

## Jutta Held · Minimal-art – eine amerikanische Ideologie

Ausgangspunkt für diese Untersuchung sind im wesentlichen nur die Objekte und die Theorie der beiden amerikanischen ›minimal-artists‹ *Robert Morris* und *Donald Judd*, die diese Kunstrichtung besonders prononciert vertreten und damit auch von philosophischer Seite entwickelte kunsttheoretische Überlegungen angeregt haben.

Sowohl Judd als auch Morris, 1928 und 1931 geboren, haben Kunstgeschichte studiert, und das bedeutet in New York, wo noch heute deutsche Emigranten und von ihnen ausgebildete Kunsthistoriker lehren, vor allem eine Auseinandersetzung mit europäischer Kunst, die sich denn auch in den Theorien wie in den Objekten selbst spiegelt.

1963 hatten Morris und Judd beide ihre erste Einzelausstellung in der Green Gallery in New York, und damit war die neue Kunstrichtung, die sie vertraten, kreiert. Ihre Bezeichnung, Minimal-art, mit der das Minimum an formaler Strukturierung der Objekte dieser Künstler gekennzeichnet wird, wurde von dem Philosophen Richard Wollheim in einem Aufsatz von 1965 geprägt.<sup>1</sup> 1966 fand im Jewish Museum in New York die Ausstellung ›Primary Structures‹ statt, auf der Morris und Judd neben weiteren Objektemachern ähnlicher Ausrichtung vertreten waren. Durch diese Ausstellung wurde die neue Kunstrichtung der Minimal-art endgültig in der New Yorker Kunstwelt sanktioniert.

Morris und Judd begannen beide als Maler. Judd schließt 1961 an die Richtung der geometrisierenden abstrakten Malerei an, die unter den jüngeren Künstlern vor allem Stella seit Ende der 50er Jahre entwickelt hatte. Stella war dabei vor allem von Newmans Bildern ausgegangen. Dieser hatte schon in den 50er Jahren, als die Mehrzahl der amerikanischen abstrakten Maler ›Action painting‹ in der Nachfolge Pollocks und de Koonings betrieb, in einem geometrisierenden Stil gemalt, dessen Bildelemente im Vergleich zu Mondrian stark reduziert sind. Newman gilt den jüngeren abstrakten Künstlern, die zur Minimal-art tendieren, daher als ihr Altmeister. Stella und die in gleicher Richtung arbeitenden Maler verstehen ihre Bilder als Gegenentwurf zum abstrakten Expressionismus, dessen Präention, unmittelbarer Ausdruck des malenden Individuums, eine Art Psychogramm zu sein, sie verwerfen. Aber auch die geometrischen Kompositionen Mondrians lehnen sie ab, sogar sehr viel schroffer als die expressionistische abstrakte Malerei ihrer amerikanischen Landsleute, nicht zuletzt deshalb, weil sie sich von seiner Malerei dennoch letztlich herleiten.

Judd geht von dieser Malerei mit parallel angeordneten Streifen 1962 zu Wandreliefs über. Grund für diesen Wechsel von Darstellungen auf der Fläche zu drei-



dimensionalen Gebilden war vor allem sein Bestreben, jede Art von Illusionismus und die Unterscheidung zwischen Darstellung und darstellenden Mitteln aufzugeben.<sup>2</sup> Schon die reduzierten Streifenbilder von Newman, Noland oder Stella hatten zum Ziel, das Bild als bemalten Gegenstand, als Objekt, zur Geltung zu bringen, statt als Vehikel imaginärer Welten. Die gleichmäßigen Streifen werden bis zum Bildrand durchgezogen, damit nicht eindeutig entschieden werden kann, welcher Teil des Bildes Grund und welcher die darauf applizierte Figur ist. Damit soll verhindert werden, daß die Bildelemente als räumlich gegeneinander abgehoben gesehen werden können, das heißt, auch ein Minimum an möglicher illusionistischer Wirkung soll ausgeschaltet werden. Dennoch ließ sich die Zweiteilung in Bildträger und darauf gemalter Bildwelt innerhalb der Malerei nicht völlig überwinden, ein Minimum dieser Verdopplung blieb. In der dreidimensionalen Kunst ist dagegen jede Form konkret und nach der Theorie der Minimalisten nichts als sie selbst.<sup>3</sup>

Vom Typ des Wandreliefs leiten sich Judds Wandboxen her, deren geometrisierte Formen er in horizontalen oder vertikalen Reihen identisch wiederholt. Diese Reihen bestehen aus einzeln an die Wand applizierten Teilen, oder sie bilden ein zusammenhängendes Relief, wobei Zwischenräume und Vorsprünge in bestimmten Proportionen zu- beziehungsweise abnehmen können. Seit 1963 stellte Judd auch einzelne, freistehende Boxen her, die den von ihm angestrebten statischen Eindruck stärker vermitteln als die Wandreihen. Diese kistenartigen Objekte haben vorwiegend reine Quaderform, mit sichtbarem oder unsichtbarem Inneren, häufig ohne Bodenplatte, zuweilen auch mit einer zurückgesetzten Deckplatte, so daß die Stärke der Kanten sichtbar ist und deutlich wird, daß die Wände der Boxen nur eine dünne Haut um das Innere bilden.<sup>4</sup>

Bei Morris ist der Übergang zu den Primärstrukturen weniger kontinuierlich aus seiner Malerei entwickelt als bei Judd. 1961 verfertigte er die ersten stark reduzierten Objekte, die zum Teil, obwohl Morris den Zusammenhang seiner Objekte mit einer kunsthistorischen Tradition leugnet, die Auseinandersetzung mit Brancusis säulenartigen Monumenten zeigen.<sup>5</sup> Im Unterschied zu Brancusi lehnt Morris wie auch die übrigen Minimalisten jedoch organische Formen ab, die die schwelenden, kurvigen Umrisse der Brancusischen Plastik imitieren.

1964–1966 verfertigte Morris die Serie der grauen Polyeder, unter denen sich Würfel, Quader, Pyramiden und L-förmige Winkelhaken befinden. Diese geometrisierten Objekte können in verschiedener Weise aufgestellt werden. Dieselben Quader und Würfel kombiniert Morris zum Beispiel zu verschiedenen Mustern, indem er sie einmal eng aneinanderfügt oder aber regelmäßige Zwischenräume zwischen den Einzelteilen frei läßt. Er setzt eine geschlossene Form, zum Beispiel



ein zylinderförmiges Gebilde, auch aus zwei in sich weniger selbständigen Teilen zusammen, die jedoch nicht lückenlos aneinandergefügt werden. Diese Kombinationen kompliziert Morris mit den 1967 bei Castelli ausgestellten Stücken, die aus mehreren ungleichen Typen von Elementen gebildet, jedoch zumindest in einer Achse symmetrisch zueinander geordnet sind und teilweise Amphitheatern ähnlich sehen. Sie können zu verschiedenen Gebilden kombiniert werden, indem einige Elemente ausgeschaltet werden.<sup>6</sup>

Die frühesten reduktiven Objekte dieser beiden Künstler und ihre Ende der 60er Jahre geschaffenen unterscheiden sich vor allem in der Herstellungsweise und im Material. Die ersteren waren aus billigem, einfach zu beschaffendem Material gemacht, vorwiegend aus Holz und Sperrholz. Die Platten waren grob zusammenge nagelt.<sup>7</sup> Seit 1963 ging Judd zu Metallskulpturen über, später verwendete er auch Plexiglas mit Aluminiumfassung. Morris arbeitete nach Herstellung seiner ersten Objekte aus groben, unbearbeiteten Holzplatten mit glatt bemaltem Sperrholz, dann Stahlplatten, Plexiglas und Spiegelglas. Die Mehrzahl seiner späteren Polyeder ist aus Fiberglas hergestellt. Die Künstler bevorzugen also Kunststoffe mit glatten, makellosen Oberflächen. — Mit dieser Bevorzugung von Industriematerial geht gleichzeitig der Übergang zu maschineller Herstellung der Objekte überein. Die Künstler lassen ihre Objekte nach ihren Angaben industriell fertigen. Sie erhalten also präzise gearbeitete, standardisierte Gegenstände, während ihre ersten Werke starke Spuren des handwerklich Gefertigten zeigten und jeweils Einzelstücke waren. Erst mit diesen exakt gleichen Elementen kann Judd seine Reihen bauen und Morris seine Muster zusammenstellen. Es ist ein Zeichen ihres Erfolges, daß sich die Künstler nach ihren Ausstellungen von 1963 diese technische Herstellung in teuren Kunststoffen leisten können. Damit wird eine schnellere Arbeitsweise ermöglicht, die, wie Judd sagt, ein befriedigendes Gefühl des Fortschritts und Wandels erzeugt.<sup>8</sup>

Die Minimalisten sprechen wiederholt davon, daß ihre Objekte Gestalten bilden (wobei sie das deutsche Wort ›Gestalt‹ unübersetzt übernehmen). Die Reduktion der Plastik auf einfache, geometrisierte Objekte hat für sie den Sinn, starke Gestalt-Empfindungen beim Betrachter hervorzurufen. Die Form der Objekte soll mit einem Blick erfaßbar sein. Der Betrachter soll durch sein Vorwissen über Gestalten, das heißt Gebilde, die einfachen, regelmäßigen geometrischen Formen nahekommen, ergänzen können, was ihm in der Wahrnehmung nicht unmittelbar zugänglich ist. Er erlebt also keine Überraschung, wenn er um das Objekt herumgeht und die Rückseite betrachtet, wie das bei traditioneller Plastik, selbst noch bei David Smith, der Fall sein kann, ja, die Unterscheidung in Vorder- und Rückansicht wird sinnlos.



Sobald die Form des Objekts als Gestalt erkannt ist, hat der Betrachter alle Information über sie erhalten, sie soll nichts darüber hinaus sein.<sup>9</sup>

Um diese Erfassung der Objekte als Gestalten zu erleichtern, ist den Minimalisten die Anordnung ihrer Gebilde wichtig: Judd bringt seine Reliefs an der Wand in einer Höhe an, die es dem Betrachter ermöglicht, nicht nur die Vorderseite, sondern auch die Deckplatte oder aber die Unterseite der Boxen mühelos zu sehen, also ihre Dreidimensionalität und Proportion sofort zu erkennen. Morris stellt seine Polyeder so niedrig, direkt auf dem Boden auf und stimmt ihren Maßstab so ab, daß der Betrachter die gesamte Gestalt in Aufsicht überblickt, oder aber er hängt sie so hoch an der Decke des Raumes auf, daß er ihre Gestalt in Untersicht erfaßt. Seine Konstruktionen in Maschendraht erklärt Morris damit, daß dem Betrachter auch die Unterseite visuell zugänglich sein soll, so daß er die Form von allen Seiten durchschauen kann. Ein ähnliches Ziel verfolgt Judd mit seinen durchsichtigen Boxen in Plexiglas.<sup>10</sup> — Die Künstler rechnen mit dem Unterschied zwischen der vom Bewußtsein konzipierten, konstanten Form und der in der Wahrnehmung erfahrenen variablen Form — in der das Objekt von verschiedenen Standpunkten gesehen wird — und wollen diesen Unterschied bewußt machen.<sup>11</sup>

Mit diesen theoretischen Äußerungen rekurren Morris und Judd auf die Gestaltpsychologie. Nach deren Wahrnehmungstheorie sind bei jeder Wahrnehmung sogenannte dispositionelle Richtungskonstanten anzunehmen, die als eine Komponente in jedem momentan Erlebten mitwirken. Diese konstanten Ordnungstendenzen werden nicht als Nachwirkungen früherer, individueller Erfahrungen angenommen, sondern als »feste Verdrahtungen« im Hirn.<sup>12</sup> Sie werden im allgemeinen als anthropologische Konstanten verstanden, die also nicht historisch zu erklären sind. Nach Arnheim, der die Gestaltpsychologie als Grundlage seiner Kunsttheorie verwendet, sind sie die Bedingung für die Tatsache, daß uns Kunstwerke aller Zeiten und Kulturen potentiell verständlich sind.<sup>13</sup>

Diese strukturelle Disposition des psychischen Feldes bewirkt, daß das erlebte Gebilde eigengesetzlich gestaltet wird. Und zwar zielt diese Gestaltung auf geschlossene Konturierung und Symmetrie, auf geometrische, also einfache und regelmäßige Gestalten hin. Die von Wertheimer so benannte Prägnanztendenz bevorzugt geordnete Gestalten, sie zielt vom diffus Ganzheitlichen hin zum gestalthaften Ganzen, zur sogenannten »guten Gestalt«, die durch Gleichgewicht und Einfachheit charakterisiert ist.<sup>14</sup>

Dabei kann in der Wahrnehmung durch diese vorgegebene Tendenz die Wirklichkeit durchaus vergewaltigt oder verfälscht werden. Die angenommene Tendenz zur »guten Gestalt« deutet Bischof<sup>15</sup> als ästhetische Hypothese, die der Organismus grundsätzlich über die Wirklichkeit mache. Zwar wäre zu fragen, ob das so-



genannte Ästhetische dieser Tendenz nicht aus einem primär praktischen Bedürfnis abgeleitet ist. Wichtig ist in diesem Zusammenhang jedoch, daß diese These von einer dem Menschen quasi angeborenen ästhetischen Sehweise innerhalb der Gestaltpsychologie selbst vorgebracht worden ist. Die Künstler konnten also bei ihrer Übernahme dieser Theorie annehmen, daß sie sich auf dem Boden der Wissenschaft befinden.

Eine wichtige Bestimmung der Gestalt, ihre von Ehrenfels<sup>16</sup> festgestellte Transponierbarkeit — die er etwa am Beispiel der in verschiedenen Tonhöhen sich gleichbleibenden Melodie erklärt — übernimmt Morris bezeichnenderweise nicht für seine Theorie und Praxis. Er erwähnt ausdrücklich, daß er dieselben Gebilde nicht in verschiedenem Maßstab wiederhole.<sup>17</sup> In gleichem Maßstab wiederholt er seine Objekte nur so oft, wie er sie für die unterschiedlichen Aufstellungen benötigt. Er macht auch keine ›multiples‹, das heißt, es kommt ihm — jedenfalls während seiner hier untersuchten Kunstproduktion — trotz der reduzierten und standardisierten Form seiner Objekte auf deren Einmaligkeit und Einzigartigkeit an. Diesen noch mit früheren Schaffensweisen und -theorien verbundenen Anspruch auf Originalität der Realisate gibt Morris später allerdings auf, beziehungsweise verlagert ihn von den Endprodukten auf den künstlerischen Prozeß.<sup>18</sup>

Mit ihren Objekten intendieren die Minimalisten eine Anpassung an die nach Auffassung der Gestaltpsychologie in den Wahrnehmungsfeldern des Menschen herrschenden Tendenzen. Ihre Formen sollen den im psychischen Feld angenommenen ›patterns‹ entsprechen. Sie schaffen nicht etwa in bewußter Abweichung von dem durch die Wahrnehmung Erwarteten, wie es zum Beispiel Kandinsky tat, indem er gegen die herrschenden Gesetze von Gleichgewicht und Symmetrie bewußt verstieß, dadurch daß er zum Beispiel sogenannte schwere Formen in den als leicht empfundenen oberen Bildteil versetzte.<sup>19</sup> Die Informationen, die Morris' Objekte liefern, sollen dagegen genau dem in den Hirnen seiner Betrachter angeblich von Natur aus vorgegebenen Wissen entsprechen. Judd sagt<sup>20</sup>, daß seine Kunst von dem handelt, was er weiß, und das heißt, sie handelt von dem, was ihm an Wissen eingeboren ist. Denn jede explizite Aussage über die Realität außerhalb seiner selbst lehnt er ab.

Da es Morris darum geht, dem Betrachter anhand seiner Objekte allgemeingültige Wahrnehmungsvorgänge klarzumachen, ist er immer stärker an dem künstlerischen Prozeß Künstler—Objekt—Rezipient interessiert als an den Objekten selbst. Zur Zeit seiner Primärstrukturen sagt er zwar noch, daß keine Spuren des Machens in den Objekten hervortreten sollen<sup>21</sup>, daß sie also wie Urformen da sein sollen, ohne daß der Prozeß künstlerischer Produktion nachweisbar wäre. In die-



sen Jahren interessiert ihn nur der Aspekt der Rezeption des ästhetischen Prozesses. Erst später, bei seiner sogenannten Prozeßkunst<sup>22</sup>, spielen für ihn die künstlerische Aktivität und die Rezeption durch den Betrachter gleichermaßen eine Rolle, während die Objekte, auf die sich die beiderseitige Aktivität richtet, nur noch Mittel sind, beziehungsweise sich gar nicht materialisieren.

Morris will den Betrachter darauf aufmerksam machen, daß seine Wahrnehmung und Sinngebung eines Objekts nicht oder doch nicht ausschließlich durch dessen Form bestimmt wird, sondern durch seine Relation zum Betrachter.<sup>23</sup> Diese Feststellung läßt sich etwa an der Rezeption von Brancusis Säulen nachweisen. Sie wurden, obwohl sie formal wenig mehr boten als Minimal-art, doch leichter als Kunstwerke akzeptiert, da ihre Aufstellung der eines Monuments entspricht, das der durch die westliche Tradition legitimierte Prototyp der Plastik ist. Ein schräg über den Boden gelegter Balken von Morris wird dagegen weniger leicht als Kunstwerk rezipiert, da mit dieser Situation an keine künstlerische Tradition sinngebend angeschlossen werden kann. — Morris begründet diese unterschiedliche Rezeption allerdings wieder nicht derart historisch, sondern folgt der anthropologischen Argumentation Arnheims, der entsprechend der Gestaltpsychologie die Bevorzugung der Vertikalen in der Plastik mit der menschlichen Körperhaltung, beziehungsweise der Schwerkraft in Zusammenhang bringt.<sup>24</sup>

Den Sinn der Ausstellung seiner Objekte sieht Morris also darin, dem Rezipienten klarzumachen, daß die Werte, die dieser einem Kunstwerk zuschreibt, nicht in diesem selbst liegen, sondern durch die Perspektive des Betrachters bestimmt sind. Diese ist nach Morris weniger durch historische Traditionen konditioniert als durch konstante Wahrnehmungsgesetze.

Seine Objekte vermitteln keine Inhalte, die außerhalb der normalen Wahrnehmungserfahrung der Betrachter lägen. Sie stehen nicht, wie Kunstwerke nach idealistischer Tradition aufgefaßt wurden, als absolute Objekte für sich. Sie sind nicht aus ihren Kontexten, hier besonders dem ihrer Rezeption, isolierbar. Das wird formal wieder durch ihre Aufstellung bestätigt: sie sind nicht etwa durch eine Basis oder ein Podest wie alle traditionelle Plastik bis hin zu David Smith, vom umgebenden Raum und vom Betrachter isoliert, sie erheben sich nicht über ihn, sondern liegen ihm eher zu Füßen. Daß sie keine Welt für sich bilden sollen, macht Morris auch dadurch klar, daß er auf jede Binnenstruktur verzichtet. Eine meditative Haltung vor seinen Objekten und eine aus ihr entspringende immanente Interpretation würden ihnen nicht entsprechen.

Den positiven Ertrag dieser Demonstration durch die Primärstrukturen sieht Siegfried J. Schmidt, der in seiner Erklärung ästhetischer Prozesse von der Argumentation der Minimal-artists, insbesondere Morris' ausgeht, darin, daß dem Rezipienten die Mechanismen der Konstitution von Sinn klargemacht werden.<sup>25</sup> Er



gewinnt dabei nach Schmidt eine gewisse Freiheit vom Systemzwang. Diese Freiheit bleibt aber noch enger auf einen rein ästhetischen Bereich beschränkt, als das bei Schillers Bestimmung, der Schmidt im Grunde genommen folgt, der Fall ist.<sup>26</sup> Denn es werden nicht historische Inhalte und Traditionen, in denen das Publikum befangen sein mag, durch alternative Entwürfe relativiert. Im Gegenteil wird dem Betrachter mit dem Nachweis, daß alle künstlerische Produktion auf konstanten Gestaltgesetzen beruht, seine Sehweise nur bestätigt. Dem Betrachter wird bescheinigt, daß seine Seherfahrungen ebenso ästhetisch sind wie die vom Künstler objektivierten. Der ästhetische Prozeß beinhaltet nicht mehr als eine gegenseitige Bestätigung von Künstler und Rezipient. — Dieses Bewußtmachen angeblich angeborener Wahrnehmungsvorgänge, in denen der Betrachter immer schon Ästhetizität erfährt, hat allerdings, wie noch zu zeigen sein wird, durchaus eine konkrete gesellschaftliche Funktion.

Judd hat im Gegensatz zu Morris keine Theorie der Rezeption seiner Objekte entwickelt. Da er das Endresultat seiner Arbeit trotz dessen reduzierter Gestalt nicht als Mittel zum Zweck, sondern als Endzweck ansieht, ist für ihn dessen immanente Struktur wichtiger als für Morris. Zu ihrer Charakterisierung rekurriert er stärker auf einen anderen von der Gestaltpsychologie festgestellten Wahrnehmungsvorgang, den von der Relationierung von Ganzem und den Teilen innerhalb einer Gestalt. Den Satz der Gestaltpsychologie: Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile, bringen die Minimalisten, vor allem Judd und Stella, auf die verkürzte Formel: Das Ganze ist mehr als seine Teile, oder »The whole is it«<sup>27</sup>.

Diese Aussage bezeugt, daß die Minimalisten stärker an der ungegliederten, ganzheitlichen Gestalt und deren Wirkung interessiert sind, während in der Gestaltpsychologie eine Gestalt ein ausgeprägt gegliedertes Gebilde ist. Morris kommt dieser Vorstellung der Psychologie mit seinen aus verschiedenen Elementen zusammengestellten Gebilden näher, doch im allgemeinen fügt er — gerade ungleichartige — Teile, die ein Ganzes bilden, lückenlos zusammen, so daß die Elemente kaum eigenständig hervortreten.

Judd und Stella beziehen nun jedoch ihren Grundsatz »The whole is it« auch auf ihre stärker gegliederten Werke, Judd auf seine Progressionen und Stella auf seine symmetrischen Streifenbilder, und zwar mit Hilfe ihrer Begriffe »relational« und »non-relational«. Die Struktur ihrer eigenen Werke bezeichnen sie als nicht-relational, das heißt, die Teile sind nach dieser Theorie nicht wie in der sogenannten relationalen Kompositionsweise der gesamten bisherigen westlichen Malerei, einschließlich der geometrischen Abstraktion Mondrians, vielfältig aufeinander bezogen und gegeneinander ausbalanciert, sondern sie sind angeblich ohne Bezug zueinander gereiht. Das Ganze ist insofern vorrangig da, »in one shot«, wie Judd



sagt<sup>28</sup>, als es sich konsequent aus dem einmal konzipierten Schema der Reihung ergibt. Die Teile passen sich diesem Schema des Ganzen vollkommen ein. Judd und Stella lehnen ausdrücklich diejenige Kompositionsweise ab, die sie noch für Mondrian typisch finden, in der Einzelteile gegeneinander ausgespielt werden und die Judd so charakterisiert: »the idea of taking some little part down here to adjust it to balance some big part down there«. Dasselbe drückt Stella so aus: »we do not try to jockey everything around«.<sup>29</sup>

Dies Prinzip des sogenannten ›non-relational‹, das heißt der schematischen Reihung, ist auch der Hauptunterschied zwischen der Minimal-art und den späteren Skulpturen von David Smith, der als einer der Anreger der Minimal-art gilt. Die standardisierten, industriell angefertigten Elemente mit glatter Oberfläche und fehlender Binnenstruktur hatte auch Smith schon verwendet. Jedoch beschränkt er sich gerade nicht auf vollkommen gleiche Elemente, und die Zusammenfügung der Teile ist nicht völlig schematisiert.<sup>30</sup>

Mit ihrer Forderung eines Kunstobjekts als einer unteilbaren Ganzheit, die nur durch das Prinzip der nicht-relationalen Strukturierung untergliedert werden darf, wenden sich die Amerikaner gegen eine als europäisch bezeichnete Kompositionsweise, die sie hierarchisch und willkürlich nennen. Die Teile haben in einer solchen traditionellen Komposition, etwa einem Mondrianschen Bild, unterschiedliche Funktion im Ganzen, ihre Ordnung hängt von der Willkür des Künstlers, das heißt von seinem Stil und Geschmack ab. Diese relationale Kompositionsweise basiert nach Meinung der Minimalisten auf der Annahme einer anthropozentrischen Weltordnung, sie entspricht der anmaßenden idealistischen Vorstellung europäischer Denker, nach der die Realität einer vom Menschen konzipierten Ordnung unterliegt. Letztlich prätendiert sie einen globalen, metaphysischen Erklärungsversuch. Sie spiegelt schließlich die europäische, hierarchisch gegliederte Gesellschaftsordnung. Die amerikanischen Künstler wenden sich gegen jede das Faktische in Zusammenhänge bringende Theorie, sowohl auf künstlerischem Gebiet als auch, und dies erst recht, gegen Theorien, die sich darüber hinaus auf umfassendere, gesellschaftliche Tatbestände beziehen. Den gesamten Verweisungscharakter der traditionellen Kunst lehnen sie damit ab.<sup>31</sup>

Diese Äußerungen sind — wenn auch nicht explizit — vom logischen Neopositivismus abgeleitet. Nach der radikalen Sprachkritik besonders des frühen Wittgenstein sind alle über einfache Tatsachenaussagen hinausführenden Sätze sinnlos. Wie die Philosophie sich, statt Aussagen über die reale Welt zu machen (für die vornehmlich die Naturwissenschaften zuständig sind), auf Sprachanalysen beschränken soll, so fordern die Minimalisten für die Kunst eine Beschränkung auf deren Syntax, die in früherer, semantischer Kunst, nur darstellerisches Mittel war.



Läßt man hier unberücksichtigt, wie weit diese Aussagen auf die europäische künstlerische Produktion zutreffen, die von den Minimalisten von Poussin bis Mondrian als dem gleichen Prinzip unterliegend interpretiert wird, so bleiben in dieser Theorie doch auch Unstimmigkeiten, soweit sie die eigene Produktion der Amerikaner betrifft.

Die Unterschiede zwischen der sogenannten relationalen und der nicht-relationalen Kompositionsweise scheinen nicht derart fundamental zu sein, wie die Minimalisten wahrhaben wollen. Die Teile eines Werkes stehen auch dann in Beziehung zueinander, wenn diese Relation schematisiert worden ist, alle Teile gleichgewichtig sind und keines vor den übrigen hervortritt. Man kann zwar vom Abbau der Hierarchien und von einer ›Demokratisierung‹ der Komposition sprechen, aber inwiefern das Ganze mehr sein soll als die Summe seiner Teile, ist gerade bei Judds Progressionen und Stellas Streifenbildern nicht einsichtig. — Morris lehnt daher Progressionen auch mit dem Hinweis ab, daß durch sie prinzipiell die traditionelle Kompositionsweise wieder ins Spiel komme.<sup>32</sup>

Obwohl sich Judd ausdrücklich als Anti-Rationalisten bezeichnet, steht er doch erkenntnistheoretisch mit seiner Berufung auf die Wahrnehmungstheorie der Gestaltpsychologie auf dem Boden des Rationalismus. Beide gehen, wie auch der letztlich eine idealistische Position vertretende Positivismus, von der Annahme eingeborener, beziehungsweise vom Geiste erzeugter Ideen aus. Die Wahrheiten des Bewußtseins sind nach Descartes die Instanzen, die die Wahrnehmungen rationalisieren. Die Gestaltpsychologie nimmt, wie erwähnt, autonome Gestalttendenzen im Hirn an, durch die die zunächst chaotischen Reize strukturiert werden.<sup>33</sup> Die Minimalisten verstehen ihre Gebilde als Projektionen dieser eingeborenen Ordnungstendenzen, gleichsam als Verlängerungen ihres Organismus. Sie sollen dagegen kein Modell der Außenwelt sein, wie es Mondrian bei aller Abstraktion noch für seine Bilder in Anspruch nahm.<sup>34</sup> Die Minimalisten intendieren keine Auseinandersetzung mit der objektiven Realität. Sie übernehmen die agnostizistische Position des frühen Neopositivismus. Dieser Verzicht auf eine Theorie über die Außenwelt ist mit der widersprüchlichen Behauptung, einen Anti-Rationalismus zu vertreten, gemeint, den Judd folgendermaßen erklären läßt: »If there is nothing to relate, then you cannot be rational about it, because it's just there.«<sup>35</sup> Damit sind die Konsequenzen dieser vorgeblichen Theorielosigkeit benannt: sie läuft darauf hinaus, das faktisch Gegebene der objektiven Realität auf sich beruhen zu lassen — »because it's just there« — und zu akzeptieren.

Aus diesem Verzicht auf eigene Stellungnahme, der so weit geht, auch innerhalb des Kunstwerks keine eigenmächtigen Beziehungen herstellen zu wollen, folgt eine Bestimmung des künstlerischen Schaffensprozesses, mit der — jedenfalls theoretisch — der aus dem späten 18. Jahrhundert stammende Geniebegriff abgedankt



hat.<sup>36</sup> Noch die Theorien der frühen europäischen abstrakten Künstler, etwa die von Klee, nach der der Künstler parallel zur Natur schafft, deren geheime Gesetze zutage fördert und sichtbar macht, was den normalen Menschen verborgen ist, gingen ja von diesem Geniebegriff aus.<sup>37</sup> Das Kunstwerk wurde entsprechend als selbständiger Organismus verstanden, in dem alle Teile notwendig und sinnvoll — durch den schöpferischen Akt des Künstlers — in Bezug zueinander gesetzt sind. — Judd und Stella bilden ihre nicht-relationalen Kompositionen dagegen nach Regeln, die nicht durch das Genie des Künstlers legitimiert sind, sondern die, ihrer Meinung nach, objektiv und naturgegeben sind, da sie angeblich auf anthropologischen Konstanten basieren. Sie sollen daher auch jedem Uneingeweihten unmittelbar einsichtig sein.<sup>38</sup>

Die Tätigkeit des Künstlers reduziert sich auf minimale Anstöße, mit denen er die Produktion eines Objektes in Gang setzt, das sich dann im wesentlichen selber bildet. Die Boxen und Polyeder werden maschinell hergestellt, und die Reihen sind determiniert, ist erst einmal ihr Schema, das heißt Einheit der Boxen und ihre Abstände, festgesetzt. Bei Morris' späterer Prozeß-Kunst bleibt dem Künstler nur noch die Wahl des Materials, und auch diese überläßt er ihm nicht, sondern läßt einen Computer oder die Zuschauer wählen, denen damit der Schein der künstlerischen Produktivität vermittelt wird.<sup>39</sup> Wir sind damit wieder bei der Künstler-Rezipienten-Konstellation, die inhaltlich durch wenig mehr bestimmt ist als durch gegenseitige Selbstbestätigung.

Die bisher gemachten Feststellungen lassen sich folgendermaßen zusammenfassen: Die Minimal-artists produzieren einfache, geometrische Objekte, die sie nach anfänglicher handwerklicher Herstellung in natürlichem Material später maschinell in Kunststoff fabrizieren lassen. Künstlerische Subjektivität, die sich im Handschriftlichen, in den Spuren des Machens oder im Erdenken komplizierter, individueller Kompositionen äußerte, soll möglichst ausgeschaltet werden. Die einfachen Gestalten, die die Minimalisten produzieren, sollen so etwas wie Urformen sein, die auf den ersten Blick fraglos einleuchten, da sie dem allen Menschen eingeborenen Prinzipien der Wahrnehmung entsprechen. Diese Wahrnehmungsgesetze bewußt zu machen, die Grundlage aller Ästhetizität sind, ist das erklärte Ziel dieser Manifestationen.

Zur Rechtfertigung ihrer Objekte berufen sich die Minimal-artists also auf elementare Wahrnehmungsgesetze, das heißt, verallgemeinernd ausgedrückt, auf die Natur des Menschen. — Eine solche Rückbesinnung auf die Natur hat es wiederholt in der Kunstgeschichte gegeben, und sie diente stets dazu, eine unglaublich gewordene künstlerische Konvention abzubauen, die einer reaktionär gewordenen gesellschaftlichen Schicht entsprach. Das deutlichste und bekannteste Bei-



spiel sind die vorrevolutionären Kunsttheorien des späten 18. Jahrhunderts in Frankreich.

Wogegen die amerikanischen Künstler sich mit ihrer Berufung auf anthropologische Invarianten wenden, ist ganz deutlich die europäische Kunsttradition und deren angebliche Überlegenheit, an die noch die Mehrzahl selbst der Amerikaner glaubt.<sup>40</sup>

Bis ins 20. Jahrhundert hinein galt die amerikanische Kunst als provinziell. Amerikanische Kunstproduktion wurde als eine schlechte Reprise von Stilen und Moden, die in Europa bereits überholt waren, gewertet. Erst vor dem Zweiten Weltkrieg, als viele europäische Künstler, von den Nazis vertrieben, nach Amerika emigrierten, bildete sich in New York ein internationales Kunstzentrum. Beherrscht wurde es wiederum von Europäern, Mondrian, Max Ernst, Matta, um einige dieser Künstler zu nennen.

Auch die bekannten New Yorker Händler vertraten fast ausschließlich europäische Künstler. Bei dem ohnehin kleinen Kreis an Interessenten modernistischer Kunst in Amerika genossen nur die europäischen zeitgenössischen Künstler Prestige. Sidney Janis, der Anfang der 60er Jahre die amerikanischen Popkünstler herausbrachte, zögerte noch Ende der 40er Jahre, amerikanische Künstler überhaupt zu vertreten. Im Museum of Modern Art in New York war der französische abstrakte Maler de Staël früher und mit zahlreicheren Werken vertreten als die amerikanischen Abstrakten. Wurden die Amerikaner schon in den USA erst spät anerkannt, so mußten sie erst recht in Europa auf Erfolg warten. Pollock, Gorky und de Kooning, die 1950 auf der Biennale von Venedig vertreten waren, machten keinen Eindruck. 1952 veranstaltete die Galerie de France in Paris eine Ausstellung zeitgenössischer amerikanischer Maler, ohne ein einziges Bild zu verkaufen. Erst nach Pollocks Tod 1956 stiegen die Preise für die abstrakten Expressionisten, nun allerdings schlagartig. 1964 erhielt zum erstenmal ein Amerikaner, Rauschenberg, den damals jedenfalls noch begehrtesten internationalen Preis für Malerei, den der Biennale in Venedig.<sup>41</sup> In diesem Zusammenhang muß die schroffe Ablehnung der europäischen Kunst gesehen werden, in die sich deutlich chauvinistische Motive mischen und die heute, da in New York bestimmt wird, was für den Westen als Kunst zu gelten hat, überholt erscheinen mag.

Auch die Theorien der Minimalisten haben zunächst die Funktion, ihre Kunst gegen europäische Tradition abzugrenzen. Jede neue künstlerische Richtung pflegt sich zu ihrer Legitimation auf vergangene Traditionen zu berufen, in denen sie die eigenen Bestrebungen bestätigt findet.<sup>42</sup> — Nun war die ohnehin schwache künstlerische Tradition in Amerika tatsächlich ganz von Europa abhängig gewesen, so daß sie untauglich zur Legitimation jedenfalls der formalistischen Kunst der Ab-



strakten war. So berufen sich diese Künstler statt dessen vorbehaltlos auf die amerikanische Gegenwart. Diese ungeschichtliche Legitimation ließ sich gut mit ihrer Berufung auf die angeblich zeitlosen Gesetzmäßigkeiten der menschlichen Wahrnehmung als Grundlage ihrer Kunst verbinden. »We are making it out of ourselves«, sagt Judd<sup>43</sup>, womit er die amerikanische Zivilisation und die Menschen-natur in eins meint und aus der Abhängigkeit von europäischer Tradition emanzipieren will. Durch ihre Konkurrenzstellung den europäischen Künstlern gegenüber — das ist zumindest ein Faktor — werden die amerikanischen Künstler zu dieser totalen Affirmation der amerikanischen technologischen Industriegesellschaft gedrängt. Gerade die Minimalisten betonen, daß es diese technisch durchorganisierte Welt ist, von der sie gelernt haben, nicht von künstlerischen Traditionen Europas.

Die amerikanische, kapitalistisch organisierte Industrie hat gegenüber der Europas einen technologischen Vorsprung, der nach der Zerstörung Europas im Zweiten Weltkrieg allgemein bewußt wurde. Der Wiederaufbau der westeuropäischen Länder hing von der technischen und industriellen Hilfe Amerikas ab. Technologischer Rationalität schuldete man Dank, während europäische humanistische Kultur spätestens durch die Naziherrschaft diskreditiert war. Der Glaube an Wissenschaft und technische Rationalität als Basis eines menschenwürdigen Lebens und der Glaube an die Überlegenheit amerikanischer Zivilisation aufgrund ihres technischen Vorsprungs bestimmt die amerikanische Ideologie, soweit sie sich als fortschrittlich versteht.<sup>44</sup> Sie spiegelt sich in den Theorien der Minimal-art und bestimmt auch die Form ihrer Produkte.

Zwar betonen die Minimalisten, daß ihre Objekte keinerlei Inhalt haben und nach einer gesellschaftlichen Aussage nicht zu befragen seien. Aber auch diese Inhaltslosigkeit impliziert eine Stellungnahme der Künstler und eine Funktionsbestimmung ihrer Objekte. Indirekt geben Morris und Judd einen solchen Zusammenhang mit der objektiven Realität in bezug auf die Form ihrer Objekte auch zu. Beide erklären, daß diese stark durch technische Gegenstände und Formen der Industrielandschaft angeregt sind, nicht jedoch durch Naturerscheinungen.<sup>45</sup> Die angeblichen Urformen sind also durchaus auch zugegebenermaßen vermittelt durch jüngste Industrieprodukte.

Die dünnwandigen Boxen von Judd und Morris, die innen hohl sind und zuweilen — bei den Objekten aus getöntem Plexiglas — einen verschleierte Blick ins leere Innere zulassen, sind den Hüllen ähnlich, in die die Waren zum größeren Anreiz ästhetisch verpackt werden. Die Trennung von Warenhaut und Warenkörper — wie Haug sie beschrieben hat<sup>46</sup> — findet sich imitiert in Judds zweiwandigen Boxen.<sup>47</sup> Die Objekte haben in Form und Verarbeitung durchaus den Charakter warenästhetisch hergerichteter Tauschobjekte, bei denen sich der Ge-



brauchswert — der verpackte Inhalt — allerdings völlig verflüchtigt hat (beziehungsweise, wie noch zu zeigen sein wird, gerade in ihrer Inhaltslosigkeit besteht) und auch die Warenästhetik ohne den sinnlichen Reiz heute üblicher Waren ist. Aber gerade durch diesen vom Standpunkt der Warenästhetik her gesehen depravierten Charakter, ihre Nutzlosigkeit und Schmucklosigkeit, empfehlen sich die Objekte wieder als Kunstwerke. Von der Kritik werden sie als ›asketisch‹, ›entrückt‹ und ›anti-kommerziell‹ beschrieben, was wiederum vom Standpunkt der Warenästhetik aus geschieht.<sup>48</sup>

Morris betont die Zeitlosigkeit seiner Objekte, die nicht nur Industrieprodukten, sondern Gegenständen aller Kulturen zugrunde liegen.<sup>49</sup> Damit will er sie wieder trotz ihres unmittelbaren Zusammenhangs mit Industrieprodukten durch eine fundamentalere Begründung legitimieren. Gleichzeitig spricht er den industriellen Gegenständen eine ewig menschliche Qualität zu.

Praktische Gesichtspunkte spielen bei der Formgebung durchaus auch eine Rolle. Judds Boxen sollten handlich sein, nicht zu groß und schwer, damit sie leicht verpackt und zu den verschiedenen Ausstellungen verschickt werden können. Zudem passen beide Künstler Größe und Form ihrer Objekte den Maßen des üblicherweise lieferbaren Kunststoffmaterials an.<sup>50</sup> Die Form wird dem Material nicht wie in früherer Bildhauerkunst mühevoll aufgezwungen und gegen den Widerstand des Materials verwirklicht. Die Leichtigkeit dieser Produktionsweise hat teil an und spiegelt die durch Technologie mühelos gewordene Naturbeherrschung.

Einer der Gründe, seine Boxen maschinell herstellen zu lassen, ist für Judd, daß auf diese Weise ein schnellerer Wechsel und Veränderungen möglich sind, die bei handwerklicher Produktion langwieriger sein würden.<sup>51</sup> Innovation setzt also gerade den Verzicht auf Individualität voraus, deren Ausdruck sie einmal war.

Die genormten Boxen, deren Abwandlungen bereits ebenfalls standardisiert sind, spiegeln die automatisierte Produktionsweise, die die Künstler sich nicht nur zunutze machen, sondern der sie ihre Intentionen völlig anpassen. Die auf leicht faßbare mathematische Regeln gebrachten Kompositionen von Judd und Stella sind nicht mehr als Ergebnis einer Auseinandersetzung zwischen Künstler und wie immer eingegrenzter Realität verstanden, sondern als aus der technischen Welt übernommene objektive Gesetzmäßigkeit, die der Künstler reproduziert. Judds ästhetischer Glaubenssatz »The whole is it« impliziert die Kapitulation vor einer Technologie, die ihre Eigengesetzlichkeit den Menschen aufzwingt und eine eigene Zielsetzung nicht mehr zuzulassen scheint. Die Unterordnung unter den technischen Apparat und seine Regeln wird von den Künstlern schon nicht mehr als Entfremdung empfunden, sondern als dem Menschen naturgemäß emphatisch bejaht. Man denke etwa an Warhols Äußerung, daß er eine Maschine sein wolle,



oder an Rauschenbergs Loblied auf die Technik, der er alle Produktivität anstelle des sie benutzenden Menschen zuschreibt.<sup>52</sup> Der Begriff der Entfremdung ist damit, wie Marcuse dargelegt hat<sup>53</sup>, für die Menschen der eindimensional gewordenen kapitalistischen Industriegesellschaft, die sich mit ihrem Dasein in allen Bereichen identifizieren, kaum noch anwendbar. Gerade die Kunst war ja nach europäischer idealistischer Auffassung ein Bereich gewesen, in dem der gegebenen Wirklichkeit ihre Möglichkeit entgegengehalten werden konnte. Aber gerade diese Tradition wird, wie gezeigt, von Judd und Morris abgelehnt.

Die Auffassungen der Minimalisten entsprechen Marshal McLuhans Theorien, die in amerikanischen Künstlerkreisen verbreitet sind.<sup>54</sup> McLuhan sieht die Technik als eine direkte Extension der menschlichen Sinnesorgane an. Der technische Produktionsapparat ist demnach schon nicht mehr eine fremde Macht, sondern ein verlängerter menschlicher Organismus, in den die Menschen zu ihrem Wohle bloß zu schlüpfen brauchen. Die Künstler fordert McLuhan auf, die Menschen in diese Notwendigkeit einzuüben.<sup>55</sup>

Tatsächlich sprechen sich die Minimalisten pädagogische Aufgaben zu, wie besonders Morris' ausgesprochene Rezeptionsästhetik zu erkennen gibt. In seinem Übergang vom Objektmachen zur Prozeß-Kunst wird es noch deutlicher. Mit dieser neuen Funktionsbestimmung geht, wie wir gesehen haben, eine relative Interesselosigkeit an den Objekten selbst einher. Ihre Gestalten sind simpel, sie sind vorwiegend aus nicht sehr widerstandsfähigem Material gemacht oder leicht in handliche Einzelteile zerlegbar. Eine Reihe der Anfang der 60er Jahre von Morris gemachten Objekte existiert heute schon nicht mehr.

In diesem Vorgang spiegelt sich ein von den Soziologen festgestellter Überdruß der amerikanischen Überflußgesellschaft daran, dauerhafte materielle Güter als Besitz anzustreben.<sup>56</sup> Ihrer Mobilität und der raschen Verlagerung von Interessen, Zielen, Moden entsprechen Konsumgüter, die schnell verbraucht und ersetzbar sind, beziehungsweise die Produktion solcher Güter erzeugt das entsprechende Verhalten.

Morris' wichtigste Ausstellungen fanden bezeichnenderweise in den letzten Jahren in Museen statt, weniger in Galerien. Denn es bleibt bei den vom Künstler in Gang gesetzten ästhetischen Prozessen zum Schluß gar nichts mehr, was verkauft und als Besitz mitgenommen werden könnte.<sup>57</sup> Auf den Prozeß, das Medium kommt es an, ein Endresultat, auf das er gerichtet wäre, gibt es nicht. »The medium is the message«, sagt McLuhan<sup>58</sup>, und die Medien — hier der als künstlerisch propagierte Prozeß — beeinflussen die Menschen stärker, als es die Botschaften könnten, die sie vermitteln. Diese sind sekundär und können austauschbar sein. Ziel dieser Kunst ist nicht mehr die Vermittlung von Inhalten. Zweck und



pädagogische Aufgabe ist vielmehr, Wahrnehmungsvorgänge bewußt zu machen, das sinnliche Wahrnehmungsvermögen zu sensibilisieren. Es geht bei der Rezeption dieser Kunst um die Entwicklung einer gewissen Wendigkeit, um raschen, bewußt vollzogenen Perspektivewechsel, nicht um die Aneignung bestimmter Inhalte. Darin geht diese Kunstübung amerikanischer Schulbildung parallel, der es weniger um die Vermittlung von Faktenwissen geht als darum, Flexibilität im Verhalten, die rasche Adaptation an unterschiedliche Aufgaben zu trainieren. Diese Förderung der Eigeninitiative der Betrachter wird häufig als die emanzipatorische Qualität dieser Kunst interpretiert, so, wie wir sahen, von Siegfried J. Schmidt.<sup>59</sup> Gefördert werden aber nur Qualitäten, die das System der fortgeschrittenen kapitalistischen Industriegesellschaft vom einzelnen verlangt: die Fähigkeit, sich auf wechselnde Ziele einzustellen, von einem System in ein anderes überzuwechseln, um mit der Möglichkeit des raschen Standortwechsels den sich schnell verändernden Anforderungen des modernen Berufslebens und der Produktionsverhältnisse anzupassen. Statt der ›inner-directed‹ wird die ›other-directed‹ personality gefordert, wie Riesman dargelegt hat.<sup>60</sup> Diese vermag auf äußere Reize schnell zu reagieren, überhaupt reagiert sie mehr, als daß sie internalisierten Werten entsprechend agiert.

Dem entspricht eine mehr auf Konsum als auf Produktion eingestellte Haltung, die wiederum von der kapitalistischen Produktionsweise gefordert wird. Die von Riesman und Leo Löwenthal<sup>61</sup> festgestellte Bevorzugung konsumierender an Stelle von produzierenden Helden im Alltag wie auch in der jüngsten Literatur spiegelt diese Forderung.

Mit der Sensibilisierung des Wahrnehmungsvermögens, dem Bewußtmachen seiner eo ipso ästhetischen Reaktionsweise, werden dem Publikum mit den Veranstaltungen der Minimalisten die Augen für den Reiz der Warenästhetik mit ihren marginalen Differenzierungen geöffnet. Denn Inhalte werden in dieser Kunst nicht geboten, sie werden als gleichgültig angesehen — das ist genau das, was die Reklame mit dem Anpreisen eines jeden beliebigen und auswechselbaren Gegenstandes bei den Konsumenten erreicht.<sup>62</sup>

Mit ihrer Reflexion auf die Reaktionen der Zuschauer ist diese Kunst darauf ausgerichtet, Leute zusammenzubringen. Diese sind nicht aufgefordert, sich in meditativer Vereinzelung Inhalte anzueignen, wie dies in traditioneller Kunstrezeption geschah, die ebenfalls bestimmte gesellschaftliche Funktion hatte, sondern vielmehr gegenseitig ihre Reaktionen zu überprüfen und zu bestätigen. Mit der Beteiligung des Publikums am Ingangsetzen seiner Prozesse gibt Morris jedem das Gefühl, potentieller Künstler zu sein. Mit der Mechanisierung der künstlerischen Produktion war der in Europa noch lebendige Glaube an die Sonderstellung des Künstlers abgebaut worden. Jeder kann Künstler sein, der autodidaktische Werde-



gang vieler als führend anerkannter Künstler in den USA bestätigt es. Diese unpräzise Auffassung ist schon in der Gleichheitsideologie der Amerikaner begründet, die aus ihrer Geschichte zu erklären ist. Durch den in bestimmter Weise tatsächlich gleichmachenden technischen Arbeitsprozeß scheint sie bestätigt zu werden.

Besonders die Minimal-artists wollen und beanspruchen nichts, als was grundsätzlich in jedem Mitglied ihrer technologischen, kapitalistischen Gesellschaft angelegt ist. Nach außen gerichtet eignet ihrer Auffassung jedoch — das wird in den speziell gegen europäische Kultur gerichteten Theorien dieser Künstler deutlich<sup>63</sup> — ein ausgeprägtes Gefühl der eigenen nationalen Überlegenheit. Sie beanspruchen nichts als Mensch zu sein, aber Mensch sein heißt, Amerikaner sein.<sup>64</sup>

## *Anmerkungen*

### *Abgekürzt zitierte Literatur:*

Battcock 1968: = Gregory Battcock (ed.): *Minimal Art. A Critical Anthology*. New York 1968.

Judd 1971 = John Coplans: *Don Judd* (Ausstellungskatalog). Pasadena (Art Museum) 1971.

Morris 1971 = Michael Compton, David Sylvester: *Robert Morris* (Ausstellungskatalog). London (Tate Gallery) 1971.

<sup>1</sup> R. Wollheim: *Minimal Art*. In: *Arts Magazine*, Jan. 1965. Abgedruckt in: Battcock 1968, S. 387–399.

<sup>2</sup> vgl. Judd. 1971, S. 21. — Vgl. auch Stella, in: B. Glaser: *Questions to Stella and Judd*. In: Battcock 1968, S. 149. — R. Morris: *On Sculpture I*. In: Battcock 1968, S. 223.

<sup>3</sup> Judd, in: *Art in America*, Nov.-Dec. 1967, S. 89. — Judd: *Barnett Newman*. In: *Studio International*, 179, 1970, S. 68 f.

<sup>4</sup> Judd 1971, S. 41, 44.

<sup>5</sup> Diese Auseinandersetzungen mit Brancusi, über den Morris eine Dissertation schrieb, zeigt besonders seine ›Säule‹ (vgl. Morris 1971, S. 28).

<sup>6</sup> Morris 1971, S. 46, 47, 49, 69 ff.

<sup>7</sup> vgl. Judd 1971, S. 23. — Judd verwendete anfangs intensive Farben, besonders Rot, um durch diese ebenmäßig aufgetragene Oberflächenfarbe die Objekte als Einheit zusammenzufassen und gegen ihre Umwelt abzugrenzen. Später bevorzugte er zartere Farben, besonders bei seinen transparenten Objekten aus Plexiglas, das teilweise pastellfarben getönt wird, oder er vereint auch verschiedene Farben auf einem Objekt. Das geht mit seiner späteren Tendenz überein, die Objekte in den Raum zu integrieren, statt sie gegen ihn abzusondern (vgl. Judd 1971, S. 25, 30–44). — Morris vermeidet dagegen Farben. Er streicht seine Objekte höchstens grau an, einem Ton, der seiner Meinung nach keinen eigentlichen Farbwert besitzt. Die wesentlichen Merkmale der Plastik sind für ihn Form, Proportion, Masse, d. h. ihre Dreidimensionalität, die idealiter in geometrisierenden Formen ausgeprägt ist. Farben sind demgegenüber akzidentelle Merkmale (vgl. Judd 1971, S. 36. — Morris, in: Battcock 1968, S. 225, 232). Morris folgt damit Descartes' Bestimmung des Wesens der körperlichen Dinge.

<sup>8</sup> Judd 1971, S. 37, 44.

<sup>9</sup> Morris: *Notes on Sculpture I*. In: Battcock 1968, S. 228.

<sup>10</sup> vgl. Judd 1971, S. 41, 36. — Morris 1971, S. 18, 85. — Noch weitere Qualitäten dieser Primärstrukturen hängen damit zusammen, daß sie einfache Gestalt-Wahrnehmungen evozieren sollen, so die glatte, neutrale Oberfläche, durch die der Materialcharakter des Gebildes heruntergespielt



wird. Das Material ist von relativer Leichtigkeit, so daß nicht der Eindruck von Massivität und Schwere vorherrscht und mit den Formqualitäten des Objektes konkurriert (vgl. Judd 1971, S. 37).

<sup>11</sup> Morris (vgl. Anm. 9), S. 226, und Morris 1971, S. 18.

<sup>12</sup> Vukovich, in: S. J. Schmidt: Text, Bedeutung, Ästhetik. München 1970, S. 241. — Vgl. auch u. a. J. Delay, P. Pichot: Medizinische Psychologie. Stuttgart 1970, S. 53 f.

<sup>13</sup> R. Arnheim: Kunst und Sehen. Berlin 1965, S. XVI.

<sup>14</sup> W. Metzger: Der Geltungsbereich gestalttheoretischer Ansätze. In: F. Merz (Hrsg.): Bericht über den 25. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Psychologie Münster 1966. Göttingen 1967, S. 21. — W. Metzger: Psychologie. Darmstadt 1968, S. 108.

<sup>15</sup> Bischof, zitiert bei Metzger 1967 (vgl. Anm. 14), S. 21.

<sup>16</sup> vgl. Metzger 1968 (s. Anm. 14), S. 60.

<sup>17</sup> Morris 1971, S. 14 f.

<sup>18</sup> Der Originalitätsanspruch, der gerade bei diesen Gebilden, die ohne jegliche Einbuße technisch reproduzierbar sind (vgl. W. Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: W. Benjamin: Schriften I. Frankfurt 1955, S. 366–405), keine Grundlage im Kunstobjekt mehr hat, wird theoretisch und vor allem praktisch nicht eindeutig von diesen Künstlern aufgegeben, was sich allein aus dem Interesse an dem Marktwert ›authentischer Kunstwerke‹ erklären läßt. Vgl. Morris 1971, S. 115, oder Stella, in: Glaser (vgl. Anm. 2), S. 161.

<sup>19</sup> Theoretische Erörterungen über die Wirkung ›leichter‹ bzw. ›schwerer‹ Formen innerhalb der verschiedenen Teile des Bildes finden sich in: W. Kandinsky: Punkt und Linie zur Fläche. München 1926, S. 111 f.

<sup>20</sup> Judd 1971, S. 32.

<sup>21</sup> Morris: Notes on Sculpture II. In: Battcock 1968, S. 232.

<sup>22</sup> Morris 1971, S. 115.

<sup>23</sup> vgl. Morris (s. Anm. 21), S. 231 f., 234.

<sup>24</sup> Arnheim, op. cit. (Anm. 13), S. 71 f.

<sup>25</sup> S. J. Schmidt: Ästhetizität. München 1971, S. 43, 44.

<sup>26</sup> Schmidt folgt Schillers idealistischer Bestimmung der Kunst als eines Refugiums der Freiheit des Menschen, die bei Schiller jedoch nicht ›Schein‹ bleiben, sondern letztlich zur Veränderung der politischen Verhältnisse führen soll (vgl. Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen; besonders 2. und 9. Brief. In der Ausgabe: F. Schiller: Werke in drei Bänden. München 1966, Bd. 2, S. 446 ff., 464 f.). Eine derartige inhaltliche Funktionsbestimmung der ›ästhetischen Prozesse‹ fehlt bei Schmidt.

<sup>27</sup> Judd, in: Glaser (vgl. Anm. 2), S. 154.

<sup>28</sup> Judd, in: Glaser (vgl. Anm. 2), S. 154. — Vgl. auch Judd 1971, S. 41. — Morris (vgl. Anm. 21), S. 232. — Morris 1971, S. 17.

<sup>29</sup> Judd 1971, S. 39. — Stella, in: Glaser (vgl. Anm. 2), S. 149.

<sup>30</sup> Das zeigt sich u. a. auch in seinen durch Noland's Kreisbilder angeregten Scheiben von 1962 (vgl. Ausstellungskatalog: David Smith. New York [Guggenheim Museum] 1969, Nr. 75). — Auch von den englischen Minimalisten, das heißt der Bildhauerschule an der St. Martin's School um Antony Caro, unterscheiden sich die Amerikaner durch das Prinzip des ›non-relational‹. Auch Caro verwendet ›Ready-made‹-Material und reduziert die Elemente jener Skulpturen. Der niedrige Blickpunkt, das Fehlen einer Basis — ein Motiv, mit dem die Monumentalität traditioneller Plastik negiert werden soll — und die nicht-anthropomorphe Gliederung haben Caros Werke mit denen der Amerikaner gemeinsam. So ist auch Morris' Objekt ›Untitled‹ von 1968/69 (vgl. Morris 1971, S. 96) sicher nicht ohne Kenntnis von Caros ›Prairie‹ von 1967 gemacht worden (abgebildet: Studio International, 175–176, 1968, S. 87). Doch haben die Elemente in Caros Objekten verschiedene Form und Größe und ihre Relationen zueinander sind ungleich.

<sup>31</sup> Morris (vgl. Anm. 21), S. 234 f. — Judd, in: Glaser (vgl. Anm. 2), S. 150 f., 156. — Judd 1971, S. 21, 32, 41. — Stella, in: Glaser (vgl. Anm. 2), S. 149. — E. C. Goosen: The Artist Speaks: Robert Morris. In: Art in America, 58, 1970, Nr. 3, S. 105.

<sup>32</sup> Morris (vgl. Anm. 21), S. 232.

<sup>33</sup> In dieser tendenziell gleichen erkenntnistheoretischen Position läßt sich das Verbindende der beiden wichtigsten theoretischen Quellen der Minimalisten — Gestaltpsychologie und Frühstufe des Neopositivismus, die beide in Amerika großen Einfluß gewannen — sehen, aus der



(vgl. unten) die Minimalisten besonders deutlich die Konsequenz einer Anpassung an die Technologie ziehen.

<sup>34</sup> vgl. W. Hess: Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei. Hamburg 1956, S. 100 f.

<sup>35</sup> Glaser (vgl. Anm. 2), S. 151.

<sup>36</sup> Praktisch wird dieser Geniekult allerdings ebenso aufrechterhalten wie die Fiktion der Originalität und Besonderheit dieser künstlerischen Objekte, da die kapitalistischen Verkaufsmechanismen diese auratischen Fiktionen notwendig machen. Vgl. Anm. 18.

<sup>37</sup> P. Klee: Das bildnerische Denken. Hg. J. Spiller. Basel und Stuttgart 1956, u. a. S. 76, 86, 454.

<sup>38</sup> Stella, in: Glaser (vgl. Anm. 2), S. 158. — Vgl. auch Newman, zitiert in: Judd: Barnett Newman. In: Studio International, 179, 1970, S. 69.

<sup>39</sup> Judd, in: Glaser (vgl. Anm. 2), S. 151. — Morris 1971, S. 115.

<sup>40</sup> vgl. u. a. B. Rose: Readings in American Art since 1900. New York—Washington 1968, S. 7 ff., und für die letzten beiden Jahrzehnte: R. Dahrendorf: Die angewandte Aufklärung. München 1963, S. 216 f.

<sup>41</sup> vgl. W. Bongard: Kunst und Kommerz. Oldenburg und Hamburg 1967, S. 104, 107, 108, 215 ff.

<sup>42</sup> vgl. W. Benjamin: Geschichtsphilosophische Thesen. In: op. cit. (Anm. 18), S. 494 ff.

<sup>43</sup> Judd: Barnett Newman. In: Studio International, 179, 1970, S. 69. Judd wiederholt hier einen gleichlautenden Ausspruch von Newman, den dieser in seinem Aufsatz »the Sublime is Now« (Tiger's Eye, I, 1948) äußerte.

<sup>44</sup> vgl. R. Williams: Die amerikanische Gesellschaft. Stuttgart 1953, S. 395 f., 400.

<sup>45</sup> Judd, in: Art in America, July—August 1967, S. 56. — Judd in: Glaser (vgl. Anm. 2), S. 155. — Glaser (vgl. Anm. 2), S. 155 f. — Morris 1971, S. 16, 19.

<sup>46</sup> W. F. Haug: Kritik der Warenästhetik. Frankfurt 1971, u. a. S. 60 ff.

<sup>47</sup> Judd 1971, S. 44.

<sup>48</sup> B. Rose: Looking at American Sculpture. In: Artforum, Febr. 1965, S. 35. — B. Rose: ABC Art. In: Art in America, 53, Oct.—Nov. 1965, S. 65, 66, 69.

<sup>49</sup> Morris 1971, S. 16.

<sup>50</sup> Judd 1971, S. 41. — Morris 1971, S. 115.

<sup>51</sup> Judd 1971, S. 44.

<sup>52</sup> vgl. Warhols Interview mit G. R. Swenson. In: Art News, Nov. 1963. Abgedruckt in: J. Russell, S. Gablik: Pop Art Redefined. New York—Washington 1969, S. 116. — Rauschenberg, in: M. Tuchman (Einleitung): A Report on the Art and Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art. Los Angeles 1971, S. 284.

<sup>53</sup> H. Marcuse: Der eindimensionale Mensch. Neuwied 1967, S. 31 f.

<sup>54</sup> vgl. z. B. E. C. Goosen (vgl. Anm. 31), S. 108: »Of course machinery is an extension of the body, but it is getting further and further extended all the time.«

<sup>55</sup> M. McLuhan und Q. Fiore: The Medium is the Massage. New York 1967, S. 26 u. a. — M. McLuhan: Understanding Media. New York 1969 (4. Auflage), S. 33, 70 f.

<sup>56</sup> D. Riesman: The Lonely Crowd. New Haven—London 1961, S. 141.

<sup>57</sup> Morris, in: Goosen (vgl. Anm. 31), S. 110 f. — Morris 1971, S. 117. — Für Galerien, die Morris' Prozeßkunst darbieten, haben diese Veranstaltungen auch die Funktion der Reklame, durch die die unscheinbaren Objekte oder Überbleibsel der Prozesse aufgewertet werden.

<sup>58</sup> McLuhan, op. cit. 1969 (Anm. 55), S. 23 ff. — Vgl. auch Riesman, op. cit. (Anm. 56), S. 77 f.

<sup>59</sup> S. J. Schmidt: Ästhetische Prozesse. Karlsruhe 1970, S. 27 f., und ders., op. cit. (Anm. 25), S. 89 ff.

<sup>60</sup> Riesman, op. cit. (Anm. 56), S. 13 ff. und passim.

<sup>61</sup> Riesman, op. cit. (Anm. 56), S. 73. — L. Löwenthal: Literatur und Gesellschaft. Neuwied 1972, S. 205 ff.

<sup>62</sup> Daß die Minimalisten die moderne Technologie akzeptieren — das heißt zunächst nur, daß sie für ihre künstlerische Theorie und Produktion den Stand der Produktivkräfte berücksichtigen —, bedeutet also konkret auch die Anpassung an die kapitalistische Organisation der Industriegesellschaft.

<sup>63</sup> vgl. u. a. Judd, in: Glaser (vgl. Anm. 2), S. 154 f. — Judd (vgl. Anm. 43), S. 67. — Judd 1971, S. 39. — Stella, in: Glaser (vgl. Anm. 2), S. 149, 154.

<sup>64</sup> G. Gorer: Die Amerikaner. Hamburg 1956, S. 135, 141.