Dienst, *Ausstellungen in New York*, in: *das kunstwerk* 20, 7-8 (April-Mai 1967), S. 23-45, hier: Lil Picard, S. 23.

⁵⁹ So kolportiert Andre, daß der Künstler-Galerist Konrad Fischer und dessen Frau Dorothee ihm nach 20 Jahren gestanden hätten, kein Wort von dem verstanden zu haben, was Flavin während seiner Arbeitsaufenthalte in Düsseldorf zur Kunst und zum Leben zum besten gab, s. Carl Andre, Footnote to a 25 Year Old Gallery, in: *Ausstellungen bei Konrad Fischer. Oktober 1967 – Oktober 1992*, Bielefeld 1993, S. 3.

⁶⁰ Vgl. Lil Picard und Rolf-Gunter Dienst, *Ausstellungen in New York*, (Febr.-März 1967), hier: r[olf] g[unter] d[ienst], S. 27.

⁶¹ Vgl. Udo Kultermann, *Neue Dimensionen der Plastik*, Tübingen 1967, S.129,131. So charakterisierte der Autor allerdings fast alle aktuellen plastischen Strömungen.

kanischer Komposition.⁶² Zum anderen behandelte er die Rolle des Betrachters als konstituierende Komponente der „*Minimalkunst*“, wobei er sich auf gestaltpsychologische Motive aus Robert Morris' „Notes on Sculpture“ Aufsätzen berief.⁶³ Beide Thesen wurden Anfang der 1970er Jahre in einigen kunsthistorischen Beiträgen über amerikanische Kunst miteinander verknüpft, so in Max Imdahls Werkmonographien zu Newmans „Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III“ und Stellas „Sanbornville II“, worin die damit verbundene Unterscheidung zwischen amerikanischer und europäischer Kunst übernommen wurde.⁶⁴ Vor allem das zweite Thema entwickelte sich zu einem Selbstläufer in der Diskussion um die Minimal art und wurde fortan dazu benutzt, sie als Kunst mit emanzipatorischen Absichten darzustellen, die eine aktive Partizipation des Betrachters einfordere.⁶⁵ Das und die immer wieder festgestellten formalen Parallelen zum russischen Konstruktivismus erlaubten zudem, die Minimal art als „*konkrete Utopie*“ zu deuten: als eine Kunst, die auch auf die Veränderung des sozialen Raumes ziele.⁶⁶ Zur „politischen“ Legitimation der Minimal art genügte es ohnehin, ihr ein gewisses „*soziales Engagement*“⁶⁷ und eine, wenn manchmal auch nur in Klammern schnell noch hintangefügte, kritische Distanz zum „beste-

⁶² S. J[ean] Leering, Post Painterly Abstraction, in: 4. documenta, 1, (Ausst.-Kat. Kassel, Galerie an der Schönen Aussicht; Museum Fridericianum u. Orangerie im Auepark, 27.6.-6.10.1968), Kassel 1968, S.XVII-XIX, hier: S. XVIII. Diese Diskussion, die auch Bernhard Kerber in seinem Essay „Zur Theorie der Non-Relational Art. Robert Morris“ aufnahm, (in: Gießener Beiträge zur Kunstgeschichte, 1 (1970), Festschrift Günther Fiensch, S. 189-204), fand keine große Resonanz.

⁶³ S. J[ean] Leering, Post Painterly Abstraction, S. XVIII. Leering handelte die Minimal art zusammen mit der Hard-edge und Color-field Malerei als puristische Gegenströmung zur Pop-art unter dem von Greenberg geprägten Begriff der „Post Painterly Abstraction“ ab.

⁶⁴ S. Max Imdahl, Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III von Barnett Newman, Stuttgart 1971, u. ders. Sanbornville II von Frank Stella, Stuttgart 1970.

⁶⁵ S. z.B. Manfred Schneckenburger, Plastik als Handlungsform, in: Kunstforum, 34 (4/1979), S. 20-31, hier: S. 21, 23-25. Dieser Aspekt wurde auf alle Minimalisten übertragen. So schrieb etwa Bernhard Kerber, daß Judds Skulpturen „*Erfahrung nicht als Gegenstandserfahrung sondern als Selbsterfahrung des Betrachters*“ thematisierten, vgl. Bernhard Kerber, Bemerkungen zu einigen Großprojekten der Ausstellung, in: Skulptur. Ausstellung in Münster 1977, 1, hrsg.v. Ausstellungssekretariat „Skulptur“, (Ausst.-Kat. Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 3.7.-13.11.1977), Münster 1977, o.P.

⁶⁶ Vgl. K[arl] H[einz] H[ering] u. K[arl] R[uhrberg], Vorwort, in: Minimal art, (Ausst.-Kat. Düsseldorf 1969), S. 3.

⁶⁷ Vgl. Enno Develing, Was ist Minimal Art?, ebd., S. 5-9, hier: S. 7.

henden Falschen“ zu bescheinigen.⁶⁸ Das machte sie in der Zeit der Studentenproteste, die 1968 auch auf die Kunst übergriffen, konsensfähig. Denn trotz des in anderen Bereichen verbreiteten Anti-Amerikanismus, („USA-SA-SS“), wollte man in der Kunst auf die unlängst entdeckte, aufregend neue Kunst und den Flair der großen weiten Welt nicht verzichten. Zudem gaben sich auch die Künstler ab 1968 sehr politisch. Carl Andre zum Beispiel leitete wie Robert Morris einige Aktionen der „Art Workers Coalition“, die 1969 gegen Museumswillkür im Umgang mit Werken zeitgenössischer Künstler gegründet wurde, aber auch gegen „Rassismus, Unterdrückung und den Vietnamkrieg“ demonstrierte.⁶⁹ 1970 kokettierte er in dem englischen Kunstmagazin „Studio International“ damit, Marxist zu sein, und geriet damit prompt in Erklärungsnot, warum er sich denn für seine Kunst bezahlen lasse, anstatt sich dem kapitalistischen System ganz zu entziehen.⁷⁰ Donald Judd behauptete in einem Interview von 1968, gute Kunst wie die seine sei mit den „herrschenden“ Strukturen und Überzeugungen sowie der Machtpolitik der USA in Südostasien nicht in Einklang zu bringen.⁷¹ Einzig LeWitt, wie Judd von dem italienischen Avantgardemaga-

⁶⁸ S. ebd., S. 9.

⁶⁹ Carl Andre beteiligte sich aktiv an den Diskussionen der „Art Workers Coalition“. Er leitete ein Treffen von Mitgliedern der „AWC“ mit Verantwortlichen des „Museum of Modern Art“, in dem die Konditionen für ein größeres Mitspracherecht der Künstler an Organisation und Ausstellungspolitik des Museums ausgehandelt werden sollten. Die Trustees boykottierten allerdings die Absprachen von Museumspersonal und Künstlern, s. Sandler, *American Art of the 1960s*, S. 295-299. Bei einem Treffen von „AWC“ und anderen Gruppierungen in der „New York University“ nach dem „Kent State“ Massaker und der Invasion von Kambodscha wurden Robert Morris und ein Künstlerkollege dazu auserwählt, einen „Künstlerstreik gegen Rassismus, Sexismus, Unterdrückung und Krieg“ zu organisieren. Das „Metropolitan Museum“ wurde als erstes Ziel des „Artists' Strike“ ausersehen, der ursprünglich den Betrieb aller New Yorker Museen und Galerien für einen Tag lahmlegen sollte. Nachdem Morris am Vorabend der Aktion seine Mitstreiter zur Gewaltlosigkeit gegenüber Kunstwerken und sonstigen Museumseinrichtungen verpflichtet hatte, belagerten am 22. Mai 1969 bis zu 500 Demonstranten für 10 Stunden die Treppen des Museums und blockierten den Eingang, s. z.B. Corinne Robins, *The New York Art Strike*, in: *Arts Magazine* 44, 9 (Sept.-Okt. 1970), S. 27. Eine weniger glanzvolle Aktion der „AWC“, die sich im Jahr 1970 auflöste, bestand darin, Kakerlaken auf ein Buffet zu schmuggeln, das anlässlich eines „Black-Tie“ Dinners für die Trustees des „MoMA“ aufgebaut worden war, s. Seitz, *Art in the Age of Aquarius*, S. 176.

⁷⁰ S. Jeanne Siegel, Carl Andre. Artworker in an Interview with Jeanne Siegel, in: *Studio International* 180, 927 (Nov. 1970), S. 175-179.

⁷¹ S. Donald Judd Answers Questions: Can the Present Language of Artis-

zin „Metro“ unter dem Motto „La Sfida del Sistema“ befragt, glaubte nicht daran, daß Kunst, zumal abstrakte Kunst, politisch signifikant sein könne.⁷² Obwohl der russische Konstruktivismus anfänglich oft als historischer Vorläufer der Minimal art angeführt wurde, gaben deutsche Kommentatoren den Künstlern darin Recht, daß die konkrete Dinglichkeit amerikanischer Werke nicht mit dem Illusions- oder Verweisungscharakter europäischer Kunst zu vergleichen sei. Die Amerikaner, glaubten auch sie, hätten endgültig mit der europäischen Tradition gebrochen.⁷³ Da der Traditionsbruch zu den ältesten „Traditionen“ oder Ritualen der europäischen Avantgarden gehörte, erkannten die Europäer in dieser Behauptung keinen Affront der US-Künstler, sondern lediglich ein Qualitätssiegel.

Die Minimal art wurde in Europa weniger über die Kritik als über ihren Ausstellungs- und Handelszusammenhang rezipiert. Unmittelbar nach ihr drängten auch die nachfolgenden Strömungen Prozeß- und Konzeptkunst sowie Earth-art auf den deutschen Kunstmarkt, wo sie – wie in den USA – meist von Galerien vertreten wurden, die auch Minimal art zeigten. Die deutschen Galeristen kombinierten die Amerikaner mit einheimischen und europäischen Künstlern, deren Positionen den neuen Strömungen aus Übersee zu entsprechen schienen. So hatte Konrad Fischer neben Andre und LeWitt die Amerikaner Mel Bochner, Fred Sandback, Joseph Kosuth und Lawrence Weiner im Programm, die zusammen mit der Deutschen Hanne Darboven und dem „analytischen“ US-Maler Robert Ryman konzeptuell ausgerichtete Kunst repräsentierten. Den Prozeßkunstflügel bei Fischer vertraten Bruce Nauman, Klaus Rinke sowie der Beuys-Schüler Reiner Ruthenbeck. Die Earth-art Abteilung bildeten die Amerikaner Smithson und Heizer zusammen mit den Europäern Richard Long, Jan Dibbets und Hamish Fulton. Heiner Friedrich zeigte ebenfalls Bochner, Sandback, Ry-

tic Research in the US Be Said to Contest the System?, in: Metro, 14 (Juni 1968), S.43, wiederabgedruckt in: Donald Judd, Complete Writings, 1959-1975, S. 196.

Andererseits behauptete Judd, daß die USA zumindest weniger hierarchisch strukturiert seien als Europa, und amerikanische Kunst deshalb auch besser sei als europäische, s. ebd.

⁷² S. das Künstlerstatement von Sol LeWitt, in: Metro 14, (Juni 1968), S. 44f. Diese Ausgabe stand unter dem Motto „La Sfida del Sistema“.

⁷³ S. z.B. Leering, Post-Painterly Abstraktion, S. XVIIIf., u. Develing, Was ist Minimal Art?, S. 5f., u. K[arl] H[einz] H[ering] u. K[arl] R[uhrberg], Vorwort, in: Minimal art, Düsseldorf 1969, S. 2f.

man⁷⁴ und Darboven. Den Material/Prozeß/Performance Bereich vertraten bei ihm Beuys, dessen Schüler Ruthenbeck und Franz Erhard Walther; das Earth-art Programm bestellten Michael Heizer und Walter de Maria, der 1968 für die Galerie den spektakulären „dirt room“ schuf. Rolf Ricke, der in Gruppenausstellungen gelegentlich Minimal art zeigte, vertrat u.a. Richard Serra, Keith Sonnier und Bill Bollinger.

Earth-art sowie Konzept- und Prozesskunst amerikanischer Machart schienen auch trefflich mit italienischer Arte Povera, europäischer konzeptueller Malerei, etwa von Daniel Buren und Niele Toroni, oder Marcel Broodthaers ästhetisch-poetischen Spekulationen kombinierbar. Die erste Großausstellung, die dieses ganze Spektrum ausbreitete, war die von Harry Szeemann kuratierte und von der US-amerikanischen Philip Morris Kunststiftung finanzierte „When Attitudes Become Form“ Schau in Bern,⁷⁵ deren Gegenstück die „Op Losse Schroeven“ Ausstellung in Amsterdam mit ähnlicher Künstlerauswahl war.⁷⁶ Die Besetzungsliste der als bald als legendär geltenden Berner Ausstellung, woran auch Morris, Andre, LeWitt und Smithson teilnahmen,⁷⁷ blieb beispielhaft für internationale Ausstellungen europäischer Institute. Der Komplex aus Minimal und Earth-art, Konzept- und Prozeßkunst sowie zeitgenössischen europäischen Positionen bestimmte das deutsche und europäische Ausstellungsgeschehen in den 70er Jahren. Dabei wurden Unvereinbarkeiten und Idiosynkrasien, die sich aus den unterschiedlichen Milieus und Entstehungszusammenhängen ergaben, zugunsten einer synchronisierenden Sicht ausgeblendet. So erklärt sich zum Beispiel Kurt Johnens Vergleich von Andre und Beuys zum Ab-

⁷⁴ Die weißen Monochromien von Robert Ryman, dem Gatten Lucy Lip-pards, wurden in New York von Klaus Kertess' „Bykert“ Galerie gezeigt.

⁷⁵ When Attitudes Become Form. Works-Concepts-Processes-Situations-Information, (Ausst.-Kat. Bern, Kunsthalle Bern, 22.3.-27.4.1969), Bern 1969. Teilgenommen haben 67 Künstler, 37 davon Amerikaner.

⁷⁶ Op Losse Schroeven. Situaties en cryptostructuren, (Ausst.-Kat. Amsterdam, Stedelijk Museum, 15.3-27.4.1969) Amsterdam 1969.

⁷⁷ Harald Szeemann schwankte anfänglich, ob er LeWitt und Andre mit ins Programm aufnehmen sollte, da diese im Unterschied zu den vielen Prozeßkünstlern in der Ausstellung und ihrem dort mit einer Filzarbeit vertretenen Kollegen Morris keine „weichen Formen“ produzierten. Er entschied schließlich, sie einzuladen, um zu verhindern, daß „ein neuer Stil propagiert“ und der alte Gegensatz zwischen organisch-weichen und geometrischen Formen perpetuiert werde, s. Harald Szeemann, When Attitudes Become Form, in: Von Hodler zur Antiform. Geschichte der Kunsthalle Bern, hrsg.v. Jean-Christophe Ammann u. Harald Szeemann, Bern 1970, S. 142-162, hier: S. 149.

schluß seines Katalogbeitrages für die von Klaus Busmann und Kaspar König kuratierte Schau „Skulptur. Ausstellung in Münster 1977“, worin es heißt:

„Bei aller Verschiedenheit treffen sich Beuys und Carl Andre doch in einem wesentlichen Punkt: der Entmaterialisierung der Kunst und deren Verlagerung in die Idee. ... Die Dynamisierung der Kunst und des Lebens, welche Carl Andre durch die tendenzielle Aufhebung des beharrenden, statischen Materials und der künstlerischen Reflexion auf die Einsehbarkeit und Änderbarkeit menschlicher Verhältnisse durch die unpersönliche, geheimnisvolle Einsehbarkeit seiner Arbeiten zum Ausdruck brachte, gestaltet Beuys durch die Verwendung flexibler, amorpher Materialien wie Fett, Honig oder Wachs.“⁷⁸

Die Schriften der Minimalisten wurden erst 1974 ins Deutsche übertragen, nachdem die scheinbar unablässigen Innovationsschübe der 60er Jahre abgeebbt waren. Mit dem „Ende der Avantgarden“⁷⁹ schien die Zeit reif für eine intensivere Bestandsaufnahme der unmittelbaren Vergangenheit. Damals wurden Judd's „Specific Objects“, die ersten beiden Teile von Morris' „Notes on Sculpture“ und LeWitts „Sentences“ und „Paragraphs on Conceptual Art“ in ein zweisprachiges Kompendium von Künstlertexten zur konzeptuellen Kunst aufgenommen.⁸⁰ Ihre Texte wurden neben Beiträgen von Joseph Kosuth, Daniel Buren, Douglas Huebler, Lawrence Weiner und der britischen „Art & Language“ Gruppe als Inkunabeln eines neuen Kunstverständnisses angeführt, dessen Beginn um die Mitte der vorausgegangenen Dekade datiert wurde. Der Herausgeber der Anthologie „On Art/Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965“ war der Musikologe Gerd de Vries. Er war der Partner des Kölner Galeristen Paul Maenz, der sich seinerzeit primär um die Vermittlung der Konzeptkunst bemühte.⁸¹ Rechtzeitig zum Erscheinen der de Vries Anthologie er-

⁷⁸ Vgl. Kurt Johnen, Die Künstlichkeit des Lebens und die doppelte Künstlichkeit der Kunst, in: Skulptur. Ausstellung in Münster 1977, 1, (Ausst.-Kat. Münster 1977), S. 65.

⁷⁹ S. Manfred Schneckenburger, Vorwort, in: documenta 6, 1, Malerei. Plastik. Performance (Ausst.-Kat. Kassel, 1977), Kassel 1977, S. 17 u. ders., Kurze These zur Plastik der 70er Jahre, ebd., S. 148f, hier: S. 147.

⁸⁰ S. Gerd de Vries, On Art/Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965. Die Anthologie beinhaltet des weiteren ein 1969 anlässlich einer Ausstellung der „White Wide Space“ Galerie in Antwerpen als Handzettel verteiltes, ironisches „multiple choice“ Leaflet Carl Andres zum Thema Kunst und Künstler, s. ebd., S. 27f.

⁸¹ Maenz hatte bereits 1967, vor Gründung der eigenen Galerie, zusammen

öffnete eine Ausstellung im „Kölnischen Kunstverein“ zum Thema „Kunst über Kunst. Werke und Theorien. Eine Ausstellung in drei Teilen“.⁸² Deren zeitgenössische Abteilung, das Herzstück der Ausstellung,⁸³ wurde von Paul Maenz kuratiert⁸⁴ und war jenen Künstlern vorbehalten, die bereits in der Publikation von de Vries‘ vertreten waren.⁸⁵ Für Maenz waren Minimal art und Konzeptkunst zwei Seiten derselben Medaille. In seinem Katalogbeitrag schreibt er, daß „*die Auflösung des geltenden europäisch tradierten Kunstbegriffs*“ durch die selbstreferentiellen Objekte der Minimal art zu „*Untersuchungen über das ‚Wesen‘, über die Konzeption von Kunst*“ und deren institutionelle Rahmenbedingungen, „*also zur Conceptual Art*“ geführt habe.⁸⁶ Die Überlegungen der Autoren der de Vries Anthologie,⁸⁷ so Maenz, hätten Mitte der 60er Jahre zu einer „*veränderten Kunstauffassung*“ geführt und bildeten zugleich – „*bewußt oder nicht – die Basis nahezu aller gegenwärtigen künstlerischen Praxis.*“⁸⁸

mit einem Künstlerfreund die Ausstellung „Serielle Formationen“ an der Frankfurter Uni kuratiert, in der auch Minimal art gezeigt wurde.

⁸² S. Kunst - Über Kunst. Werke und Theorien. Eine Ausstellung in drei Teilen, (Ausst.-Kat. Köln, Kölnischer Kunstverein, 11.4.-26.5.1974) Köln 1974.

⁸³ Als Beispiele für den engen Zusammenhang von Theorie und Praxis in der Kunst der klassischen Moderne dienten Malewitsch und Klee. Ihre Werke und Schriften bildeten die ersten beiden Teile der Ausstellung, die aber nur das historische Präludium zu deren zeitgenössischer Abteilung waren. Das drückte sich auch in der Raumverteilung aus: den Klassikern waren nur die Stellwände vorbehalten, die den Ausstellungsraum begrenzten. Diesen bespielte allein die zeitgenössische Kunst.

⁸⁴ Maenz betonte eingangs seines Katalogbeitrages ausdrücklich, daß sich diese Ausstellung in „Thema und Auswahl“ auf die soeben erschienene Publikation von Gerd de Vries beziehe, s. Paul Maenz, Zum veränderten Kunstverständnis 1965, in: Kunst - Über Kunst. Werke und Theorien. Eine Ausstellung in drei Teilen, (Ausst.-Kat. Köln 1974), S. 79f, hier: S. 79].

⁸⁵ Zu den Leihgebern dieser Ausstellung gehörten u.a. die Galerien Heiner Friedrich, Paul Maenz und Konrad Fischer; die Sammler Mia u. Martin Visser, die zu den Kunden von Fischer gehörten, Karl Ströher, der Kunde von Friedrich war, Graf Panza di Biumo und Gerd de Vries, s. Kunst - Über Kunst. Werke und Theorien. Eine Ausstellung in drei Teilen, (Ausst.-Kat. Köln 1974).

⁸⁶ Vgl. Maenz, Zum veränderten Kunstverständnis 1965, S. 79f.

⁸⁷ „On Art/Über Kunst“ blieb nicht die letzte Steilvorlage von de Vries für das Programm der Galerie Maenz. In den achtziger Jahren bildete die Veröffentlichung „Der Hunger nach Bildern“ von de Vries u. Faust das Buch zum nicht nur in der Galerie Maenz neu eingezogenen Trend zur „wilden“ Malerei, s. Wolfgang Max Faust u. Gerd de Vries, Hunger nach Bildern. Deutsche Malerei der Gegenwart, Köln 1982.

⁸⁸ Vgl. Maenz, Zum veränderten Kunstverständnis 1965, S. 80.

Ein paar Jahre später erkannte Manfred Schneckenburger, Leiter der 6. und 8. „documenta“ von 1977 bzw. 1987, in den Theorien und Werken der Minimal art den Ausgangspunkt aller aktuellen plastischen Entwicklungen. Die „*Theoriedichte*“ der amerikanischen Kunstkritik suggeriere eine „*Folgerichtigkeit des Fortgangs*“, so der Kunsthistoriker in dem berühmten Artikel „Plastik als Handlungsform“, der man sich nur schwer entziehen könne.⁸⁹ Kurz zuvor hatte die amerikanische Kritikerin Rosalind Krauss, mittlerweile eine glühende Anhängerin der Minimal art,⁹⁰ die minimalistische Skulptur und das „*minimalist based work*“ der letzten zehn Jahre zur wichtigsten Entwicklung in der Skulptur nach Rodin, Brancusi und Duchamp erklärt.⁹¹ Auch in Deutschland wurde die Minimal art seinerzeit bereits als wichtiger zeitgenössischer Beitrag zur Skulpturgeschichte der Moderne betrachtet. Dies zeigt ein Blick in die Katalogbeiträge der von Kasper König und Klaus Bussmann kuratierten Ausstellung „Skulptur in Münster“ aus dem Jahr 1977. Darin bilden Judd, Flavin, Morris und Andre die vorläufigen Höhepunkte einer Entwicklung, die von Rodin ihren Ausgang nahm und über Rodtschenko, Brancusi und Arp auf direktem Wege zu den Künstlern der Minimal art führte.⁹² War in früheren Darstellungen vor allem der Bruch mit der Tradition wichtig gewesen, ging es jetzt darum, sie in die Kunstgeschichte einzuschreiben. Dies leistete auch die Kölner „Westkunst“-Ausstellung, die Minimal art, Land-art, Konzept- und Prozeßkunst in das historische Panorama der Nachkriegsavantgarden aufnahm. Das bedeutete allerdings nicht, daß die bereits in den 60er Jahren entstandenen Kunst-

⁸⁹ Vgl. Manfred Schneckenburger, Plastik als Handlungsform, S. 21, 23-25.

⁹⁰ Krauss, in den 60ern eine überzeugte Parteigängerin Greenbergs, wechselte Ende 1972 die Lager und distanzierte sich in einem „Artforum“ Artikel von der formalistischen Kunstkritik, s. Rosalind Krauss, A View of Modernism, in Artforum 11, 1 (Sept. 1972), S. 48-51.

⁹¹ In Krauss' Darstellung führte die Entwicklungslinie der modernen Skulptur von Brancusi und Rodin über Duchamps „ready-mades“ unmittelbar zur Minimal art und dem „minimalist based work“ eines Serra oder Nauman. Konstruktivistische und surrealistische Skulptur hingegen stelle nur eine „idealistische“ Verirrung dar, die das radikale Element in Duchamps und Brancusis Konzeption von Skulptur ignoriere, s. Rosalind Krauss, Passages in Modern Sculpture, Cambridge, Mass., u. London ⁷1989, (= New York 1977)].

⁹² S. Rüdiger Schöttle, Ästhetisch/künstlerische Dreidimensionalität, in: Skulptur. Ausstellung in Münster 1977, 1, (Ausst.-Kat. Münster 1977), o.P., u. Johnen, Die Künstlichkeit des Lebens und die doppelte Künstlichkeit der Kunst, ebd., u. Bernhard Kerber, Bemerkungen zu einigen Großprojekten der Ausstellung, ebd. In diesem Punkt ging die deutsche Kritik mit der zeitgenössischen amerikanischen Kunstgeschichtsschrei-

strömungen für das aktuelle Geschehen nicht mehr relevant seien. In der Sicht der Ausstellungsmacher bestimmten diese die 70er Jahre in solchem Maße, daß sie glaubten, ohne Schaden auf eine „breite Darstellung“ jener Dekade verzichten zu können.⁹³

Es gab natürlich auch kritische Stimmen zur Minimal art in Deutschland, die jedoch wenig Gehör fanden. Dazu gehörten etwa der Verriß der Düsseldorfer „Minimal art“ Ausstellung von Hanno Reuther in „das kunstwerk“ und ein kritischer Essay von Jutta Held in der „Neuen Rundschau“. Reuther bezweifelte die gesellschaftliche und politische Relevanz der Minimal art,⁹⁴ Held beschuldigte die Amerikaner des Chauvinismus.⁹⁵ Für sie war die Unterscheidung zwischen „nicht relationaler“ amerikanischer und „relationaler“ europäischer Komposition samt aller daraus abgeleiteter weltanschaulicher Konsequenzen reine Polemik. Die Überlegenheit, die die Amerikaner aus diesem Vergleich ableiteten, drückten die Führungsansprüche der „amerikanisch-kapitalistischen“ Ideologie aus, mit der die Minimal art zudem durch ihre hochtechnologischen Materialien und Fertigungsverfahren symbiotisch verstrickt sei.⁹⁶ Drei Jahre später beklagte der deutsche Künstler Raimer Jochims die mit der Minimal art einhergehende „Unterwerfung der Kunst unter die herrschende Ideologie“. Damit meinte er den Führungsanspruch von „Naturwissenschaft, Technik, Kommerz und Verwaltung“. Dieser sei „in Ost und West“ gleichermaßen „nahezu total“ verwirklicht - auf Kosten von allem, was mit „Erlebnis, Gefühl, Intuition, Natur zu tun hat.“ Jochims offener Brief „Carl Andre, Jörg Johnen und die Ideologie vom Fortschritt in der Skulptur“ erschien in der Kunstzeitschrift „das kunstwerk“.⁹⁷ Er war eine Reaktion auf Johnens Katalogbeitrag zur Aus-

bung konform, s. z.B. Krauss, Passages in Modern Sculpture.

⁹³ Vgl. Karl Ruhrberg, Zum Thema, in: Laszlo Glozer, Westkunst: Zeitgenössische Kunst seit 1939, (Ausst.-Kat. Köln, Museen der Stadt Köln, 30.5.-16.8.1981), Köln 1981, S. 6f, hier: S. 7.

⁹⁴ S. Hanno Reuther, Minimal Art, in: das kunstwerk 22, 5-6 (Febr.-März 1969), S. 74.

⁹⁵ S. Jutta Held, Minimal Art - eine amerikanische Ideologie, in: Neue Rundschau 83, 4 (1972), S. 660-677, Wiederabdruck in: Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, hrsg. v. Gregor Stemmerich, S. 444-470.

⁹⁶ Ähnlich argumentierten 1975 die englischen Konzeptkünstler Karl Beveridge und Ian Burn in dem amerikanischen „Art & Language“ Ableger „The Fox“. Sie richteten ihren Vorwurf, Propagandist des „American Way of Life“ zu sein und am ökonomischen und kulturellen US-Imperialismus zu partizipieren, allerdings ausschließlich an Donald Judd, s. Karl Beveridge u. Ian Burn, Donald Judd, in: The Fox, 2 (1975), S. 129-142.

⁹⁷ Vgl. Raimer Jochims, Carl Andre, Jörg Johnen und die Ideologie vom

stellung „Skulptur in Münster 1977“, worin der Kurator vor allem Carl Andre eine überragende Bedeutung in der zeitgenössischen Plastik zusprach.⁹⁸ Jochims bedauerte, daß Johnens „*lineares Fortschrittsdenken, Folge eines undialektischen Hegelianismus*“ Andre ungerechtfertigterweise „*an die Spitze des derzeitigen Kunstbetriebs*“ befördere.⁹⁹ In seine Klage werden gewiss einige deutsche Künstler eingestimmt haben, die von der amerikanischen Kunst an den Rand des Geschehens gedrückt worden waren. Allerdings gab Johnen die Vorwürfe umgehend zurück und machte daraus eine Grundsatzfrage „Für oder gegen die Kunst der USA nach Rothko/Reinhardt/Newman“.¹⁰⁰ Er tat dies gemeinsam mit Rüdiger Schöttle, gleichfalls Autor des Kataloges „Skulptur in Münster 1977“, in dem 1972 gegründeten Magazin „Kunstforum International“, dessen Redaktion der Minimal art positiver gesinnt war als die Konkurrenz vom „kunstwerk“. Zusammen traten sie gegen die „*herrschende, akademisch-traditionalistische Kunstauffassung*“ an, deren Jochims sich durch seine Kritik verdächtig gemacht hatte. Deren Anhänger, so die beiden Autoren, müßten schon wegen ihrer unbelehrbar konservativen Einstellung die „*neue Qualität ablehnen*“, mit der Andre das „*mythologische Gebälk*“ „*idealistischer Kunstauffassung endgültig zum Einsturz brachte*“.¹⁰¹ Damit endete diese Auseinandersetzung.

Natürlich war die Minimal art niemals völlig unumstritten. Aber sie überlebte auch die Hausse der expressiven Malerei in den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts, die einem vom Überangebot konzeptueller Kunst ermüdeten Publikum die ersehnte Abwechslung bot. Auch die seit der zweiten Hälfte der 80er Jahre laut werdenden Zweifel ideologiekritischer Zirkel, ob industrielle Formen und Materialien der Minimal art politisch „korrekt“

Fortschritt in der Skulptur, in: das kunstwerk 31, 1 (Febr. 1978), S. 35f, hier: S. 36.

⁹⁸ S. Johnen, Die Künstlichkeit des Lebens und die doppelte Künstlichkeit der Kunst, in: Skulptur. Ausstellung in Münster 1977. Jochims war allerdings eine Verwechslung unterlaufen, da er im Titel „Jörg“ statt „Kurt“ Johnen als Autor des beanstandeten Katalogbeitrages nannte.

⁹⁹ Vgl. Jochims, Carl Andre, Jörg Johnen und die Ideologie vom Fortschritt in der Skulptur, S. 36.

¹⁰⁰ S. Kurt Johnen u. Rüdiger Schöttle, Carl Andre - Die Zeit ist der Raum für die menschliche Entwicklung. Für oder gegen die Kunst der USA nach Rothko/Reinhardt/Newman, in: Kunstforum International, 26 (2/1978), S. 24-31.

¹⁰¹ Vgl. ebd., S. 31, 26.

seien, konnten ihre Bedeutung nicht schmälern.¹⁰² Denn mit ihrem Transfer nach Europa Ende der 60er Jahre und dem internationalen Erfolg sind Tatsachen geschaffen worden. Heute ist die Minimal art als klassische Strömung aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in vielen amerikanischen und europäischen Museen und Privatsammlungen vertreten.

Im Gegensatz zu den Vereinigten Staaten scheint die Kunsttheorie bei der Vermittlung der Minimal art in Deutschland – wie überhaupt auf dem Kontinent – keine große Rolle gespielt zu haben. Nicht die Kritik, sondern die Aktivitäten einer Reihe von jungen Galeristen, die untereinander und mit ihren amerikanischen Kollegen zusammenarbeiteten machten die Minimal art bekannt. Im Zusammenspiel mit niederländischen und rheinischen Ausstellungsinstitutionen, die junger Kunst gegenüber sehr aufgeschlossen waren und diese auch zeigten, setzten sie die Minimal art in Deutschland durch. Obwohl diese auf der 4. documenta als plastisches Gegenstück zur Malerei der neuen Abstraktion eingeführt worden war,¹⁰³ verblaßte dieser stilistisch-traditionelle Bezug doch bald zugunsten der neuen Ausstellungs- und Handelszusammenhänge. Fortan wurde die Minimal art mit den „post“minimalistischen Strömungen Concept, Process und Earth-art sowie einer Auswahl von deutschen und europäischen Künstlern, darunter allerdings keine Maler in traditionellem Sinne, gezeigt und rezipiert. Deshalb und wegen der radikal-avantgardistischen Tabula-Rasa Rhetorik ihrer Vertreter wurde die Minimal art alsbald als Wegbereiter aller dieser neuen Strömungen, ja als Beginn eines revolutionär neuen Kunstverständnisses angeführt, das in letzter Konsequenz das autonome ästhetische Kunstobjekt in Frage stelle.¹⁰⁴ Dank ihrer internationalen Präsenz entwickelte sich

¹⁰² So kehrte zum Beispiel Rosalind Krauss zu ihrer kritischen Haltung gegenüber der Minimal art zurück, als das minimalistische Kontingent der Sammlung Panza vom Guggenheim Museum gekauft wurde. Weil der ökonomisch-expansiv ausgerichtete Guggenheim Direktor Thomas Krens die inszenatorischen Möglichkeiten der Minimal art sehr schätzte, zweifelte Krauss an dem zuvor so oft betonten kritischen Potential, s. z.B. Rosalind Krauss, The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum, in: October, 54 (Herbst 1990), S. 3-17].

¹⁰³ S. Anm. 63.

¹⁰⁴ Die Geister schieden sich lediglich bei der Frage, ob die Minimal art als „generativer Stil“ oder „parent style“ zu betrachten sei, aus dem sich – wie im Postimpressionismus – vielfache Abspaltungen entwickelt hatten, (s. Robert Pincus Witten, Postminimalism, S. 15f.), oder ob Konzept-, Prozeß- und Earth-art die strukturelle und inhaltliche Programmatik der Minimal art bruchlos fortsetzten, s. Rosalind Krauss, Sense and Sensibility: Reflection on Post '60s Sculpture.

die Minimal art zu einem der letzten gefeierten „Ismen“ des 20. Jahrhunderts und ist heute Teil des kunstgeschichtlichen Kanons.

5. Resümee

Die Minimal art besetzt einen prominenten Platz in der amerikanischen Kunstgeschichte. Sie gilt als Scharnier zwischen der formalistischen Spätmoderne, deren „*Praxis sie gleichzeitig vollzieht, vollendet und mit ihr bricht*“, und der postmodernen, medienübergreifenden, institutions- und gesellschaftskritischen Kunst, die im Kern schon in ihr angelegt war oder zumindest von ihr vorbereitet wurde.¹ Zum einen reflektiert diese Sichtweise ihre Position als letzte „verbindliche“ Stufe in der Abfolge amerikanischer Avantgarden seit den 1950er Jahren. Danach löste sich das in zyklischem Wechsel auf ein Phänomen fokussierte Geschehen in ein pluralistisches, aber auch unübersichtliches Nebeneinander unterschiedlicher Strömungen auf. Der zweite, entscheidendere Faktor für diese Interpretation war die in den Endsechzigern eskalierende Fehde zwischen den Minimalisten und den formalistischen Kritikern Greenberg und Fried, der im Rückblick eine epochemachende Bedeutung zugeschrieben wird.² Die restriktiven Forderungen der Formalisten nach Gattungsreinheit und einem ästhetisch-autonomen Objekt schrieben ihre Rolle als restaurative Kräfte und Verteidiger eines überholten Kunstbegriffes fest. Die Minimal art hingegen galt fortan als deren progressiver Widerpart, in der bereits die Entwicklungsenergien schlummerten, die von den postmodernen Künstlern aufgenommen und weiterentwickelt wurden.

Obschon sich seit den 1990er Jahren kritischere Stimmen unter den Unterstützern der Minimal art mehrten und sich eine normativere Diskussion entwickelt,³ wird dieses Geschichtsmodell letztlich nicht ernsthaft hinter-

¹ S. Hal Foster, *The Crux of Minimalism*, in: *Individuals: A Selected History of Contemporary Art 1945-1986*, hrsg. v. Howard Singerman, New York 1986, S. 162-183, deutsch in: Stemmrich, *Minimal Art*, S. 589-633.

² S. auch die Einschätzung von Neuner in dessen Rezension v. James Meyer (2001), S. 581.

³ So unterschieden die Teilnehmer einer Diskussion, darunter Rosalind Krauss, Annette Michelson und Benjamin Buchloh, anlässlich der Eröffnung der Robert Morris Retrospektive 1994 im New Yorker „Guggenheim“ Museum zwischen dem relevanten, aufklärerischen Minimalismus von Robert Morris und der letztlich dem „Piktorialen“ verhafteten Variante von Judd und Flavin. S. *The Reception of the Sixties*, October, 69 (Sommer 1994), S. 3-21. Diese Differenzierung zwischen „guten“ und „schlechten“ Minimalisten resultiert allerdings aus einer schon länger schwelenden Friktion unter deren Anhängern. Sie war eine Antwort auf eine abwertende Kritik der Morris' Retrospektive der „New York Times“-Rezensentin Roberta Smith, einer langjährigen Vertrauten Donald

fragt. Davon zeugen auch die jüngsten Publikationen zum Thema: „A Minimal Future“, der Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des „Museum of Contemporary Art“ in Los Angeles von 2004, der die Minimal art im Kreise der nachfolgenden post- oder spätminimalistischen Strömungen abermals als Agens der Erneuerung zeichnet,⁴ und James Meyers Untersuchung „Minimalism. Art and Polemics in the Sixties“ von 2001.⁵ Zwar erkennt Meyer den Paradigmenwechsel Spätmoderne/Postmoderne als willkürliche geschichtliche Konstruktion von Anhängern der Minimal art, bleibt dieser in seinen Interpretationen jedoch verhaftet. So werden die Werke akribisch daraufhin abgefragt, in welchen Punkten sie noch einer spätmodernen Kunstauffassung verpflichtet sind und welche transmedialen, partizipatorischen oder sozialen Impulse bereits über diese hinausweisen könnten. Dazu werden auch die Künstleräußerungen herangezogen, die in seiner Untersuchung eine etwas widersprüchliche Zwitterstellung einnehmen. Einerseits liest er sie als Interpretations“anweisungen“ für die Werke, die solcherart unhinterfragt mit ihren theoretischen Vorgaben in Eins gesetzt werden. Andererseits, und darin liegt die Stärke seiner Untersuchung und zugleich der Widerspruch zum oben genannten Vorgehen, betrachtet er sie erstmals auch als Komponente künstlerischer Strategie.⁶ Die Künstlerausagen gelten ihm als ein Mittel, womit die Protagonisten der Bewegung ihre Positionen voneinander abgrenzten und ihr individuelles Standing sicherten. Sein diskursiv-kompetitives Modell der Minimal art als einer mit Werken und Worten ausgetragenen Art von „Debatte“, die der gegenseitigen Abgrenzung diene, greift inhaltlich und zeitlich allerdings zu kurz. Inhaltlich, weil die eigentlichen strategischen Herausforderungen von „außen“ kamen, in Form von konkurrierenden Positionen wie Post-Painterly Abstraction, Op-, Pop- und Process art, was Meyer nicht hinreichend berücksichtigt. So kommt Mode bei ihm nur in Bezug auf Life-StyleMagazine und das zeitgenössische Design zur Sprache. Die Schnellebigkeit der New Yorker

Judds, die Morris' Werk als derivativ kritisierte, s. Roberta Smith, A Robert Morris Tour of Contemporary History, in: The New York Times, 4.2.1994, S. C24.

⁴ S. z.B. Rorimer, From Minimal Origins to Conceptual Originality, in: A Minimal Future? Art as Object 1958-1968, (Ausst.-Kat. Los Angeles 2004), S.77-100.

⁵ Meyer, Minimalism. Art and Polemics in the Sixties.

⁶ Als strategisch oder taktisch erkannte Aussagen sind besonders kritisch zu hinterfragen und können nicht eins zu eins auf die Werke übertragen werden.

Kunstszene der 60er Jahre, die zum Teil äußerst kurzlebige Trends produzierte, wird weitgehend ausgeklammert. Dabei war die Frage des „Timings“ für Künstler entscheidend. Nach dem „Durchbruch“ bestand die große Schwierigkeit darin, in dieser Gemengelage langfristig erfolgreich zu bleiben und den nächsten, nachfolgenden Trend zu „überleben“.⁷ Das erklärt, wie gezeigt wurde, die formalen und inhaltlichen Positionierungen samt aller Widersprüche und Volten schlüssiger als ein allein auf den „inneren“ Diskurs ausgerichteter Ansatz, der zudem die maßgebliche Rolle der Institutionen in diesem strategischen Spiel fast gänzlich ausblendet.

Problematisch ist auch, daß Meyer in seiner Betrachtung die Entwicklungen vor 1963 nicht berücksichtigt. Dadurch entsteht der Eindruck, daß die Minimal art zur ersten Welle der Reaktion gegen die gestische Abstraktion der 10. Straße gehörte. Tatsächlich aber war sie das letzte Glied in einer Reihe von Absetzbewegungen vom ehemals dominanten Stil, darunter neodadaistische Kunst sowie geometrische Abstraktion, welche um 1963 bereits ein breiter Trend war und nicht erst von den Minimalisten erfunden wurde.⁸ Es waren auch nicht die Minimalisten, wie Meyer suggeriert, die erstmals die „*non-compositionality*“ und „*Ganzheitlichkeit*“ als stilistische Merkmale amerikanischer geometrischer Kunst herausgearbeitet hätten. Diese wurden als typische Kennzeichen der neuen Abstraktion in der Malerei bereits Anfang der 60er Jahre formuliert. Es galt, sich der rein amerikanischen Wurzeln der neuen Kunst zu versichern und diese von europäischen Vorgängern, insbesondere Mondrian und dem Neoplastizismus, und vergleichbaren zeitgenössischen Strömungen abzugrenzen. Flächig, holistisch, hierarchielos und unkomponiert sei die amerikanische Bildorganisation, so lautete die Antwort der heimischen Kunstkritik auf diese Herausforderung. Im Gegensatz zur komplexen Komposition der Europäer, die ein Gleichgewicht innerhalb eines vielschichtigen Beziehungsgefüges kleinteiliger Formen herstellten, beschränkten sich die Amerikaner auf eine einfache Form oder die Kombination weniger einfacher Motive, die das Bildfeld als Ganzes akzentuierten und es zu einer planimetrischen Einheit zusammenschlossen. Als Präzedenzfälle für die neue Art zu komponieren bzw. eben nicht zu komponieren dienten die Farbfeldmalereien von Newman, Rothko und Still, womit die neue Bewegung fest in der Geschichte der

⁷ Auch diesen Aspekt klammert Meyer in seiner Betrachtung weitgehend aus. Er konzentriert sich allein auf die „Hochzeit“ der Minimal art.

„New York School“ verankert wurde.⁹ Die Argumente, mit denen die neue Geometrie als typisch „amerikanische“ Errungenschaft reklamiert wurde, übernahmen die Minimalisten also von der Malerei. Diese vertraten sie aber so überzeugend, daß die Minimal art erstmals überhaupt 2004 in der Ausstellung „Beyond Geometry“ des „Los Angeles County Museum of Art“ in einem weltweiten Panorama zeitgenössischer neokonstruktivistischer Kunst präsentiert wurde. Das zeigt, wie verbindlich die Vorstellung von ihr als einer singulären amerikanischen Entwicklung lange Zeit war.

Die späteren Minimalisten waren als junge Künstler fast alle vom gestischen Abstrakten Expressionismus geprägt. Als sie sich jedoch anschickten, selbst die Bühne zu betreten, war der Markt mit gestischer Malerei bereits übersättigt. Sie mußten sich umorientieren, um künstlerisch erfolgreich zu sein. Das muß eine traumatische Erfahrung gewesen sein, wofür nicht nur die langen Ausstellungspausen in Judds und Morris Biographie sprechen. So zeigt ein um 1962 entstandener, unveröffentlichter Text von Smithson mit dem Titel „The Iconography of Isolation“ die Verwirrung des jungen Künstlers, dem alle zeitgenössischen Kunstpraktiken, vom Action-painting über die „Post Painterly Abstraction“ bis zu Assemblage und Pop als ausweglose Abgründe fast apokalyptischen Ausmaßes erscheinen.¹⁰ Sogar in Robert Morris' Aufzeichnungen zu der 1964 entstandenen Serie der Bleireliefs scheint noch die Trauer über diesen schmerzhaften Wandel nachzuklingen, gegen dessen Wiederholung er sich zu wappnen sucht: „... Aussagen, die im Unbestimmten bleiben. hoffen, das Problem veralternder Information dadurch zu umgehen, daß sie dem Empfänger erlauben, selbst präzisere Interpretationen zu machen ...“.¹¹

Fortan entwickelten sich Emotion, Geste und subjektiver Ausdruck zu Anathemen in der New Yorker Kunstwelt, von denen man sich als junger Künstler zu Anfang seiner Laufbahn zwangsläufig distanzieren mußte. Als Alternativen zum ehemals dominanten Stil hatten sich Anfang der 60er Jahre bereits Neo-Dada und Neue Abstraktion herausgeschält, die

⁸ S. Kap. 1.3.

⁹ S. ebd.

¹⁰ S. Smithson, The Iconography of Desolation, in: Robert Smithson Unearthed, (Ausst.-Kat. New York 1991), S. 61-68

¹¹ Diese Tagebuchnotizen bildeten den Text der Einladungskarte zu seiner Solopräsentation bei Schmela in Düsseldorf 1964, wo er die kurz darauf eingestellte Serie der Bleireliefs zeigte, vgl. Michael Compton, Biographical Summary, in: Robert Morris, (Ausst.-Kat. London 1971), S. 7

auch von den Institutionen nach Kräften gefördert wurden. In dieser Situation experimentierten die späteren Minimalisten mit beiden Ansätzen, die sich in ihrem Schaffen Anfang der 60er Jahre auch durchmischten. Neodadaistische Objektkunst und Assemblage waren aber bereits 1961 in der „MoMA“ Ausstellung „The Art of Assemblage“ sanktioniert worden und bildeten mittlerweile einen Massenstil, der Nachzüglern nur noch wenig Aufmerksamkeit und damit Karrierechancen bot. Mit dem Aufkommen der Pop-art verschärfte sich die Lage zudem. Jetzt war aus diesem Bereich nur noch das aktuell, was unter dem Label „Pop“ oder „Proto-Pop“ subsumierbar war, oder was sich, wie Morris Objektkunst, als intellektuelles Johns/Duchamp/Cage'sches Gegenmodell zum „*look-what-I-found-Ma nonsense*“ des neodadaistischen Mainstreams präsentierte.¹² In diesem Szenario gewann die neue Abstraktion erneut an Profil. Diese hatte in den Publikumsmedien zwar nicht die Präsenz der neuen Bewegung, wurde dafür aber von einflußreichen Pop-kritischen Kreisen als deren Hochkunst-Gegenspielerin gefördert. Die späteren Minimalisten, (und etliche ihrer Kollegen), reagierten darauf, indem sie sich auf die formalen Aspekte ihrer plastischen Arbeiten konzentrierten. Sie entwickelten eine auf Primärformen reduzierte Skulptur, die ihnen neue Wege eröffnete und als Pendant zur Malerei der „post-painterly abstraction“ zudem eine bislang noch nicht besetzte Option darstellte. Als schließlich die Op-art die Pop-art als neuer Trend ablöste, profitierten abstrakt-reduzierte Malerei und Skulptur gleichermaßen. Einerseits standen damit die abstrakten Tendenzen wieder einmal exklusiv im Vordergrund. Andererseits propagierten amerikanische Kritiker sie als Gegengift gegen die europäisch dominierte und als banale Augentäuscherei geltende Op-art, obwohl auch etliche amerikanische Maler wie Stella, Noland und Poons in ihren Bildern dynamisch-vibrierende Farb- und Formeffekte einsetzten. Diese Situation markiert die von Stella und Geldzahler kuratierte „Shape and Structure“ Ausstellung Anfang 1965 in der „Tibor de Nagy“ Galerie, die das ganze Spektrum aktueller abstrakter US-amerikanischer Produktion gegen die ausländische Invasion aufbot.¹³

Meyer deutet diese Ausstellung als „*Kampf um Stellas Seele*“, als Konflikt

¹² So charakterisierte Barbara Rose Mitte 1964 die Schwemme neodadaistischer Assemblagen in den Galerien, vgl. Rose, New York Letter, (Sommer 1964), S. 80.

¹³ Zur Ausstellung, s. Kap. 2.3, zur Bewertung dieser Ausstellung durch die zeitgenössische Kritik, s. Kap. 3.2.

zwischen dem „*literalist viewpoint of Judd*“ und dem „*optical impulse of Noland and Caro*“. ¹⁴ Damals habe sich die Unvereinbarkeit von Judds und Stellas Raumauffassung manifestiert, so der Autor, worauf sich Malerei und Plastik in verschiedene Richtungen entwickelt hätten. Es gibt aber eine sehr viel triftigere und einfachere Interpretation dieser Ausstellung, die Beispiele von optisch-verspielter Hard edge Malerei, bemalte Shaped canvas-Konstruktionen und der neuen geometrisch-reduzierten Skulptur vereinte. Stellas Werk konnte als Ausgangspunkt all dieser Entwicklungen gelten: seine strengen Streifenbilder hatten maßgeblich die neue Abstraktion geprägt, er hatte die Shaped canvases populär gemacht und arbeitete seit 1963 auch mit optischen Farb- und Formeffekten. Es ging ihm offensichtlich darum, die Fruchtbarkeit der eigenen Arbeit und seinen überragenden Einfluß im zeitgenössischen Geschehen zu dokumentieren. Hatte ihm Fried doch 1963 anlässlich der „*Toward a New Abstraction*“ Ausstellung ins Stammbuch geschrieben, daß allein die Fruchtbarkeit darüber entscheide, ob eine künstlerische Position den Weg in die Zukunft darstelle. ¹⁵ Der Kreis der ausgewählten Mitstreiter und Gefolgsleute deckte alle absehbaren Positionen ab. Wohin auch immer die Reise führen würde, ob die Op-art sich durchsetzte oder zurückgeschlagen würde oder ob die neue Skulptur triumphierte, mit dieser Ausstellung reklamierte Stella seinen Beitrag an den kommenden Entwicklungen. Sein Kalkül ging auf, auch wenn dies zwangsläufig bedeutete, daß seine Position von den Nachfolgern „überwunden“ wurde. ¹⁶ In der Folge verschob sich der Fokus des Interesses auf die neue geometrisch-reduzierte Skulptur, die anders als die aus den Endfünfzigern datierende neue Abstraktion tatsächlich eine neue Tendenz darstellte. Dazu trug nicht unwesentlich die ostentativ vorgetragene ikonoklastische Rhetorik der Minimalisten bei, die die Malerei für obsolet erklärten,

¹⁴ Vgl. Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, S. 119-129.

¹⁵ S. Michael Fried, Frank Stella, in: *Toward a New Abstraction*, (Ausst.-Kat. New York 1963), S. 29.

¹⁶ Seine künstlerische Reputation gründet heute zum großen Teil darauf, daß seine frühen Arbeiten als wesentliche Impulsgeber für die Minimal art gelten, wenn sie ihr nicht sogar zugerechnet werden, weil Judd, anders als Stella selbst, seinerzeit stets auf den Objektcharakter von dessen Shaped canvas-Konstruktionen bestand. Gegen das von Meyer festgestellte künstlerische Zerwürfnis zum damaligen Zeitpunkt spricht auch, daß Stella und Rose sich 1965 und 1966 bei Castelli für die Aufnahme von Judd und Morris in dessen Galerie starkmachten, s. Kap. 2.3, „Castelli“. Der Künstler distanzierte sich erst 1970 von den Minimalisten, denen er dann vorwarf, die falschen Schlüsse aus seiner Malerei

und als erste Sieger auf dem Gebiet der geometrischen Skulptur aus der heterogen besetzten „Primary Structures“ Ausstellung hervorgingen.

Auf den „Durchbruch“ folgten die Mühen der Ebene: es galt, den Erfolg zu konsolidieren und zu verteidigen. Fortan ging es darum, der mittlerweile unter dem Label Minimal art subsumierten geometrisch-reduzierten Skulptur stets neue Aspekte abzugewinnen und sie im Gleichschritt mit neuen Entwicklungen zu aktualisieren, um ihr „Überleben“ bzw. das ihrer Protagonisten im umkämpften New Yorker Avantgarde-Geschehen sicherzustellen. Eine Möglichkeit dazu bot die Diskussion um serielle Kompositionsmethoden, die LeWitt zu seinem „Serial Project No. 1“ und dem „Conceptual Art“-Artikel anregte. Eine andere Option bestand darin, auf die Impulse zu reagieren, die durch Lucy Lippards „Eccentric Abstraction“ Ausstellung manifest wurden. Dies tat Morris mit der Serie der Filzarbeiten, seinem „Anti Form“-Artikel sowie der von ihm kuratierten Prozeßkunstaussstellung. Smithson wiederum verband seine Erfahrungen als künstlerischer Berater des „Dallas/Fort Worth“-Flughafenprojektes mit Michael Frieds „Anregung“, wie Tony Smith auf der „New Jersey Turnpike“ die Kunsterfahrung in der Entgrenzung des Außenraums zu suchen.

Wie die Künstler handelten auch Galeristen und Museumskuratoren nach dem entscheidenden Paradigmenwechsel Ende der 50er Jahre unter strategischen Gesichtspunkten. Es lag in ihrem Interesse, mit immer neuen „Trends“ Medien, Käufer und Publikum zu fesseln und deren Lust an der Abwechslung und Freude am Neuen zu befriedigen. Nach Happening und Assemblage, neuer Abstraktion und Pop-art wurde die geometrisch-reduzierte Skulptur als neuester Trend aufgebaut. Zu Beginn des Jahres 1963 zog die Minimal art in die Galerien ein, Anfang 1964 bereits in die erste Museumsausstellung. Es war die Hochzeit der Pop-art und Galeristen und Kuratoren stellten diese gerne zusammen mit der als Hochkunst besser beleumundeten Hard edge Malerei aus. So wertete man die Pop-art durch abstrakte Kunst auf, welche wiederum von der Popularität der neuen Trendkunst profitierte; zudem war die Verbindung optisch sehr attraktiv. In diesem Umfeld wurden auch die ersten Beispiele der Minimal art gezeigt. Als mit der Op-art die abstrakten Stile stärker in den Vordergrund traten, präsentierten die Ausstellungsmacher die geometrisch-reduzierte Skulptur vorzugsweise mit US-amerikanischer Hard edge Malerei als Bollwerk der

gezogen zu haben.

„New York School“ gegen die Herausforderung von außen. Dabei wurde ihr als jüngerem, ergo attraktiveren Trend ein immer größerer Stellenwert eingeräumt; zumal das Publikum durch Assemblage und Objektkunst Gefallen an der Plastik gefunden hatte. Die Minimal art wurde zwar weiterhin gelegentlich zusammen mit der Malerei der neuen Abstraktion gezeigt, emanzipierte sich davon aber 1966 in reinen Skulpturausstellungen. In den nächsten Jahren entwickelte sich die Plastik sogar zum neuen Leitmedium der New Yorker Szene.

Die „Green“, „Dwan“ und „Castelli“ Galerien hatten maßgeblichen Anteil am Erfolg der Minimal art. Richard Bellamy, Geschäftsführer von „Green“, leistete als „Trendscout“ die entscheidende Vorarbeit. Leo Castelli verstärkte nach dem Rückzug des Taxi-Magnaten Scull von der „Green“ Galerie mit Judd, Morris und dem Maler Larry Poons sein Hard edge Segment. Die Aufnahme von Judd und Morris in die etablierte, kommerziell erfolgreiche „Castelli“ Galerie war mit einem enormen Prestigegewinn für die Künstler verbunden und signalisierte, daß der trendbewußte Galerist die geometrisch-reduzierte Skulptur als Option auf die Zukunft betrachtete. „Dwan“ schließlich featurte die Minimalisten in etlichen Einzel- und Gruppenausstellungen in Los Angeles und New York. In der Identifikation mit der Minimal art schärfte sich sowohl das Profil der Bewegung als auch das der Galerie zu beiderseitigem Vorteil. Als „*hot bed for cool art*“ entwickelte sich „Dwan“ zu einer der wichtigsten New Yorker Galerien.

Museale Trendsetter in Sachen Minimal art waren Ausstellungshäuser außerhalb New Yorks. Das „Hudson River Museum“ in Yonkers, das „Bennington College“ in Vermont, das „ICA“ in Philadelphia und das altherwürdige, aber in Sachen zeitgenössischer Kunst bislang wenig bekannte „Wadsworth Atheneum“ in Hartford suchten durch Aktualität ihren Standortnachteil gegenüber der neuen Weltkunstmetropole wettzumachen. Unter den New Yorker Museen wurde das „Jewish Museum“ 1966 mit der „Primary Structures“ Ausstellung seinem Ruf als „pace-maker“ gerecht. Es kam damit dem „Guggenheim“ zuvor, das eine für dasselbe Jahr geplante Ausstellung geometrisch-reduzierter Kunst deshalb auf die Malerei beschränkte. Die Minimal art wurde erst ein Jahr später gezeigt, dafür dann aber als Speerspitze der internationalen Skulpturenentwicklung in der prestigeträchtigen, erstmals ausschließlich der Plastik gewidmeten „Guggenheim International“-Ausstellung. Das zuvor als langsam und träge geltende „Whitney

Museum“ punktete 1966, im Jahr seines Umzuges in den spektakulären Marcel-Breuer-Neubau, in zwei Ausstellungen mit Beispielen der „brand“aktuellen neuen Skulptur. Das Haus bestätigte sein neues progressives Image 1968 mit der ersten Museumseinzelausstellung Donald Judds. Im selben Jahr feierte das „MoMA“ die Minimal art mit der internationalen Wanderausstellung „The Art of the Real. USA 1948-1968“ als aktuellen Höhepunkt einer 20-jährigen Entwicklung. Aber auch ein kleines Haus wie das „Finch College Museum of Art“ konnte sich mit mehreren Minimal art-Ausstellungen als hochkarätiges Avantgarde-Institut etablieren. Mit dem Durchbruch der Minimal art auf der New Yorker Bühne wetteiferten Museen und andere Ausstellungsinstitute sowie die zahlreichen universitären „Art Departments“ landesweit darum, ihrem mit dem „culture boom“ sprunghaft angewachsenen Publikum den aktuellen New Yorker Trend zu präsentieren. Somit war die Minimal art als jüngster Spross der „New York School“ in den amerikanischen Kunstzentren und -provinzen angekommen.¹⁷

Auch einige Kunstzeitschriften stellten ihre Berichterstattung ganz auf aktuelle Kunst ab, um bei dem aufregenden „Neue Tendenzen“ Spiel mitzumischen. Die treibenden Kräfte bei der Durchsetzung der Minimal art waren „Art International“ als „Haus“magazin US-amerikanischer geometrisch-reduzierter Tendenzen, das „Arts Magazine“ mit seinen Künstler-Korrespondenten und „Artforum“. Das aus Kalifornien stammende ehemalige Regionalmagazin stieg in der zweiten Hälfte der 60er Jahre auch deshalb zu einer der führenden amerikanischen Kunstzeitschriften auf, weil es den Konflikt zwischen Minimalisten und Formalisten erfolgreich zur eigenen Profilierung nutzte.

Rose und Lippard, die beiden wichtigsten Parteigänger der Minimalisten unter den jungen Kritikern, strebten wie Galeristen und Kuratoren danach, sich als „Entdecker“ neuer Trends zu profilieren, um damit Kunstgeschichte zu schreiben. Sie definierten die relevanten Positionen in der jungen geometrisch-reduzierten Skulptur, arbeiteten personelle, stilistische und inhaltliche Zusammenhänge der „neuen Strömung“ Minimal art heraus und ersannen Argumentationsstrategien gegen deren Kritiker und Konkurrenten. Ab 1965 gerieten Clement Greenberg und sein Adept Michael Fried ins Visier der jungen Kolleginnen, weil beide Formalisten die Minimal art zuerst beharrlich ignorierten und später auch bekämpften, als die Angriffe aus

¹⁷ S. Kap. 2.3.

dem gegnerischen Lager sich häuften. Greenberg hatte seine teleologische Kunstgeschichtsdeutung, die eine beherrschende Stellung in der Diskussion abstrakter Kunst einnahm, in Hinblick auf einen eng definierten Künstlerkreis entwickelt. An dessen Erfolg hatte er als Sammler, als Berater von Sammlern und Galeristen sowie als Nachlaßverwalter von David Smith auch handfeste kommerzielle Interessen.¹⁸ Er duldete, daß Michael Fried diesem Kanon noch den Maler Frank Stella hinzufügte. Für die Minimalisten aber war kein Platz in seiner Skulpturtheorie, die er unter Mißachtung selbst aufgestellter Prämissen für die allgemeine Entwicklung der Künste paßgenau auf die Eisenplastiken seiner Favoriten David Smith und Anthony Caro zugeschnitten hatte.¹⁹ Rose und Lippard nutzten verschiedene Möglichkeiten, sich für diese Mißachtung zu revanchieren. Wechselweise wiesen sie auf die obsoleten expressionistischen Aspekte von Smiths und Caros Skulptur hin, schrieben die eigenen Favoriten anstelle der beiden von Greenberg favorisierten Bildhauer in die formalistische Teleologie ein oder schmiedeten antiformalistische Koalitionen aus Minimal art und den zuvor nicht sonderlich geschätzten neodadaistischen Tendenzen. Lippard hatte auch eine wichtige Rolle als Mittlerin zwischen der Minimal art und den von ihr unter dem Label „Eccentric Abstraction“ zusammengefaßten Positionen, aus denen sich die Prozeßkunstbewegung formierte. Indem sie die geometrisch-reduzierte Minimal art weiterhin unterstützte, aber auch einen formal und inhaltlich entgegengesetzten Trend förderte, erweiterte sie das Spielfeld avantgardistischer Kunst, ohne daß es dabei zu dem bislang üblichen Verdrängungswettbewerb kam. Ganz im Gegenteil: da auch Robert Morris sich mit prozeßorientierten Arbeiten ein zweites Standbein schuf und als Mentor des neuen Trends auftrat, wirkten Minimal art und Prozeßkunst schließlich wie verwandte Disziplinen. Lippards Meisterstück aber war die „Erfindung“ des neuen Genres Konzeptkunst als ultimatives antiformalistisches, antiretinales Paket aus Minimal art, Fluxus, Neo-Dada, Prozeßkunst und jüngeren Tendenzen, die Michael Frieds negative Bestimmungen der Minimal art folgend das Kunstobjekt im Situativen oder im Bewußtsein des Betrachters aufheben wollten. Damit ging ein Imagewandel der Minimal art einher, deren Anfänge als abstrakt-formales plastisches

¹⁸ S. Florence Rubenfeld, Clement Greenberg. A Life, New York 1998.

¹⁹ Daß Caro seinen Stil nach der Bekanntschaft mit dem Kritiker und einem Studienaufenthalt in den USA im Jahr 1960 völlig veränderte, s. Seitz, Art in the Age of Aquarius. 1955-1970, S. 101, könnte auch auf den Ein-

Pendant der neuen Abstraktion fortan hinter ihre Wahrnehmung als Wegbereiterin, wenn nicht sogar Teilhaberin, der „postmodernen“ Nachfolgeströmungen zurücktrat. Dies kommt in dem für diesen ganzen Bereich geprägten Begriff „Postminimalismus“ zum Ausdruck und beherrscht gängige Vorstellungen der Minimal art noch immer, wie die Ausstellung „A Minimal Future?“ des „Museum of Contemporary Art“ in Los Angeles von 2004 belegt.²⁰ Rose wiederum machte sich um die politische Deutung der Minimal art verdient, deren gesellschaftliche Signifikanz sie gleichfalls in der Auseinandersetzung mit den Formalisten entdeckte.

Festzuhalten ist, daß die beiden Kritikerinnen Argumente und Interpretationen je nach Ereignislage variierten. Timing und Taktik waren dabei wichtiger als inhaltliche Stringenz, und auch ästhetische Positionen waren durchaus verhandelbar. Das gilt ebenso für die „schreibenden“ Künstler. Sie waren Agenten der eigenen Öffentlichkeitsarbeit, denn darum handelt es sich bei ihren Publikationen. Zum festen rhetorischen Repertoire gehörte noch bis zum Ende der 60er Jahre, sich offensiv von der genialischen Geste des Abstrakten Expressionismus zu distanzieren. Das bewies, wie avanciert man selbst war, und war ein gutes Argument gegen die von den Formalisten bevorzugte dynamisch-bewegte Skulptur. Eine weitere, ständig wiederkehrende rhetorische Komponente war es, europäische neokonstruktivistische Kunst auf die Ränge zu verweisen, denn diese wurde als Konkurrenz betrachtet, die es abzuwehren galt. Komplizierter war das Verhältnis zu Neodadaismus und reduzierter Abstraktion in der Malerei: je nach Zeitpunkt und aktueller Lage rückten Protagonisten wie befreundete Publizisten die Minimal art mal mehr in die Richtung der einen, dann wieder der anderen Strömung. Schließlich zwang sie auch der Streit mit den Formalisten um die Deutungshoheit über die aktuelle Skulptur zu vielschichtigen, einander widersprechenden Argumentationsstrategien und Bedeutungsangeboten.

Während es Aufgabe der Kritiker war, ein Gruppenprofil zu entwerfen und zu kommunizieren, mußten die Künstler in ihrem Hochkonkurrenzgeschäft das eigene, individuelle Profil schärfen. Die Identifikation mit einer Gruppe war für ihren Durchbruch anfänglich zwingend notwendig, konnte

fluß von Greenberg zurückgeführt werden.
²⁰ Dort waren auch die Postminimalisten Eva Hesse, Mel Bochner, Robert Ryman, Lawrence Weiner et al. vertreten.

danach aber gefährlich werden, wie der Abstrakte Expressionismus lehrte. Zum einen verschwand die individuelle Leistung schnell hinter einem Label, das die persönliche Weiterentwicklung hemmen konnte. Zum anderen drohten neue Strömungen nach ihrem Aufstieg rasant zu veralten. Deshalb wollte keiner der Protagonisten mit dem Terminus „Minimal art“ identifiziert werden, der zudem mit dem Epitheton „minimal“ für ihren Geschmack negativ konnotiert war. Dabei versprach gerade diese griffige, provokante Formulierung optimale Aufmerksamkeit. Zum einen signalisierte sie den größtmöglichen Abstand zur veralteten gestischen Abstraktion, deren Verteidiger maximalen Kunstgehalt mit expressiv-emotionaler Aufladung gleichsetzten. Zum anderen rief sie fast schon zwangsläufig Kritiker aus diesem Lager auf den Plan, die man dann unter Verweis auf ihre überholten Ansichten deklassieren konnte. In jedem Fall waren heiße Diskussionen garantiert, in deren Mittelpunkt die „kühle“ geometrisch-reduzierte Skulptur stand. Somit war das prägnante Schlagwort, das immerhin die sympathisierende Kritikerin Rose aufbrachte, entgegen anderen Auffassungen in der Literatur äußerst hilfreich für die Durchsetzung der Minimal art.²¹

Einige weit verbreitete Annahmen über sie müssen allerdings relativiert werden. Dazu gehört die Auffassung, daß die Minimal art eine eminent politische Kunst war²² oder doch zumindest untergründig gesellschaftlich-soziale Belange spiegelte.²³ Das zu bezweifeln, gilt oftmals noch als neokonservative Attitüde,²⁴ auch wenn die Diskussion der Bewegung in jüngerer Zeit normativer geworden ist,²⁵ und es bereits zuvor immer wieder Stimmen gab, die die Minimal art wegen ihrer Affinität zu zeitgenössischem Industriedesign als Spiegel spätkapitalistischer Produktionsmethoden²⁶

²¹ Meyer etwa wertet die Prägung als pejorativ, s. Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, S. 3, und geht mehrmals explizit auf die Polemiken ein, die sie auslöste.

²² Das z.B: versucht Maurice Berger am Beispiel von Robert Morris zu belegen, s. Berger, *Labyrinths. Robert Morris, Minimalism, and the 1960s*.

²³ S. z.B. Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, S. 184-188.

²⁴ S. Stemmrich, *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, S. 27.

²⁵ S. Anm. 3.

²⁶ S. Karl Beveridge u. Ian Burn, Don Judd, in: *The Fox*, 2 (1975), S. 129-142, deutsch in: Stemmrich, *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, S. 498-526, u. Buzz Spector, *Objects and Logotypes: Relationships Between Minimalist Art and Corporate Design*, in: *Objects and Logotypes*, Chicago 1980, deutsch in: ebd., S. 541-555.

oder patriarchalischer Strukturen kritisierten.²⁷ Tatsächlich gibt es in der zeitgenössischen Literatur bis in die späten sechziger Jahre keine Belege für einen politischen Gehalt der Minimal art oder auch nur persönliches Engagement ihrer Schöpfer.²⁸ Das änderte sich erst 1968, als die Anti-Vietnamkriegsproteste in den USA ihren Höhepunkt erreichten. Ende dieses Jahres beteiligten sich Andre, Flavin, Judd und LeWitt an einer von Lucy Lippard für die neugegründete „Paula Cooper“ Galerie kuratierten Benefizausstellung für das „Student Mobilization Committee to End the War in Vietnam“.²⁹ Andre und Morris engagierten sich in der 1969 gegründeten „Art Workers‘ Coalition“, („AWC“), die sich primär als Interessenvertretung der Künstler gegenüber den Institutionen verstand, aber auch allgemeine politische Ziele vertrat. So leitete Morris 1969 den von der „AWC“ aus Protest gegen den Vietnamkrieg organisierten eintägigen „Art Strike“. Ein Jahr zuvor hatte Judd dem italienischen „Metro“-Magazin zu Protokoll gegeben, daß seine Kunst nicht mit den herrschenden Strukturen und der Machtpolitik der USA in Südostasien in Einklang zu bringen sei.³⁰ Bezeichnenderweise entdeckte auch Rose erst Anfang 1969 erstmals das politische Momentum der Minimal art, wovon in ihren früheren Rezensionen keine Rede ist.³¹

Der Kunsthistoriker James Meyer sucht die Vorwürfe einiger Kritiker, serielle Syntax und industrieller Look der Minimal art affirmierten die hegemoniale kapitalistische Ordnung, zu kontern, indem er die Einschreibung von Warenästhetik und arbeitsteiligen Produktionsmethoden in die Kunst zur *conditio sine qua non* einer ernsthaften Auseinandersetzung mit der sozia-

²⁷ Zu dieser Kritik aus feministischer Sicht, s. Anna C. Chave, *Minimalism and the Rhetoric of Power*, in: *Arts Magazine* 64, 5 (Januar 1990, S.44-63, deutsch in: Stemmrich, *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, S. 647-677.

²⁸ Serge Guilbaut zeichnet die Geschichte der „Entpolitisierung“ der amerikanischen Kunst im Spannungsfeld zwischen Stalinismus und McCarthy-Ära nach, s. Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*.

²⁹ *Benefit for the Student Mobilization Committee to End the War in Vietnam*, Paula Cooper Gallery, New York, kuratiert v. Lucy Lippard, 23.-31.10.1968.

³⁰ S. Donald Judd *Answers Questions: Can the Present Language of Artistic Research in the US Be Said to Contest the System?*, in: *Metro*, 14 (Juni 1968), S. 43, wiederabgedruckt in: Donald Judd, *Complete Writings, 1959-1975*, S. 196.

³¹ S. Kap. 3.2.

len Realität erklärt.³² Seine Kollegin Lynn Zelevansky versteht insbesondere die seriell-systematische Methodik, die die auktoriale Autoreninstanz untergrabe, als Ausdruck der gegen das Establishment gerichteten Werte der Zeit: „A goal was to counteract established values, and the use of systems elevated process over product, further undercutting the standards on which the art market depended.“³³ Gegen Zelevanskys Argumentation spricht zum Beispiel, daß aus dem Konzeptpapier für das „Serial Project No. 1“ LeWitts erste Graphik entstand, ein Medium, das sehr viel kostengünstiger zur produzieren und einfacher zu verbreiten ist als die Skulptur.³⁴ So flach wie die formalen Begründungen für eine Konspiration der Minimalart mit den herrschenden Strukturen wirken auch die bemühten Argumente ihrer Fürsprecher, die sie als widerständige, sozial relevante Kunst etablieren möchten.

Die Minimalisten waren aber keine Helden des Widerstands gegen das „System“, erst recht nicht gegen das Kunstsystem und seine Institutionen. Sie gehörten einer Generation an, deren Vertreter sich nicht mehr als Außenseiter der Gesellschaft verstanden, sondern eine „professionelle“ Karriere als Künstler anstrebten und an die Verwirklichung dieser Pläne auch glaubten.³⁵ Ausstellungsinstitutionen, Handel und Kunstpresse waren dabei Verbündete, die freilich ihre eigenen Interessen verfolgten, aber wie sie die Erfolgsgeschichte der „New York School“ fortschreiben wollten. Die Beschleunigung und die schnelle Konsumtion neuer Kunststile in den 1960er Jahren konnte als Bestätigung verstanden werden, daß sich die Frühgeschichte der Avantgarden jetzt auf amerikanischem Boden wiederhole. Das bedeutete zwangsläufig, daß jedem nur ein schmales Zeitfenster offenstand, um seine Chancen auf künstlerischen Erfolg zu wahren. Dazu waren die Minimalisten gewillt.

Analog zu dem von Griselda Pollock für das späte 19. Jahrhundert entwickelten Modell der Avantgarde als „strategischem Spiel“, kann man auch das minimalistische Projekt mit den Begriffen „*Verweis/Reverenz/Neuheit*“ umreißen.³⁶ Die Mischung von neodadaistischen Elementen und stereo-

³² S. Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, S. 184-188.

³³ S. Zelevansky, *Beyond Geometry. Objects. Systems. Concepts*, in: *Beyond Geometry*, (Ausst.-Kat. Los Angeles 2004), S.14.

³⁴ S. Meyer (Hrsg.), *Minimalism*, Abb. S. 108.

³⁵ S. Allan Kaprow, *Should the Artist Become a Man of the World?*

³⁶ S. Griselda Pollock, *Avant-Garde Gambits 1888-1893. Gender and the*

metrischer Form in den Frühwerken *verwies* auf beide Stränge des aktuellen Avantgarde-Geschehens. Die Konzentration auf die geometrische Form war Bekenntnis zur Hochkunst und *Reverenz* an die neue Abstraktion, und die *Neuheit* oder der „*definitive Fortschritt gegenüber dem Bestehenden*“ lag im Medium der Plastik, der neuesten Währung im New Yorker Betrieb. Nach dem Durchbruch galt es, die eigene Position zu verteidigen. Da einige Protagonisten der Bewegung den notwendig folgenden zyklischen Umschwung nicht abwarteten,³⁷ sondern auch an Prozeß- und Konzeptkunst, earth und serial art mitwirkten oder Manifeste dazu schrieben, behauptete sich die Minimal art als wichtige Strömung im Spektrum zeitgenössischer Kunst. Als Wegbereiterin eines neuen, anti-traditionellen Kunstbegriffes nahm sie fortan eine Schlüsselposition im theoretischen Gebäude von Kritikern und Kuratoren ein,³⁸ die fast alle Positionen der pluralistischen „post-minimalistischen“ Szene bereits in ihr angelegt sahen.³⁹ So etwa die sich erst allmählich entwickelnde kunst- und institutionskritische Haltung.

Diese Verbindung stellen auch Hal Foster und Gregor Stemmrigher, die den vorgeblich kritischen Gehalt der Minimal art auf phänomenologischer Ebene festmachen.⁴⁰ Da in der Minimal art die Wahrnehmung auf sich selbst zurückgeworfen werde, so das Argument, werde sich der Betrachter erstmals seiner selbst und des (Ausstellungs-) Raumes mit seinen institutionellen, sozialen und politischen Koordinaten bewußt. Damit leite sie die „*systemimmante Kritik der Postmoderne*“, „*die Analyse der institutionellen und diskursiven Bedingungen der Kunst*“ ein,⁴¹ und breche somit die für die Spätmoderne verpflichtende Autonomie des Kunstobjektes auf. Als Beleg für diese kritische Wende dient natürlich Robert Morris' zweiter „Notes on

Color of History, London 1992, S. 14.

³⁷ Schließlich hatten sie den Niedergang des abstrakten Expressionismus hautnah miterlebt und wußten um die Gefahr, nachfolgende Entwicklungen in Grund und Boden zu verdammen.

³⁸ S. z.B. Diane Waldman, *New Dimensions/Time-Space: Western Europe and the United States*, in: *Guggenheim International Exhibition 1971*, (Ausst.-Kat. New York, 1971), S. 15f, u. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*.

³⁹ Diese Sichtweise wurde dadurch unterstützt, daß Minimal art und die nachfolgenden Strömungen in denselben Galerien gezeigt wurden. „Dwan“ war federführend in der Earth art, Castelli verstärkte seinen Künstlerzirkel mit Richard Serra, Bruce Nauman und Joseph Kosuth.

⁴⁰ S. Foster, *Die Crux des Minimalismus*, u. Gregor Stemmrigher, *Das Konzept der ‚Literalness in der amerikanischen Kunst*, in: *Texte zur Kunst* 2, 7 (Oktober 1992), S. 97-115.

⁴¹ Vgl. Foster, S. 610.

Sculpture“ Artikel mit seiner Thematisierung der Betrachterpartizipation. Dabei wird übersehen, daß die Ermächtigung des Betrachters primär eine strategische Komponente war, um die Überlegenheit der „unitary forms“ gegenüber der Skulptur von Smith und Caro unter formalen Gesichtspunkten zu belegen. Zudem bleibt die Frage, warum dieser Aspekt erst in der Minimal art manifest werden soll. Die Betrachterpartizipation war schließlich in der neodadaistischen Kunst, etwa Kaprows Happenings oder den Performances der Fluxusbewegung, wesentlich früher und stärker ausgeprägt als in der Minimal art. Wenn Partizipation, Zeitlichkeit und Kritik am autonomen Objekt die entscheidenden Begriffe sind, muß, wie Stefan Neuner anregt, der vorgeblich epochemachende Bruch Moderne/Postmoderne früher angesetzt werden.⁴² Dann aber verliert die Minimal art ihre „heroische“ Stellung und wirkt eher wie ein Zurückweichen hinter schon einmal erreichte Standards.

Dem Durchbruch der Minimal art in der amerikanischen Kunstszene folgte im Zuge der frühzeitig einsetzenden „Globalisierung“ des Kunstmarktes im Jet-Zeitalter eine internationale Karriere. Obwohl der Abstrakte Expressionismus in Europa bereits bekannt war und Fluxus hier anerkannter als in New York, begann erst mit der Pop-art die Erfolgsgeschichte amerikanischer Kunst auf dem alten Kontinent. Rauschenbergs Löwengewinn in Venedig 1964 signalisierte, daß sie fortan eine ernstzunehmende Konkurrenz auf dem heimischen Markt sein würde, auch wenn sich das kulturelle Establishment anfänglich schwertat, Ziegen in Autoreifen und Siebdrucke von Cola-Flaschen als Hochkunst zu akzeptieren. Der Siegeszug der Pop-art ebnete den Weg auch für die Minimal art. Da nur wenige europäische Kunsthändler Zugriff auf Hauptwerke der Pop-art hatten, arbeiteten einige junge deutsche Galeristen und europäische Kollegen mit den amerikanischen Repräsentanten der Minimal art zusammen. Denen wiederum war sehr daran gelegen, ihre Künstler auch international durchzusetzen und einen zweiten Markt zu erschließen. Dadurch konnten die deutschen Partner hierzulande bislang selten gezeigte Kunst mit dem neuen Gütesiegel „made in USA“ anbieten. Zudem waren diese Werke noch erschwinglich und wirkten als abstrakte Kunst seriöser als die Pop-art. So konnten sich die deutschen Galeristen profilieren und zugleich eigene, heimische Künstler aufwerten, die sie im Paket mit der Minimal art mit europäischen Partner-

⁴² S. Neuner, Rezension von James Meyer (2001), S. 588-590.

galerien austauschten.

Nach der 4. „documenta“ übernahmen kleinere Museen und Ausstellungsinstitute im Rheinland, so das „Städtische Museum Mönchengladbach“, das „Museum Haus Lange“ in Krefeld und die „Kunsthalle Düsseldorf“, die Vorreiterrolle in Sachen Minimal art in Westdeutschland. Mit aktueller internationaler Kunst konnten sie trotz geringer Budgets Maßstäbe setzen und sich als Avantgardeinstitutionen empfehlen. Zusammen mit holländischen Museen, den Schrittmachern in Westeuropa für amerikanische Kunst, organisierten sie die ersten europäischen Museumseinzelausstellungen einer Reihe von Minimalisten. Damit kamen sie in einigen Fällen sogar amerikanischen Museen zuvor. Die avantgardistische Einstellung der Häuser im wirtschaftlich prosperierenden Rheinland, wo sich auch eine neue, an junger Kunst interessierte Sammlerschicht herausbildete, und die Kunstmärkte in Köln und Düsseldorf bewirkten eine Konzentration des Kunsthandels. So wurde die Rheinschiene auf Jahrzehnte zum Zentrum des Kunstgeschehens in der Bundesrepublik, wenn nicht sogar in Westeuropa.

Es mag für das europäische Selbstverständnis überraschend sein, daß im Gegensatz zu den Vereinigten Staaten Kritik und Kunsttheorie bei dem Export der Minimal art nach Deutschland - wie überhaupt auf dem Kontinent – nur eine untergeordnete Rolle spielte. Die kunsthistorische Einordnung war zweitrangig und bestätigte in Form von Katalog- und Kuratorenprosa meist die händlerische Sicht ihres künstlerischen Ranges. Damals genügte es routinemäßig festzustellen, daß die Minimal art keine affirmative, sondern eine kritische Kunst sei, um sie in der deutschen Kunstszene konsensfähig zu machen. Später übernahm man, wie schon zuvor die Kunst, die amerikanische Lesart der Kunstgeschichte aus den 70er Jahren als „Fertigprodukt“. Darin war die Minimal art je nach Interessenlage einmal der Ausgangspunkt einer völlig neuen Kunstära und/oder die wichtigste Station in der Skulpturenentwicklung seit der klassischen Moderne. Als international geltende Kunst war die Minimal art unangreifbar geworden, sie hatte sich selbst ihren Platz in der Kunstgeschichte erobert.

Bibliographie

- 14 Sculptors: The Industrial Edge**, (Ausst.-Kat. Minneapolis, Walker Art Center, 29.5.-21.6.1969), Minneapolis 1969.
- 1965 Annual Exhibition. Contemporary American Painting**, (Ausst.-Kat. New York, The Whitney Museum of American Art, 8.12.1965-30.1.1966), New York 1965.
- ABC Art. Cool Art. Minimum Art. Minimal Art. Primary Structures. Neue Monumente. IMI Art**, (Ausst.-Kat. Berlin, Galerie René Block, Juni-Juli 1968), Berlin 1968.
- Abstract Expressionism: Creators and Critics**. An Anthology, hrsg. v. Clifford Ross, New York 1990.
- Adrian, Dennis**. *New York*, in: Artforum 4, 5 (Jan. 1966), S. 56f.
---, *New York*, in: Artforum 5, 7 (März 1967), S. 55-58.
---, *New York*, in: Artforum 6, 1 (Sept. 1967), S. 56-60.
- Akston, Joseph James**. *A Message from the Publisher*, in: Arts Magazine 39, 2 (Nov. 1964), S. 4.
---, *A Message from the Publisher*, in: Arts Magazine 39, 4 (Jan. 1965), S. 7
---, *A Message from the Publisher*, in: Arts Magazine 40, 2 (Dez. 1965), S. 10.
---, *Looking Ahead: A Message from the Publisher*, in: Arts Magazine 40, 8 (Juni 1966), S. 15.
- Aldrich, Larry**, *New Talent USA*, in: Art in America 54, 4 (Juli-Aug. 1966), S. 22f.
- Alexander, Leslie Judd**. *The Emerging Art of Washington*, in: Art International 6, 9 (25. Nov. 1962), S. 30-33.
- Allen, Craig**. *Eisenhower and the Mass Media: Peace, Prosperity and Prime-Time TV*, Chapel Hill, NC, 1993.
- Alloway, Lawrence**. *On the Edge*, in: Architectural Design 30, 4 (April 1960), S. 164f.
---, *Classicism or Hard Edge?*, in: Art International 4, 2-3 (April-Mai 1960), S. 60-62.
---, *London Letter*, in: Art International 5, 2 (1. März 1961), S. 46-53.
---, *Easel Painting at the Guggenheim*, in: Art International 5, 10 (Weihnachten 1961), S. 26-34.
---, *Heraldry and Sculpture*, in: Art International 6, 3 (April 1962), S. 52f.
---, *Notes on Rothko*, in: Art International 6, 5-6 (Sommer 1962), S. 90-94.
---, *Leon [Polk] Smith's New Work and its Origin*, in: Art International 7, 4 (25. April 1963), S. 51-53.
---, *Liberman's Recent Works*, in: Art International 8, 3 (April 1964), S. 40-44.
---, *Systemic Painting*, in: Systemic Painting (Ausst.-Kat. New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 21.9-27.11.1966), New York 1966, wiederabgedruckt in: Gregory Battcock, *Minimal Art. A Critical Anthology*, London 1969 (=New York 1968), S. 37-60.
- American Abstract Expressionists and Imagists**, (Ausst.-Kat. New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 13.10.-31.12.1961), New York 1961.
- American Sculpture of the Sixties**, hrsg. v. Maurice Tuchman, (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), Los Angeles 1967.
- Amerikanische Kunst von 1945 bis heute**. *Kunst der USA in europäischen Sammlungen*, hrsg. v. Dieter Honisch u. Jens Christian Jensen, (Ausst. Kat. zu den Ausstellungen New York in Europa, Nationalgalerie Berlin, u. Amerikanische Druckgraphik aus öffentlichen Sammlungen der Bundesrepublik Deutschland, Kunsthalle zu Kiel, 1976) Köln 1976.
- Andre, Carl**. *Frank Stella. Preface to Stripe Painting*, in: Sixteen Americans, (Ausst.-Kat, The Museum of Modern Art, New York 1959), New York 1959, S. 76.

- , Leserbrief, in: Artforum 5, 10 (Juni 1967), S. 4.
- , *An Opera for Three Voices*, in: Studio International 177, 910 (April 1969), S. 176f.
- 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 Eindhoven, 1987), Eindhoven 1987.
- Carl Andre. Sculptor 1996. Krefeld at Home. Wolfsburg at Large**, hrsg. v. Eva Meyer-Hermann, (Ausst.-Kat. Krefeld, Haus Lange u. Haus Esters, 4.2.-21.4.1996, u. Wolfsburg, Kunstmuseum Wolfsburg, 3.2.-21.4.1996), Stuttgart 1996.
- Antin, David. Have Mind, Will Travel**, in: A Minimal Future?, (Ausst.-Kat. Los Angeles 2004), S. 34-49
- Arnheim, Rudolf. The Artist Conscious and Unconscious**, in: art news 56, 4 (Sommer 1957), S. 31-33.
- Arnason, H. H[arvard]. The New Geometry**, in: Art in America 48, 3 (1960), S. 54-61.
- The Art of Assemblage**, (Ausst.-Kat. New York, The Museum of Modern Art, 2.10.-12.11.1961), New York 1961.
- Art in Process. The Visual Development of a Structure**, (Ausst.Kat., Finch College Museum of Art, New York 1966), New York 1966.
- The Art of the Real: USA 1948-1968**, (Ausst.-Kat. New York, The Museum of Modern Art, 1968), New York 1968.
- Art of Our Time. The Saatchi Collection**, 1, (Ausst.-Kat. London, The Tate Gallery, 1984), London 1984.
- Ashton, Dore. Marketing Techniques in the Promotion of Art**, in: Studio International 175, 903 (Sept. 1968), S. 270-73.
- , *The New York School: A Cultural Reckoning*, New York 1973.
- When Attitudes Become Form. Works-Concepts-Processes-Situations-Information**, (Ausst.-Kat. Bern, Kunsthalle Bern, 22.3.-27.4.1969), Bern 1969.
- Ausstellungen bei Konrad Fischer. Oktober 1967 – Oktober 1992**, Bielefeld 1993.
- Baer, Jo. Leserbrief**, in: Artforum 6, 1 (Sept. 1967), S. 5f.
- Baker, Elizabeth**. s. Raffaele, Joe u. dies.
- Baker, Kenneth. Minimalism. Art of Circumstance**, New York 1988.
- Bannard, Darby. Present-Day Art and Ready-Made Styles**, in : Artforum 5, 4 (Dez. 1966), S. 30-35.
- Baro, Gene. Britain's New Sculpture**, in: Art International 9, 5 (Juni 1965), S. 26-31.
- , *British Sculpture: The Developing Scene*, in: Studio International 172, 882 (Okt. 1966), S. 171-181.
- , *Tony Smith: Toward Speculation in Pure Form*, in: Art International 11, 6 (Sommer 1967), S. 27-30.

- Batchelor, David.** *Minimalism*, London 1997.
- Battcock, Gregory.** Hrsg., *The New Art. A Critical Anthology*, New York 1966.
- , Hrsg., *The New American Cinema. A Critical Anthology*, New York 1967.
- , *Robert Morris*, in: *Arts Magazine* 42, 7 (Mai 1968), S. 30f.
- , Hrsg., *Minimal Art. A Critical Anthology*, London 1969, (= New York 1968).
- , Hrsg., *Idea Art. A Critical Anthology*, New York 1973.
- Baum, Stella.** *Die frühen Jahre. Gespräche mit Galeristen*, in : *Kunstforum*, 104 (Nov.-Dez. 1989), S. 215-294.
- Baur, John I.H.** *Standards and Policy*, in: *The Whitney Review 1964-65*, New York 1965, S. 26-29.
- Bätschmann, Oskar.** *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997.
- Benedikt, Michael.** *New York Letter*, in: *Art International* 11, 2 (20. Febr. 1967), S. 56-62.
- , *New York: Notes on the Whitney Annual 1966*, in: *Art International* 11, 2 (20. Febr. 1969), S. 56-62.
- Bennett, Michael J.** *When Dreams Come True. The GI Bill and the Making of Modern America*, Washington, D.C., 1996.
- Berger, Maurice.** *Labyrinths. Robert Morris, Minimalism, and the 1960s*, New York 1989.
- Berghardt, Holger F.** *Editorial*, in: *Magazin KUNST* 13, 49 (1.Quartal 1973), S. 5
- Beveridge, Karl u. Burn, Ian.** *Donald Judd*, in: *The Fox*, 2 (1975), S. 129-142.
- Beyond Geometry.** *Experiments in Form. 1940s–70s*, hrgs. 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.
- Black and White**, hrsg.v. Ben Heller, (= Ausst.-Kat. New York, The Jewish Museum, Dez. 1963-Jan. 1964), New York 1963.
- Blok, C[or].** *Minimal Art at the Hague*, in: *Art International* 12, 5 (Mai 1968), S. 18-24.
- Bochner, Mel.** *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.
- , *Art in Process - Structures*, in: *Arts Magazine* 40, 9 (Sept./Okt. 1966), S. 38f.
- , *Less Is Less (for Dan Flavin)*, in: *Art and Artists* 1, 9 (Dez. 1966), S. 24-27.
- , *Serial Art. Systems: Solipsism*, in: *Arts Magazine* 41, 8 (Sommer 1967), S. 39-43, wiederabgedruckt in: *Battcock, Minimal Art*, S. 92-102.
- , *The Serial Attitude*, in: *Artforum* 6, 4 (Dezember 1967), S. 28-33.
- , *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art*, Genf/Köln/Paris 1997.
- Bongard, Willi.** *Willi Bongards Sammlerporträt*, 3, Dr. Wolfgang Hock, in: *Kunstforum* 1, 4-5 (1973), S. 48-55.
- Bourdon, David.** *E=mc² à Go-Go*, in: *Art News* 64, 9 (Januar 1966), S. 22-25.
- , *The Razed Sites of Carl Andre*, in: *Artforum* 5, 2 (Oktober 1966), S. 14- 17.
- Buchloh, Benjamin H.D.** *From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique. Some Aspects of Conceptual Art 1962-1968*, in: *L'art conceptuel. Une perspective*, (Ausst.-Kat. Paris, Musée d'art Moderne de la Ville der Paris), Paris 1990, deutsche gekürzte Fassung in: 1968. Konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft, hrsg. v. Marie Luise Syring, (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Städtische Kunsthalle Düsseldorf), Köln 1990, S. 86-99.
- , *Neo-avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge, Mass., 2000.

- Bude, Heinz.** *Peter Ludwig. Im Glanz der Bilder*, Bergisch Gladbach 1993
- Buettner, Stewart.** *American Art Theory. 1945-1970*, (= Studies in the Fine Arts: Art Theory, hrsg. v. Donald B. Kuspit), Ann Arbor, Mich., 1981.
- Butler, Barbara.** *New York Letter*, in: Art International 4, 1 (Januar 1960), S. 49-53
 ---, *Contemporary Classicism*, in: Art International 4, 5 (Mai 1960), S. 33-40.
 ---, *Alexander Liberman*, in: Art International 6, 2 (März 1962), S. 52-53, 65.
- Campbell, Lawrence.** *Resnick Paints a Picture*, in: art news 56, 8 (Dezember 1957), S. 38-41, 65f.
- Canaday, John.** *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.
 ---, *Art That Pulses, Quivers and Fascinates*, in: The New York Times, 21. Februar 1965, S. 59
- Leo Castelli. Ten Years**, hrsg.v. David Whitney, New York 1967.
- Chandler, John.** s. Lippard, Lucy R. und ders.
- Chipp, Herschel B.** *Theories of Modern Art, A Source Book by Artists and Critics*, Berkeley and Los Angeles 1968.
- 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. Paris, Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, 1990), Paris 1990.
- Claus, Jürgen.** *Kunst Heute. Personen. Analysen. Dokumente*, Reinbek 1969.
- Colpitt, Frances.** *Minimal Art. The Critical Perspective*, Ann Arbor, Mich., 1990 u. Seattle, Wash., 1993.
- Cone, Jane Harrison.** *Judd at the Whitney*, in: Artforum 6, 9 (Mai 1968), S. 36-39.
- Coplans, John.** *De Lap. Space and Allusion*, in: Artforum 2, 8 (Febr. 1964), S. 19-21.
 ---, *Larry Bell*, in: Artforum 3, 9 (Juni 1965, S. 27-29.
 ---, *5 Los Angeles Sculptors*, in: Artforum 4, 6 (Febr. 1966), S. 33-37].
- de Coppet, Laura u. Jones, Alan.** *The Art Dealers. The Powers Behind the Scene Talk about the Business of Art*, New York 1985.
- Cotkin, George.** *Existential America*, Baltimore, Md., 2003.
- Crane, Diana.** *The Transformation of the Avantgarde. The New York Art Scene 1945-1980*, Chicago 1987.
- Crehan, Hubert.** *Barnett Newman*, art news 58, 2 (April 1959), S. 12.
- Cummings, Paul.** *Tonbandinterview mit Vera List vom 9.1.1973*, Transkription in: Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington D.C.
- Damiano, Laila.** *Art Market. Sculpture: More Art for the Dollar*, in: Arts Magazine 41, 4 (Febr. 1967), S. 18.
- Danieli, Fidel A.** (F[idel] A D[anieli]), *Los Angeles*, in: Artforum 2, 7 (Jan. 1964), S. 41.
 ---, *Bell's Progress*, in: Artforum 5, 10 (Juni 1967), S. 68-70.
 ---, *The Art of Bruce Nauman*, in: Artforum 6, 4 (Dez. 1967), S. 15-19.
 ---, *Some New Los Angeles Artists. Barry Le Va*, in: Artforum 6, 7 (März 1968), S. 47.
- Defining Modern Art. Selected Writings of Alfred H[amilton] Barr, Jr.**, hrsg.v. Irving Sandler u. Amy Newman, New York 1986.
- Develing, Enno.** *Was ist Minimal Art?*, in: Minimal art, (Ausst.-Kat. Düsseldorf 1969), S. 5-9.
- Dienst, Rolf-Gunter.** *A propos Primary Structures*, in: Arts Magazine 40, 8 (Juni 1966), S. 13.
 ---, *Rückblick auf die New Yorker Saison*, in: das kunstwerk, 20, 11-12 (Aug.-Sept.1967), S. 64-66.
 ---, *Die Documenta IV*, in: das kunstwerk 21, 9-10 (Juni-Juli 1968), S. 36, 53-55.

---, u. s. Picard, Lil u. ders.

4. documenta, 1, (= Ausst.-Kat. Kassel, Galerie an der Schönen Aussicht; Museum Fridericianum u. Orangerie im Auepark, 27.6.-6.10.1968), Kassel 1968.

documenta 6, 1, *Malerei. Plastik. Performance*, (= Ausst.-Kat., Kassel, 1977), Kassel 1977.

documenta – Dokumente. 1955-1968. Vier internationale Ausstellungen moderner Kunst. Text und Fotografien, hrsg. v. Dieter Westecker, Carl Ebert, Werner Lengemann, Erich Müller, Kassel 1972.

Dokumente. 1968-1969-1971. Prospect, (= Ausst.-Kat. Düsseldorf, zur Ausstellung "Abstand und Nähe". Prospect '68 - '69 - '71, Galerie Bugdahn und Kaimer, 9.9.-21.10.1995), Düsseldorf 1995.

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.

Dzubas, Friedel. Statement zu: Is There a New Academy?, 2, in: art news 58, 5 (Sept. 1959), S. 37, 59f.

Earth Art, (Ausst.-Kat. Ithaca, N.Y., Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, 11.2.-16.3.1969), Ithaca, N.Y., 1969.

F[actor], D[on], *Los Angeles*, in: Artforum 4, 5 (Jan. 1966), S. 12.

Faust, Wolfgang Max u. de Vries, Gerd. Hunger nach Bildern. Deutsche Malerei der Gegenwart, Köln 1982.

Feeney, Mark. Publication of Partisan Review to discontinue after 68 years, in: The Boston Globe, 17.4.2003, S. D7.

Ferren, John. Stable State of Mind, in: art news 54, 5 (Mai 1955), S. 22f, 63f.

Feigen, Richard. Art "Boom". Inflationary Hedge & Deflationary Refuge, in: Arts Magazine 41, 1 (Nov. 1966), S. 23f.

Fitzgerald, Michael C. Making Modernism. Picasso and the Creation of the Market for Twentieth Century Art, New York 1995

Flavin, Dan. Leserbrief, in: Arts News 62, 2 (April 1963), S. 6.

---, *The Artists Say*, in: art voices 4, (Sommer 65), S. 72., wiederabgedruckt in: Three installations in fluorescent light, (= Ausst.-Kat. Köln 1973/74), S. 84.

---, *... in daylight or cool white: an autobiographical sketch*, in: Artforum 4, 4 (Dez. 1965), S. 20-24.

---, *some remarks ... excerpts from a spleenish journal*, in: Artforum 5, 4 (Dezember 1966), S. 27-29.

---, *some other comments ... more pages from a spleenish journal*, in: Artforum 6, 4 (Dez. 1967), S. 20-25.

---, *Leserbrief*, in: Artforum 6, 6 (Febr. 68), S. 4.

---, *... on an American artist's education ...*, in: Artforum 6, 7 (März 1968), S. 28-32.

---, *Leserbrief*, in: Artforum 6, 8 (April 1968), S. 4.

---, *several more remarks*, in: Studio International 177, 910 (April 1969), S. 173-175.

Dan Flavin. Alternating pink and "gold", (= Ausst.-Kat. Chicago, The Museum of Contemporary Art, 9.12.1967-14.1.1968), Chicago 1967.

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.

- 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.
- 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. Dia Art Foundation), New York 2004.
- Flyktpunkter. *Vanishing Points***, (Ausst.-Kat. Stockholm, Moderna Museet, 14.4.-27.5.1984), Stockholm 1984.
- Forge, Andrew**, *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.
- Hal Foster**, *The Crux of Minimalism*, in: *Individuals: A Selected History of Contemporary Art 1945-1986*, hrsg. v. Howard Singerman, New York 1986, S. 162-183, deutsch in: *Stemmrich, Minimal Art*, S. 589-633.
- , *1967/1987*, in: *At the Crossroads*, hrsg. v. Janet Kardon, Philadelphia 1987, S. 14-21.
- Foster, Stephen C.** *The Critics of Abstract Expressionism*, (Studies in the Fine Arts: Criticism, 2, hrsg.v. Donald B. Kuspit), Ann Arbor, Mich., 1980.
- Frampton, Hollis.** *Letter to Enno Develing*, abgedruckt in: *Carl Andre. Sculptor 1996*, (Ausst.-Kat. Wolfsburg u. Krefeld 1996), Stuttgart 1996, S. 60-62.
- French, Palmer D.** *Plastics West Coast*, in: *Artforum* 6, 5 (Jan. 1968), S. 48f.
- Fried, Michael.** *New York Letter*, in: *Art International* 6, 10 (Dez. 1962), S. 54-58.
- , *New York Letter*, in: *Art International* 7, 2 (25. Febr. 1963), S. 60-64.
- , *New York Letter*, in: *Art International* 7, 5 (25. Mai 1963), S. 69-73.
- , *Frank Stella*, in: *Toward a New Abstraction*, (Ausst.-Kat. New York 1963), S. 29.
- , *New York Letter*, in: *Art International* 7, 9 (5. Dez. 1963), S. 66-68.
- , *New York Letter*, in: *Art International* 8, 1 ([Febr.] 1964), S. 25f.
- , *Jules Olitski*, in: *Artforum* 4, 3 (Nov. 1965), S. 36-40.
- , *Shape as Form: Frank Stella's New Paintings*, in: *Artforum* 5, 3 (Nov. 1966), S. 18-27.
- , *The Achievement of Morris Louis*, in: *Artforum* 5, 6 (Febr. 1967), S. 34-40.
- , *Ron Davis: Surface and Illusion*, in: *Artforum* 5, 8 (April 1967), S. 37-41.
- , *Art and Objecthood*, in: *Artforum* 5, 10 (Juni 1967), S. 12-23, wiederabgedruckt in *Battcock, Minimal Art*, S. 117-147.
- , *Manet's Sources. Aspects of his Art. 1859-1865*, in: *Artforum* 7, 6 (März 1969).
- Friedman, Martin.** *14 Sculptors: The Industrial Edge/The Theorists: Judd and Morris*, in: *14 Sculptors: The Industrial Edge*, (Ausst.-Kat. Minneapolis 1969), S. 31-33.
- Friese, Peter.** *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
- Fünf Installationen in fluoreszierendem Licht von Dan Flavin**, (Kat. zu der gleichnamigen Ausstellung der Kunsthalle Basel u. der Ausstellung „Zeichnungen, Diagramme, Druckgraphik 1972 bis 1975 u. zwei Installationen in fluoreszierendem Licht von Dan Flavin“ des Kunstmuseums Basel, Basel 1975), o.O [Basel] 1975.
- Galbraith, John Kenneth**, *The Affluent Society*, Boston 1958
- Geiger, Stephan R.** *Die Neue Realität in der Kunst in den frühen 60er Jahren. Untersuchungen am Beispiel der MoMA-Ausstellung „The Art of Assemblage“*, Diss. Bonn 2005.
- Geldzahler, Henry.** *Interview with Ellsworth Kelly*, in: *Art International* 8, 1 (15. Febr. 1964), S. 47f.

- , *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.
- Gibson, Ann Eden.** *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.
- Giedion-Welcker, Carola.** *Jean Arp*, New York 1957.
- , *Constantin Brancusi*, New York 1959.
- Glaser, Bruce.** *The New Abstraction. A Discussion Conducted by Bruce Glaser*, hrsg. v. Lucy R. Lippard, in: *Art International* 10, 2 (Febr. 1966), S. 41-45.
- , *Lichtenstein. Oldenburg. Warhol: A Discussion*, in: *Artforum* 4, 6 (Febr. 1966), S. 20-24.
- , *Questions to Stella and Judd*, hrsg.v. Lucy R. Lippard, in: *Art News* 65, 5 (Sept. 1966), S. 55-61. wiederabgedruckt in: *Battcock, Minimal Art*, S. 148-164.
- Glozer, Laszlo** *Westkunst: Zeitgenössische Kunst seit 1939*, (Ausst.-Kat. Köln, Museen der Stadt Köln, 30.5.-16.8.1981), Köln 1981.
- Goldfarb Marquis, Alice.** *The Art Biz, The Covert World of Collectors, Dealers, Auction Houses, Museums and Critics*, Chicago 1991.
- Goldin, Amy.** *Requiem for a Gallery*, in: *Arts Magazine* 40, 3 (Jan. 1966), S. 25-29
- Golub, Leon.** *A Critique of Abstract Expressionism*, in: *College Art Journal* 14, 2 (Winter 1954/55), S. 142-147.
- Goodnough, Robert.** *Kline Paints a Picture*, in: *art news* 51, 8 (Dezember 1952), S. 36-39, 63f.
- Goossen, Eugene C[oons].** *Philosophic Line of Barnett Newman*, in: *art news* 57, 4 (Juni 1958), S. 30f, 62f.
- , *The End of the Object*, in: *Art International* 3, 8, 1959, S. 40-42.
- , *8 Young Artists*, (=Vorwort zur gleichnamigen Ausstellung des Hudson River Museum in Yonkers, N.Y., 1964), wiederabgedruckt in: *Minimal Art*, hrsg.v. Gregory Battcock, London 1969, S. 165-169.
- , *The Artist Speaks: Robert Morris*, in: *Art in America* 58, 3 (Mai/Juni 1970), S. 104-111.
- , u. **Sandler, Irving.** *Three American Sculptors: Ferber, Hare, Lassaw*, New York 1959.
- Graham, Dan.** *Muybridge Moments*, in: *Arts Magazine* 41, 4 (Febr. 1967), S. 24f.
- , *A Minimal Future? Models and Monuments. The Plague of Architecture*, in: *Arts Magazine* 41, 5 (März 1967), S. 32-35.
- , *The Artist as Bookmaker, II, The Book as Object*, in: *Arts Magazine* 41, 8 (Sommer 1967), S. 23.
- , *Carl Andre*, in: *Arts Magazine* 42, 4 (Jan. 68), S. 34f.
- , *Dan Flavin's Proposal*, in: *Dan Flavin. Alternating pink and "gold"*, (Ausst.-Kat. Chicago, 1967/1968), wiederabgedruckt in: *Arts Magazine* 44, 4 (Feb. 1970), S. 44f.
- , *Rock My Religion. Writings and Art Projects. 1965-1990*, hrsg. v. Brian Wallis, Cambridge, Mass., 1993.
- , *My Works for Magazine Pages: A History of Conceptual Art 1965-1969*, in: *Dan Graham*, hrsg. v. Gloria Moure, (=Ausst. Kat, Fundació Antonio Tàpies, Barcelona 1998), Barcelona 1998, S. 61-66.
- Dan Graham**, hrsg. v. Gloria Moure, (=Ausst. Kat, Fundació Antonio Tàpies, Barcelona 1998), Barcelona 1998.
- Gray, Camilla.** *The Great Experiment: Russian Art 1863-1922*, London 1962.

- Graziani, Ron.** *Robert Smithson and the American Landscape*, Cambridge 2004.
- Greenberg, Clement.** *Art*, in: *The Nation*, 160, 14 (7. April 1945), S. 397.
- , *Sculpture in Our Time*, in: *Arts Magazine*, Juni 1958, wiederabgedruckt in: John O'Brian, *The Collected Essays and Criticism*, 4, *Modernism with a Vengeance*. 1957-1969, Chicago u. London 1993, S. 55-61.
- , *Louis and Noland*, in: *Art International* 4, 5 (Mai 1960), S. 26-29.
- , *Modernist Painting*, in: *Arts Yearbook*, 4 (1961), S. 109-116.
- , *Art and Culture. Critical Essays*, Boston 1961.
- , *After Abstract Expressionism*, in: *Art International* 6, 8 (Oktober 1962), S. 24-32.
- , *How Art Writing Earns Its Bad Name*, in: *Encounter* 19, 6 (Dezember 1962), S. 67-71.
- , *Post Painterly Abstraction*, in: *Art International* 8, 5-6 (Sommer 1964), S. 63-65.
- , *Leserbrief*, in: *Art International* 9, 4 (Mai 1965), „Communication“, o.P.
- , *Recentness of Sculpture*, in: *American Sculpture of the Sixties*, (Ausst.-Kat. Los Angeles 1967), S. 24-26, abgedruckt in: *Art International* 11, 4 (April 1967), S. 19-21.
- , *Problems of Criticism, II, Complaints of an Art Critic*, in: *Artforum* 6, 2 (Okt. 1967), S. 38f.
- , *The Collected Essays and Criticism*, 1-4, hrsg. v. John O'Brian, Chicago u. London 1986-1993.
- 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.
- Guggenheim International Exhibition 1971**, (Ausst.-Kat. New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 1971), New York 1971.
- Guilbaut, Serge.** *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Chicago u. London 1983, Taschenbuch 1984.
- Philip Guston. Gemälde 1947-1979**, (Ausst.-Kat. Bonn, Kunstmuseum Bonn, 2.9.-1.11.1999; Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 16.2.-24.4.2000 u. Ottawa, National Gallery of Art, 12.5.-30.7.2000), Ostildern-Ruit 1999.
- Halberstam, David.** *The Fifties*, New York 1994.
- Hansen, Al.** *A Primer of Happenings & Time/Space Art*, New York u. Paris u. Köln 1965.
- Hare, David.** *Statement zu: Is There a New Academy?*, 1, in: *art news* 58, 4 (Juni 1959), S. 37, 59.
- Harris, Mary Emma.** *The Arts at Black Mountain College*, Cambridge, Mass., u. London 1987.
- Haskell, Barbara.** *Donald Judd*, (Ausst.-Kat. New York, 20.10-31.12.1988, u. Dallas, Dallas Museum of Art, 12.2.-16.4.1989), New York 1988.
- Heere, Heribert.** *Ad Reinhardt und die Tradition der Moderne*, Frankfurt/Main 1986.
- Held, Jutta.** *Minimal Art – eine amerikanische Ideologie*, in : *Neue Rundschau* 83, 4 (1972), S. 660-677, wiederabgedruckt in: *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, hrsg. v. Gregor Stemmrich, S. 444-470.
- Hess, Barbara.** *30 Jahre Ausstellungen bei Konrad Fischer*. 1967-1997, in: *Sediment* (Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels, hrsg.v. Zentralarchiv des Deutschen und Internationalen Kunsthandels), 2 (1997), S. 17-36.
- Hess, Thomas B.** *Abstract Painting: Background and American Phase*, New York 1951.
- , *U.S. Painting: Some Recent Directions*, in: *Art News Annual*, 25 (1956), S. 73-98, 174-180, 192-199.
- , *Younger Artists and the Unforgivable Crime*, in: *art news* 56, 2 (April 1957), S. 46-49, 64f.
- , *Editorial. The Many Deaths of American Art*, in: *art news* 59, 6 (Okt. 1960), S. 25.
- , *The Phony Crisis in American Art*, in: *art news* 62, 4 (Sommer 1963), S. 24-28, 59f.

- , *Editorial. The Artist as a Company-Man*, in: art news 63, 6 (Oktober 1964), S. 19.
- , *You Can Hang It in the Hall*, in: Art News 64, 2 (April 1965), S. 41-43.
- , *Barnett Newman*, New York 1969.
- Hine, Thomas.** *Populuxe*, New York 1987.
- Hobbs, Robert.** *Robert Smithson: Sculpture*, Ithaca u. London 1981
- , *Robert Smithson: A Retrospective View*, (Ausst.-Kat. Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg, 29.5.-10.7.1983), Duisburg 1983.
- Holty, Carl.** *Statement zu: Is Today's Artist with or against the Past?*, 1, in: art news 57, 4 (Juni 1958), S. 44,55.
- Hopps, Walter.** *An Interview with Jasper Johns*, in: Artforum 3, 6 (März 1965), S. 32-26.
- Hutchinson, Peter.** *Mannerism in the Abstract*, in: Art and Artists 1, 6 (Sept. 1966), S. 18-21.
- , *Is There Life on Earth?*, in: Art in America 54, 6 (Nov.-Dez. 1966), S. 68f.
- , *The Critics' Art of Labeling*, in: Arts Magazine 41, 7 (Mai 1967), S. 19f.
- Imdahl, Max.** *Sanbornville II von Frank Stella*, Stuttgart 1970
- , *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III von Barnett Newman*, Stuttgart 1971.
- Jochims, Raimer.** *Carl Andre, Jörg Johnen und die Ideologie vom Fortschritt in der Skulptur*, in: das kunstwerk 31, 1 (Febr. 1978), S. 35f.
- Johnen, Kurt.** *Die Künstlichkeit des Lebens und die doppelte Künstlichkeit der Kunst*, in: Skulptur. Ausstellung in Münster 1977, 1, (Ausst.-Kat. Münster 1977).
- , u. **Schöttle, Rüdiger.** *Carl Andre - Die Zeit ist der Raum für die menschliche Entwicklung - Für oder gegen die Kunst der USA nach Rothko/Reinhardt/Newman*, in: Kunstforum International, 26 (2/1978), S. 24-31.
- Johnson, Ellen H.** *The Living Object*, in: Art International 7, 1 (Jan. 63), S. 42-45.
- Jones, Caroline A.** *Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist*, Chicago 1996
- Jürgen-Fischer, Klaus.** (J[ürgen]-F[ischer], K[laus]). *Deutsche Kunst in Quarantäne? Zum Documenta Streit*, in: das kunstwerk 21, 1-2 (Okt.-Nov. 1967), S. 35.
- , *Kunstkritisches Tagebuch IV*, in: das kunstwerk 21, 9-10 (Juni-Juli 1968), S. 6-33, 83f.
- Judd, Donald.** *Local History*, in: Arts Yearbook, 7 (1964), S. 23-35.
- , *Specific Objects*, in: Arts Yearbook, 8 (1965), S. 74-82.
- , *Complaints Part I*, in: Studio International 177, 910 (April 1969), S. 182-184, wiederabgedruckt in: Donald Judd. Complete Writings 1959-1975, S. 197-199.
- , *Complete Writings 1959-1975, Gallery Reviews. Book Reviews. Articles. Letters to the Editor. Reports. Statements. Complaints*, hrsg.v. Kasper König, Halifax/New York 1975.
- 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.** *Farbe*, (Ausst.-Kat. Hannover, Sprengel Museum, 1.1.-30.4.2000, u. Bregenz, Kunsthaus Bregenz, 13.5.-2.7.2000), Ostfildern-Ruit 2000.
- 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 v. 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.
- Kaprow, Allan.** *The Legacy of Jackson Pollock*, in: art news 57, 6 (Oktober 1958), S. 24-26, 55-57.
- , *Leserbrief*, in: art news 57, 10 (Februar 1959), S. 6.
- , *Should the Artist Become a Man of the World?*, in: art news 63, 6 (Oktober 1964), S. 34-37, 58f.
- Katz, Herbert u. Marjorie.** *Museums U.S.A. A History and Guide*, New York 1965.
- Kerber, Bernhard.** *Zur Theorie der Non-Relational Art. Robert Morris*, in: Gießener Beiträge zur Kunstgeschichte, 1 (1970), Festschrift Günther Fiensch, S. 189-204.
- , *Amerikanische Kunst seit 1945. Ihre theoretischen Grundlagen*, Stuttgart 1971
- , *Bemerkungen zu einigen Großprojekten der Ausstellung*, in: Skulptur. Ausstellung in Münster 1977, 1, (Ausst.-Kat. Münster 1977).
- Kline, Franz.** *Statement zu: Is Today's Artist with or against the Past?*, 2, in: art news 57, 5 (September 1958) S. 40,58.
- Klüver, Billy u. Whitman, Simon.** *Theatre and Engineering: An Experiment*, in: Artforum 5, 6 (Febr. 1967), S. 26-33.
- de Kooning, Elaine.** *Subject: What, How or Who?*, in art news 54, 4 (April 1955), S. 26-29, 61f.
- , *Statement zu: Is There a New Academy?*, 1, in: art news 58, 4 (Juni 1959), S. 36.
- , *Pure Paints a Picture*, in: art news 56, 4 (Juni 1957), S. 57, 86f.
- de Kooning, Willem.** *What Abstract Art Means to Me*, in: Museum of Modern Art Bulletin 18, 3 (Frühjahr 1951), S. 4-8.
- , *Statement zu: Is Today's Artist With or Against the Past?*, 1, in: art news 57, 4 (Juni 1958), S. 27, 56.
- Kosuth, Joseph.** *Art after Philosophy*, Wiederabdruck in: On Art/Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965, hrsg. v. Gerd de Vries, S. 137-176.
- Kozloff, Max.** *"Pop" Culture, Metaphysical Disgust, and the New Vulgarians*, in: Art International 6, 2 (März 1962), S. 34-36.
- , *Geometric Abstraction in America*, in: Art International 6, 5-6 (Sommer 1962), S. 98-103.
- , *A Letter to the Editor*, in: Art International 7, 6 (25. Juni 1963), S. 88-92.
- , *The Further Adventures of American Sculpture*, in: Arts Magazine 39, 5 (Febr. 1965), S. 24-31.
- , *Nine in a Warehouse*, in: Artforum 7, 6 (Febr. 1969), S. 38-42.
- Kunst nach Kunst**, (Ausst.-Kat. Bremen, Neues Museum Weserburg, 18.8.-13.11.2002), Bremen 2002.
- Kramer, Hilton.** *The Critics of American Painting*, in: Arts 34, 1 (Oktober 1959), S. 26-31.
- , *Constructing the Absolute*, in: Arts 34, 5 (Mai 1960), S. 36-43.
- , *Art: Constructed to Donald Judd's specifications*, in: The New York Times, 19.2.1966, S. 23.
- , *Art: Reshaping the Outermost Limits*, in: The New York Times, 28.4.1966, S. 48.
- , *An Art of Boredom?*, in: The New York Times, 5.6.1964, Sek. 2, S. 23.
- Krauss, Rosalind.** *Afterthoughts on Op*, in: Art International 9, 5 (Juni 1965), S. 75f.
- , *Allusion and Illusion in Donald Judd*, in: Artforum 4, 9 (Mai 1966), S. 24-26.
- , *A View of Modernism*, in Artforum 11, 1 (Sept. 1972), S. 48-51

- , *Sense and Sensibility: Reflection on Post '60s Sculpture*, in: Artforum 12, 3 (Nov. 1973), S. 43-53.
- , *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, Mass., u. London⁷1989, (= New York 1977).
- , *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*, in: October, 54 (Herbst 1990), S. 3-17.
- Kubler, George.** *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven, Conn., u. London 1962, deutsch: *Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge*, Frankfurt/Main 1982.
- Kultermann, Udo.** *Neue Dimensionen der Plastik*, Tübingen 1967.
- Kunst nach Kunst;** (Ausst.-Kat. Bremen, Neues Museum Weserburg, 18.8.-13.11.2002), Bremen 2002.
- Kunst - Über Kunst. Werke und Theorien.** *Eine Ausstellung in drei Teilen*, (Ausst.-Kat. Köln, Kölnischer Kunstverein, 11.4.-26.5.1974) Köln 1974.
- Kunstmarkt - 68,** (Kat. des Kunstmarktes 1968 in der Kunsthalle Köln), Köln 1968.
- Kunstmarkt Köln 1969,** (Kat. des Kunstmarktes 1969 in der Kunsthalle Köln), Köln 1969.
- Ellen G. Landau,** Jackson Pollock und die Mexikaner, in: Siqueiros/Pollock. Pollock/Siqueiros, (Ausst.-Kat. Düsseldorf 1975), 2, Essays/Dokumentation, S. 38-54:
- Lanes, Jerrold.** *Reflections on Post-Cubist Painting*, in: Arts 33, 8 (Mai 1959), S. 24-29.
- Lauter, Rolf.** *Carl Andre. Extraneous Roots*, (Schriften zur Sammlung des Museums für Moderne Kunst, Frankfurt/Main), Frankfurt 1991.
- Langsner, Jules.** *Los Angeles Letter*, 2, in: Art International 6, 1 (Februar 1962), S. 48-51.
- , *Los Angeles Letter*, in: Art International 6, 3 (April 1962), S. 64-67.
- Leering, Jean.** *Post Painterly Abstraction*, in: 4. documenta, 1, (Ausst.-Kat., Kassel 1968), S. XVII-XIX.
- , *Die Kunst der USA auf der documenta in Kassel*, in: Amerikanische Kunst von 1945 bis heute. Kunst der USA in europäischen Sammlungen (Ausst. Kat. Nationalgalerie Berlin u. Kunsthalle zu Kiel, 1976) Köln 1976, S. 67-72
- Leider, Philip.** *The Cool School*, in: Artforum 2, 12 (Sommer 1964), S. 46-52.
- , *Entgegnung auf Leserbrief von Dan Flavin*, in: Artforum 6, 6 (Febr. 68), S. 4.
- , *New York*, in: Artforum 6, 6 (Febr. 1968), S. 46f.
- , *Entgegnung auf Leserbrief von Dan Flavin*, in: Artforum 6, 8 (April 1968), S. 4
- , *The Flavin Case*, in: The New York Times, 24. November 1968, Sek. D, S. 27-29.
- , *The Properties of Materials: In the Shadow of Robert Morris*, in: The New York Times, 22. Dezember 1968, Sek. D, S. 31.
- , *Literalism and Abstraction. Frank Stella's Retrospective at the Modern*, in: Artforum 8, 8 (April 1970), S. 44-51.
- Leja, Michael.** *Reframing Abstract Expressionism. Subjectivity and Painting in the 1940s*, New Haven, Conn., u. London 1993.
- Lewis, David.** *Brancusi*, New York 1957.
- Lewitin, Landes.** *Statement zu: Is There a New Academy?*, 1, in: art news 58, 4 (Juni 1959) S. 35, 58, 59.
- LeWitt, Sol.** *Zigurats. Liberating Set-Backs to Architectural Fashion*, in: Arts Magazine 41, 1 (Nov. 1966), S. 24f.
- , *Paragraphs on Conceptual Art*, in: Artforum 5, 10 (Juni 1967), S. 79-83.
- , *Serial Project # 1*, in: Aspen 5+6, (Herbst/Winter 1967), Einlage Nr. 17.
- , *Künstlerstatement*, in: Metro 14, (Juni 1968), S. 44f.

- , *Sentences on Conceptual Art*, in: 0-9, 5 (Jan. 1969), S. 3-5, wiederabgedruckt in: *Art-Language* 1, 1 (Mai 1969), S. 11-13, u. in: *On Art/Über Kunst*, hrsg. v. Gerd de Vries, S. 186-191.
- , *Drawing Series 1968 (Fours)*, in: *Studio International* 177, 910 (April 1969), S. 189.
- , *49 Three-Part Variations Using Three Different Kinds of Cubes*, hrsg. v. Galerie Bischofberger, Zürich 1969.
- , *Critical Texts*, hrsg. v. Adachiara Zevi, (*Inclinazione all'arte*, 3, hrsg. v. Bruno Corá), Rom 1994.
- 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 22.9.-27.11.1988), Hannover 1988.
- Sol LeWitt. Drawings 1958-1992**, hrsg. v. Susanna Singer, (Ausst.-Kat. Den Haag, Haags Gemeentemuseum, 30.1.-13.2.1992, 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, 12.3.-23.4.1995), Den Haag 1992.
- Sol LeWitt - Structures 1962-93**, (Ausst.-Kat. Oxford, The Museum of Modern Art, 24.1.-28.3.1993, u. München, Villa Stuck, 29.4.-18.7.1993, u. Leeds, Henry Moore Institute, 12.8.-17.10.1993, u. Edinburgh, Fruitmarket Gallery, 13.11.1993-9.1.1994, u. Bremen, Neues Museum Weserburg, Febr.-April 1994), Oxford 1993.
- 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.
- Lippard, Lucy R[owland]**. *New York*, in: *Artforum* 2, 9 (März 1964), S. 18f.
- , *New York*, in: *Artforum* 2, 11 (Mai 1964), S. 52-54.
- , *New York Letter*, in: *Art International* 9, 1 (Februar 1965), S. 34-41.
- , *The Third Stream: Painted Structures and Structured Paintings*, in: *Art Voices* 4, 4 (Frühjahr 1965), S. 44-49.
- , *New York Letter*, in: *Art International* 9, 2 (März 1965), S. 46-52.
- , *New York Letter*, in: *Art International* 9, 4 (Mai 1965), S. 52-59.
- , *New York Letter*, in: *Art International* 9, 5 (Juni 1965), S. 50-55
- , *New York Letter*, in: *Art International* 9, 6 (20. Sept. 1965), S. 57-61.
- , *James Rosenquist. Apects of a Multiple Art*, in: *Artforum* 4, 4 (Dez. 1965), S. 41-44.
- , *New York Letter*, in: *Art International* 10, 1 (Jan. 1966), S. 90-95.
- , *New York Letter: Recent Sculpture as Escape*, in *Art International* 10, 2 (Febr. 1966), S. 48-52, 57f.
- , *New York Letter: Off Color*, in: *Art International* 10, 4 (April 1966), S. 73-79.
- , *New York Letter*, in: *Art International* 10, 6 (Sommer 1966), S. 108-115.
- , *Rejective Art*, in: *Art International* 10, 8 (20. Okt. 1966), S. 33-37.
- , *Eccentric Abstraction*, in: *Art International* 10, 9 (20.Nov.1966), S. 28, 34-40.
- , Hrsg., *Pop Art*, New York 1966
- , *The Silent Art*, in: *Art in America* 55, 1 (Jan.-Febr. 1967), S. 58-63.
- , *Perverse Perspectives*, in: *Art International* 11, 3 (März 1967), S. 28-33, 44.

- , *Sol LeWitt: Non-Visual Structures*, in: Artforum 5, 8 (April 1967), S. 42-46.
- , *Change and Criticism: Consistency and Small Minds*, in: Art International 11, 9 (Nov. 1967), S. 18-20.
- , *Breaking Circles: The Politics of Prehistory*, in: Robert Hobbs, Robert Smithson: Sculpture, Ithaca, N.Y., und London 1981.
- , *Intersections*, in: Flyktpunkter. Vanishing Points, (Ausst.-Kat. Stockholm 1984), S. 11-19.
- , u. **Chandler, John**. *Visual Art and the Invisible World*, in: Art International 11, 5 (20. Mai 1967), S. 27-30.
- , *The Dematerialization of Art*, in: Art International 12, 2 (Febr. 1968), S. 31-36.
- Livingston, Jane**. *Barry Le Va: Distributional Sculpture*, in: Artforum 7, 3 (Nov. 1968), S. 50-54.
- Loew, Michael**. *Statement zu: Is There a New Academy?*, 2, in: art news 58, 5 (Sept. 1959), S. 36, 58.
- Luckow, Dirk**. *Joseph Beuys und die amerikanische Anti-Form Kunst. Einfluß und Wechselwirkung zwischen Beuys und Morris, Hesse, Naumann, Serra*, Berlin 1998.
- Lynton, Norbert**. *London Letter*, in: Art International 7, 5 (25. Mai 1963), S. 58-60.
- , *London Letter*, in: Art International 8, 1 (15. Febr. 1964), S. 42f.
- Lyons, John, Noam Chomsky**, New York 1970.
- Mackie, Alwynne**. *Art/Talk. Theory and Practice in Abstract Expressionism*, New York 1989.
- Maenz, Paul**. *Zum veränderten Kunstverständnis 1965*, in: Kunst - Über Kunst. Werke und Theorien. Eine Ausstellung in drei Teilen, (Ausst.-Kat. Köln 1974), S. 79f.
- Mahsun, Carol Anne**. *Pop Art and the Critics*, Ann Arbor, MI, 1987.
- Marling, Karal Ann**. *As Seen on TV. The Visual Culture of Everyday Life in the 1950s*, Cambridge, MA, 1996.
- Mellow, James R.** *Editorial*, in: Arts Magazine 39, 2 (Nov. 1964), S. 6.
- , *The 1967 Guggenheim International*, in: Art International 11, 10 (Weihnachten 1967), S. 50-56.
- , *New York Letter*, in: Art International 12, 2 (20. Febr. 1968), S. 73-76.
- , *Everything Sculpture Has, My Work Doesn't*, in: The New York Times, 10. März 1968, Sek. 2, S. 21.
- Metzger, Rainer**. *Buchstäblichkeit. Bild und Kunst in der Moderne*, Köln 2004.
- Meyer, James**. Hrsg., *Minimalism*, London 2000.
- , *The Mirror of Fashion. Dale McConathy and the Neo-Avant-Garde*, in: Artforum 39, 9 (Mai 2001), S. 134-138.
- , *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, New Haven u. London ²2004.
- , *Another Minimalism*, in: A Minimal Future?, (Ausst.-Kat. Los Angeles 2004), S. 33-50.
- Minimal art**, hrsg. v. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Städtische Kunsthalle u. Kunstverein für die Rheinlande u. Westfalen, 17.1.-23.2.1969), Düsseldorf 1969.
- Minimal art**, hrsg. v. Gregory Battcock, durchgesehene Neuauflage mit einem Vorwort von Anne Wagner, Berkeley 1995.
- Minimal art aus den Sammlungen FER, Froehlich und Siegfried Weishaupt**, hrsg. v. Götz Adriani, (Ausst.-Kat. Karlsruhe, zu der Ausstellung „Minimal art aus den privaten Sammlungen des Museums für Neue Kunst“, ZKM Karlsruhe, 17.3.-29.4.2001), Ostfildern-Ruit 2001.

- Minimal + Conceptual art aus der Sammlung Guiseppe Panza di Biumo**, (Ausst.-Kat. Basel, Museum für Gegenwartskunst, 9.11.-28.6.1980), Basel 1980.
- A Minimal Future? Art as Object 1958-1968**, hrgs. v. Ann Goldstein u. Lisa Mark, (Ausst.-Kat. Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 14.3.-2.8.2004), Cambridge, Mass., u. London 2004.
- Monte, James.** *Making It with Funk*, in: Artforum 5, 10 (Juni 1967), S. 56-59.
- Morris, Robert.** *Notes on Sculpture*, [1], in: Artforum 4, 6 (Febr. 1966), S. 42-44.
 ---, *Notes on Sculpture*, 2, in: Artforum 5, 2 (Okt. 1966), S. 20-23.
 ---, Wiederabdruck *Notes on Sculpture*, [1] u. 2, in: Battcock, *Minimal Art*, S. 222-235.
 ---, *Notes on Sculpture*, 3, Notes and Nonsequiturs, in: Artforum 5, 10 (Juni 1967), S. 24-29.
 ---, *Anti Form*, in: Artforum 6, 8 (April 1968), S. 33-35.
 ---, *Notes on Sculpture*, 4, Beyond Objects, in: Artforum 7, 8 (April 1969), S. 50-54.
 ---, *Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris*, Cambridge, Mass., u. New York 1993.
- 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**, hrgs. v. Michael Compton und David Sylvester, (Ausst.-Kat. London, The Tate Gallery, 28.4-6.6.1971), London 1971.
- Robert Morris. The Mind/Body Problem**, (Ausst.-Kat. New York, The Guggenheim Museum Soho u. 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.
- Naifeh, Steven W.** *Culture Making: Money, Success, and the New York Art World*, Princeton, NJ, 1976.
 ---, u. **White Smith, Gregory.** *Jackson Pollock. An American Saga*, London 1989.
- Neuner, Stefan.** *Rezension von James Meyer. Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 67 (2004), S. 564-590.
- New Images of Man**, (Ausst.-Kat., New York, The Museum of Modern Art, 30.9.-29.11.1959), New York 1959.
- 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.
- Newman, Amy.** *Challenging Art: Artforum 1962-1974*, New York 2000.
- Newman, Barnett.** *Selected Writings and Interviews*, hrgs.v. John P. O'Neill, Berkeley/Los Angeles 1992, (= New York 1990).
- Norvell, Patricia.** *Recording Conceptual Art. Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelau, Smithson, Weiner by Patricia Norvell*, Berkeley, Los Angeles u.a. 2001.
- O'Doherty, Brian.** *Abstract Confusion*, in: The New York Times, 2.6.1963, Sek. 2, S. 2.
 ---, *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.
 ---, *The New Nihilism: Art Versus Feeling*, in: The New York Times, 16. Febr. 1964, Sek. 2, S. 15.
 ---, *Art: Avant-Garde Deadpans on Move. Kaymar Gallery Shows Recent Works*, in: New York Times, 11.4.1964, S. 22.

- , *Minus Plato*, in: Art and Artists, September 1966, wiederabgedruckt in: Battcock, Minimal Art, S. 251-255.
- O'Hara, Frank.** *Porter Paints a Picture*, in: art news, (Januar 1955), S. 38-41, 66f.
- Oldenburg, Claes.** *Extracts from the Studio Notes*, in: Artforum 4, 5 (Jan. 1966), S. 32f.
- Op Losse Schroeven. Situaties en cryptostructuren**, (Ausst.-Kat. Amsterdam, Stedelijk Museum, 15.3-27.4.1969) Amsterdam 1969.
- Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art 1929-1967**, hrsg.v. Alfred H. Barr, Jr., New York 1967.
- Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art. Catalog of the Collection**, 1. Jan. 1977, hrsg.v. Alicia Legg, New York 1977.
- Perreault, John.** *A Minimal Future? Union-Made. A Report on a Phenomenon*, in: Arts Magazine 41, 5 (März 1967), S. 26-31.
- Picard, Lil.** *Making the Scene With Lil Picard*, in: Arts Magazine 41, 4 (Febr. 1967), S. 17.
- , u. **Dienst, Rolf-Gunter.** *Ausstellungen in New York*, in: das kunstwerk 20, 5-6 (Febr.-März 1967), S. 25-44.
- , *Ausstellungen in New York*, in: das kunstwerk 20, 7-8 (April-Mai 1967), S. 23-45.
- Pincus-Witten, Robert.** *New York*, in: Artforum 5, 7 (März 1967), S. 50-52.
- , *Postminimalism*, New York u. Morristown u. Mailand 1977.
- Plagens, Peter.** *Present-Day Styles and Ready-Made Criticism*, in: Artforum 5, 4 (Dez. 1966), S. 36-39.
- , *557,087*, in: Artforum 8, 3 (Nov. 1969), S. 67.
- Polcari, Stephen.** *Abstract Expressionism and the Modern Experience*, Cambridge/New York/Port Chester/Melbourne/Sydney 1991.
- Pollock, Griselda.** *Avant-Garde Gambits 1888-1893. Gender and the Color of History*, London 1992
- Pollock, Jackson.** *Statement*, in: Arts and Architecture 61, 2 (Febr. 1944).
- Porter, Fairfield.** *Rivers Paints a Picture*, in: art news 52, 9 (Januar 1954), S. 56-59, 81-83.
- Potts, Alex.** *The Sculptural Imagination. Figurative, Modernist, Minimalist*, New Haven u. London 2000.
- Primary Structures: Younger American and British Sculptors**, (Ausst.-Kat. New York, The Jewish Museum, 27.4.-12.6.1966), New York 1966.
- ProspectRetrospect. Europa 1946-1976**, hrsg. v. Jürgen Harten, (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 20.-31.10.1976), Köln 1976.
- Raffaele, Joe u. Baker, Elizabeth.** *The Way-Out West. Interviews with 4 San Francisco Artists*, in: Art News 66, 4 (Sommer 1967), S. 38-40, 66
- Rainer, Yvonne.** *Don't Give the Game Away*, in: Arts Magazine 41, 6 (April 1967), S. 44-47.
- Rauschenberg, Robert.** *Statement* in: Sixteen Americans, (Ausst.-Kat. The Museum of Modern Art, New York), hrsg.v. Dorothy Miller, New York 1959.
- Robert Rauschenberg**, (Ausst.-Kat. Washington, D.C., The National Collection of Fine Arts, 30.10.76-2.1.1977), Washington, 1977
- Read, Sir Herbert.** *The Art of Sculpture*, New York 1956.
- , *Gabo*, Cambridge 1957.
- The Reception of the Sixties**, in: October, 69 (Sommer 1994), S. 3-21.
- Reinhardt, Ad.** *Statement zu: Is Today's Artist with or against the Past?*, 1, in: art news 57, 4 (Juni 1958), S. 28, 56f.
- Ad Reinhardt.** *Schriften und Gespräche*, hrsg.v. Thomas Kellein, München 1984.

- Reise, Barbara.** *Greenberg and the Group: A Retrospective View*, 1, in: *Studio International* 175, 900 (Mai 1968), S. 254-257.
- , "Untitled 1969". *A Footnote on Art and Minimal-stylehood*, in: *Studio International* 177, 910 (April 1969), S. 166-172.
- Reuther, Hanno.** *Minimal Art*, in: *das kunstwerk* 22, 5-6 (Febr.-März 1969), S. 74.
- Reynolds, Ann Morris.** *Robert Smithson. Learning from New Jersey and Elsewhere*, Cambridge, Mass., u. London 2003.
- Robins, Corinne.** *Four Directions at Park Place*, in: *Arts Magazine* 40, 8 (Juni 1966), S. 20-24.
- , *Object, Structure or Sculpture: Where Are We?*, in: *Arts Magazine* 40, 9 (Sept./Okt. 1966), S. 33-37.
- , *The New York Art Strike*, in: *Arts Magazine* 44, 9? (Sept.-Okt. 1970), S. 27.
- Anne Rorimer,** *From Minimal Origins to Conceptual Originality*, in: *A Minimal Future? Art as Object 1958-1968*, (Ausst.-Kat. Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 2004), S.77-100.
- Rose, Barbara.** *Dada Then and Now*, in: *Art International* 7, 1 (Jan. 1963), S. 23-28.
- , *New York Letter*, in: *Art International* 7, 3 (25. März 1963), S. 65-68.
- , *New York Letter*, in: *Art International* 7, 5 (25. Mai 1963), S. 54-57.
- , *In Absence of Anguish: New Works by Friedel Dzubas*, in: *Art International* 7, 7 (25. Sept. 1963), S. 97-100.
- , *Formalists at the Washington Gallery*, in: *Art International* 7, 7 (25. Sept. 1963), S. 42f.
- , *New York Letter*, in: *Art International* 7, 9 (5. Dez. 1963), S. 61-65.
- , *New York Letter*, in: *Art International* 8, 1 ([Febr.] 1964), S. 40f.
- , *New York Letter*, in: *Art International* 8, 3 (April 1964), S. 52-56.
- , *The Primacy of Color*, in: *Art International* 8, 4 (Mai 1964), S. 22-26.
- , *New York Letter*, in: *Art International* 8, 5-6 (Sommer 1964), S. 77-81.
- , *Art Talent Scouts*, in: *Art in America* 52, 4 (August 1964), S. 18f.
- , *New York Letter*, in: *Art International* 8, 10 (Dez. 1964), S. 47-51.
- , *Looking at American Sculpture*, in: *Artforum* 3, 5 (Febr. 1965), S. 29-36.
- , *Beyond Vertigo. Optical Art at the Modern*, in: *Artforum* 3, 7 (April 1965), S. 26-29.
- , *Donald Judd*, in: *Artforum* 3, 9 (Juni 1965), S. 30-32.
- , *ABC Art*, in: *Art in America* 53, 5 (Okt.-Nov.1965), S. 57-69.
- , *How to Murder An Avantgarde*, in: *Artforum* 4, 3 (Nov. 1965), S. 30-35.
- , *Shall We Have a Renaissance?*, in: *Art in America* 55, 2 (März-April 1967), S. 30-39.
- , *The Value of Didactic Art*, in: *Artforum* 5, 8 (April 1967), S. 32-36.
- , *Ellsworth Kelly*, in: *Artforum* 5, 10 (Juni 1967), S. 51-55.
- , *Claes Oldenburg's Soft Machines*, in: *Artforum* 5, 10 (Juni 1967), S. 30-35.
- , *Abstract Illusionism*, in: *Artforum* 6, 2 (Oktober 1967), S. 33-37.
- , *Post-Cubist Sculpture*, in: *American Sculpture of the Sixties*, (Ausst.-Kat. Los Angeles 1967), S. 37-40.
- , *American Art Since 1900: A Critical History*, New York 1967.
- , *Problems of Criticism, IV, The Politics of Art*, 1, in: *Artforum* 6, 6 (Febr. 1968), S. 31f.
- , *Readings in American Art Since 1900: A Documentary Survey*, New York 1968.
- , *Problems of Criticism, V, The Politics of Art*, 2, in: *Artforum* 7, 5 (Jan. 1969), S. 44-49.
- , *Problems of Criticism, VI, The Politics of Art*, 3, in: *Artforum* 7, 9 (Mai 1969), S. 46-51.
- , *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.

- , u. **Sandler, Irving**. *Sensibility of the Sixties*, in: *Art in America* 55, 1 (Jan-Febr. 1967), S. 44-57.
- Rosenberg, Harold**. *The American Action Painters*, in: *art news* 51, 8 (Dezember 1952), S. 22f, 48-50.
- , *Hans Hofmann: Nature into Action*, in: *art news* 56, 3 (Mai 1957), S. 34-36.
- , *Critic Within the Act*, in: *art news* 59, 6 (Okt.1960), S. 26-28.
- , *Action Painting: A Decade of Distortion*, in: *art news* 61, 8 (Dez. 1962), S. 42-45, 62f.
- Rosenblum, Robert**. *The Abstract Sublime*, in: *art news* 59, 10 (Febr. 1961), S. 38-41, 56-58.
- , *Morris Louis at the Guggenheim Museum*, in: *Art International* 7, 9 (5. Dez. 1963), S. 24-27.
- , *Frank Stella*, in: *Artforum* 3, 6 (März 1965), S. 21-25.
- Rubinfeld, Florence**. *Clement Greenberg. A Life*, New York 1998.
- Rubin, William**. *The New York School Then and Now*, 1, in: *Art International* 2, 2-3 (März-April 1958), S. 23-26.
- , *New Images of Man*, in: *Art International* 3, 9, 1959, S. 1-5.
- , *Younger American Painters*, in: *Art International* 4, 1 (Januar 1960), S. 24-31.
- , *The International Style: Notes on the Pittsburgh Triennial*, in: *Art International* 5, 9 (20.11.1961), S. 26-34.
- Ruby, Sigrid**. "Have We an American Art?". Präsentation und Rezeption amerikanischer Malerei im Westdeutschland und Westeuropa der Nachkriegszeit, Weimar 1999.
- Russell, John**. *Collector: Larry Aldrich*, *Art in America* 57, 1 (Jan-Febr. 1969), S. 56-65.
- Sandler, Irving Hershel**. Hrsg., *Is Today's Artist with or against the Past?*, 1, in: *art news* 57, 4 (Juni 1958), S. 26-29, 42-46, 54-58.
- , Hrsg., *Is Today's Artist with or against the Past?*, 2, in: *art news* 57, 5 (September 1958), S. 38-41, 58-63.
- , Hrsg., *Is There a New Academy?*, 1, in: *art news* 58, 4 (Juni 1959), S. 34-37, 58f.
- , Hrsg., *Is There a New Academy?*, 2, in: *art news* 58, 5 (Sept. 1959), S. 36-39, 58-60.
- , ([Irving] S[andler]), *Robert Smithson*, in: *art news* 58, 6 (Okt. 1959), *Reviews and Previews: New Names This Month*, S. 18f.
- , *Ash Can Revisited, A New York Letter*, in: *Art International* 4, 8 (Okt. 1960), S. 28-30.
- , *New York Letter*, in: *Art International* 4, 10 (Dezember 1960), S. 22-29.
- , *The New Cool-Art*, in: *Art in America* 53, 1 (Febr. 1965), S. 96-101.
- , *The Club*, in: *Artforum* 4, 1 (September 1965), S. 27-31.
- , *Abstract Expressionism. The Triumph of American Painting*, London 1970, (= *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism*, New York 1970).
- , *The New York School. The Painters and Sculptors of the Fifties*, New York 1978.
- , *American Art of the 1960s*, New York u. Cambridge et al. 1988.
- , u.s. Rose, Barbara u. ders.
- Saunders, Frances Stonor**. *The Cultural World War. The CIA and the Worlds of Arts and Letters*, New York 1999.
- Schapiro, Meyer**. *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.
- Schjeldahl, Peter**. *High Priest of Minimal*, in: *The New York Times*, 18.10.1970, S. 23.
- Schneckenburger, Manfred**. *Kurze These zur Plastik der 70er Jahre*, in: *documenta* 6, 1, Malerei. Plastik. Performance, (Ausst.-Kat. Kassel, 1977), S. 148f.
- , *Plastik als Handlungsform*, in: *Kunstforum*, 34 (4/1979), S. 20-31.

- Schneemann, Peter Johannes.** *Who's afraid of the word: die Strategie der Texte bei Barnett Newman und seinen Zeitgenossen*, Freiburg 1998
- , *It Is Disastrous to Name Ourselves: die abstrakten Expressionisten als Chronisten und Interpreten ihrer eigenen Kunst*, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, 43.1998 (1999), S. 269-287.
- , *Von der Apologie zur Theoriebildung. Die Geschichtsschreibung des Abstrakten Expressionismus*, Berlin 2003.
- , u. **Schmutz, Thomas**, (Hrsg.), *Masterplan: Konstruktion und Dokumentation amerikanischer Kunstgeschichten. Akten des internationale Kolloquiums*, (Villa Mettlen, Muris, 1.-2.4.2000), Bern 2000.
- Schöttle, Rüdiger.** *Ästhetisch/künstlerische Dreidimensionalität*, in: Skulptur. Ausstellung in Münster 1977, 1, (Ausst.-Kat. Münster 1977), o.P.
- Schuyler, James.** *Bell Paints a Picture*, in: art news 57, 5 (September 1958), 42-45,61f.
- Seitz, William C.** *Art in the Age of Aquarius. 1955 – 1970*, hrsg. v. Marla Price, Washington u. London 1991.
- Seven Sculptors**, (Ausst.-Kat. Philadelphia, Pa., Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 3.12.1965-17.1.1966) Philadelphia, Pa., 1965.
- Jeanne Siegel**, *Carl Andre. Artworker in an Interview with Jeanne Siegel*, in: Studio International 180, 927 (Nov. 1070), S. 175-179.
- Siqueiros/Pollock. Pollock/Siqueiros**, (Ausst.-Kat. Düsseldorf, Kunsthalle Düsseldorf, 30.9.1995-3.12.1995), Düsseldorf 1995.
- Sixteen Americans**, hrsg.v. Dorothy C. Miller, (Ausst.-Kat., New York, The Museum of Modern Art, 16.12.1959-14.2.1960), New York 1959.
- Skulptur. Ausstellung in Münster 1977**, 1, hrsg.v. Ausstellungssekretariat "Skulptur", (Ausst.-Kat. Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 3.7.-13.11.1977), Münster 1977.
- P[atricia] S[loane]**, *In the Galleries*, in: Arts Magazine 41, 4 (Febr. 1967), S. 57.
- David Smith**, (Ausst.-Kat. Washington, The National Gallery of Art, 7.11.1982-24.4.1983), Washington 1982.
- Smith, Roberta.** *A Robert Morris Tour of Contemporary History*, in: The New York Times, 4.2.1994, Sek. C24
- Smithson, Robert.** *Donald Judd*, in: Seven Sculptors, (Ausst.-Kat. Philadelphia 1965), S. 13-16.
- , *Entropy and the New Monuments*, in: Artforum 4, 10 (Juni 1966), S. 26-31.
- , *Quasi-Infinities and the Waning of Space*, in: Arts Magazine 41, 1 (Nov. 1966), S. 28-31.
- , *Some Void Thoughts on Museums*, in: Arts Magazine 41, 4 (Febr. 1967), S. 41.
- , *Towards the Development of an Air Terminal Site*, in: Artforum 5, 10 (Juni 1967), S. 36-40.
- , *Ultramoderne*, in: Arts Magazine 42, 1 (Sept.-Okt. 1967), S. 30-33.
- , *Leserbrief*, in: Artforum 6, 2 (Okt. 1967), Letters, S. 4
- , *The Monuments of Passaic*, in: Artforum 6, 4 (Dez. 1967), S. 48-51.
- , *A Museum of Language in the Vicinity of Art*, in: Art International 12, 3 (März 1968), S. 67-78.
- , *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*, in: Artforum 7, 1 (Sept. 1968), S. 44-50.
- , *Aerial Art*, in: Studio International 177, 910 (April 1969), S. 180f.
- , *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatán*, in: Artforum 8, 1 (Sept.1969), S. 28-33.
- , *The Collected Writings*, hrsg. v. Jack Flam, Berkeley 1996.

- , u. **Bochner, Mel.** *Domain of the Great Bear*, in: Art Voices 5, 4 (Herbst 1966), S. 24-31.
- Robert Smithson. Drawings**, (Ausst.-Kat. New York, New York Cultural Center, 19.4.-16.6.1974), New York 1974, S. 31-34.
- Robert Smithson: A Retrospective View**, (Ausst.-Kat. Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg, 29.5.-10.7.1983), Text v. Robert Hobbs, Duisburg 1983.
- Robert Smithson. Zeichnungen aus dem Nachlaß/Drawings from the Estate**, (Ausst.-Kat. Münster, Westf. Landesmuseum f. Kunst u. Kulturgeschichte Münster, 25.6.-27.9.1989, 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**, hrsg. v. Eugenie Tsai (Ausst.-Kat. New York, The Miriam and Ira D. Wallace Art Gallery, Columbia University, Herbst 1991), New York u. Oxford 1991.
- Robert Smithson. Une rétrospective. Le paysage entropique 1960-1973**, (Ausst.-Kat. Brüssel, Palais de Beaux Art, 17.6.-28.9.1994, 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.
- Solomon, Alan R.** *The New Art*, in: Art International 7, 7 (25. Sept. 1963), S. 37-43.
- Spaeth, Eloise.** *American Art Museums. An Introduction to Looking*, erste überarbeitete Auflage, New York u. Toronto u. London u. Sydney 1969.
- Steinberg, Leo.** *Encounters with Rauschenberg*, Chicago u. London 2000.
- Steinfeld, Thomas.** *Der Wohltäter. Ende einer Moderne: Die "Partisan Review" wird eingestellt*, in: Süddeutsche Zeitung, 97, 22.4.2003, Feuilleton S. 13.
- Frank Stella**, (Ausst.-Kat. New York, The Museum of Modern Art, 1970), Text von William Rubin, New York 1970.
- Stemmrich, Gregor.** *Das Konzept der „Literalness“ in der amerikanischen Kunst*, in : Texte zur Kunst 2, 7 (Oktober 1992), S. 97-115.
- , Hrsg., *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, 2. erweiterte Auflage, Dresden 1998.
- Strickland, Edward.** *Minimalism: Origins*, Bloomington, Ind., 1993.
- Szeemann, Harald.** *When Attitudes Become Form*, in: Von Hodler zur Antiform. Geschichte der Kunsthalle Bern, hrsg.v. Jean-Christophe Ammann u. Harald Szeemann, Bern 1970, S. 142-162
- Thomas, Karin.** *DuMont's kleines Sachwörterbuch zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Von Anti-Kunst bis Zero*, Köln⁹ 1997.
- Tillim, Sidney.** *What Happened to Geometry? An Inquiry into Geometrical Painting in America*, in: Arts 33, 9 (Juni 1959), S. 38-44.
- , *Exhibition of Sixteen Americans at the Museum of Modern Art*, in: Arts 34, 2 (Februar 1960), S. 53.
- , *Optical Art: Pending or Ending?*, in: Arts Magazine 39, 4 (Jan. 1965), S. 16-23.
- , *Earthworks and the New Picturesque*, in: Artforum 7, 4 (Dez. 1968), S. 42-45.
- Tomkins, Calvin.** *The Bride and the Bachelors*, New York 1968.

- Toward a New Abstraction**, (Ausst.-Kat. New York, The Jewish Museum, Mai-Sept. 1963), New York 1963.
- Tsai, Eugenie.** *Interview with Dan Graham*, in: Robert Smithson. Zeichnungen aus dem Nachlaß/Drawings from the Estate, (Ausst.-Kat. Münster, Westf. Landesmuseum f. Kunst u. Kulturgeschichte Münster, 1989), Münster 1989, S. 8-23.
- Tuchman, Phyllis.** *American Art in Germany. The History of a Phenomenon*, in: Artforum 9, 3 (Nov. 1970), S. 58-69.
- Tucker, Marcia.** *Robert Morris*, (Ausst.-Kat. New York, Whitney Museum of American Art, 9.4.-31.5.1970), New York u. Washington u. London 1970.
- Tworckov, Jack.** *Statement zu: Is There a New Academy?*, 2, in: art news 58, 5 (Sept. 1959), S. 38,58.
- 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, 27.1.-6.3.1966), Washington 1966.
- Ursprung, Philip.** *Grenzen der Kunst. Allan Kaprow und das Happening. Robert Smithson und die Land Art*, München 2003.
- Varnedoe, Kirk.** *Comet. Jackson Pollock's Life and Work*, in: Kirk Varnedoe u. Pepe Karmel, (Ausst.-Kat. New York, Museum of Modern Art, 1.11.1998-2.2.1999), S. 15-77.
- Vicente, Esteban.** *Statement zu: Is Today's Artist with or against the Past?*, 1, in: art news 57, 4 (Juni 1958), S. 45, 55f.
- de Vries, Gerd.** *On Art. Artists' Writings on the Changed Notion of Art after 1965/Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965*, Köln 1974.
- , u.s. Faust, Wolfgang Max u. ders.
- Wagstaff, Samuel R., Jr.** *Talking with Tony Smith*, in: Artforum 5, 4 (Dez. 1966), S. 14-19.
- Waldman, Diane.** *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.
- Wember, Paul.** *Gegenwart im Museum. Das Kaiser-Wilhelm-Museum und das Haus Lange in Krefeld*, in: Magazin Kunst 7, 27 (3. Quartal 1967), S. 531-533.
- Werckmeister, Otto Karl.** *The Making of Paul Klee's Career. 1914-1920*, Chicago und London 1989.
- Richard Wollheim, Minimal Art**, in: Arts Magazine 39, 4 (Jan. 1965), S. 26-32, wiederabgedruckt in: Battcock, Minimal Art, S. 387-399.
- [**Xerox Book**], (Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner), hrsg. v. Seth Siegelaub u. John W. Wandler, New York 1968.
- Young America 1965: Thirty American Artists Under 35**, (Ausst.Kat. New York, The Whitney Museum of American Art, 16. Dez. 1965-5. Febr. 1966), New York 1965.
- Zelevansky, Lynn.** *Beyond Geometry. Objects. Systems. Concepts*, in: Beyond Geometry, (Ausst.-Kat. Los Angeles 2004),

Abbildungen



Abb. 1 Jackson Pollock im Atelier, 1950.



Abb. 2 Rauschenberg in seinem „Front Street“ Atelier, New York, 1958. Im Vordergrund 2. Werkphase von "Monogramm", ca. 1956.

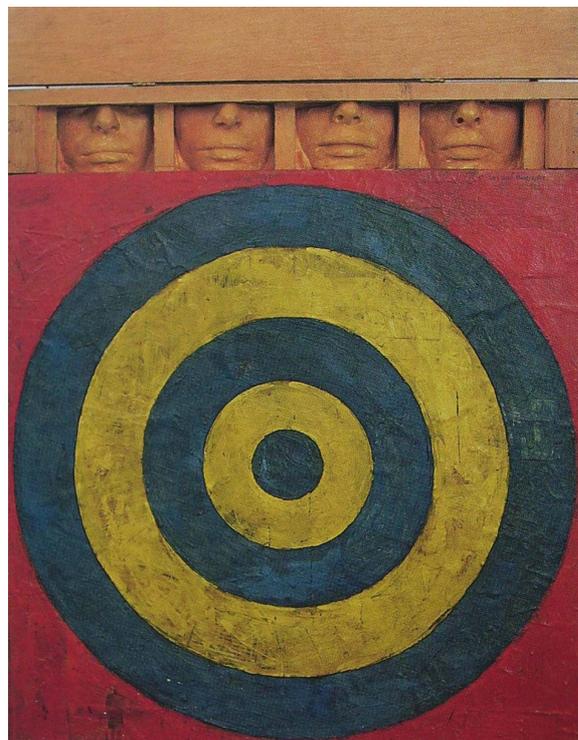


Abb. 3 Jasper Johns, "Target with Four Faces", 1955, Assemblage, 33 5/8 x 26 x 3".

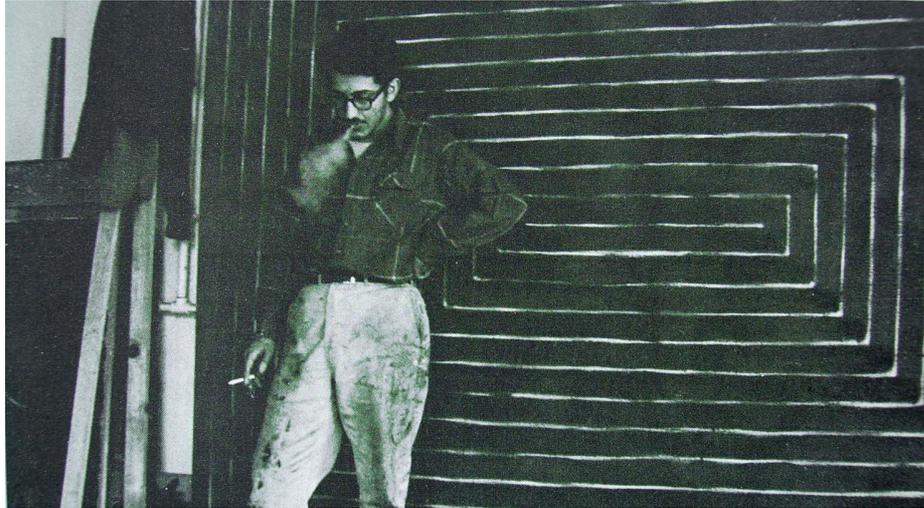


Abb. 4 Frank Stella in seinem Atelier vor dem unvollendetem "Tomlinson Court Park", 1959.

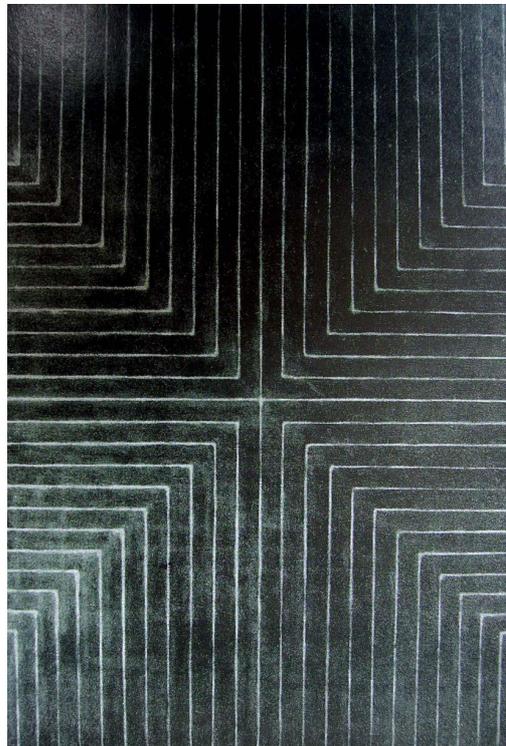


Abb. 5 Frank Stella, "Die Fahne hoch", 1959, Emailfarbe auf Leinwand 10' 11/2" x 6' 1".



Abb. 6 Installationsfoto der "Sixteen Americans" Ausstellung des "MoMA", New York, 1959-60, Werke von Robert Rauschenberg.

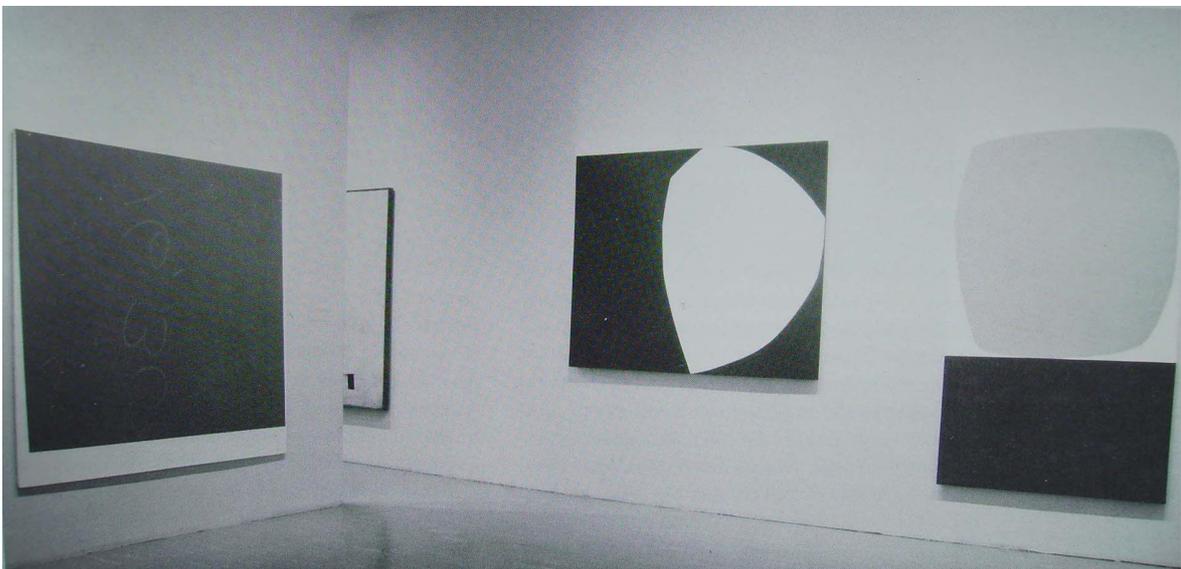


Abb. 7 Installationsfoto der "Sixteen Americans" Ausstellung des "MoMA", New York, 1959-60, Bilder von Ellsworth Kelly.

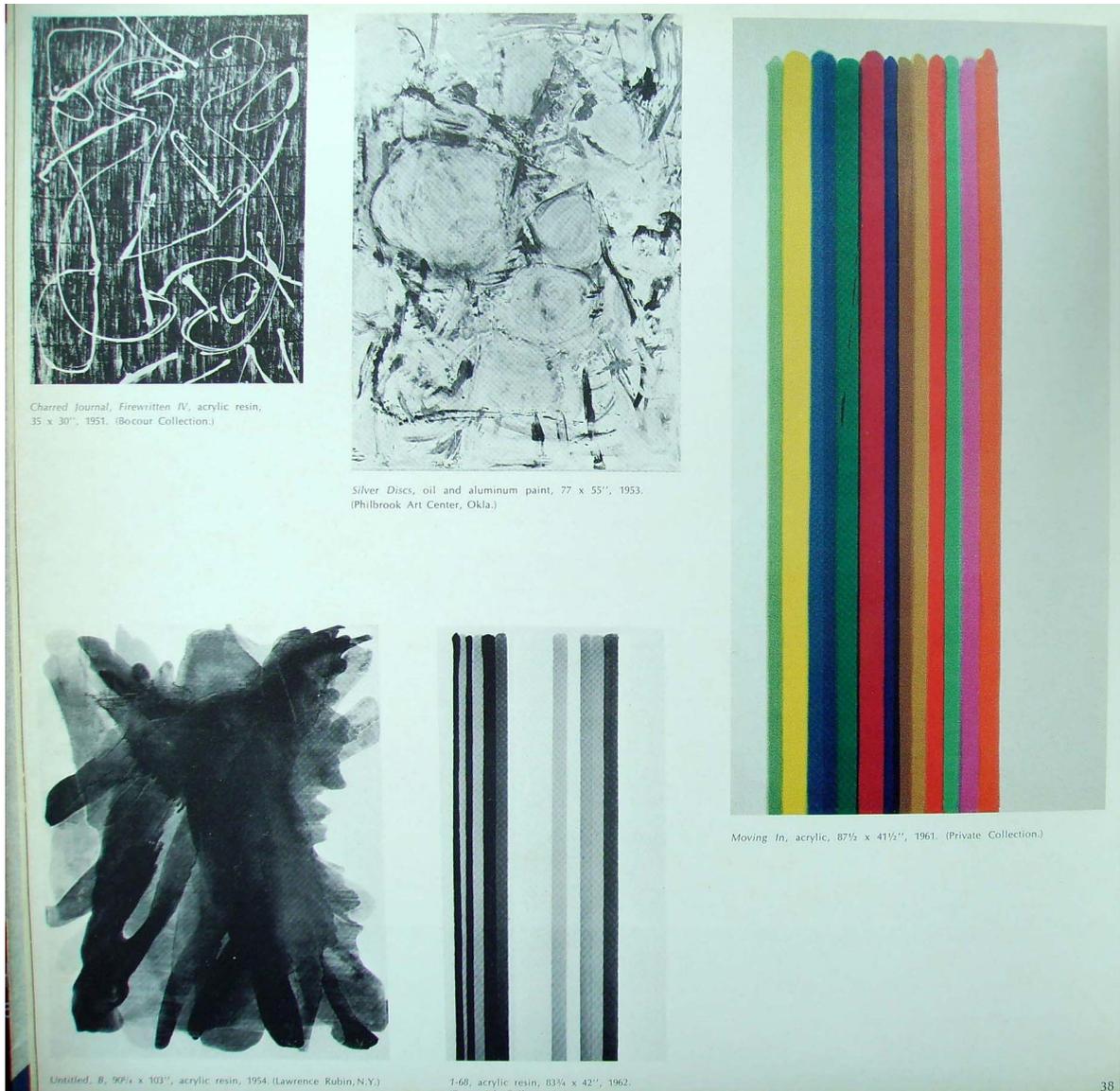


Abb. 8 Abbildungsseite aus Michael Frieds Essay "The Achievement of Morris Louis" in Artforum, die die Entwicklung des Künstlers vom Anfang der 50er bis zum Anfang der 60er Jahre zeigt.



Abb. 9 Installationsfoto Ellsworth Kelly Ausstellung, Betty Parsons Galerie, New York, 1959.

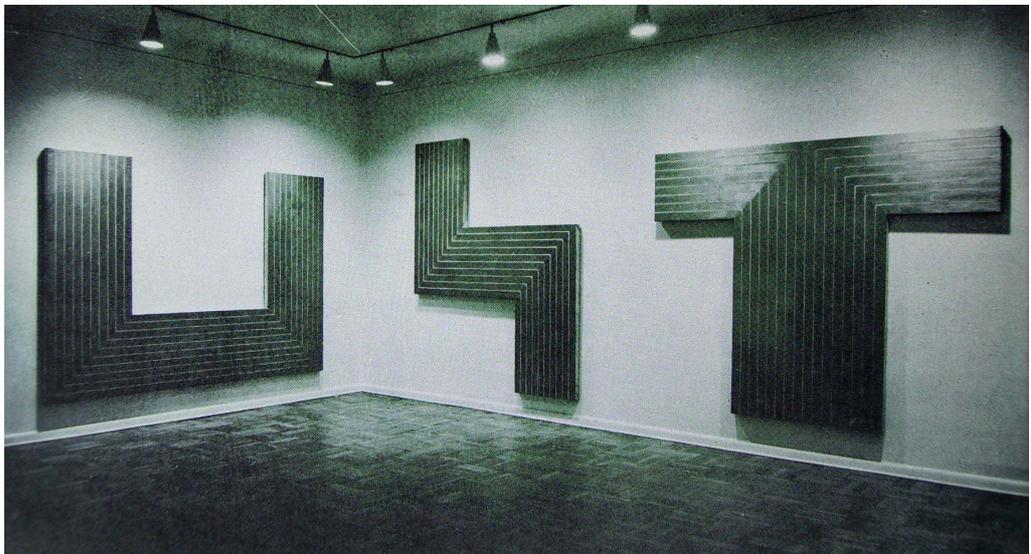


Abb. 10 Installationsfoto Frank Stella Ausstellung, Castelli Galerie, New York 1962.



Abb. 11 Donald Judd, "ohne Titel", 1959, Gouache, Kohle, Pastell, 77 x 57 cm.

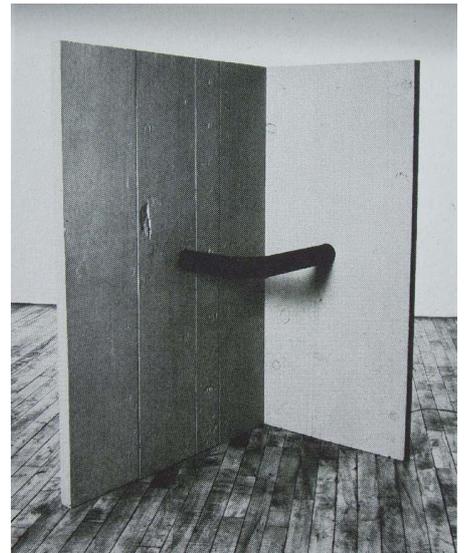


Abb. 13 Donald Judd, "ohne Titel", 1962, Mischtechnik, 122 x 84 x 54,6 cm.



Abb. 12 Donald Judd, "ohne Titel", 1962, Mischtechnik, 122 x 243,8 x 19 cm.



Abb. 14 Installationsfoto Donald Judd Ausstellung, Green Galerie, New York 1963.

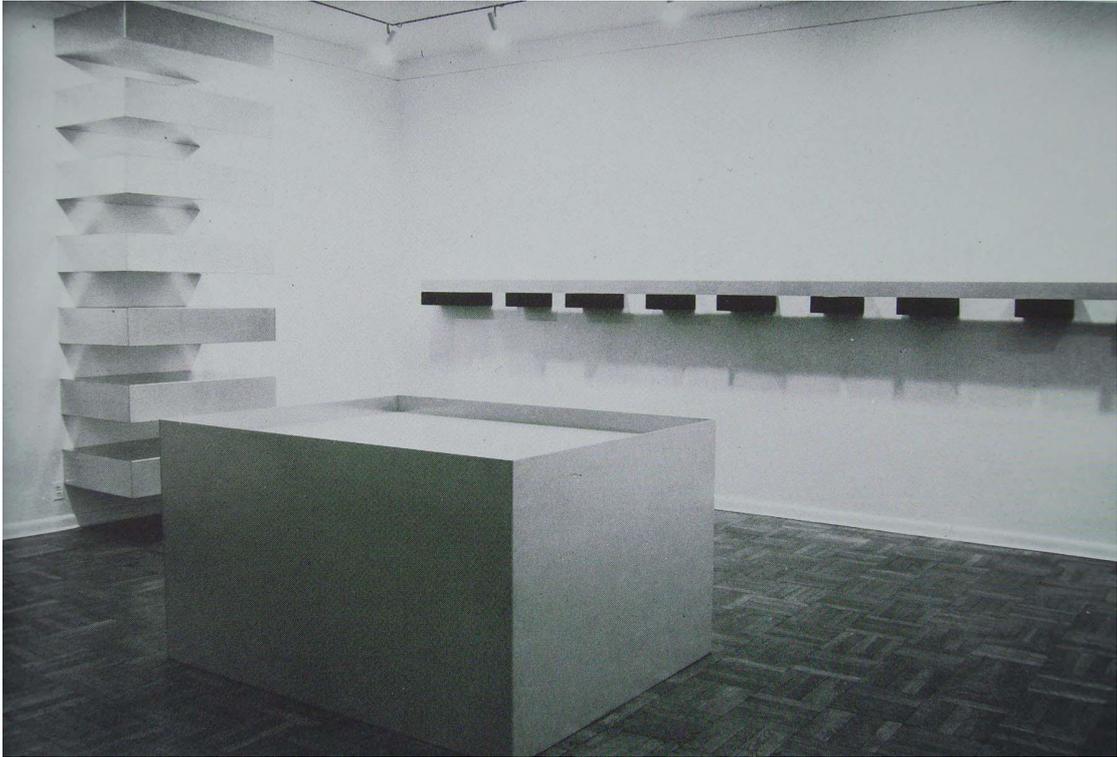


Abb. 15 Installationsfoto Donald Judd Ausstellung, Castelli Galerie, New York, 1966.



Abb. 16 Robert Morris, "ohne Titel", 1956-57, Öl auf Leinwand, 226,1 x 175,3 cm.

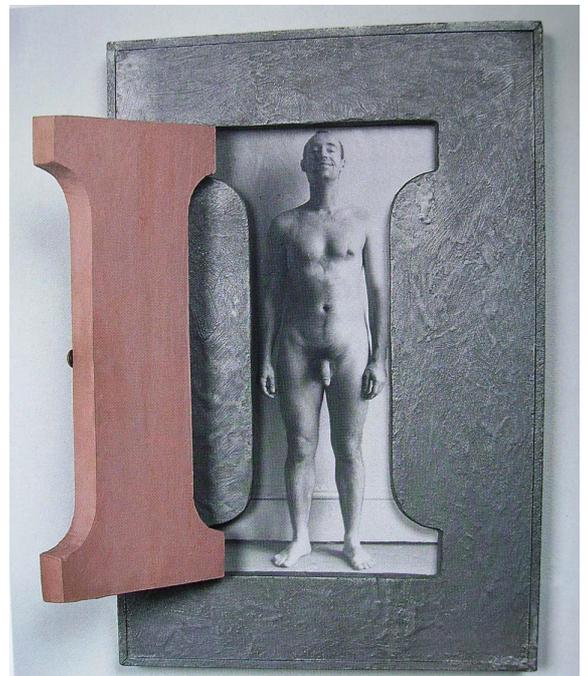


Abb. 17 Robert Morris, "I-Box", 1962, Mischtechnik, 48,3 x 32,4 x 3,5 cm.



Abb. 18 Robert Morris, "ohne Titel", (Box for Standing), 1961, Fichte, 188,5 x 63,25 x 26,7 cm.



Abb. 19 Robert Morris mit "Wheels", 1962, Walnußholz, 24 x 24 x 24".

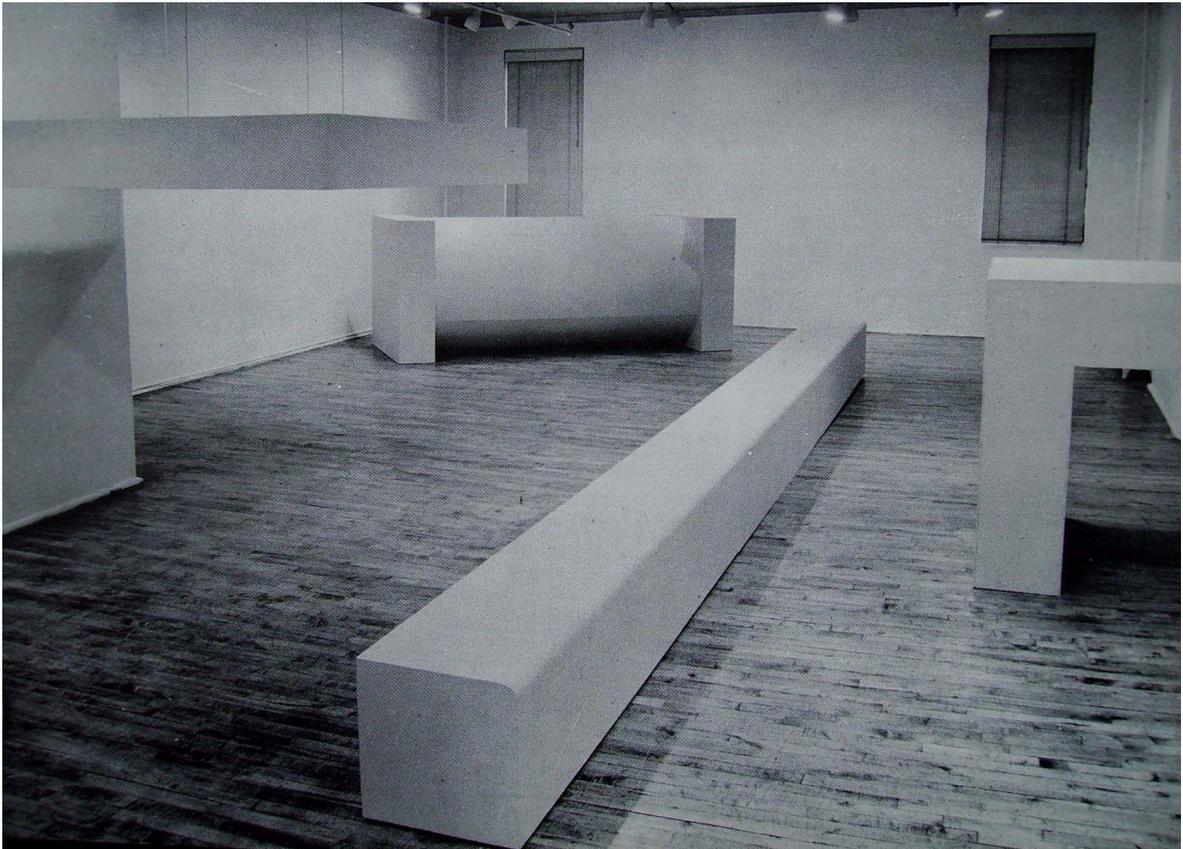


Abb. 20 Installationsfoto, Robert Morris Ausstellung, Green Galerie, New York, Dezember 1964.

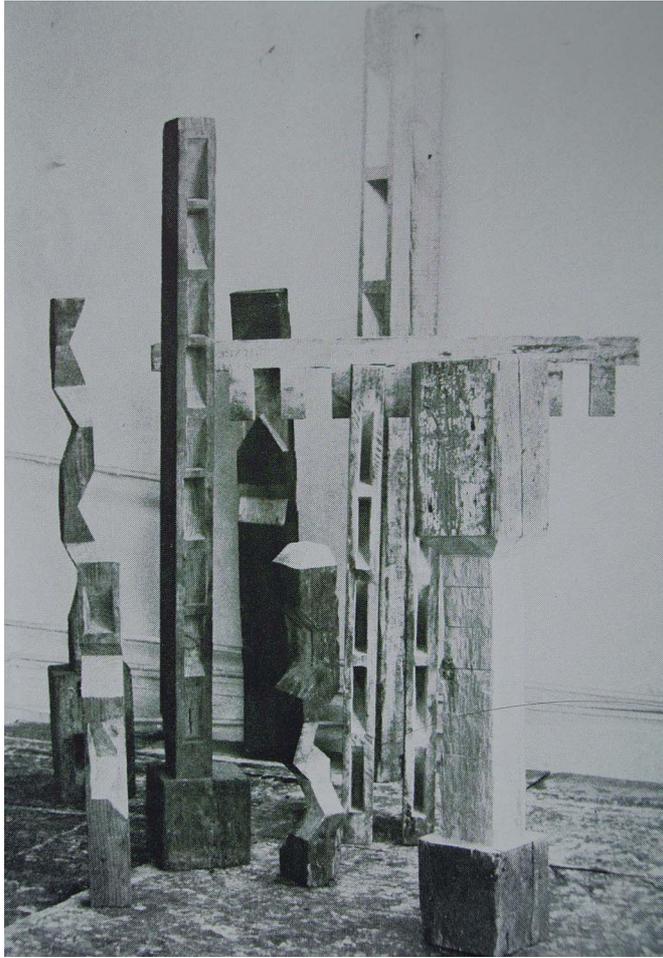


Abb. 21 Carl Andre, Holzskulpturen, (1958/59), in Frank Stellas Atelier.

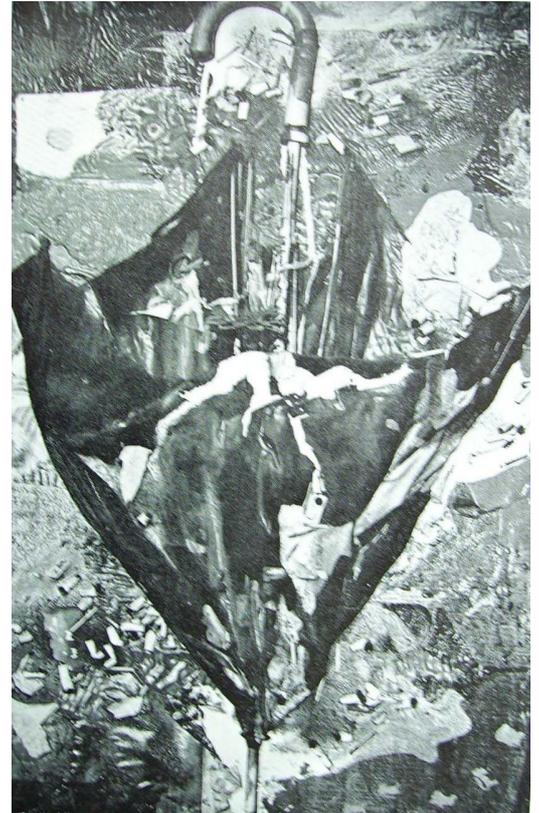


Abb. 22 Carl Andre, "ohne Titel", ca. Nov. 1961, Mischtechnik, ca. 24 x 36", Verbleib unbekannt.



Abb. 23 Carl Andre, "ohne Titel", ("Hundescheißeskulptur"), ca. März 1962, Zement, ca. 10" hoch, Verbleib unbekannt.



Abb. 24 Installationsfoto Carl Andre Ausstellung, Tibor de Nagy Galerie, New York, 1965 mit "Crib, Coin, Compound", (alle 1965), zerstört.



Abb. 25 Installationsfoto Carl Andre Ausstellung, Tibor de Nagy Galerie, New York, 1965 mit "Crib, Coin, Compound", (alle 1965), zerstört.

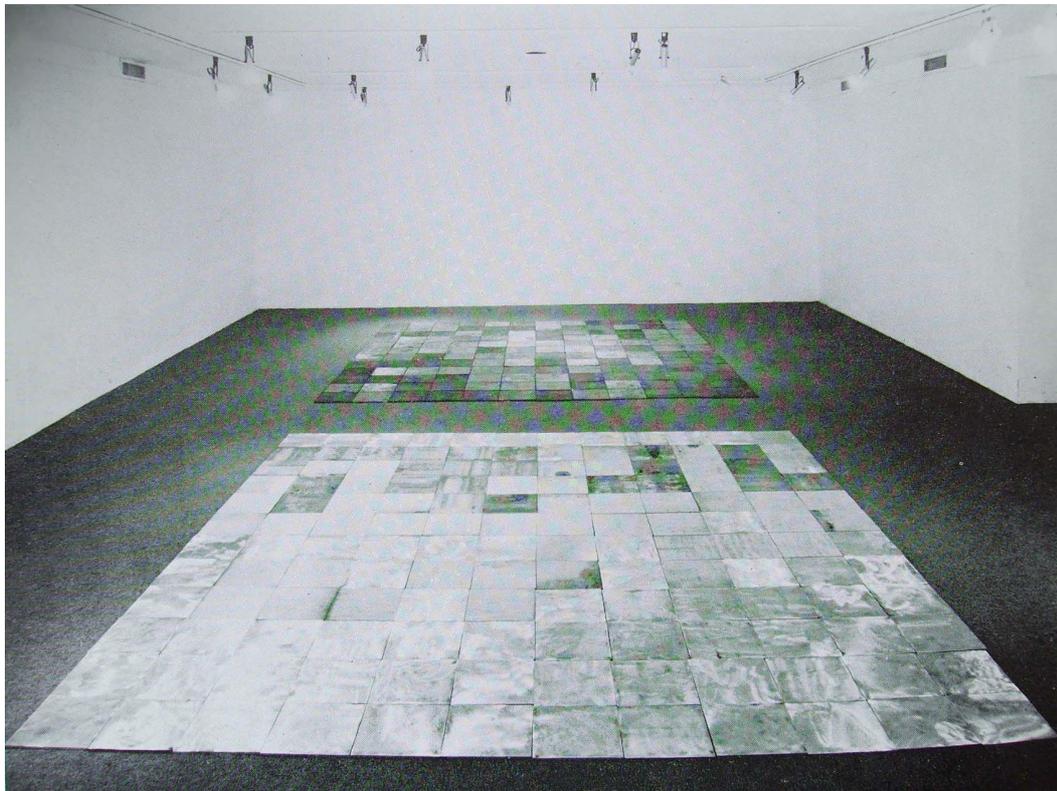


Abb. 26 Installationsfoto Carl Andre Ausstellung, Dwan Galerie, New York, 1969. (vorne: "144 Magnesiumplatten", 1969, 375 x 375 cm, hinten: "144 Bleiplatten", 1969, 375 x 375 cm).



Abb. 27 Dan Flavin, zwei Seiten aus Skizzenheft: "songs (to James Joyce)", 1960, Wasserfarbe, Tusche und Bleistift auf Papier, auf Japanpapier montiert, 25,1 x 20,3 cm je Seite.



Abb. 28 Dan Flavin, "Juan Gris in Paris (adieu Picabia)", 1960-62, Konservenbüchse und Öl auf Hartholz, Acryl auf Balsa, 50,4 x 61 x 8,1 cm.



Abb. 29 Installationsfoto Dan Flavin Ausstellung, Kaymar Galerie, New York, März 1964.

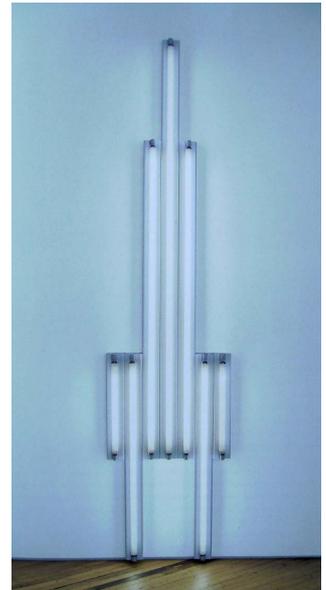


Abb. 30 "Monument 7 for V. Tatlin", 1964/65, kaltweiße Leuchtstoffröhre, 305 x 58.5 cm.



Abb. 31 Installationsfoto, Dan Flavin, "Greens crossing greens" ("to Piet Mondrian who lacked green"), in der "Kunst Licht Kunst" Ausstellung, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven, 1966.

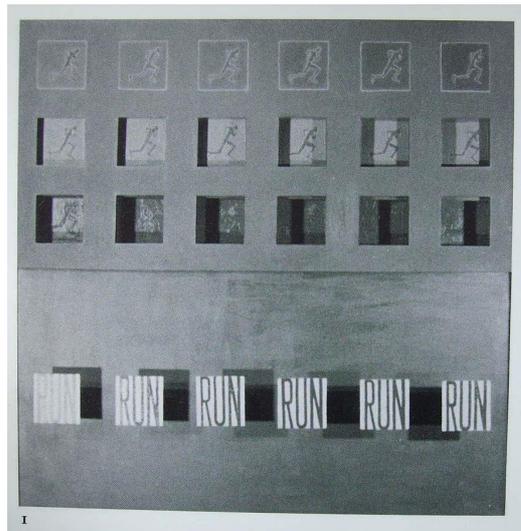


Abb. 32 Sol LeWitt, "Run I-IV", 1962, Öl auf Leinwand und Holz, 161,3 x 161,3 x 8,9 cm.

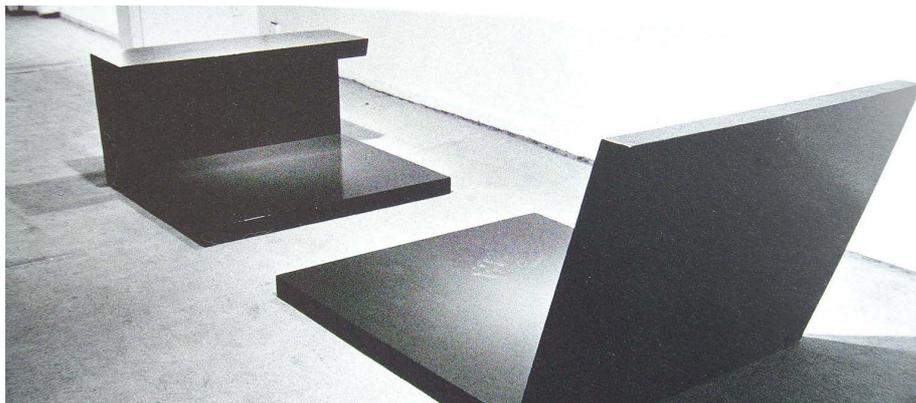


Abb. 33 Sol LeWitt, "Double Floor Structure", 1964, Lack auf Holz, 76,2 x 122 x 365,8 cm.

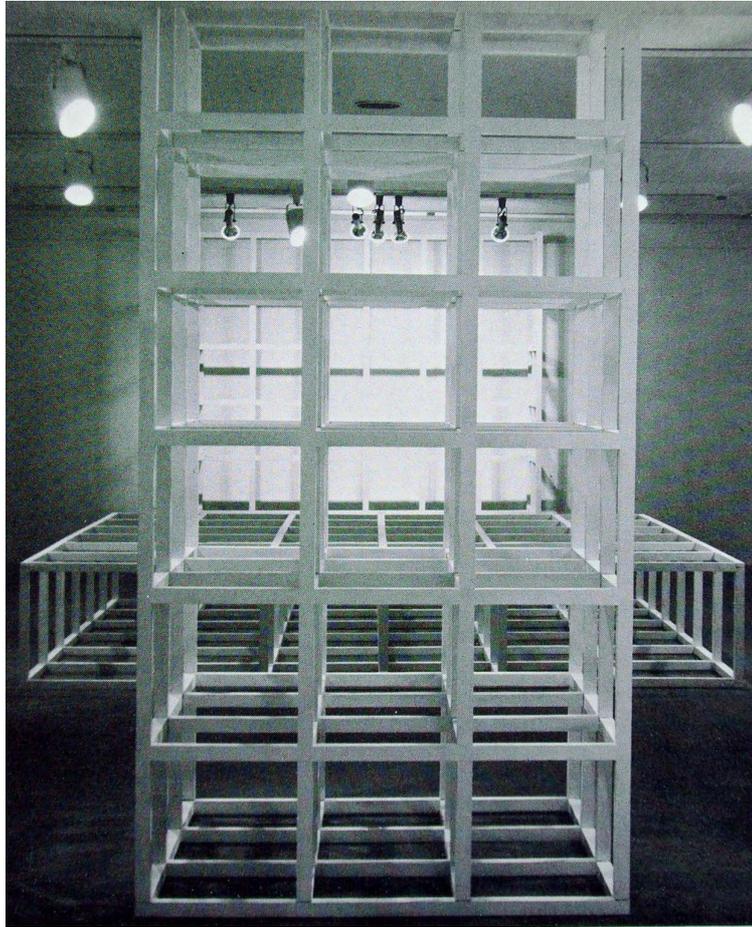


Abb. 34 Installationsfoto Sol LeWitt Ausstellung, Dwan Galerie, New York, 1966.



Abb. 35 Robert Smithson, "Flesh-Eater", 1959, Mischtechnik, Verbleib unbekannt.



Abb. 36 Robert Smithson mit Werken für seine Ausstellung in der Castellane Galerie, New York, 1962.

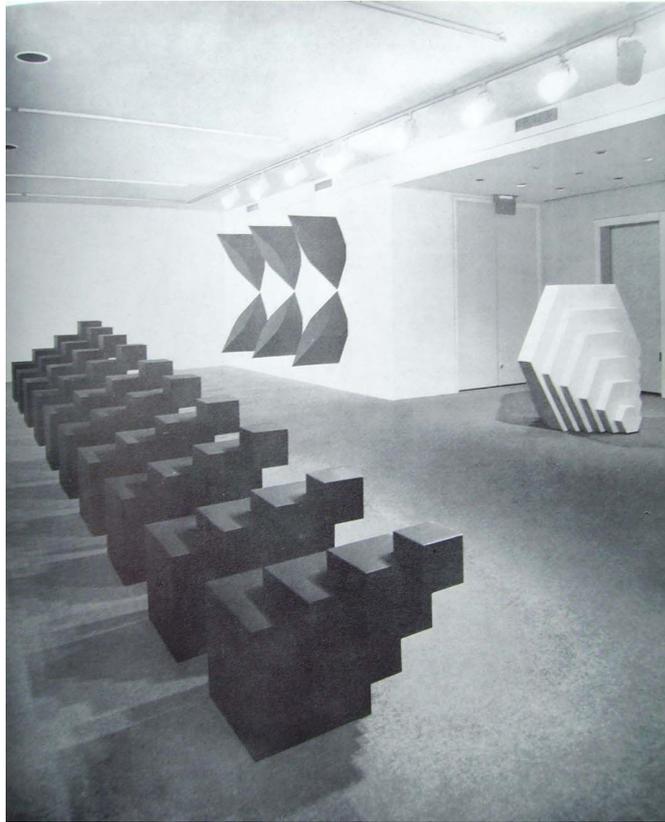


Abb. 37 Installationsfoto Robert Smithson Ausstellung, Dwan Galerie, New York, 1966. An der Wand: Doubles, 1966, rechts: Terminal, im Vordergrund links: Plunge, beide 1966.



Abb. 38 Installationsfoto "New Work: Part 1", Green Gallery, New York, 1963. Im Vordergrund und an der Wand links Arbeiten von Judd, links hinten auf Podest Morris' "Box With the Sound of Its Own Making".



Abb. 38 A Installationsfoto "Robert Morris, L. Poons, Kenneth Noland, Tadaaki Kuwayama, Donald Judd, Frank Stella, Darby Bannard, Ellsworth Kelly", Green Gallery, New York 1963, Skulpturen von Donald Judd und Robert Morris.



Abb. 39 Installationsfoto "Flavin. Judd. Morris. Williams", Green Galerie, New York, 1965. (von links nach rechts: Flavin, Judd, Morris).

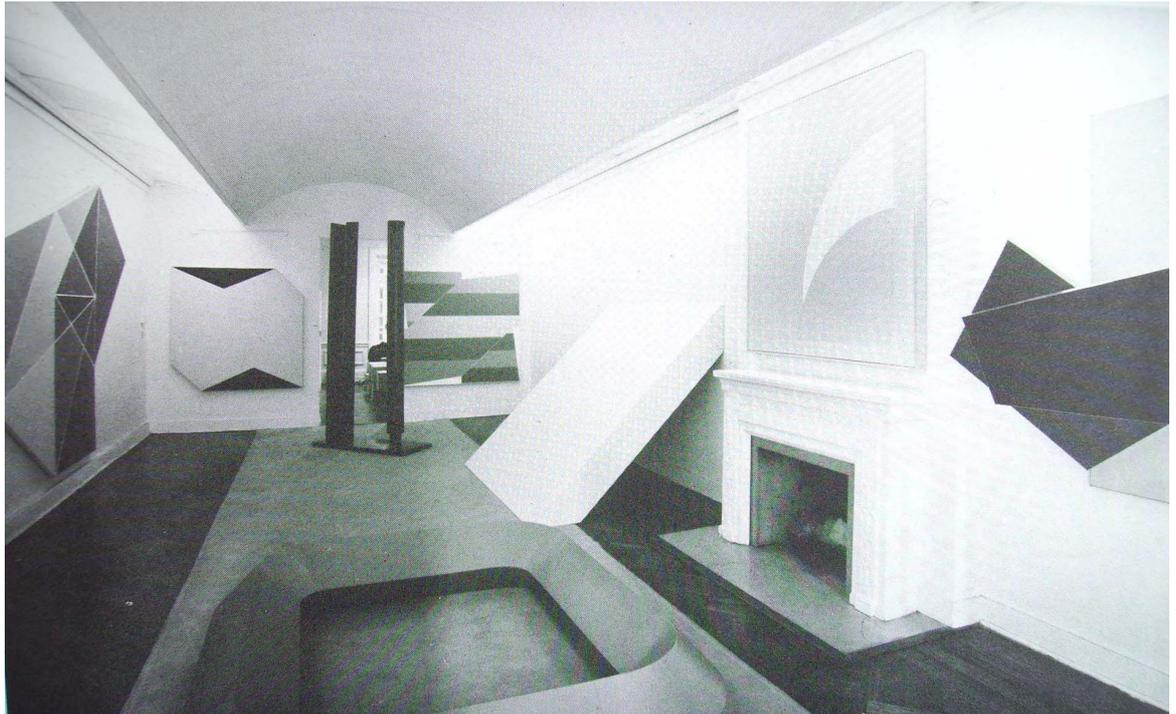


Abb. 40 Installationsfoto "Shape and Structure", Tibor de Nagy Galerie 1965, mit Judds "Untitled", 1964, im Vordergrund u. Morris' "Slab", 1964, rechts hinter dem Kamin.



Abb. 41 Anzeige der Dwan Galerie, L.A., in Art International, Mai 1967.

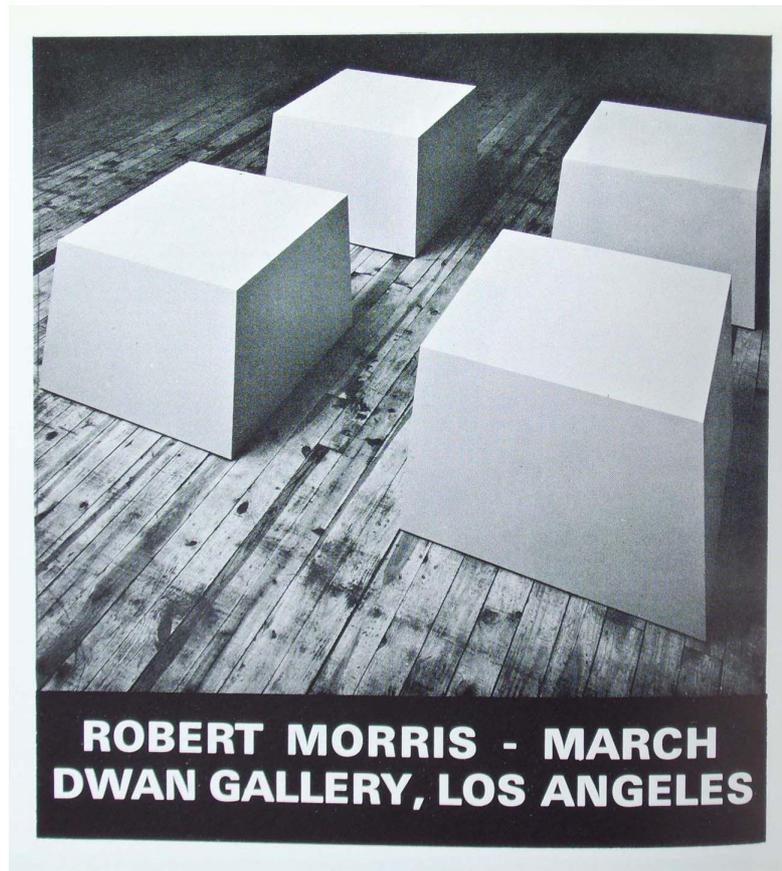


Abb. 42 Anzeige der Dwan Galerie, L.A., in Artforum, März 1966.

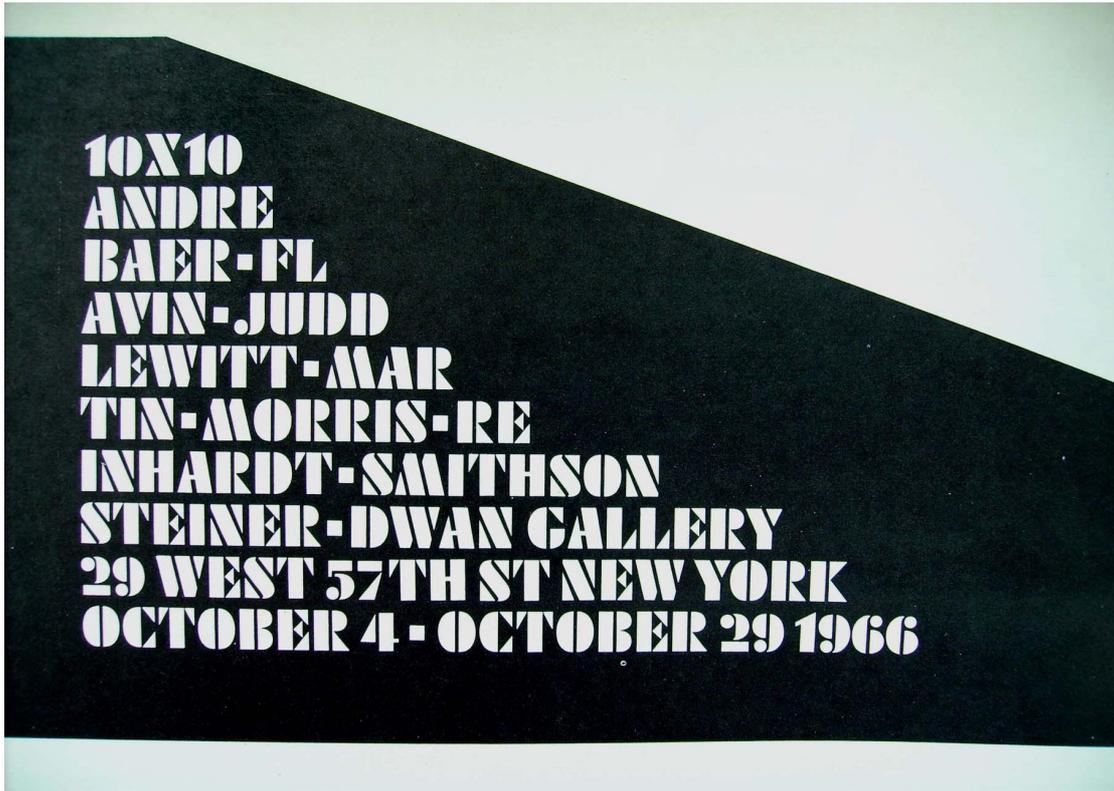


Abb. 43 Anzeige der Dwan Galerie für "10" in Artforum, Oktober 1966



Abb. 44 Installationsfoto "10", Dwan Galerie, Oktober 1966



Abb. 45 Anzeige der Castelli Galerie, in Art International, Sommer 1964.



Abb. 46 David Smith, "Cubi XVIII", 1964, Edelstahl, 294 x 55,3 x 52,7 cm.



Abb. 47 David Smith, "Cubi XIX", 1964, Edelstahl, 286,4 x 148 x 101,6 cm.

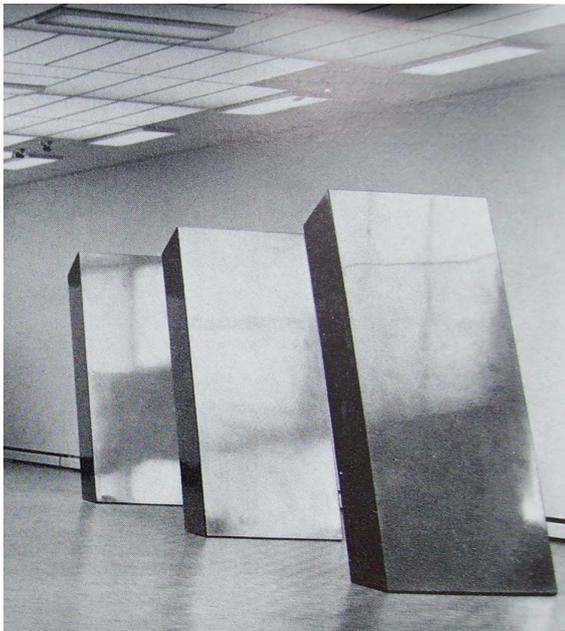


Abb. 48 Ronald Bladen, "ohne Titel", 1965, Holz, 3 Elemente.

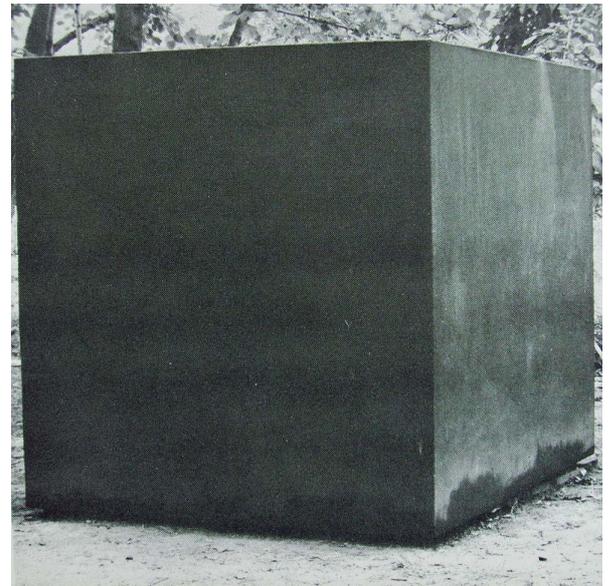


Abb. 49 Anthony Smith, "Die", 1966, Stahl, 6 x 6 x 6'.

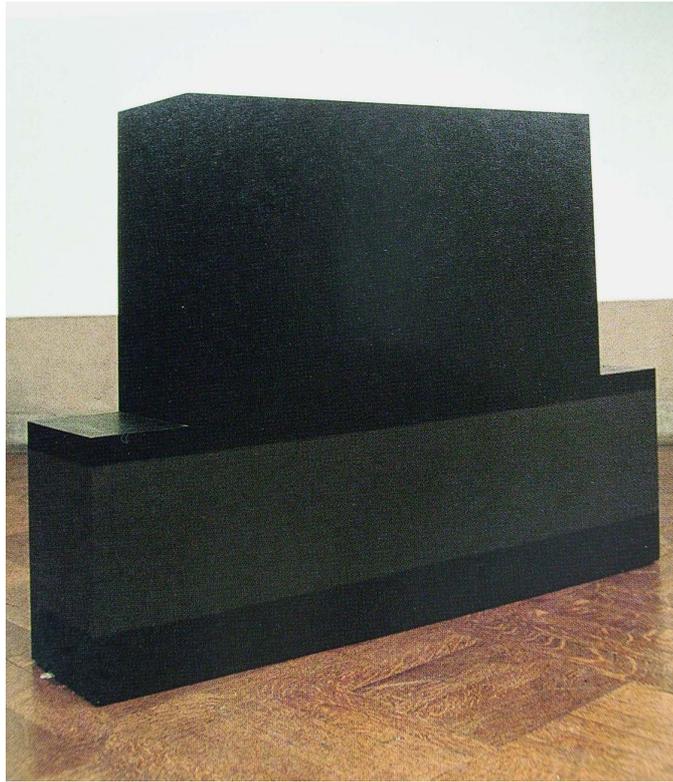


Abb. 50 Anne Truitt, Catawba, 1962.

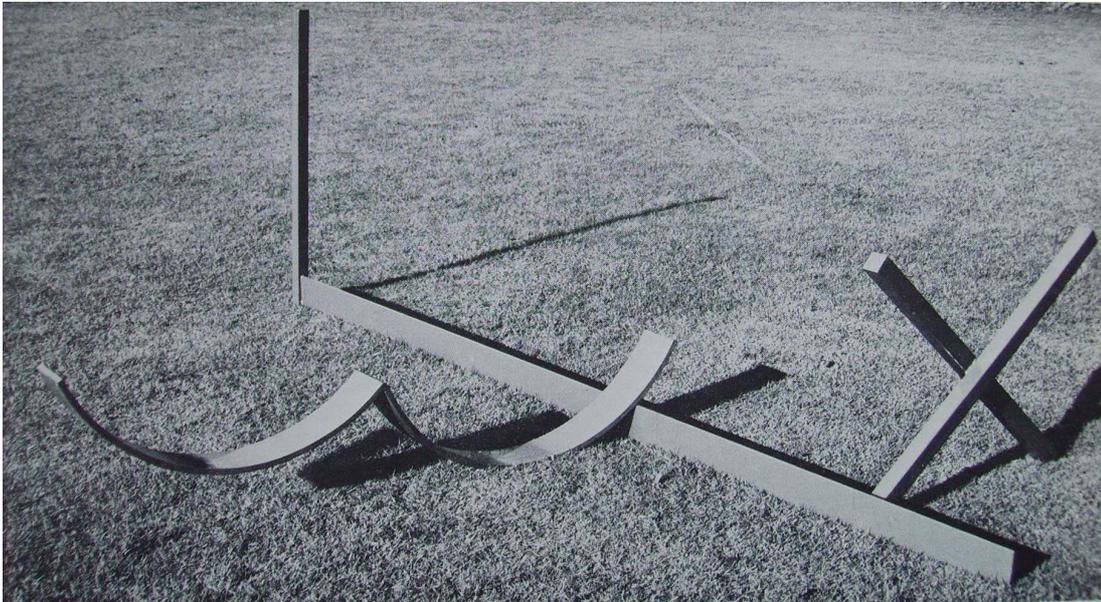


Abb. 51 Anthony Caro, Flax, 1966, blau gefaßter Stahl.

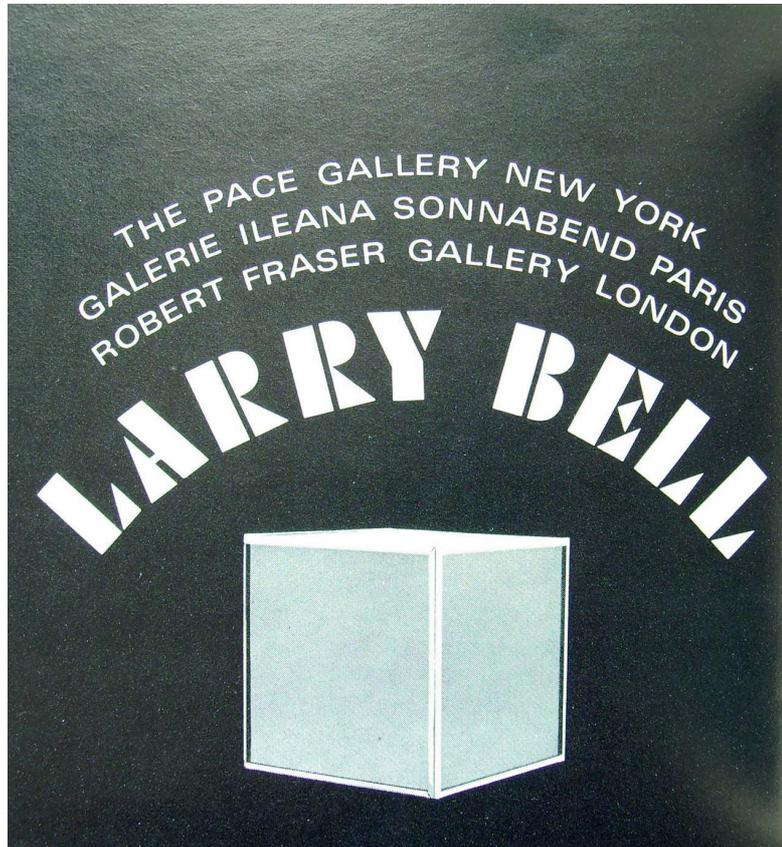


Abb. 52 Anzeige, Pace Galerie et. al., in Artforum, April 1967.



Abb. 53 Anzeige Robert Elkon Galerie, in Artforum, Mai 1966.

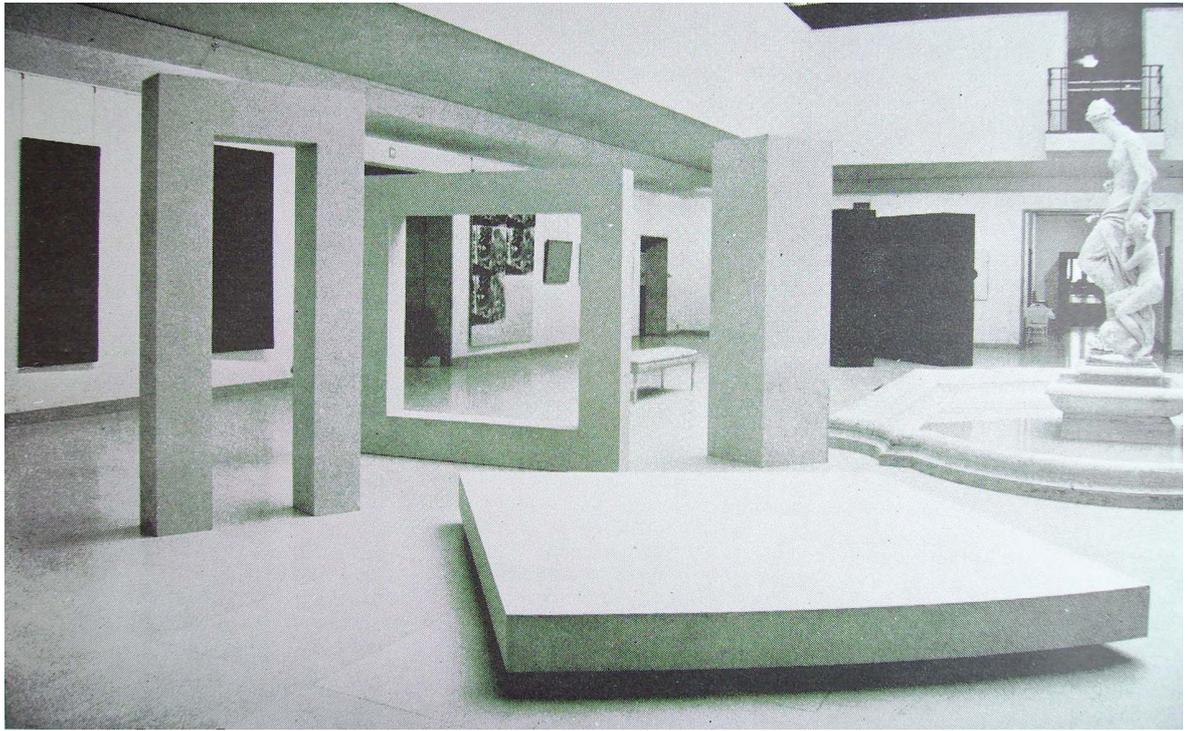


Abb. 54 Installationsfoto "Black, White and Gray" Ausstellung, Wadsworth Atheneum, Hartford, Conn., 1964. (Vorne: Robert Morris, links an der Wand: Ad Reinhardt, im Hintergrund: Tony Smith, rechts: "Venus mit Nympe u. Satyr", barocker Figurenbrunnen von Pietro Francavilla.

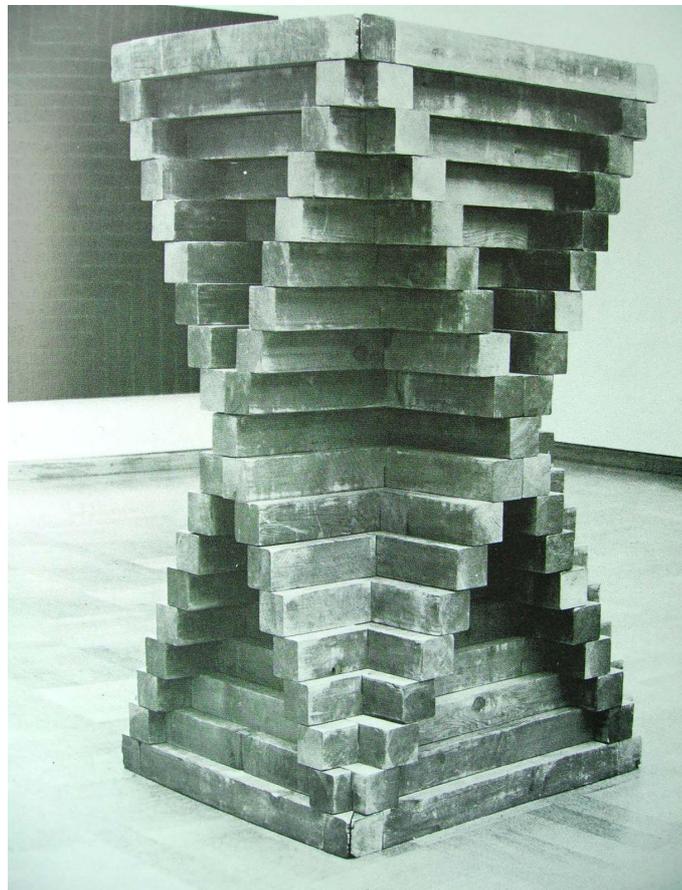


Abb. 55 Carl Andre, "Cedar Piece", 1959/1964, Zeder, 172 x 91 x 91 cm.



Abb. 56 Blick in die "Primary Structures" Ausstellung, Jewish Museum, 1966, links: Donald Judd, hinten: Robert Morris, rechts oben: Robert Grosvenor.

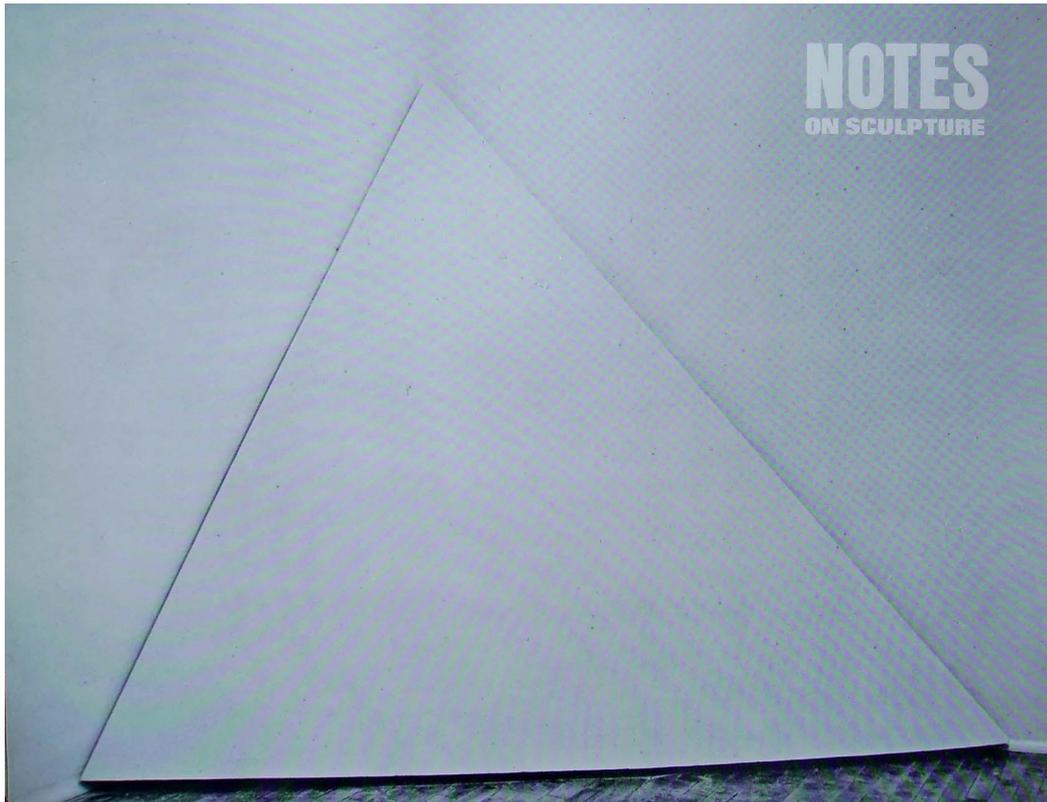


Abb. 57 Frontispiz zu Robert Morris' „Notes on Sculpture“, 2, mit „Untitled“ (Corner Piece), 1964.



Abb. 58 Robert Morris, ohne Titel („Tangle“), 1967, Filz.

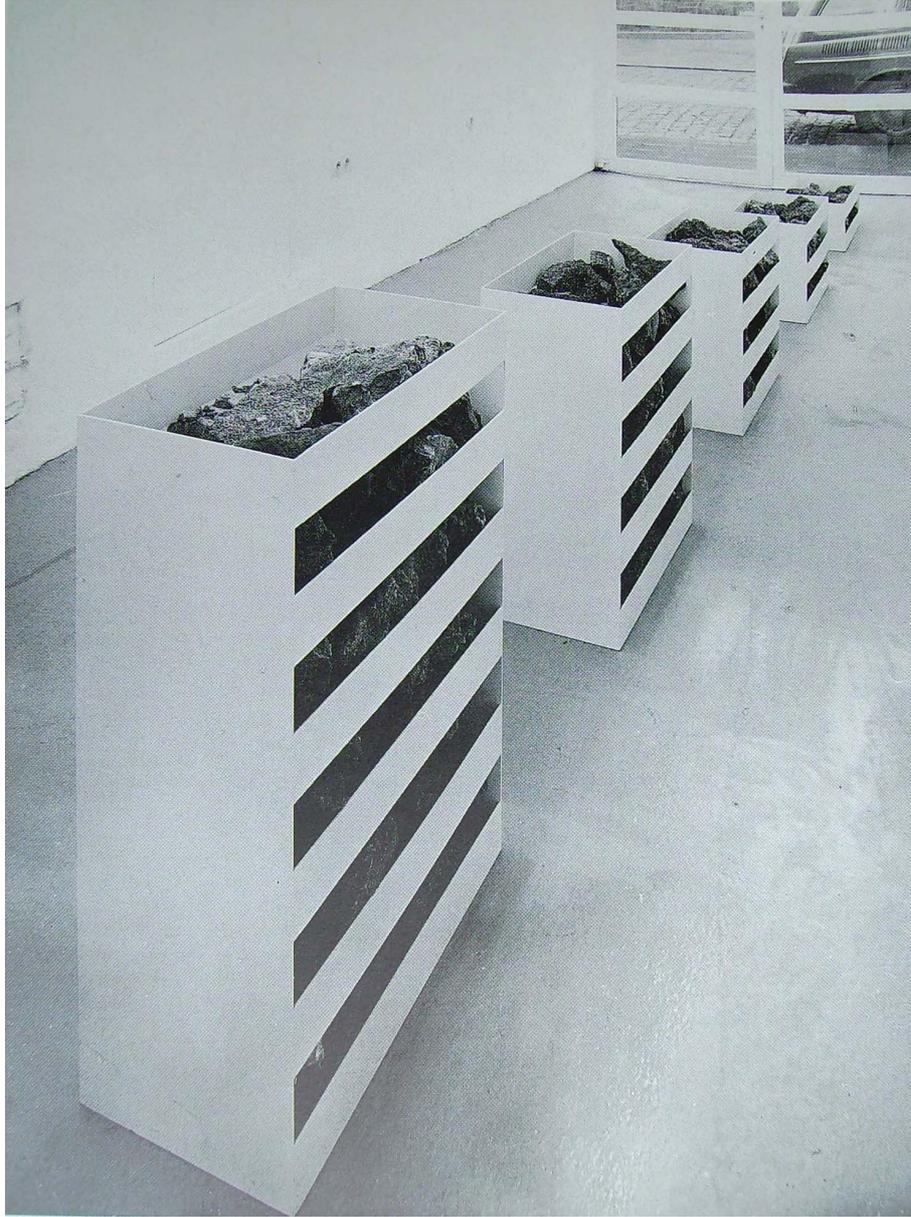


Abb. 59 Installationsfoto Robert Smithson, Galerie Fischer, Düsseldorf, Ausstellung, „Nonsite“, (Ruhrdistrikt), 1969, 5 Container mit Steinen.

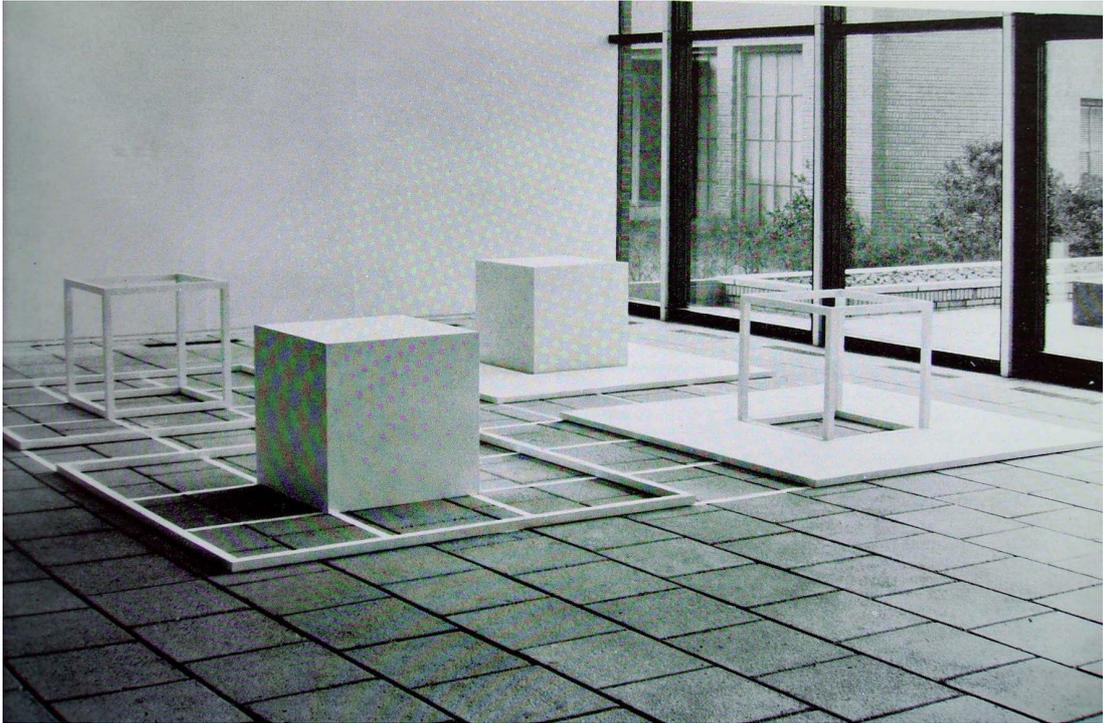


Abb. 60 Sol LeWitt, ABCD 2, 1967, lackiertes Aluminium, jede Einheit 28 x 81 x 81.



Abb. 61 Der Sammler Dr. Hock im Wohnzimmer, im Vordergrund eine Arbeit von Sol LeWitt. Abbildung aus Willi Bongards Porträt des Sammlers für Kunstforum.