

Zelle, Raster, Würfel

Überlegungen zu Michel Foucault, Peter Halley und Gregor Schneider

Kulturtheoretisch aufgeklärt über Kunst als räumliche Praxis zu sprechen heißt, sich in das Gefängnis Foucaults zu begeben. In Michel Foucaults *Überwachen und Strafen* wird die Ordnung des Gefängnisses – als materialisierte und bauliche Formation – mit der Struktur moderner Subjektivität verschaltet. Foucault beschreibt den Anspruch auf Autonomie als Effekt der Verinnerlichung von Macht- und Überwachungsmechanismen. Diese kritische Genealogie weist auf den dunklen Grund der leuchtenden Ideale liberaler Aufklärung hin. Aber autonome Subjektivität ist auch die Hauptbedingung und das Leitmotiv der modernen Kunst, die damit in einen engen Zusammenhang mit dem Gefängnis gerückt wird. Explizit wird dieses Verhältnis von Kunstsystem und Strafsystem allerdings nicht bei Foucault, sondern in den Werken von Peter Halley und Gregor Schneider zum Thema. Beide Künstler stehen paradigmatisch für das sogenannte Neo Geo beziehungsweise für eine jüngere Generation des Retro-Modernismus ein. Insgesamt ist der Nachweis der dunklen Hinterseite der leuchtenden Ideale moderner Kultur im Allgemeinen und modernistischer Kunst im Besonderen das Prinzip des *Modernisme Noir*.

Der Theoretiker Michel Foucault und die Künstler Peter Halley und Gregor Schneider verfahren dabei in analoger Weise: Sie decken eine verdrängte Genesis und eine unsichtbar gewordene Strukturbeziehung auf.

Nach einer knappen Darstellung der Bedeutung der *Zelle* im Werk Foucaults (1) wird es im Folgenden um zwei Motive der Arbeit von Peter Halley und Gregor Schneider gehen, nämlich um das Raster als Strukturmerkmal modernistischer Kunst (2) und um den weißen *Würfel* als ihren Präsentationsmodus (3).

1. Zelle: Das Gefängnis als Raumschema moderner Subjektivität

Die Geburt des Gefängnisses (wie *Überwachen und Strafen* im Nebentitel heißt) ist Foucaults Ergänzung zur

Marx'schen Kritik der politischen Ökonomie. Das zuerst 1975 veröffentlichte Werk untersucht die „politische Ökonomie des Körpers“ (1976, 37) als Genealogie des modernen Subjekts. Foucault postuliert, dass der Raum der bürgerlichen Gesellschaft im Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert unter den Direktiven der Disziplartechniken zu einem „Netz von undurchlässigen Zellen“ (1976, 251) erstarrt. Die räumliche Figur der Segmentierung und Fragmentierung wird als Bild des aufgeklärt-liberalen Subjekts und der ihm korrelierenden anonymisierten Herrschaftstechniken begriffen.

An zentraler Stelle geht es in *Überwachen und Strafen* um die räumliche Anordnung der Körper. Wie jedes andere Herrschaftsdispositiv ist auch Disziplinarmacht eine Macht über Körper:

Disziplin ist in erster Linie eine Analyse des Raumes, eine räumliche Individualisierung, bei der man Körper in einen individualisierten Raum stellt, um sie klassifizieren und kombinieren zu können (1978, 653).

Wie und wodurch verräumlicht sich das Sichtbarkeitsdispositiv, mit dem die moderne Subjektivität als historische ‚Tatsache‘ virulent wird? Foucaults Antwort lautet: durch das Gefängnis.

In dieser Hinsicht entspricht dem Disziplinarraum die Parzelle, die eine geordnete „Verteilung der Individuen im Raum“ ermöglicht (1976, 181). „Jedem Individuum seinen Platz und auf jeden Platz ein Individuum“ (ibid.)¹. Solche Parzellierung erzeugt durch räumliche Trennung Einzelne, die sich in ihrer Isolierung als je frei missdeuten.² Und räumliche Trennung eröffnet damit auch die Möglichkeit zur separaten Überwachung:

Es geht gegen die ungewissen Verteilungen, gegen das unkontrollierte Verschwinden von Individuen, gegen ihr diffuses Herumschweifen, gegen ihre unnütze und gefährliche Anhäufung: eine

¹ Vgl. Mümken 1997, 40 f. und Hartle 2006 (der Foucault gewidmete Abschnitt des vorliegenden Textes geht auf die Seiten 93–98 „Die Verräumlichung des Diskurses“ zurück).

² Richard Sennett schreibt in diesem Sinne in *Fleisch und Stein* – einem Buch, das von der Freundschaft zu Foucault inspiriert sei –, dass Ordnung heute durch ein „Fehlen an Kontakt“ definiert sei. (1995, 28) Zur paradigmatischen Raumform der Zelle vgl. Sloterdijk (2004, 568 ff.) der jedoch dazu neigt, sozialen Atomismus aus der Vogelperspektive zu ästhetisieren.

So zeichnet Foucault das Bild eines „analytischen“, „zellenförmigen“ Raumes, der geordnet und kontrollierbar, von Markierungen und Zuordnungen durchzogen ist, die dem überwachenden Blick gezollt sind. Im bürgerlichen Kalkül der Disziplinierung geht, wie es Foucault beschreibt, „Vereindeutigung“ mit „der Schaffung eines nutzbaren Raumes“ einher (1976, 184). Dabei sind Effizienz und Funktionalisierung die leitenden Prinzipien. Und diese *Vereindeutigung* des Raumes nach dem Modell der Überwachung erkennt Foucault als leitendes Paradigma institutioneller Architektur in den Bauaufgaben Kaserne, Hospital und Schule, und eben in der neuen Konzeption und Realisierung von Gefängnissen seit dem 18. Jahrhundert, wobei ihm das Gefängnis als der Urtyp jener Bauaufgaben gilt.

Die parzellierende Dimension der Macht wird an einem räumlichen Dispositiv deutlich, das seit *Überwachen und Strafen* ein Inbegriff geworden ist für die versteinernenden Effekte einer ordnenden und disziplinierenden Visualisierung. Der von Jeremy Bentham entworfene Gefängnisbau, das ‚Panopticon‘, ist das idealtypische Raumbild für solch ein überwachendes Dispositiv in der Foucaultschen Theorie verräumlichter Disziplinierung.

Das ‚Panopticon‘ entspringt der Idee eines allsehenden Blicks, der selbst unsichtbar bleibt. Kreisförmig angelegte Zellen führen auf den zentralen Wachturm, in den jedoch kein Blick hinein führt. So stellt es einen Raum einseitiger Sichtbarkeit dar, in dem der Blick der Disziplinarmacht zugleich alles überblickt und sich selbst unsichtbar macht. Eine disziplinierende Einheit von *voir* und *pouvoir* tritt einerseits an die Stelle symmetrischer und reziproker Sichtbarkeit wie sie andererseits vormoderne Körperstrafen ersetzt. Sie ist die räumlich-visuelle Entsprechung einer Verinnerlichung von Machttechniken, dem nach innen gewendeten Blick der überwachenden Instanz. Disziplin ist, so könnte man mit Foucault sagen, die Gewissheit, man werde beobachtet. Das Sichtbarkeitsdispositiv der Disziplinarmacht hat seinen entscheidenden Effekt darin, transparente Räume zu schaffen, die den Eindruck vermitteln, einer fortwährenden Beobachtung ausgesetzt zu sein. Und wegen der Gewissheit der drohenden Strafe stellt das Gefängnis einen „Wissensapparat“ (1976, 164) dar, der eine spezifische Selbsttechnik eröffnen soll. Das geregelte und disziplinierte Leben der bürgerlichen Gesellschaft ist, Foucaults Geschichtserzählung der Disziplinarmacht zufolge, das Produkt dieses Apparats.

Mit dem ‚Panopticon‘ ist implizit eine architekturhistorische Entwicklung gemeint, die von der französischen Revolutionsarchitektur mit ihrem imposanten „Sichtbarkeitseffekt“ (wie Foucault mit Bezug auf Ledoux’ Saline in Arc-et-Senans schreibt; 1977, 252) bis zur funktionalen Architektur der Moderne reicht. In ihr „spezifiziert sich der Raum“, wie Foucault hervorhebt, „und wird funktional“, um tendenziell politisch-ökonomischen Maßgaben angeglichen zu werden (1977, 253).

Es geht Foucault mit dem ‚Panopticon‘ nie nur buchstäblich um Benthams tatsächliches Projekt. Immerhin muss Foucault bewusst gewesen sein, dass das ‚Panopticon‘ niemals als historisch dominanter Raum Wirklichkeit geworden ist. Aber Foucaults Darstellung ist eben auch nicht historiographisch, sondern operativ und politisch. Daher gewinnt das ‚Panopticon‘ idealtypischen Charakter nicht als empirische Kernform historischer Gefängnisbauten, sondern als eine „bildgewaltige Metapher und ein ikonographischer Mythos“, mit dem Foucault selbst einen diskurspolitischen Einsatz organisiert (Schröder-Augustin 2001, 62).

Zur Organisation dieses Einsatzes ist das ‚Panopticon‘ das suggestive Raumbild einer Struktur, die Foucaults Deutung der modernen Subjektivität bestimmt. Auf diese Weise ist es ein ‚Raumbild‘ der bürgerlich-aufgeklärten Subjektivität. Denn Foucault bewertet die Effekte eines solchen Prozesses der Disziplinierung einigermaßen bombastisch als den herausragenden anthropologischen Augenblick der Produktion von Subjektivität überhaupt: Die Dynamik der Disziplinierung verlegt die „positiven Wirkungen“ der körperlichen Strafen von Züchtigung und Marter in das Subjekt hinein, indem es „die Seele“ als „Korrelat einer Machttechnik“ entstehen lässt (1976, 129).

Das mag der entscheidende polemische Einsatz seiner Geschichtserzählung gegen das fortschrittsoptimistische Narrativ eines aufklärerischen Liberalismus sein. Die Humanisierung im Zuge einer kontinuierlichen Geschichte der Freiheit erscheint vor diesem Hintergrund als bloße Verfeinerung von Machttechniken; Subjektivität einigermaßen selbstwidersprüchlich als deren bloßer Effekt: eine Wölbung der Disziplinierung nach Innen, Resultat allseitiger Beobachtung.

Mehr als einmal wurde gegen diese Denunziation der Subjektivität ein Aporieverdacht laut: Verschiedentlich wurde nach den Voraussetzungen der Kritikperspektive gefragt, die Foucault mit seiner Kritik der Macht für sich in Anspruch nimmt, wenn doch Subjektivität und individuelle Autonomie als ein bloßer Effekt des Gefängnisses diffamiert werden.³ In gewisser Hinsicht besteht jedoch die kritische Geste Foucaults in exakt dieser Figur

des performativen Widerspruchs – zu denunzieren, wovon sie selbst abhängt. Diese Figur wird bei Peter Halley und Gregor Schneider in vergleichbarer Zirkularität wiederkehren.

Man muss diesen rhetorischen und polemischen Einsätzen der Theorie Foucaults nicht folgen, um die besondere Wirkung seiner politisch vertieften raumtheoretischen Perspektive nachvollziehen zu können. Und diese Überzeugungskraft ist im ‚Denkbild‘ des ‚Panopticons‘ in besonderer Weise wirksam. Kein anderes philosophisches ‚Raumbild‘ hat anschaulicher gemacht, wie sich die historische Organisation des Sozialen in Gebäude transformiert und inwieweit die räumliche Gestaltung als ‚Dispositiv‘ und Machtstrategie verstanden werden kann. Gerade am Beispiel des ‚Panopticons‘ wird erkennbar, was eine technologische Architekturgeschichte am methodischen Leitfaden der Genealogie bedeuten könnte. John Rajchman (2000, 54, vgl. Mümken 1997, 39) bringt es auf den Punkt:

In Foucaults Auffassung wäre es gerade die Verbindung zwischen Sichtbarkeit und konstruiertem Raum, die eine ‚technologische Geschichte‘ der Kunst der Architektur ermöglichen würde. Denn die Baukunst ist unter anderem eine Kunst des Sichtbarmachens und enthüllt darin eine ihrer entscheidenden Verschaltungen mit der Macht.

Im Lichte des Foucaultschen Theoriemodells erscheinen gebaute Räume – Klinik, Schule oder eben, noch ausdrücklicher, Gefängnis – als ein räumliches Schema moderner Subjektivität.⁴

2. Raster: Peter Halleys Gefängnisbilder

Veröffentlicht fünf Jahre nach dem Tode Barnett Newmans und drei Jahre nach der Sprengung der modernistischen Wohnsiedlung Pruitt-Igoe, ist es schwer, Foucaults Studie über parzellierten Raum nicht auch als Kommentar zu Kunst und Architektur des Modernismus zu lesen. Gefängniszellen, das können einer an Foucault geschulten Sichtweise auch die schematisch gegliederten und transparenten Räume der Congrès Internationaux

d'Architecture Moderne oder von Corbusier und Mies van der Rohe sein. Es erscheint vor diesem Hintergrund nur als logische Konsequenz, wenn Künstler wie Peter Halley und Gregor Schneider sich in der Geste „doppelter Mimesis“,⁵ gleichzeitig auf die die formalästhetische Logik des Modernismus und die Raumform der Zelle und des Gefängnisses beziehen. Mehr als nur konsequent – nämlich durchaus originell – ist die Übertragung der Foucaultschen Analyse der Zelle von der Architektur auf das Bild in der postmodernen und postformalistischen Malerei des New Yorker Künstlers Peter Halley.

Um diesen Sprung zu verstehen, ist ein Zwischenschritt nötig: Rosalind Krauss hat in ihrem Aufsatz *Grids* von 1979 das Raster als bestimmendes Formprinzip modernistischer Bildsprachen herausgestellt. Sie beschreibt das Raster als Grundmuster ästhetischer Autonomisierung und Abstraktion: „The grid states the autonomy of the realm of art.“ (Krauss 1979, 50) Und bereits Krauss weist darauf hin, dass mit dieser Bewegung ästhetischer Rationalisierung eine Isolation der ästhetischen Praxis vom gesellschaftlichen Leben einherging:

The arts, of course, have paid dearly for this success, because the fortress they constructed on the foundation of the grid has increasingly become a ghetto. (ibid.)

Peter Halley hat die Beobachtung, dass das Raster den Grundtypus modernistischer Form bilde, durch die an Foucault angelehnte These ergänzt, dass sich in diesen Rastern letztlich die zellförmigen und somit gefängnisartigen Grundmuster der modernen Lebenswelt insgesamt verbergen. „Informed by Foucault, I see in the square a prison“, schreibt Halley (Halley 1983, 25).

Halley konfrontiert die moderne Gesellschaft und insbesondere die modernistische Stadt mit der kulturkritischen Diagnose, die Freiheit und Autonomieansprüche des modernen Subjekts seien Opfer der Geometrie geworden:

Wenn man hier (sc. in Manhattan) in einem Apartment lebt, bekommt man sehr schnell die gefängnisartige Struktur des Quadrats als etwas, was das Selbst angreift, zu spüren. Überhaupt, wenn

3 Paradigmatisch bei Jürgen Habermas (1985, 313 ff.) sowie im Gefolge seiner explizit normativen Diskurstheorie, etwa bei Honneth (1985). Vgl. Überblickend zur Kritik der Aporien Foucaults Kögler (1994, 107 ff.)

4 Foucault ist auch mit dem Gedanken, dass der Wille zur Macht in der Architektur sein ureigenes Medium gefunden habe, Schüler Nietzsches. Nietzsche formuliert in *Götzen-Dämmerung*: „Im Bauwerk soll sich der Stolz, der Sieg über die Schwere, der Wille zur Macht versichtbaren; Architektur ist eine Art Macht-Beredsamkeit in Formen, bald überredend, selbst schmeichelnd, bald bloß befehlend. Das höchste Gefühl von Macht und Sicherheit kommt in dem zum Ausdruck, was großen Stil hat.“ (1988, 118 f.)

5 Thürlemann 2003.

man in den Geraden der Straßen von Manhattan lebt, bekommt man sehr schnell mit, wie die Geometrie das Leben ordnet. In New York ist dies einfach sichtbar [...] (Halley nach Smolik 1999, 306).

Modernistische Meisterwerke eines Malewitsch, Albers oder eben Mondrian erscheinen in Halleys Sicht nicht mehr als souveräne Weltentwürfe und utopische Modelle, sondern als Mimesis und Mimikry einer repressiven Ordnung, wie sie sich in Stadtplänen, Schaltplänen und der räumlichen Struktur zeitgenössischer Lebenswelten manifestiert: „The deployment of geometric dominates the landscape. Space is divided into discrete, isolated cells“ (Halley 1984, 128).

Geometrie ist für Halley somit nicht mehr die paradigmatische Eröffnung ideal proportionierter und perfekt geordneter Räume, sondern ein Medium der Repression: „I wanted to redefine geometry as something that was in the world, that had a history, and that was tied to issues of power and control“ (Halley 1999, 19).

Die modernistische Kunst war einer traditionellen, einer platonischen Gleichung von Geometrie und Zivilisation verpflichtet, wie sie Vitruv in der Anekdote der Schiffbrüchigen von Rhodos pointiert hatte. Eben gestrandet, sehen die Unglücklichen am Strand Zeichnungen einfacher geometrischer Figuren, die von einer Mathematikstunde übrig geblieben waren und sind sich sogleich sicher, an den Gestaden einer gastfreundlichen und humanen Zivilisation gelandet zu sein (Glacken 1981). Hatte Mondrian, in dieser platonischen Tradition, seine Gemälde als Entwürfe utopisch-zivilisatorischer Modelle verstanden, so wirft Halley den Bildern des modernistischen Großmeisters eine geheime Komplizenschaft mit der Herrschaftslogik der spätkapitalistischen Gesellschaft vor:

Geometrische Kunst, wie die von Piet Mondrian, behauptet zwar, ohne inhaltliche Bezüge zu sein, ist in Wirklichkeit aber eine Antwort auf die neue Art des Ordnen der Zeit und Bewegung in der Gesellschaft des 20. Jahrhunderts [...] (Halley nach Smolik 1999, 306).

Halley beruft sich in seinen Texten mit einer eigenwilligen Lektüre auf Foucaults *Überwachen und Strafen*, dessen ohnehin bereits ambitionierte These der subjektkonstitutiven Funktion zellförmiger Räume von Halley zur Idee einer universellen Herrschaft der Geometrie gesteigert und vielleicht auch verwässert wird. Als ein tragfähiges philosophisches Modell eignet sich die Quintessenz seiner Texte – „Geometry (...) as confinement“ (Halley

1982, 23) – wohl nicht. Dennoch enthalten seine Stellungnahmen *erstens* die ambitionierte und durchaus inspirierende These einer sowohl formalen als auch funktionalen Analogie von modernistischer Kunst und moderner Lebenswelt: einer Strukturanalogie von Raster-Komposition als Bildprinzip und von rigider Geometrie als Matrix der zeitgenössischen Lebenswelt, die als Gefängnis des Individuums und als Grab seines Anspruches auf Selbstbestimmung und Autonomie dechiffriert wird. *Zweitens* bleiben Halleys *Bilder* als eine invertierte Kritik der zellförmigen Logik modernistischer Bildsprache gegen diese theoretischen Überambitionen immun, indem sie Greenbergs These, die modernistische Kunst habe alle Bezüge zu Inhalt und Funktion aufgegeben und exponiere nur die Eigenschaften des Mediums der Malerei, mittels einer Malerei ad absurdum führt, die Greenbergs Ansprüche in ihrer formalen Reduktion und Präzision durchaus erfüllt – und zugleich hintertreibt.

Halleys Bildrelief *Prison* (Abb. 1) aus dem Jahr 1985 stellt in diesem Sinne eine regelrechte Abrechnung mit Malewitsch und Albers dar – als deren Mimikry sich Halleys bemalte Reliefs unverblümt exponieren. Aus dem *Schwarzen Quadrat* ist nun die Abbreviation einer bunkerartigen Zelle geworden, in deren massiven Grundriss die piktogrammartig verknappte Ansicht eines vergitterten Fensters eingeschrieben scheint. Sah Alberti das Gemälde als Eröffnung eines Fensterausblickes (vgl. Blum 2008) und eröffneten sich in Albers' Huldigungen an das Quadrat (Abb. 2) noch pneumatische Farbräume, in denen sich die Grenzen der ineinander verschachtelten Quadrate aufzulösen scheinen, so variiert Halley in den Serien seiner Bildreliefs – den *Cells*, *Prisons* und *Conduits* (Abb. 3 und 4) – seine obsessive These, dass dem Subjekt Handlungsräume von der Geometrie nicht eröffnet, sondern vielmehr verschlossen werden.

Das mittlere Quadrat von *Prison* (Abb. 1) ist sowohl durch syntaktische als auch durch semantische Ambivalenzen gekennzeichnet. Formal stellt sich die Frage: Handelt es sich um drei helle Streifen auf schwarzem Grund oder um vier schwarze Balken auf hellem Grund? Inhaltlich lässt das Bild offen, ob es sich um die abbrevierende Darstellung von Gitterstäben einer Fenstervergitterung handelt oder um die schematische Darstellung des Grundrisses von vier Baracken-Riegeln innerhalb einer mächtigen Begrenzung.

Wie immer man diese satirisch zugespitzte Aporie des modernistischen Formprinzips des sogenannten „Figur-Grund-Austausches“ aufzulösen geneigt ist (zugunsten der Lösung „Gitterfenster“ oder der Lösung „Baracken-Grundriss“) – der optimistische Beiklang der

modernistischen Rede über den „Austausch von Figur und Grund“ will sich nicht einstellen: Sowohl die „Figur“ des mittleren Quadrates beziehungsweise seiner geometrischen Kompartimente wie auch der „Grund“ des massiv umgrenzten, von schwarzen Balken geradezu eingebunkerten Quadrates des hellen Bildgrundes verweisen auf Strafachitekturen, während eine „Figur“ im Sinn eines dargestellten Ich nicht zu sehen ist. Ganz wie bei Foucault dominiert hier kein personales Subjekt, sondern zum Sujet wird eine anonyme Struktur, deren bildliche Gestalt das Gefängnis ist.

Die formalen Ambivalenzen von „Figur“ und „Grund“ waren in den Bildgeometrien eines Albers (Abb. 2) und Mondrian (Abb. 5) als kalkulierte Irritationen eingesetzt worden, um die vermeintlich erstarrte Wahrnehmung der Betrachter vital zu verlebendigen – bei Halley sind diese formalen Ambivalenzen zum Ausdruck einer unaufhebbaren Aussichtslosigkeit geworden. Beide Deutungen – Darstellung eines Gefängnisses aus einer Mikroperspektive, eines massiv gesicherten und bewehrten Zellenfensters als pars pro toto oder Darstellung eines Straflager-Grundrisses in der Totale einer Makroperspektive – erweisen sich als scheinbare Alternativen, denn beiden Sehweisen gleichermaßen erweist sich die Geometrie als Gefängnis. Die zitathaft aufgerufene „reine Form“ der modernistischen Malerei erscheint als Echo einer Sklerotisierung der Lebenswelt im Gitter einer ubiquitären Geometrie.

Die mit einer gewissen allegorischen Brachialität durch den Titel Prison gestützte Interpretation des Zusammenhangs von Formzitat und mimetischer Deutung führt auf das Prinzip des *Modernisme Noir* hin, das modernistische Reinheitsgebot der reinen Form mittels einer doppelten Nachahmung zu überschreiten, in der sowohl utopisch konnotierte Formen-Formeln des Modernismus (vgl. Imdahl 2004) als auch dystopische Elemente der gesellschaftlichen Realität nachgeahmt werden. Mag man auch der theoretisch vorgetragenen These einer totalitären Beherrschung der Welt durch die Geometrie widersprechen, so ist auf der Ebene des Bildes das Ineinandergreifen von formaler und inhaltlicher Ambivalenz allerdings ebenso pointiert wie überzeugend zugespitzt. Vor dem Hintergrund der Überlegungen zum Gefängnis, die Michel Foucault entwickelt hatte, ist gerade diese Ambivalenz bis ins Detail konsequent. Es ist das Schema einer aufgeklärten und selbstgewissen, einer schlechthin autonomen Subjektivität (in deren Geiste das Autonomieverständnis des Modernismus steht), das hier problematisch wird. Halley hält noch ausdrücklicher als Foucault an demjenigen fest, das er kritisiert.

Er setzt das geometrische Hard-Edge des konstruktiven Modernismus und Minimalismus als Neo Geo fort.

Insofern ist die Gefängniszelle, die er malt, auch eine Allegorie der Kunst selbst. Für Halley ist ihre eigene Logik allzu untrennbar mit der Ideologie reiner Form verknüpft. Die Ursachen, die gerade diese Logik so problematisch werden lassen, sind in ästhetischer Praxis gar nicht zu lösen. Offen bleibt insofern die Frage: Wohin führt der Blick durch Halleys Gitter hindurch, aus der Zelle hinaus?

3. Weißer Würfel – Weiße Folter (Gregor Schneider)

Als Rosalind Krauss vom Raster als einem Ausdruck der Ghettoisierung der Kunst sprach, bezog sie sich zwar nicht ausdrücklich auf die architektonische Konstellation, die sich mit der Präsentation der Kunst des Modernismus verbindet. Implizit spielt sie jedoch darauf an. Denn dieses Ghetto ungegenständlicher, radikal autonomer Kunst ist durch den Begriff des White Cube architektonisch konkretisiert und bald auch kritisiert worden. Diese Kritik des institutionellen und architektonischen Rahmens als Bedingung moderner Kunst hat eine lange Tradition, die von Marcel Duchamp über Daniel Buren und Andrea Fraser führt und diverse Fluchtversuche aus dem White Cube motiviert hat. In jüngerer Zeit erschien Gregor Schneider auf dieser Liste institutionskritischer Kunst.

Gregor Schneiders Auseinandersetzung mit dem modernen Strafsystem knüpft dabei in zweifacher Hinsicht genau an Halley und Foucault an. *Erstens* ist seine Version der Institutionskritik ein ausdrücklicher Nachweis der impliziten Beziehung zwischen White Cube und Gefängnis. Gregor Schneider leistet somit für den Würfel, was Peter Halley für das Raster geleistet hatte. Beide „Urformen“ scheinen ihre durchaus zeitgenössischen Vorbilder im modernen Strafvollzug, in der Struktur der Foucaultschen Disziplinargesellschaft zu finden. Analog ist auch die Struktur der visuellen Argumentation. Das Weiß des Modernismus, auf den angespielt wird, färbt sich noir. *Zweitens* setzt sich auch Schneider demselben Widerspruch aus, der schon für die Diskussion von Foucault und Halley eine Rolle gespielt hatte. Denn auch Schneider bleibt im Gefängnis und operiert nicht vom Standpunkt eines unschuldigen Außen, das einen ungetrübten Blick ästhetischer, politisch unverdächtigster Unmittelbarkeit ermöglichen würde. Auch darin besteht sein besonderer paradigmatischer Wert zur Bestimmung des *Modernisme Noir*.

Seine vieldiskutierte Installation „Weiße Folter“ (2007; K 21 – Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Abb. 6: Der Gang) ist jedoch keine bildlich zweidimensionale, sondern eine installativ dreidimensionale Gefängnisdarstellung. Hinsichtlich ihrer räumlichen Eigenschaften ist sie somit sogar mehr als bloße Darstellung: Sie ist nicht nur ein Bild, sondern sie ermöglicht die räumlich konkrete Erfahrung eines Gefängnismodells im Maßstab 1:1. Insofern vollzieht sie den Schritt vom Bild zur tautologischen Werkpräsenz, den einst die Minimal Art als eine Steigerung der Bildstrategien der New York School vollzogen hatte (vgl. Egenhofer 2008, 76). In Schneiders Installation wird der Besucher durch einen labyrinthischen und klaustrophobischen Parcours aus begehbaren Räumen geleitet, der sich immer wieder wie von selbst schließt und vielerorts auch verschlossen bleibt. Einige Türen lassen sich öffnen, andere nicht. Der Betrachter ist anonymisierten Direktiven ausgesetzt, die scheinbar der Raum selbst inszeniert, ein Raum, in dem Routinen außer Kraft gesetzt sind und fortwährend Überraschungen bevorstehen.

Aber nicht nur klaustrophobische Verunsicherung in einem fremdbestimmten Raumgefüge, sondern auch Vereinzelung ist ästhetisches Programm: Idealerweise wurde der Einlass immer nur einer Person gewährt, um die Desorientierung und den phobischen Charakter der Architekturen zu steigern. Ein Umkehren war nicht vorgesehen. Im vorgegebenen Parcours vollzieht der Betrachter die Linearität einer notwendigen Entwicklung.

Dunkelrote, formal reduzierte Schiebetüren flankieren die in kaltem Licht beleuchteten Gänge, hinter denen sich manchmal schwere, türkisgrüne Metallporten mit Gittereinsätzen befinden. Wo eine der Schiebetüren, von denen jeweils unbestimmt ist, wo und ob sie sich überhaupt öffnen lassen, tatsächlich nachgibt, gibt sie den Blick auf Zellen frei, die jeweils ein dünnes Polster unter einer schießschartenartigen Öffnung und (an der gegenüberliegenden Wand) eine formal reduzierte, funktionale Toilette enthalten (Abb. 7). Hinzu kommen noch einige Sonderräume: ein schalltoter Raum, ein verdunkelter Raum, ein Kühlraum.

All dies sind explizite Zitate, wenn nicht sogar Ready-mades, die auf das Gefangenenlager von Guantánamo verweisen. Metallporten und Toiletten sind in der Tat beim selben Lieferanten, der auch das Straflager versorgt, bestellt worden.

Wer sich sonst im *White Cube* zuhause fühlt, wird von Gregor Schneider ins Gefängnis eingeladen. Die Verknüpfung von Kunst- und Strafsystem ist die Pointe dieser Arbeit. Ausdrücklich ambivalent im Sinne eines *Modernisme*

Noir wird dieses ästhetische Projekt dadurch, dass sich dieser Parcours – im selben Modus einer „doppelten Mimesis“ oder doppelten Codierung, die auch die Arbeit von Peter Halley gekennzeichnet hatte – gleichermaßen auf die Welt des Faktischen und auf die Welt der Kunst (ebenen jenen *White Cube* des Museums und jene *White Box* der Installationskunst) bezieht. Warum finden sich an der Wand einer Zelle zwei schneeweiße Tableaus, monochrome Flächen, die denen ähneln, mit denen sich die *New York School* etwa in Arbeiten Robert Rymans selbst zugleich abgeschafft und überboten hat? Warum erinnern die geglätteten Oberflächen so stark an die Tradition der *specific objects*? Die Korridore an Bruce Nauman?

Weiße Folter ist nicht nur eine Darstellung und Rekonstruktion der Methoden weißer Folter, die sich wesentlich mittels klinischer Kälte und berechnender Abstraktion vollzieht. Schneiders Arbeit ist zugleich eine Kommentierung des klassischen Ausstellungskontextes und modernistischer Ausdrucksformen, zu denen sie sich in einer prekären Spannung befindet. Isolierte Zellen mit einer aseptischen, bis an die Grenze des Pathogenen geführten Transparenz – diese Eigenschaften sind es, die (Gefängnis-) Zelle und (weißen) Würfel verwandt erscheinen lassen. Auch die Präsentationsweise modernistischer Kunst erscheint in dieser Sichtweise als ein Ausdruck des Überwachungsdispositivs, das Foucault als Matrix der Moderne gekennzeichnet hatte.

Schneider bearbeitet somit ein doppeltes Thema: Strafsystem und Kunstsystem. *New York School* und *School of the Americas* werden aufeinander bezogen. *Weiße Folter* ist zugleich ein Nachbau des Gefangenenlagers mit Ready-made-Elementen und ein abgründiges Remake der Ästhetik minimalistischer Rauminstallation der sechziger Jahre. Es enthält optische Feinheiten, „state of the art“-Perfektionismen und stimmig-schöne Proportionen in der Konsequenz des Modernismus und Minimalismus, die zugleich als Zitate der allerdings nicht mimetischen *Corridors* von Bruce Nauman (Abb. 8, *Green light Corridor*), der *specific objects* Donald Judds, als Anspielung auf Dan Graham, Robert Irwin oder Maria Nordman verstanden werden können.

All diese Figuren eiskalter Entortung im *White Cube* waren bereits zuvor bekannt. Die Lichträume von James Turrell (Abb. 9, *Inner Way* 2001) etwa haben Vergleichbares vorexerziert, ohne damit jedoch irgendeine offene politische Referenz zu verknüpfen.

Die Perfektion und Selbstevidenz des Formalen wird bei Schneider jedoch deutlich gestört: Schneiders Folterparcours lässt relevante Details aus. Lebens- und Leidensspuren sowie technische Installationen wie Wasserhähne,

Steckdosen usw. sind ausgespart. Die Räume Schneiders verweisen so auf die Differenz von faktischer Realität und fiktionalem Modell.

Dass dieses Modell als ein Idealbild funktioniert, unterstreicht nur die pathogenen Züge eines perfekt rationalen Schemas, das ungeachtet aller Opfer appliziert wird und das in Schneiders Parcours unheimlich wird. „Unheimlich“ ist hier ein wichtiges Stichwort. Freud erkannte in der Urangst, eingeschlossen oder lebendig begraben zu sein, einen Prototyp des Unheimlichen (vgl. Cixous 1976, 544 f.). In diesem Sinn ist die perfektionistische Rauminstallation in der Tat nicht ungestört als „künstlerische Arbeit“ wahrnehmbar – nicht nur wegen des Wissens um das „ikonographische Sujet“ Guantánamo, sondern auch wegen der Sanitärinstallationen und des Freigang-Käfigs, die als *objets trouvés* in die formvollendeten beziehungsweise formvollstreckenden Raumfluchten eingefügt worden sind, aus deren Abfolge über Eck sich der beklemmend-labyrinthische Charakter des Parcours ergibt. Diese Dramaturgie der sich scheinbar zufällig öffnenden und verschließenden Räume manifestiert das vollständige Ausgeliefertsein.

Wie bei Foucault und Peter Halley gilt: Auch Gregor Schneider kommt aus dem Gefängnis des Modernismus nicht heraus. Das Raumdesign der *Weißes Folter*, in dem zahllose *specific objects* zitiert werden, ist mit größter Präzision und einem gehörigen Maß an Empathie durchgeführt. Zugleich wird formale Abstraktion als ein weiterer Ausdruck „bürgerliche Kälte“ (Adorno 1944, 83) und damit als Bedingung oder zumindest Zwilling perfektionierter Folter denunziert. Auch Schneiders Haltung ist die eines performativen Widerspruchs; auch Schneider kritisiert, woran er festhält. Der konzeptuelle Zusammenhang ist insofern der einer *Inversion* der institutionenkritischen Geste. Anders als jene avantgardistischen ‚Heroen‘ institutionskritischer Kunst wie Hans Haacke, die das Museum und die modernistische Formensprache entweder hinter sich lassen oder deren „Außen“ thematisieren, um eine moralische Anklage zu formulieren, rekurriert Schneider radikal auf das modernistische Erbe. Schneider postuliert eine Komplizenschaft von Kunst und Strafsystem. Für ihn gibt es das Außen nicht, das einen ästhetisch unschuldigen Blick erlauben würde. Beides verbindet ihn strukturell mit der postformalistischen Malerei Peter Halleys. Sowohl Halley als auch Schneider üben eine Kritik am Modernismus mit modernistischen Mitteln – eine nicht bloß formal „selbstreflexive“ sondern auch selbstkritische Arbeit am Modernismus und zugleich eine innerkünstlerisch unlösbare Aporie.

Adorno sprach einmal davon, dass moderne Kunst „ihren Scheincharakter abschütteln [wolle], wie Tiere ihr angewachsenes Geweih“ (Adorno 1970, 158). Peter Halley und Gregor Schneider machen dieselbe Erfahrung am Gefängnis des Neo Geo und des Retro-Modernismus: Um wahrhaft hinaus zu kommen, müssten sie anderes machen als – moderne Kunst, deren kraftvollste Entwicklung in Modernismus und Minimalismus, ihrer eigenen Analyse zufolge, untrennbar mit dem Gefängnis verstrickt ist. Ein solches Anderes der Kunst, ganz ohne Geweih, wäre eine Politik, die sich nicht als Fortsetzung der Kunst mit anderen Mitteln begreift. Eben weil Kunst in diesem Sinne nicht politisch sein kann, weil sie in ihrem eigenen ästhetischen Gefängnis bleibt, stellen Halley und Schneider die Aporien der Kunst mittels einer Struktur des performativen Widerspruchs fortwährend aus.

Literatur:

- Adorno, Theodor W. (1944): *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann, Bd. 4, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1974.
- (1970): *Ästhetische Theorie*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann, Bd. 7, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1974.
- Blum, Gerd (2008): „*Fenestra prospectiva*.“ *Das Fenster als symbolische Form bei Leon Battista Alberti und in Urbino*, in: Joachim Poeschke, Candida Syndikus (Hrsg.), *Leon Battista Alberti. Humanist, Kunsttheoretiker, Architekt*, Münster 2008, S. 77–122.
- Cixous, Hélène (1976): *Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud's Das Unheimliche (The „Uncanny“)*, in: *New Literary History*, Vol. 7, No. 3, *Thinking in the Arts, Sciences, and Literature* (Spring, 1976), pp. 525–548.
- Egenhofer, Sebastian (2008): *Abstraktion, Kapitalismus, Subjektivität. Die Wahrheitsfunktion des Werks in der Moderne*, München: Fink.
- Foucault, Michel (1976): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt/M. (Suhrkamp).
- (1977): *Das Auge der Macht* (Gespräch), in: ders.: *Schriften*, Bd. 3, a.a.O., S. 250–271.
- (1978): *Die Einbindung des Krankenhauses in die moderne Technologie* (Vortrag), in: ders.: *Schriften*, Bd. 3, a.a.O., S. 644–660.
- Glacken, Clarence J. (1967): *Traces on the Rhodian Shore. Nature and Culture in Western Thought from Ancient Times to the End of the Eighteenth Century*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press (Reprint 1990)
- Habermas, Jürgen (1985): *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt/M. (Suhrkamp).
- Halley, Peter (1982): *Notes on the paintings*, in: ders.: *Collected Essays 1981–1987*. Zürich und New York 1988.
- (1983): *Statement*, in: ders.: *Collected Essays 1981–1987*. Zürich und New York 1988.
- (1988): *The deployment of the geometrics*, in: ders.: *Collected Essays 1981–1987*. Zürich und New York 1988.
- (1999): *Geometry and the social*, in: ders.: *Recent Essays 1990–1996*. New York, Paris u. Turin 1999.
- Hartle, Johan Frederik (2006): *Der geöffnete Raum. Zur Politik der ästhetischen Form*, München: Fink.

Honneth, Axel (1985): *Kritik der Macht: Reflexionsstufen einer kritischen Gesellschaftstheorie*, Frankfurt/M. (Suhrkamp).

Imdahl, Georg (2004), *Die Abstraktion und ihre Nachahmung*, in: Dieter Ronte/ Christoph Schreier (Hrsg.), *Still Mapping the Moon*, AK Kunstmuseum Bonn, S. 24–29.

Kögler, Hans Herbert (1994): *Michel Foucault*, Stuttgart (Metzler).

Krauss, Rosalind (1979): *Grids*, in: *October*, Vol. 9, (Summer, 1979), S. 50–64.

Mümken, Jürgen (1997): *Die Ordnung des Raumes. Die Foucaultsche Machtanalyse und die Transformation des Raumes in der Moderne*, Pfungstadt/Bensheim (Ergon).

Nietzsche, Friedrich (1988): *Götzendämmerung*, in: *ders.: Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in fünfzehn Bänden, hg. von G. Colli und M. Montinari, München/Berlin/New York (de Gruyter/dtv), Bd. 6.

Rajchman, John (2000): *Foucaults Kunst des Sehens*, in: Holert (Hg.), *Imagingengineering*, a.a.O., S. 40–63.

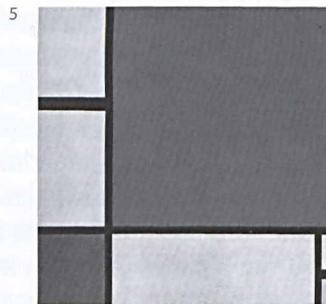
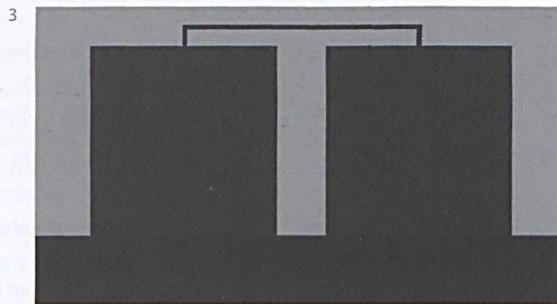
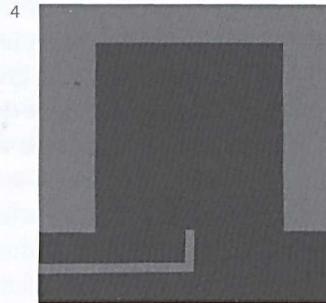
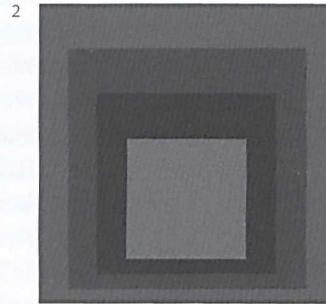
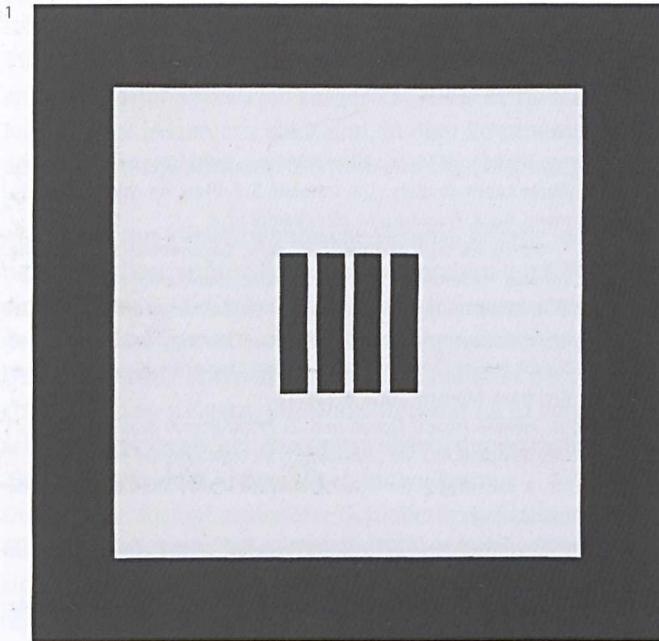
Schröder-Augustin, Markus (2001): *Literatur und Kunst im Werk Michel Foucaults*, Berlin (dissertationen.de).

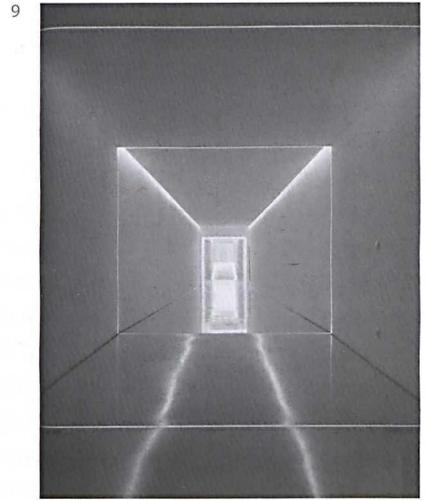
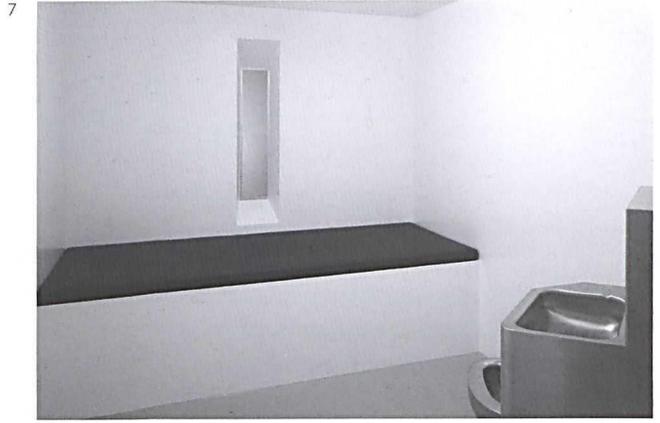
Sennett, Richard (1995): *Fleisch und Stein. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation*, Berlin (Berlin Verlag).

Sloterdijk, Peter (2004): *Sphären III. Schaum. Plurale Sphärologie*, Frankfurt/M. (Suhrkamp).

Smolik, Noemi (1999): Peter Halley: Das Werk als eine Superstruktur. *Kunstforum International* 145, Mai–Juni 1999, S. 305–311.

Thürlemann, Felix (2003): Im Schlepptau des großen Glücks: Die doppelte Mimesis bei Albrecht Dürer, in: Erika Greber und Bettine Menke (Hrsg.), *Manier – Manieren – Manierismus*, Tübingen: Narr.





- 1 Peter Halley, "Prison", acrilico, colla acrilica day & Roll-a-TEX su tela, 162,5 x 162,5 cm, 1985, New York, Collection Metro Pictures
Peter Halley, „Prison“, Acryl, Day-Glo acrylic & Roll-a-TEX auf Leinwand, 162,5 x 162,5 cm, 1985, New York, Collection Metro Pictures
- 2 Josef Albers, "Homage to the Square: Tempered Ardor", olio su pannello di truciolato, 1950, Bottrop, Josef Albers Museum
Josef Albers, „Homage to the Square: Tempered Ardor“, Öl auf Hartfaserplatte, 45 x 45 cm, 1950, Bottrop, Josef Albers Museum
- 3 Peter Halley, "Black Cells with Conduit", acrilico, colla acrilica day & Roll-a-TEX su tela, 162,5 x 325 cm, 1986
Peter Halley, „Black Cells with Conduit“, Acryl, Day-Glo acrylic & Roll-a-TEX auf Leinwand, 162,5 x 325 cm, 1986
- 4 Peter Halley, "Black Cells with Conduit", acrilico, colla acrilica day & Roll-a-TEX su tela, 160 x 160 cm, 1985
Peter Halley, „Black Cells with Conduit“, Acryl, Day-Glo acrylic & Roll-a-TEX auf Leinwand, 160 x 160 cm, 1985
- 5 Piet Mondrian, "Komposition mit Rot, Blau und Gelb", olio su tela, 51 x 51 cm, 1930, collezione privata
Piet Mondrian, „Komposition mit Rot, Blau und Gelb“, Öl auf Leinwand, 51 x 51 cm, 1930, Privatsammlung

- 6 Gregor Schneider, "Tortura bianca" (dettaglio, corridoio), installazione spaziale, 2007, Düsseldorf, K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.
Gregor Schneider, „Weisse Folter“ (Detail: Der Gang), Rauminstallation, 2007, Düsseldorf, K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.
 Foto: Achim Kukulies © Gregor Schneider/VG Bild-Kunst, Bonn 2007
- 7 Gregor Schneider: "Tortura bianca" (dettaglio, servizi igienici), installazione spaziale, 2007, Düsseldorf, K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.
Gregor Schneider, „Weisse Folter“ (Detail: eine Toilette), Rauminstallation, 2007, Düsseldorf, K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.
 Foto: Achim Kukulies © Gregor Schneider/VG Bild-Kunst, Bonn 2007

- 8 Bruce Nauman, "Dream Passage (Version II)", 1983, legno, 2 tavoli di acciaio, 2 sedie di acciaio, 12 tubi di neon gialli, 8 bianchi e 8 rossi, 1200 x 106,5 bzw. 286,5 x 247 cm, Schaffhausen, Hallen für neue Kunst.
Bruce Nauman, „Dream Passage (Version II)“, 1983, Holz, 2 Stahlische, 2 Stahlstühle, 12 gelbe, je 8 weiße und rote Neonröhren, 1200 x 106,5 bzw. 286,5 x 247 cm, Schaffhausen, Hallen für neue Kunst.
 Crediti grafici/Abbildungsnachweis: Coosje van Bruggen: Bruce Nauman, Basel 1988
- 9 James Turrell, "Inner Way", installazione luminosa, 2001, diversi materiali, Münchener Rückversicherungs-Gesellschaft
James Turrell, „Inner Way“, Lichtinstallation, 2001, verschiedene Materialien, München, Münchener Rückversicherungs-Gesellschaft